Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia

Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones

Ximo Company, Iván Rega Castro, Isidro Puig (eds.)

UNIVERSITAT DE LLEIDA. SERVEI DE BIBLIOTECA I DOCUMENTACIÓ. DATOS CIP

Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia : nuevas perspectivas, nuevas aportaciones / Ximo Company, Iván Rega Castro, Isidro Puig (eds.). – Lleida : Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida : Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), 2017. – 624 pàgines : il·lustracions.

ISBN 978-84-9144-041-3 (en línea).

DOI 10.21001/mpemei.2017

I. Company, Ximo II. Rega, Iván III. Puig, Isidro 4. Congreso Internacional de Historia de la Pintura de Época Moderna (2013 : Lleida, Catalunya) 1. Pintura espanyola – S.XV – XIX – Història i crítica 2. Pintura italiana – S.XV – XIX – Història i crítica

75.034/.035(460)

75.034/.035(450)

CAEM ARTE. PUBLICACIONES

El "Centre d'Art d'Època Moderna" (CAEM) de la Universitat de Lleida y el Grupo de Investigación Consolidado, reconocido y financiado por la Generalitat de Catalunya "Art i Cultura d'Època Moderna" (ACEM) disponen de la línea editorial *CAEM Arte. Publicaciones*, vinculada al catálogo general de "Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida". Estos asumen un compromiso de calidad y rigor en la producción científica y establecen un sistema de arbitraje en forma de evaluación por pares independientes (*peer review*), además de someter cada texto a una revisión por parte del Consejo de Redacción y el Consejo Asesor, compuestos por acreditados investigadores nacionales e internacionales.

Las diversas colecciones de *CAEM Arte. Publicaciones* tienen como único objetivo el apoyo universitario a investigaciones originales, rigurosas y contrastadas de historia del patrimonio artístico.

DIRECTOR

Ximo Company Climent
Universitat de Lleida

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Maria Antonia Argelich Gutiérrez
Universitat de Lleida
Gemma Avinyó Fontanet
Universitat de Lleida

COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN

Cristina Mongay Batlle
Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN

Joan Aliaga Morell
Universitat Politècnica de Valencia
Borja Franco Llopis
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Isidro Puig Sanchis
Universitat de Lleida
Iván Rega Castro
Universitat de Lleida

CONSEJO ASESOR

Daniele Benati
Università di Bologna
José Manuel García Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela
Nicola Jennings
The Courtauld Institute of Art, Londres

Víctor Mínguez Cornelles
Universitat Jaume I de Castelló
Juan M. Monterroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela
Carmen Morte García
Universidad de Zaragoza
Mauro Natale
Université de Genève
Genaro Toscano
Université de Lille 3

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)
Departament d'Història de l'Art i Història Social
Universitat de Lleida
Plaça Víctor Siurana 1, 25003 Lleida
Tel. +34 973 702 196
caem@hahs.udl.cat · www.caem.udl.cat

REVISIÓN

Cristina Mongay Batlle (CAEM)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Andrea Pedrosa y Marta Raich (CAEM)

© Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2017
© Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), 2017
© Del texto: los autores
© De las fotografías: los autores

ISBN: 978-84-9144-041-3 (en línea)

DOI: 10.21001/mpemei.2017

El CAEM hace constar que todas sus publicaciones tienen como finalidad la promoción de la investigación científica universitaria y, consecuentemente, la mejora de su calidad docente. Todos sus contenidos, citas e imágenes reproducidas se acogen al artículo 32.1 de la Ley de Propiedad Intelectual, según el cual es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización solo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada. El CAEM es un centro universitario; su actividad científica y editorial no es lucrativa.

Ximo Company
Iván Rega Castro
Isidro Puig
(Eds.)

Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia

Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones

Agència
de Gestió d'Ajuts
Universitaris
i de Recerca

Universitat de Lleida
Facultat de Lletres

2017

Índice

PRÓLOGO	9
ESTUDIOS	11
'Lo error di costoro'. Leonardo (e Perugino) e la nascita della 'maniera moderna' tra Milano e Firenze	
Edoardo Villata	13
Michelangelo e la Cappella Sistina	
Gianluigi Colalucci	29
Raffaello: tracce di una lunga sfortuna	
Mauro Natale	39
Ribera y el realismo en la pintura napolitana	
Nicola Spinosa	49
La técnica pictórica de El Greco	
Carmen Garrido	69
Velázquez: las claves de un genio excepcional	
Ximo Company	81
Más cuadros que paredes. Apuntes técnicos e inventarios sobre el Salón de Reinos	
Jaime García-Máiquez, Alicia García-Andrés	139
Algunas pinturas más de Pieter Van Lint en el coleccionismo español	
Matías Díaz Padrón	153
COLABORACIONES	161
Renacimientos entre España e Italia (XV-XVI)	163
1436-1461: La concepción nórdica del paisaje en la pintura florentina y el ciclo mural perdido de Sant' Egidio	
Eloi de Tera	165
Un San Jerónimo de Joan de Joanes	
Isidro Puig, Miquel Herrero-Cortell	177
La familia de los pintores Requena: Un estado de la cuestión	
Luisa Tolosa Robledo	197
Sobre los Ribalta y su entorno familiar: aportaciones documentales	
María José López Azorín	213
La capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia Contribución artística de los hermanos Matarana	
Joan Aliaga Morell, Núria Ramón Marqués	223

Del inventar u ordenar historias. Figuras pictóricas en los primeros tratados españoles sobre perspectiva	
Carmen González-Román	249
Pedro de Raxis y la pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén	
José Manuel Almansa Moreno	263
Per l'identificazione dei pittori Luis Machuca, Pedro Raxis e Miguel Raxis. Un itinerario fra l'Andalusia, Roma e la Sardegna	
Aldo Pillittu	281
Referències formals en la pintura del Greco	
Joan Damià Bautista i Garcia	297
Pintura del Siglo de Oro	309
Pintura de época moderna en la Colección de la Fundación Bancaja: San Onofre de José de Ribera	
Mar Beltrán Alandete.	311
El periodo italiano de Hendrick de Clerck (Roma, h. 1587-1594). Reflexiones y consideraciones a través de una pintura inédita de San Juan Bautista en el desierto	
Ana Diéguez-Rodríguez	327
La obra geométrica de Desargues: origen, olvido y recuperación	
Alberto Luque Pendón	339
Velázquez, pintor y erudito. Los giros lingüísticos en <i>La Fábula de Aracne</i>	
Iván del Arco Santiago	359
Francisco Collantes (h. 1604-1656), pintor de figuras	
Margarita Ana Vázquez Manassero.	375
“Libros doctos” para el “perfecto pintor”. La bibliografía básica para los estudios de pintura según Carducho en las bibliotecas de pintores del siglo XVII español	
María del Mar Albero	389
Copiar del original para aprender. Los cuadernos de artista del taller de la familia Tornés de Jaca	
Natalia Juan García	397
De la Academia a la Modernidad	411
La búsqueda incesante. Precisiones sobre la pintura aragonesa del siglo XVIII a través del estudio de nuevas obras	
José Ignacio Calvo Ruata	413
Avance de la colección de Fernando Fernández de Velasco: del taller de Velázquez a Jacinto Meléndez	
Aurelio A. Barrón García, Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera	427
Copiando a Corrado Giaquinto	
Iván Rega Castro.	441

Pere Pau Muntanya a l'escenari artístic barceloní: dels cicles pictòrics privats als programes iconogràfics institucionals	
Laura García Sánchez	453
Una obra de Angelica Kauffman en el Museo de Bellas Artes de Asturias	
Bárbara García Menéndez.	469
Engracia de las Casas, pintora académica de San Carlos de Valencia, y su entorno	
M ^a Ángeles Pérez Martín.	483
El arte español de época moderna en la enseñanza artística (siglos XVIII-XIX). Alrededor de los premios de las Reales Academias de Bellas Artes	
Cristina Mongay Batlle	495
Abrasado por la imagen de lo bello: la idealización de Miguel Ángel y de su pintura en la prensa artística española de época isabelina	
María Victoria Álvarez Rodríguez.	507
En los márgenes	521
Elementos temporales y elementos de permanencia en la percepción de la obra de arte	
Cristina Arranz Richiger.	523
El vell i el nou: El grans mestres com a referent en l'obra d'Antoni Clavé	
Gemma Avinyó Fontanet, Marc Ballesté Escorihuela	533
La Magdalena errant: imatges líquides en música	
Rosa Tamarit Sumalla	547
"España mística", de José Ortiz-Echagüe, temática y forma pictórica como coartada de artísticidad para la fotografía	
Francisco Javier Lázaro Sebastián	563
Estrategias de arte y ciencia	575
Identificación de pigmentos en algunas pinturas de Época Moderna mediante Espectroscopia Raman (casos estudiados por el Centre d'Art d'Època Moderna)	
Mireia Oromí-Farrús, Ramon Canela.	577
De la pintura a la ceràmica. Obres inèdites del pintor ceràmic Josep Sanchis a la Col·lecció de la Fundació La Fontana	
Ignasi Gironés Sarrió, Vicent Guerola Blay	587
El ciclo pictórico de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía y su proceso integral de restauración. Desmontaje, refuncionalización y reubicación de una estructura singular y compleja del s. XVIII	
María Castell Agustí, Susana Martín Rey, Cristina Robles de la Cruz.	601
Un Calvario de Gaspar Requena: revisión historiográfica y científico-técnica de una pintura inédita de la escuela juanesca	
Bárbara Viana García, Vicente Guerola Blay, Eva Pérez Marín	613

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del Campo 10 (Historia, Geografía y Artes) de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI) para los sexenios de investigación, según los cuales la aceptación de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Prólogo

Esta obra colectiva, que publicamos bajo el título *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, no habría salido a la luz sin el apoyo del Grupo de Investigación Consolidado *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) de la Universitat de Lleida (UdL), dirigido por el profesor Ximo Company. Este grupo de investigación está reconocido desde el año 2005 por la *Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca* (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya y financiado desde el 2009 (2009 SGR 348 / 2014 SGR 242).

Esta selección de textos, a modo de pequeño corpus de soluciones y problemas de la historia de la pintura del período conocido como Edad Moderna, recoge parte de los estudios y comunicaciones presentados en el *Congreso Internacional de Historia de la Pintura de Época Moderna. De Miguel Ángel a Goya* celebrado en Lleida (CIHPEM-Lleida 2013), del 18 al 20 de noviembre de 2013. Dicho encuentro se inscribía dentro del ámbito de actuación científica del grupo de investigación ACEM para favorecer contactos, intercambios y sinergias entre algunos de los mejores especialistas, nacionales e internacionales, y paralelamente fijar lecturas o miradas con la pintura italiana, que sigue siendo, en toda Europa, el paradigma histórico del arte de la época moderna. En este sentido, podemos destacar, por ejemplo, las aportaciones de Gianluigi Colalucci, Carmen Garrido, Jaime García-Máiquez, Mauro Natale, Nicola Spinosa o Edoardo Villata.

Junto a todos aquellos investigadores que dieron a conocer, hace un par de años, en Lleida sus aportaciones científicas en las diferentes secciones en que se estructura el índice, son también reseñables otros trabajos igualmente inéditos, que también abren nuevas perspectivas de investigación, pero que no fueron presentados entonces; tal es el caso de los textos de Matías Díaz Padrón, Isidro Puig e Miquel Àngel Herrero, o Iván Rega.

Con el deseo de que este libro sea de utilidad a la comunidad científica y universitaria de la historia del arte, lo damos a la imprenta.

Los editores
Lleida, abril de 2017

Estudios

‘LO ERROR DI COSTORO’. LEONARDO (E PERUGINO) E LA NASCITA DELLA ‘MANIERA MODERNA’ TRA MILANO E FIRENZE

Se si leggono in parallelo le vicende di Leonardo e del Perugino ci si accorge che la fama goduta da Leonardo presso i posteri non fu un dato acquisito da subito. Quando Perugino venne chiamato a Roma, nel 1482, per acquisire un ruolo di primo piano nella decorazione della Cappella Sistina, Leonardo si trasferiva a Milano senza avere ancora lasciato a Firenze opere pubbliche di particolare importanza.

Anche a Milano Leonardo licenzia la sua prima vera opera “pubblica”, la *Vergine delle rocce* della National Gallery di Londra, solo nel 1489, e la seconda non sarà che sarà il Cenacolo, concluso nella seconda metà del 1497. Nel frattempo Perugino diventa il pittore più richiesto d'Italia, e anche Ludovico il Moro, nel 1496, accarezza l'idea di sostituire Leonardo con lui. Dopo lo scoprimento dell'*Ultima Cena*, tuttavia, il prestigio di Leonardo, restituito dalla caduta del regime sforzesco a una nuova libertà di movimento, cresce esponenzialmente, e le opere licenziate, o anche solo iniziate a Firenze tra 1503 e 1506 (*Gioconda*, *San Giovanni* e soprattutto la *Battaglia di Anghiari*) inaugurano, nei fatti e anche nella percezione immediata, una nuova fase (un passaggio che sarà perfettamente colto da Vasari): la vittima di questo cambio di clima e di passo sarà proprio il Perugino.

Il contributo si conclude con una nuova ipotesi sulla commissione della *Sant'Anna* di Leonardo, forse pensata in origine per l'altar maggiore della Santissima Annunziata di Firenze, e con la presentazione di un disegno raffigurante il Battista, da ricondurre con ogni probabilità alla tarda produzione grafica vinciana.

If we read in parallel with the story of Leonardo and Perugino, we realize that the reputation enjoyed by Leonardo in posterity was not actually an acquired fact. In the very moment in which Perugino was called to Rome in 1482 to acquire a leading role in the decoration of

the Sistine Chapel, Leonardo moved to Milan without have led in Florence public works of particular importance.

In Milan Leonardo leaved his first real work "public", the Virgin of the Rocks in the National Gallery, London, only in 1489, and the second will be only the Last Supper, which came to an end in the second half of 1497. In the meantime, Perugino becomes the most popular painter of Italy; Ludovico il Moro himself, Leonardo's patron, caressed in 1496, the idea to replace him with Leonardo.

After the unveiling of the Last Supper, however, the prestige of Leonardo, returned by the fall of the Sforza in a new freedom of movement, was growing exponentially, and works got off, or even started in Florence between 1503 and 1506 (Mona Lisa, St. John and especially the Battle of Anghiari) inaugurate, in fact as well as in the immediate perception, a new phase in the history of art (a cross that will be grasped by Vasari): the victim of this change of climate and will be just as Perugino.

The contribution concludes with a new hypothesis on the commission of Leonardo's St. Anne, perhaps originally designed for the high altar of the Santissima Annunziata in Florence, and the presentation of a drawing representing the Baptist, due probably to the late Leonardo's graphic production.

Un valido indicatore dell'evoluzione della fama di Leonardo (1452 – 1519) presso i suoi contemporanei può sicuramente individuarsi in Pietro Perugino (c. 1448 – 1523): artista di grande livello e prestigio, pressoché coetaneo del Vinci, ne condivide più di una esperienza e, soprattutto, è possibile controllare la comparazione tra i due pittori in momenti diversi della loro carriera e, in generale, della storia dell'arte italiana.

Entrambi transitano presso la bottega fiorentina di Andrea del Verrocchio: come collaboratore più o meno occasionale Pietro, come allievo a tutti gli effetti Leonardo.¹

Cominciamo dal registro dei tempi: non sappiamo esattamente quando Leonardo fu accolto come apprendista dal Verrocchio: secondo logica ciò dovrebbe essere avvenuto poco prima o poco dopo il 1465. Di sicuro Leonardo, maestro autonomo almeno dal 1472, è ancora presso il suo maestro, ormai in qualità di collaboratore e non più di garzone, nel 1476.

L'iscrizione alla Compagnia di San Luca da parte di Leonardo avviene probabilmente nel 1472, lo stesso anno in cui anche Perugino vi si associa.² Circa nello stesso giro d'anni le esperienze dei due pittori paiono assai simili: se la acerba Madonna peruginesca del Courtauld Institute di Londra condivide in certa misura l'impegno parafiammingo che è anche delle opere giovanili

¹ Per Leonardo nella bottega di Verrocchio si vedano almeno: THIIS, J.: *Leonardo da Vinci. The Florentine Years of Leonardo and Verrocchio*, Londra, 1913; BROWN, D. A.: *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Heaven, Londra, 1998 (*Leonardo da Vinci. Le origini di un genio*, Milano, 1999); MARANI, P. C.: *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, 1999, pp. 11-75; FEINBERG, L. J.: *The Young Leonardo. Art and Life in Fifteenth-Century Florence*, New York, 2011.

² Per l'apprendistato, prima aretino poi fiorentino, del Vannucci, si rimanda a SCARPELLINI, P.: *Perugino*, Milano, 1984, pp. 13-17; HENRY, T.: "La formazione di Pietro Perugino", *Perugino il divin pittore* (cat. ex.), Cinisello Balsamo, 2004, pp. 73-79; SCARPELLINI, P.: "Osservazioni sul Perugino 'umbrò'", *Pietro Vannucci "il Perugino"*, Perugia, 2004, pp. 307-324; VENTURINI, L.: "'Benché si può dire Fiorentino, ch'è allevato qui': il giovane Perugino a Firenze", *ibid.*, pp. 29-47.

1. Pietro Perugino, *Miracolo degli impiccati*, Musée du Louvre, Parigi.

2. Leonardo, *Studio di testa femminile*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.

3. Lorenzo di Credi, *Annunciazione*, Musée du Louvre, Parigi.

di Leonardo (che possiedono in più una imparagonabile tridimensionalità propriamente scultorea - del resto il Vinci fu anche scultore, Perugino no -: in particolare la *Madonna del garofano* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, 1473 circa, o il *ritratto di Ginevra Benci* della National Gallery di Washington, 1475-1476), una circolazione dei medesimi modelli "di bottega" si legge nel San Gerolamo che assiste due giovani impiccati ingiustamente (fig. 1), parte di una predella, oggi al Louvre, proveniente sicuramente da una pala destinata al Padre della Chiesa: il volto "quasi che 'n profilo" dell'impiccato di destra è sostanzialmente lo stesso del celebre disegno di testa di Madonna del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (428E) (fig. 2), che poi sarà ancora ripreso, quasi certamente da Lorenzo di Credi, nella *Annunciazione* oggi al Louvre e forse parte della predella della *Madonna di Piazza* nel Duomo di Pistoia (1475-1482) (fig. 3).³ Subito dopo, però, le strade dei due pittori sembrano

³ Pur rappresentando un numero di qualità particolarmente elevata del suo catalogo, mi sono convinto che la piccola *Annunciazione* del Louvre vada ricondotta, come ritiene ormai la maggioranza della critica, alla mano di Lorenzo di Credi e non a quella di Leonardo (la cui vicinanza poté però costituire sprone per Lorenzo a dare davvero il meglio di sé), come avevo sostenuto in VILLATA, E.: *Leonardo*, Milano, 2005, pp. 15-16.

4. Leonardo, Disegno cosiddetto "della valle dell'Arno", 1473, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.

orientarsi su binari sensibilmente, se non radicalmente diversi, sia professionalmente sia stilisticamente: Perugino individua la città umbra e il suo territorio come ideale trampolino di lancio, mentre Leonardo per tutti gli anni settanta sembra non riuscire a imprimere una chiara direzione alla propria carriera, oscillando tra gli estremi di un perfezionismo frustrante e della tendenza a quello che Kenneth Clark chiamava "doing nothing".⁴ Nel 1473 Perugino partecipa, con la tavola raffigurante il *Risanamento della figlia di Giovanni Antonio Petrazio* da Rieti, a quel monumento di cultura prospettica che sono le *Storie di san Bernardino* dipinte per l'omonimo Oratorio di Perugia, e ora conservate nella locale

Pinacoteca Nazionale; nello stesso anno, "adi 23 daghossto 1473 di di sancta Maria della neve", Leonardo traccia su carta il famoso *disegno della Valle dell'Arno* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8P recto) (fig. 4). In esso, naturalmente, non è da vedere il "primo paesaggio moderno" della storia dell'arte, né da cercare alcuna fumosa "comprensione ideologica", come a qualche fantasioso iconologo è parso,⁵ ma una esercitazione sul "far paesi" di gusto fiammingo (non per niente la parete rocciosa sulla destra, che si rivede pari pari nel *Battesimo di Cristo* di Verrocchio e Leonardo, deriva da quella inventata da Jan van Eyck per le sue versioni delle *Stimate di san Francesco*), non troppo diverso da quelli stesi da Piero Pollaiuolo, e prima ancora da Alesso Baldovinetti, come sfondo di molti loro dipinti. Ciò che costituisce la vera novità del disegno è semmai che esso ci restituisce il primo tentativo da parte di Leonardo di superare la prospettiva centrale o "liniale", di cui nello stesso preciso momento Perugino si dichiara invece campione: i margini esterni tendono a incurvarsi, come se vedessimo l'immagine in proiezione su una superficie concava, o come se Leonardo volesse restituire la deformazione ottica che l'occhio umano effettivamente opera; soprattutto l'effetto, ancora embrionale, è quello di uno spazio avvolgente e continuo, nel quale il riguardante è immerso e non anteposto, come nella prospettiva tradizionale.

La strada dell'uno è quella che porta alla immagine per certi versi canonica della *Consegna delle chiavi* nella Cappella Sistina, un cantiere che di fatto sancisce il primato del Perugino sulla scena pittorica italiana (al massimo insidiato da Mantegna, famoso e celebrato ma limitato dalla gabbia dorata della corte mantovana); quella dell'altro, dopo sperimentazioni e incertezze, porterà al superamento della prospettiva tradizionale quale è ormai manifesto nell'incompiuto *San Gerolamo* della Pinacoteca Vaticana e definitivamente compiuto nella

⁴ "Presumably Leonardo, like other young men with great gifts, spent a large part of his youth in what is known as doing nothing – dressing up, talking, taming horses, learning the lute, learning the flute. Enjoying the *hors d'oeuvres* of life, till his genius should find its true direction". CLARK, K.: *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist*, Londra, 1989 (1939), p. 59.

⁵ NATALI, A.: "Primordi della "maniera moderna". Leonardo: dalle stanze del Verrocchio alla partenza per Milano", *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del Genio Universale* (cat. ex.), Firenze, 2006, pp. 74-76.

Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano: la strada che porterà alle cupole di Parma di Correggio, di Treviso e Cortemaggiore di Pordenone, alla varallese cappella del Calvario di Gaudenzio Ferrari, alla Sala dei Giganti di Giulio Romano. In altre parole: l'intuizione che il celebre foglio fiorentino lascia appena intravedere è quella che sosterrà una gran parte delle più ardite sperimentazioni cinquecentesche, ma nel momento in cui le cose accadevano, il confronto sarebbe stato semmai tra un pittore che mostrava una dolcezza inusitata, lungi da ogni rigidità, e un collega sicuramente di grandi potenzialità, ma che non aveva sino a quel momento dato prova di sé in lavori particolarmente importanti.

La riprova ci viene dai celebri versi della *Vita e gesta di Federico da Montefeltro duca d'Urbino*, il poema composto intorno al 1487-1488 da Giovanni Santi in cui, al momento di raccontare la visita del duca a Milano nel 1482 (Libro XXII, cap. XCI, vv. 373-378), ne vengono rievocate le tappe a Firenze, Ferrara e Mantova, inserendo una digressione sull'eccellenza della pittura:

Due giovin par d'etate e par d'amori [viene il sospetto, anche per ragioni di rima, che
si debba leggere "onore"]

Leonardo da Vinci e 'l perusino
Pier della Pieve, ch'è un divin pittore,
el Ghirlandaio, el giovin Philipino,
Sandro di Botticello, e 'l cortonese
Luca, de ingegno e spiro pellegrino.⁶

Come si vede, l'elenco non è tanto, come è stato detto, di pittori fiorentini più o meno legati alla bottega verrocchiesca, ma (con le assenze di Cosimo Rosselli e di Bartolomeo Della Gatta, e l'inclusione di un Filippino ancora indicato quale "giovine"), dei pittori della Cappella Sistina, cui si aggiunge Leonardo forse in quanto, proprio dal 1482, di stanza, in veste più o meno ufficiale, a Milano. Ma si deve notare che, nonostante i due pittori siano appaiati, solo Perugino, dei due, è "divin pittore".

In un certo senso la distanza tra i due è destinata ad approfondirsi ancora negli anni successivi: tralasciando la prima versione della *Vergine delle rocce*, che, quale che sia la sua vicenda, influì pochissimo sulle sorti della pittura milanese, l'unica opera di pittura "pubblica" che Leonardo realizzò in circa quindici anni – prima del Cenacolo, terminato nella seconda metà del 1497 – fu la *Vergine delle rocce* oggi a Londra, databile al 1489.

Al contrario Perugino diventa il pittore più alla moda di Firenze, alternando prestigiose commissioni private a importanti opere pubbliche (dal *Cenacolo* di Foligno alla *Crocifissione* in Santa Maria Maddalena de' Pazzi, dalla *Visione di san Bernardo* per questa stessa chiesa – oggi all'Alte Pinakothek di Monaco – al *Compianto* per Santa Chiara, tra i suoi massimi capolavori) ma ottenendo anche non minori incarichi a Perugia, Fano, Assisi, Cremona, o da committenti quali Giuliano Della Rovere.

⁶ SANTI, G.: *La vita e le gesta di Federigo da Montefeltro duca d'Urbino*, Città del Vaticano, 1985, p. 674; SCRIVANO, R.: "La "Cronaca rimata" di Giovanni Santi", *Giovanni Santi*, Milano, 1999, pp. 24-36.

Un nuovo, indiretto scambio tra i due pittori avviene, con ogni probabilità, nel 1496. L'8 giugno di quell'anno Ludovico il Moro scrive all'arcivescovo di Milano, Guidantonio Arcimboldi che si trova in quel momento a Venezia:

“El pintore quale pingeva li camerini nostri hogi ha facto certo scandalo per el quale si è absentato, et havendo noi adesso pensare ad altro pintore per fornire l'opera, et satisfare a quello de che si servivamo cum l'opera de questo chi è absentato, intendendo che Magistro Pietro perusino si trova lì, ce è parso darvi cura de parlarli, et intendere da luy se 'l vole venire ad servire, cum dirli che venendo li faremo condicione tale ch'el si potrà bene accontentare. Ma in questo bisognerà advertire ch'el non si trovasse obligato a quella Illustrissima Signoria, per che in tale caso non intendemo farne parola, a nci se 'l fosse qui lo vorriamo remandare lì; et però risguardareti a questo, et parlando ad epsò Magistro ce avisareti de quello ch' el ve responderà, et se 'l vi parerà se possa sperare de haverlo”.⁷

Anche se non viene esplicitamente nominato il pittore che “ha facto certo scandalo”, si ritiene di solito che si tratti di Leonardo. Dopo la terribile disillusione del dono a Ercole d'Este del bronzo destinato alla fusione del monumento a Francesco Sforza, solo parzialmente controbilanciato dalla commissione del *Cenacolo* (non sappiamo esattamente quando iniziato, sicuramente portato a termine nella seconda metà del 1497: all'altezza del giugno 1496 ne era dunque in corso l'esecuzione) e dei non meglio precisati “camerini” nel castello, quasi certamente quello di Milano. Che in quel momento stesse maturando una certa tensione tra Leonardo e il suo mecenate lo dimostra un abbozzo di lettera del maestro, confluita nel Codice Atlantico (f. 867 recto; ma già in un frammento della stessa raccolta, f. 914 recto, della fine del 1494 o inizio del 1495, si rivolgeva al Moro in termini piuttosto amari): “Assai mi rincresce che l'avere a guadagnare el vitto m'abbi a interrompere il seguitare l'opera che già vostra Signoria mi commise”.⁸

L'operazione non andò a buon fine: come è lo stesso Arcimboldi a riferire al Moro il successivo 13 giugno, “credo che questa Signoria l'haveria concesso alla Excellentia Vostra etiam ch'el fosse dicto ch'el aveva tolto ad fare alcuna opera de questa Signoria; ma lo Illustrissimo principe [il Doge] dixè ch'el non era in questa terra, et per questo non sapevano como poterlo havere: perché erano sei mesi ch'el se ne partisse, né sapevano dove el fosse andato”.⁹ Tuttavia l'impressione che si ricava dalla lettura della prima missiva inviata dallo Sforza è che, se Perugino fosse stato disponibile, sarebbe stato considerato non un rincalzo per quanto “di lusso”, ma come un avvicendamento sul non menzionato pittore che aveva dato “scandalo” addirittura migliorativo. Che il Moro desiderasse molto avvicinare il Perugino lo dimostra del resto il fatto che proprio nello stesso anno, ma siamo ormai al 10 ottobre, il lignamaro fiorentino Jacopo d'Antonio scrive a “frater Jerolamo” alla Certosa di Pavia, in risposta a una missiva ricevuta, dicendo che se avesse ricevuto il denaro, avrebbe anche già preparato le tavole destinate a essere dipinte per la Certosa da Perugino e da Filippino Lippi; tre anni dopo, il 1 maggio 1499, Bartolomeo Calco, segretario ducale, firma una lettera della cancelleria

⁷ VILLATA, E. (a cura di): *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, 1999, pp. 93-94.

⁸ VILLATA, E.: *La biblioteca, il tempo e gli amici di Leonardo* (cat. ex.), Novara, 2009, pp. 86-89.

⁹ VILLATA, E.: *Leonardo da Vinci. I documenti...*, op. cit., 1999, p. 95.

5. Pietro Perugino, *Adorazione del Bambino, San Michele Arcangelo e l'Arcangelo Raffaele con Tobio*, National Gallery, Londra.

sforzesca indirizzata all'ambasciatore milanese a Firenze, Taddeo Vimercati, affinché solleciti i due pittori a consegnare le opere loro affidate (ciò che avverrà solo per lo splendido politico peruginesco, oggi diviso tra la Certosa stessa e la National Gallery di Londra (figs. 5-7)).¹⁰ La comparsa della segreteria ducale non stupisce, dato che di fatto la Certosa pavese era un cantiere posto sotto la più o meno diretta sorveglianza di Ludovico il Moro: il quale del resto, forse ancora nella speranza di rimpiazzare Leonardo, aveva effettuato sondaggi col Perugino, a Firenze, anche nel 1497, per ben due volte, il 28 marzo e il 9 novembre.¹¹ Vale la pena di ricordare che in questi mesi Leonardo stava terminando il *Cenacolo* (fig. 6) (anzi, nel novembre forse aveva concluso i lavori), e fin da giugno il Moro stava pensando di affidargli anche la parete opposta, dove avrebbe dovuto sostituire con una sua opera la *Crocifissione* affrescata da Giovanni Donato da Montorfano, che pure risaliva solo al 1495.¹²

Oggi non abbiamo dubbi nel riconoscere nell'evidenza ottica implacabile ma non descrittivamente catalografica, nella varietà di espressioni e di tipi umani sempre però ricondotti a una elettissima idealizzazione classicheggiante, nell'uso estremamente libero e sicuro, e infine nella irrefrenabile

¹⁰ MARANI, P. C.: "I documenti del 1496 e 1499 per le commissioni al Lippi e al Perugino", *Perugino, Lippi e la Bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495-1511* (cat. ex.), Firenze, 1986, pp. 33-35.

¹¹ BELTRAMI, L.: *Documenti e memorie su la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, 1919, pp. 42, 47; CANUTU F.: *Il Perugino*, II, Siena, 1931, pp. 292.

¹² VILLATA, E.: *Leonardo da Vinci. I documenti...*, op. cit., 1999, pp. 101-103; BALLARIN, A.: *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I, Verona, 2010, pp. 595-596.

6. Leonardo, *Ultima Cena*, refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie, Milano.

crescita dimensionale della parete delle Grazie il punto di partenza del Cinquecento e della “maniera moderna”. Ma di certo tale cesura dovette apparire molto meno netta non appena l’opera fu pubblicata, anche se la sua fama si espanse piuttosto rapidamente. Del resto, come già abbiamo detto, il percorso di Leonardo a Milano fu molto meno prolifico e più “privatistico” di quello del Perugino. Così possiamo leggere gli esperimenti sulla tridimensionalità in pittura lungo gli anni ottanta dalla ancora molto “quattrocentesca” *Dama con l’ermellino* al ben più maturo dominio dello spazio nel *Ritratto di musico* e nella *Belle Ferronnière* (fig. 7), che anche esibisce una più composta ma non meno rigorosa capacità di suggerire il movimento del corpo e dell’animo come fatto esteso nel tempo e nello spazio. Anche la capacità di misurarsi con l’anatomia umana giunge verso la fine degli anni ottanta a risultati, come il *San Gerolamo* della Pinacoteca Vaticana e il già citato *Musico*, che mettono a frutto gli studi anatomici condotti sullo scheletro umano e animale (entro l’inverno 1489) e il confronto, sui temi della crescita dimensionale e dell’illusionismo prospettico, dell’endiadi Bramante-Bramantino.¹³ Solo la seconda *Vergine delle rocce* (fig. 8) aveva però costituito un risultato pubblico, che infatti si pome come punto ineludibile di “modernità” per i pittori lombardi, che ne interpretano chi la

¹³ Parlo di endiadi in quanto ritengo Bramante il vero e proprio inventore di un uso eminentemente illusivo e scenografico della prospettiva, mentre il “figurista”, in una sorta di anticipazione del *modus operandi* dei grandi decoratori settecenteschi, è piuttosto da riconoscere, anche nelle opere “bramantesche” per eccellenza come l’*Argo* del Castello Sforzesco o gli *Uomini d’arme* già nella casa di Gasparo Visconti e ora a Brera, a Bartolomeo Suardi detto Bramantino. Inutile dire che per ora non vedo alcun motivo intellettualmente e filologicamente valido di recedere dalle “imbarazzanti” (come ha definito il mio libro un non specialista in estemporanea trasferta bramantiniana) conclusioni cui sono giunto in VILLATA, E.: *Tristezza della resurrezione. Bramantino negli anni di Ludovico il Moro*, Milano, 2012.

7. Leonardo, *Belle Ferronnière*, Musée du Louvre, Parigi.

8. Leonardo, *Vergine delle rocce*, 1489, National Gallery, Londra.

delicatezza emotiva (Boltraffio), chi la nuova monumentalità (Bramantino); ma lo stesso Leonardo, indubbiamente, trasse molto in termini di attenzione alla realtà fenomenica e di uso del colore, dai pittori lombardi, Foppa in primis.

Quando Leonardo giunge a Firenze, nella primavera del 1501, la sua fama è ormai consolidata, passando anche per uno dei “salotti” (il termine è volutamente anacronistico) in grado di fare e disfare il credito di un artista dell’epoca, quale la corte di Isabella d’Este, che se nel 1497 aveva commissionato una elaborata allegoria a Perugino nel proprio studiolo, in un mese di permanenza di Leonardo a Mantova nell’inverno 1499-1500, non perde occasione per farsi ritrarre dal Vinci in un cartone che, come è noto, non verrà mai tradotto in dipinto (a onta di qualche rumoreggiamento giornalistico su presunti “ritrovamenti” su cui è meglio

9. Leonardo, *Sant’Anna Metterza*, Musée du Louvre, Parigi.

sorvolare). Non ripeto le ragioni, che ho già in una precedente occasione esplorato, che inducono a capovolgere la consueta successione tra le due versioni approntate da Leonardo del tema della *Madonna Metterza*, e a ritenere che il pittore abbia elaborato prima quella che poi condurrà al dipinto del Louvre (fig. 9), e che si trova già descritta, come unica cosa da lui fatta a Firenze, da fra Angelo Gavassetti da Novellara a Isabella d'Este il 3 aprile 1501.¹⁴ Va però riconosciuto un altro fatto essenziale: contrariamente a quanto spesso ripetuto, anche recentemente, e anche da chi scrive, è molto probabile che il re di Francia Luigi XII non abbia svolto alcun ruolo, né di committente né di oggetto di dono diplomatico da parte della Repubblica fiorentina, nella genesi di quest'opera.¹⁵

Va invece presa molto sul serio l'affermazione di Giorgio Vasari nella edizione giuntina delle *Vite* 1568:

“Ritornò a Fiorenza, dove trovò che i frati de' Servi avevano allogato a Filippino l'opere della tavola dello altar maggiore della Nunziata; per il che fu detto da Lionardo che volentieri avrebbe fatto una simil cosa. Onde Filippino inteso ciò, come gentil persona ch'egli era, se ne tolse giù, et i frati perché Lionardo la dipignesse se lo tolsero in casa, facendo le spese a lui et a tutta la sua famiglia. Et così li tenne in praticalungo tempo, né mai cominciò nulla. Finalmente¹⁶ fece un cartone dentrovi una Nostra Donna et una s. Anna con un Christo, la quale non pure fece maravigliare tutti gl'artefici, ma finita ch'ella fu, nella stanza durarono due giorni d'andare a vederla gl'huomini e le donne, i giovani e i vecchi, come si va a le feste solenni, per veder le maraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo.”

Effettivamente Filippino nel settembre 1503 ricontrattò l'allogazione dell'altar maggiore, e nel contratto si specifica che il priore fra Zaccaria di Lorenzo da Firenze “Già più tenpo alochò a Filippo di Filippo Lippi dipintore una tavola grande per porre nelal chiesa di Santa Maria de' Servi”, una grande pala double face che dovrà raffigurare su una faccia la Deposizione di Cristo dalla croce e sull'altra un soggetto che non viene specificato in quanto ancora non

¹⁴ VILLATA, E.: “Da Bernardino de Conti a Leonardo. Piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese”, *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499 - 1521)*, Roma, 2013, pp. 127-143.

¹⁵ Il primo studioso moderno a prospettare l'ipotesi di una committenza volta a celebrare la regina, Anna di Bretagna, riprendendo un'affermazione dell'erudito lombardo seicentesco Sebastiano Resta, è stato WASSERMAN, J.: “The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon”, *Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 312-325; il più recente, e con modalità abbastanza estreme, oltre a SYSON, L. scheda núm. 86 in *Leonardo da Vinci Painter at the Court of Milan* (cat. ex.), Londra, 2011, pp. 288-291; VERSIERO, M.: *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni. L'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, Napoli, 2012, pp. 286-299, libro di notevole ampiezza di informazione e non privo di spunti interessanti, anche se sovrainterpretazioni e forzature vi sono molto frequenti. La mia ipotesi che le due invenzioni “gemelle” volessero celebrare la Repubblica fiorentina e insieme il suo principale alleato Luigi XII, espressa nel 2005 (VILLATA, E.: *Leonardo...*, op. cit., 2005, pp. 32-33) è stata seguita da BATTAGLIA, R.: *Leonardo e i leonardeschi*, Milano, 2007, p. 107; VILLA, G. C. F.: *Leonardo pittore. L'opera completa*, Cinisello Balsamo, 2011, p. 168; oggi mi pare essa stessa insufficiente, per le ragioni che dirò. Un buon punto della situazione è offerto da DELIEUVIN, V.: “Une Sainte Anne, mais pour qui?”, *La Sainte Anne l'ultime chef d'oeuvre de Léonard de Vinci* (cat. ex.), Parigi, Milano, 2012, pp. 213-217.

¹⁶ Nella precedente edizione torrentiniana, del 1550, Vasari aveva scritto “in questo mezzo fece un cartone”: la modifica testuale serve proprio a legare il “cartone” con la commissione dell'altar maggiore dell'Annunziata, eliminando ogni ambiguità veicolata dal testo primitivo e che, come vedremo, aveva una sua precisa ragion d'essere.

precisamente definito.¹⁷ Filippino aveva quindi già ricevuto l'incarico ma, per qualche ragione, lo aveva lasciato cadere, e questo è un dato che ben collima col racconto di Vasari, come lo è il fatto che la riallogazione avvenga solo dopo che Leonardo è ormai proiettato su una ben più ambiziosa e ancora più ufficiale impresa, quale la *Battaglia di Anghiari* (il successivo 24 ottobre riceverà le chiavi della "sala del papa" per iniziare a lavorare al relativo cartone). Tuttavia qualcosa ancora non quadra. Non tanto la discrepanza di dimensioni (la pala dell'*Annunziata*, poi terminata da Perugino, 330 x 224 cm), in quanto il "cartone" di Londra (in realtà semplicemente un disegno a grandezza naturale) può benissimo riferirsi soltanto alla parte centrale di una composizione che avrebbe dovuto essere più grande;¹⁸ quanto il fatto che fra Zaccaria e Filippino, ancora nel 1503, non avessero deciso cosa avrebbe dovuto raffigurare il verso della tavola, rendendo improbabile che due anni prima invece Leonardo già sapesse cosa andava raffigurato sulla tavola.

10. Leonardo, *Sant'Anna Mettera con san Giovannino*, 1501, National Gallery, Londra.

C'è però un'altra commissione filippinesca che presenta tratti singolarmente molto simili, al limite della sovrapponibilità, e che potrebbe aver facilmente indotto in errore Vasari.

Dal 1498 al 1502 Baccio d'Agnolo, lo stesso carpentiere cui era stata commissionata la cornice della pala per l'altar maggiore della Santissima Annunziata, riceve pagamenti dal governo repubblicano per un analogo lavoro destinato alla Sala del Consiglio Maggiore di Palazzo Vecchio. La pala che tale cornice avrebbe dovuto contenere viene commissionata a Filippino Lippi, che il 17 giugno 1503 riceve dal Comune di Firenze un acconto di 205 lire.¹⁹ Tuttavia Filippino non ne fece nulla, come ricorda anche Vasari, e diverso tempo dopo la sua morte l'opera fu riallogata, nel 1510, a Fra Bartolomeo. Ed è qui che possiamo calare l'asso vincente: la pala di Fra Bartolomeo inscena una accollita di santi intorno a un gruppo di sant'Anna con la Madonna, il Bambino e san Giovannino. Pare quindi del tutto probabile, arriverei a dire certo, che l'unico errore di Vasari sia consistito nel riferire la commissione deposta da Filippino a favore di Leonardo alla pala della *Santissima Annunziata* invece che alla pala civica per l'altare del Maggior Consiglio: un

¹⁷ ZAMBRANO, P.; NELSON, J. K.: *Filippino Lippi*, Milano, 2004, pp. 623-624.

¹⁸ Quanto al dipinto del Louvre, non è che una versione pittorica che parecchi anni dopo Leonardo realizza a partire dal disegno elaborato entro i primi di aprile del 1501.

¹⁹ SCHARF, A.: *Filippino Lippi*, Vienna, 1935, docc. XXV, XXVI.

11. Fra Bartolomeo, *Pala della Signoria*, 1510-11, Museo di San Marco, Firenze.

12. Pietro Perugino, *Maddalena*, Galleria Palatina, Firenze.

errore ancora liminale nell'edizione del 1550, e sancito definitivamente nella successiva del 1568. Del resto il significato politico e filorepubblicano dell'iconografia, con i santi patroni Giovanni e Anna (tale in quanto nel giorno a lei dedicato, 26 giugno 1343, venne cacciato il tiranno Gualtieri di Brienne duca d'Atene e instaurata la Repubblica). Ed ecco quindi la ragione, tutta politica, della processione durata due giorni della cittadinanza fiorentina a vedere il cartone appena uscito dalle mani di Leonardo (non si può escludere che quella di Vasari sia una confusione non del tutto innocente: la Santissima Annunziata era un luogo molto più neutro della Sala del Maggior Consiglio agli occhi di un cortigiano del duca Cosimo I). Ne consegue una importante conseguenza: il cartone di Londra (fig. 10) ci mostra solo il gruppo centrale di una composizione che avrebbe dovuto presentarsi molto più ampia: difficile dire se già Leonardo pensasse a una inquadratura architettonica, come poi farà Fra Bartolomeo nella sua opera, incompiuta, oggi al Museo di San Marco (riprendendo uno spunto già messo a punto da Raffaello nella pala Pitti) (fig. 11).²⁰

Ottenuta questa acquisizione vinciana, torniamo al rapporto tra Leonardo e Perugino. L'episodio di Filippino che rinuncia alla commissione a favore di Leonardo (salvo rientrarne – inutilmente – in possesso quando Leonardo è proiettato nell'ancor più ambiziosa impresa della *Battaglia di Anghiari*) è una bella dimostrazione di amicizia ma anche un segnale del prestigio che ormai circonda Leonardo allorché si ripresenta, dopo quasi un ventennio di assenza, sulla scena fiorentina: prestigio che non scema nell'anno e mezzo successivo, quando il Vinci è al servizio di Cesare Borgia prima di rientrare a Firenze nel 1503. Che le idee di Leonardo smuovano l'ambiente fiorentino lo dimostra anche Michelangelo, che nella *Madonna di*

²⁰ PADOVANI, S. scheda núm. 21 in *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco* (cat. ex.), Venezia, 1996, pp. 99-103.

Bruges (1502) gli tributa un vero omaggio, curioso in un artista che diventerà il suo rivale per eccellenza. Anche Perugino si affretta a rimodernare in senso leonardesco il proprio bagaglio nella splendida *Maddalena* di Palazzo Pitti (fig. 12), che non a caso porta una antica attribuzione a Leonardo; ma curiosamente, nel suo caso, si tratta piuttosto del Leonardo milanese, come dimostrano il fondo scuro e l'aria dolcemente malinconica dell'espressione. Tuttavia l'exploit della *Battaglia di Anghiari*, e la parallela crescita di Michelangelo e del suo ex protetto Raffaello cambiano radicalmente lo scenario, e Pietro non riuscirà a reggere il confronto, nonostante i tentativi di ammodernamento denunciati dalla *Madonna* del Museo di Nancy, che riprende il tema compositivo della *Vergine delle rocce*, e del *Cristo flagellato* della National Gallery di Washington, in cui addirittura Vannucci cerca di intercettare il dionisiaco patetismo della *Battaglia di Anghiari*, un elemento quanto mai estraneo alla sua più autentica vena poetica. In questo affanno si legge la perdita della presa sulla realtà fiorentina, pienamente dimostrata dal deludente completamento, proprio, della pala per la Santissima Annunziata, lasciata incompiuta da Filippino alla morte nel 1504. La *Deposizione* viene come illanguidita, e la troppo vista *Assunzione della Vergine* dell'altra faccia testimonia come Perugino non avesse compreso come le invenzioni di Filippino della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella rappresentassero l'estremo tentativo della maniera quattrocentesca di trascendersi, ciò che avviene definitivamente solo con le due Battaglie di Leonardo e Michelangelo: che rappresentano però uno spartiacque oltre il quale tutto quanto rimasto al di qua apparve improvvisamente superato, letteralmente dall'oggi al domani. Anche in questo caso è Vasari ad aver meglio di tutti illustrato una simile, decisiva congiuntura storica. Sia nella Vita del Perugino (significativamente posta in chiusura della Seconda Parte), proprio raccontando la tiepida accoglienza del completamento della pala filippinesca, sia soprattutto nel meraviglioso Proemio della Terza Parte delle *Vite*. Così nella Vita del Perugino:

“Dicesi che quando detta opera si scoperse poi fu da tutti i nuovi artefici assai biasmata. Erasi Pietro servito di quelle figure ch'altre volte era usato metter in opera, dove tentandolo gli amici suoi dicevano che affaticato non s'era e che aveva tralasciato il buon modo dell'operare, e per avarizia e per non perder tempo era incorso in tale errore. A i quali Pietro rispondeva: “Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da loro. E songli infinitamente piaciute; se or agli dispiacciono e non le lodano, che ne posso io?”.²¹

E nel Proemio:

“[I grandi quattrocentisti] per sforzarsi cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche e massime ne gli scorti e nelle vedute spiacevoli che, sì come erano a loro dure a condurle, così erano aspre e difficili a gli occhi di chi le guardava. Et ancora che la maggior parte fussino ben disegnate e senza errori, vi mancava pure uno spirito di prontezza che non ci si vede mai, et una dolcezza ne' colori unita, che la cominciò a usare nelle cose sue il Francia Bolognese e Pietro Perugino. Et i popoli nel vederla

²¹ VASARI, G.: *Le Vite nelle redazioni del 1550 e del 1568*. A cura di R. Bettarini e P. Barocchi, III, Firenze, 1974.

13. Pietro Perugino, *Ritratto di Francesco delle Opere*, 1494, Galleria degli Uffizi, Firenze.

14. Leonardo (?), *San Giovanni Battista*, Sotheby's, Londra.

come matti a questa bellezza nuova e più viva, parendo loro assolutamente che e' non si potesse già mai far meglio."²²

Quindi, andando a capo in un testo molto compatto, a sottolineare uno scarto concettualmente significativo:

“Ma lo errore di costoro dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale, dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltra la gagliardezza e bravezza del disegno, et oltra il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto come elle sono, con buona regola, migliore ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto et il fiato.”²³

Anche le disavventure del Perugino con Isabella d'Este rappresentano un'altra inequivocabile conferma del repentino tramonto della fama di Perugino, anche di fronte a Leonardo che continua invece a essere corteggiatissimo dalla marchesa di Mantova.²⁴

²² Sicuramente è un banale errore l'interpretazione di POMMIER, E.: *L'Invention de l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Parigi, 2006 (*L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, 2007, p. 212): “moltissime persone intraprendevano dei viaggi pur di vederle”. Naturalmente Vasari non intende dire questo, ma che dappertutto erano richieste le opere di Perugino o almeno informate al suo stile, il che è un fatto storicamente indiscutibile (lo aveva già brevemente ma perfettamente individuato, ZERI, F.: *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani*, Torino, 1989 (1976), p. 12).

²³ VASARI, G.: *Le Vite nelle redazioni del 1550 e del 1568*. A cura di R. Bettarini e P. Barocchi, vol. VI, 1976. Forse questa è la migliore definizione sintetica che sia mai stata data dell'arte di Leonardo.

²⁴ Questo momento storico è magistralmente evocato da ROMANO, G.: “Verso la “maniera moderna”: da Mantegna a Raffaello”, *Storia dell'arte italiana, VI. Cinquecento e Seicento*, Torino, 1981, pp. 5-83. Per Leonardo e Isabella d'Este v. ora AMES-LEWIS, J.: *Isabella and Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-06*, New Heaven, Londra, 2012.

E dire che è Leonardo stesso a guardare con grande rispetto al modello del Perugino: la scelta di porre Lisa del Giocondo in un aperto paesaggio invece che sullo sfondo scuro di tutti i ritratti milanesi, al di là delle profonde modifiche cui il Vinci sottopone il suo dipinto nel corso del tempo (e soprattutto, credo, tra 1513 e 1515) penso che sia profondamente debitrice a un modello elevato come il *Francesco Delle Opere* (Uffizi) dipinto a Venezia da Perugino nel 1494 (fig. 13), vero capolavoro della ritattistica italiana di estremo Quattrocento. Come sempre Leonardo è più umile e più intelligente della gran parte dei suoi esegeti, e non si fa scrupoli a guardare con rispetto e vigile curiosità alle opere del passato e dei suoi colleghi, sia a Milano sia a Firenze, recependo suggerimenti destinati a essere interiorizzati e totalmente reinventati da Foppa come da Perugino, da Bramantino come da Michelangelo.

Concludo questo faticoso excursus con un piccolo premio per la pazienza di chi mi ha seguito fin qui: un nuovo disegno da aggregare al corpus grafico di Leonardo. Questo ritaglio circolare di 113 mm di diametro è recentemente comparso in un'asta londinese, come "Milanese School, Early XVIth Century" (fig. 14).²⁵ Nonostante un problematico stato di conservazione e una evidente ripresa del profilo, credo non sia difficile (mantengo la riserva perché non ho esaminato dal vero il disegno) riconoscere in questo disegno raffigurante San Giovanni Battista (l'ultimo ritorno di Leonardo sul tema!) una tardissima prova disegnativa del Maestro, come dimostrano lo stile un poco appesantito ma insieme quasi smaterializzato e la carta assai porosa e di qualità medio-bassa.

²⁵ SOTHEBY'S: *Old Master and British Drawings, including French Masterworks from the Domreuil Collection*, Londra, Sotheby's, 3 luglio 2013, lotto núm. 13.

MICHELANGELO E LA CAPPELLA SISTINA

La cappella Sistina di Michelangelo ha sempre rappresentato e rappresenta ancora la summa dell'arte e un punto di riferimento per gli artisti, almeno sino al ventesimo secolo. Tutto si sa di Michelangelo. O meglio: tutto si credeva di sapere, sino all'ultimo restauro (1980-1994), con la pulitura degli affreschi, ha riportato in luce i veri colori di quei dipinti e ha finalmente fatto chiarezza sulla tecnica pittorica da lui usata.

Il lungo, la cappella Sistina, rappresenta, inoltre, uno dei siti più noti al mondo, non solo per la presenza degli affreschi di Michelangelo e dei sommi pittori del quattrocento, ma perché è la sede sacra dell'elezione del Pontefice romano. Indimenticabile, durante l'elezione di Papa Francesco, il gabbiano appollaiato sul comignolo del tetto della Sistina dai cui la folla assiepata in piazza san Pietro o ferma davanti a milioni di schermi televisivi attendeva la fumata bianca segno della avvenuta elezione del Papa.

Tutto questo fa sì che ogni cosa che riguarda la Sistina attiri l'attenzione di tutto il mondo, specie un fatto eccezionale e non previsto come il restauro degli affreschi di Michelangelo. Evento che non ha richiamato solo l'attenzione degli artisti, degli storici d'arte o degli intellettuali, ma anche quella della gente comune di ogni livello culturale. Per di più la polemica accesa attorno al restauro da una frangia conservatrice di artisti e da qualche storico d'arte ha contribuito ancora di più ad attirare ancora di più l'attenzione dell'opinione pubblica. Il restauro, condotto dal Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani con la direzione di Carlo Pietrangeli, con quella scientifica di Fabrizio Mancinelli e quella tecnica di me che sto scrivendo, è stato seguito da vicino da una commissione di esperti internazionali del più alto livello guidati prima da André Chastel e poi da Sydney J. Freedberg, a garanzia della buona qualità del lavoro che veniva svolto.

Il restauro ha rivelato una grande quantità di particolari tecnici e artisti di Michelangelo, prima impossibili da vedere, data la grande massa di materiale estraneo e scuro depositata sopra la pellicola pittorica, che per nostra fortuna si è conservata quasi dovunque in perfetto stato.

Il materiale estraneo era costituito da colla animale unita ad olio vegetale, gomma arabica, fiele di bue, ed era stato applicato a più riprese dai restauratori del passato per ravvivare temporaneamente i colori che nel tempo si andavano coprendo di polvere grassa, fumo di candele e di braceri, ed anche per nascondere le macchie bianche dei sali che si formavano a seguito delle frequenti infiltrazioni di acqua piovana proveniente dal tetto sopra la volta.

Nei secoli il continuo accumulo di materie estranee aveva fatto perdere la memoria della cromia originale di questi dipinti. A noi restauratori è bastato rimuovere questo materiale scurissimo per restituire respiro ai colori. Colori che sono la matrice della cromia degli artisti detti poi Manieristi.

La Cappella Sistina, fatta costruire nel 1482 da Sisto IV della Rovere sulle fondamenta di una precedente cappella medievale, detta cappella Magna, aveva in origine soltanto le pareti dipinte da grandi artisti come Botticelli, Ghirlandaio, Perugino, Cosimo Rosselli, mentre la volta era decorata con un semplice cielo azzurro con stelle dorate, in tutto simile alle volte medievali.

Le pareti della cappella sono di grande spessore, circa tre metri, ed anche la volta è pesantissima. Si tratta di una volta a sesto ribassato costruita col metodo romano della volta a sacco, ovvero di una struttura compatta ottenuta, come per l'odierno cemento armato, gettando su una controforma un impasto di calce, pozzolana e pezzi di tufo. Questi ultimi, come la pozzolana, sono materiali di origine vulcanica. La volta al cervello ha uno spessore di ben ottanta centimetri, quindi pesantissima.

L'enorme peso costituito dalle spesse pareti e dalla pesante volta non ha trovato una adeguata base nelle fondamenta medievali per cui ben presto la statica della Cappella cominciò ad avere problemi. Oltre alla inadeguatezza delle fondamenta, le cause dei problemi statici vanno ricercati anche nel terreno scosceso e poco stabile del colle Vaticano, e nei lavori di sbancamento dell'area in cui stava sorgendo la nuova basilica di san Pietro.

Dopo un primo restauro strutturale eseguito nel 1504 con la messa in opera di "catene" di ferro, Giulio II fece raschiare la volta stellata, che si era danneggiata, e incaricò Michelangelo di dipingere la nuova volta. Michelangelo vi lavorò dal 1508 al 1512. Purtroppo, però, la statica della cappella continuava a dare serie preoccupazioni, per cui nel 1564 furono chiamati gli architetti Vignola e Pirro Ligorio per cercare di porre rimedio all'inconveniente che minacciava seriamente la possibilità di conservare l'intera cappella. I due architetti risolsero il problema costruendo tre grandi contrafforti che fermarono definitivamente le lesioni dei muri della cappella.

Per gli affreschi della volta un danno non meno grave furono le perdite d'acqua piovana provenienti dal tetto che continuarono sino ai primi del '900, quando questo fu ricostruito di sana pianta con metodi e materiali moderni.

Ma le infiltrazioni d'acqua avevano prodotto sugli affreschi di Michelangelo, lunette e zona dei "veggenti", delle pesanti formazioni di sali solfati, carbonati, nitrati bianchi (reversibili), e silicati scuri, (irreversibili) che macchiarono anche gli intonaci.

Il restauro del *Giudizio Universale* (1535 – 1540) presentava oltre ai problemi tecnici di restauro molto simili a quelli della volta, un problema riguardante la filosofia del restauro: cosa fare delle censure messe sulle nudità delle figure del *Giudizio* imposte dal Concilio di Trento il 21 gennaio del 1564. Dopo lunga riflessione e vari dibattiti internazionali, si decise di conservare tutte le “braghe” del ‘500, dipinte da Daniele da Volterra, Girolamo da Fano e Domenico Carnevali (fig. 1), perché storicamente rilevanti, essendo legate ad un momento importantissimo della Chiesa Cattolica, quale fu la Controriforma. Mentre, invece, si decise di rimuovere tutte quelle di epoche successive non legate a momenti storici e liberare molti corpi da quelle brutte “braghe”.

I primi progetti di Michelangelo per la volta della Sistina, conservati a Detroit e a Londra, ci mostrano una decorazione simile al cassettonato delle volte romane e le figure dei dodici apostoli.

Ne risultava un complesso decisamente povero e privo di fantasia. Infatti tutte e due le prime versioni furono scartate, ma nulla ci resta di schizzi e disegni che possano farci capire quale fu il percorso mentale che lo portò alla volta così come la vediamo oggi.

Certamente immaginò l’elevazione di un altro registro delle pareti della Cappella in cui collocare Profeti e Sibille seduti nei troni marmorei, quasi a ricordare ciò che aveva immaginato per la tomba di Giulio II. La Cappella così rialzata dalla finta architettura non viene chiusa da una volta, ma viene lasciata a cielo aperto. Ce lo indicano le due lingue di cielo che Michelangelo ci mostra delle due testate della volta. Le pareti lunghe sono unite tra loro da coppie di archetti aerei. Negli spazi celesti tra archetti e coppie di archetti, appaiono le Teofanie, ovvero i fatti divini, come le scene della Creazione e alcune storie del vecchio Testamento.

Ventitre anni più tardi, affrontando la scena del *Giudizio*, Michelangelo la immagina come una enorme teofania che appare dove un tempo vi era la quarta parete, quella dell’altare. Per questo la Cappella sembra avere solo tre pareti. Michelangelo ce lo fa capire dipingendo un personaggio del *Giudizio* (fig. 2) che nel guardare verso il basso si appoggia con le mani alla

1. Michelangelo, *Giudizio Universale*, affresco, censura del sec. XVI sulla figura di San Paolo, Cappella Sistina, Vaticano.

2. Michelangelo, *Giudizio Universale*, affresco, figura che si appoggia alla cornice, Cappella Sistina, Vaticano.

vera cornice marmorea della vera parete interrotta. Anche il Cireneo appoggia la base della pesante croce di Cristo sullo stesso cornicione.

Dalla lettura delle giornate di lavoro degli affreschi si è potuto accertare che la prima scena dipinta da Michelangelo, quando tutta la volta era ancora bianca di intonaco grezzo detto “arriccio”, è stata quella del *Diluvio universale*. La scena porta evidenti le tracce di quanto racconta Vasari. All'inizio Michelangelo fa lavorare una squadra di giovani pittori fatti venire da Firenze, ma non è soddisfatto del loro operato e chiudendo la porta del ponteggio per molti giorni li costringe a tornare a Firenze. Questi aiutanti non sapevano fare l'affresco e avevano anche altre carenze, per cui Michelangelo non poteva pensare di affrontare un lavoro così impegnativo con gente tanto mediocre. Buttò giù il lavoro che avevano fatto sino ad allora, salvo una porzione sulla destra che forse riteneva accettabile, e poi cominciò da capo a dipingere a buon fresco, ma questa volta personalmente, come farà per tutto il resto del lavoro salvo qualche particolare meno importante o di secondo piano.

Dipinta questa prima scena, che forse doveva servirgli a capire e verificare sul campo molte cose della tecnica e della gestione del cantiere, inizia col dipingere tutta di seguito la cornice di coronamento dei troni che divide geometricamente in due parti, come un grande rettangolo, lo spazio della volta, all'interno del quale dipingerà gli archetti e le teofanie, e all'esterno i Profeti e le Sibille. Dipinge le lunette nello spazio verticale della volta.

Prima del restauro la tecnica pittorica di volta e *Giudizio* veniva definita genericamente “affresco”, ma si riteneva che fosse stata eseguita in gran parte “a secco” per via di quella superficie translucida e vetrosa e per quei colori scuri, molto diversi da quelli che si usano in affresco. Unica cosa certa era la divisione degli intonaci in “giornate”, segno che almeno una prima stesura doveva essere stata eseguita con quella antica tecnica.

Il restauro ha finalmente permesso di stabilire con assoluta certezza che la tecnica di Michelangelo è “buon fresco”. Possiamo dire senza tema di smentita che si tratta del migliore buon fresco praticato nella pittura italiana. Lo confermano i colori usati: ocre, ossidi di ferro perfettamente adatti all'affresco, con l'esclusione quasi totale dei colori non adatti all'affresco e quindi il minimo uso di pittura a secco. Questa viene utilizzata nella volta soltanto per alcune piccole correzioni della linea delle figure e nel *Giudizio finale* per la stesura dell'azzurro di lapislazzuli del grande cielo di fondo e per l'uso limitatissimo di un giallo e di un rosso.

Trattandosi di affresco, l'intonaco è diviso in giornate. L'intonaco usato da Michelangelo in Sistina è costituito da un impasto di calce e pozzolana, molto diverso, per tenacità e consistenza, dal tradizionale intonaco di calce e sabbia, sempre usato in affresco.

Questo intonaco si utilizza soltanto nella zona di Roma e di Napoli, dove la presenza di vulcani (preistorici quelli di Roma), ha prodotto un terreno a base di piroclastite sciolta, ottima per le malte per l'edilizia.

Michelangelo ha voluto sfruttare la eccezionale tenacità di questa malta, ma rendendosi conto che impastata nelle tradizionali proporzioni di tre parti di pozzolana e una di calce, non offriva

3. Michelangelo, volta, *Creazione dell'uomo*, affresco, spolvero della mano di Dio, Cappella Sistina, Vaticano.

4. Michelangelo, volta, *Creazione dell'uomo*, affresco, incisione indiretta del braccio di Adamo, Cappella Sistina, Vaticano.

una superficie adatta ad essere dipinta a causa della forte avidità d'acqua dell'impasto che non permetteva la corretta stesura dei colori, quindi ne modificò le proporzioni portandole a 3 di pozzolana e due di calce, facendola diventare una malta grassa con una superficie perfettamente adatta ad essere dipinta. Ma la malta grassa ha un difetto: si screpola nell'asciugarsi. Ed è per questo che gli affreschi della Sistina mostrano una fitta rete di sottili screpolature, non pericolose per la statica degli intonaci.

La grandezza della superficie delle giornate è commisurata alla grandezza delle figure e alla loro forma, dodici giornate per il *Profeta Giona*, mentre per le lunette usa soltanto tre giornate: una per la targa centrale e due per le figure laterali. Giornate enormi, da cinque metri quadrati e mezzo ciascuna. Nelle lunette della seconda metà della volta le giornate si riducono a due e anche a una sola, ma forse sono sempre tre eseguite una dopo l'altra senza soluzione di continuità.

I disegni dai cartoni sono trasferiti sull'intonaco con i due metodi tradizionali: spolvero e incisione indiretta (figs. 3, 4). Tanto nella volta quanto nel *Giudizio* vi sono contemporaneamente i due metodi di trasferimento.

Vi è anche il metodo dell'incisione diretta, quella eseguita senza cartone direttamente sull'intonaco fresco, che Michelangelo usa per fissare le linee del disegno trasferito con lo spolvero. Disegno che verrà spazzolato prima della stesura del colore, affinché la polvere di carbone non sporchi i pigmenti.

Le lunette sfuggono a questa regola perché le figure che rappresentano gli *Antenati di Cristo*, oltre ad essere state dipinte in una unica giornata enorme, non presentano segni di trasferimento da cartoni, ma solo in sommario disegno preparatorio eseguito a pennello e a mano libera, per lo più coperto dai colori. C'è chi ipotizza che le sagome delle figure siano state ottenute con il metodo della silhouette. Ovvero scontornando con pennello e colore il profilo dell'ombra proiettata sul muro dal modello posto davanti ad un lume.

5. Michelangelo, volta, *Separazione della luce dalle tenebre*, affresco, durante la pulitura, Cappella Sistina, Vaticano.

Anche in altri due casi Michelangelo ha dipinto senza cartoni: la figura di Noè che pianta la vite nella scena dell'*ebrezza di Noè*, e la pelle di San Bartolomeo nel *Giudizio Finale*, pelle nella quale si vuole vedere il suo autoritratto tragico.

Si è detto della altissima qualità dell'affresco michelangiolesco dove la presenza di parti a secco, che sono delicate e si possono perdere nel tempo, è ridotta al minimo. Tuttavia in alcuni casi l'uso del secco è inevitabile, come per le dorature dei medaglioni e per il cielo del *Giudizio* che in azzurro di lapislazzuli. Questo è un colore che si ottiene macinando la pietra di lapislazzuli, più si macina, più la granulometria diventa sottile, più il colore azzurro perde di intensità, quindi se si vuole che l'azzurro resti intenso sul dipinto si dovrà utilizzare un pigmento dai granuli consistenti che il carbonato di calcio dell'affresco non potrà fissare sull'intonaco. Per questo il pigmento

dovrà essere stemperato con la colla animale (non con l'uovo, non con la calce), e quindi sarà steso ad intonaco secco. Michelangelo nel *Giudizio* prepara una base azzurra ad affresco mescolando il pigmento con biancosangiovanni e poi aggiunge a secco l'azzurro più intenso. Attualmente noi vediamo un cielo azzurro più chiaro di come era in origine perché è il colore di preparazione mescolata con il bianco; l'azzurri intenso è andato perduto nel tempo, forse addirittura con il primo restauro di Domenico Carnevali del 1566, come attesta la sigla D.C. 1566 scritta nel manico del remo di Caronte.

La scoperta del vero Michelangelo pittore parte dalla sua gamma cromatica totalmente imprevedibile, anche se il pittore Biagio Biagetti, fondatore e direttore del Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani, nel 1936 scriveva: "(...) Se e quando potrò trattarne, non mi sarà difficile dimostrare che l'intonazione policroma della Sistina noi la vediamo come attraverso un vetro affumicato, che ne sminuisce grandemente il vigore degli accordi, la luminosità degli impasti e la potenza della modellazione (...)”¹ (fig. 5).

I colori di Michelangelo sono, all'inizio del suo lavoro, gli stessi colori usati dai pittori del XV secolo che vediamo in Sistina, ma una differenza sostanziale sta nella estensione che i colori hanno. Estensione mai vista prima, che li rende più imponenti e incisivi.

All'inizio, dunque, colori e accostamenti sono quattrocenteschi, come nella *Sibilla Delfica* e nella *Eritrea*, ma poi se ne distacca del tutto inventando nuove cromie e nuovi accostamenti

¹ BIAGETTI, B.: "La volta della Cappella Sistina: primo saggio di indagini sulla cronologia e la tecnica delle pitture di Michelangelo", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XII, 1936, pp. 200-220.

6. Michelangelo, volta, *Sibilla Persica*, Cappella Sistina, Vaticano.

7. Michelangelo, volta, *Sibilla Libica*, Cappella Sistina, Vaticano.

come si vede nella *Sibilla Persica* (fig. 6) e nel *Profeta Isaia*, per arrivare ai cangianti della figura di *Elezar* nelle lunette e dei *Profeti Daniele e Giona*.

Il Cangiante che permette di creare luci ed ombre attraverso un uso perfetto dei colori complementari, ed evitare tono su tono per il chiaroscuro.

Il massimo della ricchezza e vivacità cromatica, avvicinabile al Tiziano della *Scoletta del Santo* a Padova, la raggiunge nella *Sibilla Libica* (fig. 7).

Singularissimo è il rosso rosato dei manti delle varie figure del Creatore, ottenuto attraverso l'uso di un colore oggi quasi scomparso, o lontano dalla qualità di quel tempo, che è il morellone. In pratica le figure del Dio Padre sono vestite di porpora, segno del potere, come gli imperatori Romani. Soltanto che in Michelangelo quel colore porpora prende una tonalità nuovissima in quel tempo.

La pulizia con la quale Michelangelo accosta i colori ed evita gli impasti fa di questi affreschi un esempio di come la perfetta interpretazione di una così antica tecnica consenta di ottenere leggerezza e luminosità cromatica. Le pennellate molto liquide, che talvolta hanno la consistenza delle velature, contribuiscono a rendere resistentissima al tempo e alle avversità la pittura, che, infatti, si è conservata in maniera mirabile, con una perdita (dovuta a cause indipendenti dalla tecnica usata) o un degrado valutabile intorno al 5%.

Altra singolarità è data dalla distribuzione cromatica della volta. Esiste un equilibrio cromatico dentro ogni lunetta, scena, Profeta, Sibilla, ma esiste una distribuzione dei colori: Rossi,

8. Michelangelo, volta, *Craione dell'uomo*, affresco, il viso di Adamo, Cappella Sistina, Vaticano.

9. Michelangelo, *Bruto*, scultura, Bargello, Firenze.

gialli, azzurri, verdi, ocre, equilibrata su tutta la superficie della volta che dal punto di vista cromatico può essere guardata anche come una composizione unitaria, e non soltanto come una volta policentrica.

Michelangelo è uno scultore che dipinge, si è sempre detto, ma l'affermazione nasceva dalla convinzione che la cromia scura e monocorde dei suoi affreschi nascondesse una incapacità cromatica propria di uno scultore che dipinge, il quale tratta il chiaroscuro con ombre molto marcate, quasi nere. Da qui la grande sorpresa del colore.

Anche dopo aver scoperto che Michelangelo è un vero pittore, se pure con caratteristiche sue proprie, diverse da coloro che sono soltanto pittori, possiamo affermare che Michelangelo è uno scultore che dipinge. Un pittore che usa il pennello come avrebbe usato lo scalpello, che la superficie delle figure è resa in pittura allo stesso modo che la rende in scultura. Possiamo dire che la pittura lui la vede sempre attraverso la scultura.

Alcuni esempi: la consistenza, la forza materica della testa di Dio Padre nella *Creazione dell'uomo* è pari alla forza della testa di Mosè in San Pietro in Vincoli a Roma.

Il viso dell'*Eritrea* è trattato come la superficie del viso della *Madonna della Pietà* in Vaticano. Polito, liscio. Nell'*Eritrea* le pennellate sono strette e fuse quasi a creare una superficie di porcellana dipinta.

Al contrario, il volto di Adamo (fig. 8) nella scena della *Creazione dell'uomo* mostra tutto l'intreccio di pennellate come per creare una superficie ruvida simile alle sculture trattate con lo scalpello dentato detto gradina, come il *Bruto* del Bargello (fig. 9).

Nella pittura troviamo anche il celebre non finito, come la testa dell'Aurora nelle *Tombe Medicee* di Firenze, paragonabile alla testa della figura della lunetta *Azor Sadoch*.

Anche alcune figure, come gli angeli tubicini del *Giudizio*, hanno i capelli dipinti nella stessa forma in cui li ha scolpiti sulla testa di Giuliano de' Medici nelle *Tombe medicee*. E potrei continuare col perizoma di Cristo Giudice simile a quello della *Pietà Rondanini* a Milano, ma voglio soffermarmi su una vera singolarità, questa volta solo pittorica.

Si è detto delle superfici degli icarnati rese simili a quelle polite o a quelle graffiate dei marmi. Questa differenza ha una ragione. Le superfici lisce devono risultare otticamente più vicine a chi guarda di quelle scabre, che, invece devono risultare più lontane. Si tratta di un fatto fisico che riguarda il rapporto tra occhio e cervello. Un oggetto fotograficamente messo ben a fuoco su un piano bidimensionale ci appare più vicino, in primo piano, di quanto non ci appaia un oggetto sfocato non ben definito nei contorni.

10. Michelangelo, *Giudizio universale*, affresco, il viso della Vergine, Cappella Sistina, Vaticano.

Michelangelo già lo sapeva e così ha dipinto più luminose e nitide le figure che ci devono sembrare più vicine, come Profeti e Sibille, che sono seduti nella Cappella, mentre meno nitide sono le figure che devono sembrarci al di fuori, oltre la volta ad archi della Cappella, come, per l'appunto la figura di Adamo.

Anche nel *Giudizio* il Maestro adotta la stessa regola, per cui nel gruppo di Cristo Giudice con la Vergine Cristo, che è il fulcro di tutta la scena, è perfettamente delineato in ogni dettaglio, al contrario della Madonna che, timorosa, accanto al Figlio, deve risultare in secondo piano (fig. 10).

La grande scoperta sta nel fatto che dovendo rompere le linee del volto della vergine Michelangelo inventa letteralmente un modo che diventerà rivoluzione pittorica tre secoli dopo.

Infatti dipinge con solo tre colori divisi tra loro: bianco, rosso e rosa, e lo fa a punta di pennello creando una superficie puntinata e rompendo, sempre a punta di pennello, le linee delle labbra, del naso e degli occhi.

Proprio come nel divisionismo e nel puntinismo.

RAFFAELLO: TRACCE DI UNA LUNGA SFORTUNA²

Le opere di pochi artisti hanno fatto oggetto di un numero di studi tanto elevato come quelle di Raffaello. Oggi, chi si avvicina all'opera del grande maestro marchigiano è praticamente travolto da questa letteratura sconfinata, la cui progressione ha conosciuto un'impennata spettacolare tra l'ultimo quarto del secolo XIX e la fine del secolo da poco compiuto. Nel tentativo di stabilire un bilancio degli studi e con la nascosta ambizione di sanare una situazione che doveva sembrargli inquinata da polemiche velenose e dalla interessata disinvoltura attributiva di un certo numero di "cervelles" balzane,³ Eugène Müntz produceva nel 1883 la prima bibliografia ragionata sull'artista. I titoli registrati in questo intelligente riepilogo, che lo studioso francese aveva concepito come la traccia per una storia della recezione dell'opera del pittore attraverso il tempo, ammontano a circa 350 unità. Poco più di un secolo più tardi, la bibliografia che completa i due magistrali volumi di John Shearman⁴ conta circa 3000 pubblicazioni: un numero di scritti capace di scoraggiare qualsiasi ricercatore che non

¹ (*) El Dr. Mauro Natale es Catedrático Emérito de la Université de Genève y su trabajo se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+i del Ministerio de Educación y Ciencia de España, Plan Nacional, que lleva por título *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; inv. principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). También forma parte de las líneas de investigación del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242; inv. principal Dr. Ximo Company): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) y del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM) de la Universitat de Lleida.

² (**) Este texto es el original en italiano de: "Rafael: apuntes de una larga desventura" (pp. 15-37), incluido en el catálogo de la exposición *Rafael. Retrato de un joven*, editado por el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) en 2005. Esta reedición fue autorizada por Museo Thyssen-Bornemisza en marzo de 2014.

³ "(...) la rage de découvrir des Raphaël inconnus s'est emparée, en Italie surtout, d'une infinité de cervelles", MÜNTZ, E.: *Les historiens et les critiques de Raphaël, 1483-1883. Essai bibliographique pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant*, Parigi, 1883, p. 6.

⁴ SHEARMAN, J.: *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 vols., New Haven-Londra, 2003; la bibliografia occupa le pagine da 1537 a 1635 del secondo tomo.

disponga del capitale di intelligenza, di determinazione e di umiltà che ha sostenuto l'illustre studioso fino agli ultimi giorni della sua vita.⁵ Questa affermazione dell'opera di Raffaello nel campo degli studi storiografici in epoca moderna ha dato origine, tuttavia, ad una situazione paradossale: oggi le opere e quindi la personalità del pittore sono più lontane che mai dalla portata del nostro giudizio critico perché su di ognuna di esse si è sedimentata una tradizione storiografica che con la sua autorità e le sue molteplici espressioni protegge, come un guscio compatto, il nucleo dagli interventi esterni. Anche gli indirizzi della ricerca, che avrebbero potuto incrociarsi e dare vita ad una dinamica feconda, si sono progressivamente assestati lungo tracciati paralleli: conoscitori e storici della cultura figurativa hanno raramente dimostrato, nella storia della "fortuna" critica raffaellesca, l'intenzione di dialogare tra di loro anche se l'apertura dei cantieri di restauro, moltiplicatisi in occasione del quinto centenario della nascita del pittore (1983) e ancora oggi attivi, hanno obbligato gli uni e gli altri a sedersi attorno ad uno stesso tavolo e sembrano avere segnato una radicale inversione di tendenza.

Raffaello da Urbino è morto a Roma nella notte del Venerdì Santo il 6 aprile del 1520, intorno alle ore 22; la breve malattia del pittore⁶ fu seguita con apprensione da Leone X, che "nelli quindici giorni che è stato infermo, ha mandato a visitarlo e confortarlo ben 6 fiате".⁷ A Roma, nei giorni seguenti, non si parlava d'altro, e alcuni corrispondenti nella capitale pontificia riportarono ai loro signori che, come quella di Cristo, la morte di Raffaello era stata accompagnata da una serie di sinistri prodigi: "così il palazzo del Papa si è aperto [...] e sua Santità per paura è fugito dale sue stantie".⁸ Anche le esequie furono celebrate "con grandissima pompa" come si addiceva a chi già era stato consacrato il principe dei pittori: al corteo parteciparono cento membri dell'arte con altrettante torce,⁹ e il cadavere fu sepolto in Santa Maria della Rotonda (Pantheon) come lo stesso artista aveva predisposto. Il mito di Raffaello nasce praticamente nelle corrispondenze diplomatiche inviate da Roma in questa occasione e destinate a compiacere i nobili patroni, anche se qualche anno più tardi Paolo Giovio, nella breve biografia che ha dedicato al pittore, rilevava nei suoi dipinti, accanto a "quella particolare bellezza che chiamano grazia" (che "in ogni genere di pittura mai venne meno alle sue opere"), una certa forzatura delle proporzioni e della prospettiva, "mostrando

⁵ "I have never employed a research assistant, believing as I do, perhaps priggishly, that every scholar bears responsibility for research that carries his name", scrive Shearman nell'introdurre la sua opera monumentale (SHEARMAN, J.: *Raphael in...*, op. cit., 2003, p. XII).

⁶ La causa ne sarebbe stata "una febbre continua e acuta" (lettera di Alfonso Paolucci da Roma a Alfonso d'Este a Ferrara, 7 aprile 1520, *ibid.*, p. 578, núm. 1520/18) che colpì altri personaggi di rilievo, tra cui Ercole Rangone, cardinale di Sant'Agata, e il banchiere senese Agostino Chigi, che dopo essere stato il più importante committente privato di Raffaello morirà per la stessa causa qualche giorno dopo il pittore (lettera di Girolamo Lippomano da Roma al Senato veneto, 10 aprile 1520. *Ibid.*, p. 579, núm. 1520/19).

⁷ Lettera di Marcantonio Michiel da Roma a Antonio Marsilio a Venezia, 11 aprile 1520. *Ibid.*, p. 581, núm. 1520/22.

⁸ Lettera di Pandolfo Pico da Roma a Isabella d'Este a Mantova, 7 aprile 1520 (*ibid.*, pp. 575-578, núm. 1520/17: si trattò in realtà del crollo di un soffitto nelle stanze abitate dal papa che ebbe luogo non nella stessa notte ma in quella del 1° aprile).

⁹ Paolo Maffei da Roma a Mario Maffei, 14 aprile 1520. *Ibid.*, p. 588, núm. 1520/27: "Qui in 4 di son morti duo grandissimi huomini e primi nelli exercitii loro, Messer Augustino Chigi in mercantia e Raphaello da Urbino in pictura, sepeliti con grandissima pompa l'uno e l'altro. Raphaello hebbe cento torce portate tucte da' dipintori, et ha lassato per una sua sepultura ducati mille cinquecento d'oro in oro".

troppo ambiziosamente di anteporre la forza dell'arte alla natura".¹⁰ Vasari riprenderà nella sua ampia biografia alcuni di questi temi ormai legati in modo duraturo all'immagine dell'artista, e introdurrà quello che sarà destinato a diventare un tradizionale stereotipo della vita di Raffaello, secondo il quale la perfezione dell'opera corrispose in lui ad una particolare armonia del carattere e a incomparabili virtù umane: "grazia, studio, bellezza, modestia e ottimi costumi"¹¹ coesistono in questo "Dio mortale", concesso come un dono supremo agli uomini dalla "natura" che "volle in Raffaello essere vinta dall'arte e dai costumi insieme".¹² Oltre alla consumata retorica dell'elogio, la biografia vasariana sottolinea la radicale novità espressiva del linguaggio di Raffaello, inventore di "una maniera da far commuovere"¹³ e al medesimo tempo capace di rappresentare "le storie come esse sono scritte".¹⁴ La sostanziale coerenza di questo linguaggio figurativo ("fece di molte maniere una sola"),¹⁵ appare allo storico aretino non solo una conquista formale ma anche il risultato di un'abile capacità dell'artista ad adeguarsi alle esigenze di quella che oggi definiremmo una nuova "politica dell'immagine". Non solo immagini "magnifiche e grandi",¹⁶ luminose e poetiche,¹⁷ furono tracciate dal suo pennello, ma anche storie composte secondo un'invenzione che in lui era "sì facile e propria",¹⁸ addirittura capace di suggerire la sensazione del movimento: in una delle sue evocazioni ekphrastiche più efficaci, Vasari coglie lo sgomento del prete incredulo della *Messa di Bolsena* che "spaventato negli occhi e fuor di sè smarrito nel cospetto de' suoi uditori, pare persona inrisoluta: e si conosce nell'attitudine della mani quasi il tremito e lo spavento che si suole in simili casi avere".¹⁹ Anche nella *Liberazione di san Pietro* il senso del tempo e del moto è reso dal modo con cui "contendono tanto bene insieme la luce viva con quella dipinta co' diversi lumi della notte, che ti par di vedere il fumo della torcia, lo splendore dell'Angelo, con le oscure tenebre della notte sì naturali e sì vere, che non diresti mai ch'ella fussi dipinta".²⁰ Tradurre il moto in immagine e cogliere l'attimo fuggente significa avere una presa diretta sulla realtà ed essere assecondati da quella "prestezza", da quella rapidità di esecuzione che al biografo sembravano qualità essenziali dell'artista moderno.²¹ Vasari,

¹⁰ Giovio, in BAROCCHI, P.: *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano, Napoli, 1971, pp. 13-15: "Raphaël Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est (...) Caeterum in toto picturae genere numquam eius operis venustas defuit, quam gratiam interpretantur (...) quum vim artis supra naturam ambitiosus ostendere conaretur". Sulla Vita giovaniana di Raffaello, redatta molto probabilmente a Roma nel 1525-1526, si vedano Agosti-Amirante-Naldi 2001, e Agosti 2003.

¹¹ VASARI-MILANESI, G.: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1906 (1568), t. IV, p. 316.

¹² VASARI-MILANESI, G.: *Le Vite...*, op.cit., p. 315.

¹³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴ *Ibid.*, p. 344.

¹⁵ *Ibid.*, p. 377.

¹⁶ *Ibid.*, p. 340.

¹⁷ Il quadro dipinto a Perugia per Atalanta Baglioni (Roma, Galleria Borghese. Inv. 369) rappresenta "un Cristo morto portato a sotterrare, condotto con tanta freschezza e sì fatto amore, che a vederlo pare fatto pur ora" (*ibid.*, p. 327).

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 342-343.

²⁰ *Ibid.*, p. 344.

²¹ L'elogio della rapidità nell'esecuzione, che prelude al concetto di "sprezzatura" teorizzato per quanto concerne il comportamento sociale da Baldassar Castiglione ne *Il Cortegiano* (1528) e per quanto concerne il colorito da Ludovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557), è considerato un merito anche da Paolo Giovio che ricorda come Michelangelo avesse lasciato nella Cappella Sistina "immenso opere brevi perfecto" (un'opera immensa compiuta in breve tempo) (Giovio, in BAROCCHI, P.: *Scritti d'arte...*, op. cit., 1971, p. 10).

per essere lui stesso esecutore e imprenditore, conosce i tempi di lavoro e sa quanto sia imperativo potere soddisfare le esigenze di “persone grandi e segnalate”;²² il suo racconto non omette quindi gli aspetti materiali dell’esecuzione e ricorda a più riprese la presenza di una vera e propria bottega che dal 1514 circa sostenne l’attività dell’artista. Per continuare i lavori negli appartamenti vaticani nonostante il numero rilevante di impegni, Raffaello disponeva infatti “delle genti che con i disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l’opera, ed egli continuamente rivedendo ogni cosa suppliva con tutti quegli aiuti migliori che egli più poteva”.²³ Le dimensioni dell’officina, che oggi sappiamo essere state variabili a seconda dei bisogni,²⁴ non sono facilmente deducibili dalla narrazione di Vasari, che comunque costituisce la fonte più attendibile per dare un nome alle maestranze presenti sui ponteggi delle Stanze, delle Logge vaticane e della Loggia della Farnesina. Con Giulio Romano, il primo “fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino”,²⁵ e Giovan Francesco Penni detto il Fattore, Vasari registra Giovanni da Udine, “il Bologna” (Bartolomeo Ramenghi), Perino del Vaga, Pellegrino (Munari) da Modena, Vincenzo (Tamagni) da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio: una squadra numerosa e disparata per cultura e talento dei suoi membri, ma solidale per generazione e straordinariamente coesa dalla magnetica personalità del maestro. “Gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma quelli che hanno umore d’esser grandi (...), lavorando nell’opere in compagnia di Raffaello, stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si ammorzavano, ed ogni vile e basso pensiero cadeva loro di mente: la quale unione mai fu più in altro tempo che nel suo”.²⁶ Nel vantare le qualità propedeutiche e di aggregazione dell’artista, Vasari elogia di fatto un modo nuovo di produrre a più mani, grazie ad un rapporto nuovo che lega il leader ai suoi “garzoni” e che assicura al tempo stesso la creazione di una progenitura figurativa²⁷ che altri maestri, per indole personale, non erano riusciti a formare.²⁸ Più che nei capitoli tecnici che introducono la narrazione biografica, dove trovano chiara definizione i termini di “schizzi”, “disegni”, “cartoni”,²⁹ l’organizzazione della bottega raffaellesca riaffiora nella descrizione delle *Storie di Psiche* che Giulio Romano ha concepito per decorare la celebre sala di Palazzo Te a Mantova: “Le quali storie (...) furono dipinte con i cartoni grandi di Giulio da Benedetto da Pescia e da Rinaldo Mantovano (...):

²² VASARI-MILANESI, G.: *Le Vite...*, op. cit., t. IV, p. 358: un artista di successo non può mancare di “servire per persone grandi e segnalate”.

²³ *Ibid.*, p. 359.

²⁴ Sulla bottega di Raffaello si vedano FREEDBERG, S. J.: *Painting of the Renaissance in Roma and Florence*, Cambridge, 1961, pp. 362-370; DACOS, N.: *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977, passim e pp. 114-118; SHEARMAN, J.: “The Organisation of Raphael's Workshop”, *The art Institute of Chicago. Centennial Lectures*, Chicago, 1983, pp. 41-57; SHEARMAN, J.: *Raffaello e la bottega*, Roma, 1984, pp. 258-263; OBERHUBER, K.: “Raffaello”, *La bottega dell'artista, tra medioevo e rinascimento*, Milano, 1998, pp. 257-274; TALVACCHIA, B.: “Raphael's Workshop and the Development of a Managerial Style”, *The Cambridge Companion to Raphael*, New York, 2005, pp. 167-185. Gombrich (GOMBRICH, E.: “Raffaello nel V centenario della nascita”, *Accademia e Biblioteche d'Italia*, LI, 1983, p. 257) lamentava le lacune storiografiche nella conoscenza del lavoro di squadra e della capacità di “creazione indiretta” o di “creazione per interposta persona” proprie alla bottega di Raffaello dal c. 1514-1515.

²⁵ VASARI-MILANESI, G.: *Le Vite...*, op. cit., t. V, p. 523.

²⁶ *Ibid.*, t. IV, p. 384.

²⁷ “Sempre tenne infiniti [pittori] in opera, aiutandoli e insegnandoli con quello amore che non ad artefici, ma a figliuoli propri si conveniva” (*ibid.*, p. 384).

²⁸ Anche secondo Paolo Giovio, il carattere rude e selvatico di Michelangelo ha privato i posteri di “successores”, così come molti si rammaricarono che Leonardo non lasciasse nessun discepolo di grande fama (Giovio, in BAROCCHI, P.: *Scritti d'arte...*, op. cit., 1971, pp. 8, 12).

²⁹ VASARI-MILANESI, G.: *Le Vite...*, op. cit., t. I, pp. 174-175.

ben è vero che l'opera fu poi quasi tutta ritocca da Giulio, onde è come fusse tutta stata fatta da lui. Il qual modo, che egli imparò da Raffaello suo precettore, è molto utile per i giovani che in esso si esercitano, perchè riescono per lo più eccellenti maestri: e se bene alcuni si persuadono essere da più di chi gli fa operare, conoscono questi cotali, mancata la guida loro, prima che siano al fine, o mancando loro il disegno e l'ordine d'operare, che per aver perduta anzi tempo o lasciata la guida si trovano come ciechi in un mare d'infiniti errori".³⁰

Se dunque la biografia vasariana ci consegna l'immagine di un artista idealizzato (altri documenti contemporanei dipingono il maestro come un imprenditore geloso, che "tiene basso" i collaboratori più promettenti)³¹ ma ancora solidamente ancorato alla realtà del mestiere, la percezione dell'opera di Raffaello cambia radicalmente nel secolo seguente, allorchè l'opera del pittore diventa uno dei riferimenti essenziali del nuovo indirizzo classicista. Più che nelle vicende del collezionismo, che contano alcuni episodi rilevanti per la storia dell'apprezzamento dei dipinti raffaelleschi,³² il grado di astratto idealismo con cui furono percepite le sue opere si coglie negli scritti dell'antiquario romano Giovan Pietro Bellori e soprattutto nella ben nota prolusione pronunciata davanti agli Accademici di San Luca nel 1664 e poi pubblicata come prefazione alle sue *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* nel 1672. Qui, nel corso di una riflessione dedicata a *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalla bellezze naturali (e) superiore alla Natura*, Raffaello è presentato con la solennità lapidaria di una perifrasi dantesca, come "il gran maestro di coloro che sanno".³³ Bellori fa riferimento alla lettera che il pittore avrebbe scritto nel 1514 a Baldassar Castiglione spiegando l'origine della perfetta bellezza della figure rappresentate nel *Trionfo di Galatea* (Roma, Villa Farnesina, Loggia di Galatea): "per dipingere una bella, mi bisognerebbe veder più belle, con questa conditione, che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia, e de' buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di una certa Idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di haverla".³⁴ Poco conta che il celebre aforisma, ripetutamente citato fino ai giorni nostri come principio ispiratore dell'artista,³⁵ si sia rivelato essere una brillante invenzione retorica dell'autore de *Il Cortegiano*:³⁶ l'idea di una bellezza ideale si cristallizza nella seconda metà del secolo XVII attorno al nome del pittore marchigiano di cui alcune

³⁰ VASARI-MILANESI, G.: *Le Vite...*, op. cit., t. V, p. 539.

³¹ Lettera di Pandolfo Pico della Mirandola da Roma, a Isabella d'Este a Mantova, 28 gennaio 1520: ha persuaso un giovane pittore fiorentino pieno di talento di fare carriera fuori di Roma, perchè nella capitale "Raphaello cognosce quanto è per reusciare, lo tiene basso" (SHEARMAN, J.: *Raphael in early...*, op. cit., 2003, p. 555, núm. 1520/3).

³² Alcuni cenni su questo aspetto della "fortuna", PERINI, G.: "Una certa idea di Raffaello nel Seicento", *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (cat. ex.), vol. 1, Roma, 2000, pp. 153-155.

³³ BELLORI, G. P.: *Descrizione delle immagini dipinte da Rappaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1976 (1672), p. 17.

³⁴ I presupposti per una storia del concetto di "Idea" sono stati posti da Erwing Panofsky nel suo libro fondamentale su *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, 1952 (1924); interessanti riflessioni sulla sacralizzazione della figura dell'artista in KRIS-KURZ, O.: *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino, 1980 (1934), pp. 48-50.

³⁵ ARASSE, D.: *L'Atelier de la grâce*, Parigi, 2001, p. 59; OBERHUBER, K.: "Raffaello", op. cit., 2001, p. 51.

³⁶ SHEARMAN, J.: *Raphael in early...*, op. cit., 2003, pp. 17, 734-741, núm. 1522/16: la supposta lettera di Raffaello fu pubblicata per la prima volta da Ludovico Dolce nel 1554.

opere sono ormai diventate i parametri dell'insegnamento accademico.³⁷ In Francia, dove l'Académie royale de peinture et de sculpture si impone dal 1648 come l'organismo normativo delle estetiche pubbliche, le prime conferenze nelle quali i membri dell'istituzione pagano il dovuto tributo al gusto del monarca e a quello dei suoi rappresentanti sono per l'appunto dedicate ai capolavori raffaelleschi delle collezioni reali. Charles Le Brun aprirà la serie delle presentazioni (7 maggio 1667) con un discorso sul “*Saint Michel terrassant le démon de Raphaël*” (Parigi, Museo del Louvre, inv. 610), finalmente “exposé dans un jour favorable”,³⁸ qualche mese più tardi Nicolas Mignard consacrerà la sua riflessione alla *Sacra Famiglia di Francesco I* (Parigi, Museo del Louvre, inv. 604) nella quale Raffaello ha saputo, con la bellezza epurata dell'ordine, rendere “les affections cachées dans le fond du coeur”.³⁹ I dibattiti che accompagnano le presentazioni e altri interventi di cui Alain Mérot ha prodotto un'ottima edizione ragionata lasciano tuttavia intravedere l'emergenza di una opposizione a questo ideale di bellezza impeccabile e cromaticamente controllata che condurrà ad una spaccatura all'interno stesso dell'Académie. Tra l'elogio della “universalità” del linguaggio raffaellesco sostenuto da Félibien (1666)⁴⁰ e le riserve sulla “délicatesse” e “la grande exactitude” delle sue opere formulate da Roger De Piles (1699) si erode la solidità del primato di un ideale formale che rimarrà comunque uno dei punti fermi dell'educazione accademica fino alla soglia dell'età contemporanea. In questo dibattito, e nonostante le prudenti avvertenze di De Piles (“on voit fort peu de tableaux faits de sa propre main”),⁴¹ la realtà materiale delle opere di Raffaello rimane costantemente in secondo piano, se non addirittura completamente ignorata. La grande tavola con *San Michele arcangelo* davanti alla quale Le Brun apre il dibattito sui temi della luce, del colore, delle proporzioni, espressione e movimento, doveva già essere ampiamente mascherata, alla fine del secolo XVII, dai danni, dagli interventi di consolidamento e dalle ridipinture (nel 1751, quando fu deciso di affidarne il trasporto da tavola su tela a Robert Picault, il quadro “ne laissait point apercevoir une surface de deux pouces carrés qui ne soit menacée de tomber par écailles”).⁴² Sono dunque più immagini che opere reali quelle sulle quali si esercita il giudizio critico di tutta una serie di generazioni. Rimane accesa nell'ambiente degli amatori, quelli che con plebea condiscendenza Abraham Bosse definisce i “curieux de vieux tableaux”,⁴³ l'esigenza di disporre di criteri di scelta basati

³⁷ Non dimentico naturalmente che si deve a Bellori anche la prima vera relazione di restauro relativa all'intervento di Carlo Maratta sugli affreschi della Loggia di Psiche alla Farnesina (Bellori 1695); a proposito della sensibilità dell'antiquario romano per la conservazione delle opere si vedano CONTI, A.: *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988 (1973), pp. 107-115, e CAPPELLETTI, F.: “La storia di Psiche, il mito di Raffaello. In margine alla storia dei restauri antichi”, *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 41-53.

³⁸ MÉROT, A.: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Parigi, 1996, p. 61.

³⁹ MÉROT, A.: *Les Conférences...*, op. cit., p. 88.

⁴⁰ FÉLIBIEN, A.: *Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres anciens et modernes*, I, Parigi, 1666.

⁴¹ PILES, R. de: *Conservations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement que l'on doit faire des tableaux*, Parigi, 1677 p. 168.

⁴² Rapporto di Coypel, Lépicié, Van Loo e Portail citato da Lautraite 1983, pp. 433-434; oggi il dipinto si presenta fortemente alterato dai restauri subiti e dai trasporti di cui ha fatto oggetto: oltre a quello del 1751, quelli del 1776, 1800, 1860. Sull'intervento di Picault e le polemiche che ne seguirono si vedano GUILLERME, J.: *L'atelier du temps. Essai sur l'altération des peintures*, Parigi, 1964, pp. 141-146; CONTI, A.: *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988 (1973), pp. 126-136.

⁴³ BOSSE, A.: *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessein et Gravure, et des Originaux d'avec leurs Copies*, Parigi, 1649, p. 26.

sulla “certezza” e non sul capriccio e l'approssimazione, e quindi su di una conoscenza pratica e ravvicinata delle opere: una preoccupazione cui già Giulio Mancini⁴⁴ nei primi decenni del secolo XVII aveva tentato di rispondere con le sue argomentazioni e di cui le *Conversations* di Roger De Piles⁴⁵ costituiscono, per intelligenza dell'argomentazione, la testimonianza più raffinata del secolo XVII. Agli albori del secolo seguente sapere distinguere la scrittura di un artista da quella dei suoi colleghi e dei suoi seguaci apparirà, più che la manifestazione di un talento individuale, una competenza necessaria per rendere alla pittura il ruolo civile che le era dovuto.⁴⁶

Nel caso di Raffaello, l'esercizio dell'occhio e la ricognizione delle opere rimangono comunque sempre in secondo piano e i primi, vigorosi richiami ad una verifica dei dati trasmessi dalla tradizione letteraria si può leggere nelle pagine che introducono la *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi (1795-1796); nei confronti del pittore rinascimentale, suo compatriota, l'abate marchigiano appare singolarmente laconico, ma non sfugge la pertinenza del proposito introdotto nelle prime pagine del libro, di “agevolare la cognizione delle maniere pittoriche” e di “conoscer le mani d'ogni pittore almeno più celebre”, unica garanzia per misurare correttamente la “propagazione” delle scuole e per fondare una “esatta cronologia”.⁴⁷ Sono preoccupazioni comuni alla letteratura artistica del tempo, che approdano nella prima monografia dedicata a Raffaello da Quatremère de Quincy (1824). La nascita e lo sviluppo di questo genere storiografico, punto d'arrivo di una tradizione biografica iniziata nel campo dell'arte da Giorgio Vasari, corrispondono alla necessità di verifica e di controllo dei dati documentari in modo da poter risalire al cuore della personalità dell'artista e al carattere specifico delle sue opere.⁴⁸ Il libro di Quatremère, pubblicato in un formato quasi tascabile e titolato senza enfasi *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, non comporta riproduzioni delle opere dipinte ma è corredato da una tavola incisa con il cosiddetto *Autoritratto* degli Uffizi (inv. 1890, núm. 1706) e dal facsimile di una lettera inviata dal pittore a suo zio Simone Ciarla in Urbino il 21 aprile 1508.⁴⁹ Il volto del pittore, addolcito da uno sguardo luminoso e pacato, e la sua scrittura armoniosamente ritmata vogliono riflettere, come in uno specchio, la sua personalità e devono essere intesi al tempo stesso come una garanzia fornita dall'autore sulla verosimiglianza dei dati e sull'autografia delle opere menzionate all'interno del volume.⁵⁰

⁴⁴ MANCINI, G.: *Considerazioni sulla pittura*, Roma, 1956-1957 (c. 1617-1621), *passim*.

⁴⁵ PILES, R. de: *Conservations sur la connoissance...*, *op. cit.*

⁴⁶ RICHARDSON, J.: *Traité de la Peinture et de la Sculpture, Discours sur la Science d'un connoisseur*, t. III, Amsterdam, 1728 (1719), pp. 114-124. Una ricapitolazione su questi temi in Llewellyn 1997.

⁴⁷ Parafraso i propositi della prefazione di LANZI, L.: *Storia pittorica dell'Italia*, t. I, Bassano, 1824 (1795-1796), pp. 11-12, 21-27.

⁴⁸ Sull'editoria artistica e i suoi generi si vedano SPALLETTI, E.: “La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)”, *Storia dell'arte italiana*, 2. *L'artista e il pubblico*, Torino, 1979; e HASKELL, F.: “La difficile nascita del libro d'arte”, *Le metamorfosi del gusto: studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, 1989 (1987).

⁴⁹ Il testo dell'epistola e il commento si leggono in SHEARMAN, J.: *Raphael in early...*, *op. cit.*, 2003, pp. 112-118, núm. 1508/1.

⁵⁰ L'importanza degli studi di grafologia tra la fine del secolo XVIII e la seconda metà dell'Ottocento è stata evocata con grande intelligenza e in modo molto suggestivo da GINZBURG, C.: “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, *Crisi della Ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Torino, 1979 (1978); e da SHEARMAN, J.: *Raphael in early...*, *op. cit.*, 2003, pp. 20-26.

Quatremère ha visto e rivisto personalmente quasi tutti i dipinti menzionati nel suo libro,⁵¹ ma egli sa anche che le opere del grande pittore hanno subito nel corso dei secoli vari tipi di alterazioni che le rendono al tempo presente quasi irriconoscibili.⁵² La sua narrazione storica, basata su di una classificazione delle opere per generi e per fasi (il “veut faire connoître et la route parcourue par Raphaël, et la marche progressive de son talent”)⁵³ prenderà dunque l’avvio da quelle realizzazioni che le fonti designano come punti fermi della sua produzione (come è il caso della *Madonna del pesce* 1515, del Museo del Prado, opera cardine “entre la seconde et la troisième manière de Raphaël”).⁵⁴ L’affidabilità della classificazione si sfalda tuttavia con la crescita della fama e l’avanzare della carriera dell’artista, allorché il successo impone una sorta di divisione del lavoro: “Raphaël dessinoit, Jules Romain ébauchoit, et le maître donnoit le dernier fini (...) On comprend dès lors quelle difficulté doit trouver aujourd’hui la critique à discerner, dans beaucoup d’ouvrages, ceux où Raphaël travailla seul, d’avec ceux où il ne se réserva qu’une part quelconque d’exécution”.⁵⁵

Per quanto coscienziosa, la suddivisione in “classes” proposta da Quatremère non poteva costituire una norma sufficientemente rigorosa per districarsi nel “labyrinth” attributivo⁵⁶ dove interessi commerciali, incompetenza e motivazioni ideologiche avevano finito per amalgamarsi in modo compatto.⁵⁷ Senza cedere alla sconforto⁵⁸ e senza mascherare dietro lacrimosi inviti alla prudenza una debole capacità di giudizio,⁵⁹ la storia dell’arte nel corso del secolo XIX assume l’impegno di costituire “un catalogo esatto de’ quadri di Raffaello” con l’obiettivo di ristabilire un “ordine rigoroso di cronologia” e di “mettere in vista i quadri contraffatti”.⁶⁰ Il cammino per giungere ad un risultato soddisfacente sembra parallelo a quello delle scienze naturali, basato sulla raccolta estensiva dei dati documentari e sulla loro comparazione. Il risultato di questo impegno si sedimenta nei due volumi pubblicati a Leipzig nel 1839 da Johann David Passavant, prima monografia “moderna” dedicata a Raffaello che include un *Catalogo cronologico delle pitture* in cui sono elencati disegni preparatori, cartoni, varianti, copie, derivazioni più tarde che restituiscono per la prima volta l’immagine di un artista a capo, come un imprenditore moderno, di una operosa officina. L’opera di Passavant, limata e corretta nell’edizione francese pubblicata da Paul Lacroix nel 1860 (è significativo che sia

⁵¹ “J’ai eu l’avantage de voir et de revoir la presque totalité des ouvrages dont je rends compte”, QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C.: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Parigi, 1824, p. XVI.

⁵² “Ses ouvrages ont subi, de l’injure des années et des circonstances locales, toutes sortes d’altérations. Plusieurs ont perdu, dans des restaurations et des remaniements, la valeur de leur pureté originale; et il n’en est presque point auxquels l’action du temps, cet ennemi mortel des oeuvres de la peinture, n’ait ravi plus ou moins cette fleur de la nouveauté, ce charme de l’harmonie, cette vivacité des couleurs qui contribuent si puissamment à captiver les yeux”, QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C.: *Histoire de la vie...*, op. cit., 1824, p. VI.

⁵³ *Ibid.*, p. XVI.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 202-203.

⁵⁶ Cavalcaselle in una lettera all’amico Crowe degli ultimi mesi del 1881, citata da LEVI, D.: *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell’arte italiana*, Torino, 1988, p. 396.

⁵⁷ Molti sono i contributi che affrontano seriamente il tema del “connoisseurship” nell’Otto e nel Novecento; tra i più marginali mi sia consentito di citare Natale 1993.

⁵⁸ LEVI, D.: *Cavalcaselle...*, op. cit., 1988, pp. 389-400 a proposito delle difficoltà delle questioni critiche affrontate da John Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle nella monografia del 1882-1885.

⁵⁹ MINGHETTI, M.: *Raffaello*, Bologna, 1885, p. III.

⁶⁰ PUNGILEONI, L.: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino, 1829, p. XII.

dedicata all'anziano "Monsieur Ingres"), costituisce il modello insuperato di una storiografia ostile ad ogni seduzione letteraria, e fiduciosa nel valore dei documenti e nell'autorità dei dati e delle misure. La valanga di riferimenti alle opere (note o menzionate per la prima volta nella letteratura artistica), solo parzialmente ordinati nei "Registers" che aiutano a navigare nelle mille e duecento pagine dei due volumi, costituisce in ogni caso la testimonianza più chiara della reale difficoltà di risalire, attraverso la selva dei prodotti derivati, all'esistenza dei prototipi. Da questi due modelli storiografici, quello critico-narrativo di Quatremère e quello statistico-filologico di Passavant, deriveranno i migliori studi monografici dell'Ottocento e dei primi decenni del secolo XX, inclusa la biografia contestualizzata di John Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle, redatta non senza difficoltà e tra varie opposizioni a partire da un materiale raccolto di prima mano dai due studiosi durante i loro viaggi europei.⁶¹ Dopo lo stucchevole successo del ventennio fascista (che annovera il libro confessionale di Briccarelli,⁶² la sbrigativa e qualunquista monografia di Adolfo Venturi⁶³ e lo studio di Sergio Ortolani)⁶⁴ il genere della monografia ragionata, capace di restituire una rassegna ragionata della produzione dell'artista, sembra destinato a soccombere, a tal punto che l'unico *Critical Catalogue* delle opere di Raffaello ancora oggi accessibile è quello di Luitpold Dussler, pubblicato a Munich nel 1966 e coronato da un meritato successo, soprattutto nella traduzione inglese del 1971.⁶⁵

Il diluvio degli studi che ha investito l'opera e la figura di Raffaello rende in effetti assai difficile, se non disperata, l'impresa di cogliere i vari aspetti della sua cultura figurativa in una visione d'insieme. In questo contesto, le ricerche contemporanee sembrano avere perseguito due indirizzi dominanti: l'uno basato sulla ricognizione ambientale e sullo studio del contesto politico e culturale in cui l'attività dell'artista si è manifestata (gli studi di riferimento in questo campo sono quelli di Shearman); l'altro teso alla costituzione di un catalogo delle opere (limitato per il momento ai disegni)⁶⁶ in cui si fronteggiano due distinte tendenze: quella dello "attributional imperialism" (di cui è stato accusato Konrad Oberhuber),⁶⁷ sostanzialmente espansionista, e quella dell'attribuzionismo consensuale

⁶¹ LEVI, D.: *Cavalcaselle...*, op. cit., 1988, pp. 35-36, 389-403.

⁶² BRICCARELLI, C.: *Il pensiero cristiano del Cinquecento nell'arte di Raffaello*, Torino, 1921, p. 6: "Tale meravigliosa produzione è per noi italiani e cattolici un patrimonio di gloria, di ricchezza intellettuale e cristiana, che niuna conferenza nè di Parigi, nè di Londra, nè di Washington ci potrà contendere mai".

⁶³ Realizzata "malgrado le difficoltà sempre crescenti, per gli scioperi, la penuria di carta, le lentezze postali e ferroviarie", (VENTURI, A.: *Raffaello*, Roma, 1920, p. 212).

⁶⁴ ORTOLANI, S.: *Raffaello*, Bergamo, 1942.

⁶⁵ DUSSLER, L.: *Raphaël. A critical catalogue of his pictures, wall paintings and tapestries*, Londra-New York, 1971 (1966).

⁶⁶ KNAB, E.-M.; ERWIN-OBERHUBER, K.: *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart, 1983; JOANNIDES, P.: *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue*, Oxford, 1983. Un tentativo recente di ricognizione sistematica delle opere dipinte di Raffaello è quello di Meyer zur Capellen (MEYER ZUR CAPELLEN, J.: *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, I. The Beginnings in Umbria and Florence, c. 1500-1508*, Münster, 2001), già inquinato nel primo volume dall'inclusione di una debolissima copia della *Sacra Famiglia con l'agnello* presentata come originale (pp. 191-194, fig. 20 a p. 83).

⁶⁷ La formula, del tutto arbitraria ma retoricamente efficace, è di JOANNIDES, P.: "Raphael and His Circle", *Paragone*, 601, 2000, p. 7.

(sostenuta da Paul Jonnides), fondamentalmente restrizionista.⁶⁸ La pratica dell'attribuzione e l'esercizio del "connoisseurship", che uno storico dell'arte integra o dovrebbe integrare nella propria attività quotidiana, non convivono agevolmente con lo specialismo ed è forse questa una delle ragioni per cui i risultati di questo tipo di indagine sono nel caso di Raffaello sostanzialmente deludenti. Le reali difficoltà di operare con questi strumenti in questo specifico campo sono d'altronde provate dal fatto che nessuno dei grandi conoscitori di pittura attivi nel secolo XX, da Bernard Berenson, a Roberto Longhi, a Federico Zeri, ha mai focalizzato i suoi studi sull'opera del pittore marchigiano. Avvicinare in modo più stringente l'opera del grande maestro, e conoscere in particolare il modo con cui Raffaello ha guidato e coordinato simultaneamente un'operosa bottega e vari cantieri negli ultimi anni della sua vita sono oggi un'esigenza comunemente sentita, di cui anche questa mostra di contesto testimonia la necessità. Interrogativi ed ipotesi rimangono aperte, anche se cominciano ad intravedersi, malgrado la quantità degli scritti e la volgarità di alcune generalizzazioni, nuovi percorsi di ricerca. Da poco disponiamo di uno strumento bibliografico capace di imprimere un nuovo indirizzo agli studi: la silloge dei documenti commentati da John Shearman⁶⁹ costituisce, più che un testamento spirituale, il diario di un lavoro paziente e solitario in cui il rigore dell'autore e i tempi lunghi della sua redazione hanno facilitato la sedimentazione delle informazioni secondo una chiara gerarchia (il libro include una ricca appendice dedicata ai documenti falsificati nel corso del tempo, la cui presenza ci aiuta a capire come la figura storica sia stata progressivamente sostituita dal mito). Inoltre i cantieri di restauro delle pitture murali di Raffaello, e in particolare quelli della Loggia di Psiche alla Farnesina (1990-1997) e delle Stanze vaticane (dal 1977) hanno proiettato, e ancora proietteranno in futuro, nuova luce sulla realtà materiale del lavoro artistico e sulla sua organizzazione, e suggeriranno agli storici dell'arte nuovi metodi di analisi e nuovi criteri di valutazione.

⁶⁸ Le due tendenze appaiono identificate con molta chiarezza già nel saggio scritto da Gombrich in occasione del quinto centenario della nascita del pittore, in cui lo studioso constata che "i restrizionisti godono di maggior prestigio nell'ambiente accademico", mentre gli espansionisti sarebbero più graditi ai collezionisti e al mercato antiquario (GOMBRICH, E.: *Raffaello...*, op. cit., 1983, pp. 255-256). Anche nelle schede di questo catalogo compaiono formule di comodo come "usually attributed to" o "unanimente ritenuto di" il cui uso è vivamente sconsigliato nel contesto degli studi, e in modo particolare di quelli raffaelleschi.

⁶⁹ SHEARMAN, J.: *Raphael in early...*, op. cit.

RIBERA Y EL REALISMO EN LA PINTURA NAPOLITANA

En septiembre de 1606 Caravaggio, obligado por sus bien conocidos problemas judiciales, se traslada desde Roma a Nápoles, capital del Virreinato español en la Italia del Sur, por su primera permanencia en la ciudad hasta finales de junio de 1607. Aquí vuelve, a su regreso de Malta y de Sicilia, por segunda estancia al final de octubre de 1609 hasta julio de 1610, cuando sale para volver a Roma, pero muere en un hospital de Porto Ercole. El impacto con las obras de Caravaggio en Roma y sobre todo las pintadas en Nápoles no podían por lo menos que ejercer una notable influencia en los artistas napolitanos, especialmente en los de la joven generación formada entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Además, en las primeras pinturas que realiza Caravaggio en Roma se evidencian ya, como es bien sabido, las señales de una profunda y dolorosa revisión de su precedente concepción del hombre en su ser y devenir; en particular, en la sufrida relación, a un tiempo humana y artística, con lo inmanente y lo trascendente, con lo natural y lo divino. Una condición, que lo impulsaría definitivamente a madurar, en sus últimos años, una moderna concepción del arte como vida y de la pintura como único y excepcional instrumento para afirmar la supremacía del hecho artístico sobre la precariedad y provisionalidad de la existencia, con las interminables miserias que proporcionaba un común e inmutable destino de dolor y muerte.

No sorprende pues que en una ciudad como Nápoles, afectada y marcada en lo más profundo de su ser por continuas crisis económicas e interminables enfrentamientos sociales, en una inextricable confusión de luces y sombras, de miseria y nobleza, de pompa y delito, entre manifestaciones individuales y colectivas de convencida religiosidad y presencias difusas de irreversible superstición, los ejemplos de “verdad revelada” que deja Caravaggio en la ciudad –del cuadro de altar de *La Virgen de la Misericordia* en la iglesia del homónimo Pío Monte (fig. 1) a *La Flagelación* para la capilla De Franchis de San Domenico Maggiore, actualmente en Capodimonte (fig. 2); de la *Crucifixión* de San Andrés, actualmente en el Museo de Cleveland, a el *David y Goliath* de la Galleria Borghese de Roma (fig. 3); de la *Cena*

1. Caravaggio: *La Virgen de la Misericordia*, óleo sobre lienzo, 390 x 260 cm, 1606-1607, Pio Monte della Misericordia, Nápoles.

2. Caravaggio: *La Flagelación de Cristo*, óleo sobre lienzo, 286 x 213 cm, 1607-1608, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

3. Caravaggio: *David y Goliath*, óleo sobre lienzo, 125 x 100 cm, 1609-1610, Galleria Borghese, Roma.

de Emaús de la Pinacoteca de Brera a la última y trágica imagen del *Martirio de Santa Úrsula* para el príncipe Marc'Antonio Doria de Génova (actualmente propiedad del Banco Intesa Sanpaolo y expuesto en el Palacio Zevallos de Nápoles, fig. 4), en los cuales vemos una densa sucesión de fulgurantes retazos de la condición real de hombres y mujeres captados en su apariencia más auténtica, cotidiana e inmediatamente comunicativa. Hombres y mujeres, jóvenes y viejos, mendigos y poderosos que, sin embargo, una vez plasmados en el lienzo, acababan por ser arrancados, gracias tan sólo al medio pictórico, al imparable fluir de la vida, a la dolorosa condición del ser, a la irreversible precariedad y limitación del existir.

Ejemplos, aunque trágicos y dolorosos, de “verdad revelada” traducida en imágenes de impresionante concreción visual y de fuerte impacto emotivo, que en Nápoles suscitaron un interés inmediato y un vasto consenso, sobre todo entre los sectores intelectualmente más libres y culturalmente más avanzados de la sociedad civil local, pero también entre exponentes de las órdenes monásticas y religiosas, en particular de reciente formación postridentina o contrarreformada (Teatinos, Oratorianos y Jesuitas), que en el campo de las prácticas de culto se habían distinguido por una constante y concreta atención a la solución de los numerosos problemas y necesidades que también, o sobre todo, en la capital virreinal condicionaban y afectaban particularmente a la dolorosa condición existencial y cotidiana de los humildes y de los marginados de la sociedad.

La crítica moderna ha puesto de relieve la oportunidad con que, ya durante la primera estancia de Caravaggio en la ciudad, pintores como Giovan Battista Caracciolo o Carlo Sellitto, tras unos comienzos en clave tardomanierista, siguieron, aun con soluciones ligeramente divergentes, los ejemplos de estricto naturalismo de Caravaggio en Nápoles: el primero ya en una pintura de 1607, y posteriormente con obras de evidente y acentuada inclinación luminista, como, por ejemplo, la *Crucifixión* o el *Bautismo de Cristo* de la

4. Caravaggio: *Martirio de Santa Úrsula*, óleo sobre lienzo, 143 x 180 cm, 1610, Galleria di palazzo Zevallos, Nápoles.

5. Giovanni Battista Caracciolo: *Bautismo de Cristo*, óleo sobre lienzo, 116 x 145 cm, 1610-1615, Quadreria dei Girolamini, Nápoles.

Quadreria dei Girolamini en Nápoles (fig. 5); el segundo, fallecido prematuramente en 1614, con las *Historias de San Pedro* de 1608 para la iglesia de Sant'Anna dei Lombardi (fig. 6) y con el *San Carlos Borromeo* para Sant'Aniello a Caponapoli, actualmente en Capodimonte. Lo mismo sucede con la precoz presencia en círculos napolitanos, ya desde finales de la primera década del siglo, de algunos pintores de diferentes procedencias, autores de obras fuertemente orientadas a la repetición, a menudo casi literal, de ejemplos de Caravaggio en Nápoles: del conocido Louis Finson, que fue incluso cuidadoso copista de pinturas caravaggescas en área napolitana, a Abraham Vinck y al siciliano Alonzo Rodriguez.

Ahora bien, si consideramos que el citado *Crucifijo* de Battistello Caracciolo con la *Crucifixión de San Andrés* de Caravaggio en Cleveland y si se revela que el *San Pedro liberado de la prisión* (fig. 7) del mismo Battistello, de 1615 para la iglesia del Pio Monte della Misericordia, aun mostrando signos de un nuevo e inicial interés por los ejemplos de luminismo “reformado” de Orazio Gentileschi, presenta, al igual que el más tardío *Lavatorio* de 1622 para la iglesia de la Cartuja de San Martino, soluciones de aparente continuidad con sus pinturas precedentes de acentuada inclinación luminística y caravaggescas, no sería arriesgado pensar que la situación de la pintura en Nápoles, incluso tras la muerte de Caravaggio en 1610, quedó profunda y extensamente marcada por la presencia en la ciudad de los lienzos del lombardo de mayor y conmovedora verdad humana así como de una más grande intensidad visual. Tanto es así que se sitúan a principios de esa misma segunda década otras pinturas de seguro cuño luminista y caravaggesco, asignadas por la crítica desde hace tiempo a Filippo Vitale: en particular, el *San Pedro liberado de la prisión* del Museo de Nantes (fig. 8) y el *Sacrificio de Isaac* de las colecciones de Capodimonte, seguidos a breve distancia –pero no más allá de 1618– por el cuadro de altar con *San Nicolás de Bari*, *San Genaro* y *San Severo*, antes en San Nicola a la Sacramentine y actualmente también en Capodimonte. Un pintor, Filippo Vitale, que muestra cualidades de fuerte inclinación naturalista incluso en obras de datación más avanzada, pero que, como diremos a continuación, dan prueba, con respecto a los lienzos de la segunda década, de una diferente y novedosa percepción del “natural” por

una representación pictórica más vigorosa y compacta, tanto en términos lumínicos como cromáticos, de superficies, epidermis, rasgos somáticos o caracteres expresivos.

De igual modo, se ubica en ámbito naturalista y protocaravaggesco Paolo Finoglio, natural de Conversano (Apulia) y autor, antes de 1620, de una *Crucifixión* que pertenece a las colecciones estatales de Múnich (fig. 9) y que presenta una evidente dependencia o de modelos quizás del propio Caravaggio o, más probablemente, por rasgos afines de luces y sombras, de Caracciolo a caballo entre la primera y segunda décadas.

No obstante, fallecido prematuramente Carlo Sellitto en 1614, e inclinado el propio Battistello, después de 1615, a una experimentación cada vez más convencida y progresiva de nuevas hipótesis de belleza visual “neorrenacentista”, para lo cual se acerca primero a las diferentes propuestas de “caravaggismo reformado” elaboradas en la segunda década por Orazio Gentileschi y Simon Vouet en Roma, para retomar luego soluciones de “naturalismo idealizado” propuestas por Annibale Carracci en el palacio Farnese, sin olvidarse de los recientes resultados de clasicismo atemperado de Giovanni Lanfranco en Roma, y por último tender hacia resultados de suntuosa monumentalidad, podría afirmarse que, entre finales de la segunda década e inicios de los años veinte, el impulso precedente de cuño naturalista y caravaggesco, si excluimos los trabajos de Filippo Vitale y las moderadas inclinaciones luministas de Paolo Finoglio, se había agotado casi por completo.

Todavía, resulta no menos oportuno poner de relieve aquí que las mismas soluciones en clave luminista de los primeros napolitanos que supieron captar, con oportunidad y lucidez, el significado más real y profundo de las obras pintadas por el maestro lombardo en Nápoles resultan, bien mirado, sustancialmente ajenas a la res icástica, perentoria y fulgurante de

6. Carlo Sellitto: *Cristo lava los pies a los apóstoles*, óleo sobre lienzo, 233 x 182 cm, 1608-1612, vendido el 17 de diciembre de 2003 en Christie's, Roma.

7. Battistello Caracciolo: *San Pedro liberado de la prisión*, óleo sobre lienzo, 310 x 207 cm, 1615, Pio Monte della Misericordia, Nápoles.

8. Filippo Vitale: *San Pedro liberado de la prisión*, óleo sobre lienzo, 129 x 153,8 cm, ca. 1617-1618, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

esos “fragmentos” de humanidad verdadera y doliente, atemporales y sin historia, del último Caravaggio. Para asumir, empero, en la mayoría de los casos, en la ilustración de escenas bíblicas o evangélicas, o en episodios tomados de la vida de los santos, del mito antiguo y de la historia pasada y reciente, cadencias y tonos de sobresaliente calidad narrativa o apariencias de culta y estudiada “puesta en escena” teatral.

Ello sucede al menos hasta que, instalado definitivamente en Nápoles a finales de 1616, el joven –aunque ya

afirmado– Jusepe de Ribera, que triunfa también en la capital virreinal al cabo de poquísimos años, la situación en pintura no pareció orientarse nuevamente a favor de una más decidida, difundida y prolongada recuperación de las soluciones de vigoroso naturalismo, aunque ya sólo de lejana y no directa matriz caravagesca.

9. Paolo Finoglio: *Crucifixión*, óleo sobre lienzo, 197 x 125 cm, ante 1620, Pinakothek, Bayerische Staatsgemälsammlungen, Múnich.

10. José de Ribera: *San Jerónimo*, óleo sobre lienzo, 125,7 x 99,5 cm, 1616-1617, Art Gallery of Ontario.

11. José de Ribera: *Susana y los viejos*, óleo sobre lienzo, 138,5 x 179 cm, 1616-1617, Galleria Caylus, Madrid.

Al joven Ribera, valenciano de nacimiento aunque formado pictóricamente en Italia, adonde se trasladó posiblemente ya a finales de la primera década del siglo –primero a Nápoles y luego más prolongadamente a Roma, donde aparece documentado con toda seguridad a partir de 1612, tras un periodo de tiempo durante una afortunada etapa de trabajo en Parma, feudo de los Farnesios, entre 1610 y 1611– le ha sido restituida recientemente al menos una parte de las pinturas que en otro tiempo se atribuyeron al denominado Maestro del Juicio de Salomón, por el asunto de un lienzo conservado en la Galleria Borghese de Roma. Se trata de un núcleo consistente de obras de acentuado y evidente cuño

caravagesco, con soluciones de vigoroso naturalismo y fuerte intensidad visual afines a las coetáneas de otros pintores jóvenes por lo general de origen francés, flamenco u holandés –de Baburen a De Haan, de Crabeth y Terbruggen a los jóvenes Valentin, Simon Vouet y

12. José de Ribera: *Santiago el Mayor*, óleo sobre lienzo, 133,1 x 99,1 cm, ca. 1612-1616, Galería Bernheimer-Colnaghi, Londres.

13. José de Ribera: *San Judas Tadeo*, óleo sobre lienzo, 101,5 x 76,5 cm, ca. 1626-1630, Galleria Matteo Grassi, París.

Gérard Douffet– o también de variada procedencia italiana –de Bartolomeo Manfredi a Cavarozzi– que desde comienzos de la segunda década, fallecido Caravaggio, experimentaban en Roma nuevas formas de representación concreta y casi tangible, llegando a veces a un grado extremo de exasperante realismo, de aspectos, momentos y situaciones de la realidad humana (incluso en el tratamiento de temas bíblicos y evangélicos, martirios de santos, escenas populares y episodios de la vida cotidiana), plasmada con sincera participación sentimental, sobre todo en

sus aspectos o apariencias más humildes y crudas, e incluso más brutales. Una realidad que justamente por ello parece pictóricamente más real e inmediatamente comunicativa de lo que podían ser los mismos ejemplos de dramática “verdad” humana pintados por Caravaggio en Roma y Nápoles de los que partían esos jóvenes pintores, pero que en sus composiciones, con vigorosas separaciones de luces y sombras, volúmenes y detalles somáticos o anatómicos llevados a primer plano en espacios cerrados o impenetrables, compacta la aplicación de materias cromáticas de tonos preferentemente oscuros o bituminosos, eran elevados no obstante a un grado altísimo de inmediatez y sinceridad expresiva.

En el joven Ribera, esta reelaboración en clave de seco y riguroso realismo de los precedentes naturalistas del maestro lombardo llegó a unos resultados más convencidos, absolutos y cualitativamente relevantes de lo que nos es dado ver en las obras de esos mismos “compañeros de aventura” encontrados en Roma, entre la Piazza di Spagna, la Via Margutta y la Piazza del Popolo. Pero también en tiempos que van mucho más allá de los límites de su estancia en Roma, para interesar, con consecuencias visibles incluso a lo largo de la tercera década del siglo y también posteriormente, al conjunto de los pintores activos en Nápoles, con los que Ribera entró

14. José de Ribera: *Resurrección de Lázaro*, óleo sobre lienzo, 171 x 289 cm, ca. 1616, Museo Nacional del Prado, Madrid, P07768

15. José de Ribera: *El Olfato*, óleo sobre lienzo, 115 x 88 cm, 1611-1616, Colección Abelló, Madrid.

16. José de Ribera: *San Pablo y san Pedro*, óleo sobre lienzo, 126 x 112 cm, ca. 1616, Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo.

17. José de Ribera: *Calvario*, óleo sobre lienzo, 317,5 cm x 233 cm, 1618, Colegiata de Osuna.

en contacto después de 1616, cuando se hubo instalado definitivamente en la populosa y caótica capital del Virreinato español.

Sin adentrarnos en el examen detallado de cuanto Ribera fue elaborando en términos de estricto y vigoroso realismo, tanto durante su estancia en Roma como en los primeros quince años de su actividad napolitana, debemos subrayar aquí la inmediata y extensa influencia que tuvo su presencia en los círculos napolitanos tan sólo pocos años después de su traslado a Nápoles a finales de 1616. Por otra parte, si queremos explicar ciertos aspectos de marcada impronta naturalista que muestra la producción de Filippo Vitale en torno a 1615, amén de remitir –como hemos señalado– sólo a modelos del propio Caravaggio en Nápoles, de Battistello Caracciolo y de Carlo Sellitto o de Tanzio da Varallo en el área meridional, es necesario admitir, con certeza suficiente, que obras del joven Ribera pintadas en Roma ya se encontraban en Nápoles, en poder de coleccionistas locales y, sobre todo, de españoles, antes del traslado definitivo del artista a la capital virreinal. Del mismo modo que es igualmente verosímil que, una vez instalado en Nápoles, Ribera siguiese manteniendo desde allí contactos con los ambientes romanos gracias al envío de sus pinturas a coleccionistas y comitentes españoles –y no sólo españoles– residentes en Roma.

Ello resulta mucho más evidente si analizamos lo estilísticamente afines que resultan ciertas obras pintadas por nuestro artista en Roma antes de 1616 y los lienzos que hay que datar, casi con total seguridad, en los primeros años sucesivos a su traslado a Nápoles: las diferentes medias figuras de *San Jerónimo*, firmado, de la Art Gallery of Ontario (fig. 10); *Susana y los viejos* de la Galería Caylus de Madrid (fig. 11); *Orígenes* de la Galleria Nazionale de Urbino; *Santiago el Mayor* de Colnaghi en Londres (fig.12); el *San Agustín* de la Galleria Regionale de Palermo; el inédito *San Judas Tadeo* de la Galería de Matteo Grassi en París (fig. 13); la *Resurrección de Lázaro* del Museo del Prado (fig. 14); las personificaciones de *Los Sentidos*, hoy variamente dispersas en museos diferentes y en una colección particular

18. José de Ribera: *Piedad*, óleo sobre lienzo, 129,5 x 181 cm, ca. 1612-1622, The National Gallery, Londres, NG235.

19. José de Ribera: *Silenio ebrio*, óleo sobre lienzo, 185 x 228 cm, 1626, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

de Madrid (fig. 15), *San Pedro y San Pablo*, firmado, del Museo de Estrasburgo (fig. 16); los dos *Demócrito*, en las dos versiones antes en la colección Corsini de Nueva York y en una colección particular de Lugano; el monumental *Calvario* del Museo Parroquial de Osuna (fig. 17), pintado en 1618; *San Mateo y el ángel*, de una colección particular chilena, y la *Piedad* (fig. 18) de la National Gallery de Londres (ambos pintados entre 1616 y 1622

para el príncipe Marc'Antonio Doria de Génova, el ilustre comitente del *Martirio de Santa Úrsula*, pintado en Nápoles por Caravaggio en 1610).

20. José de Ribera: *Demócrito*, óleo sobre lienzo, 125 x 81 cm, 1630, Museo Nacional del Prado, Madrid, P01121.

Esta sucesión de pinturas del artista español en Roma y en los primeros años napolitanos constituyen uno de los exponentes de mayor relieve de la recuperación de soluciones de renovada y acentuada intensidad naturalista que, entre finales de la segunda década del siglo y comienzos de la sucesiva, se situó en posiciones alternativas, e incluso de auténtica oposición, a las cesiones en sentido reformista de los primeros imitadores de Caravaggio entre Roma y Nápoles (de Orazio Gentileschi a Simon Vouet y a Battistello Caracciolo) y a la creciente difusión de las recientes tendencias del clasicismo romano-emiliano, en las formas del joven Lanfranco y, de forma aún más evidente, del 'divino' Guido Reni o de Domenichino.

Por otra parte, las mismas composiciones – del varias veces citado *Calvario* de Osuna a las coetáneas *Magdalena penitente* de la colección de los Chigi en

21. José de Ribera: *San Mateo*, óleo sobre lienzo, 128,2 x 97,8 cm, 1632, Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, AP 1966.10.

22. José de Ribera: *Magdalena Ventura con su marido e hijo* (conocido como la *Mujer Barbuda*), óleo sobre lienzo, 196 x 127 cm, 1631, Hospital Tavera, Toledo.

23. José de Ribera: *Piedad*, óleo sobre lienzo, 264 x 170 cm, 1637, Museo Nazionale della Certosa di San Martino, Capilla del Tesoro, Nápoles.

Roma y *Piedad* de la National Gallery de Londres o, sobre todo, a la *Virgen con el Niño* y *San Bruno* (1624) antes en el Museo de Weimar y ahora en la Gemäldegalerie de Berlín, acaso su primer trabajo para los cartujos de San Martino de Nápoles –que a partir de 1618 parecen indicar cómo se fue planteando Ribera con creciente convicción el problema de hallar nuevas soluciones de una más estudiada definición y clara organización de formas y volúmenes en espacios menos angostos, pero casi concretamente mesurables, siguen estando situadas, y no con menor evidencia que las precedentes, en un ámbito riguroso y vigorosamente naturalista-. Por ello, y prescindiendo de la constatación de que las imágenes de lienzos como la *Piedad* de Londres o, en particular, el cuadro de altar hoy en Berlín, quedan definidas ahora con rigor casi geométrico (son también los años en que aparecen sus primeros dibujos preparatorios, que a menudo eran grabados y llevados a la imprenta posteriormente) y se disponen en espacios bidimensionales, con resultados afines a los de los antiguos bajorrelieves helenísticos o romanos –sin duda alguna estudiados “del natural” ya en tiempos del periodo romano y quizás también en Nápoles–, sigue siendo no menos significativo que las soluciones adoptadas ahora no se aparten nunca de una representación atenta y puntual, siempre con resultados de acentuado aunque controlado realismo de superficies, epidermis, rasgos somáticos, detalles anatómicos y caracteres expresivos, es decir, de las apariencias naturales, físicas y psíquicas de cada uno de los personajes representados.

Ello resulta no menos evidente por otra parte en el célebre *Sileno ebrio* (fig. 19) del Museo de Capodimonte en Nápoles, firmado y fechado en 1626, y en la redacción, también firmada y fechada en 1626, del *San Jerónimo* y el *ángel del Juicio* del mismo Museo, donde se da una feliz combinación de concreción visual, naturalidad expresiva y monumental clasicidad compositiva, pero que halla una nueva dilatación de representación espacial, de materias

24. José de Ribera: *Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, 502 x 329 cm, 1635, pintura principal del retablo mayor de la iglesia del Convento de las Augustinas Recoletas, Salamanca.

cromáticas aclaradas y luminosas, así como de una plasmación concreta y real de paños, de epidermis, de intensidad expresiva, de pasajes extraordinarios de “natura in posa”, aún evidentemente de fuerte impronta naturalista.

El resultado de este proceso de lenta aunque irreversible revisión, siempre en el ámbito de sus pasadas inclinaciones naturalistas, de los modos secos y vigorosos que muestra el artista español en los años de su primera madurez entre Roma y Nápoles es, poco antes de 1630, el gran cuadro de altar de la *Trinidad de la Tierra con San Bruno, San Benito, San Bernardino y San Buenaventura* pintado para la iglesia napolitana de la Trinità

delle Monache, actualmente en Capodimonte, donde, a través de soluciones compositivas de una más severa monumentalidad, contrastes de claroscuro menos netos y rigurosos, luces y materias cromáticas cada vez más aclaradas y de atmosférica naturaleza, se concretan y manifiestan, incluso en el tratamiento de temas crudos y exasperantes, nuevos estados de ánimo, rectificadas reacciones físicas y psíquicas y una más cordial intensidad expresiva, con tonos de intimidad familiar y doméstica o de habitual cotidianidad que no se encuentran en las composiciones pintadas, incluso con mayor vigor naturalista, en los años de la producción juvenil en ámbito romano o inmediatamente después del traslado del pintor a Nápoles.

Todo ello es visible, de hecho, en los soberbios “retratos” de apóstoles y filósofos pintados entre finales de los años veinte y comienzos de la década sucesiva, como el sonriente *Demócrito* (fig. 20) de 1630 del Museo del Prado, el viejo y triste, aunque humanísimo, *San Felipe del Apostolado* de este mismo museo, el severo y aparentemente ceñudo *San Roque* pintado en 1631, que forma pareja con el estático *Santiago el Mayor*, amén de los diferentes *San Pedro*, *San Roque*, *San Pablo*, *San Mateo* (fig. 21) y *Santiago el Mayor*, elementos supervivientes, dispersos en sedes distintas, de otro *Apostolado* pintado en 1632. Personajes o figuras tomados todos ellos, utilizándolo como modelo, del mundo de la realidad cotidiana entre gentes halladas en los oscuros callejones o en las soleadas plazas de la ciudad populosa, caótica, ruidosa y fascinante, entre los humildes y los desheredados, entre

25. Caravaggio: *Apolo y Marsias*, óleo sobre lienzo, 182 x 232 cm, 1637, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

26. José de Ribera: *Martirio de san Felipe*, óleo sobre lienzo, 234 x 234 cm, 1639, Museo Nacional del Prado, Madrid, P01101.

los desocupados y los necesitados que, incluso una vez trasladados al lienzo con ropajes suntuosos y monumentales, conservan íntegras esas cualidades de humanidad auténtica, ese orgullo o esa dignidad que son propios de quienes conocen muy bien, aceptándola cristianamente, su propia condición de miseria y frustración: cualidades verdaderas que Ribera supo captar y plasmar en imágenes ya desde los años de sus experiencias juveniles, pero que ahora, por acrecentadas y asentadas experiencias vitales, por una nueva y diferente sensibilidad en el uso del medio pictórico, de las luces –ahora menos violentas y más naturales– y de la materia cromática, ahora más densa, con más volumen, y menos compacta y pulida, parecen manifestarse con tonos expresivos de más cordial y comunicativa sinceridad de reacciones sentimentales y emotivas.

Esto sucede también cuando se trata de ilustrar episodios o escenas de cruel violencia, de terrible brutalidad o de monstruosa singularidad, como en el caso de los suplicios a que fueron sometidos los *Gigantes*, míticos protomártires de la Antigüedad que el pintor, aun recordando los precedentes de Tiziano, pintó con renovado y vigoroso realismo en los lienzos

27. José de Ribera: *San Sebastián*, óleo sobre lienzo, 121 x 100 cm, 1651, Museo Nazionale della Certosa di San Martino, Nápoles.

28. Paolo Domenico Finoglio: *San Romualdo*, óleo sobre lienzo, 120 x 200 cm, 1620-22, Certosa di San Martino, Sala del Capítulo, Nápoles.

29. Filippo Vitale: *L'Angelo Custode*, óleo sobre lienzo, 340 x 210 cm, ca.1630, Iglesia de la Pietà dei Turchini, Nápoles.

de 1631, ahora en el Prado, o de *La mujer barbuda* (fig. 22) de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli de Toledo, documento sublime y partícipe de una condición humana y familiar de silencioso dolor y profunda tristeza, más que representación objetiva, analítica e impasible de un hecho natural, insólito, repugnante y sorprendente. Pero también escenas de piedad verdadera, de profunda y humanísima religiosidad, como en el caso de la *Piedad* (1633) del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, prototipo de la composición del mismo asunto y con soluciones compositivas casi idénticas pintada en 1637 para la cartuja de San Martino de Nápoles (fig. 23), en la que el crudo realismo en la representación del cuerpo muerto de Cristo tendido sobre el blanco sudario, de una belleza sólo comparable a la de una escultura de precioso mármol antiguo, y del infinito aunque contenido dolor materno y del gesto apasionado y devoto de la Magdalena inclinada para besar el pie martirizado del divino difunto, alcanza extremos de concentrada y conmovedora intensidad visual por una utilización diferente, menos exasperada, más natural y serena, en la ordenada disposición de las formas dentro de un espacio siempre cerrado e insondable, en el

30. Maestro del Anuncio a los pastores: *Anuncio a los pastores*, óleo sobre lienzo, 178 x 26 cm, 1625-1630, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

31. Maestro del Anuncio a los pastores: *Estudio del pintor (Alegoría de las Bellas Artes)*, óleo sobre lienzo, 143,5 x 194 cm, Colección Masaveu, Oviedo.

siempre vigoroso y nítido contraste de luces y sombras que sugieren atmósferas oscuras e impenetrables, en la sabia combinación de densas materias cromáticas de tonos foscas, pero también encendidos y resplandecientes.

32. Aniello Falcone: *La maestra de Escuela*, óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm, ca. 1630, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Todo ello pasa de nuevo por una densa sucesión de imágenes “reales” de apóstoles, santos o filósofos, o por otra de las numerosas versiones del *Martirio de San Bartolomé* encargadas a Ribera a lo largo de su carrera – la de 1634 de la National Gallery de Washington, donde la crudeza y brutalidad del episodio se funden, por una verdad y concreción de las reacciones humanas, tanto físicas como psíquicas, y por una nueva calidad de luces y colores, en una condición de humanísimo y profundo dolor que aún de forma indisoluble a víctima y verdugo – antes de llegar a la franca, radiante y mediterránea luminosidad de la *Inmaculada Concepción* (fig. 24) de 1635 para las Agustinas Descalzas de Salamanca, que, aun conservando naturalidad y sinceridad de apariencias y reacciones expresivas, señala el inicio de la ya definitiva e irreversible transición de Ribera de las pasadas

33. Francesco Francanzano: *San Gregorio Armeno es arrojado al pozo*, óleo sobre lienzo, ca.1635, Iglesia de San Gregorio Armeno, Nápoles.

34. Francesco Guarino: *Santa Ágata*, óleo sobre lienzo, 82 x 72 cm, 1637-40, Museo Nazionale della Certosa di San Martino, Nápoles.

35. Hendrick van Somer: *Apóstol*, óleo sobre lienzo, 1630-40, colección privada, Nápoles.

36. Antonio de Bellis: *San Carlos Borromeo comulgando a los apestados*, óleo sobre lienzo, 1630, Iglesia de San Carlo alle Mortelle, Nápoles.

experiencias en clave naturalista a la sucesiva representación de lo sagrado y lo profano en términos de una nueva representación pictórica de lo real y lo natural que –cuando le corresponde ilustrar en 1637 el feroz suplicio de *Apolo y Marsias* (fig. 25) así como, en 1639, la corralidad del *Martirio de San Felipe* (fig. 26) del Museo del Prado, y, en 1647, la milagrosa supervivencia de San Genaro entre las llamas del horno ardiente, para llegar por último a las suntuosas y humanísimas imágenes de los apóstoles en la *Comunión* de la Cartuja de San Martino y a la concisa y conmovedora intensidad visual y expresiva de sus últimos *San Sebastián* (fig. 27), *San Jerónimo* o *Santa María Egipciaca* –resulta ya muy alejada de toda concesión a soluciones y tonos de exasperado o atormentado realismo.

Es evidente que la presencia de Ribera en Nápoles y el creciente consenso que el pintor encontró allí, tanto entre el virrey y los residentes españoles como entre las poderosas órdenes religiosas o exponentes de la no menos fastuosa aristocracia sureña, comportan también una fuerte recuperación, aunque sería mejor hablar de una más articulada reelaboración de las tendencias naturalistas locales de pasado y ya lejano cuño caravaggesco, que en cierto

37. Bernado Cavallino: *Martirio de san Bartolomé*, óleo sobre lienzo, 205 x 158 cm, 1636-40, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

modo estaban siendo sometidas a revisión desde hacía algunos años por Battistello Caracciolo o, incluso, puestas en discusión y en crisis por la introducción directa o indirecta, también en ámbito napolitano, de ejemplos recientes del clasicismo romano-emiliano de Guido Reni o del caravaggismo “reformado” de Simon Vouet y de la propia Artemisia Gentileschi.

Tampoco se ve una clara recuperación de elementos de carácter caravaggesco y de inclinación naturalista —o al menos sólo aparente o, con todo, genérica— en las, sin embargo, compactas imágenes de *Fundadores de las órdenes religiosas* (fig. 28) pintadas probablemente después de 1620-22 por Paolo Finoglio.

También se han señalado reflejos de la ya consolidada presencia de Ribera en Nápoles y de sus primeros ejemplos de vigorosa y compacta intensidad pictórica en la representación realista de

paños y epidermis, de rasgos somáticos y de reacciones expresivas, en pinturas como el Ángel custodio (fig. 29) que Filippo Vitale pintó para la iglesia de la Pietà dei Turchini hacia 1630.

Hay que señalar, entre los pintores probablemente de origen valenciano y contemporáneos de Ribera, a una personalidad emergente que se sitúa con continuidad y clara evidencia, junto a este último y en la misma línea estilística de recuperado vigor realista, en el centro de los acontecimientos pictóricos que maduran en Nápoles inmediatamente después de 1620: se trata del conocido, aunque todavía anónimo, Maestro del Anuncio a los pastores, identificable o no con ese Bartolomeo Passante que recuerdan las fuentes o antiguos inventarios patrimoniales, o, como se ha propuesto más recientemente aunque aún sin datos ciertos e incontrovertibles, con el valenciano Juan Do, documentado en Nápoles al menos desde 1622 y hasta mediados de siglo, y relacionado por estrechos vínculos artísticos e incluso de parentesco con los pintores de la corriente naturalista local. Las obras conocidas del anónimo Maestro (fig. 30), de los años situados aproximadamente entre 1625 y 1635 que, como las muchas que en el pasado fueron atribuidas al joven Velázquez de los años sevillanos,

presentan una altísima calidad pictórica en la representación esencial y vigorosa del dato real y natural, por la calidad de sus luces bruñidas y sus materias cromáticas densas y con cuerpo, de tonos preferentemente oscuros o purpúreos y por su vehemente intensidad expresiva a pesar incluso de su rudeza de gestos y actitudes y con su severa esencialidad de reacciones sentimentales y emotivas. Actitudes y reacciones expresivas connaturales a los modelos elegidos por el pintor no entre la población urbana, como solía hacer Ribera, sino entre las gentes de los suburbios, de las dehesas y los campos de labor, llamadas a servir en el lienzo de protagonistas de historias bíblicas, y menos frecuentemente evangélicas, o de filósofos de la Antigüedad, o bien a personificar los sentidos y virtudes, vistiendo las mismas ropas rotas y las telas gastadas de diario, de tosco lienzo o de lana gruesa y áspera, cubiertos con curiosos tocados de pelo de conejo o de oveja, con la piel quemada por el sol y ajada a causa de las fatigas, privaciones y pesares cotidianos: hombres y

mujeres, jóvenes y viejos, de una condición tan humilde, auténtica y conmovedora como no nos es dado encontrar ni siquiera en los lienzos de más crudo realismo de los caravaggescos nórdicos o del mismo joven Ribera en Roma. Pinturas que resultan –como sucede con las diferentes *Anunciaciones a los pastores* que aún dan nombre al Maestro y con las distintas versiones, todas de vigorosa claridad, de *El hijo pródigo* del Museo de Capodimonte; y también con *El estudio del pintor* (fig. 31) de la Fundación Masaveu de Oviedo en España, asignado durante largo tiempo y no por casualidad al joven Velázquez.

También la actividad del joven Aniello Falcone parte de las maneras del propio Ribera activo desde hacía poco en Nápoles y de los primeros ejemplos del Maestro del Anuncio a los pastores, entre mediados y finales de los años veinte, con una fuerte anticipación sobre las más conocidas soluciones que oscilan entre el “neovenetismo” a la manera del Grechetto y el luminoso clasicismo a ejemplo de Nicolas Poussin, del que llegaron desde Roma numerosas pinturas a las colecciones napolitanas. Composiciones como *La maestra de escuela* (fig. 32), antes Spencer y actualmente en Capodimonte, es uno de sus ejemplos más antiguos, un poco anterior a 1630 y una de las muestras más interesantes del segundo periodo del naturalismo napolitano, con evidentes influencias de Ribera, del Maestro del Anuncio a los pastores y, por las reducidas dimensiones de las figuras, de los denominados

38. Matia Preti: *San Sebastián*, óleo sobre lienzo, 240 x 169 cm, 1650-1655, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

39. Luca Giordano: *Comedor de pescado o El Gusto*, óleo sobre lienzo, 149 x 121 cm, ca. 1660, Kunsthistorisches Museum, Viena.

“bamboccianti” romanos, con los que sin duda Falcone estuvo en contacto cuando en Roma, a finales de los años veinte, se encontraba también el joven Velázquez durante un periodo de estudio en Italia.

No hay que olvidar que este último sirvió, entre finales de los años veinte y comienzos de la década sucesiva, de notable nexo entre el vigoroso realismo de Ribera y del Maestro del Anuncio a los pastores y los pintores de la joven generación comprometidos en la recuperación en clave moderna de la herencia naturalista y caravaggista. En particular: Francesco Fracanzano, que se muestra muy dependiente de modelos riberescos en pinturas datables también después de 1635, en los lienzos para la iglesia de San Gregorio Armeno (fig. 33) en Nápoles; el joven Francesco Guarino, autor en los primeros años treinta de algunas pinturas de acentuado vigor naturalista, fuertemente dependientes de ejemplos del primer Ribera y del Maestro del Anuncio

a los pastores, en la colegiata de Solofra y en la iglesia parroquial de Sant'Agata Irpina (Salerno), a las que siguió poco después, con soluciones siempre de cuño naturalista, pero de más emotiva intensidad expresiva, la conocida *Santa Ágata* del Museo de Capodimonte (fig. 34); el flamenco Hendrick van Somer o Errico Fiammingo, como aparece citado a menudo en las fuentes napolitanas, documentado en Nápoles desde 1624 y autor, en los años treinta, influenciado por ejemplos de Ribera entre Roma y Nápoles, de un *Apóstol* de colección particular napolitana (fig. 35). Así que entre los naturalistas napolitanos de los años treinta merecen también aquí una mención especial el joven y poco conocido Antonio de Bellis, autor de los lienzos con *Historias de San Carlos Borromeo* (fig. 36) de la iglesia de San Carlo “alle Mortelle”, y el joven y más conocido, pero sobre todo por obras de madurez, Bernardo Cavallino, autor al final de los años treinta del *Martirio de San Bartolomé* (fig. 37) conservado en el Museo de Capodimonte.

La influencia del naturalismo de Ribera en Nápoles no termina, todavía, con los años treinta, con de Bellis y con Cavallino. El Españolito muere en 1652, pero cuando a mediados de

40. Luca Giordano: *Apolo y Marsias*, óleo sobre lienzo, 200,7 x 259,1 cm, 1659-1660, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

los años cincuenta Mattia Preti pinta en Nápoles el *San Sebastián* (fig. 38) para la iglesia de Santa Maria Ognibene (ahora en Capodimonte) y el joven Luca Giordano pinta obras como el *Gusto* (fig. 39) de Viena o el *Apolo y Marsias* (fig. 40) de Capodimonte, queda claro que la influencia del naturalismo de José de Ribera nunca terminó en Nápoles y aún estaba viva al principio de la nueva estación del barroco empezada por los mismos Mattia Preti y Luca Giordano.

LA TÉCNICA PICTÓRICA DE EL GRECO

El estudio técnico de las obras de arte nos permite conocer el proceso seguido por el artista para su creación, ya que nos desvela los procedimientos y recursos de los que se valía al trabajar y los diferentes materiales que utilizaba (fig. 1). Estos misterios de la creación artística están ocultos, y es la ciencia, a través de los métodos físico-químicos que se utilizan, la que conduce a descubrirlos, en la medida de lo posible, y a extraerlos para enriquecer nuestro conocimiento.²

Los iconos pintados por El Greco en su etapa de juventud en Creta tienen como soporte maderas de mala calidad, posiblemente reutilizadas. Por lo general son de pino y el estado de conservación en el que nos han llegado no es bueno.

En ocasiones, sobre la madera hay tendida y encolada una tela para separarla de la pintura, y aislarla. Este método de la interposición de un lienzo fue utilizado con frecuencia en la escuela italiana, aunque en ella la

1. Detalle de rostro masculino que aparece en la parte superior derecha de *El expolio* de El Greco.

¹ Este trabajo forma parte de las líneas de investigación del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242; inv. principal Dr. Ximo Company): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) y del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM) de la Universitat de Lleida.

² En el Museo del Prado han sido analizadas originales de El Greco, réplicas, copias de distintas épocas y falsificaciones, lo que constituye una información de primer orden para el objetivo propuesto: conocer el proceso creativo del pintor, los materiales que empleó y la evolución de su técnica pictórica. Las conclusiones de todo este estudio están publicadas en GARRIDO, C.: *El Greco pintor. Estudio técnico*, Madrid, 2016.

2. Algunas de las sargas usadas por El Greco en su producción artística. La más frecuente es la de dibujo en forma de rombo compuesto.

naturaleza de la madera era distinta y la construcción del soporte mejor. La tela recibía como aparejo un estrato de yeso y cola animal con lo cual quedaba preparada para empezar la creación artística.

En Italia, en algunas de sus pinturas sigue procediendo de similar forma: soportes de madera de mala calidad, tela encolada encima y preparación de yeso y cola animal. Pero, en otras realizaciones sobre tabla, los elementos están bien escogidos, de árboles frutales o de chopo, habituales en esa escuela, y fueron trabajados de manera cuidada, lo que incide en la mejor conservación de las obras. En estos casos no hay tela interpuesta, y la estabilidad de las capas de color, salvo accidentes, ha sido mejor a través del tiempo. En este periodo, el pintor también inició sus trabajos sobre soportes de lienzo. En todos los casos, parece seguir las tradiciones venecianas que ya practicó en Creta; estas tradiciones se transmiten también a todos los aspectos de su técnica pictórica a lo largo de su vida: concepción de espacio, lenguaje gestual de las figuras, manejo del color, y otras características peculiares de su arte.

3. Detalle de dos imprimaturas usadas por El Greco en sus piezas para homogeneizar la tonalidad del fondo.

En España, El Greco utilizó los lienzos como soporte de sus pinturas. Estos lienzos no varían sustancialmente en las distintas etapas de su actividad. Por lo general, el motivo por el que suele cambiar de unos a otros es el de las dimensiones del cuadro que quiere llevar a cabo o el de la singularidad del proyecto. Mientras que para las obras de pequeño formato empleó telas de tafetán de lino o cáñamo y torsión en Z, con un ligamento simple y densidades

4. Adoración de los pastores del *Tríptico de Módena*. Visible y reflectografía infrarroja. Sobre la preparación se realizó un dibujo con un medio fluido aplicado a pincel.

5. Detalle de los trazos negros aplicados a pincel que perfilan el rostro y la barba de san Mateo. *Apostolado* del Museo del Greco, Toledo.

medias, para las de gran formato lo normal es que escogiera las de sarga o mantel, también conocidas como “manteles alemaniscos” por su procedencia, o “mantelillos venecianos” por el enorme uso que de ellos hizo la pintura veneciana en el siglo XVI. Tienen la peculiaridad de que los hilos de urdimbre y las pasadas de la trama al entrecruzarse forman un dibujo. La naturaleza de los hilos es el lino crudo de torsión Z. Estos lienzos son de grandes dimensiones y su utilización, en muchos casos, tenía como objetivo el evitar las costuras intermedias, con las que había que unir las telas de tafetán para conseguir grandes soportes en donde desarrollar escenas cada vez mayores. Con ellos, el pintor pretende obtener texturas y efectos lumínicos especiales sobre la superficie del color, en combinación con las tonalidades de la preparación y los fondos ópticos, al incidir la luz sobre la pintura y hacerla reverberar.

El Greco empleó las telas de mantel durante toda su actividad artística en nuestro país en sus grandes retablos: Santo Domingo el Antiguo (Toledo), Retablo Mayor del Colegio de Doña María de Aragón (Madrid), Conjunto de la Iglesia de la Caridad de Illescas (Toledo), y en obras muy especiales, como

6. *Sagrada Familia con santa Ana*. Imagen visible y radiográfica. Se advierte la superposición de elementos a medida que avanza el proceso creativo. Hospital Tavera, Toledo.

El Expolio de la Sacristía de la Catedral (Toledo), el *San Lorenzo* del Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos (Lugo) o el *Entierro del Señor de Orgáz* de la Parroquia de Santo Tomé (Toledo). Aunque las sargas son a veces diferentes (por ejemplo, la del *San Lorenzo* de Monforte o las utilizadas en la mayor parte de los cuadros de Illescas), la más frecuente es la de dibujo en forma de rombo compuesto, como la que observamos en el resto de las pinturas mencionadas y en otras muchas de su producción artística (fig. 2). Sus sargas son de hilos más finos que las utilizadas por los artistas de los siglos XVI y XVII en Italia.

Algunas veces, los lienzos eran tendidos y clavados sobre una estructura de madera que les servía de sujeción y les protegía de los cambios climáticos. Existían varios métodos para llevar a cabo este proceso, pero lo fundamental consistía en que el soporte quedase aislado del muro.

Las telas se preparaban para pintar dándoles un encolado previo, intentando así prevenir movimientos posteriores, y se les aplicaba una preparación de yeso (sulfato cálcico) ligado con cola de origen animal, la misma con la que fueron tratadas en principio.

A continuación, El Greco extendía una capa de imprimatura para homogeneizar la tonalidad del fondo. En este estrato se encuentran pigmentos de diferentes colores: tierras marrones, amarillas, rojas y naranjas y negro de origen orgánico, mezclados con el blanco de base, el albayalde (blanco de plomo), y la calcita, así como con otros elementos en menor proporción: laca orgánica roja, minio de plomo, azurita y esmalte. La tonalidad de este

7. Detalle de las matizaciones cromáticas realizadas por El Greco mediante toques pequeños de color en el san Pedro del *Apostolado*, Casa del Greco, Toledo.

8. Matizaciones de color en los ropajes. *Adoración de los pastores* (Museo del Prado) e *Inmaculada Oballe* (Museo de Santa Cruz, Toledo).

estrato cambia ligeramente según la etapa artística del maestro, variación que está motivada por la cantidad existente en la mezcla de cada uno de los pigmentos enumerados (fig. 3).

En sus primeros años en Toledo, esta imprimación suele ser agrisada, debido a la abundancia del negro y el blanco frente a las tierras rojizas. Por contra, según avanza su carrera se va tornando anaranjada, hasta llegar en sus obras finales a un fondo óptico que resulta de un tono rojizo bastante oscuro. La existencia de este estrato es muy importante, ya que es un elemento tonal que se suma en la visión del conjunto. Con la evolución de su técnica, la imprimatura queda cada vez más al descubierto, siendo una parte esencial en el resultado definitivo. La manera de aplicarla es más homogénea al principio que al final. Para la puesta en escena, El Greco realizó en sus obras en tabla un dibujo subyacente sobre la preparación. Es un dibujo a base de líneas negras que, al curvarse, dan forma a los contornos de los distintos elementos de la composición. Aunque rápido, es minucioso y está hecho a pincel con un medio fluido (fig. 4). El diseño carece de trazos de sombreado y por lo general revela numerosos cambios y correcciones. Las escenas de interior están trazadas en las líneas fundamentales al estilo veneciano. En este sentido, el *Tríptico de Módena* es su mejor ejemplo.

Posteriormente, en los lienzos hace un diseño solo indicativo y muy esquemático, para la colocación de las figuras y la distribución de los espacios, por medio de trazos negros aplicados a pincel (fig. 5). Durante el proceso de ejecución de la pintura, en distintos momentos, va marcando algunos de estos trazos de nuevo, a la vez que introduce otros, creando las delimitaciones definitivas en la obra.

Desde el punto de vista material, lo que distingue a El Greco de sus coetáneos es la forma de aplicar el color y la manera de utilizar y combinar los pigmentos, así como los resultados que consigue a través de los recursos de su técnica.

El color se introduce de una forma bastante estructurada, de ahí la buena y contrastada imagen radiográfica que presentan sus obras (fig. 6). Este contraste también está motivado por los pigmentos de alta radiopacidad que utiliza: albayalde (blanco de plomo) que aparece

9 El Greco utilizó el uso de toques de pigmento superpuestos para modelar las figuras, los fondos y los contrastes luminicos.

en grandes cantidades en las mezclas, como materia de base, en señalizaciones de líneas internas, y en toques superficiales, además del amarillo de plomo y estaño, y el minio de plomo, en zonas de estas tonalidades. Según evoluciona su pintura, la estructura inicial permanece pero se va deshaciendo la elaboración hacia el exterior, hasta conseguir que finalmente las pinceladas se superpongan y entrecruzan con un juego de pincel muy libre y personal.

Las capas internas de pintura son más densas y opacas por el mayor contenido de albayalde, mientras que en las superficiales este pigmento disminuye y aumentan los aglutinantes y los diluyentes, lo que hace que la materia pictórica discurra de forma suelta y rápida, creando juegos de transparencias, luces y movimientos. En los últimos estratos traslúcidos, los pigmentos se aplican a modo de glaciés y veladuras.³ El albayalde es el elemento regulador de la tonalidad. Por lo tanto, en los tonos saturados la cantidad de materia colorante es mayor que en los más claros, en los que prevalece el blanco. En los transparentes, el pigmento básico prácticamente desaparece. Las zonas con mayor trabajo corresponden con las figuras principales de la escena, sobre todo en los ropajes, en donde mediante la superposición de estratos de color se van aclarando, oscureciendo y creando infinidad de matices con el juego de las pinceladas, hasta conseguir el resultado definitivo. La técnica de ejecución habitual, salvo en los cambios de tonalidad o de composición, es la que revelan los cortes estratigráficos de la pintura: las capas inferiores son más claras, opacas y de mayor espesor que las últimas, con las que se contrastan las luces de las sombras, además de lograrse otros efectos especiales.

Son importantes las matizaciones de superficie que definen, finalmente, el dibujo de las figuras y modelan y realzan el colorido de los mantos y las túnicas. Estas matizaciones

³ Denominamos "glaciés" a las capas de pintura en las que el pigmento se aplica diluido y muy líquido sin mezclar con otros elementos. Denominamos "veladuras" a aquellas capas de pintura que, aunque como las anteriores están aplicadas en transparencia, llevan mezclados algunos otros materiales.

10. Detalle del trazo de las manos en blanco y en negro en la obra de El Greco. *Anunciación* del Retablo de María de Aragón (Museo del Prado, Madrid) y *El Salvador del Apostolado* (Museo del Greco, Toledo).

pueden estar hechas mediante toques pequeños de muchos colores, más o menos cargados de pasta, como vemos en los rostros de los personajes, finas pinceladas que oscurecen o aclaran la tonalidad de ciertas zonas en las telas (fig. 7) y con restregones sobre los fondos y los ropajes, en donde los pinceles corren con la materia de forma rápida, empastada o casi en seco, según se observa en cualquier vestidura cuando contemplamos la forma de introducir la laca roja, el resinato de cobre, el blanco de plomo, pigmentos aplicados directamente creando las sombras o ciertas irisaciones cromáticas en mantos pintados en tonalidades naranjas y amarillas. En otras ocasiones es, por ejemplo, el lapislázuli restregado sobre el

fondo azul de alguna túnica pintada con azurita y/o esmalte, o el minio de plomo naranja sobre otras de color rojo conseguidas con laca orgánica roja (fig. 8). El albayalde podemos encontrarlo en la superficie de cualquier manto aclarando o matizando cualquier tono. También es muy interesante su utilización en transparencia en los velos, tocas femeninas y paños blancos, dejando ver lo que hay debajo. Estos paños, por lo general, se puntualizan en los perfiles con toques finos y cargados con más materia que definen su dibujo e intensifican su luminosidad, consiguiendo movimientos y volúmenes.

Todos estos trabajos de superficie tienen la misión de resaltar detalles de color a través de la luz que reciben, crear tonalidades ricas y saturadas, irisaciones y luminosidades especiales, para hacer vibrar el colorido propio de sus originales. El pintor, a través de todos estos recursos, crea ilusiones cromáticas, a la vez que texturas, volúmenes y juegos de luces y sombras.

El proceso creativo de El Greco, como hemos indicado, hace que sus cuadros presenten unas imágenes radiográficas de alto contraste, debido al intenso trabajo, de dentro afuera, que lleva a cabo para la ejecución de los personajes y los elementos que configuran las escenas. Este hecho contrasta con la sensación de inmediatez y simplicidad que siempre nos ha invadido al contemplar sus pinturas. Sin embargo, la primera idea que nos transmiten no se corresponde con la estructuración profunda que precede a la visión última, ya que desde la base hasta la superficie el artista va superponiendo, mezclando, modelando, e introduciendo todo aquello que, al integrarse, sirve para alcanzar la estética definitiva de sus composiciones, que finalmente se torna deshecha debido al trabajo rápido e intencionado de la superficie.⁴

⁴ Esta forma de trabajar, ya la expuso Francisco Pacheco en el siglo XVII después de visitar a El Greco en su taller. PACHECO, F.: *El arte de la pintura*, Madrid, 1990 (1649), p. 483.

11. El Greco usó gruesos estratos de albayalde para borrar alguna de las primeras ideas de sus obras. *Inmaculada Oballe*. Museo de Santa Cruz, Toledo.

En las radiografías, la fuerte imagen de las figuras principales contrasta con la más tenue de los fondos y los personajes secundarios. En estos documentos técnicos pueden verse en detalle los diferentes pinceles empleados por el maestro, a través de las huellas que dejan sus cerdas al aplicar la materia pictórica. El Greco pinta “a la prima”, es decir, va creando sus escenificaciones directamente sobre los lienzos, mediante pinceladas que se introducen de forma valiente y sin titubeo, a pleno golpe de pincel, pudiendo seguirse el recorrido del instrumento, su intensidad, su carga, su rastreo. Los toques se superponen, se entrecruzan, se emborronan o difuminan para lograr el modelado de las figuras, los efectos desechos de los fondos, las tonalidades, las intensidades lumínicas o las penumbras de las sombras (fig. 9).

Después de esta forma inicial de pintar, el trabajo de superficie, más ligero, puntual e individualizado, tenderá a realzar los distintos acabados. Muchas de las últimas capas de color sirven para corregir ciertas angulosidades de sus fuertes y expresivas pinceladas, sobre todo en los plegados de las telas, además de para resaltar y enriquecer el cromatismo de sus obras. En las carnaciones, ayudan a modular las tonalidades y suavizarlas, especialmente en el caso de las cabezas femeninas. A veces, sobre los pliegues de los mantos y túnicas, aparecen trazos zigzagueantes que discurren por las mangas y otros puntos estratégicos.

Otro recurso interesante que, al igual que los anteriores, podemos encontrarlo en la pintura italiana, y en gran medida en la veneciana, es el de perfilar ciertas partes de las figuras con negro o blanco, dependiendo de si el pintor quiere adelantar (blanco) o retrasar (negro) algún detalle dentro de la escena y darle una perspectiva determinada a alguna parte de

12. El pintor encaja cabezas e incluso cuerpos en los huecos de elementos pintados con anterioridad en la composición. *La Trinidad*, del Retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. Museo del Prado, Madrid.

su cuerpo. Se suele encontrar este tipo de trazos alrededor de las piernas y los brazos de los personajes, según sucede en las extremidades de muchos de ellos (fig. 10). También pueden estar presentes en zonas puntuales de los mantos.

Como anteriormente, para una mejor delimitación de los personajes y otros detalles escénicos, El Greco perfila ciertos contornos con pigmento negro, ocre, rojo o verde; así consigue distinguir unas formas de otras y diferenciar los planos. Estos trazos oscuros introducidos con sabiduría, y otros blancos puntuales, juegan esencialmente en el conjunto proporcionando las distancias, los volúmenes y la perspectiva.

Todos los tratamientos superficiales antes expuestos, se unen para formar en nuestra mente la imagen descrita de una pintura deshecha y poco trabajada, pero que oculta en el fondo la profunda elaboración de los originales de El Greco. Cuando contemplamos una copia del taller, o otras realizadas con posterioridad, la imagen radiográfica es completamente distinta. La estructuración interna es menor o inexistente, mientras que todo el esfuerzo del colaborador o copista se concentra en el resultado efectista de la superficie. Como hemos dicho, lo “deshecho” de El Greco lleva siempre aparejado un gran trabajo que se va deshaciendo por su forma de realizar sus tratamientos últimos. Los que copian sus obras sólo copian lo externo. Por lo general, las copias del taller presentan también una estructura interna, aunque menor, pero llevada a cabo con una técnica diferente respecto a la del maestro. Lo que ninguna de estas repeticiones consigue, además, es el dominio en el manejo del color y sus delicados, inteligentes y bien estudiados acabados finales, que determinan la calidad de la pintura, fácilmente distinguible al confortar unas con otras.

Una de las características importantes de los originales de El Greco son los cambios de composición, rectificaciones y correcciones, motivados por su manera de hacer. A veces son muy importantes, ya que se eliminan o introducen personajes. Otras, se corrigen las posiciones parciales o completas de las figuras. Los movimientos seguidos hasta lograr la postura y ubicación definitiva de una cabeza, una mano o un pie son muy habituales, pincelando el artista insistentemente sobre la zona. En ocasiones modifica el color, de ahí las diferencias de claroscuro que podemos apreciar en las radiografías con respecto al visible. Por lo general, con capas de veladuras consigue los tonos finales, capas que por su contenido apenas tienen contraste radiográfico, permitiéndonos ver en los documentos con mayor nitidez lo que subyace. Para la eliminación de elementos ya pintados, incluso figuras enteras, el pintor recurre a métodos diferentes: o con un grueso estrato de albayalde borra la primera idea y encima realiza la nueva, provocando en el documento técnico una fuerte mancha blanca (fig. 11), o bien superpone directamente el cambio. En todos los casos, las

13. Detalle del paño blanco sobre el que apoya el niño de la *Adoración de los pastores*. Museo del Prado, Madrid.

14. Fondo azul-verdoso de *San Benito* del retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. Museo del Prado, Madrid.

imágenes resultantes son confusas y es casi imposible visualizar sus primeras ideas cuando las transformaciones son muy profundas.

Aunque la evolución de El Greco es siempre progresiva, sin rupturas ni cambios bruscos, adaptándose poco a poco la forma de trabajar a su estética personal, el retablo que realiza para la Iglesia del Colegio de Doña María de Aragón de Madrid, entre 1596 y 1600 (actualmente conservado en el Museo del Prado y en el Museo de Bucarest), marca tal vez la inflexión de su técnica hacia el desarrollo final. En algunos de los cuadros del Retablo se observan todos los recursos antes descritos de esta técnica formada y madura que domina, por ejemplo, en *La Anunciación* o *La Pentecostés* recursos que se verán hasta en sus últimas obras.

Durante la gestación de las escenas en su etapa artística española, El Greco tiende cada vez más a adaptar las figuras al formato de los lienzos. Este hecho se agudiza en escenografías pintadas en formatos no habituales, como son los tondos de Illescas, en donde ángeles, vírgenes y otras figuras de *La Anunciación* y de *El Nacimiento* se contorsionan adaptándose a la forma curva del espacio. En sus grandes composiciones, primero sitúa los personajes principales y en los huecos que van quedando libres entre las partes pintadas introduce otras figuras, por lo general menos relevantes, hasta crear una interconexión entre todas ellas que hace difícil su individualización. Para este fin, dentro de una misma obra, el canon puede variar y no está sujeto a normas, especialmente si de los ángeles se trata, o de los personajes que, aunque estén dentro de la iconografía del tema, no son los principales. Este hecho puede comprobarse, por ejemplo, en cualquiera de las escenas del Retablo Mayor

15. Tres bordes de cuadros de El Greco donde se observan mezclas de pigmentos correspondientes a limpiezas de color.

de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón, en donde en zonas inverosímiles el pintor encaja cabezas de ángeles o figuras exentas (fig. 12).

En las pinturas finales, tales como *El Laoconte* (National Gallery, Washington) y el *Quinto Sello* (Metropolitan Museum, Nueva York), la técnica de El Greco llega hasta su última expresión; las formas se desdibujan, las figuras se encajan unas con otras, contorsionándose y deformándose al entrelazarse para formar un todo dentro del conjunto. El trabajo es deshecho interno y externamente, creando efectos más difusos y esfumados a través del juego de las pinceladas. Los documentos radiográficos, siempre en función de los materiales empleados y de la técnica del pintor, revelan estos últimos logros de su arte, visibles en las obras mencionadas, en la *Vistas de Toledo* o en el último *Apostolado* (Museo del Greco, Toledo), en la que la mayoría de los apóstoles quedaron sin terminar.

Estas representaciones inacabadas son de gran valor para el conocimiento del proceso creativo del artista, puesto que nos permiten ver cómo iba tocando sobre el fondo anaranjado de la imprimación con los pinceles, bien directa y rápidamente con poca materia, bien con restregones más empastados en las zonas de mayor iluminación. Además, pueden observarse la introducción de las zonas luminosas y las partes que el artista respetaba desde el principio para distribuir las sombras, así como las matizaciones finales, por ejemplo en torno a los ojos, la nariz y la boca. La manera de ir gestando la figura es patente.

En ocasiones, la intensidad de sus creaciones se refuerza gracias al particular y especial manejo de la luz proyectada y reflejada, a veces de “sotto in su”, haciendo que destaquen los personajes principales. El Greco crea un foco central desde el que irradia la luz, un recurso constante en su carrera artística que puede verse ya en la representación del *Soplón* (Museo de Capodimonte, Nápoles), por la introducción de la vela en medio de la escena, hasta en su última *Adoración de los pastores* (Museo del Prado, Madrid), en donde el paño blanco sobre el que apoya el niño es el foco del que parte la iluminación de la escena (fig. 13).

Los fondos también resultan diferentes y excepcionales. La distribución de las manchas blanquecinas de las nubes y de los azules del cielo en sus composiciones al aire libre, frecuentes en torno a sus santos, tampoco son habituales en su época. No sólo sirven para destacar al

personaje y crear el espacio interpuesto existente, sino que, dada su irregularidad y el colorido extraño y aparentemente distorsionado, potencian la espectacularidad de la escenografía. Este hecho se aprecia ya en obras tempranas, como es el caso del *San Benito* del retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo (Museo del Prado, Madrid) (fig. 14). La introducción de cierta claridad en torno a la cabeza y al cuerpo de sus personajes, a modo de halo, intensifica estos recursos espaciales y lumínicos.

Finalmente, los pigmentos utilizados por el Greco son los habituales de la época:

Blanco: yeso (sulfato de calcio), albayalde (blanco de plomo), calcita.

Negro: negro de origen orgánico.

Azul: azurita, lapislázuli, esmalte.

Verde: resinato de cobre, cardenillo, malaquita.

Marrón: óxido de hierro.

Naranja: óxido de hierro, minio de plomo, bermellón de mercurio.

Rojo: laca orgánica roja.

Morado: mezcla de laca roja y azurita.

Los pigmentos y las mezclas pueden, en muchos casos, examinarse en los bordes de los cuadros, ya que El Greco mantenía una zona de reserva de lienzo alrededor de la escena, en la que probaba el color y descargaba de materia los pinceles (fig. 15).

El aglutinante de una pintura es el que da nombre a la técnica con la que ésta se realizó. El examen de los aglutinantes utilizados por el artista hace que podamos determinar sus obras generalmente como temples grasos, ya que aparecen emulsionadas sustancias oleosas, acuosas y proteicas. Incluso en estratos traslúcidos de veladuras se ha encontrado la yema de huevo en las mezclas, que debe provenir de la preparación de algunos pigmentos, como la laca roja. En las capas más compactas aumenta el contenido de los aglutinantes acuosos y proteicos, mientras que en las más ligeras lo hace el aceite de lino y, en algunos azules, el de nueces.

A través de los siglos sorprende la conservación de estos pigmentos limpios y saturados que utilizó El Greco desde el principio de su carrera para llevar a cabo sus pinturas.⁵

⁵ Algunas publicaciones sobre la técnica de El Greco: GARRIDO, C.: "Un dessin sous-jacent d'un tableau du Greco comme critère d'attribution des dessins isolés du même auteur ", *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, Lovaina La Nueva, 1985, pp. 185-187; GARRIDO, C.: "Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco", *Boletín del Museo del Prado*, VIII, 23, 1987, pp. 85-108; GARRIDO, C.: "Los aglutinantes en la pintura", *Boletín del Museo del Prado*, IX, 25-27, 1988, pp. 118-124; GARRIDO, C.: "La Anunciación del retablo de doña María de Aragón: el proceso de creación del Greco", *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón* (cat. ex.), Bilbao-Madrid, 1997, pp. 73-82; GARRIDO, C.: "El retablo de María de Aragón: estudio técnico", *Actas de Congreso sobre el Retablo del Colegio de Doña María de Aragón del Greco*, Madrid, 2001, pp. 101-116; GARRIDO, C.: "Reflexiones sobre la técnica y la evolución de El Greco", *El Greco, últimas expresiones*, Granada, 2001, pp. 67-79; GARRIDO, C.: "Algunas pinturas de los primeros años de El Greco en Toledo: consideraciones técnicas y problemática", *El Greco, The First Twenty Years in Spain*, Rétino, 2005, pp. 151-163; GARRIDO, C.: "El Greco: originales, copias y falsificaciones", *El Greco's Studio*, Heraclión, 2007, pp. 213-236; GARRIDO, C.: "Algunas pinceladas técnicas sobre los cuadros de Doménikos Theotokópoulos del Museo del Greco", *El Greco*, Toledo 1900, Sevilla, 2008, pp. 251-269; GARRIDO, C.: "Vista y plano de Toledo del Museo del Greco (Toledo)", *Cuadernos de Arte*, 40, 2009, pp. 53-62; GARRIDO, C.: "El Greco e L'Essenza dei suoi ritratti", *Tempo e ritratto. La memoria e l'immagine dal Rinascimento a oggi*, Padua, 2012, pp. 85-92; GARRIDO, C.: "El Greco: reflections on the expressionism of the Painting", *El Greco and Modernism* (cat. ex.), Düsseldorf, 2012, pp. 26-37.

VELÁZQUEZ: LAS CLAVES DE UN GENIO EXCEPCIONAL

“El conocimiento es tanto más pleno
cuanto más rico y comprehensivo,
y tanto más pobre cuanto más exacto”
(Alfonso López Quintás)¹

“Velázquez est le premier des maîtres”
(Louis Viardot)²

“Lo que sale de su pincel es realmente milagroso. No tiene par”
(Jonathan Brown)³

INTRODUCCIÓN

El 28 de enero de 1990 el historiador del arte español Julián Gállego (1919-2006), un gran experto en la obra de Velázquez, escribió en la revista *Blanco y Negro* que la Historia del Arte no sería lo que es sin la figura de Velázquez (1599-1660). Añadió, además, algo tan asombroso

¹ LÓPEZ QUINTÁS, A.: “Romano Guardini, heraldo de una nueva época”, GUARDINI, R.: *El ocaso de la Edad Moderna*, Madrid, 1963 (1ª ed. en alemán 1950) [pp. 147-203], p. 173.

² VIARDOT, L.: *Notices sur les principaux peintres d’Espagne*, París, 1839; citado por GERARD POWELL, V.: “Velázquez, une lente découverte”, KIENTZ, G. (dir.): *Velázquez* (catálogo de exposición), París, 2015 [pp. 80-89], p. 88.

³ LAFONT, I.: “No he llegado al fondo de Las Meninas”, entrevista de Isabel Lafont a Jonathan Brown, *El País*, 16 de junio de 2008.

1. Julián Gállego (Zaragoza, 1919 - Madrid, 2006) “Mi vida no sería la misma sin Velázquez”.

como lo que se cita a continuación: “Mi vida –dijo Gállego– no sería la misma sin Velázquez” (fig. 1).⁴

Quienes hemos conocido a don Julián sabemos perfectamente que esta no es ninguna expresión suya oportuna, diríamos de corte académico, sino que nace de la profunda y vital percepción del hecho artístico –y no sólo en lo concerniente a la obra de Velázquez– que siempre tuvo y prodigó este gran historiador del arte aragonés.

Puede parecernos una aseveración un tanto exagerada, pero incluso quien esto escribe se atrevería a añadir que todo buen historiador del arte (en realidad cualquier persona amante de la cultura) *debería pasar*, tarde o temprano, por la impresionante aportación pictórica de Velázquez, ese indiscutible genio sevillano de la historia de la creatividad universal. Como escribió el poeta gaditano, Alberti, en 1967, referido por supuesto a Velázquez: “En tu mano un cincel, pincel se hubiera vuelto, pincel sólo pincel; pincel, pájaro suelto”.⁵

Pero deberíamos *aprender a pasar* –por Velázquez–, como pedía don Julián Gállego, despaño. Sin prisas. Quizá sin mucho equipaje crítico; éste, a veces, pesa demasiado y cansa; distrae; y hasta podría llegar a desorientar. A la pintura, naturalmente, le va, y la necesita, la buena literatura; es el *ut pictura poesis* de Horacio que todos conocemos.⁶ Desde luego que sí; todos estamos completamente de acuerdo en la bondad y en la infinita riqueza de las fuentes literarias. Pero también deberíamos admitir que muchas veces esta literatura debería ser poca y muy buena, muy seleccionada, además de que debería ser leída y meditada lentamente, de forma crítica y reflexiva.

Escribe el joven Pablo Ramos que los excesos eruditos se acumulan como peso en la cabeza y que eso nos impide girarla. Concluye que la levedad comunicativa es una virtud.⁷

Porque, a la postre, a la pintura también le va, y mucho, muchísimo, y quizá lo necesita ahora más que nunca, la buena, abundante, silenciosa y permanente percepción-contemplación ocular, mental y espiritual de sus hechuras técnicas, formales, plásticas y estéticas. Nada más.

Y ojo con lo que acabamos de decir y con lo que de verdad significa la palabra “contemplación”: dicen que “María contemplaba y meditaba todas las cosas importantes en

⁴ GÁLLEGO, J.: “Velázquez, pintor de pintores”, *Blanco y Negro. Semanario de ABC*, 28 de enero de 1990, p. XV.

⁵ ALBERTI, R.: *Rafael Alberti. Cien Poemas* (prólogo y selección de María Asunción Mateo), Madrid, 2006 (2ª ed.; 1ª ed. 2003), p. 124. Del mismo autor *cfr.* *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1952)*, Buenos Aires, 1967 (nueva ed. Madrid, 2003).

⁶ LEE, R. W.: *Ut pictura poesis : la teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982 (1ª ed. en inglés, 1942). *Cfr.* HORACIO: *Epístola a los Pisones*, Barcelona, 1987.

⁷ RAMOS, P.: “Una cuestión de imaginación”, *Círculo de arquitectura. Foro de pensamiento* [en línea], 1 de noviembre de 2013. [Acceso restringido en: <http://blog.circuitodearquitectura.org>].

su corazón”.⁸ Es decir, María “contemplaba” la grandeza de haber engendrado al hijo de Dios, la grandeza de ser la “Theotokos”, la Madre de Dios. Muy pocos pintores en la historia del arte universal han sabido captar con tanta profundidad el espíritu contemplativo de María como lo hizo Antonello da Messina en su bien conocida *Anunciación*, ese impresionante *capolavoro* del siglo XV, conservado en la Galleria Regionale della Sicilia en Palermo (fig. 2).⁹

Pero retomemos el tema de la *contemplación* ¿Lo hacemos así, contemplamos a fondo las obras y las pinturas los historiadores del arte del siglo XXI?

A mi modesto juicio, si ultrapasamos la línea roja de la contemplación y la sepultamos antes de hora con esas montañas de literatura erudita que en ocasiones tanto nos distingue a los historiadores del arte, asfixiamos a Velázquez, asfixiamos a Rembrandt o a Ribera o a Goya, o a Picasso. Asfixiamos al arte, al artista, pero sobre todo nos asfixiamos y atrofiarnos a nosotros mismos, los historiadores del arte; asfixiamos y empequeñecemos nuestra disciplina y su verdadero objeto de estudio: la obra de arte. Nos estrellamos contra esa “muralla de datos”, a menudo tan perturbadora, de la que nos ha hablado el profesor Fernando Marías, precisamente referido a Velázquez.¹⁰ Es una falta más grave de lo que a priori nos pudiera parecer, heredada de una historia del arte que nace como una rama injertada en el positivismo histórico decimonónico (aquello de: ¡“que hablen sólo los hechos recogidos en una documentación escrita”! como

2. Antonello da Messina: *Virgen de la Anunciación*, óleo sobre tabla, 45 x 34,5 cm, 1475, Galleria Regionale di Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo. Galleria Regionale di Sicilia [Wikimedia Commons].

⁸ Lc 2, 16-21.

⁹ Puede verse una ajustada visión y revisión historiográfica de este excepcional icono mariano (que precisa contemplarse “in situ” en la citada Galleria Regionale della Sicilia del Palazzo Abatellis de Palermo) en LUCCO, M.: “Annunciata, 35”, LUCO, M. (ed.); VILLA, G.C.F. (coord. cient.): *Antonello da Messina. L'opera completa*, Milán, 2006, pp. 232-235. Lucco no duda en calificarla de “immagine così rivoluzionaria” y, sobre todo, de considerarla con toda justicia como “una delle massime espressioni della pittura europea di tutti i tempi” (citas de p. 234).

¹⁰ MARÍAS, F.: “Introducción”, MARÍAS, F. (ed.): *Otras Meninas*, Madrid, 2007 (1ª ed. 1995), p. 279, nota 3. Con lo dicho no invalidamos para nada el incuestionable e inherente valor de la obra de arte como un extraordinario documento socio-histórico, algo que venimos defendiendo desde hace más de 30 años; *cfr.* COMPANY, X.; CIRICI, A.: “Combats per la Història de l'Art (I): La historiografia tradicional i les seves contradiccions davant de l'art com a producte social”, *L'Avenç*, 63, 1983, pp. 60-65; “Combats per la Història de l'Art (II): Metodologies de base estructuralista”, *L'Avenç*, 64, 1983, pp. 66-71; “Combats per la Història de l'Art (i III): Per una història de l'art total”, *L'Avenç*, 65, 1983, pp. 62-70. En esta misma línea véase también el valioso punto de vista de DIDI-HUBERMAN, G.: *Confronting the ends of a certain History of Art*, Pennsylvania, 2005, especialmente la p. 4 donde escribe: “This question of ‘reason’, this methodological question, is essential, not that history makes more and more frequent use of art images as documents, and even as monuments or objects of specific study. This question of ‘reason’ is essential, because through it we can reach a basin understanding of what the history of art expects from its objects of study. All the great moments of the discipline –from Vasari to Panofsky, from the age of the academies to that of scientific institutes– always came down to posing the problem of reasons anew, to re-dealing its cards, even changing the rules of the game, and always in accordance with an expectation of, a renewed desire for, requisite ends for these changing gazes posed to images”. Con nuestra apuesta simplemente ordenamos y ubicamos donde se merece la insustituible primacía de la *contemplación*.

escribía el historiador alemán Leopoldo von Ranke en el siglo XIX).¹¹ Eso, siendo bueno,¹² nos confundió. Y nos marcó. Y eso lo llevamos casi como cosido e incrustado en nuestro cuerpo y en nuestra mente. Y así lo continuamos transmitiendo de generación en generación, prácticamente de forma mecánica, a las jóvenes promociones de unos licenciados y graduados en historia del arte que invierten casi todo su tiempo y mucho de su aprendizaje en acumular (antes que en ver y *contemplar*) datos históricos y artísticos.

Según Jonathan Brown, uno de los grandes expertos en la pintura de Velázquez, “nos hemos alejado mucho del interés por la pintura como consecuencia de los pormenores materiales de la creación artística”.¹³ Y lo dice en concreto referido a *Las Meninas*, una obra que Brown considera hipervalorada en cuanto a sus hipotéticos y variados significados; “todos han intentado llegar a su esencia, buscando una explicación verdaderamente definitiva de su significado; y al final lo único que han comprobado es que la pintura ha sabido sortear cada una de las trampas intelectuales que se le tendían con todo cuidado”.¹⁴

Les puedo asegurar que me siento historiador e historiador del arte de pies a cabeza. Nada que objetar, pues, a la imprescindible necesidad de conocer y acumular datos de índole documental, literaria e historiográfica. Pero también tengo derecho a proteger y blindar mi capacidad de percepción estética y a utilizarla, precisamente, en bien y en aras a una mayor y más completa interpretación de los hechos históricos existentes e inherentes en toda obra artística. Dilato así, *contemplando* una obra de arte, mi capacidad intelectual e interpretativa. Estoy mejor preparado para comprender la rica globalidad de la obra de arte: su densidad histórica; claro que sí; pero también su inherente e inalienable belleza estética (fig. 3).

¹¹ IGGERS, G. G.; POWELL, J. M. (eds.): *Leopold von Ranke and the shaping of the historical discipline*, Siracusa (USA), 1990.

¹² El autor de este texto desea insistir en que el legado positivista de la disciplina de la historia del arte es de un valor incalculable e incuestionable. Sigue y seguirá siendo medular y constitutivo en su desarrollo como ciencia humana. Y en concreto la labor disciplinada desarrollada por la escuela germánica de los siglos XIX y XX, pulcra y ordenada con todo lo nomotético, ha conllevado beneficios impagables para todas las ciencias sociales. Lo mismo ha ocurrido con el gran avance cualitativo de la teoría artística en todas las universidades occidentales. Pero todo ello subraya aún más la insostenible precariedad de nuestras universidades en lo tocante al estudio fenomenológico, en directo, empíricamente, de la obra de arte. ¿Cómo es posible, en pleno siglo XXI, que en los departamentos de Historia del Arte sólo se invierta en libros? ¿Por qué sólo tenemos bibliotecas, ahora, eso sí, con una extraordinaria riqueza digital? ¿Por qué no se podría destinar también, al menos un 12% de los presupuestos anuales, para adquirir obras de arte? ¿Por qué no podríamos tener, al lado de nuestras bibliotecas, algún pequeño taller, laboratorio y museo para que nuestros estudiantes pudieran estar en contacto directo con las obras de arte? ¿A quién podría perjudicar este plus de riqueza educativa y comprehensiva en nuestras aulas universitarias? ¿Qué ocurriría si nuestros estudiantes pudieran estar a menudo, al menos durante periodos alternativos de 15 minutos, en silencio analítico y contemplativo, ante una obra de arte en vivo y en directo? El futuro de la Historia del Arte pasa por incrementar, sumar, saber un poquito más; ver y *contemplar* mucho más, percibir, *tocar* la obra de arte. Y todavía está por descubrir –y saborear–, en nuestras universidades, lo mucho que se aprende, en silencio, sin libros, ante una obra de arte.

¹³ BROWN, J. : “Sobre el significado de Las Meninas”, MARÍAS, F. (ed.): *Otras Meninas*, Madrid, 2007 (1ª ed. 1995) [pp. 67-91 y 285-291], p. 90; las primeras ideas de este importante estudio fueron expuestas el 16 de octubre de 1973 en la Universidad de Nueva York; fueron de nuevo pronunciadas en enero de 1974 en el Congreso Anual de la College Art Associations of America; se publicaron en 1978 con el título “On the Meaning of Las Meninas”, *Images and Ideas in Seventeenth Spanish Painting*, Princeton, 1978, traducido al español en 1980: “Sobre el significado de las Meninas”, *Imágenes e ideas en la pintura española*, Madrid, 1980, pp. 115-142.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

3. Diego Velázquez: *Las lanzas o la Rendición de Breda*, óleo sobre lienzo, 307 x 367 cm, 1634-1635, Museo del Prado, Madrid (P01172). Se trata de uno de los cuadros de historia más hermosos del mundo. © Museo del Prado [Accesible en línea].

Debemos admitir que la gran mayoría de las narraciones históricas se construyen a partir de lo sucedido, de lo que ocurrió. Una narración histórica, por lo tanto, se sostiene fundamentalmente a partir de textos y documentos escritos. No existen muchos otros puntos de apoyo. Es cierto que los objetos (desde un arma de guerra hasta una cerámica o una pintura) también pueden considerarse –y de hecho así se consideran– documentos históricos, pero de ordinario en las construcciones y narraciones históricas pesan mucho más los documentos y la literatura escrita en general. He ahí cuáles son nuestros antecedentes: la trasposición casi literal del paradigma analítico y metodológico de la disciplina histórica.

En cambio, en la Historia del Arte se invierten sustancialmente los valores. Pueden pesar y deben tenerse muy en cuenta los textos escritos en torno a cualquier obra de arte, pero el *objeto* fundamental de nuestra disciplina a menudo *existe* de un modo muy notorio, tal vez en su totalidad y de forma corpórea, real. La obra de arte, en su más estricta y primaria densidad fenomenológica, es lo primero y prioritario. Lo escrito, pues, en torno a una obra de arte pasa –o debería pasar– inevitablemente, a un segundo plano. Lo que vale es la obra, no

únicamente lo que sobre ella se ha escrito. Como apuntó Julián Marías en 1990: “¿Hay algo más elegante que Ambrosio de Spinola después de conquistar Breda?”¹⁵

A un historiador poco le queda, sin datos escritos, de lo ocurrido en la España y Europa del siglo XVII. Velázquez, en cambio, como se observa en cualquier detalle de *Las Lanzas* (o *Rendición de Breda*, 1634-1635), únicamente puede mostrarnos, siempre, datos reales, concretos y originales del siglo XVII. Pero además nos muestra datos corpóreos, cromáticos, tangibles, bellos, sublimes, que sobrepasan lo meramente histórico. Es verdad, como escribe con lucidez Julián Marías, que en los cuadros de Velázquez no hay únicamente belleza; hay más cosas –dice Marías–, “pero también belleza, gracias a la cual –insiste Marías– buscamos y encontramos esas otras cosas”.¹⁶ Es decir, es a través de la belleza, de lo estrictamente plástico y estético, que nos encontramos con las “otras cosas”. La prioridad de Marías es indeleble, clarísima: primero la belleza, luego, por el camino y la experiencia de la belleza, las “otras cosas”.

Es cuestión, en definitiva, de no embotarnos con lo exclusivamente erudito; de no hipertrofiar el dato, a costa de atrofiar la percepción y contemplación ocular. Porque ésta, con su densidad estética también enriquece, y mucho, el análisis estrictamente histórico.

Sus obras (las de Velázquez) no sólo son datos históricos concretos por lo que representan y significan, sino que están ahí, existen; no son hechos transcurridos, sino que viven y siguen transcurriendo y transcurren en presente; ante nuestros ojos. En sí mismos reclaman ser vistos, contemplados, valorados, analizados y apreciados por lo que son y emiten, no sólo por lo que se ha dicho o escrito sobre ellos. Parece algo sencillo y elemental; fácil de comprender; sin embargo la experiencia y sobre todo la realidad de la literatura artística, y, aún más, la incontestable realidad de la docencia universitaria en todos los grados de Historia del Arte de España denuncian no pocos desencajes. Es decir, no nos queda del todo claro que lo primero en la pintura de Velázquez es su real esencia y presencia; lo segundo lo son los datos y la literatura escrita que sobre ella se ha desarrollado.

Existe una clara desproporción entre el escaso tiempo dedicado por un historiador del arte a ver y contemplar una obra de arte, y el interminable tiempo dedicado a leer lo escrito sobre esa misma obra de arte. Somos hijos de los historiadores, de sus métodos analíticos fundamentados en el examen crítico e interpretativo de numerosos datos escritos, datos de archivo y literarios.

Hoy, siglo XXI, a menudo se entiende y se juzga que es más historiador del arte quien conoce más datos eruditos y los maneja cómodamente con una cierta lucidez mental; no quien más ve y *contempla* a fondo, serenamente, con paz, aislado de todo, el objeto fundamental y básico de su disciplina: que es la obra de arte.

Por supuesto, esto, la erudición, en sí no es mala: saber y retener bien los conceptos escritos es muy importante e imprescindible. Decisivo. Para nada eso es secundario ni mucho menos

¹⁵ MARÍAS, J.: “Un español”, *ABC*, martes, 23 de enero de 1990, p. 61.

¹⁶ *Ibidem*.

4. Diego Velázquez: *Las Hilanderas*, detalle de los tocados de dos hilanderas, h. 1657, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

nocivo. Sin embargo, como escribió el poeta Luis Rosales en 1949, referido a Velázquez y a Cervantes, “para conocer hay que ver y para ver hay que mirar.¹⁷ Mirar; palabra clave. Clave para conocer. Clave para interpretar. Clave para saber.

¿Miramos? ¿Contemplamos?

“VELÁZQUEZ, VELÁZQUEZ, VELÁZQUEZ”¹⁸

¿Pero, y por qué sucede todo lo que se ha ido comentando en los párrafos anteriores? ¿Por qué nos han educado así? ¿Por qué vemos y *contemplamos* tan poco? ¿Por qué sabemos tanto de Velázquez y a su vez, paradójicamente, sabemos tan poco de él? ¿Por qué vemos tan poco a Velázquez? Admito que no lo sé. La imagen de la figura 4 (un detalle de *Las Hilanderas*), aunque se trate únicamente de un pequeño fragmento de una obra,

¹⁷ ROSALES, L.: “El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 8, 1949, p. 261.

¹⁸ Esta reiterada apelación al apellido de don Diego, la tomo del pintor francés Charles Carolus-Duran (1837-1917), quien tras sus estudios en España sobre Velázquez en 1861, repitió una y otra vez, ante sus alumnos: “Velázquez, Velázquez, Velázquez, estudiad sin descanso a Velázquez”; cfr. COMPANY, X.: “Velázquez, Velázquez, Velázquez”, *La Mañana*, 23 de febrero de 1990, p. 50; véase también GARCÍA-FALGUERA, M. S.: “La fama de Velázquez”, *Información Cultural*, 76-77, 1990, p. 26.

5. Diego Velázquez: *Las Hilanderas*, óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm, h. 1657, Museo del Prado, Madrid (P01173). Velázquez, como se comprobará en este texto, defiende la nobleza y el valor casi transcendental de la pintura. © Museo del Prado [Accesible en línea].

es enormemente profunda; tan densa, tan exquisita, tan sublime, que me parece un acto indebido el que cuando uno visita un museo (el que sea) deba hacerlo de pie, con distancias visivas poco adecuadas, abrumado por mucha gente... y a veces con prisas. Horas y horas en una biblioteca..., y apenas algún breve paseo por un museo. Pero, sobre todo, que lo hagan así tantos colegas míos, tantos sabios y entendidos en Velázquez, tantos licenciados y graduados, tantos estudiantes de historia del arte (fig. 5).

Admito, por ejemplo, y reconozco el valor estético y sociológico de los ejercicios fotográficos de Thomas Struth ante Velázquez o ante otros grandes maestros de la pintura universal, pero esto también distrae;¹⁹ para nada persigo en estos momentos ocuparme de esta interesante cuestión. No es este mi objetivo. En todo caso, si tuviera que hacer alguna digresión preferiría recrearme en los textos de J. Marías, Rosales o Gállego; incluso revisaría mis sosegados coloquios matutinos con Velázquez y Goya durante mis años al frente del Museo de Bellas Artes de Valencia, aunque tampoco de todo ello voy a ocuparme en estos momentos.²⁰

Esta otra imagen del Museo del Louvre (fig. 6), en cambio, sí que expresa mucho de lo que ahora, en estos momentos, trato de explicarles. Es una visión como mínimo preocupante.

¹⁹ SCHMICKL, S.: *Les Museum Photographs de Thomas Struth: Une mise en abyme*, París, 2005.

²⁰ COMPANY, X.: "Velázquez: Autorretrato", *La Pieza del Trimestre* (políptico de exposición), Valencia, 1995 (ed. bilingüe). "Goya o la belleza hecha prodigio", *Levante. El Mercantil Valenciano*, sábado, 8 de octubre de 1994, p. 66.

6. Leonardo da Vinci: *La Gioconda*, 1503-1519, Museo del Louvre; detalle de la sala repleta de visitantes. © X. Company.

Podríamos decir que no tiene una mínima lógica que la sustente. Ante la *Gioconda* de Leonardo da Vinci se está de pie, a casi tres metros de distancia, y en una sala permanentemente abarrotada de gente. Y así siempre y todos los días del año.

Increíble. Nos sofocamos en nuestras conferencias o en nuestros escritos ante un desliz expresivo, semántico, sintáctico o simplemente ortográfico (y no digamos ante el descuido o disloque de un dato histórico), pero en cambio, admitimos este pobrísimo sinsentido visual, el del Louvre, como algo absolutamente normal e intrascendente que en nada afecta nuestra formación como historiadores del arte. Admitimos como suficiente el tener que contemplar la *Gioconda* así: de prisa y a distancia. “Ya vale”, podríamos decir. “Controlada”; “ya la tenemos vista”; “misión cumplida”. Y a partir de entonces podríamos proseguir nuestro estudio de la *Gioconda* durante meses en la biblioteca y ante un ordenador, además, a menudo mucho más repleto de textos que de buenas imágenes.

Algo ocurre. Algo está pasando. Algo en la disciplina de la Historia del Arte debería ser susceptible de una profunda revisión.

No sé, por ejemplo, si don Diego Velázquez estaría muy de acuerdo con nuestra encorsetada pero sobre todo superficial y precipitada manera de ver su pintura.

En cambio, los poetas, curiosamente los poetas, y volveré permanentemente sobre ellos, ven más, mucho más que nosotros.

Dice el citado Rosales: “lo decisivo es la manera de ver”; y dice aún más: “Lo decisivo al *contemplar* una pintura es convivirla; mirarla conviviéndola”; para Rosales eso es conseguir y alcanzar la “visión viva” de una pintura; porque un cuadro es “una forma viviente que mueve la voluntad del hombre a convivirla.”²¹ Rosales, aunque a priori no nos lo parezca, dice mucho aquí; es como descubrir y explicarnos que un cuadro nos invita, principalmente,

²¹ ROSALES, L.: “El vitalismo...”, *op. cit.*, 1949, p. 265.

7. Diego Velázquez: *Las Hilanderas*, detalle de la reflectografía infrarroja de la figura femenina situada en el lateral derecho © Museo del Prado.

a estar con él, a contemplarlo, a penetrarlo y a convivir con él, a libarlo.

Y se dice, además, esta vez en boca del poeta Luis Cernuda, que hay un determinado tipo de conocimiento y contemplación que requiere de la entrega del aspirante, del abandono de lo que uno cree saber.

Pero esto no es nada fácil: abandonar lo que uno sabe o cree saber. Se trata de algo tremendamente interpelador, profundo y muy serio. Es decir, una sosegada contemplación requiere, en primer lugar, “abandonar lo que uno cree saber”; requiere una mente en blanco; requiere y precisa lo mejor de cada uno de nosotros; requiere y exige nuestra sincera capacidad y sobre todo nuestra total disponibilidad a entrar en las obras de arte sin más equipaje que el de nuestros ojos y el de nuestra mente;²² el análisis más profundo de una obra de arte reclama, antes que nada, nuestra limpia, transparente e inocente voluntad de verla, de mirarla, de “convivirla”, de estar con ella, como nos diría Rosales.

En este sentido, Velázquez (como también podría acontecer con Rembrandt, Ribera..., o Caravaggio), parece que nos interpela. Ante algunos rostros y figuras de *Las Hilanderas*, por ejemplo, quizá podría decirnos: ¿Pero por qué nos veis tan de prisa y tan mal? ¿Por qué sois tan contumaces? ¿Por qué sois tan adictos a la letra y tan poco avezados a la contemplación de la pintura? ¿Por qué no queréis comprender lo que de verdad significan estas caras desdibujadas: años y años de ensayo-error, ensayo-mejora, ensayo-avance, ensayo-retroceso... y meses y años de meditaciones mías?

Sólo con que dedicáramos algunos extensos, pero sobre todo intensos minutos de nuestro aprendizaje perceptivo a reflexionar de forma crítica ante *Las Hilanderas*, comprenderíamos mejor, de forma más ajustada, lo que aquí estamos tratando de explicar. Resulta apropiado, a tal efecto, observar bien, por ejemplo, los diferentes ensayos de posición del rostro de la figura femenina situada en el extremo derecho (la ayudante de la supuesta Aracne); cambios que contribuyen a explicar las semanas, meses o años de ensayo-error a los que nos

²² CERNUDA, L.: *Obras completas* (intro. y notas de Derek Harris, Luis Maristany), Barcelona, 2005-2006.

8. Diego Velázquez: *Las Hilanderas*, detalle, h. 1657, Museo del Prado, Madrid. Sorprende el cinetismo conseguido en los dedos de la mano izquierda de una de las hilanderas. © Museo del Prado [Accesible en línea].

hemos referido anteriormente, hasta alcanzar, en cada caso, y para cada obra, la definitiva formulación del código representativo de Velázquez.

Aunque debemos admitir que los mencionados cambios ya se intuyen a primera vista agudizando la percepción puramente epidérmica de la zona donde se encuentra la mencionada figura, la consulta y análisis de la reflectografía infrarroja que publicó Carmen Garrido en 1992 (fig. 7), puede darnos más pistas interpretativas y comprensivas. Velázquez dudaba, cambiaba y reorientaba composiciones, figuras y tratamientos lumínicos.²³ Y apreciar todo esto, de cerca y sin prisas, nos introduce más y más en el interior creativo de Velázquez (fig. 8).

Entonces, ¿por qué no queremos comprender bien los portentosos y completamente deshechos dedos cinéticos que vemos en la supuesta figura de Aracne, con blusa blanca, hermosísima, con rostro de algodón, situada en la parte derecha de la mencionada obra? ¿Nos damos cuenta de cómo devanan esos dedos la madeja de hilos de lana ya hilada de

²³ GARRIDO PÉREZ, C.: "Las hilanderas o La fábula de Aracne", *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992 [pp. 551-563], p. 557, fig. 5; "cabe destacar –expresa la Dra. Garrido– el cambio de composición que se opera sobre la figura del lateral derecho, que primeramente fue proyectada de frente para, posteriormente, adquirir una posición de perfil".

la Real Fábrica de Santa Isabel? Estos dedos, escribió Brown en 1986, “son un frenesí de pinceladas que producen la impresión de un movimiento rápido y nervioso”.²⁴

¿Hemos observado, por otro lado, y suficientemente, la zumbadora rueda de la parte izquierda de *Las Hilanderas* cuyos rayos se desdibujan y funden en una borrosa, casi imperceptible, pero sobre todo portentosa impresión de movimiento apenas lograda con unos mágicos toques de luz, leves y vaporosos?²⁵

¿Cuántos minutos de nuestra vida profesional –me dirijo fundamentalmente a los historiadores del arte– hemos dedicado a “contemplar” estos pormenores de la creatividad artística de Velázquez?

¿Por qué buscamos en la literatura lo que sólo está en la pintura? (fig. 6).²⁶

Sin embargo, la pretensión de Velázquez a que sea su pintura, sólo su pintura, su propia y específica pintura –y no, sólo la literatura–, la que de verdad y en primer lugar, y en primera y única persona, pueda ser capaz de responder a las inquietudes y formulaciones críticas que puedan derivarse de la interpretación de su proceso mental y creativo, es decir, del resultado final de su pintura, no es algo nuevo en la historia del arte y de los artistas. También El Greco, en el filo de 1600, inspirado en buena parte en el pensamiento crítico del pintor y tratadista Gian Paolo Lomazzo (Milán, 1538-1592) sostuvo, escribió y defendió en los márgenes de un libro de Vitruvio un postulado muy semejante al expresado por Velázquez; defendió que “la

²⁴ BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986 (1ª ed. en inglés, 1986, Yale University, con diversas reimpressiones posteriores tanto en inglés como en español), p. 253. Aun con algunos aspectos discutibles y ampliamente discutidos, se trata sin ningún género de dudas de una obra maestra de la literatura artística mundial.

²⁵ La mayor parte de los autores velazqueños considera que el cuadro de *Las Hilanderas* fue encargado por un funcionario de la Corte, don Pedro de Arce, donde ya consta en su colección de pinturas inventariada en 1664 por el pintor Pedro de Villafraña. Antes de recalar en las colecciones reales perteneció al IX Duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda, ya que en 1711 se incluyó en el inventario de sus bienes, año en que don Luis fue condenado a muerte por orden real. No se encuentran más noticias sobre este cuadro hasta que se localiza en el inventario de 1772 del Palacio del Buen Retiro, ya con sus dimensiones primigenias ampliadas: en origen medía 167 x 252 cm, con la ampliación –medidas actuales de su totalidad– llegó a 222'5 x 293 cm. A partir de dicho año estuvo en el nuevo Palacio Real, donde aparece inventariado en 1794 y en 1814. Desde 1819 pertenece al Museo Nacional del Prado, inv. 1173. Una revisión crítica de todo lo mencionado puede verse en MARIAS, F.: “Don Pedro de Arce, ¿coleccionista o regatón?, y *Las Hilanderas* de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 76, 304, 2003, pp. 418-425. El cuadro representa la escena del Mito de Aracne que se describe en el libro sexto de las *Metamorfosis* de Ovidio: la joven tejedora Aracne, nacida en Lidia, desafió a la diosa Minerva, retándola a tejer tan de prisa y tan bien como una diosa; el desafío concluyó en un empate, lo que representaba un gran triunfo para Aracne, es decir, se descubrió que una humana podía tejer como una verdadera diosa; Minerva, sin embargo, castigó su osadía convirtiéndola en una araña. Dicha identificación, con algún pequeño error, fue intuida por primera vez por la británica nacionalizada española Enriqueta Harris; véase HARRIS, E.: *The Prado. Treasure House of the Spanish Royal Collections*, Londres y Nueva York, 1940, p. 85; pero fue el gran historiador del arte español, don Diego Angulo, quien en 1948 afinó en la definitiva interpretación iconográfica de la obra; véase ANGULO, D.: “*Las Hilanderas*”, *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 1-19; del mismo autor debe verse el importante texto “*Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne*”, *Archivo Español de Arte*, 25, 1952, pp. 67-84. A semejantes conclusiones que las de Angulo llegó también, en fecha parecida, el húngaro formado en Berlín, Frankfurt y Viena, Charles de Tolnay; véase TOLNAY, Ch. de: “*Velázquez' Las Hilanderas and Las Meninas. An interpretation*”, *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, pp. 21-38.

²⁶ LÓPEZ REY, J.: *Velázquez. The artist as a maker*, Lausana-París, 1979, pp. 454-455.

pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, forma y color”.²⁷ Insistamos en este tema y subrayemos bien la rotunda afirmación de El Greco: *La pintura es la única que puede juzgar todas las cosas*. Y la pintura, recordémoslo una vez más, no es la literatura.

Los profesores Fernando Marías y Agustín Bustamante ahondaron todavía más en el contenido de la literatura marginal que El Greco plasmó en el mencionado tratado de arquitectura de Vitruvio y pronto descubrieron, a través de dichas *marginalia*, la extraordinaria personalidad y originalidad del pintor cretense. Advirtieron algo que refuerza enormemente los propósitos del presente escrito, pero sobre todo que transparenta de un modo lúcido el ideario creativo del Greco y el de Velázquez. Según los citados profesores “para nuestro pintor [El Greco] el conocimiento adquirido a partir de la lectura no es verdadero conocimiento, sino *notitia*, noción superficial cuya posesión proporciona placer (*dileto*), pero no un conocimiento que permita un juicio fundado”.²⁸

Estamos ante algo medular para los objetivos del presente trabajo. Algo clave y fundamental que continuaremos desarrollando como una especie de eón transversal e hilo conductor del discurso global y esencial del presente escrito. Es decir, acabamos de descubrir que, según El Greco (y según el pintor y tratadista Gian Paolo Lomazzo a quien, como se ha dicho, en buena parte sigue nuestro pintor), la lectura y la literatura no lo constituyen todo; con la lectura no hay suficiente: “sólo a través de la lectura no se puede obtener el conocimiento necesario para el juicio”.²⁹ Con la lectura alcanzamos *dileto*, puro placer efímero, gusto por una erudición a menudo superficial y vacua, pero poco más, o no siempre mucho más. Eso no nos permite “juzgar bien todas las cosas”, comprender bien, en su totalidad, el hecho artístico.

Pero volvamos de nuevo a las hechuras plásticas del pintor sevillano. Por supuesto, Velázquez nos ha estado presentando en el mencionado fragmento de *Las Hilanderas* una pintura extraordinaria, una pintura con un tratamiento excepcional y verdaderamente supremo de la luz; algo “intemporal” como en su día dijo Gállego; una pintura completamente desmaterializada para que sea nuestra retina y nuestra mente quienes sean capaces de fundirla ocularmente; y nos presenta una pintura profundamente abierta para que sean los ojos de nuestra alma y los impulsos de nuestro espíritu quienes de verdad sean capaces de

²⁷ Anotaciones manuscritas de El Greco en una edición conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio comentados por Daniele Barbaro; Greco, VII, VI, p. 188; cfr. MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, Madrid, 1981, p. 165. Cfr. el mismo texto de El Greco en MARÍAS, F. (ed.): *El Greco de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, 2014, p. 36; “la pintura es aquí[la] sola arte que a todas cosas puede judicar forma color”. Véase también COMPANY, X.: “La luz y el color en la pintura de El Greco”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 191-776, 2015, a275, pp. 1-14.

²⁸ MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: *Las ideas artísticas de El Greco, op. cit.*, p. 75. Parece oportuno exponer aquí el pensamiento de uno de los profesionales que más años de su vida ha destinado a conservar, preservar y restaurar obras del Greco, don Rafael Alonso, del Museo del Prado; su percepción y su profunda valoración es muy bienvenida en el presente trabajo; aparece recogida y expresada en ALONSO, R.: “El oficio controlado por la inteligencia”, GÓMEZ RUIZ, L. (ed): *El Greco. Arte y oficio*, Madrid, 2014 [pp. 123-147], p. 123. Escribe Alonso: “Detrás de cada pintura del Greco hay una reflexión profunda, una idea que expresar con claridad, un trabajo técnico de realización compleja, perfectamente planificado basado en el aprendizaje de los procedimientos pictóricos (...), una búsqueda continua de perfección durante toda su vida”.

²⁹ MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A.: *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, Madrid, 1981, p. 75. Cfr. LOMAZZO, Gian Paolo: *Trattato dell'Arte della Pittura, scoltura et architettura*, Milán, 1584, VI, i-ii. Véanse también las ideas expuestas en el catálogo de exposición de DOCAMPO, J.; RIELLO, J. (comis.): *La Biblioteca del Greco*, Madrid, 2014.

9. Diego Velázquez: *Juan de Pareja*, óleo sobre lienzo, 81,3 x 69,9 cm, 1650, Metropolitan Museum, Nueva York (1971.86). A Velázquez este retrato le supuso el acceso a la reputada cofradía romana “Dei Virtuosi” (Accademia di San Luca de Roma). © The Metropolitan Museum of Art [www.metmuseum.org].

interiorizarla, de contemplarla, de sintetizarla y de interpretarla; de aprehenderla; de “convivirla”.³⁰ Luego ya vendrá todo lo demás; y vendrá mejor, de forma intelectualmente más robusta y convincente. Pero primero, insistimos, hemos de ser capaces de quedarnos a solas con la pintura, capaces de interiorizarla, de contemplarla, de “convivirla”.

Lo mío –podría decirnos Velázquez– son ideas mentales que únicamente han podido cobrar vida cuando he sido capaz de plasmarlas y distribuirlas con mis manos sobre un lienzo con pequeños grumos pictóricos. ¿Lo entendéis? Con mi mente, con mis manos y con pequeños grumos pictóricos: *manus et ingenium*, es decir, manos e intelecto, que viene a ser como la más suprema y sabia síntesis de la historia universal de la creatividad artística.³¹

EL “MORO” DE VELÁZQUEZ

Algo de todo lo que se ha venido comentando hasta ahora nos lo recuerda el inmortal retrato del criado andaluz, mulato, mestizo, de origen árabe y “de color extraño”,³² de Velázquez: *Juan de Pareja*, a quien nuestro maestro sevillano pintó en Roma en el “ferragosto” de 1650 (fig. 9). Ese mismo año, el 23 de noviembre, Velázquez firmó la concesión de libertad para este esclavo que llegó a pintar con buen oficio,³³ si bien continuó al servicio del genio sevillano hasta 1654. Según el rey Felipe IV, dirigido a Velázquez, “quien tiene esta habilidad [para pintar] no puede ser esclavo”.³⁴ En cualquier caso, y es esto lo que más nos interesa destacar en estos momentos, cuando

³⁰ GÁLLEGO, J.: “La pintura de lo intemporal”, *El País. Extra Velázquez*, martes, 23 de enero de 1990, p. 2.

³¹ El miércoles 20 de noviembre de 2013, en el *Congreso Internacional de Historia de la Pintura de Época Moderna: De Miguel Ángel a Goya* celebrado en la Universitat de Lleida los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2013, expuse algo de lo que aquí estoy tratando de expresar. Comentaba entonces, en voz alta: “No sé, se pregunta quien les habla, si de verdad soy o seré capaz de entender y explicar lo que significa *contemplar* pintura, pero sí sé, de verdad, que sólo con este sincero deseo de comprender un poco más y mejor la pintura, hemos organizado este congreso. Les puedo asegurar que ese ha sido el primer objetivo de su principal responsable científico: ver, comprender, gozar, ‘contemplar’ y ‘convivir’ con retazos de algunas de las creaciones pictóricas más sublimes de la historia de la humanidad”.

³² GÁLLEGO, J.: “Juan de Pareja”, *Velázquez* (catálogo de exposición), Madrid, 1990 [pp. 384-391], p. 384.

³³ GAYA NUÑO, J. A.: “Revisiones sexcentistas, Juan de Pareja”, *Archivo Español de Arte*, 30, 120, 1957, pp. 271-286.

³⁴ GÁLLEGO, J.: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976, p. 85. Véase también MONTAGU, J.: “Velázquez Marginalia: His Slave Juan de Pareja and His Illegitimate Son Antonio”, *The Burlington Magazine*, Londres, 1983, pp. 683-685.

el retrato de Pareja fue expuesto en el Panteón de Roma todo el mundo, de acuerdo con Acisclo Antonio Palomino, exclamaba: “esto es verdad; el resto [de los cuadros] es pintura”.³⁵

Como escribió Ortega y Gasset en 1953, y vemos y comprobamos fehacientemente en esta obra, Velázquez es capaz aquí de pintar el instante y de dar eternidad a ese instante.³⁶ “Velázquez, como Cervantes –dice ahora Julián Marías, y lo ratificamos de nuevo en este retrato de Pareja–, tiene avidez de realidad”.³⁷

Retengamos todo lo dicho por Palomino, Ortega o Marías, pero examinemos, además, detenidamente, algunas de las principales características técnicas y formales de esta obra. ¿Qué descubrimos? ¿Qué la convierte en algo tan excepcional?

En primer lugar, ante el retrato de *Juan de Pareja* nos damos cuenta de que Velázquez realizó una especie de desafío en toda regla al estandarizado criterio técnico, estético, creativo y representativo de la acreditada y respetabilísima Congregazione dei Virtuosi de Roma. Esta célebre congregación o confraternidad de artistas era la más famosa y reconocida de Roma, y el 13 de febrero de 1650, curiosamente, los mencionados cofrades decidieron incluir entre sus afiliados a Velázquez, pintor del rey de las Españas. Y ese mismo año, el 19 de marzo, se organizó la acostumbrada exposición anual de los mejores maestros pintores de Roma, y allegados, en el emblemático Panteón, en la que Velázquez participó con el referido retrato de Pareja. Y fue entonces, sólo entonces, cuando yendo mucho más allá de lo expuesto por Palomino, Velázquez “redactó”, en pintura, uno de los manifiestos artísticos más rotundos y desafiantes de la plástica europea de la Edad Moderna (Renacimiento y Barroco), aplicado de un modo especial al extendido, buscado y siempre bien valorado género del retrato.

En efecto, frente al consabido y reglamentado estilo de pincelada virtuosa practicada por Rubens, Van Dyck o Hals, y antes por el gran Tiziano, Velázquez exploró aquí la obtención de efectos ópticos evidentes y convincentes a través de sabias variaciones técnicas, cromáticas y lumínicas, aplicadas de un modo muy singular en la amplia superficie del fondo de la obra, en el peculiar atuendo de Pareja y, de un modo muy especial, en el mágico rostro del mencionado personaje. Esto se comprueba, por ejemplo, si examinamos con detalle la infinita destreza cromática alcanzada por contraposición entre la tonalidad de un fondo a medio camino entre un castaño y gris verdoso, de acabado suelto, restregado en amplias zonas, pero construido también a base de pinceladas cortas, en forma de pequeñas cascadas diagonales, alrededor del rostro de Pareja, y la inacabable y cambiante gama de grises del traje y capa del criado de Velázquez. Unos grises asombrosos que ahora son cálidos, ahora son más fríos, ahora son desleídos y transparentan la imprimación blanca del fondo (observemos con atención los brillos blanquinosos del brazo derecho y parte del hombro obtenidos con los reflejos de dicha imprimación) y ahora son aplicados en capas densas y espesas como acontece en otras partes de la mencionada manga derecha, sobre

³⁵ PALOMINO, A.: *Vidas* (ed. de Nina Ayala Mallory), Madrid, 1986, p. 175.

³⁶ ORTEGA Y GASSET, J.: *Velázquez*, Madrid, 1953 (nueva ed. 1963).

³⁷ MARÍAS, J.: “Un español”, *op. cit.*, 1990, p. 61.

todo en la parte más próxima a la mano, que asemeja, en este caso, una elocuente textura de tejido aterciopelado. Extraordinario.

Y en el rostro, brillante, sudoroso y vivísimo, Velázquez culmina su elocuente manifiesto plástico. Un poderoso rostro con rutilantes ojos de “moro”, que emerge altivo de un cuello de rica valona de encaje de Flandes, resuelto con un blancura suelta y exacerbada, rodeado en su parte baja por una negruzca barba de candado que delimita, admirablemente, unos gruesos y carnosos labios rosados, y que, a su vez, subraya y apuntala con gravedad la prominente nariz de pico chato y algo bulboso del mulato. Y observamos, además, un insuperable viso masculino de lúcido tono oliváceo que admite a su vez mágicos y sorprendentes, por desacostumbrados en el contexto europeo de Velázquez, toques cobrizos, cubierto todo él con una crespada cabellera tan oscura, ancha, poblada, briosa, desabrida y apretujada, que desconcierta al espectador y que le sitúa ante algo verdaderamente nuevo o, cuando menos, ante algo que hasta entonces muy pocas veces se había observado en el desarrollo de la retratística europea del siglo XVII.³⁸

Un rostro, en definitiva, que agradó, desconcertó y desafió como pocos a todos aquellos *virtuosi* de la Roma de 1650, quienes, al decir de Palomino, atónitos, “se quedaban mirando el retrato pintado y al personaje original [Pareja], sin saber con quién habían de hablar o quién les había de responder”.³⁹ “Es, sin duda –como escribió Gállego–, uno de los más formidables retratos de Velázquez, pese (o debido) a su sencillez cromática, que concentra toda la fuerza en la cara del modelo”.⁴⁰ Algo, y volvemos al punto neurálgico de los objetivos del presente texto, que los historiadores del arte –y el aficionado y público en general– tenemos derecho a conocer, a saborear, a contemplar y a convivir.

Como aconteció también en el famoso *Retrato del Papa Inocencio X*, del que nos ocuparemos de inmediato, Velázquez supo aquí, en los retratos de Pareja y el papa, incrustar el alma de los personajes retratados. Pero en el primero, Velázquez, además de penetrar en el alma y el sentir del personaje representado, pintó el sudor de Pareja y pintó también, como nadie más lo ha sabido realizar y plasmar hasta el presente, la atmósfera sofocante, pesada y bochornosa de aquel verano romano de 1650.

Recordemos, finalmente, que el retrato de Pareja se vendió en 1970 con el precio más alto de una pintura en aquel momento, 5.544.000 dólares. Todo, poco o mucho, contribuye a

³⁸ Un buen recuento y verificación de muchos de los aspectos técnicos que hemos mencionado sobre este gran retrato puede verse en el buen trabajo del que fue Jefe del Departamento de Restauración del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el alemán Hubert von Sonnenburg, fallecido en 2014. Véase SONNENBURG, H.: “The Technique and Conservation of the Portrait [of Juan de Pareja]”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 29, 1970-1971, pp. 476-478.

³⁹ PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, III, p. 106. Tomo esta importante valoración de GÁLLEGO, J.: “Juan de Pareja”, *Velázquez* (catálogo de exposición), Madrid, 1990 [pp. 384-391], p. 390; Cfr. la edición de Nina Ayala Mallory PALOMINO, A.: *Vidas*, Madrid, 1986, p. 175.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 391. Gállego habla incluso de la mirada y el carácter “casi guerrero” de Pareja, acentuado por la singular fuerza con que la banda o tahalí del criado mulato se cruzan en su pecho.

valorar la excepcional calidad artística de este importante lienzo. Existe una réplica o más bien copia de este lienzo en la Hispanic Society of America, Nueva York.⁴¹

DEL PAPA BARBERINI AL PAPA PAMPHILI. DE CORTONA A VELÁZQUEZ. DEL CARTÓN PIEDRA A LO VERAZ EN LA HISTORIA DEL ARTE

Quizá sea esta pequeña comparación entre la retratística practicada por Pietro da Cortona, contemporáneo de Velázquez, y la del genio sevillano, la que mejor pueda contribuir a distinguir con nitidez lo bueno de lo excepcional en la historia de la pintura universal. Para ello colocaremos a estos dos grandes artistas, frente a frente, ante un mismo problema representativo pero con propuestas y soluciones resolutorias completamente alejadas y diferenciadas entre sí. Algo muy sencillo pero altamente ilustrativo para quienes de verdad deseen aprender a mejorar registros contemplativos ante las obras de arte.

De Cortona hemos escogido el famoso y bien valorado *Retrato del Papa Urbano VIII* (Maffeo Barberini), óleo sobre lienzo, 199 x 128 cm, pintado en 1627 y conservado en los Museos Capitolinos de Roma, inv. PC 153, procedente de la colección privada de la familia Sacchetti de la misma ciudad eterna (fig. 10).

De Velázquez nos quedamos con el no menos conocido *Retrato del Papa Inocencio X* (Giovanni Battista Pamphili), óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm, obra firmada, de 1650, conservada en la Galleria Doria-Pamphili de Roma, originaria de la colección privada del Príncipe Doria-Pamphili de la misma ciudad (fig. 11).

Ambas imágenes se adhieren a la pose convencional más usada por los santos padres a partir sobre todo del soberbio modelo que utilizó y oficializó Rafael para el famoso *Retrato de Julio II* de la National Gallery de Londres. Nada nuevo, pues, desde un punto de vista compositivo. En ambos casos el Sumo Pontífice aparece sentado en una actitud frontal algo ladeada, con bonete (*carnauro*), manteleta o muceta ribeteada de armiño, roquete o sobrepelliz, alba cremosa y sandalias rojas en el caso del papa de Cortona, y un diminuto aunque significativo papel en la mano izquierda de ambos pontífices, donde se exhibe con indisimulada relevancia la paternidad del autor de cada retrato.

Cortona nos muestra una obra exuberante resuelta por un maestro de incuestionable oficio.⁴² El colorido es enormemente vivaz y encendido, brillante, luminoso; rutilantes y muy pormenorizados son los encajes bajos del blanco roquete pontificio y magníficos son, y así se

⁴¹ La obra del Metropolitan estuvo originariamente en la colección romana del cardenal Traiano Aquaviva, de donde pasó a la colección Baranello de Nápoles y posteriormente, hacia 1798, a la colección de Sir William Hamilton, quien por 39 guineas lo vendió en 1801 al conde de Radnor, propietario de la colección del Longford Castle de Inglaterra. De aquí pasó en 1971 al Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El primer autor que identificó nuestro lienzo como una obra auténtica de Velázquez fue el escocés William Stirling-Maxwell (1818-1878), autor de unos memorables anales sobre el arte español escritos en 1848; véase STIRLING-MAXWELL, W.: *Annals of the Artists of Spain*, Londres, 3 vols., 1848, p. 1042. La obra de la Hispanic Society es copia de menor calidad.

⁴² Son diversas las obras que han encuadrado muy bien la producción pictórica de Cortona; pueden verse, a modo de brevísimas selección, BRIGANTI, G.: *Pietro da Cortona o della pittura Barocca*, Florencia, 1982 (1ª ed. 1962); y CARDINALI, M. (et al.): *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma. Ricerche sulla tecnica pittorica*, catálogo de la exposición celebrada en Roma, Pinacoteca Capitolina, de 14 de noviembre de 1997 al 8 de febrero de 1998, Roma, 1997.

10. Pietro da Cortona, *Retrato de Urbano VIII*, óleo sobre lienzo, 199 x 128 cm, 1627, Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca
© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini.

11. Diego Velázquez: *Retrato del papa Inocencio X*, óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm, 1650, Galería Doria Pamphili, Roma. Nótese que el papa Pamphili sostiene un papel con la firma de Velázquez: "Alla Santta de Nro Signore / Innocencio X / Per / Diego de Silva / Velazquez de la Càmera di S. Mta Cattca". © Galleria Doria Pamphilj.

exhiben, los juegos traslucidos de la impoluta alba de algodón con tono satén algo cremoso que le cubre hasta los pies. Por otro lado, el retrato se ajusta a la realidad fisonómica del poderoso papa Barberini cuando contaba 59 años de edad. Es él. Una buena obra, un buen retrato. Una de las mejores piezas de la Pinacoteca Capitolina.

¿Dónde, pues, puede residir la principal diferencia con respecto al retrato pontificio de Velázquez? ¿Cómo alcanzaremos a descubrirla, fijarla y valorarla? ¿Acaso por mecanismos de amplias y sostenidas lecturas de fuentes literarias e historiográficas? ¿Nos bastará únicamente con la literatura? ¿Cómo podremos llegar al verdadero fondo creativo de Cortona y Velázquez? Sin duda, mirando, observando, comparando, contemplando y conviviendo con ambos retratos pontificios. O bien, utilizando, como señalaremos de nuevo más adelante, los penetrantes ojos del alma, tan en desuso en la actualidad, a los que se refirieron Marsilio Ficino y Santa Teresa de Ávila.⁴³

⁴³ Volveremos más adelante sobre este extremo de los llamados ojos del alma; me limito por el momento a citar a la santa de Ávila: "Lo ví con los ojos del alma más claramente que con los ojos del cuerpo, y se me quedó tan grabado que aunque esto sucedió hace más de veinte años me parece que aún lo tengo presente"; sacado de TERESA DE JESÚS: *Las misericordias de Dios. Su vida contada por ella misma* (versión de Pedro Antonio Urbina), Madrid, 1997, p. 79. Y comenta más adelante lo siguiente, algo importantísimo a juicio del autor de este trabajo: "Me hizo mucho daño creer que no era posible ver nada si no era con los ojos del cuerpo" (*ibidem*).

12. Diego Velázquez: *Retrato del papa Inocencio X*, detalle, 1650, Galería Doria Pamphili, Roma.
© Galleria Doria Pamphilj.

Observemos sin prisas al papa Barberini. Descubriremos en la obra de Cortona que el papa que él inmortalizó exhibe una labilidad figural increíble. Su tectónica corpórea es significativamente inestable, insegura; aparece falta de la magistral gravedad sedente que envuelve y preside la obra toda de Velázquez. La figura de Cortona sufre por su titubeante posición entre sedente y algo exenta; aparece inquieto, indeciso; le puede, además, la rigidez comunicativa de su mano, de su rostro, aumentada e incluso subrayada por la insulsa tibieza de su pobre mirada. Al lado del soberbiamente estable, segurísimo y convincente pontífice de Velázquez, el de Cortona vive, mira y bendice constreñido, agazapado; algo así como un buen recortable de cartón sabiamente enganchado a una elegante silla papal de alto respaldo y con un majestuoso fondo de ricos cortinajes pontificios. Buena obra, sin duda, pero bastante por debajo del solemne, grave, pero sobre todo portentoso e interpelador modo pictórico y representativo de Velázquez. El plus o cuota de arremango aportado por el sevillano es sensiblemente diferente.

Detengámonos, de todos modos, un poco más, ante el poderoso y aplomado *Retrato del Papa Inocencio X* (fig. 12). Reynolds en el XVIII y Francis Bacon en el XX son algunos de los grandes maestros que hicieron sus versiones, en clave de homenaje a Velázquez, sobre esta obra. El papa, de 76 años, feo, tenaz, manifiestamente desconfiado y enérgico, cuando lo vio acabado exclamó aquel famoso y bien conocido: *troppo vero* (“demasiado veraz”), aunque en ningún momento dejó de reconocer la incuestionable calidad del mismo. Es admirable el cromatismo rojizo, tan poblado de variadísimos tonos, que exhibe el conjunto de la obra; el bonete, la manteleta, las colgaduras que aparecen por detrás del pontífice o la misma silla son una manifiesta sinfonía de rojos y carmesíes brillantes y amortiguados, alcanzando tactos y texturas lumínicas tan resplandecientes como novedosas para la historia de la

13. Réplica autógrafa: *Inocencio X*, óleo sobre lienzo, 82 x 71,5 cm, 1650, Apsley House, The Wellington Museum, Londres © Historic England Archive

14. *Inocencio X*, óleo sobre lienzo, 82 x 71,5 cm, 1650, Apsley House, The Wellington Museum, Londres. Radiografía.

15. Círculo de Diego Velázquez: *Papa Inocencio X*, óleo sobre lienzo, 78,4 x 69,5 cm, h. 1650, Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington (1937.1.80.) © National Gallery of Art [Courtesy National Gallery of Art, Washington].

pintura europea. Proverbial es la algodonosa factura del roquete blanquinoso resuelto con unas pinceladas sueltas que se alargan y se estiran como una cascada de imperceptibles haces que flotan y se escurren vaporosos. Algo nuevo cuya excelsa calidad y novedad técnica debía testificar el propio pontífice, de ancestros hispanos, tataranieto de Giovanni Borgia, el famoso *Infans Romanus*,⁴⁴ en el pedazo de papel que sostiene en la mano izquierda, y en el que se puede leer perfectamente “Alla Santta di Nro. Sigre Inocencio Xo. Per Diego de Silva Velazquez dela Camera de S. Mta Catt.co”. Una indiscutible maravilla de la historia de la pintura y la retratística universal.

⁴⁴ Un probable aunque todavía oscuro hijo ilegítimo de Lucrecia Borja o de su hermano César Borja, a quien el papa Alejandro VI, Borja, acogió en 1501 como “Dilecto Filio Nobili Joanni de Borgia, Infanti Romano”; véase BATLLORI, M.: “Le origine de la famiglia Borgia”, *I Borgia*, Roma, 2002, pp. 23-29.

Una buena copia de este retrato pontificio, autógrafa, sólo en busto, se conserva en la Apsley House, Wellington Museum de Londres (figs. 13 y 14).⁴⁵ Y “una de las copias de mayor calidad” del lienzo de Roma se exhibe en la Andrew W. Mellon Collection de la National Gallery de Washington (fig. 15).⁴⁶

El pontífice posó para Velázquez porque seguramente ya era consciente de su maestría; hubieron de conocerse en 1625, cuando siendo nuncio Inocencio (en realidad, a la sazón, el cardenal Giovanni Battista Pamphili) viajó a Madrid. Al finalizar la mencionada obra el pontífice obsequió a Velázquez con una medalla y una cadena de oro, elementos que figurarían entre los bienes del pintor cuando éste falleció. Es un dato significativo del recíproco reconocimiento entre ambos personajes.⁴⁷

Sabemos que Velázquez realizó diversos dibujos de este papa antes de materializar su versión final, pero el dibujo que aquí se ilustra de la colección de Toronto (fig.16) proclama que la pintura de Velázquez, sólo su pintura, siempre es algo más. Incluso es más que la poderosa idea primigenia del dibujo. Su pintura tiene un *algo*, un *no sé qué*, un plus diferencial que la hace excepcional. El rostro del mencionado dibujo tiene fuerza, desde luego. Pero hay algo más en el fragmento pictórico (fig. 17); la pintura o el acabado pictórico de Velázquez siempre expresa mucho más. Ciertamente es un *troppo vero* irrepetible, como exclamó el propio Inocencio X. El alma del papa está incrustada en esa desafiante mirada.

⁴⁵ LÓPEZ-REY, J.: *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his oeuvre, with an Introductory Study*, Londres, 1963, pp. 272-277, núms. 443-457; óleo sobre lienzo de 82 x 71'5 cm.

⁴⁶ BROWN, J.: *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Washington, 1990, pp. 116-127; traducido al español por Fernando Villaverde en “Diego Rodríguez de Silva y Velázquez”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 [pp. 121-137], p. 135. Cfr. KIENTZ, G.: “Attribué à Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Étude pour le portrait du pape Innocent X”, *Velázquez* (cat. ex.), París, 2015, cat. 72, pp. 254-255; Kientz sitúa esta obra en torno a 1469.

⁴⁷ KIENTZ, G.: “Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Portrait du pape Innocent X”, *Velázquez* (cat. ex.), París, 2015, cat. 71, pp. 250-253.

16. Diego Velázquez: *Dibujo preparatorio para el retrato del papa Inocencio X*, colección particular, Toronto (Canadá).

17. Diego Velázquez: *Retrato del papa Inocencio X*, detalle, 1650, Galería Doria Pamphili, Roma. El alma del papa está incrustada en esta desafiante mirada.
© Galleria Doria Pamphili.

18. Versión fotográfica de Gavin Ashworth sobre la “Venus del Espejo”, 1988. A la izquierda la obra de Velázquez; a la derecha la fotografía de Ashworth.

Es cierto también, como ya ha sido mencionado, que Velázquez tuvo en cuenta la moda retratística de los pontífices del Renacimiento, pero el sevillano supo dar un paso más, supo avanzar y superar convencionalismos anteriores “hasta llegar al fondo mismo del personaje”.⁴⁸

En fin, lo del genio sevillano siempre acaba siendo semejante pero a su vez muy diferente a lo realizado hasta su irrupción en el escenario pictórico europeo. Y para ver a Velázquez, insistamos una vez más, hay que ver y *contemplar* a Velázquez. Simplemente.

EL ESPEJO DE VENUS

Es verdad, y retomo el aludido tema de la fotografía aplicada a la historia del arte, que puede ser atractivo y sugerente detenernos en el trampantojo fotográfico que el norteamericano Gavin Ashworth ensayó sobre la *Venus del espejo* de Velázquez en 1988 (o tantos otros *trompe l'oeil* de la historia del arte, fig. 18), pero a mí me parece, y prescindo ahora de las discusiones sobre la identidad de la mencionada Venus, que convence e ilumina infinitamente mucho más la pintura de Velázquez que la fotografía de Ashworth; es mucho más enigmática y atrayente, más poética; mucho más seductora; dice y sugiere muchísimo más, como puede comprobarse en el detalle de la figura 19.

Sin duda el debatido tema de la identidad del personaje femenino que pone rostro a la diosa Venus (Enriqueta Harris, 1958 y 1960; Ana Minguito Palomares, 1999, Salvador Salort, 2002)⁴⁹, o el de su correcta, incorrecta o forzada posición ante el espejo, dejan paso aquí, a mi juicio, a otras consideraciones estéticas importantes que también deben o pueden ser tenidas en cuenta; como por ejemplo la deliberada imprecisión de Velázquez para decir tanto, con sólo pura pintura, sobre el sedoso cingulo de la castidad que la diosa acaba de abandonar en las manos de su hijo Cupido, para desposarse con su amado. Estamos aquí, como dijo Jonathan Brown, ante un atrayente y delicadísimo signo de seducción sensual, teñido a la

⁴⁸ BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 199.

⁴⁹ HARRIS, E.: “Velázquez en Roma”, *Archivo Español de Arte*, 31, 123, 1958, pp. 185-192; HARRIS, E.: “La misión de Velázquez en Italia”, *Archivo Español de Arte*, 33, 130-131, 1960, pp. 109-136; MINGUITO PALOMARES, A.: “El segundo viaje a Italia de Velázquez. Documentos inéditos del Archivo de Estado de Nápoles”, *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, 1999, pp. 295-316; SALORT PONS, S.: *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002.

vez de “eros” y “ágape” y encarnado aquí por el que tal vez sea el cuerpo femenino, en sutil forma de guitarra, más hermoso y cautivador, “de irresistible belleza” como dijo Brown, de la historia de la pintura universal (fig. 20).⁵⁰

Observar repetida y detenidamente todo esto, por ejemplo, “la deliberada imprecisión de Velázquez para decir tanto, con sólo pintura, a través o mediante ese sedoso, levisimo y desmaterializado cingulo de la castidad que la diosa acaba de abandonar en manos de Cupido”, es un derecho inalienable en la buena formación de todo historiador del arte. Se trata de un ejercicio visivo y contemplativo fundamental e insustituible, previo y complementario de todo desarrollo posterior en clave teórica, erudita y acumulativa; un ejercicio esencial, de primer orden en la esfera de lo formativo, educativo y comprensivo en la historia del arte. La mencionada experiencia visual no se puede reemplazar por un libro, por una discusión crítica, por un debate especializado en una aula universitaria, en un seminario o en un congreso especializado. Esto, el debate teórico en una aula, es importantísimo, pero lo otro, la inspección y el repetido goce y contemplación ocular, en directo, de toda obra de arte, no lo es menos. Y con lo segundo, con el goce y contemplación ocular en directo de las obras de arte, enriqueceríamos muchísimo más los debates y coloquios teóricos desarrollados en nuestras aulas universitarias. Afortunadamente la National Gallery de Londres permite el acceso gratuito a cuantos lo deseen. Se trataría, pues, de habituarnos a visitar el citado museo, varias veces al día, durante muchos días de la semana y a lo largo de diversos meses y años. Y de aprender a permanecer

19. Diego Velázquez: *Venus del Espejo*, detalle de Cupido y parte de Venus, 1649-1651, National Gallery, Londres. Como escribió Tolnay en 1960, tanto Cupido como su madre son aquí de carne y hueso. © The National Gallery, London.

20. Diego Velázquez: *Venus del Espejo*, óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm, 1649-1651, National Gallery, Londres (NG2057). Seguramente fue pintada en Italia en 1650. Para Sorolla es el trozo de carne más hermoso de la historia de la pintura universal. © The National Gallery, London.

⁵⁰ BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 182.

en silencio con Venus, con Cupido, con Velázquez; para acabar conversando con ellos, conviviendo con ellos.

¿Por qué no lo hacemos? ¿Por qué es tan abrumadoramente predominante el aprendizaje universitario de la historia del arte en una aula, tomando y sobreabundando en exceso los apuntes y la literatura escrita?

¡Probemos lo que conlleva una paciente y repetida experiencia visual en directo! ¡Probémoslo! ¡Hagamos la experiencia! Miremos y contemplemos las obras de arte con más paz visiva, con más tiempo y detenimiento.

Observemos bien el mencionado cíngulo rosado y rojizo de Cupido: qué maravilla de plasticidad y ductilidad matérica lograda a base de empastar blanco sobre rojo; su pelo, el de Cupido, sus ojos suaves, casi imperceptibles, borrosos, plácidos y tan condescendientes con el inminente escenario de la seducción, sus alas de tiza y pasta de blanco de plomo manchadas con negro orgánico; esas curvas de luz tan incitadoras que se exhiben en el imperceptible rodete del moño de Venus, ese sutil remolino de color castaño con tintes de ocre dorado, tan suelto y tan persuasivo que emerge de un cabello atrayente, sumiso, recogido, sedoso, que acaricia la diminuta oreja izquierda de la joven y que contribuye a mostrar y subrayar la fascinante y bien resuelta epidermis de nuestro personaje; toda la finura aporcelanada del cuello, espalda y piernas de la diosa; ¡qué suavidad!, ¡qué morbidez!, ¡qué lisura tan femenina y tan blanda a la vez! ¡Y cuánto se expresa mediante la poderosa esencia de trementina teñida de negro magistralmente restregada, sin apenas cuerpo matérico, que recorre y perfila las cautivadoras líneas de carne y piel, tersas, estiradas, plácidas y aguitarradas de Venus; ahora es un negro transparente, ahora es más grisáceo y opaco, ahora lo vemos exhibido a golpes de contraste con el blanco de luz que vemos por debajo de la rodilla derecha de Cupido; o el blanco más pastoso, impactante y algo más entonado de pañizuelo que cubre la base del espejo; o el todopoderoso y arrebatador rostro del espejo: ¿pero quién es esta atrayente Venus?, ¿quién está detrás de este enigmático y portentoso rostro estético, plástico y tan extraordinariamente comunicativo?, ¿por qué nos dice tanto algo y alguien a quien apenas vemos?, ¿cómo es posible?, ¿por qué es tan hermosa, tan ávida, tan poderosa, tan seductora y a su vez tan callada, tan desdibujada y tan elocuente esta mujer?, ¿por qué nos atrae tanto?, ¿por qué es capaz de hablarnos y embaucarnos con casi nada o con tan poco?, ¿por qué emite tanto y nos habla a raudales con sus ojos, con sus labios suavemente teñidos de carmín, mórbidos y entreabiertos, o con esa peculiar mancha encarnada de su mejilla derecha?, ¿por qué esta Venus nos dice tanto y a tantos?

Es cuestión de ejercicio. Mirar. Contemplar. Descubrir. Gozar. Aprender. Algo que está a nuestro alcance. Nuestra formación como historiadores del arte sería más robusta, más completa y convincente. Es cuestión de probar. “Mas, hasta que no lo probéis –expresa de un modo increíblemente lúcido Teresa de Ávila– va poco en que lo oigáis, pues hay tanta diferencia de vivirlo a sólo oírlo como va de lo vivo a lo pintado”.⁵¹

⁵¹ FRATERNIDAD SACERDOTAL SAN JUAN DE ÁVILA: *Mensaje de Santa Teresa de Jesús al hombre de hoy*, Zaragoza, 2014 (6ª ed.), p. 14; el texto citado es de Santa Teresa.

Toda nuestra necesaria y bienvenida erudición histórica, crítica y literaria, que también debemos conocer y practicar, cobraría mucho más sentido. Tendría más consistencia.⁵²

Adentrémonos, sin embargo, todavía, en algunas consideraciones históricas y estéticas de esta importante obra. La *Venus del espejo*, National Gallery, Londres, óleo sobre lienzo, de 122'5 x 117 cm, es una de las pinturas más famosas y unánimamente reconocidas de la pintura europea del siglo XVII; seguramente fue pintada en Italia en 1650, aunque la fecha ofrece dudas. Perteneció a la colección de don Gaspar de Haro y Guzmán o Gaspar Méndez de Haro, VII marqués de Carpio y de Eliche, gran mecenas y coleccionista español, sobrino del rey Felipe IV, quien la poseyó hasta 1686,⁵³ de donde pasó a la Casa de Alba hasta 1802, y de allí a don Manuel Godoy, época en la que seguramente se conservaba en el Palacio de Buenavista de Madrid, de donde probablemente fue robada por algún miembro del ejército inglés. Es conocida también como la *Venus de Rokeby* (*The Rokeby Venus*) por haberse conservado en este lugar de Yorkshire (norte de Inglaterra), en la colección Morrit, antes de su venta en 1905, de donde, al año siguiente, pasó definitivamente a la National Gallery de Londres.

Se trata, según Julián Gállego, de una alegoría del “Amor vencido por la Belleza”. Y desde luego parece oportuno recordar aquí la brillante y ajustada descripción que en su día realizó don Julián: “acostada sobre las sábanas de seda gris de un lecho protegido por una cortina carmesí, una mujer desnuda, vista de espaldas, parece embebecida en la contemplación de su rostro, en un espejo ornado de cintas azules que le tiende un niño alado y desnudo, de rodillas en la misma cama. El gris y el rojo ponen de manifiesto la maravillosa carnación de esa mujer y de ese niño. Las alas de éste no permiten dudas respecto a su condición sobrehumana: se trata, sin duda, de Cupido, y la mujer acostada es, probablemente, su madre, Venus”.⁵⁴

Charles de Tolnay consideró que para la figura femenina Velázquez pudo haberse inspirado en un desnudo bronceo de la Capilla Sixtina, en concreto el que está por debajo del triángulo de David y Goliat.⁵⁵ Juan Allende-Salazar apuntó que Cupido pudiera ser un

⁵² Estaríamos más libres y evitaríamos, además, el peligro de someternos a la literalidad de los mitos clásicos como ha advertido PORTÚS, J.: *Pinturas mitológicas de Velázquez*, Madrid, 2002, pp. 11-12. Para Jonathan Brown “la tentación de establecer una conexión directa entre un libro y un cuadro es una tentación irresistible”; véase BROWN, J.: “Velázquez, hoy y mañana”, conferencia pronunciada en la National Gallery de Londres el 3 de noviembre de 2006, texto inédito hasta la traducción española de Fernando Villaverde para BROWN, J.: *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 [pp. 415-432], p. 424.

⁵³ La obra aparece el 1 de junio de 1651 en el inventario del “menaje de la casa del Excmo. Sr. Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de Eliche”, sobrino y sucesor en el favor de Felipe IV del conde duque de Olivares, con una descripción bastante precisa: “Una pintura en lienzo de una muger desnuda tendida sobre un paño pintada de espaldas recostada sobre el brazo derecho mirándose en un espejo que tiene un niño de la mano de Velasquez”; este valioso documento fue descubierto y publicado en 1952 por don José Manuel Pita Andrade, además de ser considerado ese mismo año por Neil MacLaren; PITA ANDRADE, J. M.: “Noticias en torno a Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués de Caspio”, *Archivo Español de Arte*, 25, 1952, pp. 223-236. MACLAREN, N.: *The Spanish School*, Londres, 1988, p. 77.

⁵⁴ GÁLLEGO, J.: “La Venus del espejo”, *Velázquez* (catálogo de exposición), Madrid, 1990 [pp. 368-373], p. 370; cfr. del mismo autor *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, 2ª parte, cap. III.

⁵⁵ TOLNAY, Ch.: “Velázquez's ‘Las Hilanderas’ y ‘Las Meninas’. An Interpretation”, *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, pp. 21-38.

sobrinito de Velázquez.⁵⁶ Por su parte Carl Justi, en lo relativo a la figura de Venus, pensó en el Hermafrodita del Louvre procedente de los jardines Borghese, hoy en el museo parisino, del que Velázquez mandó hacer un vaciado.⁵⁷ En cambio, para Gridley McKim-Smith Velázquez se inspiró en una *Danae* atribuida en su día a Tintoretto y luego a Tiziano, si bien adoptando una posición invertida.⁵⁸ En cualquier caso, según Brown, esta obra “ocupa con justicia un lugar entre las obras mayores de Velázquez”.⁵⁹ La principal razón, según el profesor estadounidense, se encuentra en la irresistible belleza del cuerpo de Venus. A juicio de Tolnay, tanto Cupido como su madre son aquí de carne y hueso; no como ocurre en las Venus de Tiziano, Tintoretto, Veronés, Rubens o Bellini; según Tolnay en Velázquez no vemos un retrato mitológico, sino un concepto de mitología que se revela de repente en el retrato de un ser cualquiera.⁶⁰ Para Sorolla, ese gran y penetrante observador que fue el valenciano Joaquín Sorolla, estamos ante el trozo de carne más hermoso de la historia de la pintura universal, realizado por “un coloso” a quien Sorolla califica como “el mejor del mundo”.⁶¹ Y otro aguzado observador como sin duda lo fue Ortega y Gasset se refirió siempre a este lienzo como al mito desmitificado y vuelto del revés.⁶²

La obra estuvo en España con motivo de la exposición *Velázquez y lo velazqueño* (Casón del Buen Retiro, Madrid, 1960-1961, conmemorando el tercer centenario de la muerte del artista). Algunos insinúan que Venus podría ser la amante de Velázquez en Italia; así lo consideró, por ejemplo, Jennifer Montagu, conservadora del Warburg Institute de Londres.⁶³

Todavía en la azarosa vida de esta *Venus del espejo* debemos recordar, por último, que en 1914 la sufragista de origen canadiense, Mary Richardson, miembro de un poderoso movimiento internacional que pedía y reivindicaba el sufragio o derecho a votar de las mujeres, y como vandálico acto de protesta por el arresto de su compañera Emmeline

⁵⁶ ALLENDE-SALAZAR, J. (ed.): *Velázquez: des Meisters Gemälde* (de Walter Gensel), Berlín y Leipzig, 1925, p. 272.

⁵⁷ JUSTI, C.: *Velázquez y su siglo* (trad. Pedro Marrades), Madrid, 1953 (1ª ed. en alemán 1888), p. 5.

⁵⁸ MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993, p. 65. Según esta reconocida historiadora del arte norteamericana “se descubre que *La Venus del Espejo*, esa famosa creación «original», es una cita invertida de un Tiziano perdido” (dicha obra estuvo en la colección Gaspar de Aro y se subastó en Bruselas en 1925). A nuestro modesto juicio la obra atribuida a Tiziano (ilus. en p. 64, fig. 40) es una Venus más, entre tantas otras, afín pero bien distinta a su vez a la de Velázquez.

⁵⁹ BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 182.

⁶⁰ TOLNAY, Ch.: “La Venus au Miroir”, *Varia velazqueña*, Madrid, 1960, vol. I, pp. 339-343.

⁶¹ PONS SOROLLA, B.; LORENTE SOROLLA, V. (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla, III: correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelona, 2009, p. 30, carta del 28 de enero de 1891; ante Velázquez, en Madrid, escribió: “vaya un coloso, eso es lo mejor del mundo”.

⁶² ORTEGA Y GASSET, J.: “Introducción a Velázquez”, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, 1950; reedición en *Obras Completas de José Ortega y Gasset*, Madrid, 1962, vol. 8, pp. 457-487.

⁶³ MONTAGU, J.: “Velázquez Marginalia: His Slave Juan de Pareja and His Illegitimate Son Antonio”, *The Burlington Magazine*, Londres, 1983, pp. 683-685. Cfr. HARRIS, op. cit., 1960. SALORT, op. cit., 2002 y “A Letter of Introduction for Velázquez in Bologna”, *The Burlington Magazine*, CLIV, 2012, pp. 616-619. También el interesante texto de PORTÚS, J.: “Nudes and Knights: A Context for Venus”, CARR, D.W. (coord.): *Velázquez*, Londres, 2006, pp. 56-67. Guillaume Kientz expone sus dudas sobre el inseguro lugar de realización de este lienzo: “‘A-t-elle été peinte en Espagne ou en Italie?’”. Y señala también que hasta muy poco antes de recalcar la obra de un modo definitivo en la National Gallery de Londres (24 de enero de 1906), el Louvre, a través de su conservador Paul Leprieux, pujó en vano por ella con 55.000 libras esterlinas; KIENTZ, G.: “Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, La Toilette de Vénus o Vénus au miroir”, *Velázquez* (cat. ex.), París, 2015, cat. 60, pp. 222-223.

Pankhurst (1858-1928, una de las fundadoras del movimiento sufragista británico), le infligió siete cuchillazos: “como si tratara de asesinar a esa mujer”.⁶⁴ Afortunadamente Helmut Ruhemann, restaurador Jefe de la National Gallery de Londres, con precisión y delicadeza, lo restauró admirablemente. Fue una oportunidad, además, para eliminar repintes y barnices indebidos y para redescubrir la extraordinaria luminosidad y soltura técnica de Velázquez. Como ha dejado escrito Ruhemann –y para los historiadores del arte la cita que sigue es muy importante–, “sólo el restaurador que ha visto muchas pinturas perfectamente limpias puede educar su sensibilidad en las sutilezas de las obras del maestro. Uno no podrá producir retoques de la alta calidad necesaria, a menos que esté mucho tiempo en contacto íntimo con pinturas limpias y puras”.⁶⁵

Lo de Velázquez, de verdad, “este silencioso poeta de la realidad”, este irrepetible “salvador de la circunstancia”, según don Enrique Lafuente Ferrari,⁶⁶ es diferente, excepcional, riquísimo, de una extraordinaria fecundidad. Velázquez es, en primer lugar, un productor de obras únicas en la historia del arte universal que nos exhortan e invitan a saborearlas, a gozarlas, a “convivirlas”. No para conocerlas y leerlas a través de libros con el fin de acumular y retener únicamente –o mayoritariamente– datos de índole estrictamente erudita y literaria.

El famoso escritor holandés Cees Nooteboom (La Haya, 1933) ya escribió en 1990, referido a Velázquez, que “hay artes mudos y artes locuaces”, y que el de Velázquez es un “arte con mayúsculas” que “no pertenece a ninguna de estas categorías (...); se sitúa a medio camino entre la palabra y el silencio”; la pintura de Velázquez, escribe Nooteboom, “invita a la contemplación” y a la “reflexión descifradora”.⁶⁷ Recordémoslo: la pintura de Velázquez invita a la *contemplación*.

PERROS, BUFONES Y EL CRISTO DE UNAMUNO

Ocupémonos ahora de otro destacado fragmento pictórico de Velázquez (fig. 21), que a nuestro juicio también merece que lo “convivamos”. Se trata del perrillo faldero que respondía al nombre de “Isa”, de exquisita mirada húmeda, acuosa, como se observa en el fragmento indicado, que aparece junto al Príncipe Felipe Próspero de Austria (*El Príncipe Felipe Próspero*, Kunsthistorisches Museum de Viena, óleo sobre lienzo, 129 x 99,5 cm, 1659) (fig. 22). Quizá sea el perrillo más triste y a su vez interpelador que he visto en toda mi vida, tanto al natural como en pintura. Lo vemos hastiado del niño Felipe Próspero (que sólo pudo vivir cuatro años), y es el reflejo inequívoco, además, de una corte de los Austria en franca recesión, muerta y sin ideas. Como escribió Michel Focault en 1966, aquí

⁶⁴ GÁLLEGO, J.: “La Venus del espejo”, *Velázquez* (catálogo de exposición), Madrid, 1990, p. 371.

⁶⁵ RUHEMANN, H.: *The Cleaning of Paintings*, New York, 1982 (1ª ed. 1968), p. 217; cfr. del mismo autor “The Training of Restorers”, THOMSON, G. (ed.): *Recent Advances in Conservation. Contribution to the IIC Rome Conference 1961*, Londres, 1963, pp. 202-205. Si en este precioso texto de Ruhemann sustituýésemos la palabra “restaurador” por “historiador del arte” concluiríamos que el resultado debería ser el mismo: “sólo el historiador del arte que ha visto muchas pinturas... puede educar su sensibilidad en las sutilezas de las obras del maestro”.

⁶⁶ LAFUENTE FERRARI, E.: *Velázquez o la salvación de la circunstancia*, Valencia, 1995 (1ª ed. 1943), p. 88 (para ambas citas).

⁶⁷ NOOTEBOOM, C.: “Diego Velázquez, el engaño como método”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1990 [pp. 9-10 y 16], p. 9.

21. Diego Velázquez: *El Príncipe Felipe Próspero*, detalle del perro, 1659, Kunsthistorisches Museum, Viena. La instantánea del perrito es extraordinaria.
© Kunsthistorisches Museum, Wien.

22. Diego Velázquez: *El Príncipe Felipe Próspero*, óleo sobre lienzo, 128,5 x 99,5 cm, 1659, Kunsthistorisches Museum, Viena.
© Kunsthistorisches Museum, Wien.

“la representación puede darse como pura representación”.⁶⁸ Sin embargo, y aun reteniendo como válido lo expresado por Foucault, parece incuestionable que el perrillo lo sabe y lo dice todo; lo “representa” todo. Todo lo que curiosamente no siempre vemos expresado en un sinfín de textos literarios.

El referido príncipe Felipe fue la última esperanza frustrada del rey Felipe IV. Nació el 20 de noviembre de 1657, pero sólo vivió cuatro años (hasta 1661). Carlos II el Hechizado nació en 1661 (hijo del rey y su sobrina Mariana) y murió en 1700 a los 39 años. Pero más allá de todos estos infortunios, el cuadro es una maravilla. Fue realizado pocos años después de *Las Meninas*. El pincel de Velázquez capta en la enfermiza mirada del niño el fatídico presagio de su muerte inminente. La instantánea del perrito es extraordinaria, tal vez irrepetible. Todo es vivo, vital, tierno, suave, transparente. Es difícil decir tanto mediante el lenguaje pictórico. Sabemos que el príncipe fue bautizado con el largo nombre de *Felipe, Próspero, José, Francisco, Domingo, Ignacio, Antonio, Buenaventura, Diego, Miguel, Luis, Alfonso, Isidro, Ramón y Víctor de Austria*. Sabemos mucho, pero la pintura siempre dice más. El can le sobrevivió y hoy se ha constituido en uno de los mejores trozos de pintura ejecutados por el maestro Velázquez. Sus ojos, insisto, los del perro, dicen mucho, quizá lo dicen, lo muestran y lo “representan” todo.

⁶⁸ FOUCAULT, M.: “Les Suivantes o Las Meninas”, primer capítulo del libro *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, 1966 (trad. española: “Las Meninas”, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México-Madrid, 1968, pp. 13-25). Tomamos nuestra cita de “Las Meninas”, MARIAS, F. (ed.): *Otras Meninas*, Madrid, 2007 (1ª ed. 1995) [pp. 31-41], p. 41.

Me propongo dialogar ahora, brevemente, con don *Sebastián de Morra* (Museo del Prado, Madrid, óleo sobre lienzo, 106 x 81 cm, 1644, figs. 23 y 24). Se trata de aquel conmovedor bufón paticorto, con una acentuada hidrocefalia, cuya penetrante y humanísima mirada nos cuenta más de la España del Siglo de Oro que montañas de literatura escrita. Y todo, insisto, con pintura, con una bellísima plasticidad pictórica. Preguntémosle de todo esto, preguntémosle al gran hispanista francés Bartolomé Benassar,⁶⁹ quien además de considerar a Velázquez como un “ser social”⁷⁰ que atendió de forma solícita a sus padres, a su suegra María del Páramo, a sus hermanos Juan y Silvestre o a su nieta Inés, lo considera también un verdadero “misterio” y un “personaje difícil de conocer”.⁷¹

Morra murió cinco años después de haberlo inmortalizado Velázquez. No perdamos de vista, sin embargo, que la posición social de estos personajes, al pertenecer a la corte, era envidiable. Sebastián de Morra, como don Juan de Calabazas y otros bufones, vivían bien; aquél tenía un criado y fue muy querido por el príncipe Baltasar Carlos, quien, al morir en 1646, a los casi 16 años, le dejó a Morra un armamento completo de cacería. Finalmente, el triste y paticorto enano Morra murió, como el Niño de Vallecas, en 1649.

Otro memorable bufón que traduce como pocos lo que en la España Moderna significó “hacerse nadie” (y les recomiendo esta vez que ojeen el sabio libro de Ángel Rodríguez Sánchez:

⁶⁹ BENASSAR, B.: *Velázquez. Vida*, Madrid, 2012.

⁷⁰ BENASSAR, B.: “El caso Velázquez. Algunas reflexiones”, *Erebea, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 3, 2013 [pp. 195-201], p. 198.

⁷¹ *Ibid.*, p. 197 para ambas citas.

23. Diego Velázquez: *El bufón Sebastián de Morra*, óleo sobre lienzo, 106,5 x 82,5 cm, 1644, Museo del Prado, Madrid (P01202). © Museo del Prado [Accesible en línea].

24. Diego Velázquez: *El bufón Sebastián de Morra*, detalle, 1644, Museo del Prado, Madrid. El bufón murió cinco años después de haberlo inmortalizado Velázquez. © Museo del Prado [Accesible en línea].

25. Diego Velázquez: *El bufón Calabacillas*, óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm, 1644, Museo del Prado, Madrid (P01205). © Museo del Prado [Accesible en línea].

26. Diego Velázquez: *El bufón Calabacillas*, detalle, 1644, Museo del Prado, Madrid. Nuestro bufón no es “nadie” y además parece pintado con “nada”. © Museo del Prado [Accesible en línea].

Hacerse nadie..., 1998)⁷² es el que les presento a continuación (figs. 25 y 26). Es el *Bufón Calabacillas*, o *Don Juan de Calabazas* (Museo del Prado, Madrid, óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm, 1644). No es “nadie” y además parece pintado con “nada”; pura pintura diluida, suelta y restregada, pero en realidad lo es todo: belleza e historia; es una enigmática obra; todo quimera; una obra maestra de Velázquez que de nuevo merece que nos acerquemos a ella con estola y roquete, con un profundo espíritu contemplativo; dispuestos, de verdad, a convivir con ella. Fijémonos bien: no es, desde luego, el “Bobo de Coria” como durante años se pretendió, sino un tipo increíblemente inquietante, si bien con mirada beatífica, raquítrico, con estrabismo convergente y posible parálisis facial.⁷³ Un personaje que nos interpela rabiosamente y que, además, viste un cuello con encaje de Flandes desbordante, sorprendentemente prodigioso y poco menos que imparangonable con mucho de lo que se estaba pintando en la Europa de aquel momento.

⁷² RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Á.: *Hacerse nadie. Sometimiento, sexo y silencio en la España de finales del siglo XVI*, Lleida, 1998. Escribe este autor: “[En] Aquellos tiempos [c. 1981] la acumulación de datos nos enredaron a todos durante demasiado tiempo. Usando una metáfora vegetal, contar hojas caídas de los árboles del pasado, clasificarlas en negras, grises, amarillas y verdes nos hacía olvidar la verdadera cuestión: la existencia, más arriba, al lado mismo, de frente, detrás, de un bosque que producía murmullos, ritmos, tiempos y capacidades”, p. 15. Quien lea esto con mente limpia y despierta descubrirá de inmediato que para los historiadores del arte nuestras perturbadoras hojas son –o lo fueron– las atropelladas montañas de datos e historias literarias que nos impiden ver –y gozar– el gran bosque de las obras de arte.

⁷³ MORAGAS, J.: *Los bufones de Velázquez*, Barcelona, 1964; *cfr.* GÁLLEGO, J.: *Velázquez* (catálogo de exposición), Madrid, 1990, p. 322.

27. Diego Velázquez: *Esopo*, óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm, h. 1640, Museo del Prado, Madrid (P01206). © Museo del Prado [Accesible en línea].

28. Diego Velázquez: *Esopo*, detalle, h. 1640, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

29. Diego Velázquez: *Esopo*, detalle, h. 1640, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

Para Ramón Gómez de la Serna con estas descarnaciones pictóricas Velázquez se convertía en “el superador de la realidad”.⁷⁴ “¿Nobles? ¿Hidalgos, cachazudos y fanáticos? Nada de eso. Su Rey y sus Príncipes, y después los seres trascordados, los burlones, los locos y los bufones, las almas en pena de Palacio, los burlones de la grandeza son los seres sinceros que decían la verdad al lucero del alba”.⁷⁵

Ese es Velázquez. Esa es la pintura de Velázquez. Esa su mirada. Y hacia ella es hacia donde podemos y debemos mirar nosotros; hacia donde tenemos derecho a mirar.

Y les hablo ahora de otro caso insólito. Dicen que cuando en el siglo XIX Théophile Gautier (Tarbes 1811- París 1872), se enfrentó a *Esopo*, el conocido filósofo de Delfos que decoraba la Torre de la Parada en los montes del Pardo madrileño (Museo del Prado, Madrid, óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm, h. 1640, figs. 27, 28 y 29), se expresó en términos similares a los que acabamos de citar de Gómez de la Serna. En efecto, *Esopo*, aquel pretendido filósofo fabulista que vivió entre los siglos VII-VI antes de Cristo, que empezó su vida como esclavo para acabar siendo libre y, a su vez, finalmente, tristemente asesinado por sus convecinos de Delfos, es descrito por el crítico francés de un modo sorprendente, crudo, descarnado como diría el citado Gómez de la Serna: “Contemplad, por favor, a este pordiosero designado, no sabemos por qué, con el nombre de *Esopo*...; todas las riquezas del arte brillan en este inmundado truhán: esta mugre es una fusión de oro y de ámbar; esos jirones son equiparables

⁷⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: “Velázquez, esencia de la realidad española”, GALLEGO BURÍN, A. (ed.): *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte 1660-1960*, Madrid, 1960, vol. I [pp. 5-33], p. 6.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

30. Diego Velázquez: *Jacob recibe la túnica de José*, óleo sobre lienzo, 213,5 x 284 cm, 1630, Monasterio de El Escorial (Núm. inv. 10014694).
© Patrimonio Nacional [Wikimedia Commons].

31. Diego Velázquez: *Jacob recibe la túnica de José*, detalle del perro, 1630, Monasterio de El Escorial.

El cuadro en su conjunto nos mostraba el momento en que el anciano Jacob recibe el manto de su hijo favorito, José, a quien sus envidiosos hermanos han vendido como esclavo. El perro ladra y parece denunciar a los sospechosos de la mentira. Patrimonio Nacional [Wikimedia Commons].

a la pompa imperial, toda esta suciedad tiene un precio inestimable”.⁷⁶

Me detengo ahora, brevemente, ante otro perro, esta vez más veraz y reivindicativo que el del museo de Viena citado anteriormente. Perteneció a un conocido cuadro del Escorial: *Jacob recibe la túnica de José*, pintado en 1630 y conservado en el Monasterio de El Escorial (óleo sobre lienzo, 223 x 250 cm, fig. 30 y 31). Parece que formaba un conjunto con la *Fragua de Vulcano*. Aquí, sin embargo, en la escena del cuadro del Escorial, observamos un tono más dramático expresado en clave bíblica. No es fruto de encargo alguno; parece como si se tratara de una creación absolutamente libre; un ejercicio en cierto modo clásico y académico, aunque planteado a nuestro juicio como un pretexto para explorar nuevas vías expresivas. El cuadro nos muestra el momento en que el anciano Jacob recibe el manto de su hijo favorito, José, a quien sus envidiosos hermanos han vendido como esclavo. La prenda se ha manchado con sangre de cabrito para engañar a Jacob, haciéndole creer que José ha muerto bajo las garras de una fiera. El perro, sin embargo, perspicaz y veraz, ladra y denuncia a los sospechosos de la mentira, percatándose, sólo el perro,

⁷⁶ “Regardez s’il vous plaît, ce gueux désigné, on ne sait pas pourquoi, sous le nom d’Esopé...; toutes les richesses de l’art resplendent sur cet inmonde coquin; cette crasse, c’est de l’or et de l’ambre en fusion; ces loques valent la pompe impériale, toutes ces ordures ont un prix inestimable...”; GAUTIER, T.: *Les courses royales a Madrid*, citado por GUINARD, P.: “Velázquez et les romantiques français”, GALLEGO BURÍN, A. (ed.): *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte 1660-1960*, Madrid, 1960, vol. I [pp. 561-573], pp. 570-571.

del engaño que los demás, incluidos quizá nosotros, los observadores del siglo XXI, somos incapaces de distinguir, apreciar y denunciar.

Aunque ligeramente recortada en los extremos laterales, la del Escorial es una obra claramente influenciada por el academicismo italiano imperante: Reni y Poussin, por ejemplo. Posee un dibujo muy firme y seguro; impecable. Dos de sus figuras, una de espaldas y la otra de lado, aparecen con el pecho descubierto, mostrándonos su anatomía, su musculatura y exhibiendo esa tendencia a desnudar a las figuras, que ya observábamos en otras obras de Velázquez como *El triunfo de Baco* o *La Fragua de Vulcano*. Obviamente, poco a poco, y de un modo reflexivo, en la obra velazqueña irá ganando terreno la influencia italiana; la referencia a Miguel Ángel, por ejemplo, es inevitable.

Podríamos afirmar que de un modo progresivo Velázquez va soltando su mente y su muñeca y va pintando de una forma menos detallista que en los cuadros de su primera época. Muestra, cada vez más, una maestría más adulta y singular en el manejo y concreción de los efectos de la luz y el color; Velázquez, qué duda cabe, ha captado como pocos pintores de la Europa del XVII la plena significación del arte véneto, Tiziano sobre todo; pero no es lo mismo; lo suyo es diferente. “La pincelada de Velázquez era tan ajena a las tradiciones sobre las que se asentaba que su factura resultaba inescrutable”.⁷⁷ En efecto, si nos detenemos y miramos despacio las obras de arte, comprobaremos, cual acontece en el presente análisis de la tela del Escorial, que las hechuras plásticas de Velázquez son desconcertantemente únicas. En Tiziano los “borrones” son pinceladas; muy libres, pero pinceladas pastosas, matéricas. En Velázquez, en cambio, la pintura puede llegar a ser “tan líquida e incorpórea que, al aproximarnos al cuadro, es difícil decir en qué momento se desvanece la ficción representativa y se hacen visibles las pinceladas”.⁷⁸ Extraordinario.

Incluso en la representación deliberadamente ortogonal del pavimento de la obra del Escorial, donde se evidencia de un modo clarísimo que Velázquez tuvo en posesión el tratado de Daniele Barbaro: *Prattica della prospettiva* (1569), es decir, que conocía a la perfección la tratadística y la mentalidad espacial italiana, descubrimos un cromatismo increíblemente singular, muy leve, que lo aleja de las soluciones geométricas italianas. Aquí, suelo y muro, donde los haya, pues todo se confunde, engarzan de un modo proverbialmente acuoso, de tal modo que la oleaginosa materia pictórica de Velázquez borra no solo las huellas trazadas con el pincel, sino que destruye todo rastro de aquello que podríamos llamar lógica espacial en clave de líneas geométricas ortogonales; aquí, e insisto en ello, muro y suelo se funden y confunden, lo vertical y lo horizontal constituyen una sola trama significativa, cromática y espacial. El código representativo de Velázquez siempre explora nuevos derroteros expresivos y creativos. La geometría, Barbaro y su *prospettiva* se le quedan pequeños a Velázquez; éste aspira a algo más, necesita algo más; mucho más.

Se sabe que existen algunas copias de esta gran obra, aunque todas son falsas. Según Jonathan Brown, aquí, además, comienza la técnica de las “manchas libres y desenvueltas” (de verde, amarillo y azul sobre un fondo rojo), especialmente aplicadas en la parte de la

⁷⁷ MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993, p. 42.

⁷⁸ *Ibidem*.

32. Diego Velázquez: *Jacob recibe la túnica de José*, detalle de uno de los hermanos, 1630, Monasterio de El Escorial.

Es asombroso el océano de manchas, luces y sombras cromáticas que Velázquez exhibe en esta espalda. Patrimonio Nacional [Wikimedia Commons].

alfombra. Aparecen ya, si se nos permite esta pequeña osadía, como una especie de preludio de los *drippings* de Jackson Pollock (1912-1956).

Pero el perro, ese perro de manchas oscuras, de pelaje un tanto rudo y crispado en cola y piernas,⁷⁹ ese perro desafiante al que nos habíamos referido más arriba, sobre todo el perro, es extraordinario; descubre, delata, testifica y denuncia imposturas de un modo implacable. Bendita pintura que expresa tanto. Parece el oráculo de la verdad. Merece “convivirlo”; son imponentes su vigor y su vivacidad. ¡Qué perro! (fig. 31).

Y primorosas son también, como se ha dicho, las dispares, desleídas, y arbitrarias –si bien muy calculadas– manchas de la alfombra que se contraponen al perro y lo realzan; se asemejan y anuncian en parte el goteo plástico del expresionismo abstracto cultivado en el promedio del siglo XX por diversos artistas europeos y americanos, entre ellos el citado Pollock. Pero a su vez, como ocurre casi siempre con Velázquez, éste va mucho más allá de Pollock e incluso del conjunto del citado movimiento norteamericano. Hablamos aquí, en la obra de Velázquez, de manchas muy calculadas, obtenidas en el siglo XVII mezclando con sagacidad laca orgánica roja con pequeñas dosis de bermellón de mercurio;

o bien de pequeñas manchas de un poderoso blanco de plomo y calcita depositado en zonas de base sobre la que se superponen sabios toques de verde (azurita), amarillo (de plomo y estaño, amén del novedoso, para aquel primer Velázquez, amarillo de Nápoles o de antimonio), negros (negro orgánico) y ocre (óxidos de hierro).⁸⁰

Pero todavía en esta misma obra del Escorial sugerimos contemplar también, detenidamente, otro excepcional detalle; la prodigiosa espalda de uno de los hermanos de José (fig. 32). Es, simplemente, un trozo de pintura asombrosa. Algo así como si nos encontráramos ante un calmoso océano de manchas, luces y sombras cromáticas, al decir de Eduardo Chillida,⁸¹ magistralmente distribuidas en la mencionada espalda masculina. Otra invitación, como diría ahora Albert Ràfols-Casamada, a cultivar el desarrollo de la mirada.⁸²

* * *

⁷⁹ GARRIDO PÉREZ, C.: “La túnica de José”, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992 [pp. 219-233], p. 229; habla aquí, la Dra. Garrido, “de la calidad y colorido del pelaje del perro”.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁸¹ CHILLIDA, E.: “Las olas de una falda”, *El País. Extra Velázquez*, martes, 23 de enero de 1990, p. 10.

⁸² RÀFOLS-CASAMADA, A.: “Invitación a la mirada”, *El País. Extra Velázquez*, martes, 23 de enero de 1990, p. 12.

33. Diego Velázquez: *Cristo de San Plácido*, óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm, 1630, Museo del Prado, Madrid (P01167). Es una de las figuras apolíneas más rotundas de la pintura europea del siglo XVII. © Museo del Prado [Accesible en línea].

34. Diego Velázquez: *Cristo de San Plácido*, detalle, 1630, Museo del Prado, Madrid. Originario del convento de monjas benedictinas de Madrid. Conmovedor e interpelador es este Cristo de Velázquez. © Museo del Prado [Accesible en línea].

Y me formulo a continuación, en voz suave y deliberadamente atenuada, una breve y elemental pregunta, acaso un tanto retórica: ¿Merece la pena “hablar” del *Cristo de San Plácido* que Velázquez pintó hacia 1630?⁸³ ¿No parece más pertinente guardar silencio ante él? ¿O es que acaso el silencio no es a menudo indeficientemente elocuente a la hora de observar y contemplar pintura?

En todo caso, como acompañante y lazarillo del aludido silencio recomendaría una vez más, todavía hoy, 2016, la lectura del buen libro de don Miguel de Unamuno: *El Cristo de Velázquez*.⁸⁴ Y nada más (figs. 33 y 34).

“¿En qué piensas Tú, muerto, *Cristo* mío? ¿Por qué ese velo de cerrada noche de tu abundosa cabellera negra de nazareno cae sobre tu frente?”

⁸³ El lienzo es originario del convento de monjas benedictinas de San Plácido de Madrid; aquí estuvo hasta finales del siglo XVIII cuando pasó a formar parte de diversas colecciones privadas. En 1826 se intentó sin éxito su venta en París, y poco tiempo después, en 1829, lo adquirió el Duque de San Fernando quien lo regaló al rey Fernando VII, último propietario antes de que la obra ingresase en el actual Museo del Prado.

⁸⁴ UNAMUNO, M. de: *El Cristo de Velázquez*, Madrid, 1963 (1ª ed. 1920). La de Unamuno es una obra de carácter religioso dividida en cuatro partes, donde analiza la figura de Cristo desde diferentes perspectivas: como símbolo del sacrificio y la redención, reflexión sobre los nombres bíblicos (Cristo mito, Cristo hombre-Cruz, Cristo-Dios, Cristo eucarístico...), siguiendo, en cierto modo, la estela de Fray Luis de León y su *De los nombres de Cristo* (1572), que constituye un significado poético y simbólico de la imagen del Cristo pintado por Velázquez.

Es así como se inicia el libro y es así como transcurren los ajustados sonetos de Unamuno sobre el crucificado de Velázquez (*Cristo de San Plácido*, Museo del Prado, Madrid, óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm, 1630). Venerémoslo, diría yo, y aprendamos a guardar silencio ante una figura tan impecablemente asombrosa, mística, bella, apolínea, velazqueña.

Su cuerpo, observémoslo detenidamente, increíblemente dúctil, está modelado con una sabia combinación de blanco de plomo con algunas impurezas y pequeñas cantidades de óxido de hierro y azurita; incluso confiriéndole una mínima presencia del bermellón de mercurio; todo ello alcanzado con bastante pasta aplicada con gran soltura, lo que le permite a Velázquez insistir en el modelado y en las luces que le obtienen una exquisita morbidez en las variadas y a su vez homogéneas texturas de la carne del crucificado.

Por último –y a poco que pudiéramos deberíamos tratar de ver y verificar este extremo en el mismo Museo del Prado, a pie de obra–, nuestros ojos pueden descubrir cómo sobre el cuerpo de Jesucristo, ya pintado y seco, o muy mordiente, Velázquez ha frotado con una invencible e inaudita maestría su pincel con el pigmento muy diluido para alcanzar nuevos y desacostumbrados matices epidérmicos; deliberados oscurecimientos superficiales y unos asombrosos efectos luminosos que “redundan –como escribe Garrido– en la perfección del resultado final”.⁸⁵ Es así como el gran maestro sevillano rubrica la culminación de esta importante obra cristológica, en los aspectos que más le preocupan y que le conducen a alcanzar esa “visión de conjunto por la que Velázquez siempre estuvo interesado”.⁸⁶

Brown narra y describe todo esto a su modo y con su elegante pluma y estilo literario, pero nos conduce al mismo vértice interpretativo y valorativo de la obra de Velázquez, del Cristo de San Plácido: “El dibujo exquisito del cuerpo, el hermoso motivo del cabello que cae sobre la mitad derecha del rostro y el suave resplandor del halo que rodea la cabeza confieren elegancia y dignidad al tema representado. Con gran maestría y con un sentimiento contenido, Velázquez capta la fuerza redentora del martirio de Cristo, cuyos beneficios se ofrecen a los fieles a través de la inefable belleza y perfección de su cuerpo”.⁸⁷ Él, Jesucristo, el hijo de Dios vivo, “el más bello y hermoso de los hombres”.⁸⁸

LAS MENINAS, “LA CULMINACIÓN DEL TOT”,⁸⁹ “ET PLUS IL SEMBLE VRAI”,⁹⁰ “UN ACERTIJO ENVUELTO EN UN MISTERIO DENTRO DE UN ENIGMA”,⁹¹ “UNA PROFUNDA DEMOSTRACIÓN DEL ARTE DE PINTAR COMO ACTO FÍSICO”⁹²

⁸⁵ GARRIDO PÉREZ, C.: “Cristo crucificado”, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992 [pp. 279-287], p. 286.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 161.

⁸⁸ Salmo 45, 2 (Biblia *on line* de BIBLIJA.net).

⁸⁹ WAGENSBERG, J.: “Exploració i difusió dels vincles entre art i ciència”, conferencia inédita impartida en el ciclo *Art i Ciència. Fusió Creativa*, en la Universitat de Lleida, el viernes 23 de enero de 2015. La opinión del profesor Wagensberg coincide en cierto modo con lo expresado por MARÍAS, F.: “Introducción”, *Otras Meninas*, Madrid, 2007, para quien *Las Meninas* es “la culminación del saber pictórico” (p. 13); el punto de vista de Jorge Wagensberg resulta a todas luces mucho más rotundo.

⁹⁰ MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993, p. 41.

⁹¹ Brillante sentencia acuñada por Winston Churchill en 1939 para definir la imprecisa realidad de la Unión Soviética de aquel entonces. Según Jonathan Brown, “no hay descripción mejor para una de las grandes obras de arte de la historia, *Las Meninas*, pintada por Diego Velázquez en torno a 1656”; tomo la cita de BROWN, J.: “En detalle: *Las Meninas* de Velázquez, 1980”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 [pp. 77- 86], p. 77.

⁹² BROWN, J.: “Sobre el significado de *Las Meninas*”, *Otras Meninas*, *op. cit.*, 2007, p. 90.

Y llegamos finalmente al cuadro que en realidad lo es todo (el “todo” de Wagensberg, como acabamos de citar) en la historia de la cultura occidental; todo –como diría el adagio popular– menos tal vez un cuadro, *Las Meninas*, de 1656 (fig. 35).

35. Diego Velázquez: *Las Meninas*, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm, 1656, Museo del Prado, Madrid (P01174). “La culminació del tot” (J. Wagensberg). “Velázquez detiene la realidad suspensa en un instante de vida fulgurante” (A. E. Pérez Sánchez). © Museo del Prado [Accesible en línea].

Quizá sea éste, desde siempre, el icono más famoso y bien ponderado de la historia del arte universal.⁹³ Es la obra que representa el permanente “espíritu de la modernidad” inherente y casi congénito en la constitución y el desarrollo humanos encarnado, por supuesto, en la pintura de Velázquez, de acuerdo esta vez con ese gran historiador español que fue José Antonio Maravall (1911-1986).⁹⁴

Sabemos –y el dato es bien curioso– que ya en el entorno de 1695, apenas treinta años después de la muerte de Velázquez, uno de los pintores más célebres de la Europa de aquel tiempo, Luca Giordano, paseaba por el palacio del Alcázar madrileño junto al rey Carlos II; éste le hizo pasar a su despacho de verano donde desde 1666 estaban emplazadas *Las Meninas*, y llamando la atención del pintor le dijo “¿Qué os parece?”, a lo que un atónito Giordano respondió: “Señor, esta es la Teología de la pintura, queriendo dar a entender, que así como la Teología es la superior de las Ciencias, así aquel cuadro era lo superior de la Pintura”.⁹⁵

Casi trescientos años después del sorprendente, pero sobre todo contundente juicio de Giordano, la crítica británica reafirmó en cierto modo el mismo veredicto del famoso pintor napolitano. Esto ocurrió en agosto de 1985 cuando la *Illustrated London News* publicó los resultados de una encuesta realizada entre los principales artistas británicos, críticos e historiadores del arte, destinada a clasificar cuáles eran, en aquella fecha, “las mejores pinturas del mundo”. De un modo rotundo, *Las Meninas*, con muy poco margen de sorpresas, fue la que alcanzó la primera posición; le siguieron *La Vista de Delft* de Vermeer y *La Tempestad* de Giorgione.⁹⁶ Este dato, aunque sólo sea un dato, otro dato, no deja de ser relevante. Es decir, a pesar de que los juicios estéticos de la disciplina de la historia del arte han podido fluctuar a lo largo de los siglos, la ponderación siempre positiva acerca de *Las Meninas* ha permanecido y permanece incólume.

Y conste que debemos admitir que la historia del arte como tal está repleta de fronteras interpretativas, y por tanto valorativas, que se mueven y que, como acabamos de expresar, pueden fluctuar. “La historia del arte –señala Brown– ha tardado en reconocer que las fronteras de la interpretación fluctúan, pero al fin lo reconoce”.⁹⁷

⁹³ BROWN, J.: “Las Meninas como obra maestra”, *Escritos completos sobre Velázquez*, op. cit., 2008, pp. 165-186; esta importante reflexión fue publicada por primera vez en 1999 con la colaboración de John Elliott y Carmen Garrido (*Velázquez*, Madrid, 1999, pp. 85-125).

⁹⁴ MARAVALL, J. A.: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, con diversas ediciones posteriores.

⁹⁵ PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, pp. 921-922; también en *Vidas* (ed. de Nina Ayala Mallory), Madrid, 1986, p. 183.

⁹⁶ BROWN, J.: “Velazquezmania”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 [pp. 139-141], p. 141; texto publicado por primera vez en, *ABC*, martes, 23 de enero de 1990, p. 58.

⁹⁷ *Idem*: “Las Meninas como obra maestra”, op. cit., 2008, p. 165. En 2006, en Londres, Brown retomó el tema de las fluctuaciones interpretativas sobre Velázquez. Advirtió la extraordinaria afloración de numerosos y plurales enfoques metodológicos y formuló las siguientes preguntas: “¿Hemos de tomarlos como una demostración de que, vistos en conjunto [los enfoques], todos tienen razón o, vistos igualmente en conjunto, todos están equivocados? ¿Estamos atrapados sin saberlo en los paradigmas de lo postmoderno...?; tomado de BROWN, J.: “Velázquez, hoy y mañana”, conferencia pronunciada en la National Gallery de Londres el 3 de noviembre de 2006, texto inédito hasta la traducción española de Fernando Villaverde para BROWN, J.: *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 [pp. 415-432], p. 427, de donde tomo la cita.

De todos modos, *Las Meninas*, por ahora, han sabido esquivar cualquier atisbo de fluctuación valorativa en clave peyorativa. Lejos de todo ello se ha convertido, además, en el icono del deconstructivismo más feroz que jamás hubieran podido imaginar Jacques Derrida y su escuela, en tanto que se trata de una obra que todo lo ha derribado, todo lo derriba y siempre pervive y sobrevive moderna e impoluta (fig. 35). Es, como apunta Brown, aquel “icono del deconstruccionismo, que plantea interminables preguntas pero que oculta las respuestas definitivas”.⁹⁸

“Al final –como escribe Gridley McKim-Smith, referida también a *Las Meninas*–, ni el análisis científico de las estructuras de la pintura ni la interpretación semiótica de su apreciación han logrado explicar el éxito del mismo”.⁹⁹ Algo verdaderamente complejo que nos ha conducido, como expresa Svetlana Alpers, a considerar que “un cuadro como *Las Meninas*, sea literalmente impensable bajo la rúbrica de la historia del arte”.¹⁰⁰ ¡Qué alegría! ¡Cuánta paz –y libertad– produce escuchar la profunda sentencia de Alpers!

Nos encontramos ante una obra literalmente impensable bajo la rúbrica, bajo la percepción convencional –y oficial– de la historia del arte.

¿Qué podemos hacer, pues, ante *Las Meninas*, y ante tanta desolación identificativa, sino invocar a los métodos puramente reflexivos, visivos y contemplativos que más arriba nos han propuesto Gállego, Rosales o Cernuda? Recordemos que este último nos invitaba incluso, para no disminuir la profundidad de nuestra límpida percepción, a abandonar lo que uno sabe o cree saber.

En el fondo, ante *Las Meninas* (y ante cualquier obra de arte), acostumbramos a enfrentarnos con poquísimo utillaje formal y espiritual, y eso no es bueno; casi siempre lo hacemos desprovistos de lo elemental –y quizá lo principal–: una silla (qué hermoso, y qué útil, que el Prado –y todos los museos del mundo– las tuvieran, movibles y graduables en altura), paz anímica, silencio conventual, tiempo sosegado y un buen colirio para instilar y poner en buen funcionamiento los penetrantes ojos del alma a los que en su día, siglo XV, aludió Marsilio

⁹⁸ *Idem*: “Velazquezmania”, *ABC*, martes, 23 de enero de 1990, p. 58. Para Brown “Velázquez se ha convertido en el novio preferido de los deconstruccionistas, demostrando así una vez más la notable capacidad de su estilo para ajustarse a cada nuevo desarrollo del arte y el pensamiento en el siglo XX”; en su trabajo “Sobre el significado de *Las Meninas*”, *Otras Meninas*, op. cit., 2007, p. 67, Brown comenta que *Las Meninas* como pintura “ha sabido sortear cada una de las trampas intelectuales que se le tendían con todo cuidado”. Cfr. DERRIDA, J.; CAPUTO, J. D.: *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires, 2009 (1ª ed. Nueva York, 1997), donde se habla del concepto de deconstrucción que “es posible encontrar”.

⁹⁹ MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993. p. 47.

¹⁰⁰ ALPERS, S.: “Interpretación sin representación: mirando *Las Meninas*”, MARÍAS, F. (ed.): *Otras Meninas*, Madrid, 2007 (1ª ed. 1995), [pp. 153-162] p. 153.

Ficino y, aún más, muchísimo más, Santa Teresa de Ávila en el XVI.¹⁰¹ En efecto, los ojos del alma, muy poderosos si se entrenan y ejercitan bien, los hemos tenido –y los tenemos–, a menudo, demasiado en desuso; Pablo de Tarso (y antes Platón) ya exhortaba a sus discípulos de Éfeso a aprender a ver con la mirada interior: “pido a Dios –escribió San Pablo en el s. I– que ilumine la mirada interior de vuestra alma” (Ef 1,18). A su manera, y salvando todas las diferencias que se consideren pertinentes, podríamos afirmar que algo de este franco deseo de estudiar las obras de arte con los ojos del alma, tranquilamente sentados frente a ellas, en silencio, desprovistos de apoyaturas eruditas y con mucha paz, es lo que practicó Henry J. M. Nouwen en 1992 ante *El regreso del hijo pródigo* de Rembrandt.¹⁰² Una buena lección, la de Nouwen.

Confieso abiertamente que no hablamos de nada fácil, pero sí podemos admitir que a partir de ahora, y al calor de las sencillas premisas esgrimidas, el equipaje analítico de *Las Meninas* podría resultarnos menos pesado (si abandonáramos peso accidental) y algo más sencillo y atrayente si nos quedáramos en exclusiva con la penetrante lupa de los ojos del alma.

Podríamos explorar y descubrir, por ejemplo, entre otras muchas cosas, una idea básica y medular expresada por don Alfonso Emilio Pérez Sánchez en la introducción al catálogo de la famosa exposición velazqueña de 1990, cuando escribió que “dotado de una retina portentosa, Velázquez posee una mano infalible que detiene la realidad suspensa en un instante de vida fulgurante”.¹⁰³ Una definición, bella, bellísima y penetrante; hasta se podría considerar una obra maestra de la literatura artística contemporánea (y no sólo la española), expresada por un aguzado conocedor de la “pintura”, muy especialmente de la pintura europea del siglo XVII; una definición, en definitiva, argumentada por uno de los mejores historiadores del arte que ha dado este país.

Yo añadiría, además, con permiso de don Alfonso Emilio, que Velázquez no sólo posee la retina más portentosa de la historia del arte universal, sino que su mente y sus manos, perfectísimamente sincronizadas, también son portentosas, tremendamente agradecidas e

¹⁰¹ GARIN, E.: “Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino”, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, 1984 (2ª ed.; 1ª ed. en italiano 1976) [pp. 135-157], especialmente la p. 152, donde leemos: “El discurso rigurosamente racional es el que conviene a la ciencia. Para ver a Dios es preciso subir los escalones de una ascensión que es a un mismo tiempo reconquista y regeneración interior, un renacimiento. En consecuencia, el filosofar ficiniano es completa y exclusivamente una invitación a ver con los ojos del alma el alma de las cosas”. Cfr. KRISTELLER, P. O.: *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florencia, 1953 (1ª ed. en inglés 1943). Se trata de algo muy profundo que nos llevaría a retomar el clásico concepto de “virtù visiva” proclamado por LEE, R. W: *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982 (1ª ed. en inglés 1940), especialmente el cap. VIII, destinado en exclusiva a explicar el modo con que podríamos y deberíamos instilar y limpiar bien los ojos de nuestra alma para alcanzar a ver entonces el alma de las cosas; el alma, por ejemplo, qué duda cabe, de *Las Meninas*. Es decir, tratar de ver con lo más profundo de nuestra mirada, lo más profundo e importante de lo que miramos. En cuanto a Santa Teresa, vale cualquiera de sus obras, en tanto que toda su hermosísima, perspicaz y reflexiva literatura rezuma una desbordante –y a su vez sencillísima– penetración analítica e interpretativa; véase, por ejemplo, aparte de lo citado más arriba de la santa carmelita (cfr. citas 43 y 51), TERESA DE JESÚS: *Libro de las Fundaciones* (revisión, intro. y notas de Teófanés Egido), Madrid, 1983; “porque quien más conoce a Dios –expresa la santa–, más fácil se le hacen sus obras” (p. 52).

¹⁰² NOUWEN, H. J. M.: *El regreso del hijo pródigo, meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*, Madrid, 1999 (24ª ed.; 1ª ed. en inglés, 1992); véase especialmente la p. 7.

¹⁰³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Velázquez y su arte”, DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; GÁLLEGO, J.: *Velázquez* (catálogo de exposición), Madrid, 1990 [pp. 21-56], p. 21.

irrepetibles; *manus et ingenium* conviven admirablemente y fertilísimamente en el quehacer artístico, global, de Velázquez. Pocos, muy pocos otros pintores de la historia del arte universal poseen una cota de calidad tan elevada en ambos estadios, el de las manos y el del intelecto. Y es este “todo” tan supremo de Velázquez lo que más nos sorprende del pintor sevillano, lo que más y mejor le distingue, lo que más lo eleva. Los hay, pintores, con mucha cabeza y pocas manos; los hay, también, con una manos muy virtuosas y un intelecto discreto, limitado. Velázquez, en cambio aúna el “todo” aludido por Wagensberg: una mente proverbial y unas manos hábiles e increíblemente diestras.¹⁰⁴ Como ya escribió Palomino en el siglo XVIII, la pintura es una ciencia, “demostrativa en lo teórico y práctica en lo operativo”.¹⁰⁵ Algo que fue poseído e inteligentemente desarrollado por Velázquez.

Resultaría un tanto inútil y demasiado fatigoso que pretendiéramos atrapar ese “todo” (o, por mejor decir, la densa totalidad) de *Las Meninas*. Ya lo intentó sin éxito Théophile Gautier, aquel famoso crítico francés del siglo XIX a quien ya hemos citado más arriba, poeta, y dramaturgo, que tanto opinó sobre pintura española.¹⁰⁶ Dicen que cuando en 1846 visitó por segunda vez el Museo de Prado, al detenerse ante “Las meninas”, exclamó: “Pero, ¿y el cuadro? ¿Dónde está el cuadro?”; “Où est donc le tableau?”¹⁰⁷

Aunque se trate de una cita meramente retórica, sigue siendo un modo elocuente de reconocer que Velázquez no pintaba, sino que construía realidades; lo suyo es verdad; lo otro pintura, al decir de Palomino, si bien es cierto, como lúcidamente expresó Maravall en 1960, que Velázquez fue muchísimo más allá de la definición (el corsé) de Palomino; según Maravall, Velázquez ultrapasa el concepto de la pintura *ut imago* (como imagen), para entenderla pura y llanamente a título de *ut pictura* (como pintura). El matiz es importantísimo como pronto observaremos. A Velázquez, pues, lo que en el fondo le interesa, llanamente hablando, es la pintura *ut pictura*: “la pintura como tal, como pura pintura”. Nada más.

El cambio, como acabamos de subrayar, es trascendental; es decir, lo que Velázquez emborronea en un lienzo, a priori, no es ninguna *imago* (imagen) concreta; no es ni pretende ser nada en concreto (aunque retrate personajes, narre batallas o pinte santos), ni por supuesto trata de alcanzar la perfecta imitación de nada absolutamente definitivo, preciso y determinado, sino sólo pintura. Velázquez emborronea lienzos para desarrollar el preeminente ejercicio de pintar; y pinta para explorar lo que da de sí la pintura, sus vías creativas, comunicativas y expresivas.¹⁰⁸ Parece una contradicción pero no lo es. Sólo le interesa y se

¹⁰⁴ Cfr. en este sentido el fino razonamiento de NOOTEBOOM, C.: “Diego Velázquez, el engaño como método”, *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1990, pp. 9-10 y 16.

¹⁰⁵ PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 209.

¹⁰⁶ GAUTIER, T.: *Voyage en Espagne, suivi de España*, París, 1843; consultada la edición de Patrick Berthier, París, 1981.

¹⁰⁷ GAUTIER, T.: “Le musée espagnol”, *Tableaux à la plume*, París, 1880, pp. 93-114. Cfr. JUSTI, C.: *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999, p. 646. Cfr. MATEOS MEJORADA, S.: “La pintura española en la obra de Théophile Gautier”, *Revista de Filología Francesa*, 8, 1995, pp. 101-116. Véase también JUSTI, C.: *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, pp. 738 y ss.

¹⁰⁸ MARAVALL, J. A.: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, pp. 70-71 y 161-163. Del mismo autor “La pintura como captación de la realidad en Velázquez”, *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, pp. 48-60. Cfr. MORÁN TURINA, M.: “El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico”, *Anales de Historia del Arte*, 6, 1996, [pp. 267-284], pp. 280-281; MORÁN TURINA, M.; PORTÚS PÉREZ, J.: *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997.

afana –y ufana– por la pintura; este es el plus que Velázquez aporta a la historia del arte y de la pintura universal.

Al sevillano le importa, primordialmente, la pintura; palabra mágica; tan densa, escurridiza e inalcanzable como las propias meninas; ante ellas, escribe Joel Snyder, se observa un cuadro transparente y a la vez cerrado para quien lo examina.¹⁰⁹

* * *

Continuamos manteniendo intacto el primer axioma de nuestro trabajo, en la línea de lo expresado por Luis Rosales en 1949: “para conocer hay que ver y para ver hay que mirar”; y subrayamos que “lo decisivo es la manera de ver”; y sabemos que “*contemplar* una pintura es convivirla; mirarla conviviéndola”.¹¹⁰ Ciertamente. Pero distinguimos también, con una rotunda y meridiana claridad, que estamos hablando de la pluralísima realidad de la pintura de Velázquez; y sabemos que su quehacer artístico es densísimo. Aunque su pintura es sólo pintura, a través de ella, de su sola pintura: “nos vemos vistos por el pintor –como expresa Foucault–, hechos visibles a sus ojos por la misma luz que nos hace verlo”.¹¹¹ Extraordinario.

Sólo por eso, por esa “intangibilidad de la pincelada”¹¹² del genio sevillano, Velázquez sigue siendo el gran e indiscutible pintor de todos los tiempos. El maestro que, de acuerdo con Brown, supo transformar la pintura en un trozo de verdad (la verdad de la pintura de Velázquez), en un trozo de realidad (la realidad, insisto, de la pintura de Velázquez), o bien, que supo mostrar y expresar esa misma realidad en un trozo de pintura (la pintura de Velázquez).

Quizá, por mucho de lo que se ha ido señalando hasta ahora, resulta enormemente curioso descubrir que el modo pictórico de Velázquez y su técnica, sean también tan singulares o tan poco frecuentes en la historia de la pintura hispana y europea de su época. ¿Por qué? Veámoslo: “Velázquez no trata de realizar una pintura a base de superponer capas de color hasta llegar al resultado final, como hacen sus contemporáneos en España, los cuales obtienen sus resultados artísticos mediante técnicas tradicionales, con una mayor elaboración, lo que hace que resulten con unas superficies más empastadas y terminadas”.¹¹³ Es curioso y a su vez importante lo que nos ha señalado Carmen Garrido, porque, como acabamos de mencionar, también en lo puramente técnico se nos está indicando y se nos está situando al genio sevillano en una esfera creativa con escasos parangones en la Europa de su tiempo. “Velázquez –escribe Garrido– realiza sus pinturas con procedimientos más escuetos, aunque no con resultados inferiores”.¹¹⁴ Brown, por su parte, habla de la aplicación

¹⁰⁹ SNYDER, J.: “Las Meninas y el espejo del príncipe”, *Otras Meninas*, op. cit., 2007 [pp. 129-152], p. 131.

¹¹⁰ ROSALES, L.: “El vitalismo en la cultura española...”, op. cit., 1949, p. 261.

¹¹¹ FOUCAULT, M.: “Las Meninas”, *Otras Meninas*, op. cit., 2007, p. 33.

¹¹² MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e historia del arte...*, op. cit., 1993, p. 42.

¹¹³ GARRIDO PÉREZ, C.: *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992, p. 30.

¹¹⁴ *Ibidem*.

de una técnica velazqueña “con una pureza sin precedentes”¹¹⁵ que evita a toda costa “la pincelada del virtuoso utilizada por pintores como Rubens y Hals”.¹¹⁶

Ahonda en esta misma dirección (lo de lo puro y escueto, aunque no con resultados inferiores), la norteamericana Gridley McKim-Smith cuando, referida a *Las Meninas*, señala que “el discreto toque de pincel de Velázquez posee una sutileza que logra desorientarnos; la insustancialidad de las capas de pintura diluida de *Las Meninas* tiene su paralelo en la intangibilidad de la pintura”.¹¹⁷ En otros términos escribió algo semejante Zacharie Astruc en 1865, dirigiéndose a Manet en una sorprendente carta en la que le subrayaba que Velázquez “se burla con tanta elegancia de las dificultades de su arte, y comenta todos sus aspectos con tanta seguridad, fuerza, pericia y espíritu, que cincela a sus héroes y los presenta, sin embargo, relumbrantes de vida y movimiento, tan prudente, tan quieto y, a la vez, tan ardiente en la práctica de su grandioso oficio”.¹¹⁸

Ese oficio grandioso expresado por Zacharie Astruc, traducido en ese modo de entender la pintura como sólo pintura, es o debería ser el verdadero y principal *leitmotiv* de los estudios sobre Velázquez.

“TODAVÍA NO HE TOCADO EL FONDO DE LAS MENINAS”¹¹⁹

Reconforta saber y descubrir que Brown, tras más de medio siglo estudiando con detenimiento esta gran obra, aún no ha tocado fondo. En realidad es un lienzo abierto, como cita el profesor norteamericano, que como mínimo “cada 25 años necesita revisarse”.¹²⁰

De hecho, en un clarividente *post scriptum* que el mencionado Brown añadió en 1994 a su citado trabajo sobre el significado de *Las Meninas* (1973), ya insistió en un aspecto básico que a menudo los historiadores del arte desatendemos en exceso. Nos referimos a la gran importancia del peculiar oficio pictórico de Velázquez. Según Brown uno de los mayores aportes cognoscitivos que en las últimas décadas se ha producido para profundizar en la obra de Velázquez “no ha sido una publicación (...), sino la limpieza del cuadro por John Brealey que se hizo en mayo de 1984”.¹²¹ En efecto, tras el detenido examen que Brown realizó¹²² a partir de la intervención de Brealey, descubrió lo mucho que hasta entonces nos habíamos perdido de *Las Meninas* por nuestro “poco interés por su materialidad”.¹²³ Lamentaba la pérdida de esta irremplazable experiencia: “Las Meninas como superficie

¹¹⁵ BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 204.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993, p. 42.

¹¹⁸ MANET, E.: *Viaje a España* (ed. J. Wilson-Bareau), Madrid, 2003, p. 60.

¹¹⁹ LAFONT, I.: “No he llegado al fondo de Las Meninas”, entrevista de Isabel Lafont a Jonathan Brown, *El País*, 16 de junio de 2008.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ BROWN, J.: “Sobre el significado de Las Meninas”, *Otras Meninas*, op. cit., 2007 (1973); el *post scriptum*, traducido por Consuelo Luca de Tena, es de 1994, p. 90.

¹²² Escribe Brown: “Estuve a solas con el cuadro en una habitación pequeña, de techo alto, contigua a las oficinas del Museo del Prado” (*ibidem*). A solas, conviviendo con *Las Meninas*.

¹²³ *Ibidem*.

pictórica ha desaparecido casi de la vista... Nos hemos alejado mucho del interés por la pintura...: la preparación de los lienzos, la molienda de los pigmentos y la disolución y aplicación de estos pigmentos, que Brealey llamaba expresivamente ‘barros coloreados’, para producir un cierto efecto visual que es interesante de por sí como tal efecto visual”.¹²⁴ Y, desde luego, ese poco interés por la interioridad y densidad matérica de la pintura de Velázquez, o por el “arte de pintar como acto físico”,¹²⁵ ha disminuido nuestra percepción y nuestra comprensión del hecho artístico. “Así pues –escribe y concluye Brown–, después de más de veinte años de estudiar esta obra, he llegado a darme cuenta de que su definitiva grandeza está no tanto en lo que pueda significar..., sino en lo que es y siempre ha sido: una de las obras de arte más asombrosas jamás creadas”.¹²⁶ La reflexión es hermosísima y bienvenida; no tiene desperdicio.

A la postre, pues, y seguimos todavía en esta misma esfera de lo fenomenológico y de los aspectos puramente técnicos, diversos autores han comprobado que Velázquez “con menos elaboración consigue avanzar más. Sus toques rápidos y precisos, sus pinceladas diluidas, no hacen más que llevarle hacia resultados difícilmente soñados por otros artistas”.¹²⁷ Y es curioso, porque también el norteamericano Richard Newman, Jefe del Gabinete Analítico del Museum of Fine Arts de Boston, nos ha demostrado que Velázquez, sin hacer grandes cambios o novedosos experimentos pigmentarios, alcanzó resultados técnicos asombrosos; durante décadas “utilizó similares combinaciones de pigmentos” pero con resultados estéticos diferentes; lo que varía, según Newman, no es la gama de materiales o de colores empleados, sino “la manera en que Velázquez aplicó la pintura y combinó las distintas capas a medida que ejecutaba los cuadros”.¹²⁸ Y volvemos con ello a la magia estricta de la pintura de Velázquez; sólo a su pintura; éste “colorea a medida que dibuja”, ya advirtió Louis Viardot en 1860, insistiendo en el discutido y discutible concepto de que todo en la pintura velazqueña “es igualmente verdad”.¹²⁹ Es decir, igualmente pintura.

No en balde Velázquez ha sido considerado también como “el artista de lo inmediato”, al decir del citado Pérez Sánchez.¹³⁰ El artista, además, que cuando quiso, con sólo pintura, supo vestir de realidad y hacer de carne y hueso a los reyes, a las princesas, a los dioses y a los héroes del Olimpo. El pintor que en la *Coronación de la Virgen* del Museo del Prado (h. 1635-1648) supo pintar la incorpórea luz ontológica de la trascendencia (figs. 36 y 37). Velázquez es “el pintor de los pintores” [*le peintre des peintres*], como escribió con un altiva autoridad Manet en Madrid el 3 de septiembre de 1865, añadiendo, además, algo tan rotundo como que “los pintores de todas las otras escuelas que le rod’ean en el museo de

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 91

¹²⁷ GARRIDO, *Velázquez. Técnica y evolución*, op. cit., 1992, p. 30.

¹²⁸ NEWMAN, R.: “Observaciones acerca de los materiales pictóricos de Velázquez”, *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993 [pp. 111-144], p. 113.

¹²⁹ VIARDOT, L.: *Les Musées d'Espagne*, París, 1860 (3ª ed.), p. 133: “Il colore comme il dessine; tout en lui est également vrai”.

¹³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Velázquez y su arte”, op. cit., 1990, p. 23.

36. Diego Velázquez: *Coronación de la Virgen*, óleo sobre lienzo, 178,5 x 134,5 cm, h. 1635-1648, Museo del Prado, Madrid (P01168). © Museo del Prado [Accesible en línea].

37. Diego Velázquez: *Coronación de la Virgen*, detalle, h. 1635-1648, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

Madrid, y que están ahí muy bien representados, a su lado parecen simples aprendices”.¹³¹ ¡Qué valor el de Manet! ¡Qué descarnada claridad! ¡Cuánto supo extraer el pintor francés de la sola pintura del maestro español!

Pero de un modo especial –y debemos volver a la esencia del presente trabajo– Velázquez es el pintor de la pintura, el pintor del pintar y el pintor de los pintores. Supo pasar y ascender, además, de pintor de príncipes y reyes a rey y monarca absoluto de la pintura, de los pintores y del pintar.¹³² Es, como escribe Pérez Sánchez, “la imagen más perfecta del puro pintor”.¹³³

¹³¹ Cfr. MANET, E.: *Viaje a España* (ed. J. Wilson-Bareau), Madrid, 2003, p. 52; se habla en concreto de pintores “farsantes” al lado de Velázquez (p. 52). En otra carta de Manet a Charles Baudelaire del jueves 14 de septiembre de 1865, escrita desde Chateau de Vassé, dice: “Por fin, querido amigo, conozco a Velázquez y le aseguro que es el pintor más grande que haya existido nunca” (p. 56). Véase también CALVO SERRALLER, F.: “Pintor de pintores”, *El País*, martes 23 de marzo de 1990, extra, p. 3, quien habla abiertamente, en boca de Manet, de un Velázquez que “es el más grande pintor que jamás ha existido”. Véase asimismo BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 269, y MOREAU-NELATON, E.: *Manet, raconté par lui-même*, París, 1926, I, pp. 71-72.

¹³² Véase el cap. X de BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986; “De pintor de príncipes a príncipe de pintores”, pp. 265-269.

¹³³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Velázquez y su arte”, *op. cit.*, 1990, p. 21.

Recordemos que Maravall ya insistió en 1960 en que a Velázquez sólo le preocupaba la pintura como tal; ultrapasó el concepto de la pintura *ut imago* (como imagen), para entenderla simple y llanamente a título de *ut pictura* (como pura pintura). Nada más.¹³⁴

De hecho, ni siquiera con la “no probada nobleza” de Velázquez, al decir de aquel rancio Consejo de Órdenes Militares que con 148 adoctrinados testigos negó en 1658 la hidalguía del pintor sevillano (obtenida al poco tiempo por voluntad expresa del rey y de la Santa Sede),¹³⁵ pudo detenerse el imparable ascenso social de la pintura proclamado para siempre por Velázquez. Es decir, en la absurda disputa entre el talento que Dios había concedido a Velázquez para pintar con pintura y la mezquina jerarquía que la corte había establecido para alcanzar el rango de miembro de la nobleza española, la victoria plena y rotunda se la llevó la pintura pintada por Velázquez. Venció la pintura. Triunfó la pintura de Velázquez. Es ella la que en verdad quedó ennoblecida con la preciada Cruz de Santiago.

Sin embargo, Velázquez, además de todo lo referido, también nos descubrió, con sólo pintura, algo fundamental en la historia del arte y en la historia de la humanidad, y es el saber y comprobar que un cuadro sin acabar puede llegar a ser el mejor cuadro acabado. Esto es increíblemente profundo, hermoso y certero. Un gran aporte a la historia del arte universal. Cámbiese, si se prefiere la palabra “cuadro” por obra literaria, obra musical, proyecto arquitectónico, proyecto de investigación o tesis doctoral. En realidad cada vida humana, en sí, es caduca; muere y lo deja todo sin concluir. Reconozcamos, pues, y concluyamos, que lo inconcluso es lo único que está verdaderamente concluso, acabado. En pintura “lo no acabado” puede ser “lo mejor acabado”. Ya lo dijo Julián Marías en 1990, referido, por supuesto, a Velázquez, cuando proclamó que “demasiado: fascinados por lo real, hemos olvidado casi siempre la función decisiva de lo posible”; lo posible –dice Marías– en tanto que “ingrediente esencial de lo real”.¹³⁶ Lúcida, lucidísima visión y percepción la del filósofo Marías.

Pero, además, Velázquez, es bien sabido, pintó el aire: ¿habrá algo más inconcluso que el aire? Y lo hizo, de nuevo, con pintura. Sólo con pintura ¿Acaso no lo vemos? ¿No lo estamos palpando y percibiendo en las figuras 38 y 39 de este mismo trabajo? ¿No advertimos que con un afilado estilete incluso podríamos cortar la atmósfera de sus vaporosos fondos cromáticos y ambientales?

Sí, Velázquez, además, también pintó el fragor de la atmósfera, el respirar de los humanos. Pintó, con sólo pintura, todo lo que fluye y permanentemente transcurre y está inacabado. Y captó también, como muy pocos, magistralmente, el latir de los animales o la levisima palpitación

¹³⁴ Cfr. MARAVALL, J. A.: “La pintura como captación de la realidad en Velázquez”, *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, pp. 48-60.

¹³⁵ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: “La familia de Velázquez: una falsa hidalguía”, *Velázquez y Sevilla*, Madrid, 1999, vol. II, pp. 33-45.

¹³⁶ MARÍAS, J.: “Un español”, *op. cit.*, 1990, p. 61.

del paisaje. Las hojas de sus árboles, las de cada árbol y arbusto de Velázquez, se mueven, brillan, centellean, atraen, deslumbren, fluctúan, existen; están pintadas con sólo pintura.

Referidos a *Las Meninas* se han escrito ríos de tinta.¹³⁷ Quizá se trate de algo excesivo que “produce desaliento y consternación”.¹³⁸ Cuando en 2006 Brown tecleo en Google el nombre de Velázquez y descubrió 5.474 páginas, cada una con 8-10 sitios, lo que equivalía a 50.000 lugares con información sobre Velázquez, simplemente se estremeció. Especialmente porque comprobó, además, que “internet es un instrumento insensatamente democrático”.¹³⁹ De todos modos Brown concluye su perpleja reflexión invariablemente anclado en la esperanza y el optimismo que continúa destilando y provocando la pintura de Velázquez. “Pues creo –escribe Brown– que lo *virtual* acabará por despertar el apetito por lo *real*, lo cual hará crecer el número de visitantes de colecciones como las del Prado y la National Gallery de Londres”.¹⁴⁰

38. Velázquez: *Las Meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

39. Velázquez: *Las Meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

* * *

¹³⁷ Afortunadamente, “no existe –según Brown–, ninguna interpretación única capaz de satisfacer a todos los puntos de vista” (BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, p. 253).

¹³⁸ BROWN, J.: “Velázquez, hoy y mañana”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 [pp. 415-432], p. 415, de donde tomo la cita.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 431.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 432.

40. “Pero, ¿y el cuadro? ¿Dónde está el cuadro?” (T. Gautier). Los visitantes y la obra se funden en un mismo espacio.

Vuelvo a lo mío (a la sola pintura depositada y emborronada en *Las Meninas* de Velázquez). Recupero mi discurso y traigo a colación aquí, de forma muy selectiva, a un autor contemporáneo, Guillermo Pérez Villata (Tarifa, 1948), pintor y escultor que defiende el vital concepto de belleza escondido en la pintura como algo necesario para alimentar la existencia humana. Éste, original como pocos, escribió en 1990 a Velázquez una profunda carta en la que le recordó y subrayó algo fundamental: “Has conseguido –le dijo coloquialmente Pérez Villata a Velázquez, referido a *Las Meninas*–, que el *aquí* y el *allí* sean una misma cosa”.¹⁴¹ En efecto, ante esta obra maestra a todos puede resultarnos indiferente, o exactamente lo mismo, estar dentro que fuera de ella. Parece absolutamente indistinto estar *allí* o estar *aquí*. ¡Qué importa!

41. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de la menina Agustina de Sarmiento, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

42. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de la Infanta Margarita, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

43. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de la menina Isabel de Velasco, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

¹⁴¹ PÉREZ VILLATA, G.: “Aquí y allí”, *ABC*, martes, 23 de enero de 1990, p. 68.

Estamos con Velázquez; estamos caminando, conversando y conviviendo con él, con su pintura, dice Pérez Villata (fig. 40).

Ciertamente, resulta mucho más fácil así, a partir de lo señalado por Villata, enamorarse de la obra en su conjunto;¹⁴² o bien enamorarse, paso a paso, de cada una de sus atrayentes figuras; de la menina Agustina de Sarmiento (fig. 41),¹⁴³ la que se inclina ante la infanta Margarita, la de mirada dulce y nariz puntiaguda de color porcelana, y convivir con ella. Y también así, inspirado en Villata, podríamos conversar eterna y distendidamente con la asustadiza niña Margarita (fig. 42), de cinco años, siempre niña, aunque tristemente fallecida a los 21 años a causa del parto de su cuarta hija, María Ana Antonia.¹⁴⁴ O departir con la enigmática y

¹⁴² Exponemos una neutra y muy precisa descripción de dicho conjunto inspirados en Julián Gállego: “La escena se sitúa quizá en un aposento del Alcázar de Madrid, donde Velázquez tenía su taller: una pieza amplia, con varias ventanas en el muro de la derecha, de las que sólo dos dejan entrar la luz exterior, y entre las que cuelgan cuadros. Al fondo hay una puerta entreabierta, que da a una escalera muy luminosa, en la que destaca la silueta de un hombre vestido de negro, con capa, sombrero en una mano, mientras la otra parece apartar una cortina; junto a la puerta, un espejo de ancho marco negro refleja las efigies de la reina Mariana y del rey, de busto, bajo una cortina o dosel, como los que Velázquez emplea en sus retratos oficiales; imposible asegurar que ese reflejo lo sea de la realidad, es decir, de la real pareja, situada fuera del cuadro, en el espacio *real* del espectador, que, dada la fuerte iluminación del primer término de la pintura y lo neutro de su suelo uniforme (que puede ser una moqueta, ya que no hay losas ni trama de estera), se confunde con el pintado... Imposible averiguar si lo que hay bajo el espejo es un mueble, un arcón; ni si son dos cuadros los rectángulos casi negros a ambos lados de ese fondo, ya que Velázquez no nos brinda explicaciones, sino que nos da los datos, claros o confusos, que está viendo. A la izquierda del espejo parece haber una puerta cerrada, semejante a la abierta. En la parte alta de esa pared hay dos cuadros grandes, casi indescifrables, pero que la paciencia de los investigadores ha identificado con dos copias pintadas por Juan Bautista Mazo, alumno y yerno de Velázquez, de sendos cuadros mitológicos de Rubens (*Minerva y Aracne*), y de Jordaens (*Apolo y Pan*). No vemos más de ese fondo, ni la pared de la izquierda, ya que el primer término de ese lado lo ocupa el dorso del enorme lienzo ante cuyo anverso está Velázquez, en pie, mirando hacia nosotros (es decir, ¿hacia los reyes?, con el pincel en ristre en su diestra y la paleta en la izquierda, que sostiene asimismo un tiento, muy bien vestido de negro, con mangas acuchilladas de seda blanca, y una cruz roja de la Orden de Santiago, añadida (por el mismo rey, según una legendaria tradición) cuando el pintor fue nombrado caballero de esa Orden, posiblemente ya después de su muerte en agosto de 1660.

El centro de este escenario lo ocupa, con cierta petulancia infantil, la infanta Margarita, nacida en 1651, y que contaba, por tanto, cinco años si este cuadro se pintó, como cree Sánchez Cantón, a fines del verano del 56. A ambos lados están sus doncellas de honor llamadas “meninas” (es un lusitanismo usado también para los pajes) que han dado su actual nombre al cuadro, que parece por primera vez así llamado en el catálogo del Museo de 1843; a la izquierda de la infanta, arrodillada (como de costumbre al servir un alimento) doña María Agustina de Sarmiento, que ofrece a la niña, en una salvilla plateada, un búcaro o jarrita de barro colorado, hacia el que Margarita tiende su mano derecha; al lado opuesto, levemente inclinada para mostrar su respeto, doña Isabel de Velasco, la otra “menina”, a cuya derecha vemos a una enana macrocéfala, Maribárbola, de origen alemán, que también mira hacia nosotros, y a su lado, un enano, tan bien proporcionado que más parece un niño, y que se identifica con Nicolás de Portosanto o Pertusato, nacido en Italia, con el pie izquierdo posando sobre un grande y apacible can, que no se inmuta de ese juego, sentado como está mirando, también, en dirección del observador (o de los reyes). En igual dirección se dirige la mirada de un hombre, de negro, con las manos cruzados sobre el cinto, apenas abocetado (pues la penombra donde está, detrás de Velasco, no permite mayores precisiones) y que ha de ser un “guardadamas”, hacia quien se dirige hablando y manoteando una mujer vestida de *dueña*, con toca y trajes blancos con manto negro, identificada con cierta doña Marcela de Ulloa, que ocupaba el puesto de “guarda menor de damas” desde 1643. Y ya sólo nos queda identificar la figura encuadrada en la puerta del fondo que resulta ser José Nieto Velázquez, que fue primero “jefe de tapicería de la reina” y luego aposentador, como el propio pintor, que no era, que conste, su pariente” (GÁLLEGO, J.: “Las meninas o *La familia de Felipe IV*”, Velázquez (cat. ex.), Madrid, 1990, pp. 420 y 423).

¹⁴³ María Agustina Sarmiento de Sotomayor fue menina (es decir, doncella de honor) de la infanta Margarita de Austria. Hija de Diego Sarmiento de Sotomayor (I Marqués de Sobroso y III Conde de Salvatierra), heredera del Ducado de Abrantes por parte materna. En 1659 contrajo matrimonio con Juan Domingo Ramírez de Arellano, Conde de Aguilar, fallecido en 1668. Contrajo un nuevo matrimonio con Diego Felipe Zapata, Conde de Barajas, de quien también envidó. Fue muy fiel, querida y respetada por la corte de Felipe IV.

¹⁴⁴ La infanta Margarita Teresa de Austria (1651-1673) era hija del rey Felipe IV de España y de su segunda esposa, Mariana de Austria y, por tanto, hermana del rey Carlos II. A partir de 1660 se convirtió en una valiosa pieza de la política de Estado. Podía, por ejemplo, posibilitar la reconciliación entre las dos ramas de los Habsburgo, algo distanciadas desde la Paz de Westfalia. Casó en 1666, a los 15 años, con el Emperador Leopoldo I de Habsburgo. Falleció a los 21 años. Sus restos reposan en la Cripta Imperial de los Capuchinos de Viena.

44. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de Marcela de Ulloa, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

45. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de un guardadamas, quizá don Diego Ruiz Azcona, y parte del rostro de Maribárbola, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

46. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de la enana Maribárbola, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

un tanto huidiza Isabel de Velasco (fig. 43), también menina, lozana y rozagante, de pie y en actitud de sospechosa reverencia; la que además nos persuade —y desafía— con su esquiva mirada.¹⁴⁵ Y podríamos, asimismo, interrogar a destiempo a la discreta y depositaria de tantos secretos de corte, Marcela de Ulloa (fig. 44), bondadosa guarda menor de damas que vemos por detrás de Isabel de Velasco; ¡cuánta discreción la exhibida por esta pulcra vigilante de doncellas de palacio, ataviada con tenues vestiduras de viuda!¹⁴⁶

¹⁴⁵ Isabel de Velasco era hija de don Bernardino de Velasco Ayala y Rojas, Conde de Fuensalida y de su primera esposa Isabel de Velasco de Benavides, quien ya anteriormente había sido dama de la reina Isabel de Borbón. La menina Isabel de Velasco entró y estuvo al servicio del Palacio Real, en concreto de la reina Mariana de Austria, desde el 26 de diciembre de 1649 hasta su muerte el 21 de diciembre de 1659. Contrajo matrimonio con el Duque de Arcos. Fue dama de honor de la Infanta Margarita. En el lienzo de Velázquez aparece vestida con una lujosa falda o basquiña de guardainfante.

¹⁴⁶ La madrileña Marcela de Ulloa estuvo casada con don Diego de Peralta de Portocarrero, Marqués de Almenara, y fue madre de Luis Fernández de Portocarrero, nombrado cardenal en 1669 y consejero de estado durante el reinado de Carlos II. Cuando Marcela enviudó entró al servicio de la condesa de Olivares, pasando más tarde al Palacio Real, donde a partir del 22 de noviembre de 1643 ocupó el puesto de encargada del servicio de las damas de corte, camarera mayor y específica responsable de la infanta Margarita de Austria. Durante la restauración realizada entre 2001 y 2007 en la Iglesia de Santa María la Mayor de Colmenar de Oreja se encontró su sepultura, en el subsuelo de la Capilla del Perdón, conocida anteriormente como Capilla del Amparo, antigua patrona, Nuestra Señora de los Desamparados, de Colmenar de Oreja. Murió en Madrid el 13 de enero de 1669. Fue muy querida por los reyes de España.

¿Y a quién no le gustaría llamar por su nombre, de una vez, al guardadamas con rostro y manos de polvo, que Velázquez ocultó para siempre, con sólo pintura, con apenas una imperceptible nube atmosférica de cromatismo licuado y desleído? (fig. 45) Poco nos importa, desde luego, el hecho de que ese hipotético mentor y protector de meninas y doncellas de corte, quizá don Diego Ruiz Azcona, esté “aquí” o “allí”, dentro o fuera del cuadro. Lo significativo es que él está con nosotros y que nosotros, gracias a Velázquez, podemos estar y convivir con él, y con el mismísimo Velázquez, para siempre.¹⁴⁷

Y también podríamos estar, y *convivir*, a solas, al menos durante unos minutos, con la enana hidrocéfala Maribárbola (la alemana María Bárbara Asquín) (fig. 46), siempre tan misántropa, introvertida, rara, esquiva y triste; aquella que vivió permanentemente avergonzada de su fealdad y deformidad física.¹⁴⁸ O con Nicolasito de Pertusato (fig. 47), juguetón (era un niño, tenía 11 años cuando lo pinta Velázquez), de manos y pies inquietos, nerviosos, que no paran (observémoslos despacio), de origen noble, oriundo del Milanesado español, también enano, canijo, aunque con una invencible cara de niño que supo mantener hasta su muerte acaecida en 1710, a los 65 años. Fue amo y señor del triste y aburrido perro mastín (fig. 48), de la triste y aburrida corte española de aquellos años.¹⁴⁹

A lo lejos, en la puerta del fondo, erguido y a contraluz, algo quimérico, todo de negro menos en lo relativo a su tenue gollila,

47. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de Nicolasito de Pertusato, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

¹⁴⁷ Nada se sabe, a ciencia cierta, de este personaje que aparece en la penumbra de la obra. Es el único que no es identificado por Palomino; éste sólo comenta que es un “guardadamas” (Vidas, 1986, p. 182). En el estadio de una hipótesis no suficientemente contrastada podríamos apuntar hacia la posible personalidad de don Diego Ruiz Azcona, prelado vasco de familia hidalga que fuera obispo de Pamplona y arzobispo de Burgos, quien, además, habría podido ostentar el cargo de Ayo de los Infantes de España.

¹⁴⁸ La alemana Maribárbola (María Bárbara Asquín) era una más de los casi cuarenta enanos que vivían, en tiempos de Velázquez, en el Alcázar de Madrid. Según estudios de José Moreno Villa, la hidrocéfala y acondroplásica Maribárbola, al morir su primera señora, la condesa de Villerbal y Walther, pasó en 1651, año en que nació la Infanta Margarita, a formar parte del servicio de palacio *con paga, raciones y cuatro libras de nieve durante el verano*. Dicen que cuando Maribárbola se enteró del fallecimiento de la infanta Margarita, quiso rápidamente volver a ver el cuadro de *Las Meninas*. Deseaba recordar la imagen de aquella preciosa niña, a la que tanto llegó a envidiar por su belleza y gracia. Maribárbola fue querida y respetada por Velázquez, a juzgar por su selección para ser immortalizada en *Las Meninas*. Véase MORENO VILLA, J.: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700*, Alicante, 2006 (1ª ed. México, 1930). Menos contrastada es la obra de ÁLVAREZ, Mª. T.: *El secreto de Maribárbola*, Madrid, 2006.

¹⁴⁹ Nicolasito de Pertusato (Alessandria della Paglia, Milán, h. 1635-Madrid 1710) fue un enano italiano de origen noble. Ingresó en Palacio en 1650, actuando la propia reina, Mariana de Austria, como su primera y principal gran valedora. Sirvió en los reinados de Felipe IV y Carlos II. Este último lo nombró en 1675 Ayuda de Cámara con merced particular. Murió sin herederos naturales dejando todos sus bienes a doña Paula de Esquivias, de la parroquia madrileña de San Nicolás. Puede consultarse la amable recreación literaria que Eliacer Cansino realizó en 1997 sobre Nicolasito de Pertusato, con el que el citado autor obtuvo el Premio Lazarillo de Autores 1997; CANSINO, E.: *El misterio de Velázquez*, Madrid, 1997 (nueva ed. 2005). Mucho más fiable y con datos de archivo y fuentes contrastadas es el trabajo de SÁNCHEZ PORTILLO, P.: “En torno a las Meninas: Algunas noticias de Nicolás Pertusato”, *Anales de Historia del Arte*, 12, 2002, pp. 149-166.

48. Velázquez: *Las Meninas*, detalle del perro, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

49. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de don José Nieto Velázquez, aposentador de la reina, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

50. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de los reyes Felipe y Mariana, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

51. Velázquez: *Las Meninas*, detalle de Velázquez, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

vemos a José Nieto Velázquez (fig. 49),¹⁵⁰ aposentador de la reina, con la rodilla doblada y los pies sobre escalones diferentes; parece invitarnos a verificar la propuesta de Villata: entrar y salir; estar allí y estar aquí. Pasear por dentro y por fuera del cuadro y observar así, sin prisas, por ejemplo, algo más de los desdibujados cuadros mitológicos del fondo pintados por Juan Bautista del Mazo, alumno y yerno de Velázquez: *Minerva y Aracne*, de Rubens, y *Apolo y Pan* de Jordaens.¹⁵¹ Miraríamos a través de las ventanas del muro derecho y conversaríamos también, qué duda cabe, con los mismísimos reyes, Felipe y Mariana, (fig. 50) tan serios, tan graves, grises y neutralizados por los amagos lumínicos del espejo del fondo; y, por supuesto, hablaríamos sin cansarnos con Velázquez (fig. 51); hablaríamos de mucho, de todo, pero los mayores y más punzantes intereses de nuestra conversación convergerían casi siempre en lo mismo: en su pintura, en la pintura de Velázquez.

52. Velázquez: *Las Meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid. Se trata de una pintura completamente abierta poblada de falsas pistas, callejones sin salida y atajos enigmáticos. © Museo del Prado [Accesible en línea].

Así, y sólo así, debiera hacerse. Tranquilos. Sin prisas indebidas. Agradecidos. Serenos. Con mucha paz espiritual. Con los ojos del alma. Solos ante la pintura del pintor y maestro de la pintura.

Nosotros, en cambio, y me refiero sobre todo, y con un profundísimo cariño y respeto personal, a los historiadores del arte en general, desasosegados, abrumados por “no sé qué”, a veces desazonados, insatisfechos, impacientes y contumaces, quisiéramos, casi siempre a través de la literatura, saberlo todo y de forma exacta. Vil y estéril intento, aplicado, al menos, de un modo especial, al estudio de obras de arte y en particular a *Las Meninas*. Abundamos en discursos diletantes y en ellos exhibimos a menudo una imperceptible línea esquizoide con postulados para ser admirados, no para ser comprendidos, tratando de responder a preguntas que nadie nos ha formulado; una erudición vana que al final el tiempo castiga inexorablemente con el olvido.

Es mejor, a veces, callar, guardar silencio, gozar del arte, de la obra de arte. Verla. Contemplarla. Saborearla. Convivir con ella. Amarla. Hagámoslo así nosotros ahora –y siempre–: despacio. No intentemos atrapar la obra. Dejemos que sea ella quien dé el primer paso y nos atrape y

¹⁵⁰ José Nieto Velázquez era el aposentador de la reina, del mismo modo que nuestro pintor lo era del rey. Sirvió en palacio hasta su fallecimiento en 1684. Sin fundamentos convincentes se ha pensado que hubiera podido ser un pariente del pintor.

¹⁵¹ En clave de homenaje Mazo copia y toma por modelos a Rubens y a Jordaens, dos grandes pintores de la Europa del momento.

53. Velázquez: *Las Meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

54. Velázquez: *Las Meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

55. Velázquez: *Las Meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

56. Velázquez: *Las Meninas*, detalle, 1656, Museo del Prado, Madrid. © Museo del Prado [Accesible en línea].

nos envuelva, nos posea (figs. 52-56). Como dice Brown, *Las Meninas* plantea interminables preguntas pero oculta y ocultará siempre las respuestas definitivas; unas respuestas, por otro lado, que “sólo estarían limitadas por la ingenuidad del que pregunta”.¹⁵²

¹⁵² BROWN, J.: “Velazquezmania”, *op. cit.*, 1990, p. 58.

Michel Foucault, por su parte, citado ya más arriba, ha afirmado de forma inteligente que *Las Meninas* podría llegar a tener un significado diferente para cada vidente, para cada espectador. Vendría a ser algo así como una novela de Umberto Eco, poblada de falsas pistas, callejones sin salida y atajos enigmáticos.¹⁵³ “Una encrucijada” como ha escrito Javier Portús.¹⁵⁴ Ni siquiera con un buen mapa de carreteras (ahora hablaríamos de un buen GPS) con que sí podríamos escudriñar y desentrañar, por ejemplo, una obra de Tiziano o de Rubens, alcanzaríamos a descifrar la obra y el significado de Velázquez. Éste, ya lo hemos dicho, lo deconstruye todo. Su pintura actúa “como si de una obra de teatro se tratara”, como agudamente ha señalado Javier Portús en el catálogo de la exposición de Velázquez del Prado de 2014.¹⁵⁵ “Un crucigrama al que le falta la mitad de las definiciones”.¹⁵⁶

Snyders aún añade algo más penetrante y elocuente cuando proclama sin tapujos que “al mirar *Las Meninas* nos vemos arrastrados, nos dicen, a una recapitulación sin fin, caminando sobre una cinta de Möbius pictórica, jugando un juego vertiginoso de *topoi* movedizos – primeramente estamos aquí, luego allí, luego más allá, luego aquí otra vez–, intercambiando personalidades, luego géneros, luego números: yo soy yo; yo soy Velázquez; yo soy el rey; yo soy la reina; yo soy el rey y la reina; yo soy yo otra vez”.¹⁵⁷ Todo desestable y desestabilizante al decir de Snyders.

¿Qué pinta, pues, a la postre, Velázquez, en *Las Meninas*? ¿Qué hace?

Parece clara la respuesta. Sencilla, pero muy clara. Clarísima.

Posiblemente Velázquez no está pintando nada ni a nadie en concreto. Eso, en todo caso, sería lo meramente accidental. Velázquez está pintando con pintura. Y basta. Y ya está. No hay más. Ni menos. Pinta y eleva la pintura –y el acto creativo del pintor, de la pintura y de lo pintado– al punto más alto de la historia de la humanidad.

Velázquez, con sólo pintura –nada más que con pintura–, culmina el cuadro más hermoso, rico, interpelador, apasionante, interminable, inescrutable, reivindicativo –socialmente hablando–, e incisivo de la historia del arte universal. Nada más.

En *Las Meninas* Velázquez pinta, plasma y expone, simplemente, el hecho de pintar; la grandeza de pintar, la grandeza de ser pintor. Expone, proclama, evidencia y reivindica el extraordinario ejercicio manual, mental, intelectual y espiritual de pintar. Insisto: nada más; ni nada menos. Lo otro, todo lo otro, es accidental; ocupa un segundo lugar.

Es decir, con el puro ejercicio de pintar con pintura Velázquez ha fabricado –y fabrica, porque su obra sigue viva– el que tal vez ha sido el acto más sublime de la creación y

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ PORTÚS, J. (comisario): *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)* (catálogo de exposición), Madrid, 2013, p. 49.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ BROWN, J.: “Velázquez, hoy y mañana”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008, p. 426.

¹⁵⁷ SNYDER, J.: “Las Meninas y el espejo del príncipe”, *Otras Meninas*, op. cit., 2007, p. 132.

la intelectualización de la historia del arte universal.¹⁵⁸ Ha ennoblecido –y ennoblece– a la pintura y al pintor.

Velázquez mira con los ojos del alma, piensa, reflexiona, expresa, dialoga y pinta con pintura. Nada más. No hay más, insisto; ni menos.

¿Por qué nos empeñamos en querer ver más?

Es difícil aspirar a tanto en la historia de la creatividad de todos los tiempos, pero aún es mucho más difícil, y sorprendente, haber alcanzado tanto, con sólo pintura, a lo largo de la mencionada historia de la humanidad.

EPÍLOGO

Algo de lo que he ido exponiendo y comentando durante el presente trabajo lo expuse y ensayé en público el miércoles 20 de noviembre de 2013, en una ponencia impartida en el ya citado *Congreso Internacional de Historia de la Pintura de Época Moderna: De Miguel Ángel a Goya*, celebrado en la Universidad de Lleida los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2013. Un ensayo al que le han sucedido interminables reflexiones posteriores que han perdurado hasta hoy.¹⁵⁹ Lo concluí entonces con una breve evocación al *Hallelujah* (1984) de uno de los mejores cantantes-poeta de nuestra era, Leonard Cohen (Montreal, 1934), y así lo finalizo también en esta ocasión. Los poetas (y a la postre Velázquez también es un soberbio poeta visual) se entienden aunque pertenezcan a épocas diferentes. Son permanentemente complementarios y transversales. Yo estoy persuadido de que Velázquez y Cohen se hubieran entendido a la perfección. Los dos, cada uno a su manera, son y serán inmortales. Les invito, de verdad, a que observen plácidamente la pintura de Velázquez y a que, cuando puedan, escuchen a su vez la música y la voz de Cohen en su exuberante *Hallelujah*.

Es bueno ver y es bueno escuchar. Escuchando a Cohen vemos mejor a Velázquez; viendo, contemplando y conviniendo con la pintura de Velázquez resuena mejor la voz y la música de Cohen (fig. 57 y 58).

¹⁵⁸ Para la restauración de las *Meninas* en 1984 fue elegido el entonces Jefe del Departamento de Restauración del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, John Brealey, quien estuvo al frente de los conservadores del Met entre 1975 y 1989. Solamente el resultado final acabó con las críticas a su trabajo por no ser español. Previamente se habían efectuado exhaustivos estudios en colaboración con la Universidad de Harvard. También intervinieron las hermanas Maite y Rocío Dávila, grandes restauradoras del Museo del Prado, con tacto, mucho oficio, manos y mentes de oro. La restauración se redujo a la eliminación de capas de barniz que habían amarilleado y alteraban el efecto de los colores. El estado actual de la pintura es excepcional, especialmente si se tiene en cuenta su gran tamaño y antigüedad. Durante la Guerra Civil Española el cuadro y otras obras fueron evacuados por el equipo de Jacques Jaujard y trasladados a Ginebra. La obra se describe en el inventario de 1734. Se halla expuesta en el Museo del Prado donde ingresó en 1819 procedente de la colección real. En el incendio que destruyó el Alcázar de Madrid (1734), este cuadro y otras muchas joyas artísticas tuvieron que rescatarse apresuradamente; algunas se recortaron de sus marcos y arrojaron por las ventanas. *Las Meninas* se salvó, pero a ese incidente se atribuye un deterioro (pequeño orificio) en la mejilla izquierda de la infanta, que, por suerte, fue restaurado en la época con buenos resultados por el pintor real Juan García de Miranda (1677-1749), pintor barroco español que fue discípulo de Juan Delgado, artista vinculado a Antonio Palomino.

¹⁵⁹ Realicé otro plácido y reconfortante ensayo el jueves 3 de abril de 2014 en el VI Seminario IHA de la Universitat Jaume I de Castelló, titulado “Velázquez y Leonard Cohen”, junto a dos buenos amigos y grandes expertos en las creaciones artísticas de la época moderna, los profesores Víctor Mínguez Cornelles e Inmaculada Rodríguez Moya.

57. Velázquez: *Autoretrato*, óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm, h. 1640, Museo de Bellas Artes de Valencia (Núm. inv. 572). “Toda la grandeza comunicativa de la historia de la pintura universal parece condensarse en esta palpitante mirada” (X. Company: *Museo de Bellas Artes San Pío V. Obras maestras*, Valencia, 1995, p. 120). © Paco Alcántara.

58. Leonard Cohen. Imagen bajada de Internet. Créditos y Licencia CC: «Leonard Cohen 2187-edited» de Rama - Trabajo propio. Disponible bajo la licencia CC BY-SA 2.0 fr vía Wikimedia Commons - <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonard_Cohen_2187-edited.jpg#/media/File:Leonard_Cohen_2187-edited.jpg>

Recordemos que Albert Ràfols Casamada (1923-2009), otro gran creador, pacífico, silencioso, fino, exquisito, experto en contemplar y convivir con la pintura, ya llegó a exhortarnos en 1990 a que aprendiéramos, también, a escuchar la obra pictórica de Velázquez.¹⁶⁰

Escuchémoslos, a los dos, a Velázquez y a Cohen. Contemplémoslos a ambos. Convivámoslos. Amémosles.

¹⁶⁰ RÀFOLS-CASAMADA, A.: “Escuchar su obra”, *ABC*, martes, 23 de enero de 1990, p. 67. Del mismo autor: “Invitación a la mirada”, *El País. Extra Velázquez*, martes, 23 de enero de 1990, p. 12.

MÁS CUADROS QUE PAREDES. APUNTES TÉCNICOS E INVENTARIOS SOBRE EL SALÓN DE REINOS

“No sé de qué manera está adornado [el Salón] en otras estaciones,
pero cuando nosotros estuvimos se veían más los cuadros que las paredes.”
JEAN MURET [enero de 1667]

Las distintas series pictóricas del Palacio del Buen Retiro de Madrid, realizadas a partir de 1632, fueron probablemente diseñadas por personas del entorno del conde-duque de Olivares. El Salón de Reinos fue el lugar más emblemático de este plan decorativo trazado de antemano. Las relaciones iconográficas, estilísticas y técnicas, así como la documentación conservada de la época y los inventarios reales, permiten conocer algunos detalles de su complejo proceso creativo y la historia material de las pinturas a lo largo de los siglos.

Pictorial series of Palacio del Buen Retiro, Madrid, made since 1632, were designed by dignitaries close to Count-Earl Olivares. The Salón de Reinos (Hall of Kingdoms) was the main see of this decorative plan, which was drawn-up beforehand. Iconographic, stylistic and technical relationships of works, as well as royal inventories and a good preserved documentation of that time, allow us to know several details of this process production, its working procedure and the material history of paintings throughout centuries.

A partir de 1631 y hasta 1634 se construyó, por iniciativa del conde-duque de Olivares y contiguo al monasterio de los Jerónimos de Madrid, el palacio del Buen Retiro, cuyo fin era desplegar unas actividades palaciegas que servirían para mayor honor y gloria del rey Felipe IV, y de paso distraerle lo más posible de sus obligaciones políticas. A partir de 1634 se llevó a cabo un esfuerzo sin precedentes en el siglo XVII por decorar con pinturas sus estancias a

través de grandes series, como la de los paisajes con ermitaños, los emperadores romanos o las batallas del Salón de Reinos, el lugar de mayor significado simbólico de todo el palacio.

En el Salón de Reinos —estancia rectangular de 34'6 m de largo, 10 m de ancho y 8'35 m de alto— doce pinturas conmemoraban las victorias de Felipe IV, que también estaba representado a caballo junto a los retratos ecuestres de su esposa, la reina Isabel de Borbón, su hijo el infante Baltasar Carlos, y los difuntos reyes Felipe III y Margarita de Austria. Además, diez pinturas con las historias de Hércules colgaban a modo de friso sobre los grandes vanos de la sala. Una balconada recorría el espacio creando un piso superior, donde podían verse los famosos escudos de los reinos que servían de decoración al arranque abovedado del techo.

El alto grado de planificación pictórica del Salón, tanto en lo referente a los tamaños como a los ángulos de visión de las representaciones, ha sido puesto ya de relevancia en el estudio publicado por el Museo del Prado acerca de los retratos ecuestres de los reyes.¹ La medida de la época de tres varas de ancho (unos 250 cm) de los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón encajaba con precisión entre la puerta central de acceso al Salón y las puertecillas laterales, mientras que los de Felipe III y Margarita de Austria eran algo menores, tuvieron una anchura de dos varas y media (210 cm), lo que daba cierto desahogo al trono que flanqueaban. Sin embargo, se decidió ampliar los lienzos de Felipe IV e Isabel de Borbón hasta las tres varas y tres cuartos en anchura (317 cm) y desplazar los cuatro retratos ecuestres hacia los extremos del muro sobrepasando las puertecillas, algo que obligó a cortar las esquinas de las pinturas para colocarlas sobre ellas, ocupando así la totalidad del espacio. La serie de batallas debió estar sometida al mismo control minucioso, lo que acabaría creando un efecto pictórico de horror vacui alrededor de todo el Salón de Reinos que resultaría espectacular a tenor de las descripciones que de él se hicieron. El comentario exagerado de Jean Muret —“se veían más los cuadros que las paredes”— fue superado por el ingenio de los responsables de aquella decoración pues consiguieron realmente que así fuera.

LA DISPOSICIÓN DE LAS BATALLAS

Las grandes pinturas de batallas estaban colocadas de forma consecutiva entre los balcones inferiores que daban acceso tanto a la Plaza Cuadrada (sur) como a la Plaza Grande (norte). Su ordenación ha sido un viejo tema de discusión iconográfica. Pudo ser cronológica² según fueron sucediéndose los hechos militares, o tener el orden que aparece en la descripción que dio el secretario de la legación florentina en Madrid Bernardo Monanni en su informe del

¹ PORTÚS, J.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; DÁVILA, R.: “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47, 2011, pp. 16-39.

² Orden cronológico: 1. *Rendición de Juliers* (año 1622) de Jusepe Leonardo; 2. *Victoria de Fleurus* (año 1622) de Vicente Carducho; 3. *Rendición de Breda* (año 1625) de Velázquez; 4. *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (año 1625) de Zurbarán; 5. *Recuperación de San Juan de Puerto Rico* (año 1625) de Cajés; 6. *Socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz* (año 1625) de Pereda; 7. *La Recuperación de Bahía del Brasil* (año 1625) de Fray Juan Bautista Maino; 8. *Recuperación de la isla de San Cristóbal* (año 1629) de Félix Castelo; 9. *Expulsión de los Holandeses de la Isla de San Martín*, (año 1633) de Cajés; 10. *Socorro de la Plaza de Constanza*, (año 1633), de Carducho; 11. *Toma de Brisach*, (año 1633), realizada por el duque de Feria, de Leonardo; 12. *Expugnación de Rheinfelden*, (año 1633), de Carducho; en CASTRILLO MAZERES, F.: “El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias”, *Militaria, revista de cultura militar*, 2, 1990, pp. 43-66.

28 de abril de 1635.³ Por su parte, el primer inventario completo conservado de las pinturas del Buen Retiro, realizado en 1701 tras la muerte de Carlos II –el ansiado heredero al trono de Felipe IV– aporta un orden diferente, que es el que siguieron en su reconstrucción Brown y Elliott en 1980, aunque confundiendo la orientación de las paredes laterales, y «añadiendo [en su texto] que “desgraciadamente no existen testimonios sobre los que basar cualquier intento de reconstruir la disposición original”».⁴ En efecto, su aparente falta de coherencia iconográfica y su fecha tardía han hecho pensar a los historiadores que la disposición original de los cuadros pudo sufrir cambios desde la creación del Salón en 1635 hasta ese momento, o incluso carecer de un orden prefijado de forma permanente.

El primer documento relacionado con la serie de batallas, fechado a finales de noviembre de 1633, ofrece una información en cierto sentido relevante, ya que en él consta el pago al carpintero Jerónimo Sánchez de 306 reales “por doce bastidores que hizo para el Salón Grande del Buen Retiro”.⁵ La interpretación indirecta de este dato, sabiendo que las paredes eran de diferente ancho, indica que se debió tener en cuenta desde el primer momento el distinto tamaño de las pinturas según su colocación en la sala, y de ahí que forzosamente se encargara a un carpintero la fabricación de bastidores predeterminados de antemano, quizá divididos por lotes de similar anchura o incluso específicos para cada batalla.⁶

Los tamaños de las paredes a lo largo de esta sala tienen unas medidas que oscilan entre 385 cm y 429 cm,⁷ si bien tres de las esquinas de la estancia son menores: 372 cm, 363 cm y 311 cm. Esta diferencia quedó reflejada en los tamaños de los cuadros,⁸ y por lo tanto debió tenerse en cuenta en el encargo de los bastidores. La medida de los cuadros que aparece en los inventarios conservados del Buen Retiro (*cuatro varas de largo y tres y media de alto*) difieren de la que en verdad tienen: de los once cuadros localizados se podrían considerar dos grupos, uno de ellos estaría compuesto por ocho obras de mayor anchura a la descrita

³ ÁLVAREZ LOPERA, J.: “La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, *El Palacio del Rey Planeta*, Madrid, 2005, p.106.

⁴ Orden del Inventario de 1701: *Toma de Brisach* (año 1633), *Socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz* (año 1625), *Rendición de Breda* (año 1625), *Rendición de Juliers* (año 1622), *La Recuperación de Bahía del Brasil* (año 1625), *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (año 1625), *Expulsión de los Holandeses de la Isla de San Martín* (año 1633), *Victoria de Fleurus* (año 1622), *Socorro de la Plaza de Constanza* (año 1633), *Expugnación de Rheinfelden* (año 1633), *Recuperación de San Juan de Puerto Rico* (año 1625), *Recuperación de la isla de San Cristóbal* (año 1629). ÁLVAREZ LOPERA, J.: “La reconstrucción del Salón de Reinos...”, *op. cit.*, 2005, pp. 98 y 106.

⁵ BROWN, J.: *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 2006, p.107. La referencia al Salón de Carducho como “un lugar en el que se había prevenido espacios para colgar grandes pinturas” es posiblemente inmediatamente posterior.

⁶ El estudio de los bastidores en el conjunto del Salón sería de interés en sí mismo. Es probable, por ejemplo, que el bastidor de los retablos ecuestres de los reyes sea producto de la unión de dos bastidores unidos a arista viva, de unos 1,5 m de alto y 2,12 y 2,5 cm de ancho. La adaptación de la esquina inferior de las pinturas a la puerta debió suponer una remodelación del bastidor que requiriera de nuevo del trabajo del carpintero.

⁷ Según *Máster Plan de rehabilitación del Salón de Reinos*, Diciembre, 2009.

⁸ Elías Tormo ya se percató de la diferencia de tamaños de las esquinas. TORMO, E.: *Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1912, p. 54.

1. Disposición de la serie de batallas, con las medidas de las pinturas originales (± 5 cm) y la numeración de 1716 y 1787.

en los inventarios conservados del Buen Retiro, entre $\frac{1}{4}$ de vara y $\frac{1}{2}$ vara más; y el otro, por tres obras que tendrían hasta $\frac{1}{4}$ de vara menos que la medida detallada.

Con el fin de esclarecer la colocación original de la serie, se ha relacionado el tamaño de los lienzos de las batallas con los espacios de las entreventanas donde iban colgadas en el Salón. A partir de esta premisa, habría que descartar tanto el orden cronológico como el aportado por Monanni, ya que cualquiera de sus posibles combinaciones obligaría a colocar algunas pinturas en lugares en los que no había suficiente espacio para ellas. En las tres esquinas más pequeñas debieron situarse los cuadros de menor anchura, estos serían la *Recuperación de la isla de San Cristóbal* (298'5 x 301 cm), la *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (298 x 320 cm) y el *Socorro de Brisach* (305 x 331 cm).⁹

Las combinaciones a partir de este punto serían muchas. Si consultamos el inventario de 1701, en el que la ordenación comienza desde la cabecera situada en el lado noreste,¹⁰ avanzando en el sentido de las agujas del reloj, y observamos a qué batallas les correspondería estar colgadas en las esquinas más pequeñas, comprobamos que estas coincidirían con las tres obras que acabamos de citar.

⁹ El *Socorro de Brisach* presenta dos añadidos verticales en ambos lados del lienzo que suman unos 30 cm, por lo que sus medidas actuales son 304 x 361 cm.

¹⁰ Esta disposición ha sido asumida desde la publicación de Elías Tormo –TORMO, E.: *Velázquez y el Salón...*, op. cit., 1912, p. 14–, hasta la de Álvarez Lopera –ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Palacio...*, op. cit., 2005, pp. 98 y 102-103–.

Si colocáramos el resto de batallas según el orden de este inventario, todas entrarían en sus respectivas paredes con un marco de unos 10 cm,¹¹ y habría a cada lado aproximadamente entre 6 y 20 cm de margen hasta la pared, dependiendo de las obras y el tamaño de los muros.¹² De esta forma las pinturas se adaptaban, junto con los retratos ecuestres, a todo el espacio a lo largo del Salón, algo que transmitía la idea de “friso corrido”, similar a la pintura mural de la sala de batallas del Monasterio del Escorial. Posiblemente por ello, los inventarios que se conservan igualan toda la serie en una medida de *cuatro varas de largo* (336 cm), y *tres y media de alto* (293 cm), aunque ésta difiere en anchura con la mayoría, a excepción del *Socorro de Brisach* (305 x 331 cm),

primer cuadro de la serie que se cita, dando a entender quizá que los responsables de la elaboración del inventario tomaron esta medida como referencia para el resto (fig. 1).

Habría que preguntarse, por lo tanto, por qué no se acepta como original la colocación de las batallas descrita en el inventario de 1701. No hay razón para descartar la hipótesis de que las obras permanecieron en su lugar de origen, aquel para el que fueron pintadas, desde 1635. A tenor de la complejidad de las medias habría que encontrar qué motivos les hubieran llevado a cambiarlas de pared dentro del mismo Salón de Reinos, teniendo en cuenta además que su colocación tuvo que responder tanto a cuestiones iconográficas como estéticas.

LOS INVENTARIOS DEL SIGLO XVIII

Las obras de arte que pertenecían a la Corona y decoraban los diferentes Sitios reales quedaban periódicamente plasmadas en inventarios, como parte de la labor de control y custodia que realizaban sus responsables. Con el fin de hacer un recorrido por el Salón de Reinos y determinar qué cambios sufrió su decoración pictórica, hemos querido hacer un repaso por las páginas de estos inventarios.¹³

Todos los asientos de los bienes completos que disponemos sobre el Buen Retiro antes de la ocupación francesa se llevaron a cabo en el siglo XVIII, aunque al igual que en el resto de

¹¹ Véase PORTÚS, J.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; DÁVILA, R.: “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria...”, *op. cit.*, XXIX, 47, 2011, p. 31.

¹² La variación de unos 14 cm de margen a cada lado es debido seguramente a los cortes, recrecidos, cambios de bastidor y pequeños reajustes que presentan algunas pinturas, difíciles de precisar a este nivel de detalle.

¹³ En este estudio se han querido recoger aquellos inventarios que ofrecen información específica de las pinturas del Salón de Reinos.

2. Detalle del número pintado en blanco en la *Rendición de Breda* de Velázquez.

3. Detalle de *Hércules lucha contra el toro de Creta* de Zurbarán. Aparece parcialmente oculto el núm. 256 correspondiente a la primera numeración conocida de 1716, el núm. 527 de la nueva numeración de 1787, y el núm. 244 del inventario real del Museo realizado en 1857.

palacios se realizaron labores de control de las pinturas en el siglo anterior.¹⁴

El primer inventario completo conocido fue realizado en 1701, tras la muerte del último monarca de la dinastía de los Austrias, Carlos II. El siguiente documento aparece en 1716¹⁵ y fue realizado bajo el reinado de Felipe V, primer monarca Borbón en España. Según el propio inventario, la asignación de don Manuel Marentes como nuevo conserje del Buen Retiro justificó un nuevo recuento tan cercano en el tiempo. En lo referente al Salón de Reinos no hay cambios con respecto al anterior, a excepción de que no hay tasación por no ser testamentaria, y que junto a la descripción aparece por primera vez un número de entrada, que coincide con el famoso número en blanco pintado aún en la esquina inferior izquierda de muchas de las obras del Retiro (fig. 2).¹⁶

Tanto en el inventario de 1701 como en el de 1716 la descripción comienza en el testero este, con los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria, situados a uno y otro lado del trono, bajo los escudos de Castilla y León y de Aragón. A continuación se citan seis batallas, llegando al otro testero donde se enuncian los retratos ecuestres de Felipe IV e Isabel de Borbón, y por último las seis batallas restantes

que forman la serie. El inventario prosigue con los diez trabajos de Hércules, que se nombran seguidos, y finaliza con el retrato ecuestre del heredero a la Corona, Baltasar Carlos.

En torno a 1762¹⁷ se llevaron al Palacio Real Nuevo los cinco retratos ecuestres de Velázquez, que fueron reemplazados por diferentes obras tomadas de otras estancias del palacio. De la serie de batallas, las dos únicas escogidas fueron la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán (que

¹⁴ Se sabe por un "inventario general de papeles" del Buen Retiro de 1745, que hubo un control de los bienes y enseres del palacio desde 1633. AGP, Sección Administrativa, leg.773.

¹⁵ AGP, Sección Administrativa, leg.773.

¹⁶ Mercedes Simal ya señaló que los números pintados procedían del inventario de 1716, en su conferencia "La colección de pinturas del palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación", dentro del Seminario *Desamortizaciones, Colecciones, Exposiciones y Mercado del Arte en los siglos XIX y XX*, Madrid, 2011.

¹⁷ PORTÚS, J.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; DÁVILA, R.: "Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria...", *op. cit.*, XXIX, 47, 2011, p. 39, nota 70. Consta que en 1766 envían desde el Palacio Nuevo al taller de Andrés de la Calleja dos grandes cuadros de Velázquez con el fin de restaurarlos y hacerle «algunos añadidos»; como argumenta Morales Piga es razonable pensar que se trate de los retratos de Felipe III y Margarita de Austria. MORALES PIGA, M^a. L.: *Andrés de la Calleja*, Tesis Doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993, p. 205 y 372. Agradecemos a la doctora Morales Piga la generosidad de compartir esta información.

finalmente fue descartada y volvió de nuevo al Retiro) y la *Rendición de Breda*, sustituida por el *Socorro de Valencia del Pó* de Juan de la Corte (ubicado hasta la fecha en el llamado *Salón de Coloma*).

En 1771¹⁸ se fecha el *Duplicado y Razón simple de pinturas del Retiro*,¹⁹ un reconocimiento de las obras que quedaron en el Buen Retiro, tras los numerosos cambios producidos entre el Palacio Real Nuevo y el Buen Retiro en la década anterior.²⁰ En él se diferencian las estancias por su nombre y todas las obras aparecen enunciadas con el mismo número que en 1716, aunque no aparecen reflejadas las medidas de las obras. Al llegar al “Salón de los Reynos a que se pasa desde la Sala de Armas de la Reyna”, se cita en primer lugar “Un Rey de Navarra” (núm. 304) (Museo del Prado P5875) que sustituía en aquel momento al retrato ecuestre de la reina Margarita de Austria, situado en el testero este. La descripción continúa, en el sentido de las agujas del reloj, hacia el lado sur en el que a diferencia de los inventarios anteriores, se citan alternados los cuadros de las batallas y los Hércules, aunque la disposición de las pinturas en la sala es idéntica. Al llegar por ese orden al testero oeste, donde anteriormente se encontraban los retratos ecuestres de Felipe IV, Isabel de Borbón y Baltasar Carlos, se citan los cuadros que se colocaron en su lugar, “Una Batalla que es el robo de Helena”²¹ (núm. 485) (Museo del Prado P3102), “País sobrepuerta con unos machos” (núm. 979) y “El incendio de Troya” (núm. 525) (Museo del Prado P4728). Sabemos gracias a Antonio Ponz²² y los inventarios posteriores que, a excepción de la *sobrepuerta*, los cuadros de ese lado eran de Juan de la Corte. La lista continúa describiendo el resto de cuadros de las batallas y Hércules del lado norte, hasta terminar de nuevo en el testero este con “Un rey Godo” (núm. 361) (Museo del Prado P5871)²³ que sustituiría al retrato ecuestre de Felipe III, y “El Arca de Noé” (núm. 664) de Pedro de Orrente, que sería la *sobrepuerta*.

El inventario de 1771 refleja por primera vez los cuadros que sucedieron a la *Rendición de Breda* de Velázquez y los retratos ecuestres. No obstante esta disposición pronto sufrió cambios, ya que tan solo un año después, en 1772, se trasladaron de nuevo dos obras al Salón procedentes del Palacio Real Nuevo que probablemente se colgarían en el testero este.²⁴

El trasiego de pinturas de unos palacios a otros bajo el reinado de Carlos III, junto con las remodelaciones que se estaban realizando en el Buen Retiro debieron crear cierto caos

¹⁸ Se conservan varios inventarios incompletos y documentos sobre los bienes del Buen Retiro anteriores a esta fecha, aunque no se han encontrado los referentes a las pinturas. Se pueden consultar entre otros los realizados en 1728 y 1745- 1747 (AGP, Sección Administrativa, leg.773).

¹⁹ AGP, Sección Administrativa, leg.773.

²⁰ LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, M.; PÉREZ PRECIADO, J. J.: “Los números y marcas de la colección en los cuadros del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIII, 41, 2005, p. 89.

²¹ Merece la pena mencionar un detalle interesante, la palabra “robo” aparece en realidad sobre otra tachada “*reboco*”. Da la sensación de que la persona que escribía el inventario no entendió lo que le decía su acompañante, o este cometió un error al dictar lo que leía en ese momento, bien de un inventario anterior o quizá de una cartela.

²² Antonio Ponz coincide también con la autoría que dan los inventarios en la descripción que hace del Salón en 1776 en su *Viage de España*, t. VI, Madrid, 1782, p. 117.

²³ Según VON BARGHAHN, B.: *Philip IV and the “Golden House” of the Buen Retiro*, vol. 1, Londres, 1986, p. 275.

²⁴ AGP. Sección Administrativa, leg.38. Se conserva un listado en el que se citan las obras que se trasladan desde el Palacio Real Nuevo al Buen Retiro en 1772. En él aparecen dos obras en el Salón de Reynos; “Un retrato de una Señora Reyna con un abanico de tres varas de alto y siete cuartas de ancho” (núm. 827) y “Otro Retrato de Pedro el Zár de Moscovia, con un bastón en la mano del mismo tamaño que el antecedente” (núm. 366).

en el control de las obras allí custodiadas. Así se decide una nueva numeración por Real Orden del 23 de enero de 1787,²⁵ realizada por el pintor de cámara Mariano Salvador Maella, por lo que comenzaría a redactar un inventario ese mismo año, del que se conservan dos copias incompletas.²⁶ Una de ellas cuenta al menos con 572 entradas,²⁷ y sólo en ella aparecen registradas las obras del Salón de Reinos. Según la disposición de los cuadros en el documento podemos saber que tampoco se cambiaron de lugar en esa ocasión. Se comenzó de nuevo por las obras del testero este, teniendo en cuenta esta vez que tanto los cuadros de batallas como los Hércules eran series diferentes, y como tal se citaron por separado y no alternadas, como sucedió en el inventario de 1771. La serie de las batallas recibió la numeración desde el núm. 515 hasta el 526 y después la serie de Hércules desde el núm. 527 al 536, sin nombrar entre ellas los cuadros que habían reemplazado a los retratos ecuestres de los reyes, con los que ya no había unidad decorativa ni iconográfica. Todavía podemos ver hoy estos números en algunas batallas, como en el *Socorro de Brisach*, la *Victoria de Fleurus*, o en la mayoría de la serie de Hércules (fig. 3). En el testero este aparecen las tres obras que ya había en 1771 con su nueva numeración: “Otro retrato de un rey Godo” (núm. 511); “otro del Arca de Noé” (núm. 512) y “Retrato de Sancho Abarca rey de Navarra” (núm. 513), junto con dos obras nuevas: “Retrato entero de Federico II, rey de Prusia” (núm. 510) (Museo del Prado P3378) y “Retrato de una infanta. Copia de Velázquez”²⁸ (núm. 514) (Museo del Prado P1272), ambas de medidas iguales, “dos varas y tres cuartas de alto y vara y tres cuartas de ancho”. Por su parte, el testero oeste se mantiene sin cambios. El orden en el que se enuncian las obras es el mismo y aparecen citadas con los números desde 537 al 539, finalizando así el Salón.

En diciembre de 1788 moriría Carlos III, y pronto empezarían a redactarse los inventarios de su testamentaría, no obstante antes de finalizar estos en 1794, aparece otro inventario completo de pinturas a cargo de Pedro Gil de Bernabé que firma el 7 de septiembre de 1789.²⁹ En él aparecen 1387 entradas, con la nueva numeración y sin tasación alguna. El documento aporta además otro dato en relación al Salón de Reinos que se mantendrá en el inventario de la testamentaría, ya que en vez de los retratos de un rey Godo (núm. 511) y Sancho Abarca (núm. 513), se citan en su lugar “Un retrato de medio cuerpo de Juan Galiasso Esforcia, sexto duque de Milán” (Museo del Prado P3376) y “Pais, un despeñadero de agua y dos peregrinos” respectivamente, asignándole a ambos el número que tenían sus predecesoras.

²⁵ AGP. Sección Administrativa, leg.1.

²⁶ AGP. Sección Administrativa, leg.773. De las dos copias solo en una (que cuenta con 27 asientos) se añadió la tasación realizada tras el fallecimiento de Carlos III, por Real Orden del 19 de julio de 1789, según la cual también se debían especificar aquellas obras útiles e inútiles. Estas tareas fueron encomendadas a los pintores de su majestad Francisco Ramos, Eugenio Ximenez Cisneros junto con el propio Maella, y no se terminarían hasta 1794, año en el que los tres firman el inventario completo de la testamentaría de Carlos III.

²⁷ En esta copia no aparece tasación, pero sí la calificación de útil o inútil, junto con apreciaciones de los marcos de las obras. En lo que respecta al Salón de Reinos, todas aparecen como útiles, pero se especifica la conveniencia de dorar los marcos.

²⁸ Esta última obra se podría identificar con una de las que aparecen en el listado de 1772 como “Un retrato de una Señora Reyna con su abanico de tres varas de alto y siete cuartas de ancho”. (ver nota 23).

²⁹ AGP. Sección Administrativa, leg.773.

Durante la Guerra de la Independencia el Buen Retiro fue utilizado como cuartel por las tropas francesas. El Salón de Reinos sirvió de almacén para las pinturas antes de ser trasladadas al palacio de Buenavista a partir de 1809.³⁰ De este modo la serie de batallas se dispersó, los cuadros de Cajés la *Recuperación de san Juan de Puerto Rico* y la *Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín*, junto con la *Recuperación de Bahía de Maíno*, fueron llevadas al Museo de Napoleón,³¹ mientras que el *Socorro de Génova* de Pereda fue sustraído según parece por el mariscal Sebastiani.³² El resto de batallas se trasladaron al que fuera Real Museo de Pinturas y Esculturas a partir de 1819, actual Museo Nacional del Prado. Hoy en día toda la serie original forma parte de la colección del museo, a excepción de la *Expulsión de los holandeses de la isla de San Martín* de Cajés que aún no ha sido localizada.

Mientras la decoración originaria del Salón permaneció completa, los primeros inventarios del siglo XVIII (basados posiblemente en los del siglo XVII) situaban los retratos ecuestres y la serie de batallas como parte de un mismo conjunto, quizá gracias a su tamaño y colocación. Tanto la serie de Hércules como la serie de batallas se citaron comenzando en el lado sureste. En último lugar dejaron al heredero de la Corona, algo que resulta curioso, ya que indica que no se consideró parte integrante del resto de retratos ecuestres, ni de la serie de Hércules, con los que compartía la misma altura y colocación. Si bien no era la manera más cómoda de citar las obras para las personas encargadas de hacerlo, es cierto que de este modo había una coherencia mayor con la iconografía originaria del Salón y su imagen de conjunto decorativo único.

Cuando se trasladan los retratos ecuestres al Palacio Real Nuevo, en los inventarios se cambia el modo de enumerar los cuadros. Ambas series se mezclan, y se citan entre ellas la totalidad de los nuevos cuadros que aparecían en los testers menores, dando así una única “vuelta” al Salón. El traslado de obras rompió la unidad decorativa y esto quedó reflejado en el modo de redactar los inventarios. Cabe destacar que al cambiar la numeración en 1787 se intenta de nuevo establecer un orden iconográfico, al mencionar las dos series completas por separado y no alternadas, sin tener en cuenta como parte de ese conjunto los cuadros de los testers menores que se citan en primer y último lugar, aquellos que sustituyeron a los retratos ecuestres y que no se integraban con el resto.

Tras comprobar que durante todo el siglo XVIII la colocación de la serie de batallas es siempre la misma según los inventarios (a pesar de que estos no siempre las enuncian de igual forma), y a la luz de la comparación entre las medidas de los lienzos y de los muros donde estuvieron colgadas, habría que plantear como hipótesis que la colocación descrita en el Inventario de 1701 pudiera ser la original (fig. 4).

³⁰ Sobre este tema véase SIMAL LÓPEZ, M.: “La colección de pinturas del palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación”, *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, 2013, p. 390.

³¹ CASTRILLO MAZERES, F.: “El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias”, *Militaria, revista de cultura militar*, 2, 1990, p. 54.

³² BEROQUI, P.: “Apuntes para la Historia del Museo del Prado”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXXIX, segundo trimestre, junio de 1931, p. 101, nota 4; y STAMPA PIÑEIRO, L.: *Pólvora, plata y boleros...*, op. cit., 2011, pp. 309-315.

4. Recreación de los lados norte y sur del Salón de Reinos, con la colocación de las pinturas a escala según el inventario de 1701.

EL PLANTEAMIENTO DE TRABAJO EN LA DECORACIÓN DEL SALÓN

El estudio de algunos aspectos materiales y técnicos de las pinturas del palacio del Buen Retiro ha ofrecido información sobre su proceso de gestación y el grado de control en los distintos ciclos temáticos.

Conociendo que habían pagado los bastidores en noviembre de 1633, es posible aventurar dada la dimensión y complejidad de los cuadros, que ya se hubiera planteado la temática de la serie, las batallas que irían representadas y su orden en la sala. En los dieciséis meses siguientes que van desde enero de 1634 hasta abril de 1635, cuando se inaugura, los artistas tuvieron que dar por concluidas sus pinturas, lo que explica la utilización de ayudantes por parte de aquellos a los que se les asignaron más cuadros dentro del Salón.³³

El soporte de las batallas está formado por dos paños dispuestos horizontalmente, en general de unos de 240 cm y 57 cm (± 5 cm) cada uno, con excepción de la *Victoria de Fleurus* de Carducho que está compuesto por tres. Aunque el tipo de tejido de cada pintura no es exactamente el mismo, existe una relación en la manera de organizar los paños necesarios para alcanzar el tamaño requerido para cada obra,³⁴ y podemos pensar que el

³³ Los tres artistas que más trabajaron fueron Velázquez (cinco retratos ecuestres y una batalla: 46'5 m²), Carducho (tres batallas: 32'7 m²) y Zurbarán (una batalla y la serie completa de Hércules: 30'25 m²).

³⁴ Radiográficamente sólo han podido estudiarse tres cuadros: la *Rendición de Breda*, el *Socorro de Génova* y la *Recuperación de Bahía de Todos los Santos*. La tela de los dos primeros es la misma. Es posible que los dos talleres principales de palacio (Velázquez y Carducho) se hicieran cargo de colocar las telas en los bastidores de todos los artistas. La posición de las demás costuras se han estudiado de visu.

5. Esquema de la unión de paños.

ancho máximo del telar o los telares donde se adquirieron las telas no excedía los 260 cm. La mayoría de los pintores colocaron la costura en la parte superior, aproximadamente a la altura de la línea del horizonte, que es similar en todos ellos. No se impuso a los artistas este esquema, ya que Jusepe Leonardo decidió en sus dos obras colocar la costura del lienzo en la parte inferior (fig. 5). El pintor que con más practicidad aprovechó el ancho del lienzo fue Velázquez, consiguiendo elevar más que el resto la costura de la *Rendición de Breda*, utilizando la tela quizá de orillo a orillo.³⁵ Este aprovechamiento de los recursos materiales se aprecia también en los retratos ecuestres de Felipe IV e Isabel de Borbón antes de su ampliación, donde no le fue necesario hacer ninguna costura con el ancho del telar dispuesto en vertical.

Los dibujos preparatorios que se conservan de las batallas, realizados por Leonardo, Carducho, Cajés o Velázquez, sugieren que las composiciones debieron ser aprobadas antes de trasladarse al lienzo, seguramente por Jerónimo de Villanueva, el conde-duque de Olivares o Francisco de Rioja, quien supervisó otros programas decorativos para este palacio.³⁶ Esto era comprensible ya que podía ser un requisito exigido en el propio contrato, según la documentación contemporánea de la que se tiene constancia: por ejemplo, cuando en 1626 Carducho firmó el encargo para las pinturas del monasterio del Paular en Rascafría (Segovia) se especificó “que el artista debía presentar los dibujos al comitente para su aprobación” y que “todos los dichos lienzos y pinturas de ellos han de ser originales de dicho Vicencio Carducho, de sus dibujos y firmados de su nombre”.³⁷ Las inscripciones a pluma que aún contienen algunos de aquellos dibujos en la parte inferior tenían como misión aclarar o explicar el tema al comitente.

En este sentido, el dibujo preparatorio de la *Expugnación de Rheinfelden* (British Museum. Inv. 1850,0713.9) de Carducho es por su calidad, además de su técnica (está realizado con una combinación de tinta parda sobre un dibujo previo a lápiz, y realces finales con aguada azul), su tamaño (uno de los más grandes que hiciera nunca: 318 x 415 mm), por estar cuadrículado y tener anotaciones de las ciudades que debían ser representadas, un buen ejemplo de la importancia y empeño del artista en esta ocasión. Estas características hacen pensar al especialista Mark McDonald que *La Expulsión de los moriscos* (Museo del

³⁵ GARRIDO, C.: *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992, pp. 378-383.

³⁶ BROWN, J.; ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 2003 (1980), p. 200.

³⁷ MCDONALD, M.: *El trazo español*, Madrid, 2013, pp. 58-69.

6. Vicente Carducho, *La expugnación de Rheinfelden*, pluma y tinta parda, aguadas de tintas azulada y parda sobre lápiz negro, 318 x 415 mm, 1634, British Museum, Londres.

7. Comparación, a escala real, de la figura del duque de Feria en la *Expugnación de Rheinfelden* de Carducho, y Ambrosio Spinola en la *Rendición de Breda* de Velázquez.

Prado, D3055) y la *Expugnación de Rheinfelden* tenían una función que iba más allá del mero ejercicio compositivo. Los dos se crearon como diseño para un encargo real y probablemente fueron presentados para su aprobación, en cuyo caso la aguada azul se añadiría para dar una mayor elegancia a los dibujos (fig. 6).³⁸

Desde el punto de vista de la composición, pensamos que Velázquez se mostró más audaz que el resto. Es posible que llegara a percatarse de un problema que afecta a las otras escenas, quizá proveniente del esquema básico de los modelos de Tempesta y en algún caso Heemskerck³⁹ en los que están basadas éstas: el excesivo tamaño de los personajes principales en cuadros tan grandes como estos acabaría resultando desproporcionado. La *Rendición de Breda* fue la única batalla en la que se redujo considerablemente la escala de los protagonistas, aumentando así la distancia espacial entre la escena representada y el espectador. Una sutileza importante que juega en beneficio de una naturalidad opuesta a la narración teatral y artificiosa de los generales de las demás pinturas, incluso en las de

³⁸ MCDONALD, M.: *El trazo español...*, op. cit., 2013, p. 64. No se ha podido hacer aún reflectografía infrarroja de las obras para comprobar si las batallas con bocetos cuadrículados sobre papel tienen también su respectiva cuadrícula en las pinturas.

³⁹ La influencia de los grabados (sobre todo *Escenas de Batallas* [I, II y III]) de Tempesta (1555-1630), en RUIZ GÓMEZ, L.: *El Greco y la pintura española del Renacimiento*, Madrid, 2001, pp. 206-209; y en NAVARRETE, B.; ZAPATA, T.; MARTÍNEZ, A.: *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, pp. 42-55. Los diseños de Maarten Van Heemskerck (1498 -1574) sirvieron como modelos para la serie de grabados de las victorias del emperador Carlos V, de la que se conservan siete ediciones realizadas entre 1556 y aproximadamente 1640.

Zurbarán o Leonardo (fig. 7). La *Recuperación de Bahía de todos los Santos* de Maíno resulta una obra singular con respecto al resto, y por tanto difícilmente comparable en este sentido.

Técnicamente, resulta también *esclarecedor* el estudio del Laboratorio de análisis del Museo del Prado realizado por Lola Gayo y Maite Jover sobre las preparaciones que los pintores utilizaron en seis batallas del Salón, pues desvela una intencionalidad común a la hora de recurrir a imprimaciones claras como fondo óptico.⁴⁰ Este hecho no sorprende en Velázquez, que al ver pintar a Rubens en Madrid (1628-1629) sobre preparaciones con blanco de plomo adoptaría el mismo fondo óptico para sus cuadros.⁴¹

Resulta de especial interés el caso de Zurbarán. Aunque no eran frecuentes en él las imprimaciones claras ni antes ni después de este proyecto, en su *Defensa de Cádiz* utilizó una de color pardo claro, muy distinta al rojo intenso de las historias de Hércules pintadas en el mismo momento y para el mismo lugar pero que pertenecía a otra serie (fig. 7).

Antes de 1634 Velázquez ya había trabajado con los diferentes fondos ópticos, como el que producían las tonalidades marrones de Sevilla (1617-1623) o las rojas madrileñas (1623-1628), optando indiscutiblemente por las claras en esta etapa (1628-1636) de su carrera,⁴² algo poco habitual en aquella época, a excepción de Maíno que -sin ser tan blancas como aquí- ya había utilizado imprimaciones grises, por ejemplo, en los grandes cuadros del *Retablo de las cuatro Pascuas* de Toledo (1612-14) o Vicente Carducho que las usó con anterioridad de un color pardo claro como en el Salón. Al comprobar una tendencia general entre los pintores que intervinieron en las batallas hacia la elección de Velázquez, parece lógico pensar, como sugieren Gayo y Jover en su estudio, que fue él quien apostó por este tono más claro. De forma general, también Jonathan Brown y John H. Elliot, señalaron a Velázquez como la persona elegida para supervisar y coordinar el trabajo de los artistas, a tenor de su posición destacada en el entorno del conde-duque de

8. Detalles en los que puede apreciarse a simple vista la imprimación de color pardo claro de la *Defensa de Cádiz*, y la de Hércules y el Cancerbero, de color rojo intenso. Ambos cuadros de Zurbarán colgaban uno al lado de otro en el Salón de Reinos.

⁴⁰ GAYO, M. D.; JOVER DE CELIS, M.: "Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España", *Boletín del Museo del Prado*, XXVIII, 46, 2010, pp. 39-59.

⁴¹ Esto sucede, antes del viaje a Italia, en *Una Sibila* (Museo del Prado, P1197), *Doña María de Austria, reina de Hungría* (Museo del Prado, P1187), y *Juan Francisco Pimentel, conde de Benavente* (Museo del Prado, P1193); MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e Historia del Arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, 1993, pp. 59-69.

⁴² GARRIDO, C.: *Velázquez. Técnica...*, op. cit., 1992; y MCKIM-SMITH, G.: *Ciencia e Historia del Arte...*, op. cit., 1993.

Olivares y Francisco de Rioja.⁴³ En conversación con Javier Portús, él por su parte, señala que tampoco puede olvidarse la autoridad personal y artística que sobre todos los pintores (por supuesto sobre Velázquez, pero también sobre Carducho) debió tener el dominico Maíno, personaje clave cercano al Rey y al Conde-Duque, que pintó la batalla iconográficamente más importante, y que bien pudo proponer unos criterios técnicos esenciales que -no por casualidad- estarían en consonancia con los procedimientos velazqueños. De forma indirecta podemos entretejer así la hipótesis sobre cierta metodología de trabajo, y apuntar a quien o quienes pudieron tener un protagonismo mayor en la toma de decisiones relacionadas con los procedimientos pictóricos que se desarrollaron en el Salón.

En definitiva, la aprobación de las escenas a través de dibujos exentos, el control de los tamaños, la manera de unir los paños de tela del soporte y la sugerencia en el uso de los fondos ópticos más claros, apunta a la existencia de un programa pensado para crear una unidad estilística e iconográfica. Hay indicios también de que los supervisores de otras series del Buen Retiro, como la de los paisajes de Roma, se preocuparon de especificar el tipo de lienzo más adecuado -bien de tafetán o bien de sarga simple- para conferir una peculiaridad estética a las obras, lo cual indica el alto grado de sensibilidad con el que llegaron a planificarse los encargos.⁴⁴

Esperamos que el estudio técnico de las pinturas que componen esta serie, así como el de otras realizadas también para el Buen Retiro, ofrezca nuevos datos que sirvan para reconstruir la *intrahistoria* de aquel palacio donde se veían *más cuadros que paredes*.

⁴³ BROWN, J.; ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el rey...*, op. cit., 2003 (1980), p. 200.

⁴⁴ Laura Alba se percató de esta elección y de su importancia en el encargo. ALBA, L.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.: "Los paisajes del Buen Retiro. Estudio radiográfico de los lienzos empleados", *Arte y Patrimonio*, 55, pp. 20-27.

ALGUNAS PINTURAS MÁS DE PIETER VAN LINT EN EL COLECCIONISMO ESPAÑOL

Tenemos la oportunidad de dar a conocer en esta ocasión un número de pinturas de Pieter van Lint, engrosando su fecunda labor en España. Es evidente que tuvo una fiel clientela en estas tierras.¹ Pinturas exportadas de los Países Bajos a través de las vías del comercio al norte y sur de la Península con temática fundamentalmente devota. Fácil de entender por el espíritu trentino de aquella España en lucha con la Reforma. También las pinturas nos llegan a través de los registros de los comerciantes de los Países Bajos en tabla, lienzo y cobre en la segunda mitad del siglo XVII.² Mejor conocida es la presencia del pintor en Italia,³ Dinamarca (decorando el Castillo de Christian IV en Estocolmo)⁴ y en espacios más “exóticos” en las Islas Canarias⁵ y la América Latina, a través de la Casa de Contratación de Sevilla.⁶

¹ DÍAZ PADRÓN, M.: “Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVII fuera de España”, *Archivo español de Arte (AEA)*, XLI, 164, 1968, p. 241; DÍAZ PADRÓN, M.: “La obra de Pierre van Lint en España”, *Goya*, 145, 1978, p. 2; DÍAZ PADRÓN, M.: “Nuevas pinturas de Pierre van Lint inéditas y atribuidas a Murillo”, *Goya*, 70-71, 1982, p. 58; DÍAZ PADRÓN, M.: “Una serie inédita de la vida de Jesús y María de Pierre van Lint en Madrid”, *Archivo de arte español*, 224, 1983, p. 400; DÍAZ PADRÓN, M.: “Un lienzo de Pierre van Lint atribuido a P. Delaet en Londres”, *Boletín del seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, LII, 1986, p. 479; DÍAZ PADRÓN, M.: “Dos lienzos de Jesús y los niños de Pierre van Lint”, *BSAA*, LXXIX, 2013, p. 159.

² DENUCÉ, J.: *Exportation d'oeuvres d'Art au 17^e siècle à Anvers. La Firme Forchoudt*, Amberes, 1931, pp. 12, 83 y 286; DENUCÉ, J.: *Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den Kunsthandel te Antwerpen in de XVII^e eeuw van Matthijs musson*, Amberes, 1949, pp. 58-59 y 258; DÍAZ PADRÓN, M.: “La obra...”, *op. cit.*, 1978, p. 18

³ BODART, D.: *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVII^e siècle*, t. I, Bruselas, 1970, pp. 127-136, y t. II, p. 48; BUSURI, A.: *Peter, Hendrik e Giovanni van Lint*, Roma, 1987.

⁴ PLOMP, M.: “Opere sconosciute di Pieter van Lint (1609-1690)”, *Bolletino del Museo Civico di Genevesi (Boll. Mus. Civ. Genevesi)*, 13, 1991, pp. 65-67.

⁵ SANZ SALAZAR, J.: *La huella y la senda, Islas Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 360.

⁶ OBREGÓN, G.: “El arte flamenco en Méjico”, *Artes de Méjico*, 150, 1972, p. 73. “Dos cobre de Pieter van Lint en el Museo de Querétaro” (estudio en preparación).

1. Pieter van Lint, *La decapitación de San Juan Bautista*, pintura al óleo sobre tabla, colección particular, Madrid.

Añadimos las últimas referencias en los diccionarios especializados.⁷ Por otra parte, la ocasión me permite descartar de su catálogo la tabla de *San Pedro* que le atribuí y que hoy pienso de Martin de Vos y *La visita de María y José al mesón en viaje a Nazaret*.⁸ A pesar del olvido de sus pinturas en España, su nombre era conocido por sus contemporáneos en la Península en el siglo XVII. Pacheco lo cita al recordar los pintores flamencos más estimados⁹ y Lázaro Díaz del Valle le tiene por “pintor en grande y pequeño de historias divinas y profanas”.¹⁰

La decapitación de San Juan Bautista de colección privada de Madrid en tabla,

firmado con las iniciales PVL, es típico ejemplo de su estética (fig. 1). La dramática escena no turba la prestancia de su formación italiana a fines del siglo XVI, con ecos de Annibale Carracci y Guercino. Aquí toma el episodio del protomártir según el evangelio de San Mateo, para la cristiandad es el Santo más próximo a la jerárquica de Jesús: el que marcha delante de Dios para San Lucas. Pieter van Lint toma el instante en que el verdugo entrega su cabeza decapitada a Salomé con firme decisión: una cabeza con entidad por sí sola en el escenario. El cuerpo tumbado en el suelo no es el esquelético que citan los textos antiguos. Viste con túnica púrpura y piel de oveja como signo de su martirio. Toma el momento de la macabra petición de su cabeza por Herodías. El verdugo la sostiene por los cabellos para posarla en la bandeja que porta Salomé. La escena se desarrolla dentro de la prisión ante un séquito de mujeres con digna frialdad.

La decoración del fondo con el arco de medio punto recuerda el diseño de la mansión de Rubens. Una modesta deuda del maestro de Pieter van Lint como también la distribución de la comitiva en horizontal y primer plano. Pieter van Lint conocería el lienzo de Rubens de *Tomiris y Cyrus* del Fine Arts de Boston (núm. 41.40), es una transcripción libre de Salomé y las damas, con el paje y el centurión con la enseña del *signifer* y brazo en el costado. Actitud y modelo que también encontramos en la *Coronación de espinas* de Van Dyck en el antiguo Museo de Berlín. Es escaso lo que rompe con su fidelidad a Italia. Prima la vertical y la horizontal y no conmueve un músculo de los soldados, salvo la sutil expresión advertida

⁷ *Le dictionnaire des peintres Belges du XIVe siècle à nos jours. La renaissance du livre*, t. II, Bruselas, 1995, p. 1092. Registra sólo la publicación del artículo con distintas pinturas donde consta una obra de Pieter van Lint en “Nuevas pinturas de satélites de Rubens inéditas o mal atribuidas en colecciones españolas y extranjeras: Van Lint, Van Herp, Th. W. Bosschaert y Van Balen”, *AEA*, 241, 1990, p. 39; y *The Dictionary of Art* de Jane Turnel, t. XIX, Oxford, 1996, p. 430. Registra el artículo citado de la revista *Goya* de 1982-1983 y el del profesor E. Valdivieso “Nuevas obras de Pieter van Lint” del *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 45, 1979, p. 469.

⁸ DÍAZ PADRÓN, M.: “Nuevas pinturas de Pierre van Lint...”, *op. cit.*, 70-71, 1982, p. 60.

⁹ PACHECO, F.: *El arte de la pintura*, t. II, 1933 (1649), p. 364.

¹⁰ DÍAZ DEL VALLE, L.: “Epígono y nomenclatura de algunos artifices”, 1656-1659, Ms, CS/C. Noticia que destaqué en trabajos anteriores: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias*, t. II, Madrid, 1973, p. 364.

2. Pieter van Lint, *La decapitación de San Juan Bautista*, lienzo, 170 x 120 cm, Galería La Castellana, Madrid.

líneas atrás. La contención del alma no es en Van Lint de total frialdad. Impertérrito está el verdugo con la cabeza en sus manos, pero algo distinto se deslumbra en los soldados. El pintor evita la exhibición del cuello ensangrentado interponiendo un perrito que evita la visión de la herida al desnudo. Le vemos vuelto más atento al verdugo que a la sangre: es sutil el recurso que dice mucho de la sensibilidad del pintor.

La calidad es el testimonio más valioso de la autoría de la pintura sobre tabla con la escena bajo el fondo frío de la cárcel, en contraste con los rojos, amarillos y verdes de los vestidos. La preparación blanca contribuye a intensificar la riqueza cromática y brillo esmaltado de los colores.

Tenemos ocasión de reproducir una composición prácticamente idéntica que conocemos en mercado artístico de Madrid,¹¹ que estuvo considerada como obra de un anónimo pintor español (fig. 2). El lienzo está afectado por una espesa capa de barniz oxidado con excrecencias que impiden reconocer en buena medida su calidad, pero suficiente para advertir la distancia que media con el original en tabla. Es interesante ver que el perro se coloca ahora bajo el manto de una de las doncellas indiferente al drama, sin el decoro del original citado. Falta el brillo y precisión de los pinceles del original firmado, pero es digna la ejecución. La comparación de una y otra pintura nos libra de mayores matizaciones.

¹¹ Lienzo de 170 x 120 cm, *Catálogo de la Galería La Castellana*, Madrid, 1999, p. 168, núm. 228.

3. Pieter van Lint, *Sacrificio de Abraham a su hijo Isaac*, pintura sobre cobre, colección particular, Madrid.

4. Pieter van Lint, *La historia de Lot*, pintura sobre cobre, colección privada, Madrid.

Los dos cobres que tratamos a continuación forman pareja y proceden del trasiego de las pinturas de Pieter van Lint en el coleccionismo del siglo XVII (figs. 3 y 4). Son dos historias del Antiguo Testamento de fácil identificación y sus temas en boga en la Contrarreforma. El *Sacrificio de Abraham a su hijo Isaac* (*Génesis*, XXII, 11), trata un tema dramático que como el anterior está lejos de sentir Pieter van Lint con la intensidad real. Una historia que en la Contrarreforma presagia la muerte de Jesús en la cruz.¹² La pareja es *La historia Lot*, que tuvo éxito en la clientela de Flandes en el siglo XVII. Tema de seducción de las hijas a Lot. Tema escabroso que se produce en la cueva que les sirve de refugio en la huida y ocupa el fondo de la historia. Tal como relatan los libros sagrados, Lot "(...) subió desde el cieguer y habitó en el monte con sus dos hijas". Y dijo la mayor a la menor: "como nuestro padre es ya viejo y no hay aquí hombre que entre en nosotras (...) (*Génesis*, XIX, 30-31)". El resto de la historia es bien conocida. Un asunto que veían con recelo en la Edad Media y con más razón la clientela española a quien se destinó los dos cobres.

Localizamos su origen más próximo por los números del archivo de recuperación de la Guerra Civil (con los números 3060 y 3061).¹³

Sin duda, los dos cobres están en España en el siglo XIX. A pesar de lo escabroso del tema, fue aceptado en el mundo hebreo donde la mujer prima en la descendencia. Ellas pensaban que estaban solas sobre la tierra y sus posibilidades de perpetuarse escasas. La mayor avanza con el cántaro y vierte el vino en la copa que tiene su hermana en las rodillas de su padre. La historia se ve con indulgencia y justificada.¹⁴

La representación de Van Lint es más púdica que lo más común en los pintores de Italia y Flandes, con visible carga erótica. La más joven es la que está en las rodillas.¹⁵ Los modelos los encontramos repetidos en las obras más diversas de Pieter van Lint, la composición y la factura de regular tonalidad y las sombras envolventes en un espacio apacible con sus gestos y maneras.

¹² MÂLE, E.: *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, 1985, pp. 91, 94 y 105.

¹³ Instituto de Patrimonio Histórico Español (IPCE), Madrid, Archivo de recuperación, núm. 3060-3061.

¹⁴ REAU, L.: *Iconografía del Nuevo Testamento*, t. II, 1, París, 1957, p. 118-120.

¹⁵ REAU, L.: *Iconografía...* op. cit., t. II, 1, París, 1957, p. 119.

5. Pieter van Lint, *Encuentro de Jesús con la Samaritana*, pintura sobre cobre, colección particular, Madrid.

6. Pieter van Lint, *Noli me tangere*, pintura sobre cobre, colección particular, Madrid.

Las figuras ocupan una notable amplitud en el espacio con escaso sitio a los lados para los paisajes y la frondosa vegetación que deja a la historia en un primer plano y en eje. La posición y la indumentaria acusan la influencia de la escultura clásica que Pieter van Lint dibujó.

En el *Sacrificio de Abraham* concede un espacio más generoso a un paisaje complaciente con la campiña y la historia que precede al Sacrificio. Destacan los pertrechos acumulados a la derecha con el cordero del sacrificio atrapado por la hiedra (*Génesis*, XXII, 2). Toma el instante en que el ángel detiene la mano del patriarca. La escena perdida en el horizonte presagia lo que está a la vista en el primer plano: “Queda aquí con el asno; yo y el niño iremos hasta allí (XXII, 5-6). Allí levantó el altar y ató a su hijo”, “Toma el cuchillo y tendió luego su brazo para degollar a su hijo. Pero le gritó desde el cielo el ángel de Yahveh, luego vio el cordero enredado en la espesura”.

7. Pieter van Lint, *Jesús y la Samaritana*, pintura sobre cobre, colección particular, Madrid.

Pieter van Lint no está dotado del temple dramático de Rubens. Los movimientos son lentos y el semblante tranquilo. Echamos de menos el “pathos” que el maestro dotó a este asunto en aquella situación.

Dos nuevos cobres de formato vertical y evidente unidad compositiva añadimos a este lote de pinturas. *El encuentro de Jesús con la Samaritana* y el *Noli me Tangere* (figs. 5 y 6). La

calidad y la conservación son excelentes como el realismo y la fragancia de las historias bajo una rica floresta con equitativa distribución espacial. Del primero encontramos una réplica que reproducimos. Esta se diseña en un formato horizontal que publicamos en anteriores trabajos (fig. 7).¹⁶ Ahora concentra el formato en vertical. Omitiendo el árbol detrás de la mujer para visualizar su rostro en el fondo azul del cielo. Es evidente que fue un acierto. Ampliando el árbol de rotundo tronco y ramas a la espalda de Jesús sentado con su mano dialogante. El rostro de la mujer se repite en *La sirvienta del Nacimiento* de Morón de la Frontera y *La Mujer de Putifar* de la galería Hortveld de Amberes, (1932).

“Jesús fatigado del camino se sentó sin más junto a la fuente: era la hora sexta. Llega una mujer de Samaria a sacar agua y Jesús le dice: Dame de beber. Pues los discípulos habían ido a la ciudad a comprar provisiones, la mujer le responde, ¿cómo tú siendo judío me pides de beber a mí que soy samaritana? Porque los judíos y samaritanos no se trataban. Jesús respondió: no conoces el don de Dios y quien te lo pide, dame de beber, tu le pedirías a él y el te daría a ti agua viva”

San Juan IV, 1-30

Posiblemente la composición siguió modelos previstos en el grabado de Bernardino Passari de la *Biblia del Padre Nadal*.¹⁷ A lo lejos se ve el regreso de los apóstoles.¹⁸ El rostro de Jesús está reiteradamente repetido en la mayor parte de las obras donde figura. Recordamos las réplicas de *Jesús con el Niño* de colección particular de Londres y Sanatorio de Lieja, y la *Coronación de la Virgen* que tratamos a continuación. Un modelo que debió ser la cabeza de estudio de la colección del conde Bradfod Weston.¹⁹ La actitud de Jesús se la debe a ecos de la escultura antigua.

La pareja, el *Noli me tangere*, repite un esquema muy repetido. El sombrero y la pala responden a su función de jardinero. El diálogo de Jesús y la Magdalena está captado con sobria ternura y encanto bajo un paisaje de cuidada ejecución. Un tema con especial arraigo en la sociedad de los Países Bajos.²⁰ La historia trata el encuentro de la Magdalena con Jesús después de su sepultura “mujer ¿Por qué lloras?, ¿a quién buscas? (...) Señor se lo han llevado dime donde lo has puesto” Sigue aquello de “no me toques porque aún no he subido al padre” (Juan, XX, 14-18). Pieter van Lint reúne los habituales símbolos. Hortalizas, repollos y zanahorias en la esquina con el pomo de los ungüentos de la santa, renunciando a los ángeles y mujeres que a veces vemos en la lejanía.

Dos pinturas más en cobre (73 x 89 cm) concebidas también como pareja estaban en el anonimato en el coleccionismo privado de Madrid. Los di a conocer con ocasión a la

¹⁶ DÍAZ PADRÓN, M.: “La obra de Pierre...”, *op. cit.*, 145, 1978, p. 10.

¹⁷ PADRE NADAL, J.: *Evangelicae Historiae Imágenes*, Amberes, 1593; *Adnotationes et Meditationes in Evangelica. De las prácticas del padre Nadal en España*, Amberes, 1554.

¹⁸ Siguiendo los textos de San Juan, el arte oriental representa a Jesús sentado y la samaritana de pie frente a él, llevando la jarra. Curiosamente contrario al arte occidental, frecuentemente los dos de pie. La respuesta a la samaritana, se comprende por las diferencias con el pueblo de Israel, los apóstoles se extrañan de ver al maestro conversando con una desconocida, no era frecuente en Oriente mantener conversación con una extranjera. REAU, L.: *Iconografía...* *op. cit.*, t. II, París, p. 323.

¹⁹ DÍAZ PADRÓN, M.: “Dos lienzos de Jesús...”, *op. cit.*, p. 154.

²⁰ KNIPPING, J. B.: *Iconography of the Counter reformation in the Netherlands, Heaven on earth*, Nieuwkoop, 1974, p. 206.

exposición de la Fundación Carlos de Amberes de 1989,²¹ sin constancia en estudios posteriores. Lo que nos obliga a tenerlos entre sus pinturas olvidadas. Dos pinturas de notable calidad, formato regular, claro sentimiento mariano y evidente vínculo con la hispanidad. Por fortuna, conocemos dos réplicas de formato ligeramente más alargado en la iglesia de Morón de la Frontera de Sevilla (figs. 8 y 9).²² La reproducción de réplicas nos libera de precisiones comparativas. Es factible que procedan del comercio del sur como los dos que estudiamos de la costa Cantábrica. Los colores de los fondos en gris verdoso contrastan con el dorado del Espíritu Santo sobre la Virgen. Todo en un esquema equilibrado y humana parsimonia en movimiento y expresión. Los muebles y pertrechos están tratados con el realismo propio del norte. El rostro del Padre Eterno lo repite en la *Virgen en el Templo* de la colección López Ceballos y *Triunfo de Juno* del Museo del Prado (P00103). Una tercera réplica existe en la colección de Juan Martín Gómez en Madrid en un mal estado que nos impide su reproducción.²³

También aquí las formas pesadas en vertical se distancian del universo de Rubens, tal como hemos repetido en varias ocasiones. Domina la complacencia de lo humano y la indiferencia a todo exceso anímico. No hay sorpresa en la Virgen al irrumpir el ángel en su alcoba. La narrativa parte de sugerencias de Johan Sadeler en composiciones de Martín de Vos. Rica es la gama cromática de rojo, naranja y verde esmeralda del ángel. Imágenes divinas que para el pintor no se distinguen de los humanos.

La cronología de estas pinturas en España, podría aproximarse a los años que siguen a 1640 cuando regresa de Italia y se instala en Amberes.

8. Pieter van Lint, *La Anunciación de la Virgen*, pintura sobre cobre, 73 x 89 cm, Morón de la Frontera, Sevilla.

9. Pieter van Lint, *La Coronación de la Virgen*, pintura sobre cobre, 73 x 89 cm, Morón de la Frontera, Sevilla.

²¹ CHECA, F.: *Fundación Carlos de Amberes, 1594-1989*, Madrid, 1989, pp. 77-78.

²² VALDIVIESO, E.: "Nuevas obras de Pieter van Lint", *BSAA*, 45, 1979, p. 471.

²³ DÍAZ PADRÓN, M.: "Una serie inédita de la vida...", *op. cit.*, 1983, p. 406.

Colaboraciones

Renacimientos entre España e Italia (XV-XVI)

1436-1461: LA CONCEPCIÓN NÓRDICA DEL PAISAJE EN LA PINTURA FLORENTINA Y EL CICLO MURAL PERDIDO DE SANT' EGIDIO

El artículo analiza el proceso de introducción de la concepción nórdica del paisaje en la pintura florentina de la primera mitad del siglo XV. Los trabajos para decorar el ábside de la iglesia florentina de Sant'Egidio llevados a cabo por Domenico Veneziano junto al joven Piero della Francesca entre 1439 y 1445 constituyen un momento esencial de la evolución pictórica del Renacimiento florentino que hoy conocemos poco debido a que los frescos se perdieron casi en su totalidad. Pero a través de la documentación, las descripciones de la época y sobretodo analizando la producción posterior de los pintores que participaron en la decoración se puede llegar a comprender el enorme valor que tuvo el ciclo mural para la evolución de la pintura florentina y el papel que jugó la nueva concepción del paisaje en ello.

The article analyzes the process of introducing the concept of Nordic landscape in Florentine painting of the first half of the fifteenth century. The decoration of the apse of the Florentine church of Sant'Egidio, painted between 1439 and 1445 by Domenico Veneziano together with the young Piero della Francesca, signifies an essential moment for the pictorial evolution of the Florentine Renaissance. Today the knowledge about this moment is very small due to the fact that the frescoes are nearly completely lost. But on the basis of the contemporary documentation and descriptions and especially by analyzing following works of the different painters who participated in the decoration we can understand the enormous value of the mural cycle for the development of Florentine painting and also the role which played the new concept of landscape in this context.

- a: La vuelta contenía cuatro profetas, sibilas o más probablemente evangelistas
- b: La decoración basamental com indican los fragmentos, contenía zócalos pintados imitando al mármol
- c. Decoraciones fitomorficas con retratos en tondos como en el ciclo mural de la capilla dell'Assunta en Prato

1. Esquema del ciclo mural que decoraba el ábside de la iglesia de Sant'Egidio. Hipotética reconstrucción del autor del artículo utilizando como base los fragmentos publicados por Salmi (1947).

El 1 de abril de 1438 el pintor Domenico Veneziano, como su nombre indica, originario de Venecia, escribía una carta a Piero il Gottoso de' Medici.¹ Una carta que se ha convertido en un documento único para el estudio de la historia del arte del Renacimiento. En esta carta Veneziano, en un gesto inaudito en la época, se presenta como pintor indispensable para Piero il Gottoso para que este lo invite a ir a trabajar como pintor a Florencia. En la carta indica que los principales pintores florentinos, Fra Giovanni Angelico y Filippo Lippi, están muy ocupados con varias tareas y, en resumen, viene a decir que él es el pintor adecuado para satisfacer sus necesidades artísticas. Como ha indicado la principal historiadora que ha estudiado esta carta, Francis Ames-Lewis,² existe una posibilidad bastante alta de que dicha carta acompañase a una obra de presentación que Veneziano había hecho llegar antes o después a Piero. La historiadora propone en este caso, que el tondo que hoy se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín³ (fig. 3) fuera dicha obra de presentación ya que según los inventarios posteriores de Lorenzo il Magnifico dicha obra se encontraba en el palacio de Via Larga decorando la *camera grande* de Lorenzo en la planta baja.⁴ Por otro lado, Hellmuth Wohl⁵ relaciona el tondo de Berlín con la primera escena pintada por Veneziano en Sant'Egidio, el *Encuentro en la Puerta Áurea*. Wohl considera que dicha escena habría contenido un paisaje exterior al estilo de la *Adoración* de Berlín.

A partir de aquí, mediante la intercesión de Piero il Gottoso, Domenico Veneziano llega a Florencia un año más tarde. Si la carta está fechada el 1 de abril de 1438, el 11 de mayo de 1439 un primer documento⁶ nos indica que el pintor está ya trabajando en Florencia en una obra de gran envergadura: la decoración mural del ábside de la iglesia florentina de Sant'Egidio, que forma parte del complejo del Ospedale di Santa Maria Nuova.

EL CICLO MURAL DE SANT'EGIDIO, ANTECEDENTES E HISTORIA DE SU FORMACIÓN

Domenico Veneziano trabajaría en este ciclo hasta 1445, concretamente el último pago documentado corresponde al 1 de junio de dicho año.⁷ Posteriormente, el 15 de mayo de 1461 su cuerpo fue sepultado en la iglesia de San Pier Gattolini de Florencia,⁸ aunque no conocemos su fecha concreta de fallecimiento. El periodo entre 1445 y 1461 parece a ojos del principal estudioso de Veneziano, Hellmut Wohl, como poco fructífero ya que

¹ Archivio di Stato, Florencia, Mediceo avanti il Principato, VII, fol. 290 r/v. Transcrita por primera vez en WOHL, H.: *The paintings of Domenico Veneziano: ca. 1410 – 1461. A study in Florentine art of the early Renaissance*, Oxford, 1980, pp. 339-40.

² AMES LEWIS, F.; "Domenico Veneziano and the Medici", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21, 1979, pp. 67-90.

³ Domenico Veneziano, *Adoración de los Magos*, 1438-1439, tempera sobre tabla de álamo, ø 84 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

⁴ "(...) Uno tondo alto braccia 2 entrovi la storia de Magi, di mano di Pesello, f. 20 (...)" SPALLANZANI, M.; GAETA BERTELLÀ, G.: *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Florencia, 1992, p. 112. Aunque en el inventario aparece como obra de Pesello, posteriormente se ha indenticado con el tondo de Veneziano.

⁵ WOHL, H.: *Domenico Veneziano...*, op. cit., 1980, p. 207.

⁶ Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 5059, Quaderno di cassa DD, 1438-1439, f. 134v. *Ibid.*, p. 341.

⁷ Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 5818, Libro di debitori e creditori C, 1443-1490, f. 53v. *Ibid.*, p. 343.

⁸ Archivio di Stato, Florencia, Arti, Medici e Speciali, 245, 23v. y Archivio di Stato, Florencia, Grascia, Libri de morti, c. 26v. *Ibid.*, p. 348.

2. Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Andrea del Castagno y Alesso Baldovinetti, *Fragmentos conservados del ciclo mural de Sant'Egidio*, 1439-1461, pintura al fresco, varias medidas, Cenacolo di Santa Apollonia, Florencia.

el pintor muere en estado de bancarrota.⁹ Durante este periodo en que Veneziano deja el ciclo inacabado el Ospedale di Santa Maria Nuova encarga la decoración mural de la pared opuesta y la terminación del ciclo a Andrea del Castagno que en 1450 se compromete por contrato a acabar la capilla por 100 florines.¹⁰ Pero como nos indica el mismo documento de “ricordanza”, Andrea pintará en la capilla, con reiteradas interrupciones, solo de enero de 1450 hasta septiembre de 1453 y sin dejar la decoración mural terminada tal y como se había comprometido. Andrea del Castagno dejará de todos modos el muro opuesto al que había pintado Veneziano casi terminado, con en el registro superior la *Anunciación*, la *Presentación al Templo* en el registro medio y la *Muerte de la Virgen* en el registro inferior (fig. 1).

Giorgio Vasari al relatar este período de la actividad artística de Veneziano y Castagno, haciendo gala de una de las más truculentas fantasías que están presentes en las *Vite*, asegura que la envidia de Andrea del Castagno hacía Domenico Veneziano, lo llevó a asesinarle. Un hecho imposible ya que el propio Andrea había muerto de peste 4 años antes que Domenico Veneziano, el 19 de agosto de 1457.¹¹

A la muerte de Andrea del Castagno y ante la inactividad de Domenico Veneziano que por causas no conocidas tuvo poquísima actividad pictórica en aquellos últimos años desde 1445, al menos según la documentación conservada, el Ospedale de Santa Maria Nuova decidió

⁹ Al margen del documento anteriormente citado una pequeña inscripción indica que “non lascio nulla”, es decir, que murió sin bienes y en bancarrota.

¹⁰ Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 36, Libro di Ricordi A, 1400-1455, f. 468r. Véase la transcripción de GIGLIOLI, O. H.: “Le pitture di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti per la Chiesa di Sant'Egidio ed il pergamino di Giuliano da Maiano”, *Rivista d'Arte*, 3, 1905, pp. 207-208. La transcripción fue publicada de nuevo con correcciones en HORSTER, M.: *Andrea del Castagno*, Londres, 1980, p. 205.

¹¹ Archivio di Stato, Florencia, Medici e Speziali, Libro de' Morti, 244, f. 134v. Véase HORSTER, M.: *Andrea del...*, op. cit., 1980, pág. 206.

encargar la finalización del ciclo a un tercer y último pintor, al joven Alesso Baldovinetti. Un pintor que había trabajado como ayudante de Fra Angelico en el Armadio degli Argenti y que se considera discípulo de Domenico Veneziano. Baldovinetti empieza en diciembre de 1460 a pintar la pared central del ábside con algunas escenas de la vida de San Egidio¹² y al año siguiente se compromete a terminar el fresco de los *Desposorios de la Virgen* que Veneziano había dejado inacabado, con lo que se supone que el ciclo quedaba completo.¹³

El ciclo entero fue destruido en los siglos XVI y XVIII con las variadas transformaciones que sufrió la pequeña iglesia de Sant'Egidio, perdiéndose así casi la totalidad de los frescos. A mediados del siglo XX se pudieron recuperar algunas sinopias importantes, fragmentos de la parte inferior y parte de la decoración de la vuelta,¹⁴ fragmentos que hoy se exponen en el Cenacolo di Santa Apollonia de la misma ciudad (fig. 2).

EL CICLO DE SANT'EGIDIO Y LAS FUENTES HISTÓRICO ARTÍSTICAS DEL SIGLO XVI

La primera noticia que ha llegado hasta hoy sobre el citado ciclo es la que contiene el Memoriale de Francesco Albertini, publicado en 1510. Albertini indica que la capilla mayor de la iglesia de Sant'Egidio estaba pintada mitad por Andrea del Castagno y mitad por Domenico Veneziano, a pesar que algunas figuras eran de mano de Alesso Baldovinetti.¹⁵ Los pocos datos que ofrece el breve comentario de Albertini solo permiten pensar en la posibilidad que los dos principales pintores del ciclo pintaran un lado de la capilla cada uno.

La siguiente noticia, un poco más extensa figura en el llamado Codice o Anonimo Magliabechiano, conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia. El manuscrito, al hablar de Andrea del Castagno, indica que éste pintó “una facciata” en Sant'Egidio, que Baldovinetti pintó la segunda detrás del altar mayor y en la otra pared del altar pintó Veneziano.¹⁶ Por lo tanto, los datos ofrecidos por el Anonimo Magliabechiano permiten pensar que Castagno

¹² Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, Uscita 1459-61, f. 97. El documento fue publicado en primer lugar por Poggi: POGGI, G.: *I ricordi di Alessio Baldovinetti*, Florencia, 1909, p. 34. Republicado por WEDGWOOD KENNEDY, R.: *Alesso Baldovinetti, a critical & historical study*, New Heaven, 1938, p. 239.

¹³ Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 37, Libro di Ricordi B, 1455-1515, 57r. Publicado por primera vez por GIGLIOLI, O. H.: “Le pitture...”, *op. cit.*, 1905, p. 208 y después en WEDGWOOD KENNEDY, R.: *Alesso Baldovinetti...*, *op. cit.*, 1938, pp. 239-40.

¹⁴ Sobre la operación de recuperación de los fragmentos del ciclo véase: SALMI, M.: “Contributi fiorentini alla Storia dell'Arte”, *Atti e Memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria*, Florencia, 1947, pp. 415-431.

¹⁵ “La cappella maggiore è mezza di Andreino et mezza di Domenico Veneto: benché alcune figure dinanzi sieno per mano di Alexo Bal.” ALBERTINI, F.: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia per mano di sculptori et pictori eccellenti moderni et antiqui tracto dalla propria copia di Messer Francesco Albertini prete fiorentino anno domini 1510*, Londres, 1909, pp. 13-14.

El memoriale del sacerdote florentino Francesco Albertini se publicó por primera vez en 1510: ALBERTINI, F.: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia per mano di sculptori & pictori eccellenti moderni & antiqui, tracto dalla propria copia di messer Francesco Albertini prete fiorentino anno domini 1510*, Florencia 1510. Aunque la principal edición crítica y la más utilizada es la que hizo Herbert P. Horne en 1909.

¹⁶ “Dipinse in Firenze nella chiesa di san Gilio una facciata, che la seconda dreto all'altar dipinse Alesso Baldovinetti e la terza verso... maestro Domenico da Vinezia (...).” FICARRA, A.: *L'Anonimo Magliabechiano*, Florencia, 1968, p. 106. El código fue publicado por primera vez por Carl Frey en 1892. FREY, C.: *Il codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da anonimo fiorentino*, Berlín, 1892.

y Veneziano pintaron las dos paredes laterales del altar, mientras que Baldovinetti pintó probablemente la pared central, aunque no permite precisar que lado pintó cada cual.

Después del Anónimo Magliabechiano, la misma noticia, prácticamente idéntica, aparece en la que fue la principal fuente para Vasari, el *Libro di Antonio Billi*¹⁷ y por lo tanto no aporta novedades respecto a las noticias anteriores.

Pero es en las *Vite* de Giorgio Vasari donde aparece por vez primera una descripción detallada del ciclo y sus escenas, aunque siguen sin quedar claros algunos detalles como las paredes que pintó cada uno (véase el texto de Vasari en los Anexos 1a y 1b).

Vasari, siguiendo seguramente al *Libro di Antonio Billi*, indica que Veneziano y Castagno pintaron cada uno una pared lateral y que Baldovinetti pintó la pared central, detrás del altar. Al enumerar las escenas pintadas por cada uno, Vasari, lo hace empezando por las escenas pintadas en lo alto y prosigue hasta las escenas de la parte inferior. Según Vasari Domenico Veneziano pintó el *Encuentro de san Joaquín y santa Ana en la Puerta Áurea*, debajo el *Nacimiento de la Virgen* y en el primer nivel los *Desposorios de la Virgen*. Por otro lado, Andrea del Castagno pintó la *Anunciación a la Virgen*, la *Presentación en el Templo* y en el nivel inferior la *Muerte de la Virgen* que dejó inacabada. En referencia a lo pintado por Alesso Baldovinetti solo indica que pintó un San Egidio, que probablemente formaba parte de la decoración circundante del ciclo.¹⁸ Por lo tanto, según Vasari se trataba de un ciclo articulado en dos paredes laterales con tres escenas distribuidas en tres niveles cada una.

Según Vasari, Domenico Veneziano pintó al óleo el encuentro en la puerta dorada, aunque no especifica si también usó dicha técnica para las otras dos escenas. En el caso de los *Desposorios de la Virgen* indica que pintó muchos retratos del natural que también describe.

En el caso de Andrea del Castagno explica que la *Anunciación* era especialmente bella por contener un ángel anunciador en el aire, algo, dice Vasari, que era inusual para la época. Pero para Vasari la escena más bella era la *Presentación al Templo* donde Castagno había pintado un templo con ocho caras en perspectiva en medio de una plaza, con muchas

¹⁷ "Dipinse in più luoghi: come fu na facciata in Santo Gillo in Firenze, et dietro allo altare maggiore, dipinse Alesso Baldovinetti, et uno Domenicho da Vinegia, el quale fu morto da detto Andreino con una maza ferrata in sulla testa per invidia, et però non potette finire detta facciata et alla morte confessò detto omicidio", fol.48v. (Sobre Andrea del Castagno).

"Dipinse la faccia in Santo Gillo dietro all'altare maggiore", fol.50r (Sobre Baldovinetti). FREY, C.: *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Bibl. Nazionale di Firenze*, Berlín, 1892.

Cabe aclarar que el *Libro di Antonio Billi*, aunque también es un códice de la colección reunida por Antonio Magliabecchi, no debe confundirse con el citado Anónimo Magliabechiano o también llamado Anónimo Gaddiano, a pesar de que los dos contienen elementos similares. Por ejemplo, Vasari conoció el *Libro di Antonio Billi*, principal fuente que tuvo para la primera edición de sus *Vite*, pero no conoció el Anónimo Magliabechiano. El *Libro di Antonio Billi* fue parcialmente editado por Cornelius von Fabriczy en 1891. FABRICZY, C. v.: "Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze", *Archivio Storico Italiano*, 5, Ser. 7, 1891, pp. 72 y ss. Aunque sería el historiador alemán Carl Frey quien lo publicaría en la edición comentada de 1892. Existe también una edición moderna: BENEDETUCCI, F. (ed.): *Il Libro di Antonio Billi*, Roma, 1991.

¹⁸ "(...) La prima opera che lavorasse a fresco Alesso fu in S. Maria Nuova la cappella di San Gillo, cioè la facciata dinanzi, la quale fu in quel tempo molto lodata, perché fra l'altre cose vi era un Santo Egidio tenuto bellissima figura (...)" VASARI, G.: *Vita di Alesso Baldovinetti pittore fiorentino* (versión *Giuntina*). Edición de Rosanna Bettarini y Paola Barocchi, vol. III, Florencia, 1971, p. 314.

"(...) Laonde Alesso perseverando nel suo lodevole proponimento, incominciò in Santa Maria Nuova la cappella di San Gillo, cioè la faccia dinanzi (...)", *ibidem*.

columnas y nichos y figuras pintadas fingiendo el mármol, pero lo que más destacaba en la escena era el juego de luz y sombra entre los edificios representados y la vivacidad de los pobres que Andrea pintó en las escaleras del templo.

La última escena pintada por Andrea del Castagno era la *Muerte de la Virgen*, donde el cadáver de ésta fue pintado en un magnífico escorzo rodeado de los apóstoles y de ángeles con candelas, en los apóstoles Castagno pintó muchos retratos del natural que Vasari describe. Pero lo que Vasari destaca de esta escena es que Andrea la pintó al óleo, técnica que había aprendido de Veneziano¹⁹. Vasari narra, finalmente, que en la decoración circundante Andrea incluyó en un tondo un autorretrato, un detalle final que podría indicar el tipo de decoración que tenía el ciclo mural.²⁰ La división tripartita de las paredes laterales ya indica cierta similitud con el ciclo de la Capilla dell'Assunta de la catedral de Prato, pero este último detalle permite dar aún más solidez a la hipótesis. La posibilidad de que el ciclo estuviera circundado de una decoración con tondos, resultaría muy cercano al esquema y decoración general del ciclo de Prato.

Posteriormente a la última edición de las *Vite*, la *Torrentina* de 1568, en 1584 Raffaello Borghini publicaba su libro titulado *Il Riposo*,²¹ un libro sobre la pintura y la escultura que bebe directamente de las *Vite* de Vasari. En *Il Riposo*, Borghini, al narrar la vida de Andrea del Castagno repitió lo dicho por Vasari pero de forma más sintética y sin aportar nuevos datos. Pero un dato muy importante si que aporta la publicación de Borghini, el hecho que probablemente el ciclo existía en 1584 aún, ya que está será la última noticia sobre el ciclo que no indique su desaparición. Concretamente, Mario Salmi en 1947,²² aunque no habló de la última noticia contenida en *Il Riposo*, indica que justo 10 años más tarde, en 1594,

¹⁹ Posteriormente se ha demostrado con análisis que el ciclo no fue pintado al óleo, sino que esta técnica se utilizaba en la época de modo frecuente para dar ciertos toques en los frescos. Véase al respecto la ficha correspondiente al ciclo de Sant'Egidio, BELLOSI, L.: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca* (cat. ex.), Florencia, pp. 98-99.

²⁰ Un tipo de decoración que podría haber sido semejante a la decoración con pequeños tondos y franjas de motivos vegetales presente en el ciclo de Paolo Uccello en la capilla dell'Assunta de la catedral de Prato, así como la decoración que tenía el otro ciclo perdido de Alesso Baldovinetti, el ciclo de la capilla Gianfigliuzzi de Santa Trinita, en el que sabemos que el pintor se autorretrató en un tondo que se conserva hoy en la Accademia Carrara de Bérghamo.

²¹ "Et essendogli stata data à dipingere una parte della Cappella maggiore di Santa Maria Nuova; perciocchè un'altra parte fu data ad Alesso Baldovinetti, e l'altra à Domenico da Vinegia, che havea portato pur all'ora il segreto del dipingere à olio in Firenze; fece Andrea con detto Domenico simulata amicitia, portandogli grande invidia, perche le cose sue erano per lo nuovo modo del dipingere commendate assai: e poichè hebbe tanto finto seco, che Domenico gli insegnò dipingere à olio (...) Dinpinse à olio nella facciata, che à lui toccò Andrea, la morte della Nostradonna, dove si vede, un canaletto entrovi la Vergine morta, il quale, come che non sia più lungo d'un braccio, e mezzo, aparisce di tre braccia, e intorno vi sono gli Apostoli, Agnoli, et altre figure lavorate con gran diligenza, dove si conosce che egli seppe non meno maneggiare i colori à olio, che si facesse Domenico suo concorrente (...)" BORGHINI, R.: *Il Riposo in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florencia, 1584, pp. 334-335 (existe una versión facsímil publicada por la editorial Georg Olms, Hildesheim, 1969).

²² "Ma nel 1594 fu promossa una nuova sistemazione della capella il cui arco d'ingresso a sesto acuto fu sostituito da uno in arenaria a tutto sesto, recante nella sua parte interna la data suddetta. (...) È probabile che nella sistemazione del 1594 gli affreschi fossero già scialbati perché dopo il Vasari nessuno gli menziona più. Ma lo scempio di essi avvenne assai più tardi, quando nel secolo XVIII Matteo Bonechi e Giovanni Tonelli dipinsero il soffitto della chiesa. In quella occasione anche la volta e le pareti della cappella maggiore di Sant'Egidio assunsero un aspetto rococò, esclusivamente decorativo, come si vedrà.", SALMI, M.: "Contributi fiorentini alla Storia dell'Arte", *Atti e Memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria*, Florencia, 1947, pp. 423-424.

3. Domenico Veneziano, *Adoración de los Magos*, 1438-1439, tempera sobre tabla de álamo, ø 84 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.

fue remodelada la capilla del altar mayor de Sant'Egidio eliminando su arco ojival original y convirtiéndolo en un arco de medio punto, con lo que seguramente por lo menos una parte del ciclo desapareció. Como indica Salmi lo más probable es que los frescos ya se taparan en este primer momento, ya que nadie más lo citó después de Borghini. De todos modos, Salmi supone que la destrucción final de los frescos tuvo lugar en el siglo XVIII con la redecoración de la capilla en estilo rococó, a lo que cabe añadir que la instalación del órgano que ocupa la pared central de la capilla también lastimó lo que pudiera quedar del ciclo.

EL PAISAJE DE RAÍZ NÓRDICA EN LA PINTURA FLORENTINA ANTES DE 1439

La principal innovación del ciclo de Sant'Egidio era la introducción en algunas escenas de una concepción del paisaje que crecía hacia atrás en una visión en perspectiva, un elemento de influencia nórdica. Tanto Domenico Veneziano como Andrea del Castagno introducen de modo sutil este recurso en la pintura florentina a través del ciclo de Sant'Egidio. Los dos habían estado en Venecia y seguramente allí habían podido conocer las innovaciones de la pintura del norte de Europa. A pesar de todo, esta concepción del paisaje así como otros recursos pictóricos de la pintura nórdica habían sido introducidos pocos años antes en Florencia a través del ciclo mural del Chiostro degli Aranci –ciclo que centró mi investigación doctoral–,²³ por lo que no se puede considerar al ciclo de Sant'Egidio como precursor sino que este bebió en parte de la concepción nórdica del paisaje del primero. Cuando Veneziano llega a Florencia en mayo de 1439, habiendo pasado los dos últimos años en Perugia, el ciclo del Chiostro degli Aranci no hacía ni un año que estaba terminado y por lo tanto es más que probable que Veneziano lo viera y se inspirara en él.

El ciclo mural del Chiostro degli Aranci es, sin lugar a dudas, el primero que introduce la influencia de la pintura del norte de Europa en el ámbito florentino. Porque todo el contacto directo de la pintura florentina con la nórdica será posterior al ciclo de la Badia Fiorentina. Unos primeros contactos se producen con el supuesto viaje de Filippo Lippi a Flandes posterior a la época que comentamos,²⁴ otro contacto indirecto se produce con el ciclo de Sant'Egidio que comentamos y ya finalmente la posterior llegada el 28 de mayo de 1483 del *Tríptico Portinari* de Hugo van der Goes introducirá el influjo flamenco de forma más definitiva.

²³ El ciclo mural que decora las galerías norte y oeste del piso superior del llamado Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina fue pintado por el pintor Giovanni di Consalvo, nombre que emerge de las entradas contables escritas en el *Libro Giornale B* (conservado en el Archivio di Stato de Florencia). Probablemente un pintor portugués. Dicha documentación enmarca la tarea pictórica en el ciclo entre mayo de 1436 y verano de 1438.

²⁴ AMES LEWIS, F.: "Fra Filippo Lippi and Flanders", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42, 1979, pp. 255-273.

Pero antes de que Veneziano empiece el ciclo de Sant'Egido, antes de 1439, la primera obra que introduce este influjo nórdico es el ciclo mural del Chiostro degli Aranci. Que introduce elementos característicos de las técnicas empleadas en Flandes por Van Eyck por ejemplo y en Alemania por Konrad Witz o Lucas Moser. Sobre todo el recurso del agua como espejo de los objetos y también otras técnicas como la de dar un volumen resplandeciente a pequeños objetos de la composición pictórica.

EL CICLO DE SANT'EGIDIO Y LA CONCEPCIÓN NÓRDICA DEL PAISAJE

Como se ha dicho los casi seis años (1439-1445) que Domenico Veneziano trabajó en el ciclo, siempre con interrupciones y sin dedicarse al ciclo al completo, dejaría una pared completada casi en su totalidad. Una obra que al reconstruirla a través de las fuentes retoma el relevante papel que tuvo para la evolución de la pintura florentina de la segunda mitad del siglo XV. Concretamente porque el pintor, procedente de Venecia, trajo a Florencia con esta obra elementos innovadores de influencia nórdica que la convirtieron en espejo para la generación de pintores que florecía en aquel mismo momento. Principalmente para el joven Piero della Francesca que además, en un nuevo documento esencial para comprender su formación como pintor, aparece trabajando en septiembre de 1439 al lado del pintor de Venecia en el ciclo de Sant'Egido.²⁵ Y probablemente, aunque no aparece en los documentos, el propio Alesso Baldovinetti que más tarde intervendría en el ciclo también pudo participar conjuntamente a Veneziano y Piero de la decoración del muro izquierdo. Y es en la producción posterior de estos dos pintores donde se puede entender más fácilmente la relevancia que tuvo en su formación el ciclo de Sant'Egido y a la vez entender las innovaciones que este introdujo.

Pero ya en el citado tondo de la *Adoración de los Magos* de Domenico Veneziano (fig. 3) vemos una amplia concepción del paisaje que no es propia de la pintura florentina de aquel momento. Pero sobre todo es en una de las únicas obras conservadas de su período florentino y posterior al ciclo de Sant'Egido, la *Pala de Santa Lucia dei Magnoli* (fig. 4) pintada entre 1445

4. Domenico Veneziano, *Pala de la iglesia de Santa Lucia dei Magnoli* (reconstrucción del autor del artículo), h. 1445-1447, tempera sobre tabla, para las medidas y sitios de conservación de cada una de las tablas véase la nota al pie núm. 26.

²⁵ "(...) E de' dare ada XII di setiembre f. due s. XV a oro, portò Pietro di Benedetto dal Borgho a San Sipolchro sta cho'llui, in grossi (...)", Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 5060, Quaderno di cassa EE, 1439-1440, f. 94v. Véase WOHL, H.: *Domenico Veneziano...*, op. cit., 1980, p. 341.

5. Alesso Baldovinetti, *Natividad o Adoración de los pastores*, 1460-1462, pintura al fresco, aprox. 3'60 x 3'05 m, Chiostro dei Voti, Santissima Annunziata, Florencia.

y 1447,²⁶ donde encontramos los elementos que nos permiten entender la magnitud que pudo tener el paisaje en el ciclo de Sant'Egidio. Particularmente en las tablas que formaban la predela. Una concepción paisajística similar a la del Chiostro degli Aranci. También la obra posterior de Andrea del Castagno, aunque en menor medida, muestra dicha concepción del paisaje. Pero es sobretodo en la obra del tercer pintor del ciclo, Alesso Baldovinetti, donde aparece con más vigor la nueva concepción paisajística introducida en el ciclo de Sant'Egidio, aunque Baldovinetti la transforma creando unos paisajes más abiertos y en plena perspectiva.

En los mismos años, 1460-1462, en que Baldovinetti pinta en la pared central del ábside de Sant'Egidio alguna escena de la vida del

santo –muy probablemente la escena de *san Egidio y la caza de la cierva*– que incluía con toda seguridad elementos paisajísticos como indican los restos conservados, está realizando también un fresco en el Chiostro dei Voti de la iglesia de la Santissima Annunziata.²⁷ El fresco de la Annunziata que aún se conserva y que representa la *Natividad* (fig. 5), nos da una idea de la profundidad del paisaje que alcanzó la pintura de Baldovinetti. Una profundidad que en otras obras como las dos Vírgenes con el niño conservadas en París²⁸ alcanzan cotas de perspectiva y complejidad casi idénticas a las utilizadas por su coetáneo en Sant'Egidio, Piero della Francesca.

Es en la obra de Piero della Francesca donde la profundidad del paisaje de Sant'Egidio evoluciona plenamente hacia una nueva concepción del espacio pictórico. Esto sucede ya en sus primeras obras como el *san Jerónimo* de Berlín²⁹ o el *Bautismo de Cristo* de

²⁶ Domenico Veneziano, *Virgen con el niño Jesús, san Francisco, san Juan Bautista, san Zenobio y Santa Lucía*, tabla principal de la llamada *Pala de Santa Lucia dei Magnoli*, h. 1445-1447, tempera sobre tabla, 209 x 216 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia / *Ibid.*, *San Francisco recibe los estigmas*, tabla de la predela, h. 1445-1447, tempera sobre tabla de álamo, 26'7 x 30'5 cm, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington / *Ibid.*, *Vocación de san Juan Bautista*, tabla de la predela, h. 1445-1447, tempera sobre tabla de álamo, 28'3 x 32'4 cm, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington / *Ibid.*, *Anunciación* (tabla de la predela), h. 1445-1447, tempera sobre tabla de álamo, 27'3 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge / *Ibid.*, *Milagro de san Zenobio*, tabla de la predela, h. 1445-1447, tempera sobre tabla de álamo, 28'6 x 32'5 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge / *Ibid.*, *Martirio de santa Lucía*, tabla de la predela, h. 1445-1447, tempera sobre tabla de álamo, 25 x 28'5 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.

²⁷ En un documento de 27 de mayo de 1460, el pintor Baldovinetti se compromete con el servita Frate Biagio d'Alberto da Firenze a pintar "(...) a lato a la porta della chiesa (...) una natività di nostro Signore, fatta chopiosa d'angnioli, di figure, e verzure e altre chose (...)". A partir de aquí otros tres documentos –uno del mismo 1460, uno de 21 de agosto de 1462 y uno de 6 de septiembre de 1462– indican los correspondientes pagos recibidos por el fresco. Véase los documentos en WEDGWOOD KENNEDY, R.: *Alesso Baldovinetti...*, op. cit., 1938, pp. 240-241.

²⁸ Alesso Baldovinetti, *Virgen con el niño Jesús*, h. 1450-1455, tempera sobre tabla, 90 x 74 cm, Musée Jacquemart-André, París / Alesso Baldovinetti, *Virgen con el niño Jesús*, h. 1464, tempera sobre tabla, 106 x 75 cm, Musée du Louvre, París.

²⁹ Piero della Francesca, *San Jerónimo en el desierto*, 1450, tempera sobre tabla, 51 x 38 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín.

Londres,³⁰ dos obras que muestran a la vez el influjo del ciclo mural del Chiostro degli Aranci, en aquel momento el único modo en el que Piero había podido conocer el recurso pictórico del agua como espejo de origen nórdico. Pero en sus obras de madurez como el ciclo de San Francesco en Arezzo o el doble retrato de los duques de Montefeltro,³¹ es donde la concepción nórdica del paisaje que había entrado en Florencia con la pintura del Chiostro degli Aranci y de Sant'Egidio, rompe los límites espaciales del cuadro para dar cabida a una nueva concepción paisajística que caracterizará la pintura florentina de finales del siglo XV.

CONCLUSIÓN

A pesar de la enorme fragmentariedad actual de lo que queda del ciclo mural de Sant'Egidio, es posible a través de los documentos y las fuentes de la época llegar a tener una idea bastante clara de cómo fue su organización. Pero es sobretudo en la obra contemporánea y posterior al ciclo que se puede comprender su magnitud. Un ciclo que fue para la pintura florentina como una segunda capilla Brancacci, por las innovaciones pictóricas de su pintura lumínica y el influjo nórdico de esta. Representa el “cantiere” pictórico más relevante del segundo cuarto del siglo XV florentino.

Un período esencial de la pintura florentina y que hoy es poco conocido y estudiado porque algunas de las obras han desaparecido,³² aunque es esencial para entender como funcionó la evolución pictórica que va de la capilla Brancacci de Masaccio a la plenitud del siglo XV con otras obras como la capilla Tornabuoni de Ghirlandaio o la capilla de los magos de Benozzo Gozzoli.

ANEXO 1

A. Texto de la versión *Giuntina* de las *Vite*

VASARI, G.: *Vita d'Andrea dal Castagno di Mugello e di Domenico Vinziano pittori*. Edición de R. Bettarini y P. Barocchi, vol. III, Florencia, 1971, pp. 357-360.

“(…) *Per lo che acquistato grazia con la casa de' Portinari e con lo spedalingo, fu datogli a dipignere una parte della cappella maggiore, essendo stata allogata l'altra ad Alesso Baldovinetti e la terza al molto allora celebrato pittore Domenico da Vinezia, il quale era stato condotto a Firenze per lo nuovo modo che egli aveva di colorire a olio. (...) Fece dunque Andrea, per procedere ordinatamente, nella sua facciata della cappella di S. Maria Nuova una Nunziata, che è tenuta bellissima per avere egli in quell'opera dipinto l'Angelo in aria, il che non si era insino allora usato; ma molto più bell'opera è tenuta dove fece la Nostra Donna che sale i gradi del tempio, sopra i quali figurò molti poveri, e fra gl'altri uno che con un boccale dà in su la testa ad un altro: e non solo questa figura ma tutte l'altre sono belle affatto, avendole egli lavorate con molto studio et amore per la concorrenza di Domenico. Vi si vede anco tirato in prospettiva in mezzo*

³⁰ Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo*, h. 1448-50, tempera sobre tabla, 167 x 116 cm, National Gallery, Londres.

³¹ Piero della Francesca, *Doble retrato de los duques de Urbino*, h. 1472, óleo sobre tabla, 84 x 66 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia.

³² Otro de los grandes ciclos desaparecidos de la época y que seguro que permitiría entender el paso siguiente a Sant'Egidio, es el ciclo mural que Alesso Baldovinetti pintó en la capilla Gianfigliuzzi de Santa Trinità a partir de 1471. Cuya relevancia fue indicada por Benozzo Gozzoli, Perugino y Filippino Lippi en enero de 1497 cuando tuvieron que redactar conjuntamente un documento para indicar el precio que se tenía que pagar a Baldovinetti por el trabajo de decoración de la capilla, que ya había finalizado.

d'una piazza un tempio a otto facce, isolato e pieno di pilastri e nicchie, e nella facciata dinanzi benissimo adornato di figure finte di marmo; e intorno alla piazza è una varietà di bellissimi casamenti, i quali da un lato ribatte l'ombra del tempio mediante il lume del sole con molto bella, difficile e artificiosa considerazione. Dall'altra parte fece maestro Domenico a olio Gioachino che visita S. Anna sua consorte, e di sotto il nascere di Nostra Donna, fingendovi una camera molto ornata et un putto che batte col martello l'uscio di detta camera con molto buona grazia. Di sotto fece lo spozalizio d'essa Vergine con buon numero di ritratti di naturale, fra i quali è messer Bernardetto de' Medici, conestabile de' Fiorentini, con un berettone rosso, Bernardo Guadagni, che era gonfaloniere, Folco Portinari et altri di quella famiglia. Vi fece anco un nano che rompe una mazza, molto vivace, et alcune femine con abiti indosso vaghi e graziosi fuor di modo, secondo che si usavano in que' tempi. Ma questa opera rimase imperfetta per le cagioni che disotto si diranno. Intanto aveva Andrea nella sua facciata fatta a olio la morte di Nostra Donna, nella quale, per la detta concorrenza di Domenico e per essere tenuto quello che egli era veramente, si vede fatto con incredibile diligenza in iscorto un cataletto dentrovi la Vergine morta, il quale, ancora che non sia più che un braccio e mezzo di lunghezza, pare tre. Intorno le sono gl'Apostoli fatti in una maniera che, se bene si conosce ne' visi loro l'allegrezza di veder esser portata la loro Madonna in cielo da Gesù Cristo, vi si conosce ancora l'amaritudine del rimanere in terra senz'essa. Tra essi Apostoli sono alcuni Angeli che tengono lumi accesi, con bell'aria di teste e si ben condotti che si conosce che egli così bene seppe maneggiare i colori a olio come Domenico suo concorrente. Ritrasse Andrea in queste pitture di naturale messer Rinaldo degl'Albizi, Puccio Pucci, il Falganaccio, che fu cagione della liberazione di Cosimo de' Medici, insieme con Federigo Malevolti che teneva le chiavi dell'Alberghetto; parimente vi ritrasse messer Bernardo di Domenico della Volta, spedalingo di quel luogo, inginocchiato, che par vivo; et in un tondo nel principio dell'opera se stesso con viso di Giuda Scariotto, come egli era nella presenza e ne' fatti (...)

B. Texto de la versión Torrentina de las Vite

VASARI, G.: *Vita di Andrea dal Castagno di Mugello pittore*. Edición de R. Bettarini y P. Barocchi, vol. III, Florencia, 1971, pp. 357-360.

“(...) Per il che acquistato grazia con la casa de' Portinari, fu messo alla cappella dello altar maggiore di San Gilio in detta chiesa; nella quale lavorò una parete, e dell'altre una ne fu data ad Alesso Baldovinetti, e l'altra al molto allora celebrato pittore Domenico da Vinegia, perché i Portinari l'avevano fatto venire da Vinegia, perciò che di quel luogo il colorire a olio portato aveva (...) Aveva Andrea finito a fresco nella cappella una storia della Nostra Donna quando è dallo Angelo annunziata, che è tenuta cosa bellissima per avervi egli dipinto lo Angelo in aria, cosa non usata sino a quel tempo; ma molto più bella ancora fu tenuta una altra istoria d'una Nostra Donna pure quando ella sale i gradi del tempio, in sui quali figurò molti po- veri, e fra gli altri uno che con un boccale dà in su la testa ad un altro: cosa molto bene finita da lui, per lo sprone della concorrenza di maestro Domenico, con industria, arte et amore. Dall'altra parte aveva maestro Domenico fatto ad olio nell'altra parete di detta cappella la natività e lo spozalizio di detta Vergine, et Andrea aveva cominciato a olio l'ultima storia della morte di Nostra Donna; nella quale, per la concorrenza di m[aestro] Domenico spronato dal desiderio di esser tenuto quello che egli era veramente, fece in iscorto un cataletto dentrovi la morta, la quale non è un braccio e mez[z]o di lunghezza, e pare lunga tre. Intorno a questa figurò gli Apostoli in una maniera che, se bene si conosce ne' visi loro la allegrezza del vederne portare quella anima in cielo da lesù Cristo, e' vi si conosce ancora il dolore e l'amaritudine del rimanere in terra senza essa. Tra gli Apostoli mescolò molti Angeli che tengono lumi accesi, con belle arie di teste e si bene condotte che e' mostrò certamente di saper maneggiare i colori a olio sì bene quanto m[aestro] Domenico suo concorrente (...)”

UN SAN JERÓNIMO DE JOAN DE JOANES

INTRODUCCIÓN

Para escribir, aunque sean unas breves líneas, sobre el pintor Joan de Joanes hay que ser consciente de la grandeza de este artista.¹ Estamos ante uno de los grandes genios de la pintura española del Renacimiento hispano, un pintor extraordinario, de unas habilidades insuperables, de unos recursos técnicos sorprendentes y de una destreza con el dibujo increíbles. Es un pintor que, como bien se ha dicho, es el que mejor “supo leer, interpretar, estar y adaptarse a las vicisitudes sociales e ideológicas de su presente histórico”,² aunque también es cierto, o por lo menos es nuestra apreciación, que por ello terminó su trayectoria pictórica siendo esclavo de sus “afortunados” modelos iconográficos, que de una manera sistemática y repetitiva también desarrollaron sus seguidores y colabores hasta la extenuación.

No es nuestro deseo, ni es el momento, plantear una revisión historiográfica de la personalidad humana y artística de Joan de Joanes. Actualmente estamos ultimando un trabajo dedicado a los Macip y su entorno familiar a través de los vestigios documentales existentes, y preparando otro sobre su faceta artística.³

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia de España, Plan Nacional, que lleva por título *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; inv. principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). También forma parte de las líneas de investigación del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) y del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida. Además cuenta también con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU14/01768) para la realización del proyecto de tesis doctoral *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón, (s.XV-XVI)*.

² COMPANY, X.: *La Época Dorada de la Pintura Valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia, 2007, p. 368.

³ PUIG, I.; COMPANY, X.; TOLOSA, L.: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida, 2015.

1. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, segunda mitad del siglo XVI, pintura al óleo sobre tabla, 42 x 28 cm, colección García Montañés.

Nuestro interés se centra ahora en aportar nuevos datos y conocimientos de obras que habían sido atribuidas a Joan de Joanes. Cabe recordar que en el catálogo de la exposición celebrada en el año 2000 sobre este artista, redactado por Fernando Benito, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a las fichas de catálogo y textos previos, se unía al final un apéndice sobre todas las obras de Joanes, documentadas, atribuidas o relacionadas con este pintor. De algunas de estas obras sólo existía una simple referencia bibliográfica, o, en ocasiones, tan sólo unas apreciaciones sin ninguna prueba visual o documental. Evidentemente, hay que valorar este ingente y laborioso trabajo de recopilación.⁴

No obstante, conforme pasan los años, algunas de esas obras escasamente documentadas han ido saliendo a la luz, por lo general en colecciones particulares y casas de subasta, y, en el mejor de los casos hemos tenido la suerte de poderlas ver y estudiar. Así ha acontecido con la tabla que en este trabajo presentamos, al que incorporaremos, además, algunas nuevas noticias y reflexiones sobre otras obras del mismo artista.

2. Pietro Bettelini, *Antonio Despuig y Damato*, h. 1800, grabado sobre papel, Biblioteca digital hispánica. Disponible bajo la licencia Dominio público vía Wikimedia Commons < <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AntonioDespuig.jpg#/media/File:AntonioDespuig.jpg> >

Queremos, en esta ocasión, centrarnos en la obra titulada *San Jerónimo* (fig. 1), ubicada en Palma de Mallorca, en la antigua colección del Cardenal Despuig. Fernando Benito, a falta de más información la catalogó, en el 2000⁵ –aunque no pudo verla–, como producción de Joanes, siguiendo la atribución realizada por Joaquín María Bover, en 1845.⁶

FORTUNA HISTORIOGRÁFICA

El Cardenal Antonio Despuig y Damato (fig. 2), había nacido en Palma de Mallorca en 1745, fue canónigo de la Catedral de la ciudad y en 1791 nombrado obispo de Orihuela. Posteriormente ostentó la administración de la archidiócesis de Valencia en 1794, siendo nombrado arzobispo de la misma al año siguiente, e inmediatamente trasladado a la archidiócesis de Sevilla. En una de sus estancias en Italia llevó a cabo diversas excavaciones, logrando un gran número de esculturas y lápidas, colección que trasladó a la villa familiar de la Raixa, en Mallorca, donde se formó un pequeño museo. El cardenal falleció repentinamente en 1813 en Lucca (Italia).⁷

⁴ BENITO, F.: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra* (catálogo de exposición), Valencia, 2000.

⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁶ BOVER, J.M.: *Noticia historico-artística de los museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma de Mallorca, 1845, núm. 198.

⁷ Sobre algunos datos biográficos del Cardenal se puede consultar BATLLORI, M.: *Correspondencia del P. Pou y el Cardenal Despuig*, Palma, 1946, pp. 124-131; y SALVÁ Y RIERA, J.: *El Cardenal Despuig*, Palma de Mallorca, 1964.

Se desconoce la forma de ingreso de la tabla de *San Jerónimo* a la colección del cardenal Antonio Despuig. No obstante, es cierto que el 23 de enero de 1794 el que era arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero, fue arrestado por el Capitán General de Valencia, aunque logró huir del Reino de Valencia. Inmediatamente, el Capitán General nombró administrador del arzobispado al que era obispo de Orihuela, Antonio Despuig y Damato, el 1 de febrero de 1794. Su provisionalidad en la archidiócesis valenciana fue normalizada cuando a instancias del rey Carlos IV, el papa Pío VI lo confirmó Arzobispo de Valencia, el 1 de junio de 1795. Permaneció en el cargo pocos meses, pues el 18 de diciembre del mismo año fue nombrado arzobispo de Sevilla. Estando en Roma, en 1803 el Papa Pío VII le otorgó el título de cardenal.

Su afición al arte tuvo un momento de máximo apogeo con su nombramiento en 1785 como auditor de la Rota para la Corona de Aragón, lo que le llevó a Roma, donde dedicó tiempo a sufragar excavaciones y a comprar objetos de anticuarios.⁸ Imbuido por este ambiente romano es cuando decidió crear su colección particular. En los años sucesivos fue alimentando esta afición y ampliando el número de obras adquiridas.⁹ En este contexto sería posible entender que, cuando años más tarde ocupara la sede valentina, tuviera ocasión de comprar alguna tabla del artista más importante de la Corona de Aragón en el siglo XVI, Joan de Joanes. Recordemos que en 1801 Carlos IV adquiriría para el palacio Real el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bocairent, realizado por Joanes y concluido por su hijo.¹⁰ Por lo tanto, es muy posible que la tabla de *San Jerónimo* entrara a formar parte de la colección del cardenal entre 1794 y 1795, bien como regalo o bien como adquisición. Durante la primera mitad del siglo XIX Pascual Madoz nos da a conocer que estaban a la venta en la “Galería de pinturas perteneciente a la familia del Sr. Marques de Remisai (calle de la Salud, núm. 43)” –parece que de las más selectas de Madrid, con más de 400 obras–, “3 de Juan de Juanes”, y en la “Galería de pinturas de V. García García Chico (plazuela de los Mostenses, número 10) (...) una tabla en representación del Ecce-homo, que se cree sea de Juan de Juanes”.¹¹

El cardenal legó toda su colección a su sobrino Ramón Despuig, hijo de su hermano Joan Despuig (fallecido también en 1813) que estaba casado con Isabel Zaforteza (o Safortesa) y Sureda. Ramón Despuig Zaforteza (fig. 3), Martínez de Marcilla, Ram de Montoro y Zaforteza, V conde de Montenegro y VIII de Montoro, mariscal de campo de los ejércitos nacionales, había nacido en 1768 y fallecía el 1 de diciembre de 1848. De este personaje

⁸ Conviene recordar que, por una parte, desde mediados del siglo XVIII Roma era el destino culminante del “Grand Tour”, y la moda de adquirir antigüedades y “souvenirs” de la Ciudad Eterna no pasaba desapercibida para las altas personalidades de la Iglesia. Por otra parte, ya desde el siglo XVI, y especialmente hasta bien entrado el siglo XIX, el fomento de excavaciones arqueológicas en la ciudad y el mercado de antigüedades procedentes de la misma fueron actividades que atrajeron masivamente a papas y cardenales y, en general, a nobles de toda Europa.

⁹ CARBONELL, M.: “Qüestió de gust. Una visita a Barcelona de l’auditor de la Rota Antoni Despuig, l’any 1785”, *Locus Amoenus*, 11, 2011-2012, pp. 181-192.

¹⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, J.L.: “Ut pictura rethorica. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia”, *Boletín del Museo del Prado*, XVII, 35, 1999, pp. 21-56.

¹¹ MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico – Estadístico – Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. X, Madrid, 1847, pp. 862-863 respectivamente.

cabe destacar que fue el primer director de la *Societat Mallorquina d'Amics del País* y diputado de las cortes de Cádiz (1813-1814).¹²

Fue precisamente Ramón Despuig quien terminó la colección que antaño empezase su tío, culminando su obra con la creación del Museo de Antigüedades en 1826. El inventario de dicho museo se encomendó al escritor e historiador sevillano, Joaquín María Bover Roselló, que publicó un catálogo con las obras de la colección del Cardenal Antonio Despuig. En este catálogo es donde se menciona, entre otras obras, una tabla de "Juan de Juanes. San Gerónimo", sin más referencias.¹³

Con el fallecimiento de Ramón Despuig Zaforteza, que no tuvo descendencia, le sucedió en los títulos su hermana M^a Luisa Despuig Zaforteza (1777-1867), quien heredó la colección artística, ya que su hermano Juan renunció a sus derechos legítimos. M^a Luisa Despuig contrajo matrimonio con José Despuig Fortuny (1767-1835), el 28 de enero de 1799. Tuvieron un hijo, José Despuig Despuig (1800-1852).¹⁴ A su vez, éste se casó con Magdalena Fortuny Sureda, cuyo hijo, Ramón Despuig Fortuny (1827-1925), fue el último propietario de la colección y de la finca de Raixa. Por necesidades económicas Ramón Despuig decidió vender parte de su colección. Un gran número de esas obras fueron subastadas el 11 de julio de 1900 en el hotel Drouot de París y uno de los mayores compradores fue Carl Jacobsen, fundador de las cervezas Carlsberg, que decidió donar parte de los objetos adquiridos al museo Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhage. No fue hasta el año 1910, cuando Ramón Despuig vendió la finca con el resto de su colección a Antoni Jaume Nadal. Años después, ante los rumores de venta de la colección y su posible salida de la isla, fue adquirida en 1918 por Guillem Reynés y Josep Ramis, a la espera que fuera definitivamente comprada por el Ayuntamiento de Palma, como así ocurrió en 1923. Las obras se trasladaron entonces al Castillo de Bellver.¹⁵

3. Agustí Buades i Frau, *Ramón Despuig y Zaforteza, V Conde de Montenegro y Montoro, Mariscal de Campo y Capitán general de Baleares*, h. 1834, pintura al óleo sobre lienzo.

¹² MAXIMILIANO GIBERT, J.: *Elogio fúnebre del excmo. Sr D. Ramón Despuig Martínez de Marcilla, Ram de Montoro y Zaforteza, conde de Montenegro y de Montoro, Grande de España, Caballero Gran Cruz de la Real y distinguida orden española de Carlos III y de la militar de San Hermenegildo, senador del Reino, Mariscal de Campo de los Ejércitos Nacionales, etc. etc. quien en sesión celebrada día 22 de abril de 1849 por Real Sociedad económica mallorquina de amigos del país de la que primer Director, leyó el señor socio de número de la misma D. Joaquín Maximiliano Gibert [...]*, Palma de Mallorca, 1849.

¹³ BOVER, J. M.: *Noticia histórico-artística de los museos...*, op. cit., 1845, núm. 198.

¹⁴ ATIENZA, J. de: "Caballeros Baleares en la Orden de Montesa. Sus genealogías (1600-1860)", *Memorias de la Academia Mallorquina de Estudios Genealógicos*, año III, VI-IX, junio 1954 - marzo 1955, p. 158.

¹⁵ ROSSELLÓ BORDOY, G.: *Una Experiencia museográfica: la desintegración de la Colección Despuig de escultura clásica*, Palma de Mallorca, 2000 y "Antoni Despuig, un col·leccionista il·lustrat?", *Randa* (ejemplar dedicado a *Homenaje a Miquel Batllori*, III), 50, 2003, pp. 77-88.

A pesar de todo ello, parece que algunas obras continuaron en la familia, pues la tabla del *San Jerónimo* mencionada anteriormente ha pertenecido hasta hace poco tiempo a la familia Truyols, marqueses de la Torre y descendientes de los condes de Montenegro.

Ramón Despuig Fortuny, el último propietario de la colección del cardenal Antonio Despuig, contrajo matrimonio en 1856 con Juana Adelaida de Rocabertí de Dameto y de Verí, que falleció en 1899.¹⁶ Los títulos de su mujer pasaron a su primo Joan Miquel de Sureda y el matrimonio parece que a su sobrino, Fernando Truyols Despuig (1850-1923), es decir, al hijo de su hermana M^a Luisa Despuig Fortuny que había contraído matrimonio con Francisco Truyols Salas.

Fernando Truyols tuvo un hijo de nombre Francesc Truyols Villalonga. El linaje y título de marqués de la Torre continuó con Jordi Truyols Descallar, que fue además canónigo de la Catedral de Palma de Mallorca. Con su fallecimiento, en 1981, sus títulos y propiedades pasaron a sus descendientes.¹⁷

Entre las piezas que formaban esta colección se localizaba una tabla con la representación de San Jerónimo, que en fechas recientes ha sido adquirida por la Colección García-Montañés.

En resumen, propietarios de la tabla del *San Jerónimo* localizados han sido: Cardenal Antonio Despuig Dameto; Ramón Despuig Zaforteza; M^a Luisa Despuig Zaforteza; José Despuig Despuig; Ramón Despuig Fortuny; Fernando Truyols Despuig; Francesc Truyols Villalonga; Jordi Truyols Descallar y herederos; y Colección García-Montañés.

Las únicas referencias bibliográficas existentes eran la mencionada del historiador D. Joaquín M^a Bover, que catalogó, en 1845, la colección del Cardenal Despuig existente en el Palacio de la calle Montenegro de Mallorca, donde se encontraba esta obra. La siguiente mención, de 1983, se debe al doctor-arquitecto Guillermo Moragues, quien a partir de la relación de obras aportada por Joaquín M^a Bover propone dos grupos de piezas, “las presumiblemente apócrifas y las que presentan presunción de posible autenticidad”, aunque al no haberlas visto reconoce que “sólo un examen de cada lienzo en particular permitiría un juicio preciso. En este último grupo incluye la tabla de *San Jerónimo*.”¹⁸

Tampoco pudo ver la tabla de *San Jerónimo* Fernando Benito cuando redactaba el catálogo de la exposición dedicada a Joan de Joanes del 2000. De hecho, nada más se sabía de la obra hasta que en el 2013 fue adquirida por la colección García-Montañés y a principios del 2014 cedida temporalmente al Museo de Santa Cruz de Toledo.¹⁹ Actualmente ya ha sido retirada y hemos tenido ocasión de poderla estudiar.

¹⁶ BAIG I ALEU, M.: “L’arxiu comtal de Peralada. Elements per a la seva història”, *Annals de l’IEE*, 29, 1996, pp. 311-314.

¹⁷ FERNÁNDEZ TRABAL, J.: “L’arxiu del marquès de la Torre (Palma de Mallorca) i el seu interès per la Historia de Catalunya”, *Butlletí de l’Arxiu Nacional de Catalunya*, 15, diciembre 2006, pp. 2-6.

¹⁸ MORAGUES COSTA, G.: *Los maestros de la Pintura Universal en colecciones mallorquinas. 1. La colección Pictórica del Conde de Montenegro*, Palma de Mallorca, 1983, pp. 5 y 11.

¹⁹ BUSTOS TOLEDO, E.: “San Jerónimo, de Juan de Juanes, cedido al santa Cruz”, *ABC.es*, 18/02/2014 < <http://www.abc.es/toledo/20140218/abcp-jeronimo-juan-juanes-cedido-20140218.html> > [última consulta octubre de 2015].

BREVE DESCRIPCIÓN FORMAL

La tabla en cuestión tiene unas dimensiones de 42 x 28 cm. Se trata de un formato relativamente pequeño, que tiene múltiples analogías con otros formatos del taller de Macip-Juanes. Se trata de un panel conformado por dos piezas; un tablón de 4/5 cm x 42 cm, y otro mayor de 23/24 cm x 42 cm. Presenta una configuración de montaje poco habitual, dada la disparidad del despiece de la misma. En el anverso la tabla presenta la imagen del santo, pintada al óleo, con evidencias en sus bordes de haber sido enmarcada en algún momento. En el reverso el engatillado no es visible, y todo el panel aparece estucado con un acabado “jaspeado”, imitando una suerte de pórfido o granito a base de estarcidos (fig. 4). Pudo pertenecer quizás a un pequeño altar devocional o más probablemente a algún tríptico. De ser así, se trataría de la puerta izquierda de dicho mueble, hipótesis que se avala en las huellas dejadas por alguna suerte de bisagra, todavía visibles en el borde izquierdo del reverso. El material empleado es con probabilidad una madera de conífera, pero no se han podido realizar estudios, de momento, al respecto.

4. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, siglo XVI, pintura al óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm, colección García Montañés. Reverso de la tabla donde se observa el jaspeado y un detalle del mismo.

BREVE DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

La escena se configura con la figura central de San Jerónimo penitente, que aparece arrodillado, siguiendo tipos iconográficos²⁰ de la tradición cultural convencionalizada²¹ que lo representan como eremita,²² rodeado de unos paisajes rocosos y boscosos –que aluden a su retiro penitencial en la gruta del desierto de Calcis–, y postrado ante un crucifijo, en actitud o gesto contemplativo. Al fondo, a la izquierda, sobre una colina, se insinúa una edificación que destaca por un agudo chapitel, metáfora de la Iglesia; se trata por tanto de un paisaje moralizado. Este paisaje apenas es visible en la lontananza, a través de un claro de hojas que se abre entre el denso follaje de una serie de arbustos, de los que el artista se sirve

²⁰ Los tipos iconográficos de este santo podrían sintetizarse, a grandes rasgos, en dos: por una parte el que lo representa en su “scriptorium” traduciendo la vulgata, y habitualmente ataviado con vestiduras de cardenal y en segundo lugar el que presenta al santo como un eremita penitente en su gruta. No obstante existen variaciones de ambos tipos e incluso un tipo intermedio que representa a San Jerónimo en su gruta escribiendo.

²¹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 142-145.

²² VORÁGINE, S. de la: *La leyenda dorada*, Madrid, 1992 (1982), pp. 630-635.

compositivamente para figurar la gruta en la que residía el santo, y que aluden, en oposición al mencionado paisaje, a la tiniebla del pecado, usando como metáfora una naturaleza asalvada y oscura. La figura sigue estereotipos muy definidos, con un manto púrpura²³ que cubre sólo parcialmente su torso, enjuto y huesudo, pero con cierto vigor anatómico.²⁴ En una de sus manos sujeta un canto rodado con el que se autodisciplina, mientras que la otra mano apela la intercesión de Cristo, en un gesto convencionalizado,²⁵ que no obstante parece ser una variante del modelo compositivo que aparece con frecuencia en otras representaciones en las que el santo, apenado, se sostiene la cabeza en un acto de resignación, apenamiento o incluso reflexión. El torso aparece reclinado hacia delante, con el codo hincado en los tres volúmenes de su “vulgata”, o quizás en sus epístolas.²⁶ A los pies del crucifijo aparece también una calavera, atributo habitual del santo, y símbolo de la transitoriedad de la vida, como “memento mori”.²⁷ Pero el hecho de que el artista sitúe la calavera precisamente a los pies del crucificado nos hace pensar también en un recurso retórico de doble significado: la calavera de Adán, que se ubica tradicionalmente en la base de la cruz.

En este caso el pintor selecciona tan sólo algunos atributos del santo, prescindiendo de otros igualmente habituales, como el capelo cardenalicio o el león.

Esta tipología del santo penitente ya la encontramos en otras obras de Joanes. Baste con recordar la portezuela del *Tríptico de la Encarnación* del convento de Dominicas de la Consolación de Xàtiva (fig. 5), aunque en esta obra todavía es joven y no ha alcanzado la madurez y sobriedad que en obras posteriores, como podemos apreciar en la falta de definición formal del santo representado y su expresividad. Este modelo iconográfico lo repitió también en la tabla de *San Jerónimo* que se conserva en el Museo Diocesano de Palma de Mallorca (fig. 6). La postura de ambos santos es muy similar, arrodillados, con el brazo derecho estirado a media altura sujeta la piedra con la que se golpeaba el torso y el izquierdo dejándolo caer aunque manteniendo cierta tensión. El de Mallorca es una figura algo más recia, con más contrastes, con una anatomía más desarrollada; incluso el paisaje

²³ En algunos ejemplares el santo eremita es pintado con vestiduras grises o marrones, ropajes austeros propios de su condición. Sin embargo resulta más frecuente encontrarlo representado con vestiduras rojas, aludiendo claramente al hábito cardenalicio propio de la tradición, (de hecho en ocasiones se incluye el capelo como uno de sus atributos) –a pesar de que no se sabe si obtuvo o no la condición de cardenal–. Cabe apuntar aquí que el pintor debía ser consciente de este hecho y selecciona el color púrpura para el hábito, lo que no parece casual: hasta 1464, con el pontificado de Pablo II, los cardenales vestían hábito de color púrpura, y es precisamente en esa fecha cuando se cambia por el hábito de color rojo. CENNINI C.: *El libro del Arte*, Madrid, 1987, p. 70, nota 2.

²⁴ El artista no desdeña la ocasión para recrearse con cierto verismo, como veremos posteriormente, en la descripción anatómica de la caja torácica, el brazo derecho y la cintura escapular del santo.

²⁵ GOMBRICH, E.H.: “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 1987, pp. 61-74. Véase también: CHASTEL, A.: “El arte del gesto en el Renacimiento”, *El gesto en el arte*, Madrid, 2004, pp. 18 y ss. Muy interesante resulta la reflexión al respecto en GARCÍA MAHIQUES, R.: *Iconografía e Iconología, vol. 2. Cuestiones de método*, Madrid, 2011, pp. 113-142.

²⁶ Llama la atención que el artista situó tres volúmenes encuadrados, lo que plantea dudas sobre su interpretación. El número tres podría aludir a las tres lenguas que el santo hablaba, tal y como se recoge en la Leyenda Áurea, hebreo, latín y griego.

²⁷ Como en otros aspectos, Juanes es un claro prefigurador de los lenguajes del Barroco, y de manera especial de la Contrarreforma. La calavera, como “memento mori”, era un elemento que aunque se arraigaba en la tradición tardogótica fue especialmente fecundo como símbolo a partir del Concilio de Trento, y de un modo muy notable durante los siglos XVII y XVIII.

5. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, puerta del *Tríptico de la Encarnación*, pintura al óleo sobre tabla, Convento de Dominicas de la Consolación, Xàtiva.

6. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, siglo XVI, pintura al óleo sobre tabla, 119 x 93 cm, Museo Diocesano de Palma de Mallorca.

está más elaborado, con esas tonalidades azuladas, verdosas y anaranjadas. El rostro del *San Jerónimo* de Palma da un paso más en la expresión, en esa mirada melancólica y elevada que dirige al crucificado²⁸ y esa boca entreabierta que desea expresar su dolor. Si la tabla del tríptico de Xàtiva la podríamos datar a principios de la década de los años cuarenta del siglo XVI, la de Mallorca podría situarse a mediados de siglo.

La otra composición de este mismo tema que conocemos de Joanes es similar a la obra que estudiamos, donde ya aparece esa componente más teatral o sentimental propia de la pintura piadosa de la Contrarreforma. De hecho, se trata de una composición similar –con pequeñas modificaciones– pero invertida y de menor tamaño, en la que la figura principal aparece desarrollada por completo, dado su formato más vertical. Nos referimos a la portezuela de un tríptico que se conserva en la colección Lladró (Tabernes Blanques, Valencia) (figs. 7 y 8), con un santo de expresión contenida, pero más cercano al sufrimiento,

²⁸ De nuevo, un gesto que encierra un cierto convencionalismo piadoso (véase nota 25).

7. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, siglo XVI, pintura al óleo sobre tabla, 48 x 19'6 cm, colección Lladró, Tabernes Blanques, Valencia.

8. Montaje de la superposición de la tabla de *San Jerónimo* de la Colección García Montañés que estudiamos sobre la tabla invertida de la colección Lladró, donde se observa una gran similitud en proporciones, ángulos y configuración compositiva.

mucho más en sintonía con ese fiel penitente y temeroso de Dios. Abraza tiernamente la calavera con su mano izquierda, mientras que en la tabla que nos ocupa sujeta la piedra de su mortificación. Con la otra mano, en ambos dos casos, nos encontramos con un gesto a medio camino entre el de sostenerse la cabeza y el de apelar directamente al crucifijo, un gesto que podría quedar a medio camino entre aquellos considerados sintomáticos, y aquellos considerados convencionales,²⁹ en tanto encierra el convencionalismo de la apelación y expresa tristeza y desesperación, lamentando la atrocidad humana que llevó a Cristo a la Cruz. Esta gestualidad queda reforzada por sus bocas entreabiertas, que imploran ese perdón, así como sus respectivas miradas, que en una actitud de humildad absoluta se elevan hacia crucifijo que tienen delante. En el caso del ejemplar de la colección Lladró, al estar situado algo más elevado, los ojos miran más hacia arriba, lo que todavía acentúa más este carácter piadoso (fig. 9).

²⁹ GARCÍA MAHIQUES, *Iconografía e Iconología*, op. cit., 2011, p.144.

9. Montaje comparativo de los rostros de *San Jerónimo* de Joan de Joanes: A. Colección García Montañés (imagen invertida); B. Museo Diocesano de Palma de Mallorca; C. Colección Lladró; D. *Tríptico de la Encarnación* del Convento de Dominicas de la Consolación de Xàtiva.

En cierta manera, estas composiciones se inspiran en la grabada por Raimondi (fig. 10), aunque Joanes le da un toque personal levantando la cabeza de San Jerónimo, que busca con su mirada al crucificado. No obstante cabe señalar que la profusión del tipo iconográfico puede ayudarnos a establecer múltiples paralelos, y que, en definitiva, la fortuna de este

tipo de modelos y su enorme dispersión en la “koiné” mediterránea³⁰ fomentaron una retroalimentación que se rastrea hasta bien entrado el barroco. Algunos ejemplos precedentes de esta pieza con modelos cercanos se documentan en obras de Il Pinturichio o Perugino, aunque en ambos casos San Jerónimo a los pies de una crucifixión real, pese a que en estos dos casos la actitud de la figura tiene razonables analogías con la tabla que nos ocupa.

ESTUDIO COMPOSITIVO

Uno de los factores más descuidados en el estudio la producción joanesca y que quizás más resultados interesantes puedan aportar en los próximos años es el del análisis compositivo en su producción.³¹ Tal y como se apuntaba con anterioridad³² el lenguaje compositivo del maestro Joan de Joanes prefigura, con mucho, esquemas³³ que serán repetidos en el barroco y, en especial, en la pintura del siglo XVIII. Aunque resultan evidentes y lógicos los paralelismos con configuraciones italianas “cinquecentistas” podría decirse que el manierismo propio del autor tiene cierta entidad propia, en la manera en la que dispone a sus personajes y establece los ritmos compositivos.

Un somero análisis de direccionalidades y masas nos sitúa en primer lugar ante una obra que necesariamente ha de servir de “introducción visual” a otra obra que estaría dispuesta a su derecha, que por supuesto, hoy por hoy, desconocemos. El hecho de que Joanes disponga al santo mirando hacia la derecha nos sugiere un recurso visual de centralización hacia la obra contigua, que probablemente sería la tabla principal. Esto no puede pasarse por alto, y máxime si tenemos en cuenta que en los otros modelos de San Jerónimos que conocemos del mismo autor la orientación de la figura es justamente la inversa, como sucede también en el grabado de Raimondi. Los posibles vestigios de una bisagra en la parte posterior de la obra, servirían para avalar, además, esta afirmación.

El esquema compositivo es equilibrado, con la cabeza del santo ubicada hacia la mitad de la tabla, lo que expresa una cierta rotundidad, un peso gravitacional que queda reforzado por la postura del mismo, de notable estatismo. La inclinación de su torso, junto con el ángulo de fuga del crucifijo generan una gran diagonal de composición visual, que arranca en el

³⁰ COMPANY CLIMENT, X.: “De España a Italia. Artistas hispanos en la ‘Koiné’ mediterránea de los siglos XV y XVI”, *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, 2009, pp. 13-50.

³¹ Adviértase que el análisis compositivo es una herramienta de la que disponemos desde que en el siglo XX se desarrollasen las teorías de la sobre la percepción visual. No implica que el pintor utilizase premeditadamente los esquemas que a continuación se proponen, pero si no lo hizo de manera consciente debió hacerlo de manera inconsciente, fundamentándose en el equilibrio de unos y otros elementos, puesto que, no puede obviarse que existe una tendencia geometrizar en todas sus composiciones, tendentes al uso de franjas estáticas y diagonales compositivas, tal y como se deduce del análisis visual de diversas obras. Para más información sobre el análisis compositivo y la percepción visual del arte véase: ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual*, Madrid, 1981. Con anterioridad otros autores han realizado lecturas compositiva de otros maestros del quinientos. En este sentido muy interesante resulta el estudio realizado por GÓMEZ RODRIGO, M.: *La restauració de les portes del retaule major de la Catedral de València*, Valencia, 1998, p. 26.

³² Véase nota 27.

³³ Nos referimos a esquemas configurativos de disposición de ritmos y masas, que se concretan en composiciones prediseñadas para leerse en un determinado orden visual. En ningún caso nos referimos al color ni a otros aspectos propios del lenguaje pictórico del momento, como la ubicación y disposición de los paisajes, la elevada línea de horizonte etc., que son elementos que cambiarán notablemente con la llegada del gusto barroco.

vértice inferior izquierdo y asciende hacia el vértice superior derecho; no obstante este eje oblicuo no resulta fruto de ningún movimiento exagerado: de hecho el gesto apelativo de la mano izquierda del santo debió buscarse para lograr un acento algo más dinámico en una composición que podría definirse como pesada. La diagonal mencionada queda reforzada por la dirección de la mirada de San Jerónimo y la cabeza totalmente opuesta del crucifijo, que generan un diálogo cara a cara entre el eremita y Cristo. Esta diagonal se encuentra además reforzada por dos diagonales secundarias generadas por el peso de masas cromáticas claras en el área del ángulo superior izquierdo y en el área del ángulo inferior derecho. Como contradiagonales compositivas (es decir en la dirección opuesta a la diagonal principal) encontramos la línea que conforman la cabeza del santo, su brazo izquierdo y la calavera en la zona inferior, y especialmente la inclinación del brazo derecho (fig. 11).

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

10. Marco Antonio Raimondi, *San Jerónimo penitente*, xilografía a buril, Biblioteca Nacional de Francia.

Las masas cromáticas resultan igualmente equilibradas. En primer lugar conviene indicar que lumínicamente la composición queda partida en dos grandes franjas verticales. La franja izquierda es la que recibe un mayor impacto lumínico, mientras que la franja derecha queda casi en penumbra (fig. 12). El impacto lumínico se produce mediante una luz relativamente tamizada que proviene de la esquina superior derecha, de manera opuesta a la diagonal compositiva (fig. 13). La tabla presenta un marcado estatismo, determinado por el uso de tres grandes franjas compositivas horizontales (fig. 14).

Los pesos compositivos cromáticos se sitúan en los cuatro ángulos de la tabla, con la única excepción del torso del santo que sigue la tendencia diagonal anteriormente comentada. Estos pesos serían los siguientes: en la esquina superior izquierda el paisaje aéreo, en la esquina inferior izquierda el manto púrpura del santo, en la esquina superior derecha el cuerpo del crucificado, recortándose sobre la masa oscurecida del fondo, y finalmente, en la esquina inferior derecha la mano y la calavera apoyadas en la roca (fig. 15). Esta distribución de pesos fomenta el equilibrado estatismo que caracteriza la composición.

Por último, la lectura de la misma forma casi una elipse (fig. 16), cuya trayectoria arranca en la cabeza del santo, buscando el crucifijo; posteriormente este elemento redirige la mirada

11. Esquema de las diagonales compositivas utilizadas. La diagonal principal es la marcada en negrita.

12. Esquema de distribución lumínica. En la parte izquierda se concentra el 80% del uso de la luz, quedando la parte derecha casi en penumbra.

13. Imagen contrastada que revela el foco lumínico utilizado; la luz describe una trayectoria diagonal descendente desde el ángulo izquierdo. Obsérvese el notable parecido con composiciones tenebristas barrocas.

14. En negro las líneas divisorias de las tres grandes franjas compositivas, responsables del marcado estatismo de la figura. En blanco, el triángulo esencial seguido en la composición.

15. Esquema de la distribución de masas lumínicas en el cuadro. Obsérvese como el artista distribuye los cuatro pesos de tonalidad clara cercanos a los ángulos.

16. Lectura visual elíptica de la composición.

hacia la calavera inferior, que de nuevo redirige la lectura, de manera, ascendente, utilizando la mano y el brazo del santo hacia la cabeza del mismo.³⁴

SOPORTE Y PREPARACIÓN

Poco podemos decir del soporte y su preparación a falta de datos de carácter empírico o analítico. En una observación visual rápida se intuyó que la madera que conformaba el soporte debía ser alguna especie de pino, pero este dato deberá ser confirmado en posteriores estudios mediante el análisis lígneo. Se observó el uso de una cola orgánica en el aparejado del soporte, así como una imprimación de tono claro, con un posible contenido en sulfato o carbonato de cal.

EL DIBUJO SUBYACENTE

La reflectografía de infrarrojos hace visible un poderoso dibujo subyacente sobre el que se configura, magistralmente, todo el estrato cromático, a pesar de que este es ya parcialmente perceptible debido a la transparencia de las capas pictóricas y a su escaso espesor. Se han alterado los parámetros de luminancia de la imagen reflectográfica (fig. 17) para apreciar con mayor nitidez el conjunto de trazos existentes bajo la pintura. El material de ejecución debe ser con casi toda probabilidad carbón, sobre un fondo claro.

17. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, siglo XVI, pintura al óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm, colección García Montañés. Fotografía digital infrarroja donde se advierte los números trazos que confirman el dibujo subyacente realizados posiblemente con carbón.

El dibujo preparatorio está ejecutado través de una característica “línea sensible” (en algunas partes de un mismo trazo el registro es delicado y fino, y en otras firme y grueso, variando además la tonalidad). Este trazo responde a la perfección al elemento técnico responsable de la delineación: el carboncillo, que permite controlar la intensidad del rayado según se apriete más o menos, y facilita un registro grueso si se utiliza en bise, o con la punta roma, y un trazo mucho más fino y delicado si se dibuja aprovechando el filo de la punta. En ningún caso se trata de evidencias de un negro oscuro, sino más bien de una tonalidad más clara, propia del dibujo con este medio.

El “ductus” de la línea es el propio de un maestro, con pequeñas rectificaciones e insistentes correcciones, pero muy directo, a veces curvo y sinuoso y otras rectilíneo y liviano. Diríase que es seguro, rotundo y decidido, pero al tiempo tremendamente suelto y natural, como

³⁴ Aunque la lectura se haga justo a la inversa de cómo se acaba de describir, la forma cíclica de la misma sugiere, igualmente, ese elemento elíptico vertical.

18. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, siglo XVI, pintura al óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm, colección García Montañés. Fotografía digital infrarroja del rostro del santo, en la que se aprecia la línea sensible con grosores e intensidad diferenciados.

denota la construcción del rostro o la sinuosidad de los perfilados (fig. 18). Se evidencia, por una parte, un notable conocimiento de la anatomía humana, de las inserciones musculares, las proporciones y los escorzos, y por otra, un perfecto dominio de la síntesis necesaria para acometer un dibujo subyacente sin la necesidad de un calco. No obstante, no podemos negar que se utilizase un papel con cuadrícula como intermediario: de hecho tal y como se ha comentado con anterioridad, el dibujo resulta idéntico al san Jerónimo de la colección Lladró, sólo que en otra escala e invertido (véase fig. 8). No se evidencia, sin embargo, una cuadrícula directa sobre la tabla, tal como sí aparece en otros ejemplos del mismo pintor que se han podido documentar gracias a la técnica de la imagen reflectográfica. Es posible, por tanto, que el pintor utilizase un papel reticulado para hacer la transposición de la escala y la inversión del mismo, puesto que las angulaciones resultan idénticas. Sin embargo, el dibujo resultante parece alejarse bastante de la seguridad que suele caracterizar los trazados obtenidos mediante calco.

El conocimiento del dibujo por parte del maestro se concreta en una factura rica en matices morfológicos, bien descritos mediante líneas ondulantes que se adecuan a los volúmenes del cuerpo humano. Resulta muy interesante la delineación, por ejemplo, del músculo serrato y su inserción costal. El arranque de los esternocleidomastoideos, conjuntamente con la carga del trapecio, y la insinuación oblicua de la clavícula manifiestan un considerable estudio de la cintura escapular, que quizás pudo realizar mediante apuntes del natural.³⁵ Muy significativo es también la disposición del deltoides y su inserción en el bíceps, así como la insinuación de las crestas transversales del esternón, propias de un torso desnutrido y enjuto.

Aparece además una intencionalidad de descripción lumínica mediante la indicación de las zonas que deberán ser sombreadas en la posterior aplicación del color. Estos sombreados se configuran en el dibujo como áreas de líneas oblicuas en paralelo, a 45° (ascendentes de derecha a izquierda) que eventualmente se disponen de manera inversa, y que se intensifican mediante un cruzado transversal de líneas verticales, como se aprecia en la parte sombreada del manto.

Es muy posible que después de tener decidido el dibujo final, el pintor lo remarcase, al menos en algunas zonas, con una pintura oscura, una laca o una tinta, para evitar perderlo, tal y como parece insinuarse de manera puntual en el brazo, y en algún contorno más, a pesar de que, básicamente, se ha mantenido el dibujo de carbón intacto.

ESTRATO DE COLOR

El estrato pictórico responde perfectamente a las características generales de la pintura de Joanes. Se trata de una pintura saturada y llena de matices cromáticos, caracterizada por el uso de colores vivos y brillantes, tal y como se aprecia a partir de la reciente restauración a la que ha sido sometida la pieza (fig. 19). La entonación es suave y harmónica,

³⁵ Sin embargo la totalidad de la figura y su posición conservan pequeños convencionalismos que la alejarían de una representación total a partir del natural. El manto y la disposición del arranque de las extremidades inferiores no responden, por ejemplo, a un dibujo del natural. En este sentido nos decantamos por la hipótesis de que el pintor realizase estudios previos y apuntes parciales, que luego acabó conjugando en un todo. De cualquier modo la configuración del dibujo responde posiblemente a modelos italianos cercanos en composición y figuración.

19. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, siglo XVI, pintura al óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm, colección García Montañés. Estado de la obra después de su intervención (compárese con fig. 1). Cortesía de Icono I&R, S.C.

lejana a la estridencia, y los colores se muestran templados y unificados entre sí (probablemente por el efecto unificador del blanco de cerusita). En general, la selección del color responde a una paleta muy “italiana” con una gama cromática variada y muy rica en proporción en blanco de plomo, tal y como se aprecia en la imagen radiográfica realizada con motivo de su restauración (fig. 20). De hecho habida cuenta de la transparencia³⁶ de buena parte de los colores resulta evidente que muchos de ellos contienen en abundancia este pigmento, perceptible en carnaciones, celajes y drapeados.³⁷ Visualmente se identifican tonalidades que podrían asociarse al uso de determinados pigmentos: rojos de bermellón en la sangre, lacas rojas como el carmín de Garanza, (claramente visible en la túnica del santo, y dispuesta sobre una grisalla de blanco de plomo), azul de azurita, verdes de compuestos de cobre (probablemente carbonatos, y acetatos) y eventualmente otras lacas y tintes orgánicos, y una gran abundancia de ocre y pardos férricos, que son tonalidades habituales en la paleta de este pintor, aunque a falta de estudios concretos nada de esto puede afirmarse con total seguridad.³⁸

La factura general es delicada y precisa, con escasa capa pictórica, y carente de empastes o grandes deposiciones matéricas. Hay un evidente uso de veladuras ejecutadas mediante barnices o medios resinosos, así como lacas diversas (en los follajes, y en las zonas de carmín, por ejemplo). La construcción de los cabellos y la barba también se ha realizado utilizando este tipo de medio. Las carnaciones son temperadas y con un discreto modelado de matices lumínicos; abundan los tonos de sombra ejecutados con pardos y tierras diversas, y una serie de tonalidades más “quebradas” caracterizadas por su apariencia grisácea. La luz está dispuesta de una manera bastante natural y se aprecia ya una gran tendencia hacia el claroscuro, resuelto de una manera vaporosa y vibrante, que preconiza las grandes facturas de la pintura valenciana del siglo siguiente.

³⁶ El blanco de plomo, con el tiempo, tiende a perder opacidad, razón que, junto al uso de veladuras explique la transparencia de múltiples tonos.

³⁷ Una de las características del blanco de plomo trabajado al aceite es su tendencia a tornarse transparente, lo que permite entrever estratos cromáticos inferiores, arrepentimientos, o en ocasiones perfilados y restos del dibujo subyacente.

³⁸ Existen, no obstante, trabajos publicados sobre la identificación de pigmentos de este artista. Véase: ARDID, M. et al.: “Caracterización por EDXRF de la pintura medieval valenciana. Equipo instrumental, resultados y base de datos”, *Actas del I Congreso del GEIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*, Madrid, 2002 (formato digital s./p.) .

20. Joan de Joanes, *San Jerónimo*, siglo XVI, pintura al óleo sobre lienzo, 42 x 28 cm, colección García Montañés. Imagen radiográfica de la obra. Cortesía de Icono I&R, S.C. Obsérvese la imagen espectral de toda la figura, que revela el uso de pigmento de naturaleza plúmbica en toda la superficie de la obra. Como detalle curioso conviene apuntar la presencia de dos elementos que presentan una mayor opacidad: por una parte una franja vertical que aparece a la derecha de la imagen, y por otra una sección curva situada en el ángulo inferior izquierdo. La primera de ellas parece ser fruto de algún tipo de repinte situado en el reverso de la tabla, mientras que la sección curva debe situarse, con probabilidad, antepuesta a la imprimación, pues no encontramos traza de ella en la parte posterior. Tal vez se trate del reaprovechamiento de alguna tabla, con una configuración similar a la que se da en el reverso del *Salvador Eucarístico* del Museo de Bellas Artes de Valencia. Es también visible un pequeño anclaje metálico o laña que cumple una función de sujeción entre el panel izquierdo y el resto de la tabla.

CONCLUSIONES

Era nuestra intención, a lo largo de este artículo, presentar tan sólo esta tabla de Joan de Joanes escasamente documentada. Sirva, por tanto, este trabajo para realizar una somera aproximación a la misma, de la que, no obstante podemos sacar algunas conclusiones interesantes.

En primer lugar cabe remarcar que la obra estudiada no es sino un fragmento de una obra mayor, y que, aunque puede estudiarse parcialmente de manera aislada por tener toda la entidad de una pieza joanesca su composición y configuración responden necesariamente a una obra de tipo compuesto, ya sea un fragmento de un pequeño oratorio, o bien de un díptico o tríptico.

A nivel compositivo la obra resulta equilibrada y bien contrapesada. Combina un marcado peso central con un cierto contrapunto de dinamismo diagonal que no llega, sin embargo, a acabar de romper el estatismo que caracteriza la producción juanesca. El uso de una composición con tanto equilibrio sirve, no obstante, para remarcar la calidad técnica y configurativa de Juanes como dibujante: estas cualidades, sin embargo, no se encuentran en otros pintores contemporáneos, lo que viene a avalar la consideración que el artista tuvo en vida y de la que sigue gozando. No es, por tanto, casual, que sus modelos resulten tan afortunados, y no en balde se le consideró el Rafael hispano. El análisis compositivo mediante las premisas establecidas por la Gestalt, sirve para evidenciar que, aunque se hiciese de un modo inconsciente, el pintor fue capaz de resolver a la perfección la configuración de la obra, y esta podría ser quizás una de las claves del éxito de sus modelos, ligada, además, a un uso armónico del color y, además, a un incipiente dominio de la luz definitoria de las formas, propias del claroscuro, que tanto éxito tuvieron en la siguiente centuria. De hecho, cabe destacar aquí el uso reiterado de modelos y tipos por parte del taller y de sus seguidores.

La obra aquí presentada debe considerarse como uno de los ejemplos de la creación madura del artista, realizada, con probabilidad durante su postrera década de producción pictórica.

En última instancia, trataremos, en el futuro, de ofrecer más datos empíricos sobre la obra, ya que en la documentación con la que en la actualidad trabajamos, tampoco tenemos ningún dato sobre la misma, y quizás un análisis más exhaustivo de la técnica y los materiales utilizados puedan arrojar nuevas luces al respecto.

LA FAMILIA DE LOS PINTORES REQUENA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con el presente trabajo pretendemos analizar la información obtenida de los documentos revisados más lo inéditos que van apareciendo en los archivos valencianos para elaborar un estado de la cuestión que permita contestar interrogantes y abrir otros nuevos en torno a la familia Requena, principalmente Gaspar y Vicente, pintores valencianos del siglo XVI.

In this paper we analyze the information obtained from the documents reviewed and unpublished that appear in the Valencian archives to produce a state of art that allows to answer questions and open new ones around the Requena family, mainly Gaspar and Vicente, Valencian painters of the sixteenth century.

La historiografía de la pintura valenciana al tratar de la familia Requena ha identificado hasta 6 miembros de esta estirpe dedicados al arte de la pintura: Gaspar Requena *el Viejo*, Gaspar Requena *el Joven*, Vicente Requena *el Viejo*, Vicente Requena *el Joven*, Jerónima Eugenia Requena y Miguel Requena.²

Fue Fernando Benito³ el primero en plantear una aproximación de biografía de Gaspar Requena, identificando dos personas con este nombre a las que diferenció como Gaspar Requena I y

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+i del Ministerio de Educación y Ciencia de España, Plan Nacional, que lleva por título *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; inv. principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). También forma parte de las líneas de investigación del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) y del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM) de la Universitat de Lleida.

² Aunque hemos revisado toda la bibliografía existente, dada la limitación de espacio no podemos citarla toda, ni nos vamos a centrar en la obra de este linaje de pintores sino únicamente en los documentos conocidos, sobre todo los inéditos.

³ BENITO DOMÉNECH, F.: *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, pp. 120-124.

Gaspar Requena II, haciendo al primero padre del segundo. Esta tesis ha sido mantenida en todos los estudios posteriores que se han realizado sobre este linaje de pintores. El más reciente que elabora un estado de la cuestión sobre los Requena es el publicado en 2009 por Albert Ferrer y Carmen Aguilar⁴ donde los autores siguen manteniendo la dualidad de estos dos pintores. Al padre, Gaspar Requena *el Viejo* lo hacen posiblemente natural de Cocentaina porque Orellana⁵ publicó un documento en el que aparecía un ciudadano de Cocentaina del mismo nombre en 1531. No creemos que se trate del pintor porque de lo contrario lo habitual sería que así lo expresara el documento, donde Gaspar Requena aparece como ciudadano y con el tratamiento de magnífico: “magnifico Gaspare Requena, civis ville Consentayna, Valentie habitatoribus”.

Por ello, la primera vez que Gaspar Requena aparece documentado es el 20 de abril de 1540, cuando contrata con el pintor Pedro Rubiales en la ciudad de Valencia, el retablo de *Santa Úrsula o de las Vírgenes* para el convento de la Puridad de la ciudad, que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia.⁶ Según los Fueros del Reino de Valencia la mayoría de edad con la que se permitía contratar era de veinticinco años,⁷ por tanto Gaspar Requena podría tener en ese momento veinticinco o más, y podríamos datar su nacimiento en torno a 1515.

Conocemos a través de documentación inédita que nace en Montesa⁸ como lo declara en los documentos de su contrato matrimonial de 1549: “honorabile Gaspare Requena, pictori originario ville Montesie ac presens Valencie comorante”.

1. APCCV, Protocol de Lluç Verger, núm. 9.675. Gaspar Requena es originario de Montesa.

Debe mantener familia en esta población, porque mientras el pintor Gaspar Requena vivía en Valencia encontramos en Montesa un posible pariente con el mismo nombre, el presbítero

⁴ FERRER ORTS, A.; AGUILAR DÍAZ, C.: “Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar Requena ‘el Joven’”, *Archivo Español de Arte*, 326, 2009, Madrid, pp. 137-154.

⁵ ORELLANA, M. A. de: *Biografía pictórica valentina*. Edición preparada por Xavier de Salas, Valencia, 1967, p. 72.

⁶ CAMPOS, C.: “El retablo de Santa Úrsula o de las vírgenes del Convento de la Puridad de Valencia”, *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI, 1930-1931, pp. 187-202, el contrato en la p. 201. Archivo de Protocolos del Corpus Christi de Valencia, Protocol de Joan Guimerà, núm. 2.698, con este notario contratará también muy frecuentemente la familia Macip, con la que como veremos más adelante mantendrá una estrecha relación Gaspar Requena y posteriormente Vicente Requena.

⁷ TARAÇONA, P. H.: *Institucions dels furs y privilegis del regne de Valencia eo summari e reportori de aquells*, Valencia, 1580, fol. 177: “los que no tindran vint y cinch anys cumplits, sino seran casats, no poden contractar sino ab consentiment de son pare, o de dos parents mes propinchs, sino tindran pare”.

⁸ Municipio de la provincia de Valencia, situado en la comarca de La Costera, de la que es capital Xàtiva.

Gaspar Requena que recibió una donación de cierta sepultura en la parroquia de Montesa y capilla de la Virgen del Rosario de su cura párroco con cargo de dar a dicha iglesia y clero un censo anual de 10 libras, ante el notario Luis Navarro en dicha villa a 25 de enero de 1574⁹. En 1625 habita en la villa de Montesa un agricultor de nombre Vicente Requena.¹⁰

Como acabamos de decir al hablar de su lugar de nacimiento, el 1 de enero de 1549, cuando contaría con 34 años de edad, contrata matrimonio con Isabel Joan Romero, doncella, hija del difunto Alfonso Romero, calcetero de la villa de Moya del reino de Castilla, con el consentimiento de su tío Miguel Joan Vallpedrosa, doctor en medicina y habitante de Valencia, y de la abuela materna de este, Catalina Mora de Borrell. Le constituyen una dote de 3.200 sueldos y Gaspar Requena se compromete a darle a Isabel la “creix” o aumento establecido por los fueros valencianos de 1.600 sueldos,¹¹ de las que Gaspar Requena recibe ese mismo día, por una parte, 3.000 sueldos en dinero de Miguel Joan Vallpedrosa,¹² y por otra parte, bienes valorados en 200 sueldos de su futura esposa, Isabel Joan.¹³ Isabel Joan disponía de este capital porque había recibido el día anterior, el 31 de diciembre de 1548, una donación de Catalina Mora de Borrell, viuda de Antonio Borrell, pelaire de la ciudad de Valencia, en pago a sus servicios de 100 libras que se comprometió a darle para su matrimonio, además de las 100 libras que recibirá después de la muerte de la donataria.¹⁴ Así, cabe afirmar que Isabel era castellana, nacida en la villa de Moya, y que siguiendo lo que era habitual en la época, su padre la trajo a la ciudad de Valencia para ponerla a trabajar en el servicio doméstico.

En dicho documento actuó de testigo el pintor Joan de Joanes, pintor de Valencia, probablemente porque conocía a Isabel como novia o prometida de Gaspar Requena, que, o bien trabajó en el taller de Vicente Macip, o se asoció con su hijo Joan de Joanes en algunos trabajos, ya que el 20 de marzo de 1550 se les documenta juntos cuando Gaspar Requena, su esposa Isabel, y Joan de Joanes venden un censal de 45 sueldos de pensión a Pere Castillo, colchonero, habitante de Valencia, como tutor del hijo y heredero de Gaspar Martí

⁹ Archivo del Reino de Valencia, Manaments y Empares, 1682, libro 3, mano 29 f. 34-36. En el siglo XVIII existía un notario de Montesa de nombre Felipe Ignacio Requena 1754-91.

¹⁰ APCCV, Rebedor de Joan Bautista Barrón, núm. 5.436, documento de 26 de enero.

¹¹ APCCV, Protocol de Lluç Verger, núm. 9.675. “Die prima ianuarii anno a Nativitate Domini M^o D^oXXXXVIII^o. In Dei nomine eiusque divino auxilio humiliter implorato, amen. Noverint universi quod nos, Micaell Ioannes Valpedrosa, in artibus et medecine doctor et professor civitatis Valencie habitator, et Elisabet Joan Romera, domicella et ius nepta sive neboda, filiaque legitima et naturalis honorabili Alphonsi Romero, quondam calceterii originarii ville de Moya, regni Castelle, eiusdem civitatis Valencie degens, de voluntate et expreis consensu et assensu aliquorum parentum affinium et benivolarum personarum nostrarum, scilicet confecti qui huius nuptialis instrumenti presentium et existencium et signater ac precipue in presencia, assistencia ac de voluntatem honorabile Catherine Mora et de Borrell, vidue relicte ab honorabile Anthonio Borrell, quondam pannorum paratore eiusdem civitatis habitatoris, abuncule maternale mei iamdicti Michaelis Ioannis Valpedrosa, collocando in matrimonio me, prenominatam Elisabetem Joan Romera, domicellam, vobiscum honorabile Gaspare Requena, pictori originario ville Montesie ac presens Valencie comorante. Gratis et scienter, ob dictam causam seu rationem, scilicet, contemplacione preffati matrimoni cum hoc presenti publico instrumento suo robore cunctis temporibus firmiter valituro et in aliquo non violando seu revocando, damus, afferimus et constituimus dare, solvere et paccare promittimus vobis, prenominato Gaspari de Requena, presenti, acceptanti et vestris, in et pro dote mei, dicte Elisabete Joan Romera, secundum forum Valencie tres mille et duscentos solidos monete regalium Valencie (...)”

¹² *Ibidem*. Agradecemos la noticia a M^a José López Azorín.

¹³ *Ibidem*. Agradecemos la noticia a M^a José López Azorín.

¹⁴ *Ibidem*. Documento inédito, Apéndice Joanes, núm. 117.

de Socaure, boticario difunto, que se pagaran en una paga anual el 21 de marzo por precio de 600 sueldos.¹⁵ A continuación se obligan a pagar 2.000 sueldos a dicho Pere Castillo si en el plazo de un año no le pagan los 600 sueldos y la parte de pensión correspondiente del censal de 45 sueldos que habían cargado ese mismo día.¹⁶ Ignoramos porque razón los pintores contraen esa deuda, pero ese mismo día autorizan a Pere Castillo a reclamar dicha cantidad a Gaspar Linares, Damián Linares, Francisco Saragossa y Pedro Morales, vecinos de Villajoyosa, que les debían a los pintores 1.505 sueldos para poder pagar los 600 sueldos y la parte de pensión correspondiente del censal de 45 sueldos que habían cargado ese mismo día a Pere Castillo.¹⁷ El 9 de septiembre de 1550 se canceló el censal tras reconocer Pere Castillo que había recibido de los pintores Gaspar Requena y Joan de Joanes por una parte los 600 sueldos del precio del censal y, por otra, 21 sueldos de prorrata de la pensión anual.¹⁸ Así mismo, el 16 de junio de 1550, tras la instalación del retablo mayor de la iglesia de la Font de la Figuera, contratado por dicha villa con Joan de Joanes el 29 de diciembre de 1548,¹⁹ este pintor y Gaspar Requena reciben la obligación de los jurados de esa villa de pagarles una pensión anual de censal de 300 sueldos por parte de los 4.000 sueldos que les restaban a pagar a dichos pintores por pintar y dorar el retablo del altar mayor de la iglesia de la villa,²⁰ para ello les dan como fiadores en el primer año a Pere Pallarés, mercader de Valencia, en el segundo a Gaudio Gilet, caballero, en el tercero a Pere Noguer, mercader de Valencia, y en el cuarto a Lluís Ferrer, caballero. Posteriormente, el 9 de septiembre de ese mismo año, los pintores venderán los 300 sueldos de censal a Bernat Roda, mercader, por precio de 4.068 sueldos y 9 dineros,²¹ cantidad que les será reembolsada por los jurados de la Font de la Figuera los días 17 de noviembre de 1553 y el 15 de agosto de 1554.²² Gaspar Requena y Joan de Joanes coincidieron laboralmente en varias ocasiones más. En 1568, cuando los obreros de la Fábrica de “Murs e Valls” de la ciudad de Valencia les encargaron que valoraran la obra hecha por el pintor Luís Mata de dos retablos para el portal de San Vicente.²³ También tasaron el trabajo realizado por Luís Mata en pintar la bóveda o “cielo”

¹⁵ APCCV, Protocol de Lluç Verger, núm. 9.676. PÉREZ BURCHÉS, I.: “Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la Natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 17, 2008, p. 31. Dossier Joanes, núm. 121.

¹⁶ APCCV, Protocol de Lluç Verger, núm. 9.676. Agradecemos a M^a José López Azorín el conocimiento de este documento. Dossier Joanes, núm. 121.

¹⁷ *Ibidem*: “(...) ex illis centum quadraginta octo libris, decem solidis dicte monete quas predicti obligati, instrumento publico per discretum Petrum Ioannem Loret, notarium, die decima octava augustii anni millesimi quingentesimi quadragiesimi octavi recepto, michi confessi fuerunt debere causis et rationibus in dicto instrumento contentis et expressis (...)”. El protocolo de Pere Joan Lloret no se conserva actualmente. La razón de la mencionada deuda que tenían los vecinos de Villajoyosa con los pintores no se cita, aunque una hipótesis sería que le debían ese dinero a los pintores por la pintura de algún retablo con destino a la iglesia parroquial de esta localidad. Agradecemos a M^a José López Azorín el conocimiento de este documento. Dossier Joanes, núm. 122.

¹⁸ *Ibidem*. Agradecemos a M^a José López Azorín el conocimiento de este documento. Dossier Joanes, núm. 129.

¹⁹ APCCV, Protocol de Lluç Verger, núm. 9.675. PÉREZ BURCHÉS, I.: “Aportación documental...”, *op. cit.*, 2008, pp. 32-33.

²⁰ APCCV, Protocol de Jaume Roís, núm. 27.472. Documento inédito. Agradecemos a M^a José López Azorín el conocimiento de este documento. Dossier Joanes, núm. 129.

²¹ APCCV, Protocol de Lluç Verger, núm. 9.676. Apéndice Joanes, núm. 128.

²² APCCV, Protocol de Jaume Roís, núm. 27.472. Documentos inéditos. Agradecemos a M^a José López Azorín el conocimiento de estos documentos. Dossier Joanes, núms. 137 y 139.

²³ Archivo Municipal de Valencia, Sotsobreria de Murs e Valls, d^o-147. SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, pp. 237-238. Apéndice Joanes, núm. 172.

del mismo Portal de San Vicente²⁴ y la pintura de la esfera del reloj del Estudio General.²⁵ En 1575, el 28 de octubre los diputados de la Generalitat ordenaron que se doren los treinta artesonados del estudio mayor de la casa de la Diputación, tarea que se encarga a diferentes pintores: quince a Joan de Joanes, siete a Luis Mata, cuatro a Gaspar Requena y otros cuatro a Lucas Bolanyos, por un precio de 760 sueldos cada artesonado.²⁶ Gaspar Requena cobrará 1.520 sueldos por dorar dos casetones el 2 de enero de 1576 y 760 sueldos el 15 de noviembre por dorar el tercer casetón.²⁷

La relación con la familia Macip o Joanes se mantendrá a lo largo de toda su vida hasta el punto que la viuda de Joan de Joanes, Jerónima Comes, y sus hijos Vicente, Dorotea y Margarita Joanes el 18 de enero de 1580 cuando se encuentran en Bocairente nombran procurador a Gaspar Requena, que tenía 65 años de edad, para que resuelva en Valencia los asuntos que han quedado pendientes en la ciudad tras la muerte de Joan de Joanes. Un mes después, el 8 de febrero, reconocen estar conformes con las cantidades liquidadas por Gaspar tanto del tiempo en que fue procurador del difunto, como de ellos mismos, actuando como testigo Magin Armengual, pintor de la villa de Bocairent.²⁸

Volviendo al matrimonio de Gaspar Requena, los novios se comprometieron a celebrar durante el mes de enero sus esponsales “cum sponsaliciis solitis et opportunis prout religio christiana prebet”, bajo pena de mil florines pagadores por la parte que incumpla el compromiso.²⁹

De este matrimonio con Isabel Joan Romero es del que creemos que nacieron sus hijos, aunque según Alcahalí,³⁰ Gaspar Requena casó en 1555 y en la parroquia de San Martín, con Úrsula Feliu, de la que tuvo varios hijos, bautizados en la misma iglesia, pero no hemos podido documentar este matrimonio.³¹

El mayor de estos hijos podría ser Miguel Requena, que si nació a fines de 1549, recordemos que Gaspar Requena e Isabel se casaron en enero de ese año, el 25 de mayo de 1574, con 25 años de edad, cobró en primera persona por barnizar una reja en el Colegio del Patriarca. Recordemos que según los fueros debía ser mayor de 25 años para poder hacerlo, lo cual

²⁴ AMV, Sotsobreria de Murs e Valls, d³-147. SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores...*, op. cit. Apéndice Joanes, núm. 173.

²⁵ AMV, Manual de Consells, núm. A-92, f. 338v.; ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pp. 173-174; BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y Pintores...*, op. cit., 1980, p. 121. Apéndice Joanes, núm. 174.

²⁶ ARV, Generalitat, Provisions, núm. 3.041, f. 251-251v.; ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit., pp. 177-178; MARTÍNEZ ALOY, J.: *La casa de la Diputación*, Valencia, 1909-1910, pp. 56-57; ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, III, Valencia, 1992, p. 126. Apéndice Joanes, núm. 180.

²⁷ ARV, Generalitat, Provisions, núm. 3.042. No hemos localizado el ápoa o recibo del cuarto casetón.

²⁸ Archivo Municipal de Onteniente, Fons Notarial, notari Cristòfol Llorens, 1580; ARQUES JOVER, Fr. A.: *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*. Estudio, transcripción y notas a cargo de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola, Alcoy, 1982, p. 138; ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit, p. 52.

²⁹ APCCV, Protocol de Lluç Verger, núm. 9.675. Documento inédito.

³⁰ ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit., p. 255.

³¹ La documentación de la parroquia de San Martín no se conserva actualmente, ya que se perdió en la Guerra Civil por lo que no se han podido revisar las noticias aportadas por el Barón de Alcahalí.

no impide identificar el resto de asientos publicados por Benito en que se hace mención al hijo de Gaspar Requena con este Miguel, aunque la mayoría de historiadores lo hacen con Vicente.³² No se conoce ningún documento más de este pintor.

Aproximadamente en 1553 nacería Jerónima Eugenia que aparece documentada trabajando en el Colegio del Corpus Christi junto a su padre Gaspar Requena. En septiembre de 1573 recibe una dote del Patriarca Ribera, constando casada en el mes de diciembre con el pintor Pedro Mateo (en este documento cita a su madre, Isabel Joan Romero).³³ Continúa trabajando para el Patriarca hasta noviembre de 1606.

El siguiente hijo fue Vicente, bautizado en la iglesia de San Martín el 7 de abril de 1556.³⁴

Sus dos hijas siguientes nacieron y fueron bautizadas en Xàtiva, Isabel Joan en 1559 y Ana Dorotea en 1562³⁵ y el último Francesc Joan, el 20 de noviembre de 1565, bautizado en la iglesia de San Martín de Valencia.³⁶

La primera mención al domicilio familiar se recoge en 1547, cuando Gaspar Requena paga la cantidad de diez sueldos en la tacha real (la misma cantidad que Joan de Joanes) aparece viviendo en la ciudad de Valencia, en la parroquia de San Martín, de la “Boatella a San Francesc”, es decir en la plaza “dels Caixers”,³⁷ siendo vecino del pintor Joan Cardona (pintor de la ciudad desde 1523, tras la muerte de Joan Martí) y del pintor Joan de Córdova, cuyo hijo Jerónimo entrará en 1553 a aprender a pintar con Joan de Joanes.³⁸

Sabemos que el 5 de diciembre de 1551, Gaspar Requena y su mujer Isabel Joan vendieron a Joana Camo y de Torrent, viuda, 160 sueldos censales por precio de 2.400 sueldos ante el notario Jaume Joan Pellicer,³⁹ es decir debían necesitar dinero y obtuvieron los 2.400 sueldos de dicha viuda, en nombre de la que debían pagar cada año al clero de “Sent Pau” de la Compañía de Jesús el 5 de junio y de diciembre los 160 sueldos mientras no devolvieran la cantidad, dando su casa como garantía hipotecaria. Esta noticia es muy importante porque nos vincula documentalmente el domicilio de Gaspar Requena con el de Vicente Requena. También se cargaron sobre dicha casa los siguientes censales:

³² BENITO DOMÉNECH, F.: *Pinturas y pintores...*, op. cit., p. 123.

³³ *Ibid.*, 1980, p. 120.

³⁴ ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit., pp. 254-255. Afirma en la voz de Gaspar Requena que en esta fecha bautizó a un hijo llamado Vicente, pero el mismo autor en la voz de Vicente Requena transcribe la partida de bautismo donde lo hace hijo de Vicente, creemos que se trata de un error porque sería mucha casualidad que nacieran en las mismas fechas. *Ibid.*, pp. 253-254: “7 abril 1556. Dit dia batejarem a Vicent, fill de Vicent Requena, afamat pintor. Padrins, F. Terre, sabater, Honorat Joan Amat e comare S. Sarsiana, donzela”.

³⁵ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.: “Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707”, *Libro de estudios, La Llum de les Imatges* (cat. ex.), Xàtiva, 2007, p. 545.

³⁶ ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit., p. 255.

³⁷ AMV, Tacha Real, k3-5.

³⁸ APCCV, Protocol de Jeroni Massot, núm. 15.403. Publicado por primera vez por SAMPER EMBIZ, V.: “Documentos inéditos para la biografía de los Macip”, *Archivo Español de Arte*, 74, 294, 2001, p. 168. Apéndice Joanes, núm. 136. Sobre Jerónimo de Córdoba puede consultarse HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: “Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 82, 2000, pp. 285-291.

³⁹ APCCV, Notal de Jaume Joan Pellicer, núm. 1.205. Este documento está incompleto.

El 9 de febrero de 1595 Vicente Requena vendió a Pere Luis Monso, notario, 150 sueldos censales de violario pagadores en febrero y agosto, por precio de 1.050 sueldos ante el notario Gregori Candel.

El 2 de mayo de 1596 Vicente Requena vendió a Pere Luis Monso, notario, 150 sueldos censales de violario pagadores el 2 de mayo y noviembre, por precio de 1.040 sueldos ante el notario Nofre Bernabeu Cabreriso.

Vicente Requena vendió 150 sueldos perpetúales pagadores el 25 de junio y de diciembre a mosén Bertomeu Escolà, titular del beneficio instituido en la parroquia de Santo Tomás bajo invocación de la Virgen de la Esperanza.⁴⁰

En 1552, cuando en la ciudad de Valencia se realiza una tacha⁴¹ Gaspar Requena no aparece registrado al asentarse la contribución de los vecinos de la parroquia de San Martín, lo que nos lleva a pensar que estaba ausente de la ciudad, probablemente pintando algún retablo.

En el mismo año en que nace su hijo Vicente, 1556, el 27 de abril Gaspar Requena se compromete a pagar al sastre Aparicio Llopis 28 libras⁴² por ciertas mercancías. Al poco tiempo, Gaspar se trasladará con su familia a trabajar a Xàtiva⁴³ y estando en esta ciudad el 24 de septiembre de 1560⁴⁴ liquidará al sastre las cantidades que le debía.

Hacia 1565 Gaspar Requena retorna a Valencia, tras el nacimiento de su hijo pequeño, Francisco Joan, y lo encontramos en 1569 plenamente integrado en la vida urbana, pues el 25 de mayo de ese año será padrino de bautismo, en la parroquia de San Martín, de Teodora, hija del pintor Pere Eucas.⁴⁵

En 1569 el taller de Gaspar Requena gozaría de cierta fama ya que atraía pintores de otros lugares que querían completar su formación con él. Así, el 24 de noviembre de ese mismo

⁴⁰ Esta información aparece recogida en un proceso de 1614 sobre la curaduría de los hijos de los difuntos Vicente Requena y Magdalena Rausell como explicaremos al hablar de la muerte del pintor. ARV, Justicia Civil, Procesos, caja 4.467. Lamentablemente no se conserva actualmente ninguno de los protocolos de los notarios ante los que se realizaron dichos actos.

⁴¹ AMV, Tacha Real, k3-6.

⁴² APCCV, Protocol de Nicolau Ortí, núm. 22.425.

⁴³ Entre otros trabajos se ha documentado la iluminación de un libro litúrgico. "DATES fetes per mi Onofre Cebrià e altres clavaris del veneradissim los Preciós de Jesucrist per tot l'any 1560: Primo a 3 d'agost, 10 sous a mestre Joan Ivars llibrer, per lo preu del present llibre...e 6 sous a mestre Gaspar Requena per pintar la segona carta del dit llibre dos àngels ab un vesser e un Sant Crucifici". BOLUDA PERUCHO, A.: "Libro de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Colegiata de Xàtiva", *La Llum de les Imatges: Lux Mundi (Xàtiva 2007)* (cat. ex.), Salamanca, 2007, pp. 850-851.

⁴⁴ APCCV, Protocol de Jeroni Massot, núm. 15.410: "Aparitius Lopis, sartor habitator civitatis Valencie, gratis et scienter confiteor et in veritate recognosco vobis honorabili Gaspari Raquena, pictori, pro nunc residenti in civitate Xative, absenti tanquam presenti et vestris quod per manus honorabile Philippi de la Torre, brodadador, solventis ut ipse dixit de pecuniis vestris propriis, dedistis et solvistis mihi in diversis partitis sive solutionibus diversisque temporibus egoque a vobis habui et recepi ad meam omnimodam voluntatem realiter numerando novem libras monete regalium Valencie per vos mihi debitas restantesque ad solvendum de et a complementum et logerium solutionem illarum viginti et octo librarum (...) quas vos prefatus Gaspar Raquena promisistis mihi dare atque persolvere pro Dima Ferrer, mercatore fer lino botiguerio cum publico promissionis instrumento acto Valencie per honorabilem et discretum Nicolau Ortí, notarium, recepto die vigesimo septimo mensis aprilis (...) 1556 ad quo me refero. Et quia hec est..... Testes huius sunt honorabilis Petrus de (...) scriptor et Lucas de Bolaynos, pictor, civitatis Valencie habitator".

⁴⁵ ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit., pp. 112-113.

Nosaltres Gaspar Requena. Il·luch Bolanyos pintors nomenars.
 per lo general. y boniste munyos y frances blasco pintors
 nomenats per Luis mata pintor vnanimes y concordes
 q'ustan en y nostres consençies dient que vstra y ben
 regonouilla la cuberta del retret del estudi major de la
 casa de la diputacio abonse a justen los señors di
 putats quens han manats mirar y lo que per exam
 nar y tachar los dits señors diputats estijman y
 ta chun la cuberta feta en ditsa cuberta so es lo d'atirar
 y pintar y manar aquella per lo hor color y mans
 y tot lo que feta tot en ditsa obra. ualor flet per comes
 quaranta una lliures de nou sous. caso es nostre baron
 segna a justatura justaden y nostres consençies
 joan batiste munyos feta per Gaspar Requena
 pintor per el d'el saber y vintze.
 francis blasco pintor
 y il·luch bolanyos pintor
 joan batiste munyos pintor

2. ARV, Generalitat, núm. 3.049, f. 387. Documento autógrafo del pintor Lucas Bolanyos, en el que consta que Gaspar Requena no sabe escribir.

año el pintor Joan de Luca (que por su apellido podría provenir de esta localidad italiana) y mayor de edad, se contrata con Gaspar Requena como aprendiz o “criat” por un periodo de 22 meses que empezaron a contar a partir del 1 de diciembre, debiendo recibir al final de este periodo 240 sueldos.⁴⁶

Todos los estudiosos coinciden en creer que su último trabajo fue el retablo mayor del Crucifijo en la capilla que los cofrades de los Desamparados tenían en el Hospital General de Valencia, que comenzó en 1580. El pintor se atrasó en terminar el trabajo y la Cofradía tuvo que recurrir a la Curia eclesiástica para que lo terminara antes del 30 de noviembre de 1584. Así lo hizo y en diciembre de ese año se trasladó el retablo desde la casa de Gaspar Requena al hospital. Por tanto se considera que el ápoca que firmó el 10 de enero de 1585 para cobrar

las últimas treinta libras de las 120 en que se había acordado por el precio del retablo⁴⁷ es el último documento firmado por este pintor y que moriría poco después. Como era habitual entre los pintores de la época y se puede comprobar en lo expuesto hasta ahora, Gaspar Requena compaginaba varios trabajos, de manera que mientras tenía encargado el retablo de la Cofradía de los Desamparados, en 1583 actuó de tasador junto al pintor Lucas Bolanyos, en nombre de la Generalitat, para la obra que había realizado Luis Mata en la cubierta “del retret del estudi major” de la casa de la Diputación del General (que era el nombre en la época de la Generalitat). Junto a ellos y elegidos por el pintor Luis Mata, actuaron como tasadores los pintores Francesc Blasco, el mayor, y Joan Batiste Munyós. Los cuatro valoraron el trabajo de Mata en 1.741 libras y 19 sueldos, hecho del que queda testimonio en la documentación administrativa habitual de la Generalitat, es decir, en los libros de *Provisions* donde los diputados registraban sus decisiones y acuerdos, como nombrar a Requena y a Bolanyos tasadores y aceptar su tasación, pero en este caso se ha conservado la tasación, autógrafa de Lucas Bolanyos, que firman los pintores, excepto

⁴⁶ APCCV, Rebedor Lluís Agulló, núm. 18.531: “E lo dit Gaspar Requena acceptant lo dit Johan de Luca en criat de aquell, promet a mostrar-li lo dit offici de pintor ut sua interest y en la fi del temps donar-li les dites XII lliures segons us de València (...)”

⁴⁷ RODRIGO PERTEGÁS, J.: *Historia de la antigua y Real cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados de la venerada Virgen y su capilla*, Valencia, 1922, p. 159.

Gaspar Requena porque no sabía escribir como manifiesta Joan Batiste Munyós al firmar en su lugar.⁴⁸

Las noticias posteriores se atribuyen a un segundo Gaspar Requena, que en 1596 aparece casado con Eufemia Sabata, cuando para pagar una deuda que tienen con Gaspar Francisco Català, generoso de Valencia le traspasan una deuda contra la viuda Rafaela Planes y de Padilla, que parece ser vivía en una casa propiedad de dicha Eufemia situada en la plaza “dels Àngels” en la parroquia de San Bartolomé.⁴⁹ Esta era la única noticia conocida hasta ahora de Eufemia Sabata, pero damos a conocer su testamento, redactado el 4 de diciembre de 1625. En él se autodenomina María de Joanes y de Requena, pero se identifica como viuda de Gaspar Requena y tiene una hija que se llama Eufemia, por lo que estamos seguros que se trata de la misma persona. Su testamento nos permite saber que cuando se casó con Gaspar Requena era viuda, que su primer marido se apellidaba Cases,⁵⁰ del cual tuvo una hija llamada Catalina, casada con Francisco Texeda⁵¹ y que tienen una hija llamada María.

⁴⁸ ARV, Generalitat, núm. 3.049, f. 387: “Nosaltres, Gaspar Requena, Lluch Bolanos, pintós nomenats per lo general y Batiste Munyos y Frances Blasco, pintós nomenats per Luis Mata, pintor, unanimes y concordes e just a Dèu y nostres conciencies, diem que vista y bèn regoneguda la guberta del retret del estudi major de la casa de la Deputació a hon se ajusten los senyors diputats que ns han manat mirar y regonexer, examinar y tachar los dits senyors diputats, estimam y tacham la faena feta en dita guberta, so és lo daurar y pintar y matisar aquella per lo hor, colós y mans y de tot lo que se ha fet en dita obra, valer mil setcentes quaranta una lliures, denou sous, e açò és nostron parer, stima e judicatura just a Dèu y nostres conciencies. / Yo, Yoan Batiste Munyos ferme per Gaspar Requena, pintor, per ell no saber esqriure. / Frances Blasco, pintor. / Yo, Lluch Bolanos, pintor. / Yo, Yoan Batiste Munyos, pintor (...)”, GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: “El inventario de bienes del pintor Miguel de Urenya. La biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI”, *Ars Longa*, 5, 1994, p. 125, nota 4.

⁴⁹ “Rafaelam Planes y de Padilla, viuda dicte civitatis Valencie habitatricem conductricem cuiusdam domus nostre site et posite in presenti civitate Valentie in vico perquenvitur ad plateam vulgo dictam dels Angels in parrochia beati santi Bartholomey, prout confrontatur ex una parte cum domo mee supradicte Eufemie Sabata et de Requena et cum domo [blanco] Pellicer (...)”, ARV, Protocol Jeroni Soriano, núm. 2988. CERVERÓ GOMIS, L.: “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *Archivo de Arte Valenciano*, 43, 1972, p. 50.

⁵⁰ APCCV, Rebedor de Joan Bautista Barrón, núm. 5.436: “En lo Santíssim y Beneyt Nom de Jesús y de la Sacratíssima y Húmil Verge María, mare sua, de tots los pecadors especial advocada, yo María de Joanes y de Requena, viuda de Gaspar Requena, quòndam pintor de la present ciutat de València habitadriu, estant malalta de malaltia corporal detenguda en lo lliit, emperò per la gràcia de Nostre Senyor Déu Jesucrist ab mon bo y sa enteniment, memoria e paraula clara e manifesta, revocant, cassant y annullant tots y qualsevols testaments, codícils e altres últimes y darreres voluntats per mi fets y ordenats, fetes y ordenades en poder y mà de qualsevol notari o notaris, encara que en aquell o aquells y hagués qualsevol expressió de paraules derogatives de les quals si memoria y hagués axí en faria expressa menció y designació com no penit haver dites y appossades aquelles, ara de nou, convocats, pregats y demanats los notari y testimonis dejús scrits, fas y ordene lo present meu últim y darrer testament, última y darrera voluntat mia, del qual y de la qual fas y elegeixch marmessor y del present meu últim y darrer testament executor a Pere Joan Galduff, mercader, mon gendre, donant-li y attribuint-li ple e bastant poder per a fer e cumplir les obres pies per mi dejús ordenadores y que per a fer y cumplir aquelles puxa pendre tants de mons béns e aquells vendre y los preus vendre que basten per a fer y cumplir aquelles, tot lo qual puxa fer y faça sens auctoritat ni decret de jutge algú, axí ecclesiàstich com secular e sens dany de sos béns ni perill de sa consciència (...) elegeisch sepultura al meu cos fahedora en lo convent de Nostra Senyora del Carme de la present ciutat en lo vas de les confrades de la Confrària de Nostra Senyora (...) Ítem, done, dexe e llegeue a Catherina de Cases y de Texeda, muller de Francisco Texeda, y a María Texeda, filla y neta mia respective, a cascuna de aquelles cinch sous per part y per lilegitima (...) Ítem, done, dexe e llegeue a Eufemia Requena y de Galduff, filla mia y del dit quòndam Gaspar Requena, segon marit y senyor meu, cinch sous per part y per lilegitima (...) En tots los altres béns meus, deutes, drets y actions meus e mies y a mi pertanyents ... hereu meu propi, universal y encara general a mi fas e instituesch per dret de institució a Vicent Requena, tapiner, fill meu y del dit quòndam Gaspar Requena lilegitim y natural, de dits béns y herencia mia a fer pròpies, planes e lliberes voluntats com de cosa sua pròpia (...)”. Agradecemos a M^a José López Azorín el conocimiento de este documento.

⁵¹ Aunque no aparece mencionado en el testamento su oficio, creemos que es pintor y se trata del mismo Francisco Texeda, que aparecerá en 1607 firmando con otros pintores, entre ellos Gaspar y Vicente Requena, los capítulos del Colegio de Pintores que se presentan para su aprobación ante el Gobernador.

A ambas y también a su hija Eufemia, casada con Pere Joan Galduf les deja lo que marcan los fueros de Valencia, cinco sueldos, señal de que ya habían recibido lo que les tocaba a través de sus dotes. Por ello nombra heredero universal de todos sus bienes a su hijo Vicente Requena, chapinero, “tapiner” o “picador de tapins”. Nombra albacea a su yerno Pere Joan Galduf y ordena que se la entierre en el convento del Carmen (donde también se enterró gran parte de la familia Macip). El mismo día y ante el mismo notario, Eufemia Sabata o Maria Joanes de Requena nombra procurador a su hijo Vicente para que pueda cobrar todas las cantidades que se le adeuden.

Con él se relaciona al dorador Requena que en 1601 recibe de la iglesia mayor de Castellón treinta y dos reales castellanos por su trabajo de dorado de “bordones y estandartes”.⁵²

En enero de 1602 un pintor de apellido Requena trabaja al servicio de Matarana en el dorado del retablo mayor del templo del Colegio del Patriarca,⁵³ pero podría tratarse también de Vicente.

En 1607 Gaspar Requena, con aproximadamente 92 años de edad si se trata del mismo pintor, forma parte de una larga lista de pintores que pretenden crear un Colegio de Pintores en Valencia sin conseguirlo en ese momento:⁵⁴

“Ab loor y glòria de la Sanctissima Trinitat e de la humil Verge Maria mare dels peccadors, senyora nostra e del gloriós e benaventurat Sanct Lluç evangelista, pare, patró y advocat del col·legi de nou eregidor del art de pintura, nosaltres, Christòphol Llorens, Miguel Joan Porta, Joan Sarinyena, Frances Blasco, major, Francisco Ribalta, Vincent Cros, Joan Batiste Espinosa, Abdon Castanyeda, Samuel de Bosculis, Thomas Hernández, Nicholao de Monte, Francisco Texeda, Vincent Amorós, Batiste Cavaller, Frances Espi, Antoni Vehinat, Batiste Xea, Gaspar Requena, Jaume Assensi, Gil Bolaynos, Frances Blasco, menor, Gaspar Ferri, Joseph Trullols, Damià Navarro, Martin de Liduena, Pau Mur, Nofre Català, Pere Torner, Gaspar Baltasar, Francisco Peralta y Vicente Requena, tots pintors (...)”

⁵² OLUCHA MONTINS, F.: *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón (noticias documentales)*, Castellón, 1987, p. 72.

⁵³ BENITO DOMÉNECH, F.: *Pinturas y pintores...*, op. cit., p. 124.

⁵⁴ ARV, Gobernación, núm. 2.684, mà 10. BAIXAULÍ JUAN, I. A.: *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis*, Valencia, 2001, p. 16. La primera menció al Colegio de Pintores la daba Vicente Juan EXULVE en su *Preclariae Artis Notariae*, Valencia, 1643; formulario para uso de notarios en el que presentaba distintos tipos de documentos. El elegido para ilustrar la creación de un colegio era una copia del “Acta de Matrícula de Colegiales” del 22 de septiembre de 1616. Prescindía de los nombres de los colegiados y circunscribía su interés a los aspectos jurídicos. La existencia del Colegio era también conocida por un *Memorial* que éste había dirigido al Rey en 1616 y que publicó el Conde la VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. III, Madrid 1889, pp. 294-297. El Barón de Alcahali lo mencionaba también en su *Diccionario de artistas Valencianos*. TRAMOYERES BLASCO, L.: “Un Colegio de Pintores en Valencia”, *Archivo de Investigaciones Históricas*, I, t. II, 1911, núm. 5 (pp. 448 y ss.) y núm. 6 (pp. 515 y ss.) fue quien acrecentó y ordenó las noticias existentes. Véase también FALOMIR FAUS, M.: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, 1994, p. 14, nota. 2. Pero ninguno de ellos publicó, por tanto desconocerían, los documentos publicados por Baixauli del año 1607 donde aparecen Gaspar y Vicente Requena.

VICENTE REQUENA (1556-1605)

Vicente Requena nació en la ciudad de Valencia, siendo bautizado en la parroquia de San Martín el 7 de abril de 1556.⁵⁵ La fecha de nacimiento es confirmada cuando el pintor afirma tener 35 años más o menos el 27 de septiembre de 1593 cuando junto a Juan Sariñena⁵⁶ declara en las pruebas de sangre de un hijo de Alonso Sánchez Coello, pintor de cámara de Felipe II.⁵⁷

Su domicilio se sitúa en la plaza “dels Caixers” y en la bajada de “Sant Francesc” donde vivía Vicente Requena, tal como sabemos por un documento redactado a raíz de su muerte en 1605, que es la misma ubicación de la casa de Gaspar Requena. Esta casa se alquilaba en 1602 por 880 sueldos cada año, pues desde 1602 a 1605 se documenta a Vicente Requena residiendo en Alginet cuando firma las apocas en las que cobra al pintor Samuel de Vorspuls 44 libras anuales por el alquiler de su casa en la plaza “dels Caixers”, en la parroquia de San Martín de Valencia.⁵⁸ La coincidencia del domicilio familiar nos hace creer que fue hijo de Gaspar Requena, pero en ninguno de los pocos documentos en que aparecen juntos se señala ningún tipo de parentesco.

Se casó en la década de los 80 del siglo XVI con Magdalena Rausell, originaria de la Olleria, que le sobrevive (+1613). Los hijos del matrimonio son: Vicente Requena (+ h. 1610), Rafael Requena, Magdalena Requena, Vicenta Requena y Jacinta Requena.⁵⁹

Todos los historiadores que han estudiado a este pintor coinciden en afirmar que comenzó su andadura profesional en 1574 trabajando en la casa de estudios del huerto que tenía el Patriarca Ribera en Burjasot. En la noticia no se cita su nombre, sino a un hijo de Gaspar Requena, que creemos sería Vicente con 18 años de edad.

Ya casado, el 5 de julio de 1587 Vicente Requena acude a Castellón, a petición de los jurados de la villa, para reconocer un retablo de Paolo de San Leocadio en su iglesia de Santa María y pintar unas puertas para ese retablo.⁶⁰ Vicente Requena, de una parte, y Miguel Rubert, presbítero de la catedral de Valencia, oriundo de Castellón y en representación de los jurados de esta villa, firman las capitulaciones para la confección de dichas puertas el 24 de enero de

⁵⁵ ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit., p. 255.

⁵⁶ Recordemos que el 12 de diciembre de 1580 se documenta a Gaspar Requena tasando un retrato que había pintado Juan Sariñena para la Generalitat. *Ibid.*, p. 255.

⁵⁷ GARCÍA REY, C.: “Nuevas noticias para la biografía del pintor Alonso Sánchez Coello”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXV, 1927, p. 206.

⁵⁸ APCCV, Protocolos de Joaquim Monrós, núm. 8.764, 8.765 y 8.766; LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia de la Pintura...*, op. cit., p. 79, la autora cuando cita estas noticias confunde el nombre del notario indicando que se encuentran en los libros del notario Francesc Almenara. Samuel de Vorspuls también aparecerá como firmante de los documentos para la creación del Colegio de Pintores de Valencia.

⁵⁹ Conocemos todos estos datos gracias a varios procesos llevados a cabo en la corte del Justicia Civil de Valencia para solucionar el reparto de la herencia y la tutela de los hijos menores de Vicente Requena tras su muerte. En el primero de ellos en lugar de Jacinta se habla de Joana, aunque en el resto siempre se mencionará a esta hija como Jacinta. La razón creemos que reside en el hecho que cuando se redacta el primer proceso es posible que esta niña aún no haya nacido o aún no haya sido bautizada, pues en los siguientes procesos se indica que fue póstuma.

⁶⁰ SÁNCHEZ GOZALBO, Á.: “Iglesia de Santa María de Castellón, el Altar Mayor”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LII, 1977, p. 371.

1590, y el 6 de abril ante el mismo notario, estos, más la mujer del pintor, Magdalena Rausell y Gaspar Requena se comprometen a dar fianzas a los jurados de la villa de Castellón.⁶¹

Desde 1591 a 1593 trabaja para la Generalitat, donde colaboró en las pinturas de la “Sala Nova del Palau”, pintando el Brazo Eclesiástico del palacio de la Generalitat, que terminó el 22 de septiembre, cobrando 100 libras más de lo estipulado, tras la tasación de su obra efectuada por Luís Mata, por lo que cobró por su trabajo finalmente 350 libras. Al terminar su tarea se ofreció por 150 libras y Sariñena por 100 a remendar la obra de la pintura del Estamento Militar, en la “Sala Nova del Palau” de la Generalitat, que había obrado y cobrado Francisco Posso.

Entre 1596 y 1598 se le documenta realizando diversos trabajos para el palacio real,⁶² que debió ser la razón por la que no se desplazó a vivir a Cortés de Pallás donde se había comprometido con Francisco Blasco, menor, dorador, a pintar dos retablos por lo que fue demandado por el dorador ante el gobernador de Valencia, que condenó a Vicente Requena. Por ello, el 1 de agosto de 1597 se documenta una apelación ante la Real Audiencia de Vicente Requena contra Francisco Blasco para que anule o evoque la sentencia del gobernador. Así lo hace, lo que conlleva las protestas del dorador con estas palabras:

“lo mes de janer propassat ell comparent se concerta ab la universitat de la baronia de Cortes de daurar y pintar dos retaules en alló que serien estimats y ell comparent los daura tots y per al pintar-los crida al dit Requena que li ajudas a pintar-los per ço que els havia de donar acabats dins sis mesos, ço és, per tot lo mes de juliol proposat y lo dit Requena comença a fer-hi faena y s'en vingue y ell comparent vent que la faena era important y que havia de durar alguns mesos s'en ana en lo mes de janer propassat ab tota sa casa a la dita baronia desacommodant-se y de la detenció que ha fet per haver-li fet falta lo dit Requena ha

⁶¹ APCCV, Protocol Miguel Jaime Peris, núm. 1.783: “Nos, Vincencius Requena, pictor, Magdalena Rausell, et de Requena, coniuges, Gaspar Requena, pictor, et Michael Molla, mercator civitatis Valentie habitatores, tam pro executione septimi, octavi et noni capitulorum contentorum in quadam capitulacione facta et firmata inter reverendum Michaellem Rubert, presbiterum ac diaconum metropolitane sedis presentis civitatis Valencie, tanquam syndicum et procuratorem magnificorum iusticie iuratorum ac singularium personarum ville Castillonis Planiciei ex una, et me, dictum Vincencium Requena, parte ex altera, per notarium infrascriptum recepta die vigesimo quarto mensis ianuarii proxime lapsi presentisque anni, quorumquidem capitulorum tenor talis est: “Ítem, és estat pactat que la dita vila haja de donar segons que ab lo present capítol promet y se obliga donar al dit Vicente Requena per rahó de les dessús dites pintures, clavar aquelles y deixar ab tota perfecció trescentes liures moneda reals de València pagadores en tres eguals pagues, ço és, cent lliures en continent que començara a posar mà en dita obra y pintura, y cent liures quant la haurà pintat y fet la mitat de la dita obra, a saber és, deu quadros, y les restants cent liures acabada la obra ab tota perfecció, així de pintar com de assentar aquella. // Ítem, és estat pactat que si cas serà que lo dit Requena dins del dit temps de dos anys contadors des del primer de febrer en havant no haurà acabat de fer dita obra y deixat aquella ab tota perfecció, nunc pro tunc per a en tal cas és content y li plau que la dita vila la pugui fer pintar a qualsevol pintor a despeses del dit Requena lo que restarà de dita obra fuisa haver possat aquella ab tota perfecció concertant-se ab lo pintor que-ls pareixerà ab lo preu o preus que millor poran convenir y concordar ab aquell, la qual obsió tinguen los jurats tostemps y quant no serà acabada dins lo dit temps la dita obra segons dessús és dit sens consulta ne interpellació alguna del dit Requena, així judicial com extrajudicial com nunc pro tunc los dona facultat per a que puguen fer la dita obra a qualsevol pintor, volent que lo dit temps // servixca e succehixca en lloch de interpellació personal. Ítem és estat pactat que lo dit Vicente Requena haja de donar segons que ab lo present capítol promet donar a la dita vila de Castelló de la Plana fermança així per rahó de la dita quantitat dessús dita que se li ha de donar e lliurar, com també de que farà y perficionarà tota la dessús dita obra”.

⁶² ARCINIEGA GARCÍA, L.: “Construcción, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias”, *Arts Longa*, 14-15, 2005-2006, pp. 129-164.

resultat molt dany al dit comparent de tot lo qual protesta y en son cas y lloch pensa demanar-li y sens prejuhi de qualsevols danys e interessos requeri al dit Requena que acudís a continuar de fer la dita faena conforme tenien concertat y aquell lo entretingue obra de tres mesos y al cap de aquells li digue que si no li donava bestreta ultra de trescents reals que li havia donats no aniria y si li donava bestreta aniria tantost y així ell comparent li dona altres trecents reals y no obstant que n te sicents rebuts no torna a dita baronia a proseguir la pintura (...)"⁶³

3. ARV, Justicia Civil, Procesos, caja 4413. Firma de Vicente Requena cuando actuó como experto el 2 de diciembre de 1602 para visurar el retablo pintado por Joan Sariñena en la capilla de San Juan Evangelista y San José de la parroquia de la Santa Cruz.

Vicente Requena fallece sin otorgar testamento a principios de 1605, con 49 años de edad, en plena actividad. El 28 de marzo de ese mismo año, su mujer, Magdalena Rausell inicia un proceso para reclamar su herencia y la de sus hijos Vicente Requena, Rafael Requena, Magdalena Requena, Vicenta Requena y Joana Requena. El 20 de junio se dictamina que todos los bienes de su herencia pertenecen a sus hijos por partes iguales, de los que pueden disponer libremente. Declararon como testigos en el proceso José Esteve, escultor de Valencia, de 78 años, quien juró que había conocido a Vicente Requena, que vio vivir al pintor con su mujer en una casa y procrear a sus hijos a los que conoce desde que nacieron ya que, además de ser vecinos por ser él imaginario o escultor y Requena pintor, se trataban de forma ordinaria y familiar en la vida cotidiana.⁶⁴ Otros testigos fueron Melchor Orbaneja, guadamacilero, de 60 años y Pau Servera, pasamanero, de 44 años, que declaran en el mismo sentido.⁶⁵

Ocho años después, el 8 de julio de 1613, José Rausell, vecino de la villa de la Ollería y hermano de Magdalena Rausell, que acaba de morir, pide ante el justicia de la Ollería que se

⁶³ ARV, Real Audiencia, Procesos, 1ª parte, letra V exp. 288.

⁶⁴ El escultor José Esteve es el mismo para el que Gaspar Requena el 25 de febrero de 1581 actuó como fiador en el contrato que firmó con el noble don Jaime Pallàs, en nombre de doña Mencía Requesens y de Mendoza, marquesa de los Vélez, para realizar un retablo para la sepultura de la duquesa de Calabria en la Capilla de los Reyes en el convento de Santo Domingo de la ciudad de Valencia. APCCV, Protocol de Mateo Rostojó, núm. 8.577 [sign.a. 487], f.126-128. Más tarde, entre diciembre de 1603 y junio de 1604 actuará junto a Vicente Requena, como tasadores representantes del procurador fiscal de la "imaginería, arquitectura y entalladura" el primero, y de la "pintura, dauradura y estofadura" el segundo, del retablo hecho por "Joan Saranyana, pintor, y a Joan Batiste Ximenes, imaginari" para la iglesia parroquial de la santa Cruz en la capilla de Joan Miquel Martí d'Issa bajo la invocación de San Juan Evangelista y San José. ARV, Justicia Civil, Procesos, caja núm. 4.413. LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la historia de la pintura Valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, p. 91.

⁶⁵ ARV, Justicia Civil, Procesos, caja 4.451.

nombren tutores y curadores a sus sobrinos: Magdalena, Gracia, Rafael y Jacinta Requena.⁶⁶ Declara que las únicas propiedades de la familia son: “una casa situada y posada en la dita ciutat de València y un patí per a obrar casa en lo lloch d’Alginet y una vinya en lo terme de la vila de Albayda, partida de les nou oliveres”.⁶⁷ El justicia de la Olleria le solicita que presente candidatos a ejercer la tutoría de sus sobrinos, y José Rausell propone a sus hermanos Nofre Rausell, agricultor, y a Miguel Rausell, notario, ambos vecinos de la Olleria. El justicia nombra el 29 de octubre tutor de los menores a Miguel Rausell, que aceptó la tutela porque al año siguiente, el 10 de marzo de 1614,⁶⁸ solicitó al justicia civil de Valencia permiso para vender la casa que Vicente Requena tenía en Valencia en la plaza “dels Caixers” para poder hacer frente a los censos que tenía cargados la casa,⁶⁹ a los gastos de reparación que necesitaba ésta, a los gastos de la tutela de sus sobrinos, además de las dietas que le ocasionaba venir a Valencia a gestionar las obligaciones de la casa, ya que todos vivían en la Olleria. Declararon como testigos, Miguel Joan Navarro, ciudadano, el pintor Gaspar Ferri, de 48 años,⁷⁰ y Francisco Catalá, albañil. El justicia civil de Valencia autorizó la venta.

Al mes siguiente, el 12 de abril de 1614, Miguel Rausell presentó ante la corte del justicia civil otra demanda para regularizar la tutela de sus sobrinos con respecto a 1605, porque acaba de fallecer su hermana Magdalena y su sobrino Vicente Requena ya había fallecido hace tiempo. Señala que su sobrina Jacinta nació póstuma, es decir, que Magdalena Rausell estaba embarazada cuando murió Vicente Requena. Que poco después de la muerte de Vicente Requena, murió también su hijo Vicente, mayor de 15 años, soltero y sin hacer testamento. Por tanto, Miguel Rausell requiere declaración de testigos para poder establecer que todos los bienes, derechos y herencia del difunto Vicente Requena han pertenecido por derecho de sucesión a sus hijos y que, posteriormente, la parte de Vicente Requena menor, la han recibido sus hermanas y su madre, y tras la muerte de ésta, los hijos de Vicente Requena supervivientes, Magdalena, Gracia, Rafael y Jacinta recibieron lo que les

⁶⁶ “(...) se ha seguit que la dita Magdalena Raussell de Requena estos dies proposats és morta y pasada de la present vida en la altra també sens testament y sens àlías haver disposat de sos béns, sobrevivint-li los dits menors sens haverlos deixat, axí la dita Magdalena Raussell de Requena, llur mare, com lo dit Requena pare de aquells, tutor y curador algú que represente les persones e béns de aquells y tinguen necessitat de fer certes instàncies contra los béns de dits sos pares y axí sia cas y lloch de assignar-los un tutor y curador qui represente, rege e administre les persones e béns de dits menors, requir per ço y demana al dit Joseph Raussell, dicto nomine, sia feta convocació de tres parents (...)”, ARV, Manaments y Empares, 1614, libro 4, mano 40, f. 24-29.

⁶⁷ Ya hemos comentado anteriormente, que desde 1602 a 1605 Vicente Requena residió en Alginet, probablemente trabajando en algún encargo que le había hecho la villa y creemos que sería en este tiempo cuando adquiriría dicho terreno. Sin embargo, no nos consta documentalmente ninguna relación del pintor con la villa de Albaida, a no ser por su estrecha relación con la familia Macip.

⁶⁸ ARV, Justicia Civil, Procesos, caja 4.467.

⁶⁹ Véase la referencia a ellos cuando hablamos del domicilio familiar.

⁷⁰ Pintor que había colaborado con Vicente Requena porque en 1599, Vicente Requena visuró con Gaspar Ferri y Francisco Ribalta ciertos trabajos del pintor Pedro Juan Tapia en el Palacio Real de Valencia. ARV, Mestre Racional, núm. 9.156, f. 199v.: “quals foren medides les arees de aquelles y reduydes a la magnitud de una de les tres finestres de la sala dels consells que estan en lo quarto dels lleons, les quals tenen un area cada una cent huitanta set palms quadrats, y totes les portes y finestres han tengut II^m CCCC LXII palms quadrats que reduits a la magnitud de dita finestra son finestres quinze y sobre LVII palms quadrats. Les quals foren judicades per Vicent Requena, Gaspar Ferri y Francisco Ribalta, pintors, valer cada una trenta cinch reals castellans y així valdrien . Item per lo netejar lo retaule de la capella de dalt y altres coses que feu, fon judicat en CXXX reals castellans (...)”, ARCINIEGA GARCIA, L.: “Construcción, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias”, *Ars Longa*, 14-15, 2005-2006, p. 151. Si este pintor tenía en 1614 48 años, cuando trabajó en la visura tendría 33 años, y 41 años cuando aparece entre los firmantes del oficio de pintores para la petición ante el gobernador de la creación del Colegio de Pintores.

correspondía. Al respecto prestan declaración ante el justicia civil el escultor Joan Batiste Ximénez, el pintor Francisco Blasco y el pintor Gaspar Ferri, que ya había declarado en el documento anterior. Joan Batiste Ximénez,⁷¹ de 62 años de edad, declaró el 22 de abril de 1614 que había conocido muy bien y muchos años a Vicente Requena y a Magdalena Rausell, que tuvieron cinco hijos, que tuvo personalmente noticia de la muerte del pintor y vio a su mujer y sus hijos llevarle luto, y que todos los allegados y conocidos de la familia supieron que murió sin hacer testamento. Supo asimismo que después murió el hijo del pintor llamado también Vicente Requena, mayor de 15 años, que murió sin descendientes, es decir soltero, y sin hacer testamento, viendo a su madre y sus hermanos llevar luto. Recientemente ha conocido personalmente la muerte de Magdalena Rausell y de Requena por la que ha visto llevar luto a sus hijos, que tampoco dispuso sus últimas voluntades. El mismo día declaró el pintor Francisco Blasco,⁷² de 45 años de edad, que ha conocido muy bien y muchos años al matrimonio de Vicente y Magdalena, que tuvieron como hijos a Vicente, Magdalena, Gracia, Rafael y Jacinta que nació póstuma, porque Magdalena estaba embarazada cuando murió su marido. Los ha visto criarse en su casa. Afirma que tuvo “particular” noticia de la muerte de Vicente Requena “mayor” y “explicita” noticia de la muerte de Vicente Requena “menor”, por el cual también ha visto llevar luto, y supo de la muerte de Magdalena Rausell y vio a sus hijos llevar luto por ella.

Por último, declaró el pintor Gaspar Ferri, en el mismo sentido que los anteriores testigos, afirmando que conoce muchos años al matrimonio de “vista, trato y palabra”.

Probablemente en 1617 murió Miguel Rausell, porque el justicia de la Ollería nombró el 29 de marzo de 1617 a Francisco Rausell, agricultor de la villa de Ollería, tutor de los hijos y herederos de Vicente Requena, pintor, que años más tarde, el 25 de julio de 1625 nombra procurador a Pascual Arnau, marido de Gracia Requena, para que le represente.⁷³

En 1663, Gracia Requena, viuda de Pascual Arnau, presentó ante la corte del justicia de la Ollería una declaración testimonial sobre la situación de la herencia de su padre Vicente Requena. Gracia expone que: “son pare mori e pasa de la present vida en l'altra sens fer

⁷¹ En 1602 Vicente Requena actuó como experto para visurar el retablo pintado por Joan Sariñena en la capilla de San Juan Evangelista y San José de la parroquia de la Santa Cruz, cuya masonería era de Joan Batiste Ximénez. El pintor Miguel Juan Porta actuó como experto por parte de Sariñena, mientras que Vicente Requena lo hizo por parte del cliente. ARV, Justicia Civil, Procesos, caja 4413, 2 de diciembre; LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la historia de la pintura Valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, p. 91; BENITO, F.: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia* (cat. ex.), Valencia, 2007, cat. 36, pp. 158-165. No sabemos si era familia de Batiste Ximénez que en 1583 tasó el dorado de la Sala Pequeña del Palau. Gaspar Requena fue uno de los dos pintores designados por la Generalitat, junto con Lucas Bolainos, con otros dos designados por Mata –el autor de esta obra–, que fueron Bautista Muñoz y Francisco Blasco (este sería el mayor). ALCALALÍ, B. de: *Diccionario...*, op. cit., 1897, pp. 110-111 y 337. Ver nota 47.

⁷² Aunque el documento no lo indica, por la edad que manifiesta tener se trata de Francisco Blasco, menor, que aparece junto a su padre Francisco Blasco, mayor, firmando la solicitud al gobernador de la aprobación de los capítulos del gremio de pintores, cuando tenía 38 años de edad. Según Alcahalí nació en la parroquia de San Martín y fue bautizado el 7 de febrero de 1568. *Ibid.*, p. 66. Este pintor o dorador también trabajó con 30 años en el Palacio Real de Valencia, donde Vicente Requena realizaba trabajos de tasación en 1599: ARV, Mestre Racional, núm. 9.156, f. 188v. y ss. Como afirma en su testimonio mantuvo una estrecha relación con Vicente Requena al que, no obstante, denunció en 1597 por no haber cumplido su compromiso de pintar unos retablos que él había contratado para la villa de Cortés de Pallàs con 28 años.

⁷³ ARV, Manaments y Empares, 1625, libro 5, mano 49 f. 34-36.

testament ni en altra manera dispondre de sos béns, sobrevivint-li al temps de la sua mort en fills legítims y naturals y de ilegítim y carnal matrimoni nats y procreats, Vicente Requena, Madalena Requena e la dita propoissant". Como podemos observar ya no aparecen citados los otros dos hijos del matrimonio, Rafael y Vicenta, ignoramos si ya habían fallecido o se habían marchado de la villa de la Ollería.

CONCLUSIONES

Gaspar Requena no nace en Cocentaina, sino en Montesa, probablemente en torno a 1515. Casó con Isabel Joan Romero en 1549, de la que tuvo cuatro hijos documentados: Jerónima Eugenia, Isabel Joan, Ana Dorotea y Francesc Joan, y quizás dos hijos más: Miguel y Vicente.

No se conoce ninguna referencia al testamento o a la muerte de Gaspar Requena.

Tampoco encontramos ninguna mención documental a su atribuida mujer Úrsula Feliu.

No ha aparecido documentada ninguna obra contratada por Gaspar y Vicente Requena. En los pocos documentos en los que aparecen juntos Gaspar y Vicente Requena no se menciona ninguna relación de parentesco. Gaspar Requena era analfabeto, o cuando menos no sabía escribir.

La actividad documentada de Vicente Requena coincide plenamente con su nacimiento en 1556.

Tras la muerte de Vicente Requena, en 1605, y Magdalena Rausell, en 1613, cuando se establece la necesidad de tutores para los hijos menores, se recurre a los parientes maternos, porque afirman que no quedan paternos, por lo que los menores se trasladan a la Ollería.

Vicente Requena, el Joven o menor, es hijo de Vicente Requena, muere mayor de 15 años de edad (pero entendemos menor de 21 años) por lo que podríamos plantear la propuesta: h. 1592 – h. 1610, lo que le permitiría asistir a la reunión con otros pintores para la creación del Colegio.

Si situamos el nacimiento de Gaspar Requena en 1515 (lo que le permite firmar con 25 años el retablo de Puridad en 1540) y su muerte en 1607, muere con 93 años. Aunque de vida muy longeva, su actividad se reduce al mínimo a partir de 1586 (con 66 años). Por lo que podríamos estar ante un único pintor con este nombre. No aparece documentalmente ningún hijo de Gaspar Requena llamado Gaspar, ni Vicente, excepto si aceptamos que sólo hubo un único Gaspar Requena, ya que de su segundo matrimonio con Eufemia Zapata tuvo un hijo llamado Vicente, chapinero. Por tanto ¿el pintor Vicente Requena era hijo de Gaspar? o ¿Existía un segundo Gaspar Requena? Continuaremos buscando información sobre ellos en los archivos.

SOBRE LOS RIBALTA Y SU ENTORNO FAMILIAR: APORTACIONES DOCUMENTALES

El apellido Ribalta ocupa un lugar destacado en el panorama artístico español del S. XVII. Con el objetivo de esclarecer incógnitas y errores sobre su círculo familiar y artístico, aportamos una serie de noticias inéditas extraídas de diversos fondos y archivos notariales. Estas complementan las exhaustivas investigaciones aportadas por historiadores como Orellana (h. 1795), Alcahalí (1897), Tramoyeres (1917), Fritz Darby (1938), Camón Aznar (1958), Kowal (1981), Benito (1987-1989) o Pérez Sánchez (1992), entre otros.

Por orden cronológico, exponemos estos hallazgos referentes a las trayectorias artísticas y vitales de Francisco y Juan Ribalta, así como de sus descendientes.

The family name Ribalta has a prominent place in the 17th century Spanish art scene. In order to clear up some misconceptions and shed light on this family and their work, this publication presents unpublished news gathered from several repositories and notary archives. This new information complements the thorough research published by others like Orellana (c. 1795), Alcahalí (1897), Tramoyeres (1917), Fritz Darby (1938), Camón Aznar (1958), Kowal (1981), Benito (1987-1989) or Pérez Sánchez (1992).

The material about the artistic and life trajectories of Francisco and Juan Ribalta, as well as that of their descendants, is here presented in chronological order.

Francisco Ribalta, nacido en Solsona (Lleida) en 1565, es la personalidad más importante de la pintura valenciana del XVII y la que le da un giro definitivo a su renovación, con gran dominio del naturalismo, capacidad expresiva y honda espiritualidad, ecos miguelangelescos y logrados claroscuros, desligándose de la tradición renacentista dejada por Joan de Joanes.

Tras su temprana estancia familiar en Barcelona y ya fallecidos sus padres, se traslada hacia 1580 a Madrid, a la Corte, centro artístico de primer orden donde Felipe II llevaba a cabo El Escorial. Allí conocerá las colecciones Reales y el trabajo de los pintores de ese entorno, Carducho, Tibaldi, Zuccaro, Pantoja de la Cruz, Navarrete, etc., entre otros. Se casa con Inés Pelayo y nacen sus hijos. Su siguiente destino será Valencia, se conjetura que tal decisión pudo deberse a su amistad con Lope de Vega, secretario personal del marqués de Malpica, quien era cuñado del Arzobispo y Patriarca Ribera, inmerso en la magna decoración de la fundación del Colegio-Seminario del Corpus Christi en Valencia.

La primera y más reciente constatación documental que encontramos sobre su llegada en tierras valencianas data de enero de 1599, a los 33 años, cuando figura como padrino de la hija de un dorador de retablos en Algemesí.¹ Aunque ya conocíamos que en tal año se hace miembro de la cofradía de la Virgen de los Desamparados en Valencia, este nuevo dato indica que su relación con esta familia y ciudad debía de remontarse al menos a unos meses y que se trataría de una primera estancia profesional puesto que su primera gran obra documentada en esa población, el *retablo mayor de San Jaime*, en la parroquial de igual nombre, se concierta e inicia en 1603. A su vez descarta la teoría de que su llegada a Valencia pudo ser como parte integrante del séquito venido desde Madrid con motivo de las bodas reales de Felipe III.

En ese mismo año, se afirma el joven de dieciséis años Domingo Cortés como aprendiz suyo por un periodo de cuatro años.² Entre 1604-1606 trabaja en el Colegio-Seminario del Corpus Christi donde bajo el mecenazgo del arzobispo Ribera realiza diversos lienzos, en especial para el altar mayor.

En 1606 junto al pintor Juan Bautista Espinosa, visura como experto por parte de la Obreroía de la parroquia de San Martín, la labor de estofado y dorado del lecho y cabecera de Nuestra Señora de la Asunción para las fiestas de agosto que ha realizado el pintor Gil de Bolainos para dicha parroquia por un importe de 300 libras.³

En 1609 concierta junto a D. Joaquín Real, Caballero y del Real Consell, la dote de su hija Mariana (+ 1629) al ingresar en el convento de Santa Catalina de Sena y paga 100 libras a cuenta de las 700 libras estipuladas de dote más otras 40 de alimentos.⁴

En 1611 cobra del Clavario del oficio de Plateros 100 libras a cuenta de su trabajo en el retablo de San Eloy, para la iglesia de Santa Catalina,⁵ obra que inició en 1607 para restaurar

¹ Esta primera noticia aparece en FELICI CASTELL, A.; ORTEGA FERRER, M.: "El Somni de Sant Josep de Francesc Ribalta a Algemesí. Una obra retrobada arran de la seua desaparició durant la Guerra Civil", *Ars Longa*, 21, 2012, pp. 215-232.

² Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia (en adelante APPV). Protocolos de José Benet Medina núm. 14.548, 22 de abril de 1603.

³ APPV. Protocolos de Jeroni Benavides núm. 5968, 6 de septiembre de 1606. Por otra parte encontramos a Gil de Bolainos como Conseller del recién creado en 1616 Colegio de Pintores de Valencia a la vez que Francisco Ribalta era Mayoral, ver en TRAMOYERES BLASCO, L.: "Un colegio de pintores en Valencia", *Archivo de Investigaciones Históricas*, año I, 1911, t. II, núm. 4.

⁴ APPV. Protocolos de José Benet Medina núm. 14.554, 3 de agosto de 1609.

⁵ APPV. Protocolos de Francesc Cordero núm. 10.664, 28 de enero de 1611.

algunas tablas del retablo de Joan de Joanes dañadas por un incendio. Este año muere su principal cliente, el arzobispo, Virrey de Valencia y Patriarca de Antioquía D. Juan de Ribera.

En 1612 su domicilio es en la calle Ruzafa y ese mismo año factura al Señor de Manises 90 reales castellanos a cuenta de toda las pinturas que ha realizado en casa del ya citado D. Joaquín Real, Vicecanciller Regente de Valencia hasta el día de su muerte.⁶

En 1615 consta que cobra de D. Vicente del Prado, Caballero de Valencia, 120 libras por pintar una figura de Cristo para una capilla del convento de Nuestra Señora del Carmen,⁷ obra que no se conserva.

Entre 1615 y 1617 aparece involucrado en las visuras de la procelosa causa seguida ante la Real Audiencia de Valencia y que surge entre los óleos de *San Sebastián* de Orrente comprado en Murcia y el del mismo tema encargado para sustituirlo a Sariñena por D^a María Díez de Covarrubias, viuda de D. Diego, Vicecanciller de la Corona de Aragón, para presidir la capilla de los Covarrubias, en la Catedral de Valencia. Sariñena lo recusa por haber intervenido en la obra del mismo tema que se le encarga también a Vicente Mestre.⁸

Este proceso confirma por una parte la procedencia desde Murcia del *San Sebastián* de Orrente, descartándose que se pintara en Valencia, y retrasa la llegada física a esta ciudad del pintor hasta aproximadamente quince años más tarde. Deshace asimismo, por imposibilidad temporal, la difundida leyenda que recoge Orellana entre Francisco Ribalta y Orrente por la rivalidad surgida ante el concurso de esta obra y a su vez el litigio nos muestra, entre líneas, la inexistente amistad entre Sariñena y Ribalta.⁹

En 1616 Francisco figura como Mayoral del recientemente creado Colegio de Pintores. En esta documentación aparecen también matriculado su hijo Juan así como sus estrechos colaboradores Cristóbal Rondón y Pedro Torner al igual que el futuro yerno de su hijo, Vicente Castelló.¹⁰

En 1617 Francisco cobra del Oficio de Olleros de la villa de Alacuás junto al pintor Cristóbal Rondón, 50 libras de un total de 300 libras por el *retablo de San Lorenzo y San Hipólito*, patrón de los alfareros para la capilla del Oficio en la iglesia parroquial.¹¹ Obra muy dañada en la pasada guerra y que ha sido restaurada con escasa suerte en diversas ocasiones. Las

⁶ APPV, Protocolos de Gaspar Dagui núm. 3127, 5 de diciembre de 1612.

⁷ APPV. Protocolos de Francesc Cordero núm. 10.648, 31 de octubre de 1615.

⁸ LÓPEZ AZORÍN, M. J.: "En defensa de los acuerdos artísticos: Un proceso entre pinturas en Valencia promovido por Juan Sariñena", *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 263-267.

⁹ Hasta su fallecimiento en 1619, Juan Sariñena detentaba el cargo de ser "Pintor de la Ciudad" lo que suponía ser el pintor más destacado de Valencia. La llegada y la relevancia artística de Ribalta debió de suponerle un grave contratiempo profesional.

¹⁰ Ver TRAMOYERES BLASCO, L.: "Un colegio de pintores...", *op. cit.*, 1911.

¹¹ LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia de la Pintura Valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, pp. 80-81. Actualmente es la capilla del Corazón de Jesús, antes fue la de la Cofradía de los Alfareros.

cuatro pequeñas tablas sobre ménsulas que hacen de guardapolvo y que contienen los cuatro evangelistas han sido tradicionalmente atribuidas a Ribalta.

En 1619 suplica ante la Real Audiencia que se le exima del cargo de “baciners de los pobres” para el que fue elegido en 1618 como parroquiano de San Andrés. La sentencia le obliga a aceptar el cargo.¹²

Ese mismo año, el 31 de octubre, Francisco firma las capitulaciones de la que pudo ser la obra más ambiciosa de su carrera, el desaparecido retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Puig.¹³ El Puig era el centro espiritual emblemático del pueblo valenciano y cuyo patronato detentaba desde el siglo XVI la casa ducal de Segorbe, Medinaceli y Cardona que tenían sepultura propia al pie de las gradas y su escudo nobiliario decoraba el pedestal del nuevo retablo que fue destruido en 1936.¹⁴ No se conservan las capitulaciones ni existe rastro material de esta importante obra. Lo contrató junto a los pintores de su taller, Cristóbal Rondón y Pedro Torner y su precio ascendía a 1.450 libras,¹⁵ cantidad que se estuvo pagando hasta años después de su fallecimiento. Su iconografía debió de girar en torno al hallazgo de la Virgen del Puig a San Pedro Nolasco, padre de la orden mercedaria titular del monasterio, una de cuyas misiones era la liberación de los cautivos por los invasores del norte de África.

En 1620 reside en la parroquia de San Andrés, cerca del portal de los Judíos, pagando 22 libras y 10 sueldos por medio año de alquiler.¹⁶

En 1618 encontramos noticias sobre Juan Ribalta. Se casa en la iglesia de San Esteban de Valencia con Mariana de la Serna y Vallterra, viuda e hija del Caballero D. Francisco de la Serna y de D^a Dorotea Vallterra, pertenecientes a la alta nobleza valenciana, linaje de D. Jerónimo Vich y Vallterra, embajador en Italia de Fernando el Católico y Carlos I y a quien se debe la llegada de las obras de Piombo a España en 1521, para decorar su palacio en Valencia y,¹⁷ a su vez, sobrina del acaudalado D. Vicente Roca de la Serna, obispo de Albarracín, hecho éste que le proporcionará a Mariana constantes ingresos por pensiones anuales vitalicias como uno de sus herederos, tanto a ella como a sus descendientes.¹⁸

Tenemos noticias de Mariana en 1612, residente en Valencia como madre y legítima administradora de sus hijos Ana María, Margarita y Andrés Marçó cobrando las pensiones pendientes de cobrar de la administración de su tío ya fallecido, el citado obispo de

¹² La primera parte de este proceso en toda su amplitud en BENITO DOMÉNECH, F.; VALLÉS BORRÁS, V.: “Un proceso a Francisco Ribalta en 1618”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 1989, pp. 142-168, donde se evidencia y testimonia sobre la personalidad austera, laboriosa y cristiana del pintor y la sentencia condenatoria en LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia...*, op. cit., 2006, p. 81.

¹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴ Estas últimas noticias aparecen en PARRA, J.: “El Puig de Santa María, su iglesia y su Monasterio”, *El Puig de Santa María*, 155, 1970, s/p.

¹⁵ LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia ...*, op. cit., 2006, p. 82.

¹⁶ APPV. Protocolos de Francesc Joan Romeu núm. 14.588, 19 de enero de 1620.

¹⁷ Este enlace matrimonial justifica la estrecha relación entre D. Alvaro Vich, titular de la rama desde 1608 a 1624, y Francisco Ribalta y el acceso al estudio de la obra de Piombo, llegando a realizar copias del original, el retablo tríptico y el Portacruz.

¹⁸ Archivo Reino de Valencia. Real Justicia, vol. 797, fol. 293. Obra Pía del obispo Roca de la Serna.

Albarracín,¹⁹ viuda de Pedro Marçó, médico, vinculado con Monreal del Campo (Teruel),²⁰ y madre de los tres hijos ya citados que hasta 1623 eran menores de edad, fecha en que Juan Ribalta logra la tutoría de todos ellos, posiblemente por tener el pintor ya 25 años de edad.²¹

Sabemos por testimonio de su padre que en 1618, la carrera de Juan está a punto de iniciarse tras haberse gastado muchos ducados en su formación, que va a discurrir de forma independiente a la suya y que se va a casar.²² Juan participa como poeta en el certamen literario de 1618 con ocasión de las fiestas de canonización de Santo Tomás de Villanueva. Años antes, en 1615, firma su primera obra conocida, *Preparativos para la Crucifixión*, para el monasterio de San Miguel de los Reyes, realizada a la misma edad, dieciséis años, y con el mismo tema que la pintada por su padre (fig. 1).

1. Juan Ribalta, *Preparativos para la crucifixión*, 1615, pintura al óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes, Valencia.

En 1622, Juan nombra procurador a un presbítero de la catedral de Valencia para que cobre del obispo de Segorbe y del operario mayor 91 libras a cuenta de la pintura del retablo del altar mayor de la iglesia de Andilla (Valencia).²³ Al año siguiente, ya como tutor reconocido de los hijos de su mujer, nombra a su padre su procurador para que reclame a la administración del fallecido obispo Roca de la Serna, la dote por el casamiento de su mujer. Es el primer documento encontrado en que ambos aparecen juntos.²⁴

En 1625 Juan cobra de D. Juan Vallterra 60 libras del año 1616 por la herencia de su mujer correspondiente a la Obra Pía del obispo Roca.

A través de los documentos hallados, parece desprenderse que la carrera independiente de Juan se circunscribe especialmente a encargos del estamento nobiliario, más afín a su nuevo estatus social y a su perfil de amante de lujos, joyas, criados, en contraposición

¹⁹ APPV. Protocolos de Amaro Ferrera núm. 8610, 24 de septiembre de 1612.

²⁰ Ver LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia...*, op. cit., 2006, p. 80.

²¹ APPV. Protocolos de Vicente Marc núm. 10.852, 15 de julio de 1625.

²² Según relata en su proceso, ver BENITO DOMÉNECH, F.; VALLÉS BORRÁS, V.: "Un proceso a Francisco...", op. cit., 1989, p. 166.

²³ Ver LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia...*, op. cit., 2006, p. 82.

²⁴ *Ibidem*.

2. Francisco Ribalta, *San Bruno*, óleo sobre lienzo, h. 1626, Museo de Bellas Artes, Valencia.

con su padre, profundamente religioso, trabajador y austero, de tal modo que no ha aparecido, hasta ahora, ningún documento artístico que los vincule.

Así encontramos su siguiente encargo en 1626, cuando se obliga con la condesa de Aranda para pintar un lienzo de la Purísima Concepción con el dragón a los pies y con la gloria “más hermoseedada” en lo alto, de 15 x 10 palmos y un coste de 500 reales. Juan se compromete a trasladarse a Zaragoza y que la reconozca y aprecie Alonso Yañez del Castillo.²⁵

En 1627 Juan cobra de la condesa de Cocentaina, D^a Antonia Ruiz de Corella, unas 50 libras a cuenta de la pintura de la Virgen María y ... (ilegible) en el convento de monjas de esa villa y por los alimentos.²⁶

Ese mismo año, su padre lo nombra su procurador desde el convento cartujo de Portaceli en el que está realizando su última gran obra, el retablo mayor de la iglesia conventual (fig. 2),²⁷ contratado en 1625 y que ascendía a 2000 libras, y que será considerada como su obra maestra. De ella se conservan y exponen trece de sus tablas en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Francisco Ribalta fallece el 13 de enero de 1628, a los 62 años sin testar. Cinco días después su hijo Juan como heredero suyo, cobra de Portaceli 52 libras a cuenta de las que le debían a su padre por pintar el retablo mayor (fig. 2).²⁸ Tras este fallecimiento, encontramos que su hija Sor Mariana

Ribalta, monja en el convento de Santa Catalina de Sena tiene permiso del Prior del convento de Predicadores de Valencia para cobrar 300 libras como compensación de la herencia paterna.²⁹ Juan fallece escasos meses después, el 9 de octubre de 1628. El día anterior otorga testamento siendo sus albaceas el escultor Juan Miguel Orlens y uno de sus yernos, el pintor Vicente Castelló y deja como heredera universal a su mujer Mariana de

²⁵ *Ibid.*, p. 83.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*. A destacar que Juan, a quien se le atribuyen varias de las tablas del retablo, no aparece como deudor del retablo de Portaceli.

²⁹ APPV. Protocolos de Jacinto Pascual de Catalá núm. 27748, 17 de abril de 1628. Con esta cantidad Juan liquida a su hermana sus derechos hereditarios.

la Serna.³⁰ Un año después, en 1629 y también a temprana edad fallece Sor Mariana Ribalta, la hija y hermana de ambos en el convento de Santa Catalina de Sena y con ella se extingue la descendencia propia de Francisco Ribalta.

Años después, en noviembre de 1633, Mariana de la Serna como viuda de Juan Ribalta entabla un proceso ante la Real Audiencia para que se le reconozca como heredera única de los bienes y herencia de su suegro, Francisco Ribalta que falleció sin testar al ser su heredero su marido, ya fallecido. Testifican los pintores Cristóbal Rondón,³¹ Jaime Falcó y Patricio García. El tribunal la declara legítima y única heredera (fig. 3).³²

Al día siguiente, como tal, protocoliza y cobra 110 libras del duque de Segorbe y Cardona a cuenta de otras 1350 libras debidas por la pintura y dorado del retablo mayor del Puig.

DESCENDENCIA ARTÍSTICO-FAMILIAR DE JUAN RIBALTA

El rastro que ha dejado esta generación de la familia Ribalta, en la historiografía artística valenciana ha sido cuanto menos escaso, aún no siendo sanguínea. Solo se ha considerado miembro a uno de sus integrantes, Vicente Castelló, aunque de manera errónea al adscribirlo como yerno de Francisco Ribalta.³³

Los tres hijos aportados al matrimonio Ribalta-de la Serna siguieron estrechamente vinculados a la tradición pictórica aunque con menor fortuna que sus antepasados y entre

3. Documento notarial de la reclamación de Mariana de la Serna de la herencia de su suegro Francisco Ribalta, como viuda de su hijo Juan. 1633, Archivo de Protocolos del Patriarca, Valencia, núm. 2530.

³⁰ El testamento de Juan Ribalta así como interesantes datos biográficos en TRAMOYERES BLASCO, L.: "Los pintores Francisco y Juan Ribalta", *Archivo de Arte Valenciano*, 2, 1917, pp. 93-107.

³¹ Cristóbal Rondón/Rendón (1588-1641), natural de Sevilla y residente en Cocentaina en 1608, y de una edad similar a Juan Ribalta, es el pintor que en mayor número de ocasiones aparece unido a Francisco Ribalta, tanto en su exitosa carrera profesional como, más tarde, de persona de confianza de sus descendientes, siempre en segundo plano y sin obra conocida propia ajena a este círculo.

³² APPV. Protocolo de Vicent Gaçull núm. 2530, 17 de noviembre de 1633.

³³ Este hecho ha llevado a sostener que tuvo que estar casado con una hija desconocida de Francisco Ribalta cuando en realidad es "yerno" de Juan, y por tanto "nieto político" de Francisco, subrayando que no eran descendientes biológicos.

4. Vicente Castelló, *Coronación de la Virgen*, pintura al óleo sobre lienzo Museo de Bellas Artes, Valencia.

ellos, que mantenían sólidos vínculos personales y artísticos, recaería el obrador familiar del que no se conoce el inventario.³⁴

Ana María Marçó, la hija mayor y que fallecerá en 1634, se casa en 1627 con el pintor Vicente Castelló (fig. 4), quien figurará como albacea testamentario de su “suegro” Juan y será a quien la historiografía lo considera yerno de Francisco. Es hijo del pintor Salvador Castelló y de Margarita Más, quien ya viuda en 1634, lo nombrará su heredero universal.³⁵ En 1627 cobra por las imágenes del altar de la Capilla de la Preciosísima Sangre de Cristo en la parroquial de Carcagente.³⁶

Margarita Clara, la segunda, que fallecerá estando viuda en 1648, se casará ese mismo año de 1627 con el pintor José Conca. Es hijo de Baltasar Conca, personaje de relevante posición social con capilla propia en la iglesia de San Martín y que eran arrendadores de la baronía de Ayódar. Conca cobrará 220 libras de

la administración de la Obra Pía del obispo Roca de la Serna por su boda siendo testigo su cuñado Vicente Castelló.³⁷ De este matrimonio nace un único hijo, Marcelino Conca, que también será pintor.

En 1640 consta José Conca como residente en Villafamés, Castellón. Este dato lo conocemos por el compromiso de pago con su suegra Mariana, por enviarle ropa a esa villa por valor de 50 libras que se compromete a devolverle. De su mano son los lienzos conservados del retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora (fig. 5).³⁸

Su hijo Marcelino consta en 1650 como residente en Beniganim donde paga por el alquiler de su casa y cobra su pensión de la administración de su antepasado, el obispo de Albarracín. De este acto son testigos los pintores Andrés y Blas Marçó, su tío y primo, que también

³⁴ Como hemos señalado, la heredera universal de Juan, heredero a su vez de Francisco, fue su viuda Mariana, madre y suegra de todos ellos.

³⁵ APPV. Protocolos de Agustín Pemán núm. 17.487, 3 de octubre de 1634.

³⁶ Ver LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia...*, op. cit., 2006, p. 29.

³⁷ APPV. Protocolos de Amaro Ferrera núm. 8626, 23 de noviembre de 1527.

³⁸ En la reciente publicación de OLUCHA MONTINS, F.; ALLEPUZ MARZÁ, X.: *Quatre-cents anys de l'església parroquial de Vilafamés*, Castellón, 2012, pp. 33-36, se connexionan las noticias documentales conocidas sobre la estancia del pintor José Conca desde 1636 en esa villa para pintar el retablo mayor, con su relación familiar con Ribalta que dimos a conocer. Hasta entonces, en anteriores publicaciones, el hecho de desconocer tales datos sobre su identidad, supuso que su autoría pasara más desapercibida aunque se reconocían modelos ribaltianos en sus lienzos, conjunto del que fue destruido la mitad inferior en la Guerra Civil. Agradezco al Dr. Olucha que me haya proporcionado las fotos del retablo.

residen en dicha villa.³⁹ En 1651 sigue residiendo allí y paga 15 libras por una cantidad de hojas de oro. Ese año y desde Valencia liquida una pequeña deuda pendiente, como heredero de su padre, a Elisabeth Ribera y de Renau viuda de Villafamés.⁴⁰ La última noticia sobre él hallada data de 1663 cuando compra, junto al pintor José Tora, un manto de seda.

Andrés Marçó, el pequeño, será también pintor y del que más noticias se encuentren. Ya la historiografía desde Orellana lo consideraba discípulo de Ribalta. Es el más longevo, fallecido después de 1670 y casado con Merina Conca hija del anterior, su sobrino.⁴¹

De este matrimonio nacen Blas, que figura como pintor en 1650 y luego como clérigo en 1657, llegando a ser en 1687 rector del monasterio jerónimo de la Murta (Alzira), fundación de la familia Vich y dos hijas, Teodora y Caterina Marçó,⁴² que figura como casada en 1664, con una dote de 460 libras, con Marcelino Barbarroja, torcedor de seda.⁴³

5. José Conca, *Calvario*, óleo sobre lienzo, h. 1640, Retablo mayor de Villafamés, Castellón.

En 1637 junto al pintor Cristóbal Rondón cobran de los operarios de la iglesia de N^a Sra. de los Ángeles, en Ruzafa, 110 libras por la pintura y el dorado del retablo.⁴⁴

En 1639 firma el contrato junto al pintor Eudalt Camps para dorar y pintar el *retablo de Nuestra Señora de los Gozos* en la Capilla de la Comunión de la parroquia de San Andrés, propiedad de D. Pedro de Caspe, y que asciende a 200 libras.⁴⁵

En 1641 contrata con el mismo señor, el “entrecolor” (sic), y las pinturas del retablo de la Capilla de la Comunión de San Nicolás, por un coste de 130 libras. El dorado corre a cargo de Luis Campos.⁴⁶

³⁹ Ver LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia...*, op. cit., 2006, p. 33. Desconocemos de que encargo se trataba que pudiera ocupar a los tres miembros de la familia. La compra de panes de oro obliga a relacionarla con algún retablo. La iglesia parroquial de San Miguel Arcángel fue inaugurada años antes, en 1637, y sabemos de la existencia de pinturas murales muy deterioradas en el monasterio e iglesia de San Francisco.

⁴⁰ APPV. Protocolos de Luis Montaner núm. 10130, 10 de noviembre de 1651.

⁴¹ LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia...*, op. cit., 2006, p. 61.

⁴² *Ibid.*, pp. 61-62.

⁴³ APPV. Protocolos de Miquel Enrich núm. 2036, 1 de agosto de 1664.

⁴⁴ Ver LÓPEZ AZORÍN, M. J.: *Documentos para la Historia...*, op. cit., 2006, p. 61.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

En 1651 consta como residente en Beniganim y compra cierta cantidad de hojas de oro. Aparece también residiendo en esa villa en 1655 donde como procurador de su esposa y de su suegro, Marcelino Conca, cobra el arriendo de la Baronía de Ayódar. En 1656, consta ya en Carcagente, lugar en el que nombra a su hijo Blas, ya clérigo, su procurador para que pague 60 libras como parentela del Ilustre obispo de Albarracín, por todo el oro comprado a cuenta de una mayor cantidad debida.⁴⁷

En 1658, ya residente en Valencia cobra de la parroquia de Santo Tomás, 60 libras a cuenta por pintar el nicho en la capilla de la Comunión, la historia de Sansón y en la parte superior del nicho la imagen del Espíritu Santo.⁴⁸

Su nombre aparece al pie del grabado por José Caudí fechado en 1663 como autor del dibujo del frontispicio del libro de J. B. Valda *Solenes fiestas, que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Valencia, 1663, firmado «Apud Villagrasa/A. Marçó inventit // J. Caudí f. An. 1663», en honor de la bula por la que el Papa Alejandro VII aprobaba el culto a la Inmaculada Concepción.

En los años sucesivos, hasta mediados de 1670, figura como residente en Valencia y las escasas noticias encontradas giran en torno al cobro de alquileres de su casa en la calle de las Barcas, cobrando el arrendamiento de la Baronía de Ayódar nombrando procurador para ciertos actos o cobrando las cantidades anuales correspondientes de la administración del obispo Roca tanto como legítimo descendiente o como administrador de sus hijos.

Su hijo Blas, rector de la iglesia del monasterio de la Murta y pintor en su juventud, redacta su testamento en 1687 dejando a sus hermanas Teodora y Dorotea como herederas universales. Fallece en 1713 y con él desaparece en este aporte documental la tercera generación artística deudora del arte y de los modelos creados por Francisco Ribalta.

⁴⁷ *Ibid*, p. 62. Ignoramos que tarea realizaba en Carcagente. Quizá pudo ser el autor del retablo mayor de 15 lienzos sobre los misterios del Rosario del convento de las dominicas, atribuido a Ribalta y que fue quemado en 1936.

⁴⁸ *Ibidem*.

LA CAPILLA DEL REAL COLEGIO SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA CONTRIBUCIÓN ARTÍSTICA DE LOS HERMANOS MATARANA

El Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia conserva una magnífica colección de documentos relativos a la construcción de este emblemático edificio. El Libro de Obra conservado en el archivo, contiene la contabilidad de la casa desde su fundación y documenta el liderazgo del pintor de origen genovés Bartolomé Matarana en los trabajos de las pinturas murales. Además, se constata que Matarana dirigió un amplio equipo de pintores, entre quienes destaca su hermano Francisco como pintor y maestro vidriero.

The Royal College Seminar of Corpus Christi of Valencia preserves a magnificent collection of documents relative to the construction of this emblematic building. The Book of Work conserved in the archive, it contains the accounting of the building from his foundation and it keep Bartolomé Matarana's documents the leadership of the painter of Genoese origin in the works of the wall paintings. Besides, there is stated that Matarana directed wide equipment of painters, between who stands out his brother Francisco as painter and main glazier.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+i del Ministerio de Educación y Ciencia de España, Plan Nacional, que lleva por título *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; inv. principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). También forma parte de las líneas de investigación del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) y del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM) de la Universitat de Lleida.

El patriarca y arzobispo Juan de Ribera (1532-1611) estuvo al frente de la diócesis valenciana durante cuarenta y dos años (1569-1611), periodo en el cual introdujo en el territorio valenciano con eficacia los postulados espirituales y materiales del Concilio de Trento. De origen sevillano, se formó en la Universidad de Salamanca, precisamente en los mismos años que se gestaba el Concilio. Tuvo como maestros a distinguidos pensadores y teólogos contrarreformistas como Fray Pedro de Sotomayor, o los dominicos Melchor Cano y Domingo de Soto.

Desde muy pronto Juan de Ribera mostró una gran sensibilidad y aprecio por el trabajo de los artistas contemporáneos, durante su regencia en la diócesis de Badajoz (1562-1568), por ejemplo, fue mecenas de Luis Morales. Su pasión por el mundo artístico nos lleva a suponer que sus contactos en Roma, Milán y Nápoles le tuvieran informado de las novedades artísticas que surgían en Italia a la luz de la Contrarreforma. A todo ello, debemos sumarle una gran dote intelectual, ya que llegó a poseer una gran colección de libros por fortuna todavía conservados en la biblioteca del colegio, y cuyos volúmenes fueron un excelente recurso informativo.

En 1569 fue nombrado patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia por el papa Pío V. Los postulados de Ribera introdujeron importantes cambios sociales en el territorio valenciano, algunos de ellos dramáticos como la depuración morisca, la castellanización cultural, el fomento de nuevas devociones piadosas y la creación de nuevas parroquias y conventos. Entre 1602 y 1603 fue designado Virrey de Valencia asumiendo todo el poder civil, militar y eclesiástico. Las obras de arte que se crearon en este periodo estuvieron firmemente aleccionadas con la finalidad de transmitir a los devotos los principios básicos de la fe, resaltando la idea del *decoro* cristiano.

Juan de Ribera se erigió en un importante defensor los principios del Concilio de Trento que hizo visibles a través del programa iconográfico representado en las paredes de su Iglesia. En las sesiones conciliares del mes diciembre de 1563 se incidía en la importancia de las imágenes y de las representaciones pictóricas como medio de adoctrinar a los fieles.

Debemos advertir que el panorama artístico valenciano en el último cuarto del siglo XVI se encontraba en estado de decadencia tras la muerte de Joan de Joanes en 1579. A partir de entonces el arzobispo Ribera tuvo que conformarse más con la devoción de los asuntos pintados que en las calidades de los mismos. Gran parte de la pinacoteca personal que poseía el Patriarca estaba formada por obras de la calidad del romano Antonio Estela o Juan de Sariñena, que precisamente acababa de regresar de Roma y, conocería el quehacer de los pintores italianos tan demandado en el momento a causa de la moda influida por la corte española. Desde el año 1584, los encargos del Patriarca a Sariñena serían constantes. Desde 1590 en adelante, Juan Nadal se convirtió en el pintor doméstico del Patriarca según F. Benito.² A este pintor lo localizaremos años más tarde, en 1601, en los trabajos de dorado del retablo.

El Real Colegio de Seminario de Corpus Christi conocido popularmente como el Patriarca se fundó como seminario para la formación de sacerdotes siguiendo el espíritu y las

² BENITO, F.: *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980, p. 32.

disposiciones conciliares. Es el referente más importante de la Contrarreforma en Valencia, construido durante el cambio de los siglos XVI al XVII, cuyo máximo exponente en España es el Escorial.³

En 1583 el mismo arzobispo redactaría la carta fundacional del Colegio Seminario haciendo especial hincapié en su dedicación al sacramento de la Eucaristía y, tres años más tarde, se iniciarían las obras siendo Guillem del Rey el maestro de obras. Todos los detalles fueron estrictamente supervisados por el propio arzobispo que disponía de recursos teóricos como las *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (Milán, 1577) de Carlos Borromeo. El Colegio del Patriarca no es solo una obra cuidadosamente meditada por su creador intelectual, sino que se convirtió también en un modelo a imitar en numerosas iglesias a lo largo de toda la geografía valenciana. Desde el campanario hasta los pies de la iglesia es un claro ejemplo que se seguirá en muchos templos en siglos posteriores.

El Colegio del Patriarca es uno de los pocos edificios del patrimonio cultural valenciano que ha tenido la suerte de permanecer prácticamente inalterado desde su construcción hasta nuestros días, y ello, en parte es debido, a que continua desempeñando sus funciones y usos originales. En la actualidad debe ser valorado como un exponente original y auténtico del ideario de su fundador inspirado en el Concilio de Trento. El propio arzobispo expresó en las *Constituciones* de la capilla que debía ser conservado “perpetuamente en la misma forma y fábrica que la dexamos sin que se pueda acrecentar ni disminuir de ella” (*Constituciones de la Capilla del Colegio del Corpus Christi*, 1605, cap. XLVII), es decir que su deseo fue que el edificio se mantuviera intacto con el paso de los años, cosa que realmente ha sucedido.

El conjunto del edificio mantiene una unidad íntegra ya que fue empezado y acabado en un corto periodo de tiempo. En 1586 se coloca la primera piedra y en 1590 se inician las obras que durarían algo más de una década. La iglesia, la capilla del Monumento y el claustro son los principales ámbitos aunque en esta ocasión solo nos ocuparemos de la iglesia y, más concretamente, de las pinturas murales.

La iglesia se concibió como capilla privada para uso del colegio y cerrada al público (por este motivo no tiene puerta a la calle) con un acceso desde el vestíbulo. Junto a Guillem del Rey, encargado de la dirección de obras, Gaspar Gregori también estuvo relacionado con el proyecto inicial y concretamente con la traza siguiendo las indicaciones del arzobispo. Tiene planta de cruz latina de una sola nave con tres tramos con capillas laterales, coro alto y crucero, cúpula de ladrillo con tambor apoyado sobre pechinas y linterna en la parte superior. El tambor está dotado de ocho ventanas dispuestas entre columnas adosadas, junto con la linterna, otras dos ventanas dispuestas en los extremos del crucero y la ventana del coro, suministran la luz al interior del templo. A pesar de que la iluminación natural crea un ambiente de recogimiento e intimista. En determinadas horas del día, la luz que penetra a través de las ventanas del crucero inciden en los grandes murales, especialmente en el *Martirio de San Vicente* cuya composición aparece reforzada con la luz natural. Todos los paramentos están recorridos por pilastras corintias estriadas y entablamentos con ménsulas siguiendo el orden difundido por de Serlio (Serlio, S., *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Toledo, ed. 1552, L.

³ Fernando Benito equiparó el colegio valenciano y a su fundador con el Escorial de Felipe II. BENITO, F.: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1982.

III). Las capillas se abren entre grandes arcos de medio punto que descansan sobre pilares creando una combinación entre arcos-pilares y pilastra-entablamiento.

LA DECORACIÓN DE LA CAPILLA

El programa iconográfico representado en los muros de la capilla puede considerarse el hito pictórico más destacado en Valencia desde que Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano pintaron el presbiterio de la catedral a finales del siglo XV.

El *Centre d'Investigació Medieval i Moderna (CIMM)* de la Universitat Politècnica de València ha venido realizando en los últimos años una labor documental en el Fondo Histórico del Colegio para localizar las noticias referentes a las labores de los artistas que trabajaron para Juan de Ribera. El único Libro de Obra conservado en el archivo, contiene la contabilidad de la casa desde su fundación. Es de gran interés para los investigadores las noticias que nos aporta la fuente original, sin dejar de valorar muy positivamente el trabajo que realizó el profesor D. Fernando Benito.

Resulta significativo comprobar los datos documentales que demuestran el liderazgo del pintor de origen genovés Bartolomé Matarana referentes no sólo a las pinturas murales, sino también en lo que se refiere a los trabajos realizados en los retablos. Se constata claramente que Matarana dirigió un amplio equipo de pintores, entre los cuales destaca su hermano Francisco como maestro vidriero y también como pintor. Los frescos recientemente restaurados nos han permitido aproximarnos y conocer con detalle las características técnicas y estilísticas de este encargo. A partir de estas imágenes se advierten claramente la intervención de diferentes autorías, sometidas a las directrices del maestro en el dominio de una compleja técnica pictórica como es la pintura mural al fresco. Las anotaciones en el Libro de Obra revelan que a partir de 1597 inmediatamente después de terminar las obras de la capilla comienzan a realizarse los encargos para la decoración del Colegio. Para ello, el Patriarca Ribera hace venir desde Cuenca a Bartolomé Matarana a quien encargó la decoración de su capilla.⁴

Desconocemos la fecha exacta del nacimiento de Bartolomé Matarana. En un principio había sido considerado oriundo de Cuenca ya que en la documentación aparecía siempre como pintor conquense. Pero el año 1978⁵ Rosa López transcribe un documento en el que se estipulan las capitulaciones entre Don Fernando Carrillo de Mendoza, Conde de Priego, y Bartolomé Matarana, según las cuales nuestro pintor trabajaría bajo las órdenes de dicho noble en Cuenca a cambio de 12 escudos de oro al mes, incluyendo el vestido, el alimento y el coste total del viaje de vuelta a Génova en caso de que fuera necesario. Tantas facilidades inducen a pensar que este pintor debía de ser un artista de considerable calidad para que un mecenas le proporcionara tales ventajas, si bien es cierto que en las fuentes literarias genovesas coetáneas, no aparecía nombrado. Así pues, el primer encargo de Bartolomé Matarana se centró en decorar el convento franciscano de Priego (Cuenca) que había sido erigido por D. Fernando Carrillo de Mendoza como muestra de agradecimiento por la victoria

⁴ BENITO, F.: *Pinturas y pintores en...*, op. cit., 1980, p. 33.

⁵ LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 202, 1978, pp. 184-186.

de la batalla, en la que había participado. Debemos tener en cuenta que los referentes artísticos del mecenazgo español de finales del siglo XVI tienen como referente directo la magna obra del Monasterio de San Lorenzo del Escorial encargado por el monarca Felipe II. El papel del pintor de frescos resurge de nuevo como el encargado de decorar las paredes de los recintos recientemente construidos. Tal como podremos ver más adelante, la calidad de la obra de Matarana es digna, sin llegar a ser una pintura de gran maestro, pero sí es un conocedor de la técnica del fresco que le permite a su mecenas contratar sus servicios por un precio razonable.

Aunque según los asientos localizados en los Libros de Obra de la catedral de Cuenca se le localiza trabajando entre los años 1578-1595, existen dos periodos en los que en la documentación conguense presenta un vacío y se nos pierde la pista del pintor. El primero de ellos corresponde a las fechas entre 1578-1584. El segundo periodo comprende entre 1589-1595. En el año 1578 se le atribuye un viaje a Génova a la vuelta del cual, le acompañaría su hermano Francisco, vidriero según la documentación que aparece en la catedral de Cuenca. No se tienen noticias sobre quien de los dos hermanos era el mayor. Sin embargo, a nuestro entender, debería ser Bartolomé pues es el que dirige el taller.

En 1595, Bartolomé marchó desde Cuenca a la Colegiata de Belmonte donde se conserva un pequeño retablo dedicado a la Trinidad pintado en 1595. La capilla hasta 1594 estaba dedicada a Santa Catalina Virgen y Mártir de Alejandría, pero a fines del siglo XVI, el cabildo de la colegiata otorgó licencia al Racionero Agustín Guerrero para fundar esta capilla en honor de la Santísima Trinidad. Según un documento publicado por Luis Andujar Ortega (titulado *Belmonte, su colegiata*, publicado en 1995), se puede leer el contrato entre Bartolomé Matarana y Agustín Guerrero:

“Como yo, Bartolomé Matarana, pintor, vecino desta ciudad de Cuenca (...) Me obligo por mi persona y bienes ávidos e por aver de hacer a vos, Agustín Guerrero, racionero de la Iglesia Colegial de la villa de Belmonte (...) un retablo de madera y pintura con dos columnas, a cada lado la suya y con su remate arriba y dorado de oro fino bien bronido e acabado de toda perfición de la pintura al olio de la vocación de la Santísima Trinidad, conforme a un papel que queda en mi poder (...) ha de tener el retablo tan solamente el Cristo en medio y Dios Padre y una paloma encima de la cabeza, y por una parte dos ángeles enteros y por la otra otros dos y metidos en cada parte dos serafines y a la mano derecha nuestra Señora arrodillada por la de la otra parte sant Agustín con el Niño Jesús echando agua en un hoyo y en el cuadro de abajo un partimento de cuatro figuras partidas que se entiende de medio cuerpo arriba, todo bien acabado de buenos colores e matices a la vista de oficiales e a contento de vos el dicho racionero (...) e me habéis de dar e pagar treinta mil maravedíes pagados la mitad dellos para el día de Navidad primero que verná deste presente año de 1595 e la otra mitad para el día de sant Miguel de Septiembre de 1596. Agustín Guerrero que está presente se obliga también con todos sus bienes a pagar los maravedíes y en los plazos convenidos. Y así se firma y otorga este contrato en el Arrabal de Cuenca a 8 de Mayo de 1595”.

Al observar el lienzo vemos que en la composición destacan la figura de Dios Padre sosteniendo a Cristo entre sus brazos, tal y como indica en el contrato publicado. Sin embargo, la disposición de las figuras varía de lo indicado en el documento con respecto al resultado del trabajo final. Así, los personajes están rodeados de ángeles con los instrumentos de la pasión y en la parte inferior, tres santos: san Agustín, santa Apolonia y santa Catalina. En el centro de la predela han pintado a la Virgen con el Niño, a su derecha san José y a su izquierda santa Ana. El modelo utilizado para representar esta figura, lo vuelve a usar Bartolomé en la santa Ana que se localiza en el retablo que decora la capilla de Nuestra Señora del Colegio del Corpus Christi realizada 8 años después del encargo de Belmonte. Si comparamos ambas fisionomías, observamos una evolución y madurez estilística mayor en la figura del Colegio que en la de Belmonte.

Por lo que se refiere al primer trabajo documentado producido en tierras valencianas, éste corresponde a la confección de un retablo sobre los *Misterios del Rosario*, cuyo contrato debió de realizarse aprovechando su relación con Juan Bautista Pérez, obispo de Segorbe, y de cuyo trabajo sabemos que en mayo de 1594 se le paga 80 ducados a cuenta. Un año más tarde, en 1595, vuelve a Cuenca donde aparece junto a su hermano como “maestro de vidrieras”.

Desde el año 1597 hasta el 1602 se localiza, en el Libro de Obra, distintas épocas que demuestran que los hermanos Matarana trabajaron activamente y de manera continuada en la decoración de los frescos de la iglesia del Colegio del Corpus Christi. Si bien la mayor parte de los asientos de pago están consignados a nombre de Bartolomé Matarana y de Francisco, cabe destacar que, existen algunas facturas de pago a otros pintores, siempre relacionadas con la compra de materiales o trabajos, bajo la dirección de Bartolomé Matarana. Siguiendo las lecturas de las épocas, observamos como Bartolomé debió de asumir el papel de maestro bajo cuyas directrices el resto de pintores colaborarían en las tareas de decoración. Otros pintores de renombre como el propio Francisco Ribalta reciben una serie de pagos por participar en trabajos de decoración de la propia capilla. Debía de existir cierta relación entre Ribalta y Bartolomé Matarana ya que, según la documentación ambos coinciden trabajando en el Colegio. Así, tenemos noticias que en octubre de 1601 se le paga a Ribalta 7 libras, 13 sueldos y 4 dineros por los libras de *azul fino* y, por retocar la pintura del *Martirio de s. Mauro* que se encontraba ejecutando Matarana y por el que cobra un mes más tarde 47 libras y 44 sueldos.

La primera de las épocas se le paga el 2 de mayo de 1603 por realizar un retrato para la capilla de Nuestra Señora. Un año más tarde, en 1604, el propio Ribalta interviene en el cuadro que legó el canónigo Miguel Vicente Molla al colegio. En 1605 pintó el cuadro de *San Vicente Ferrer*. Finalmente, el 11 de febrero de 1606 cobró 400 libras por la pintura de *la Cena* que se situará en el altar mayor de la iglesia.

Volviendo a la decoración realizada por los hermanos Matarana, debemos indicar que los frescos que Bartolomé realizó para el Patriarca Ribera presentan un programa iconográfico

basado en la Eucaristía y la hagiografía valenciana con clara voluntad contrareformista a petición expresa del propio Patriarca.⁶

El estilo de Matarana se apoya en gran medida en estampas y grabados romanos plagados de citas de Miguel Ángel y Rafael, aunque reelaboradas seguramente por la visión de autores como Zuccaro, además de cierto sustrato florentino que pudiera arrastrar de Cincinato. Los frescos de la capilla del Corpus Christi se presentan como un paréntesis en la pintura valenciana de los siglos XVI-XVII, ya que se produjo una regresión al postmiguelangelismo más aparatoso, con atrevidos escorzos, figuras alargadas, actitudes retóricas y aparatosas, que en algunas ocasiones dificultan la lectura iconográfica de alguno de los frescos. La principal cuestión se plantea al preguntarnos porqué el Patriarca Ribera encargó a un pintor de una calidad bastante inferior como Bartolomé Matarana, anclado en los modelos pasados, cuando existían pintores de la calidad de Ribalta o Sariñena que estaban trabajando para este mismo cliente. La respuesta es bien sencilla al tener en cuenta la técnica pictórica con la que el Patriarca Ribera concibió la decoración de los muros de la capilla. El fresco era una técnica que pocos pintores, por no decir ninguno de los que por aquel entonces estaban activos, eran capaces de dominar. Los más afamados se encontraban trabajando en la obra magna de la Corona española, el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Matarana había trabajado para la catedral de Cuenca como hemos visto al principio de nuestro estudio. Aunque su estilo era arcaico y, en ocasiones, de poca calidad, era el único de ellos capaz de emprender esta tarea dada su procedencia genovesa y formación en esta técnica.

El primer documento relacionado con la decoración de la capilla, se localiza en el Libro de Obra del Colegio del Corpus Christi y corresponde al 20 de septiembre de 1597, fecha en la que se le pagan 400 reales a Bartolomé Matarana sin indicar el trabajo que realiza. Siete meses más tarde, en la siguiente época, es la primera vez en la que se indica que se le paga por pintar en el Colegio. Según la noticia, se le abonan en esta ocasión 600 reales pero, con éstos últimos, ya llevaba cobrados 1.600. Gracias a esta indicación, podemos asegurar, aunque el libro de asientos no recoja más épocas, que Bartolomé Matarana debió estar trabajando desde el comienzo en la realización de las pinturas del Colegio.

El Patriarca Ribera contrató a Bartolomé Matarana para realizar las pinturas del cimborio del Colegio por un total de 5.500 reales, según consta el 18 de julio de 1598. Los trabajos debían de estar muy avanzados y el Patriarca satisfecho con su trabajo, ya que el 17 de julio de 1598 contrató la pintura de la capilla mayor y del crucero, concertado en 450 ducados reales. A tenor de la documentación exhumada, y de las sucesivas épocas que aparecen en la fuente citada, creemos que el trabajo inicial en la cúpula debió de ser una prueba para que el Patriarca viera la calidad y destreza del pintor genovés.

El 14 de marzo de 1598 aparece registrado el primer pago de 400 reales efectuado a Francisco Matarana por la confección de las vidrieras del Colegio. Los pagos de vidrieras siguen desarrollándose y así, entre los años 1598 a 1600, Francisco Matarana cobrará un total de 4.300 reales por estos trabajos. El 9 de septiembre de 1600 se le abonaron los gastos generados en las vidrieras de la iglesia en el que se aprecian los distintos trabajos.

⁶ El catolicismo, frente al protestantismo, defendía la Eucaristía y el misterio de la Transubstanciación, además de la existencia del Purgatorio y la veneración de los santos a través de los cuales los fieles podían conseguir la salvación.

De los 5.310 reales, 4.676 se le pagaron por 1.336 palmos de vidriera a razón de 3 reales y medio por palmo. Por asentar y colocar las vidrieras cobró 320 reales. Francisco no vuelve a aparecer en la construcción de la Iglesia hasta el 7 de septiembre de 1602 cuando se le paga por realizar escudillas y otros materiales para la pintura de la Iglesia del Colegio. Al parecer, unos días más tarde tuvo que volver a reparar las vidrieras del cimborio, por lo que se le pagaron 3 libras, 16 sueldos y 8 dineros por los arreglos y la madera. Debió de haber algún contratiempo con la reparación y no pudieron solucionarse los problemas, ya que el 22 de marzo de 1603 Francisco vuelve a reparar algunas de las vidrieras que estaban rotas y a hacer otras de nuevo. Por estos trabajos cobra 9 libras, 11 sueldos y 8 dineros.

En cuanto la estructura iconográfica de la cúpula, está dividida en 8 partes en las que se representan escenas de la Recogida del Maná. Este episodio bíblico se relaciona con el símbolo de la Eucaristía. No es extraño que el Patriarca comenzara por este espacio para decorar uno de los principales motivos a los que está dedicada la Iglesia. La defensa del misterio de la Eucaristía lo veremos repetido en varias ocasiones a lo largo del programa iconográfico del recinto. En los espacios de la cúpula se representa al pueblo de Israel acampado en el desierto, recogiendo el maná eucarístico mediante sus mantos o pequeñas urnas. Se aprecia la figura de Moisés ataviado con una túnica azul y el manto rojo y sosteniendo un cayado acompañado por Aarón. Tal y como hemos advertido anteriormente, la preocupación por defender los postulados católicos frente a los ataques del protestantismo conllevó a los autores de la época a preocuparse por iniciar una importante publicación de textos centrados en estos postulados. Así, los *Commentaria Symbolica* de Ricciardo fue un libro publicado en 1591, unos años antes a la ejecución de este programa iconográfico, y que el Patriarca poseía en su biblioteca y que por tanto, conocía a la perfección. Las nubes del cielo formando un círculo concéntrico alrededor de la cúpula que dan paso a la linterna por la que entra la luz exterior crearían una atmósfera que, gracias a las vidrieras que realizó su hermano Francisco, le otorgaría a la capilla la atmósfera celestial idónea de recogimiento que buscaba el Patriarca. En el tambor, Bartolomé representó a los dieciséis Profetas de cuerpo entero y en las pechinas, se reserva el espacio para los cuatro evangelistas. Así pues el Antiguo y el Nuevo Testamento está integrado en todo el recinto de la cúpula; todo un sentido doctrinal.

En la bóveda del altar mayor aparece una *Gloria de Ángeles*. Sobre la cornisa el Patriarca se decantó por reivindicar, de nuevo, la defensa de la Eucaristía. Por tanto, podemos ver cómo en el testero de la capilla aparece la representación de la *Adoración de la Eucaristía*, representada por la figura de un pelícano que, a través de los picotazos que se profesa en el pecho da de comer a sus crías su propia sangre.

A los lados del retablo mayor, aparece la representación de san Pedro y san Pablo como las piedras angulares sobre las que se edifica la Iglesia Católica. De nuevo otra alusión a la defensa del Catolicismo frente al Protestantismo. Finaliza este espacio con los *martirios de san Mauro y de san Andrés*.

A partir de aquí, la Iglesia del Corpus Christi se convierte en un templo con abundante iconografía contrarreformista. A lo largo de la decoración de sus muros podemos observar tanto la exaltación a santos mártires como a la figura de la Virgen. Debemos recordar que

el protestantismo estaba enfrentado a los postulados de la doctrina católica por lo que se refiere al tema de la salvación de los fieles. Para los protestantes sólo el camino de la salvación puede alcanzarse con la fe, sin necesidad de la realización de las buenas obras. Por otro lado, la doctrina católica cree que la fe sin buenas obras es una fe muerta y, en base a esta premisa, las acciones de la vida de los santos se toman como modelo para alcanzar la salvación eterna, y más aún si cabe, los santos que han sido martirizados. En este sentido, cabe destacar la obsesión por el Patriarca por acumular multitud de reliquias, fundamentalmente de aquellos santos que habían sido martirizados, porque el martirio es el sacrificio mayor que puede llevarnos a la salvación, lo que llevó a que detrás del altar mayor habilitara un espacio en el que se pudiesen contemplar todas las reliquias que a lo largo de los años fue acumulando.

Localizamos a partir del 26 de noviembre de 1601 diferentes ápoas sobre los trabajos de dorar el retablo del altar mayor. Según los recibos de pago, los pintores Nadal y Onofre Catalán se encontraban trabajando para Bartolomé Matarana en el dorado del retablo mayor, de la caja y del sagrario. El 2 de abril de 1602 se le paga al escultor Francisco Pérez por los trabajos realizados en el altar mayor. Unos meses más tarde, el 22 de febrero de 1603 se le paga al mismo escultor 80 libras de las 304 que le habían concertado por las mejoras hechas en el retablo mayor una vez asentado y acabado. Es decir, a fecha de abril de 1602 el retablo está completamente colocado y terminado.

En paralelo a las obras y trabajos efectuados en el altar mayor y, según la documentación extraída, en 1602 se le paga al carpintero Bartolomé Tello por construir los andamios para realizar las pinturas del cielo del cuerpo de la Iglesia. Así pues, podemos imaginarnos la capilla del Colegio como un auténtico hervidero de artesanos trabajando a la par en la decoración del recinto, puesto que mientras los trabajos del dorado del retablo se están ejecutando, Bartolomé Matarana continúa desempeñando su obra dentro de la misma Iglesia. Precisamente, el 23 de agosto de 1602 se le paga a Bartolomé una cantidad indeterminada por dorar la cruz y las bolas del cimborrio del Colegio. Unos meses más tarde y, a la vez que está ejecutando la obra del retablo mayor y la pintura de las capillas, el 14 de diciembre de 1602 comienzan las obras del *retablo de Nuestra Señora*. Los pagos relacionados con la ejecución de este retablo son continuos y, el 2 de mayo de 1603 Francisco Ribalta realizará un retrato para dicha capilla.

El 15 de septiembre de 1602 se le pagan a Bartolomé Matarana veintiocho libras, quince sueldos por la pintura de la nave central de la Iglesia. Los colores utilizados para la pintura del colegio también son proporcionados en ocasiones por los propios artistas que trabajan en él. El 28 de noviembre de 1602 se le paga cierta cantidad de dinero por suministrar los pigmentos. No sabemos exactamente cuál de los dos hermanos Matarana vendería la pintura, pero suponemos que sería Francisco ya que, según se constata por el asiento de documentos anteriores es a él al que se le acusa recibo del material.

Desde 1604 observamos un cambio en las tareas de Francisco que se refleja en los quehaceres artísticos de la Iglesia. Si bien hasta este momento había trabajado en la confección y reparación de las vidrieras, será ahora cuando se sucederán encargos como dorador y pintor. Si a estos dos nuevos oficios le añadimos el de vidriero, podemos decir

que nos encontramos con un artista polifacético, aunque sin dejar de lado su principal especialización como vidriero. En su vertiente como dorador, las noticias comienzan a registrarse a partir del 4 de septiembre, cuando cobra junto a Tomás Hernández 9 libras, 11 sueldos y 8 dineros por dorar los arcos de las capillas. Las épocas referidas a esta tarea continúan a lo largo de los meses como podemos atestiguar a través de los asientos del libro de cuentas.

En la historiografía sobre los hermanos Matarana, destaca la figura de Bartolomé sobre la de Francisco reduciendo el trabajo de este último como vidriero, pero en ningún caso como dorador y, menos todavía como pintor. Además, siempre se observa en el tratamiento de este artista una subordinación a la figura del propio Bartolomé. La primera noticia como pintor data del 4 de mayo de 1598, un año después de la llegada de su hermano Bartolomé y, coincidiendo los encargos que le hacen para hacer las vidrieras. En esta época se le pagan 2.000 reales por los “trabajos de pintar en el colegio”. El documento de pago no proporciona mayor información. No obstante, en años posteriores, a partir de 1604 Francisco Matarana se ocupa de las pinturas que se encuentran sobre la cornisa de la Iglesia, las pinturas de las tribunas o, de la bola del campanario al que debe subir para poderla pintar.

El documento del 31 de diciembre de 1600 es altamente interesante. Según el asiento de pago, las historias del crucero estaban concertadas en 400 ducados de 11 reales. En el recibo se especificaba que por esta misma cantidad, Bartolomé Matarana debía de hacer *la Cena* del refectorio, los escudos del altar mayor y las trazas necesarias. Si comparamos el estilo de *la Cena* del refectorio con las pinturas murales de las paredes de la Iglesia, observamos que existe una considerable diferencia entre ambas. El esquema compositivo y la calidad de las figuras es superior en los frescos del interior de la capilla que en *la Cena* del refectorio. Es cierto que ha habido muchas intervenciones en este fresco en cuestión, pero aún así, la composición, los rostros de los personajes y los escorzos propuestos están resueltos con poca destreza. Ante este planteamiento, podríamos proponer la hipótesis de que fuera Francisco y no Bartolomé quién realizara este fresco. Debemos recordar dos ítems que podrían reforzar esta teoría. En primer lugar, los principales trabajos de decoración los contrataba directamente Bartolomé por ser él el responsable del taller y de las obras. En segundo lugar, Bartolomé debería repartir los encargos dado el volumen de trabajo que se estaba produciendo en la decoración de la capilla. Por tanto, no sería de extrañar que la pintura de *la Cena* la ejecutara su hermano bajo las directrices de Bartolomé. Sin embargo, y a falta de documentación que posiblemente no pueda confirmarlo, esta hipótesis es complicada de demostrar. Analizando todas estas noticias, se puede apreciar cómo todos estos encargos de pintura podemos considerarlos como de carácter menor o, al menos, de menor responsabilidad en la decoración del edificio en cuestión, por estar relegados a planos en los que los motivos son repetitivos y sin una necesidad creativa para su desempeño, fueron obra de un pintor al que debemos incorporar a la historia del arte moderno y que no es más que Francisco Matarana.

El último encargo que se le hace a Francisco está fechado el 11 de marzo de 1605. El trabajo consiste en construir la vidriera de san Mauro que estaba abierta al claustro. Esta apreciación indica que la calidad de este artesano con respecto a sus trabajos como vidriero

serían de una gran consideración, ya que el claustro era un espacio más público a la vista de un gran número de personas.

CONCLUSIÓN

Como conclusión a todo lo anteriormente expuesto, podemos decir que los frescos que Bartolomé Matarana realizó para el Patriarca Ribera presentan un programa iconográfico basado en la Eucaristía y la hagiografía valenciana con la clara voluntad contra-reformista a petición expresa del propio Patriarca. El estilo pictórico se apoya en gran medida en estampas y grabados romanos plagados de citas de Miguel Ángel y Rafael, aunque reelaboradas por la visión seguramente de autores como Zuccaro, además de cierto sustrato florentino que pudiera arrastrar de Cincinato.

De la pinacoteca del Patriarca Ribera formaban parte obras tanto del romano Antonio Estela o del propio Juan de Sariñena que acababa de regresar de Roma y, que conocería el quehacer de los pintores italianos tan demandado por el momento a causa de la moda impuesta por la corte española. Desde el año 1584, los encargos del Patriarca a Sariñena serían constantes.

A tenor de la documentación extraída del Libro de Obra del Colegio, vemos como no existía una planificación de la decoración, sino que ésta se iba contratando de forma arbitraria. Esto nos induce a pensar que el Patriarca Ribera ensayó con en el primer encargo del cimborrio para ver la forma de trabajar de Matarana. Éste era un lugar importante para la decoración pero no difícil de ocultar si lo que allí se pintaba no era de su gusto. De manera que en el cimborrio el pintor despliega parte de su potencial que, una vez aceptada la prueba por el Patriarca Ribera, continuaría con el resto de la capilla decorándola por completo. Al parecer sólo un pintor Tomás Hernández parece que fue el único en continuar las enseñanzas del maestro. Sin embargo, la historiografía ha pasado por alto la figura de Francisco Matarana, hermano de Bartolomé que, si bien aparece en la documentación propiamente como vidriero, gracias al vaciado completo del Libro de Obra del Colegio, podemos constatar que también trabajará como pintor encargándose de la decoración de las cornisas y de menor envergadura en la propia capilla del Colegio, así como también colaborará en el dorado del retablo mayor. Esta faceta, desconocida hasta el momento, nos obliga a incorporarlo al conjunto de pintores que contribuyeron a la decoración de la capilla del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia.

1. Vista general del interior de la capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia.

2. Bartolomé Matarana, *Retablo de la Trinidad*, Colegiata de Belmonte (Cuenca), 1595.

3 Detalle Santa Ana en el *Retablo de la Trinidad*, Colegiata de Belmonte (Cuenca), 1595 / Detalle de Santa Ana en el mural de la *Capilla de Nuestra Señora*, 1603.

4. Detalle de los frescos del presbiterio donde se aprecian pinceladas de retoques al seco.

5. Bartolomé Matarana, *Martirio de San Vicente*, mural del crucero, capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia.

6. Murales de la cúpula con escenas de la *Recogida del Maná*, capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia.

7. Linterna de la cúpula de la capilla vista desde el claustro del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia.

8. Bartolomé Matarana y colaboradores, *Santa Cena*, refectorio de la capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, 1600.

ANEXO DOCUMENTAL

Documento núm. 1

1597, septiembre, 20.

Ápoca otorgada a Bartolomé Matarana, pintor, de 400 reales. El documento no indica el concepto del pago.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 156.

Al margen: Ojo, al pintor Matarana.

Item que a buena quenta tengo dado al pintor Bartolomé Mataran quatrocientos reales. En 20 de setembre de (de) año.

Documento núm. 2

1598, marzo, 14. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 400 reales por el material necesario para la confección de las vidrieras del colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 159v.

Al margen: Vidrieras.

Dicho día de quatro cientos reales a Frco. Matarana q haze las vidrieras del colegio abuena qta concertose un palmo de vidriera y rejado a (...) parte del vidrio por vidriera rejado (...).

Documento núm. 3

1598, mayo, 4. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, pintor, de 400 reales a cuenta por las pinturas que realiza en el Colegio. El ápoca indica que el pintor ya ha recibido 2.000 reales.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 161.

Item, pagué a Frco. Matarana, pintor, a quenta de lo que pinta en el colegio quatrocientos reales castellanos y son con los (repetido: los) que tiene recevidos dos mil.

Documento núm. 4

1598, mayo, 26. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 600 reales por la confección de las vidrieras del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 162.

En 26 de mayo a Frco. Matarana que haze las vidrieras diseiscientos reales a buena quenta tiene con estos mil.

Documento núm. 5

1598, septiembre, 27. Valencia.

Àpoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 500 reales por los trabajos realizados en las vidrieras del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 166v.

Al margen: Frco. Matarana.

Item, pagué en 27 de (septiem)bre de 1598 a Frco Matarana, que hace las vidrieras del colegio, a buena cuenta quinientos reales castellanos que con estos y mil y quinientos que tiene recevidos serán dos mil reales castellanos.

Documento núm. 6

1598, octubre, 19. Valencia

Àpoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 600 reales por los trabajos realizados en las vidrieras del Colegio. Con esta cantidad suman 2.600 reales.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 168.

Al margen: Frco. Matarana.

Item, pagué a buena cuenta a Frco. de Matarana, que hace las vidrieras, seiscientos reales castellanos *ultra* otras partidas que son contadas, 2600 reales.

Documento núm. 7

1599, mayo, 28. Valencia.

Àpoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 500 reales por los trabajos realizados en las vidrieras.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 170.

Al margen: Fco. Matarana, vidrieras.

Item, en 28 de mayo di a buena qta a Francisco Matarana, que aze las vidrieras del colegio, quinientos reales y con los demás que tiene recibidos son a buena cuenta los mil y cien Reales castellanos.

Documento núm. 8

1599, julio, 14. Valencia.

Àpoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, por los trabajos realizados en las vidrieras del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 178v.

Al margen: Frco Matarana vidriera.

En 14 de julio di a buena cuenta --- reales a Fco Matarana, y tiene con estos recibidos tres mil y quatrocientos para las vidrieras.

Documento núm. 9

1599, septiembre, 4. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 300 reales por los trabajos realizados en las vidrieras del Colegio. En este momento lleva cobrados 3.200 reales.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 181.

Al margen: Frco Matarana

Ytem, pagué a Frco. Matarana a cuenta de las vidrieras del colegio, trecientos reales castellanos que son los que tiene recibidos con estos. Y los demás 3.200 reales en 4 de septiembre de 99.

Documento núm. 10

1600, marzo, 28. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero de 300 reales por los trabajos realizados en las vidrieras del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 196.

Al margen: vidriero Frco. Matarana

Ytem, (sobrescrito: en 28) pagué a Frco. Matarana, vidriero, trescientos reales a cuenta de las vidrieras. Y tiene con estos recibidos quatro mil y trecientos reales digo 4.300 reales.

Documento núm. 11

1600, marzo, 28. Valencia.

Ápoca otorgada a Diego Órdenes por la cantidad de 26 libras y 19 sueldos por el material de hilo de alambre y estaño para las vidrieras del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 196.

Ytem, por hilo de alambre y staño para las vidrieras pagué a Diego Ordones ventiseis libras diez y nueve sueldos.

Documento núm. 12

1600, septiembre, 9. Valencia.

Resumen de la cantidad total que Francisco Matarana, vidriero, cobró por las vidrieras y redes realizadas para el Colegio. El coste total ascendió a 5.310 reales; 4.676 reales por

1.336 palmos de vidrieras, 250 reales por labrar el plomo de estos palmos de vidriera, 320 reales por los jornales de asentar las vidrieras. A esta cantidad total se le pagan 200 reales de más.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 201.

Ytem, en 9 de septiembre echa cuenta con Frco Matarana, vidriero, montó todo el gasto de las vidrieras y redes que a echo para el colegio con sus jornales de asentar las cinco mil trecientos y diez reales castellanos digo, 5310. Den esta manera quatro mil seiscientos y cetenta y seis reales por mil y trecientos y treinta y seis palmos de vidriera y red a raçón de tres reales y medio por el palmo ---, y mas docientos y cinquenta reales por otros tantos palmos de red que uno más, y más cecenta y quatro reales por ocho libras de asoque para labrar el plomo de dichas vidrieras. Y más trecientos y veynte reales por todos los jornales que trabajó en asentar que todo monta los cinco mil y trecientos y diez reales de los quales tenia recibidos en partidas otros quatro mil y seiscientos reales digo 4600 y, así dicho día le pagué a cumplimiento cetecientos y diez reales castellanos, digo 710 reales ultra de los cuales aviendolo consultado con el Patriarcha mi Sr. Se le dieron dosientos reales más que son todos novecientos y diez reales, digo 910. Rs firmo época de toda la partida recevida por Ferrer.

Documento núm. 13

1602, julio, 10. Valencia

Ápoca otorgada a Joan Noguera de 8 sueldos, 8 dineros por colores comprados en Sevilla para la pintura del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 258v.

Item, en 10 de julio ocho libras, ocho sueldos y ocho dineros pagadas a Joan Noguera por tantos colores traídos de Cevilla para la pintura del colegio, con cedula de su mano.

Documento núm. 14

1602, septiembre, 7. Valencia

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 1 libra, 2 sueldos, 2 dineros por escudillas y material para la pintura del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 263v.

Item, en 7 de dicho una libra, dos sueldos y dos pagadas a Francisco Matarana por escudillas y otras cosas compradas para la pintura de la yglesia del colegio.

Documento núm. 15

1602, septiembre, 15. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 3 libras, 16 sueldos y 8 dineros por la madera para reparar las vidrieras del cimborrio de la Iglesia del Colegio.
ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 264v.

Item, en dicho tres libras, deziseys sueldos y ocho pagadas a Francisco de Matarana a cuenta de los adobos y nuevos asientos echos en madera de las vidrieras de las ventanas del simborrio.

Documento núm. 16

1602, noviembre, 4. Valencia.

Ápoca otorgada a Guillem Roca de 19 libras, 3 sueldos y 4 dineros por el trabajo realizado para colocar la puerta debajo del altar mayor en el retablo mayor para colocar la figura del Cristo.
ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 270.

Item, en 4 de dicho, dezinueue libras, tres sueldos y quatro pagadas a Guillem Roca a cuenta del estajo de la obra que se hyzo del retablo mayor debaixo del altar para colocar la tapa o puerta de la Sta. Figura de Xpto.

Documento núm. 17

1603, marzo, 22. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero, de 9 libras, 11 sueldos, 8 dineros por volver a hacer una ventana de las vidrieras del cimborrio y arreglar otras que estaban rotas.
ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 286.

Item, en dicho, nueve libras, onze sueldos y ocho pagadas a Francisco Matarana por hazer de nuevo una ventana de las vidrieras del simborio y adresçar otras qu-estavan rotas.

Documento núm. 18

1603, mayo, 14. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, vidriero de 4 libras, 15 sueldos, 10 dineros por diversos trabajos hechos en el Colegio.
ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 293.

Item, en dicho quatro libras, quinze sueldos y dies pagadas a Francisco Matarana por trabajos echos en el colegio.

Documento núm. 19

1604, julio, 28. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana y Tomás Hernández de 9 libras, 11 sueldos, 1 dinero por dorar los arcos de las capillas de la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 347v.

Item, en 28 de dicho nueve libras, onze sueldos y otro pagados a Francisco Matarana y Thomas Ernandez a cuenta de 400 libras por el destajo de acabar de dorar los arcos de piedra de las capillas de la yglesia del colegio.

Documento núm. 20

1604, septiembre, 4. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana y Tomás Hernández de 9 libras, 11 sueldos, 8 dineros por los trabajos de dorar los arcos de las capillas de la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 348v.

Item, en dicho, nueve libras onze sueldos y ocho pagadas a Francisco Matarana y a Tomás Ernandez para en cuenta del destajo de dorar los arcos de las capillas.

Documento núm. 21

1604, septiembre, 30. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana y Tomás Hernández de 8 libras, 7 sueldos, 2 dineros por los trabajos de dorar los arcos de piedra de las capillas de la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 351.

Item, en dicho, ocho libras, siete sueldos y dos pagadas a Francisco Matarana y a Thomás Ernandez para en cuenta de dorar los arcos de piedra de las capillas de la yglesia del collegio.

Documento núm. 22

1604, octubre, 23. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 3 libras, 16 sueldos, 8 dineros por los trabajos realizados en reparar la pintura de la cornisa de la Iglesia.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 354.

Item, en dicho tres libras, deziseys , ocho pagadas a Francisco Matarana por adobos echos en la pintura que esta sobre la corniza de la yglesia.

Documento núm. 23

1604, noviembre, 13. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 4 libras y 12 sueldos por los trabajos realizados como pintor en el dorado de los candelabros de hierro de las capillas del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 358v.

Item, en dicho, quatro libras, doze sueldos pagadas a Francisco Matarana de jornales de pintor echos por cuenta del colegio, en dorar los candeleros de jerro para las capillas del colegio.

Documento núm. 24

1604, noviembre, 19. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 4 libras, 15 sueldos y 10 dineros por el trabajo realizado en el dorado de los arcos y de las volutas de las capillas.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 359.

Item, en 19 de dicho quatro libras, quize sueldos y diez pagadas a Francisco Matarana de jornales echos en dorar los arcos de piedra de la capilla y de volutas. De dicho Matarana a don Francisco Joan para en cuenta de 100 libras que le deve.

Documento núm. 25

1604, noviembre, 20. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 4 libras, 4 sueldos y 6 dineros por terminar de dorar los candelabros de hierro para las capillas del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 359v.

Item, en dicho quatro libras, quatro sueldos y seys pagadas a Francisco Matarana por acabar de dorar los candeleros de jerro para las capillas del colegio.

Documento núm. 26

1604, diciembre, 11. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 8 libras, 1 sueldo por los trabajos hechos como pintor.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 362.

Item, en dicho ocho libras, un sueldo pagadas a Francisco Matarana de jornales de pintor echos por cuenta del colegio.

Documento núm. 27

1604, diciembre, 18. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana, entre otros artistas, de 9 libras, 7 sueldos y 10 dineros por los trabajos realizados como pintor en el Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 363v.

Item, en dicho, nueve libras, siete y diez pagadas a Francisco Matarana y a otros de jornales de pintor echos por cuenta del colegio.

Documento núm. 28

1604, diciembre. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 5 libras, 5 sueldos y 5 dineros por los trabajos realizados como pintor en el Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 364.

Item, en dicho, cinco libras, cinco sueldos y cinco pagadas a Francisco Matarana de jornales de pintar echos por cuenta del colegio.

Documento núm. 29

1605, enero, 1. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 5 libras, 5 sueldos y 5 dineros por los trabajos realizados como pintor consistentes en dorar los confesionarios de la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 366v.

Item, en dicho, cinco libras, cinco sueldos y cinco pagadas a Francisco Matarana de jornales de pintor echos en dorar los confesionarios de la yglesia del colegio.

Documento núm. 30

1605, enero, 1. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 1 libra, 10 sueldos y 8 dineros por los trabajos realizados como pintor en la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 366v.

Item, en dicho una libra, diez sueldos y ocho pagadas a Francisco Matarana de jornales hecho de pintor echos por cuenta del colegio.

Documento núm. 31

1605, enero, 15. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 4 libras y 12 sueldos por los trabajos realizados como pintor por recortar y dorar la reja de hierro del retablo de san Mauro.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 367v.

Item, en dicho, quatro libras, doze sueldos pagadas a Francisco Matarana de jornales de pintor por sisar y dorar la reixa de jerro que esta en el retablo de st. Mauro.

Documento núm. 32

1605, enero, 19. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 2 libras, 6 sueldos por los trabajos de dorar la vara de madera para el relicario de la capilla del Ángel Custodio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 368.

Item, en 19 de enero dos libras, seys sueldos pagadas a Francisco Matarana por dorar una vara de madera para el reliquiario de la capilla del Ángel Custodio, para mostrar con ella las reliquias.

Documento núm. 33

1605, enero, 22. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 3 libras, 16 sueldos y 1 dinero por los trabajos realizados como pintor en el Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 368v.

Item, en dicho tres libras, deziseys sueldos y otro pagadas a Francisco Matarana de jornales de pintor echos por cuenta del collegio.

Documento núm. 34

1605, enero, 29. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana y a otros artistas de 9 libras y 4 sueldos por los trabajos realizados como pintor por dorar la peana de la caja de san Mauro.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 369v.

Item, en dicho dia nueve libras, quatro sueldos pagadas a Francisco Matarana y a otros pintores, de jornales echos en dorar la peana dela caixa de st. Mauro.

Documento núm. 35

1605, febrero, 5. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana junto a otros artistas de 13 libras, 9 sueldos y 8 dineros por los trabajos realizados en pintar las puertas de las tribunas de la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 373.

Item, en dicho treze libras, nueve sueldos y ocho pagadas a Francisco Matarana y a otros pintores, de jornales echos por cuenta del colegio en pintar las puertas de las tribunas de la yglesia de dicho colegio.

Documento núm. 36

1605, marzo, 11. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 7 libras, 13 sueldos y 4 dineros por los trabajos realizados en la vidriera de la capilla de san Mauro.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 377.

Item, de dicho, siete libras, treze sueldos y quatro pagadas a Francisco Matarana, por el gasto de hazer una vidriera para la capilla de st. Mauro que sale al claustro.

Documento núm. 37

1605, mayo, 14. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 9 libras, 11 sueldos y 8 dineros por los trabajos de pintar y dorar un cirio para la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 386.

Item, en dicho nueve libras, onze sueldos y ocho pagadas a Francisco Matarana, por pintar y dorar un cirial para la yglesia del colegio que está en el cirio de la fe.

Documento núm. 38

1605, mayo, 21. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 4 libras, 19 sueldos y 8 dineros por los trabajos realizados como pintor y por asentar la vidriera situada en el sagrario del altar mayor de la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 386v.

Item, en dicho, quatro libras, dezinueve sueldos y ocho pagadas a Francisco Matarana, por tantos jornales de pintor echos por cuenta del colegio y, en acomodar la vidriera para el sagrario del altar mayor de la yglesia del colegio.

Documento núm. 39

1605, junio, 18. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 9 sueldos, 7 dineros por el jornal de subir a pintar la bola del campanario.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 389v.

Item, en dicho, nueve sueldos y siete pagados a Francisco Matarana para cumputo de dies libras, por un jornal de subir a pintar a la bola del campanario.

Documento núm. 40

1605, octubre, 6. Valencia.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 4 libras, 6 sueldos y 3 dineros por dorar 14 vasos de huevos de avestruz.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 396v.⁷

Item, en dicho, quatro libras, seys sueldos y tres pagadas a Francisco Matarana, por dorar los pies y brocales de 14 vasos de huevos de avestruz.

Documento núm. 41

1605, noviembre, 10.

Ápoca otorgada a Francisco Matarana de 7 libras y 3 sueldos por pintar los alabastros de las ventanas del cimborrio de la Iglesia del Colegio.

ACCV, *Històric, Llibre d'obra*, f. 399.

Item, en dicho siete libras, tres sueldos pagadas a Francisco Matarana por pintar los alabastros de las ventanas del cimborrio de la yglesia del collegio.

⁷ La numeración del folio está repetida.

DEL INVENTAR U ORDENAR HISTORIAS. FIGURAS PICTÓRICAS EN LOS PRIMEROS TRATADOS ESPAÑOLES SOBRE PERSPECTIVA

Siendo la “invención” una facultad del pintor que se relaciona con la composición de “historias”, comenzaremos por establecer, como marco de reflexión general, y a fin de aproximarnos al propósito de este estudio, el alcance del término “invención” en el contexto teórico-artístico español. El empleo de frases como “ordenar una historia”, o “poner en historia”, en referencia a la capacidad de idear y situar convenientemente las figuras en la escena pintada, trasciende las especulaciones en torno a las facultades del artífice, o las características y partes de la pintura, y se refleja en tratados específicos sobre perspectiva práctica, como el de Antonio de Torreblanca, para quien “ordenar una historia” supone una actividad meramente proyectual.

Being “invención” a faculty of the painter that is related to the composition of “historias”, we will begin by establishing, as a general framework for reflection, and in order to approach the purpose of this study, the scope of the term “invención” within the Spanish theoretical-artistic context. The use of phrases such as “ordenar una historia”, or “poner en historia”, in reference to the ability to devise and conveniently place figures on the painted scene, transcends the speculations around the faculties of the author, or the features and parts of the painting, and is reflected in specific treatises on practical perspective, such as that by Antonio de Torreblanca, for whom “ordenar una historia” entails a merely projecting activity.

La “invención” es considerada en la teoría artística de los siglos XVI y XVII una actividad vinculada a la elaboración ideativa y especulativa del artífice. Ahora bien, para la correcta

plasmación del concepto, los discursos en torno a la “invención” valorarán, junto al proceso intelectual, el dominio de ciertas destrezas de índole práctico, como el dibujo, y relacionado con él, la perspectiva. Los humanistas italianos del siglo XV entendían por “*invenzione*” fundamentalmente la materia temática de una obra de arte, la cual debía ser seleccionada del corpus de la literatura y los temas históricos. Alberti introdujo la noción de “*invenzione*” en la teoría del arte, pero en referencia a un tipo particular de pintura, la “*istoria*”, es decir, la representación de un tema heroico y sublime.¹ Desde Alberti, por tanto, se inicia un relato en torno a la “*invenzione*” ligado a la historia (“*istoria*”), a la capacidad para seleccionar el tema, lo que en el caso particular del artista florentino se correspondía con la “*inventio*” propiamente dicha del arte de la Retórica. Sin embargo, el uso del término “*historia*” para definir de modo restrictivo un tipo particular de pintura de superior consideración en la jerarquía de los géneros pictóricos, tal y como se colige del tratamiento del término en Alberti, variará en lo sucesivo, llegándose a emplear en la teoría artística española del siglo XVIII, como comprobaremos, la locución “*retratos historiados*”.

Una actitud distinta a la de Alberti es la que representa Piero della Francesca, quien dedicó su célebre tratado a la perspectiva, una de las tres partes –junto con el dibujo y el color– que, según él, componen la pintura, entendiéndose además la perspectiva como uno más de los factores de la “*invención*” pictórica.² El acento puesto a nivel teórico en la consideración de la pintura como una ciencia, y particularmente el papel que juegan en la composición de una bella obra las medidas y proporciones, está presente igualmente en Durero, para quien la materia temática parece menos decisiva que el empleo práctico de las construcciones anatómicas y el sistema de perspectiva.

La “*invenzione*” como facultad asociada a la composición u ordenamiento de *historias* la encontramos en Vasari quien, en la *Introducción* al arte de la pintura indicaba: “Perché chi studia le pitture e sculture buone, fatte con simil modo vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell’arte. E da ciò nasce l’invenzione, la quale fa mettere insieme in historia le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti (...)”³

Ese “poner juntas en historia” –que aquí traduzco literalmente del italiano– las figuras en número y actitudes diversas equivale a componer una escena, e implica para Vasari un dominio del “*disegno*” en su consideración de materialización visual, de ejecución y plasmación de la idea, y como tal, supone la asociación de la “*invenzione*” y el “*disegno*”. Resulta interesante comprobar, como veremos más adelante, que serán expresiones tipo “poner en historia”, u “ordenar una historia”, las que utilice Juan de Arfe y, con mayor frecuencia Antonio de Torreblanca, para referirse al modo de componer las escenas en pintura. Ahora bien, en el caso de Vasari, la preocupación por ordenar las figuras de modo

¹ BARASCH, M.: *Teorías del arte*, Madrid, 2006 (1985), pp. 156-157.

² FRANCESCA, P. della: *De prospectiva pingendi*. Edición crítica de G. Nicco Fassola, Florencia, 1984; RIELLO, J.: “La historia o sus lugares. Una tentativa sobre De prospectiva pingendi de Piero della Francesca”, *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, Madrid, 2014, pp. 345-374 (en prensa), p. 332.

³ MONTIJANO GARCÍA, J. M.: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, 2002, p. 165. “Porque quien estudie las buenas pinturas y esculturas, hechas de modo similar viendo y entendiendo el vivo, alcanzará sin lugar a dudas un buen estilo en el arte. Y de esto nace la invención, la cual permite poner juntas en historia las figuras en número de cuatro, seis, diez, veinte (...)” (la traducción es de la autora).

conveniente (“convenevolezza”), parece tener que ver más con el decoro que con regla geométrica alguna.

En el uso y significación del término “invenzione”, Vasari coincide con otros representantes de la literatura artística manierista, como Paolo Pino o Lodovico Dolce. Los tres desarrollan un concepto de “invenzione” que tiene sus orígenes en los grandes artistas del primer Renacimiento, como Leonardo o Rafael, y por tanto una dimensión fundamentalmente poética en la creación de composiciones, figuras y atributos, sin perder de vista el carácter erudito de la voz, conformado en la Retórica clásica que, como ya se ha indicado, llega al Renacimiento a través de Leon Battista Alberti.⁴

Para Lodovico Dolce, la “invenzione” se refiere tanto a la capacidad para seleccionar el tema, lo que se correspondería con la “inventio” propiamente dicha del arte de la Retórica, como a la aptitud para desarrollar un planteamiento general relativo a su ordenamiento y disposición formal, lo cual se correspondería con la “dispositio” retórica⁵: “Per quello, che s’è detto, appare che la invention vien da due parti, dalla historia, e dall’ingegno del pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall’ingegno oltre all’ordine e la convenevolezza, procedono l’attitudine, la varietà e la (per così dire) energia delle figure. Ma questa è parte comune col disegno.”⁶

Con independencia del énfasis puesto en el trasfondo intelectual de la pintura, de los discursos manieristas se puede extraer una definición del término “invención” que apunta hacia una facultad de carácter intelectual-espiritual consistente en la capacidad que se le reconoce al artífice para concebir imágenes pictóricas, especialmente en lo que éstas tienen de elección argumental, disposición compositiva y ordenación figurativa.⁷ Sin embargo, como ha sido indicado, la capacidad de invención no es suficiente, porque esa idea mental tiene que alcanzar una materialización visual efectiva, de ahí que, como complementaria de ésta se propugne –particularmente en los desarrollos teóricos en torno al “disegno” vasariano– la necesidad de tener dibujo.

En España, Pacheco se inspiró en estas teorías, particularmente en L. Dolce, y vinculó la “invención”, en cuanto a actividad y facultad, al máximo grado de formación del pintor, que él denomina “estado de perfectos”, aquel en el que el artífice se encuentra con la sabiduría suficiente como para inventar por sí mismo, sin originales o modelos. Por tanto, para Pacheco, la capacidad de “invención” dependerá, entre otros factores asociados al saber literario y cultural del pintor, de una buena “preceptiva” adquirida y asimilada. No resulta extraño, en consecuencia, la advertencia de Pacheco de que, antes de ponerse a inventar,

⁴ MONTIJANO GARCÍA, J. M.: *Giorgio Vasari y la formulación...*, op. cit., 2002, p. 169.

⁵ RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho*, Málaga, 2005, p. 185.

⁶ DOLCE, L.: *Dialogo de la pintura* (Venecia, 1557), ARROYO ESTEBAN, S. (ed.): *Dialogo de la pintura*, Madrid, 2010, p. 132-133. “Por lo que se ha dicho, resulta que la invención nace de estas dos partes: de la historia y del ingenio del pintor. De la historia toma simplemente la materia, y del ingenio proceden además del orden y la conveniencia, las actitudes y la (por decirlo de alguna manera), energía de las figuras. Pero esta parte la tiene en común con el dibujo.”

⁷ RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: *Maneras y facultades en los tratados...*, op. cit., 2005, p. 185.

hay que enterarse de “cómo se ha de pintar”.⁸ Las ideas de Pacheco en torno a la formación del pintor no dejan duda acerca de cómo el artífice debía ejercitarse en los rudimentos de su arte para “sacar a la luz” algo nuevo, es decir, concebir una disposición, ordenamiento o exposición del tema nunca vista con anterioridad, aunque la fuente de inspiración última proceda de modelos aprendidos e interiorizados en su memoria.

Con anterioridad a Pacheco, Vicente Carducho, al tratar en el *Diálogo Tercero* de su tratado sobre la *pintura práctica regular, o preceptiva*, establecía la necesidad de las reglas dadas e inventadas por hombres peritos durante lo que podríamos llamar la fase de instrucción del pintor, “hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que obre: que así lo entendió el divino Michael Ángel, cuando dijo: Que el hábito de la vista bien enseñado, suple la Geometría, y Aritmética.”⁹ Es decir, para Carducho, las reglas debían ser asimiladas por el pintor, y para ello se requería un período de práctica continua, pero no debía plasmarlas con rigor en la pintura: “Estos [los pintores] sabrán las medidas, y buenas proporciones, por haberlas así aprendido, o leído, y asimismo sabrán la perspectiva práctica, así de los cuerpos, como de los colores, luces y sombras, y con prudencial juicio, sin saber más principios, ni causas, harán muy grandes obras, que serán celebradas en el mundo (...)”¹⁰

Tanto Pacheco, como Carducho, insisten en la formación del pintor, en la necesidad de que haya leído o aprendido los fundamentos de la pintura, entre los que se encuentra la perspectiva práctica. Juan de Arfe, sin ser pintor, se había percatado, como veremos, casi medio siglo antes de Carducho de la necesidad de redactar un tratado específico donde los artífices pudiesen encontrar las reglas geométricas oportunas para plasmar visualmente sus invenciones, esto es, un libro sobre perspectiva práctica que ayudara, como él mismo explicaba, a “poner cosas en historia”. Sin duda, era éste un tema pendiente en el panorama teórico-artístico español, pues aunque la pintura llegó a ser hermanada estrechamente con la geometría por nuestros pintores y teóricos del Siglo de Oro, dicho hermanamiento no fue más allá –en el contexto de los pintores españoles– de amplios discursos en los que se argumentaba la liberalidad de la pintura.¹¹ En definitiva, nuestros pintores españoles de los siglos de oro no se interesaron por el desarrollo teórico de la perspectiva práctica. En lo que respecta al ejercicio de su arte, una vez adquiridos los rudimentos básicos, lo que parece preocuparles es pintar “historias”, escenas que resultaran convincentes y verosímiles a los

⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁹ CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1999, p. 279.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ No obstante, en el siglo XVII hallamos algunas definiciones sobre la construcción de la perspectiva ocupando capítulos específicos en tratados de pintura o arquitectura, como el mencionado de Francisco Pacheco, o el de Carducho, Fray Juan Ricci, Caramuel, García Hidalgo, etc., para cuya redacción se sirvieron de las autoridades modernas que escribieron sobre el tema, especialmente de Durero, Vignola, Barbaro, Serlio y Sirigatti.

ojos de los espectadores, escenas ajustadas al decoro. Para ello era suficiente sugerir la ficción espacial sin necesidad de someter toda la composición al rigor de la geometría.¹²

Nuestros primeros tratados españoles sobre perspectiva utilizan los términos “ordenar” o “poner en historia”, para referirse a la disposición compositiva y ordenación figurativa, en el sentido de ejercicio puramente empírico y proyectivo, relacionado con la aplicación de las reglas de la perspectiva. Se trata de una actitud eminentemente pragmática y funcional que se aleja de las especulaciones teóricas en torno a la “invenzione” de los teóricos italianos, o de los argumentos en torno a la “invención” expuestos en el ambiente teórico español del XVII.

El desarrollo de una teoría específica sobre la perspectiva práctica a lo largo del seiscientos estuvo en España fundamentalmente en manos de ensambladores y arquitectos, pues a ellos se debe la redacción de la mayor parte de los tratados manuscritos hasta ahora descubiertos. Durante la centuria anterior, las traducciones españolas de textos antiguos y modernos esenciales para el estudio de la Perspectiva habían sido impulsadas por la monarquía de Felipe II a partir de la creación de la *Academia Real Matemática*, y el propio Juan de Herrera, en su *Institución de la Academia Real Matemática*, publicada en 1584,¹³ establecía entre los saberes exigibles a los arquitectos y pintores el dominio de la perspectiva, recomendando en particular al pintor: “ha menester de las Mathematicas, y perspectiva, Theorica y Practica, y con todo lo que para alcançar estas es necesario”. Fueron profesores implicados en la docencia de dicha Academia los que publicaron traducciones de importantes obras clásicas, fundamentalmente obras relacionadas con temas astronómicos y técnicos, si bien, a pesar de la preferencia por las cuestiones técnicas, la primera obra impresa fue *La perspectiva y especularia de Euclides. Traducidas en vulgar castellano* (1585) de Pedro Ambrosio Ondéiz.

Hasta la redacción de los tratados sobre geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca, no se había llevado a cabo en España una empresa similar. En efecto, tal y como advierte este ensamblador en su primera versión, redactada en torno a 1610,¹⁴ no se había redactado todavía libro alguno sobre perspectiva en lengua española.¹⁵ Sin embargo,

¹² Baxandall, en su ensayo sobre pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, al hablar de la pintura del *Quattrocento* florentino reparó sobre la supuesta utilización sistemática de tales reglas geométricas, advirtiendo cómo la perspectiva, en sus mejores ejemplos, es a menudo una perspectiva intuitiva, poniendo como ejemplo los frescos de Massaccio en la Capilla Brancacci. Un proceder semejante lo hallamos en la pintura de Piero della Francesca, quien supo deslindar su faceta de pintor de historias, de la de teórico de la perspectiva, no hallándose en sus cuadros la confluencia de ambas. BAXANDALL, M.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, 1978, p. 159.

¹³ SIMÓN J.; CERVERA, L.: *Institución de la Academia Real Matemática*, Madrid, 1995 (1584). El impulso dado en la España de Felipe II al estudio de las matemáticas y de las ciencias afines a ella tuvo, no obstante, una orientación marcada por los intereses de una monarquía que debía mantener sus posesiones de ultramar y su potencia bélica, de ahí el desarrollo de los estudios de geometría, perspectiva, óptica, etc. relacionados con la cosmografía y su aplicación al arte de navegar, así como a la fortificación militar, la balística, etc.

¹⁴ TORREBLANCA, A. de: *Los siete tratados de la perespectiva pratica* (h. 1610), Buenos Aires, FD 680 (R806).

¹⁵ Este será uno de los argumentos valorados, en general, por la “crítica” de la época pues, en efecto, en el caso concreto de los tratados sobre pintura, o no fueron publicados (Holanda, Céspedes, Guevara, Ávila, Villalón), o sólo parcialmente pueden ser considerados tratados de pintura (Arfe, Gutiérrez de los Ríos, Butrón). Se entiende que, Julio César Firrufino, en los preliminares de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633), considerase que la importancia del tratado consistía en “ser cosa que en nuestro Castellano idioma, hasta oi no se ha escrito”, CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura...*, op. cit., 1999, p. 264.

sí hubo alguna tentativa anterior, siendo el proyecto más significativo el de Juan de Arfe, al que sin duda alguna se refiere Torreblanca en el prólogo de su segunda versión de 1616-1617,¹⁶ cuando indica: “un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aqe. algunos lo an prometido en sus prologos y proemios)”. En efecto, Juan de Arfe en el prologo a *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura* (Sevilla, 1585) había anunciado: “Perspectiva para los escorços y disminución de las figuras y animales, y otras cosas puestas en historia (como lo diremos en nuestra Perspectiva practica muy en breve)”. Del manejo del tratado de Arfe por parte de Torreblanca no queda ninguna duda tras el análisis de la primera versión manuscrita de su tratado, en el que alude explícitamente al platero en varias ocasiones.¹⁷

No sabemos hasta qué punto Arfe pudo conocer la teoría artística de los manieristas italianos en torno a la “invenzione”, pero veo oportuno detenerme en este punto en la asociación que lleva a cabo entre los términos “grafidia” e “historia”, de la que se deduce que, al igual que aquellos, Arfe distinguía entre elaboración mental y proyección visual. “Grafidia”¹⁸ es empleado por Arfe en el prólogo del *De Varia* para referirse a una de las artes que necesitan saber el escultor y el arquitecto, además de la Aritmética, Geometría, Astronomía, y Anatomía, y la define como el “dibujo para diseñar las historias y cosas que hubiere fabricado la imaginación”. De sus palabras se infiere la relación entre el “dibujo” y la “invención”, esto es, el dibujo (“grafidia”) implica la ejecución material de los temas (“historias”) que son ideados por el artifice. El término latino “graphidos” fue utilizado por Vitruvio para aludir a una de las cualidades principales del buen arquitecto: tener aptitud para el dibujo. Filandro, en su edición del *De Architectura* emplea “graphidos”, mientras que otros comentaristas de Vitruvio, como D. Barbaro, lo traducen por “disegno”. En la literatura artística española resulta excepcional el uso de la palabra “grafidia”, los traductores de Vitruvio al castellano en el siglo XVI (Urrea, 1582; Hernán Ruiz, 1545-1562; y Lázaro de Velasco, 1554-1564) habían interpretado “grafidos” por “dibuxo y traça”,¹⁹ por lo que hemos de suponer que Juan de Arfe

¹⁶ TORREBLANCA, A. de: *Los dos libros de geometría y Perspectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3. Véase la reciente edición facsímil a cargo de Inocencio Galindo, Valencia, 2013.

¹⁷ No obstante se puede intuir también, en la segunda versión, la inspiración de Torreblanca en Juan de Arfe, particularmente en el modo de aludir a la Geometría, que el platero sevillano entendía como “puerta de otras artes”, mientras el ensamblador indicaba “(...) la geometría a quien yo lo remito porque ella es la puerta (...)” (Libro segundo, portadilla); o bien, “advirtiendo que el que lea este mi libro que la puerta por donde se entra al saber deste arte es la geometría (...)”, TORREBLANCA, A. de: *Los dos libros...*, op. cit., libro segundo, tratado I, cap. I, fol. 1. Sobre los manuscritos de Antonio de Torreblanca, véanse, entre otras publicaciones de la autora del presente estudio, las siguientes: GONZÁLEZ ROMÁN, C.: “Los siete tratados de la perespectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 102-103, 2007, pp. 33-60; “La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles”, *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, 2011, pp. 569-595; “Un arte que tanto ymporta para los que del necesitan. Los tratados de perspectiva de Antonio de Torreblanca en el contexto teórico europeo”, *A través de la mirada...*, op. cit., 2014, pp. 345-374.

¹⁸ Sobre el término *grafidia* véase MANCHO DUQUE, M. J. (dir.): *DICTER. Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*, Salamanca, < <http://dicter.eusal.es/lema/grafidia> > [16-11-2013].

¹⁹ Véase al respecto el interesante análisis de Lino Cabezas en “Trazas y dibujos en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España”, acerca de los significados de “dibuxo y traza”, términos asociados y empleados conjuntamente para traducir la voz latina “graphidos”, CABEZAS, L.: *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*, Madrid, 2008, pp. 141-209.

utilizó el término latino a partir del ejemplar anotado por Filandro que poseía en su biblioteca: *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Roma, 1544.²⁰

Volviendo a la idea expuesta por Arfe de que el dibujo sirve “para diseñar las historias y cosas que hubiere fabricado la imaginación”, podemos todavía señalar otro momento en el que el artífice expresa la dualidad imaginación-representación gráfica, como sucede en el libro II, al referirse a los brazos y las manos que “sirven de poner en ejecución las cosas fabricadas en la imaginación”.²¹ No se ha analizado, creo, suficientemente el alcance de estos planteamientos expresados por Juan de Arfe en el pensamiento artístico español, más allá de la valoración hecha, siglos después por autores como Arce y Cacho, o Campomanes, que escribe:

“Habla en su prólogo del dibujo con el nombre de grafidia, como cosa esencial a los artesanos, diciendo: “Grafidia, que es dibujo, para diseñar las historias, y cosas que hubiere fabricado el artífice en la imaginación”. Como si dijera: que no sólo se ejercita en representar al vivo las cosas naturales; sino también todas las invenciones humanas de las artes; no siendo posible darlas a entender suficientemente con cualquier explicación que sea, sin el auxilio del diseño; ni de fiar de un modo constante, y arreglado de ejecutarlas”.²²

El libro sobre perspectiva práctica de Arfe, si admitimos lo que Torreblanca anota al respecto, no llegó a materializarse, y posiblemente el ensamblador levantino, retomando la idea de Arfe, decidió ocuparse en varios capítulos de un aspecto que considera fundamental en la pintura: el modo de ordenar historias. Queda patente en la segunda versión de Torreblanca la exaltación de la perspectiva como fundamento de la pintura. Así, en el prólogo del Libro Segundo del manuscrito conservado en Madrid (fig. 1), afirma:

“...siendo [la perspectiva] tan necesaria a la pintura y arquitectura para sus demostraciones y disignios [sic] y mucho más para el arte de la pintura sin la cual

1. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perspectiva practica* (1616-1619), Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, documento 364/3, portada.

²⁰ CRESPO FAJARDO, J. L.: *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: Análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, 2009, pp. 176-189.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

²² CAMPOMANES, P.: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), cfr. CRESPO FAJARDO, J. L.: *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: Análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla, 2009, p. 87.

no es de consideración, ni tampoco el pintor lo es sin ella por no poder hacer sin ella demostración de su obra que es lo que en tal arte se pretende ~~por ser el fin en la pintura~~*[sic] de más de que por saberla se ennoblece el pintor y habilita en su arte..."²³

Las palabras redactadas por Antonio de Torreblanca en este párrafo indican cómo, según él, la perspectiva era un elemento fundamental en el proceso creativo-compositivo. Advuértase, al respecto, que utiliza el término "disignio" para referirse al "disegno" (dibujo). Se trata, sin duda, de una variante introducida por el autor que se corresponde con el equivalente italiano, y cuya variación ortográfica tendría que ver con el hecho de que en España no se había encontrado aún ni el vocablo, ni la traducción más adecuada para "disegno".²⁴ El dominio de la perspectiva, además de ser útil para dibujar, también sirve, según Torreblanca, para la estima y valoración final de la pintura, contribuyendo su conocimiento al ennoblecimiento del pintor.

Esta es la meritoria opinión de un ensamblador de comienzos del siglo XVII, conocedor de los fundamentos de la geometría, y hábil en la ejecución de trazas arquitectónicas aunque, no hay que perder de vista, alejado de toda actividad práctica o especulativa sobre la pintura. No obstante, su conocimiento y hábil manejo de tratados clásicos y contemporáneos sobre geometría, perspectiva y arquitectura –hecho que se comprueba en las citas correctas que introduce en la redacción de sus tratados–, le permite sostener con conocimiento de causa, sus propósitos en estos capítulos que dedica a la pintura. Como ya se ha apuntado, una de las razones por la que Torreblanca se decide a escribir este tratado es el amor a su nación, y su indignación por no existir en "lengua española" texto alguno escrito sobre "un arte que tanto importa para los que de él necesitan".

Torreblanca insiste en el citado prólogo en el beneficio que recibirá la arquitectura y la pintura estudiando la perspectiva, especialmente la pintura, y puntualiza al respecto: "lo que es fin en la pintura es principio en las demás artes que de ella necesitan".²⁵ En su alegato condena además a "muchos pintores de nuestros tiempos que apenas se halla alguno que sepa algo de ella".²⁶ Esta exaltación de la perspectiva como fundamento de la pintura remite a consideraciones teóricas del *Quattrocento*, como la expuesta por Piero della Francesca en *De prospectiva pingendi*, tratado en el que Piero sostiene que la pintura es perspectiva, según él la pintura "no es más que demostraciones de las superficies y los cuerpos reducidos

²³ TORREBLANCA, A. De: *Los dos libros...*, *op. cit.*, s/f (En esta cita y en las sucesivas actualizo la puntuación y ortografía). La frase tachada resulta algo ambigua, podría interpretarse, en el contexto argumentativo de la oración, del siguiente modo: el fin de la pintura es hacer demostración de la obra del pintor por medio de la perspectiva. Pero ¿qué quiere dar a entender cuando habla de "hacer demostración de su obra"?, posiblemente se refiera con ello a la capacidad o habilidad del pintor. Sin duda, le falta a Torreblanca el vocabulario artístico necesario para desarrollar un discurso de índole especulativo sobre la pintura. Por otro lado, el asterisco dibujado por el autor al final del tachado no se corresponde con ninguna aclaración en el margen del folio.

²⁴ Véase nota 19.

²⁵ Nuevamente se posiciona en este pasaje acerca de la perspectiva como el fin de la pintura y, para legitimar sus argumentos menciona a continuación una serie de pintores y arquitectos: Andrea Mantegna, Bramante, Tomaso Laurente, el "divino Rafael de Urbino", y Serlio. Esta relación de artistas aparece tachada en el manuscrito por el propio autor y, en el margen aparece anotado: "por ser notorios por la excelencia de sus obras y no harán al propósito de la nuestra los pasaremos en silencio", *cfr.* TORREBLANCA, A. De: *Los dos libros...*, *op. cit.*

²⁶ *Ibidem*.

[illegible]

En la primera versión manuscrita del tratado de Torreblanca no hay alusión expresa a la pintura, sin embargo, uno de sus dibujos representa una calle en perspectiva de clara herencia serliana, y es aquí donde encontramos la primera referencia al ordenamiento o composición de una escena, pues esa figura, según Torreblanca, “enseña a levantar algunos cuerpos sobre el plano y poner figuras historiadas en él”.²⁹ Será en la segunda versión de su tratado donde el artífice ilustre con varias figuras el modo de componer historias. En el Libro segundo (1617), tras extenderse en la perspectiva y escorzos de los edificios, pasa un marco arquitectónico (fig. 2): “La figura pasa y esta nos enseña cómo hemos de ordenar una cualquiera plano levantados sobre él (...)”.³⁰

2. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perespectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, documento 364/3, libro segundo, tratado 2, fig. 15, fol. 40v.

No se indica en este pasaje propósito alguno de ser una regla a utilizar en particular por los pintores, sin embargo, nuestro tratadista coloca una serie de figuras humanas, anónimas y ambiguas, a distintas distancias y alturas en el espacio enmarcado por dos edificios, y

²⁷ FRANCESCA, P. della: *De prospectiva pingendi*. Edición crítica de G. Nicco Fassola, *cfr.* RIELLO, J.: “La historia o sus lugares...”, *op. cit.*, 2014, pp. 329-343. Esto es lo que escribe Piero en su tratado de perspectiva, sin embargo, como advirtió Nicco Fasola en su edición crítica al *De prospectiva pingendi*, en Piero se da un distanciamiento entre sus pinturas, entre la práctica pictórica, y sus teorías, de modo que la perspectiva pasa a ser uno más de los “factores de la invención” al que se unen indisolublemente el dibujo (“disegno”) y el color (“colorare”).

²⁸ TORREBLANCA, A. de: *Los siete tratados...*, op. cit., fol. 86v.-87r.

²⁹ *Ibid.*, tratado quarto. figura VIII, fol. 69v.

³⁰ *Ibid.*, libro segundo, tratado 2, fig. 15, fol. 40v.

En otro interesante dibujo, Torreblanca proporciona las reglas para cuando sea necesario pintar personajes de gran tamaño situados en primer plano (fig. 4): “Mas ofreciéndose en el propuesto cuadro haber de hacer figuras grandes, que es una no pequeña excelencia y de muy pocos sabida (...)”.³³ La funcionalidad del tratado de Torreblanca se hace evidente en este asunto, apenas teorizado en otros contextos teóricos de la época a pesar de ser un tipo de composición utilizada por los pintores, particularmente en determinadas temáticas religiosas. El dibujo que ilustra esta regla resulta más “pictórico” que en los casos anteriores, pues en él se recrean sombras y detalles tanto del conjunto como del personaje situado en primer plano, y como él mismo indica, esta figura grande puede ir acompañada de alguna “historia”: “todos estos avisos son cánones de esta regla, y si el dicho plano AD hubiere de haber alguna historia o otra cosa semejante, se podrá hacer

³² *Ibidem.*

³³ *Ibid.*, libro segundo, tratado 2, fig. 20, fol. 64r.

³⁴ *Ibid.*, fol. 64v.

³⁵ *Ibid.*, libro segundo, tratado 5, fig. 2, fol. 89v.

[illegible]

5. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perspectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, documento 364/3, libro segundo, tratado 5, fig. 2, fol. 89v.

mayor por la misma orden (...)”.³⁴

distancia que pueda coger en la niña del ojo el ángulo de la punta del cono visual”. Fiel a la más pura ortodoxia geométrica y, trascendiendo la mera metáfora, Torreblanca aporta, en definitiva, las recetas para ajustar proporcionalmente al marco del cuadro o pared todas las figuras u objetos que en él se representan, de hecho, nos ofrece en su tratado su particular versión del instrumento descrito por Alberti.

Por lo que se traduce de los enunciados y consideraciones expuestas en relación a la pintura, las reglas de Torreblanca van orientadas a “ordenar una historia” conforme a la perspectiva. Para ello se sirve del riguroso trazado lineal, que busca concertar todas las figuras con el resto de objetos dispuestos en un espacio, concebido como una caja escénica. Pero la única ocasión en la que Torreblanca admite que esta ficción basada en una severa geometría se desvanece, es cuando se refiere a los retablos compuestos con varias tablas pintadas y colocadas a distinta altura,

“...si en un retablo se hubiesen de poner algunos tableros en los cuales hubiese de pintarse en cada uno una historia y arquitectura, y que unos estuviere en bajo y otros en más alto y otros en más, y los más bajos por lo menos están superior o igual con la vista del que los ha de mirar, si hubiésemos de seguir esta doctrina los más altos apenas se verían las figuras o por lo menos las que estuviesen alguna distancia medidas en el plano”.³⁶

El quehacer artístico de Torreblanca como ensamblador de retablos le llevaría a plantear esta interesante cuestión dentro de su reflexión teórica acerca de la composición pictórica. Es, por otro lado, en este asunto relacionado con la ubicación de las pinturas en los retablos, donde Torreblanca plantea un problema que tiene que ver con su práctica artística, un tema por otro lado que, sospechamos, en ningún otro tratado de perspectiva del ámbito europeo haya sido si quiera insinuado.

Por la propia naturaleza fragmentada del espacio disponible en un retablo para la ubicación de las pinturas, la posibilidad de ajustar las distintas historias a un único punto de vista, además de una quimera, constituiría una aberración visual por lo que, la solución que propone nuestro tratadista es la siguiente: “(...) todo se deja a la consideración y prudencia del discreto artífice según de qué manera vea le puede suceder, tomando a veces alguna licencia o trueque, que la vista no quede tan desabrida y disgustada”. Sólo en tal circunstancia, y por mor de un resultado final conveniente y convincente a la vista, se podrían transgredir las reglas, aceptándose un criterio subjetivo como elemento configurador de la composición. Este resquicio abierto por nuestro ensamblador supone un juicio subjetivo que, curiosamente, y aunque no hallamos relación directa entre las ideas artísticas de Torreblanca y el pensamiento manierista en pintura, estaría basado en el “juicio del ojo”.

Estas son, en definitiva, las reglas ofrecidas por Torreblanca a los pintores, pero otra “historia” es la actitud y/o consideración de nuestros pintores del siglo XVII hacia dichas reglas. Como ya ha sido señalado más arriba, en los dos principales tratados de pintura españoles del seiscientos, los de Carducho y Pacheco, se establecía la necesidad de las

³⁶ *Ibid*, libro 2, tratado 5, fol. 89.

reglas durante lo que podríamos llamar la fase de instrucción del pintor, “hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que obre”.³⁷ A partir de ese momento, el artífice estaría capacitado para inventar historias, esto es, idear, componer y ordenar las figuras u objetos de modo original, verosímil y ajustado al decoro. Por tanto, el problema fundamental para todo pintor consistía en disponer y colocar de forma lógica y comprensible, lo que aparece sobre la superficie pictórica según unas leyes y unas reglas que no pertenecen a la realidad, sino a la obra de arte, y que por ello requerían ser modificadas a fin de que resultaran verosímiles.³⁸ Pero la ficción creada en la caja espacial sometida a la tiranía de las reglas resultaría, por ello, poco convincente, máxime cuando en la escena pintada no era necesario representar arquitecturas que, a modo de escenografía, encuadrasen el asunto. Pese a todas estas circunstancias, la locución “poner cosas en historia”, además llevar implícita la elección del argumento, asunto, caso o concepto, acabó asimilándose en los discursos teórico-artísticos españoles con la connotación específica de ordenar en número y forma los elementos de la composición pictórica, hasta el punto que llegó a integrarse en la definición de los géneros pictóricos. Así se colige del modo en que Antonio Palomino define el “retrato historiado”:

“Y es de notar, que aunque en términos pictóricos, no es historia la que no excede de dos figuras; si las dos figuras actuaren caso histórico, como Caín en el fratricidio de Abel, ésta será historia precisamente; pero si fueren dos figuras solas independientes, que aunque se quite la una, no le hace falta la otra, éste no se llamará historiado. Y si el cuadro o superficie, donde hay una o dos figuras solas independientes, estuviere organizado de otros adherentes, como algún trozo de arquitectura, cortina, país, bufete, etc., aunque sea un retrato, en términos pictóricos llamamos también historiado; porque aunque no haya más que una figura (...) para su constitución se ha de observar la misma graduación, y templanza, que en una historia; y porque los dichos adherentes sustituyen el lugar y colocación de las figuras”.³⁹

³⁷ CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura...*, op. cit., 1999, p. 279.

³⁸ RIELLO, J.: “La historia o sus lugares...”, op. cit., 2014, p. 339.

³⁹ PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica* (1715), t. I; CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1999, p. 634.

PEDRO DE RAXIS Y LA PINTURA MURAL DEL RENACIMIENTO EN EL REINO DE JAÉN

A mediados del siglo XVI, el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial se convierte en uno de los principales focos pictóricos del Renacimiento español, a donde llegan un gran número de artistas extranjeros para trabajar decorando sus estancias. Imitando tal magno proyecto, a partir de este momento serán muchos los edificios que decoran sus interiores con interesantes programas iconográficos.

En el ámbito andaluz destacan con especial fuerza los programas pictóricos llevados a cabo en alguno de los edificios más emblemáticos del antiguo Reino de Jaén, en donde trabaja el pintor manierista Pedro de Raxis, en colaboración con Gabriel Rosales. A pesar de que los sistemas compositivos empleados sean muy rudimentarios, la labor de Raxis fue pionera en Andalucía y pronto tendrá trascendencia; así pues estas novedades pictóricas pronto se difundirán a Granada, Córdoba y Sevilla, e incluso al Nuevo Mundo.

In the middle of the 16th century, the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial becomes one of the main pictorial sources of the Spanish Renaissance, where arrive a large number of foreign artists to work decorating their rooms. Imitating that great project, from this moment will be many buildings that decorate its interiors with interesting iconographic programmes.

In Andalusian stand out with special force pictorial programs carried out in one of the most emblematic buildings of the ancient Kingdom of Jaén, where Pedro de Raxis, Mannerist painter, works in collaboration with Gabriel Rosales. While compositional systems used are very rudimentary, the work of Raxis was a pioneer in Andalusia and soon have significance; as well as these pictorial news soon will be disseminated to Granada, Cordoba and Seville, and even to the New World.

DATOS BIOGRÁFICOS

De Pedro de Raxis nos decía Ceán Bermúdez:

“Residió en Granada con mucho crédito á fines del siglo XVI, de donde algunos le hacen natural. Se sospecha que haya estudiado en Italia por la buena manera que tenía de pintar, por la exâctitud de su dibuxo y por el delicado gusto en los grutescos. Es tradicion en Granada que tuvo dos hermanos buenos pintores, pero que no le igualaron en habilidad”.¹

Nacido en 1555 en Alcalá la Real, Pedro de Raxis “el Joven” era nieto del pintor sardo Pedro Raxis “el Viejo” (natural de Cagliari). Su formación discurrió en el taller familiar en donde, bajo la dirección del abuelo, trabajaron su padre Melchor Raxis y sus tíos Pedro, Nicolás, Miguel y Pablo (desconocemos si su formación fue completada con algún otro maestro foráneo).² La familia Raxis tendrá una gran producción en el ámbito alcalaíno, con ramificaciones en zonas colindantes.³

A Raxis se atribuyen un gran número de conjuntos murales diseminados por toda la provincia, llevados a cabo en algunos de los edificios más importantes que por estos años ven finalizar su fábrica: Hospital de Santiago de Úbeda, Iglesia parroquial de Villacarrillo, Iglesia de Santa María de Cazorla, Catedral de Santa María de Baeza, Iglesia mayor abacial de Alcalá la Real, etc.

Consecuencia de la gran estima que tenía el trabajo de Raxis en Granada, fue el hecho que el joven Pedro se trasladara en 1579 a la ciudad de la Alhambra. A partir de 1585, su taller será de los más solicitados por todo tipo de parroquias, conventos, cofradías y particulares, desbordando los encargos el ámbito geográfico granadino. Sin embargo, aún mantendría relaciones artísticas con la provincia de Jaén. El artista se mantendría al frente de su taller hasta su muerte, acaecida en 1626.

EL HOSPITAL DE SANTIAGO, ÚBEDA

En el último tercio del siglo XVI en Úbeda, el gran reto empresarial para pintores, entalladores y escultores era, sin ningún género de dudas, la decoración del recientemente acabado Hospital de Santiago, fundado por el Obispo de Jaén D. Diego de los Cobos (1560-1565).

A finales de 1585 debió llevarse a cabo una especie de concurso entre distintos pintores para comprobar la pericia y capacitación profesional de los mismos, seleccionándose a Gabriel Rosales y Pedro de Raxis.⁴ Éstos deberían seguir las condiciones impuestas por

¹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, pp. 161-162.

² GILA MEDINA, L.: *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Granada, 1991; GILA MEDINA, L.: “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del XVI”, *Revista Atrio*, 4, 1992, pp. 35-48.

³ GILA MEDINA, L.: “En torno a los Raxis Sardo:...” , *op. cit.*, 1992, p. 37.

⁴ MORENO MENDOZA, A.: “Pintura y pintores en la Úbeda del siglo XVI”, *Úbeda en el siglo XVI*, Úbeda, 2003, pp. 505-526.

Miguel Barroso para el estofado y pintado del retablo que presidía la capilla mayor (realizado por los escultores Luis de Zayas y Blas Briño, autor éste último de la sillería del coro).⁵

Es muy probable que Miguel Barroso, hombre culto y de relativo prestigio, fuera inicialmente el responsable del dorado y pintado del imponente retablo, así como el ideólogo de los programas decorativos del conjunto hospitalario. Y es que Barroso, a pesar de haber cultivado poco el fresco, dominaba su técnica como los cultivados en Italia. Sin embargo, abandonaría el proyecto al ser llamado a trabajar al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en donde permanece entre 1587 y 1590 (año de su fallecimiento).⁶

En cualquier caso, los trabajos de pintado y estofado del retablo del Hospital de Santiago ya deberían estar concluidos en agosto de 1587, cuando son llamados para su tasación los pintores Giovanni Battista Perolli y Diego de Ledesma, vecino de Baeza.⁷ Es curioso anotar aquí la presencia de Perolli en Úbeda, aunque tan sólo fuera realizando funciones de tasación.

La escalera del Hospital de Santiago fue definida por Antonio Ponz como un hermoso teatro, es decir, el lugar en el que concurren acontecimientos dignos de ser mencionados.⁸ Según Joaquín Montes,⁹ en este teatro se representa el tiempo histórico, el religioso y el filosófico:

- *Tiempo histórico*: mediante la representación de cuatro escenas del Génesis y de los Reyes de España, desde Alfonso VIII hasta Felipe II.

- *Tiempo religioso*: gracias a la aparición de los arzobispos toledanos San Ildefonso, San Eugenio, San Julián, Santo Tomás de Canterbury y el propio Diego de los Cobos, arzobispo de Jaén; se completa el tema mediante la aparición de las Santas Vírgenes.

- *Tiempo filosófico*: con la aparición de Cronos, acompañado por la Muerte, el Infierno y el Libro de la Vida, en el centro de la bóveda.

Todo el hueco de la escalera se haya decorado imitando un paramento almohadillado dispuesto a soga y tizón, logrando alcanzar el volumen deseado mediante el trampantojo. Este paramento se divide en dos pisos mediante una franja decorada con grutescos y dispuesta sobre las ventanas centrales.

Entre las ventanas del primer piso se dispone una cartela vertical en la que donde se puede leer:

“ESTA CASA E CAPILLA DEL SEÑOR NRO E HOSPITAL DEL SEÑOR SANTIAGO
FUE DOTADO DE SUS BIENES POR EL MUY ILUSTRE DON DIEGO DE LOS COBOS,
OBISPO QUE FUE DE JAEN E DEL CONSEXO DE SU MAGESTAD DE BUENA MEMORIA

⁵ Archivo Histórico Municipal de Úbeda (A. H. M. U.), Fondo Protocolos, Leg. 98 fol. 113.

⁶ ZARCO CUEVAS, J.: *Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1931, p. 69.

⁷ Archivo Histórico Municipal de Úbeda (A. H. M. U.), Fondo Protocolos, Leg. 344 fol. 206.

⁸ PONZ, A.: *Viage de España*, tomo XVI, Madrid, 1791, pp. 132-133.

⁹ MONTES BARDO, J.: *El Hospital de Santiago en Úbeda. Arte, mentalidad y culto*, Úbeda, 1995, pp. 29-63.

NATURAL DESTE CIBDAD * COMENÇO EDIFICAR AÑO DE 1567. ACABOSE AÑO DE 1575”.

El segundo cuerpo se haya presidido por las figuras de dos grotescos tenantes, vestidos “a la antica”, que sostienen el escudo heráldico del fundador del Hospital, don Diego de los Cobos.

En las esquinas de la caja de escalera, debajo de las veneras que marcan el arranque de la bóveda, se insertan cuatro pinturas -en pésimo estado de conservación-, con escenas procedentes del Génesis: la creación de los animales, la creación de Adán, la creación de Eva y el Pecado Original. Acompañando a las escenas de la creación de los animales y a la creación de Adán se insertan dos deidades de carácter agrícola, como serían Vertumno y Pomona (no se descarta que, enfrentados a ellos se representarían otros dioses grecorromanos que aludieran igualmente a la magnificencia del fundador).

En el mismo nivel que las escenas del Génesis se inserta un ciclo de santos obispos, presididos por el patrono del Hospital don Diego de los Cobos, quien aparece vestido con el traje pontifical y en actitud de bendecir. Acompañando al Obispo Cobos se encuentran San Ildefonso, Santo Tomás, San Eugenio y San Julián (enfrentado a él debería aparecer San Isidoro, arzobispo de Sevilla -o su hermano, San Leandro-, si bien no se conserva en la actualidad). Las figuras se insertan en una falsa hornacina, decorada en la parte superior con una venera, apareciendo sus nombres en la parte inferior. Todos los santos obispos aparecen de pie, revestidos de sus atributos pontificios: capa pluvial, mitra y báculo. Siguiendo los postulados trentinos, esta galería de obispos hispanogodos “subrayan el carácter apostólico de la Iglesia Española”, a la vez que son “testigos de acontecimientos de la Historia de España y partícipes en su configuración política por su condición de intelectuales y estadistas durante la monarquía visigoda”.

La bóveda acasetonada presenta en los arranques una serie de lunetos semicirculares, en donde se representan los bustos de los reyes de España, desde Alfonso VIII hasta Felipe II. La representación del infante don Carlos, heredero de la corona española desde 1560, nos hace suponer que esta representación se proyectara antes de la muerte del malogrado infante, en 1568. Esta fecha contrasta con la existente en la gran cartela central sostenida por tenantes, que indica que la obra se finalizó en 1575 (posiblemente en 1567, cuando se comienza la fábrica, se realizaría el programa iconográfico de la escalera, incluyéndose en este momento al infante Don Carlos).

La representación de los reyes de España es un tema que, en opinión de Arsenio Moreno,¹⁰ pudo ser tomado de la *Crónica de España* publicada por Diego Valera en Sevilla (1527), si bien era una representación frecuente en otros edificios españoles de la época como, por ejemplo, el Alcázar de Segovia; así pues, los reyes que se representan son Alfonso VIII, Sancho III, Alfonso IX, Enrique I, Fernando III, Alfonso X, Sancho IV, Fernando IV, Alfonso XI,

¹⁰ MORENO MENDOZA, A.: *Úbeda renacentista*, Madrid, 1993, p. 256.

Pedro I, Enrique II, Juan I, Enrique III, Juan II, Enrique IV, Fernando V, Felipe I, infante Don Carlos, Carlos I y Felipe II. Como señala Joaquín Montes:

“la iconografía regia, salvo excepciones, no hace alarde de sus atributos, corona y cetro; se cubren con gorro y como si ceremoniosamente estuvieran en presencia de la divinidad, se despojan de los guantes. Carlos I sí se rodea de majestad: corona del Sacro Imperio, collar del Toisón de Oro, cetro y mando; tiene la presidencia del Teatro Histórico, quedando a su diestra el monarca reinante, su hijo Felipe II”.¹¹

Ubicados entre las ventanas laterales, sobre las figuras de los santos obispos, aparecen cuatro medallones que muestran cuatro rostros de perfil, dos femeninos y dos masculinos, sin identificar. Posiblemente se traten de Julio César y Cleopatra (los bustos ubicados sobre San Eugenio y San Julián, vestidos a la antigua), y don Juan José de Austria y la emperatriz Isabel de Portugal (ubicados sobre Santo Tomás y San Ildefonso, vestidos a la moda del siglo XVI).

La parte principal de la bóveda acasetonada se dedica a seis santas vírgenes, apareciendo Santa Lucía, Santa Catalina, Santa Inés, Santa Bárbara, Santa Águeda y Santa Cecilia (todas representadas con sus atributos iconográficos tradicionales, con la palma de martirio y una cartela con su nombre). Si los obispos representaban el conocimiento de Dios como sabios teólogos, las santas mártires representan la virtud heroica propia de la condición de ser mártires.

Junto a las santas mártires, aparecen cuatro casetones donde se representan una versión de las Postrimerías: la Muerte se simboliza por medio de una calavera, que alude al carácter funerario de la fundación; en el casetón diametralmente opuesto a la calavera aparece la venera de Santiago, emblema propio de esta fundación puesta bajo la advocación del Patrón de España; en la parte intermedia de la bóveda se representa al Diablo en el Infierno, acompañado por el Libro de la Vida (siendo una manera muy novedosa de representar el Juicio Final); presidiendo la composición aparece Cronos, con un reloj de arena y las alas de lo fugaz sobre la cabeza, como testigo del devenir de la Historia, último personaje de este “teatro histórico”.

La antesacristía es una sala cuadrada, cubierta con bóveda esquifada, en cuyos plementos se representan a los profetas Jonás, Jeremías, Eliseo y Daniel. Destaca la monumentalidad y el clasicismo de las figuras, monumentalidad que viene justificada por los postulados contrarreformistas que buscaban la eficacia del mensaje mediante una técnica fundamentalmente narrativa, sin concesiones a elementos profanos que distraigan del asunto.

Las figuras de los Profetas anticipan a los apóstoles por el contenido de su mensaje y elementos distintivos: túnica, libro y pies descalzos. El hecho de que se ubiquen en

¹¹ MONTES BARDO, J.: *El Hospital de Santiago...*, op. cit., 1995, pp. 34-35.

la antesacristía radica en el hecho de que aquí desarrollan un discurso bíblico, frente al doctrinal de la sacristía.

Son composiciones miguelangelescas en su escala, estando los personajes inmersos en un paisaje que refleja las visiones que describen en sus libros. A los pies de los profetas aparecen sus respectivos nombres, siguiendo la tradición medieval. Anatómicamente se aprecian bastantes irregularidades en los personajes.

El profeta Jeremías aparece sentado en una montaña, destacándose por la soledad compositiva, que es imagen del desasosiego interior y tristes vaticinios, identificándose con Cristo y el cristiano en sus padecimientos. Entre el fondo montañoso se vislumbra el tema central de sus vaticinios: la ciudad de Jerusalén, mancillada, perseguidora de los profetas, que ha olvidado la Ley de Dios, y que será sustituida por la Jerusalén Celeste que describiera San Juan.

Por su parte el profeta Daniel aparece representado en el foso de los leones, situado en un espacio abierto. En la zona superior de la composición aparece un ángel que sostiene por los cabellos al profeta Habacuc, portando la comida que el Señor le envía. Daniel es el símbolo de la resurrección puesto ya que él mismo estuvo sepultado en un foso sellado con una piedra.

A continuación aparece el profeta Jonás, que aparece saliendo de la boca de la ballena que lo engulló, y en el cual estuvo tres días y tres noches (claro paralelismo con Cristo). Al fondo aparece el momento en que la ballena le arroja del barco y le engulle.

Finalmente Eliseo aparece sedente sobre una montaña. La escena representada es el momento en que dos niños, al burlarse del anciano, son perseguidos y destrozados por unos osos.

En los paramentos aún se pueden apreciar tondos en donde se insertan las figuras de San Pedro, San Pablo, San Andrés y Santa Catalina, separados entre sí por atlantes y cariátides (siguiendo el modelo establecido en la Sacra Capilla de El Salvador). Como señala el profesor Montes, la presencia de estos santos vendría a completar un mensaje martirial, al tener dos santos crucíferos (San Pedro y San Andrés) y dos santos inmolados mediante degollación (San Pablo y Santa Catalina).

Cuando el visitante entra en la sacristía se queda paralizado por la profusión decorativa de esta sala, que lo invade todo. Ya que, además de las diversas representaciones figurativas, es de destacar la imitación de mármoles de colores en todos los paramentos.

El gran desarrollo que adquiere la sacristía es consecuencia directa de los postulados trentinos. Es un gran espacio destinado a albergar los sacerdotes y capellanes, así como determinados objetos de ajuar. Presenta planta rectangular, con seis nichos para alojar

cajoneras en donde guardar los ornamentos, repitiendo el esquema establecido en la sacristía del Salvador.

Presidiendo todas las pinturas de la sacristía, en el muro corto ubicado junto a la puerta de acceso, se halla el escudo heráldico del Obispo Cobos, sostenido por dos tenantes-guerreros. Encima de este gran escudo se ubica un pequeño tondo en el cual se representa a Cristo con la cruz a cuestas; en el muro contrario, bajo el arco, se ubica otro tondo que muestra un *Ecce Homo*. Estos dos tondos son el indicio del inminente cambio de la sensibilidad religiosa del Renacimiento que anuncia al Barroco: si antes se insistía siempre en mostrar la gloria de la Resurrección, ahora se inician los capítulos dolorosos de la Pasión de Cristo. Ligado a este cambio de sensibilidad religiosa radicaría la presencia de un Niño de Pasión (que aparece dormitando sobre una calavera, cobijado por una cortina roja, y sosteniendo un reloj de arena; junto a él, una cartela en la que se lee: “SUNMA VITE BREVIS”).

En los pilares centrales de la Sacristía se representan a los Padres de la Iglesia, representados con su iconografía tradicional: el anciano San Jerónimo aparece sentado, vestido con la púrpura cardenalicia y con el libro de doctor; San Agustín, por su parte, con la capa pluvial y la mitra, portando el libro y la maqueta de una iglesia; San Gregorio aparece con tiara y capa pluvial; y finalmente San Ambrosio aparece con los ornamentos episcopales. Miguel Campos Ruiz comentaba que en la parte inferior de los pilares se ubicaban cuatro tondos con los Evangelistas, como complemento de los Doctores de la Iglesia, si bien en la actualidad no se conservan.¹²

En los ángulos de la sacristía, y flanqueando a los Doctores de la Iglesia, se sitúan cuatro fundadores de órdenes religiosas: San Antonio, San Benito, Santo Domingo y San Francisco. Como vemos, se representan tanto a los primeros eremitas del desierto como a los reformadores del monacato occidental en la Baja Edad Media: San Antonio, patriarca del monacato de Oriente, aparece vestido totalmente de negro, en actitud de oración, y con la maqueta de una iglesia detrás de él; por su parte San Benito de Nursia, patriarca del monacato de Occidente, aparece arrodillado, vestido con el hábito negro, tonsura monacal, báculo y mitra abacial. En cuanto a Santo Domingo de Guzmán, éste aparece vestido con su hábito blanco y negro, portando unas azucenas, un libro y una larga cruz, mientras que San Francisco de Asís aparece vestido con su hábito pardo, arrodillado y rezando a un crucifijo.

En los nichos creados para las cajoneras se ubican las tres Virtudes Teologales. Junto a la imagen de San Agustín se ubican la Fe y la Esperanza, mientras que en el nicho central del otro muro aparece la Caridad: la Fe aparece dispuesta de un modo inestable, vestida con una túnica amarilla, dejando entrever un seno y portando en sus manos un cáliz y un crucifijo; por su parte, la Esperanza repite la posición inestable de la anterior virtud, presentando una túnica de color rojo, mostrando igualmente uno de sus senos, elevando las manos al cielo

¹² CAMPOS RUIZ, M.: *Guía Artística e Histórica de Úbeda*, Úbeda, 1926, p. 19.

en actitud de orar y sin portar su tradicional ancla; finalmente la Caridad aparece como una matrona romana, sedente y dando de mamar a dos niños.

Sin duda, lo más impresionable de la sacristía sería la bóveda casetonada decorada con grutescos y con los dioses planetarios en la parte central, formando una cosmogonía. Al igual que los dioses del arco de la Sacra Capilla del Salvador,¹³ estos dioses están tumbados sobre un fondo liso, mirando al espectador e identificados con sus atributos. La zona central de la bóveda de la sacristía se halla en mal estado de conservación, habiéndose perdido casi en su totalidad la representación de los dioses Febo y Marte. Como afirma Montes Bardo, “los siete dioses representan las siete esferas etéreas de la concepción ptolemaica del cosmos que entonces se pensaba eran transparentes y cuya armonía en movimiento producía música...”; siguiendo las teorías neoplatónicas, este astroario sería la plasmación de las siete esferas por las que debe pasar el alma tras la muerte, purificándose ésta en cada una de ellas.¹⁴

Una vez vistas la antesacristía y la sacristía, pasaremos a la descripción de las llamadas “bóvedas parlantes” de la capilla, denominadas así porque, entre la ornamentación a base de motivos vegetales y mármoles fingidos, encontramos discursos que reflexionan acerca de la vida moral, de la muerte y el pecado, y del templo como morada de Dios.¹⁵

La primera bóveda, más cercana al presbiterio, se decoró con cuatro cartelas con textos provenientes de los Salmos, que reflexionan sobre la vida moral y la muerte:

- “EGO SUM VIA COELI, QUA SOLA ITUR AD ASTRA, TAMEN, METERIT VIATOR INFREQUENS” (“Yo soy el camino del cielo, sólo por el cual se va a las estrellas; sin embargo, el caminante lo recorre infrecuentemente”).

- “DIVERTE A MALO, ET FAC BONUM; INQUIRE PACEM, ET PERSECUERE EAM” (“Apártate del mal y obra el bien, busca la paz y anda tras ella”).

- “GUSTATE, ET VIDETE QUAM SUAVIS EST DOMINUS; BEATUS VIR QUEI SPERAT IN EO” (“Gustad y ved qué bueno es el Señor, dicho el hombre que se cobija en él”).

- “POST HOMINEM VERMIS, POST VERME FETOR ET HORROR, SIN IN NON HOMINEN VERTITUR OMNIS HOMO” (“Después del hombre el gusano, después del gusano el hedor y el horror, así en no hombre se convierte todo hombre”).

La bóveda central muestra el origen del Pecado y de la Muerte, utilizando dos escenas procedentes del Génesis: el castigo de Adán y Eva, y la muerte de Abel. Estas dos historias del Génesis se complementarían con las otras cuatro historias vistas en los ángulos de la escalera principal, así como las dos escenas representadas en el sotocoro (Adán temeroso de

¹³ ALMANSA MORENO, J. M.: “Aportaciones al análisis mitológico en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda”, *Estudios de Humanismo Español: Baeza en los siglos XVI-XVII*, Baeza, 2007.

¹⁴ MONTES BARDO, J.: *El Hospital de Santiago...*, op. cit., 1995, p. 92.

¹⁵ *Ibid.*, p. 113.

Dios y la Expulsión del Paraíso). En los arranques de la bóveda, en las torres, y adaptándose al espacio de la enjuta, aparecen cuatro ángeles músicos entre nubes. Igualmente destacable sería la profusa decoración que enmarca estas escenas, basada en el uso de grutescos, atlantes y mascarones.

Las inscripciones de la tercera bóveda, más próxima al coro, formulan una teoría simbólico-religiosa del templo cristiano en el siglo XVI, con repercusiones en la misma concepción arquitectónica de la iglesia hospitalaria. Reiteran la idea del templo como morada de Dios, extrayendo textos alusivos al Templo de Jerusalén.

- "ET SANCTUARIUM MEUM TIMETE, EGO DOMINUS" ("Respetad mi santuario, yo el Señor").

- "INTROIBO IN DOMUN TUAM; ADORABO AD TEMPLUM SANCTUM TUUM IN TIMORE TUO" ("Mas yo, por la abundancia de tu amor, entro en tu casa; en tu santo Templo me postrero, lleno de temor").

- "SI CAELUM ET CAELI CAELORUM NON TE CAPIUNT, QUANTO MAGIS DOMUS ISTA QUAM EDIFICAVI" ("Si los cielos y los cielos de los cielos no pueden contenerte, ¡cuánto menos esta Casa que yo te he construido!").

- "SANCTUM EST TEMPLUM TUUM, MIRABILE IN AEQUITATE" ("Dichoso tu elegido, tu privado, en tus atrios habita. Hartémonos de los bienes de tu Casa, de las cosas santas de tu Templo").

En los arranques del arco que se voltea sobre el coro se representan la Fortaleza y la Justicia, siguiendo el modelo compositivo de los dioses de la sacristía. Este arco aparece dividido en casetones rectangulares, circulares y romboidales, decorándose alternativamente con querubes.

La simbología de las bóvedas se relacionaban con la iconografía del desaparecido retablo mayor donde se representaban, tanto en pintura como en escultura, diversos episodios de la vida de Cristo. En la parte superior del retablo existían una serie de pinturas que realzaban y complementaban la iconografía de éste, apareciendo unos ampulosos cortinajes sostenidos por ángeles, bajo los cuales se ubicaba un Niño de Resurrección y ángeles pasionistas (complementando el ático del retablo, que mostraba un Calvario con Dios Padre). En la parte central del arco exterior se ubica el blasón del Obispo Cobos, custodiado por la Fe y por la Esperanza, así como las figuras de San Pedro y San Pablo.

Para finalizar con este estudio de las pinturas murales del Hospital de Santiago, no podemos dejar de hablar del sotocoro de la iglesia, conformado a modo de arquería triple. En las enjutas se representa un programa de sibilas, cuya presencia radica en la universalización del nacimiento de Cristo (que supuso considerar a estas sacerdotisas de la Antigüedad como profetisas de la llegada de Cristo). Su emplazamiento también está cargado de simbolismo, al estar ubicadas a la entrada del templo, en el nártex, es decir, en el espacio tradicionalmente reservado a los catecúmenos de las basílicas paleocristianas. Su identificación iconográfica

ha sido precisada por Joaquín Montes gracias a los atributos, medallones e inscripciones que presentan las imágenes.

En la primera arcada encontramos la Sibila Eritrea y la Sibila Samnia. La primera aparece con una banderola flameante sobre un cetro y exhibiendo en su mano izquierda un ramo de lirios; en su filacteria aún se puede leer: "THREA". El medallón que tradicionalmente la acompaña -y en donde se representa la Anunciación-, se ha sustituido por el cetro con la banderola del Ave María. Por su parte, la Sibila Samnia se reconoce por la presencia de un pesebre con la mula y el buey detrás de su cabeza (una de sus predicciones). Presenta una filacteria en la que aún se puede leer "NA".

Las figuras del arco central son las que mejor se conservan, representando a la Sibila Cumana y la Sibila Europa. La primera no presenta ninguna filacteria que la identifique, si bien la presencia de un medallón mostrando la Epifanía la identifica como tal; igualmente, porta una estrella en su mano, símbolo de la llegada de los Magos a Belén. Con la Sibila Europa ocurre algo parecido a la anterior: no se conserva la filacteria, pero la mujer porta un medallón en donde se representa la huida a Egipto y una espada (que alude a la matanza de los Santos Inocentes, motivo por el cual la Sagrada Familia tuvo que huir).

Ya en el tercer arco se haya la imagen de la Sibila Pérsica, prácticamente desaparecida, reconocible en este caso por conservarse su filacteria, en la que se lee: "PERSIICA". La última sibila, pese a la ausencia de inscripción (de la que sólo se puede leer una "N"), es identificable como la Sibila Tiburtina por llevar una mano cortada, símbolo de las bofetadas sacrílegas.

Como comenta el profesor Montes, "aquí, como en los tiempos de Miguel Ángel, el programa de las sibilas se anuda al discurso bíblico que aporta la cronología histórica. Lo demuestra la aparición en el sotocoro, en los casetones de los extremos, de los episodios del Pecado Original y la Expulsión del Paraíso, momento que anuncia la promesa de una redención en la figura de María".¹⁶

IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN, VILLACARRILLO

Se trata de una imponente construcción realizada por Francisco de Luna y Andrés de Vandelvira, realizada sobre el primitivo castillo de la población. Se trata de un templo de tres naves, separadas por pilares compuestos que voltean bóvedas vaídas, en donde de nuevo se desarrolla un interesante programa mural igualmente atribuido a Pedro de Raxis, y que se ejecutaría entre 1580 y 1597.

Las pinturas se disponen en las cuatro bóvedas centrales, presentando la quinta bóveda (ubicada sobre el presbiterio) una ornamentación realizada con estucos donde se muestran guirnalda y

¹⁶ *Ibid.*, pp. 139-142.

mascarones, motivos eucarísticos como el pelícano con sus crías, y ángeles portando atributos de la Pasión de Cristo en las enjutas.

En la primera bóveda central, la más próxima a los pies del templo, se representan en las pechinas a cuatro profetas del Antiguo Testamento, identificados cada uno con una cartela: Moisés, David, Daniel y Ezequiel. Son figuras de una gran majestuosidad, que delatan la impronta miguelangelesca del pintor. El investigador Manuel Pérez Lozano apunta gran semejanza con las pinturas de la Sixtina, opinando que no sería nada extraño que se hubieran manejado grabados procedentes de Italia.¹⁷ La bóveda se encuentra dividida en dieciséis partes iguales, alternándose ocho ángeles tocando instrumentos musicales con ocho figuras masculinas, desnudas y semidesnudas, en actitud de danzar, cantar o interpretar algún instrumento musical. Estos "ignudi" aparecen insertos en hornacinas fingidas, ubicándose sobre ellas medallones con rostros masculinos (posiblemente representen héroes de la Antigüedad, tema decorativo muy recurrente en el Renacimiento). Bajo los desnudos, en un friso que sirve de base a la simulada cúpula, se puede leer distribuido en ocho tarjas, un texto perteneciente a los tres primeros versículos del Salmo 149.

La segunda bóveda central presenta en las pechinas a los Padres de la Iglesia, dispuestos en tondos: San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo. La bóveda se divide en ocho secciones, representándose escenas del Antiguo Testamento en los tramos más anchos, perfectamente identificadas por la existencia de cartelas. Las escenas representadas son Abraham sacrificando a Isaac, Rebeca y Eliezer en el pozo, Isaac bendiciendo a Jacob, y Labán abrazando a Jacob. Separando las escenas anteriores, y situados en hornacinas enmarcadas por balaustres, aparecen otros cuatro personajes también del Antiguo Testamento: Noé, portando un serrucho, haciendo alusión a la construcción del Arca; Aarón o Esdrás, personaje vestido como Sumo Pontífice; Josué, llevando una espada; y Judith, portando la copa que le ofreció a Holofernes.

La tercera bóveda central muestra en las pechinas a los Evangelistas, perfectamente identificados gracias a sus tradicionales atributos. Esta bóveda está dedicada a la Virgen María, siendo una de las más elegantes composiciones, al distribuirse las diferentes escenas como tondos enlazados entre sí. Las escenas representadas son los Desposorios de María y José, la Anunciación, la Visitación a Santa Isabel, la Adoración de los Pastores, la Epifanía, la Circuncisión, la Huida a Egipto, y Jesús en el templo discutiendo con los doctores. Son escenas tomadas de los Evangelios de San Mateo y San Lucas, si bien, como opina Pérez Lozano,¹⁸ aparecen detalles iconográficos procedentes de los Evangelios Apócrifos. El espacio libre se decora con cabezas de querubines y grutescos alados antropomorfos. Los anillos que sirven de enmarque a las escenas centrales se hayan decorados mediante la sucesión de fingidas molduras geométricas. Este tipo compositivo se repetirá posteriormente en la bóveda central de la Catedral de Baeza.

La cuarta bóveda central, dispuesta antes de llegar al presbiterio, contiene seis escenas de la Pasión de Cristo, separadas por estípites antropomorfos: Jesús despidiéndose de su madre, la Última Cena, la Oración del Huerto, Cristo portando la cruz, Crucifixión y Descendimiento de

¹⁷ PÉREZ LOZANO, M.: "Pinturas de Pedro de Raxis en la Asunción de Villacarrillo", *Apothea*, 5, 1985, p. 79-87.

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

la cruz y Resurrección (tanto las escenas de la Última Cena como del Descendimiento son el doble de tamaño que las otras). En las pechinas aparecen las sibilas Délfica, Samnia, Eritrea y Cumana, identificadas cada una con una cartela en la que aparecen una serie de predicciones e indicando gestualmente con su mano las escenas de la vida de Cristo (aunque en este caso no señalan las historias que predijeron). En su cartela se puede leer: "SIBILLA DELFICA DIXIT IAM NOVA PROGENIES CAELO DEMITTITVR ALTO"; generalmente la Sibila Délfica profetizaba la coronación de espinas, si bien en estas pinturas aparece señalando a la escena apócrifa de la despedida de Cristo y la Virgen. Por su parte, la Sibila Eritrea aparece señalando a Cristo portando la cruz (frente a sus tradicionales vaticinios sobre la Anunciación, como se ha visto en el sotocoro del Hospital de Santiago); en su cartela aparece: "SIBILLA ERITREA DIXIT PAUPERIES SUPERAVIT DIVICIAS ET CONCVLCABIT SVPERBIAM". La Sibila Cumana presenta una cartela en la que se lee: "SIBILLA CVMANA DIXIT FELIX ILLE DEVS LIGNO QUI PENDET AB ALTO"; esta sibila señala a la escena doble de la Crucifixión y del Descendimiento. Finalmente, la Sibila Samnia señala a la escena de la Última Cena, portando el siguiente oráculo: "SIBILLA SAMNIA DIXIT ET COLONVS ET DIVES ET NASCETVR DE PAVPERCVLA".

En el año 2005 aparecieron nuevas pinturas en tres bóvedas de la nave de la Epístola, restaurándose dos de ellas por la empresa Julia Ramos de Granada (2009-2010). A tenor de este descubrimiento, todo parece indicar que en la nave del Evangelio también habría pinturas, si bien no se han realizado catas estratigráficas para confirmar su existencia.

La segunda bóveda lateral, aún sin restaurar, se decora con molduras geométricas imitando mármoles de colores en tonos rojos y azules, empleando la grisalla para la representación de las figuras, localizadas en fingidos casetones. En la parte central de cada lado se localizan tondos con figuras en perfil realizadas con grisalla sobre fondos azules, complementados con figuras de ángeles; además, en los tramos cortos encontramos un gran relieve fingido, empleando grisalla y tonalidades rojizas, tal y como veíamos en la primera bóveda central. Debido a las numerosas lagunas que presenta esta bóveda, es difícil reconocer a los personajes pero todo hace pensar que se muestran santas mártires (lo cual se relacionaría con el programa pictórico desarrollado en la escalera del Hospital de Santiago).

La tercera bóveda lateral presenta en su parte interior dos pequeños tondos enmarcados por ángeles; otros dos tondos se disponen en los lados largos, en este caso custodiados por personajes masculinos recostados en grisalla, técnica que se emplea en los atlantes localizados en los casetones de los ángulos. En los tondos aparecen figuras masculinas sin identificar, que quizás puedan representar a profetas. En la parte exterior de los tramos cortos aparecen casetones con las imágenes de Jesucristo atado a la columna (acompañado por la Dolorosa y San Pedro), así como el Buen Pastor (con las imágenes de San Matías y San Tadeo). Como curiosidad, mencionar que la policromía de los fondos de esta bóveda se relaciona con la cuarta bóveda central, sucediendo lo mismo en las otras bóvedas.

La cuarta bóveda lateral muestra en la parte central dos tondos, donde aparecen la Virgen y Jesucristo. El resto de la bóveda se decora con ángeles y cabezas de querubes, algunas de

ellas enmarcadas con molduras similares a las existentes en la bóveda central. En los tramos largos aparecen figuras femeninas recostadas, sin identificación.

RUINAS DE SANTA MARÍA, CAZORLA

La conocida popularmente como Capilla de San Cristobalón o del Cristo del Consuelo, conserva unos interesantes testimonios de pintura mural manierista, dados a conocer a raíz de la restauración realizada en el inmueble en los últimos años (finalizada en 2010). Su ubicación en un espacio poco accesible y la inexistencia de referencias documentales han sido las causantes de su desconocimiento; a pesar de ello, indudablemente en ellas se aprecia la mano de Pedro de Raxis, con gran relación con las obras de Úbeda y Villacarrillo.

Tanto los paramentos como la bóveda vaída de la capilla se debieron decorar en su totalidad, presentando motivos arquitectónicos y grutescos. En las paredes debieron representarse escenas bíblicas, si bien apenas quedan algunos fragmentos que se puedan identificar. Sí se puede identificar claramente la representación del Sueño de Jacob en el muro Este, apareciendo el patriarca recostado, durmiendo junto a un árbol y acompañado por un ángel, mientras a la derecha se abre un paisaje en donde se distinguen algunas figuras (posiblemente de ángeles, que se continuarían por la parte superior de la composición, por desgracia mutilada).

La bóveda genera cuatro lunetos que se decora con figuras masculinas. En los lunetos Este, Norte y Oeste se disponen figuras monumentales, muy en la línea de las existentes en la antesacristía del Hospital de Santiago de Úbeda, apareciendo hombres barbados, vestidos con túnicas y portando filacterias. Una de ellas identifica claramente al profeta Malaquías, lo cual nos hace pensar que las dos figuras que le acompañan –que han perdido el texto– podrían ser los profetas Ageo y Zacarías (profetas menores del Antiguo Testamento que ilustran el periodo post-exílico que justifica la reconstrucción del templo de Salomón, en clara alusión a la construcción de la iglesia de Cazorla).¹⁹

El luneto Sur aparece dividido en dos por la presencia de una ventana, y en el lado izquierdo se reconoce la figura del rey David portando panes, con una filacteria donde se lee “(...) DAVID PANES · PROPOSITIONIS”. Se ha perdido totalmente la figura de la derecha, de donde tan sólo leemos un fragmento de cartela donde se puede leer “(...) TVM”; posiblemente representaría a Melquisedec, llevando racimos de uvas o la copa de vino, configurando esta pareja de personajes un mensaje eucarístico tan recurrente durante la Edad Moderna.

Las cuatro pechinas, partidas por la mitad, se transforman en ocho espacios donde es posible identificar a los Evangelistas y a los Padres de la Iglesia, perfectamente identificables gracias a sus atributos iconográficos (aunque algunas de las figuras se encuentran mutiladas). El conjunto de las pinturas murales se corona con tondos que pudieron albergar

¹⁹ MOLINA REYES, B.: “Marco histórico-artístico, arquitectónico y urbanístico”, *Restauración de las ruinas de Santa María de Cazorla*, Sevilla, 2010, pp. 24-30.

las representaciones de las Virtudes, de la cual tan sólo quedan restos de la Caridad (que aparece representada como una matrona romana amamantando a dos niños).

OTRAS OBRAS ATRIBUIDAS A PEDRO DE RAXIS

Sin duda, el gran éxito que supuso la decoración del Hospital de Santiago de Úbeda fue la causa primordial por la cual los canónigos baezanos se animaran a encargarle a Pedro de Raxis la decoración de la bóveda del crucero de la Catedral de Santa María de Baeza.

La decoración debió realizarse antes de 1593, fecha en que se bendice el templo catedralicio tras las reformas acometidas durante más de tres décadas por Andrés de Vandelvira, Francisco del Castillo, Alonso Barba, etc. Posiblemente Raxis compaginara su labor en la catedral baezana con las pinturas de la parroquia de Villacarrillo, pues la bóveda de la catedral y la tercera bóveda de la iglesia de Villacarrillo presentan una composición muy similar, basada en la presencia de tondos unidos entre sí.

En las pechinas de la bóveda aparecen cuatro relieves policromados con los Evangelistas, representados con su iconografía tradicional. La bóveda vaída genera, en los lados Este y Oeste, el suficiente espacio como para que se puedan ubicar dos tondos más, decorados igualmente con relieves policromados. En el lado Este, entre los relieves de San Juan y San Mateo, aparece la Virgen con el Niño; en el lado contrario, entre San Marcos y San Lucas, aparece San Francisco.

En los tondos de la bóveda se representa a Dios Padre custodiado por San Pedro y San Andrés (junto al relieve de la Virgen María), así como a San Juan Bautista acompañado por los cuatro Padres de la Iglesia (junto al relieve de San Francisco); centrando la composición se halla la paloma del Espíritu Santo. El espacio existente entre los distintos tondos se decora a modo de relieves, mientras que el resto de los anillos se decora imitando mármoles de colores (de gran similitud a las otras pinturas analizadas). En la base de la bóveda aparece una banda epigráfica en la que se puede leer el siguiente texto:

“ACABOSE ESTA OBRA EL 5 DEL MES DE JULIO. AÑO 1593. SIENDO OBISPO DE JAÉN EL ILUSTRISIMO SEÑOR DON FRANCISCO DE SARMIENTO DE MENDOZA, Y OBRERO DON FRANCISCO GODOY ALMANSA, PRIOR Y RACIONERO DE ESTA IGLESIA”.

Otra obra atribuida al genio de Pedro de Raxis, a tenor de la similitud con las obras analizadas, sería la decoración de la bóveda de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor, en Torreperogil. Hasta la fecha no han sido estudiadas, posiblemente debido a que han sido repintadas en época posterior hasta el punto de no reconocerse la mano del artista; a pesar de ello, la ornamentación sigue en la línea ideológica de los proyectos ya analizados. Así, la plementería de la bóveda estrellada se decora imitando mármoles de colores, disponiéndose en la parte central las figuras alegóricas de las Virtudes localizadas en tondos, cada una con sus atributos y perfectamente identificadas con inscripciones:

Fe, Esperanza, Caridad, Prudencia, Templanza, Fortaleza, Justicia, Silencio, Largueza y Sabiduría.

El último conjunto mural de Pedro de Raxis se localizaría en la Iglesia Abacial de Santa María la Mayor de la Mota (Alcalá la Real), del que no quedan restos al ser incendiado el templo por los franceses en su huida durante la Guerra de la Independencia.

Gracias a la documentación conservada (dada a conocer por el profesor Gila Medina),²⁰ sabemos que en este proyecto colaboraría con su hermano Nicolás de Raxis, quien posteriormente abandonaría el trabajo debido a una enfermedad, traspasando su parte a su sobrino Melchor de Raxis y a Juan de Salamanca. En el documento se analizan aspectos relativos a los materiales empleados pero, por desgracia, no se comenta nada acerca de la iconografía representada.

²⁰ GILA MEDINA, L.: *Arte y artistas del Renacimiento...*, op. cit., 1991, p. 317.

1. Pedro de Raxis y Gabriel Rosales, h. 1585, pinturas murales de la escalera del Hospital de Santiago, Úbeda [foto del autor].

2. Pedro de Raxis y Gabriel Rosales, *Profetas*, h. 1585, pintura mural, Antecristía del Hospital de Santiago, Úbeda [foto del autor].

3. Pedro de Raxis, pinturas murales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, h. 1580-1597, Villacarrillo [foto del autor].

4. Pedro de Raxis, *El sueño de Jacob*, pintura mural, h. 1590, Capilla de San Cristobalón, ruinas de la iglesia de Santa María, Cazorla [foto del autor].

5. Atribuido a Pedro de Raxis, *Virtudes*, pinturas murales, Capilla mayor, Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Torreperogil [foto del autor].

PER L'IDENTIFICAZIONE DEI PITTORI LUIS MACHUCA, PEDRO RAXIS E MIGUEL RAXIS. UN ITINERARIO FRA L'ANDALUSIA, ROMA E LA SARDEGNA

El artículo identifica en la producción pictórica del cinquecento que en Cerdeña va bajo el nombre ficticio del Maestro de Ozieri, la figura y la obra de Pedro y Miguel Raxis, padre e hijo, reconociendo en lo primero a un sardo que se establece en Andalucía, en contacto con Pedro Machuca, que influencia su estilo. El descubrimiento de una nueva corriente de cambios entre Andalucía y Roma permite explicar testimonios pictóricos de alta calidad en Cerdeña y de valor internacional, entre los cuales se encuentran los polípticos atribuidos al Maestro de la Catedral de Cagliari, realizados principalmente por Luis Machuca en el período de su estancia romana, así como trazar los pasos de algunos súbditos españoles en Roma y su entorno.

In some paintings of the sixteenth century gone in Sardinia under the fictitious name of the Master of Ozieri the article identifies the figure and the work of Pedro and Miguel Raxis, father and son. Pedro settled in Andalusia from native Sardinia and came into contact with Pedro Machuca. The discovery of a new stream of exchanges between the Andalusia and Rome allows to assign to the period of the Roman stay of Luis Machuca some works of international value as the polyptychs formerly attributed to the Master of the Cathedral of Cagliari.

Se la posizione della Sardegna al centro del Mediterraneo occidentale ne ha determinato la condizione di tappa di transito per i traffici fra le opposte sponde, la sua inclusione come regno nell'ambito delle Corone d'Aragona e di Spagna ha attivato dinamiche di scambio con la penisola iberica che hanno avuto significativa espressione anche in campo artistico. Tuttavia la Sardegna ha continuato ad essere un terreno di incontro e di rielaborazione fra

tradizioni artistiche diverse, solo in maniera molto generale e in fondo imprecisa etichettabili come spagnola e italiana.

La situazione pionieristica della storia della pittura in Sardegna richiede un rinnovamento metodologico e impone uno sguardo che vada oltre i tradizionali, logori e limitativi orizzonti di Napoli e di Barcellona, per superare schemi interpretativi delle vicende pittoriche sarde ormai vetusti e inaccettabili, eppure ancora acriticamente assunti. Da questi peccati originali, oltre che da una colpevole trascuratezza delle fonti spagnole, discende il carattere ancora insoddisfacente dell'inquadramento di alcuni episodi altissimi della storia pittorica in Sardegna, che si rivelano invece testimonianze che trascendono la dimensione locale per assurgere a fenomeni di portata internazionale. Ci si riferisce alla produzione pittorica che va sotto il nome del "Maestro di Ozieri" e ai polittici cagliaritari detti "dei Beneficiati" e "dei Consiglieri". Questi problemi storico-critici trovano soluzione in una documentata corrente di scambi –sebbene finora ignorata– che coinvolge anche l'Andalusia e Roma.¹

Ad Alcalá la Real, in Andalusia, risulta infatti attestato dal 1528 il pittore Pedro Raxis, nato a Cagliari dove la famiglia gestiva una bottega pittorica satellite di quella dei Cavarò. Pedro Raxis si accasò ad Alcalá la Real e divenne il capostipite di una dinastia artistica di successo.² Nel 1567 fa testamento in previsione di un viaggio a Cagliari, per difendere i propri diritti ereditari, ma il proposito viene attuato solamente dopo il 31 gennaio 1569. Nel giugno di quell'anno infatti si trova a Cagliari, dove inoltra alla Curia arcivescovile un'istanza per la restituzione dei beni paterni.³ Nella trasferta sarda è accompagnato dai figli Miguel e Juan (nati rispettivamente nel 1547 e nel 1556): Pedro tornerà ad Alcalá la Real entro il 1578, mentre Miguel approfittò dell'occasione per soggiornare a Roma, facendo rientro in Andalusia non più tardi del 1576. Di Juan si perdono invece le tracce. In Spagna non si conosce alcuna opera che si possa ricondurre a Pedro Raxis, detto "el viejo" per distinguerlo sia dal figlio Pedro "el mozo", sia dal nipote Pedro "el joven", che fu pittore e scultore eccellente. Tuttavia almeno un dato è certo, ed è di estrema importanza: Pedro Raxis "el viejo" era in rapporti con Pedro Machuca, documentati dalla perizia di parte da lui eseguita nel 1550 su un polittico del Machuca nella cattedrale di Jaén.

La congettura che si proverà a dimostrare in questo studio è che dietro l'etichetta del "Maestro di Ozieri" si nasconda l'attività sarda di Pedro e Miguel Raxis, in collaborazione con altri artisti.

La questione storiografica del Maestro di Ozieri ha sofferto di gravi difetti di impostazione storico-critica e si è incagliata su notizie che riconducevano a datazioni rivelatesi erranee.⁴ Colta la pertinenza delle sue opere alla cultura manierista, se ne sono costantemente limitate le fonti e individuati i dati formativi prevalenti all'ambito napoletano, secondo due letture contrapposte vincolate ai termini cronologici fissati dalle notizie sul complesso conventuale

¹ Ragioni di spazio inducono a rimandare alla bibliografia contenuta in PILLITTU, A.: *La pittura del '500 in Sardegna e in Spagna e il Crocifisso di Nicodemo*, online, 2012, che tratta estesamente l'argomento di questo contributo.

² GILA MEDINA, L.: *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Granada, 1991, pp. 244-250.

³ PILLITTU, A.: *La pittura del '500...*, op. cit., 2012, p. 112.

⁴ La questione del Maestro di Ozieri, *ibid.*, pp. 145-211.

di Ozieri, che questo contributo dimostrerà inesatte: secondo tali fonti, esso sarebbe stato abbandonato dai Minori Osservanti entro il 1528 e ripopolato dai Cappuccini fra il 1591 e il 1593, per rimanere definitivamente disabitato nel 1596. Così, chi con rigore storico si atteneva alla specificità del corso della pittura sarda preferiva collocare la produzione del Maestro di Ozieri nell'ultimo decennio del secolo, mentre chi vi leggeva stretti rapporti con il raffaellismo di Andrea Sabatini da Salerno e con la presenza in Campania dei forestieri lombardi si vedeva forzato a limitarne l'attività entro il termine del 1528.

Innanzitutto, la cronologia alta, entro il 1528, è contraddetta dalla derivazione dell'*Annunciazione* del *Polittico di Ozieri* da una stampa di Gian Giacomo Caraglio che traduce un perduto dipinto di Tiziano eseguito nel 1536-1537. Questa data è perciò un ineludibile "terminus ante quem non" : verosimilmente però lo spunto è tratto non dalla stampa del Caraglio, ma da una replica che ebbe diffusione anche in Spagna, ad opera di Girolamo Olgiato, attivo a Venezia fra il 1565-1567 e il 1575. Nella *Sacra Famiglia* del Maestro di Ozieri nella chiesa parrocchiale di Ploaghe (presso Sassari), derivata inequivocabilmente dalla raffaellesca *Madonna dalla gamba lunga* incisa sia dal Raimondi sia da Marco Dente, le presunte rispondenze della posa del S. *Giuseppe* con il S. *Giacomo* di Andrea da Salerno della pala con *Madonna col Bambino e santi* a Monaco sono infatti estremamente superficiali e stereotipe e quel poco di familiare si deve forse a un comune sentire culturale raffaellesco. Assolutamente generico, in quanto mero "topos" manierista, è poi l'incavarsi degli occhi del grifagno S. Giuseppe, che non si può circoscrivere al San Benedetto in trono nella pala omonima di Andrea da Salerno del Museo di Capodimonte.

L'orizzonte culturale stratificato nella bella invenzione della figura del S. Giuseppe evoca in realtà esperienze assai più varie e complesse. La posa seduta è desunta da un'idea sviluppata dal Primaticcio nell'affresco perduto nella Galleria di Ulisse nel Palazzo di Fontainebleau (1541-1547), divulgata da una stampa di Giorgio Ghisi della prima metà degli anni '60 raffigurante *Ercole, Bacco, Pan e Saturno*, mentre la parte superiore del corpo si torce in maniera identica alla figura in un disegno per uno degli Apostoli dipinti da Daniele da Volterra nell'*Assunzione della Vergine* della cappella Della Rovere in Trinità dei Monti, modello inequivocabile del S. Giuseppe di Ploaghe anche per il procedere del panneggio e per fisionomia ed espressione del volto.

Come si vede, si tratta di esperienze che conducono agli avanzati anni '60 e che danno conferma oggettiva e incontestabile di ciò che una attenta lettura stilistica già poteva pacificamente affermare, e cioè che nulla ha a che vedere l'evoluta pittura del Maestro di Ozieri con il raffaellismo di Andrea Sabatini, ancora legato a valori quattrocenteschi di colore, luce e resa atmosferica.

Nuovamente a episodi degli anni '60 riconducono infatti soluzioni adottate dal Maestro di Ozieri nel *Polittico di Benetutti*, dedicato a Sant'Elena. Nella *Prova della Vera Croce* si impiegano strutture narrative e singole figure riprese da invenzioni di Federico Zuccari per la decorazione della cappella Grimani di S. Francesco della Vigna di Venezia (1563-1564), tradotte in stampe da Aliprando Caprioli nel 1568. Ma è probabile che l'autore della *Prova della Vera Croce* abbia avuto accesso all'atelier di Federico Zuccari e ai disegni del maestro,

in quanto le pose delle figure non sempre rispondono al verso adottato nelle stampe del Caprioli.

La produzione pittorica del Maestro di Ozieri non può perciò essere datata anteriormente alla metà degli anni '60. L'esame delle sue caratteristiche di linguaggio ci dimostrerà ora che essa può essere ricondotta all'attività svolta in Sardegna di Pedro e Miguel Raxis, in collaborazione con artisti minori, a partire dal 1569 e fino al 1576-1578.

A una lunga consuetudine con Pedro Machuca rimanda lo straordinario brano del *Trasporto del corpo di Cristo* nella *Crocifissione* di Benetutti. Nell'*Orazione nell'orto* del Machuca –nella predella del *Polittico della Santa Croce* della Cappella Reale di Granada– il corteo degli sgherri si iscrive in una sorta di occhio di bue emergente in secondo piano dal fondo scuro, in applicazione di un principio di illuminazione selettiva adottato nell'intero dipinto che annulla le distanze fra i piani, in una logica eminentemente espressiva e funzionale all'illustrazione del dramma che mette in subordine i principi della costruzione prospettica. Le medesime scelte sono praticate da Pedro Raxis nella *Crocifissione* di Benetutti, che dimostra la conoscenza dei modi di Pedro Machuca, con cui il pittore sardo fu in rapporti come certifica il documento riguardante la perizia effettuata nel 1550 a Jaén. Riflesso raffaellesco è il rialzo di luce sulla gamba fusiforme, che discende dall'*Orazione nell'orto* e diviene una caratteristica del Maestro di Ozieri. Come si può facilmente constatare, si tratta di una comunanza di linguaggio che esclude ogni necessità di rifarsi al *Trasporto del corpo di Cristo* del Museo di Capodimonte di Polidoro da Caravaggio, in verità assai lontano stilisticamente dal brano di Benetutti, così compendiario e sintetico.

Giunto in Sardegna nel 1569 insieme con i figli Miguel e Juan, Pedro Raxis dovette suscitare l'attenzione dei committenti, certo capaci di valutare il dislivello qualitativo fra la sua pittura e le formule stanche e ripetitive praticate dalla bottega gestita da Antioco Mainas e Michele Cavarò. Non sappiamo cosa abbia trattenuto a Cagliari Pedro Raxis: nel 1571 ad Alcalà la Real muore la moglie e forse egli perde interesse al ritorno in Andalusia, dove i figli mandavano avanti l'avviata officina familiare. Pedro, che nei documenti spagnoli è spesso qualificato come "dibuxador", accetta così di prendere parte alla missione del capitano Camos (1572) incaricato di circumnavigare le coste sarde nell'ambito di un progetto di difesa litoranea che presupponeva attività di rilievo cartografico dei siti. Il periplo dell'isola effettuato dal Raxis al seguito del Camos ebbe un seguito nelle descrizioni di luoghi e parti della Sardegna stese dal pittore ligure Girolamo Ferrà, che nel 1574 reclamava al Regio Consiglio Patrimoniale di Sardegna il pagamento delle proprie prestazioni per la redazione di una descrizione di imprecise "parts y llochs del present Regne". A queste iniziative sovrintendeva il viceré Joan Coloma d'Elda, per impulso di Filippo II: non è da scartare l'ipotesi che si tratti di due distinte fasi di un unico progetto.

La personalità di Joan Coloma spicca nell'ambito della élite amministrativa e militare spagnola. Ebbe infatti un'intensa attività legata alla poesia, come autore e traduttore, che gli diede considerazione fra i letterati contemporanei e che svolse con indubbia consapevolezza teorica. Diede alle stampe a Cagliari, nel 1576, la *Decada de la Passion de Nuestro Redemptor Iesu Christo, con otra obra intitulada cantico de su gloriosa Resurreccion*, un volumetto in ottavo contenente la *Decada* –un'opera in versi che espone in dieci episodi la Passione di

Cristo– e un breve componimento sulla Resurrezione. L'edizione è la migliore del '500 in Sardegna per le caratteristiche tecniche: si tratta dell'unica per cui si possa parlare di vera e propria illustrazione.

La *Decada* è infatti corredata da undici tavole siglate HFG, che rinnovano e ampliano la cultura visiva dei pittori sardi, attingendo non solamente ai consueti Dürer e Raimondi ma mutuando soluzioni iconografiche dalla congiuntura artistica del Manierismo romano di metà secolo, fra il michelangiolismo di Giulio Clovio e le presenze liguri (Luca Cambiaso) e padane (Domenico e Pellegrino Tibaldi, Lorenzo Sabatini). Bisogna perciò riconoscerne l'autore in *Hieronimus Ferra genuensis*, ossia quello stesso Girolamo Ferra attestato in Sardegna dal 1574 al 1581, che sarà stato ritenuto capace di produrre illustrazioni degne delle aspirazioni del Coloma, mentre gli artisti sardi erano totalmente inesperti nell'incisione essendo all'epoca la stampa fresca di introduzione. In lui bisogna inoltre identificare l'autore del bel *Polittico della Madonna del libro* di Gergei (a circa 70 Km a nord di Cagliari), denso di citazioni manieriste e di ricordi cambiaseschi, databile fra il 1576 e il 1581.

Proprio nell'illustrazione della *Decada* con la *Deposizione di Cristo dalla Croce* abbiamo un significativo punto di tangenza con un'opera del Maestro di Ozieri, ossia la tavola dal medesimo soggetto acquistata dal Comune di Ozieri sul mercato antiquario nel 2000. Entrambe le composizioni assumono il modello raffaellesco perpetuato dalla celebre incisione del Raimondi, ma rispetto ad esso introducono una significativa variante comune: una delle Marie è infatti collocata al centro della scena, con le spalle alla base della croce. Mentre però il dipinto del Maestro di Ozieri segue il verso della stampa raimondiana, l'incisione del Ferra è in controparte, probabilmente perché vergata sulla lastra prendendo direttamente a modello proprio quel dipinto. Il Ferra dunque apprezzò l'invenzione del Raxis e la adottò per la *Deposizione* della *Decada*.⁵

È verosimile che Pedro Raxis e Girolamo Ferra si siano incontrati ad Alghero fra il 1574 e il 1575. Entrambi erano entrati a far parte di una sorta di cenacolo intellettuale raccolti intorno alla figura del Coloma, in cui gli artisti intendevano distinguersi dalla consuetudine artigianale locale per innalzarsi a una dimensione colta, sotto la spinta di un personaggio come il vicerè Joan Coloma, uomo di lettere, propenso all'arte e incline a considerarla in una sfera intellettuale, capace di concretizzare in pochi anni con la sua azione ambiziose iniziative editoriali, ricerche cartografiche e progetti architettonici innovativi.

Non conosciamo la traiettoria umana del Ferra: è possibile che abbia avuto in terra di Spagna dei trascorsi più estesi di quelli appena delineati, come testimonierebbe la serie di *Evangelisti e Dottori della Chiesa* nella Collezione reale dell'Escorial, non siglata ma al Ferra comunque attribuibile in quanto il Sant'Ambrogio è identico a quello, firmato HFG, a corredo del *Sumario de las indulgencias, y gracias apostolicas, concedidas, y comunicadas ala Confradia*

⁵ Sulle iniziative del Coloma che coinvolgono a vario titolo Pedro Raxis e Girolamo Ferra e sui rapporti fra i due artisti PILLITTU, A.: *La pittura del '500...*, op. cit., 2012, pp. 150-155.

1. Pedro e Miguel Raxis, attr., *Polittico della Madonna di Loreto*, c. 1575, olio su tavola, 230 x 190 cm, Museo Diocesano di Arte Sacra, Ozieri, Sardegna.

del *Santo Monte de la Piedad de Caller* di Gabriel Sanna, stampato a Cagliari nel 1581 da Nicolò Canelles, il medesimo editore della *Decada* del Coloma.

Nella produzione sarda di Pedro e Miguel Raxis si possono ravvisare tratti riconducibili a esperienze maturate in Andalusia dagli anni '20 agli anni '50 ed altri non giustificabili senza un prolungato soggiorno romano a fine anni '60, che distinguono il ruolo di Pedro da quello di Miguel. Ma altri caratteri sono meno specifici, come i richiami ad esperienze romane fra la fine del secondo e gli inizi del terzo decennio e le attinzioni da fonti a stampa. Vedremo ora di esaminarli, per storicizzare le opere e le personalità dei due pittori.

Il complesso pittorico del Maestro di Ozieri più importante, anche perché sostanzialmente integro, è quello della *Madonna di Loreto* (fig. 1), oggi nel Museo Diocesano di Arte Sacra di Ozieri. Le proposte di datazione che si legavano alle vicende dell'insediamento degli Osservanti, che si voleva abbandonato

entro il 1528, o in alternativa a quello dei Cappuccini (1591-1593) sono destituite di fondamento perché le notizie storiche addotte per queste cronologie sono erranee. Quella del 1528 è invece la data più credibile di fondazione del convento degli Osservanti, cui faceva capo la chiesa di San Francesco che fu consacrata nell'aprile 1575 dal vescovo di Alghero Antioco Nin.⁶

Le fonti visive denunciate dal polittico ozierese sono di notevole ampiezza e varietà. Mentre per l'*Incontro alla Porta Aurea* è stata assunta una incisione di Dürer, la singolare figura del S. Giovanni che si asciuga le lacrime con un fazzoletto ripropone in controparte quella dell'incisione di Giorgio Ghisi, assegnata agli anni '70. Nello scomparto centrale, gli angeli tibicini derivano dal Giudizio Universale della Cappella Sistina, che fu mostrato pubblicamente per la prima volta nel 1541 e tradotto in stampa da Niccolò della Casa nel 1543-1545 e dal Bonasone nel 1546. Ma sono manifesti anche modelli raffaelleschi, significativamente del periodo fiorentino. L'impaginazione è tratta infatti dalla *Madonna del Baldacchino*, o *Madonna Dei*, di Raffaello (1507), con un passaggio per Pedro Machuca, ma presuppone la conoscenza delle opere spagnole del toledano: l'espedito del drappo teso alle spalle della

⁶ *Ibid.*, pp. 156-157.

Madonna col Bambino è infatti comune al *Polittico di San Pedro de Osma* di Jaén. Il Bambino recupera in controparte quello dell'incisione della *Madonna dalla gamba lunga*, eccezione fatta per la testa, che viene lasciata nello stesso verso della stampa, in ossequio al modello offerto dal Bambino della *Madonna del Baldacchino*, con una poco felice inserzione che provoca quella innaturale torsione del collo. Il dettaglio del bimbo che afferra il velo, gonfio sul capo della madre, è l'ennesima rielaborazione di idee raffaellesche ricavata dalla stampa del Raimondi che ripropone il gruppo della Madonna col Bambino della *Madonna di Foligno*.

L'organizzazione strutturale del polittico rimanda a quella del *Polittico di San Pedro de Osma* di Jaén. Si divide infatti in tre corsie, cui corrispondono i tre scomparti di predella di formato simile a quelli di Jaén. Analoga è la tendenza a concepire i singoli pannelli secondo un modulo quadrato.

Le architetture dipinte, dalla spiccata singolarità, conducono inevitabilmente in Andalusia. L'architettura manierista ospitante l'*Annunciazione* si chiude infatti con una duplice arcata che cita l'opera più importante del grande architetto Andrés de Vandelvira: la sacrestia della Cattedrale di Jaén, di cui egli fu maestro maggiore dal 1548 alla morte, nel 1576. Ai torricini laterali della facciata della Cappella del Salvatore di Úbeda rimanda quel curioso torrione circolare, pur senza esserne una replica minuziosa, mentre il capitello con protome umana che sormonta la colonna in primo piano nell'*Annunciazione* richiama i capitelli della sacrestia, disegnata e realizzata dal medesimo Vandelvira per Francisco de los Cobos fra 1540 e 1559 e affidata, per la parte scultorea, a Esteban Jamete (1541-1543). Forse la plastica del Jamete influenzò il Maestro di Ozieri anche in quei drappaggi dei Crocifissi stesi in superfici lisce e tese da ampie successive falcate marcate da uno spigolo netto. Si tratta di esperienze che, pur senza escludere una partecipazione minore di Miguel, si possono spiegare interamente con il cursus formativo e con il bagaglio di cultura visiva di Pedro Raxis.

Nel *Polittico di Sant'Elena* di Benetutti, come abbiamo visto, sono imprescindibili esperienze romane di fine anni '60 che chiamano direttamente in causa Miguel Raxis, ma la presenza di Pedro si avverte nella *Crocifissione*, con i ricordi del Machuca della predella del *Polittico della Santa Croce* di Granada, sopra citati. In merito al ruolo del giovane Miguel, però, non si può tralasciare l'interesse per la pittura del Correggio evidente soprattutto nel brano con l'*Invenzione della Vera Croce*, che non è spiegabile in maniera soddisfacente con una pur ammissibile derivazione da stampe, ma presuppone una conoscenza diretta che Miguel Raxis poteva bene aver maturato durante il viaggio in Italia: a Roma era infatti giunto nel settimo decennio Pablo de Céspedes –grandissimo estimatore del Correggio– giunto a Roma nel settimo decennio e che rientrerà in Spagna, a Cordova, nel 1577. Non soltanto è improbabile che due pittori spagnoli quasi coetanei non siano venuti in contatto nel corso di un lungo soggiorno romano, ma si può ora documentare un rapporto del de Céspedes con la Sardegna, in quanto doveva essere sardo, di Alghero, quell'*Antico Bonfilli* (Antioco Bonfilli), sicuramente suddito della Corona d'Aragona, suo committente nella decorazione ad affresco della cappella dell'*Annunciazione* in Trinità dei Monti.⁷ Ma dovette essere Pedro a indirizzare con decisione gli interessi di Miguel, constatato che il gruppo degli astanti dell'*Invenzione della Vera Croce* è tratto, in controparte, dall'affresco con la *Conversione di Fileto* dipinto

⁷ PILLITTU, A.: "Un probabile Antioco a Trinità dei Monti. Committenze sarde nella Roma manierista", *Annali 2011 di Storia e Archeologia sulcitana*, 1, 2011, pp. 197-200.

2. Mateu López padre e figlio, *Trittico della Crocifissione e santi*, fine degli anni '70 e il 1584, olio su tavola, 101'5 x 147 cm (con le ante aperte), Collezione Dante Crobu, Cagliari, Sardegna.

da Pellegrino da Modena nella cappella di San Giacomo patrocinata dal cardinale Jaime Serra, arcivescovo di Arborea in Sardegna, nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli in Roma.⁸ Ciò induce a supporre una conoscenza di quest'impresa di ambito raffaellesco in Roma da parte di Pedro e quindi di mettere in campo l'ipotesi che la sua trasferta in Andalusia sia stata preceduta, nella prima parte degli anni '20, da un'esperienza romana, che forse è stata la premessa della sua trasferta in Spagna.

La tangenza fra il *San Sebastiano* del Museo Sanna di Sassari e il *San Rocco* dell'omonimo polittico di Cesare da Sesto, che era un argomento forte a sostegno della tesi di un Maestro di Ozieri cresciuto a Napoli sotto l'influsso di forestieri lombardi, deve rientrare nel più modesto registro di una comunanza di fonti, presumibilmente le stampe del Maestro B col Dado con *San Rocco* e *San Sebastiano*. Una conoscenza diretta del *Polittico di San Rocco* è smentita sia dal fatto che esso fu eseguito per Milano, nell'anno stesso della morte di Cesare (1523), e mai fu nel Meridione, sia da una tavolozza del tutto diversa, che nega una visione diretta, sia da un opposto senso della natura, mancando del tutto nel Maestro di Ozieri

quell'interesse al campionario botanico leonardesco così marcato in Cesare da Sesto.

I Crocifissi costituiscono un discorso a sé. Tutti quelli del Maestro di Ozieri derivano dalla veneratissima scultura lignea policroma nella chiesa dei Conventuali di Oristano, facente capo alla tipologia gotica "dolorosa" che ebbe i suoi prototipi in area renana al principio del secolo XIV. Di datazione discussa, il Crocifisso di Oristano, detto "di Nicodemo" e creduto taumaturgico, è attestato con certezza per la prima volta in Sardegna nel 1516. Tuttavia, quelli dei polittici di Ozieri e di Benetutti sono mediati da una stampa custodita nel British Museum di Londra (fig. 2), datata 1568 e accompagnata da un'iscrizione in italiano che ne esplicita il carattere di "RITRATTO DEL DEVOTISSIMO CRUCIFISSO DI ORISTAN". Forse eseguita a Roma, questa stampa discrimina dunque in due gruppi la produzione dei Crocifissi del Maestro di Ozieri: il primo pare più fresco e piacerebbe riconoscervi un contributo più netto di Miguel, mentre il secondo – di cui fanno parte quelli del Museo Sanna di Sassari, di Stoccarda (già a Wiesbaden) e di Cannero Riviera – non è in relazione con la stampa londinese ed è

⁸ Simile soluzione compositiva, di invenzione presumibilmente raffaellesca, si ritrova a un altro testo pittorico, ritenuto nel '500 di grande valenza formativa: l'affresco con *Tarquinio Prisco che fonda il tempio di Giove sul Campidoglio* di Perin del Vaga (c. 1519-1522), già nel palazzo Baldassini in Roma. Tuttavia, la matrice prima del gruppo di Benetutti è senza dubbio la *Conversione di Fileto* della cappella Serra: la precisa rispondenza dei tipi fisionomici e l'alto numero di riscontri ne sono prova eloquente.

caratterizzato da una costruzione arcaizzante del corpo e del volto di Cristo; sembra perciò più antico e riferibile piuttosto alla mano di Pedro Raxis.⁹

La stampa con l'effigie del Crocifisso oristanese si caratterizza anche per una ragione singolare: un tronco curvo e spezzato che si attorce intorno a un albero giovane e vigoroso, motivo inconfondibile che appare anche fra le quinte dell'*Invenzione della Vera Croce* di Benetutti, contribuendo a dare conferma della conoscenza della stampa oggi a Londra da parte del Maestro di Ozieri, ma soprattutto ponendo un quesito sulla paternità della stampa, che potrebbe derivare da un rame inciso da Miquel Raxis stesso. La data del 1568 non impedisce affatto che Miguel abbia preceduto il padre nel viaggio verso oriente, in quanto esso era già deciso nel 1567 e nulla vieta che Miguel abbia potuto prendere subito il mare, seguito da Pedro solamente nel 1569. Inoltre, il motivo del ramo e del tronco contorto era già stato individuato come sigla del Maestro di Ozieri. Ora, se si bada al fatto che il cognome "Raxis" è paronomastico rispetto al termine che nella lingua sarda significa "radici", potremmo pensare che con tale motivo il vecchio Pedro abbia voluto fissare icasticamente sia la sua condizione di anziano e ormai avvizzito capostipite di una dinastia, sia il rapporto stretto con il prediletto Miguel (il giovane e promettente virgulto).

3. Luis Machuca, Pedro Raxis e un altro pittore spagnolo, attr., *Polittico dei Beneficiati*, c. 1544-1546, tempera e olio su tavola, 240 x 200 cm, Museo Diocesano, Cagliari, Sardegna.

Non conosciamo l'occasione e il committente della stampa di Londra con il "ritratto" del *Crocifisso di Nicodemo* di Oristano. Ma la presenza a Roma nello stesso periodo del canonico Nicolò Canelles, introduttore della stampa in Sardegna e qualche anno dopo editore dei libri illustrati da Girolamo Ferrà, ci indica la strada della colonia sarda nell'Urbe e in lui un possibile committente che poteva avere buone ragioni personali per enfatizzare culti e pratiche religiose dei propri conterranei.

Si registra in Sardegna una produzione che volgarizza le soluzioni della bottega dei Raxis e le perpetua oltre i termini del soggiorno sardo dei due protagonisti: possiamo citare a titolo di esempio i polittici di Tula (datato epigraficamente al 1577) e quello di Bortigali, assegnabile al 1584 per le vicende della chiesa che lo ospitava. Furono eseguiti da collaboratori locali, che si valevano dei cartoni e dei disegni dei maestri, e forse anche dal giovane Juan, che sparisce dalle cronache familiari andaluse. Tornò invece in patria Miguel, conseguendovi ricchezza, a conferma della qualità del suo mestiere, portandosi da Roma 223 stampe sciolte e 23 libri fra

⁹ PILLITTU, A.: *La pittura del '500...*, op. cit., 2012, pp. 14-16, 101-109, 201-204.

4. Luis Machuca, ignoto pittore spagnolo e altro collaboratore della bottega dei Cavarò, attr., *Polittico degli Consiglieri*, c. 1544-1546, tempera e olio su tavola, 475 x 300 cm, Palazzo Civico, Cagliari, Sardegna.

repertori di stampe, di motivi architettonici e decorativi e persino di musica, patrimonio non comune che ne rivela lo spicco intellettuale.

Ma la congiuntura sardo-andalusa testimoniata dalle vicende dei Raxis non si esaurisce qui. La scoperta della presenza a Roma nel 1544-45 di Luis Machuca, figlio di Pedro, apre nuovi scenari alle vicende artistiche sarde.¹⁰

Il *Polittico dei Beneficiati* della Cattedrale di Cagliari (fig. 3) è insieme uno dei dipinti di qualità più alta della pittura cinquecentesca in Sardegna e uno dei più problematici.¹¹ Assegnato a Pietro Cavarò o a Michele Cavarò, con un giudizio non condivisibile perché la produzione del primo rivela una mano distinta e una cultura ben diversa, mentre il secondo è una creazione storiografica che ad un esame circostanziato si rivela inconsistente, è stato poi attribuito a un ignoto manierista legato alla cultura espressa nelle logge vaticane e anche a Pedro Machuca. A questa personalità del

“Maestro della Cattedrale di Cagliari” o di un ennesimo comprimario spagnolo della Maniera italiana è stato talvolta connesso anche il *Polittico dei Consiglieri* del Palazzo Civico di Cagliari (fig. 4), purtroppo molto deteriorato e perciò meno significativo, pur nell’altissima qualità di alcuni brani che palesano la medesima cultura raffaellesca interpretata con spirito spagnolo. L’attribuzione a Pedro Machuca dei polittici di Cagliari non trova riscontro nella biografia del toledano, che avrebbe potuto eseguirlo in Italia solamente entro il 1520, prima del rientro in Spagna: ma una simile datazione del polittico è assolutamente da escludersi, considerato il corso storico della pittura sarda. Così, oggi il giudizio più attendibile la incardina a circa il 1527, in connessione con la diaspora degli artisti in conseguenza del Sacco di Roma.

Tuttavia, l’attribuzione a Pedro Machuca non era affatto immotivata, benché basata su fragili raffronti. La cultura espressa nel *Polittico dei Beneficiati* è propria di artisti spagnoli con solide basi raffaellesche e michelangiolesche che potevano essere esperite solamente a Roma. E il legame con Pedro Machuca è tutt’altro che labile. Innanzitutto, già negli studi locali era stato osservato acutamente che i motivi di “estofado” sulla veste della Madonna sono identici a quelli usati nella bottega cavariana a stretto ridosso della morte di Pietro Cavarò (fine anni ’30). Se vogliamo restare all’ambito locale, le prime citazioni del *Polittico dei Beneficiati* risalgono agli anni ’60 del ’500, mentre la pittura fra gli anni ’20 e i ’30 lo ignora completamente. Ma, soprattutto, sono evidenti sia i legami con le opere andaluse della bottega di Pedro Machuca, sia le attinzioni “de visu” alle opere raffaellesche e michelangiolesche romane, scelte con fine

¹⁰ REDIN MICHAUS, G.: *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, 2007, p. 19, doc. I, p. 335; PILLITTU, A.: *La pittura del ’500...*, op. cit., 2012, p. 84.

¹¹ PILLITTU, A.: *La pittura del ’500...*, op. cit., 2012, pp. 75-89.

discernimento. Dalla volta della Cappella Sistina si traggono il buon ladrone, dalla vela con la *Punizione di Aman*, e il cattivo ladrone, da un ignudo in quella con il re Zorobabel. L'Arcangelo Gabriele riassume pose e gesti degli angeli sia della *Disputa sul Sacramento*, sia dell'affresco della Cappella Chigi in S. Maria della Pace, ma probabilmente proviene da una stampa; la sua figura si staglia su un fondale architettonico che ricalca quello della scena di *Isacco e Rebecca spiati da Abimelech* nelle Logge Vaticane. La cromia delle lesene riprende quella delle membrature architettoniche della *Stanza di Eliodoro*; i volti dei due reggicortina nello scomparto principale sono altresì raffaelleschi e sembrano tratti dalle incisioni di Agostino Veneziano o del Maestro B nel Dado, sebbene la figura femminile sia assimilabile a una delle astanti della *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino. La posa del Bambino appare invece una variazione sul tema di quella nella *Madonna Bridgewater*, dipinta da Raffaello al termine del periodo fiorentino (1507). Le proporzioni minute del corpo dell'Annunciata ripropongono quelle delle figure di Giulio Romano.

Dal cavaliere all'estremità del gruppo equestre della *Battaglia di Anghiari* si ricalcano invece la smorfia leonardesca, il disegno del braccio sinistro innalzato sopra la testa e la conseguente torsione violenta del tronco, per verosimile mediazione del periodo fiorentino di Pedro Machuca.

Ma è singolare la sensibilità con cui si interpreta il linguaggio romano, che giunge a un esito antinaturalistico: la tavolozza è limitata e gioca prevalentemente su colori ibridi o neutri (predominano i grigi e i verdi, mentre i toni caldi sono variazioni di rossi poco saturi o sono dati dalle superfici dorate), l'effetto generale è timbrico; la luce è astratta e non definisce l'ora e il luogo. Predomina l'interesse per la figura umana, nell'ambito di un gusto idealizzante. Vige un principio di semplificazione compositiva, si riducono i piani e i gruppi di personaggi, la doratura ha un peso non secondario.

Sono tratti comuni al *Polittico di San Pedro de Osma*, oggi nella Sala Capitolare della Cattedrale di Jaén, commissionato nell'aprile del 1546 e concluso probabilmente entro il 1547, in cui tradizionalmente si vuole vedere una collaborazione di Pedro Machuca con il figlio Luis, personaggio semisconosciuto ma di grande ingegno e che riscuoteva altissimo apprezzamento alla corte granadina, se fu incaricato di succedere al padre, morto il 4 luglio 1550, alla direzione dei lavori di costruzione del Palazzo reale. Nato nel 1525, Luis fu anche pittore, esecutore di almeno una descrizione cartografica nel 1564 per ordine di Filippo II e gli è stato recentemente attribuita la paternità di un trattato di arte fortificatoria dedicato a Luis Hurtado de Mendoza (il principale protettore di Pedro Machuca) scritto certamente fra 1544 e 1564 da un ignoto spagnolo che fu a Roma negli anni di papa Paolo III (1534-1549). Comune ai due polittici è l'impostazione in contrapposto della figura principale dello scomparto di devozione, per cui, almeno nel caso del *San Pedro de Osma* potrebbe aver inciso la stampa del *Giudizio universale* di Michelangelo, probabilmente per il "medium" dell'incisione del Bonasone (eseguita non prima del 1546). Ma non si può ignorare che il volto idealizzato della Madonna nel *Polittico dei Beneficiati* di Cagliari è quanto di più vicino ai canoni raffaelleschi di Pedro Machuca espressi nella *Virgen de la Cinta* di Jaén. Inoltre, la comunanza di linguaggio del *Polittico dei Beneficiati* con la *Deposizione di Cristo* del Prado, tradizionalmente attribuita

a Pedro Machuca, consente di assegnare una parte rilevante del dipinto madrileno a Luis, come conferma l'iscrizione nella cornice che ne ricorda il completamento nel 1547.

Tuttavia, all'interno delle tavole cagliaritane si percepiscono sensibilità diverse. L'interesse di definizione plastica dell'autore dei due ladroni non è condiviso dal tratto nervoso, ancora goticizzante, che definisce i contorni del Crocifisso, prodotto di un'altra mano, poco avveza alla resa scultorea delle figure di Michelangelo, ma forse legata per devozione propria alla venerata figura del *Crocifisso di Nicodemo*. È forse a costui che si devono i lampeggiamenti sulle vesti che coprono le cosce fusiformi, alla maniera del Pedro Machuca dell'*Orazione nell'orto* di Granada che verrà riproposta da Pedro e Miguel Raxis. Inoltre, sono state da tempo segnalate le fortissime analogie fra questo Crocifisso e quello della tavola nel Museo Sanna di Sassari, attribuito al Maestro di Ozieri, cui è stata persino assegnata la paternità anche del primo. Si può perciò proporre l'identificazione di questa mano in quella di Pedro Raxis –uomo di fiducia di Pedro Machuca– per il quale in Andalusia si accusa un vuoto documentario fra il 1544 e il 1546 che potrebbe spiegarsi bene se si fa l'ipotesi che possa avere accompagnato il giovane Luis nella trasferta romana, dove è assai probabile, dai dati stilistici della produzione del Maestro di Ozieri, che Pedro Raxis avesse soggiornato nella prima metà degli anni '20. Il Raxis potrebbe quindi essere stato il procacciatore, anche per i legami della bottega familiare con quella dei Cavarò, della prestigiosa commissione cagliaritana del *Polittico dei Beneficiati*, la cui qualità è senz'altro superiore a quella del *Polittico di San Pedro de Osma*.

Se si volesse indagare su quanto di più vicino alla singolare speculazione sulla volta sistina denunciata dall'attento modellato michelangiolesco dei due ladroni della *Crocifissione* del *Polittico dei Beneficiati*, lo si ritroverebbe nella produzione romana di Gaspar Becerra: nei due ignudi del frontespizio della *Historia del cuerpo humano* di Juan de Valverde, pubblicata a Roma nel 1556 e anche, con diversa incisività, nelle figure di *Mercurio e Minerva* in un disegno degli anni '50 ora al Louvre. Becerra darà nelle altre sue opere una sottolineatura speciale alla monumentalità delle figure del Buonarroti, che lo allontana dai nostri due ladroni, mentre il citato frontespizio è una chiara indicazione di quali strade aveva percorso l'autore della *Crocifissione* cagliaritana e di quale sensibilità fosse dotato. Certo, un giovane classicista spagnolo non ignaro delle formule romane di Perin del Vaga.

Originario di Baeza, nel Regno di Jaén in Andalusia, Gaspar Becerra è documentato a Roma dal 1544 quando entrò nella Compagnia di San Luca –ma certamente risiedeva da qualche tempo nell'Urbe– fino all'agosto del 1556 e ritornò definitivamente in Spagna, a Burgos, entro il primo dicembre 1557. Sarà lui alla metà del secolo a importare in Spagna il michelangiolismo nel senso di correttezza anatomica, verosimiglianza di resa plastica e monumentalità date dall'adozione della forma cubica come sistema di proporzionamento, insieme a un ideale eroico di matrice classico-umanistica. Gaspar Becerra partecipò a imprese di grande impatto innovativo nella pittura romana di metà '500, in collaborazione con il Vasari al Palazzo della Cancelleria, per il Cardinale Alessandro Farnese (1546), insieme a Pedro Rubiales (*Roviale Spagnolo*); con Daniele da Volterra alla decorazione della Cappella Della Rovere in Trinità

dei Monti (1548-1560). Fu coinvolto, alle dipendenze di Giulio Mazzoni, anche nei lavori nel Palazzo Capodiferro.

È assai significativo che il soggiorno romano di Luis Machuca abbia coinciso per qualche anno con quello di Gaspar Becerra. I loro rispettivi padri, i pittori Pedro Machuca e Antón Becerra, intrattennero rapporti di mestiere nel 1540, il che può indurre a ipotizzare uno stimolo da parte del primo affinché Gaspar compisse quel viaggio di formazione a Roma che nessun artista in Spagna più dell'anziano Pedro Machuca doveva ritenere indispensabile. Anzi, constatata la stretta vicinanza della prima attestazione nell'Urbe dei due giovani andalusi, non è da escludersi che abbiano intrapreso insieme il pellegrinaggio.

Altri giovani artisti sudditi della Corona di Spagna oggi trascurati svolgevano la loro attività in Roma, avendo occasione di confrontare le proprie inclinazioni formali con gli illustri modelli raffaelleschi e michelangioleschi. Straordinaria è la biografia del sardo Pietro Pisa (Pisano), pittore e doratore nato nel 1519 o nel 1520 a San Gavino (centro importante a circa 45 km da Cagliari), attestato a Roma dalla prima metà del sesto decennio fino alla morte nel 1590. Entrato ufficialmente nella Compagnia di San Luca nel 1563, ricoprendovi anche incarichi di responsabilità, probabilmente lavorò con lo scultore e pittore piacentino Giulio Mazzoni sia nella decorazione del Palazzo Capodiferro (oggi Spada) all'epoca di Papa Giulio III (1550-1555), sia negli affreschi della cappella del canonico Costantino del Castillo della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, abbandonati da Gaspar Becerra. Pietro Pisano è in realtà¹² quello stesso Pere Pisa, pittore del Regno di Sardegna, che collaborarò strettamente a Barcellona e Tarragona con il portoghese Pere Nunyes nel 1546-1547.

Da Barcellona doveva provenire anche Francisco Credenza, o Francesco Napoletano, figlio di quel Nicolau I Credenza napoletano emigrato in Catalogna che troviamo associato nel sodalizio dei pittori di Barcellona nel 1508, insieme a Pietro Cavarò, e che nel 1518 aveva accolto un apprendista pittore sardo. Documentato a Roma dal 1546 al 1576 e mai attestato a Barcellona, Francisco Credenza riveste spesso ruoli di grande prestigio nella Compagnia di San Luca, cui è iscritto dal 1551, e gode di un discreto successo professionale nell'Urbe. Era sicuramente in rapporti stretti con Taddeo Zuccari, che lo indicò come proprio sostituto quando nel 1562 si dimise dall'incarico di console della Compagnia di San Luca, ma anche con Pietro Pisano. La prima attestazione romana di Francesco Credenza è del 17 maggio 1546, quando ottenne la prestigiosa cittadinanza romana, segno di un soggiorno già avanzato. Anch'egli attivo nel cantiere di Palazzo Capodiferro (nel 1550) e presente a Roma fino al 1565, risulta documentato a Bologna e di nuovo a Roma dal 1573 al 1574.

Le esperienze del classicista spagnolo la cui mano minoritaria è avvertibile nei due politici cagliaritari non dovevano essere poi così distanti da quelle di Pietro Pisa e di Francisco Credenza, entrambi fra l'altro documentati come doratori, così come Luis Machuca.

Un altro dato di assoluto rilievo che emerge dalle vicende dei citati artisti spagnoli, sardi e catalani a Roma, passibili di coinvolgimento in commissioni pittoriche sarde, è la connessione con la famiglia Farnese e con il suo "entourage", nel quale orbitavano il Vasari, Pedro Rubiales e

¹² *Ibid.*, pp. 90-95, 98.

5. *Ritratto di molto devoto Crocifisso di Oristano*, 1568, bulino, 48'4 x 32'4 cm, British Museum, Londra, 1874,0613.590.

Daniele da Volterra e che potrebbe essere stato il contesto in cui per alcuni maturò la conoscenza di Perin del Vaga, protetto dei Farnese negli ultimi anni romani (morì nell'ottobre del 1547).

I poli generatori di questa corrente di artisti e di idee di cui –paradossalmente– sono rimaste le più significative testimonianze in Sardegna sono dunque Roma e l'Andalusia. La nota biografica del Pacheco, che indica in Pedro Raxis un seguace del romano Giulio Aquili e di Alessandro Mayner, celebri, secondo il trattatista, per avere importato in Spagna la pittura ad affresco e le grottesche e per avervi compiuto la decorazione della residenza di Carlo V all'Alhambra, nella sua commistione fra le figure di Pedro “el joven” e Pedro “el viejo”¹³ ci indica comunque in Granada il centro di rielaborazione del linguaggio romano in cui si coltivavano gli insegnamenti di Raffaello e da cui prendevano la via di Roma generazioni di promettenti artisti che lasciarono alte testimonianze in Sardegna. Questa nuova rotta mediterranea ci apre un inedito varco di indagine, a partire proprio dall'identificazione di Pietro Raxis, di Miguel Raxis e di Luis Machuca, che deve svilupparsi nel senso di meglio comprendere il ruolo ispiratore di Perin del Vaga, dato che al gusto del grande fiorentino si rifanno le decorazioni di ambienti dell'abitazione di Carlo V all'Alhambra, derivate da quelle di logge e stufe romane ad opera di Raffaello e di Giovanni da Udine, e considerato che, secondo un'allettante ipotesi, Giulio Aquili potrebbe essere stato al seguito di Perino nel periodo genovese dopo un'esperienza

¹³ Effettivamente le poche note del Pacheco sovrappongono le figure di Pedro “el viejo” e di Pedro “el joven”, contemporaneo del cronachista, generando perniciose confusioni PACHECO, F.: *El Arte de la pintura*, lib. III, Sevilla, 1649, c. 360; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los mas ilustres Profesores de las bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, 1800, pp. 161-163; PILLITTU, A.: *La pittura del '500...*, op. cit., 2012, p. 130.

nell'équipe di Giovanni da Udine. Così come è suscettibile di sviluppi l'inquadramento del ruolo di Pedro Machuca nelle stesse imprese decorative, nonostante l'assenza di prove documentali, constatata la sua esperienza all'interno dell'atelier di Raffaello.¹⁴

Benchè Pedro Raxis sia giunto in Andalusia prima e indipendentemente da Giulio Aquili, si individuano nelle sue citazioni romane comuni orientamenti di gusto che riportano a una congiuntura precisa del raffaellismo, soprattutto alle imprese decorative fra secondo e terzo decennio di Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio e Maturino, Pellegrino da Modena e Giovanni da Udine. I paesaggi di Pedro, ben lontani da Cesare da Sesto, appaiono assai più consoni al gusto di Perin del Vaga, così come espresso nella sfortunata Deposizione di Cristo per S. Maria sopra Minerva di cui restano i due ladroni nelle collezioni reali di Hampton Court.

La replica del venerato modello scultoreo di Oristano caratterizza quasi normativamente l'iconografia del Crocifisso nella pittura sarda dal 1518 almeno alla fine degli anni '70. Proprio per la presenza di questa caratteristica è stato acquistato sul mercato antiquario, come opera sarda, un trittico di devozione privata (fig. 5), in realtà prodotto di alta qualità della bottega maiorchina di Mateu López padre e figlio, databile fra la fine degli anni '70 e il 1584, anno della morte di Mateu López figlio, la cui mano vi è prevalente.¹⁵

Nello scomparto principale è raffigurata la scena della Crocifissione e santi. Sulle facce interne delle ante sono rappresentati S. Giorgio e il drago, S. Girolamo penitente, S. Francesco d'Assisi che riceve le stigmate e Sant'Eulalia. Eccetto che per il Crocifisso, la tavola principale si serve della stampa incisa nel 1568 da Cornelis Cort su un disegno di Giulio Clovio, mentre il S. Giorgio raccoglie esempi illustri, da van der Weyden a quello maiorchino di Pere Niçard.

Tuttavia, questo Crocifisso gotico "doloroso" è ripetuto costantemente nell'intera produzione dei López, ma non ha origine in una devozione maiorchina in quanto tale iconografia è esclusiva, nelle Baleari, solamente della loro bottega. Non è possibile determinare quale fosse esattamente l'archetipo iconografico cui attingono i López e se eventualmente essi fossero a conoscenza del Crocifisso ligneo di Oristano. Assodato che non risulta alcuna attestazione dei due López in Sardegna e che il loro linguaggio si distingue nettamente da quello degli artisti sardi coevi, non ci resta che segnalare l'affinità formale con il *Crocifisso del Polittico dei Beneficiati* della Cattedrale di Cagliari (stesse soluzioni disegnative, medesimo punto di vista, scivolamento in avanti dell'addome con il segno netto della cesura che lo separa dal torace, rappresentazione di due corpi celesti come perfetti dischi ai lati opposti della croce) che non è attribuibile alla mano dei López, che non giungono mai a tale correttezza anatomica, e porsi l'interrogativo se qualche connessione vi possa essere per il fatto che dall'Andalusia proveniva anche Mateu López padre, nativo di Cordova, comparso improvvisamente sulla scena artistica di Palma nel 1546, in relazione con una commissione pittorica assegnata al valenziano Joan de Joanes, da cui dipende strettamente la sua pittura. La più antica

¹⁴ Sulle vicende che coinvolgono l'Aquili, il Mayner e il Machuca e per le osservazioni sul ruolo ispiratore di Perin del Vaga, LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador", *Carlos V y la Alhambra*, Granada, 2000, pp. 107-127; DACOS, N.: "Julio y Alejandro: grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina", *Cuadernos de la Alhambra*, XLII, 2007, pp. 80-117; PILLITTU, A.: *La pittura del '500...*, op. cit., 2012, pp. 130, 134-143, 146, 163, 179.

¹⁵ PILLITTU, A.: *La pittura del '500...*, op. cit., 2012, pp. 113-128.

attestazione di Mateu López *senior* a Maiorca è del gennaio 1545, per cui si ritiene verosimile che sia giunto nell'isola nel 1544.

Alla sua mano si devono dunque i rimarchevoli Crocifissi pittorici dell'Archivio capitolare della Cattedrale di Palma di Maiorca e del monastero di Pedralbes.

REFERÈNCIES FORMALS EN LA PINTURA DEL GRECO

En aquest treball s'intenta sotjar alguns dels precedents que van poder ser-li d'utilitat al pintor a l'hora d'elaborar les seues obres. Es posa especial èmfasi en la importància cabdal de Miquel Àngel en aquest sentit.

This work intends to look up into the precedents, which may have influenced the painter to create the art works. In this sense, the clear importance of Michelangelo is stated.

INTRODUCCIÓ

Quan pensem en la pintura del Greco automàticament ens ve al pensament un qualificatiu: original. Certament la seua producció té un caràcter personalíssim, que la fa impossible de confondre amb altres pintors.

Amb tot, el qualificatiu, merescut com diem, té el risc d'imposar-se excessivament, d'eliminar factors que mereixerien ser considerats. Si la bibliografia de l'art del segle XIX, espentada sobretot pel romanticisme, va subratllar la "unicitat" del geni, flor que naix isolada i que porta l'art al seu cim, lluitant contra els elements i contra les tendències del moment, fins imposar els seus criteris, talment un heroi de fulletí, avui hauríem de sentir-nos obligats a revisar i a explicar la presència d'aquests artistes en un context social i artístic i les interaccions que mantenen amb ell.

No anem a detenir-nos en els orígens de la peculiar manera de pintar del Greco. És segur que el xoc, per força violent, entre la seua formació com a pintor d'icones i el que va poder veure i prendre de Venècia, va pesar a l'hora de relativitzar la importància de qualsevol influència i també en el camí de recerca de la seua pròpia manera, que és, com ja s'ha

assenyalat repetidament, una curiosa i reeixida suma entre Candia, la república de Sant Marc i la Roma miquelangelesca. També és veritat que la seua manera de fer va gaudir sempre la consideració de les classes altes de Toledo i que no li van faltar encàrrecs, per tant, mai va haver de replantejar-se-la. La seua crescuda autoestima i els mèrits indubtables que hi van units, faria la resta. De fet l'elevada consideració de si mateix, tal vegada exagerada i mancada de perspectiva, va ser la que li va fer reivindicar-se com a superior davant ni més ni menys que de Miquel Àngel, guanyant-se, de retruc, l'enemistat del món artístic romà que encara considerava i considerarà sempre, el florentí com a cim insuperable d'inventiva i exemple a seguir de manera més o menys evident. Potser en aquesta enemistat poguérem trobar un dels factors que el va fer decidir-se per l'emigració, al costat del prestigi que encara posseïa la monarquia catòlica. De tota manera és difícil creure que un pintor de qualitat elevada decidís emprendre tan considerable peripècia vital i professional sense tindre almenys un encàrrec a la butxaca. Potser l'encàrrec contractat, o almenys compromès en ferm foren les pintures del retaule de Santo Domingo el Antiguo, la seua primera obra a Toledo, aconseguit tal vegada gràcies a les gestions del seu amic el clergue espanyol Luis de Castilla, qui des de la seua residència a Roma, actuaria d'intermediari amb l'orde propietària del convent. Ha d'advertir-se que, malgrat les dificultats que va suscitar l'elevada consideració de les seues pròpies facultats pictòriques i que va ser la vertadera causa de l'enfrontament amb els canonges de la Catedral de Toledo, en el seu segon encàrrec d'importància, Domenico mai va optar per tornar a Roma ni a Venècia. El petit i provincià àmbit artístic toledà el va considerar com el seu cap i ell es degué conformar amb ser cap de ratolí abans que cua de lleó.

Són escassíssims els estudis específics dedicats a esbrinar els antecedents formals de les obres del Greco. Entre ells mereix ser destacat el de Yasunari Kitaura *El Greco. Gènesis de su obra*,¹ amb qui coincidim en ocasions. La intenció del nostre treball és continuar en aquesta línia, esbrinant els antecedents formals que el pintor tria conscièntment a l'hora d'elaborar les seues composicions. També demostrar el pes decisiu de Miquel Àngel a l'hora d'efectuar aquesta tria.

EL GRECO I MIQUEL ÀNGEL

A partir dels testimonis de Mancini² i de Pacheco,³ sempre s'ha dit que el Greco menyspreava Miquel Àngel i això no ens sembla del tot exacte. Domenico, de formació eminentment veneciana, valorava el color per damunt de tot. En la polèmica suscitada entorn de la primacia entre el color i la forma que es va escampar pels cenacles més il·lustrats de la veïna península, es degué veure obligat a defensar els seus orígens, els seus mestres i la seua pròpia manera d'entendre l'acte de la creació pictòrica. Miquel Àngel senzillament era el cap i senyera de l'altra tendència i per això va ser destinatari de les crítiques del Greco. L'únic que li retreia és que no sabia "pintar", és a dir posar el color. Mai, però, se li haguera ocorregut dir que no sabia dibuixar, que no sabia inventar noves postures del cos o que no tenia un estudi depurat de la composició.

¹ KITAURA, Y.: *El Greco. Gènesis de su obra*, Madrid, 2003.

² MANCINI, G.: *Considerazione sulla pittura*. Edició a cura d'A. Marucci i L. Salerno, 2 vols., Roma, 1956.

³ PACHECO, F.: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, 1990.

El Greco, igual que havien fet els seus mestres Tiziano i Tintoretto sabrà estimar aquests aspectes de la producció miquelangelesca, tant en pintura com en escultura, fins a constituir el gruix de les seues influències, com veurem seguidament.

Més encara, si el nostre pintor no hagués tingut un respecte profund pel florentí, no l'hauria inclòs entre les quatre figures que hi ha als peus d'aquella *Expulsió dels mercaders del temple* i molt menys al costat del seu idolatrat Tiziano.

En realitat tota aquesta pintura és un homenatge a aquestes quatre figures Tiziano, Miquel Àngel, Clovio i Rafael. En ella es conté, al nostre entendre, un manifest a favor de l'“elevada” pintura, la de qualitat, la creativa. Seria la vertadera explicació de la presència d'aquests artistes al peu del que seria en realitat una representació de l'expulsió no solament dels que la consideren una mercaderia, que també, sinó de tots aquells que intenten fer-la malbé. És l'intent del nouvingut per faltar la seua personalitat, elogiar els seus mentors i fer-se un lloc en l'atapeït món artístic romà.

I així les dues figures principals, Crist i el jove d'esquena que intenta evitar els cops, deriven de Miquel Àngel (figs. 1, 2, 3, 4, 5 i 6).

La imatge de *Sant Sebastià* de la Catedral de Palència (fig. 7) és potser la de més rotundes connotacions miquelangelesques de tota la producció del candiota. Les seues mateixes referències valdran per al protagonista del *Baptisme de Crist* de l'Hospital Tavera (fig. 8) i creiem que caldria centrar-les en l'Hamà d'una de les llunetes de la Capella Sixtina (fig. 9).

La figura masculina de la part inferior dreta de la *Pentecosta* (fig. 10) derivaria d'un altre dels ignudis de la Sixtina (fig. 11).

Profunda i perdurable en el temps va ser la influència que va deixar en el Greco el *Crist* fet per Miquel Àngel per a Vittoria Colonna (fig. 12). El trobarem reflectit en els conservats al Museu Getty (fig. 13) i Louvre (fig. 14) i també en un que va ser subhastat recentment per la casa Sotheby's (fig. 15). Però curiosament també la figura d'un dels ploraners d'aquest dibuix (fig. 16) serà utilitzada pel pintor per a un *Sant Pere*, de col·lecció particular (fig. 17).

La *Santa Anna* triple del Museu de Cleveland (fig. 18), de vegades considerada la Magdalena amb la Sagrada Família, sense prou raons al nostre entendre, estaria fortament influïda pel dibuix amb el mateix tema de l'Ashmolean Museum (fig. 19).

Alguns detalls del *Soterrament del senyor d'Orgaz* (figs. 20 i 21), també ens remeten a figures de Miquel Àngel (figs. 22 i 23).

La majoria de les pietats del Greco, inclosa la *Trinitat* del Museu del Prado (figs. 24, 25, 26), recorden sempre la *Pietat* conservada ara al Museu de l'Òpera del Duomo (fig. 27), tot i que de vegades el disseny en vertical es substituïa per un altre en horitzontal. En canvi en la de la Hispanic Society (fig. 28) s'inspira en el dibuix del mateix tema per a Vittoria Colonna (fig. 29)

L'*Adoració dels pastors* (fig. 30), feta encara a Itàlia, conserva fresca la memòria del Buonarroti en la figura de la Mare de Déu, que recorda vivament el dibuix conservat al Louvre (fig. 31) i en la del pastor més acostat a ella, es rememora un dels personatges del *Sacrifici de Noé* de la Sixtina (fig. 32).

Al dibuix miquelangelesc del *Crist crucificat* (fig. 34), conservat al British, el Greco només li ha hagut de variar els braços per transformar-lo en un *Crist triomfant*, en la *Resurrecció* (fig. 33) del Museu del Prado.

Alguna de les figures de la *Visió de l'Apocalipsi* (fig. 35) estaria inspirada en el dibuix del *Crist ressuscitat* conservat a Windsor (fig. 36).

La Mare de Déu de la petita *Fugida a Egipte* del mateix museu madrileny (fig. 37) recorda poderosament tant la Mare de Déu de l'*Adoració dels reis* de Leonardo (fig. 38) com la que hi ha en el dibuix de l'Albertina de Viena, obra del Buonarroti (fig. 39).

No deixa de ser curiosa la semblança entre la composició del *Martiri de sant Maurici* del Escorial (fig. 40) i la d'altres obres del primer renaixement, com ara la *Flagel·lació* de Piero della Francesca (fig. 41). Les tres figures de la dreta, exhibeixen airoses postures clàssiques i la del mig recorda poderosament el gravat de la *Resurrecció* de Mantegna (fig. 42) i l'airosa *Resurrecció* de Tiziano (fig. 43), però la seua referència llunyana és el grup central del *Judici Final* de Miquel Àngel (fig. 44). Així la figura de l'esquerra deriva del sant Andreu, la d'enmig del sant Bertomeu, la de l'esquerra del personatge amb barba blanca a la dreta de sant Pere i la de l'home que darrere del xiquet aixeca la mà dreta del que fa el mateix al darrere del considerat sant Joan Baptista o Adam en la Sixtina. Tot això sense oblidar l'estretíssima semblança de la figura de la dreta amb una altra obra del geni florentí, el *Bacus* (fig. 45).

La *Immaculada* del Museu de Santa Cruz (fig. 46) al nostre entendre també podria derivar de la Mare de Déu del *Judici Final* (fig. 47). A la mateixa obra, al seu grup central (fig. 49), ens remet l'*Expoli* (fig. 48), si bé la figura de Crist recorda vivament la Mare de Déu d'una de les crucifixions miquelangelesques (fig. 50).

Una de les turmentades figures del *Laocon* (fig. 51) podria ser filla de l'*Esclau moribund* del Louvre (fig. 52).

La Mare de Déu de l'*Anunciació* que es guarda al Museu Thyssen (fig. 53) és hereua del dibuix amb el mateix personatge que conserva el British Museum (fig. 54).

ALTRES REFERÈNCIES

L'àngel de l'*Anunciació* que acabem de citar, és deutor al nostre entendre de figures de Botticelli (fig. 55), repetides en algunes de les seues produccions.

I ja que hem parlat d'aquella deliciosa *Fugida a Egipte*, tal vegada podríem veure en el sant Josep (fig. 56) un esment a Tintoretto (fig. 57). L'admiració del Greco per Rafael es fa palesa

en el grup principal de *La curació del cec* (fig. 58), inspirada en el lateral esquerre de l'*Escola d'Atenes* (fig. 59).

En la *Resurrecció* del Museu del Prado (fig. 60) podem sotjar influències de Wierix en el protagonista (fig. 61).

La figura del vell que assegut contempla Jesús en la citada escena de l'*Expulsió dels mercaders del temple* (fig. 62), podria derivar de la que hi ha en la del *Testament i mort de Moisés*, obra de Signorelli i ajudants en la Capella Sixtina (fig. 63).

Per al *Sant Sebastià* del Museu del Prado (fig. 64), de sabor tan clàssic, recuperarà la memòria d'altres del segle XV italià, com ara els de Mantegna (fig. 65), Antonello de Mesina (fig. 66) i Piero della Francesca (fig. 67).

CONCLUSIÓ

Així, doncs, més enllà de les paraules i d'eixa certa pedanteria que en determinat moment el va portar a autoproclamar-se millor que Miquel Àngel, les pintures del Greco fan evident una admiració clara i constant per aquest i per la seua capacitat d'inventar postures del cos humà. Sobre aquesta base d'admiració, el Greco hi prendrà exemple per a molts dels personatges que apareixen en les seues composicions i, en comptades ocasions, la composició mateixa. El Greco, doncs, no serà una excepció a la seua època, en la qual Miquel Àngel, seguirà sent un far que il·luminarà l'art europeu i això continuarà sent així passats els anys i els segles, a través precisament dels pintors naturalistes Caravaggio, Ribera, Velázquez, etc., els quals, lluny del que ha vingut dient-se, mai renegaran d'ell i el mantindran en l'altar de les seues adoracions perpètuas.

D'altres pintors l'ajudaran també a enllestir les seues produccions. La llista és llarga i ja hem esmentat alguns exemples. Només destacar la preponderància dels artistes italians del segle XV i primera meitat del XVI. Ara bé el Greco és un creador. Sobre aquesta base, de vegades només un suggeriment, inventarà noves formes que el doten de personalitat ferma i el faran excel·lir sobre manera en el panorama pictòric europeu de la seua època, sent elogiat ja en vida per tractadistes i entesos, com ara Pacheco, que el va tractar en persona. La seua influència serà cabdal també per al sorgiment d'un focus de pintura toledana de qualitat en els primers anys del segle XVII, al qual va saber transmetre la seua estima per determinats models i en especial per Miquel Àngel.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

1. El Greco, *Expulsió dels mercaders del temple* (detall), 1571-1576, oli sobre llenç, 118 x 150 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.
2. Miquel Àngel, *Judici Final* (detall), 1537-1541, fresc, 1370 x 1220 cm, Capella Sixtina, Vaticà.
3. Miquel Àngel, *Geni de la Victòria*, 1532-1534, marbre, 261 cm, Palazzo Vecchio, Florència.
4. El Greco, *Expulsió dels mercaders del temple* (detall), Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.
5. Miquel Àngel, *Conversió de Sant Pau* (detall), 1542-1545, fresc, 625 x 661 cm, Capella Paolina, Roma.
6. Miquel Àngel, *Resurrecció de Crist* (detall), 1532, llapis i carbonet sobre paper, Royal Library, Windsor.
7. El Greco, *Sant Sebastià*, 1577-1578, oli sobre llenç, 191 x 152 cm, Catedral, Palència.
8. El Greco, *Baptisme de Crist* (detall), 1608, oli sobre llenç, 330 x 211 cm, Hospital Tavera, Toledo.
9. Miquel Àngel, *Estudi per a Hamà de la Capella Sixtina*, 1511-1512, sanguina, 40'6 x 20'7 cm, The British Museum, Londres.
10. El Greco, *Pentecosta* (detall), 1597-1600, oli sobre llenç, 275 x 127 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

11. Miquel Àngel, *Ignudi*, 1508-1512, fresc, Capella Sixtina, Vaticà.

12. Miquel Àngel, *Crucifixió*, 1523, llapis roig sobre paper, 39'4 x 28'1 cm, The British Museum, Londres.

13. El Greco, *Crucifixió*, 1600-1610, oli sobre llenç, 321 x 205 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

14. El Greco, *Crucifixió amb dos donants*, 1590, oli sobre llenç, 260 x 171 cm, Musée du Louvre, París.

15. El Greco, *Crucifixió*, sense dades, subhastat a Sotheby's el 2013.

16. Miquel Àngel, *Crist per a Vittoria Colonna* (detall), 1538-1541, llapis sobre paper, 37 x 27 cm, The British Museum, Londres.

17. Atribuit al Greco, *Sant Pere*, sense dades, col·lecció particular.

18. El Greco, *Santa Anna triple*, c. 1595, oli sobre llenç, 132 x 100 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

19. Miquel Àngel, *Santa Anna triple*, 1505, llapis sobre paper, 254 x 177 cm, The Ashmolean Museum, Oxford.

20. El Greco, *Soterrament del senyor d'Orgaz* (detall), 1586-1588, oli sobre tela, 480 x 360 cm, església de sant Tomé, Toledo.

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

21. *Idem.*

22. Miquel Àngel, *Judici final* (detall), llapis sobre paper, sense més dades, Museu Bonnat, Baiona.

23. Miquel Àngel, *Ignudi*, 1508-1512, fresc, Capella Sixtina, Vaticà.

24. El Greco, *La Trinitat*, 1577-1580, oli sobre llenç, 300 x 179 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

25. El Greco, *Pietat*, 1587-1597, oli sobre llenç, 120 x 145 cm, col·lecció particular.

26. El Greco, *Enterrament de Crist*, subhastada a Sotheby's de Nova York el 2013, procedent de la col·lecció Baroni, sense més dades.

27. Miquel Àngel, *Pietat*, 1550, escultura en marbre, 200 cm, Museo dell'Òpera del Duomo, Florència.

28. El Greco, *Pietat*, 1571-1576, oli sobre llenç, 29 x 20 cm, The Hispanic Society of America, Nova York.

29. Miquel Àngel, *Pietat per a Vittoria Colonna*, 1538-1541, llapis i carbonet sobre paper, 29'5 x 19'5 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

30. El Greco, *Adoració dels pastors* (detall), 1570, oli sobre llenç, 114 x 105 cm, col·lecció particular.

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

31. Miguel Àngel, *Santa Anna, la Mare de Déu i el Xiquet* (detall), llapis i carbonet sobre paper, 325 x 260 cm, Musée du Louvre, París.

32. Miquel Àngel, *Sacrifici de Noé* (detall), 1508-1512, fresc, Capella Sixtina, Vaticà.

33. El Greco, *Resurrecció*, 1597-1604, oli sobre llenç, 275 x 127 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

34. Miquel Àngel, *Crucifixió* (detall), 1523, sanguina, 39'4 x 28'1 cm, The British Museum, Londres.

35. El Greco, *Visió de l'Apocalipsi* (detall), 1608-1614, oli sobre llenç, 224'8 x 199'4 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.

36. Miquel Àngel, *Crist ressuscitat*, 1532, llapis i carbonet sobre paper, 373 x 221 cm, The Royal Collection, Windsor Castle.

37. El Greco, *Fugida a Egipte* (detall), 1570, oli sobre llenç, 15'9 x 21'6 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

38. Leonardo da Vinci, *Adoració dels reis* (detall), 1481-1482, oli sobre fusta, 246 x 243 cm, Galleria degli Uffizi, Florència.

39. Miquel Àngel, *Mare de Déu i infant*, llapis sobre paper, sense dades de mides, Albertina, Viena.

40. El Greco, *Martiri de sant Maurici i la legió Tebana* (detall), 1580-1582, oli sobre llenç, 140 x 110 cm, Monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

41. Piero della Francesca, *Flagel·lació*, posterior a 1444, oli i tremp sobre taula, 59 x 82 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

42. Mantegna, *Resurrecció*, 1470, gravat, 32'54 x 30'48 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

43. Tiziano, *Resurrecció*, sense data, oli sobre llenç, 144 x 116 cm, col·lecció particular, Uruguai.

44. Miquel Àngel, *Judici final* (detall), 1535-1541, fresc, Capella Sixtina, Vaticà.

45. Miquel Àngel, *Bacus*, 1496-97, escultura en marbre, 203 cm, Museo del Bargello, Florència.

46. El Greco, *Immaculada Concepció* (detall), oli sobre llenç, 1608-1613, 348 x 174'5 cm, Museo de la Santa Cruz, Toledo.

47. Miquel Àngel, *Judici final* (detall).

48. El Greco, *L'espoli*, 1577-1579, oli sobre llenç, 285 x 173 cm, Catedral, Toledo.

49. Miquel Àngel, *Judici final* (detall).

50. Miquel Àngel, *Crucifixió* (detall), c. 1555-1564, llapis sobre paper, 43'2 x 28'9 cm, Musée du Louvre, París.

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

51. El Greco, *Laocoön* (detall), c. 1610-1614, oli sobre llenç, 137'5 x 172'5 cm, National Gallery of Art, Washington.

52. Miquel Àngel, *Esclau moribund*, 1513-1515, escultura en marbre, 228 cm, Musée du Louvre, París.

53. El Greco, *Anunciació* (detall), oli sobre llenç, 117 x 98 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

54. Miquel Àngel, *Mare de Déu amb l'infant*, 1530, carbonet sobre paper, 31'4 x 20 cm, The British Museum, Londres.

55. Sandro Botticelli, *Minerva i el centaure*, 1482-1483, tremp sobre llenç, 148 x 207 cm, Galleria degli Uffizi, Florència.

56. El Greco, *Fugida a Egipte* (detall), 1570, oli sobre llenç, 15'9 x 21'6 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

57. Tintoretto, *Sant Marc alliberant l'esclau* (detall), 1548, oli sobre llenç, 416 x 544 cm, Galleria della Academia, Venècia.

58. El Greco, *La curació del cec* (detall), 1567, oli sobre tela, 65'5 x 84 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

59. Rafael Sanzio, *L'Escola d'Athenes* (detall), fresc, 1509-1510, Stanza della Segnatura, Vaticà.

61

62

63

64

65

66

67

60. El Greco, *Resurrecció*, 1577-1579, oli sobre tela, 210 x 128 cm, Santo Domingo el Antiguo, Toledo.

61. Anton Wierix, *Resurrecció*.

62. El Greco, *Expulsió dels mercaders del temple* (detall), Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

63. L. Signorelli i B. della Gatta, *Testament i mort de Moisés*, 1482, fresc, 367 x 560 cm, Capella Sixtina, Vaticà.

64. El Greco, *Sant Sebastià*, 1610-1614, oli sobre llenç, 115 x 85 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

65. A. Mantegna, *Sant Sebastià*, 1480, oli sobre llenç, 255 x 140 cm, Musée du Louvre, París.

66. Antonio da Messina, *Sant Sebastià*, 1476, oli sobre fusta, 171 x 85'5 cm, Gemäldegalerie, Dresde.

67. Piero della Francesca, *Políptic de la Misericòrdia* (detall), 1444-1464, oli i tremp sobre taula, 273 x 330 cm, Museo Cívico, Sansepolcro.

Pintura del Siglo de Oro

PINTURA DE ÉPOCA MODERNA EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN BANCAJA: *SAN ONOFRE* DE JOSÉ DE RIBERA

El objetivo de esta comunicación es presentar la Colección de la Fundación Bancaja, su historia, sus peculiaridades, la importantísima labor llevada a cabo de recuperación del Patrimonio Artístico valenciano y español, en sus 166 años de existencia, tomando como ejemplo, la adquisición en 2007, de una de las obras más importante que se encuentran en la Colección Bancaja de Época Moderna: *San Onofre* de José de Ribera. Adquirida por Bancaja en 2007 a un coleccionista privado como *San Pablo el Ermitaño*, analizaremos en profundidad la obra así como todo el proceso que nos condujo finalmente a red denominarla como *San Onofre*.

The aim of this communication is to present the Collection of the Foundation Bancaja, his history, his peculiarities, the most important labour carried out of recovery of the Valencian and Spanish Art heritage, in his 166 years of existence, taking as example, the acquisition in 2007, of one of the most important work of Modern Epoch: San Onofre of José de Ribera. Acquired by Bancaja in 2007 to a private collector as San Paul the Hermit, we will analyze in depth the work as well as the whole process that led us finally to rename it as San Onofre.

INTRODUCCIÓN

El carácter social de las Cajas de Ahorro y Montes de Piedad

El artículo 2 del “Estatuto del Ahorro” de 14 de marzo de 1933, vigente en algunos artículos hoy en día,¹ establece:

¹ *Estatuto del Ahorro*, artículo 2, 14 de Marzo de 1933 < <http://hidra5.ceca.es> >

“Se entenderá por Cajas Generales de Ahorro Popular, las instituciones de patronato oficial o privado exentas de lucro mercantil; no dependientes de ninguna otra empresa, regidas por Juntas o Consejos de actuación gratuita y dedicadas a la administración de depósitos de ahorros de primer grado, con el propósito de invertir los productos, si los tuviera, después de descontados los gastos generales, en constituir reservas, sanear el activo, estimular a los imponentes y realizar obras sociales y benéficas”.

Las Cajas de Ahorros son consideradas instituciones financieras de carácter social, pues revierten a la comunidad donde se encuentran ubicados una parte importante de sus beneficios a través de una serie de actividades destinadas a atender necesidades civiles de carácter socio-cultural. De esta definición podemos deducir que la Cajas cumplen dos funciones: una financiera y otra social. Revierten a la comunidad donde se encuentran ubicadas una parte importante de sus beneficios a través de una serie de actividades destinadas a atender necesidades civiles, incrementando la calidad de vida de los habitantes en su área de actuación. Realizan tareas de complementariedad en algunos casos de las atenciones sociales estatales, y ahí radica su importancia.

Desde sus inicios, las Cajas de Ahorro tuvieron un origen y carácter social, vinculado a instituciones de tipo benéfico como los “Montes de Piedad” o “Montepío” para satisfacer las necesidades primarias de los más necesitados y “hacer productivo el ahorro, crear costumbres sanas de una prudente economía y con ellas el estímulo del trabajo y del progreso”.² Así es como se inicia un largo proceso hacia una mejora de las condiciones económicas y financieras de las clases más desfavorecidas y el fomento del ahorro en ellos.

Las primeras Cajas de Ahorro las podemos encontrar en Alemania e Inglaterra, en el siglo XVIII, pero no será hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando aparezcan en España, bajo la Regencia de M^a Cristina de Borbón. Será con la Real Orden del 3 de abril de 1835, firmada por el entonces Ministro del Interior, Diego Medrano de Treviño en el que se insta a los gobernadores a que impulsen en sus respectivas provincias la creación de Cajas de Ahorro:

“(…) Su Magestad, que anhela constantemente el bienestar y la prosperidad de los españoles, se ha servido mandarme prevenga a V. S, como lo ejecuto de su Real orden, que mirando este asunto como del primer interés, excite a los pudientes, o proponga los medios que según las circunstancias de esa provincia sean adecuadas para establecer en ella Caja o Cajas de Ahorro (...)
Diego Medrano y Treviño a los Gobernadores Civiles.
Real Orden de 3 de Abril de 1835.”

De esta forma surge en 1838 la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid existiendo un antecedente en Jerez de la Frontera en 1834. El ejemplo cundió rápidamente en otras poblaciones, como Granada en 1839 y Sagunto en 1841, entre otras. Todas ellas con el firme

² BAS MARTÍN, N.; PORTOLÉS SANZ, M. (coord.): “Ilustración y progreso. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. 1777-1979”, *Real Sociedad Econòmica d'Amics del País de València*, Valencia, 2010, p. 299.

propósito de combatir la usura, apoyar a las clases modestas, instarles al ahorro y a su vez derivar la mayoría de sus rendimientos económicos en obras sociales.

DE LA CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE VALENCIA A BANCAJA

El 16 de mayo de 1878 se constituía la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, a instancias por D. Juan Navarro Reverter, tras varios intentos fallidos, bajo el auspicio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (en adelante RSEAP). De hecho, el primer presidente de la entidad fue D. Antonio Rodríguez de Cepeda, a su vez presidente de la RSEAP. Como afirma Portolés “después de su fundación vendría para la caja un período de Caja de Ahorros de Valencia, un periodo de consolidación de su actividad entre 1880 y 1928”.³ La insuficiencia de locales, provocó que en 1895 se adquiriera el palacio de los Condes de Castrilla de Orgaz, siendo derribado en 1928 para construir el actual edificio Glorieta hoy Centro Cultural Bancaja y sede central de la Caja de Ahorros, hasta 1978.

En 1931, el Gobierno de la República se hizo cargo de la dirección de la entidad hasta mayo de 1933.

En 1934 se inicia el periodo pre-bélico con nuevo reglamento, pero al poco tiempo y desafortunadamente, comienza la guerra civil y tras ésta, en 1939 se crea un órgano de gobierno estable, comenzando un periodo de expansión y absorción de otras pequeñas Cajas de Ahorro locales como la de Villareal, Alcira, Gandía, Xàtiva y Alberique.

En 1947 se establece una Agencia de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia en el Instituto de Crédito de las Cajas de Ahorro en Madrid.

De esta forma y hasta 1957 continúa la expansión continuada de oficinas por toda la geografía de la actual Comunidad Valenciana.

En 1957, asume la dirección de la caja José Joaquín Viñals Guimerá, sustituyendo a Manuel Colomer Marco y con éste se produce un gran incremento del número de oficinas, cubriendo todas las áreas comarcales valencianas, en un momento de máximo auge económico en todo el territorio español

Con la Orden Ministerial del 24 de Junio de 1964 sobre las Cajas de ahorros, se plantea además de la expansión comarcal, una mejora de la calidad de los servicios.

Será también en 1964 y a instancias del Director General, cuando se inicie la Colección de Arte de la Caja de Ahorros de Valencia con la adquisición de una serie de obras a Sanz de Bremond, como veremos en el epígrafe 2.1.

Siguiendo con esta política de expansión y mejora de la calidad de los servicios en 1973 se inaugura el edificio CEMECO en la avenida Cardenal Benlloch en Valencia como centro de de proceso de datos y alta tecnología.

³ BAS MARTÍN, N.; PORTOLÉS SANZ, M. (coords.): “Ilustración...”, *op. cit.*, 2010, p. 305.

En 1977 y tras un largo periodo de grandes logros, Viñals deja la dirección de la Caja de Ahorros, siendo elegido ese mismo año académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por sus aportaciones en el ámbito cultural valenciano y español,⁴ a propuesta de los académicos: Genaro Lahuerta López, José Hernández Díaz y D. Leopoldo Querol Roso.

Una clara inflexión se produjo en 1978, año del centenario de la creación de la Caja de Ahorros de Valencia. En esta época y coincidiendo con el centenario de la entidad, se produce la etapa de mayor expansión hasta entonces de la Caja de Ahorros. Se inaugura la sede central en Pintor Sorolla núm. 8, se adquieren importantísimas obras de artistas valencianos que nutren la Colección de la Caja de Ahorros.

Posteriormente vendrán las fusiones con la Caja de Ahorros de Segorbe en 1989 y será ya en 1991, fruto de intensas negociaciones, cuando se produce la fusión con la Caja de Ahorros de Castellón, naciendo de estas dos entidades, una nueva: la Caja de Ahorros de Valencia, Castellón y Alicante, "BANCAJA".

Seguirán las fusiones con la Caja de Ahorros en Sagunto, en 1993 y finalmente con Caixa Carlet en 2001.

LÍNEAS DE ACTUACIÓN DE LA OBRA SOCIAL BANCAJA

La legislación estatal vigente obliga a las Cajas de Ahorro a dedicar un 50% de los beneficios o excedentes para la obra social. Las cajas de ahorro son consideradas instituciones financieras de carácter social, pues revierten en la comunidad donde se encuentran ubicadas, parte importante de sus beneficios a través de una serie de actividades destinadas a atender las necesidades civiles de carácter sociocultural. Por esta razón, la actividad que desarrolla posee un ineludible interés público.

La obra social de las Cajas de Ahorro, realiza una función de complementariedad de la acción estatal en materia social, por lo que en cada momento, se centra en aspectos o demandas sociales que no pueden ser abordadas por el Estado (o amplían la acción realizada por éste) y de esta forma, complementan y mejoran la labor social estatal, por lo que es de suma importancia la labor social de las Cajas.

Como ya hemos mencionado, el carácter social de las Cajas de Ahorros y la necesidad de dedicar parte de sus ingresos a actividades benéficas, ha evolucionado con las diversas transformaciones que se han venido produciendo desde el momento de su creación.

Siempre teniendo en cuenta las demandas de la sociedad y en el momento en el que surgen, y aplicando el Real Decreto-ley 11/2010, de 9 de julio, de órganos de gobierno y otros aspectos del régimen jurídico de las Cajas de Ahorros,⁵ actualmente y debido a la gran crisis económica en la que estamos inmersos, se está produciendo un cambio radical en la acciones sociales, siendo el área de asistencia el de mayor dotación presupuestaria, debido al debilitamiento paulatino del estado del bienestar.

⁴ Archivo Bancaja, signatura 60968.

⁵ *Boletín Oficial del Estado*, 13 de julio de 2010, < www.boe.es/boe/dias/2010/07/13/pdfs/BOE-A-2010-11086.pdf >

“La Obra Social Bancaja surge en 1960, con la autorización dada por el Instituto de Crédito de las Cajas de Ahorros (...) sin embargo será en 1964 cuando marque un punto y aparte, dentro de la propia organización de ésta área cultural”.⁶

Debemos recordar nuevamente que en 1964 se inicia la Colección de Arte como tal, con el criterio selectivo, explícito y unitario de adquirir de obras de artistas valencianos de todas las épocas.

En 1994, se pone en marcha el Plan estratégico de la Obra Social y en 1995, se contempla la creación de la Fundación Bancaja, como entidad de gestión y desarrollo de la obra social.

De esta forma, la Obra Social Bancaja ha estado realizando infinidad de acciones por y para los valencianos y actualmente se ramifica en tres líneas de actuación: Desarrollo social, Jóvenes y Cultura.⁷

Según Cristina de Miguel: “En los últimos años, en lo que se refiere a la distribución del presupuesto por áreas funcionales, se ha producido un cambio de tendencia siendo el área de Asistencia Social y Sanitaria el área que mayor asignación de recursos ha recibido, seguida de Cultura y Tiempo Libre. Este cambio de tendencia viene explicado por los cambios en las preferencias y necesidades sociales como por la diferente cobertura estatal de éstas. En la actualidad se está produciendo un cambio en las necesidades y preferencias sociales que coincide con el debilitamiento del modelo de Estado de bienestar”.⁸

A lo largo de la dilatada trayectoria de dedicación permanente a promover los valores sociales en la Comunidad Valenciana, la Obra Social Bancaja ha ido formando una Colección de obras de Arte de singular importancia, que incrementa el patrimonio artístico de todos los valencianos, dado que periódicamente estas obras de arte son expuestas en diferentes emplazamientos.

A su vez, las obras son susceptibles de cesión, por otras entidades, tanto dentro del ámbito nacional como internacional siempre y cuando solicite la cesión de alguna de estas obras de la Colección y que cumplan las normas nacionales de protección y exposición de obras de arte.⁹

LA COLECCIÓN BANCAJA: GÉNESIS Y EVOLUCIÓN

HISTORIA DE LA COLECCIÓN

Tratar de averiguar cuándo comenzó a formarse la Colección Bancaja¹⁰ con un criterio intencionado en su selección, con una explícita y coherente orientación estilística y temática,

⁶ AA.VV.: *La Caja de Ahorros de Valencia. 1878-1978*, Valencia, 1978, p. 489.

⁷ Para más información ver < <http://obrasocial.bancaja.es/> >

⁸ Para más información ver < <http://www.ucm.es/info/revesco> >

⁹ Para más información ver

< www.mcu.es/promoArte/docs/ExpoTemp/Coordinacion_Tecnica_Preparacion.pdf >

¹⁰ Un primer acercamiento en el texto de Román de la Calle de AA.VV.: *Col·lecció d'Art Caixa Torrent*, Torrent, 2006, p. 140.

intentando relacionar y justificar la historia y las incorporaciones de obras al Patrimonio Artístico con diferentes momentos acaecidos en la entidad, ha sido tarea ardua y costosa. Para este fin hemos consultado y cotejado diversa documentación del archivo de Patrimonio Artístico y del archivo histórico de Bancaja, que nos permite identificar los años de máxima actividad en los que la Obra Social Bancaja ha realizado incorporaciones de obras de arte, intentando a su vez justificar tales movimientos.

LOS PRIMEROS AÑOS: INCORPORACIONES DISPERSAS HASTA 1964

Si bien es cierto que la antigua Caja de Ahorros de Valencia fue adquiriendo en sus primeros años de existencia obras de arte y realizando encargos institucionales a diversos artistas de gran renombre y prestigio la nota común es que no existió un criterio selectivo para su adquisición, ni documentación que lo corrobore o desmienta. Esta hipótesis viene reforzada con la afirmación, realizada por Adolfo de Azcárraga en 1958: “La verdad es que la Caja de Ahorros no ha pretendido, al menos hasta hoy, formar una colección de pinturas”.¹¹

EL INICIO DE LA COLECCIÓN EN 1964 Y LOS DECIDIDOS IMPULSOS EN DICHA DÉCADA

Sólo a partir de 1964 se empiezan a adquirir obras con el criterio selectivo de “crear una colección de artistas valencianos de todas las épocas”,¹² bajo la supervisión del entonces director José Joaquín Viñals Guimerá. De esta forma, se inicia la labor de promoción y conservación del arte y del patrimonio artístico valenciano, tarea que durante más de cuatro décadas ha desarrollado la Obra Social Bancaja.

La primera gran adquisición y con ella la conciencia del inicio de una colección se realizó el 21 de octubre de 1964, mediante acuerdo bilateral firmado por D. José Joaquín Viñals Guimerá en representación de la Caja de Ahorros como Director General y D. Vicente María Sanz de Bremond y Bremond.¹³ En el acuerdo, se describen las obras objeto de la venta, trece en total, entre ellas dos obras de Vicente López y *Huida a Egipto* de Mariano Salvador Maella, una Virgen de la “escuela valenciana” y una *Cabeza de Fraile* de Francisco Domingo Marqués, y *Paisaje con figuras* de Rafael Montesinos Ausina, entre otras.

Tras esta adquisición, no encontramos incorporaciones de relevancia. Pero cabe reseñarse algunos encargos institucionales realizados directamente a los artistas, como la obra *Edificio Glorieta* de Manuel Moreno realizado en 1964 o los de varios retratos de Presidentes.

En 1966 se producirá una de las incorporaciones más importantes para la Colección Bancaja a lo largo de su historia: el 31 de enero de 1966, por adquisición directa a su propietaria, Carmen Guillén Prat, se adquieren doce obras de Joaquín Sorolla: *Barcas de pesca, Valencia* (recto del 100), *Arrastre del bou, Valencia* (verso del 99), *Cabeza de niña con flores, Retrato*

¹¹ AZCÁRRAGA, A. de: “El arte en las Cajas de Ahorros”, *Pinturas de la Caja de Ahorros de Valencia*, Madrid, 1958, pp. 1-6.

¹² Archivo Patrimonio Artístico, signatura núm. 60980.

¹³ Archivo Patrimonio Artístico de Bancaja, signatura núm. 60980.

de una dama, Cabeza de moro, Boceto de horno. Elche, Señoras sentadas en un banco del Paseo de la Concha, Figuras sentadas en la playa de San Sebastián, Playa de Biarritz, Barca, Monja en oración, y Doña Enriqueta García. De esta forma se daba un gran paso, quizás de gigante, en la recuperación de obras de grandes maestros valencianos como Sorolla para la Obra Social Bancaja y a su vez para los valencianos, ya que se han expuesto al público en incontables ocasiones, la última de ellas en Gandía en julio/agosto de 2012.

En 1967 se adquirieron tres obras, una de ellas especialmente relevante: la escultura de Mariano Benlliure *Doña Elvira Fallola*, 1883, bronce, 48 x 28 x 34 cm., adquirida a D. Juan Reus Parra.

Tras estos enormes esfuerzos durante los años 1968 y 1969 no se han encontrado adquisiciones de obras para el Patrimonio Artístico de la Caja.

LA DÉCADA DE LOS SETENTA HASTA EL AÑO DEL CENTENARIO DE LA INSTITUCIÓN

A partir de 1970 la documentación consultada¹⁴ nos muestra que se siguieron adquiriendo obras de artistas valencianos.

Entre las incorporaciones realizadas en estos años comienzan a consolidarse las adquisiciones de obras de artistas valencianos de vanguardia. “Esta tarea de promoción del arte de vanguardia, fue asumida por las cajas, llenando un vacío que había en España y que permitió entre la década de los 60 y los últimos años 90 servir de apoyo a las jóvenes generaciones de artistas visuales y ser, al mismo tiempo, aliciente y acicate para que instituciones públicas y otras privadas asumieran un papel activo en esta labor de promoción artísticas. En este ámbito de las artes visuales, más allá de patrocinar exposiciones, las cajas organizaron las muestras y, un paso más en ese compromiso con la difusión cultural, realizaron la labor de coleccionismo que en la sociedad española apenas abordaban otras instituciones”.¹⁵

En el caso particular que nos ocupa, destacamos, entre otras las siguientes obras: en 1967 *Vuelo de gaviotas* de Pedro de Valencia; y en 1970 el colosal *Mural CEMECO* (925 x 6760 cm) de José Esteve Edo.

Este gigantesco mural fue realizado por encargo institucional para cubrir la fachada del edificio CEMECO (Centro de cálculo, tecnología y desarrollo de la Caja de Ahorros) sito en la avenida Cardenal Benlloch, e inaugurado en 1973. Debido a la remodelación del edificio en el año 2006, el mural se encuentra cedido a la Universidad de Valencia para su futura instalación en el Campus dels Tarongers.

1976 es un año trascendental en la historia de la Colección Bancaja, puesto que se adquirieron 45 obras de arte, dos de ellas obras de Joaquín Sorolla: *Otoño en la Granja*, adquirida en febrero y *Al Agua!* adquirida en julio.

¹⁴ Archivo Bancaja. Inventario de adquisiciones del Patrimonio 1964 -1976, núm. signatura: 60989.

¹⁵ <www.asturiasmundial.com/noticia/28021/rasgos-de-arte-exposicion-colecciones-cajas-desde-greco-vanguardia/>

Diez años más tarde de la gran adquisición realizada a Doña Carmen Guillén, como ya hemos mencionado, se vuelve a realizar una gran incorporación de obras del maestro del luminismo, Joaquín Sorolla, comprada a coleccionistas privados. Cinco años más tarde, en 1981 se adquirió en Nueva York la obra *Triste Herencia* Joaquín Sorolla Bastida.

1978, EL AÑO DEL CENTENARIO

Un momento crucial en la historia de la colección lo constituye 1978, puesto que a lo largo de ese año y para conmemorar el centenario de la entidad, se adquirieron más de cien obras, produciéndose el mayor número de adquisiciones que se conocen en la historia de la entidad. En este momento, se da un paso de gigante hacia la configuración de una gran colección especializada principalmente en artistas valencianos. Entran a formar parte del Patrimonio de Bancaja, artistas como “Equipo Crónica”, Manuel Hernández Mompó, Andreu Alfaro, Yturralde, Miquel Navarro, Joan Castejón, Rafael Armengol, Juan Genovés Candel, Manuel Boix, Artur Heras, Carmen Calvo, etc. Así como grandes maestros de entre siglos como Francisco Domingo Marqués, Mariano y José Benlliure, Felipe Parra, etc.

Por el volumen y entidad de la colección se constituyó el departamento de Patrimonio Artístico. En este contexto se reconoció: “la Caja de Ahorros sigue una política dinámica, oportuna y altruista, gracias a la cual, importantes obras de arte, se han rescatado para el patrimonio artístico regional, (...) han permitido que valiosísimas joyas de nuestro acervo cultural, siga siendo orgullo de los valencianos, asegurando su presencia en las generaciones presentes y futuras”.¹⁶

DE 1979 A 1993

La política de consolidación y enriquecimiento de la colección continuó a través de obras de artistas valencianos.

De este periodo destacamos dos grandes adquisiciones. Por un lado, en 1980 se adquirió la serie *Moriscos* a Doña Rosa Troncoso, viuda de Tormo. Éstas son sin lugar a dudas las obras más reproducidas de la Colección Bancaja por su valor documental histórico, muy apreciado con motivo del cuarto centenario de la expulsión de los moriscos.

Por otro lado, en 1981 se adquirió la considerada obra maestra de la colección Bancaja: *Triste Herencia* de Joaquín Sorolla Bastida.

En 1982, año en que se inaugura el Centro Cultural Bancaja, a espaldas del edificio *Glorieta* en Plaza Tetuán núm. 23, se adquirieron, entre otras, la obra de Ignacio Pinazo *Valenciana*, de reducidas dimensiones (59 x 41 cm), pero de magistral factura.

En este periodo también se adquirieron obras de artistas valencianos, como Michavila, Lozano, Arcas, Alegre Cremades, Traver Calzada, Esteve Edo, Uiso Alemany, Jorge Ballester,

¹⁶ AA.VV.: *La Caja de Ahorros de Valencia...*, op. cit., 1978, p. 501.

etc. Y en 1991 se adquirieron dos obras de Manuel Valdés para la Colección Bancaja, que actualmente tiene diecisiete de este autor.

ENTRE SIGLOS

El 2 de febrero de 1994 se inició la Colección Bancaja de obra gráfica de Picasso. Con esta iniciativa se amplió el criterio coleccionista hasta entonces vigente y centrado en artistas valencianos de todas las épocas, pero fundamentalmente de la contemporánea. Tal y como se establece en el informe realizado por la dirección de la obra social Bancaja: “La incorporación de la *Suite Vollard* supondría, asimismo la creación de un núcleo independiente y con entidad y características propias, dentro del contexto general del Patrimonio Artístico compuesto en su práctica totalidad de obras de artistas valencianos”.¹⁷

Tras el dictamen técnico favorable por parte de dos profesionales de prestigio, Tomás Llorens y Román de la Calle, la Comisión de obras sociales aprobó la propuesta, ya que con la mencionada adquisición, según apunta el mencionado informe: “Bancaja contribuiría de manera significativa al Patrimonio artístico y cultural valenciano. Al tiempo, se trata de una oportunidad única de ampliar el Patrimonio Artístico de la Entidad”. Y dado que se trata de la Obra Social Bancaja, “la prioridad primordial de esta adquisición, es el fomento artístico y cultural y no especulativo de sus obras de arte”.

Dos años más tarde, en julio de 1996, se adquiere la *Suite 156*, adquirida directamente a Marina Picasso, “siguiendo con la finalidad primordial del fomento artístico, cultural y no especulativo, la incorporación de la *Suite 156*, supondría junto con la *Suite Vollard*, la constitución definitiva de un núcleo independiente y con entidad y características propias, dentro del contexto general del Patrimonio Artístico de la Entidad”.¹⁸ Además, con esta adquisición se acuerda que Juan Carrete Parrondo se convierta en asesor de la Colección de obra gráfica de Picasso de Bancaja.

Tras estas dos adquisiciones, comenzaba un largo trayecto hasta constituirse en lo que hoy en día es la colección privada de obra gráfica de Picasso más importante del mundo, formada por entre otros: *Suite Vollard*, prueba de artista compuesta por 100 estampas realizadas entre 1930 y 1937; *Suite 156*, prueba de artista compuesta por 156 estampas, que realizó entre 1970 y 1972; *Suite 347*, prueba de artista compuesta por 347 grabados, realizados en 1973, entre marzo y octubre; *Caja de Remordimientos*, compuesta por 45 grabados. Se trata de los grabados que entre 1920 y 1955 rechazó y que finalmente se decidieron a entintar; *Retratos de familia*, compuesta por 5 obras realizadas en 1962.

Las estampas fueron realizadas con distintas técnicas (aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril, rascador, etc.). Destacan las tres pruebas de estado de la obra *Maison Close. Le chocolat*, pues en ellas se aprecia de una manera didáctica y magistral el proceso de estampación de las obras.

¹⁷ Archivo Patrimonio Artístico, Informe 8416/348000.

¹⁸ Archivo de Patrimonio Artístico, Informe 9262/357000.

Por otra parte, cabe señalar que la colección la completan los libros ilustrados, todos ellos con ilustraciones anexas realizadas por Picasso, que amplían y completan la colección.

La finalidad de la colección privada más importante del mundo de obra gráfica de Picasso es la divulgación cultural, y sus fondos alternan las exposiciones itinerantes con los periodos de descanso que requiere la adecuada conservación de los grabados. En los últimos diez años la colección Picasso de Bancaja ha sido expuesta, además de en las principales ciudades españolas, en Holanda, Alemania, Hungría, Italia, Portugal, Grecia, Corea del Sur, EE.UU., México, Puerto Rico, Brasil, entre otros destinos y ha sido visitada por más de dos millones de personas.

Al tiempo que se consolida el fondo Picasso en la colección Bancaja se produjeron otras incorporaciones de obras de arte. Especial relevancia adquiere en el año 1998, por una parte, la adquisición de ocho obras de Manuel Valdés, el artista valenciano más internacional del momento, proyectando la Colección hacia un mayor internacionalismo; y por otra parte, la adquisición del gran óleo *Cena de Jesús con sus padres* de Juan Conchillos Falcó.

En 1999 se incrementó la Colección con obras de Valdés, Boix y Ripollés. En el año 2000 se adquiere, tras un accidentado traslado desde Mojácar a Valencia el gran *Mural Mojácar* que preside el hall de la Fundación Bancaja.

En un intento de enriquecer la colección con artistas valencianos de proyección internacional en el año 2001 se adquiere la magna obra de Manuel Valdés *Retrato de Amelie II*, así como la obra *Sal* de Soledad Sevilla, al tiempo que se adquiere *En el desierto*, de José Navarro Llorens entre otras.

El año 2002 fue intenso en adquisiciones. En cuanto a la colección de artistas valencianos contemporáneos se incorporaron obras de Miquel Navarro, Rosa Torres, Salvador Victoria, Uiso Alemany y Horacio Silva, entre otros. Y en arte clásico se adquirieron cuatro composiciones sobre escenas del Antiguo Testamento realizadas por el pintor académico José Vergara para las pechinas de la colegiata de Xàtiva, y que actualmente se encuentran cedidas indefinidamente al Museo del Almudín de la misma ciudad. Así como la obra *San Ignacio de Antioquía* de Juan de Juanes, y un magnífico *Bodegón* de Tomás Yepes.

HACIA LA INTERNACIONALIZACIÓN DE LA COLECCIÓN DESDE 2003

Trascendental, por el cambio de dirección que supone en cuanto al criterio coleccionista de la colección, se puede categorizar la decisión adoptada el 10 de septiembre 2002¹⁹ por la Dirección General de la entidad, en estos momentos ocupada por Fernando García Checa, iniciando una nueva colección a partir de 2003, en base a la selección hecha por Juan Manuel Bonet. El año desde luego no era casual, pues en 2003 se conmemoró el 125 aniversario de la fundación de la Caja de Ahorros de Valencia.

Los nuevos parámetros para la adquisición de obras de arte, en aras de una mayor especialización e internacionalización de la Colección Bancaja, estará marcada por tres ejes:

¹⁹ Tarea núm. 2002/00091 del 10 de septiembre de 2002.

A) Nueva Colección a iniciar a partir de la selección hecha por Juan Manuel Bonet, que incluye autores como Miquel Barceló; Helmunt Federle; Günther Forg, pintor, fotógrafo y escultor, del que era conveniente combinar sus facetas; Imi Knoebel; Juan Navarro Baldeweg, arquitecto y pintor; Julián Opie; Sean Scully; Juan Uslé.

B) Colección de estampas de Picasso: continuar completándola.

C) Artistas valencianos: estudiar sólo casos especiales.

De esta forma, se inicia una nueva etapa para la historia de la Colección, dando paso a obras de artistas internacionales contemporáneos y de gran formato con el objetivo de categorizar y enaltecer la Colección Bancaja, incrementar el valor del Patrimonio Artístico de Bancaja y de todos los valencianos a nivel internacional: por un parte, con la Colección de obra gráfica de Picasso y por otra con las adquisiciones de los artistas propuestos por Juan Manuel Bonet.

En concreto, cabe destacarse que las últimas obras adquiridas por Bancaja para su Patrimonio Artístico serán diez linograbados de Picasso, cuya compra se realizó en octubre de 2011.

PINTURA DE LA ÉPOCA MODERNA EN LA COLECCIÓN BANCAJA: *SAN ONOFRE DE RIBERA*

Como ya hemos mencionado anteriormente, la Colección de la Fundación Bancaja posee una nutrida selección de obras de artistas de todas las épocas, y concretamente de Época Moderna, citaremos entre otros a Vicent Macip, Mestre de Cabanes, Juan de Juanes, Juan Conchillos Falcó, Pere Oromig, Vicent Mestre, Benito Espinós, Joaquín Eiximeno, Tomás Yepes, José Ferrer, Vicente López, etc.

El objeto de nuestro estudio, gira en torno a una obra de José de Ribera, adquirida, como *San Pablo el Ermitaño* por la extinta Bancaja en septiembre de 2007 y tras el estudio y cotejo de datos, finalmente la hemos redenominado como *San Onofre*, realizada en 1630.

1. José de Ribera, *San Onofre*, 1630, óleo sobre lienzo, 96 x 74 cm, Colección Fundación Bancaja.

Análisis de la obra: (fig. 1)

FICHA TÉCNICA

José de Ribera

San Onofre, Nápoles 1630

- Óleo sobre lienzo
- 96 x 74 cm
- Estado de conservación: Bueno.
- Forración del entelado original y cierto barrido de la capa pictórica por una intervención anterior, resultando en algunas pequeñas zonas del cuadro, ciertamente agresivo.
- Colección Fundación Bancaja, núm. reg. 4287
- Firmado y datado "Jusepe de Ribera/ español 1630"
- Procedencia: Colección Dr. Alfred R.L. Dohme.

Fue subastada en 1958 en Park y Benet de Nueva York, como *San Pablo el Ermitaño* a una colección privada ubicada en Baltimore (Maryland).

Adquirida por un coleccionista privado valenciano en 1998, a la división de arte de la empresa RSTC; S.A. (empresa suiza de transacciones comerciales que haría de intermediaria), para posteriormente ser adquirida por Bancaja en 2007, directamente al propietario, con tal denominación, con el objetivo de enriquecer la Colección de la Fundación Bancaja con obras de artistas valencianos de todos los tiempos.

ANÁLISIS FORMAL

Uno de los capítulos más prolíficos de la producción de José de Ribera, lo constituyen las imágenes de santos y apóstoles como es el caso que nos ocupa.

Entre 1630 y 1631 realiza temas mayoritariamente religiosos, siendo los santos penitentes (*San Andrés*, *San Pablo el Ermitaño*, *Santa María Egipciaca*, etc.) los más frecuentes, siguiendo las directrices de la Contrarreforma Católica, dado que toda su trayectoria artística la realizará en un país de fuerte tradición católica como es Italia.

Obra realizada en 1630 en Nápoles donde está establecido desde 1616, bajo el protectorado y mecenazgo del por entonces Virrey de Nápoles, Don Fernando Afán de Ribera y Enríquez,

Tercer Duque de Alcalá, de refinada cultura y gran coleccionista de antigüedades y arte entre los que pensamos, se encontrarían muchas obras del artista setabense.

El Nápoles de los inicios del siglo XVII está afectado en lo más profundo de su estructurara social por tremendas crisis económicas, hambruna, interminables enfrentamientos sociales, confusión, tristeza, pompa, delitos, luces y sombras... lo que provoca una mezcla de miseria y nobleza, que se verá reflejada en las obras de los artistas que se encuentran en estos momentos trabajando al servicio del Duque de Alcalá.

Serán los episodios de “verdad revelada” que deja Caravaggio a su paso por la ciudad habiendo realizado ya obras como *La cena de Emaus* o *La Flagelación*, donde se muestra la condición real de hombres y mujeres en su apariencia más auténtica, cotidiana e inmediata, mediante imágenes de fuerte impacto emotivo, lo que motiva que los artistas se sientan profundamente influidos por esta “verdad revelada”, trasladando este realismo voraz en sus obras, siendo fuertemente alentados además por las órdenes monásticas y religiosas, sobre todo las postridentinas, en constante búsqueda de soluciones de la dolorosa condición existencial de los marginados de su época.

Arte para conmover y convencer al espectador de las miserias humanas de una manera tremendamente efectista, colores vivos, tremendamente brillantes, contrastados con fuertes, impactantes y vigorosos contrastes de luces y sombras.

Ribera, comprometido con los avances estilísticos del naturalismo de Caravaggio, interpreta dramáticas composiciones en las que las figuras destacan siempre gracias a recursos compositivos tenebristas.

Representa a los santos en solitario, como es el caso de *San Onofre* que nos ocupa, de medio cuerpo o entero, creando un modelo de representación muy empleado en esta época, donde un foco de luz, dirigido en diagonal desde el exterior del cuadro, deja el fondo sumido en una gran oscuridad, presentando a los personajes muy contrastados con respecto a la luz, siendo esta luz la que nos conduce a apreciar el desgaste corporal que conlleva el espíritu ascético de ayuno y abstinencia que seguían todos estos *Padres del desierto*.

Para ello se valdrá de representaciones sumamente veristas y analíticas, el crudo realismo del cuerpo humano, incidiendo de manera más explícita en las manos, el torso con la piel sumamente envejecida, lívida y próxima al esqueleto y la dura osamenta que se transparenta a través de su carne, dado el severo ayuno del Santo, la larga cabellera, seca, encrespada, canosa debido a su ancianidad, las profundas arrugas en el ceño, el vello corporal que profusamente cubre todo el cuerpo, etc.

La humanidad de los modelos, tomados de los oscuros callejones de la ciudad entre los más humildes y desheredados, y la intensidad expresiva imperan en este tipo de obras, en las que Ribera muestra su interés por la monumentalidad de las figuras, dirigido todo ello

a provocar intensas emociones y devociones, existe una subordinación del personaje a su exaltado estado emocional, en la dolorosa condición existencial.

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

Como ya hemos mencionado anteriormente, a partir de 1630, Ribera realizará obras de temática mayoritariamente religiosa, siguiendo las directrices estipuladas por la Contrarreforma de vida piadosa, entrega profunda a Cristo y control de las pasiones y tentaciones mediante la meditación y la oración, el ayuno y la abstinencia.

De los muchos trabajos producidos quizás los más influyentes fueron sus imágenes de santos penitentes en meditación (*San Andrés*, 1630; *San Onofre*, 1630, 1637; *San Pablo el Ermitaño*, 1631, 1637; *Santa María Egipciaca*, 1641, etc.) por su fuerte compromiso devocional creando un género del que *San Onofre* de la Colección de la Fundación Bancaja es un claro exponente.

A muchos de estos santos penitentes se les conoce como *Padres del desierto* ya que vivieron allí, abandonando voluntariamente las ciudades del Imperio Romano, tras la paz constantiniana y la cristianización del imperio, en el siglo IV para ir a vivir en la soledad y el ascetismo del desierto de Siria y Egipto para posibilitar la unión mística con Dios. Su vida era la oración.

De entre los muchos santos, ermitaños y anacoretas, se hallaba Onofre, en la tebaida egipciaca.

Se le supone (por las notas de su biógrafo y discípulo el abad Pafnucio) hijo de un rey persa o etíope (la corona y el cetro será uno de sus elementos iconográficos más distintivos de entre las composiciones de los *Padres del desierto* ejecutados en esta época) representándolo como un anciano con barba y recubierto totalmente su cuerpo con vello, y como única vestimenta hojas de palma entretejidas, la calavera frente a la que realizaban la meditación y un tosco rosario para la oración.

Estas características iconográficas, coinciden con la de otros santos ermitaños: *San Pablo* y *San Procopio*, entre otros, llevando en algunos casos a errores en la identificación de los santos, como ha sido el caso en la obra de la Colección de la Fundación Bancaja, denominada erróneamente y contando con el agravante en este caso de que el santo eremita no posee sus atributos más representativos en la composición como son el cetro y la corona.

Mediante la revisión comparativa de otras obras realizadas por el propio Ribera como *San Onofre* (Fine Arts Museum de Boston, Hermitage de San Petersburgo y Monasterio del Escorial) observamos que en el caso de la obra del Hermitage, junto al cetro y la corona, y

otros elementos iconográficos característicos, el cuerpo se halla cubierto de vello a partir del tórax como la obra de la Fundación Bancaja.

Finalmente y tal y como hemos reflejado a lo largo de todo el estudio, queda demostrada la inadecuada denominación de la obra de José de Ribera adquirida en 2007 como *San Pablo el Ermitaño*.

Dato que viene corroborado por la denominación dada por Spinosa en su catálogo razonado de las obras de Ribera de 2008 de la obra como *San Onofre*.

EL PERIODO ITALIANO DE HENDRICK DE CLERCK (ROMA, H. 1587-1594). REFLEXIONES Y CONSIDERACIONES A TRAVÉS DE UNA PINTURA INÉDITA DE SAN *JUAN BAUTISTA EN EL DESIERTO*

El conocimiento existente de la obra pictórica de Hendrick de Clerck (Bruselas, h. 1560-1630) se circunscribe principalmente a su etapa bruselense entre 1590 y 1630, cuando está trabajando como pintor de los archiduques. Las pinturas de este periodo presentan unas características que son la eclosión de un pintor. Esto hace sospechar a Terlinden de una etapa primera de formación y experimentación en Hendrick de Clerck desconocida. Esta comunicación trata sobre este primer periodo pictórico de Hendrick de Clerck en Italia, usando como base el lienzo desconocido de *San Juan Bautista en el desierto* de colección privada, donde además de la fuerte impronta italiana ya se van advirtiendo las características que brotarán en su etapa bruselense.

Hendrick de Clerck (Brussels, c. 1560-1630) is a painter well known through his works made in Brussels between 1590 and 1630. These paintings show the maturity of a painter in his compositions, knowledge of the technique and defined style that contributed to promote him as chamber painter of the Archdukes. Terlinden had suspected that Hendrick de Clerck should have had a first period of training which was unknown. This paper is about Hendrick de Clerck's first pictorial period in Italy, using a new canvas of Hendrick de Clerck with the subject of Saint John Baptist in the wilderness of private collection as vehicle to explain his style in this first period and to notice the characteristics that will grow up during his Brussels stage.

1. Hendrick de Clerck, *San Juan Bautista en el desierto*, h. 1580-1590, óleo sobre lienzo, 152 x 103 cm, colección particular, Madrid.

Hace unos meses tuve oportunidad de estudiar en Madrid un bello lienzo de *San Juan Bautista en el desierto* del que se desconocía su autoría (L., 152 x 103 cm) (fig. 1). La figura en primer plano, sentado en diagonal sobre una roca del agreste terreno señalando con su mano derecha hacia la parte superior del fondo mientras vuelve su rostro de mirada lánguida hacia el lado opuesto, recuerda esquemas clásicos e italianizantes. Sin embargo, las suaves matizaciones de luces y sombras de las carnaciones que logran las veladuras marcando la musculatura del santo, el brillo dorado del cabello y el gusto detallista por la vegetación, en especial la hiedra adherida al tronco del roble de la izquierda y las pequeñas flores que salpican el primer plano a la derecha, delatan el trabajo de un pintor flamenco.¹

Fue la pincelada lisa delimitando los contornos en la figura de San Juan y el cordero, que asoma entre la foresta en el segundo plano, el color luminoso aplicado en veladuras sobre la anatomía y manto del santo, y el dulce diseño del rostro, de barba rala y cabellos dorados cayendo ondulados sobre los hombros, las claves para identificar este lienzo con una obra

de Hendrick de Clerck. Entre todos los artistas flamencos de finales del siglo XVI vinculados con la corriente romanista que asumió la escuela flamenca de ese momento, sólo De Clerck aplica esa técnica precisa y colorista de las veladuras sobre los cuerpos y los objetos que le ayudan a destacar las figuras sobre el paisaje de tonos sombríos, y es capaz de transmitir la “elegancia y la gracia” de la juventud como nadie lo había hecho hasta entonces, en palabras de Terlinden.²

San Juan responde a los tipos a los que el pintor recurre para aquellas figuras de aspecto juvenil o afeminado. Su rostro de nariz recta, boca pequeña asomando una leve sonrisa en

¹ * Quiero agradecer a la Dra. Monica Cantin, conservadora del New Orleans Museum of Art (Louisiana, EEUU), al Dr. Bernd Mayer, conservador del gabinete de dibujos del castillo Wolfegg, (Baden-Württemberg, Alemania), a la Dra. Macarena Moralejo de la Universidad Autónoma de Madrid, a la Dra. Christine Rabensteiner, conservadora del Joanneum Museum de Graz (Austria), a D. Giuseppe Renis (Roma), y a la Dra. Marga Sánchez de la Bibliotheka Hertziana en Roma, toda la ayuda prestada en la realización de este trabajo de investigación.

El estado de conservación es bueno, a pesar de los signos habituales el paso del tiempo. Los craquelados finos no afectan a la capa pictórica y el barniz sucio y un poco virado por el tiempo resta brillo al color, efecto que se subsanaría con una suave limpieza. El lienzo ha sido reentelado, lo que ha supuesto que parte de sus bordes han sido alterados y los dedos del pie de San Juan estén un poco ocultos por el marco.

² TERLINDEN, C.: “Henri de Clerck. Le peintre de Notre-Dame de la Chapelle (1570?-1630)”, *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, XXI, 1952, p. 89.

2. Hendrick de Clerck, *Apolo y Marsias*, h. 1600-1629, óleo sobre cobre, 43 x 62 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, SK-A-621.

las comisuras que dulcifica las facciones y el arco de las cejas enmarcando unos párpados de gran plasticidad, casi cortante, que avivan la mirada, es similar al que De Clerck empleó para el joven personaje del segundo plano de *La ofrenda de San Joaquín rechazada en el templo* del ala lateral del *Triptico de Sagrada Parentela* de los museos reales de Bruselas (núm. inv. 53),³ en uno de los apóstoles de izquierda de la *Santa Cena* de la iglesia de Santa Liberada en Bavehem,⁴ en el Apolo del *Apolo y Marsias* del Rijksmuseum de Ámsterdam (A 621) (fig. 2), y que adaptó en la Virgen de la *Sagrada Familia* de colección privada belga, en la protagonista de la *Boda de Caná* de colección privada,⁵ y en el ángel de la derecha junto a *Cristo resucitado* de la iglesia de San Vicente de Evere.⁶

El pintor emplea la misma pose de este San Juan en el Apolo del Rijksmuseum citado. Ambos se presentan sedentes con una de las piernas estiradas y la otra en flexión apoyada sobre una roca, pasando su brazo derecho por delante del pecho mientras vuelven el rostro hacia el lado contrario. Sólo varían en la colocación de su brazo izquierdo, que San Juan dobla para sujetar la cruz y Apolo estira para dar cabida a la “viola da braccio” que tañe, y

³ PAUWELS, H.; LAUREYSSSENS, W.: *Museés royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art Ancien. Catalogue Inventaire de la peinture ancienne*, Bruselas, 1984, p. 57, núm. 53.

⁴ Archivo del Institut Royal du Patrimoine Artistique, (en adelante Archivo IRPA) Bruselas, núm. 55737. De esta pintura se conserva el diseño previo de Hendrick de Clerck en el Boijmans-van Beuningen Museum de Rotterdam (MB 1701).

⁵ Obra firmada con su monograma. Christie's New York, 29 de enero de 1998, núm. 78.

⁶ Archivo IRPA, núm. 20004497.

en la posición del pie elevado sobre la roca que De Clerck dispone de perfil en éste último mientras lo coloca frontal acentuando el escorzo al elevar el dedo pulgar en la figura de San Juan. Esta singular colocación del dedo pulgar del pie la volvemos a encontrar en un dibujo de atribución incierta a la escuela de Rafael en la Christ Church de Oxford (núm. inv. 1182).⁷ Quizá la inspiración clásica pudo estar detrás de la posición de las piernas a la que recurre De Clerck, que recuerda en sentido invertido a las de la figura principal del *Laoconte*,⁸ y a las de la escultura de la *Venus sedente* del Museo Chiaramonti del Vaticano.⁹

La tendencia manierista de San Juan, de canon alargado, cabeza pequeña y pose sinuosa es una constante a lo largo de su producción. Suele colocar siempre alguna figura siguiendo este esquema, y si es un personaje que la historia favorezca la visión de su anatomía ésta suele estar muy marcada, como Miguel Ángel hacía en Roma y Maarten van Heemskerck en Haarlem, como sugiere Laureyssens.¹⁰

A Hendrick de Clerck se le ha censurado ser un pintor de poca imaginación que repite modelos y esquemas, recurriendo, incluso, a composiciones de sus colegas. Esta reiteración de asuntos ha servido para achacarle una falta de evolución en su trabajo.¹¹ Esto es debido, en parte, a que el conocimiento de su obra partía de la que éste realizó tras su vuelta a Bruselas, después de un periodo indeterminado en Italia. Terlinden ya había expresado la madurez artística de De Clerck ante el *Tríptico de la Sagrada Parentela* para la iglesia de Nuestra Señora de la Capilla de Bruselas,¹² hoy en el museo de la ciudad ya citado. Obra firmada y la primera que se conoce fechada por el pintor en 1590, por lo que a Terlinden le resultaba extraño no tener más noticias sobre su producción de juventud, aspecto que le hace dudar de la fecha propuesta para el nacimiento del pintor sobre los años setenta del siglo XVI, y sugiere retrasarla, al menos, otros diez años más.¹³

Sobre la estancia de De Clerck en Italia ya da noticia Hoogewerff en 1935. Está en Roma en 1587, año en que se le pide que testimonie a favor de su compatriota, el también pintor Frans

⁷ SHAW, J. B.: *Drawings by Old Masters at Christ Church*, I, Oxford, 1976, p. 122, núm. 378.

⁸ El *Laoconte* fue descubierto en 1506, y fue una de las esculturas más admiradas y copiadas por los artistas como referente para sus posteriores composiciones. HASKELL, F.; PENNY, N.: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, New Haven, Londres, 1981, pp. 243-247.

⁹ Obra conocida en Roma desde 1516 y localizada en la Villa de Hipólito D'Este en el Quirinal desde 1550, pasando más tarde al palacio papal del mismo lugar. En la corte papal se le habían añadido dos Amores por Andrea Caselli en 1565. Tuvo gran popularidad, a tenor de los diseños que se conservan, tanto de antes como de después de la intervención de Andrea Caselli. Uno, que repite el diseño de las piernas de este San Juan, es el atribuido a Marcantonio Raimondi en la Albertina de Viena [núm. inv. 36046r]. BOBER, P. P.; RUBINSTEIN, R.: *Renaissance Artist and Antique Sculpture*, Londres, 2010, p. 67, núm. 17.

¹⁰ LAUREYSENS, W.: "Hendrick de Clerck's Kruisafneming uit de Sint-Pieters-en Guidokerk te Anderlecht", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles*, XIV, 1966, p. 261. Este último pintor, sin embargo, asume esa musculatura de Miguel Ángel durante su viaje a Italia en 1536-1537. Por lo que es más probable que la influencia del artista italiano hubiera sido también directa para De Clerck.

¹¹ DE MAEYER, M.: *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Bruselas, 1955, pp. 84-85; ROYO-VILLANOVA, M.: "Tres Sagradas Familias de Hendrick de Clerck desconocidas en Medina de Pomar (Burgos), en Tepozotlan (México) y en Villamanta (Madrid)", *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, p. 158.

¹² LAUREYSENS, W.: Hendrick de Clerck's triptiek uit de Kapellekerk te Brussel", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles*, XV, 1966, 165-176.

¹³ TERLINDEN, C.: "Henri de Clerck. Le peintre...", *op. cit.*, 1952, p. 94.

van Castele.¹⁴ En esta noticia, De Clerck dice que tiene amistad con Van Castele desde hacía diez años antes. Esto nos lleva a 1577, año en que Van Castele era inscrito como pintor en la Academia de San Lucas de Roma.¹⁵ Tomando en cuenta esta referencia, lo más probable es que Hendrick de Clerck hubiera llegado a Italia, como muchos otros antes que él,¹⁶ ávido de conocer de primera mano las obras clásicas y tener contacto con los artistas italianos del momento.¹⁷

Los cuadernos de dibujos conservados en el castillo Wolfegg (Baden-Württemberg, Alemania), firmados con sus monogramas, al igual que algunos de la biblioteca de la Universidad de Erlingen-Nüremberg (Bavaria, Alemania), son testimonio de la estancia de De Clerck en Italia y su interés por todo lo que le rodeaba, pues presentan vistas de los paisajes romanos e italianos con diversos edificios y ruinas en relación con la ciudad eterna.¹⁸ Es durante esta etapa donde De Clerck pudo conocer de primera mano el *Laoconte* y la *Venus sedente* del Museo Chiaramonti del Vaticano citada, y donde también tendría la oportunidad de conocer las obras de los grandes maestros del Renacimiento italiano, como los diseños de Leonardo, cuyas sugerencias pudieron estar detrás del gesto de San Juan girando su torso para señalar por encima de su hombro izquierdo hacia lo alto, hacia el rompimiento de

¹⁴ Archivo Capitolino, Roma, notario Gherardus Hornschens 1579-1603, sec., I, vol. 543, c. 44, acta del 7 de julio de 1587. HOOGEWERFF, G. J.: *De Noordnederlandsche Schilderkunst*, V, Roma, 1935, p. 88.

¹⁵ VAN PUYVELDE, L.: *La Peinture Flamande à Rome*, Bruselas, 1950, p. 53.

¹⁶ VAN PUYVELDE, L.: *La Peinture...*, op. cit., 1950; HOOGEWERFF, G. J.: *Nederlandsche Kunstenars te Rome (1600-1725) uittreksels uit de parochiale archieven*, Gravenhage, 1942. La exposición de Bruselas y Roma de 1995 recoge el grupo más numeroso y significativo de pintores flamencos del siglo XVI visitando Italia: DACOS, N.; MEIJER, B. M. (dirs.): *Fiamminghi a Roma (1508-1608). Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liege a Rome a la Renaissance* (cat. ex.), Bruselas, 1995; DACOS, N.: *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, 2001; DACOS, N.: "Da Bruxelles a Roma per vedere e per imparare", *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 13, 2007-2008, pp. 144-147.

¹⁷ Posiblemente el pintor ya hubiera tomado sus primeras lecciones en su tierra natal, llegando a la península transalpina cuando debía contar, más o menos, veinte años. Sobre su formación primera en Flandes Cornelis de Bie había apuntado que fue Martin de Vos su primer maestro. [DE BIE, C.: *Het Gulden Cabinet*, Lie, 1661, p. 163]. En cambio Neefs propone que debió formarse en Bruselas en el taller de Joos van Whingen, aunque pudo nacer en Malinas donde está firmando una pintura para la iglesia de San Romualdo. [NEEFS, E.: *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, II, Gante, 1876, p. 453]. La formación en el taller de Joos van Whingen es para Van Puyvelde mucho más plausible que la que apunta De Bie, pues para el preceptista belga el trabajo de Van Whingen explicaría el gusto por la elegancia de las figuras de Hendrick de Clerck. [VAN PUYVELDE, L.: *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel*, París, 1962, p. 387]. A esto hay que añadir que Joos van Whingen estaba de nuevo en Flandes en 1568 tras su vuelta de Italia. Este año casa bien con el primer contacto De Clerck con la pintura, por lo que podría haber sido perfectamente su maestro, y ser la fuerte experiencia italiana de Van Whingen la que le marcara, instando a De Clerck a emprender el mismo viaje. Sobre la experiencia italiana de Joos van Whingen ya da noticias Van Mander [VAN MANDER, K.: *Het Schilderboek*, 1604, fol. 264. MIEDEMA, H.: *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I, Doornspijk, 1994, pp. 314-317]. Esta posibilidad entronca con las sugerencias de su fecha de nacimiento h. 1560, como ya había apuntando Terlinden y así se considera en las últimas publicaciones sobre el autor. [VAN CAUTEREN, K.: "L'Honneur Animant la Beauté: Hendrick de Clerck's Diana Paintings for the Archdukes Albert and Isabella", *The Nude and the Norm in the Early Modern Low Countries*, Brepols, 2011, p. 181].

¹⁸ La existencia de estos dibujos ya había hecho sospechar a Terlinden una estancia del pintor en Italia. TERLINDEN, C.: "Henri de Clerck. Le peintre...", op. cit., 1952, p. 90; LAUREYSENS, W.: "Hendrick de Clerck", *Fiamminghi a Roma* (cat. ex.), Bruselas-Roma, 1995, p. 139; LAUREYSENS, W.: "Dessins de Hendrick de Clerck à Rome et ses environs", *Bollettino d'Arte*, 100, 1997, pp. 161-169.

Gloria. Un esquema directamente vinculado con el diseñado por Leonardo para su *San Juan Bautista* de medio cuerpo del Museo del Louvre (núm. inv. 775).¹⁹

A pesar de todas estas evidencias del trabajo de Hendrick de Clerck en Italia, sólo se podía contar con sus diseños. No fue hasta los trabajos de Previtali en 1988 y Saporì en 1993, en los que se pudo reconocer el trabajo de Hendrick de Clerck en Italia al agrupar una serie de pinturas de características similares,²⁰ entre las que hay que incluir este *San Juan Bautista en el desierto* que aquí se presenta.

De Clerck presenta en sus obras del periodo italiano una monumentalidad en consonancia con los trabajos de sus contemporáneos,²¹ colocando las figuras en el primer plano ocupando prácticamente todo el espacio, donde los colores tienen gran prestancia y los plegados de los ropajes y las figuras son tratados con gran plasticidad. Además de las pinturas citadas por Saporì de la *Sagrada Familia* de la iglesia de San Eligio de Ferrari en Roma, la réplica en grisalla en mercado artístico,²² y una *Piedad* en la iglesia de Santa Prassede en Todi (Perugia),²³ hay que añadir las *Adoraciones de los pastores* de mercado artístico de Nueva York,²⁴ y londinense,²⁵ firmado con el monograma del pintor en la parte baja; el *Juicio de París* del Joanneum-museum de Graz (núm. inv. 63), como sugiere Díaz Padrón (fig. 3),²⁶ y la serie de las *Siete Artes Liberales* de El Escorial,²⁷ de la que tuvo copia el antiguo marqués de Alfarrás en su residencia del palacio de Orta en Barcelona,²⁸ y del que hay un dibujo de *La Gramática* en mercado artístico,²⁹ y otros cuatros de la *Astronomía*, *Música*, *Retórica* y *Geometría* en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (núm. inv. AE 1420-1423). Este grupo de obras están demostrando, como ya había sugerido Saporì, una estadia de De

¹⁹ Obra fechada entre 1513 y 1516, y que perteneció a Francisco I de Francia.

²⁰ PREVITALI, G.: "Presenze Fiamminghe nel mezzogiorno: Ettore Cruzet e Hendrick de Clerck", *La cultura degli Arazzi Fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia*, Palermo, 1988, p. 75; SAPORÌ, G.: "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei nordici in Italia", *Bollettino d'Arte*, 78, 1993, pp. 77-90.

²¹ Saporì apunta a la influencia del trabajo de Federico Zuccari y Scipione Pulzone en el trabajo italiano de De Clerck. SAPORÌ, G.: "Hendrick de Clerck", *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, 19, Múnich, Leipzig, 1998, p. 521.

²² Christie's Londres, 11-XII-1987, núm. 104, y Sotheby's Londres, 7-VII-2011, núm. 220.

²³ SAPORÌ, G.: "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà...", *op. cit.*, pp. 77-90. Discrepamos, en cambio, del *Cristo muerto sostenido por un ángel* del Palazzo Barberini en Roma, y de la serie de los *Pecados capitales* del Museo Capodimonte de Nápoles, considerados estos últimos de Jacob de Backer por Foucart. FOUCAULT, J.: "Les Sept Péchés Capitaux de l'anverso de Jacques de Backer", *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milán, París, 1994, pp. 447-455.

²⁴ Christie's New York, 9-XII-1993, núm. 17. ROYO-VILLANOVA, M.: "Hendrick de Clerck. La Adoración de los pastores", *Rubens y su siglo* (cat. ex.), México, 1998, p. 146.

²⁵ Sotheby's Londres, 3-VII-1991, núm. 39 (L., 105 x 113 cm).

²⁶ DÍAZ PADRÓN, M.: "Hendrick de Clerck: una serie de la Artes Liberales identificada en el monasterio de El Escorial y algunas anotaciones a nuevas obras suyas en España", *BSAA arte*, LXXIV, 2008, p. 133.

²⁷ Procedentes de la colección del conde de Mansfeld. DÍAZ PADRÓN, M.: "Hendrick de Clerck: una serie...", *op. cit.*, 2008, pp. 130-131.

²⁸ Archivo Instituto Moll, Madrid (núm. Clerck, copia-C2).

²⁹ Sotheby's, Londres, 7-VII-2011, núm. 6.

3. Hendrick de Clerck, *Juicio de Paris*, h. 1580-1590, óleo sobre lienzo, 79'5 x 114'4 cm, Joanneum-museum, Graz, núm. 63.

Clerck en la península transalpina más prolongada de lo que se pensaba,³⁰ confirmando las sospechas de Terlinden y Van Puyvelde.³¹

Tras esta estancia italiana Hendrick de Clerck llega a Bruselas poco antes de los años 90 del siglo XVI con un estilo ya forjado, como cabría pensar de un pintor que está trabajando para el archiduque Ernesto en 1594 y para los archiduques Alberto e Isabel poco después.³² Figura en la guilda de los pintores de la ciudad en 1601, y hasta su muerte en 1630, está recibiendo encargos de la mayoría de las iglesias de Bruselas y sus alrededores, buscando reparar el daño ejercido por la revueltas iconoclastas de 1566 y 1584. También tuvo importantes

³⁰ SAPORI, G.: "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà...", *op. cit.*, 1993, p. 79.

³¹ VAN PUYVELDE, L.: *La Peinture Flamande...*, *op. cit.*, 1962, p. 387; SAPORI, G.: "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà...", *op. cit.*, 1993, p. 79, nota 14.

³² DE MAEYER, M.: *Albrecht en Isabella...*, *op. cit.*, 1955, pp. 84-85. Es interesante la sugerencia que apunta Van Cauteren al analizar los diez diseños de Hendrick de Clerck para la decoración de la Entrada de los Archiduques en Bruselas en 1596, nueve de los dibujos conservados en la colección del castillo Wolfegg y uno en el Ermitage, apuntando que esta puesta en escena de Hendrick de Clerck pudo favorecer que los archiduques lo tomaran como uno de sus pintores de cámara. [VAN CAUTEREN, K.: "Eight unknown designs by Hendrick de Clerck for Archduke Albert's entry into Brussels in 1596", *Simiolus*, 34, 2009-2010, pp. 18-32].

4. Hendrick de Clerck, *San Juan Bautista*, h. 1580-1590, óleo sobre lienzo, iglesia de San Juan de los Genoveses, Roma. Cortesía de la Biblioteca Hertziana, Max-Planck Institut für Kunstgeschichte, Roma, núm. bhpd19346.

encargos de tema profano de las familias más importantes. En estas obras contó con la colaboración de sus colegas Jan Brueghel de Velours y Denis van Alsloot para los paisajes.³³

La comparación de este lienzo de *San Juan Bautista en el desierto* con las pinturas fechadas de De Clerck tras su vuelta a Bruselas revelan un sometimiento de la pincelada al diseño y un plegado acartonado del manto completamente opuesto a la vibración con que dotará el movimiento de los tejidos en sus composiciones más tardías. La combinación de los tonos vivos de las figuras frente a un paisaje más matizado desaparece en la última producción del pintor, donde prima el colorido y la saturación más acusada de los tonos, independientemente del formato que emplee para sus obras.³⁴ Las últimas aportaciones al trabajo de Hendrick de Clerck en Italia están descubriendo una serie de pinturas de características similares,³⁵ entre las que hay que incluir este *San Juan Bautista en el desierto*.

La localización de otro lienzo con el mismo tema de *San Juan Bautista en el desierto* para la iglesia de San Juan Bautista de los Genoveses en Roma (fig. 4),³⁶ incide en esta

³³ LAUREYSSSENS, W.: "De Samenwerking Hendrick de Clerck en Denijs van Alsloot", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles*, XVI, 1967, pp. 217-220.

³⁴ Es evidente un cambio de factura de Hendrick de Clerck en las obras de pequeño formato donde la pincelada suelta es la que predomina frente a las obras de mayor tamaño donde se vuelve a someter al diseño. [TERLINDEN, C.: "Henri de Clerck. Le peintre..." op. cit., p. 86; ROYO-VILLANOVA, M.: "Una nueva pintura de Hendrick de Clerck en el Joanneum de Graz", *Academia*, 78, 1994, p. 355]. Este cambio puede explicarse por la influencia ejercida por Frans van Castele, pintor flamenco que Van Puyvelde destaca como "pintor de miniaturas", y al que De Clerck trata en Italia. [VAN PUYVELDE, L.: *La Peinture Flamande...*, op. cit., 1950, p. 53]. También, hay que apuntar que esta técnica lisa que se ve en sus grandes composiciones del periodo de Bruselas, no tiene el matiz pulido que predomina en sus obras de la etapa italiana.

³⁵ PREVITALI, G.: "Presenze Fiamminghe..." op. cit., p. 75; SAPORI, G.: "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà..." op. cit., 1993, pp. 77-90.

³⁶ Este lienzo de la iglesia de los genoveses de Roma fue atribuido ya a Hendrick de Clerck por Saporì. [SAPORI, G.: "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà..." op. cit., 1993, p. 82]. Lamentamos que la imagen que se reproduce sea en blanco y negro, pero se debe a la cortesía de la Fototeca de la biblioteca Hertziana de Roma, pues la iglesia de San Juan Bautista de los Genoveses está cerrada en estos momentos para realizar tareas de reparación. Agradecemos al Sr. Giuseppe Renis sus gestiones para poder ver la iglesia y facilitar una imagen en color de la pintura, que ha servido para comparar el color y las gamas cromáticas del paisaje en consonancia con esta versión de colección privada de Madrid que se estudia.

misma opinión, y justifica una de las características más evidentes del trabajo de Hendrick de Clerck: la variación de esquemas compositivos de un mismo tema que adapta a los diferentes encargos.³⁷ Esta versión romana del tema de San Juan dispone del mismo modo al protagonista: en primer plano, sentado en un recodo con el bosque a su espalda, señalando hacia lo alto con su brazo derecho cubierto por la piel moteada y el manto granate que cae a su espalda hasta el suelo cubriendo parte de su pierna izquierda. Sólo varía en la colocación de las piernas, que se han virado hacia la derecha girando casi de perfil la izquierda que se cubre ahora por el manto hasta la pantorrilla, y la cruz que sujeta con su brazo izquierdo colocada en paralelo a su cabeza y pierna izquierda, en sentido opuesto al lienzo de Madrid, y sin alusión ninguna al cordero.³⁸

El pintor vuelve a tratar este tema de San Juan Bautista en el desierto en diversos dibujos del Castillo Wolfegg (Baden-Württemberg), donde los presenta en pie, con el cordero y la cruz;³⁹ y en las tablas, de composición más compleja, de la antigua colección Fritz Jung de Berlín,⁴⁰ y museo de arte de Nueva Orleans (núm. inv. 52.38).⁴¹ En la pintura de la colección alemana combina las escenas del *Bautismo de Cristo* en el centro, con la *Predicación a la multitud*

³⁷ SAPORI, G.: "Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà...", *op. cit.*, 1993, p. 82.

³⁸ De Clerck ha ideado una imagen de San Juan Bautista en el desierto que, si no fuera por la cruz de cáñamo y el fino nimbo en escorzo sobre su cabeza delatando su naturaleza sagrada, parecería más una figura de Hércules descansando tras una de sus tareas cubierto con la piel del león de Nemea. Es singular que De Clerck recurra a un tipo de piel amarillenta con toques oscuros, como si fuera de leopardo. Algo que contrasta con las fuentes literarias que apuntan a que era piel de camello la que cubría al precursor de Cristo. Sólo en la tradición bizantina se encuentra que San Juan Bautista está cubierto por una piel de tigre. En concreto en un mosaico de la catedral de Proreč (Croacia); [RÉAU, L.: *Le Iconographie de l'Art chrétien. Ancien Testament*, I/I, París, 1956, p. 439] y a la que Rafael recurre para su conocido *San Juan Bautista* de la galería de los Uffizi de Florencia. [Sobre esta pintura, véase el último estudio: HENRY, T.; JOANNIDES, P.: "San Juan Bautista de los Uffizi", *El último Rafael* (cat. ex.), Madrid, 2012, pp. 124-128]. Es un tipo de pelliza a la que De Clerck vuelve a recurrir para su pintura de *Cain y Abel* de colección privada de Barcelona. [DÍAZ PADRÓN, M.: "Hendrick de Clerck: una serie de la Artes Liberales...", *op. cit.*, 2008, pp. 137-148]. Hendrick de Clerck ha logrado con éxito subvertir un esquema clásico profano por otro de carácter religioso, entroncando con lo que años después hará Rubens en sus grandiosas composiciones. Sobre los recursos clásicos en las composiciones de Rubens son muchos los estudios específicos, pero en especial véase: VAN DER MEULEN, M.: *Rubens. Copies after the Antique*, Amberes, 1994.

³⁹ Agradezco al Dr. Bernd Mayer su ayuda para comprobar entre la colección de dibujos del castillo Wolfegg (Baden-Württemberg, Alemania) aquellos que correspondían a este tema de San Juan Bautista de Hendrick de Clerck (pluma a tinta marrón con aguada sepia sobre papel, 226 x 117 mm; y pluma a tinta marrón con aguada sepia sobre papel, 235 x 160 mm). El primero de estos dibujos con la cruz y leyendo un libro que lleva en la mano izquierda es igual que el que conserva el departamento de artes gráficas del museo del Louvre (inv. 21137 recto), (286 x 156 mm).

⁴⁰ Segundo dibujo de San Juan con la mano derecha señalando hacia lo alto podría vincularse con el diseño del mismo personaje de la tabla del museo de Nueva Orleans (núm. inv. 52.38) en el que ha variando la posición del manto. Véase nota 40.

Hay un tercer dibujo en el castillo Wolfegg que presenta a San Juan desnudo, sentado mirando hacia lo alto con el cordero de espaldas al espectador (almagre sobre papel, 167 x 129 mm). Como muy bien apunta el Dr. Mayer en su correspondencia conmigo, no parece de mano de Hendrick de Clerck. MAYER, B. M.; TILMAN, F.: *Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten Waldburg-Wolfegg*, Münsterschwarzach, 2003.

⁴¹ Obra firmada. Estuvo en el mercado artístico en 1938. Reproducida en *Die Weltkunst*, 18 diciembre 1938, p. 4. Agradezco a la Dra. Macarena Moralejo todas sus gestiones y ayuda para la consulta de este ejemplar en el Kunsthistorisches Institut de Florencia.

Otras dos pinturas sobre tabla con el mismo tema del Bautismo estuvieron en el mercado artístico europeo en 1975 y 1980 (*Palais des Beaux-Arts*, Bruselas, 20-II-1975, núm. 20; Sotheby's, Londres, 16-IV-1980, núm. 21, T., 86'5 x 69'5 cm).

⁴¹ En esta pintura es el tema de la predicación de San Juan en el desierto el que ocupa el primer plano, disponiendo al protagonista en el centro, en pie, dirigiéndose a la multitud (T., 54, 6 x 68'6 cm). Fechado en 1612. Agradezco a Dña. Monica Cantin las referencias sobre la pintura de Hendrick de Clerck del New Orleans Museum of Art (NOMA).

5. Hendrick de Clerck, *Vista de Tívoli*, pluma marrón, aguada marrón y azul sobre papel, 430 x 275 mm, castillo Wolfegg, Baden-Württemberg, núm. 345.

a la izquierda y su vida en el desierto a la derecha. Interesa aquí esta última escena de San Juan de la derecha. El santo aparece sedente elevando su mano derecha hacia lo alto, al igual que esta versión de Madrid y la de la iglesia de los genoveses en Roma, sólo que en la tabla de Berlín el pintor ha colocado al santo en conversación con unas figuras delante de él. Éste es un gesto atípico en la iconografía de San Juan Bautista,⁴² que suele señalar hacia el cordero como precursor del verdadero Mesías⁴³ y que, tanto en este lienzo madrileño como en la tabla de Berlín, se coloca de forma casual en el segundo plano entre la foresta, dando total protagonismo a la figura del santo.

El sombrío paisaje captado con soltura deriva directamente de uno de los diseños que el pintor tomó del natural en Tívoli, cerca de Roma, y se conserva en el gabinete de dibujos del castillo Wolfegg (Baden-Württemberg), firmado con su monograma (fig. 5).⁴⁴ En él se reproduce un árbol de tronco partido en el primer plano a la izquierda que da paso a la vista de un paisaje agreste con edificios en los montículos del fondo, y que Laureyssens, por el perfil circular de

una de las construcciones, identifica con el templo de Vesta.⁴⁵ En el lienzo que nos ocupa se advierte el mismo esquema de tronco partido asomando tras la cabeza de San Juan, y la visión lateral en la lejanía de un paisaje montañoso con edificaciones que se pierden entre la bruma fundiéndose con el paisaje. Demostrando el pintor una gran sutileza en la captación del sentido atmosférico de la luz en la lejanía, y de sus matizaciones al filtrarse entre las hojas.

⁴² Gesto que recupera también en uno de los dibujos del castillo Wolfegg. Véase nota 38.

⁴³ RÉAU, L.: *Le Iconographie de l'Art chrétien...*, op. cit., I/I, 1956, p. 439.

⁴⁴ De esta vista hay dos versiones idénticas en el volumen 20, núm. 345 (430 x 275 mm) y núm. 348 (411 x 306 mm). Sobre el cuaderno de dibujos de Hendrick de Clerck en Roma: LAUREYSENS, W.: "Dessins de Hendrick de Clerck...", op. cit., 1997, p. 165 y notas 10 y 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 163.

Esta pintura de *San Juan Bautista en el desierto* viene a engrosar la no pequeña lista de obra religiosa de Hendrick de Clerck que se conserva en España,⁴⁶ entre las que se encuentran la *Sagrada Familia* del convento de Santa Clara en Medina de Pomar (Burgos), la *Sagrada Familia con santo* en la iglesia de Santa Catalina de Villamanta (Madrid),⁴⁷ un lienzo con el *Descendimiento* de medio cuerpo del convento de la Encarnación de Madrid, otro del mismo formato en tres cuartos con *Cristo camino del Calvario* y la *Verónica* estuvo en colección privada de la misma ciudad.⁴⁸ Una tabla de los *Desposorios místicos de Santa Catalina* en colección privada de Barcelona, y un lienzo con la lucha de *Caín y Abel* también en colección de la ciudad condal.

⁴⁶ También hay ejemplos de sus temas profanos o “poéticos”, como lo define De Bie al hablar de Hendrick de Clerck: “fut très habile et gracieux dans la peinture, tant en gran qu’en petit format, de toutes sortes de sujets de poésie ainsi que de dévotion”. [DE BIE, Cornelis: *Het Gulden Cabinet...*, op. cit., 1661, p. 163]. Entre estos temas profanos destacan los del museo del Prado: *el Banquete de Aqueloo* (núm. inv. 2071), firmado y fechado (D.C 16_0); *Paisaje con Diana y Acteón* (núm. inv. 1356), con colaboración de Denis van Asloot; al igual que en la *Historia de Adán y Eva con los cuatro elementos* (núm. inv. 1409), firmado HDC; y *La Abundancia con los cuatro elementos* (núm. inv. 1401) con colaboración de Jan Brueghel de Velours [DÍAZ PADRÓN, M.: *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas. Escuela Flamenca, siglo XVII*, I, Madrid, 1975, pp. 77-81; DÍAZ PADRÓN, M.: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, I, Madrid, 1995, pp. 352-359]. Muy singular por su monumentalidad y tema es la *Continencia de Escipión* de colección privada de Barcelona. [DÍAZ PADRÓN, M.: “Hendrick de Clerck: una serie de la Artes Liberales...”, op. cit., 2008, pp. 128-137]. Es esta temática de historia y mitológica por parte de Hendrick de Clerck la que reflejan con mayor abundancia los inventarios de las colecciones hispanas de los siglos XVII y XVIII. El marqués de Leganés contaba en 1651 con una *Creación del mundo con los cuatro elementos*, y otra con *Adán y Eva*, una *Diana con sus ninfas*, y otra con la *Cacería de Diana* en formato ochavado; una de *Diana con sus ninfas*, y de tema religioso, una *Expulsión del paraíso* [LÓPEZ NAVÍO, J.: “La colección de pinturas del marqués de Leganés”, *Analecta Calasantiana*, XVI, 1962, pp. 1148, 63, 1152 y 62].

⁴⁷ ROYO-VILLANOVA, M.: “Tres Sagradas Familias de Hendrick de Clerck...”, op. cit., 1990, pp. 157-166.

⁴⁸ Con réplica en el convento de las hijas de la Cruz de Lieja (L. 140 x 118 cm). Una pintura con este tema cita Mensaert en la cuarta capilla de la izquierda en la nave de la iglesia de Nuestra Señora de la capilla en Bruselas en 1763: “on voit le Portement de la Croix, du dessein du même de Clerck”, [se ve la Portación de la Cruz, diseñada del mismo de Clerck]. [MENSAERT, G. P.: *Le peintre amateur et curieux*, Bruselas, 1763, p. 45]; que podría ser tanto la de colección española como la de Lieja [Madrid, 31 de mayo 2001, núm. 263, L. 136 x 108 cm].

LA OBRA GEOMÉTRICA DE DESARGUES: ORIGEN, OLVIDO Y RECUPERACIÓN

La principal obra de Desargues permaneció desaparecida durante dos siglos, hasta que fue rescatada completamente en el XIX. Su mérito es desde entonces universalmente reconocido entre los matemáticos, pero sigue siendo un desconocido en la historia del arte, a pesar de su contribución a la dilucidación de los principios de la perspectiva. Se examinan aquí las causas probables de esta persistente desatención a su obra.

The main work of Desargues virtually vanished for two centuries, until it was rescued in the 19th. His genius is thenceforth universally recognized among mathematicians, but he remains still an unknown in the history of art, despite his contribution to the elucidation of the principles of perspective. The probable causes of this persistent forgetfulness of his work are discussed here.

La obra principal de Girard Desargues cae de lleno en uno de esos raros casos de casi total olvido durante siglos, seguido de casi íntegra recuperación. No se trata de un típico caso de fluctuación de la fortuna crítica, sino de algo más radical: un completo eclipse, no sólo por el olvido, sino por la virtual pérdida de la edición original de todas sus obras, y una también completa vindicación posterior. Ahora bien, sintetizada de ese modo la historia de la *publicidad* de Desargues, parecerá a muchos expertos una exageración y una simpleza —porque realmente lo es, tomada al pie de la letra. (Una suerte muy similar, y que no dejará nunca de sorprendernos, siempre que nos venga a la memoria, es la que en la Antigüedad

¹ Este trabajo forma parte de las líneas de investigación del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242; inv. principal Dr. Ximo Company): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) y del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM) de la Universitat de Lleida.

sufrieron las obras de Aristóteles, literalmente sepultadas también durante dos siglos y medio.)

Las obras de Desargues sobre perspectiva, estereotomía y gnomónica *siempre* estuvieron disponibles en las ediciones de Abraham Bosse. Su fama como arquitecto experto en estereotomía —y especialmente en escaleras—, en gnomónica y en perspectiva nunca se mitigó. Montucla le menciona justamente por ello en su bastante superficial, pero históricamente importante *Histoire de mathématiques*.² Lo que sí se olvidó —y materialmente desapareció— fue su obra cumbre, el *Tratado de las cónicas* (1639) —incluyendo, hasta el siglo XIX, la copia del mismo que había realizado Philippe de La Hire hacia 1679. Es por este ensayo, que constituye el primer descubrimiento de los principios de la geometría proyectiva, por lo que Desargues merece el puesto de honor de que hoy goza entre los matemáticos; y es la pérdida de este ensayo —amén del hecho de que en su época no fuese bien comprendido más que por media docena de sabios— lo que justifica hablar de un olvido total de su obra durante dos siglos (*i.e.* un olvido que afecta también a sus otras obras mencionadas).

Nunca se *descubre* a un genio inédito o desconocido; se trata siempre de *redescubrimientos*, es decir de recuperaciones de obras que habían sido ya reconocidas en su propia época y después olvidadas. Esta regla carece de excepciones.

La época de Desargues puede considerarse la del remate de la primera gran etapa en el desarrollo de la investigación de la perspectiva —la que se abre con la *costruzione legittima* de Brunelleschi, y más propiamente con la *costruzione abbreviata* de Alberti. Ya en esta primera fase se percibe la división, que se acentuará más tarde, entre la tendencia matemática o teórica, y la práctica artística, que abomina de la abstracción científica y la complicación y se conforma con un dominio superficial, aunque correcto, resolviendo los casos difíciles (puntos de fuga correspondientes a direcciones arbitrarias, sombras, objetos curvos o complejamente alabeados, etc.), por otro lado inusuales, mediante la intuición, “a ojo”. Al fin y al cabo, con la sencilla y superficial, aunque correcta, exposición práctica del primer tratado publicado sobre la perspectiva, el de Viator (1505),³ cualquier pintor podía resolver satisfactoriamente cualquier caso común. Además de las recetas prácticas y sencillas, se idearon también ayudas mecánicas. Justo en la época en que Desargues escribe su primer ensayo sobre la perspectiva,⁴ Christophe Scheiner publica en Roma un tratado en que se

² “Desargues (...) poseyó una gran fecundidad en invenciones particulares, y cultivó mucho esa parte completamente geométrica de la arquitectura que llamamos estereometría [“coupe des pierres”]. Para ésta ofreció, así como para la gnomónica y la perspectiva, unos métodos nuevos e ingeniosos; pero al parecer perezoso, o poco ambicioso de hacer gemir a la prensa y hablar de él, confió a tal fin sus concepciones al grabador Abraham Bosse, que las redactó con un estilo tan bárbaro, plano y ridículamente prolijo, que en cierta manera las sepultó en el polvo. Se atribuye a Desargues una obra de las más atrevidas en arquitectura y ejecutada en Lyon, su patria: se trata de una trompa cónica en el ángulo, que sostiene un edificio entero, la cual, sosteniéndose así casi en el aire, parece amenazar con desplomarse en el río; está en una de las casas construidas a la entrada del puente llamado “Puente de Piedra”. Existía aún, hace pocos años, en toda su integridad, por un efecto de la exactitud y de la propiedad de su aparato”. (MONTUCLA, J.-E.: *Histoire des mathématiques*, t. II, París, 1799, p. 75).

³ VIATOR, J. P.: *De artificiali perspectiva*, Toul, 1505.

⁴ DESARGES, G.: *Exemple de l'une des manières universelles du S. G. D. L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage*, París, 1636. Nos referiremos a este tratado, indistintamente, como *Perspectiva* o *Exemple*.

explica el funcionamiento del pantógrafo,⁵ artificio que también aparece en otros tratados de la época. Y durante el siglo siguiente se inventarán toda suerte de ingeniosas máquinas de perspectiva, y asimismo se editarán los tratados más completos y rigurosos sobre la materia, sobre todo a partir del de Brook Taylor (un buen reflejo de toda esa ingente labor se haya en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert).⁶

Si es cierto que Desargues ocupa un puesto de honor indiscutible en la historia de la matemática, donde no puede haber queja alguna acerca de su merecido reconocimiento, lo es ante todo por su obra cumbre, el llamado *Tratado de las cónicas* (*Brouillon poict...*),⁷ de 1639. El que más importa para su reconocimiento como figura importante en la historiografía del arte es, sin embargo, su breve tratado de perspectiva de 1636 (*Exemple de l'une des manières universelles...*), que contiene “in nuce” la orientación general de su estudio de las cónicas con método nuevo, proyectivo, y no ya clásico, métrico. Analizaremos aquí muy sintéticamente la singularidad y la importancia de este tratado, y examinaremos brevemente el contexto científico en el que, de un modo bastante aislado e independiente, otros tratadistas se acercaron a soluciones parcialmente comparables (entre los españoles, por ejemplo, Torreblanca, entre los italianos Guidobaldo del Monte, y entre los franceses Simon Stevin), pero en las que faltaba esa capacidad de abstracción y generalidad conceptual que llevó sólo a Desargues al descubrimiento de la geometría proyectiva, descubrimiento que la cultura matemática de su época no estaba preparada para asimilar.

Juzgo un buen propósito a la vez historiográfico y pedagógico el de recuperar para Desargues un puesto de honor en la historia de la perspectiva, sólo comparable al de Alberti y Piero, y desde luego mucho más descollante que el de otros autores de su época que jamás han sufrido el mismo tipo de olvido (Vignola–Danti, Stevin, Vaulezard...). Por lo que hace a la tratadística española contemporánea, es de escasa importancia, aunque merece todavía más atención de la que se le ha prestado. En la época en que Desargues publica su *Exemple* sobre la perspectiva sólo existen en España tres tratados que abordan directamente este asunto: (1) Hernán Ruiz “el Joven”, *Libro de arquitectura*;⁸ (2) Rodrigo Gil de Hontañón, manuscrito recogido por Simón García en *Compendio de architectura y simetría de los templos, conforme a las medidas del cuerpo humano, con algunas demostraciones de geometría* (*Recoxido de diversos autores naturales y estrangeros por Simon Garcia Architecto natural de Salamanca*) (1681);⁹ (3) Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica...* (1616–1619).¹⁰ El de Torreblanca, según Javier Navarro, es “el primer libro consagrado

⁵ SCHEINER, C. (padre): *Pantographice, seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum mechanicum mobile...*, Roma, 1631. Es con toda probabilidad a este tratado al que se refiere el propio Desargues en la p. 11 del *Exemple* de 1636.

⁶ TAYLOR, B.: *Linear perspective, or A new method of representing justly all manner of objects as they appear to the eye in all situations*, Londres, 1715.

⁷ DESARGES, G.: *Brouillon poict d'une atteinte aux evenemens des rencontres du cone avec un plan*, 1639. La copia que de esta obra hizo La Hire fue descubierta por Chasles y publicada por primera vez en la ed. de las obras completas de Desargues por Noël Germain Poudra en 1864 (París, 1864, t. I). Un siglo después sería descubierta la ed. orig. indicada, y publicada por René Taton (*Œuvres mathématiques de G. Desargues*, París, 1951).

⁸ Ed. Pedro Navascués, Madrid, 1974.

⁹ Ed. por Mariátegui (*El arte en España*, Madrid, 1868) y luego por J. Camón Aznar (Salamanca, 1941).

¹⁰ Ms. de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, publ. por Javier Navarro de Zurillaga en *Academia* (*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*), 26, 2º semestre de 1889.

exclusivamente a la perspectiva y sin duda el más completo, con la mejor base científica, pero también el más original de todos los tratados españoles”.¹¹ En efecto, este autor es el primero que en España introduce el uso de puntos de fuga de haces de rectas paralelas horizontales que no son ni paralelas ni ortogonales al plano del cuadro ni forman con éste un ángulo de 45° (o sea, ni los haces de rectas horizontales paralelas al plano del cuadro, ni los que fugan hacia el punto central o hacia los puntos de distancia, sino en cualquier otra dirección). Pero el caso más general posible, con haces de rectas ya paralelas y en cualquier dirección del espacio, ya coincidentes en un punto, está recogido en el breve apéndice del tratado de perspectiva de Desargues. Los métodos ya bastantes generales introducidos por Torreblanca habían sido antes ingenidados por Guido Ubaldo¹² y Simon Stevin,¹³ pero es casi seguro que Torreblanca no tuvo conocimiento de sus obras. Con todo, tampoco el suyo fue un escrito divulgado. Javier Navarro afirma que el conocimiento de la perspectiva en España en época de Desargues estaba prácticamente al mismo nivel que en Italia o Francia, aunque quizá aquí se redujese a un círculo aún más reducido.¹⁴ En todo caso, las publicaciones sobre estos temas, aquí y en el extranjero, eran literatura para muy pocos; en 1642 Salvador Muñoz tradujo a Vignola-Danti;¹⁵ en 1693 José García Hidalgo publicó sus *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*,¹⁶ que además de la perspectiva incluyen la anamorfosis;¹⁷ y esto agota todo lo que el siglo produjo en este campo.

Puesto que, como hemos explicado, la obra cumbre de Desargues, su *Tratado de las cónicas*, sólo tiene interés para los matemáticos, no para la historia del arte, hemos de justificar por qué en este terreno adquiere una importancia superior esa otra obra menor, el tratado de *Perspectiva* de 1636, que es no obstante casi irrelevante para los matemáticos. (Aunque la edición original de la *Perspectiva* se cuenta, como todas las demás, entre los documentos perdidos hasta el s. xix, estuvo siempre accesible la edición ampliada de la misma por Abraham Bosse en 1647).¹⁸ Hay tres asuntos muy importantes a destacar en el contenido de este sintético *Exemple* de 1636:

¹¹ NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.: “L’influence des traités de Desargues dans les traités espagnols”, *Desargues en son temps*, París, 1994, p. 316.

¹² DEL MONTE, G.: *Perspectivæ libri sex*, Pesaro, 1600.

¹³ STEVIN, S.: *Cœuvres mathématiques...* Edición aum. de Albert Girard, Leyden, 1634.

¹⁴ NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.: “L’influence...”, *op. cit.*, 1994, p. 317.

¹⁵ *Las dos reglas de perspectiva de Iacome Barrozi de Viñola [traducidas y comentadas por Salvador Muñoz, escultor y arquitecto]*, Madrid, 1642.

¹⁶ GARCÍA HIDALGO, J.: *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1965 (1693). N.B. Esta es la época en que con mayor énfasis se aquilata la “nobleza” de la pintura y se convierte en tópico hegemónico la idea del “pintor erudito”. Se trata sin duda de un contradictorio lastre ideológico feudal, que la revolución burguesa se encargará de aniquilar. Y es de notar que semejante designio elitista falta por completo en las obras de Desargues, que se proponen explícitamente hacer comprensibles a *cualquiera* los conocimientos teóricos y prácticos exactos. Como sugeriremos, esta contradicción debió de jugar un importante papel en la hostilidad de la Académie Royale, dirigida por Le Brun, contra las enseñanzas de Abraham Bosse.

¹⁷ CABEZAS, L.: *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva desde sus orígenes hasta la geometría descriptiva de Gaspard Monge, 1526–1803*, Barcelona, 1985, p. 30.

¹⁸ BOSSE, A.: *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral: Ensemble les places et proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs*, París, 1647. La segunda parte de este tratado, sobre los “fortes et foibles touches”, es posiblemente, según algunos, lo que misteriosamente se menciona a veces como *Leçons de ténèbres*.

1. La construcción reducida (dentro del cuadro) de una *escala de distancias*, que en rigor es la única necesaria para la representación de cualquier segmento, en cualquier dirección, colocado a una distancia cualquiera; este método, como hemos visto, había sido ya avanzado por otros teóricos de la época, como el italiano Guidobaldo del Monte, el francés Simon Stevin, o el español Antonio de Torreblanca; no es, pues, un mérito especial de Desargues, pero sí lo es el de exponer el método de una manera más sintética y simple —según el propósito declarado de hacerlo comprensible a cualquier artesano en sólo “un par de horas”;

2. No contiene el célebre teorema de los triángulos perspectivos, que se da, junto a otras dos importantes proposiciones, al final de la edición de Bosse (1647) de una ampliada versión de este tratado de perspectiva;¹⁹ en todo caso, la importancia de este teorema matemático —que, como el de Pascal, ocupa todo un capítulo del tratado de Hilbert sobre los *fundamentos de la geometría*—, no trasciende tampoco al campo del arte;

3. El apéndice (2 páginas) para los “contemplativos” (*i.e.* los teóricos, matemáticos) plantea con la mayor generalidad dos principios de la perspectiva y un problema que apunta ya a la posterior investigación del tratado de las cónicas:

a. “Los haces de rectas paralelas o coincidentes en un punto se representan en perspectiva como haces de rectas paralelas o coincidentes en un punto” (4 casos) (fig. 1).

b. “La proposición que sigue no se devana tan brevemente como las que preceden. Al retratar una sección plana de cono, proyectar dos líneas cuyas apariencias sean los ejes de la figura que la representará”.²⁰

He aludido a la proposición (a) como “dos principios”; del mismo modo podría decirse que se trata de cuatro, o de uno sólo, que se desarrolla en 4 casos. El motivo principal para considerar que se trata de dos, es que el propio Desargues alude en este texto, sin al parecer indicarlo explícitamente, a las “dos únicas proposiciones manifiestas” con que se “demuestran” las diversas “maneras universales” de la perspectiva. En mi modesta opinión, se trata de esas *dos* proposiciones (desplegables en 4 casos, pero expresables dúpticamente en una sola), que se hallan en el apéndice. Se han propuesto hipótesis diferentes,²¹ pero estas proposiciones del apéndice no sólo contienen con toda generalidad todos los casos a que puede reducirse la perspectiva, sino que además son “manifiestas” en los dos únicos

¹⁹ BOSSE, A.: *Manière universelle de M. Desargues...*, *op. cit.*, 1647, pp. 336 y ss.

²⁰ “La proposition qui suit ne se devine pas si brièvement que celles qui précèdent. Aiant à pourtraire une coupe de cône plate, y mener deux lignes, dont les apparences soient les essieux de la figure que la représentera”. Este problema muestra claramente que ya pensaba Desargues en los asuntos que le llevarían a la construcción de la nueva geometría proyectiva en su tratado de 1639.

²¹ Una de ellas sería la “proposition fondamentale de la pratique de la perspective”, que figura al final del tratado de Bosse de 1647 (p. 336, fig. 151). Otra, propuesta por ANDERSEN, K.: (“Desargues’ method of perspective”, *Centaurus*, XXIV, 1991, pp. 50 y ss.), consistiría en la ley de abatimientos que ella llama “division theorem”. Roger Laurent (“La perspective et la rupture d’une tradition”, DHOMBRES, J.; SAKAROVITCH, J.: *Desargues...*, *op. cit.*, 1994, pp. 238 y s.) añade otra, que es ocioso comentar aquí.

1. Los 4 casos generales que, en el apéndice de la *Perspectiva* de 1636 elucidan todos los principios de esta ciencia:

a) *Cuando las líneas objeto son paralelas entre sí y la línea del ojo proyectada paralela a ellas es paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto son líneas paralelas entre ellas, a las líneas objeto y a la línea del ojo, a causa de que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su eje común se entrecortan todos estos planos, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.*

b) *Cuando las líneas objeto son paralelas entre ellas y la línea del ojo proyectada paralela a las mismas no es paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto están en líneas que concurren todas en el punto en el que esta línea del ojo encuentra al cuadro, al tiempo que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su común eje todos estos planos se entrecortan así, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.*

c) *Cuando las líneas objeto inclinadas entre sí concurren todas en un punto, y proyectando hasta éste la línea del ojo resulta paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto están en líneas paralelas entre sí y a la línea del ojo, a causa de que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su eje común todos estos planos se entrecortan así, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.*

d) *Cuando las líneas objeto inclinadas entre ellas concurren todas en un punto, y la línea que se proyecta desde el mismo hasta el ojo no es paralela al cuadro, las apariencias de estas líneas objeto son líneas que concurren todas en el punto en el que esta línea del ojo encuentra al cuadro, al tiempo que cada una de estas líneas objeto está en un mismo plano con esta línea del ojo en la que como su eje común todos estos planos se entrecortan, y que todos estos planos son cortados por otro único plano, el cuadro.*

sentidos que esta palabra puede tener: que son “evidentes” o que se hallan en efecto manifiestas, es decir *declaradas* en el texto. No me parece, pues, que esta cuestión deba añadirse a la pequeña pero intrigante lista de los “misterios” que aún plantea la obra de Desargues (como, por ejemplo, el de a qué se refieren las *Lecciones de tinieblas*).

Sintetizando mucho, y sin que podamos aquí detenernos a considerar todo lo que estas proposiciones implican, debemos subrayar al menos que presentan por primera vez un enfoque mucho más abstracto y amplio que el de la geometría clásica, mostrando la identidad de objetos que ésta consideraba muy distintos: por un lado la identidad, abstracta y general, entre haces de rectas coincidentes en un punto y haces de rectas paralelas (con lo que el punto del infinito no se considera ya impropio, y se abre la puerta a la ley de dualidad de la geometría proyectiva); esta identidad implicaba también una mejor comprensión de las leyes que rigen los puntos de fuga en la perspectiva, y en particular el caso en que éste no se halla sobre el horizonte, o se halla a distancia infinita, lo que resulta en una proyección paralela (y por tanto también vuelve congruentes la proyección cónica y la ortogonal, lo que sirve para comprender mejor los principios del escorzo como una suerte de representación telescópica); y por otro lado se presenta la identidad, abstracta y general, entre rectas y círculos (una recta no sería otra cosa sino un arco de círculo cuyo centro se halla a distancia infinita).

Como hemos dicho, la importante contribución de Desargues a la geometría fue ya reconocida en su propia época por algunos sabios (Fermat, Descartes, Pascal...), aunque no bien comprendida y evaluada en todo lo que implicaba, y sólo sería definitivamente recuperada para la historia de la matemática a partir del siglo XIX, cuando una investigación independiente llevó al redescubrimiento de los mismos principios que él supo anticipar. Hoy es de obligada atención para toda historia de la matemática que se precie, pero aún juega un ínfimo papel —si alguno en absoluto— en el territorio de la historiografía del arte al uso. Sólo aparece en estudios altamente especializados, por ejemplo en historias de la perspectiva (como las de Martin Kemp o Kirsti Andersen).²² Panofsky le menciona tres veces en su célebre y controvertido ensayo sobre la perspectiva de los antiguos (“como forma simbólica”), aunque para afirmar una verdad importante y categórica, a saber: que todos los problemas fundamentales de la perspectiva —en especial aquellos que durante más de un siglo ocuparon farragosa y casi inútilmente a muchos eruditos, acerca de los *puntos de distancia*— quedaron definitivamente resueltos por Desargues.²³ En particular, es importante destacar, como ya lo hiciera el geómetra Ludwig Burmeister, que Desargues fue el primero en elucidar, en dar una definición rigurosa y general del concepto de *punto de fuga*. Pese a todo, aún es frecuente encontrar la mención de Brook Taylor como el autor de esta elucidación, o el primero en dar “un tratamiento general el principio de los puntos

²² KEMP, M.: *La ciencia del arte: La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, 2000 (1990); ANDERSEN, K.: *The geometry of an art: The history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge*, Nueva York, 2007.

²³ PANOFSKY, E.: *Perspective as symbolic form*, Nueva York, 1991 (1924-1925), pp. 28, 70 y 104 [en la ed. catalana: *La perspectiva com a “forma simbòlica”*, Barcelona, 1987, pp. 99, 136 y 160].

de fuga”,²⁴ por su obra sobre la perspectiva de 1715; este solo hecho basta para demostrar que la recuperación del legado científico de Desargues, que ya podía considerarse completa con la edición de sus obras por Poudra en 1864 —aunque a lo largo de los últimos 150 años se han ido encontrando otros interesantes documentos—, no ha sido lo suficientemente divulgada como para corregir todos los juicios históricos erróneos acarreados por aquel eclipse de sus obras durante dos siglos. Juicios como ése un tanto casual de Panofsky son, pues, necesarios de aquilatar, en vistas del todavía insuficiente reconocimiento que Desargues sufre en el terreno de la historia del arte.

Importa recalcar que la obra de Desargues fue apreciada en su propia época, porque, como han puesto de relieve algunos sociólogos e historiadores del arte, podemos asegurar que en general no se produce nunca un *descubrimiento* de obras o autores desconocidos o ignorados, sino más bien un *redescubrimiento* de obras o autores olvidados, pero que ya hubieron de ser públicamente reconocidos en algún momento, en vida o casi inmediatamente tras su muerte. Gladys Engel Lang y Kurt Lang han demostrado,²⁵ en el caso de la producción de grabados —pero se trata de una tesis generalizable a toda producción intelectual—, que para que una obra pueda adquirir una mínima reputación, aunque sea póstuma, debe alcanzar una cierta *masa crítica*. Una obra escasa tiene muchas menos posibilidades de adquirir reconocimiento público que una abundante. Por supuesto que esto admite matizaciones y excepciones; la regla es demasiado mecánica, demasiado puramente cuantitativa, y se funda en la obstinación del sociólogo de ignorar el juicio crítico (sobre los contenidos de la obra), que siempre delata una supeditación a la subjetividad

²⁴ Así se afirma, por ejemplo, en la entrada biográfica de Book Taylor de la *Encyclopædia Britannica*. Todavía es muy frecuente, en efecto, poner la obra de Taylor sobre la perspectiva lineal (*Linear perspective, or A new method of representing justly all manner of objects as they appear to the eye in all situations*, Londres, 1715) como la primera que resuelve o define rigurosamente, o que trata con completa generalidad, el principio de los *puntos de fuga*. Lo cierto es que este mérito, como apuntó el geómetra Ludwig Burmeister, hay que concederlo a Desargues, quien, en palabras de Panofsky, fue quien primero proporcionó “la auténtica definición de punto de fuga”. Esta obra de Taylor, por cierto, tampoco fue unánimemente bien recibida ni aun comprendida; John Bernoulli, al parecer, había dicho que el libro le parecía “abstruso para todos e ininteligible para los artistas para quienes fue especialmente escrito” (JONES, P. S.: “Brook Taylor and the mathematical theory of linear perspective”, *American Mathematical Monthly*, 58, 1951, p. 597). Sin embargo no cayó inmediatamente en el olvido, quizá porque la principal contribución de este autor al análisis matemático (cálculo infinitesimal) entroncaba perfectamente con la orientación general (hoy diríamos, con Kuhn, el *paradigma*) dominante en ese terreno. En cambio, la época de Desargues no estaba aún madura para asimilar los principios de la geometría proyectiva. El caso de Taylor es interesante para comparar su fortuna crítica con la de Desargues: sólo escribió dos libros en su corta vida (de 46 años), ambos publicados el mismo año 1715, a la edad de 30: *Linear perspective* (que amplió de 42 a 72 páginas en la ed. de 1719, titulada *New principles of linear perspective*), y *Methodus incrementorum directa et inversa*. Y pese a que en rigor es cierto que no fue bien comprendida, ello no impidió que en pocos años apareciesen muchos otros tratados calcados del suyo. Monge y Lacroix recomendaron en 1801 a la Academia de Ciencias francesa que permitiese la publicación de una traducción de B. Lavite de la primera edición de esta importante obra de Taylor (INSTITUT DE FRANCE [Académie des Sciences]: *Procès-verbaux des séances de l'Académie*, t. II, VIII–XI [1800–1804], 1912, pp. 36 y ss.). En su informe decían que la misma se distinguía “de una multitud de otras que tratan de la perspectiva, por su originalidad y la fecundidad del principio en que se basa”; la juzgaban “elegante”, “expeditiva” y “no exenta de una cierta generalidad”. Phillip S. Jones se quejaba en 1951 (*loc. cit.*) de lo poco reconocido que aún estaba Taylor en la historia de la perspectiva, a pesar de no haber estado jamás amenazada ni por asomo con el deletéreo destino que sufrió Desargues —de modo que hasta los más eruditos entre los matemáticos franceses reconocían la obra de aquél, pero ignoraban la de su egregio compatriota del siglo XVII. 1951 es también el año en que Taton publicó su nueva edición de las más importantes obras matemáticas de Desargues (de las que excluyó la *Perspectiva*).

²⁵ LANG, G. E.; LANG, K.: *Etched in memory: The building and survival of artistic reputation*, Londres, 1990.

y al gusto de la época, en sí mismo cambiante, etc.²⁶ En el terreno de la matemática, por ejemplo, Évariste Galois es universalmente reconocido a pesar de haber muerto a los 20 años y no haber producido sino unas escasas 60 páginas; su obra fue descubierta 20 años después de su muerte; aquí la genialidad compensa con creces la escasez... Ya nos hemos referido a la obra de Taylor, que se reduce a sólo dos tratados. La de Desargues no sólo fue relativamente abundante, sino también muy brillante, lo que, insistamos, fue públicamente reconocido en su época, aunque no impidió el olvido, y hasta la pérdida material completa en el lapso de una sola generación. A aquella condición *sine qua non* aducida por los Lang debemos añadir esta otra: que la obra, escasa o no, fuese ya divulgada suficientemente en un cierto momento. Ligando esta condición ampliada con la observación más general antes apuntada, precisaríamos: que fuese divulgada en el mismo momento en que su autor en vida, o poco después, fue reconocido. Aquí el caso de Desargues se halla en los límites: fueron pocos quienes reconocieron su talento, y pocos quienes tuvieron conocimiento de su método; distribuyó entre conocidos y amigos unas 50 copias de sus obras, cuyo rastro había desaparecido ya virtualmente a finales del siglo XVII (pero quizá no es un caso muy diferente —salvo por el olvido también del renombre del autor por otras obras— a otros importantes tratados, como el de Piero della Francesca, sin ir más lejos).²⁷

No hay nunca, pues, un *descubrimiento* de genios desconocidos, sino siempre un *redescubrimiento* de autores que fueron olvidados.²⁸ Desargues no es excepción a este principio general. La notoriedad y el reconocimiento que su mérito obtuvo en su época es

²⁶ El sociólogo aspira a obtener una fórmula que explique los vaivenes de la notoriedad, el proceso general de reconocimiento, prescindiendo de los juicios, más o menos subjetivos, que en cada época se hagan de ella. Esta orientación quizá sea un tanto descabellada, pero es innegable que existen factores objetivos, patrones sociológicos comunes, que pueden explicar la celebridad de los autores en tales términos abstractos, es decir independientes de la justificación cultural de los contenidos. También es innegable que una suerte de patrón estadístico, aunque no sea una verdadera explicación, aporta una información interesante.

²⁷ Pese a su indiscutible importancia, el *De prospectiva pingendi* (1472–1475) de Piero della Francesca permaneció inédito hasta el s. XIX, donde lo encontramos expuesto muy sintéticamente en la obra de LIBRI, G.: *Histoire des sciences mathématiques en Italie [depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du dix-septième siècle]*, 4 vol., París, 1838–1841, t. IV, Nota IV, pp. 315–320; su primera edición completa, con traducción alemana y estudio, fue la de Constantin Wintenberg: *Petrus Pictor Burgensis 'De prospectiva pingendi' nachdem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma...*, 2 vol., Estrasburgo, 1899; y aún hubieron de esperar mucho tiempo otras ediciones más recientes, como la de Giusta Nicco Fasola, con amplio estudio y bibliografía (Florencia, 1942, reed. en 1984), o la de Massimo Mussini y Luigi Grasselli (Sansepolcro, 2008). El tal Libri, tristemente famoso por haber saqueado durante años los fondos de manuscritos de la Bibliothèque Nationale de París, fue también quien robó y vendió unos dispersos de Desargues a Lord Asburnham hacia 1850, como luego comentaremos.

²⁸ En las últimas décadas ha sido destacado a veces el caso de Hilma af Klint, que pintó cuadros completamente abstractos antes que Kandinsky; pero aquí sí se trata de un “descubrimiento”, y hasta de una “invención” para la historia del arte: puesto que tales cuadros fueron un asunto privado, jamás se expusieron en vida de la artista, ni tenía ésta la intención de que pasaran por trabajo artístico (sino más bien espiritista), ni obtuvieron, en consecuencia, reconocimiento alguno, ni por tanto jugaron ningún papel en la vida artística del momento, resultaría muy engañoso y absurdo decir que podemos rescatar o reconocer su “importancia histórica”; se trata más bien de añadir hechos y documentos, de un orden psicológico y hasta cierto punto técnico, al estudio de la génesis del arte abstracto.

innegable —salvo para su obra más importante, el *Brouillon project...*, por motivos que examinaremos a continuación. En resumen:

a. Es reconocido como ingeniero y arquitecto de genio, sobre todo por su pericia en estereotomía y construcción de escaleras. (Este mérito se destaca invariablemente en todas las épocas: Bosse, Montucla, Poudra, Taton, Kemp, Andersen...)

b. Además de sus estudios sobre estereotomía, es asimismo reconocido por la notable claridad, concisión y rigor de sus obras sobre perspectiva y gnomónica. En particular, encomendará a Abraham Bosse la explotación de sus enseñanzas sobre la perspectiva, que se convertirán así durante unos años en la principal instrucción técnica de los pintores en la Académie Royale.

c. Participa en las discusiones científicas más importantes de su época, en el círculo de Marin Mersenne —cuya *Harmonie universelle* contiene un ensayo de Desargues que enseña la manera más fácil de leer y escribir música.

d. Su *Tratado de las cónicas* es conocido y admirado por unos pocos (el joven Pascal, Descartes, Fermat...), pero la fascinación que produce no alcanza a romper las limitaciones culturales de una época todavía no madura para iniciar el desarrollo de la geometría proyectiva, cuando la nueva geometría analítica iniciada por Descartes parece ser la vía más fecunda. Quizá si el precocísimo Pascal no hubiese abandonado también esa investigación que inició con su *Essay pour les coniques*,²⁹ si hubiese explotado las ideas de Desargues en este campo como Bosse lo hizo en el de la perspectiva, es muy posible, como conjetura Kemp, que ese nuevo campo de estudio no hubiese quedado en suspenso durante dos siglos. Pero es también muy comprensible que ese estudio no fructificase antes de que el desarrollo técnico y económico lo convirtiese en algo más útil que una genial elucubración puramente teórica. Philippe de La Hire lo copió hacia 1679, pero también esta copia se perdió.

e. Sus obras, y particularmente la *Perspectiva* de 1636, serán objeto de una agreste polémica, recogida fundamentalmente en los *Advis charitables...*,³⁰ lo que da cuenta de la gran atención que suscitaron.

²⁹ El *Essay pour les coniques* (1640) del joven Pascal —que a la sazón tenía 16 años—, pese a su extrema brevedad y algunos errores de escritura, sentaba también las bases de la nueva geometría proyectiva, y fue felizmente incluida en el t. IV de las *Œuvres de Blaise Pascal* editadas por Charles Bossut en 1779. Contiene un conmovedor homenaje de reconocimiento a su maestro Desargues, y cita su egregio tema sobre la involución (por cierto, el vocablo *involución* es, como ya advirtió Tannery, el único de su peregrino vocabulario que ha pervivido con el mismo significado en la moderna terminología en geometría proyectiva; TANNERY, P.: “Desargues, Girard”, *La grande encyclopédie [Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts]*, t. XIV, Delle-Duègne, París, 1885–1902, p. 204. Fue uno de los principales textos que motivó a principios del siglo XIX las pesquisas de los investigadores en busca de las trazas de los escritos perdidos de Desargues.

³⁰ *Advis charitables sur les diverses œuvres et feuilles volantes du Sr. Girard Desargues, Lyonnais (publiées sous les titres: i. De Brouillon projet d'une Atteinte aux evenements des rencontres du cone avec un plan...; ii. De Brouillon projet d'Exemple d'une manière universelle, touchant la pratique du traict a preuves, pour la coupe de pierres en l'architecture; iii. D'une Manière de tracer tous quadrans d'heures égales au soleil... Mis au jour, pour satisfaire au désir qu'il en a tesmoigné publiquement...és deux placards affichez au mois de janvier dernier... commençans par les mots, d'Erreurs incroyables, & de Fautes & faussetez enormes, &c. et au recueil intitulé Six erreurs...)*, París, 1642.

Pese a este inicial y prometedor impacto, sus obras se perderán virtualmente en un par de generaciones. Como hemos dicho, a finales del siglo XVII ya nadie las encuentra; durante el XVIII apenas hay ya nadie que las busque (la única excepción es la recopilación de sus obras que el padre Richer en Provins tenía el propósito de editar hacia 1730 y que nunca llegó a publicarse). ¿A qué causas principales podemos atribuir este eclipse?

A menudo se ha repetido el tópico de que un obstáculo serio para que las obras de Desargues obtuviesen el reconocimiento de sus contemporáneos se halla en el peregrino lenguaje que usó. (A veces incluso se ha dicho que ya lo peregrino de los títulos debió de ser un factor disuasorio para muchos lectores.) Esto es muy erróneo: la extravagancia del famoso “lenguaje botánico” de Desargues se limita al *Tratado de las cónicas*, y no representa la menor dificultad conceptual real. Descartes le reprochó este lenguaje absurdo en una carta personal, pero en cambio reconoció la profundidad y claridad de su *Perspectiva* en una carta a Mersenne —y lo mismo hizo Fermat.

Respecto a la feroz adversidad que queda registrada en los *Advis charitables*, no es razón que explique su olvido, sino más bien lo contrario, un explícito reconocimiento —aunque negativo— incluso por sus enemigos.

La suerte de Abraham Bosse en la Académie Royale, en cambio, sí sirve bien para explicar gran parte del destino de las obras de Desargues. No podemos descartar el hecho puramente contingente de la peripecia personal de Bosse como factor decisivo, y en rigor sólo a medias fortuito, en el olvido de la obra de Desargues. Fue su único defensor, aunque el más enérgico, en la Academia, pero con ello suscitó unas inconciliables e igualmente poderosas enemistades; acabó siendo expulsado, e incluso se obtuvo una orden que le prohibía publicar sus libelos contra las opiniones de la Academia, bajo pena de cárcel —cosa que no le amedrentó en lo más mínimo. Se ha quizá exagerado el *fanatismo* con que Bosse defendió la técnica de la perspectiva, pero es innegable que resultó insufrible para muchos. Aunque la enseñanza de la perspectiva fuese un factor importante en la distinción aristocrática con que la Academia se veía obligada a combatir a los gremios, tampoco en este medio se podía llegar a esa supremacía de la técnica y la ciencia presuntamente perseguida desde el primer Renacimiento. No se requería que la enseñanza fuese tan científica para distinguirse de las plebeyas artesanías; bastaba con dar relieve a toda retórica refinada, a una formación puramente literaria, que desde luego también estaba excluida de las posibilidades de formación de los artesanos. Además, en el caso concreto de la enseñanza propuesta por Desargues, a través de Bosse, se hacía hincapié en un aspecto democrático que no pudo dejar de incomodar a la mayoría de los académicos, a saber: su pretensión de que aquellos principios aparentemente tan difíciles podían ser comprendidos por cualquiera en una sola sesión.

Los factores principales del olvido no son los contingentes o “personales” principalmente, sino que tienen su raíz en la *mentalidad*, en la cultura —tanto matemática como artística— de la época. Sólo al llegar al siglo XIX, tras la obra de Monge, habrán madurado las condiciones para la investigación de la geometría proyectiva. El redescubrimiento entonces de la obra de

Desargues lo convertirá en un genio que se adelanta a su época. Examinemos sintéticamente las principales etapas de esa recuperación.

Hacia 1730 el abad Claude Richer, de Provins, tiene el propósito de editar las obras completas de Desargues.³¹ En 1799 lo menciona, como ya vimos, Montucla en su *Histoire des mathématiques* —donde reprocha injustamente a Bosse haber redactado sus obras de un modo oscuro; todo lo contrario: Bosse se limita a respetar el macarrónico estilo del maestro, o bien contribuye a hacerlo más legible, sobre todo mediante sus insuperables grabados. En el mismo año 1799 se publica finalmente la *Geométrie descriptive* de Gaspard Monge,³² y a partir de ella adquirirá fuerza la nueva investigación de métodos proyectivos, que llevará independientemente a Poncelet y a Chasles al redescubrimiento de los principios de la geometría proyectiva. Cuando Monge publicó su tratado, tras varios años de ocultación —debido a que el gobierno francés lo consideró como secreto de Estado, temiendo que las potencias enemigas pudiesen aprovecharse de él para la defensa militar—,³³ la obra de Desargues llevaba más de un siglo materialmente desaparecida y virtualmente olvidada —salvo por los tres tratados de Bosse. La *Geométrie descriptive* de Monge abría la puerta al enfoque general proyectivo, aunque ella misma se concentraba en la técnica de la diédrica ortogonal, o sea en la proyección paralela. Los dos principales matemáticos que a partir de entonces desarrollaron esta investigación, Chasles y Poncelet, *redescubriendo* los principios generales de la geometría proyectiva, ya intuyeron claramente que éstos debían de haber sido completamente dilucidados por Desargues.

Chasles conjeturó acertadamente el contenido del *Brouillon project* de Desargues sobre las cónicas, sobre todo a partir de las escasas menciones hostiles de los *Advis charitables*. En la nota XIV (sobre las obras de Desargues) de su *Aperçu historique* de 1837, Chasles escribía: “El aprecio que merece Desargues, que ha sido hasta ahora poco conocido por los biógrafos, nos ha llevado a entrar en estos detalles, esperando que puedan excitar la curiosidad de algunos y comprometerlos en la búsqueda de las obras originales de este hombre de genio, y las piezas relativas a sus embrollos [“démêlés”] científicos. Su correspondencia con los más ilustres hombres de su época, cuyo trabajos compartía y que le reclamaban como juez de sus propias obras, sería también un descubrimiento precioso para la historia literaria de este siglo XVII que procura tanto honor al espíritu humano”.³⁴ Y tras aludir a la existencia de la recopilación mencionada por Bosse —en el *Traité des pratiques géométrales*, etc. de 1665— de las

³¹ Así lo explica COLONIA, D. de: *Histoire littéraire de la ville de Lyon, avec une bibliothèque des auteurs lyonnais, sacrés et profanes, distribués par siècles*, t. II, Lyon, 1828–1730, p. 808, tras referirse a la “trompa” (un gran arco abocinado, en voladizo) sobre la que se apoyaba asombrosamente todo un edificio, como ejemplo genuino de la eficacia de su método para la talla de sillares: “Les gens de lettres apprendront ici avec plaisir qu’on va bientôt donner au public une édition complète des ouvrages de M. Des Argues, & qu’on veut même y faire entrer le dessein et le profil de cette trompe, & de la maison qu’elle soutient du moins en partie. Monsieur Richer, chanoine de Provins, à la politesse* duquel je suis redevable de deux mémoires curieux & détaillés sur les ouvrages de son ami Monsieur de Lagny, & sur ceux de M. Des Argues, sera, si je ne me trompe, l’éditeur de cet important ouvrage, qui intéresse singulièrement la ville de Lyon”. (En la nota marginal correspondiente a la llamada del asterisco Colonia excusa la inclusión de estas memorias debido al ya excesivo grosor del volumen).

³² MONGE, G.: *Géométrie descriptive (Leçons données aux écoles normales, l’an 3 de la République)*, París, año VII [1799].

³³ SOLOVINE, M.: “Notice biographique”, *Géométrie descriptive* t. I, París, 1822 (1799), p. XI.

³⁴ CHASLES, M.: *Aperçu historique sur l’origine et le développement des méthodes en géométrie*, Bruselas, 1837, pp. 333 y s.

2. Girard Desargues, edificio en el Pont du Change (Lyon) (fotografía ant. 1843).

demostraciones de Desargues en posesión del matemático Claude Mylon y del proyecto de edición de sus obras completas por Richer anunciado por Colonia, Chasles concluía la nota con estas palabras: “Ojalá un feliz azar nos haga reencontrar los manuscritos de Mylon y los materiales reunidos para la empresa de Richer”.³⁵ Pues bien, iba a ser el mismísimo Chasles quien se beneficiase del “azar feliz”: en 1845 sus pesquisas dieron por fin fruto al descubrir la copia del *Brouillon project* sobre las cónicas que había realizado en 1679 Philippe de La Hire (hijo del pintor Laurent de La Hire, uno de los pocos pintores de la Académie Royale que secundó a Bosse) —copia en la que faltaban las figuras originales y el anexo sobre la mecánica. También halló un ejemplar del *Brouillon project* sobre estereotomía —asimismo sin las láminas— en una librería de viejo de París; estos documentos probablemente provenían de la hacía tiempo dispersada recopilación que Richer había hecho un siglo antes en Provins. Chasles hizo que la Bibliothèque National de París comprase estas obras. Un autor anónimo explica la historia en un artículo del *Magasin pittoresque*,³⁶ donde ya da cuenta del hecho de que Desargues es muy poco conocido (aun después de las obras de Poncelet y Chasles, sólo por un puñado de expertos), pero no absolutamente ignorado, pues se tenían, como ya hemos visto, sus obras reproducidas por Bosse, los *Advis charitables*, etc., amén de los títulos de las obras desaparecidas —a veces corrompidos y hasta confundidos, como en el caso de las misteriosas *Leçons de ténèbres*, que posiblemente se referían, por alguna confusión, a la ampliación del tratado de perspectiva por Bosse de 1647–1648, con su capítulo sobre “*les places et proportions des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs*”. Se decía que

³⁵ CHASLES, M.: *Aperçu historique...*, op. cit., 1837, p. 334.

³⁶ “Girard Desargues de Lyon”, *Le Magasin Pittoresque*, año XVII, 1849, pp. 166–168.

3. Girard Desargues, *Exemple de l'vne des manières vniuerfelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspectiue sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champ*, París, Bidault H. du Roy, 1636 (esta plancha se reproduce también en la edición ampliada de 1648: Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues...*).

tales títulos eran ciertamente peregrinos ["bizarros"], lo que posiblemente había sido motivo suficiente para disuadir a muchos de interesarse por ellas. Cuando Montucla acusaba a Bosse de haber redactado las obras de Desargues en un lenguaje inelegante y confuso,³⁷ ignoraba a qué extremos de broma casi surrealista llegaría el humor retórico de Desargues —y no sólo ni principalmente por la banal elección de una semántica botánica— en el *Brouillon project* sobre las cónicas, ahora por fin redescubierto. Recordemos que también Descartes, en su personal correspondencia,³⁸ le había reprochado también a su amigo la ociosidad e ineficacia del extravagante lenguaje que había usado en su ensayo sobre las cónicas.³⁹ Y tras la edición, por fin, de sus obras completas por Poudra (1864), aún fue frecuente repetir el tópico de que ese lenguaje había sido un factor decisivo para que la obra acabase en el olvido. Pero se trata de un juicio muy erróneo, o al menos muy parcial. Hoy nadie afirmaría seriamente eso, tras el éxito del formalismo y el logicismo en matemáticas, que enfatiza la evidente verdad lingüística de que el nombre de los objetos es completamente convencional, y los significados sólo tienen que ver con las relaciones mutuas que se establecen entre los conceptos, se llamen como se llamen.⁴⁰

En 1864 Poudra edita por fin las *Obras completas* de Desargues, obtenidas a partir de las ediciones de Bosse, los *Advis charitables*, esta recuperada copia del *Brouillon*

³⁷ Vale la pena rescatar el comentario de Montucla (cf. n. 1), porque además menciona, como vimos, la admirable "trompa" sobre la que se sostenía la casa proyectada por él en el extremo del Pont du Change —entonces llamado "de Pierre"— de Lyon. Conservamos fotografías de la época en que fue derruido, hacia 1845.

³⁸ "Lettre de Descartes à (Desargues)" (19 de junio de 1639), en TATON, R.: *Œuvres mathématiques...*, op. cit., 1951, pp. 185 y s.

³⁹ En cambio, al referirse al breve tratado sobre la perspectiva de 1636, había escrito a Mersenne (entre el 8 y el 12 de mayo de 1637) que "no debe ser desaprobado, y la curiosidad y la limpieza de su lenguaje es digna de estima". (DESCARTES, R.: *Correspondance*. Edición de Ch. Adam y G. Milhaud, t. I, París, 1936-1963, p. 360.) Por su lado, Fermat lo juzgó "agréable et fait de bonne esprit" (FERMAT, P. De: *Œuvres*. Edición de P. Tannery y Ch. Henry, t. II, París, 1891-1912, p. 111).

⁴⁰ Así, que a las rectas, haces de rectas, ejes, puntos, intersecciones, conos, etc. se los llame ordenaciones, troncos, nudos, metas, botones, árboles, tocones, ramos, ramilletes, ramojos, cucuruchos, rulos, etc., o que a las figuras que conocemos con los nombres de *elipse*, *parábola* e *hipérbola* se las llame —y esto sólo en una ocasión, por cierto— *desfallecimiento*, *igualación* y *rebasamiento* o *excedencia* ["deffaillement, égalation, outrepassement, excédement"], no lleva aparejada mayor dificultad semántica que la de adaptarse a un puro juego; ni más ni menos que si conviniésemos en llamar siempre, unívocamente, *músico* a un número natural, *discípulo* al sucesor de un número natural, *maestro* al uno, *instrumento* a una propiedad matemática, y *tocar* a poseer una propiedad, de modo que podríamos expresar los axiomas de Peano con las siguientes pintorescas expresiones: "(1) El maestro es un músico; (2) todo músico tiene un discípulo, que es otro músico; (3) no hay dos músicos que tengan el mismo discípulo; (4) el maestro no es discípulo de ningún músico; (5) todo instrumento que toque el maestro y el discípulo de cualquier músico que también lo toque, es tocado por todos los músicos". (GORTARI, E. de: *Introducción a la lógica dialéctica*, México, 1979, p. 324, que pone un ejemplo semejante con los vocablos *tonto*, *bobo*, *tarugo* y *necedad*).

por La Hire y algunos otros documentos. Después de la edición de Poudra se fueron hallando de tanto en tanto otros documentos —gracias a la continua labor bibliotecaria de catalogación de miles de documentos todavía erráticamente dispersos, y a veces por pura casualidad. Debemos destacar las siguientes: en 1885 el historiador de la matemática Gustaf Eneström descubrió la edición original del ensayo sobre la perspectiva de 1636 —hasta entonces sólo parcialmente conocido por la edición de Bosse de 1647— en la biblioteca de la Scuola d'Applicazione per gli Ingegneri de Roma.⁴¹ En 1890 Paul Tannery halló otro ejemplar de la misma en la Bibliothèque Nationale de París, con la interesante curiosidad añadida de una dedicatoria manuscrita del propio Desargues al erudito holandés Isaac Beeckman. Asimismo fue Tannery quien señaló el “Méthode aisée pour apprendre à lire et à écrire la musique” inserto en la *Harmonie universelle* de Mersenne.⁴² En 1904 se halló la carta de Desargues a Mersenne sobre la discusión entre Fermat y Descartes a propósito del problema de las tangentes.⁴³ En fin, en 1951 Taton volvió a editar las más importantes obras de Desargues, incluyendo la original por entonces hallada del *Brouillon project* sobre las cónicas.⁴⁴

Es innegable que sólo tras la divulgación de la obra de Monge, ya en el siglo XIX, se abre definitivamente la vía al estudio completo de la geometría proyectiva. Sin embargo, hay que advertir que la geometría descriptiva de Monge sólo a medias favorece el estudio de la proyectiva, porque se centra principalmente en la diédrica ortogonal, basada en la proyección paralela. En su larga, lenta evolución, la perspectiva cónica había pasado de ser, en sus estadios primitivos (desde Alberti, Dürer o Piero hasta Desargues), una técnica tan ligada al arte como a la ciencia, a ser una disciplina cuyo único valor práctico sería de orden casi puramente artístico. Para propósitos científicos y técnicos, la diédrica ortogonal o la perspectiva axonométrica —que no se desvincula completamente, como la proyectiva, de la geometría métrica— son las únicas útiles o recomendables. El arquitecto sólo realiza una perspectiva cónica con el fin de mostrar el aspecto que su obra tendrá (a los clientes, por ejemplo), pero puede prescindir de la misma por completo en su elaboración técnica (por cierto, Desargues fue uno de los que primero y más enfáticamente recomendó el uso de la perspectiva en la práctica de la arquitectura, como ya había destacado Poudra en su examen de las obras de aquél.) Lo que sí iba a convertirse en una disciplina de gran interés científico, ya en el siglo XIX, sería la geometría proyectiva, de la que la perspectiva cónica viene a ser un mero caso particular. Hasta ese momento los estudios de perspectiva, aunque generalmente dirigidos a los artistas, resultan aún interesantes para los matemáticos, aunque muchas veces se ha sugerido lo contrario, a saber: que su carácter interdisciplinario (pues involucra la óptica, la historia,

⁴¹ ENESTRÖM, G.: “Notice bibliographique sur un traité de perspective publié par Desargues en 1636,” *Bibliotheca Mathematica*, 1885, pp. 89 y s.

⁴² Edición facsímil de este manuscrito, en 3 vols., París, 1863.

⁴³ Se hallaba en una recopilación de la correspondencia de Mersenne que había sido adquirida en 1833 por el infame Guglielmo Libri, quien la vendió a Lord Asburnham hacia 1850. Fue descubierta por Henri Brocard en 1904 en la Bibliothèque Municipale de Lyon, procedente de las partes que el mismo Libri había sustraído antes de vender el paquete, por lo que no figuraban en el catálogo de la Bibliothèque Nationale, que había readquirido aquellos documentos del hijo de Asburnham. Esta pieza fue publicada en varias ocasiones: en el t. XI de las *Œuvres de Descartes* (Ch. Adams ed., 1909), en el t. IV de las *Œuvres de Fermat* (Ch. Henry ed., 1912), en un opúsculo de Brocard sobre Desargues (*Analyse d'autographes et autres écrits de Girard Desargues [1593–1662]*, Bar-le-Duc, 1913), en *Œuvres mathématiques de G. Desargues* (René Taton, París, 1951), *Correspondance du P. Marin Mersenne*, t. VII (1638) (Bernard Rochot ed., París, 1962).

⁴⁴ TATON, R.: “Découverte d'un exemplaire original du *Brouillon project* sur les coniques de Desargues”, *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 4, IV, 1951, pp. 176–181.

4 y 5. Abraham Bosse, *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral: Ensemble les places et proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs*, París, Des Hayes, 1647.

el arte, la psicología, la geometría, etc.) la condenó a ser habitualmente “evitada como un escollo difícil”,⁴⁵ de modo que los artistas la juzgaban demasiado técnica y compleja, los historiadores se desalentaban ante su aparente dificultad matemática, y los matemáticos la desestimaban como banal y escasamente rigurosa en la práctica. Esta idea de disensión disciplinaria es una exageración: hasta el siglo xx la perspectiva era bien enseñada en los institutos, y en las facultades la aprendían los historiadores del arte; y todavía no ha desaparecido —aunque pueda correr la misma deplorable desatención y corrupción que sufren otras disciplinas, como la historia de la filosofía o el latín.

Pues bien, fue justamente esto lo que Desargues se propuso remediar. Esa “difícil” amalgama de rasgos estéticos y científicos, teóricos y prácticos, se resuelve en las obras de Desargues en una maravillosa unidad de coherencia y sencillez. Pero no estaríamos hoy todavía insistiendo en la importancia de su obra si hubiese sido adecuadamente asimilada en nuestros planes educativos, o incluso simplemente más o mejor divulgada. Ninguna obra de Desargues ha sido hasta la fecha traducida a nuestro idioma; y en general lo han sido sólo al alemán y al inglés, y

⁴⁵ CABEZAS, L.: *Tratadistas y tratados españoles...*, op. cit., 1985, p. 2.

no antes del siglo xx. En la propia época de Desargues sólo tres obras de su egregio discípulo Abraham Bosse, inspiradas en las enseñanzas del maestro, fueron traducidas a otro idioma (al alemán, al inglés y al holandés). Harrison, Wood y Gaiger, en la generosa sección de 51 páginas de su magnífica antología en que habrían encajado a la perfección algunos *excerpts* de Desargues, o al menos de Bosse, seleccionan textos de Edward Norgate, Constantijn Huygens el Viejo, Rembrandt, Philips Angel, Francisco Pacheco, Jean Dubreul, Samuel van Hoogstraten, Bernard Lamy y José García Hidalgo.⁴⁶ Podrá halagarnos la casual inclusión de nada menos que dos españoles en la selección, pero lo cierto es que no compensan nada de lo que se pierde al seguir ignorando las ideas de Desargues.

No hay gran cosa que objetar seriamente al punto de vista exclusivamente “artístico” o “estético” para el que la perspectiva sólo es un medio muy parcial, que puede ser tanto usado como desestimado según el propósito. Ahora bien, esta actitud es errónea para el historiador (tanto de la ciencia como del arte). La perspectiva cónica representó realmente, durante mucho tiempo, lo que era para Leonardo, algo así como la raíz y la guía de toda la pintura; más aún, como el fundamento de la composición —aunque esto sólo llegó a ser bien resuelto por Rafael, sintiéndose hasta entonces más bien como un estorbo o una dificultad: por un lado, la perspectiva proporcionaba la única base coherente para el realismo visual, pero por otro lado limitaba tiránicamente la libertad compositiva (distribución en la superficie del cuadro) de que gozaba el arte medieval. Era en cierto modo inevitable, dado el real desarrollo de la división social del trabajo, que los artistas, salvo excepciones, no se deslizaran a un terreno tan técnico como el del estudio riguroso de la perspectiva, sino que se conformasen con recetas fáciles y resolviesen los casos complicados acudiendo a la intuición y la observación natural. El precioso tratado de Viator (que además posee el alto valor histórico de ser el primero impreso), siendo sencillo y hasta superficial, resolvía a plena satisfacción esta mínima necesidad técnica. Desde otro ángulo, justamente el carácter altamente teórico y sofisticado de la perspectiva la convertía en el medio idóneo para distinguir a la pintura como arte liberal, y en la lucha de las academias contra los gremios (reflejo del conflicto general entre la ordenación feudal y el desarrollo de la economía burguesa), el estudio de la perspectiva se impuso como tal nota distintiva entre una enseñanza liberal y una tradicional-artesanal. Es decir que pese a la manifiesta antipatía que siempre sintieron los artistas hacia el estudio de una disciplina que reputaban más técnica que propiamente artística, su inclusión en los planes académicos fue una de las más poderosas razones para legitimar la pintura como un arte más liberal que mecánica. No obstante, ni siquiera en este medio pudo imponerse la primacía del rigorismo técnico de la perspectiva contra las licencias del gusto y la fantasía, como lo demuestra el caso de Bosse.

Y de hecho se ha reproducido o intensificado en la modernidad, como destaca Lino Cabezas, esta contradicción o división entre la deriva de las artes hacia el vanguardismo, que resuelve radicalmente aquella natural antipatía contra lo técnico mediante la completa eliminación del estudio de la perspectiva, y el desarrollo de la investigación histórica, donde este tema ha ido adquiriendo cada vez mayor relieve, en correspondencia con su innegable importancia —aunque en la práctica no se imponga sino como dedicación muy especializada. Mi opinión es que este examen histórico —y en particular el caso de Desargues— debería

⁴⁶ HARRISON, C.; WOOD, P.; GAIGER, J. (eds.): *Art in theory, 1648–1815: An anthology of changing ideas*, Malden (Massachusetts), Oxford, 2000, pp. 239-289.

contemplarse con mayor extensión y profundidad en el estudio general de la historia del arte, ni más ni menos que la historia del pensamiento filosófico y científico —sin lo cual nuestra disciplina pierde fecundidad y eficacia cultural, se fosiliza, reduciéndose a un juego limitado de erudición enciclopédica sobre asuntos de una dudosa importancia, casi esotéricos. Si los estudios histórico-humanísticos, cuya innegable trascendencia y omnicomprensividad les exigen convertirse en la raíz imprescindible de toda nuestra civilización, se autolimitan a terrenos de inerte erudición, ningún hombre razonable lamentará que desaparezcan de nuestros planes de estudio.⁴⁷ Es entonces casi paradójico que las investigaciones históricas sobre la perspectiva, en lugar de formar parte de los temas clave de tales estudios, sigan aún jugando el papel marginal de una superespecialización, mientras que muchos estudios periciales que en rigor no tienen más valor que los de una especialización, formen la parte principal de la enseñanza general de la historia del arte.

Presentar el clima cultural general del Renacimiento, raíz de la modernidad, como amalgama coherente entre ciencia y arte, entre práctica y teoría, es tan correcto como equivocado, si se ignora que este designio de unidad cultural no sólo no llegó nunca a cristalizar efectivamente, ni institucionalmente, sino que la tendencia contraria a la especialización, fuertemente empujada por el desarrollo económico, conduciría casi irremediablemente a la división de nuestra civilización en “dos culturas”, en el sentido en que fue críticamente expuesto por Snow.⁴⁸ Leonardo había sentenciado: “No lea mis principios quien no sea matemático”; lo mismo que Platón había plantado como lema de su Academia: “Nadie entre aquí que no sepa geometría” —pero N.B., no la geometría de las cónicas, sino únicamente de las rectas y el círculo, de lo construible “con regla y compás”, lo que sin duda contribuyó bastante al retraso del descubrimiento de la geometría proyectiva, que habría de esperar hasta Desargues, y más aún, hasta Poncelet y Chasles, aunque por otro lado incentivó el de la geometría métrica hasta agotar completamente sus métodos. De suyo se comprende y se justifica esta ineludible concesión a la tradición cultural que incluía la geometría entre las artes liberales, pues la pintura no podía serlo por sí misma. En las *Medidas del romano* (1526) decía Diego Sagredo: “La ciencia de geometría es una de las siete artes liberales; muy necesaria a todos los oficiales mecánicos; casi no tienen parte en ella; no pueden ser bien resolutos en sus artes”. Y se incluía siempre a Vitruvio como primera autoridad que, transmitiendo una opinión propia de los antiguos sabios, no sólo reclama el estudio de la geometría (para la arquitectura), sino que a esta exigencia añade otras que, andando el tiempo, se irán revelando como exageradas y hasta extravagantes: la poesía, la jurisprudencia, la historia, la gramática, la filosofía, la música, la astronomía... Hasta la Revolución Industrial, era común que un tratado completo de arquitectura pudiese contenerse en un solo volumen, y que además contemplase la referencia a todos esos saberes; después, un solo volumen

⁴⁷ A cualquier hecho o idea del pasado debería aplicársele inmisericordemente lo que Harrison, Wood y Gaiger dicen a propósito de las teorías artísticas del pasado: “Al fin y al cabo, si la teoría del arte de los últimos tres siglos no posee *alguna* relevancia para nuestras preocupaciones en el aquí y ahora, debería ser el principal candidato para ser entregado a lo que Marx llamó ‘la roedora crítica de los ratones’.” (HARRISON, C.; WOOD, P.; GAIGER, J. (eds.): *Art in theory...*, op. cit., 2000, p. 3.) Este merecido destino de lo obsoleto e inútil no significa, ni mucho menos, que debamos prescindir en modo alguno de especialistas que estudien las más olvidadas reliquias; todo lo contrario: a lo que ese juicio apunta es a la necesidad de que la historia general del arte, la que selecciona y sintetiza lo más relevante, significativo, valioso y fecundo, se base en la demostración previa —por parte de estos especialistas— de que esos objetos seleccionados poseen realmente una eficacia cultural, y no son sólo curiosidades eruditas.

⁴⁸ SNOW, C. P.: *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Madrid, 1977 (1959, 1963).

de arquitectura sólo podrá consagrarse a un aspecto muy parcial y técnico de la profesión (estructuras, materiales, tipología, historia, etc.)

Aunque admitamos que la inclusión de la perspectiva —y en general de la geometría, o incluso la óptica— en los estudios de pintura obedecía al ideal renacentista de la unidad de arte y ciencia, la fuerte tendencia idealista del platonismo —o más en general de una repunta del idealismo cada vez más necesario a la resistencia aristocrática contra el revolucionario ímpetu materialista de la burguesía— conduciría al general desentendimiento de la geometría en favor de los valores ideales de la “belleza” y la “gracia”, deslizándose en conjunto las artes de los valores científicos a los literarios, y profundizándose la sima entre las “dos culturas”. La perspectiva siguió entonces desarrollándose de manera autónoma, desligada en gran parte del mundo artístico —salvo en las academias, y de modo técnicamente muy suavizado. Pero esto ocurrió justamente después —o a partir— de la época de Desargues. Hasta entonces la perspectiva fue considerada, a la manera de Leonardo, como una raíz imprescindible y rectora de la pintura, contribuyendo eficazmente a la cohesión global de todas las ciencias y las artes. En efecto, los tratados especiales sobre astronomía, o gnomónica, o cartografía, no requieren un aparato geométrico especial o distinto; y por otro lado, estas disciplinas —y otras, como la botánica o la anatomía— todavía hoy siguen requiriendo el apoyo de la imaginación artística.⁴⁹

Por otro lado, insistir en el carácter “simbólico” de la perspectiva (cónica), a la manera de Panofsky, es tan ocioso como desorientador. Lino Cabezas opina que Herrera “anticipa la concepción simbólica, arquetípica y ritual que va a ser asumida y potenciada por los absolutismos de los siglos xvii y xviii”. “En este aspecto arquetípica, la representación de la arquitectura se hace fundamentalmente a través de *plantas* y *alzados*, excluyendo [las] *perspectivas* por su carácter relativizador, representado simbólicamente por el *punto de vista* particular. En consecuencia, las academias de los períodos absolutistas llegan a minimizar el valor de las perspectivas por considerarlas menos científicas que las plantas y los alzados”.⁵⁰ Pero la perspectiva posee, como el propio Cabezas destacaba, un alto valor científico, que “desalienta” a los artistas... Es cierto que la perspectiva colabora a un arte más “subjetivo” u “óptico”, pero lo mismo puede hacerlo en favor de uno *táctil* o *plástico*. El *punto de vista* “simboliza” la subjetividad, o el “sujeto”, su “mirada”, pero este “sujeto” u *observador* es uno cualquiera, uno *universal*, y por tanto *objetivo*.

Si no queremos volver a caer en la fascinadora exageración romántica del héroe intelectual completamente desconocido u olvidado, hay que admitir que Desargues fue definitivamente recuperado y reconocido cuando Chasles halló la copia del *Brouillon project* sobre las cónicas que había hecho La Hire y que Poudra pudo incluir en su todavía útil edición de las obras completas del lionés en 1864. Pero rechazar esa exageración no significa en modo alguno que no haya sido muy necesaria, valiosa e importantísima la minuciosa labor que en el siglo y medio posterior a esta edición ha permitido extender nuestro conocimiento de Desargues. Significa tan sólo que Desargues ya no es un verdadero enigma a partir de 1845, aunque aún sigue siendo *injustamente*, como he apuntado, un tema para especialistas. Injustamente, por al menos dos motivos: 1) Desargues es, como mostró Burmeister y volvió

⁴⁹ WIND, E.: “El miedo al conocimiento”, *Arte y anarquía*, Madrid, 1967 (1963), pp. 67–80.

⁵⁰ CABEZAS, L.: *Tratadistas y tratados españoles...*, op. cit., 1985, pp. 26 y s.

a recordar Panofsky, el primero en elucidar con toda generalidad el principio de los puntos de fuga (pese a que no menciona explícitamente este concepto); y 2) el designio explícito —y logrado— de sus obras fue precisamente el hacer comprensibles a todos, de manera sencilla, los principios teóricos más abstractos y aparentemente más difíciles.

Ahora bien, ¿no ha de seguir por fuerza resultando chocante que este afán de claridad, sencillez y buena pedagogía lo llevase a cabo Desargues mediante un lenguaje tan singular y pintoresco —empezando por los extravagantes títulos de sus obras? Sí y no. Esa pretendida extravagancia en los títulos es una exageración; en aquella época era práctica común extender los títulos hasta casi agotar la descripción completa de los contenidos de un libro, sin renunciar a un exceso de adjetivos que informaban incluso sobre sus enfoques, propósitos y estilo; por otro lado, *lo único* verdaderamente chocante, y que por tanto no merece ser exagerado, es la elección de una semántica de jardinería para el tratado de las cónicas. Bosse no dejaba ocasión de remarcar el carácter esclarecedor y didáctico de las enseñanzas que él mismo recibió del maestro. Quizá la lectura de sus obras exija, no puede negarse, un inicial esfuerzo de acomodación lingüística; pero una vez realizado, sus explicaciones resultan —salvo algún que otro pasaje aislado— soberbiamente claras. Si hemos de exceptuar el *Tratado de las cónicas*, insisto, no será a causa de la famosa terminología botánica —que puede fácilmente traducirse a un claro lenguaje algebraico y a términos modernos, como hizo el traductor alemán Max Zacharias—,⁵¹ sino a la dificultad, en este caso, del asunto tratado —dificultad que es poco más o menos la misma que si se traduce al claro simbolismo algebraico actual. En época de Desargues, además, existía una dificultad adicional, pues aún no estaba la cultura matemática preparada para recibir con simpatía una nueva concepción de la geometría que involucraba el infinito y, aún más, que amalgamaba en el mismo concepto los círculos y las rectas (y ya en el caso restringido de la perspectiva, los haces de líneas paralelas y los de líneas coincidentes en un punto). Quienes entonces pudieron comprenderlas y admirarlas (Pascal, Descartes, Fermat, Mersenne...) tampoco podían sospechar las importantes consecuencias teóricas y prácticas del enfoque proyectivo en la resolución de difíciles problemas, sino que a lo sumo podían limitarse a admirar la creación desarguiana como un sutilísimo y maravilloso prodigio de ingenio abstracto; su importancia real no se percibe claramente sino tras la aparición de la *geometría descriptiva* de Gaspard Monge. (Quizá podría decirse que ya la época de Desargues podía haberse aprovechado de los nuevos métodos proyectivos en cartografía o en gnomónica, pero en estos terrenos ya las técnicas desarrolladas —proyección Mercator, por ejemplo— eran más que suficientes para resolver eficazmente todos los problemas.) Si la cultura matemática no estaba aún suficientemente desarrollada para asimilar este nuevo grado de abstracción, cuyos conceptos repugnaban a la tradición clásica, en cambio la educación artística podría haberse aprovechado de la claridad y coherencia con que Desargues y Bosse simplificaban todos los problemas de la perspectiva. Sin embargo, aquí también se topaba con otro obstáculo del orden de las mentalidades, y ya señalado: que la cultura artística parecía desarrollarse más a gusto a merced del capricho poético que de los imperativos racionales o técnicos.

⁵¹ *Erster Entwurf eines Versuchs über die Ergebnisse des Zusammentreffen eines Kegels mit einer Ebene* von G. Desargues (Paris, 1639). Edición de Max Zacharias, Leipzig, 1912. René Taton reprochaba a esta traducción, en mi opinión exagerada e injustamente, que con ese proceder se hace violencia a 'la pensée profonde de l'auteur' ("À la redécouverte des œuvres de Girard Desargues", *Desargues...*, op. cit., 1994, pp. 470 y s.).

VELÁZQUEZ, PINTOR Y ERUDITO. LOS GIROS LINGÜÍSTICOS EN *LA FÁBULA DE ARACNE*

Un artista muestra en su obra los conocimientos adquiridos, tanto técnicos como culturales. Más aún en el barroco, gracias a su herencia humanística. Velázquez utiliza una serie de juegos lingüísticos que trascienden la palabra, adentrándose en el lenguaje de la imagen, donde metáforas, sinonimias e ironía aparecen con la misma fuerza que en las obras escritas. De tal manera, mediante la conjunción de sintagmas icónicos, crea sentencias semánticas, cargadas de un significado velado que tan solo está al alcance de algunos elegidos. Así lo prueban algunas de su más grandes pinturas, donde confirma con el tiempo una realidad estética y formal que tiene un fin único: mostrar el tema principal del cuadro bajo su estilo más singular y propio.

An artist shows his acquired knowledge in his work, both technical and cultural, especially in the Baroque, thanks to its humanistic heritage. Velázquez uses a series of linguistic games that go beyond the words and get into the language of the image, where metaphors, synonyms and irony appear with the same strength as in written works. In this way, through a combination of iconic phrases, the artist creates semantic judgments with a veiled meaning, only to be understood by the best ones. All these qualities are shown in some of his greatest paintings, in which Velázquez confirms an aesthetic and formal reality, developed along the years, that has a single purpose: to show the main subject of the picture in his own style.

Son numerosos los estudios realizados sobre el gran pintor Diego de Velázquez. Poco se puede decir sobre este irrepetible artista que desde su niñez dio muestras de su destreza en el taller de Pacheco, en la Sevilla de su infancia. En este trabajo queremos intentar recordar por un lado algunos puntos importantes del maestro, como es su aprendizaje y conocimientos

culturales, así como revalorizar la forma de entender su pintura a partir de esa primera etapa formativa. Sus resultados semánticos se convierten en paráfrasis icónicas de ideas perfectamente descriptibles mediante la palabra; obras con una gran carga poética derivada de los valores discursivos y retóricos que entroncan con la tradición barroca. Finalmente se subrayará la intencionalidad de Velázquez a la hora de plantear su discurso léxico-semántico mediante diversos giros lingüísticos a través de las imágenes que interpela.

Antes de adentrarnos en la figura del pintor, los porqués y las consecuencias de su formación y resultado práctico, hagamos un inciso sobre la idea del lenguaje, fundamental en este acercamiento a la lingüística en la obra velazqueña. Y hablamos de lingüística porque lenguaje se define como “manera de expresarse”, “conjunto de señales que dan a entender algo” o “conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente”,¹ tal como es la poesía. Pero como la poesía es un arte y así mismo se ha comparado con la pintura en diversos momentos históricos, podríamos también hablar de la existencia de un lenguaje icónico que, como código, bebe de los giros y significaciones de aquél relacionado con la escritura siendo sus morfemas los signos, iconos e imágenes combinados en las composiciones pictóricas.

Un lenguaje que se convierte en imprescindible para entender las complejas obras del barroco cuya semiótica es la suma de todas las significaciones de las imágenes interpuestas en un espacio concreto creando un código singular, donde cada imagen es una palabra descrita sobre el plano; por lo que la comprensión de dichas imágenes, y su suma, será vital para explicar el verdadero significado de *Las Hilanderas*. Además de otros recursos, dicho lenguaje, en nuestro caso icónico, considera los giros lingüísticos como una de sus herramientas más valiosas.²

En el campo de la lengua podemos entender por giro lingüístico todas aquellas expresiones coloquiales o de uso reiterado que alcanzan un nivel semántico lexicalizado, es decir, adquieren un significado clarividente para el receptor. Palabras que vienen a recordar lo trasladado por Wittgenstein, quien afirma que “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje”.³ Vayamos un poco más allá y sobrepasemos los límites de la palabra para adentrarnos en el polisémico mundo de la imagen, en cuyo lenguaje los significados se envuelven por juegos lingüísticos que ayudan a su comprensión. De tal forma, la metáfora, la alegoría o la ironía han sido recursos básicos del artista. Por ello, los cuadros son campos semánticos, con un corpus léxico constituido sobre una red de relaciones semiológicas que se organiza en torno a un concepto base común a todos los lexemas.

Realizar un análisis en profundidad de esta cuestión requeriría un trabajo mucho más extenso que el que podemos afrontar en este artículo, pues un estudio pormenorizado nos conduciría a

¹ Definiciones extraídas de VV. AA.: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2001.

² Para un acercamiento a la importancia de los giros lingüísticos ver AURELL, J.: “Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente”, *Rilce*, 20, 1, 2004, pp. 3-5.
< <http://hdl.handle.net/10171/5405> > [consultado 20-12-2013].

³ HEMILSE ACEVEDO, M.: “Lenguaje y mundo social: la relevancia pragmática del lenguaje”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, s.n., 2011, p. 2.

< <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/30/marielaacevedo.pdf> > [consultado 20-12-2013].

poder advertir figuras como la concatenación, diégesis, elipsis, elocución, encabalgamiento, anáfora, catástasis, hipérbaton, hipotáxtasis, homología, analogía, metáfora, alegoría, sinestesia, mimesis, sinonimia, paradoja, paráfrasis, paralelismo, paradigma, símil, ritmo e ironía, entre otras tantas que podrían igualmente plantearse.⁴ Son demasiadas figuras, algunas de ellas de compleja aplicación y que, además, implicarían amplias explicaciones en su justificación. Razón que nos ha obligado a reducir el número de giros y juegos lingüísticos analizados en la obra de *Las Hilanderas*.

De todas las figuras señaladas destacan los tropos, al ser los más influyentes en el campo poético y pictórico debido, sobre todo, a su condición de alterar el significado de las expresiones, afectando al nivel semántico. A estos añadiremos aquellos propios del uso de la retórica como son la mimesis, la sinonimia, la elipsis, el paralelismo, la catástasis, el ritmo, el ruido y la dialéctica, más en concreto, aquella que provoca tensión como la existente entre el “ethos” y el “pathos”.

Y nos hemos referido sobre todo a aquellos relacionados con la retórica puesto que ésta se concibe como el “arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos”, siendo la base fundamental de la lingüística aparente que, así mismo, podemos apreciar en el lenguaje icónico del barroco, locuaz y simbólico.⁵ Un periodo en el que literatura y pintura alcanzan cotas sin parangón, donde las palabras se hacen imagen y las imágenes palabras, plenas de sensaciones y ambiguos significados con diversas lecturas posibles.

Así pues, de la misma forma que un gran escritor es capaz de realizar obras de arte con sus frases, siendo éstas de mayor calidad cuanto más cualificada sea su formación, un pintor se encuentra en la misma disyuntiva, ya que una formación más culta le facilitará mayores conocimientos sobre la hermenéutica de los objetos, sus significados y la manera de exponerlos. Los tiempos del barroco son muestra de las altas cotas culturales de nuestros artistas, entre ellos Velázquez que, si bien no alcanza el nivel de Vicente Carducco, ciertamente fue una persona formada en las artes y también en las letras, lo que le facilitó adentrarse en el mundo cortesano.

En ellos se podría decir que la famosa expresión “ut pictura poesis” de Horacio, nacida del aforismo “muta poesis et pictura loquens”, que en época helénica dictó Simónides de Ceos

⁴ Para mayor conocimiento de las diversas figuras, giros y juegos lingüísticos ver BERISTÁIN, H.: *Diccionario de retórica y poética*, México D. F., 1995. Igualmente son interesantes las aportaciones realizadas al respecto por AYUSO DE VICENTE, M. V.; GARCÍA GALLARÍN, C.; SOLANO SANTOS, S.: *Diccionario Akal de Términos Literarios*, Madrid, 1997; GARCÍA BARRIENTOS, J. L.: “El lenguaje literario (I)”, *Colección Cuadernos Literarios*, 33, 1999; y GARCÍA BARRIENTOS, J. L.: “Las figuras retóricas. El lenguaje literario (II)”, *Colección Cuadernos Literarios*, 56, 2007. Por otro lado, para un acercamiento a la utilización de las figuras semánticas o literarias en el arte, mirar REGALADO BAEZA, M. E.: *Lectura de imágenes. Elementos para la alfabetización visual. Curso básico*, México D. F., 2006, pp. 138-161.

⁵ Para adentrarse en el mundo de la retórica consultar BERISTÁIN, H.: *Diccionario de...*, op. cit., 1995, pp. 421-425; y MALDONADO, D. L.: *Nuevo manual de retórica parlamentaria y oratoria deliberativa*, Buenos Aires, 2010, capítulo II, pp. 21-54. En lo referente a la retórica en el barroco ver MOLINA JIMÉNEZ, M. B.: *Literatura y Música en el Siglo de Oro Español. Interrelaciones en el Teatro Lírico* (tesis doctoral), Murcia, 2007, p. 184, donde indica el vínculo de la retórica con el concepto de apariencia.

< www.tesisenxarxa.net/TESISUM/AVAILABLE/TDR-0330107-131405//molinajimenez1de2.pdf > [consultado 20-12-2013].

y fue revitalizada bajo el humanismo por Leonardo da Vinci,⁶ entre otros, llega a su máximo esplendor en los pinceles del barroco, cargados de simbología y conexiones analógicas de gran complejidad y riqueza “icónico-gramatical”, apreciable en todos los géneros desde el retrato a las narraciones mitológicas, pasando por los aparentemente más anodinos géneros del paisaje y el bodegón.

Tal como comentábamos, si la riqueza de las letras hispánicas con Calderón, Lope, Gracián, Quevedo, Góngora o el gran Cervantes, se nos presenta mediante la idea de los juegos de palabras y los recursos lingüísticos, como una característica genérica del barroco,⁷ así también sucede con el mundo de las artes plásticas, siendo generadas bajo la misma idea axiomática que busca una metalingüística pareja, unos significados recurrentes, semiocultos que nos escondan la realidad verdadera bajo la sombra de lo aparente. Igualmente lo podemos apreciar en parte de la obra de Ribera, Sánchez Cotán, Zurbarán, Maíno, Murillo o Valdés Leal. Artistas que manifiestan el misticismo, panteísmo, costumbrismo, realidad, crudeza o majestuosidad mediante metáforas, alegorías, paradojas y otros recursos retóricos que conforman los giros lingüísticos de un código icónico que, existiendo ya en tiempos pretéritos, durante esta época alcanzan las cotas más altas.

De tal modo podríamos hablar de la riqueza semántica de la *Inmaculada* de Ribera para la Iglesia de la Purísima de Salamanca o de sus paisajes para el conde de Monterrey, la rigurosa lectura de los bodegones de Cotán cargados de un ritmo, misticismo y austeridad definitorios de la España del 1600, la dulzura ambivalente de las vírgenes de Murillo y las representaciones inocentes pero elocuentes de sus niños y tullidos, o simplemente las retóricas vanitas de Valdés Leal. Son algunos de los ejemplos que demuestran la importancia de reconocer unas estructuras que faciliten la conformación y posterior lectura de unas obras con un lenguaje preciso, desarrollado a partir de las imágenes y su poder semántico.

Así mismo, en Velázquez podemos advertir varios ejemplos entre su pintura donde estos aspectos de carácter lingüístico son básicos. De tal modo, son comunes las alegorías de los sentidos, encubiertas bajo el costumbrismo de algunas obras iniciales como *Vieja friendo huevos* o *El aguador*, las visualizaciones panteístas de sus crucificados, o la paradoja de sus composiciones con la herramienta del doble cuadro, que valoraremos más tarde en *Las Hilanderas*. Así pues, tal como comentamos anteriormente, Velázquez solo pudo alcanzar las cotas más altas de esta forma retórica de entender la pintura gracias a una cuidada y

⁶ Para lo referente al “ut pictura poesis” ver la obra de LEE, R. W.: *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982. También en KANELLIADOU, V.: *Ut pictura poesis. Artes plásticas y literatura: didácticas paralelas*, s. n., pp. 1-2, < <http://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/2933/394.pdf?sequence=1> > [consultado 20-12-2013]. E igualmente en MONTOBBIO, S.; GARRIGÓS LLORÉNS, L.: “Ressenya de Els Colors del Blanc”, *Liquids, Revista d'estudis iteraris ibèrics*, 3, 2009, p. 108.

< http://www.uv.es/liquids/liquids3/resenas/Laura_Garrigos_Liquids.pdf > [consultado 20-12-2013]. En cuanto a las apreciaciones de Simónides de Ceos, consultar CIVIL, P.: “Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del siglo de oro: el poema al retrato grabado”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1, Alcalá de Henares, 1998, pp. 419-432. Sobre los vínculos entre las artes consultar igualmente TATARKIEWICZ, W.: *Historias de seis ideas*, Madrid, 1997, p. 148.

⁷ GONZÁLEZ VALLE, J. V.: “Música y retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica practica’ a comienzos del Barroco”, *Revista de Musicología*, X, 3, 1987, p. 829, donde escribe: “todas las artes del barroco están sumamente influenciadas por el arte de la oratoria”.

profunda formación que le condujeron, finalmente, a buscar una autonomía o reconocimiento social.

Tal como describe Luis Méndez Rodríguez, máximo referente sobre los años de formación, “la vida de Velázquez cambió en 1611, con el comienzo de su aprendizaje como pintor”, llegando el joven aprendiz “con unos estudios mínimos, dominando nociones básicas como leer, escribir y contar”.⁸ Así pues, llegó al taller de Francisco Pacheco, hombre frío y recto, del que Robert Hughes escribió que su mayor orgullo fue el ser suegro de Velázquez. Palabras, quizás, demasiado duras para una persona de profunda cultura, si bien es cierto que plásticamente fue “pesado e insípido”.⁹

Velázquez fue un aprendiz que destacó por la alta capacidad para empaparse y asimilar rápidamente nuevos conceptos. Cuestión básica a lo largo de toda su vida que justifica sus sólidos conocimientos humanísticos y artísticos, al tiempo que nos ayuda a comprender la facilidad con que adquiere deudas de artistas anteriores y las reinterpreta bajo una visión unificadora.¹⁰

Francisco Pacheco, reconocido pintor sevillano en su época, provocó una auténtica revolución en la formación y preparación de Velázquez, debido sobre todo a la amplia cultura que ostentaba, así como sus excelentes relaciones con importantes artistas, poetas, escritores y nobles. Fue una figura con gran peso en el contexto artístico e intelectual de la Sevilla protobarroca, un auténtico erudito, poeta y escritor. Todo ello lo trasladó a su aprendiz, quien se convirtió en epígono de la academia sevillana. Verdaderamente, los años entre 1611 y 1617 fueron determinantes en su vida, siendo la explicación principal a muchas de las obras que nos ha legado el artista.¹¹

De este modo, en la “Cárcel dorada del Arte”,¹² como era conocido el taller de Pacheco, donde la formación teórica era tan sólida como la práctica, Velázquez adquirió una valiosísima enseñanza en valores humanísticos. Tuvo acceso a los numerosos libros de la nutrida biblioteca de su maestro, que contaba con ejemplares de Vignola, Durero o un volumen de *Las vidas* de Giorgio Vasari, donde pudo aprehender el encono por la defensa de la pintura como arte liberal.¹³

Ya desde tiempos cercanos a la muerte de Velázquez, Palomino hizo alardes de la riqueza cultural del pintor, escribiendo de él Antonio Ponz, en *Viajes por España* que “en Sevilla

⁸ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, 2005, p. 63.

⁹ HUGHES, R.: *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, 2002, p. 85.

¹⁰ Sobre los años de formación o etapa sevillana consultar WARNKE, M.: *Velázquez, forma y reforma*, Madrid, 2007, pp. 17-34; y MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: *Velázquez y la cultura...*, op. cit., 2005, p. 65.

¹¹ Acerca de la importancia de Pacheco en la formación de Velázquez ver MORÁN TURINA, M.: *Antonio A. Palomino. Vida de don Diego Velázquez da Silva*, Madrid, 2008, p. 22; También en MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: *Velázquez y la cultura...*, op. cit., 2005, pp. 65, 70-71 y 77-79; o HARRIS, E.: *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, 2006, pp. 423-425.

¹² MORÁN TURINA, M.: *Antonio A. Palomino...*, op. cit., 2008, p. 22. Se indica que “era la casa de Pacheco Cárcel dorada del arte, Academia, y Escuela de los mayores ingenios de Sevilla”.

¹³ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: *Velázquez y la cultura...*, op. cit., 2005, pp. 78-79.

aprendió a hacer las grandes obras que aplaudió el mundo. Fue erudito y filósofo y después de sus luces que adquirió en la carrera de las letras, ejerció filosóficamente la pintura”.¹⁴ Estas apreciaciones de Ponz, que previamente había señalado Palomino, demuestran la importancia del entorno cultural y contexto histórico-social en el resultado final de la praxis artística, siendo en el caso de Velázquez deuda de su paso por el taller sevillano y la postrera vida cortesana, donde entabló contacto con Góngora y Quevedo, entre otros.

Son varias las opiniones que tratan de hacer valer la idea acerca de que las pinturas de su primera etapa parezcan “aunar lo práctico y lo teórico, siendo posiblemente sus obras un trasunto de temas eruditos que deben ser interpretados a partir de la cultura humanística en la que el pintor se formó”.¹⁵ Es una apreciación muy acertada, pues los cuadros advierten soluciones elocuentes ante problemáticas serias que una instrucción más sencilla, o simple, no habrían tenido cabida. Y son aún más importantes si atendemos a la fama que le fueron generando en el entorno sevillano, el cual, unido a la ayuda de su maestro y suegro Pacheco, provocaron que conociese a importantes personajes de la nobleza española, destacando el conde-duque de Olivares, quien, en su condición de valido, le ayudó a introducirse en la corte como pintor de cámara de Felipe IV.

Allí, en la corte, llegó a alcanzar el privilegio de ser nombrado primeramente Vgier de Cámara (1627)¹⁶ y, posteriormente, en 1643, el cargo de ayuda de cámara,¹⁷ para, por último, prestar juramento el 8 de marzo de 1652 como aposentador de palacio,¹⁸ siendo todos estos cargos muestra de la confianza que tuvo en la corte de Felipe IV que, con toda seguridad, le ayudó a alcanzar las mercedes del hábito y la venera de la orden de Santiago. Elementos que le identificaban como miembro de la misma y certificaban su calidad como hidalgo y ejecutor de un oficio liberal.¹⁹ Esta posición en la corte, unido a las buenas relaciones con el monarca, explican que durante los años que vivió en Madrid el artista continuase nutriéndose de la inmensa cultura conservada en las dependencias reales o en su propia biblioteca, donde

¹⁴ PONZ, A.: *Viages por España*, t. IX, Madrid, 1780, p. 271. Se puede consultar sobre los escritos de Palomino y Ponz acerca de Velázquez en PITA ANDRADE, J. M.; ATÉRIDO FERNÁNDEZ, Á.: *Corpus Velazqueño*, Madrid, 2000, pp. 571-605 y 634-637. También cabe reseñar MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: *Velázquez y la cultura...*, op. cit., 2005, pp. 78-79 y 92, donde asevera que “el mejor exponente del concepto de pintor erudito será Velázquez, quien se convirtió en cierto modo en el epígono de la cultura humanista sevillana”, añadiendo a colación que fue “un artista preocupado por la teoría artística y la consideración de su arte en la sociedad”. Para un acercamiento a la vida en la Sevilla del siglo XVII, su importancia como metrópoli portuaria y su tradición cultural, consultar DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. et al.: *Velázquez* (cat. ex.), Madrid, 1990, p. 16.

¹⁵ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L.: *Velázquez y la cultura...*, op. cit., 2005, p. 92.

¹⁶ Lo recoge Palomino (ver MORÁN TURINA, M.: *Antonio A. Palomino...* op. cit., 2008, p. 28) quien dice que “en este año (1627) le hizo merced su Majestad a Velázquez de la Plaza de Vgier de Cámara, con sus gages”.

¹⁷ HARRIS, E.: *Velázquez*, Madrid, 2003, p. 22.

¹⁸ MARÍAS, F.: *Velázquez, pintor y criado del rey*, Hondarríbia, 1999, p. 233. También en HARRIS, E.: *Velázquez*, op. cit., 2003, p. 29. Para su ascenso en la corte consultar también WARNKE, M.: *Velázquez, forma...*, op. cit., 2007, pp. 140-141. Sobre las mercedes recibidas de Felipe IV mirar CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV”, *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 111-139.

¹⁹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. et al.: *Velázquez...*, op. cit., 1990, p. 19; PITA ANDRADE, J. M.; ATÉRIDO FERNÁNDEZ, Á.: *Corpus...*, op. cit., 2000, pp. 347-451. Se recogen todos los documentos sobre la concesión de la Orden de Santiago (cédulas, testimonios, etc.)

destacaba la presencia de libros como los *Emblemas* de Alciato o la *Iconología* de Cesare Ripa.²⁰

Podríamos concluir este acercamiento a la figura de Velázquez con las certeras palabras de Fernando Marías que resumen la riqueza de su obra, afirmando que:

“(…) Velázquez era consciente del artificio de su profesión, la de creador de imágenes de una nueva realidad que se basaba en la apariencia de las manchas, de la luz y el color, y que podía disolverse -cuando el espectador se acercara- y demostrar que lo que se tenía delante era la verdad del artista, no la verdad de la naturaleza. Por ello tuvo que plantearse una reflexión, no tanto teórica como visual, de lo que eran la realidad y la ficción pictórica, y jugar con sus equívocas fronteras, entre el engaño y el desengaño, entre lo figurativo y lo verdadero, entre la vida y la pintura”.²¹

Palabras definitorias de la calidad de un pintor sin parangón en cuyas conclusiones estilísticas materializa todas las inquietudes adquiridas a lo largo de su formación que no abandonó a lo largo de toda su vida, tal como se puede apreciar en la rica biblioteca que atesoró durante los años en la corte donde, igualmente, dispuso de los fondos reales. Esta situación posibilitó que la complejidad iconográfica e iconológica de su obra fuese cada vez mayor. Así mismo, su alto nivel cultural nos ayuda a comprender la libertad que manifestó en la ejecución de sus obras, al menos aquellas de gran formato, y que pocos pintores de su época llegaron a alcanzar. Entre estas obras contamos con el cuadro de *La fábula de Aracne* o *Las Hilanderas*.

Poco se puede añadir sobre los significados de esta enigmática obra cuya bibliografía es amplísima, tanto acerca de su ejecución como sobre sus valoraciones iconográficas e iconológicas, las cuales se han ido realizando desde Carl Justi y Aby Warburg, pasando por Diego Angulo Iñiguez, Svetlana Alpers o Enriqueta Harris, hasta las aportaciones más recientes de Jonathan Brown, Fernando Marías y Javier Portús.²² Cuestiones en las que, por extensión, no entraremos en este estudio. Sin embargo, si se puede puntualizar algo más: aquello vinculado a la realidad dialógica de la obra y sus relaciones con la elocuencia y la retórica, las cuales convierten a esta pintura en poesía escrita con imágenes. Una cuestión que denotaría la intencionalidad de un autor instruido y culto quien, en su proceso creativo,

²⁰ Sobre la biblioteca de Velázquez consultar PITA ANDRADE, J. M.; ATÉRIDO FERNÁNDEZ, Á.: *Corpus...*, op. cit., 2000, pp. 479-483. Sobre la vida en la corte, consultar HARRIS, E.: *Estudios completos...*, op. cit., 2006, pp. 425-427.

²¹ MARIAS, F.: *Velázquez, pintor...*, op. cit., 1999, contraportada.

²² ANGULO IÑIGUEZ, D.: “Las Hilanderas”, *Archivo Español de Arte*, XXI, 81, 1948, pp. 1-19 y “Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aragne”, *Archivo Español de Arte*, XXV, 97, 1952, pp. 67-84; ALPERS, S.: “Las Hilanderas y la singularidad de Velázquez”, *Velázquez*, Madrid, 1999, pp. 13-23; MARIAS, F.: *Velázquez, pintor...*, op. cit., 1999; HELLWIG, K.: “Interpretaciones iconográficas de las Hilanderas hasta Aby Warburg y Angulo Iñiguez”, *Boletín del Museo del Prado*, XXII, 40, 2004, pp. 38-55; y PORTÚS, J.: “Las Hilanderas como fábula artística”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIII, 41, 2005, pp. 70-83. También consultar DE LAPUERTA MONTOYA, M.: “Arte y realidad en Las Hilanderas de Velázquez”, *La mujer en las artes*, Madrid, 2005, pp. 71-88.

1. Diego da Silva Velázquez, *La Fábul de Aracne*, también llamado *Las Hilanderas*, hacia 1657, óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm en su versión completa y 169 x 250 cm versión original sin añadidos, Museo Nacional del Prado, Madrid, P01173. El recuadro verde señala el espacio de lo que fue el cuadro en su versión original velazqueña, resaltando los dos planos que el autor planteó en la obra.

juega con el espectador. Intencionalidad que, tal como veremos, está entre la osadía y la soberbia de un genio que dejó una gran huella.

Al respecto, caben reseñar las palabras de Fernando Marías en *Velázquez. Pintor y criado del rey*, donde reflexiona sobre la obra del egregio pintor, diciendo que:

“Si *Las Meninas* constituían un “capricho nuevo”, su novedad no residiría sólo en la invención, en la composición (...), o en su estilo. Habría que pensar que se trataba de un pensamiento, de un concepto nuevo, y también de un “género” nuevo de pintura. Y un capricho dependía de la idea del pintor, no de la relación cliente-pintor, no podría tratarse de un encargo de aquél, ni de un producto “pactado”, tenía que aparecer como un “hallazgo”, o más bien como una “construcción”, que pudiera causar “sorpresa” a sus privilegiados destinatarios y espectadores.”²³

Debemos destacar las apreciaciones que Marías realiza sobre como un “capricho dependía de la idea del pintor, no de la relación cliente-pintor”, planteando así la independencia que

²³ MARÍAS, F.: *Velázquez, pintor...*, op. cit., 1999, pp. 215-216.

2. Diego da Silva Velázquez, *La Fábul de Aracne*, también llamado *Las Hilanderas*, hacia 1657, óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm en su versión completa y 169 x 250 cm versión original sin añadidos, Museo Nacional del Prado, Madrid, P01173. El cuadro con el peculiar sistema de exposición que muestra únicamente la parte original realizada por Velázquez.

Velázquez disfrutaba en su praxis pictórica. Dicha libertad la tuvo prácticamente desde sus inicios en el gremio gracias a sus amplios conocimientos no solo prácticos sino también, y especialmente, teóricos. Así, podemos destacar la riqueza compositiva del exquisito cuadro de *La Mulata* (1617-1618), con la cena de Emaús al fondo, o el similar de *Crísto en casa de Marta y María* (1618-1622), en los que no solamente destaca la división de dos planos diferenciados (fig. 1) siguiendo ejemplos de los holandeses Pieter Aertsen (1508-1575) y Jacob Marham (1571-1631) o de su propio maestro Pacheco (*San Sebastián asistido por Santa Irene*, 1616). En el primer plano resalta el gran realismo cercano a un bodegón con figuras, de delicada y precisa pincelada en los trazos, mientras que el segundo, con la escena principal de las obras, muestra una mano más viva, suelta y yuxtapuesta, de trazo más largo, empastado y novedoso. Son características que aparecen en singulares ejemplos de su obra más temprana, donde se intuye una libertad compositiva.²⁴

Sin embargo, su llegada a la corte cambió la línea tomada en la mayor parte de cuadros de considerable formato realizados en Sevilla. Las nuevas pinturas tuvieron una concepción más clásica o convencional, que suple con un simbolismo velado y una espléndida evolución pictórica en la retratística, donde su técnica se enriqueció con la influencia de las pinturas italianas existente en los sitios reales.²⁵ Sin embargo, con el tiempo, su privilegiada

²⁴ Ver WARNKE, M.: *Velázquez, forma...*, op. cit., 2007, pp. 22-28.

²⁵ Ver BROWN, J.: "Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones", *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, 36, 2000, pp. 63-65.

3. Diego da Silva Velázquez, *La Fábul de Aracne*, también llamado *Las Hilanderas*, hacia 1657, óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm en su versión completa y 169 x 250 cm versión original sin añadidos, Museo Nacional del Prado, Madrid, P01173. Mediante diferentes esquemas planteados sobre la obra se pueden apreciar los paralelismos compositivos entre los dos planos existentes.

posición en la corte, sus viajes a Italia como pintor y diplomático, o sus ansias de alcanzar el reconocimiento social, como ya otros pintores habían conseguido en otros lugares, le devuelven la inquietud por sus creaciones más singulares realizadas en la etapa sevillana.

En las referidas composiciones se han tratado tradicionalmente varios aspectos: estilo, interpretación de planos, relaciones semánticas entre los mismos o, simplemente, valores iconográficos e iconológicos. Sin embargo, por su riqueza formal y semántica, se podría valorar otra cuestión: esa idea de “pensamiento” y “concepto nuevo” que planteó Fernando Marías sobre *Las Meninas* y que podríamos hacer extensiva a otras obras como *Las Hilanderas* o incluso *La Venus del espejo* en la que, desde una objetividad más reducida, el segundo plano es el espejo que sustituye a la ventana en *La Mulata* o el tapiz en *Las Hilanderas*. Encontrar cual pudo ser ese “pensamiento” o “concepto nuevo” es la pretensión última de este artículo. Y dicho “pensamiento” es, en realidad, la intencionalidad de Velázquez en la que, a continuación, veremos la importancia de la retórica y los juegos barrocos.

La fábula de Aracne o *Las Hilanderas* es un cuadro que en su versión original velazqueña, tal como está expuesto hoy día (fig. 2), manifiesta dos planos paralelos con ciertas diferencias estéticas con las que se juega sin reservas, creando una serie de paralelismos tanto

compositivos como semánticos. Esa idea del juego es una de las cuestiones que imprimen barroquismo a la obra de Velázquez. Dicha confrontación, tal como podemos apreciar en la imagen que acompaña a este artículo (fig. 3), se realiza de diferentes maneras mediante la posición de los personajes en cada uno de los dos planos. Éstos muestran dos escenas con una cuidada composición cerrada acompañada por la apariencia de teatralidad que ofrece el escueto cortinaje bermellón.²⁶ Ambos espacios están unidos por la figura protagonista, Aracne, al situarse en el centro neurálgico de cada plano, siempre y cuando entendamos que en el del fondo se cuenta el desenlace de la historia, mientras en el primero hallaríamos los primeros momentos de la misma.²⁷ Su asociación se plantea gracias al paralelismo en el color de sus ropajes y la difusión de los rostros. Dicho paralelismo nos recuerda el carácter sinonímico y analógico de ambas partes del cuadro, al tiempo que en la repetición compositiva se refuerza el ritmo de esta pintura, la cual, si no contamos con el añadido hoy oculto, manifiesta la idea del instante mediante un encuadre más cerrado y con cierta sensación de agobio. Características que entroncan con su periodo de ejecución: el barroco.

Los dos planos paralelos muestran dos realidades diferentes. En primer término el mundo de los mortales y en el segundo la teogonía mítica o, como también podríamos llamar, el espacio de los elegidos. Pero ésta no es la única diferencia ya que podemos apreciar como en la parte de las hilanderas, emplazadas en la Real Fábrica de Tapices de Santa Isabel,²⁸ existe un mayor dinamismo y líneas compositivas encontradas, las cuales están asociadas a la idea estética del “pathos”, mientras en la representación mitológica, donde se desarrolla el desenlace dramático del pasaje mítico, curiosamente apreciamos una disposición equilibrada y sin desdenes que se acerca a una idea estética del “ethos”, aún representando la catástasis de la acción,²⁹ cuando Palas está comunicándole la sentencia del castigo elegido para Aracne a la propia implicada. Y recalamos la apreciación de “curiosamente”, puesto que podría ser más lógico que dicha idea del “ethos” estuviese presente en la escena aparentemente más anodina, tal es la imagen costumbrista de las hilanderas. Esta controversia responde a la búsqueda de la ambigüedad en las escenas, puesto que mientras en el “pathos” respiramos la paz y tranquilidad de lo cotidiano, en el “ethos” se vislumbra la tragedia.³⁰ O dicho de otro modo, la agitación en lo mundano torna quietud e impasibilidad en lo divino.

No es la única dicotomía que nos plantea la obra. La luminosidad es un elemento que aparece como agente diferenciador de los espacios, siendo ténere en el plano de lo mundano e iluminado y glorioso en el relativo a lo mítico o teológico, donde la luz es revelación,³¹

²⁶ Sobre la teatralidad de la cuestión consultar WARNKE, M.: *Velázquez, forma...*, op. cit., 2007, p. 145.

²⁷ HELLWIG, K.: “Interpretaciones iconográficas...”, op. cit., 2004, pp. 46-52. Recoge notables interpretaciones sobre la temática de las hilanderas y su vínculo con el mito de Aracne según lo contado por Ovidio en sus *Metamorfosis*.

²⁸ Son muy interesantes las apreciaciones de DE LAPUERTA MONTOYA, M.: “Arte y realidad...”, op. cit., 2005, pp. 71-88.

²⁹ BERISTÁIN, H.: *Diccionario de...*, op. cit., 1995, p. 92. Define la catástasis (en retórica) como “el punto culminante de la acción dramática, misma que produce, por ello, la máxima tensión debido a que los problemas planteados en la epítasis que le antecede entran en crisis”, pudiéndose considerar dicha epítasis, en nuestro caso, la escena cotidiana del primer plano.

³⁰ Sobre los conceptos griegos del “ethos” y el “pathos” consultar POLLITT, J. J.: *Arte y experiencia en la Grecia clásica*, Bilbao, 1987, pp. 43-53 y 124-135.

³¹ Para un acercamiento al simbolismo de la luz ver BIOLCATI, V. A.: *La Luz*, Barcelona, 1992. También en CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1999, p. 667.

por lo que se nos insinúa que lo representado en este espacio tiene mayor relevancia que lo acontecido en la parte más oscurecida, donde se realizan las labores mecánicas imprescindibles para realizar el tapiz que vemos al fondo, ya ejecutado. Es como decir que sin hilos no hay tapices, al igual que sin pintura no hay cuadros, con lo que podemos concluir que la luz nos revela el resultado de la obra artística, la verdad de aquello que se consigue con productos mecánicos pero que, sin la genialidad del artista, sería imposible materializar. Luz y tapiz del fondo, copia del *Rapto de Europa* de Tiziano, nos sirven como elipsis de un proceso creativo que concluye con la revelación y exposición al público de lo puramente artístico.³²

Cada sección del cuadro manifiesta diferencias que no están introducidas por casualidad, ya que existe una causalidad o motivación para ello. De tal forma, advertimos como al fondo, donde se escenifica el tema explícito de la obra, todos los personajes tienen edades parejas con un posible sentido de la universalidad o lo alegórico, contrario a la naturalidad de la imagen costumbrista del primer término, en la que apreciamos varias edades desde la juventud hasta la ancianidad, pasando por la mediana edad del resto de mujeres trabajadoras que, de forma velada, podrían ser un canto a las edades del hombre, si bien lo único cierto es que son muestra de la realidad, de lo mundano, así como también lo son los objetos que en ella aparecen: la lana, los ovillos, la rueca o la escalera. Objetos que no son intrascendentes puesto que llegan a ser metáforas cuya suma se acerca a la alegoría.

Así pues, la rueca se asocia con la rueda de la fortuna por analogía, siendo metáfora del destino y del paso del tiempo que no para, de la misma forma que la rueca no para de girar.³³ El tiempo y su inexorable paso impregna este plano de representación. De ahí que también se aprecie esta idea en las diversas edades de las hilanderas, que nos recordarían que el tiempo pasa en la vida mundana. Y a lo largo de ese tiempo, la materia se transforma de lana virgen a hilo y, después, éste en tapiz. Sin embargo, hay una diferencia entre un espacio y otro: la elevación de la materia, de la condición primordial de la lana a obra artística. Es en este momento donde entra en liza la escalera que, dentro de su amplia simbología, manifiesta la idea de la elevación o el paso a otro nivel de conocimiento, tal como se puede apreciar en la alegoría de la filosofía que Cesare Ripa recoge en su *Iconología*.³⁴ En su forma sumativa, estas metáforas son alegoría del tiempo y el destino, así como de la superación y el trabajo o, mejor dicho, la diferencia entre dos tipos de trabajos: los mecánicos y los liberales, manifestados de nuevo en los dos planos que la obra plantea.

Si lo alegórico está patente en la escena más cercana, más fácil es justificarlo en la escena protagonista donde las violas de gamba de la izquierda hacen alusión a la música, del mismo

³² HELLWIG, K.: "Interpretaciones iconográficas...", *op. cit.*, 2004, pp. 52-53.

³³ Para un acercamiento a la idea de rueda de la vida que gira ver DURAND, G.: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, 1969, pp. 373 y 374. También en CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.: *Diccionario de...*, *op. cit.*, 1999.

³⁴ RIPA, C.: *Iconología*, Siena, 1613, pp. 246-247.

modo que el tapiz es un homenaje a la pintura,³⁵ e incluso toda la escena pudiera serlo a la poesía, pues representa uno de los más bellos pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio.³⁶ Alegorías dentro de una escena donde estudiosos de la talla del citado Javier Portús han apreciado vínculos iconográficos con el mito de la creación,³⁷ al unir materia y forma, tal como señalamos anteriormente. Y se podría añadir más: materia, forma y los sentidos artísticos visuales, sonoros y dramáticos, los cuales están representados a través de las alegorías citadas anteriormente.

Hemos hablado ya de metáforas, alegorías, catástasis, elipsis, paralelismos, incluso dialéctica y ritmo, figuras que son fácilmente apreciables y cuyos ejemplos aderezan la retórica de la obra. Podríamos seguir páginas y páginas analizando pequeños detalles con el peligro de caer en la utopía interpretativa,³⁸ cuestión que no vamos a hacer. Sin embargo, aún nos quedan por analizar tres figuras que son cruciales para nuestras conclusiones: la paradoja, la ironía y la mímesis.

Podemos comenzar primeramente por la paradoja, figura que consiste en utilizar conceptos contradictorios.³⁹ Así pues, paradójico es, sin más, el juego de los planos y sus valores iconográficos, donde se confrontan populismo y elitismo. El protagonismo está escondido tras la cotidianidad de la primera escena mientras el clímax del pasaje, tal como hemos comentado anteriormente, está dispuesto al fondo, casi invisible a primera vista para el espectador si no fuese por la luminosidad. Fantástico hipérbaton icónico por el que el tema principal queda relegado al segundo plano, un recurso que Velázquez ya había utilizado anteriormente en su etapa de juventud de forma incluso más paradójica que en *Las Hilanderas*.

Otra cuestión diferente es la mímesis, figura que trata sobre la forma en que se refleja la naturaleza, más en concreto, en la tradición retórica grecolatina consistente en la imitación de la realidad, según palabras de Helena Beristáin.⁴⁰ Una cuestión que Tatarkiewicz relaciona con el arte a lo largo de diversas épocas.⁴¹ De tal modo, Velázquez nos imita lo cotidiano, como queda patente en el primer plano del cuadro, si bien no lo hará de cualquier modo,

³⁵ Ver DE LAPUERTA MONTOYA, M.: "Arte y realidad...", *op. cit.*, 2005, p. 85. La autora añade que las dos mujeres de la derecha podrían ser, siguiendo a Tolnay, las alegorías de la escultura y la arquitectura. Igualmente ver PORTÚS, J.: "Las Hilanderas...", *op. cit.*, 2005, pp. 70-83, cuyas palabras repite en *Arte y Ciencia. Otros ojos para ver el Prado: Las Meninas*, documental producido por el Museo Nacional del Prado y la Universitat de Barcelona, 2012, < <http://www.youtube.com/watch?v=BGzdmBmDzaU> > [consultado 20-12-2013].

³⁶ WARKE, M.: *Velázquez, forma...*, *op. cit.*, 2007, pp.146-147.

³⁷ Comentario realizado en *Arte y ciencia. Otros ojos para ver el Prado: Las Hilanderas, Velázquez*, documental producido por el Museo Nacional del Prado y la Universitat de Barcelona, 2012. < <http://www.youtube.com/watch?v=cJsBWaQlpWc> > [consultado 20-12-2013].

³⁸ Ver RIELLO VELASCO, J. M.: "Mucha alma en carne viva, que diría Díaz del Valle", *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 245-246, número extra en homenaje a Julián Gállego.

³⁹ Para un mayor conocimiento de la paradoja ver BERISTÁIN, H.: *Diccionario de...*, *op. cit.*, 1995, pp. 380-381. También recordar las apreciaciones de PORTÚS, J.: "Las Hilanderas...", *op. cit.*, 2005, donde señala que "al enviar el tema principal al fondo, usa una estructura paradójica (...)"

⁴⁰ BERISTÁIN, H.: *Diccionario de...*, *op. cit.*, 1995, pp. 334-336.

⁴¹ TATARKIEWICZ, W.: *Historias de...*, *op. cit.*, 1997, pp. 301-336.

puesto que en su búsqueda sorprenderá al mundo con una técnica vivaz que nos muestra la materia en su condición sensible.

Pinceladas sueltas, yuxtapuestas y armoniosas que llenas de luz se pueden apreciar, de modo inmejorable, en las dos fantásticas pinturas de la Villa Medici de Roma.⁴² Son obras de pequeño formato, fáciles de transportar, que el autor siempre conservó en vida, con temática banal pero de alta riqueza estética, novedosa, rápida en su ejecución, sensitiva, vibrante, ligeramente distorsionada pero a la vez locuaz. Esta estética, resumida en un tipo de pincelada pocas veces vista antes, con una concepción de la interacción luz-color también nueva, convierten a estas obras en poesía pura, donde el pintor busca no solo revelar la realidad de la naturaleza, sino también la verdad mediante la captación de la luz y el viento. Su técnica rápida es fácil de ver en obras donde aparece el recurso del “doble cuadro”, en cuyo fondo, avalado por la idea de la perspectiva atmosférica, hallamos los ejemplos más reseñables.

De tal manera que en las pinturas de juventud donde encontramos esta idea del “cuadro dentro del cuadro”, *La Mulata y Cristo en casa de Marta y María*, así como en obras de los últimos años como *Las Meninas*, *La Venus del espejo* o, mismamente *Las Hilanderas*, Velázquez muestra una escena costumbrista de trazos más firmes, aunque ya vibrantes, que son antesala de la singularidad de las pinceladas del fondo que se asemejan a las calidades de las “villas Medici”, anteriormente comentadas, lo que provocaría que la temática principal de todos estos cuadros fuese realizada bajo la técnica más apreciada por el pintor, siempre y cuando atendamos a que dichos pequeños cuadros, realizados en uno de sus viajes a Roma,⁴³ fueran ejecutados por sí mismo.

Llegados a este punto podríamos concluir que mimesis y paradoja se alían con la ironía para realzar la idea retórica en la obra velazqueña, más aún recabando que la ironía, figura que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice,⁴⁴ es una de las herramientas más significativas de la retórica.

Velázquez la utilizó de forma primorosa, ya que su deducción es casi inapreciable. Con sus pinceles nos muestra un primer plano cotidiano como plasmación de la metáfora del tema principal, representado al fondo, según la idea del “doble cuadro”, lo que confiere un cambio irónico en la jerarquización de las escenas y en la importancia de sus personajes que se diluyen en los trazos vacilantes, largos y empastados del fondo, ganando en expresividad y fuerza. Sin embargo, aún más irónico sería que su razón principal fuese la plena intencionalidad de ello. Intencionalidad que estaría justificada por la búsqueda de mostrar dicho tema principal bajo el halo de su técnica y estilo máspreciado que, en múltiples ocasiones, se ha comprendido como la antesala de la modernidad. Si todas estas elucubraciones llegasen a ser aceptadas por la historiografía artística, estaríamos ante una prueba más de la búsqueda

⁴² Son interesantes al respecto las reflexiones de RIELLO VELASCO, J. M.: “Mucha alma...”, *op. cit.*, 2008.

⁴³ Tal como se indica, mismamente en la propia información proporcionada por el Museo del Prado, la historiografía especializada no se pone de acuerdo sobre el viaje exacto en el que se realizaron.

⁴⁴ Para un acercamiento a la figura de la ironía consultar BERISTÁIN, H.: *Diccionario de...*, *op. cit.*, 1995, pp. 271-279. Para la idea de ironía y pintura mirar TORRAS DE UGARTE, J. M.: “La ironía de Manet. La casa de Rueil”, s. n.

< http://www.infoartedigital.com/arte/ironia_manet2010.pdf > [Consultado el 22-5-2011]

FRANCISCO COLLANTES (H. 1604-1656), PINTOR DE FIGURAS

La fortuna crítica y las escuetas referencias que la bibliografía histórico-artística contemporánea dedica a Francisco Collantes (h. 1604-1656) se han encargado de tildarle de “pintor misterioso”, pues son escasos los documentos conocidos sobre su persona, y de encasillarle como “pintor de países”. En el presente artículo se tratarán de deshacer estos lugares comunes establecidos en torno a su personalidad: por una parte, aportando datos documentales que ayuden a acotar la cronología de Collantes y a definir su personalidad artística y, por otra, analizando una faceta menos conocida de su producción, esto es, su pintura de figuras, que nos descubrirá a un artista cuyo abanico de registros iba mucho más allá de la dedicación exclusiva al paisaje.

The established bibliography and the brief references to Francisco Collantes (c. 1604-1656) in current art historiography have branded the artist a “mysterious painter”, as a result of the fact that few documental references to him are known, and he tends to be classified as a painter of landscape. The purpose of this article is to begin to question these preconceptions by providing documentary evidence in order to better clarify the artist’s chronology and reveal some aspects of his artistic personality. The article will also consider a lesser-known facet of the painter’s work, his figure painting, revealing an artist who worked in a wide range of registers and was not exclusively dedicated to landscape painting.

A primera vista, el título del presente artículo puede sorprender, pues la fortuna crítica de este artista, forjada ya desde el siglo XVII, se ha encargado de clasificarle como “pintor de países”. Es indudable que buena parte de su producción pictórica pertenece a este género, pues en su catálogo se cuentan un buen número de “paisajes con historiejas” así como algunos “paisajes puros”. Sin embargo, un análisis pormenorizado de su producción artística nos descubre a un artista cuyo abanico de registros iba mucho más allá de la dedicación

exclusiva al paisaje. Éste es precisamente, el objetivo fundamental de las líneas que siguen: aproximarnos a la producción artística de Francisco Collantes ofreciendo una visión que, lejos de quedarse en un estadio anterior de la cuestión, pretende revelar aspectos menos conocidos e ignorados de la misma, concretamente su faceta como pintor de figuras.

Para conseguir este objetivo e intentar reconstruir, en la medida de lo posible, la señalada faceta de Collantes como pintor figurativo, en primer lugar, se van a aportar datos documentales que ayuden a acotar la cronología de Collantes. En segundo lugar, el estudio se va a fundamentar en el análisis de las obras que, a día de hoy, se sabe con seguridad que nacieron de su pincel. Partiendo de estas “seguridades” se va a analizar su producción situándola en el contexto cultural en el que nació: el Madrid de las décadas de 1620 a 1640. Así, los lienzos se convertirán en el mejor vehículo de conocimiento de la obra de este artista.

ALGUNAS PRECISIONES BIOGRÁFICAS

El conocimiento de la biografía de Francisco Collantes ha estado secularmente supeditado a las menciones de Lázaro Díaz del Valle, su contemporáneo, y a los datos suministrados por Palomino que iban a ser más adelante glosados por Ceán Bermúdez.

En 1983, Angulo y Pérez Sánchez en su volumen sobre pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII, comenzaban el capítulo dedicado a Collantes lamentándose de la inexistencia de documentos biográficos sobre su persona, a pesar de ser un artista que solía firmar sus obras.¹ Más adelante, en 1997, Cruz Valdovinos publica el primer documento sobre el pintor.²

Ese mismo año, vio la luz la publicación *Spanish Inventories*, en la que se citan varios documentos relativos a Collantes.³ Desafortunadamente, dichos documentos solo aparecen referenciados de manera sucinta, pues no son de naturaleza “inventarial”, y no son reproducidos en el volumen. De este modo, éste constituye el estado de la cuestión de los conocimientos sobre Collantes hasta la fecha. Por lo tanto, un primer paso ha sido “rastrear” la documentación referida por Burke y Cherry para tratar de dilucidar en qué medida contenían ulteriores informaciones sobre el artista o si, sencillamente, no aportaban más datos que permitieran avanzar en su conocimiento. Sin embargo, al analizar de primera mano la documentación original, una obligación de pago contraída con Francisco de la Cerda, se ha revelado como un precioso documento, del que se pueden extraer informaciones relevantes. Su análisis va a permitir precisar aspectos relativos al lugar y fecha de nacimiento de Collantes.⁴

¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 36.

² CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Primer documento biográfico de Francisco Collante”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, 63, 1997, pp. 447-451.

³ BURKE, M.B.; CHERRY, P.: *Spanish Inventories. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Part 1, Michigan, 1997, pp. 41-42. Asimismo, Ángel Aterido en el catálogo COLL & CORTÉS (eds.): *Spanish Painting*, Madrid, 2012, p. 170, menciona la existencia de dicho documento, retomando la referencia suministrada por vez primera por Marcus B. Burke y Peter Cherry (1997).

⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), Prot. 5247, fols. 105r.-106v. Véase la transcripción íntegra de esta obligación de pago en el Apéndice documental.

En cuanto al lugar de su nacimiento, Díaz del Valle le sitúa como “español vecino de esta Villa de Madrid”.⁵ Palomino, por su parte, le hace “natural y vecino de Madrid”⁶ y, más adelante, recogiendo muy probablemente la referencia suministrada por el autor bujalanceño, Álvarez de Baena recogerá la biografía del pintor en su obra “Hijos de Madrid” y, Ceán, poco después también le hará madrileño.⁷ Sin embargo, en la obligación de pago, a fecha de 10 de marzo de 1628 el pintor se declara “vezino desta villa de Madrid”.⁸ Por lo tanto, todo parece apuntar a que la información suministrada por Díaz del Valle, su contemporáneo, y quizá mejor informado, quién solo le llama “vecino” de la villa y corte, sería la más acertada.

Por otra parte, en cuanto a la fecha de su nacimiento, ésta se ha venido fijando en 1599, pues Palomino afirma taxativamente que “murió en esta Corte año de 1656, y a los cincuenta y siete años de edad”.⁹ Sin embargo, la obligación de pago a la que se ha estado haciendo referencia no deja lugar a dudas.¹⁰ El pintor se declara a 10 de marzo de 1628 menor de veinticinco años y mayor de veintitrés, por lo que, su nacimiento deberá “resituarse” en torno al año de 1604, ya inaugurado el siglo XVII.¹¹

PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Este proceso de “revisión documental” ha permitido ratificar otro rasgo, muy a tener en cuenta a la hora de definir la personalidad artística de Collantes, y que da pie a una mejor comprensión de su obra y del proceso creativo aparejado a la misma: la cuestión de si Collantes supo o no leer y escribir.

Tras un pormenorizado análisis documental, los datos recopilados obedecen a la siguiente sucesión de acontecimientos: en la obligación de 1628, Collantes es incapaz de estampar su firma alegando no saber hacerlo.¹²

El siguiente dato que es preciso señalar es la pintura en la que representa *La caída de Troya* conservada una colección particular en Estados Unidos. El lienzo aparece firmado y fechado el año de 1629. Un año más tarde, en 1630, estampará de nuevo su firma y la

⁵ DÍAZ DEL VALLE Y DE LA PUERTA, L.: *Origen y Yllustracion del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con vn Epilogo y Nomenclatura de sus mas ilustres o mas insignes y mas afamados Profesores. Dirigida al Rey Don Felipe IV por mano del muy noble y muy honrado caballero Diego Silva Velázquez*, Madrid, 2008, p. 272.

⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1947, p. 882.

⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. I, Madrid, 1800, pp. 347-348.

⁸ AHPM, Prot. 5247, fol. 105 r.

⁹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A.: *El Museo Pictórico...*, op. cit., 1947, pp. 882-883.

¹⁰ AHPM, Prot. 5247, fol. 106 r.

¹¹ Si bien este tipo de informaciones documentales deben ser tomadas en consideración con cierta cautela, en su declaración, Collantes – por mano del escribano de turno y valiéndose de una fórmula legal altamente estandarizada – afirma que, a pesar de ser todavía menor de edad a fecha de 10 de marzo de 1628 suscribe y jura la escritura y declara que no se acogerá a exención legal alguna reservada a aquellas personas que todavía ostentaban la minoría de edad. Este hecho, obliga a que las reservas “apriorísticas” con las que se tomaba su declaración inicialmente, se desvanezcan en buena medida, pues el pintor no tendría por qué haber mentido en lo relativo a su minoría de edad sí, a fin de cuentas, renuncia a acogerse a los privilegios reservados a aquellas personas menores de 25 años.

¹² AHPM, Prot. 5257, fol. 106 v.

1. Firma del pintor Francisco Collantes en el contrato establecido con Francisco de la Hoz para la realización de un San Pedro y un San Jerónimo el 12 de enero de 1632, AHPM, Prot. 5248, fol. 702 r.

2. Firma del pintor Francisco Collantes en *El incendio de Troya*, h. 1629-1630, óleo sobre lienzo, 145 x 197 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, P03086.

fecha de ejecución en la *Visión de Ezequiel* del Museo del Prado y en el *Paisaje* conservado en la Fundación Santamarca.

Continuando con la relación ordenada de los acontecimientos, el 12 de enero de 1632, Francisco Collantes, al contratar con Francisco de la Hoz la realización de un San Pedro y un San Jerónimo, firma por vez primera un documento legal.¹³ No obstante, del examen del documento se desprende la manifiesta torpeza en el trazo de la rúbrica (fig. 1). Se trata de una firma titubeante y dubitativa que dista mucho de la complejidad y seguridad en la factura que se advierte en las firmas que aparecen en los cuadros de 1629 y 1630 citados con anterioridad. Por lo tanto, este nuevo dato no hace sino que la sombra de un posible analfabetismo vuelva a planear sobre el pintor.

La duda sembrada por el contrato de 1630, se ve ratificada en la última noticia documental de la que se tiene conocimiento. El 29 de diciembre de 1633, el pintor interviene en la tasación de bienes de doña Francisca

González de Sepúlveda y, de nuevo, vuelve a mostrarse incapaz de firmar dicho documento alegando no saber hacerlo.¹⁴ Por lo tanto, a partir de las informaciones aportadas hasta el momento, todo parece apuntar a que Francisco Collantes, pintor, no sabía ni leer ni escribir. Aunque a priori este dato pueda resultar sorprendente, existen casos de pintores coetáneos en los que se da esta misma situación. Un caso paradigmático en este sentido es el de Antonio de Pereda.

A pesar de que la afirmación del analfabetismo de Pereda ha suscitado cierta polémica historiográfica, actualmente, parece claro que el artífice del laureado *Socorro de Génova*, para evitar la “deshonra” de ser incapaz de firmar sus propias obras y los documentos legales que le concernían y haberlo de hacer otro en su lugar, hubo de aprender a “dibujar” su propia rúbrica. Es de suponer que, en el caso de Collantes, se produciría un proceso análogo por el que, el artista, a pesar de ser ágrafo habría aprendido a pintar su firma, llegando incluso, a recrearse en arabescos caligráficos (fig. 2). Además, para atenuar este “defecto”, es sabido que Pereda suplía con creces esta carencia valiéndose de los materiales que atesoraba en su extensa biblioteca.¹⁵ Así, puede deducirse que, en el proceso creativo de aquellos artistas no

¹³ AHPM, Prot. 5248, fol. 702 r.

¹⁴ AHPM, Prot. 5956, fol. 9 r.

¹⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A.: *El Museo Pictórico...*, op. cit., 1947.

iniciados en la escritura, como Pereda o Collantes, la utilización de estampas y borroncillos como modelos visuales y medio de legitimación de su arte, cobrarán especial importancia.

LAS PINTURAS DE FIGURAS PARA EL PALACIO DEL BUEN RETIRO

La testamentaria del rey Carlos II constituye la primera noticia documental en la que se mencionan de manera explícita la relación completa de las pinturas de mano de Collantes que decoraron las paredes del Palacio del Buen Retiro de Madrid. La revisión de dicho inventario, en el que se recogen una docena de pinturas atribuidas a sus pinceles, resulta cuanto menos aleccionadora.¹⁶ Tomando como punto de partida las entradas de este inventario, la obra de Collantes documentada en el Buen Retiro puede clasificarse en torno a los siguientes núcleos temáticos: pinturas de asunto mitológico, pinturas de asunto veterotestamentario, paisajes con martirios de santos y paisajes puros.

Por razones de adecuación a los fines expuestos al comienzo del presente trabajo dedicado al análisis de la producción de pinturas de figuras, a continuación, se analizarán únicamente las pinturas para el Buen Retiro de tema mitológico y veterotestamentario, tomando un ejemplo de cada una de ellas para tratar de establecer los referentes y modelos visuales utilizados por Collantes.

3.1 PINTURAS DE ASUNTO MITOLÓGICO PARA EL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Como principal exponente de las pinturas de asunto mitológico¹⁷ se analizarán los referentes figurativos existentes en *La caída de Troya* conservada en el Museo del Prado.¹⁸ Las referencias a este lienzo en la historiografía son exiguas, pero todas ellas coinciden en señalar su dependencia respecto a modelos napolitanos. Soria dice que tiene influencia de Falcone¹⁹ mientras Pérez Sánchez²⁰ subraya los contactos con lo napolitano, especialmente Scipione Compagno, de cuyas obras en el Buen Retiro fueron compañeras las de Collantes.

Sin embargo, a la vista de los datos de que se disponen hoy en día debe desterrarse por completo una posible dependencia de modelos pictóricos napolitanos por razones fundamentalmente de cronología. Por una parte, los artistas napolitanos de los que se ha venido afirmando que Collantes tomó como referentes plásticos nacieron con posterioridad al pintor español: Falcone, en 1607 y de Scipione Compagno se tienen noticias desde 1638 a 1664, por lo que muy difícilmente sus pinturas podrían haber sido conocidas por el artista

¹⁶ FERNÁNDEZ BAYTON, G.: *Inventarios reales. Testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid, 1975.

¹⁷ Sobre este tema véase: LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985.

¹⁸ Francisco Collantes, *El incendio de Troya*, h. 1629-1630, óleo sobre lienzo, 145 x 197 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, P03086.

¹⁹ KUBLER, G.; SORIA, M.: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions: 1500 – 1800*, Harmondsworth, 1959, pp. 283-284.

²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Algunas obras inéditas y consideraciones en torno a Collantes", *Separata Instituto Diego Velázquez C.S.I.C.*, Madrid, 1962, pp. 255-256; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura española...*, op. cit., 1983, p. 41.

español en un momento previo a la ejecución de la Troya.²¹ Por otra parte, no hay que perder de vista el marco contextual y por ende, la cronología del proceso de alhajamiento del Buen Retiro. La única vía posible por la que Collantes hubiera podido tener conocimiento de las pinturas de Falcone y Compagno habría sido a través de las obras que fueron enviadas para decorar el palacio de recreo. Así, el primer envío de pinturas procedentes de Nápoles por parte del Conde de Monterrey, no se produjo hasta el 23 de noviembre de 1633,²² por lo que, el posible influjo napolitano debe ser descartado. Por lo tanto, habrá que buscar los referentes visuales de los que bebió la obra de Collantes en otras fuentes.

Dentro del ciclo troyano, el episodio representado por Collantes, esto es, el incendio de Troya con Eneas abandonando la ciudad con su padre Anquises a hombros, será uno de los que gozará de mayor popularidad en la pintura de época moderna. En la codificación de la imagen de Eneas huyendo de Troya en llamas jugaron un papel esencial las ediciones impresas de las *Metamorfosis* que vieron la luz en el siglo XVI. Esta misma ilustración se incluirá después en algunos libros de emblemas, como el de Alciato que encabeza la serie y que introduce la viñeta de Eneas después de 1546.²³ Entre las obras españolas pertenecientes a este género, los *Emblemas Morales* de Horozco ofrecen la misma ilustración que Alciato de Eneas con Anquises.²⁴ Collantes debió tener conocimiento de estas imágenes procedentes de la emblemática pues el planteamiento del grupo de Eneas y su familia no es sino la transposición prácticamente literal del Emblema LXIX de Alciato.

Descartada la conexión con la pintura napolitana, este tipo de composición collantina parece más próxima al arte flamenco del siglo XVI, momento en el que la destrucción de Troya, gozó de gran popularidad. Este episodio sería un motivo recreado en numerosas ocasiones por los pintores flamencos, en cuyas representaciones la escena del incendio troyano acontece con nocturnidad, permitiendo al artista acentuar los contrastes lumínicos entre los oscuros fondos y la ciudad en llamas. Además, otra característica común a las pinturas flamencas de este asunto, es la importancia concedida al marco arquitectónico, de gran artificiosidad, presentando la ciudad de Troya como escenario de una multitudinaria batalla situada en el primer término del plano pictórico en el que se sitúan una gran cantidad de personajes enzarzados en una cruenta lucha y, entre la confusión, aparece casi de un modo anecdótico el auténtico protagonista de la historia: Eneas, huyendo de la ciudad en llamas. Este interés por la recreación efectista de las arquitecturas, los fuertes contrastes lumínicos y las escenas multitudinarias son una constante en las pinturas flamencas del incendio de Troya, como las realizadas por Jan Brueghel el Viejo,²⁵ Adam Elsheimer²⁶ o Kerstiaen de Keunick,²⁷ por citar los ejemplos más representativos. Encontramos rasgos formales idénticos, en líneas generales, en la Troya de Collantes, quién debió tener, sin duda, conocimiento de este tipo de composiciones

²¹ SPINOSA, Nicola (dir.): *Tres siglos de oro de la pintura napolitana. De Battistello Caracciolo a Giacinto Grande* (cat. ex.), Valencia, 2003.

²² BROWN, J.; ELLIOTT, J. H.: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 2003.

²³ GREEN, Henry: *Andrea Alciati and his books of Emblems. A biographical and bibliographical study*, Londres, 1872, p. 71.

²⁴ HOROZCO Y COVARRUBIAS, I. de: *Emblemas Morales*, Segovia, 1589.

²⁵ Jan Brueghel el Viejo, *Troya en llamas*, h. 1595, óleo sobre cobre, 26 x 35'4 cm, Alte Pinakothek, Múnich, inv. 833.

²⁶ Adam Elsheimer, *El incendio de Troya*, h. 1600, óleo sobre cobre, 36 x 50 cm, Alte Pinakothek, Múnich, inv. 205.

²⁷ Kerstiaen de Keunick, *El incendio de Troya*, 1627, óleo sobre tabla, 47'4 x 72 cm, Musée des Beaux Arts, inv. 2005.2.1.

a través de las estampas flamencas, como la edición ilustrada titulada *Histoires mythologiques*²⁸ o más concretamente, grabados como el de Peter van der Borcht.²⁹ No obstante, a pesar de la notable influencia de modelos flamencos, destaca la habilidad compositiva de Collantes y su capacidad sincrética, logrando un equilibrio y originalidad pocas veces alcanzado en las numerosas ilustraciones de este episodio en la pintura del Siglo de Oro español.

PINTURAS DE ASUNTO VETEROTESTAMENTARIO PARA EL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Entre las pinturas para el Palacio del Buen Retiro de mano de Collantes, encontramos algunos ejemplos que

ilustran temas del Antiguo Testamento entre las que destaca: *La Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne* (fig. 3). Lo poco habitual del asunto representado obliga a tratar de buscar representaciones pictóricas en el arte europeo de época moderna susceptibles de ser consideradas como referente visual de la obra de Collantes, sin embargo, éstas son escasísimas: uno de los pocos precedentes que se han hallado es el fresco que decora la techumbre de la veneciana Scuola Grande di San Rocco de mano del Tintoretto, cuya composición poco tiene que ver con la de Collantes, pues se muestra en un formato oval, la escena en la que el profeta ocupa la práctica totalidad de la superficie pictórica. En cuanto a las representaciones que de este asunto se realizaron en territorio hispano, la búsqueda ha resultado del todo infructuosa.

La tratadística artística coetánea, no resulta mucho más prolija en este sentido. Pacheco, no ofrece ningún tipo de directriz en relación a la representación de este asunto. Tan solo pueden extraerse algunas informaciones de utilidad, cuando menciona este episodio al inicio de su disertación sobre el tema de la resurrección de Cristo: Pacheco toma como argumento de legitimación y prefiguración veterotestamentaria de la misma, la resurrección de la carne del profeta Ezequiel. Esta idea entronca de manera directa con la interpretación iconográfica e iconológica del lienzo de Collantes: debe ser entendido no solo como promesa de liberación

3. Francisco Collantes, *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*, 1630, óleo sobre lienzo, 177 x 205 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, P00666.

²⁸ Anónimo flamenco, *Histoires mythologiques*, siglo XVI, Musée des Beaux-Arts, Rennes, inv. 794.1.3678. Conjunto de 12 estampas.

²⁹ Peter van der Borcht, *Eneas huyendo de Troya*, siglo XVI, talla dulce y buril, estampa iluminada, 19 x 28'6 cm, Bibliothèque Municipale, Lyon.

de los israelitas cautivos en Babilonia sino como la prefiguración de la Resurrección de la carne en el Juicio Final.³⁰

Sin embargo, más allá del episodio bíblico que se representa en la pintura, uno de los aspectos más remarcables de la obra se encuentra en el marco arquitectónico de gran artificiosidad que se articula como telón de fondo de la visión del profeta: su composición bebe de las estampas en las que se recreaban las ruinas de la antigüedad clásica que alcanzaron una gran difusión durante los siglos XVI y XVII. En concreto, Collantes parece hacerse eco de las series de estampas conocidas como *Las ruinas de la Antigua Roma* de Hieronymus Cock, en las que se reproducían los enclaves más paradigmáticos de la ciudad de las siete colinas como el Coliseo y el Septizodium.³¹ Además de la referencia a Cock, es preciso apuntar asimismo un posible conocimiento de los bocetos y grabados diseñados por Marten van Heemskerck, quién también contribuiría de manera sustancial al conocimiento y difusión de imágenes de la ciudad eterna en los círculos artísticos de la época.

En definitiva, todo apunta a que Collantes no contaría con modelos específicos para llevar a cabo este lienzo y que, la representación del episodio de la resurrección de la carne por el profeta Ezequiel, constituiría un “unicum” en la pintura del Siglo de Oro español.

LA PINTURA DE GRANDES FIGURAS

Contamos con cuatro pinturas de santos de gran formato rubricadas de puño y letra por Collantes. Éstas serán el objeto de estudio de las líneas que siguen aunque desafortunadamente ninguno de estos cuatro lienzos firmados incluye la fecha de ejecución, hecho que aumenta exponencialmente la dificultad en la tarea de establecer una cierta secuenciación y evolución en el tratamiento de estas pinturas de temática afín. Se trata de un San Pedro en lágrimas, conservado en una colección londinense, el San Jerónimo del Statens Museum de Copenhague, otro San Jerónimo conservado en el Museo Nacional de Estocolmo, y el San Juan Bautista, perteneciente a una colección particular de Lugo.³²

En cuanto a los referentes visuales de los que se sirvió Collantes en la codificación de su pintura de grandes figuras, la historiografía tradicionalmente ha coincidido en señalar su dependencia de modelos riberescos. Prueba fehaciente de la secular identificación de este tipo de obras collantinas con prototipos riberescos lo encontramos en el monumental *San Onofre* del Museo del Prado, que aparecía recogido como obra de Ribera en el inventario de la Granja de San Ildefonso en 1747.

El influjo del maestro de Játiva en la obra de Collantes, es especialmente manifiesto en los tres lienzos que, con escasas modificaciones, representan uno de los episodios relativos al apóstol San Pedro que gozaron de mayor éxito y difusión tras el Concilio de Trento: el

³⁰ PACHECO, F.: *El arte de la pintura*, Madrid, 1990, p. 326.

³¹ GRIEKEN, J. van; LUITJEN, G.; STOCK, J. van der: *Hieronymus Cock. The Renaissance in print*, Bruselas, 2013, pp. 89-99.

³² Las reproducciones de este San Juan Bautista conservado en una colección particular lucense de las que se ha podido tener conocimiento en el transcurso de esta investigación son de escasa resolución por lo que se ha optado por no incluir un análisis de esta pintura en el presente artículo.

episodio de San Pedro en lágrimas. De las tres versiones que se atribuyen a Collantes –una, en colección particular de Londres;³³ otra, conservada en la Alte Pinakothek de Múnich³⁴ y por último, la aparecida en el mercado artístico madrileño (Galería Coll & Cortés, Madrid)– solo la primera de ellas incluye la firma del artista.

Sin poner en duda la influencia del maestro de Játiva, establecer a Ribera como único referente visual de Collantes para este tipo de representaciones puede resultar excesivamente reduccionista y tal aseveración es susceptible de ser matizada. Por lo tanto, además de la cita ineludible a Ribera, será preciso poner en relación este tipo de obras de grandes figuras collantinas, con la de otros artistas que trabajaron en el Madrid de las décadas de 1630 y 1640, para tratar de comprender con mayor profundidad su idiosincrasia.

Es bien sabido que los artistas activos en el Madrid del segundo tercio del siglo XVII se valieron de las estampas y grabados que circulaban en la época, no sólo los de Ribera, como modelo o fuente de inspiración para sus composiciones religiosas de figuras de gran formato.³⁵ Entre los grabadores cuyas imágenes gozaron de mayor difusión en el siglo XVII se cuentan los hermanos Wierix. Concretamente, el grabado de *San Jerónimo*, de Hieronymus Wierix, fechado con anterioridad a 1629,³⁶ inspira tanto el *San Jerónimo* conservado en Copenhague de Collantes, como el *San Jerónimo* de Antonio de Puga, única obra firmada y fechada por el pintor orensano.³⁷ Al contraponer estas tres imágenes se advierte cómo los dos pintores peninsulares tomaron como fuente primigenia la citada estampa, reproduciéndola con algunas variantes. Pero si se analizan las similitudes existentes entre las dos pinturas, las concomitancias entre ellas son aún mayores si cabe: se observa a simple vista cómo sendos San Jerónimos, el de Collantes y el de Puga, responden a un modelo idéntico, es decir, ambos artistas representan al santo en una posición exactamente igual, como si de un calco se tratase. Este hecho, permite insistir en el peso que adquirieron las fuentes grabadas en la codificación de determinados modelos iconográficos y en la idea de una reproducción casi seriada por parte de algunos artistas, como fue el caso de Collantes, de determinados prototipos figurativos que debieron lograr un éxito considerable entre una clientela no-aristocrática pero con cierto poder adquisitivo perteneciente a la esfera cortesana, quiénes demandaron con asiduidad este tipo de pinturas devocionales para instalarlas en pequeños oratorios particulares. En este sentido, es preciso señalar que, en fecha reciente apareció en el mercado artístico otro lienzo de *San Jerónimo*, que reproduce con total exactitud la

³³ Sobre esta obra véase: ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “Un San Pedro firmado por Francisco Collantes”, *Archivo Español de Arte*, 23, 1950, pp. 253-254.

³⁴ Sobre esta pintura véase: SOEHNER, H.: *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek. Gemäldekatalogue Spanische Meister*, Múnich, 1963, pp. 59-62.

³⁵ Sobre este tema véase: VIZCAÍNO VILLANUEVA, M. A.: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, 2005, pp. 137-164.

³⁶ HOLLSTEIN, F. W.: *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 – 1700. The Wierix Family. Part IV*, vol. LXIV, Rotterdam, 2004, cat. 1224, pp. 78-79.

³⁷ YOUNG, E.; ELLIS, T.: *Catalogue of Spanish and Italian paintings. The Bowes Museum (Barnard Castle, County Durham)*, Washington, 1970, cat. 11, p. 61.

4. Antonio de Pereda y Salgado, *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz* (detalle de las arquitecturas de fondo), 1634-1635, óleo sobre lienzo, 290 x 370 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid, P07126.

composición de la pintura de la pinacoteca danesa y que, por ende, ha sido atribuido a Collantes.³⁸

Otro artista que cultivó este tipo de representaciones en esos mismos años fue Antonio de Pereda. Su *San Jerónimo* del Museo Nacional del Prado firmado y fechado en 1643, sigue en buena medida las representaciones del santo analizadas hasta el momento, con pequeñas variaciones. En este punto, es necesario señalar, como ya se había mencionado anteriormente, la existencia de ciertos paralelismos entre la producción collantina y la de Pereda. A nivel formal, se advierte una escritura pictórica afín

a ambos artistas: una pincelada precisa, un gusto por el detalle y la recreación naturalista de los objetos cotidianos que pueblan el escritorio del Santo y la utilización de unos tipos figurativos cercanos.

Además, en otro orden de cosas, se aprecian ciertos paralelismos entre las trayectorias artísticas de ambos artífices: se trata en ambos casos de dos artistas nacidos fuera de la villa de Madrid, con apenas seis años de diferencia que, siendo todavía muy jóvenes se trasladan a la capital para formarse como pintores y buscar fortuna. Asimismo, las obras de ambos artistas, Pereda y Collantes, iban a decorar el Palacio del Buen Retiro. Como resulta evidente, la entidad e importancia del encargo a Pereda y el lugar privilegiado que iba a ocupar el lienzo del *Socorro de Génova* dista mucho de ser parangonable con las pinturas de Collantes, –adquiridas seguramente en el floreciente mercado artístico madrileño y cuyo papel dentro del conjunto de las colecciones y de la decoración del Buen Retiro iba a ser mucho más secundario–. Sin embargo, es preciso notar en este punto, ciertas concomitancias entre dos pinturas estrictamente coetáneas: el *Socorro de Génova por el II Marqués de Santa Cruz*³⁹ de Pereda (fig. 4), y la *Vista de Ciudad*, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1634), de Collantes (fig. 5). A priori, estos dos lienzos poco tienen que ver en cuanto al tema principal de representación: el primero, pertenece al género de la gran pintura de historia de gran carga simbólica y de representación, mientras que el segundo, es

³⁸ La pintura de Francisco Collantes, *San Jerónimo penitente*, s.f., óleo sobre lienzo, 115 x 96 cm, salió a subasta en el lote 202 – Sotheby's London. Old Master & British Paintings Day Sale (Sale L10037), de 9 de diciembre de 2010.

³⁹ Sobre esta obra véase: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.): *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo* (cat. ex.), Madrid, 1978, cat. 1.

un paisaje, género tradicionalmente situado en un escalafón mucho más bajo en cuanto a su dignidad.

Lo interesante aquí, sin embargo, no se encuentra en el motivo principal sino en los fondos que cierran ambas composiciones. Como ya señalara Pérez Sánchez,⁴⁰ en el caso del *Socorro de Génova*, una de las singularidades del lienzo –a diferencia de lo que se advierte en otros cuadros de la serie de batallas para el Salón de Reinos– se halla precisamente en el fondo de paisaje, con la ciudad y los navíos en la que no hay la menor preocupación por la exactitud topográfica y cuya

5. Francisco Collantes, *Vista de ciudad*, 1634, óleo sobre lienzo, 183 x 242 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, inv. 0619.

inspiración remite claramente a las estampas flamencas. De este modo, las ciudades recreadas por ambos artífices, tanto por Pereda como por Collantes, no constituyen un reflejo fiel de una ciudad de la época, sino que son fruto de la “inventio” del artista y, a pesar de ello, los motivos turriformes y las tipologías arquitectónicas que presentan ambas pinturas responden a modelos muy cercanos, de influjo flamenco. Con ello, y a falta de datos documentales más específicos sobre los círculos artísticos que frecuentó Collantes, lo que parece indudable, es que ambas obras y, ambos artistas, bebieron de un sustrato cultural común y muy cercano, llegando a soluciones formales bastante próximas.

Continuando con estos paralelismos biográficos Pereda–Collantes, tras el ingreso de sus respectivas obras en el Buen Retiro, sus carreras experimentan procesos, en cierta manera, análogos. En lo que respecta a Pereda, tras esta brillante y fulgurante participación en la decoración del Salón de Reinos, en torno a 1634 y 1635, con la muerte de su por aquel entonces principal protector, Crescenzi, las puertas de Palacio se cierran para Pereda, quién no volvería a trabajar para la Corte. Este truncamiento determinó un cambio en la dedicación principal del vallisoletano, quién hubo de volcarse por completo a la clientela eclesiástica. En cuanto a Collantes, con muchos menos datos “certeros” en la mano, parece que también alrededor de la década de 1640 deberán situarse las pinturas de grandes figuras firmadas y realizadas muy probablemente para instituciones eclesiásticas o particulares. Así, el *San Jerónimo* de Estocolmo,⁴¹ deberá ser leído en términos formales en estrecha sintonía con la pintura de grandes figuras que estaba produciendo por aquel entonces Pereda y, de ahí que la cronología de esta pintura collantina deba situarse alrededor de 1645.

A modo de conclusión, en este pequeño análisis de la pintura de figuras de Collantes, se ha pretendido dar a conocer una faceta escasamente estudiada del pintor, tratando de matizar

⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.): *D. Antonio de Pereda...*, op. cit., 1978, cat. 1.

⁴¹ MAURER, G.: *Spanish Paintings. Nationalmuseum*, Estocolmo, 2001, pp. 37-41.

la secular identificación de este artista únicamente como “pintor de países” y poniendo de manifiesto la variedad y multiplicidad de fuentes de las que bebió su arte. Restan todavía, muchas lagunas por explorar en torno a este artífice, como es su labor de “inventor” en los grabados para el tratado el *Origen y dignidad de la caza* de Juan Mateos y que, con toda probabilidad debió conocer Velázquez al plantear su composición de la “Tela Real”.

A la espera de que algún historiador desempolva en un archivo nuevas noticias relativas a Collantes, en esta ocasión, los lienzos se han convertido en el mejor vehículo para el conocimiento de un artista cuya pintura se caracterizó, como ya apuntara Gaya Nuño en 1956, “por una originalidad que destaca de lo normal de su generación”⁴² y que, sin embargo, continúa a la espera de un estudio sistemático de su obra.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1628, marzo, 10. Madrid.

Carta de obligación de Francisco Collantes, pintor, contraída con Francisco de la Cerda.

AHPM, Prot. 5247, fols. 105 r.-106 v.

BURKE, M. B.; CHERRY, P.: *Spanish Inventories. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Part 1, Michigan, 1997, p. 42, nota 296.

ATERIDO, Á.: “Francisco Collantes. The Tears of Saint Peter”, *Spanish Painting*, Madrid, 2012, p. 170.

Sepan quantos esta carta de obligación vieren cómo yo, Francisco Collantes, pintor vecino desta villa de Madrid, otorgo por esta carta que me obligo de dar e pagar, y que daré e pagaré a Francisco de la Cerda, vecino desta villa de Madrid, o a quién su poder ubiere, ducientos y setenta y nueve reales, los cuales le debo y son por razón los ducientos y veinte reales por otros tantos que por me hacer amistad y buena obra me a prestado en moneda de bellón oy día de la fecha desta, y por ante el presente scrivano de que le pido dé fe, yo, el dicho scrivano, la doy que les passó a su poder en la dicha moneda en mi presencia e de los dichos testigos, y los cinquenta y nueve reales restantes en cumplimiento a los dichos ducientos y setenta y nueve se los devo por aver me los dado de más delo que montó de vn ascenzo de nuestra señora de la asunzion con los doce apóstoles de dos baras y media de largo y siete quartas de ancho, todo antes más que menos, y aviendo ajustado la quenta le alcanzo en [sic] delante de Francisco de Espinossa y Juan de Spinossa, y el bachiller Pedro López Coronado, le restó deviendo los dichos cinquenta y nueve reales de los cuales me otorgó por entregado a mi voluntad y porque su entrega no pareze de presente, renuncio las leyes de la entrega prueva e paga, y las demás deste casso y de todos los maravedís que montó la dicha pintura y doy carta del pago y finiquito en vastante forma. Y por la dicha razón, me obligo de pagar al dicho Francisco Cerda, o a quién su poder vbiere, los dichos ducientos y setenta y nueve reales dentro de dos meses cumplidos primeros siguientes por [sic] que corren y se quantan des de oy día de la fecha desta escritura, puestos e pagados en su cassa e poder juntar en vna paga a mi costa e riesgo y no lo haciendo se me pueda ejecutar por ellos. Y se declara que si yo le hiciere al dicho Francisco de la Cerda dos lienços de dos paysses, vno de ruinas y otro de árboles y peñascos, que entrambos tengan dos baras y media de al [sic] y siete quartas cada vno [sic] que cada vno tenga su ystoria diferente hechos de mi mano a satisfacción y contento del dicho Francisco de la Cerda, me aya de dar por ellos quarenta ducados por cada vno dellos, veynte los cuales se ayan de descontar de la cantidad que por esta escritura le debo y lo que ba de más a menos el dicho Francisco Cerda me a de pagar. Y se los tengo de dar acauados en toda perfección y a su satisfacción y contento dentro de los dichos dos meses. Y no los dando acauados según dicho, y avnque estén empegados o en qualquier estado questén, me e de quedar con ellos pasados los dichos dos meses me a de poder ejecutar por los dichos ducientos e setenta e nueve reales. E yo, el dicho Francisco de la Cerda, que al presente me obligo a que me acauados en toda perfección según dicho, e los dichos dos paysses de su mano, del dicho Francisco Collantes, le pagaré la restante cantidad en cumplimiento

⁴² GAYA NUÑO, J. A.: “En el centenario de Collantes. Escenarios barrocos y paisajes difuminados”, *Goya. Revista de Arte*, 10, 1956, p. 222.

a los dichos quarenta ducados. Y no tengo de tener obligación de darle maravedís algunos hasta questén acauados según dicho. E ni él me los a de poder pedir, porqueste concierto se haze por haver amistad al dicho Francisco Collantes. A cuyo cumplimiento y paga dello que dicho es cada vna de las partes por lo que nos toca, obligamos nuestras personas e vienes muebles y raíces auidas e por auer, e damos todo nuestro poder cumplido a la justizia de jueces de su majestad de qualesquiera partes que sean acusación, nos sometemos y espezialmente a los señores alcaldes de corte, corregidores e tenientes desta villa, y renunciamos nuestro propio fuero para que las dichas justicias nos apremien a lo que dicho es como personas passada en cossa juzgada sobre lo qual renunciamos las leyes de nuestro fauor e la general en forma. E yo, el dicho Francisco Collantes, por ser menor de veynte zinco años, avnque mayor de beynteytrés, juro por dios nuestro señor, de aver por firme esta escritura, y no por contra ella alegando las leyes de la menor edad ni otro remedio porque se convierte en vtilidad e provecho deste juramento, no tengo pedido, ni pediré absolución ni rellaxación a nuestro muy santo padre ni a otro juez que me le conceda, y si me fuere concedido del, no vssaré pena de que en casso de menor valer. E digo e firmo, y amén en testimonio de el qual lo otorgue anssí ante el presente scrivano y testigos. Se pusso escritura en la villa de Madrid, a diez días del mes de março de mil y seiscientos e veinte ocho años, siendo testigos Francisco Ortiz de Espinossa y Juan de Espinossa, Diego de [...] y los otorgantes que doy fe con todo él. Firmó el dicho Francisco de la Cerda y por el dicho Francisco de Collantes le firmó vn testigo porque dixo no sauer. Testigo, Franciso Ortiz de Espinosa. Francisco de la Cerda. Joan Bernardo.

“LIBROS DOCTOS” PARA EL “PERFECTO PINTOR”. LA BIBLIOGRAFÍA BÁSICA PARA LOS ESTUDIOS DE PINTURA SEGÚN CARDUCHO EN LAS BIBLIOTECAS DE PINTORES DEL SIGLO XVII ESPAÑOL¹

Aunque aún no se tienen suficientes datos para hacer un estudio en profundidad acerca de los títulos que integraban los fondos de las bibliotecas de los artistas del siglo XVII, es posible, al menos, acercarse a los contenidos básicos de lo que se consideraría una biblioteca ejemplar gracias a dos factores. En primer lugar a los títulos recomendados o utilizados por los tratadistas y artistas españoles de ese siglo en sus obras y en segundo lugar al inventario de algunas de ellas, como es el caso de la biblioteca de Vicente Carducho y la de Diego de Velázquez.

Although there is still not enough information to complete a detailed study about the titles that formed the collections to be found in the libraries of artists in the 17th century, thanks to two factors it is at least possible to arrive at an idea of the basic contents of what would have been considered an exemplary library. Firstly, we know the titles recommended or used by Spanish painter-theoreticians and artists from that century in their works and, secondly, we have the

¹ Este trabajo se ha realizado al amparo del proyecto de investigación titulado *Imagen y apariencia II: Identidad, expresión e indumentaria en el arte español. Siglos XVI al XIX* financiado por la Fundación Séneca con el núm. 08723/PHCS/08.

inventory of the belongings owned by some of these, as is the case for the library of Vicente Carducho and that of Diego de Velasquez.

Las colecciones de libros que poseían los artistas españoles del siglo XVII debían variar considerablemente entre ellas, dependiendo de distintos aspectos que comprenderían desde el grado de alfabetización de su propietario a su nivel cultural, sus medios económicos, su proximidad a centros de difusión de libros o simplemente a su interés en completar su formación a través del estudio o del placer que la lectura le proporcionase.²

También habría que diferenciar entre los posibles tipos de libros que podrían integrar una biblioteca del siglo XVII. En primer lugar, a cualquier biblioteca de esa época en España se le supone una gran cantidad de textos de carácter religioso, en las que abundarían temas cristológicos y temas marianos, así como lecturas sobre temas hagiográficos o devocionales, pero esta suposición no siempre va a coincidir con la realidad de algunas de las colecciones, como ha demostrado el ejemplo de la colección de Diego Velázquez.

En segundo lugar es evidente que en las bibliotecas de artistas o aficionados a las bellas artes tendrían cabida los tratados o libros propios de este ámbito, como los tratados de perspectiva, anatomía o simetría. También, se encontrarían volúmenes destinados a proporcionar una mayor erudición a los lectores, como la literatura clásica, para deleite

² Para estudios de conjunto sobre lectores y bibliotecas en España en la Edad Moderna. CHEVALIER, M.: *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, 1976, pp. 13-31; RODRÍGUEZ MOÑINO, A.: *Historia de los catálogos de librerías españolas (1661-1840): estudio bibliográfico*, Madrid, 1945; BERGER, P.: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, 1987; DADSON, T. J.: "Private Libraries in the Spanish Golden Age: Source, formation and function", *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4, 1996, pp. 51-91; DADSON, T. J.: *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de Oro*, Madrid, 1998; HUARTE MORTÓN, F.: "Las bibliotecas particulares españolas en la Edad Moderna", *R. A. B. M.*, LXI, 2, 1955, pp. 555-576. Para el estudio de los libros de arte vid. SOLER FABREGAT, R.: *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la Edad Moderna* (tesis doctoral), Barcelona, 1999; SOLER FABREGAT, R.: "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía", *Locus amoenus*, 1, 1985, pp. 145-164.

Para el estudio de las bibliotecas de los artistas españoles durante la Edad Moderna aparte de los anteriormente citados vid.: CALVO SERRALLER, F.: "La biblioteca de Carducho", *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1979 (1633), pp. XX-XXV; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "La librería de Velázquez", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, vol. 3, Madrid, 1925, pp. 379-406; MARÍAS, F.: Juan Bautista de Monegro: su biblioteca y de "Divina proporción", *Academia*, 53, 1981, pp. 91-117; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Bibliotecas de artistas: una aplicación a la estadística", *Academia*, 61, 1985, pp. 123-143; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada", *Academia*, 62, 1986, pp. 121-154; BARRIO MOYA, J. L.: "La librería del platero Juan de Orea (1693)", *Boletín de arte*, 11, 1990, pp. 97-103; MONTOTO, S.: "La biblioteca de Murillo", *Bibliografía hispánica*, 5, 1946, pp. 464-479; RUÍZ PÉREZ, P.: "Biblioteca de Velázquez", *Varia Velazqueña*, vol. 2, Madrid, 1960, pp. 391-400; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: "Los libros españoles que poseyó Velázquez", *Varia Velazqueña*, vol. 1, Madrid, 1960, pp. 640-648; GARCÍA RODRÍGUEZ, M. C.: *Biblioteca de artistas madrileños (1500-1750)* (tesis doctoral), Madrid, 1996; SOLER FABREGAT, R.: "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía", *Locus amoenus*, 1, 1985, pp. 145-164; ATERIDO FERNÁNDEZ, Á.; ZOLLE BETEGON, L.: "Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca, su herencia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11, 1999, pp. 145-168. La falta de datos sobre las bibliotecas españolas no es una excepción, en el caso del resto de Europa, las colecciones de libros de artistas tampoco está bien documentada para una aproximación al tema. CRYER, E.: *The private libraries of seventeenth century artists in Italy, Spain and the Netherlands*, North Carolina, 2006.

personal o como fuente iconográfica, simbólica o iconográfica para sus obras. Y por último los habría de temática variada, como libros de historia, de poesía, de literatura, etc.

Hay que partir también del hecho de que no se puede considerar a los integrantes de los talleres de pintura y escultura de la edad moderna como una colectividad homogénea. Al igual que sucedía en el resto de Europa, entre las filas de artistas españoles los había desde artífices analfabetos, sin más formación que una buena aptitud para el dibujo y más cercanos al ámbito artesanal de lo que ellos querrían reconocer, pintores y escultores con una formación media que, sabiendo leer y escribir, se conformaban con lecturas devocionales y algún título más específico de su profesión, hasta otros que se pueden considerar verdaderos doctores en la materia, como es el caso de los tratadistas del siglo XVII Vicente Carducho, Francisco Pacheco y Jusepe Martínez y de los pintores Diego de Velázquez y Alonso Cano, cuyas bibliotecas son objeto de estudio de este artículo.³

Carducho, Pacheco o Martínez pertenecían a una categoría especial de profesionales la de los “doctus artifex”. Estos artistas poseían unas inquietudes intelectuales y un interés por ennoblecer su actividad profesional que les llevaron a aspirar a una mayor formación humanista y científica. De este modo, habiendo ido más allá de la práctica artística e incluyéndose entre los artistas-humanistas, sus bibliotecas debían ser consideradas, al menos en principio, más completas y contar con un número mucho mayor y variado de volúmenes que las de cualquier pintor medio, pudiendo ser consideradas bibliotecas ejemplares.⁴

En el testamento de Carducho aparecen contabilizados trescientos siete libros, una cantidad muy considerable para la época, y de entre ellos veintinueve versaban sobre temas de arte. Si se compara la lista de libros recomendados por él mismo a los pintores en formación con los títulos de los libros que se inventariaron a su muerte, se puede concluir que el teórico florentino tenía un gran número de ellos en su posesión durante sus últimos días.⁵ Entre ellos se encuentran varios de los textos de Vitrubio, el de Vignola, la traducción de Cajés, el de Serlio, los de Alberti, el de Lomazzo, el de Durero, el de Gallucci, el de Valverde de Hamusco y otros que menciona más adelante en sus *Diálogos, como la Ydea de Pictori* de Zuccaro y otros que quedaron sin citar en su obra, como son los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* de Juan de Butrón. Con respecto a cuales de estos libros, aparte de pertenecer a la biblioteca de Carducho, fueron realmente leídos por él, según Calvo Serraller: “No cabe duda de que leyó a L.B. Alberti, Leonardo, Durero, G.P. Galucci Salodiano, Vasari, Lomazzo, Zuccaro, Vignola, B. Varchi, A. Alciato, Ripa, además de los clásicos Euclides, Vitrubio y Plinio”.⁶ Junto a éstos, entre los más importantes que

³ Para la alfabetización de los artistas españoles sigue siendo válido MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 222-224. Para su formación intelectual, BELDA NAVARRO, C.: “Alonso Cano. Reflexiones sobre escultura”, *Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 48- 50, y BELDA NAVARRO, C.: “Literatura artística y escultura”, *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artísticas (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Mallorca, 2008, pp. 211-222.

⁴ BIALOSTOCKI, J.: “The Doctus Artifex and the library of the artist in the XVIth and XVIIth centuries”, *The message of the images: Studies in the History of Art*, Viena, 1988, p. 156.

⁵ CATURLA, M. L.: “Documentos en torno a Vicente Carducho”, *Archivo de Arte Español*, 26, 1968-1969, pp. 145-152.

⁶ CALVO SERRALLER, F.: “La biblioteca de Carducho”, *Diálogos de la pintura...*, op. cit., 1979, p. XXVI.

cita y que no se recogen en el inventario de sus bienes, estarían el texto de anatomía de Vesalio, el tratado de escultura de Gaurico, los textos de Leonardo y de Miguel Ángel, el tratado de fisiognomía de Della Porta y el de arquitectura de Palladio.⁷ No obstante, el hecho de que algunos de los títulos que se supone que debía conocer no se inventaríasen en su testamento no quiere decir que no hubiesen sido de su propiedad en algún momento de su vida o que hubieran tenido un hueco en su biblioteca durante cierto lapso de tiempo.

Con respecto a la colección de libros que debió de poseer Francisco Pacheco no está aún documentada ya que todavía hoy no ha aparecido ningún inventario de sus bienes. No obstante, se sabe que se formó con su tío, el canónigo de la catedral de Sevilla también llamado Francisco Pacheco, y que éste sí que poseía una importante biblioteca para la época e incluso se conocen algunos pedidos de libros que realizó gracias a su relación con Arias Montano.⁸ En este ambiente erudito, en el que, además, los artistas aspiraban a alcanzar una posición social más elevada y que les distanciara de los artesanos se va a forjar la personalidad de Pacheco, uno de los grandes intelectuales del siglo XVII sevillano. En su caso, y teniendo en cuenta que, tal y como se ha dicho, no hay una relación de libros de su propiedad, es a través del análisis de su obra, donde se pueden vislumbrar cuales fueron las obras que debió conocer y manejar. En ella cita al menos doscientos autores y algunos de ellos además señalados al ser anotados en los márgenes del texto, lo que permite conocer cuales eran sus preferencias o qué libros merecían ser destacados.

Pacheco tenía un conocimiento muy amplio de los textos publicados sobre pintura con anterioridad a 1638 y entre ellos, en concreto señala, dentro del ámbito de las artes: el *De Pittura* de Alberti, las *Due Lezioni* de Varchi, el *Dialogo della Pittura* de Dolce, las *Vite* de Vasari, el *Trattato* de Lomazzo, *De' veri precetti della pittura* de Armenini, el tratado *Della simetría dei corpi humani* de Durero por la traducción de Gallucci e incluso el *Het Schilder Boeck* de Van Mander y algunos textos de Leonardo, que él llama *Documentos*. De entre los tratadistas españoles conocía la *Noticia General para la estimación de las artes* de Gutiérrez de los Ríos, *De Varia Commensuración para la sculptura y architectura* de Arfe y los *Discursos Apologéticos* de Juan de Butrón, y como señala Bassegoda, conoce pero no usa los *Diálogos de la Pintura* de Carducho.⁹

Junto a estos textos propios de su actividad artística, Pacheco habría utilizado otros que la complementaban como los de Molano o Paleotti para la iconografía sagrada y también los *Emblemas* de Alciato o la *Iconología* de Ripa.

Saber cuantos de estos libros habían llegado a ser de su propiedad o si le habían sido prestados por alguien es tarea harto complicada. En la actualidad no se conoce el inventario de sus bienes, tan solo un memorial y un testamento en el que aparecen nombrados apenas cuatro títulos, lo que no parece indicativo de la realidad de un personaje con una cultura tan

⁷ *Ibid.*, pp. XX-XXV.

⁸ DÁVILA PÉREZ, A.: "Francisco Pacheco y Arias Montano piden libros a la imprenta plantiniana: hacia la reconstrucción de las lecturas de un círculo humanista sevillano", *Excerpta Philologica Revista de Filología Griega y Latina de la Universidad de Cádiz*, 9, 1999, pp. 213-251. Pide unos 160 libros, aunque no todos fueran para él, es un dato que refleja su interés por su adquisición.

⁹ BASSEGODA, B.: "Introducción", *El arte de la pintura*, Madrid, 1990 (1649), p. 33.

extensa como la suya. Lo que sí parece demostrado es que Francisco Pacheco, además de ser una de las personalidades doctas de mayor calado en la Sevilla del siglo XVII, puede ser considerado como un gran lector tanto de temas literarios como de temas artísticos. Su gran erudición se ve reflejada en el cuerpo de su Arte, pero junto a ello, no se ha de olvidar que escribió otras obras de diversos temas y que incluso fue editor de otros autores, como Fernando de Herrera o Pablo de Céspedes, siendo uno de los participantes con mayor autoridad en el ambiente literario de Sevilla.¹⁰

Con respecto a la biblioteca de Jusepe Martínez ocurre otro tanto. No se tiene conocimiento de cuáles eran los títulos que poseía en su colección, pero se presume que, siendo un pintor y teórico muy culto y que estudió muchos de los tratados que circulaban en su momento, tal y como se refleja al leer su tratado, debía poseer algunos de ellos. A esto habría que añadir que realizó el viaje de formación a Italia probablemente entre 1620 hasta 1625 y allí, probablemente adquiriría o al menos leería los tratados que circulaban en el momento.¹¹ En cuanto a los libros que conocía, son aclarados a lo largo de los tratados. Jusepe Martínez se muestra como un gran conocedor de las obras sobre teoría y práctica artística y, de hecho, deja constancia en varias ocasiones de que conoce muchos más títulos que los que recomienda. Según él, si no recomienda más lecturas es por no dilatar la formación del artista con textos redundantes sobre la misma materia.¹² Los títulos que cita en su tratado son: *La simetría* de Durero, recomendada en el Tratado II,¹³ para la anatomía se basa en los conocimientos del Bellovacense, en Hipócrates y en Vesalio,¹⁴ para el estudio de la perspectiva recomienda el tratado de Vignola, y otro titulado *Perspectiva de el caballero Syrigate florentino*,¹⁵ para la arquitectura recomienda la lectura de la obra de Vitrubio,¹⁶ las *Vidas de Vasari*,¹⁷ y los *Diálogos de la Pintura* de Carducho.¹⁸

En cuanto al contenido de la biblioteca de Alonso Cano, éste puede ser analizado gracias al estudio que del inventario postmortem de Vicente Salvador Gómez realizó el profesor Navarrete.¹⁹

En marzo de 1673, el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez, adquiría “Tots los modelos, papers, estampes et debuxos de diferents personajes y sacts caixes y bauls del quondam Don Alonso Cano pintor de la Magestad del Rey Phelip Quart” que habían sido enviadas

¹⁰ *Ibid.*, pp. 12 y ss.; BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, parte I, Madrid, 1980, pp. 31-112; LLEÓ CAÑAL, V.: “The cultivated elite of Velázquez’s Seville”, *Velázquez in Seville*, Edimburgo, 1996, pp. 23-27.

¹¹ MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Zaragoza, 2008 (1675), p. 98.

¹² *Ibid.*, pp. 79 y 80.

¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 76 y 77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷ *Ibid.*, 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 190. Según Martínez: “Este libro es de mejor dirección de los que hasta hoy he visto, y así lo confiesan los más eruditos, con muy convenientes avisos para los estudiosos de esta profesión y desengaños manifiestos”.

¹⁹ Archivo del Reino de Valencia, Notario Francisco Sebil, año de 1673, Protocolo 4519, folio 44v-45v. Documento publicado por NAVARRETE PRIETO, B.: “Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: Nuevos documentos y fuentes formales”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 6, 1995, p. 135-140.

por Cano desde Granada y se encontraban en la hospedería del convento mercedario de la ciudad de Valencia y estos libros, junto con el resto de los de su propiedad, figuran en el inventario postmortem de Salvador Gómez realizado en 1678.²⁰

La reconstrucción de los títulos que Cano habría enviado a Valencia, propuesta por Navarrete, López y Salort, ofrece un número de cincuenta y ocho volúmenes. De entre ellos, veintiocho estarían dedicados al arte, la arquitectura, la geometría y los emblemas; diez a la mitología e historia; ocho serían libros religiosos; doce de literatura y cinco de filosofía.

Cano habría enviado los *Diálogos de la pintura* de Carducho y en cuanto a los libros recomendados en el primero de sus diálogos, encontramos que, sorprendentemente tenía las dos ediciones de Durero, tanto *Hierin sind begriffen vier Bucher von menschlicher Proportion*, editada en alemán en Nuremberg, como *I quattro libri della proporzione umana* la traducción italiana de Galucci.²¹ Así mismo, poseía el *Trattato de Lomazzo*, *Le due regole y Regole deglio cinque ordini* de Jacopo Barozzi, *De Architectura* de Vitrubio, *De re aedificatoria* de Alberti, *Los siete libros de arquitectura* de Serlio traducida por Villalpando e *I quattro libri dell'Architettura* de Palladio y de Euclides *Euclides posteriores* publicado en Roma en 1574.²²

Entre estos libros, recomendados por Carducho, y el resto de títulos que integraría al menos parte de la hipotética biblioteca de Cano, observamos que los dedicados a la arquitectura doblan en número a los de pintura y sorprende la práctica ausencia de textos dedicados a la anatomía humana. De hecho, en el inventario tan solo consta la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde de Hamusco, pero no así la *Fabrica* de Vesalio. Ambos considerados textos claves para la formación de un pintor como él, interesadísimo desde sus comienzos por la descripción anatómica y la búsqueda de una belleza sensible.²³ Aun así, esto no quiere decir que Cano no lo tuviese entre sus pertenencias granadinas y decidiese

²⁰ NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, pp. 70-71, 261. Para el testamento de Cano, en el que declara la existencia de estos bienes y su presencia en el convento de Granada vid. WETHEY, H. E.: "El testamento de Alonso Cano", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, p. 119. Para la publicación del testamento de Vicente Salvador Gómez y su estudio, SALORT PONS, S.; LÓPEZ AZORÍN, M. J.; NAVARRETE PRIETO, B.: "Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 74, 296, 2001, pp. 393-424.

²¹ Con respecto a la influencia del artista alemán sobre Cano, NAVARRETE PRIETO, B.: "Durero y los cuatro clavos", *Boletín del Museo del Prado*, XVI, 34, 1995, pp. 7-10; NAVARRETE PRIETO, B.; SALORT PONS, S.: "El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano", *Alonso Cano. Espiritualidad y Modernidad Artística*, Granada, 2002, pp. 129-151.

²² También tenía *Discursos apologeticos* de Juan de Butrón, *Le vite* de Vasari, *De' veri precetti della pittura* de Armenini, *I quattro primi libri d'architettura* de Cattaneo, *Dell'architettura secondo i precetti del Vitrubio* de Rusconi, *Libro apartamente all'Architettura* de Labacco, *De re aedificatoria* de Alberti, *Lo inganno deglio occhi, prospettiva pratica* de Accolti, *La pratica della prospettiva* de Sirigatti, *Prattica della prospettiva* de Barbaro, *De varia commensuratione* de Arfe, *Arte y uso de la Architectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, *Medidas del romano* de Sagredo y *Noticia general para la estimación de las Artes* de Gutiérrez de los Ríos.

²³ VALDIVIESO, E.: "Hermosura del cuerpo y belleza del alma. Observaciones sobre la obra pictórica de Alonso Cano", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp. 125-137.

no enviarlo a Valencia con el resto de libros o que éste no se extraviase o no fuera adquirido por Salvador Gómez.

Por último, en cuanto a la biblioteca de Velázquez, los datos que ofrecía Palomino de lo nutrido de su biblioteca, fueron confirmados gracias al descubrimiento del inventario de sus bienes por Rodríguez Marín y a su publicación por Sánchez Cantón.²⁴ Tal y como estudia este último, la colección ascendía a ciento cincuenta y cuatro títulos inventariados, pero habría que puntualizar que ello no significa que ésta fuera la cantidad total que poseyera durante su vida, sino la que tenía en su casa en el momento de su muerte. Con respecto a los títulos de los libros sobre arte que aparecen, figuran prácticamente todos los recomendados por Carducho y que debían constituir el núcleo de la biblioteca de los artistas con aspiraciones doctas, es el caso de los de Vesalio, Durero, Alberti, Vasari, Leonardo, Miguel Ángel, Gallucci, Della Porta, Vignola, Euclides, Clavio, Vitrubio, Paladio, Serlio, Arfe y Gutiérrez de los Ríos, o Ripa. Aunque no aparecen otros que se supone poseía su suegro y que, presumiblemente, al menos hojearía en su época de formación, como son los de Lomazzo, Paolo Pino, Dolce, Van Mander e incluso los *Diálogos* de Carducho.²⁵

Como es sabido, junto a estos libros específicos sobre arte, la biblioteca de Velázquez estaba compuesta por una gran variedad de temas, entre los que, sorprendentemente para la época, escaseaban textos de carácter religioso y, sin embargo, si se encontraban de temas tan variados como son las fortificaciones, de plantas medicinales, de cartas de navegación, de mecánica hidráulica, de astronomía, de astrología, de cosmografía, de óptica, de quiromancia, de historia, de medicina, de pirotecnia, y algunos otros de poesía y literatura clásica.²⁶ No obstante, y además de la facilidad para la consulta de los libros en su propia biblioteca, no hay que olvidar la posición privilegiada de algunos pintores, como es el caso de Velázquez, quien no solo como pintor del rey, sino como Ayuda de Cámara del rey, tendría acceso a las bibliotecas reales, lo que le permitiría acceder a miles de volúmenes de distinta temática.²⁷

En suma, consta la presencia de los principales tratados artísticos en las bibliotecas de los “doctus artifex” españoles del siglo XVII, lo que confirmaría que la excelencia alcanzada en la práctica artística durante ese siglo corrió de forma paralela a la formación teórica de sus artífices. Carducho había ofrecido un listado de obras imprescindibles y válido para las artes hermanas, cuyo conocimiento sería deseable –con alguna especificidad– por cualquier creador artístico, independientemente de que su objetivo final fuera plasmar su arte en forma

²⁴ Para un estudio sobre la biblioteca de Velázquez, RUIZ PÉREZ, P.: *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Sevilla, 1999.

²⁵ No hay que olvidar que el préstamo de este tipo de lecturas era lo habitual en los talleres de pintura entre maestro y discípulos aventajados y, que además, en este caso eran familiares. Pero, sobre todo habría que subrayar que en el caso del taller de Pacheco, como se sabe, sus aspiraciones eran las de ofrecer no solo una formación de taller a sus discípulos, sino también las de una academia.

²⁶ RUIZ PÉREZ, P.: “Biblioteca de Velázquez”, *Varia...*, op. cit., 1960, pp. 391-400; SÁNCHEZ CANTÓN: “Los libros españoles...”, op. cit., 1960, pp. 640-648; GARCÍA RODRIGUEZ, M. C.: *Biblioteca de artistas madrileños (1500-1750)*, Madrid, 1996; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “La librería de Velázquez”, *Homenaje ofrecido...*, op. cit., 1925, pp. 379-406; SOLER FABREGAT, R.: *Producción, circulación y uso...*, op. cit., 1999, pp. 115-117; y RUIZ PÉREZ, P.: *De la pintura y las letras...*, op. cit., 1990.

²⁷ BOUZA ÁLVAREZ, F. J.: *El libro y el cetro, La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Madrid, 2005.

de pintura, de escultura o arquitectura. La preocupación por el carácter ingenuo y liberal de su profesión y el interés por un estudio teórico que acompañase la vertiente práctica implicó que los artistas del siglo XVII español alcanzasen el conocimiento de variadas materias. De este modo, el estudio de la anatomía, la simetría, la perspectiva, la arquitectura y la fisiognomía se hicieron imprescindibles para disciplinas que se iban definiendo como artes del saber, no solo del practicar.

La extraordinaria capacidad para la pintura, de artistas como Velázquez o Cano, no iba a reflejar simplemente su genio natural sino el fruto de horas de estudio y de lectura, siendo la universalidad y eclecticismo de sus conocimientos determinantes para el desarrollo de su arte. Sus conocimientos de las fuentes y la tarea del discernimiento y la reflexión a través de la lectura completaría su dominio de las destrezas en la ejecución, apoyando la anhelada distinción entre artes liberales y mecánicas, acercándoles a una actividad mental basada en un orden intelectual que permitiese su evolución desde la “pintura práctica y pintura regular” hasta la del “pintor perfecto” avanzando así progresivamente en el reconocimiento de la liberalidad de su profesión.

COPIAR DEL ORIGINAL PARA APRENDER. LOS CUADERNOS DE ARTISTA DEL TALLER DE LA FAMILIA TORNÉS DE JACA

Este trabajo estudia los dibujos localizados en dos cuadernos de taller pertenecientes a una familia de artistas barrocos de Jaca (Huesca). Allí, distintas generaciones llevaron a cabo una intensa actividad profesional artística que consignaron en dos interesantes documentos que tienen rasgos de un “livre de raison” (textos franceses de carácter puramente familiar) y de un “taccuino” (cuadernos de taller italianos que contienen diseños, trazas y dibujos que conforman una importante herramienta de trabajo). Esta circunstancia permite que podamos relacionar estos cuadernos con la tradición europea ya que para la elaboración de los folios, sus autores consultaron libros de la tratadística arquitectónica española, francesa e italiana que circularon por los talleres como importantes transmisores de ideas artísticas.

This paper studies the drawings belonging to two notebooks located in the workshop of a family of Baroque artists from Jaca (Huesca). There, different generations underwent an intense artistic professional activity that was captured in two interesting documents. These manuscripts have the mixed features of a livre de raison (French texts of a purely familiar character) and a taccuino (Italian workshop notebooks containing designs, drawings and traces that form an important working tool). This circumstance allows us to relate these notebooks with the European tradition because with the development of these folios, the authors looked up books from Spanish, French and Italian architectural treatises that travelled throughout workshops as important transmitters of artistic ideas.

PRESENTACIÓN

Este trabajo da a conocer dos cuadernos de taller que, en origen, pertenecieron a una importante saga de artistas de Jaca, los Tornés. Esta familia durante la Edad Moderna gozó de gran reconocimiento en el panorama sociocultural del Alto Aragón donde llevaron a cabo una intensa actividad profesional, especialmente en arquitectura y escultura. Además de su trabajo práctico en lo artístico dejaron por escrito dos interesantes documentos.

Estos manuscritos se encuentran a medio camino entre lo que los franceses denominan “livre de raison” y los italianos “taccuino”. Un “livre de raison” es un tipo de texto que contiene un registro de anotaciones (como nacimientos, bautizos, matrimonios o defunciones...) redactadas por el “pater familias”, cuya función principal era informar a sus herederos de las vicisitudes que ocurrían en el seno de la familia. Este material se transmitía de generación en generación, circunstancia que ocurrió en el seno de los Tornés. Por otra parte, los dos textos jacetanos también tienen rasgos que los acercan a un “taccuino”, esto es, un cuaderno de taller y, por lo tanto, un material en principio no publicable sino sólo de consulta privada, que contiene diseños, trazas y dibujos dispuestos de manera desordenada los cuales, sin embargo, conforman una importante herramienta de trabajo en el taller.

Esta circunstancia permite que podamos relacionar los cuadernos de taller de los Tornés con la tradición europea, ya que para la elaboración de estos folios sus autores consultaron libros de la tratadística arquitectónica de España, Francia e Italia. En efecto, estos manuscritos permiten establecer una clara vinculación con diferentes tratados de la época que circularon por diversos talleres como importantes transmisores de ideas artísticas. Además, sus folios también contienen importantes datos constructivos y noticias históricas sobre diferentes edificios en los que trabajaron (algunos tan importantes como la catedral de Jaca o su claustro) de los que se incluyen plantas, alzados y secciones. Por ello, estos cuadernos de taller constituyen una fuente de gran valor documental para estudiar el arte y la arquitectura altoaragonesa de los siglos XVII y XVIII. De hecho, son los únicos documentos de esta naturaleza localizados hasta ahora en Aragón y de los pocos existentes en España. Tras desmembrarse la familia Tornés, estos textos sufrieron diferentes vicisitudes durante los siglos XIX y XX. En la actualidad, se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Huesca en la Sección Familias con la signatura 71 y F-83.

Resulta bastante complejo dar una explicación a la existencia de dos manuscritos tan similares dentro de una misma familia. Durante un tiempo llegué a pensar que formaron parte del mismo documento porque había indicios para creer esta hipótesis, ya que en algunos folios aparece un diálogo entre un supuesto “maestro” y su “discípulo”. La conversación escrita se incluye en ambos manuscritos por lo que parecía plausible que hubieran constituido en algún momento un único texto. Además, como añadidura, algunos dibujos (especialmente los que se refieren a diseños de estereotomía y ciudadelas fortificadas) son coincidentes en ambos textos, lo que vendría a ser otro argumento para corroborar esta hipótesis.

Estas circunstancias me llevaron a creer que ambos documentos podrían haber estado juntos y que hubieran sido separados “a posteriori”. Sin embargo, hay un dato que echa por tierra esta teoría. Las dimensiones de folios no son las mismas. Así, mientras el manuscrito con la

signatura 71 tiene unas medidas de 29'5 x 22 cm, el documento con la signatura F-83 es de 32 x 20'5 cm, con lo cual resulta extraño que folios de distintos tamaños hubieran pertenecido a un mismo cuaderno, aunque posiblemente los del manuscrito con la signatura 71 fueron guillotizados en su altura para adaptarse a la nueva encuadernación sufrida en la segunda mitad del siglo XX que es la que posee en la actualidad. También cabe la posibilidad de que los folios de uno y otro cuaderno estuvieran adecuadamente guardados en el taller familiar de los Tornés, pero como hojas sueltas, esto es, como “feuilles volantes” o “fogli sciolti” que se podían ordenar o desordenar a conveniencia, y que posteriormente se decidiese encuadernarlas y, al hacerlo, algunos folios que antes estaban seguidos (como es el caso de la conversación entre el “maestro” y el “discípulo”) quedaran separados. Lo que está claro es que ambos manuscritos estuvieron en el taller de esta familia de arquitectos quienes, como algo propio de su profesión, realizaron un sinfín de dibujos arquitectónicos durante el proceso creativo en el que se vieron inmersos mediante la elaboración de sus proyectos. Los Tornés apuntaron numerosas ideas sobre estos folios que permanecieron dentro del círculo familiar sumándose a la lista de manuscritos que “aún esperan pacientemente ser rescatados, porque por ironías del destino se encuentran ‘perdidos’ en bibliotecas y en archivos”.¹

LOS AUTORES DE LOS CUADERNOS DE ARTISTA: UN BREVE APUNTE SOBRE LA FAMILIA TORNÉS

Los autores de estos manuscritos fueron diferentes miembros de la familia Tornés de la que tan apenas existen estudios sobre la misma. La ausencia de publicaciones proviene de diversas causas, entre las que destacan fundamentalmente dos. Por un lado la pérdida parcial o, incluso en ocasiones, total de las fuentes documentales en las que aparecen datos sobre los Tornés, nos referimos concretamente a los *Quinque Libri*.² Por otro lado, existe la desventaja de la pervivencia de una arraigada costumbre en esta familia que se repite generación tras generación. Con el nacimiento de nuevos vástagos les gustaba reiterar los mismos nombres lo que hace que se multipliquen las referencias. De todos modos, a pesar de la complicada situación a la hora de estudiar a los miembros de esta familia hemos podido determinar los autores y dibujantes de ambos manuscritos.

El manuscrito F-83 fue escrito por Antón Tornés Grasa, Pedro Tornés y el hijo de éste último Joseph Antonio Tornés Lalana, mientras que el manuscrito 71 fue elaborado por seis miembros de esta saga: el hermano de Antón Tornés Grasa, el propio Antón Tornés Grasa, Pedro Tornés, Pedro Joseph Tornés Sarasa, Francisco Joseph Tornés y Joseph Antonio Tornés Lalana, cuyas firmas, nombres y dibujos aparecen recogidos a lo largo de las páginas de estos manuscritos. Los Tornés fueron una familia muy extensa que tuvo muchas ramificaciones y debido al prestigio que llegaron a alcanzar fueron enterrados en la antigua capilla del Pilar de la catedral de Jaca, honor reservado únicamente a personas muy distinguidas. Uno de sus rasgos identificativos fue la erudición. Entre sus miembros encontramos escultores, médicos, notarios, licenciados y arquitectos. En cualquier caso,

¹ DÍAZ MORENO, F.: “De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti, traductor de Barbaro y Vignola-Danti”, *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, p. 192.

² Archivo Diocesano de Jaca (en adelante A.D.J.), Libro parroquial de Jaca 1 y A.D.J., Libro parroquial de Jaca 2.

1. A la izquierda folio 103r del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás titulado *Arte y uso de la Arquitectura* (1633). En el centro folio 59r del manuscrito 71 y a la derecha folio 17v del manuscrito F-83.

no es objeto de este trabajo centrarnos en la dilatada actividad profesional de sus diversos miembros, sino en los manuscritos que pertenecieron a la familia.³

LOS CUADERNOS DE ARTISTAS DE LOS TORNÉS

El manuscrito 71 se compone de 71 folios y se data entre 1630 y 1743. Podemos clasificarlo en cuatro grandes bloques. Por un lado, diecinueve páginas que incluyen textos y escritura localizables en los folios 5v, 7r, 7v, 8r, 11r, 11v, 14v, 15r, 15v, 16r, 16v, 17r, 17v, 26v, 39v, 46v, 48v, 62r y 62v. Por otro lado, setenta y tres páginas con dibujos arquitectónicos en los folios 1r, 2r, 3r, 4r, 5r, 6r, 9r, 10r, 12r, 13r, 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 21r, 21v, 22r, 23r, 24r, 25r, 26r, 27r, 28v, 29r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r, 38r, 39r, 40r, 41r, 42r, 43r, 44r, 45r, 47r, 48r, 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 57r, 58r, 59r, 60r, 61r, 63r, 64r, 65r, 65v, 66r, 67r, 68r, 69r, 69v, 70r y 70v. En tercer lugar, páginas con apuntes, borrones y firmas en los folios 13v, 14r, 31v, 34v, 38v, 44v, 45v, 46r, 54v, 59v, 64v, 68v, 71r y 71v. Y, por último, treinta y seis folios que en su cara vuelta aparecen en blanco en los folios 1v, 2v, 3v, 4v, 6v,

³ Algunos estudios sobre la familia Tornés son los siguientes: JUAN GARCÍA, N.: "La saga de los Tornés de Jaca (I)", *La Estela de Jaca*, 16, 2006, pp. 17-19; JUAN GARCÍA, N.: "Aproximación al estudio de un libro de trazas de los siglos XVII-XVIII: el manuscrito de la familia Tornés", *Libros con arte. Arte con libros*, Cáceres, 2007, pp. 427-445; JUAN GARCÍA, N.: "La saga de los Tornés de Jaca (II)", *La Estela de Jaca*, 18, 2007, pp. 16-19; JUAN GARCÍA, N.: "Las trazas de ciudadelas y fortalezas recogidas en el libro manuscrito de la familia Tornés de Jaca", *Ciudades amuralladas*, Pamplona, 2007, publicación en CD-Rom; JUAN GARCÍA, N.: "La saga de los Tornés de Jaca (III)", *La Estela de Jaca*, 19, 2008, pp. 16-19; JUAN GARCÍA, N.: "Los tratados de arquitectura como modelos constructivos. La influencia de la Regola de Vignola y su copia en un libro de trazas aragonés", *VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. I, Santiago de Compostela, 2011, pp. 687-698; JUAN GARCÍA, N.: "Una aproximación al estudio del *tacchino* Tornés. Diseños y textos de la Regola de Vignola en el arte del Alto Aragón", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, 2011, pp. 85-110; JUAN GARCÍA, N.: "Los sueños arquitectónicos y su plasmación gráfica: las disertaciones de la saga de arquitectos Tornés conservadas en su libro de trazas", *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, 2012, pp. 1926-1937; JUAN GARCÍA, N.: "Piedra, papel y estereotomía. La huella del arte de monte en los cuadernos de taller ejemplificado en un libro de trazas de los siglos XVII-XVIII", *VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 2013, pp. 513-522.

8v, 9v, 10v, 12v, 20v, 22v, 23v, 24v, 25v, 27v, 28v, 29v, 30v, 32v, 33v, 35v, 36v, 37v, 40v, 41v, 42v, 43v, 47v, 55v, 57v, 58v, 60v, 61v, 63v, 66v y 67v.

El manuscrito con la signatura F-83 tiene unas dimensiones de 32 x 20'5 cm y está compuesto por 64 folios que datamos entre finales del siglo XVII y mediados del XVIII. Su contenido también se puede clasificar en cuatro grandes bloques. Por un lado, encontramos setenta y nueve folios que incluyen textos y escritura que se localizan en los folios 3r, 3v, 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 7r, 7v, 8r, 8v, 9r, 10r, 12r, 12v, 14v, 15r, 15v, 16r, 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 20v, 21r, 21v, 22r, 22v, 23r, 23v, 24r, 24v, 25r, 25v, 26r, 26v, 27r, 27v, 28r, 28v, 29r, 37r, 37v, 38r, 38v, 39r, 46r, 46v, 47v, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52v, 53v, 54r, 54v, 55r, 55v, 56r, 56v, 57r, 57v, 58r, 58v, 59r, 59v, 60r, 60v, 61r, 61v, 62v, 63r, 63v, 64r, 64v y 65r. Por otro lado, hay cincuenta y cuatro dibujos en los folios 2r, 3r, 4r, 4v, 5r, 5v, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v, 9v, 10v, 11r, 12r, 13r, 14r, 15v, 17v, 22r, 22v, 24r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 38r, 39r, 40r, 41r, 42r, 43r, 44r, 45r, 45v, 47r, 48r, 49r, 50r, 51r, 52r, 53r, 54r, 56r, 56v, 57r, 58r, 59r, 62r, 63r y 64r. En tercer lugar aparecen veintisiete páginas con apuntes, borradores y firmas en los folios 1v, 2v, 11v, 13v, 16v, 17r, 17v, 24r, 29v, 30v, 31v, 34v, 35v, 36v, 37r, 37v, 38r, 38v, 39r, 39v, 40v, 41v, 42v, 43v, 44v, 65v y 66r. Y, por último, hay dos folios en blanco el 32v y el 33v.

Ni los dibujos arquitectónicos ni los textos que aparecen en estos manuscritos siguen un criterio establecido sino que, más bien al contrario, en ellos reina la anarquía. Quizá pueda tratarse de un *orden desordenado*, esto es, algo caótico en apariencia pero comprensible para quienes manejaron esas hojas. Ninguno sigue una sistematización interna entre sí ni el uno con el otro. La única explicación posible para semejante galimatías es, insistimos, que fueran hojas sueltas que se pudieran ordenar y desordenar como mejor conviniera a sus usuarios.

El interrogante sobre el porqué de su existencia e incluso su propia finalidad es complicado de resolver. Nos movemos entre dos posibles supuestos. Por un lado, que fueran la antesala de un tratado de arquitectura y que se pensase incluso en su publicación. Por otro, que fueran una colección de textos y dibujos para uso interno del propio taller familiar de los Tornés. En cuanto a la primera de las opciones, se podría justificar porque lo primero que se lee en el folio 3r del manuscrito F-83 es un epígrafe que reza "Tratado de perspectiva". Esta frase me llevó a pensar que este texto fue redactado con la intención de ser publicado pues "muchos tratados preparados para traspasar el umbral de los tórculos quedaron olvidados, en el mejor de los casos, en un cajón o en un estante, esperando mejores tiempos que nunca llegaron".⁴ Sin embargo, teniendo en cuenta el caos que preside estos folios cuesta creer que estos arquitectos elaborasen estos manuscritos con la idea de poder publicarlos en algún momento. Esta hipótesis se argumenta con una razón. Resulta poco razonable que los Tornés creyeran que podían sacar a la luz una publicación con copias de diseños de autores tan conocidos como Giacomo Barozzi da Vignola, Cristóbal de Rojas, Diego González de Medina Barba, Sebastiano Serlio, Philibert de L'Orme, Fray Lorenzo de San Nicolás o Alonso de Vandelvira, que aparecen en el manuscrito 71 y diseños de Diego González de Medina

⁴ DÍAZ MORENO, F.: "De arquitectura y perspectiva...", *op. cit.*, 13, 2003, p. 192.

Barba, Fray Lorenzo de San Nicolás, Cristóbal de Rojas, Andrés García de Céspedes y Daniele Barbaro, que aparecen en el manuscrito F-83.

Además, determinados folios de ambos manuscritos incluyen dibujos y diseños absolutamente personales, es decir, trazas de edificios en los que estuvieron trabajando y de los que levantaron plantas, secciones y alzados, sin ningún interés —“a priori”— de que fueran publicados. Por no hablar de los poemas de amor que salpican los folios 37r, 37v, 38r, 38v y 39r del manuscrito F-83, que son textos íntimos, personales y privados por lo que no parece que fuesen escritos para darse a conocer. Es difícil creer que en algún momento los Tornés pensarán en sacar a la luz este material de trabajo interno no sistematizado. En la mayoría de sus páginas prima la desorganización, lo cual además de dificultar notablemente su estudio, lo invalida como material para ser publicado. Por ello, me inclino más por el segundo supuesto, esto es, pensar que se trata de una colección de textos y dibujos para uso propio en el taller, esto es, una herramienta de trabajo.

LOS TEXTOS DE LOS CUADERNOS DE TALLER

Los manuscritos estudiados tienen determinados folios escritos que, por los datos que relatan, los acercan a un “livre de raison”.⁵ En su forma castellanizada se puede hablar de libros de memoria que contienen un registro de anotaciones de carácter puramente familiar.⁶ Este tipo de documentos suelen tener unas medidas “comprise entre 20 et 35 cm en ce quiconcerne la hauteur et 15 et 25 cm en ce qui concerne la largeur”,⁷ que encajan a la perfección con las que tienen los manuscritos jaqueses. Para los siglos XVII y XVIII lo más frecuente es hablar de “livre de raison” “pour désigner un ensemble de documents consacrés à l’écriture des comptes familiaux ou résultant d’une activité”⁸ como testimonio de una vida familiar y profesional.⁹

En el manuscrito con la signatura 71 aparecen un total de diecinueve páginas que contienen textos y escritura que clasifiqué en dos categorías diferentes. Por un lado, datos personales y de relaciones familiares (5v, 14v, 15r, 15v, 16r, 16v, 17r, 62r y 62v) que constituyen retazos de la

⁵ Sobre los “livres de raison” véase el documentado trabajo de Sylvie Mouysset quien ha estudiado 400 “livres de raison” del sudoeste de Francia que datan desde el fin de la Edad Media hasta el siglo XIX. MOUYSSSET, S.: *Papiers de famille: Introduction à l’étude des livres de raison. France, XVe-XIXe siècle*, Rennes, 2007; CASSAN, M.; BARDET, J.-P.; RUGGIU, F.-J. (dir.): *Les écrits du for privé. Objets matériels, objets édités*, Limoges, 2007.

⁶ Estudios sobre este material documental en ALMARCHE VAZQUEZ, F.: *Historiografía valenciana. Catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memoria, diarios, relaciones... antiguo reino de Valencia*, Valencia, 1919; ALVAREZ FORTUOSO, A. I.: *El libro español en el siglo XVIII. Memoria de diplomatura*, Salamanca, 1991.

⁷ RUGGIU, F.-J. et al.: “Un objet usuel? marques, signes, signatures sur les manuscrits d’écrits du for privé dans le sud-ouest de la France à l’époque moderne”, *Les écrits du for privé. Objets matériels, objets édités*, Limoges, 2007, p. 135.

⁸ URSCH, J.: “Livres de comptes, livre de raison, livre de vie”, *Les écrits du for privé. Objets matériels, objets édités*, Limoges, 2007, p. 115.

⁹ VOGÜE, M.: “Discours sur l’importance des archives de famille”, *Annuaire-bulletin de la Société d’Histoire de France*, 28, 1891, pp. 98-99; RIVIERE, G. H.: *Les livres de raison 1328-1870* (cat. ex.), Paris, 1954; TRICARD, J.: “Les livres de raison français au miroir des livres de famille italiens: pour relancer une enquête”, *Revue historique* CCCVII/4, 2002, pp. 993-1011; BARDET, J.-P.; RUGGIU, F.-J. (dir.): *Au plus près du secret des cœurs? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé*, Paris, 2005.

vida cotidiana de esta familia. Por otro, datos sobre arquitectura (folios 7r, 7v, 8r, 11r, 11v, 26v, 39v, 46v, 48v) corroborándose la idea de que servían como herramientas de trabajo en el taller.

En el manuscrito F-83 hay un total de setenta y nueve páginas que incluyen textos y escritura que clasifico en dos grupos dependiendo de su contenido. Por un lado, textos íntimos y personales, muchos de ellos en verso, a modo de pequeños poemas en los folios 10r, 37r, 37v, 38r, 38v y 39r. Por otro lado, textos relacionados con la arquitectura que a su vez se clasifican en cuatro subgrupos. Textos sobre perspectiva vinculados a tratados de arquitectura como el *Tercero y cuarto libros de arquitectura* de Sebastiano Serlio y *Prattica de la prespetiva* de Daniele Barbaro en los folios 3r, 3v, 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 7r, 7v, 8r, 8v y 9r. Textos dedicados a la estereotomía, es decir, que explican cómo deben hacerse los cortes en las fábricas de piedra, tal y como ocurre en los folios 12r, 12v, 14v, 15r, 15v y 16r que se pueden poner en relación con el tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás titulado *Arte y uso de la arquitectura*. Textos vinculados al diseño de fortificaciones extraídos del tratado de Diego González de Medina Barba titulado *Examen de fortificación* del que copian literalmente (excepto alguna variación en su redacción) en contenido de sus páginas en los folios 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 20v, 21r, 21v, 22r, 22v, 23r, 23v, 24r, 24v, 25r, 25v, 26r, 26v, 27r, 27v, 28r, 28v y 29r así como las tablas de datos incluidas en 46r y 46v. Explicaciones vinculadas al llamado báculo de Jacob en los folios 47v, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52v, 53v, 54r, 54v, 55r, 55v, 56r, 56v, 57r, 57v, 58r, 58v, 59r, 59v, 60r, 60v, 61r, 61v, 62v, 63r, 63v, 64r, 64v y 65r que se pueden poner en relación con el tratado de Andrés García de Céspedes titulado *Libro de instrumentos nuevos de geometría*.

LOS DIBUJOS DE LOS CUADERNOS DE TALLER

Los diseños incluidos en los cuadernos de taller pueden considerarse como un singular ejemplo del dibujo español del Siglo de Oro por constituir la representación gráfica de ideas en la concepción arquitectónica. Sobre el papel se mezclan palabras, dibujos y cálculos. Los dibujos formaban (y forman) parte del proceso creativo en la búsqueda de ideas convirtiéndose así en un medio útil. Debido precisamente a este carácter funcional, durante mucho tiempo, fueron considerados ‘simplemente’ como herramientas y por esta razón muchos de ellos se destruían después de haber cumplido su misión. Precisamente ese valor del dibujo como instrumento de trabajo, como fase necesaria del aprendizaje, hace que los pocos que han llegado hasta nosotros tengan mayor valor. Las enseñanzas del taller tenían el dibujo como centro. La instrucción se hacía a través de un incesante dibujar, copiando, estampas, láminas de libros de maestros de los que se admiraba su arte.

Los dibujos arquitectónicos localizados en los cuadernos de taller de los Tornés se pueden diferenciar en dos grupos. Por un lado, diseños de plantas y alzados que se refieren a edificios del Alto Aragón en los que presumiblemente participaron Antón Tornés, Pedro Tornés y Joseph Antonio Tornés Lalana. Se trata de construcciones en las que trabajaron tanto en el diseño de la traza como en la ejecución de la edificación, esto es, dibujaron edificios en los que colaboraron, tal y como ocurre con la iglesia de Santa Eulalia la Mayor (folio 1r), el claustro de la catedral de Jaca (folio 2r), la iglesia de Rasal (folio 3r y folio 4r), la planta de la catedral de Jaca (folio 5r), dos portadas relacionadas con la ciudadela de Jaca (folio 6r y el folio 57r), la planta de la iglesia de Pertusa (folio 60r) y el hipotético diseño de

la fachada de la iglesia de Pertusa (folio 61r) todos en el manuscrito con la signatura 71. Esta circunstancia nos permite conocer el estado de estos edificios antes de algunas de las reformas realizadas, conocer su estado de conservación y comprobar los cambios que tuvieron sus fábricas. En el manuscrito con la signatura F-83 incluye diseños de plantas de edificios proyectados pero que, a diferencia de los que acabamos de citar, no se llegaron a construir como ocurre con los dibujos localizados en los folios 10v y 11r.

Por otro lado, los manuscritos de la familia Tornés incluyen dibujos copiados de diferentes tratados de arquitectura. En este sentido detectamos la huella del tratado de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) titulado *Regola dei cinque ordini d'architettura* (1562) en los folios 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 21r, 21v, 22r, 23r, 24r, 25r, 26r, 27r, 28r, 29r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r y 38r del manuscrito 71. Además, aparecen dibujos de geometría, diseños de cortes de piedra y despieces de arcos, lo que denota el gusto por la cantería señalado por Carbonell i Baudes cuando dice que muchos arquitectos de finales del siglo XVII tenían libros en los que se palpaba “dominio francés, cuando se trata de la técnica, numerosa presencia de tratados italianos, a menudo en ediciones francesas; y una gran preocupación por la estereotomía, ya sea con ejemplares impresos, ya sea con copias o traducciones manuscritas sobre el tema”.¹⁰ Estas características se reflejan en los dos manuscritos estudiados. Ambos revelan el interés que tenían sus autores por la manera en la que se pueden tallar, cortar y aprovechar las piedras considerando su colocación específica en obras de arquitectura. Así ocurre en los folios 12r, 13r, 14r, 15v y 17v del manuscrito F-83 y en los folios 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 58r y 59r del manuscrito 71. Estos folios contienen dibujos en los que se puede rastrear la impronta de la tratadística de estereotomía moderna a partir de dos textos manuscritos y tres textos impresos. En cuanto a los textos manuscritos, estamos hablando de *Cerramientos y trazas de montea* de Ginés Martínez de Aranda y el *Libro de traças de cortes de piedra* de Alonso de Vandelvira, ambos escritos a finales del siglo XVI. En cuanto a los textos publicados que aparecen copiados en los cuadernos de la familia Tornés se trata de tres tratados: *Tercero y cuarto libros de arquitectura* de Sebastiano Serlio (1552), *Le premier tome de l'architecture* de Philibert De L'Orme (1567) y el texto de Fray Lorenzo de San Nicolás *Arte y uso de la Arquitectura* (1639).

Del mismo modo, los folios 63r, 64r, 65r, 65v, 66r, 67r, 68r, 69r y 69v del manuscrito 71 y los folios 22r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r, 38r, 39r, 40r, 41r, 42r, 43r, 44r, 45r y 47r del manuscrito F-83 incluyen diseños de ciudadelas fortificadas que se pueden relacionar con dos tratados de arquitectura militar como son *Teórica y Práctica de Fortificación* de Cristóbal de Rojas (1598) y *Examen de fortificación* de Diego González de Medina Barba (1599). Además, encontramos dibujos relacionados con la perspectiva como son los folios 70r, 70v y 71r del manuscrito 71 copiados del tratado de Andrés García de Céspedes titulado *Libro de instrumentos de geometría* (1606) cuya presencia también se detecta en los folios 48r, 49r, 50r, 51r, 52r, 53r, 54r, 56r, 56v, 57r, 58r, 59r, 62r, 63r y 64r del manuscrito F-83 que aluden al báculo de Jacob. Los folios 3r, 4r, 4v, 5r, 5v, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v y 9v del manuscrito

¹⁰ CARBONELL I BAUDES, M.: “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, *Artígrafa*, 23, 2008, p. 117.

2. A la izquierda folio 52v del manuscrito 71, en el centro folio 64v de Philibert de L'Orme *Le premier tome de l'architecture* de 1567y a la derecha folio 65r de Fray Lorenzo de San Nicolás titulado *Arte y uso de la Arquitectura* (1633).

F-83 se vinculan con el tratado *Prattica de la prespetiva* de Daniele Barbaro y con el *Libro Tercero* de Sebastiano Serlio.

Por todo ello, los dos manuscritos de la familia Tornés constituyen una fuente documental de gran valor para conocer la influencia de la tratadística arquitectónica en los artistas de la Edad Moderna. Según Alfonso Emilio Pérez Sánchez “nuestros maestros del siglo XVII no brillaron específicamente en la invención; con muchísima frecuencia sus composiciones estaban hechas de retazos, pero claro unos retazos reunidos entre sí de manera absolutamente admirable, reinterpretando aquello que se tomaba”,¹¹ referencia que se ajusta a la perfección en el caso de los dibujos de los cuadernos de los Tornés.

dir con el, lo qual no hara con los demas,

exceto cō nuestro Quadrado Geometrico; aunque en el obrar este es mas acomodado, y se puede fabricar con facilidad, como parece.

Tomese vna vara que sea de buena madera, y tenga de largo cinco palmos: pongale en quadrado, dádole el grueso conforme al largo, la qual sea fab. Tomese otra vara quadrada, que tenga

3. A la izquierda folio 15v de Andrés García de Céspedes titulado *Libro de instrumentos nuevos de geometría* (1606) y a la derecha el folio 56v del manuscrito F-83.

La costumbre de adquirir diferentes volúmenes de tratadística arquitectónica y reproducirlos en sus manuscritos familiares debe ser entendida como una muestra de interés por saber. Emplear los tratados citados como herramientas para elaborar sus manuscritos no hace sino reforzar la importancia del original ante sus ojos. Sólo así se entiende que tomaran algunos de los diseños que aparecen en determinados manuales de arquitectura en sus cuadernos de taller, porque admiraban los originales. Copiar estampas, grabados y diseños

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “La estampa como modelo”, *El dibujo: belleza, razón, orden y artificio, exposición*, Zaragoza, 1992, p. 78.

4. Las imágenes del extremo izquierdo y del extremo derecho se corresponden con las páginas 24, 44 y 45 del tratado de Diego González de Medina Barba titulado *Examen de fortificación* (1599). Las imágenes del centro se corresponden con los cuadernos de taller de los Tornés. La imagen del centro izquierda es el folio 63r del manuscrito 71 y la imagen del centro derecha es el folio 31r del manuscrito F-83.

“era absolutamente usual; el tomar cosas fragmentarias, enlazarlas de distintas maneras”¹² y recogerlas en una libreta o cuaderno de apuntes a los que poder acudir cuando se necesitase era habitual en esa época. La posibilidad de copiar modelos ya consagrados se vio favorecida por la difusión de los tratados que proliferaron en España desde mediados del XVI y, fundamentalmente, durante todo el XVII. Se trataba de textos en los que las imágenes no sólo acompañaban a las palabras sino que las argumentaban visualmente. Las explicaciones que ofrecían estos libros se ilustraban mediante dibujos haciendo mucho más fácil su comprensión. De hecho, el éxito de la arquitectura barroca por toda Europa puede explicarse en gran medida gracias a la circulación de tratados que estaban ilustrados con estampas y diseños que divulgaban en sus páginas las nuevas interpretaciones de los órdenes clásicos.¹³ Gracias a ellos muchos arquitectos sintieron que tenían un apoyo teórico en su actividad práctica, aunque sólo una escasa minoría de proyectistas intelectuales y bien situados económicamente podían adquirir este tipo de libros entre los que debemos incluir a los Tornés.

CONCLUSIONES

Los manuscritos estudiados son dos verdaderas joyas documentales. Por su naturaleza se podrían incluir “en aquellos pequeños tratados de uso gremial y familiar que quedaron sin publicar en su tiempo, al igual que otras tantas obras de este tipo durante el Renacimiento y Barroco”,¹⁴ aunque hay que precisar que no se trata de tratados “stricto” sensu sino de cuadernos de enseñanzas.

Creemos que sus autores no quisieron llevar estos manuscritos a la imprenta, a pesar de que hay estudiosos que aseguran que “la ausencia en un manuscrito de ‘licencias, loas del autor,

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 80.

¹³ MÍNGUEZ, V.: “Imágenes para leer: función del grabado en el libro del siglo de Oro”, *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, 1999, p. 262.

¹⁴ AA. VV.: “El Archivo Municipal custodiará un libro de arquitectura jacetana del siglo XVII”, *El Pirineo aragonés*, 7 de diciembre de 2001, p. 13.

censuras y tasas' no es argumento suficiente para descartar que estuviera concebido para imprimirse. Puede que, simplemente, no se hayan iniciado los trámites legales",¹⁵ pues en algunos casos "se trata de verdaderos libros, probablemente concebidos para ser llevados a la estampa".¹⁶ Los manuscritos de los Tornés eran cuadernos reservados únicamente para el ámbito familiar, ya que muchos de los datos que hay vertidos en sus páginas (pensemos en los nacimientos, bautizos, matrimonios, defunciones, etc.) interesaban únicamente a un auditorio reducido, la propia familia.

La transmisión del conocimiento por medio del papel fue importantísimo y se produjo tanto en textos no publicados ("el manuscrito fue un medio ampliamente utilizado, incluso su técnica, al menos hasta el siglo XVIII"¹⁷ para difundir ideas artísticas) como en los que sí pasaron por la imprenta, pues "el intercambio de ideas y el estudio de los tratados autóctonos o extranjeros que circulaban como moneda corriente en los talleres y en las bibliotecas públicas y privadas a las que podían acceder los arquitectos"¹⁸ fue muy beneficioso para su formación profesional.¹⁹ Este tipo de libros estaban considerados como "instrumentos de carácter teórico, los tratados fueron ante todo un medio de formación, una guía de principiantes y un consultor del práctico o técnico dedicado a la construcción"²⁰ cuyos textos se convirtieron en manuales para el "alumno de arquitectura, y del aficionado"²¹ puesto que daban solución a determinados problemas de la práctica constructiva, proporcionando conocimientos técnicos para la formación integral de los profesionales. Por esta razón los tratados se encontraban en todo buen taller que se preciase de serlo.²²

Los miembros de la familia Tornés a los que, parece obvio, hemos de conceder un nivel cultural elevado, no sólo consultaron sino que leyeron, manejaron y poseyeron diferentes tratados de arquitectura, que utilizaron y tomaron como fuente de inspiración e incluso copiaron a la hora de dibujar las diferentes hojas de sus cuadernos. Debemos tener en cuenta la accesibilidad a la tratadística por parte de los arquitectos españoles de época moderna, pues "no hay duda de que un destacado sector del público de éstas y de las demás obras de nuestra literatura artística lo conformaban el de los propios profesionales (...) fueron abundantes las obras artísticas y de manera muy especial los tratados de arquitectura. También los encontramos en las bibliotecas de maestros más modestos o en las de aquellos que residían

¹⁵ SOLER I FABREGAT, R.: "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía", *Locus amoenus*, 1, 1995, p. 150.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ PRIETO BERNABÉ, J. M.: "Prácticas de la lectura erudita en los siglos XVI y XVII", *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, 1999, p. 314.

¹⁸ BLASCO ESQUIVIAS, B.: *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, 2013, p. 39.

¹⁹ Véase la bibliografía que existe para el caso español y en concreto las diferentes entradas de varios autores véase LEÓN TELLO, F. J.; SANZ SANZ, M. V.: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVII*, Madrid, 1984; WIEBENSON, D.: *Los tratados de Arquitectura: de Alberti a Ledoux*. Edición de J. A. Ramírez, Madrid, 1988; VV.AA.: *Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Valencia, 2001.

²⁰ BONET CORREA, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, p. 16.

²¹ CALVO SERRALLER, F.: *Giacomo Barozzi Vignola. Regla de los cinco órdenes de arquitectura*, Murcia, 1981, p. XIII.

²² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Bibliotecas de artistas: una aplicación de la estadística", *Academia*, 61, 1985, pp. 123-143.

en provincias”.²³ En nuestro caso, es difícil precisar con total exactitud qué libros o copias manuscritas de manuales (además de los ya indicados anteriormente) había en la biblioteca de esta familia jacetana, pues “todavía faltan por localizar y estudiar muchas librerías de artistas en los inventarios de sus bienes conservados en los archivos notariales”,²⁴ cuestión perfectamente aplicable para el caso Tornés de quienes tan apenas se ha conservado documentación notarial sobre su taller familiar.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII buena parte de los propietarios de libros en España pertenecían a una clase social con suficientes, cuando no abundantes, recursos económicos.²⁵ Probablemente, los Tornés lo fueron. Razón por la cual debieron tener una nutrida biblioteca, o por lo menos, una de las más voluminosas de Jaca, de la provincia (exceptuando la de Lastanosa)²⁶ y quizás incluso de Aragón, lo cual merece ser subrayado y más si tenemos en cuenta que se trata de artistas que desarrollaron su actividad fuera del ámbito cortesano y en una ciudad de provincias.²⁷ Los parámetros de lo que hoy en día se entiende por nutrida o voluminosa biblioteca son diferentes a los de la época que estudiamos.²⁸ Lejos de pensar que los Tornés tendrían cientos de libros hay que considerar que “lo más común durante los siglos XVII y XVIII parece ser que un artista de mediana reputación dispusiera de alrededor de una docena de volúmenes, de los que menos de la mitad serían específicos de su profesión”.²⁹ El hecho de que “los tratados y la bibliografía artística en general tuviese una acogida preferente entre los artistas no debería extrañarnos ya que la mayoría de libros que los hombres del siglo XVIII poseían estaban relacionados con su actividad profesional”³⁰ como es lógico por otra parte. Así, “el libro más presente en los inventarios es el libro funcional, instrumental, medio de trabajo”³¹ que se encontraba permanentemente en el taller.

El saber cómo llegaron los Tornés a conocer estos libros es una pregunta complicada de contestar, nos movemos entre dos posibles alternativas. Por un lado, por adquisición directa, esto es, la compra de libros en librerías, en almonedas e incluso en mercados de segunda mano. Las librerías no tendrían que circunscribirse únicamente a Jaca, sino que podrían ser

²³ CRESPO DELGADO, D.: “Lecturas y lectores en la España de la Ilustración el caso de la literatura artística”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, 2007, p. 36.

²⁴ Esta cita se refiere a la difusión de la *Regla* de Vignola en España y su presencia en las bibliotecas de los artistas. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: *Iacome de Viñola. Regla de...*, *op. cit.*, 1985, pp. 25-29.

²⁵ BOUZA ÁLVAREZ, F. J.: *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (s. XV-XVII)*, Madrid, 1992.

²⁶ PEDRAZA GRACIA, M. J.: “La biblioteca de Vicencio Juan de Lastanosa”, *Vicencio Juan Lastanosa. La pasión de saber*, Huesca, 2007, pp. 87-95; GARCÉS MANAU, C.: “La biblioteca de Lastanosa, ‘depósito de curiosidades y maravillas’”, *El inquiridor de maravillas. Prodigios, curiosidades y secretos de la naturaleza en la España de Vincencio Juan de Lastanosa*, Huesca, 2011, pp. 377-406.

²⁷ CHARTIER, R.: *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII*, Barcelona, 1994.

²⁸ CHEVALIER, M.: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1976, p. 39.

²⁹ SOLER I FABREGAT, R.: “Libros de arte...”, *op. cit.*, 1995, p. 151.

³⁰ CRESPO DELGADO, D.: “Lecturas y lectores...”, *op. cit.*, 2007, p. 39.

³¹ GARCÍA CÁRCCEL, R.: “La posesión del libro en la Cataluña del Antiguo Régimen”, *Bulletin Hispanique*, 99, 1, 1997, p. 150.

también de Huesca,³² establecimientos de Zaragoza³³ o de cualquier otra ciudad a la que se hubieran desplazado algún miembro de la familia Tornés. Hay que traer aquí a colación que Francisco Joseph Tornés fue Guarda de Corps del rey Felipe V en Madrid, donde falleció en 1707.³⁴ De hecho, fue enterrado en la parroquia de San Martín de la capital española desde donde les pudo suministrar a sus familiares de Jaca los ejemplares de la tratadística que quizá éstos le solicitasen.

Otra posibilidad a tener en cuenta es que los Tornés no llegasen a poseer todos los volúmenes de los que extrajeron ideas para los manuscritos familiares, sino que algunos de ellos llegasen a sus manos de manera temporal mediante préstamos (por la intercesión de otros profesionales con intereses comunes) con lo que la idea de reproducirlos de manera parcial en los cuadernos de notas aún cobra más fuerza. La intención era que la copia de los diseños de los tratados fuese un recordatorio a conservar entre los folios de ambos manuscritos, los cuales aglutinarían aquellos elementos arquitectónicos que les hubiesen llamado la atención. Llegados a este punto “habría que recordar que poseer determinados libros no suponía leerlos ni estar interesado en sus contenidos. Tampoco que su no presencia en los inventarios de las bibliotecas significaba desconocerlos, encontrándonos con personajes de los que queda constancia de su lectura de libros de arte pero cuyas bibliotecas nada nos indican”,³⁵ es decir, que hubieran sido prestados, consultados y después devueltos a sus propietarios, razón por la cual no constaban en la documentación familiar. Éstos se guardaban en la biblioteca o en cualquier otra habitación que se tuviera destinada para este uso, pues reservar una estancia “en donde se pudiera estudiar, meditar y conservar libros, se fue haciendo cada vez relativamente más usual a lo largo del siglo XVII”.³⁶ A esta habitación se le denominaba “studiolo” y no era otra cosa que un “lugar íntimo por excelencia, apartado y recoleto en el que sólo entra su dueño y donde se depositan los libros e instrumentos científicos en estanterías y pequeños armarios”.³⁷

El estudio de los volúmenes y la adquisición bibliográfica desarrollada en la Edad Moderna por los arquitectos y maestros de obras de la época constituye uno de los aspectos más importantes para conocer la cultura artística de los profesionales, ya que la literatura arquitectónica permite acercarnos a las ideas estéticas que desarrollaron en sus obras y aplicaron a lo largo de su carrera.³⁸ Los tratados de arquitectura se consideraban obras pedagógicas, eminentemente didácticas, elaboradas con un carácter práctico y dirigidas a maestros de obras que “muy ocupados en sus tareas, no tienen, por un lado, tiempo para lo teórico, pero, sin embargo, están necesitados de conocimientos especulativos y, por otro,

³² Pedro Joseph Tornés Sarasa dejó su Jaca natal para trasladarse a estudiar a la capital oscense tres años de Artes y cuatro de Teología.

³³ Pedro Tornés viajó a Zaragoza en 1675 a buscar a un arquitecto que diseñase la traza del monasterio barroco de San Juan de la Peña.

³⁴ Archivo Histórico Provincial de Huesca, Sección Familias, Sign. 71, fol. 16v.

³⁵ CRESPO DELGADO, D.: “Lecturas y lectores...”, *op. cit.*, 2007, pp. 50-51.

³⁶ PRIETO BERNABÉ, J. M.: “Prácticas de la lectura erudita en los siglos XVI y XVII”, *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, 1999, p. 329.

³⁷ PRIETO BERNABÉ, J. M.: “Prácticas de la lectura...”, *op. cit.*, 1999, p. 330.

³⁸ BUIGUES, J. M.: “Los lectores: oficios, profesionales y estados”, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, 2003, pp. 424-431.

5. A la izquierda lámina XIX de Vignola titulado *Regola dei cinque ordini d'architettura* (1562) a la derecha folio 27r del manuscrito 71.

necesitan un código o formulario que les sirva de puntos de referencia y orientación a la vez que pueda resolverles las dudas o problemas difíciles”.³⁹ No hay duda de que todo este sustrato gráfico y bibliográfico permitió a estos profesionales adquirir unos conocimientos muy válidos para su formación teórica que demostraban en su trabajo práctico. El libro y el grabado, tanto de manera conjunta como por separado, contribuyeron a la difusión del saber en diferentes países.

Por ello, no podemos desestimar la consulta de “álbumes de estampas, láminas de libros y viajeros, todos ellos procedentes de Europa, que revelan una encomiable actitud de los arquitectos”⁴⁰ por estar formados y en permanente contacto con lo que ocurría más allá de los muros de su taller. En definitiva, la copia y reproducción de diferentes imágenes —extraídas de diversos tratados— confirma que, efectivamente, en la Edad Moderna, los modelos arquitectónicos circulaban a través de libros impresos y láminas que los profesionales adquirían para su formación. Demostrando que se aprendía copiando del original.

³⁹ BONET CORREA, A.: *Figuras...*, op. cit., 1993, p. 16.

⁴⁰ ALLER, J. L.; ROMÁN, Á.: “En torno a un tratado del siglo XVII”, *Breve tratado de bóvedas*, León, 1983 (1661), p. II.

De la Academia a la Modernidad

LA BÚSQUEDA INCESANTE. PRECISIONES SOBRE LA PINTURA ARAGONESA DEL SIGLO XVIII A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE NUEVAS OBRAS

Se sugieren algunas problemáticas concernientes al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII a partir del comentario de varias obras documentadas o atribuidas a José Luzán, Ramón Bayeu, fray Manuel Bayeu, Francisco Bayeu, Braulio González y Juan Andrés Merclein.

Several questions about the 18th Century painting in Aragón are suggested from the comment of a number of works documented or attributed to José Luzán, Ramón Bayeu, fray Manuel Bayeu, Francisco Bayeu, Braulio González and Juan Andrés Merclein.

Cuando se acomete un estudio transversal de cualquier género, en nuestro caso sobre pintura aragonesa del siglo XVIII,¹ los datos concretos reunidos adquieren más relieve y significado por mor de la comparación entre los mismos. Las obras que aquí presentamos se analizan bajo el auxilio de esta metodología y son, además, ejemplo expresivo de problemáticas más generales: la importancia de percibir el cromatismo original, la permanente sombra goyesca, la desorientación a que conduce un cuadro localizado en un contexto imprevisto, el proceso

¹ Las bases generales de este estudio, actualmente en proceso, fueron fijadas en el trabajo inédito *Sistematización de la pintura en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII* (2010), que realicé con el soporte de una Ayuda a la Investigación otorgada por la Fundación Goya en Aragón.

1. José Luzán, *La Magdalena perfuma los pies de Cristo en casa de Simón*, 1752, óleo sobre lienzo, 389 x 525 cm, Iglesia Parroquial de Ricla, Zaragoza.

de definición de personalidades artísticas emergentes y el gran valor documental de las firmas.

El redescubrimiento del color

José Luzán Martínez (Zaragoza, 1710-1785)

La Magdalena perfuma los pies de Cristo en casa de Simón (fig. 1)

389 x 525 cm

Óleo sobre lienzo

1752

Iglesia parroquial de Ricla (Zaragoza)

Inscripciones en el reverso: “EL 1752” (original y quizá repasada en 1832). La misma fecha, de mayor tamaño, se aprecia muy difusa en otra zona del reverso; “EL 1832, se bajó / este quadro para com- / poner la pared”

El gusto por un colorido amable y delicado, con preferencia bien sea por los tonos pasteles, o por gamas frías, o por efectos tornasolados o, simplemente, por colores alegres y luminosos, es distintivo de la pintura llamada “dieciochesca”. Ahora bien, dentro de este gusto, la sensibilidad de cada artista ofrece matices peculiares que lo distinguen sutilmente de otros colegas. De allí la importancia de percibir los colores tal y como salieron de su paleta, acción que puede verse seriamente estorbada por los efectos de la suciedad y oxidación de los

barnices a que conduce el paso del tiempo. Si no hay deterioros mayores, el momento posterior a una limpieza química será el óptimo para apreciar el cromatismo original.

El lienzo de Luzán² ilustra magníficamente esta consideración. Su reciente limpieza³ ha revelado que tras su mustio aspecto se escondía una gama de colores sencilla pero alegre, aplicada en comedido claroscuro. Hallamos, como más llamativos, azul celeste, amarillo Nápoles, verde agua, rojo bermellón, anaranjado, rosáceo y gris azulado; pero lo que sobre todo descubrimos es una peculiar sintaxis cromática de animado efecto edulcorado, tal y como reconocemos en otras obras de Luzán que han sido también no hace mucho restauradas; en particular, la pareja de grandes lienzos, de cronología muy próxima, que realizó para la capilla de N^a S^a de Zaragoza la Vieja en la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1750).⁴

Las labores de restauración, además de desvelar la cronología exacta del cuadro oculta en el reverso, han permitido una estrecha observación de cuáles eran las cualidades pictóricas del artista en ese año de 1752, concordantes con las de los otros tres lienzos de la capilla en que se ubica (si bien los dos lienzos menores –*La Magdalena renunciando a los bienes mundanos* y *La Magdalena ante el sepulcro vacío*–, presentan un intenso claroscuro en razón de su temática) y con las de los mencionados de la capilla de N^a S^a de Zaragoza la Vieja. De tal manera que ello nos permite considerar inverosímil que puedan ser del mismo artista las pinturas murales realizadas para las cúpulas de las capillas de San Antonio de Padua en El Pilar de Zaragoza y en la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza), así como para la cúpula de la iglesia del convento de Concepcionistas de Borja (Zaragoza), todas ellas atribuidas a Luzán.⁵ Estos tres conjuntos, muy emparentados entre sí, habrán de ser replanteados bajo otra perspectiva.

La sombra de lo goyesco

Ramón Bayeu Subías (?) (Zaragoza, 1744 – Aranjuez, 1793)

Gloria de ángeles músicos (fig. 2)

46'5 x 28 cm

Óleo sobre lienzo

H. 1760-1770

Museo de Zaragoza, NIG 10727

Los interrogantes sobre la etapa juvenil de Goya suelen despertarse cuando sale a la luz una obra dieciochesca de posible procedencia aragonesa y ciertas cualidades de factura. Podría ser el caso del pequeño boceto *Gloria de ángeles músicos* cuya información más

² Catalogado por extenso en ANSÓN NAVARRO, A.: *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, 1987, pp. 70-73 y 127. La cronología que propuso, h. 1745-1750, fue bastante atinada respecto a la ahora documentada. En otro de los cuatro lienzos del conjunto se descubrió en su reverso la inscripción 1754. Cfr. CALVO RUATA, J. I.: "José Luzán: La Magdalena ante el sepulcro vacío", *Goya e Italia* (cat. ex.), t. II, Zaragoza, 2008, pp. 181-182.

³ Ha sido satisfactoriamente restaurado en 2013 por el taller Antique de Almudévar (Huesca), dentro de los planes de restauración promovidos por la Diputación Provincial de Zaragoza en convenio con las diócesis y ayuntamientos de la provincia.

⁴ SALA-VALDÉS, M. de la: *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, 1933, p. 168.

⁵ ANSÓN NAVARRO, A.: *El pintor y profesor José Luzán...*, op. cit., 1987, pp. 67-69, 82-85, 126 y 129.

2. Ramón Bayeu (?), *Gloria de ángeles músicos*, h. 1760-1770, óleo sobre lienzo, 46'5 x 28 cm, Museo de Zaragoza, NIG 10727.

remota respecto a su procedencia es que fue legado en 1933 al Museo de Zaragoza, junto con otras obras, por doña Leonor Alicante. Catalogado como obra de Francisco Bayeu,⁶ no encuentro, sin embargo, argumentos formales que lo justifiquen. En cuanto a posibilidad de que fuera de mano de Goya, si buscamos analogías con su escasa producción juvenil segura y de pequeño formato, es sugerente cotejar: ciertos empastes en rostro y extremidades del angelito que lleva partitura con los empastes que conforman la imagen protagonista de la *Virgen del Pilar* del Museo de Zaragoza (NIG 9259, h. 1771-1775);⁷ el trazo nervioso de los paños del ángel flautista con el del miniatúresco martirio en *Santa Bárbara* (colección particular, h. 1771-1775);⁸ y la dominante técnica de manchas constructivas con la técnica observada en la *Venida de la Virgen del Pilar* (colección particular, boceto para el desaparecido cuadro de Urrea de Gaén –Teruel–, 1782-1783)⁹ o en *La riña en el mesón del Gallo* (colección particular, boceto para el cartón de tapiz *La riña en la venta nueva*, 1777).¹⁰ Pero no hay que ignorar que en las citadas obras de Goya se aprecia un colorido de mayor calidez, la pincelada nerviosa resulta francamente espontánea y los empastes que construyen las formas son sólidos y rotundos. Frente a ello, la *Gloria de ángeles músicos* es de gamas más frías, su pincelada acusa algo de blandura e inseguridad y los empastes son más leves y desdibujados. Precisamente estos matices nos llevan a entroncarla con algunos bocetos de

⁶ BELTRÁN LLORIS, M.; DÍAZ DE RÁBAGO, B.: *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, 1988, p. 180.

⁷ Destacamos, entre muchas posibles, la siguiente referencia: WILSON-BAREAU, J.; MENA MARQUÉS, M. (dirs.): *Goya. El capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas* (cat. ex.), Madrid, 1993, pp. 112-115 y 345.

⁸ WILSON-BAREAU, J.; MENA MARQUÉS, M.: *Goya. El capricho...*, op. cit., 1993, pp. 116-117 y 345.

⁹ *Ibid.*, pp. 132-133 y 347.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 119-123 y 346.

Ramón Bayeu. Aun reconociendo que es pintor insuficientemente desvelado, si tomamos como referencia las grisallas *San Pedro de Alcántara* y *Tobías y el arcángel Rafael* (colección particular, preparatorias para los correspondientes lienzos de altar destruidos de la iglesia parroquial de Vinaceite –Teruel–, 1781),¹¹ se detectan semejanzas significativas en cuanto al rasgueado de fisonomías, empastes ligeros y trazos un tanto blandos y sinuosos. Con todo, no me parecen plenamente satisfactorias las analogías con Ramón Bayeu si acudimos a otras referencias donde este pintor esparce salpicados de materia pictórica o, en ocasiones, refuerza linealmente las siluetas. Creo, en conclusión, que sigue abierto el problema de la atribución de este boceto, a la par que advertimos del peligro de dejarse llevar por el entusiasmo goyesco que tanto se ha prodigado. La cronología propuesta, h. 1760-1770, es más bien convencional, con arreglo a las corrientes artísticas dominantes en esos años.

3. Fray Manuel Bayeu, *San Miguel Arcángel derrotando a los demonios*, 1772, óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm, Iglesia Parroquial de Chodes, Zaragoza.

Cuadros fuera de contexto

Fray Manuel Bayeu Subías (Zaragoza, 1740-¿1809?).

San Miguel Arcángel derrotando a los demonios (fig. 3)

200 x 150 cm

Óleo sobre lienzo

1772

Iglesia parroquial de Chodes (Zaragoza). Pintura titular del retablo mayor

El lugar de Chodes (Zaragoza) fue levantado de nueva planta, incluida la iglesia, en 1676 por encargo de su señor Francisco Sanz de Cortés, marqués de Villaverde y futuro conde Morata.¹² La iglesia, sencilla y acorde al resto del conjunto arquitectónico dispuesto en torno a una plaza octogonal, fue dotada de un retablo mayor de tradición clasicista,

¹¹ MORALES Y MARÍN, J. L.: *El Arte de los Bayeu* (cat. ex.), Zaragoza, 1991, pp. 138-141, donde se adjudican a Francisco Bayeu. Correctamente encajadas en la producción de Ramón Bayeu en ÁLVAREZ GRACIA, A.: "Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo en los retablos de las iglesias parroquiales de La Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén (Teruel)", *Archivo Español de Arte*, 298, 2002, p. 176.

¹² ALMERÍA, J. A., et al.: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, 1983, pp. 52-54; BORRÁS GUALIS, G. M.: "La plaza ochavada de Chodes (Zaragoza). Contribución al urbanismo del siglo XVII", *Artígrafa*, 5, 1988, pp. 119-132.

seguramente anterior al templo. Tiene pinturas en el banco y ático que concuerdan estilística y funcionalmente con la mazonería. El cuerpo principal presenta un único lienzo dedicado a su titular, San Miguel Arcángel, también perfectamente integrado en el mueble. Parece evidente, por su formato y óptima adaptación, que el lienzo fue realizado expresamente para el retablo. Sin embargo, una observación más atenta pone en evidencia que no es obra del siglo XVII, sino posterior. Como explicación concebí una doble hipótesis: que el lienzo principal fue sustituido en el siglo XVIII y que su realización fue encomendada a fray Manuel Bayeu.¹³ Razones no conocidas, quizá su deterioro, llevaron a la sustitución de la pintura primitiva. En cuanto a la autoría propuesta, se fundaba en la apreciación de una serie de constantes formales propias de fray Manuel, entre las que hay que señalar los personajes de robustez exagerada y gestos estentóreos (compárese con el mural del *Martirio de Santa Bárbara* de la cartuja de N^a S^a de las Fuentes –Sariñena, Huesca–, h. 1780), las peculiares cabezas de angelitos mofletudos (compárense con los de la *Inmaculada* de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, h. 1760-1770,¹⁴ y los de los lienzos *Beato Nicolás Albergati* y *Santa Rosalina de Villanueva*, h. 1770, desaparecidos de la iglesia de San Fernando de Torrero de Zaragoza bien entrado el siglo XX, aunque retenida su imagen en fotografías)¹⁵ o el cromatismo de intención rococó pero de tonos algo crudos.

El reto de verificar documentalmente esta atribución ha podido ser resuelto a través de la consulta del antiguo archivo de los condes de Morata, a cuyo señorío pertenecía la villa de Chodes, como ya se ha indicado. A la hora de acotar una cronología de búsqueda era útil tener en cuenta que la producción de mayor calidad de fray Manuel parece ser la temprana, cuando más acusado fue el influjo y magisterio de su hermano mayor Francisco. Si bien es cierto que la admiración de Manuel hacia su hermano fue siempre incondicional, el distanciamiento físico de ambos a raíz del ingreso de este en la cartuja de N^a S^a de las Fuentes (Sariñena, Huesca) en 1760 y posterior marcha a Madrid de Francisco en 1763, condujo con los años a que Manuel se resintiera de una mayor simpleza, precipitación y redundancia de estereotipos en sus planteamientos pictóricos. Sin embargo, el buen dibujo y excelente calidad general que observamos en el San Miguel de Chodes, así como cierto regusto naturalista, también apreciable en la obra juvenil de Francisco, serían distintivos de que Manuel no pudo realizarlo más allá de los años setenta del siglo XVIII. Y así lo corroboran los documentos. El día 20 de marzo de 1772 Miguel López de Ansó, administrador del conde de Morata José María Sanz de Cortés, anotó en sus cuadernos de contabilidad el gasto de 16 libras jaquesas por “pintar un quadro grande de San Miguel para el retablo mayor de la iglesia de Chodes” y de 1 libra, 10 sueldos y 12 dineros “por seis varas de lienzo crudo de Flandes para dicho quadro”. El mismo día Miguel Ribera, actuando como procurador de la cartuja de N^a S^a de las Fuentes, extendió un recibo de 16 libras “por el quadro que pintó el hermano Manuel Bayeu” (documentos 1 y 2). No era Ribera el padre procurador del

¹³ ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 190, propuso que fuera obra de Pablo Félix Rabiella (hijo de Pablo Rabiella y Díez de Aux), o de su círculo, pero del conocimiento actual que de este artista tenemos se desprende que es una atribución inviable. Cfr. “Virgen del Carmen”, *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)* (cat. ex.), Zaragoza, 2003, pp. 377-385; “Muerte de San Nicolás de Tolentino”, *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, 2012, pp. 350-352.

¹⁴ CALVO RUATA, J. I.: *Cartas de fray Manuel Bayeu a Martín Zapater. Fondo documental del Museo del Prado*, Zaragoza, 1996, p. 11.

¹⁵ GIMÉNEZ RUIZ, P.; NACHÓN GONZÁLEZ, M. del C.; DÍAZ CUÉTARA, M.: *La iglesia de San Fernando de Torrero*, Zaragoza, 1983, pp. 23-28. Véase también Barcelona, Archivo Mas, fotografías C-97433 y C-97434.

monasterio, como podría con lógica pensarse, sino un clérigo que por el año 1775 residía en el “hospicio” o casa que los cartujos mantenían en Zaragoza y en quien delegaban misiones varias.¹⁶ En cuanto al lienzo “de Flandes”, especificación que denota exigencia de calidad, tenía que ser “crudo”, es decir, no blanqueado, para lograr una buena adherencia de los aparejos y la pintura.¹⁷ La cantidad de tejido encargado es concordante con las dimensiones reales del cuadro. Veámoslo:

- Dimensiones hipotéticas totales del lienzo, teniendo en cuenta lo oculto doblado sobre el bastidor: 230 x 180 cm aproximadamente.
- 1 vara aragonesa = 77'2 cm; 1 vara castellana = 83'5 cm
- El lienzo de Chodes consta de dos franjas longitudinales unidas por costura, de 2/3 y 1/3 aproximadamente de la anchura total.
- La franja de 2/3 posiblemente corresponde con la anchura de la pieza textil dada por el telar, una vara o algo más, que era lo habitual (unos 80 - 90 cm).
- Longitud necesaria para las dos franjas: 230 cm x 2 = 460 cm (desechando lo sobrante en anchura de la franja de 1/3).
- Cantidad comprada: 6 varas x 77'2 cm/vara aragonesa = 463'2 cm [x 83'5 cm/vara castellana = 501 cm].

El San Miguel de Chodes reafirma la dependencia que mostró Manuel Bayeu respecto de Francisco, bien documentada tanto por obras como por testimonios. El *San Miguel* del retablo de los Sagrados Corazones (nombre actual) de la iglesia de San Felipe de Zaragoza, de Francisco Bayeu, h. 1755,¹⁸ es de composición diferente pero ofrece algunas semejanzas de detalle significativas, en particular la figura del ángel niño que acompaña al arcángel. Más parecido al de Chodes es un *San Miguel* del círculo de los Bayeu que estuvo en la colección Pérez Cistué de Zaragoza (¿década de 1760?),¹⁹ que a su vez tiene similitudes con un vigoroso borrón inédito (27 x 14 cm, óleo sobre cartón, de cronología posiblemente

¹⁶ Escribe fray Manuel Bayeu en 1775 a Martín Zapater, amigo de Goya y también suyo, respecto a cómo puede enviarle cartas desde Zaragoza: “La mejor conducta para las cartas es a mosén Miguel Ribera, que vive en nuestro hospicio”. En 1778 le decía: “El amigo don Miguel Ribera no abrá podido proporcionar la remessa del pescado que vuestra merced regala a esta comunidad”. Véase CALVO RUATA, J. I.: *Cartas de fray Manuel Bayeu...*, op. cit., 1996, pp. 35 y 79.

¹⁷ BRUQUETAS GALÁN, R.: *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, 2002, p. 233.

¹⁸ LOZANO LÓPEZ, J. C.: “Aportaciones documentales sobre el retablo de San Rafael (o de los Sagrados Corazones) en la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza”, *Aragonia Sacra*, XXI, 2011, pp. 227-236.

¹⁹ Se supone pareja de una *Santa Teresa*, conocidos ambos cuadros a través de fotografías en blanco y negro del Archivo Mas (G-41383 y G-41385, año 1959), donde fueron atribuidos a Francisco Bayeu. Así se ha mantenido en publicaciones posteriores: ANSÓN NAVARRO, A. (comisario): *Francisco Bayeu. 1734-1795* (cat. ex.), Zaragoza, 1996, pp. 14-15; y “Santa mártir” y “Santa Teresa de Jesús” en LACARRA DUCAY, M.C.; MORTE GARCÍA, C.; CALVO RUATA, J. I. (comisarios): *Joyas de un patrimonio* (cat. ex.), Zaragoza, 1999, pp. 231-240. Recientemente he tenido ocasión de inspeccionar en directo este cuadro de *Santa Teresa* (que copia, a su vez, uno de Corrado Giaquinto), a raíz de lo cual no me parece factible mantener esa atribución, debiendo quedarse en obra de taller, acaso de Diego Gutiérrez. Queda, por extensión, cuestionada la atribución a Francisco Bayeu del *San Miguel* que perteneció a la colección Pérez Cistué.

4. Francisco Bayeu (atribución), *San Miguel Arcángel derrotando al demonio*, h. 1755-1760, óleo sobre cartón, 27 x 14 cm, colección particular.

similar, colección particular) que parece de mano de Francisco y procede de la cartuja de N^a S^a de las Fuentes (fig. 4), residencia donde consta que Manuel poseía obras de su hermano.²⁰ No pasa por alto que el demonio derrotado de dicho borrón presente una postura casi idéntica a uno de los demonios de Chodes. Similar idea a los demonios abatidos vemos en *Santo Tomás venciendo a los herejes* de Francisco Bayeu (Museo de Zaragoza, NIG 11830, h. 1760). Un antecedente más remoto para algunos aspectos concretos en las poses del arcángel y de los demonios de todas estas pinturas mencionados lo hayamos en sendas composiciones del mismo tema debidas a Luca Giordano (Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie).²¹ Añádase lo significativo del hecho de que también Ramón Bayeu pintara en 1764 una monumental versión del tema para la capilla del Palacio Real de Madrid, copiada de Giordano y coincidente asimismo en algunos detalles particulares con las ya mencionadas obras del artista napolitano.²²

Finalmente, son elocuentes las siguientes comparaciones del lienzo que nos ocupa con dos obras más de Francisco Bayeu: rostro de San Miguel en Chodes y rostro de María en la *Sagrada Familia* de la iglesia parroquial de Bello (Teruel), anterior a 1763;²³ angelitos de Chodes y

del citado cuadro; angelitos de Chodes y los que figuran en la *Santa Bárbara* de Aldehuela de Liestos (Zaragoza), h. 1770.²⁴

En un nivel análogo de calidad y vigor naturalista al de la pintura de Chodes se sitúa el cuadro *La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán* (Museo de Zaragoza, NIG 11579) (fig. 5), que asimismo debe atribuirse a fray Manuel Bayeu por sus peculiaridades formales y

²⁰ CALVO RUATA, J. I.: *Cartas de fray Manuel Bayeu...*, op. cit., 1996, p. 34.

²¹ GALASSO, G., et al.: *Luca Giordano. 1634-1705* (cat. ex.), Nápoles, 2001, pp. 146-149.

²² ÁGÜEDA, M.: "Noticia sobre el cuadro de San Miguel de la capilla del Palacio Real de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 221, 1983, pp. 78-82, donde se documenta la intervención de Mengs para que el encargo recayera, como solución transitoria, en un joven experto ("esperto giovane") a partir de un modelo de Giordano que el propio Mengs bosquejó en un dibujo. El joven elegido fue Ramón. Sobre el particular véase también HERMOSO CUESTA, M.: *Lucas Jordán (Estado de la cuestión)*, Zaragoza, 2002, p. 78.

²³ ANSÓN NAVARRO, A. (comisario): *Francisco Bayeu...*, op. cit., 1996, pp. 138-139.

²⁴ CALVO RUATA, J. I. (coordinador científico): *Joyas de un patrimonio IV...*, op. cit., 2012, pp. 370-373.

5. Fray Manuel Bayeu (atribución), *La Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán*, h. 1760-1775, óleo sobre lienzo, 263 x 190 cm, Museo de Zaragoza, NIG 11579.

6. Braulio González (atribución), *La Virgen del Carmen, con Santo Domingo y San Francisco, intercediendo por las almas del Purgatorio*, h. 1760-1780, óleo sobre lienzo, 112 x 153 cm, Iglesia Parroquial de Fuentes de Jiloca, Zaragoza.

puede datarse convencionalmente en las décadas de 1760 ó 1770. Lo más probable es que proceda de un monasterio o convento desamortizado.

Hacia el esclarecimiento de pintores locales emergentes

Braulio González Lobera (Zaragoza, 1724-1802). Atribución

La Virgen del Carmen, con Santo Domingo y San Francisco, intercediendo por las almas del Purgatorio (fig. 6)

112 x 153 cm

Óleo sobre lienzo

H. 1760-1780

Iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza)

Si el cuadro anterior parece haber sido realizado de intento para un retablo preexistente, el que ahora se comenta fue en el pasado simplemente colocado, a modo de extraño ático, encima de un retablo renacentista cuya actual titular es la Virgen del Rosario.

Cuando tomamos en consideración artistas llamados de segunda fila los análisis tienden a simplificarse para el estudioso. Precisamente por sus propias limitaciones, estos artistas

7. Juan Andrés Merclein, *San Joaquín y la Virgen niña*, 1751, óleo sobre lienzo, 153 x 112 cm, Iglesia Parroquial de Luna, Zaragoza.

suelen ser más acomodaticios respecto a sus recursos personales, son más previsibles. Braulio González sirve de ejemplo. Aunque de catálogo conocido aún reducido,²⁵ manifiesta unas características bastante definidas que se reconocen en el lienzo de Fuentes de Jiloca: colorido alegre pero de intensidad moderada, figuras pesadas y de miembros abultados, paños de amplios pliegues acartonados, poses exageradamente teatrales y fisonomías muy peculiares, sobre todo por el efecto de hacer ojos desorbitados que enfatizan la expresión. Las mismas características observamos en *La Asunción* pintada en las puertas del armario del dosel de La Seo de Zaragoza (1767),²⁶ en los cuatro evangelistas de las pechinas de la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza (h. 1780), o en la pintura del altar del *Calvario* de la misma iglesia;²⁷ ciertos rostros, en especial, parecen hechos bajo idénticos modelos: compárense los barbados de las almas del Purgatorio en Fuentes de Jiloca con algunos apóstoles de La Seo y con el San Marcos de una de las pechinas de la

Santa Cruz; o el lampiño del centro con el San Juan Evangelista del *Calvario* de la Santa Cruz.

Conocida es la faceta de González como grabador.²⁸ Así lo recogía escuetamente Ceán Bermúdez entre sus notas inéditas con las que pensaba continuar su famoso diccionario: “González, don Braulio, grabador en dulce. Natural de Zaragoza, vivía en Madrid el año de 1758 donde gravó la Virgen de la Luz y otras estampas de devoción con limpieza y regular dibujo”.²⁹

²⁵ ANSÓN NAVARRO, A.: “El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)”, *Goya joven (1746-1776) y su entorno* (cat. ex.), Zaragoza, 1986, p. 29. “Sarga del profeta Oseas”, “Sarga del profeta Jeremías” y “Sarga del Padre Eterno”, *Joyas...*, op. cit., 1999, pp. 253-267; CALVO RUATA, J. I.: “Buscando estrategias para esclarecer personalidades artísticas en Aragón en tiempos de Goya”, *Goya y su contexto. Seminario internacional celebrado en la Institución “Fernando el Católico” de Zaragoza los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, Zaragoza, 2013, pp. 398-399.

²⁶ La noticia escueta era conocida (cfr. ANSÓN NAVARRO, A.: *ibidem.*) pero sin indicación de fuente, de la que ahora se da constancia y desarrollo en el Documento 3 del apéndice.

²⁷ FATÁS CABEZA, G. (dir.): *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1982, pp. 300-301.

²⁸ ROY SINUSÍA, L.: *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, 2006, pp. 28-29 y 474-478.

²⁹ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22491.

La firma, documentación clave

Juan Andrés Merclein (Anholt-Isselburg, Alemania, c. 1726 – Zaragoza, 1797)

San Joaquín y la Virgen niña (fig. 7)

153 x 112 cm

Óleo sobre lienzo

1751

Iglesia parroquial de Luna (Zaragoza)

Inscripciones: “S. JOAQUIN” (cartela inferior) / “Jⁿ. A^s. Merclein, Pin^r. del Rey, Zarag.^a / año 1751”. (áng. inf. izdo.)

Aunque parezca insólito, todavía quedan por descubrir cuadros firmados. No es muy habitual que un artista de esa época estampara el testimonio perenne de su autoría, por lo que el descubrimiento de esta información es siempre bien recibida. Si obviamos la cuestión de las inscripciones apócrifas, que normalmente sólo afectan a los grandes nombres, o alguna otra rara contingencia, los cuadros firmados se convierten en sólidas referencias para delimitar a un artista. Más aún si el nombre va acompañado de fecha. Este es el caso que ahora consideramos, en el que la suciedad e incómodo acceso del cuadro habían hecho que estos datos pasaran desapercibidos.

La noción tradicional que se ha tenido de Merclein es la de un pintor de factura dura, a la vista, sobre todo, de algunos retratos de encargo. Una obra bien documentada, *Quinto Sertorio, fundador de la Universidad de Huesca* (Museo de Huesca, 1768),³⁰ permite en efecto comprobar que por aquel año, en la plenitud de su trayectoria profesional, su estilo era dibujístico, propenso a las formas geometrizarantes, de rasgos fisonómicos peculiares como son la acentuada continuidad del arco ciliar con la nariz o los párpados resaltados, dado a matizar las carnaciones femeninas o juveniles con cierto aspecto nacarado, y gustoso de iluminar los paños con colorines aunque el resultado cromático de conjunto fuera más bien seco. Diecisiete años atrás, cuando Merclein pintó el cuadro de Luna y era todavía joven, ya se anunciaban estas notas distintivas de su personalidad artística, pero también acusa diferencias. Para empezar, se observa en Luna una mayor corrección académica y un colorido más delicado. No debía de conocer todavía la nueva corriente rococó venida de Italia que estaba a punto de irrumpir en Zaragoza de mano de Antonio González Velázquez, a cuyos efectos cromáticos tornasolados sí parece ser sensible en *La Triple Generación* (ex colegiata de Santa María, Alcañiz –Teruel–),³¹ algunos años posterior, cualidad que, sin embargo, deja de estar presente en *Quinto Sertorio*. Si bien es normal que se produjeran transformaciones a lo largo del periplo vital del artista, los hechos apuntan a que fue mejor pintor en su edad temprana que en la madura. Es patente, a este respecto, el declive del artista hacia 1780, cuando pintaba para la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza los cuadros para los altares

³⁰ GARCÉS MANAU, C.: “Quinto Sertorio, fundador de la Universidad de Huesca. El mito sertoriano oscense”, *Alazet. Revista de Filología*, 14, 2002, pp. 253-255.

³¹ CALVO RUATA, J. I.: “Buscando estrategias...”, *op. cit.*, 2013, pp. 396-397; CALVO RUATA, J. I.: “La Triple Generación”, *Speculum. María, espejo de la fe* (cat. ex.), Zaragoza, 2013, pp. 108-109.

de *San Félix y San Voto*³² y de *La Virgen del Pilar*³³ o, en el banco del altar de San Miguel, las pequeñas escenas dedicadas a San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña.³⁴ Como anecdótica constante, Merclein se mantuvo fiel a unos tipos de rostros infantiles, tanto de seres angélicos como humanos, perfectamente identificables por sus mechones de pelo, ojos ovoides y arcos ciliares de regular trazado, entre otros rasgos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

1772-03-20

Zaragoza

El administrador del conde de Morata consigna el pago por la realización de una pintura de San Miguel para el retablo mayor de la iglesia de Chodes (Zaragoza)

Zaragoza, Archivo Histórico Provincial, Condado de Morata, P-2337, 1771. *Cuenta general de todo el dinero que entra en poder de don Miguel López de Ansó y de los frutos que libra, la qual comprehende no solamente el estado de Morata, si es también todas las demás rentas que tiene en Aragón el muy ilustre señor don Joseph María Sanz de Cortés, marqués de Villaverde, conde de Morata, que todas están a cargo de dicho don Miguel. Y en este mismo quaderno está el correspondiente descargo. Y todo empieza desde primero de julio de mil setecientos setenta y uno*, p. 35.

[Día 20 de marzo de 1772]

Diez y siete libras, diez sueldos y doze dineros, las 16 libras sueldos se pagaron por pintar un quadro grande de San Miguel para el retablo mayor de la iglesia de Chodes, y la 1 libra, 10 sueldos, 12 [*dineros*] por seis varas de lienzo crudo de Flandes para dicho quadro a 5 sueldos 2 [*dineros*].

17 libras 10 sueldos 12 dineros

³² ANSÓN NAVARRO, A.: "San Voto y San Félix hallan el cuerpo incorrupto del venerable Juan de Atarés", *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (cat. ex.), Zaragoza, 1991, p. 597.

³³ Sucesivos autores, desde VIÑAZA, C. de la [Muñoz Manzano, Cipriano]: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, vol. II, Madrid, 1889-1894, pp. 52-53, han atribuido el lienzo a fray Manuel Bayeu, confundiéndolo con el modelo que este hizo para un grabado de Mariano Latassa de igual tema pero distinta disposición (1798). Ahora estamos en condiciones de afirmar que el cuadro de la iglesia de la Santa Cruz responde al estilo de Merclein y no al de Manuel Bayeu.

³⁴ Atribuciones a Merclein que también propongo.

Documento 2

1772-03-20

Zaragoza

La Cartuja de N^a S^a de las Fuentes (Sariñena, Huesca) recibe del administrador del conde de Morata el pago por haber realizado un cuadro el pintor fray Manuel Bayeu, religioso de dicha cartuja.

Zaragoza, Archivo Histórico Provincial, Condado de Morata, P-2340, *Recivos desde 1º de julio de 1771.*

Como procurador de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes confieso haber rrecivido del señor don Miguel López de Anssó diez y seis libras jaquesas por el quadro que pintó el hermano Manuel Bayeu, religioso de dicha cartuja. Zaragoza, 20 de marzo de 1772.

Don Miguel Ribera.

Son 16 libras sueldos jaqueses.

Documento 3

1767

Zaragoza

Asientos por pagos al pintor Braulio González y a los doradores José Satué y Antonio de Biel por decorar las puertas del armario del dosel de La Seo de Zaragoza.

Zaragoza, Archivo Capitular de La Seo, *Cuenta de Fábricas de 1760 a 1800*, sin foliar.

Administración de Fábricas por el año de 1767. Su administrador el señor canónigo doctor don Blas Mathías San Juan...

Por [gastos] extraordinarios.

19. Ittem, 210 libras sueldos a Braulio González, pintor, por su contratta de pintar las puertas del nicho construido para colocación del nuevo dosel. Consta de dicha contrata y recivo 210 libras sueldos.

20. Ittem, 100 libras sueldos a Joseph Satué y Antonio de Biel, doradores, por su contrata del dorado del marco de dichas puertas. Consta de la misma y su recivo 100 libras sueldos.

AVANCE DE LA COLECCIÓN DE FERNANDO FERNÁNDEZ DE VELASCO: DEL TALLER DE VELÁZQUEZ A JACINTO MELÉNDEZ

La colección de pinturas que Fernando Fernández de Velasco reunió en Villacarriedo (Cantabria) incluía un retrato del fundador del palacio que adjudicamos a Miguel Jacinto Meléndez, retratos de Juan de Velasco, secretario personal de Ambrogio Spinola, y de José de Velasco, obras de Gaspar de Crayer. Además, contenía una singular galería de retratos procedente del palacio Velasco de Espinosa de los Monteros (Burgos) que pintó Domingo de Carrión, colaborador de Diego Velázquez, para Pedro de Velasco, secretario del duque de Medina de las Torres y ayo de Juan José de Austria.

Fernando Fernández de Velasco accumulate a collection of paintings in Villacarriedo palace (Cantabria), including a portrait of the founder of the palace that we attribute to Miguel Jacinto Meléndez, portraits of Juan de Velasco, personal secretary of Ambrogio Spinola, and José de Velasco, works of Gaspar de Crayer. Also, a unique gallery from the Velasco palace in Espinosa de los Monteros (Burgos) who painted Domingo de Carrión, Diego Velázquez collaborator, by Pedro de Velasco, secretary of the Duke of Medina de las Torres and preceptor of John of Austria.

Prácticamente permanece inédita la colección de pintura que reunió Fernando Fernández de Velasco (Burgos, 1835 – Villacarriedo, 1912), miembro de una rama secundaria de la familia Velasco cuyo tronco principal ostentó la condestabla de Castilla desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XVIII. Fernández de Velasco creó en el palacio de Soñanes en Villacarriedo (Cantabria) una evocación histórica, restaurando el palacio heredado de sus antepasados maternos al cual añadió una magnífica biblioteca y una colección de pintura

que especialmente trataba de resaltar las raíces de su apellido paterno. Para él –destacado protagonista del carlismo y diputado tradicionalista en las Cortes de 1867–, la tradición familiar de los Velasco significaba enlazar con una de las más importantes familias nobiliarias españolas, de modo que la genealogía legitimaba una trayectoria histórica al servicio de los valores del carlismo y el neocatolicismo más exacerbado. Personaje culto, fue escritor, académico de la Historia, y amigo de José María de Pereda y de Marcelino Menéndez Pelayo.¹

Nuestro protagonista incluyó en su colección obras de diversas procedencias y, entre ellas, una importante galería de retratos de miembros de la familia Velasco pintados por un colaborador de Velázquez, Domingo de Carrión, que muestra la influencia directa del maestro. Esta galería tiene su origen en Pedro de Velasco, ayo de Juan José de Austria, que construyó un palacio de tipo madrileño en Espinosa de los Monteros (Burgos) de 1627 a 1632, dotándolo de un conjunto de retratos pintados por Domingo de Carrión que mantenía, en 1636, una cuenta con Velázquez por pinturas y ha de ser el desconocido pintor que colaboró con el pintor sevillano en los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro en Madrid. Además de los retratos, Pedro de Velasco adornó la capilla de su palacio en Espinosa con obras de Orazio Borgianni y otras del círculo de Carducho atribuibles a Félix Castello. En este palacio fue educado en secreto el infante Juan José de Austria antes de ser legitimado en 1642, y allí se conservó también un cuadro pintado por el propio Juan José, que tuvo una educación esmerada que incluyó la práctica de la pintura y el grabado.

Otros cuadros reunidos por Fernando Fernández de Velasco proceden de Logroño y los había conseguido Juan de Velasco, secretario personal de Ambrogio Spinola durante más de veinte años. Este personaje estuvo en la embajada de Génova durante cinco años –entre 1599 y 1604 seguramente– y fue secretario personal del general genovés al menos desde 1606 hasta su muerte ocurrida el 2 de diciembre de 1621 cuando las tropas de Spinola cercaban Wesel (Alemania) en la campaña del Palatinado, en los inicios de la guerra de los Treinta Años. Juan de Velasco había tramitado las negociaciones con los holandeses –armisticio de 1607 y Tregua de los Doce Años de 1609– y gozaba de la confianza de Spinola quien solicitó, en 1613 y volvió a suplicar en enero de 1615, al rey Felipe III un aumento de sueldo para su secretario y que se le otorgara alguna merced.² Finalmente, el 9 de junio de 1618 se le concedió título de secretario real para toda su vida y se le eximió de la obligación de acudir a la corte a tomar posesión del título, pues servía en Flandes “cerca de la persona del marques de Espinola”.³ Juan de Velasco fue un importante bibliófilo y aprovisionó de pinturas a su hermano José de Velasco, canónigo en Logroño. En la cercanía de Spinola, Juan de Velasco hubo de estar en contacto con pintores flamencos de Bruselas –Gaspar de Crayer, Hendrick de Clerck, Otto van Veen, del que poseía buena parte de los libros ilustrados con grabados que publicó–, así como con algunos pintores italianos. Como secretario del rey se hizo retratar de cuerpo

¹ FERNÁNDEZ DE VELASCO, F.: *F. Fernández de Velasco*, Santander, 1953. Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P.

² Archivo General de Simancas (en adelante AGS), E. Leg. 2297; RODRÍGUEZ VILLA, A.: *Ambrosio Spinola. Primer marqués de los Balbases*, Madrid, 1904, p. 728.

³ AGS, EMR_QUI, Leg. 30, ff. 700-703. El título y el salario –de 100.000 maravedíes anuales– se otorgaron con efectos retroactivos desde el 4 de abril, seguramente porque en esta fecha había sustituido a Juan de Mancisidor como Secretario de Guerra.

entero (fig. 1) en un cuadro que su hermano legó en 1623 a la iglesia de Santa María de Palacio de Logroño. El secretario, con una caracterización amable y elegante, viste capa y espada, y posa de pie junto al bufete en el que está puesto el sombrero por tener derecho a despachar con este atuendo, es decir, con los atributos y privilegios que la etiqueta española le autorizaba emplear como secretario real y representante de Su Alteza.⁴ La pared está vestida de terciopelo rojo con dos bandas de terciopelo cortado con dibujo adamasado. Las telas procuran un ambiente cálido y evocan el marco palatino de la corte. Este revestimiento era habitual en Países Bajos y es posible que así se engalanaran algunas habitaciones del Palacio Viejo de Bruselas, pues con fondos semejantes retrató Rubens a los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en 1609. El modelo deriva de la efigie oficial del archiduque Alberto –incluso la rica tela de la manga coincide con la que viste el Archiduque en sus retratos– y se puede poner en relación con la figura del Archiduque que posee el Museu de Arte de São Paulo (Brasil) que había pertenecido al marqués de Leganés⁵ o mejor con los modelos de los que partió Crayer para

1. Gaspar de Crayer, *Juan de Velasco*, 1618-1620, óleo sobre lienzo, 200 x 115 cm, colección particular.

⁴ El 20 de abril de 1647 se redactó un texto sobre el tratamiento y cortesías que había de usar el infante Juan José de Austria -Resolución de S.M. [Felipe IV] (...) sobre los tratamientos y cortesías que ha de usar D. Juan [José de Austria] con toda suerte de personas [manuscrito de la Biblioteca Nacional de España]- que permite comprender el alto privilegio que suponía despachar con sombrero sobre la mesa. En el capítulo 13, que trata sobre el tratamiento a los Títulos, se señala que don Juan les pida que se cubran pero que los títulos estén advertidos de no cubrirse y que don Juan “este advertido de tener el sombrero sobre el bufete, como lo hacía el señor don Juan su tío y el duque de Parma”, en alusión a Juan de Austria y Alejandro Farnesio. Bermúdez de Pedraza señala que en los Consejos “los Secretarios estan en pie, y descubiertos, como criados del Rey, siguiendo la costumbre, de que todos sus criados, si bien sean Grandes, estan descubiertos en su presencia. Tienen un bufete alto, donde ponen las bolsas, hazen relacion, decretan, o apuntan lo que se acuerda”; BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F.: *El Secretario del Rey*, Madrid, 1620, pp. 73 y 77.

⁵ VLIEGHE, H.: *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*, t. I, Bruselas, 1972, pp. 260-261, t. II, lám. 239. Vlieghe piensa que pudo encargarse durante la visita que el marqués de Leganés hizo a los Países Bajos en 1627-1628. Para el modelo habría seguido un grabado de Jan Muller abierto en 1615 a partir del retrato que Rubens hizo al archiduque en 1600-1610. Tampoco descarta Vlieghe que tuviera en cuenta el retrato del Archiduque que Otto van Veen pintó en 1600. Si el retrato de Juan de Velasco corresponde a Crayer habrá que convenir que estos modelos los conocía desde hacía años o que el retrato de São Paulo es anterior a la muerte del Archiduque ocurrida en 1621 ya que Diego de Mexía, futuro marqués de Leganés, hizo su carrera en Flandes desde 1600 y desde 1618 ocupó cargos de responsabilidad militar y de confianza del Archiduque. Véase, también, DÍAZ PADRÓN, M.: “Gaspar de Crayer un pintor de retratos de los Austria”, *Archivo Español de Arte*, 38, 151, 1965, pp. 229-244; DÍAZ PADRÓN, M.: “Algunos retratos más de Gaspar de Crayer”, *Archivo Español de Arte*, 38, 151, 1965, pp. 291-299.

realizar este retrato, pues se supone que data de 1627-1628, aunque podría ser anterior a 1621. En este lienzo, Crayer presentó al Archiduque de cuerpo entero, al gusto de la corte española, frente al retrato de medio cuerpo que era habitual en los Países Bajos. También el cuadro de Juan de Velasco lo relacionamos con el arte de Gaspar de Crayer, pintor y retratista de la corte bruselense del que se conocen retratos desde 1618,⁶ aunque no descartamos que pueda ser obra de Otto van Veen. La representación de Velasco, ataviado de secretario, se pintaría poco después de obtener el título en junio de 1618 y, en cualquier caso, antes de su fallecimiento en diciembre de 1621.

Juan de Velasco envió a Logroño retratos de su hermano José y de un canónigo llamado Badarán. Suponemos que a uno de ellos retrata otro cuadro de la colección que muestra a un sacerdote de cuerpo entero con un librito de oración en la mano. Ha sufrido una incorrecta restauración, pero aún se aprecia la calidad de la pintura en la notable caracterización del rostro y en la minuciosidad de los encajes de Flandes añadidos a la tela blanca que cuelga de la cintura del ceñidor.

A los cuadros de estas dos procedencias se añadieron otros de la familia Díaz de Arce, con retratos que atribuimos a Jacinto Meléndez⁷ y diversas pinturas religiosas, entre la que destaca una versión de *Jesús ante Caifás* muy cercana al original de Honthorst en la National Gallery de Londres, así como copias de Guido Reni y pinturas españolas desde finales del siglo XVI hasta la época de Goya, incluyendo un retrato de María Josefa de Alegría, esposa del virrey de Nueva España Miguel de Azanza, por Antonio Poza, tradicionalmente atribuido a Goya.

Por su interés, y dado el espacio del que disponemos, presentamos algunas propuestas y conclusiones alcanzadas durante el estudio de la galería de retratos procedentes del palacio Velasco en Espinosa de los Monteros.

Los retratos de la familia de Pedro de Velasco (fig. 2), pintados por Domingo de Carrión, descubren a un pintor que colaboró con Velázquez largo tiempo: posiblemente desde 1622 a 1636 y tal vez hasta la muerte de Carrión ocurrida en fecha desconocida posterior a 1645 y anterior a 1660 cuando se le mencionó como difunto.⁸ El 4 de octubre de 1636 Carrión declaró, en un primer testamento, que había realizado diversos retratos. Además, señaló que Velázquez le debía cierta cantidad por una cuenta que habían mantenido tocante a pinturas.⁹ El documento únicamente registra deudas por retratos, práctica pictórica que hubo de ser su especialidad aunque hasta ahora, caprichosamente, la única obra conocida y firmada

⁶ En 1621 y 1622 diversos organismos de los Países Bajos le solicitaron retratos de los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón que han desaparecido o no se han identificado, pero casi todo lo que se ha presentado de él es posterior al momento en el que se pintó el retrato de Juan de Velasco. Destacamos por el relativo parecido el retrato de un personaje desconocido pintado en 1618, el retrato de la emperatriz Ana esposa del emperador Matías, del mismo año, y los retratos de Nicolás Triest y su esposa; VLIEGHE, H.: *Gaspar de Crayer...*, op. cit., t. I, pp. 247-252 y t. II, láms. 222-226.

⁷ ARAMBURU-ZABALA, M. Á.; BARRÓN GARCÍA, A. A.: "El palacio del intendente de Aragón don Juan Antonio Díaz de Arce en Villacarriedo", en prensa.

⁸ Sobre la obra de este pintor, BARRÓN GARCÍA, A. A. y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A.: "Domingo de Carrión pintor de retratos y posible colaborador de Diego Velázquez", *Boletín del Museo del Prado*, XXXI, 49, 2013, pp. 64-81.

⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 4399, Domingo Beltrán, ff. 811r-813v.

del pintor es una *Sagrada Familia* de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid que, igualmente, revela su capacidad retratística.

El príncipe de Esquilache le debía 200 reales sobre el precio acordado por dos retratos de los padres del príncipe que, por las medidas que ofrece, habían de ser de cuerpo entero como era habitual en el retrato español de la época. Francisco de Borja y Aragón (+1658) era príncipe de Esquilache por estar casado con Ana de Borja, princesa de Esquilache y condesa de Simari. Además, era conde de Mayalde y había sido virrey del Perú entre 1615 y 1621. Fue Gentilhombre de la Cámara de Felipe III y caballero de Montesa y Santiago. Fueron sus padres Juan de Borja y Castro, primer conde de Mayalde, y Francisca de Aragón y Barreto, condesa de Ficalho, de quienes encargó retrato a Carrión. Juan de Borja, fallecido en 1606, era hijo a su vez de San Francisco de Borja y fue embajador en Lisboa y Praga donde publicó, en 1581, un escrito propio con magníficos grabados: *Empresas morales*. Aunque no hemos localizado los retratos ni sabemos si se conservan, interesa destacar que el culto príncipe de Esquilache le escogiera para la ejecución de los retratos paternos. Al decir de Vicente Carducho adornaban su casa grandes pinturas y fue una de las residencias nobles que visitó en su demostración de la estima que disfrutaba la pintura en la corte de España.¹⁰

2. Domingo de Carrión, *Pedro de Velasco, señor de Santelices*, 1627-1628, óleo sobre lienzo, 200 x 110 cm, colección particular.

Tampoco conocemos el paradero de los retratos que hizo para Juan de Bracamonte, mayordomo de la reina Isabel de Borbón y pariente del acemilero del rey, que le debía 100 reales de un retrato de su mujer –María Pacheco Dávila–, y otros 50 reales de “una caveza que hize del retrato de la muger del dicho acemilero mayor”, es decir, de la esposa de Gaspar de Tebes que desempeñaba ese cargo desde octubre de 1621.¹¹ Tebes fue caballero de Santiago y formaba parte del círculo del conde-duque de Olivares, caballerizo mayor. Gozaba de la confianza del rey y fue embajador en Francia (1630), Venecia (1642-1656) y Viena (1656-1661). Felipe IV le concedió los títulos de marqués de la Fuente y conde de

¹⁰ CARDUCHO, V.: *Dialogos de la pintura. Su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*, Madrid, 1633, p. 149.

¹¹ GASCÓN DE TORQUEMADA, G.: *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, 1991, pp. 113, 142, 319, 335 y 382.

3. Domingo de Carrión, *María de Velasco* (detalle), 1629-1636, óleo sobre lienzo, 200 x 109 cm, colección particular.

4. Domingo de Carrión, *Gaspar de Velasco*, 1643-1644, óleo sobre lienzo, 200 x 109 cm, colección particular.

Benazuza, y fue también alcalde mayor de Sevilla.¹² Estuvo casado con la marquesa Úrsula de Córdoba, fallecida en 1642, que será la retratada por Carrión antes de 1636.

Mejor suerte han tenido ciertos retratos que había pintado para Pedro de Velasco: “declaro que don Pedro Velasco secretario del duque de Medina de las Torres anssimismo me deve doscientos y cinquenta reales de ciertos retratos que le hice, mando se cobren del susodicho y sus vienes”.¹³ Ha de referirse a algunos retratos que adornaron la sala principal del palacio que Pedro de Velasco levantó en Espinosa de los Monteros entre 1627 y 1629, año en el que estaba concluido si se exceptúa la capilla que, añadida al proyecto original, estaba en construcción al fundar mayorazgo el 15 de junio de 1629¹⁴. La decoración de la sala se llevaría a cabo por los mismos años en que se realizaban las pinturas del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro y, en cualquier caso, poco antes de octubre de 1636. Tras la muerte

¹² ESCUDERO, J. A.: *Los hombres de la monarquía universal*, Madrid, 2011, pp. 232 y ss.; OCHOA BRUN, M. Á.: “El incidente diplomático hispano-francés de 1661”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 201, 2004, p. 114.

¹³ AHPM, prot. 4399, ante Domingo Beltrán, f. 812. Se cita en VIZCAÍNO VILLANUEVA, M. Á.: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, 2005, p. 188, nota 339.

¹⁴ AGS, CME, 753,46. AHPM, Francisco Suárez, prot. 6155, ff. 177-205.

de Pedro de Velasco, en 1650, se hizo inventario de los bienes depositados en el palacio de Espinosa de los Monteros. En la sala grande o principal del palacio colgaban diecisiete retratos¹⁵ de figura completa que representaban al fundador y a su esposa, Manuela de Ballesteros, a sus padres y abuelos, a sus hijos y a algunos deudos familiares como los condes de la Revilla. Los retratos de la familia Velasco de Espinosa que se han conservado se pintaron en dos tiempos distintos. A un primer momento pertenecen los retratos de Pedro de Velasco y Manuela de Ballesteros, los fundadores del palacio y mayorazgo. También son anteriores a 1636 los retratos de la hija mayor María de Velasco (fig. 3), el del padre del fundador –Diego de Velasco– que sujeta un retrato pequeño de Juana García de Arredondo, otro de Juan de Velasco, y los de los condes de la Revilla, Alonso de Velasco y Casilda de Velasco. Estas pinturas se realizarían entre 1627-1630, momento en el que concluyen las obras de arquitectura del palacio, y octubre de 1636, fecha del testamento de Domingo de Carrión. En un segundo momento, que podemos datar a finales de 1643, se añadieron los retratos de tres hijos varones: Pedro, el primogénito varón, Diego y Gaspar (fig. 4).

Aparte, en la Sala de Estrado de este palacio, ubicada al fondo del zaguán de la casa, había, en 1650, retratos de cuerpo entero de Felipe II, III y IV,¹⁶ y retratos de medio cuerpo de Fernando el Católico, de Carlos V, del duque de Lerma, de Diego de Velasco –tal vez el padre o el hermano mayor de Pedro de Velasco–, de Rodrigo de Velasco –seguramente el señor contemporáneo de Barrio de Díaz Ruiz (Burgos)– y de una señora que tal vez fuera la duquesa de Lerma o Ana María de Velasco, esposa de Rodrigo de Velasco y hermana del I conde de la Revilla. Completaba el adorno de esta sala un grabado con el árbol de la genealogía de la Casa de Austria y dos retratos del infante Juan José de Austria al que crió como ayo Pedro de Velasco.

La última noticia que aporta el testamento de Domingo de Carrión es la referencia a Diego Velázquez: “declaro que me debe Diego Velazquez pintor de su Magestad cien reales de cierta cuenta que entre ambos emos tenido tocante a pinturas cobrense del susodicho y sus vienes”. No se concretan las pinturas sobre las que mantenían cuenta particular, circunstancia que suele acontecer cuando dos artistas trabajan asociados o, al menos, en colaboración mantenida en el tiempo.

Las pinturas del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro se realizaron entre finales de 1633 y comienzos de abril de 1635 y, a la vista de los retratos de Espinosa que adjudicamos a Carrión, bien pudo ser éste el desconocido pintor de pincelada prieta y minuciosa que se encargó de las figuras, vestidos y gualdrapas en los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón, y de la reproducción fidedigna de las joyas de la corona española: el diamante “estanque” y el rico joyel con la perla “peregrina”. Como se puede esperar de un encargo real, estos retratos ecuestres están ejecutados con mayor cuidado

¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Burgos (en adelante AHPB), prot. 2743/17, fols. 19r-24v.

¹⁶ AHPB, prot. 2743/17, fols. 19r-24v: “Yten en la sala destrado ay tres quadros de cuerpo entero de los reyes Felipe segundo y terzero y quarto. Yten mas dos pinturas de medio cuerpo de don Fernando el catolico y Carlos Quinto. Yten mas quatro quadros de medio cuerpo de Diego de Velasco y de Rodrigo de Velasco, el duque de Lerma viejo y otra señora. Yten mas tres quadros pequeños de cuerpo entero de diferentes reyes y reynas y prinzipes. Yten otro quadro del señor don Juan de Austria de hedad de siete años. Yten otro quadro grande de señor don Juan de Austria de hedad de veinte años andando açerca con sus cazadores y volateria. Yten una pintura de cosas de comer como son caça, vesugos, pastelon y otras cosas. Yten un arbol de papel con su marco de la xeneloxia de la casa de Aostria”.

que los cuadros de Espinosa de los Monteros, pues seguramente se concertaron en un precio más elevado. Además, es posible que Carrión colaborara en otros retratos reales salidos del taller de Velázquez en la segunda mitad de los años veinte y en los primeros años treinta. Se desconoce el obrador donde se formó Carrión pero su pintura le presenta como heredero del retrato cortesano de los Austrias hispanos que comenzó con Antonio Moro y continuó con Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Bartolomé González y Rodrigo de Villandrando. La muerte de Villandrando en noviembre de 1622 facilitó el acceso de Velázquez a la corte y el nombramiento de pintor del rey.¹⁷ Velázquez, encargado de los retratos reales desde que en octubre de 1623 fuera nombrado pintor real, hubo de necesitar de ayudantes y Domingo de Carrión pudo comenzar a colaborar desde esos tempranos momentos o bien contactar con el sevillano una vez que falleciera Bartolomé González, pues el estilo del que parte Carrión es también semejante al de González, aunque, a juzgar por los retratos de Espinosa, es más probable que Carrión se iniciara o colaborara con Villandrando en cuya almoneda de bienes adquirió Carrión varios lienzos preparados para el retrato y dos caballetes.¹⁸ Con posterioridad, la colaboración entre Carrión y Velázquez debió ser dilatada en el tiempo, como la existencia de una cuenta entre ambos indica, y la pintura de Carrión evolucionó en el contacto con Velázquez, como muestra el retrato de Gaspar de Velasco, tan cercano a otro de un caballero de la Casa de Priego –en la colección Granados y adjudicado a Juan de Alfaro y Gámez– que también éste podría pertenecer a Carrión.

En el palacio Sacchetti de Roma se guardan retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón que el estado de conservación no permite valorar con detalle pero que Cruz Valdovinos¹⁹ ha señalado que pueden ser copias con variantes de otros retratos originales de Velázquez del año 1623 o 1624. Fueron llevados a Roma por el cardenal Giulio Sacchetti, nuncio en Madrid de 1624 a 1626.²⁰ Ambos aparecen inventariados en 1639 junto a un retrato del hermano del rey del que nada se sabe. Nos preguntamos si participó en estos retratos Domingo de Carrión, pues el retrato de Manuela de Ballesteros deriva muy directamente del retrato de la reina en la colección Sacchetti. La falda se adorna con los mismos motivos aunque en la que viste la reina en Roma los bordados de hilo de oro se perfilan casi individualmente mientras que en el retrato de Manuela de Ballesteros se reducen a toques únicos de pincel, una simplificación que tanto puede deberse al influjo de Velázquez como a la economía de medios utilizados en un retrato que seguramente no alcanzó un elevado precio. Adornos semejantes se ven en la falda de María de Velasco, hija de Manuela y Pedro de Velasco. Recientemente se ha publicado otra versión del rey Felipe IV en colección particular madrileña que es de mayor calidad técnica y de trabajo muy minucioso; tal vez también pueda relacionarse con

¹⁷ LÓPEZ-REY, J.: “Muerte de Villandrando y fortuna de Velázquez”, *Arte Español*, XXVI, 1968-1969, pp. 1-4; VARELA MERINO, L.: “Muerte de Villandrando, ¿fortuna de Velázquez?”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte*, XI, 1999, pp. 185-210.

¹⁸ VARELA MERINO, L.: “Muerte de Villandrando...”, *op. cit.*, pp. 199 y 209-210. Villandrando murió el 22 de noviembre de 1622 y la almoneda de sus bienes se produjo entre el 13 de diciembre de ese año y el 6 de febrero de 1623. Familiares, criados y colaboradores solían disponer de ciertas ventajas, consentidas por la sociedad civil, para recuperar en las almonedas bienes considerados parcialmente suyos o vinculados a ellos. Este podría ser el caso de Carrión, aunque no existe prueba documental que permita afirmar que en ese momento colaboraba con Villandrando.

¹⁹ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, 2011, p. 75.

²⁰ SALORT PONS, S.: “Velázquez and Giulio Sacchetti: two unpublished portraits of the King and Queen of Spain”, *The Burlington Magazine*, 143, 2001, pp. 67-72; SALORT PONS, S.: *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002, pp. 326-337.

la obra de Carrión.²¹ Similar parecido encontramos en otros retratos femeninos del taller de Velázquez que están acabados con la pincelada precisa y el amor por el detalle que caracteriza a la obra de Carrión, aunque únicamente una comparación directa permitiría avanzar en la relación, pues fueron bastantes los pintores que retrataron a los reyes en los años veinte y primeros años treinta. Nos referimos a los retratos de la infanta María en los Staatliche Museen de Berlín y del Národní Muzeum de Praga, y al retrato de Isabel de Borbón en el Statens Museum for Kunst de Copenhague. Todos estos retratos femeninos son tanto derivación del retrato de la reina Isabel pintada por Villandrando²² como de otros cuadros de Bartolomé González: retrato de Margarita de Austria con su perro Baylán del Museo Nacional del Prado y la versión de cuerpo entero del convento de la Encarnación. Derivan de los retratos que Pantoja de la Cruz hizo a la reina Margarita de Austria en 1601 y 1607. En otros retratos de Velázquez de la prolífica década de los años treinta también se ha sospechado la participación de ayudantes de pincelada precisa entre los que no ha de estar su yerno Martínez del Mazo que, desde el principio, hubo de inclinarse por el acabado blando y colorista del maestro. Posiblemente con Mazo se pueden relacionar los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón que en 1632 se enviaron a Viena. En estos retratos de Viena, como en los que en 1639 se enviaron a Londres y se encuentran en la colección real de Hampton Court,²³ se aprecia un estilo más suelto que nada tiene que ver con Carrión y podrían corresponder a Juan Bautista Martínez del Mazo.

Son tan distintos los estilos que se combinan en los retratos ecuestres de Felipe III y de las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón, pintados para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro madrileño, que la crítica historiográfica ha promovido diversos y contradictorios intentos por lograr una explicación convincente y con ello se ha construido uno de los laberintos más intrincados de la historiografía en torno a Velázquez y, a pesar de lo mucho que se ha escrito, “hasta el momento no se ha conseguido dar una solución definitiva al problema de cuándo y por quién fueron pintados”²⁴ los tres retratos aludidos. El debate permanece inconcluso por no haberse podido identificar en el círculo de Velázquez a un pintor que, como Domingo de Carrión, se mantuvo apegado a la pincelada precisa y prieta y al amor por el detalle.

La documentación ha sido causante de numerosos equívocos y no pretendemos resolver la cuestión definitivamente –pues queda mucho margen para investigaciones futuras– pero intentamos aportar una nueva línea interpretativa y contribuir a desvelar cuál fue la mano –o,

²¹ PORTÚS, J.: “Philip IV, c. 1623-1626”, *Diego Velázquez: the early court portraits. The Prado at the Meadows*, vol. 3, Dallas, 2012, p. 110.

²² Aparte del cuadro del Museo Nacional del Prado se debe añadir otro enigmático retrato atribuido a Villandrando que se encuentra en la Cívica Galleria “Anna e Luigi Parmeggiani” en Reggio Emilia; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Dipinti della Cívica Galleria “Anna e Luigi Parmiggiani”*. 1. *I dipinti spagnoli (Reggio Emilia)*, Bolonia, 1988, pp. 52-53; DOVAL TRUEBA, M. del M.: “Velázquez y los retratos de Isabel de Borbón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103, 2009, p. 146.

²³ HARRIS, E.: *Velázquez*, Madrid, 2003, pp. 21-22; OLIVÁN SANTALIESTRA, L.: ““Decía que no se dejaba retratar de buena gana”. Modestia e invisibilidad de la reina Isabel de Borbón (1635-1644)”, *Goya*, 338, 2012, p. 18; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 142-143 y 242-243.

²⁴ MORÁN TURINA, M.: ““Pues es más que Alejandro y tú su Apeles”. Notas sobre los retratos ecuestres de Velázquez”, *El palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid, 2002, pp. 63-87 (cita, p. 71). También en MORÁN TURINA, M.: *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, 2006, p. 54; en adelante citamos por esta edición.

al menos, una de las manos— que con tanta minuciosidad pintó las figuras de los retratados. Aportamos una noticia documental indirecta junto con la obra de un autor casi desconocido que puede ayudar a comprender mejor tan magnífica serie de retratos ecuestres y creemos que contribuimos a desenredar la investigación que estaba prácticamente detenida desde que Brown y Morán presentaran las tres hipótesis básicas sobre el momento en el que se pudieron pintar los cuadros.²⁵

Varios autores han estudiado el taller del maestro,²⁶ pero en ninguno de los escritos se menciona a Domingo de Carrión y de los primeros años de Velázquez en la corte poco se sabe. Pudo colaborar su hermano Juan Velázquez y tal vez Domingo de Yanguas, testigo en 1626 en la admisión del aprendiz Andrés de Brizuela.²⁷ De Italia pudo traer a Hércules Bartolussi que se declaró oficial de Velázquez en diciembre de 1631.²⁸ Otros pintores realizaron retratos de la familia real y se ha apuntado que Francisco Gómez de la Hermosa pudo colaborar en el taller.²⁹ Este pintor realizó en 1630 cinco retratos de la familia real española para el nuncio, cardenal Giovanni Battista Pamphili. Gómez había pretendido puesto de pintor del rey en 1627 y en 1632 era pintor del infante don Fernando. Como Gómez fueron bastantes los pintores de esos años que realizaron retratos de la familia real española, pero de ninguno se ha documentado relación con Velázquez.³⁰ Los más interesantes retratistas de este

²⁵ BROWN, J.: *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 111-112; MORÁN TURINA, M.: “Pues es más que Alejandro...”, *op. cit.*, pp. 63-87.

²⁶ BROWN, J.: “Entre tradición y función: Velázquez como pintor de corte”, *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, 1999, pp. 60-63; DOVAL TRUEBA, M. del M.: *Los “velazqueños”. Pintores que trabajaron en el taller de Velázquez*, Madrid, 2003, p. 29, edición en internet; DOVAL TRUEBA, M. del M.: “Velázquez y los retratos...”, *op. cit.*, p. 145. También HARRIS, E.: “The question of Velázquez's assistants”, *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, 2006, pp. 289-292; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 70-71 y 135.

²⁷ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)”, *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, pp. 105-106; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 70-71 y 135. Además, apunta que con Velázquez pudo aprender el oficio Francisco de Burgos Mantilla.

²⁸ BROWN, J.: “Un italiano en el taller de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 210, 1980, pp. 207-208.

²⁹ COLOMER, J. L.: “1650. Velázquez en la corte pontificia. Galería de retratos de la Roma hispanófila”, *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 41 y 51. Niega la participación de Francisco Gómez en el taller de Velázquez, CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 138.

³⁰ El 3 de octubre de 1633, Vicente Carducho y Diego Velázquez informaron sobre los retratos reales que los alguaciles habían retirado a Simón de Cienfuegos, Antonio Grijal, Antonio Ponce, Juan de la Fuente, Jerónimo de Tos y Francisco Barrera; *Corpus velazqueño. Documentos y Textos*, t. I, Madrid, 2000, pp. 95-96. El 23 de mayo de 1634, los diputados del reino de Aragón encargaron a un joven Francisco Camilo y a los pintores locales Pedro Urzanqui, Andrés Urzanqui y Vicente Tió copia de los retratos que estaban en la Sala Real de la Diputación del Reino de Aragón; MORTE GARCÍA, C.: “Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I) y (II)”, *Boletín del Museo del Prado*, 11, 1990, pp. 19-36 y 12, 1991, pp. 13-28. Más cercanos al estilo tradicional de la corte madrileña, pero de menor calidad que las pinturas de Carrión, son los seis retratos de Felipe II, Felipe III, Felipe IV y sus respectivas esposas de la Universidad de Salamanca pintados por Juan Téllez; AZOFRA AGUSTÍN, E.; PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: “La Galería de retratos de reyes y reinas de España”, *Locí et imagines. Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 2013, pp. 157-159. Otros dos retratistas, vinculados a Bartolomé González, fueron Jerónimo López Polanco, muerto en 1626, y Andrés López Polanco, documentado de 1608 a 1639.

momento, practicantes de un estilo próximo al de Carrión, son Felipe Diriksen y Juan van der Hamen, pero tampoco se ha documentado vínculo alguno con Velázquez.³¹

Se supone que Juan Bautista Martínez del Mazo ingresó hacia 1631 en el obrador velazqueño³² y en agosto de 1633 se desposó con Francisca, hija de Diego Velázquez.³³ Es muy probable que el sevillano confiara en Mazo determinadas tareas del adorno del Buen Retiro y es posible que sea autor, bajo la supervisión de su suegro, de los paisajes de los retratos ecuestres que estudiamos. Suponemos que Mazo, a la vera de Velázquez, hubo de inclinarse desde el inicio por la pincelada deshecha que caracteriza sus obras conocidas y, por tanto, lo apartamos de la realización de las figuras que adjudicamos a Carrión. Si Mazo aprendió el oficio de pintor con Velázquez es difícilmente imaginable que éste ejercitara a su yerno en una práctica pictórica sin futuro, tan alejada de la suya propia, como era la pintura precisa y analítica de la corte madrileña. Es posible que Velázquez llegara a algún acuerdo de colaboración con Antonio de Puga y Juan de la Corte, por no hablar de Juan de Pareja del que nada se sabe en estos años. Se sabe que Corte hizo el *Socorro de Valenza del Po por don Carlos Coloma* en el que Velázquez pintó la cabeza del protagonista, aunque la obra es ligeramente posterior a la finalización de las pinturas del Salón.³⁴ Ambos pudieron participar en los paisajes de las pinturas de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón y, en este sentido, el paisaje de jardines en perspectiva que acompañaba a la figura de Margarita de Austria –que Velázquez o Mazo acabaron medio ocultando– pudiera corresponder a Juan de la Corte o Antonio de Puga, como se ha indicado. Pero, como novedad, proponemos que Domingo de Carrión ha de ser el pintor de pincelada pulida y detallada que pintó las figuras de Felipe III y de las reinas. Para los cuadros del Salón de Reinos y de los saloncetes anexos pudo recurrir a Domingo de Carrión, Martínez del Mazo, Juan de la Corte, Antonio de Puga y tal vez otros pintores, pues eran muchos los espacios que había que decorar. La década de los años treinta fue un periodo de producción prodigiosa³⁵ en la parca actividad

³¹ En 1620 Diriksen hizo un retrato desconocido de Felipe III y con su firma se conserva el retrato de un caballero de la familia Ibarra en el Ayuntamiento de Eibar y otro de una dama, datado en 1630, que perteneció a la colección Fluxá y es muy semejante al retrato de María de Velasco de la galería de Espinosa; ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 338-348; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, p. 80. Sobre los retratos del Instituto Valencia de Don Juan y Juan van der Hamen, JORDAN, W. B.: *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, Madrid, 2005, pp. 218-219; NAYA FRANCO, C.: “De la posibilidad de identificar a una dama a través de una alhaja: el descubrimiento de un retrato de Isabel de Borbón en el Instituto Valencia de Don Juan, pintado por van der Hamen”, *Ars & Renovatio*, 1, 2013, pp. 194-214.

³² CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, op. cit., pp. 71 y 135-137.

³³ LÓPEZ NAVÍO, J.: “Matrimonio de Juan B. del Mazo con la hija de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 132, 1960, pp. 387-419.

³⁴ La noticia sobre esta obra de Juan de la Corte con la cabeza del protagonista realizada por Velázquez se recogió en el inventario del palacio del Buen Retiro de 1700: “otra [pintura] de quatro varas de largo y tres y media de alto; quando don Carlos Colonna socorrió la Valencia del Po; de mano de Juan de la Corte, y la caveza del retrato de Velazquez; con marco dorado, tasada en cien doblones”; PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, 1776, t. VI, pp. 129-130; CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. I, p. 364; TORMO, E.: “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, pp. 281, 293 y 295; CATURLA, M. L.: “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 132, 1960, pp. 340-341; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura...*, op. cit., p. 363.

³⁵ BROWN, J.: “Velázquez en las décadas de 1630 y 1640”, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008 (1999), pp. 151-163.

artística de Velázquez y las radiografías de estos tres retratos ecuestres y de otras obras del periodo han permitido observar que, a partir de modelos del taller, se usaban calcos³⁶ para encajar los rostros y las figuras, de modo que otros artífices elaborarían estos elementos de las pinturas bajo la supervisión de la magistral mano de Velázquez. Varios autores han creído ver la misma autoría en los tres rostros del rey y de las reinas,³⁷ mientras Garrido observó en las radiografías ciertas diferencias en el rostro de Isabel y propone un tercer pintor distinto a Velázquez y al ejecutante de los retratos de Felipe III y Margarita de Austria.³⁸ Los retratos procedentes de Espinosa de los Monteros demuestran que Carrión sabía dotar de realismo a los retratados y que podía pintar del natural. Carrión practicaba un estilo “anticuado” en los años treinta cuando Velázquez llevaba tiempo propugnando la pincelada suelta, pero seguramente era un modo de pintar apreciado en la corte porque lograba realismo y parecido físico. En cualquier caso, con semejante estilo detallado, aunque más pulcramente aplicado pues no en vano se trata de retratos para un palacio real, están realizadas las figuras de Felipe III y su esposa, a caballo.

Bajo un retrato de Isabel de Borbón, ahora en colección particular neoyorquina, se ha observado que existe otro retrato anterior a partir del cual se habría realizado la versión del museo de Copenhague. Pero no se conoce ningún otro retrato femenino de la familia real pintado por Velázquez y que sea de los años veinte, si se exceptúan las cabezas de María de Hungría e Isabel de Borbón que debieron utilizarse como modelos para el taller. Se han podido perder, pero los retratos personales de la reina y de la infanta María anteriores a 1630, si existieron, debieron de ser pocos y no los destaca Pacheco. Se diría que Velázquez mantuvo cierto disgusto por los vestidos femeninos minuciosos que, desde hacía décadas, eran parte consustancial al retrato de corte y es probable que tuviera que recurrir al servicio de terceros pintores para completar las joyas y los precisos bordados y encajes que eran demandados por la clientela femenina. Entre estos pintores singularizamos a Domingo de Carrión que alcanzó algunos de sus mayores logros en los meticulosos retratos femeninos de la familia Velasco de Espinosa de los Monteros y que, además, en 1636 tenía pendiente el cobro de los bustos de las esposas de Juan de Bracamonte y de Gaspar de Tebes. El maestro sevillano rehuía de la precisión realista para figurar tejidos y joyas, pero manifestó una gran facilidad en la representación plástica de las cabezas³⁹ y tendió a un tratamiento abreviado de los vestidos, a riesgo de no complacer el gusto de las damas por ver reproducidas con precisión sus joyas y sus vestidos. Es muy

³⁶ PORTÚS, J.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; DÁVILA, R.: “Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos”, *Boletín del Museo del Prado*, 47, 2011, p. 27. Doval interpreta que los retratos de María de Hungría y de Isabel de Borbón –del salón de retratos de El Escorial– serían modelos para uso del taller; DOVAL TRUEBA, M. del M.: “Velázquez y los retratos...”, *op. cit.*, pp. 142-144. El pintor Antonio de Salazar adquirió en la almoneda de bienes de Rodrigo de Villandrando “una regla para medir retratos” que posiblemente fuera uno de los instrumentos usados para copiar pinturas: VARELA MERINO, L.: “Muerte de Villandrando...”, *op. cit.*, p. 209, nota 233.

³⁷ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 181; señala a Martínez del Mazo como autor de los tres retratos.

³⁸ GARRIDO PÉREZ, C.: *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992, p. 374.

³⁹ Palomino relató una anécdota sobre la habilidad de Velázquez para el retrato al describir acontecimientos de 1659 pero que pudieron suceder mucho antes. Entre líneas se desliza una crítica sobre una supuesta incapacidad para representar los cuerpos, es decir los vestidos: “dixole un día su Magestad, que no faltaba, quien dicesse, que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza; a que respondió: Señor, mucho me favorecen, porque yo no sé, que aya quien la sepa pintar”, PALOMINO, A.: *El Parnaso Español pintoresco laureado. Tomo Tercero. Con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles*, Madrid, 1724, p. 350. Véase, HARRIS, E.: *Velázquez*, Madrid, 2003, pp. 15 y 33; PALOMINO, A. A.: *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Edición de Miguel Morán Turina, Madrid, 2008, pp. 53-54 y nota 528.

conocida la anécdota que cuenta Jusepe Martínez sobre el retrato que en 1642 pintó el sevillano de una joven dama zaragozana, pues refiere el modo de trabajo de Velázquez. Del natural pintó la cabeza mientras que el resto del cuerpo lo llevó al taller de Martínez para acabarlo personalmente o con ayuda ajena. Cuando fue a entregar la obra, la dama no la aceptó porque no había reproducido las finas puntas de Flandes de la valona que vestía cuando la había retratado.⁴⁰ Como en el caso zaragozano, el gusto femenino, acostumbrado al retrato tradicional que permitía identificar

5. Arquitecto madrileño, Sala de Estrado y corredor del Palacio de Pedro de Velasco, 1628-1632, Espinosa de los Monteros (Burgos).

con exactitud la ropa y las joyas que se lucían, le pudo obligar a recurrir a los servicios de Carrión muy pronto, tras la muerte de Villalpando, para que se hiciera cargo de los vestidos, de las joyas y de los encajes. Quedaba esa asignatura pendiente y tras retornar de Italia, insatisfecho con el modelo usado en el taller para la reina Isabel, lo repintó completamente. El nuevo modelo de Isabel de Borbón, ahora en Nueva York, se suele datar en 1631-1632, pero puede ser simultáneo al retrato ecuestre de la reina, pues el jubón y la falda, que representa con un grado de abstracción maravilloso, son los mismos que luce la reina Isabel de Borbón en el retrato ecuestre, sustituido el marrón y las cifras por el elegante negro de la etiqueta española. En este retrato se mantienen, muy esquematizados, los adornos repetidos por el perímetro de la falda, en el cierre del corpiño y en la sujeción de las mangas bobas. Los bordados de inspiración vegetal, a modo de palmeras curvadas en el retrato ecuestre de la reina, adoptan la forma del motivo persa conocido como “boteh”, que disfrutaba entonces de un éxito arrollador, y se trazan con tal soltura en el cuadro neoyorquino que resultan casi irreconocibles.

En el palacio de Espinosa las pinturas de Pedro de Velasco se exponían en una Sala de Estrado que cuenta con una balconada de madera con columnas y pilastras dóricas (fig. 5). Desde este corredor, los invitados podían asistir a los actos festivos o representativos que seguramente se organizaban en la sala. El corredor de Espinosa recuerda la balconada del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro y nos permite reabrir el debate sobre cómo era la mencionada balconada y de qué material estaba realizada.

Elliott y Brown dedicaron una monografía ejemplar al estudio del palacio del Buen Retiro y la significación política del Salón de Reinos, salón de la virtud del príncipe.⁴¹ Reconstruyeron

⁴⁰ MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988 (h. 1675), p. 212.

⁴¹ BROWN, J.; ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 150. Otras lecturas, KAGAN, R. L.: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, 2008, pp. 101-119; MARÍAS, F.: *Pinturas de historia, imágenes políticas: repensando el Salón de Reinos. Discurso leído el día 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. D. Fernando Marías y contestado por la Excmo. Sra. Dª Carmen Sanz Ayán*, Madrid, 2012.

la decoración del Salón con un balcón o galería que corría alrededor y permitía alojar espectadores para contemplar los espectáculos que allí se organizaban. La imaginaron cerrada con una balaustrada de hierro dorado. Es posible, pero resulta difícil y costoso dorar el hierro y la propuesta podría tener problemas de estabilidad. Puesto que las descripciones antiguas destacan la balconada del Salón de Reinos sobre los balcones de los saloncetes anexos, nos preguntamos si no sería de madera dorada, a semejanza del corredor de la Sala de Estrado del palacio de Espinosa. Robert Bargrave vio el Salón de Reinos, en el invierno de 1654-1655, y se refirió a la balconada como “a stately balcony” (regia balconada o majestuoso balcón); “a noble balcony” (noble balconada); “a fair balcony”⁴² (rica balconada o galería), palabras que conjugan mejor con la galería que proponemos que con un balcón de sencillos balaustres. Como “Palestra imperial” la calificó Diego de Covarrubias y Leiva en un soneto que dedicó al Salón y, por su parte, Testi dijo que tenía banco de madera para el asiento de los invitados.⁴³ Recientemente una última reconstrucción, a partir de una minuciosa medición de cuadros y espacios, plantea una concluyente colocación de los lienzos y traza una balconada corrida en derredor del Salón, pues señalan que había espacio para ello y también para los jabalcones de hierro que sujetaban la balconada de metal.⁴⁴

⁴² BROWN, J.; ELLIOTT, J. H.: *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale, 2003, p. 111. Marías ha reparado en una sección del Salón dibujada por René Carlier para Robert de Cotte. El texto del dibujo se refiere al salón como “chapelle de los Reinos”, lo que, a nuestro parecer, vuelve a enfatizar la prestancia y amplitud de esta balconada, destacada por varios visitantes que, en contraste, poco o nada dijeron sobre las que recorrían los saloncetes anexos; MARIÁS, F.: *Pinturas de historia...*, op. cit., pp. 21-25. En 1661 Huygens comentó el saloncete que comunicaba con el Salón de Reinos y señaló que el espacio era “un teatro muy bizarro para comedias donde hay unos balcones dorados al rededor y unas pinturas harto buenas”, mientras que del Salón de Reinos escribió que había un *corredor*, como nosotros proponemos: “Por ella [la sala con el bizarro teatro] se entra en otra sala donde todos los generales principales de España se pintaron con las victorias que han ganado. La boveda desta sala esta pintada de blanco y oro muy lindamente, y alderedor tambien va un corredor de rejas doradas”; EBBEN, M.: *Lodewijck Huygens' Spaans journaal. Reis naar het hof van de koning van Spanje, 1660-1661*, Zutphen, 2005, p. 280.

⁴³ ÁLVAREZ LOPERA, J.: “La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, 2005, p. 101.

⁴⁴ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Velázquez...*, op. cit., p. 178. PORTÚS, J.; GARCÍA-MÁIQUEZ, J.; DÁVILA, R.: “Los retratos ecuestres...”, op. cit., pp. 30-35. También, la cuidada recreación gráfica de BLASCO, C.: *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, 2001.

COPIANDO A CORRADO GIAQUINTO

Este estudio se ocupa de la autoría de una pintura sobre cobre, conservada en una colección privada catalana, copia del fresco de Corrado Giaquinto que decora la bóveda de la escalera principal del Palacio Real de Madrid, la cual era desconocida hasta la fecha. Ésta es indudablemente una obra de calidad; la cual nos ofrece una oportunidad para estudiar y contextualizar otras copias hechas de la Colección Real, especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y hasta principios del siglo XIX.

This study deals with the authorship of a paint on copper plate –currently housed in a private Catalan collection–, a fresco by Corrado Giaquinto over the grand staircase at the Royal Palace of Madrid copy, which was unknown to date. Undoubtedly this is a good quality artwork, which offers us an opportunity to study some Royal Collection copies, made specially in the 18th century second half, until early 19th century.

Gracias a la investigación llevada a cabo por el equipo del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, tenemos la oportunidad de dar a conocer un cuadro, de medianas dimensiones (50'9 x 60'8 cm), titulado *Triunfo de la Religión y la Iglesia* (fig. 1); el cual se conserva en una colección privada de Val d'Aran (Cataluña). En verdad, desconocemos cualquier dato seguro y concreto sobre el lugar de realización, ni su procedencia original. Si bien, todo apunta a que es escuela española, seguramente de la segunda mitad del siglo

¹ Investigador del Subprograma Juan de la Cierva y miembro del Grupo de Investigación Consolidado *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) de la Universitat de Lleida, financiado por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242), siendo su investigador principal el profesor Ximo Company. No obstante, este trabajo se contextualiza en la actividad investigadora del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM), servicio científico-técnico de la Universitat de Lleida con sede en el Parc Científic i Tecnològic. Vaya por delante mi más sincero agradecimiento a Gonzalo Redín Michaus de la Universidad de Alcalá de Henares y al Museo Cerralbo de Madrid; también a otros colegas y miembros del equipo (Gemma Avinyó, Cristina Mongay, Marta Raich), de un modo particular, a Isidre Puig.

1. Seguidor de Corrado Giaquinto (escuela española), *Triunfo de la Religión y la Iglesia*, pintura al óleo sobre plancha de cobre, 50'9 x 60'8 cm, segunda mitad del siglo XVIII (después de 1759), colección privada, Val d'Aran © Foto Marta Raïch, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Lleida.

XVIII; obra, tal vez, de uno de los artistas españoles del círculo más inmediato de Corrado Giaquinto (Molfetta, Apulia, 1703 – Nápoles, 1766). Ahora bien, el problema que plantea el estudio en profundidad de una obra de estas características no deja de presentarse como un reto plagado de buenas expectativas.

Se trata de una pintura al óleo sobre plancha de cobre (fig. 2), la cual fue sometida a un examen técnico estándar, que incluyó diferentes técnicas no destructivas que usan radiaciones electromagnéticas, tanto radiaciones visibles –fotografía digital con luz normal, con luz oblicua, y macrofotografías– como invisibles al ojo humano, tal es el caso de la fluorescencia inducida con luz ultravioleta o la reflectografía infrarroja.

En relación a la técnica y a los materiales, conviene subrayar que el cobre fue un soporte muy popular en Madrid desde la segunda mitad del siglo XVIII,² especialmente indicado para trabajos de pequeño tamaño, y casi siempre relacionado con los artistas italianos al servicio de la Corte. A este respecto, se debe tener presente no tanto la llegada de Jacopo Amigoni (Venecia, h. 1680-1682 –

Madrid, 1752), sino antes bien la de su sucesor en las decoraciones y frescos del Palacio Nuevo de Madrid: Corrado Giaquinto, activo en España entre 1753 y 1762. No obstante, la pintura al óleo sobre cobre fue raramente empleada por este gran pintor molfettés.³

Por su tema, soporte y técnica,⁴ debió ser ejecutada en Madrid, en la Villa y Corte.

2. Fotografía general del reverso. Su estado de conservación es bueno. Aunque presenta los problemas habituales de la pintura sobre metal.

² Es así que Pacheco, en su *Arte de la pintura*, no refiere la pintura al óleo sobre cobre y sí, en cambio, sobre otros materiales duros, como jaspe. PACHECO, F.: *Arte de la pintura*, Madrid, 1990 (1649), véase concretamente: Libro II, Cap. VI, “En que prosigue la pintura a olio sobre otras materias y de las encarnaciones de polimento y de mate”, donde se da noticia de la pintura al óleo sobre jaspe y seda, espec. pp. 490-494. Ahora bien, sí refiere la encarnación sobre metales, espec. pp. 502-503.

³ De hecho, solo dos son los ejemplos conservados en colecciones españolas: uno es el *Bautismo de Cristo* (inv. 52) de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, –que fue boceto preparatorio en pequeño formato para el retablo de la antigua capilla de San Juan Bautista de la iglesia romana de Santa María dell’Orto–, fechado alrededor de 1750. Disponible en línea en la página web de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, catálogo en línea: <http://www.lookenter.com/web/art/thyssen/coleccionctb/esp_accesible/htm/obra52/ficha_large_accesible.htm> (fecha de consulta: 29/10/2013); otro en el Museo Cerralbo, se trata de una *Resurrección de Cristo*, recientemente atribuida a Corrado Giaquinto (inv. 1630) y datada entre 1755-1762 (fig. 3). Disponible en línea en la Red digital de colecciones de museos de España (CER.ES), catálogo en línea: <<http://ceres.mcu.es/pages/Main>> (fecha de consulta: 29/10/2013).

⁴ “La pintura sobre cobre, con su aspecto suntuoso y su pequeño tamaño, era habitualmente empleada en obras devocionales, formando parte a veces de pequeños retablos portátiles para uso privado (...)”, REDÍN MICHAUS, G.: *La Resurrección de Cristo, una obra inédita de Corrado Giaquinto en el Museo Cerralbo*, Madrid, 2007, p. 6. Disponible en línea, de acceso abierto: <http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/publicaciones/piezadelmes/2007_03_resurreccion_cristo_giaquinto.pdf> (fecha de consulta: 29/10/2013)

3. Atribuido a Corrado Giaquinto, *Resurrección de Cristo*, pintura al óleo sobre cobre, 19 x 13 cm, h. 1755-1762, Museo Cerralbo (Inv. 1630) © Foto Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo, Madrid.

4. Corrado Giaquinto (y taller), *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia*, pintura al fresco, h. 1759-1762, bóveda de la Escalera Principal del Palacio Real, Madrid (Fototeca del CAEM · UdL).

DE LA “IDEA”...

Se trata de una alegoría, que se ha titulado *Triunfo de la Religión y la Iglesia* –a fin de diferenciarla del fresco de la escalera principal del Palacio Real de Madrid, el original en el que esta se basó–;⁵ en verdad, una representación simbólica del juramento de fidelidad de *España* ante la *Religión* y a la *Iglesia Católica*. Al ser este el argumento principal, estas ideas abstractas, representadas por medio de personificaciones, ocupan una posición central: flanqueando una pequeña mesa o altar, se disponen a ambos lados dos figuras femeninas: a la izquierda, entronizada, aparece una figura femenina, la *Iglesia Católica*, vestida de azul y caracterizada por la tiara papal que sujeta un ángel tras ella; a la derecha, al otro lado del altar, la *Religión*, vestida de blanco y sosteniendo, en alto, una cruz de madera. Muy cerca de esta figura *España*; si bien, en el modelo original, esta aparece representada como una mujer vestida a modo de heroína clásica –con un yelmo y sujetando unas flechas en su mano izquierda y unas espigas en la derecha–, en la obra en estudio sólo se pueden identificar, en cambio, los dardos, ya que fue despojada de sus otros atributos.

⁵ En relación a este trabajo de Corrado Giaquinto como fresquista, en el Palacio Real de Madrid, véase el estudio clásico de PLAZA SANTIAGO, F. J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 105-107. Más recientemente, DÍAZ GALLEGOS, C.: “Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real de Madrid”, *Arbor*, 665, 2001, pp. 59-81, espec. pp. 61-62.

Alrededor de este grupo central, se despliega un conjunto de gran interés iconográfico, documentado concienzudamente, y de sentido alegórico –sus figuras representan diferentes conceptos abstractos y personificaciones de los territorios que conforman la Monarquía hispánica de difícil interpretación, que fueron ideados, sin duda, por un teólogo–.⁶ En la parte superior, se contempla un grupo de ángeles y virtudes con palmas y laureles, que trenzan una corona que rematan las Armas Reales, sostenidas por dos *Victorias*.

En último lugar, en el margen inferior derecho, se descubre una joven desnuda, corriendo por un campo, identificada como *América*; a la izquierda, en cambio, aparece un pequeño grupo formado por otra figura femenina sentada (*Asia*), que se hace acompañar de un camello y un par niños, rodeados de vasos de perfume –sus atributos más característicos–.⁷

... A LA PINTURA.

Es obra de buena calidad, según idea original de Corrado Giaquinto, que es en verdad copia del fresco de la escalera principal del Palacio Real de Madrid. Si bien, esta composición compleja y animada se trabaja a partir de una tonalidad más sorda y terrosa, que dista mucho de la riqueza colorista del original; de ejecución, en general, más dura –a pesar de estar pintada de manera abocetada y suelta–, reforzada por una luz clara y fría. La pintura de la bóveda, tradicionalmente conocida como *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia*, se debe a este gran pintor apuliano del siglo XVIII, y fue llevada a cabo entre 1759-1762 (fig. 4). Hasta donde se sabe, no se ha localizado ningún documento que precise la fecha exacta, pero la horquilla está determinada por la licencia solicitada por Giaquinto, en 1762, a Carlos III para marchar a Nápoles. Los bocetos o modelos para estos trabajos se conservan en el Museo Nacional del Prado;⁸ pero interesa de modo particular un boceto, de ejecución muy cuidada, que perteneció a la Colección Real (cat. P6715), hoy de nuevo en Madrid –anteriormente en depósito de Museo de Zaragoza–, y datado alrededor de 1759 (fig. 5).

Así pues, buena parte de los esfuerzos se centraron en el borrón o boceto de *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia*, un óleo sobre lienzo; concluyéndose, sin lugar a dudas,

⁶ Se conocen hasta cinco colecciones de escritos relacionados con el *Sistema de adornos de escultura, interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid* del Padre Sarmiento, datados entre 1743 y 1747; a los que hay que añadir el proyecto presentado por el jesuita Padre Fèvre –el que aquí, ahora, interesa–, redactado por las mismas fechas, véase: FABRE, F. J.: *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid: hecha de orden de S. M.*, Madrid, 1829, pp. 1-7. Disponible en línea en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, catálogo en línea: <http://sirio.ua.es/libros/BFilosofia/alegorias_bovedas/ima0001.htm> (fecha de consulta: 13/03/2014).

⁷ Algunas de estas personificaciones y sus atributos no son fácilmente inteligibles; pero su identificación y el estudio iconográfico se basa en los escritos del Padre Fèvre (véase nota anterior).

⁸ PÉREZ SANCHEZ, A. E.: “En torno a Corrado Giaquinto”, *Archivo Español de Arte*, 44, 176, 1971, pp. 389-401, espec. 388-389. URREA FERNÁNDEZ, J.: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 116-124; CIOFFI, I.: “Corrado Giaquinto and the Dissemination of the Italian Style at the Bourbon Court in Madrid”, *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries* (cat. ex.), Indianápolis, Nueva York, 1996, pp. 27-38, espec. pp. 27-28; DÍAZ GALLEGOS, C.: “Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real ...”, *op. cit.*, 2001, pp. 59-82, espec. pp. 61-62; PÉREZ SANCHEZ, A. E.: “La huella de Giaquinto en España”, *Corrado Giaquinto y España* (cat. ex.), Madrid, 2006, pp. 75-92.

5. Corrado Giaquinto, *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia* (boceto), pintura al óleo sobre lienzo, 160 x 150 cm, h. 1759, Museo Nacional del Prado (cat. P6715) © Museo Nacional del Prado, Madrid.

6. Fotografía digital de imágenes infrarrojas o reflectografía de infrarrojos, obtenida por el Dr. Isidre Puig, con el equipo Sinarback e-Volution 75H. Esta aporta, en verdad, poca información en relación al proceso creativo o a la técnica utilizada, al no hallarse “pentimenti” o, por mejor decir, variaciones en la composición, y nos afianza en la idea de que se trata de una copia (Fototeca del CAEM · UdL).

que el copista que la redujo a la lámina de cobre, repite más o menos fielmente la pintura al fresco de la escalera principal de Palacio y no en el magnífico boceto que Giaquinto realizó alrededor de 1759.⁹ No hay duda que ese fue el modelo a seguir. De hecho, si se comparan estas dos obras, aunque gran parte de la composición se representa de modo idéntico, se pueden apreciar algunas pequeñas variaciones, en cuanto a motivos.

Sin entrar a detallar las figuras alegóricas que se representan, en la parte superior central, el escudo de armas, que remata una gran corona de laurel, está flanqueado, en el fresco de la escalera del Palacio Real, por dos figuras de la *Victoria* (figs. 7 y 8) —éstas bien identificadas por las palmas, los laureles, las guirnaldas y el clarín—, mientras que en el boceto, alrededor de este escudo, se representan no tres sino dos figuras. Hacia la derecha, se puede observar igualmente, en el caso del fresco, dos grupos de tres de personajes

⁹ Se trata de una composición ya definitivamente acabada y el color bien estudiado en todos sus matices —por todo ello, más parece una repetición cuidada o “ricordo”, que un boceto previo—, sin apenas variación. Muy apreciado ya en su época, este perteneció a la Colección Real y nunca salió del Palacio Real; donde ocupó su lugar en la “antecámara de las Señoras infantas”, a finales del siglo XVIII, y en 1808/1811, en una “pieza de pasage”. LUNA, J. J.: *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993, p. 120; cfr. SANCHO, J. L.: “Cuando el Palacio era el Museo Real: La Colección Real de pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la description des Tableaux su Palais de S.S.C por Frédéric Quilliet (1808)”, *Arbor*, 665, 2001, pp. 83-142, espec. p. 138.

7. Corrado Giaquinto, *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia* (detalle) pintura al fresco, h. 1759-1762, Escalera Principal del Palacio Real.

8. Seguidor de Corrado Giaquinto, *Triunfo de la Religión y la Iglesia* (detalle), segunda mitad del siglo XVIII (?), colección privada (Val d'Aran).

alegóricos que sostienen distintos atributos y símbolos: se da, en cualquier caso, una simplificación del aparato alegórico y una visible “fragmentación” del programa iconográfico en relación a la caracterización e identificación de cada personaje. Por último, en la zona inferior derecha, en el paisaje de fondo, se descubre una joven corriendo por el campo que representa a *América*. Pues bien, si en el boceto, su posición y caracterización, con un brazo avanzado y el otro sujetando unas flechas, son perfectamente legibles, en el fresco, aquella cambia y sus atributos son difícilmente visibles (figs. 9 y 10); además, sujeta un velo azul, el cual, terciado, cubre más su cuerpo, anteriormente desnudo.

9. Corrado Giaquinto, *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia* (detalle), h. 1759, Museo Nacional del Prado.

10. Seguidor de Corrado Giaquinto, *Triunfo de la Religión y la Iglesia* (detalle), segunda mitad del siglo XVIII (?), colección privada (Val d'Aran).

Así pues el cobre que nos ocupa, es copia fiel de la pintura de la bóveda del Palacio Real, ya que repite todas estas variaciones, aún más acentuadas si cabe si pasamos de lo general a lo particular –llama poderosamente la atención, por ejemplo, no ya la reducción del aparato alegórico a los pies de la *Iglesia Católica* y la *Religión*, si no la supresión de la paloma del Espíritu Santo– (fig. 8). Hay que descartar, pues, que esta sea obra del propio Corrado Giaquinto; ya que, después de analizar su boceto y otros lienzos de pequeño formato que se conservan en el Museo del Prado –en los que se muestra una pincelada más densa y gruesa, más pastosa–, así como dos de sus pinturas al óleo sobre cobre –en los que se desvela no

sólo un acabado brillante y liso sino también un estilo más cuidado y de color más delicado—, se puede concluir que difieren grandemente (fig. 3).

Obviamente, queda descartado que el autor de este óleo sobre cobre, procedente de una colección privada aranesa, sea el propio Giaquinto; los análisis técnico-formales, los rasgos estilísticos y todos los estudios comparativos así lo atestiguan. Tampoco puede tratarse de una copia reducida, realizada por uno de sus colaboradores, como los hermanos González Velázquez.¹⁰ Igualmente es de descartar, que el autor de este cobre sea uno de los copistas “oficiales” de Giaquinto —ni de sus antiguos discípulos Nicola Porta, José del Castillo o Antonio González Velázquez—, teniendo en cuenta la medianía de la copia, que revela los límites de sus pinceles; aunque resulta de interés, no obstante, como curioso testimonio de su difusión e influencia en la escuela española. Queda claro, pues, que nos las habemos con una personalidad artística diferente; uno de tantos pintores dieciochescos españoles poco menos que desconocidos, bien capaces con una calidad a la altura de sus coetáneos y una técnica nada desdeñable—, aunque modestos.¹¹

Teniendo en cuenta que el autor, definitivamente, no es el pintor molfettés, ni tampoco uno de sus mejores colaboradores, como sus discípulos Antonio González Velázquez (Madrid, 1723-1794) y José del Castillo (Madrid, 1737-1793), tal vez sí uno de los artistas españoles del círculo más inmediato de Corrado Giaquinto, activo aún a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Habida cuenta de que la copia —las versiones, las variaciones y tanteos a partir de composiciones de terceros, la reducción a lienzos de menor formato, “in piccolo”, etc.—, formó parte indispensable de la actividad de los artistas enrolados en la decoración del Palacio Real, como lo era de la formación de los alumnos de la Academia de San Fernando. En este caso, debemos dar por hecho que se conocían los modelos que debían copiarse y eran dignos de ser estudiados, tanto en el Palacio Real Nuevo como en otras colecciones.¹²

Buena prueba de aquello es una *Alegoría de la Paz* que se conserva, también, en el Museo Cerralbo (inv. VH 0056), la cual es copia o réplica de un boceto que pintó Corrado Giaquinto, fechado en 1762 (fig. 11); obra, tal vez, de uno de los artistas españoles del círculo más

¹⁰ Tal como indica Ceán, a mediados del siglo XVIII sus pinturas y bocetos eran ya muy apreciados, los cuales “(...) procura imitar su discípulo D. Antonio Gonzalez Velazquez, y que muy pocos pudieron copiar con exactitud”. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 2001 (1800), p. 185.

¹¹ PÉREZ SANCHEZ, A. E.: “En torno a Corrado...”, *op. cit.*, 1971, pp. 395-396; CIOFFI, I.: “Corrado Giaquinto and the Dissemination...”, *op. cit.*, 1996, pp. 29-31; MORALES Y MARÍN, J. L.: *Pintura en España, 1750-1808*, Madrid, 1994; ARNAIZ, J. M.: “Sobre Goya y algunos pintores de su entorno”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11, 1999, pp. 263-288, espec. pp. 284.

¹² Así lo atestigua, por ejemplo, el dibujo del “Nacimiento del Sol y triunfo de Baco” —en la inscripción se lee: “Techo pintado a fresco por Corrado en el Salón de Damas del RI Palazio nuevo de Madrid”—, adquirido por el Museo Nacional del Prado (Cat. D-7506), que forma parte de un conjunto dibujos de Pau Montaña, copias de otras tantas obras de arte que estudió durante su estancia en Madrid entre 1795 y 1799, como pensionado de la Escuela de Llotja de Barcelona. Se trata de estudios o copias a partir de pinturas, frescos o dibujos de antiguos maestros que se custodiaban en el Monasterio del Escorial, en el Palacio Real nuevo o en otras colecciones. BASSEGODA, B.: “Pau Montaña Cantó (c. 1775-1801): Colección de 35 dibujos con copias de pinturas (1795-1799)” [Adquisiciones y Adscripciones], *Museo Nacional del Prado: Memoria de Actividades 2008*, Madrid, 2009, pp. 50-56. Disponible en línea, a través de la página web del Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/uploads/media/Memoria_2008_02.pdf> (fecha de consulta: 01/02/2015).

inmediato del pintor molfettés. Dentro de la decoración para el Salón de Guardias del Palacio Real se proyectó, como sobrepuerta, un fresco con la *Alegoría de la Victoria*, el cual estilísticamente parece responder a una mano distinta; lo cual no sorprende. De la misma manera, el lienzo del Museo Cerralbo no es un boceto del Giaquinto para esta pintura mural, cuyo original se conserva en el Palacio de la Zarzuela (inv. 10055608); ni tampoco es obra de Francisco Bayeu, una atribución igualmente poco creíble.¹³

11. Círculo de Corrado Giaquinto, *Alegoría de la Paz*, pintura al óleo sobre lienzo, 72 x 85 cm, h. 1755-1762, Museo Cerralbo (Inv. VH 56) © Foto Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo, Madrid.

CUANDO EL PALACIO ERA EL MUSEO

De la obra que nos ocupa, hay que suponer que su autor estaría innegablemente bajo influencia de Corrado Giaquinto, ya directa, ya indirectamente, por ejemplo a través de la formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –podría haber sido eventualmente alumno de los González Velázquez, seguidores del pintor molfettés–; además de poseer un conocimiento directo de las grandes decoraciones y frescos del Palacio Real de Madrid; así como, tener “acceso” a las colecciones reales y poder realizar copias libremente.

Teniendo en cuenta que esta pintura sobre lámina de cobre es copia fiel de los frescos del Palacio Real, es importante aclarar en qué momento pudo haberse “reproducido”; subráyese, otra vez, que se trata de copia, no réplica –ya que la réplica es la “copia” de una obra de arte hecha por el propio artista o bajo su supervisión–. Pues bien, según tesis defendida por J. L. Sancho,¹⁴ el Palacio Real Nuevo funcionó, ya desde los tiempos de Anton Raphael Mengs (Aussig, República Checa, 1728 – Roma, 1779), como Real Galería “avant la lettre”; el “único museo posible” bajo Carlos III y Carlos IV, donde hacer “visitable” la Colección Real y las decoraciones murales en la planta principal. En efecto, la accesibilidad al público –en sentido estricto o restringido, a las personas de “calidad”–, quedaba garantizada gracias

¹³ PÉREZ SANCHEZ, A. E. (dir.): *Corrado Giaquinto y España*, op. cit., 2006, pp. 46 y 294. Cfr. REUTER, A: “Alegoría de la Paz [Ficha catalográfica]” (23-09-2012). Disponible en línea, a través de la plataforma web de la Red digital de colecciones de museos en España (CERES): <<http://ceres.mcu.es/pages/Main>> (fecha de consulta: 29/10/2014). SIGÜENZA MARTÍN, R.: *Alegoría de la Victoria: Giaquinto y el trabajo del pintor*, Madrid, 2012, p. 6. Disponible en línea, de acceso abierto: <http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/publicaciones/piezadelmes/2012_11_victoria.pdf> (fecha de consulta: 29/10/2014).

¹⁴ SANCHEZ, J. L.: “Cuando el Palacio era el Museo Real...”, op. cit., 2001, pp. 83-142, espec. pp. 83-85.

12. Anónimo (¿escuela flamenca?), *Copia del Retrato ecuestre de Carlos I*, pintura al óleo sobre cobre, 38'8 x 44 cm, segunda mitad del siglos XVIII (?), colección privada, Barcelona (Fototeca del CAEM · UdL).

a la colaboración del personal de Palacio,¹⁵ o los pintores de cámara. De hecho, así lo señala el propio Mengs en una carta dirigida a Carlos III y fechada en enero de 1777, quien subraya que el Pintor de cámara del rey sea el "(...) sujeto que fuese encargado de cuidar las pinturas (...) deberá tener el encargo de enseñar las Pinturas de SM a los Señores Extranjeros de Rango que deseen verlas (...)".¹⁶ Por lo demás, tenía un destacado papel, asimismo, en la designación de copistas, para quienes podían permitirse encargar reproducciones de obras famosas de la Colección Real, ya ejecutadas por los pintores oficiales de la corte,¹⁷ ya por otros de menor rango.

Por tanto, una forma importante para el conocimiento de este patrimonio y del coleccionismo europeo en el Siglo de las

Luces serán estas copias; en ocasiones casi trabajos de miniaturista, de pequeño tamaño y de irregular calidad. Seguramente, en no pocas ocasiones, estas fueron realizadas por los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, adiestrándose en el

¹⁵ Una célebre guía de Madrid, de principios del siglo XIX, afirmaba que el "(...) conasego ó aposentador mayor que vive en el mismo Palacio proporciona el ver todas estas curiosidades quando sus Magestades están ausentes". *Paseo por Madrid o Guia del Forastero en la Corte... obra que contiene la descripción de sus palacios, edificios*, Madrid, 1815, p. 45. Ejemplar del Museo Nacional del Romanticismo [C-I/4], accesible en línea a través de la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico, Ministerio de Cultura: <<http://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.cmd?id=450339>>. (fecha de consulta: 01/10/2014).

¹⁶ *Informe de Mengs al mayordomo mayor*, marqués de Montealegre, 2 de enero de 1777. Archivo General de Palacio (AGP), Secc. Carlos III, leg. 202. Fue publicado por LUNA, J. J.: "Menges en la corte de Madrid. Notas y documentos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17, 1980, pp. 321-338, espec. p. 332; cit. SANCHO, J. L.: "Cuando el Palacio era el Museo Real...", *op. cit.*, 2001, p. 90.

¹⁷ Tal es el caso de las copias de Murillo, de Agustín Esteve (Valencia, 1753-1820), de algunas pinturas del Palacio Real; por ejemplo la que refiere Lord Grantham, embajador inglés en España, en carta fechada en abril de 1779: "La copia de Murillo la tengo bastante adelantada aunque en esta semana he podido trabajar poco en ella, por el motivo de qe en el palacio estan de desestero [el cambio de invierno a verano en la decoración interior del Palacio Real]". GLENDINNING, N.; HARRIS, E., y RUSSELL, F.: "Lord Grantham and the Taste for Velázquez: 'the Electrical Eel of the Day'", *Burlington Magazine*, 141, 1999, pp. 598-605, espec. p. 605; *cfr.* HARRIS, E: *Estudios completos sobre Velázquez = Complete studies on Velázquez*, Madrid, 2006, pp. 309-310.

arte de los grandes artistas copiando cuadros de las colecciones reales; o bien extranjeros, los cuales viajaban a Madrid con semejantes intenciones. De esta forma, menudean en el comercio de arte copias o reproducciones de pequeño tamaño, frecuentemente pinturas al óleo sobre cobre, hechas para compradores de reproducciones, a caballo entre finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX (fig. 12). Tampoco es extraño encontrarlas en las colecciones de museos de España.

Ahora bien, es en el reinado de Carlos III cuando se advierte un activo interés por organizar y dar a conocer la colección real, a propios y extraños; también a los pintores.

Dejando al margen problemas atributivos, hay que insistir al referir este óleo sobre cobre, titulado *Triunfo de la Religión y la Iglesia*, que estamos, sin duda alguna, ante un artista con una gran capacidad técnica; el cual es capaz de plasmar una composición compleja y animada, pero privado de la genialidad y monumentalismo de Corrado Giaquinto. Por tanto, hay que atribuirlo, como se viene apuntando, a un pintor español, seguramente salido de la Academia de San Fernando, además de un buen conocedor del panorama de la pintura cortesana. Por consiguiente, el periodo que nos interesa está comprendido entre la estancia española de Corrado Giaquinto (1753-1762), o, por mejor decir, los primeros años del reinado de Carlos III –en que se impulsó la terminación de los aspectos funcionales pendientes del Palacio Real, con tal vigor que pudo entrar a vivir en diciembre de 1764–,¹⁸ y hasta el periodo napoleónico, cuando no es ya un Borbón, sino un Napoleón, quien ocupa el

¹⁸ PLAZA SANTIAGO, F. J. de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real...* op. cit., 1975, p. 96.

13. Anónimo (¿escuela alemana?), *Copia del Pismo de Sicilia*, también conocido como *Caída en el camino del Calvario*, 29 x 22'2 cm, pintura al óleo sobre tabla, principios del siglo XIX (h. 1812?), colección privada, Barcelona (Fototeca del CAEM · UdL).

14. Fotografía general del reverso. Se observa una inscripción manuscrita en tinta negra, de caligrafía antigua, donde podemos leer la fecha: "20 Octubre 1812 (...)".

Trono y el Palacio Real de Madrid. Antes, en todo caso, de la inauguración del Real Museo –hoy, Museo Nacional del Prado–, en 1819.

Hace poco, hallamos en una colección privada barcelonesa, una reproducción de una célebre obra de Rafael y su taller, procedente de la antigua Colección Real y que estuvo en el Palacio Real Nuevo desde finales del siglo XVIII; esto es, la *Caída en el camino del Calvario*, también conocida como *El pasmo de Sicilia*, como es bien sabido, actualmente en el Museo Nacional del Prado (inv. P00298). Pero la copia es una pintura al óleo sobre tabla de roble, de pequeño tamaño, la cual presenta en el reverso un papel adherido, con una dedicatoria en tinta negra, de caligrafía antigua, donde podemos leer, transcribir y traducir vagamente: “(...) 20 Octubre 1812 (...) / Jⁿ Wenceslao Herman (...)” (figs. 13 y 14). Una noticia interesante que lo sitúa en los años del expolio napoleónico (1808-1812);¹⁹ teniendo en cuenta que, en paralelo al saqueo del tesoro artístico español por las tropas napoleónicas y la rapacidad de marchantes y comerciantes, que supieron sacar provecho de la situación, no debe perderse de vista la labor de “puesta en valor” de las colecciones reales llevada a cabo por José I apenas fue instalado en el trono.²⁰ Justamente en julio de 1812 José Bonaparte abandonaba Madrid e iniciaba su retirada.²¹

¹⁹ Como se sabe, el cuadro fue enviado a París en 1813, donde se pasó de tabla a lienzo, por encontrarse en malas condiciones de conservación. En la primavera de 1813, salieron de Madrid las obras de pintores de la escuela española seleccionadas para el Museo Napoleón, donde ya había doscientas cincuenta pinturas requisadas en España por iniciativa de su director, Vivant Denon. Llegaron, así, a París cinco pinturas de Rafael, entre ellas *El pasmo de Sicilia*. A la caída de Napoleón, este y otros elementos del tesoro artístico español fueron recuperados, en septiembre de 1815, tal y como relata: RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, W.: *Algunos cuadros del Museo del Prado. Cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los de Rafael que se llevó Bonaparte*, París-Buenos Aires (post. 1907); cfr. MENA MARQUÉS, M. (et al.): *Rafael en España*, (cat. ex.), Madrid, 1985, pp. 26-27, espec. p. 139, cat. 4. Si bien, la historia de los cincuenta cuadros de pintores españoles, ofrecidos por José I como regalo a su hermano, Napoleón, en diciembre de 1809, es de sobra conocida. ANTIGÜEDAD, M. D.: “La primera colección pública en España: el Museo Josefino”, *Fragmentos*, 11, 1987, pp. 67-85; ANTIGÜEDAD, M. D.: “Museo Josefino” y “Museo Napoleón”, *Enciclopedia del Museo del Prado*, t. V, Madrid, 2006, pp. 1608-1609.

²⁰ LIPSCHUTZ, I. H.: *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, 1988 (1972), pp. 65-73.

²¹ Para una bibliografía actualizada, véase GARCÍA SERRANO, F.: “1808-1812: El expolio napoleónico”, *Proyecto MUSIMA. El Museo Imaginario* (en línea), página web del Museo Virtual y Base de Datos de la Pintura Española fuera de España: <<http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Expolio.pdf>>. (fecha de consulta: 29/10/2014)

PERE PAU MUNTANYA A L'ESCENARI ARTÍSTIC BARCELONÍ: DELS CICLES PICTÒRICS PRIVATS ALS PROGRAMES ICONOGRÀFICS INSTITUCIONALS

A partir de finals del segle XVIII, Barcelona va experimentar un important creixement de la demanda de programes pictòrics en palaus i residències de personatges benestants. A banda dels realitzats en aquests espais de condició particular, altres edificis, com ara el palau de la antiga Duana o el de la Llotja, acolliren també importants cicles decoratius de caràcter al·legòric o històric al·lusius tant a la monarquia del moment com a episodis relacionats amb la ciutat. Sigui en l'àmbit privat o en l'institucional, el pintor Pere Pau Muntanya i la tasca del seu taller destaquen amb nom propi per la seva intervenció, fet que permet recuperar per l'art una època molt rica en sentit decoratiu i plena de significat en l'aspecte interpretatiu.

From the late XVIII century, Barcelona experienced a significant increase in the demand for mural painting programs in palaces and wealthy people's residences. In addition to the murals paintings made in these private spaces, other buildings such as the old Customs or the Exchange Market palaces also had important decorative series of allegorical or historical mural paintings that referred to both the monarchy at the time and episodes related to the city. Be in the private sphere or in the institutional field, the name of the painter Pere Pau Muntanya and the work of his studio stand out for his work. This allows art to recuperate a rich era in the field of decoration and full meaning in the interpretative aspect.

El nom de Pere Pau Muntanya apareix citat de forma destacada en un fragment centrat en la Llotja de Barcelona d'un manuscrit conservat a la Biblioteca Palatina de Parma. El seu autor, Guglielmo Fontebuoni, va deixar constància escrita del seu desplaçament a la Ciutat Comtal

l'any 1802 en qualitat de membre del seguici dels llavors monarques del regne d'Etrúria –Lluís I i Maria Luïsa de Borbó, fills, respectivament, dels ducs de Parma i dels reis d'Espanya– en un text de gran riquesa descriptiva i documental. Descriptiva perquè el cronista va expressar un sincer interès per molts dels edificis emblemàtics que llavors destacaven a la ciutat, i documental perquè l'escrit en sí mateix constitueix una esplèndida font que permet recuperar per l'art i per la història com era la Barcelona de principis del segle XIX.¹ La narració de Fontebuoni no apareix centrada únicament en personals records d'allò vist i viscut durant la seva estada, sinó que gran part del seu relat es recolza en cartes i documents pertanyents a altres personalitats amb les que va coincidir a la ciutat i que, amb el temps, arribaren a les seves mans. El rigor d'allò narrat, al marge d'alguns comentaris realitzats amb un cert to jocós però no per això exempt de veracitat, converteixen la seva obra en un text comparable, per l'estil i les anècdotes assenyalades, al famós *Calaix de Sastre* del Baró de Maldà.² Donat que existeixen altres lectures més modernes relatives al desplaçament dels reis d'Etrúria a Barcelona, però totes impreses, aquesta circumstància corrobora la importància de fonts manuscrites com la present, a les que cal afegir les memòries escrites per la mateixa Maria Luïsa de Borbó.³

El desplaçament a Barcelona de Fontebuoni va tenir un motiu molt concret. A la tardor de 1802 es celebraren a la Ciutat Comtal l'intercanvi de promesos i les festes del doble casament del Príncep d'Astúries (el futur Ferran VII) i de la seva germana, la Infanta Maria Isabel, amb el prínceps napolitans Francisco Genaro i Maria Antonia. El parentiu familiar va convidar a aquesta elecció, ja que eren cosins entre sí, tot i que també van entrar en joc tot un seguit d'interessos i acords. Encapçalaren aquestes noces el rei Carles IV i Maria Luïsa de Parma i, des de la llunyana ciutat de Nàpols, el rei Ferran IV i l'arxiduquessa Maria Carolina, austríaca de naixement i d'escasses simpaties ver la seva homònima espanyola. No obstant, el desig de situar a les seves filles va fer que totes dues reines oblidessin, ni que fos momentàniament, les seves constants trifulgues i pactessin aquest interessat enllaç. A l'encontre familiar hi assistiren els reis d'Etrúria, motiu pel qual la narració de Fontebuoni descriu també els preparatius, el viatge, la estada, la visita a altres llocs de Catalunya i el posterior retorn a Florència dels monarques, així com l'esdeveniment reial i les festes celebrades en honor als nuvis.

LA DECORACIÓ DE PALAUS I RESIDÈNCIES, SUPORT DE PRESTIGI SOCIAL

La presència de Fontebuoni a Barcelona va coincidir amb un període de recuperació econòmica i d'impuls artístic. En produir-se el canvi de segle, Barcelona es trobava immersa en una greu crisi com a resultat directe de les funestes conseqüències de la guerra contra Anglaterra en l'economia i en la societat ciutadanes. No fou fins el 1802 que començà a apuntar la

¹ Biblioteca Palatina, Parma (en endavant BPP), manuscrit palatí 426, *Viaggio in Spagna Delle LL. Maestà Il Re e la Regina di Etruria Lodovico Primo e Maria Luisa Infanti di Spagan che ebbe luogo dal di 28 Settembre 1802 al 7 Gennaio 1803 con le notizie Geografiche, Storiche, &&, di tutti i Paesi percorsi dalla Reale Comitiva*.

² *Calaix de Sastre* és el títol genèric dels setanta-tres volums escrits al llarg de gairebé cinquanta anys (1769-1819) per Rafael d'Amat i Cortada, primer baró de Maldà, qui amb gran paciència i ironia va detallar tots aquells esdeveniments barcelonins que motivaren el seu interès o despertaren simplement la seva curiositat. És tanta i diversa la informació aportada pels seus manuscrits que han estat una font de primera mà consultada per nombrosos historiadors a fi de reconstruir aspectes puntuals des del punt de vista d'un aristòcrata sovint crític amb el seu entorn.

³ Archivio dell' Ordine Constantiniano di San Giorgio, Parma, *Memorie di SS.MM. la Regina di Etruria*.

recuperació: propiciada per la pau d'Amiens, que havia estat firmada el dia 25 de març d'aquell any, l'estabilització econòmica i social de què es va gaudir després d'uns anys de crisi va fer concebre grans esperances que no van realitzar-se. No obstant això, la signatura d'aquesta pau va obrir de nou les grans rutes del comerç internacional, de gran importància per a les activitats econòmiques ciutadanes i per al seu benestar social. Aquesta conjuntura favorable fou el marc idoni de l'acolliment de la visita de Carles IV i la família reial, de gran significació política per a la vida ciutadana ja que les ocasions que tenien els barcelonins de gaudir de la presència règia venia a ser un dels moments culminants de trobada entre el sobirà i el poble. El fet assolí la seva manifestació per excel·lència en la entrada reial, pública i solemne, primer moment de la brillantor de l'acolliment que els diferents sectors socials i les autoritats barcelonines, cadascun amb determinats objectius, varen dispensar a la família reial.⁴ L'esquema d'aquestes visites i la recepció de rebuda als reis, al marge de les festes i obsequis pensats exclusivament per a ells, es va mantenir pràcticament incòlume durant molt de temps, perpetuant d'aquesta manera un tipus de etiqueta que, per la seva banda, va trobar en l'art efímer una de les seves millors manifestacions.

Tot i la visita reial de 1802, feia temps que la Ciutat Comtal vivia en primera persona un fet artístic força significatiu. L'aparició d'una classe social burgesa que amb la seva inquietud artística imitava les pautes de comportament nobiliari i assumia el seu mateix sistema de valors, va impulsar la demanda de programes pictòrics de tipus decoratiu en els seus palaus i residències que, en molts casos, responien a la necessitat de projectar una imatge mediàtica de prestigi social. En el cas de Barcelona, el punt d'inflexió sobre aquest tema ja el van proporcionar la Dra. Rosa M^a Subirana i el Dr. Joan-Ramon Triadó en la ponència presentada al VI Congrés d' Història Moderna de Catalunya que, amb el títol de *La Catalunya diversa*, va ser organitzat pel Departament d'Història Moderna de la Facultat de Geografia i Història al desembre del 2008.⁵ Com justament senyala l'historiador de l'art Francesc M. Quílez, al marge de consideracions com l'admiració d'aquestes pintures en un àmbit més aviat privat o, ben al contrari, observades per un nombre elevat de persones, el cert és que els clients perseguien, a parts iguals, tant la complicitat com el beneplàcit de tots aquells que compartien una mateixa condició social. Amb l'exhibició d'aquests conjunts es palesava el desig de fer ostentació d'uns signes d'identitat, d'un estatus social, on la pintura tenia un mer paper instrumental al servei d'aquesta causa tot i que en realitat fou realitzada a través de la contractació d'artistes socialment reconeguts.⁶ El nou engal·lonament pictòric d'aquests àmbits solia tenir com a punt inqüestionable, a banda d'altres estances més aviat de tipus

⁴ GARCÍA SÁNCHEZ, L.: "L'última de les visites reials de l'Antic Règim a Catalunya: el paper de les institucions, corporacions i diversos sectors socials davant la vinguda a Barcelona de Carles IV a Barcelona a la tardor de 1802", *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*, Barcelona, 1997, pp. 199-209.

⁵ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ TUR, J. R.: "Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII", *Pedralbes*, 28-I, 2008, pp. 503-550.

⁶ QUÍLEZ CORELLA, F. M.: "L'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al palau Bofarull de Reus", *El palau Bofarull i l'arquitectura reusenca del segle XVIII*, Tarragona, 2010, pp. 63.

secundari, la decoració del saló noble tan per les seves dimensions com per la seva situació estratègica en la mateixa construcció.

PERE PAU MUNTANYA A L'ESCENARI ARTÍSTIC BARCELONÍ

Amb Pere Pau Muntanya, protagonista d'un dels episodis creatius més fecunds en l'escenari artístic català de l'època, parlem d'un pintor que, en primer lloc, llevat del primer període de formació, sempre va mantenir, ocupant diferents càrrecs, un vincle permanent amb la principal institució acadèmica del país: l'Escola Gratuïta de Dibuix, fundada a la Llotja, primer com a professor (1775) i després com a director (1797), tot i que també va assolir el grau d'acadèmic de mèrit de San Fernando (1799).⁷ Encara que no ocupen de manera exagerada els repertoris bibliogràfics de la Història de l'Art, sí resulten destacables per la seva importància en la contribució de definir l'escenari pictòric català d'aquest moment els treballs de recerca i puntuals publicacions que recullen l'activitat desenvolupada per aquest artista.⁸ No obstant això, la impressió és la de que tot plegat forma part d'un puzzle amb peces encara per encaixar. Per tant, centrarem el nostre discurs en puntuals edificis que marcaren de forma prioritària la seva trajectòria.

A banda de les assenyalades pel Dr. Alcolea en la seva tesi doctoral,⁹ les primeres notícies documentals de l'activitat creativa de Muntanya són de 1776 i va tenir com a escenari la població de Reus, ciutat on va participar en els treballs de decoració pictòrica del Teatre de les Comèdies gràcies a la intervenció de Francesc de Bofarull, responsable també de la seva contractació per a la decoració mural de la residència familiar. Les obres d'aquest palau en qüestió van ser iniciades cap a l'any 1770 i finalitzades a l'entorn de 1788, data que figura en una de les decoracions realitzades pel pintor barceloní. No hi ha cap mena de dubte en considerar aquest conjunt pictòric com una de les realitzacions més importants de l'activitat del mestre al Camp de Tarragona, a banda d'accentuar una relació de clientelisme amb la família esmentada. L'actuació a Reus inclou també tres quadres a l'oli amb les imatges dels sants patrons de la ciutat, que no han estat localitzades.¹⁰

El programa iconogràfic desplegat en aquest programa pictòric està format per un total de quinze pintures de tipus al·legòric, realitzades al tremp i que cobreixen la totalitat del sostre del saló noble, així com les escòcies corresponents als quatre murs de l'estança. Pel que fa a les primeres, ocupa el lloc central l'escut de la família Bofarull, pintat en grisalla, acompanyat de les representacions de les al·legories del temps, la fama i el déu Mart. Al costat de l'anterior, i també a la zona del sostre, hi trobem dues pintures destinades a exaltar

⁷ Format amb Josep Llanes i Francesc Tramulles, es tracta d'un pintor considerat com el màxim representant del corrent acadèmic oficial. Avalen la seva obra les nombroses decoracions realitzades al fresc en palaus, residències i institucions públiques catalanes.

⁸ Destaquen, entre d'altres, BALLART, E.: *Pere Pau Montaña (1749-1803), pintor. Segon Director de l'Escola Gratuïta de Dibuix* (tesi de llicenciatura inèdita), Barcelona, 1987; QUÍLEZ CORELLA, F. M.: "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 201-217.

⁹ ALCOLEA GIL, S.: "La pintura en Barcelona en el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV-XV, I-II, 1959-1960 i 1961-1962.

¹⁰ QUÍLEZ CORELLA, F. M.: "L'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya...", *op. cit.*, 2010, pp. 68 i 73.

1. Pere Pau Muntanya, *A la perpetua memòria de Carles III*, 1788, pintura al fresc, saló noble del Palau Bofarull, Reus.

2. Pere Pau Muntanya, *Carles IV i Maria Lluïsa de Parma, reis d'Espanya*, 1788, pintura al fresc, saló noble del Palau Bofarull, Reus.

les figures dels monarques espanyols: d'una banda, Carles III i, d'altra banda, Carles IV i la seva muller Maria Lluïsa de Borbó (figs. 1 i 2).

Tot i la importància del palau Bofarull i la ciutat de Reus, l'activitat desenvolupada per Muntanya tenint a Barcelona com a escenari és també força considerable. La seva obra, perfilada en l'esmentada ponència de la Dra. Subirana i el Dr. Triadó, inclou els programes del Palau Palmerola (1785), de la residència del duc d'Alba (1786), de la casa Alabau (1790) o, cap a finals de la centúria, de les cases de Pau Ramon –comte de Santa Coloma–, Pau Planes i Bonaventura Gassó. A aquestes intervencions cal afegir-hi les pintures referides en el document testamentari de Pau Muntanya, pare del pintor, les quals decoraven l'any 1797 les cases de Joaquim Rosás, Damià Barrera, Dr. Salvat i Ramon Batlle.¹¹

LA DECORACIÓ VINCULADA AL COMERÇ DEL PALAU DE LA DUANA NOVA

Juntament amb els cicles pictòrics privats, es van crear en aquesta mateixa època i a Barcelona dos programes que, a diferència dels anteriors, van tenir una notable repercussió social. Per una banda, els treballs ornamentals de l'edifici de la Llotja i, de l'altra, la decoració

¹¹ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ TUR, J. R.: "Art, historia i ideologia...", *op. cit.*, 2008, pp. 511-512.

de la que llavors era la seu de la Duana, ambdós situats al nucli urbanístic de Pla de Palau. En ells, però especialment en l'últim, Pere Pau Muntanya va articular un discurs pictòric carregat d'una profunda significació simbòlica que va servir de referent imprescindible per a les futures generacions d'artistes que també van practicar la decoració pictòrica mural.¹² Parlem, doncs, no només de dos dels edificis més emblemàtics de la ciutat, sinó de la tasca de direcció assumida amb notable èxit per l'artista com a figura principal tan a tall individual com al capdavant d'un important i productiu taller. Ambdues mostres pictòriques van estar presidides per una mateixa voluntat de difondre i propagar les virtuts comercials del poble català. Cal no oblidar que al darrere de tots dos programes es trobava la Junta de Comerç de Catalunya, una institució creada per Ferran VI el 1758 i ratificada per Carles III el 1760 que, amb la seva política il·lustrada, va afavorir, entre d'altres activitats, la pràctica artística amb el propòsit de fomentar i d'incentivar el desenvolupament del teixit industrial català.¹³ En aquest context, la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix a la planta alta de l'edifici de la Llotja l'any 1775 s'ha d'entendre com una conseqüència de la política dirigista practicada per una institució que mediatitzava i connotava totes les seves actuacions segons una ideologia accentuadament mercantilista.¹⁴

L'edifici de l'antiga Duana del port de Barcelona, destruït per un incendi el 1777, fou substituït per un de nova planta erigit entre 1790-1792 segons projecte del comte de Roncali, enginyer militar i ministre d'Hisenda de Carles IV. El 1902 esdevingué seu del Govern Civil i des de 1997 ho és de la Delegació del Govern de Espanya a Catalunya.¹⁵ Pere Pau Muntanya i el seu taller intervingueren en la decoració de tot un seguit de salons de la planta noble, on se situaren les dependències de l'administració pública. Pintures al·legòriques i històriques fan referència a Carles III com a impulsor de tractats i decrets beneficiosos per a la política comercial de Barcelona, a episodis religiosos o bé a d'altres de caràcter més bucòlic com les escenes relacionades amb l'estada del Quixot a la nostra ciutat.¹⁶

Un cop més, referenciem les reflexions del Dr. Alcolea en el moment de tractar la figura de Muntanya i la seva aportació al conjunt decoratiu del Palau de la Duana Nova (fig. 3):

“En la escasa obra que le conocemos creemos advertir una cierta resurrección del arte de Viladomat adaptado a los nuevos tiempos, cuyas reminiscencias se notan claramente en los cuatro cuadros con escenas de la Pasión que se conservan en la capilla del Santísimo de la iglesia de la Merced, en Barcelona, y en alguno de los plafones con tema religioso de la decoración de la antigua Aduana, actual Gobierno Civil. En otros temas se puede advertir asimismo una influencia de Manuel Tramullas, continuador también en cierto modo

¹² QUÍLEZ CORELLA, F. M.: “L'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya...”, *op. cit.*, 2010, p. 66.

¹³ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁴ En relació a aspectes vinculats a la seva fundació, vegeu SUBIRANA REBULL, R. M.: “Pasqual Pere Moles, primer director de l'Escola Gratuïta de Dibuix”, *D'Art*, 12, 1986, pp. 173-180. També, de la mateixa autora, *Pasqual Pere Moles i Corones (València, 1741-Barcelona, 1797)*, Barcelona, 1999.

¹⁵ RISQUES, M.: *El Palau de la Duana de Barcelona. De Govern Civil a Delegació del Govern*, Barcelona, 2008.

¹⁶ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ TUR, J. R.: “Art, història i ideologia...”, *op. cit.*, 2008, pp. 546-547; CID PRIEGO, C.: “Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IV, 3 y 4, 1946, pp. 429; ALCOLEA GIL, S.: “La pintura en Barcelona...”, *op. cit.*, XIV, 1959-1960, pp. 147-148.

de la línea de Viladomat; así, en el plafón principal del salón de actos, alusivo a la política de paz y comercio de Carlos III con los soberanos del litoral africano mediterráneo, tan agradable para todos los pueblos del Levante peninsular que sufrían directamente las consecuencias luchas, se advierte una disposición de masas en la composición similar a la que se halla en el cuadro de la toma de posesión del canonato por Carlos III, en la sala capitular de la catedral de Barcelona, incluso con el detalle de poner un personaje de espaldas en el extremo izquierdo del cuadro para romper la monotonía de una composición casi simétrica, aunque aquí no era este recurso tan necesario como en el cuadro de Tramullas por ser las figuras de mayor tamaño y con actitudes y vestuarios más diversos. En cambio, cuando se trataba de la decoración de un techo, cosa nueva en realidad dentro de la temática reducida de los pintores barceloneses de las épocas precedentes que hasta entonces no habían emprendido trabajos de esta índole, salvo en los limitados casos de P. Prin, Antonio Viladomat y, más concretamente, Manuel Tramullas, quien, en la decoración del palacio Sessa o Larrard, había pintado las hazañas de Hércules en el techo de un salón (...), entonces P.P. Montaña tuvo que acudir al complejo repertorio de alegorías

puesto en circulación por los decorativistas del barroco avanzado como Lucas Jordán, Corrado Giaquinto, Juan B. Tiepolo y, naturalmente, por el clasicista A.R. Mengs. Por la posición académica de Montaña no debe extrañarnos en absoluto que adoptara muchas de las soluciones aplicadas por Mengs, cosa que puede advertirse no sólo en el hecho de que sea fácil descubrir en sus techos figuras, escorzos y actitudes que recuerdan y traducen otras colocadas por el gran pintor bohemio en sus obras (...) sino principalmente por seguir las normas fundamentales de su composición, ya que, como en Mengs, su representación del espacio es distinta esencialmente de la del barroco, puesto que evita la composición en profundidad y ordena sus figuras, agrupándolas con preferencia unas junto a otras o, como máximo, en unas pocas capas de espacio colocadas unas detrás de las otras, con escasos términos".¹⁷

Tot i la importància de l'edifici i del fet que durant la ja citada visita reial s'utilitzés com a residència del reis d'Etrúria i dels prínceps de Nàpols i que, per l'ocasió, quedés unit al llavors Palau Reial mitjançant un elegant pont de fusta tot creuant en alçada l'Avinguda del

3. Pere Pau Muntanya, *Carles III i el Comerç*, 1790-1792, pintura al fresc, saló principal del Palau de la Duana Nova, Barcelona.

¹⁷ ALCOLEA GIL, S.: "La pintura en Barcelona ...", *op. cit.*, XIV, 1959-1960, pp. 180-181.

Marquès de l'Argentera, el cronista Fontebuoni no va realitzar cap mena de referència en el manuscrit comentat.

EL PROGRAMA ICONOGRÀFIC DE LA LLOTJA

En el cas puntual de la Llotja, volem reprendre el fil de la publicació abans assenyalada respecte al programa iconogràfic dels palaus i cases barcelonins. Tal i com indiquen els seus autors, el fet d'haver aixoplugat des de la seva fundació l'any 1775 l'Escola Gratuïta de Dibuix motivà que el procés ornamental s'anés configurant sota les seves pautes.¹⁸ Projecte, direcció i realització de tots els programes decoratius van ser majoritàriament portats a terme per professors i alumnes de l'Escola, alguns dels quals van gaudir de pensions formatives a França, Itàlia i també a la cort espanyola. Al·legories al Comerç, la Indústria, la ciutat de Barcelona, la Junta de Comerç i la monarquia espanyola són els motius escollits per decorar amb pintures i escultures els diferents àmbits sota el control i aprovació de la Real Acadèmia de San Fernando, organisme fundat a Madrid l'any 1752 amb l'objectiu de centralitzar tot el que fes referència a l'ensenyament i a la creació artística.¹⁹ En aquest sentit cobren un sentit especial les paraules del pintor Josep Arrau i Barba, quant, referint-se a la figura de Muntanya, afirma:

“Pedro Pablo Montaña, otro hábil maestro y el segundo de los Directores generales que tuvo la escuela de nobles artes de Barcelona, jefe de otra cohorte de artistas en la cual figuraron Don Francisco Vidal, José Comas, Don José Arrau y Estrada, Don Pablo Rigalt, Don Buenaventura Planella, Don Francisco Solanes, Don Benito Calis, Don Cayetano Pont, Don José Coromina y Don Pablo Montaña hijo del maestro: todos los cuales a la mayor parte sirvieron de grande auxilio a su maestro y dieron prueba de un conocimiento en las obras al temple y al fresco que hizieron bajo la dirección de tan acreditado profesor en las salas del Consulado de Comercio, en los Salones de la Real Aduana y en otras varias salas de nobles y particulares”.²⁰

En realitat, i des d'un punt de vista cronològic, els treballs de decoració general havien començat el 1787-1788, coincidint llavors amb la finalització de bona part de l'edifici, sota la responsabilitat de les dues figures més prestigioses de l'Escola: el gravador Pasqual Pere Moles, director de la mateixa,²¹ i Pere Pau Muntanya, primer tinent. Traspassat el primer el 26 d'octubre de 1797, la direcció va caure a mans del segon, qui va haver d'afrontar l'intens i definitiu període dels anys 1801-1802, coincidents amb l'arribada dels reis a la ciutat. Recordem que no era la primera vegada que s'hi vinculava a la cort i als monarques. Ja hem citat la pintura dedicada a Carles III al Palau Bofarull de Reus, lloc on també hi va dedicar un altre a Carles IV i Maria Lluïsa de Parma, a més de la seva col·laboració en episodis tan significatius com la decoració de la mateixa façana de la Llotja amb motiu del naixement dels

¹⁸ SURIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ TUR, J. R.: “Art, història i ideologia...”, *op. cit.*, 2008, p. 548.

¹⁹ BASSEGODA NONELL, J.: *La Casa Llotja de Mar de Barcelona: estudi històric, crític i descriptiu de l'edifici i de les seves col·leccions d'escultura i pintura*, Barcelona, 1986.

²⁰ Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, manuscrit 31, ARRAU I BARBA, J.: *El Juramento de un artista o Juan y Pepita. Relato histórico del primer tercio del siglo XIX*, fol. 22.

²¹ SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles...*, *op. cit.*, 1999.

fills bessons d'aquests últims –llavors Prínceps d'Astúries–, la firma de la pau amb Anglaterra (1783)²² o la seva solemne proclamació com a reis (1789).

La veu de que els reis vindrien a Barcelona a finals de l'estiu va començar a prendre forma vers el mes de febrer de 1802, tot i que alguns personatges notables de la ciutat com el Baró de Maldà ja s'havien fet ressò de la notícia amb una certa anterioritat:

“Torna a ressucitar l'espècie de si venir los nostres catòlics reis a Barcelona, i si lo motiu, los casaments del sereníssim príncep d'Astúries i de la infanta d'Espanya, no sé si ab lo rei de Nàpols. Benvinguts sien, a ser així. Lo cert és que ninguns estam per festes en el dia, de tanta calamitat i guerra a la bossa. En aquells temps pacífics, molt que ens haguérem alegrat. Mes no en estos turbulents i de tanta escassès de pecúnies, i, les poques, fora del bolsillo, ab tants pechos a S.M. per aliviar-los en los ahogos ab que és troba, de resultes de la guerra ab França, i de seguida ab Inglaterra; d'esta més prest que podem dir tregües o armistici que no paus, no considerant-les duraderes que fins a tant que se restablèsquia la monarquia en França amb un rei legítim, i que, a durar la república, sempre estarem ab recels de tornar altra vegada ab guerra ...”.²³

Un cop confirmada la presencia reial, la documentació conservada a l'Arxiu Històric de Barcelona, especialment en el voluminós *Llibre d'Acords* municipal corresponent a aquell any, actua com a testimoni de la frenètica activitat de l'alcaldia i posa de manifest els dos temes prioritaris a tractar: les obres i els abastaments.

Per preparar la ciutat de cara a l'estada dels reis, tothom s'implicà de ferm des de bon començament. Hi treballà entre d'altres organismes i a més de l'Ajuntament, de la Diòcesi, etc., una Junta de Comissió de Col·legis i Gremis creada per a organitzar diversos actes dedicats al monarca que l'acontentessin i permetessin demanar-li mesures que afavorissin el comerç, l'artesanat i la indústria catalans. El Gremi de Mestres de Cases i Molers féu visible –un cop més– la seva idiosincràsia i la de totes les institucions corporatives d'origen medieval, ja que s'oposà a la disposició dictada per l'Ajuntament que acudissin a la capital mestres de cases i fusters de tota la província en vista de la molta feina prevista per aquells mesos, i davant la gran necessitat de mà d'obra. Tanmateix, la mesura fou desestimada i

²² ALCOLEA GIL, S.: “La pintura en Barcelona...”, *op. cit.*, XIV, 1959-1960, pp. 141; i XV, 1961-1962, p. 124; GARCÍA SÁNCHEZ, L.: “Moixiganga i festa a Barcelona segons la crònica del baró de Maldà: celebració a la ciutat del doble part de Maria Lluïsa de Parma i el tractat de Versalles”, *II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana*, Barcelona, 1996, pp. 184-187.

²³ AMAT I CORTADA, B. de M.: *Calaix de Sastre*, vol. XXIV, 5 gener 1802.

els mestres de Barcelona afrontaren tots sols les construccions.²⁴ La mena d'obres que es dugueren a terme per aquella solemnitat es podrien agrupar en sis blocs:

- En primer lloc, aprofitar la vinguda dels reis per concloure obres magnes ja iniciades anys abans, com el cas de la nova Llotja, protagonista de molts aspectes relacionats amb la visita reial, o el del Laberint d'Horta a la casa d'estiueig dels Marquesos d'Alfarràs.

- El segon bloc és el de la reforma d'edificis, com calgué fer al Palau Reial per adequar-lo a residència reial. En aquest sentit, resulta especialment significativa la discussió que motivaren les ràpides i intenses obres que calia fer-hi per habilitar-ho, donat que els tres enginyers militars comissionats per la cort sostenien que no es podien fer sense que alhora s'hi duguessin a terme grans modificacions perquè l'edifici presentava greus problemes estructurals. Ben al contrari, els mestres arquitectes responsables de les obres deien que –efectivament– es podien materialitzar. Els enginyers abandonaren i les realitzaren finalment aquests últims amb èxit absolut i amb la brevetat de temps requerida, per la qual cosa el rei gratificà els sis membres i els enginyers foren traslladats. La rehabilitació de l'antic pont que unia el Palau Reial amb la església de Santa Maria del Mar també va ser motiu d'atenció. Cal no oblidar l'ampliació del Teatre Principal, obra traçada i dirigida per Giuseppe Lucini, escenògraf italià que residí durant aquestes primeres dècades del segle XIX a Barcelona.

- El tercer punt vindria conformat per les decoracions i muntatges escenogràfics efímers, que en general cobrien les façanes d'edificis representatius i eren pensats per a lluir de nit, amb un estudi esplèndid de les lluminàries. També és el cas de l'esmentat pont de fusta construït perquè servís durant dos mesos de comunicació entre el Palau Reial i el Palau de la Duana Nova; o el de la façana d'estuc i de pintura realitzada a la inacabada Catedral.

- En quart lloc cal citar els monuments commemoratius, planejats per a recordar “a posteriori” aquesta important estada reial, molts dels quals no foren realitzats per problemes econòmics.

- Es situen com a cinquè punt les obres de reforma urbana i infraestructural, així com d'higiene i embelliment urbà, exemplificades en les millores a les carreteres de Saragossa i de Tarragona, l'arranjament i l'empedrat dels carrers, la modernització de les conduccions d'aigua, la renovació de les cases, la neteja i pintura de façanes, l'ampliació dels carrers (es va insistir en la prohibició de les volades i de l'ocupació dels carrers pels comerciants), l'ampliació del passeig de les muralles, etc. En aquest sentit, el 6 d'agost de 1802, l'Ajuntament de Barcelona publicà un Ban on s'ordenava la recomposició de les façanes, la neteja de les xemeneies i prohibia tenir testos als balcons.

- I finalment obres completament noves, aixecades amb motiu de l'estada reial i amb pretensions de durabilitat, com la plaça de toros de la Barceloneta.²⁵

No cal dir que un dels moments culminants de tot el muntatge d'escenografia urbana que es bastí fou l'itinerari d'arribada del rei a Barcelona, donat que fou rebut per la ciutat i els

²⁴ MONTANER I MARTORELL, J. M.: *La modernització de l'utilatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, 1990, pp. 418.

²⁵ MONTANER I MARTORELL, J. M.: *La modernització de l'utilatge mental...*, op. cit., 1990, p. 418-419.

seus representats i passà per sota de diversos arcs triomfals dalt d'una bella carrossa que costejaren els gremis de la ciutat i que havia decorat Pere Pau Muntanya.²⁶ Dins d'aquest context, l'historiador Ferran Soldevila va jutjar molt durament la decisió de les corporacions d'arrossegar ells mateixos aquesta carrossa.²⁷ Segons aquest autor, la lleialtat dinàstica va arribar amb aquesta demostració al paroxisme de la idolatria i el servilisme. Altres veus, no obstant, puntualitzen el fet de cal jutjar aquesta qüestió amb la mentalitat, circumstàncies i motius de l'època. Des d'aquest punt de vista, resulta obvi que els components de la comitiva reial i, en especial, els que tiraven del carro, ho van considerar com un honor i un privilegi.²⁸ La decoració d'un ventall de l'època, peça pertanyent a la col·lecció Rocamora de l'antic Museu Textil i de la Indumentària de Barcelona, posa de manifest la importància que hi va assolir la carrossa en qüestió.

LA FONT DOCUMENTAL: BUROCRÀCIA AL SERVEI DE L'ART

Tot i la participació del *Cuerpo de Colegios y Gremios*, y del *Cuerpo de Comercio y Fábricas* en la visita reial, cal recordar la important presència de la Junta de Comerç, considerada com el més eficaç instrument coordinador i impulsor del renaixement industrial de tota Catalunya en els anys decisius de finals del segle XVIII. Resulta natural, doncs, la seva intervenció en els obsequis oferts als monarques durant la seva estada a la ciutat i l'impuls donat a la finalització de l'edifici, ofert com a allotjament a Manuel Godoy, el Príncep de la Pau.²⁹ La Junta va decidir la compra de marbres a la ciutat de Gènova per l'embelliment de balcons i balustrades i per les escultures que s'havien de situar a les façanes, pòrtic, galeria superior i part interior de l'edifici, plenes totes elles d'un sentit força significatiu.

El document original més exhaustiu i important referent a la decoració realitzada a la Casa Llotja per la commemoració de la visita dels Borbons es la *Relación de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su Ilustre Junta el arribo de S.S.M.M. y AA. a la sobre dicha Ciudad, y demas plausibles motivos que, durante su mansion*

²⁶ *Ibid.*, 1990, p. 422.

²⁷ SOLDEVILA, F.: *Història de Catalunya*, vol. III, Barcelona, 1963, p. 1265.

²⁸ PÉREZ SAMPER, M. de los Á.: *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Barcelona, 1973, p. 137.

²⁹ Segons consta en la primera notícia donada per el *Libro de Acuerdos* de la Junta de Comerç, aquesta va manifestar el seu desig de finalitzar l'edifici, expressant tot seguit que: "Con el plausible motivo de la venida á esta de SS.MM. en Septiembre próximo hizo presente á la Junta en la anterior el Sr. Presidente quan propio seria de su amor y respeto hacia las Rs. Personas, que se hiciesen en la Casa Lonja las posibles obras paraqe. quedase mas corriente y mas decorada al arribo de SS.MM., y pronta siempre la Junta á acreditar sus sentimientos de gratitud y respeto para con SS.MM.. hizo desde luego al intento algún encargo preparativo á los Sres. Comisionados de obras con la idea de determinar en esta lo conveniente, y habiendo dado noticia de palabra los Sres. Comisionados de las resultas de las diligencias que por su disposición suya se habían practicado. Ha acordº. que dispongan en la Casa Lonja las necesarias y su adorno las obras que en su discreción estimen con la actividad posible; con preferencia el pavimento en las piezas del primer alto, qe. no la tienen la barandilla, balaustre; y dos estatuas para la escalera: Las quatro para el patio y las barandillas, y balaustres pª. los balcones, todo de mármol, pasándose a la Comision con este objeto los avisos corresptes. y devolviéndosela como se ha hecho la exposición de Dn. Pedro Pablo Montaña, Dn. Tomas Soler y Cayetano Faralt relativo al uso del mármol para estas obras". Biblioteca de Catalunya (en endavant BC), A.J.C., *Libro de Acuerdos*, vol. 19, 3 mayo 1802, fol. 147-148.

ocurrieron.³⁰ Redactat per Muntanya, de qui consta al final la seva firma i rúbrica, l'accent respecte a la seva importància com a font el va donar Cid Priego en assenyalar:

“(...) y aunque no todo lo relatado posee verdadero interés crítico, ya que se entretiene en interminables descripciones de figuras de yeso y modelos de enseñanza existentes en la Escuela de Dibujo, o en minuciosos detalles de iluminaciones, nos da idea muy clara de todo lo que se hizo, con el encanto de estar contado por el mismo proyectista de la obra y tiene la principal circunstancia qe. es la de ser exacta y verdadera en todo lo qe. contiene”.³¹

El text de Muntanya no només descriu la ornamentació escultòrica pensada per a tan important esdeveniment i puntualitza els noms dels artistes, sinó que relata també el treball de preparació, arranjamnt i abillament amb dibuixos, quadres, gravats, escultures, baix-relleus, estampes, etc., de les Escoles de Belles Arts i Navegació, cadascuna amb temes propis a les seves disciplines, detallant la relació d'aquestes peces i els autors d'algunes d'elles. No resulta estrany, doncs, la llarga descripció de l'edifici en el manuscrit abans citat de Fontebuoni i l'admiració de l'autor per tot allò que va tenir l'oportunitat de gaudir.³²

L'última part del document fa referència a l'arribada dels reis i prínceps i les festes realitzades dins i a l'entorn de la Llotja, així com els problemes que van tenir per finalitzar les obres a temps, sense oblidar molts més dissenys i projectes i la descripció detallada de totes les il·luminacions realitzades a l'edifici, sempre en honor als monarques. En aquest sentit, un pagament de 3.365 “reales ardites” consignat en el Llibre d'Acords de la Junta de Comerç, amb data de 9 d'octubre de 1802, permet constatar la intervenció d'un dels seus deixebles més fidels i brillants, Joan Giralt, en la realització de “veinte pirámides, ciento siete cartelas y otros muchos adornos del frontis de la Casa Lonja frente al Rl. Palacio para los tres días de iluminación...”.³³ La indubtable confiança mostrada en vida per Muntanya vers el seu col·laborador, que no va passar desapercebuda per les altres autoritats de la institució, queda constatada en el fet de que, un cop traspassat el mestre l'any 1803, Giralt va sol·licitar el càrrec de vice-director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, que si li va denegar, però si que va obtenir una resposta favorable a la petició de finalitzar les pintures de la sala del Jutjat d'Apel·lacions que en Muntanya, per raons obvies, no havia pogut acabar i per les quals se li va pagar la quantitat de 750 lliures.³⁴

El conjunt oferí, en resum, una al·legoria de les activitats del Principat i de la dignitat reial. Si tenim present que el lloc de residència dels monarques Borbons va ser el ja citat antic Palau Reial, situat antigament davant de la pròpia Llotja a Pla de Palau, no resulta difícil interpretar el destinatari de tan esplèndid missatge. Només alguns gravats de l'època ens permeten apropar-nos al resultat estètic final d'aquell edifici, arquitectònicament enllestit i decorativament atractiu. Gràcies a múltiples fonts, com ara la ja citada del Baró de Maldà o

³⁰ Arxiu Històric de Barcelona, Expedients de Cerimonial.

³¹ CID PRIEGO, C.: “La decoración de la Casa Lonja de Barcelona”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 3 y 4, 1948, pp. 428.

³² BPP, manuscrit palatí 426, fols. 52-56.

³³ BC, *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1803, pp. 251.

³⁴ BC, *Libro de Acuerdos*, Junta de Comercio, 1804, p. 89.

les descripcions de convidats il·lustres a aquelles noces reials, sabem avui en dia l'impacte que va causar als milers de forasters que s'hi van aplegar a la ciutat.

En definitiva, resulta necessària la conclusió de que els nous palaus, la nova Llotja ja acabada i tota l'arquitectura efímera de l'ocasió marquen una fita bàsica i defineixen una època, la d'un primer Neoclassicisme a Catalunya. El disseny i la construcció d'aquests edificis, les reformes i els monuments foren competències dels artesans i dels artistes de Barcelona, i aquesta iniciativa local responia al desig de demostrar al monarca visitant els coneixements i el gust dels catalans en aquells moments. De cap manera no hi hagué una intervenció directa de l'administració borbònica ni dels artistes castellans tot i l'existència d'un ascendent perifèric, ja que és ben clara la influència cultural i artística de la cort sobre Barcelona. Però cal assenyalar que el que s'oferia al rei era una versió integrada i assumida des de Catalunya. Foren els artesans dels gremis i els artistes, a més a més dels professors i els estudiants de l'Escola de la Llotja, els responsables de totes les obres infraestructurals i artístiques. En aquest sentit, cal destacar dos artistes catalans: el propi Muntanya, que dissenyà gran part de les decoracions, il·luminacions i carrosses importants; i el mestre arquitecte de la Llotja, Tomàs Soler i Ferrer, que es responsabilitzà de deixar culminades les darreres obres i decoracions de la Llotja.³⁵ L'estada dels reis significà el primer moment important d'expressió plena de la nova societat catalana, que hi demostrà la seva capacitat creativa, cultural, artística i organitzativa, acollint durant un llarg període de temps a tan inesperats com benvinguts convidats.

A TALL D'EPÍLEG: EL RETRAT D' EN PERE PAU MUNTANYA A LA REIAL ACADÈMIA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

Joan Giralt, deixeble i alhora gendre de Pere Pau Muntanya i diversos cop citat al llarg d'aquestes línies, va realitzar un retrat del seu mestre exhibit avui dia, entre d'altres pintures i peces escultòriques, al Saló d'Actes de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, al segon pis de l'edifici de Llotja. Gràcies al catàleg publicat per la institució l'any 1847, l'obra va perdre l'anonimat que la va acompanyar durant molt de temps per poder assignar-la a un artista amb nom i cognoms, desconegut entre els pintors més rellevants de la panoràmica artística catalana i, particularment, barcelonina de finals del segle XVIII i principis del XIX, però figura cabdal sens dubte dins de les funcions acadèmiques i docents del lloc. Així ho fan constar les reconstruccions biogràfiques que es poden trobar en llibres dedicats a l'estudi tant de l'Acadèmia en particular com de la pintura de l'època en general, breus episodis d'una vida que coincideixen en assenyalar les escasses obres que d'aquest artista es conserven, resoltes totes elles dins pautes acadèmiques en quant a temàtica i estil (fig. 4).

El fet que aquest quadre formi part dels fons de la Reial Acadèmia convida a fer-ne un apunt dels motius de la seva creació. El clima creatiu present a Barcelona des de mitjans del segle XVIII va afavorir que una sèrie d'artistes i intel·lectuals prengueren la iniciativa de sol·licitar a Carles III la creació d'una *Academia de Bellas Artes* a la ciutat, similar a l'establerta a Madrid. No obstant, com hem vist, va ser finalment la Junta Particular de Comerç la responsable de

³⁵ MONTANER I MARTORELL, J. M.: *La modernització de l' utilitatge mental...*, op. cit., 1990, pp. 419 i 424.

4. Joan Giralt, *Retrat d'en Pere Pau Muntanya*, c. 1800, oli sobre llenç, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

l'Escola de Dibuix.³⁶ El 1838, el Ministre de Governació defensà el projecte d'autoritzar la creació de l'*Academia de Barcelona* per poder concedir el títol d'arquitecte. Malgrat tot, no fou fins després de que les Junes de Comerç es transformessin en corporacions merament consultives que un Reial Decret d'Isabel II de 31 d'octubre de 1849 creà les *Academias Provinciales de Bellas Artes* com a òrgans consultius de l'Estat en qüestions artístiques de les províncies, amb les funcions de vetllar pel patrimoni, fomentar l'estudi de les Belles Arts i, fonamentalment, dirigir l'ensenyament existent en les diferents localitats de l'Estat. El 1850 quedà constituïda, doncs, l'*Academia de Bellas Artes de Barcelona*, que dirigí l'Escola des de llavors, compartint amb ella la seva seu al segons pis de la Llotja. Després d'un període d'interregisme entre l'Acadèmia i la Universitat, l'any 1900 es fa efectiva la desvinculació definitiva de l'Escola amb l'Acadèmia, plantejada ja per un Reial Decret de 9 de juliol de 1802. El 1928, l'Acadèmia passà a denominar-se *Real*

Academia de Bellas Artes de San Jorge i, posteriorment, el 1930, *Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge*, sent-ne president el Comte de Güell. Des de l'any 1989, la institució es coneix oficial com a *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Mentre que l'Escola Superior de Belles Arts va marxar de la Llotja el 1940, i l'Escola d'Arts i Oficis Artístics ho va fer a finals de la dècada dels anys seixanta del segle XX, la Reial Acadèmia encara manté avui dia la seva seu.

Així, doncs, el Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi és continuador directe d'un dels primers museus d'art que van existir a Catalunya, el de l'Escola de Llotja. L'Escola va crear el Museu amb finalitats pedagògiques, aplegant obres que servissin de model als estudiants, com exercicis dels professors i dels alumnes premiats i pensionats. Ben aviat es va començar a ampliar amb fons procedents d'esglésies i de convents afectats per la Guerra del Francès i les desamortitzacions, com també amb adquisicions i donacions diverses que n'elevaren el nivell i la representativitat. Actualment, el Museu de l'Acadèmia és un centre de referència de l'art català dels segles XVIII-XIX i lloc on es troben obres fonamentals d'artistes importants representatius dels gèneres i les temàtiques que predominen en l'art del Neoclassicisme, el Natzenisme, el Romanticisme

³⁶ CARRERA PUJAL, J.: *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)*, Barcelona, 1957.

i el Realisme, com ara la mitologia i la història, l'àmbit religiós, el retrat, el paisatge i la pintura de flors, conreada pels estudiants de Belles Arts com a exercici per a la realització d'estampats. En el cas de la figura d'en Joan Giralt i del retrat realitzat al seu mestre, i a banda de la seva intervenció en puntuals treballs decoratius de cara a l'estada dels reis al 1802 i d'altres executats sota comanda de la Junta de Comerç amb raó de la presència de la reina d'Etrúria a Barcelona l'any 1808, cal una profunda revisió de la tasca d'aquest artista i perfilar el seu paper en tant que ajudant però també com a creador.

UNA OBRA DE ANGELICA KAUFFMAN EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

Esta comunicación presenta de manera pormenorizada la investigación sobre un singular y hermoso *San José con el Niño* de Angelica Kauffman (1741-1807), perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Asturias y una de las pocas obras que de la artista conservan los museos españoles. El estudio supone la primera catalogación razonada de la pintura, a través de su procedencia (desde su encargo en Italia, en 1796, hasta su ingreso en el Museo, en 1980), las referencias de su pertenencia a sucesivos propietarios asturianos desde mediados del siglo XIX, sus modelos y fuentes (la estética de Mengs, conocida por Kauffman en Italia, y la de Murillo, con la que entró en contacto en Londres a través de sir Joshua Reynolds) y la identificación de tres copias del XIX.

The first thorough research of a beautiful remarkable painting of Saint Joseph and the Infant Christ by Angelica Kauffman (1741-1807) from the Museum of Fine Arts of Asturias collection (which is one of the very few works by the artist that can be seen nowadays in Spanish museums) is presented in this congress paper. This study gives detailed references of the painting's provenance, from its commission in Italy in 1796 to its acquisition by the cited Museum in 1980, its consecutive Asturian owners from the mid nineteenth century, its models and influences (Mengs' style, known by Kauffman in Italy, and Murillo's one, which she assumed in London via Sir Joshua Reynolds) and three nineteenth-century copies of the canvas.

Pocos meses antes de la inauguración del Museo de Bellas Artes de Asturias, que tendría lugar el 19 de mayo de 1980, un excepcional y afortunado hallazgo en el comercio de arte de Oviedo permitió incorporar a su modesta colección fundacional (la de la antigua Diputación

1. Angelica Kauffman, *San José con el Niño*, 1796, óleo sobre lienzo, 89'5 x 67'5 cm, Museo de Bellas Artes de Asturias, 262.

Provincial de Oviedo) una bellísima pintura de la gran artista neoclásica Angelica Kauffman (Coira, Suiza, 30 de octubre de 1741 – Roma, 5 de noviembre de 1807): un *San José con el Niño*, obra de madurez, firmada en Roma en 1796, y cuya vinculación a Asturias está certificada documentalmente desde al menos la década de 1840 (fig. 1).¹

Hoy, cuando el fondo de pinturas del Museo se ha ampliado enormemente respecto al núcleo original, este cuadro sigue siendo una de las más singulares obras maestras de su exposición permanente, por su calidad, por la importancia de su autora en el contexto del Neoclasicismo europeo, porque su paso por sucesivos propietarios asturianos desde mediados del siglo XIX lo ha convertido, además, en una pieza excepcional del patrimonio artístico del país, y por ser una de las poquísimas pinturas que de Angelica Kauffman se conservan en las colecciones públicas españolas.²

Pese a ello, y aun habiendo sido citada en dos publicaciones del Museo en 1983 y 1986³ y estar expuesta en sus salas desde 1980, esta obra ha permanecido hasta ahora inadvertida por los investigadores y su historia, desconocida. A su relato pormenorizado están, pues, dedicadas estas páginas, así como al estudio formal de la pintura y sus fuentes.

¹ Angelica Kauffman, *San José con el Niño*, 1796, óleo sobre lienzo, 89'5 x 67'5 cm, h. de obra: 262. Firmada: "Angelica Kauffman. / Pinx. Romæ. 1796", abajo, a la derecha. Adquirida en Antigüedades Esperanza, Oviedo, en enero de 1980. Fue localizada en ese anticuario en diciembre de 1979 por D. Emilio Marcos Vallaure, entonces Secretario Técnico del Museo, y director del mismo entre 1995 y 2012. De sus investigaciones, conocimientos, consejos y generosidad se ha nutrido este artículo, por lo que dejo aquí constancia de mi más caluroso agradecimiento.

² Solo nos constan, como obras de autoría segura, los retratos del polígrafo jesuita Lorenzo Hervás y Panduro (1798, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, Madrid, inv. 79) y de la aristócrata Anna von Escher van Muralit (h. 1800, Museo Nacional del Prado, inv. P02473), y un dibujo que representa a *Tres soldados y un desnudo femenino en barca* (también en el Prado, inv. D2276). Un *Retrato de dama* del Museo Cerralbo (inv. 3778) y un *Pío VII* procedente de la colección Godoy (que está hoy en el Museo de la Academia, inv. 703), estuvieron atribuidos antiguamente a Kauffman, pero se consideran hoy anónimos. Como complemento habría que citar el *Retrato de una mujer como vestal* (déc. de 1780, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 205, aunque esta no es una colección española) y una copia del *Autorretrato como Musa de la Pintura* (1787, Galleria degli Uffizi, Florencia), del pintor gaditano Manuel Montano (1798, óleo sobre lienzo, 71 x 60 cm, Museo de Cádiz, inv. CE20183).

³ FERNÁNDEZ-CASTAÑÓN, J. A.; MARCOS VALLAURE, E.: *Museo de Bellas Artes de Asturias. Antecedentes históricos, y memoria. 1980-1982*, Oviedo, 1983, pp. 24 y 41; FERNÁNDEZ-CASTAÑÓN, J. A.; MARCOS VALLAURE, E.: *Catálogo-guía del Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, 1986, p. 27 (y repr.).

PRIMERAS REFERENCIAS DOCUMENTALES

El lienzo aparece registrado por vez primera en el manuscrito *Memoria delle pitture fatte d'Angelica Kauffman dopo il suo ritorno d'Inghilterra che fù nel mese d'otobre 1781, che si trovò a Venezia*,⁴ el libro de razón de la artista en el que su esposo, el pintor veneciano Antonio Zucchi (1726-1795), anotó puntual y detalladamente los encargos recibidos por Kauffman entre octubre de 1781, año de su matrimonio, y noviembre de 1795, poco antes del fallecimiento de Zucchi († 26 de diciembre).⁵

El de esta obra se consignó en las anotaciones correspondientes al mes de septiembre de 1795, en los siguientes términos: “Roma 7bre 1795 // Per Comissione datta al Sig^r Abbate Prandi, Bolog[n]ese // In tella di palmi 4 – largha palmi 3 – mezza figura al naturale di S. Giuseppe con il Bambino Gesù, intiero, accordato per Zecchini 80. di primo 7bre 1795 – avutti dall sudetto aconto anticipatti scudi ottanta [60 zecchini]”.⁶

Angelica Kauffman concluyó y entregó la obra en marzo del año siguiente, según ella misma apuntó en las notas autógrafas con las que, de forma mucho menos sistemática, trató de continuar, entre 1796 y 1798, la citada *Memoria* tras la muerte de su marido: “di 10 Marzo [1796] ricevuto dal Sig.^r Ab.^e Brandi [sic] lintero pagamento per il quadro di S. Giovanni [sic] col Bambino – con cassa – Scudi 93 [69,95 zecchini] – 8 oncie – fù detto quadro accord. per Zecchini 80”.⁷

Estas primeras fuentes documentales nos informan de que quien encargó la obra lo hizo en Roma por medio de un abate boloñés, al que creemos se debe identificar como Lorenzo Prandi, doctor en derecho canónico por la Universidad de Bolonia⁸ y sobrino de Carlo Bianconi (1732-1802), artista, también boloñés, y secretario de la Academia de Bellas Artes

⁴ El manuscrito se conserva en el Archivo de la Royal Academy of Arts de Londres (en adelante, RA), signatura KAU. Fue publicado, en una traducción al inglés (no siempre exacta) de Stella Vitelleschi, como apéndice a MANNERS, V.; WILLIAMSON, G. C.: *Angelica Kauffman, R. A. Her life and her works*, Nueva York, 1924 (2ª ed., 1976). La primera edición en italiano es de KNIGHT, C.: *La “Memoria delle pitture” di Angelica Kauffman*, Roma, 1998. El memorándum recoge unas 290 obras de la artista en cuatro documentos: KAU1 (la *Memoria delle pitture* propiamente dicha, 1781-1795), KAU2 (siete hojitas con referencia a pinturas de entre 1796-1798), KAU3 (reseña de doce obras, de las cuales tres no se habían registrado en los listados anteriores) y KAU4 (una descripción detallada de diecinueve cuadros ya registrados en los documentos anteriores y que debieron de ser notas destinadas a un biógrafo de la artista).

⁵ Basándose en un detenido análisis del documento de la Royal Academy, y sobre todo en las diferencias de caligrafía entre los distintos listados, Wendy Wassyng Roworth (“Angelica Kauffman's ‘Memorandum of Paintings’”, *The Burlington Magazine*, 126, 979, 1984, pp. 627-630) atribuyó el memorándum de 1781-1795 a Zucchi, y el resto de las notas, que llegan hasta 1798, a Kauffman (con algún añadido anónimo).

⁶ RA, KAU1, f. s/núm.; MANNERS, V.; WILLIAMSON, G. C.: *Angelica Kauffman...*, op. cit., 1976, pp. 95 y 167 (en la traducción al inglés, los autores leen mal el nombre de abate, Grandi en vez de Prandi). KNIGHT, C.: *La “Memoria delle pitture...”*, op. cit., 1998, p. 73.

⁷ RA, *Seven notelets detailing fifteen further works by Kauffman (1796-1798)*, f. s/núm., signatura KAU2. MANNERS, V.; WILLIAMSON, G. C.: *Angelica Kauffman...* op. cit., 1976, pp. 98 y 168. KNIGHT, C.: *La “Memoria delle pitture...”*, op. cit., 1998, p. 74. En la transcripción de este segundo listado, Knight no advierte que se trata de la misma obra encargada en septiembre de 1795, sin duda, por la errata de Kauffman al describir su asunto.

⁸ *Diario bolognese ecclesiastico, e civile per l'anno 1787*, Bolonia, 1787, pp. 162 y 167.

de Milán (1778-1801).⁹ La referencia nos la ha proporcionado la *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti* de Pietro Zani (1748-1821), escritor de temas artísticos y grabador aficionado, en la que anota cómo estando en Roma, en diciembre de 1793, “il Signor Abate Prandi nipote del Segretario Bianconi, ed il Cav. Pernati mi fecer conoscere la pittrice delle grazie¹⁰ la Signora Angelica Kauffman. Ammirai i vaghi suoi dipinti, ed una raccolta di stampe incise dietro le sue invenzioni”.¹¹

El abate Prandi formaba parte, pues, del círculo romano de relaciones de la pintora, motivo por el que, al menos en la ocasión que nos ocupa, actuó como agente suyo para la contratación de una obra. Su contacto habría partido seguramente de Bianconi, amigo de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) que lo era, a su vez, de Kauffman, a quien probablemente el propio Bianconi conoció en Bolonia en los primeros años italianos de la artista que, el 5 de octubre de 1762, fue recibida de miembro honorario en la *Accademia Clementina* boloñesa.¹²

El precio en el que se ajustó la pintura, 80 “zecchini”, era el que de manera habitual cobraba Kauffman por una tela de tamaño medio, como era el caso, y del que la citada *Memoria* proporciona numerosos ejemplos. Sin embargo, la anotación de la pintora en marzo de 1796 da a entender, a nuestro parecer, que al incluirse la caja para el transporte de la obra (que pesaba 8 “oncie”), su importe se elevó. Pues, si como anticipo en septiembre de 1795 se habían entregado 80 “scudi”, o lo que es lo mismo, 60 “zecchini”, lo que restaba por satisfacer eran 26’66 “scudi” (20 “zecchini”), y Kauffman anota el cobro, en cambio, de 93 “scudi” (69,95 “zecchini”).¹³

Esta mención a una caja para embalaje de la pintura indica, asimismo, que iba a ser enviada fuera de Roma, si bien desconocemos quién fue el cliente que por medio del abate Prandi encargó la obra y cuál sería su primer destino que, por tratarse de una imagen de tipo devocional, se puede suponer privado.

Por otro lado, aunque las medidas del cuadro del Museo, 89’5 x 67’5 cm, son algo inferiores a las indicadas en la *Memoria* (4 x 3 palmos, que serían unos 99’6 x 74’7 cm), la desviación resulta de la conversión del sistema romano utilizado por Angelica Kauffman al métrico,¹⁴ y

⁹ Carlo Bianconi, pintor, escultor, arquitecto, decorador y grabador boloñés, era hermano de Gian Ludovico Bianconi, primer biógrafo de Mengs y mentor de Winckelmann, a quienes conoció en la corte de Dresde, donde él fue, entre 1750 y 1763, médico personal y consejero del elector de Sajonia y rey de Polonia, Augusto III. Winckelmann se hospedó en la casa boloñesa de la familia Bianconi en su primer viaje a Italia, en noviembre de 1755, momento en que hubo de trabar contacto con Carlo. Este fue también miembro de las academias de Bolonia (1770) y Roma (1778). SAMEK LUDOVICI, S.: *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli incisori italiani*, vol. II, 1972, Turín, pp. 246-248.

¹⁰ Véase nota 42.

¹¹ ZANI, P.: *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D.-., fidentino, Parte prima*, vol. I, Parma, 1819, p. 28.

¹² BAUMGÄRTEL, B.: *Angelika Kauffmann, Life and Work / Chronology*, en angelica-kauffman.com, reproduce el diploma recibido por Kauffman en Bolonia (consultado el 17-XII-2013).

¹³ Para convertir “zecchini” a “scudi” y viceversa, PURIFICAZIONE, A. della: *Arimmetica pratica Divisa in quindici Trattati, composta dal P.*, Roma, 1749, p. 184.

¹⁴ *Prospetto delle operazioni fatte in Roma per lo stabilimento del nuovo sistema metrico negli stati romani dalla Commissione de Pesì, e Misure*, Roma, 1811, pp. 112 y ss. Un palmo equivale a unos 24’9 cm.

ocurre en otros cuadros de la artista, por lo que no es motivo para descartar la identificación de la obra asturiana (que está, además, reentelada) con la citada en el libro de razón.

LOS PROPIETARIOS ASTURIANOS

El acta de subasta del cuadro ante un notario de Oviedo, en 1873, ha sido el punto de partida para poder reconstruir el resto de su historia, que transcurre desde mediados del siglo XIX, y por lo que sabemos, de manera ininterrumpida, en Asturias. En ese documento, sobre el que luego nos extenderemos, se recoge una escueta descripción de la obra, en todo coincidente con la del Museo, y, lo que ahora más interesa, la indicación de proceder, en aquella fecha, de la testamentaria del coronel D. Juan Antonio Suárez Victorero y Robledo de Toro.¹⁵

Efectivamente, apenas cincuenta años después de que Angelica Kauffman lo pintara, en 1848 el *San José con el Niño* se documenta ya en Asturias, pues el 14 de mayo de ese año se cita en el testamento de Suárez Victorero (5 de marzo de 1774 – 11 de diciembre de 1857), natural y vecino por entonces del puerto de Lastres,¹⁶ e interesante personaje asturiano, cuya biografía merece ser reseñada, siquiera brevemente.

Tras abandonar sus estudios de Derecho en la Universidad de Oviedo, Suárez Victorero emigró en su juventud a Indias, siguiendo los pasos de su hermano mayor, Lorenzo, y acogéndose allí ambos a la protección de un tío de su padre, el coronel José Robledo Colunga, director del Real Tribunal de Minería de Perú entre 1795 y 1803, año de su deceso.¹⁷ Los padrones de vecinos de Lastres, su villa natal, indican que Juan Antonio estaba ya ausente en 1794, su hermano, en 1787, y su tío, en 1760.¹⁸

En el virreinato del Perú siguió carrera militar, alcanzando el rango de capitán de dragones de las milicias regladas de la provincia de Tarma.¹⁹ Según sus biógrafos, regresó a España “al cuidado de un gran caudal para el Tesoro y varios presentes para los reyes”, sin duda una comisión encargada por su tío José Robledo. En julio de 1797 estaba ya en Madrid, pues es entonces cuando solicita ser nombrado caballero de justicia de la orden de San Juan de

¹⁵ El acta notarial fue localizada por Emilio Marcos Vallaure, procedente del Archivo de la Casa del Balletu, Cuna (Mieres, Asturias): papel suelto incluido en un legajo sobre “Fundación de Capellanía Colativa por D.º Joseph Isla y su mujer, vecinos de Lastres”. Se conserva copia en el archivo del Museo de Bellas Artes de Asturias. La casa del Balletu pertenecía a la familia Vázquez de Prada, que emparentó con Suárez Victorero a raíz del matrimonio de su hermana Melchora Rosa con Enrique Vázquez de Prada. Como luego se verá, sus hijos fueron algunos de los herederos del coronel, razón por la que esta documentación paraba en su poder.

¹⁶ Sus partidas de bautismo y defunción en Archivo Histórico Diocesano de Oviedo (en adelante, AHDO), Lastres, *Bautizados* 3, 1727-1806, f. 249v, y Lastres, *Difuntos* 6, 1841-1859, f. 86r.

¹⁷ Sobre este personaje, véanse, MIGUEL VIGIL, C.: *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la provincia*, vol. I, Oviedo, 1887, pp. 352-353; CANELLA SECADES, F.: “Colunga”, en BELLMUNT, O.; CANELLA SECADES, F.: *Asturias*, t. III, Gijón, 1900, p. 485.

¹⁸ Archivo Municipal de Colunga (en adelante, AMC), Padrones de vecinos de 1760, 1787 y 1794, cajas 170/2, 170/6 y 170/7, ff. 25r, 64v y 56v.

¹⁹ El dato lo da la prueba de nobleza de Suárez Victorero para ingresar en la orden de Malta: Archivo Histórico Nacional, OM-San Juan de Jerusalén, exp. 23601. Hay copia en el Archivo de la Corona de Aragón, ORM, Gran Priorato, núm. 495, *Pruebas de linaje de caballeros, 1699-1798*, ff. s/núm.

Jerusalén, lo que lograría, tras la probanza de nobleza correspondiente, en junio del año siguiente.²⁰

A finales de 1799 regresó a Lastres, donde, en 1801, contrajo matrimonio con una prima suya, María del Rosario Victorero Poladura,²¹ y heredó en 1803, tras la muerte de su padre,²² todas las propiedades de su familia.²³ Salvo algunas ausencias ocasionales (como un período de residencia en Gijón en 1823), viviría de manera casi ininterrumpida en la casa solar de los Victorero, en la calle del Sol, hasta su muerte.²⁴

Político liberal y amigo de Agustín Argüelles, en julio de 1808 fue designado comandante de matrículas del Puerto de Lastres por la Junta General del Principado (y ascendido contemporáneamente en su graduación militar a coronel) y dirigió la milicia voluntaria de Lastres en 1821, jurando entonces la Constitución, y participando en algún hecho de armas durante el trienio liberal, que le valió en 1823 una suspensión de sus honores militares que no recuperaría hasta 1831.

Fue también miembro de número de la Sociedad Económica de Amigos del País de Oviedo, escritor de temas asturianos, en medios locales y foráneos,²⁵ y anónimo colaborador del *Diccionario* de Madoz, al que suministró varios artículos sobre el partido de Villaviciosa (al que pertenecía Lastres).²⁶

Entre las mandas dispuestas en su última voluntad, Suárez Victorero incluyó una por la que dejaba “a mi sobr.º D.º Pedro Nolasco Victorero mi preciosa pintura de S.º José”.²⁷ Fallecido

²⁰ Véase nota anterior. Suárez Victorero no debió de realizar el preceptivo viaje a Malta para confirmar su nombramiento con el Gran Maestre de la orden, pues la isla fue tomada por Napoleón en ese mismo mes de junio de 1798 y las dos Lenguas españolas de la orden pasaron a depender de la Corona por decisión de Carlos IV en 1802.

²¹ AHDO, Lastres, *Casados*, 4, ff. 194r-195r (17-I-1801) y Archivo Histórico de Asturias (en adelante, AHA), protocolos de Colunga, ante José Lorenzo Isla, caja 1336, ff. 161r-162r (9-XII-1800).

²² Alejandro Suárez Robledo (Lastres, 24 de agosto de 1735 – 17 de enero de 1803). AHDO, Lastres, *Difuntos núm. 5* (1771-1841), f. 100rv.

²³ Su hermano había hecho profesión religiosa, por lo que habría renunciado a sus legítimas, y su tío José Robledo destinó a cada una de sus hermanas una cantidad como dote para que hicieran lo mismo y así todas las propiedades de los Robledo recayeran únicamente en Juan Antonio. AHA, protocolos de Colunga, ante José Lorenzo Isla, caja 1336, ff. 53r-57r.

²⁴ AMC, Padrones de vecinos de Lastres, 1808-1857, cajas 170/8, 172/9-12, 173/1-4, 174/1-4, 175/1-5 y 176/1-4.

²⁵ Sus publicaciones más destacadas: SUÁREZ ROBLEDO, J. A.: *Observaciones sobre muelles, pesquerías y otras materias [...]*, Oviedo, 1851. SUÁREZ VICTORERO, J. A.: *Descripción geográfico-histórica del concejo de Colunga en el Principado de Asturias*, Villaviciosa, 1896 (ms. de 1837).

²⁶ Sobre Suárez Victorero, sobre todo: CANELLA SECADES, F.: *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito*, Oviedo, 1903, p. 780 (2ª ed.). RODRÍGUEZ GARCÍA, Fr. F.: *Ensayo para una galería de Asturianos Ilustres precedida de ligeros apuntes estadísticos, geográficos é históricos sobre la provincia de Oviedo*, Cebú, 1888, p. 215; RODRÍGUEZ GARCÍA, Fr. F.: *Galería de asturianos ilustres y distinguidos* (adiciones y ampliaciones), (S. P.), Cebú, 1891, pp. 597-598. [Braulio Vigón], en SUÁREZ VICTORERO, J. A.: *Descripción geográfico-histórica...*, op. cit., 1896, pp. 5-8; SUÁREZ, C.: *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, t. VII, Oviedo, 1959, pp. 231-232; FIDALGO, J. A.: “La azarosa vida del coronel Suárez Victorero, colungués y liberal”, *La Nueva España*, 24 de marzo de 1985, p. 30; QUIRÓS LINARES, F.: “Asturias en el Madoz”, *Estudios de Geografía Histórica e Historia de la Geografía. Obra escogida*, Oviedo, 2006, p. 441 (reed. del prólogo al tomo *Asturias* del Madoz, Valladolid, s. f.).

²⁷ AHA, protocolos de Colunga, ante Juan Antonio de Carús, caja 1385 (1856-1857), f. 227r. El testamento de 1848 y un codicilo de 1854, ambos cerrados, se abrieron y protocolizaron ante notario el 12 de diciembre de 1857, al día siguiente de la muerte del otorgante (*ibid.*, ff. 206r-233v).

el sobrino, hijo de su hermana Josefa Ramona, en Lucés (parroquia vecina a Lastres, en el concejo de Colunga), el 26 de octubre de 1852,²⁸ cambió el coronel en un codicilo del 10 de marzo de 1854, y entre otras disposiciones, el destino que quería dar a la pintura tras su muerte, indicando que “Yt.^m es mi volunt.^d y mando q.^e se venda con la estimazⁿ q.^e merece mi precioso cuadro de S.ⁿ Jose cuyo producto se dividirá en tres partes [...]; la una se empleará en limosnas y sufragios en favor de mi alma y la de Dⁿ. Lorenzo mi hermano q.^e me le regaló, otra en las necesidades de la Ygles.^a y la otra irá al globo de mi herencia”.²⁹

Como él mismo señala, fue su hermano Lorenzo Suárez Victorero (Lastres, 6 de noviembre de 1767 – ¿Lima?, ante 1848)³⁰ quien le había regalado el cuadro. Emigrado este, como queda dicho, en sus años mozos a Lima, no debió de regresar a España, y pudo ser de su acaudalado tío perulero, José Robledo Colunga, generoso benefactor de su pueblo natal y de la parroquia del mismo,³¹ de quien Lorenzo recibiera en herencia la pintura de Angelica Kauffman, pues fue, además, su albacea testamentario.³² O acaso más probablemente se la habría legado su padre, Alejandro Suárez Robledo, que había heredado de una tía paterna una capellanía colativa dedicada a San José y Santa Rosa de Lima, fundada en 1743 en la parroquial de Lastres y que desde 1802 pasó a propiedad de Juan Antonio.³³

Así pues, fuera de uno u otro modo, la compra del cuadro por alguno de los miembros de las familias Suárez o Robledo (y quizá más por los primeros, por su especial devoción al santo) debió de ser, seguramente, el motivo de su llegada a Asturias, bien por encargo directo a Angelica Kauffman, a través del citado agente boloñés, el abate Lorenzo Prandi, o en una adquisición inmediatamente posterior. Y dado que, en todo caso, la pintura acabó parando en poder del único heredero de ambas casas, el coronel Suárez Victorero, que vivía en Lastres, suponemos que estuvo vinculada a la localidad asturiana en todo momento desde su adquisición en Italia.

Fallecido Suárez Victorero el 11 de diciembre de 1857, sus albaceas testamentarios y herederos,³⁴ quedaron encargados de cumplir su última voluntad respecto al cuadro, recogida en el codicilo de 1854 a su testamento y que, como vimos, era que se vendiera

²⁸ AHDO, Lastres, *Difuntos* 6, 1841-1859, f. 61v.

²⁹ AHA, caja 1385, f. 223r.

³⁰ AHDO, Lastres, *Bautizados* 3, f. 201v (7-XI-1767).

³¹ E incluso del Instituto de Náutica y Mineralogía fundado por Jovellanos en Gijón, al que destinó algunas cantidades. JOVELLANOS, G. M. de: *Obras completas, tomo III. Correspondencia 2.º (julio 1794-marzo 1801)*. Edición crítica, introducción y notas de José Miguel Caso González, Oviedo, 1986, carta núm. 1.319 (31-XII-1800), p. 595.

³² GUTIÉRREZ ARBULÚ, L.; CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J.: *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*, Madrid, 2012, p. 131.

³³ Había sido fundada, el 2 de noviembre de 1743, por José de Isla y su mujer, Rosa Suárez Cantillo, tía paterna de Alejandro Suárez Robledo, quien debió de quedar como único descendiente de su casa y heredar todas las propiedades de los Suárez y los Robledo, y entre ellas esta capellanía de la que Juan Antonio tomó posesión el 24 de diciembre de 1802, pocos días antes del fallecimiento de su padre. AHDO, Lastres, *Fábrica* 2 (1728-1805), f. 233r. AHA, protocolos de Colunga, ante José Lorenzo Isla, caja 1336, f. 140rv (poder de Alejandro Suárez en relación a la herencia de José de Isla, 19-IX-1800).

³⁴ Señaló por herederos a los hijos y nietos huérfanos de sus hermanas Melchora Rosa (hijos: Eduardo, Vicenta, Cesaria y Salvador Vázquez de Prada; nietos: Pedro y Escolástica Vázquez de Prada), María del Portal (hijos: José Antonio y Jerónima; nietos: Domingo, Miguel y Francisco de Peón) y Josefa Ramona (cuya hija, Josefa, estaba enajenada). Eduardo, Salvador y José Antonio fueron además, albaceas. Véase referencia del testamento en nota 27.

“con la estimazⁿ q.^e merece” para destinar lo obtenido a limosnas y sufragios por su alma y la de su hermano y a financiar algunas de las necesidades de la parroquia de Lastres.

No fue, sin embargo, hasta dieciséis años después, en 1873, cuando uno de sus sobrinos, Salvador Vázquez de Prada (encargado principal de la venta del cuadro, albacea y sucesor de Suárez Victorero en los patronatos de todas las fundaciones de su casa) y un sobrino nieto, Domingo de Peón, requirieron a un notario de la ciudad de Oviedo para “intervenir en la subasta pública y estrajudicial de un cuadro, con su marco dorado, pintado al óleo; que representa á San José, de medio cuerpo y tamaño natural, y que, á juzgar por el rótulo que tiene al pié, fue pintado en Roma por Angélica Cauffman el año mil setecientos noventa y seis”, indicándosele que la obra procedía “de la testamentaría del Señor D. Juan Antonio Suarez Robledo, vecino que ha sido del Puerto de Lastres”.³⁵

La venta del “precioso cuadro” del coronel Suárez Victorero se anunció desde el 21 de marzo en dos periódicos locales, *El Eco de Asturias* y *La Unidad. Diario político y religioso*,³⁶ citando a los interesados para las 12 horas del día 3 de abril en el despacho del notario José Fernández de la Muria. Según el acta de la subasta, fue amplia la concurrencia y partiendo de un precio de salida de 800 reales, tras media hora de pujas, la pintura se remató en Vicente Hevia Campomanes, en 1.600 reales.

El adjudicatario del lienzo de Angelica Kauffman, natural de Pola de Lena y vecino de Oviedo,³⁷ era hermano de un destacado personaje asturiano, fray José Hevia Campomanes (1841-1904), que sería obispo de Nueva Segovia (Filipinas, 1889-1900) y de Badajoz (1903-1904).³⁸ La obra permaneció en su poder o en el de sus herederos hasta que en algún momento del siglo XX fue donada a la parroquia ovetense de San Tirso el Real, de la que Vicente Hevia había sido feligrés y que, por lo que sabemos, sería su último destino conocido antes de comparecer en el comercio de antigüedades de la ciudad. Finalmente, en enero de 1980, ingresaría en la colección del Museo de Bellas Artes de Asturias, entonces en vísperas de su inauguración, pasando así a incorporarse aquel precioso y singular cuadro del coronel Suárez Victorero al patrimonio asturiano.

MODELOS Y FUENTES

Realizado, como vimos, en Roma, en 1796, este *San José con el Niño* es obra del periodo de plenitud creativa de Angelica Kauffman en Italia, que comienza en 1781, tras su regreso de una exitosa y larga estancia en Londres (1766-1781), y que se extiende hasta su fallecimiento

³⁵ Queda citado el documento en la nota 15. El 24 de mayo de 1858 los herederos dieron poder a un procurador del juzgado del partido de Villaviciosa para que en su nombre solicitara autorización para hacer partición extrajudicial de los bienes de su tío, por ser escaso su monto y muchos y dispersos los legatarios. AHA, protocolos de Colunga, ante Juan Antonio de Carús, caja 1386, ff. 56r-57v.

³⁶ No hemos podido consultar los anuncios, pues no se han conservado los ejemplares de los periódicos correspondientes a estas fechas.

³⁷ En Oviedo contrajo matrimonio, con Antonia Ibarra Guardado, el 16-V-1856, en la parroquia de San Tirso. Archivo Municipal de Oviedo, *Libro de Registro Civil*, 1856, f. 121v y AHDO, *San Tirso. Casados 1850-1859*, ff. 33v-34r.

³⁸ Sobre este personaje, GONZÁLEZ POLA, M., O. P.: “Fray José Hevia Campomanes, dominico, obispo de Nueva Segovia, en Filipinas, en la encrucijada de la revolución e independencia de Filipinas”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 156, 2000, pp. 239-82.

en la Ciudad Eterna en 1807. Sería, además, en estos años finales cuando Kauffman se dedicó algo más a la temática religiosa, escasa, sin embargo, en una producción en la que abundan los retratos y la pintura de historia, los grandes géneros del esquema académico dieciochista.³⁹

La pintura representa a san José en busto prolongado y vestido con túnica, ofreciendo con ternura unos frutos sin identificar al Niño, que mira al espectador, y aparece desnudo y sentado en una suerte de cojín cubierto de telas y dispuesto sobre una mesa.

Dentro de su obra, se puede poner en relación el cuadro del Museo de Bellas Artes de Asturias con una *Sagrada Familia con ángel*, de 1773, que, procedente de una colección inglesa, se conserva hoy en el Museo Juan Pablo II de Varsovia (fig. 2),⁴⁰ y del que la propia artista hizo un aguafuerte h. 1776-1780 (fig. 3).⁴¹ Aunque el *San José* de Oviedo

ha sido representado más joven, guarda estrecha similitud en su pose y actitud con el de este pequeño y precioso lienzo devocional. Y la misma delicadeza y dulzura en el tratamiento de los personajes y su relación, que caracteriza el tipo de neoclasicismo sensible y suave de la

2. Angelica Kauffman, *Sagrada Familia con ángel*, 1773, óleo sobre lienzo, 27 x 23 cm, Muzeum Kolekcji imienia Jana Pawła II, Varsovia.

³⁹ Sobre Kauffman, entre su extensa bibliografía internacional, MANNERS, V.; WILLIAMSON, G. C.: *Angelica Kauffman...*, op. cit., 1976; WASSYNG ROWORTH, W. (ed.): *Angelica Kauffman. A Continental Artist in Georgian England*, Londres, 1992; BAUMGÄRTEL, B.: *Angelika Kauffmann 1741-1807. Eine Dichterin mit dem Pinsel*, Ostfildern, 1998; ROSENTHAL, A.: *Angelica Kauffman. Art and Sensibility*, New Haven, Londres, 2006; NATTER, T. G. (ed.): *Angelica Kauffman. A woman of immense talent*, Ostfildern, 2007.

⁴⁰ Óleo sobre lienzo, 27 x 23 cm, firmado, Muzeum Kolekcji imienia Jana Pawła II, Varsovia (Polonia). Adquirido en Sotheby's, Londres, el 6 de julio de 1983, procedía de Warwick Castle (Reino Unido). Es obra de la etapa inglesa de la pintora. *Malarstwo europejskie od XV do XX wieku. Kolekcja imienia Jana Pawła II fundacji Janiny i Zbigniewa Karola Porczyński*, Varsovia, 1990, pp. s/núm. BAUMGÄRTEL, Bettina: *Angelika Kauffmann...*, op. cit., 1998, p. 423, cat. 261.

⁴¹ H. 1776-1780, aguafuerte sobre papel, 315 x 252 mm, British Museum, inv. 1993.0620.24. Grabado realizado por Kauffmann sobre la obra anterior. El 23 de febrero de 1776 se anunció su puesta a la venta en *The Public Advertiser* (Londres): "Two Prints from Original Pictures by Guido [Rení] and Angelica Kauffman: The one representing St Peter and St Paul, from the Zampieri Collection at Bologna, the other the Holy Family in the Collection of the Earl of Warwick. To be had at Angelica Kauffman's House in Golden Square, and at the Print-Shops". Al abandonar Inglaterra, Angelica Kauffman vendió las planchas de sus grabados, que fueron retocadas para ediciones posteriores. En este caso, hay un estado posterior con una leyenda ("Angelica Kauffman pinxt. et. inc." y "Ego flos Campi, et lilium convallium"). ALEXANDER, D.: "Kauffman and the Print Market in Eighteenth-century England", *Angelica Kauffman. A Continental...*, op. cit., 1992, pp. 150-151; BAUMGÄRTEL, B.: *Angelika Kauffmann...*, op. cit., 1998, p. 424, cat. 262.

3. Angelica Kauffman, *The Holy Family, with an angel presenting a basket of flowers to the infant Christ*, h. 1776-1780, aguafuerte sobre papel, 315 x 252 mm, British Museum, Londres, 1993,0620.24. © Trustees of the British Museum.

4. Taller de Murillo, *San José con el Niño*, h. 1660-1675, óleo sobre lienzo, 107 x 85 cm, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, inv. 08029.

“pittrice delle grazie”,⁴² se ven en ambas obras, pues, además, las dos estuvieron destinadas a la devoción privada y la artista optó en ellas por una atmósfera amable e intimista.

En este sentido, la pintura de Oviedo también es deudora de la gran influencia de Murillo (1617-1682) en la pintura inglesa del siglo XVIII, con la que Angelica Kauffman entró en contacto durante su largo “soggiorno” londinense (1766-1781) de mano de sir Joshua Reynolds (1723-1792), su principal valedor y protector en esos años. Las obras del pintor sevillano empezaron a llegar a Inglaterra a comienzos del siglo a través de colecciones aristocráticas y fueron admiradas, copiadas e imitadas por artistas académicos, como Thomas Gaingsborough (1727-1788) o Reynolds, quien, fuertemente influido por las obras vistas en las colecciones inglesas, emuló el estilo murillesco, su naturalismo sensible y su pincelada vaporosa, y sintió

⁴² El calificativo se lo dio Giovanni Gherardo de Rossi, en *Memorie per le belle Arti*, t. I, 1785, p. LIV. Como vimos en la cita de Pietro Zani, tuvo fortuna para referirse a la artista y su estilo.

especial admiración por los niños callejeros de Murillo y su pintura religiosa.⁴³

Es ese carácter dulce de los temas religiosos del sevillano, asimilado vía Reynolds, el que está presente en nuestro *San José con el Niño*, pero no así la factura blanda, de perfiles perdidos, que es aquí, en cambio, lisa y apretada, con escasos toques sueltos.

Se podrían referir numerosos ejemplos de la misma temática pintados por Murillo en los que queda patente que este es una de las fuentes que informaron la producción de Kauffman. Sirva de ilustración para el caso el *San José con el Niño* de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), excelente copia de taller, acaso con intervención autógrafa, de una exitosa composición del maestro muchas veces repetida y de la que también hubo ejemplares en Inglaterra (fig. 4).⁴⁴

Por otro lado, en su segundo viaje a Italia, en sus años formativos y de inicio de su carrera (1758/1759-1766), Angelica Kauffman asimiló las lecciones del clasicismo de Anton Raphael Mengs (1728-1779), a través de su círculo de amigos y seguidores, pues nunca llegaron a conocerse personalmente. Por medio de Winckelmann, de quien Kauffman fue muy amiga, y que lo era a su vez de Mengs, y del pintor estadounidense Benjamin West (1738-1820), émulo de su estilo,⁴⁵ se introdujo en su arte la doctrina del clasicismo rigorista del bohemio. Sin embargo, su paso posterior por la Inglaterra de Reynolds, y seguramente también el gusto de su clientela y el suyo personal, hicieron que su estilo se orientara hacia un neoclasicismo más amable y sensible. Así, si bien sus obras presentan los paradigmas neoclásicos, como un dibujo cuidadoso y severo, composiciones ordenadas, gravedad y decoro en la expresión de los afectos, figuras de belleza idealizada, un cromatismo equilibrado y una pincelada apretada, en cambio, una

5. Anton Raphael Mengs, *Virgen con el Niño y dos ángeles*, h. 1770-1773, 112 x 86 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG-126.

⁴³ Sobre la influencia de Murillo en la Inglaterra del siglo XVIII: WATERHOUSE, S. E.: "Murillo y la pintura europea del siglo XVIII", *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)* (cat. ex.), Madrid, 1982, pp. 101-104; HARRIS, E.: "Murillo en Inglaterra", *Goya, 169-171*, 1982, pp. 7-17; MENA MARQUÉS, M. B.: "Grandes colecciones de pintura española", *El arte español fuera de España*, Madrid, 2003, pp. 157-170; BRAY, X.: *Murillo at Dulwich Picture Gallery*, Londres, 2013.

⁴⁴ H. 1660-1675, óleo sobre lienzo, 107 x 85 cm, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, inv. 08029. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, p. 84. Una copia inglesa en Wooburn, referida por ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Murillo*, vol. II, Madrid, 1981, pp. 266-267 y repr. en lám. 595.

⁴⁵ Sobre la relación de West y Kauffman, SANDNER, O.: "Angelica K. or the Ward who would be Guardian. The Early Years 1762-75", *Angelica Kauffman. A woman....*, op. cit., 2007, p. 34; STALEY, A.: "Benjamin West in Italy", *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Nueva York, 1989, pp. 1-8.

atmósfera sensible, dulce y delicada envuelve a las figuras y sus actitudes, alejando sus obras de la estricta severidad y frialdad del bello ideal mengsiano.⁴⁶

Como muestra de ello, citaremos dos ejemplos de la producción religiosa de Mengs: su *Virgen con el Niño y dos ángeles*, del Kunsthistorisches Museum de Viena, de 1770-1773 (fig. 5),⁴⁷ en la que la cabecita del Niño Jesús guarda un gran parecido con el de Oviedo, con sus rubios cabellos ensortijados de modo casi idéntico, si bien la relación entre los personajes carece de la intimidad que sí les ha dado Kauffman, y una *Sagrada Familia con San Juanito*, de h. 1760, de propiedad particular, que Benjamin West copió en Florencia en 1763,⁴⁸ y en la que la figura de san José recuerda al lienzo de Varsovia antes mencionado y, por ende, al asturiano.

COPIAS DEL SIGLO XIX

Como remate de la historia de este cuadro del Museo de Bellas Artes de Asturias, hemos de mencionar otra noticia más, si bien no creemos que se corresponda con la obra original, sino con una copia del siglo XIX.

En 1933, se ofreció al Estado “un ‘San José’ firmado por Angélica Kauffman en Roma en 1796”, que “representa a San José con el Niño en brazos, en actitud de tomar fruta de una bandeja”.⁴⁹ La Sección de Pintura de la Academia de San Fernando lo valoró para su potencial adquisición oficial, y aunque vio “con satisfacción” la obra, emitió un informe negativo, del que se dio cuenta en la sesión ordinaria del 30 de enero de ese año, pues “a pesar de su ‘correcto dibujo’ y de ser armonioso en su totalidad”, opinó que ya estaba la pintora “mejor representada en el Museo Nacional del Prado y aun en el particular del Marqués de Cerralbo” (como queda dicho la autoría de la obra conservada por este último museo es hoy cuestionada).⁵⁰

La pintura era entonces propiedad de “Luis de Peón y G. Longoria”, que ha de ser un hijo del ya citado Domingo de Peón, uno de los sobrinos nietos que heredaron al coronel Suárez Victorero, y cuya madre viuda residía en Madrid en 1858. El *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid* nos ha proporcionado noticia de un Luis Peón García-Longoria, vecino de la capital en 1933-1934,⁵¹ y que sin duda será la misma persona. Puesto que en 1873 el cuadro de Angelica Kauffman había pasado a manos de otro propietario, en Oviedo, y que no parece

⁴⁶ Sobre la influencia de Mengs en Kauffman: ROETTGEN, S.: “Die ‚Mengsische Akademie‘ in Rom. Anton Raphael Mengs, seine Schule und Angelika Kauffman”, *Angelika Kauffmann...*, op. cit., 1998, pp. 52-59.

⁴⁷ Óleo sobre tabla, 112 x 86 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena (Austria), inv. GG-126. ROETTGEN, S.: *Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, Múnich, 1999, pp. 70-71, cat. 38.

⁴⁸ Fue encargada por el III conde de Cowper. Subastada en Christie's en 1989, está hoy en colección privada. ROETTGEN, S.: *Anton Raphael Mengs...*, op. cit., 1999, pp. 77-79, cat. 45 y wk2.

⁴⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Libro de actas de las sesiones ordinarias* (4-I-1932 / 28-I-1935), f. 187r, signatura 3-114 (sesión del 30-I-1933); Dictámenes aprobados y acuerdos tomados por la Academia en el primer trimestre de 1933 en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segunda época, XXVI, 105, 1933, pp. 1 y 8.

⁵⁰ Ver nota 2.

⁵¹ *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, suplemento al núm. 298, jueves 14 de diciembre de 1933, p. 3; y núm. 11, viernes 12 de enero de 1934, p. 2.

que saliera de la ciudad con posterioridad, pensamos que lo que tenían los Peón sería una copia, realizada probablemente con motivo de la subasta del cuadro.

Y acaso fuera la misma que el 27 de noviembre de 1995 salió a la venta en Subastas Fortuny (Madrid): una copia exacta, de dimensiones casi iguales, y que en el catálogo de la subasta se presentaba como obra de Angelica Kauffman, si bien, en lo que se puede apreciar en su fotografía, por su factura dura sería más bien obra del siglo XIX y no réplica autógrafa (aunque sí debió de copiarse la firma).⁵² No hemos podido averiguar nada más, pues la casa de subastas ya no existe⁵³ y no hemos localizado la obra, acaso en colección particular.

Asimismo, el Museo de la Academia de San Fernando conserva otras dos copias, en este caso de las figuras separadas (el Niño y el busto recortado de san José), procedentes del llamado legado Sánchez del Bierzo, donado por los herederos del pintor Leopoldo Sánchez Díaz (1830-1901) a la Academia en 1983. Fueron catalogadas con los títulos de *Niño Jesús sentado con frutos en las manos* y *Apóstol* y como obras (menores) del propio Sánchez, desconociéndose que son copias de la pintura que aquí estudiamos.⁵⁴

Puesto que, por lo que sabemos, la pintura de Kauffman no estuvo a la vista pública con anterioridad a su llegada al Museo de Bellas Artes de Asturias más que con motivo de la subasta de 1873, en Oviedo,⁵⁵ quizá fue entonces cuando Leopoldo Sánchez del Bierzo pudo haberla conocido, bien personalmente o acaso de mano de algún pintor asturiano condiscípulo suyo en el taller de Federico de Madrazo (1815-1894) en la década de 1850 (como Dionisio Fierros), si es que no fue alguno de estos quien hizo las copias de las figuras sueltas que finalmente pararon en manos de Sánchez.

Por otro lado, dado que estas permanecieron en poder del pintor, no parece que hubieran sido fruto de un encargo, pero tal vez sí bocetos para la copia de conjunto, algo que con la sola imagen del catálogo de Fortuny no se puede precisar. Y quizá fueron los propios herederos del coronel Suárez Victorero quienes encargaron las copias al deshacerse del cuadro, conscientes del valor que había tenido para su tío, o por mero interés personal. Así podemos suponerlo a la vista del ya mencionado ofrecimiento al Estado de 1933 que hemos vinculado a uno de sus descendientes.

Con todo ello se añaden, en definitiva, datos fundamentales y algún interrogante a la historia de esta pintura del Museo de Bellas Artes de Asturias, cuyo interés, valor y relevancia en la colección de la institución y para el patrimonio artístico asturiano, hemos querido poner de manifiesto a través de nuestro estudio.

⁵² 91 x 71 cm. *Catálogo de Subastas Fortuny, 27-XI-1995*, lote 66.

⁵³ Agradezco esta información al Doctor en Historia del Arte y galerista madrileño José de la Mano.

⁵⁴ PIQUERO LÓPEZ, M. Á. B.: "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia", *Academia*, 61, 1985, p. 107; ARBAIZA BLANCO-SOLER, S.; CIRUELOS GONZALO, A.: "El legado Sánchez del Bierzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 71, 1990, pp. 332-333, 335-336, invs. 1246 y 1248 (las autoras las consideraron anónimas); LÓPEZ COSTERO, F.: "El pintor Leopoldo Sánchez Díaz (1830-1901). Profesor de la Academia Provincial de Bellas Artes de La Coruña", *Abrente*, 42-43, 2010-2011, p. 316.

⁵⁵ Nada sabemos de su paso por la iglesia de San Tirso, antes citado, pues no hemos encontrado referencias en los libros de fábrica, por lo que ignoramos si se pudo ver en ella.

ENGRACIA DE LAS CASAS, PINTORA ACADÉMICA DE SAN CARLOS DE VALENCIA, Y SU ENTORNO.

En 1768 se funda en Valencia la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En esos momentos de formación del academicismo hubo mujeres entre sus miembros; hasta fines del siglo XVIII fueron siete las pintoras nombradas académicas. Su presencia en historias del arte y enciclopedias es escasa, citadas como “pintoras de afición” que ingresaron por su condición social o linaje. Algunas, quizá por esos vínculos familiares, influyeron en los ambientes que las impulsaron. Un caso paradigmático es Engracia de las Casas, desde 1774 Académica de Mérito y Directora Honoraria. Sus redes familiares se extienden por España, Europa y la América colonial. Era hija del Intendente Castaños retratado por Mengs, que fundó la Escuela de Dibujo de la *Llotja* en Barcelona.

The San Carlos Royal Academy of Fine Arts was founded in 1768 in Valencia. From the origins of academicism to the end of the 18th century, seven female painters joined in the institution, yet their presence in art history and encyclopedias is scarce. Despite their influence in these academies they are often referred to as “amateur artists” admitted because of their social status or ancestry. Engracia de las Casas was a paradigmatic example of this. In 1774 she was named Academic of Merit and Honorary Director. Her family became influential throughout Spain, Europe and Colonial America and her father, the Intendant Castaños (portrait by Mengs), founded La Llotja School of Drawing in Barcelona.

En el origen del academicismo artístico ilustrado la presencia de mujeres entre los miembros de aquellas instituciones emergentes fue un hecho. En 1768 se funda en Valencia la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, siguiendo una corriente europea cuyo precedente en España había sido la de San Fernando. Esta última admitió a un total de 34 mujeres entre

1752 y 1808, entre ellas 15 Académicas de Honor, título reservado a figuras de prestigio social o a las de la familia real. En el caso valenciano desde el nombramiento de Micaela Ferrer como Académica Supernumeraria en 1773 hasta fines del siglo XVIII fueron siete las mujeres admitidas en la joven institución. Según reflejan los inventarios, sus obras colgaron en las salas de la Academia de San Carlos junto a las de artistas de renombre, pero de ellas apenas conocemos su nombre y la fecha de admisión. La mayoría de sus obras se han perdido o están sin identificar entre los numerosos anónimos depositados en museos y colecciones particulares. Su escasa presencia en las historias del arte, enciclopedias y manuales apenas aporta datos, salvo la clasificación genérica de “pintoras de afición”, mientras se señala que fue su condición social o linaje lo que determinó su ingreso.

Sin embargo, ni todas eran ilustres, ni las que sí lo eran tenían un estatus social similar. Ni siquiera la influencia familiar abarcaba el mismo ámbito territorial; mientras algunas de estas familias tenían una influencia a nivel local o provincial, otras, como es el caso de Engracia de las Casas, sus redes clientelares se extendieron por toda España y los territorios de ultramar. Como han señalado los estudios de Estrella de Diego, o el de Elena López Palomares para el caso valenciano,¹ las mujeres tuvieron un papel marginal en el mundo académico, y en cierto modo así fue, su ausencia de las aulas determinó que muchas de ellas no llegaran a adquirir los niveles artísticos que imponía el nuevo gusto académico. Sin embargo, no podemos dejar de lado que al menos algunas artistas alcanzaron un cierto protagonismo, como ha demostrado Laura Triviño Cabrera en su estudio sobre las pintoras gaditanas.² Incluso algunas de estas mujeres tuvieron profesores reputados como Vicente López, Matías Quevedo o Luis Planes. Aun sin llegar a las conclusiones de Therese Ann Smith³ para el caso madrileño, en las que afirma que las mujeres ingresaron en igualdad de condiciones, sí es cierto que, bien por méritos propios o quizá por sus vínculos familiares, las mujeres participaron e influyeron en los ambientes que dieron impulso y auge a las academias. El estudio singularizado de estas artistas ayuda a comprender mejor su papel en el origen de unas organizaciones determinantes en la formación del gusto de la época, en la enseñanza posterior de las bellas artes y en el valor asignado a la creación artística.

Un caso paradigmático es el de la pintora Engracia de las Casas, nombrada académica de San Carlos de Valencia en 1774. Según recoge el *Libro de actas*, en Junta Ordinaria de 23 de octubre “se presentó una Imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora con su Niño Jesús pintada al pastel” en vista de la cual “se acordó de unánime consentimiento y por la obra” que era digna de ese mérito.⁴ Aunque ya el año anterior otra mujer, Micaela Ferrer, fue admitida con el grado inferior de Supernumeraria, Engracia de las Casas fue la primera en ser declarada Académica de Mérito y Directora Honoraria de esa Real Academia de San

¹ DIEGO OTERO, E. de: *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, 1987; LÓPEZ PALOMARES, E.: “Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1768-1849)”, *Asparkia: Investigación feminista*, 5, 1995, pp. 37-46.

² TRIVIÑO CABRERA, L.: *Ellas también pintaban: el sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*, Sevilla, 2011.

³ SMITH, T. A.: *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*, Berkeley, 2006; SMITH, T. A.: “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Actas de las VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, Madrid, 1997, pp. 279-288.

⁴ Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (en adelante ARASC). *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*, Junta Ordinaria de 23 de octubre de 1774; ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 97.

Carlos.⁵ El acta señala que era “moradora en la ciudad de Barcelona”, como confirma el escrito de agradecimiento que dirigía al secretario D. Tomás Bayarri datado en esa ciudad el 12 de noviembre de 1774. Una carta que, junto a la de su padre, el Intendente de Barcelona, fueron “leídas con mucha satisfacción de sus miembros” en la Junta Ordinaria del 28 de diciembre; ambos escritos “en respuesta de haber sido nombrada dicha Señora Académica de esta Real Academia de San Carlos”.⁶

Con la humildad y rubor que se esperaba de una dama bien educada, y el protocolo y modestia que las convenciones sociales obligaban, la pintora agradece a los Ilustres Miembros, empezando por su Presidente, el nombramiento de Académica así como el de “Directora en la clase de Pintura”. Afirma que el ejemplar presentado en su nombre “le fue robado” por D. Pascual Molés y atribuye a la indulgencia caballerosa de la institución el reconocimiento que dan a “su honesta afición”. Promete continuarla con mayor tesón y espera lograr un mejor testimonio que ofrecer a esa Real Academia, pues entiende que “su obra es recibida más por esperanza que por la realidad actual”.⁷

Por su parte, su padre confirma que “necesitó contribuir al robo del femenino ejemplar” presentado por Pascual Molés para estimular a su hija Engracia “al noble y honesto entretenimiento de la Pintura” y demostrar “su inclinación y utilidad republica a ella y a sus Artes compañeras”.⁸ Agradece al profesor su ayuda y dirección gracias a las cuales su hija “puede a lo menos principiar la cuna del dibujo hasta el modelo al pronto”. Asimismo muestra su “esperanza de hacer una Escuela subalterna de esa Academia, que aunque con el tiempo llegue a merecer ese nombre, siempre conservará el que le da ahora”. Juan Felipe de Castaños, fue intendente del Principado de Cataluña entre el 1 de agosto de 1763 y el 6 de mayo de 1776, bajo su mandato se creó la Escuela de Dibujo de la *Llotja* en Barcelona, que posteriormente sería Academia de Bellas Artes de *Sant Jordi*. En 1775 obtuvo el reconocimiento de Académico de Honor en la institución valenciana.⁹

Poco después, Xavier Antonio de Castaños, hijo también del Intendente, en su carta fechada el 29 de octubre de 1776 en Valencia, que dirige al Marqués de Jura Real, presidente de la Academia, manifiesta su agradecimiento a esa Real Junta por hacerle partícipe de la misma.¹⁰ En su escrito reconoce la satisfacción que le produce su amor a las tres Bellas Artes y su disposición a fomentarlas directa o indirectamente, “pues aún sin cumplir los cuatro lustros, ha visto nacer la Escuela de Dibujo de sus tres Caracteres principales por ahora, que ha fundado su padre y señor en Barcelona, tomando el ejemplo de esta Real

⁵ El título de Directora Honoraria que capacitaba, al menos a los varones, a impartir clases en sustitución de los directores de las disciplinas solo lo obtuvieron cuatro mujeres: Engracia de las Casas (23/10/1774), Josefa Mayans Pastor (21/10/1776), María Caro Sureda (18/12/1779) y Manuela Mercader Caro (18/12/1779). En 1789 se suspendieron los nombramientos por atenerse a lo estipulado por la Academia de San Fernando. Un convenio que fue de aplicación para todos los académicos, incluso los profesores. ARASC. *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1787-1800*. Junta Ordinaria de 2 de septiembre de 1787.

⁶ ARASC. *Libro de actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*. Junta Ordinaria de 28 de diciembre de 1774.

⁷ ARASC. Legajo 68-A/6/66 A.

⁸ *Ibidem*.

⁹ ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 31.

¹⁰ ARASC. Legajo 68-A/6/19.

Academia". Una afición que cultivaba las veces que le permitían sus estudios en la Academia Militar de las Matemáticas. Razón por la cual en cuanto llegó a esta capital tuvo la honra de presentarse acompañado de su padre "Miembro Honorario de esa Academia de San Carlos, y de Mérito con honores de Directora su hermana D^a Engracia". La Junta Particular de 21 de octubre de 1776 acordó nombrar a Don Xavier Antonio de Castaños, Capitán del Regimiento de Infantería de Soria,¹¹ Académico de Honor.¹²

Engracia de las Casas era hija de María Aragorri y Olavide, natural de Hendaya, viuda de Manuel Antonio de las Casas y de la Cuadra, nacido en Sopuerta, en las Encartaciones de Vizcaya, Caballero del Hábito de Santiago, Intendente de Marina y Juez de Arribadas en las Costas de Cantabria, del cual tuvo cinco hijos. La madre de la pintora se había vuelto a casar el 17 de febrero de 1757 con Juan Felipe de Castaños y Urioste, Caballero de la Real Orden de Carlos III, Intendente del Ejército y Marina de Cataluña, Subdelegado de la Junta de Comercio, Fábricas y monedas de Reino, y Presidente de la Provincia, Consulado y Real Compañía de Barcelona. Su hijo, Francisco Xavier Castaños y Aragorri, fruto de ese segundo matrimonio, sería Capitán General de Cataluña, I Duque de Bailén y Presidente de la Junta de Comercio de Barcelona en 1816, institución en cuyo seno se creó la citada Escuela de la *Llotja* y la posterior Academia.

El padre natural de la pintora, Manuel de las Casas y de la Cuadra, era sobrino del Marqués de Villarías, Caballero de la Orden de Santiago y Secretario universal de Gracia y Justicia del Consejo de Estado; tenía también parentesco directo con numerosos cargos políticos y de la Inquisición. La artista era a su vez sobrina de Simón Aragorri y Olavide, I Marqués de Irandá, y Ministro de Hacienda, a cuyo encumbramiento contribuyeron sus relaciones familiares con la clase dirigente catalana. "Una amplia red social y de negocios que se desarrolló a partir del núcleo familiar y que tuvo amplias ramificaciones no solo en España sino en otros países de Europa y América".¹³

Los hermanos varones de Engracia aumentaron el área de influencia familiar, Simón de las Casas, protegido de Floridablanca, fue secretario de las embajadas de España en Viena y Berlín, donde trató a Federico II de Prusia. En 1785, llegó como embajador a Nápoles, de allí salió huyendo pocos meses después tras el violento altercado con la reina María Carolina, propio de un vodevil. Sin embargo, como única contrarréplica a esa lamentable actuación fue nombrado embajador en Venecia, y posteriormente en Inglaterra con honores de consejero de Estado. El otro hermano, Luis de las Casas, hizo la carrera militar. Tras recibir su primera educación en tierras vascas, a los trece años fue introducido como paje en la corte gracias a los contactos familiares con el Conde de Aranda. En 1762 luchó en Portugal bajo el mando del Conde de Ricla, junto al que sería su cuñado y protector: Alejandro O'Reilly. Sirvió de

¹¹ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, 1945, p. 100, lo cita como el "general y famoso D. Francisco Xavier Antonio de Castaños –vencedor de Bailén–, Teniente Coronel (en 1786) del Regimiento de Infantería de Saboya, reseñado ya en 1776 como académico cuando solo era Capitán del de Soria". Aunque la historiografía se refiere al Duque de Bailén como Francisco Javier, la carta de 1776 la firma como Xavier Antonio Castaños.

¹² ARASC. *Libro de Individuos desde su creación, 1768-1847*, p. 32 b^a.

¹³ JULIÁN CEDANO, A. M.: "Documento. El marqués de Irandá, su importancia económica, política y social, y sus redes familiares. Relación con la colonia española de Santo Domingo. Propiedades rurales y urbanas", *Clío*, 184, 2012, p. 262.

voluntario en el ejército ruso contra los turcos, y en junio de 1774 viajó de Rusia a Berlín donde fue presentado a la familia real prusiana. Al regresar a España formó parte de la expedición contra Argel en 1775 como coronel del Regimiento de Infantería de Saboya. Participó en 1779 en el bloqueo de Gibraltar y en la reconquista de Menorca en 1782, fue ascendido a Mariscal de Campo y nombrado Comandante General en Orán. Llegó a ser Gobernador de La Habana y Capitán General de Cuba, Luisiana y Florida, funciones que ejerció desde 1790 hasta 1795, considerado uno de los mejores gobernantes del periodo colonial. Dio un fuerte impulso a las obras públicas, fundó la Casa de Beneficencia y el *Papel Periódico*, primera publicación de la isla. Presidió la Sociedad Económica de Amigos del País creada bajo su mandato, elaboró el primer censo fiable de la isla y promovió estudios técnicos convirtiendo a la isla en la primera productora azucarera. A su llegada a Madrid fue nombrado Capitán General del Reino de Valencia, aunque renunció por su salud. Desde 1799 fue Gobernador de Cádiz y Capitán General de Andalucía, donde permaneció hasta su muerte en julio de 1800.¹⁴

Las redes familiares se extendieron exponencialmente con los matrimonios de sus hermanas. La mayor de ellas, Isabel de las Casas y Aragorri, se casó con Jerónimo Girón y Motezuma, Marqués de las Amarillas, Teniente Coronel de Infantería.¹⁵ Fueron padres del Teniente General Pedro Agustín Girón y de las Casas Motezuma y Aragorri, natural de San Sebastián, III Marqués de las Amarillas, nombrado en 1833 Caballero Gran Cruz de la Orden de Carlos III; el cual dejó escritos tres volúmenes con sus *Recuerdos (1778-1837)*.¹⁶ La otra hermana, Rosa de las Casas y Aragorri fue bautizada el 14 de febrero de 1744 en la Iglesia Parroquial de Santa María de San Sebastián, ciudad en la que nació, según recogen las pruebas, realizadas en Madrid el 30 de abril de 1768, con el fin de obtener la licencia para contraer matrimonio con el militar irlandés Alejandro O'Reilly. Era Caballero de la Orden de Alcántara, Comendador de Benfayán y I Conde de O'Reilly.¹⁷ Como Teniente General e Inspector General de Infantería estuvo a cargo de la organización militar y económica de Cuba, Puerto Rico y la Luisiana a partir de 1763, tras la toma de La Habana por los ingleses durante la Guerra de los Siete Años. En Luisiana se ganó el apodo de *Blody O'Reilly*. Como muestra de

¹⁴ GONZÁLEZ-RIPOLL NAVARRO, M. D.: "En torno a la figura de Luis de las Casas, un gobierno de transición", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 547-548, 1991, pp. 83-90.

¹⁵ Ambos aparecen retratados en dos miniaturas elaboradas poco después de su boda, hacia 1780, atribuidas al Grupo de Mengs –definido como: "Ana María Mengs (1751-93) hija mayor de Antonio Rafael, casada con el conocido grabador Manuel Salvador Carmona, y por algunos otros discípulos o asistentes a su taller, pues aunque presentan bastante semejanza en la técnica, no son todas del mismo colorido ni alcanzan igual perfección en el modelado"–; era esta una técnica que practicaban numerosas artistas y «pintoras de afición», dados los vínculos de Engracia de las Casas con el propio Mengs podrían incluso haber sido obra suya, puesto que Ezquerria en el catálogo habla de una atribución al grupo en función del estilo. Las miniaturas eran propiedad de la Marquesa de Moctezuma, con los números 752 y 753 del catálogo. En: EZQUERRA DEL BAYO: *Catálogo General de la Exposición de la Miniatura-Retrato en España*, (celebrada de mayo a junio de 1916 en Madrid por la Sociedad Española de Amigos del Arte), Madrid, 1916.

¹⁶ GIRÓN DE LAS CASAS, P. A. (Marqués de las Amarillas): *Recuerdos (1778-1837)*, 3 vols., Pamplona, 1978-1981.

¹⁷ Archivo Histórico Nacional de Madrid (en adelante AHN). CONSEJO DE ÓRDENES. OM-CASAMIENTO_ ALCANTARA, Exp. 21 (Microfilme, pos. 967). "Casas de Daragorri, Rosa de las", 1768. Parroquia de Santa María de San Sebastián, obispado de Pamplona. Libro Séptimo de Bautismos, folio setenta y siete. "En catorce de febrero del año mil setecientos quarenta y quatro bautizé a María Rosa Theresa Nicolasa, Juana, hija legítima de Don Manuel de las Casas y la Quadra, Intendente de Marina de estas Costas de Cantabria y D^a María de Daragorri. Padrinos Don Nicolás de Daragorri y D^a María de la Quadra, abuelos de la recién bautizada, y en su nombre y representación Don Juan de Echeverri y D^a Juana de Olavide".

su talante un dato: “O’Reilly manumitió en 1773 a su esclavo Martín, el cual llevaba las siglas de su amo marcadas en la cara”.¹⁸ Posteriormente, tras el desastre de la expedición contra Argel de 1775 se ganó un apodo más castizo: «General Fracaso». ¹⁹ El Conde O’Reilly durante su mandato como Gobernador de Cádiz (1780-1786) fundó, en el año 1777, la Escuela de Dibujo, Aritmética y Geometría. Este establecimiento sería el precedente de la Academia de Bellas Artes de Cádiz fundada en el año 1789 como Escuela de Nobles Artes.²⁰

También hermana de la artista fue María de la Concepción Castaños y Aragonri, hija del segundo matrimonio de su madre con el Intendente Castaños, y hermana del I Duque de Bailén. La cual se casó en Barcelona con Francisco Luis Héctor Carondelet, que fue el V Barón de Carondelet, Vizconde de Langle y Caballero de la Orden Hospitalaria de San Juan. En 1799 fue designado Presidente de la Real Audiencia de Quito. La Baronesa viuda de Carondelet obtuvo en 1802 el título de Dama de la Orden de la Reina María Luisa, distinción otorgada a los miembros femeninos de la casa real y de la alta aristocracia. En el expediente del nombramiento aparece un único dato: “La hermana de Castaños”.²¹ Su hijo Luis Ángel de Carondelet y Castaños, fue VI Barón de Carondelet, sucedió a su tío Francisco Javier Castaños Aragonri, lo que le convirtió en II Duque de Bailén siendo proclamado Grande de España con honores militares. El Palacio de Carondelet, en Quito, es sede del gobierno de Ecuador.

En lo que se refiere a la pintora, Engracia de las Casas y Aragonri era de origen vasco, sus padres se casaron en San Sebastián y allí fue bautizada su hermana Rosa. Tras la muerte del padre y el segundo matrimonio de su madre con el Intendente Castaños, la familia se trasladó a Barcelona, y allí se educaron las hermanas. El 9 de septiembre de 1779 Engracia se casó con Pedro Gómez Ibarra (o Ibar-Navarro), natural de Castelruiz, Soria, que ostentó los cargos de Consejero de Castilla y Ministro de la Audiencia de Barcelona.²² El cual falleció el 16 de diciembre de 1805. Tal como consta en las diligencias realizadas tras su fallecimiento, el día 4 de enero de 1806, el secretario acreditado al efecto se personó en la casa donde vivió y murió el Señor Don Pedro Gómez Ibar-Navarro, sita en Madrid en la Corredera de San Pablo, a recoger los papeles del ministro con el fin de ponerlos a buen

¹⁸ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid. Libro 19.694, f. 105. Citado por LÓPEZ GARCÍA, J. M.: “La esclavitud en Madrid durante el Antiguo Régimen”, *Congreso Internacional cambios y resistencias sociales en la Edad Moderna*, celebrado del 23-25/X/2013 en Valencia, en prensa (actas pendientes de publicación).

¹⁹ TORRES RAMÍREZ, B.: *Alejandro O’Reilly en las Indias*, Sevilla, 1969.

²⁰ TRIVIÑO CABRERA, L.: *Ellas...*, op. cit., 2011, p. 32.

²¹ AHN. SECRETARÍA DE LAS ÓRDENES CIVILES. ESTADO, 7562, Exp. 5. “Expediente de Nombramiento de la Reina María Luisa de la Baronesa viuda de Carondelet”. 4/10/1802.

²² AHN. FC-Mº HACIENDA, 505, Exp. 588. “Pedro Gómez Ibar-Navarro”. 1779. Expediente de licencia de casamiento de Pedro Gómez Ibar-Navarro, Ministro de la Audiencia de Barcelona, con Engracia de las Casas. Concedida en Madrid el 20 de agosto de 1779.

recaudo. Su viuda no le recibió.²³ El matrimonio tuvo un hijo, Pedro Gómez y las Casas, subteniente de Artillería,²⁴ y una hija Dolores Gómez de la Serna y de las Casas, que nació en Barcelona el 4 de septiembre de 1786 y que ostentaría el título de I Marquesa de Ulagares. También, como su tía Rosa, fue nombrada Dama de la Real Orden de María Luisa. Se casó en 1810, con Pedro Antonio Tírel e Ibar-Navarro, falleciendo en Madrid el 8 de junio de 1857.

Más allá de lo novelesco que pueda resultar la saga familiar, dejar constancia de los vínculos familiares de Engracia de las Casas nos permite calibrar cómo una aristocracia emergente formada por militares y funcionarios –tan numerosos por la modernización del Estado realizada tras la instauración de la monarquía borbónica en España– tejieron unas redes clientelares que abarcaban todos los campos políticos y económicos, pero también sociales y culturales. Muchos de los parientes de la pintora fueron miembros activos de las Sociedades Económicas de Amigos del País, instituciones que jugaron un papel importante no solo a nivel económico favoreciendo los avances técnicos, sino también a nivel cultural fomentando la creación de escuelas y academias artísticas. La admisión de Engracia de las Casas en la institución valenciana, apenas consolidada en aquellos años y dependiente de la madrileña, sin duda buscaba algo más que satisfacer el requerimiento por parte del padre de agasajar la gracia de la joven pintora. Eran ella y su madre las que gozaban entonces de mayor influencia por sus vínculos familiares, ya que posibilitaron con sus matrimonios esos contactos con la clase política catalana de los que, como hemos señalado, tan buen provecho obtuvo su tío el Marqués de Irlanda. Con la integración de la pintora en la institución, la Academia de San Carlos pudo beneficiarse de esas redes clientelares familiares.

Pero también esta enumeración de nombres y títulos podría servir en un futuro para la identificación de las obras que la pintora pudo realizar. Lo que conocemos de su pintura es únicamente a través de los documentos de archivo: la referencia al pastel citado en el acta de la sesión de nombramiento y que fue donada a la institución. El cuadro aparece inventariado en 1788 y 1797 con el número 22, ubicado en la Sala de Juntas –colgaba en sus muros junto a las de consagrados pintores como Francisco de Goya o Vicente López–, descrita como “una imagen de Nuestra Señora con el Niño de pastel de dos palmos y medio, y dos. Con marco de color de caoba y filetes de oro con cristal”.²⁵ La obra está perdida y la escueta descripción no nos permite identificarla ni conocer su calidad. Es fácil suponer, que tal como ocurre en la mayoría de los casos, se tratase de la reproducción de una de las numerosas estampas difundidas en la época para ser copiadas por los principiantes. Su maestro Pasqual Pere Moles realizó varias estampas como la *Virgen con el Niño*, c. 1762, de la Colección Antonio Correa, en la que aparecen la Virgen y el Niño entre nubes con dos

²³ AHN. CONSEJOS, 2500, Exp. 21. “Expediente relativo a la recogida de los papeles del difunto ministro del Consejo Pedro Gómez Ibar-Navarro”. 1806 Madrid. Según un auto del 4 de abril de 1712 que estipulaba que a la muerte de cualquiera de los ministros del Consejo se debía proceder por el ministro más antiguo a recoger y poner a buen recaudo los papeles que dejase el ministro difunto. El secretario indica en la diligencia: “Después de varias visitas, sin ver a la viuda pues no le recibió, informo al que fue paje del difunto, Andrés Herráiz, el cual puso a su disposición los papeles correspondientes al Consejo, los encargos y comisiones de él dependientes, que tras el fallecimiento de su amo habían sido puestos a custodia, tal como tenían prevenido, formando inventario para darles curso”.

²⁴ GIRÓN DE LAS CASAS, P. A.: *Recuerdos...*, op. cit., 1978, p. 285.

²⁵ ARASC. *Real Academia de San Carlos. Inventario de 1788*. Sala de Juntas; ARASC. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados. Dibujos de todas clases y diseños de arquitectura*, 1797. “N. 22”.

ángeles que muestran cintas con una leyenda. Probablemente el pastel realizado por la artista sería similar a esa estampa.²⁶

No conocemos otras obras de la pintora, pero es muy probable que si continuó su labor artística con ahínco –como dice en su carta que era su intención en el momento del ingreso– lo hiciera en el ámbito privado y sus pinturas quedaran en manos de familiares. Su ausencia en las compilaciones contemporáneas de biografías pictóricas se debió probablemente a ello. A pesar de lo ilustre de su condición, los historiadores del XIX y buena parte del XX ni siquiera la citaron como pintora aficionada, quizá siguiendo la estela de Vicente Boix que, en su *Noticia*,²⁷ se centraba en artistas valencianos y pudo no incluirla por su origen vasco catalán. Es curiosa la influencia del autor en su fortuna crítica, pues sí aparecía en el texto de Parada y Santín, de 1902,²⁸ que señalaba cómo “la Academia de San Carlos no solo abrió su seno a las pintoras, sino que muchas académicas fueron directoras honorarias, como D^a Engracia de las Casas”.²⁹ Posteriormente, Garín la menciona dos veces, una al recogerla en las actas de la Academia con motivo de su nombramiento de académica en 1774, y la otra al hablar de los primeros donantes en los inicios de la institución: “Entre las primeras donaciones de obras que recibió la Academia se encuentra el regalo que ‘D^a Engracia de las Casas embió a la Academia de varios modelos dignos de particular estimación’”.³⁰

Es muy probable que esos modelos sean los de la colección estatuaría de yesos intervenidos recientemente por el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. Se trata de una serie de modelos de yeso blanco patrimonio de la entidad. Desde antes incluso de su creación oficial en 1768, la Academia de San Carlos comenzó la adquisición de modelos, incorporando también los donados por Carlos III y por la Academia de San Fernando. Asimismo, algunos particulares como el Conde de Carlet, el arzobispo Fabián, Don Pedro Silva o D^a Engracia de las Casas donaron modelos de estatuaría clásica idóneos para el inicio del dibujo. Esos yesos ahora restaurados corresponden a las figuras del *Esclavo agonizante*, *Prometeo*, *Venus de Milo*, *Artemis de Gabii* y *Hermes*. Debemos recordar que esos modelos no solo eran usados en las clases, sino que era habitual que fueran copiados en los concursos públicos celebrados en la academia. En uno de esos concursos celebrado el 12 de agosto de 1773, tras un sorteo en el que se señalaban los asuntos de las pruebas de repente el tema asignado en pintura de tercera clase era:

²⁶ SUBIRANA i REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles i Corones (València 1741, Barcelona 1797)*, Barcelona, 1990, p. 111. “Número 14. *Verge amb Nen*”, c. 1762. «P. Moles del. et Scu. B.», 87 x 115 mm. Madrid, Colección Antonio Correa, núm. 1765; Barcelona, Museu D’Art Modern (S.G.): Registre 5295. El mismo modelo, sin ninguna firma, ilustra la obra de Magino ANGLERILL. *Dissertatio in Inmaculam Virginis* (...), Barcelona, 1767.

²⁷ BOIX, V.: *Noticia de los artistas valencianos* XIX, Valencia, 1877.

²⁸ No la citan los textos que habitualmente recogen a sus coetáneas como: OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868; ALCAHALÍ, B. de: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia, 1897; tampoco la incluye ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *Guía abreviada de Artistas Valencianos*, Valencia, 1970.

²⁹ PARADA Y SANTÍN, J.: *Las pintoras españolas...*, op. cit., 1902, p. 61. Posteriormente la incluyen PÉREZ NEU, C.: *Galería universal...*, op. cit., 1964, p. 139; LÓPEZ PALOMARES, E.: “Mujeres...”, op. cit., 1995, pp. 40, 42 y 44; ALDEA HERNÁNDEZ, Á.: “La mujer, como donante de obras a la Real Academia de San Carlos. 1ª Etapa: Siglos XVIII y XIX”, *Archivo de Arte Valenciano*, 79, 1998, p. 102.

³⁰ GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. M.: *La Academia Valenciana...*, op. cit., 1945, pp. 78 y 66 respectivamente.

“Dibujar la figura del Apolo por el yeso que está en la Academia”.³¹ A juicio de sus restauradores estos modelos “han adquirido un valor histórico por su simbología”. Han sido copiados por generaciones enteras de artistas valencianos desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Hoy se encuentran en el aula con “funcionalidad como elemento referencial y material docente en el programa didáctico de la asignatura de “dibujo básico” impartida por la Facultad de Bellas Artes de Valencia”.³²

Así pues, no solo es importante conocer las obras que una académica como Engracia de las Casas pudo ejecutar, sino que deben ser tenidas en cuenta aquellas que adquirió, donó o directamente comisionó. Cabe recordar que su hermano el embajador Simón de las Casas era compañero del diplomático José Nicolás de Azara, agente general de preces desde 1765 y nombrado en 1774 embajador plenipotenciario en Roma.³³ Azara era Académico de Honor de San Carlos, “amigo de Mengs y representante diplomático”³⁴ de la Academia en Roma, donde adquirió pinturas, esculturas y grabados encargados para su copia por alumnos y profesores. De esas vinculaciones familiares de la artista y sus implicaciones en la comisión de obras de

1. Mariano Illa, *Copia del Retrato del intendente Juan Felipe de Castaños y Urioste de Anton Raphael Mengs*, 1787, óleo sobre tela, 75 x 61 cm, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, inv. 228, Museo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona (Fotografía: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi).

arte es un ejemplo significativo el *Retrato del Intendente Castaños*, realizado por Antonio Rafael Mengs y copiado por Mariano Illa en 1787 (fig. 1)³⁵ por encargo de la Junta de Comercio de Barcelona, cuando el intendente ya había fallecido. El retrato muestra a Juan Felipe Castaños y Urioste de medio cuerpo, elegantemente vestido, peinado y condecorado con la insignia de la Real Orden de Carlos III, que sostiene en su mano derecha un libro en

³¹ ARASC. *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1768-1786*. Junta General de 12 de agosto de 1773, p. 35.

³² GRAFIÁ SALES, J. V.; SIMÓN CORTÉS, J. M.; VIVANCOS RAMÓN, M. V.; DURÉÑEZ HERNÁNDEZ, C.; MÁÑEZ CARDO, M. Á.: “Proceso de intervención en la restauración de los modelos académicos de la Facultad de Bellas Artes”, *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 6-7, 2011-2012, pp. 151-156, p. 151.

³³ OLAECHEA ALBISTUR, R.: “La diplomacia de Carlos III en Italia”, *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 8-9, 1988-1990, pp. 149-166.

³⁴ GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. M.: *La Academia Valenciana...*, op. cit., 1945, p. 106.

³⁵ Imagen: Mariano Illa, *Copia del Retrato del intendente Juan Felipe de Castaños y Urioste de Anton Raphael Mengs*, 1787, óleo sobre tela, 75 x 61 cm, RACBASJ inv. 228, Museo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona (Fotografía: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi).

el cual se lee: “Estatutos de la Academia de Dibujo y Gravado”. El lienzo, actualmente en el Museo de la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, procede de la Presidencia de la Escuela de Dibujo de la *Llotja*, que dependía de la Junta de Comercio. Una escuela que como hemos señalado se fundó durante su mandato y con la que su hija mantuvo estrechas relaciones. En 1775, la propia pintora donaba a la Escuela de Dibujo de Barcelona varios modelos de yeso de su propiedad, que la junta consideraba “un monumento del delicado gusto de su Señora”. La entrega, igual que hiciera en la Academia de San Carlos en el momento del nombramiento académico, la realizaba a través de Pasqual Pere Moles. El *Libro de Acuerdos de Junta nº 5*, que recoge las actas de las reuniones de la Junta de Comercio, cita el 23 de marzo de 1775 el donativo:³⁶

“(…) Haviendo echo presente D. Pasqual Pedro Móles con papel de fecha de oy, que mi S^a D^a María Engracia de las Casas, se havia servido mandar entregar tres cabezas de Yeso representando Sn. Pedro, Sn. Pablo, y un Negro, para que se coloque entre las que posee la Escuela de Dibujo de su cargo. Y que el expresado Móles por su parte ha presentado dos Estatuas de Quatro Palmos de alto representando Venus y Paris, splicando sea del agrado de la Junta admitirlas.

Ha acordado, que admite una y otra expresión, y que los Sres. Vocales de la Junta encargados de la citada Escuela pasen a dar las gracias a su S^a manifestándola haver sido de la mayor satisfacción de la Junta, la memoria que se ha servido tener de la citada Escuela, y que quede en ella un monumento del delicado gusto de su Señora, y del lugar que tiene en su grande espíritu la pública aplicación a las bellas Artes. (...)”.

Así pues además de lo depositado en la Academia de San Carlos, continuó con su labor benefactora en Barcelona, quizá eran yesos de uso propio que luego decidía donar para su uso académico, o bien fueron ya adquiridos para ser utilizados académicamente. En lo que respecta al retrato mencionado, el que se consideraba original de Mengs, actualmente en paradero desconocido, fue comprado por la Junta de Comercio el 5 de diciembre de 1814 por un precio de 24 duros a Gertrudis de Oyarzabal i Ponsich.³⁷ El cuadro era mencionado por Ponz en su *Viage de España*,³⁸ donde señalaba que Antonio Rafael Mengs, a su paso por Barcelona, había realizado el *Retrato del Intendente Don Felipe Castañón*; cuya cabeza ejecutó con excelencia, pues lo demás lo acabó otro pintor. Era propiedad de Doña Engracia de las Casas, “hija política del expresado Intendente” –decía Ponz. Por otra parte, Ceán Bermúdez, en su *Diccionario histórico*, calificaba a Mengs como “el pintor moderno de más mérito y reputación de la Europa”. En el encabezamiento de su biografía señalaba su amistad con el citado José Nicolás de Azara embajador en Roma en esos años, muy vinculado a la Academia de San Carlos. Destaca que al referirse a otros profesores es habitual señalar las

³⁶ Transcripción del original “Barcelona, B.C. A.J.C. Libro de Acuerdos Junta nº 5 (1774/1775), p. 238”, realizada por: RUIZ ORTEGA, M.: *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, 2000, p. 369.

³⁷ Está por determinar el posible parentesco de Gertrudis Oyarzábal i Ponsich con Juan Bautista Oyarzábal, primo y agente del Marqués de Irlanda que era a su vez tío de Engracia de las Casas, incluso podía haber realizado la venta en su nombre por un traslado o simplemente como agente. Un documento de 1803: AHN. FC-Mº _HACIENDA, 513, Exp. 2704, contiene el Expediente de licencia de casamiento de Domingo de Oyarzábal de Mena, Oficial de la Contaduría del Ejército de Cataluña, con Gertrudis de Ponsich San Juan.

³⁸ PONZ, A.; PONZ, J.: *Viage de España, en que se da noticia De las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, t. 14, Madrid, 1788, p. 54.

obras públicas que ejecutaron, pero en el caso de Mengs “las que pintó para particulares son dignas de gran estimación, entre ellas este retrato propiedad de Engracia de las Casas en Barcelona”.³⁹ Además de estos dos autores, otros viajeros de la época recogen en sus obras literarias la importancia de Mengs entre los coleccionistas barceloneses de finales del siglo XVIII. Así, Francisco de Zamora, en su *Diario de los Viajes hechos en Cataluña (1785-1790)* al comentar el fenómeno del coleccionismo artístico señala que: “pinturas de autores conocidos y apreciados hay muchas en las casas particulares, siendo las más principales de estas un retrato del Intendente Castaños, trabajado por el célebre Mengs, que se halla en casa del oidor Don Pedro Gómez”.⁴⁰ Esa pintura que como hemos visto pertenecía a Engracia de las Casas y Aragorri, cuya relación con el Intendente Castaños, era la de ser hija de su esposa, no nuera, ya que ella estaba casada con el oidor y Ministro de la Audiencia de Barcelona Pedro Gómez Ibar-Navarro.

Fue precisamente Juan Felipe Castaños, en su condición de presidente de la Junta de Comercio, quién hacia 1773 encargó a Mengs una *Adoración de los pastores*, que procedente de Roma, se destinó a presidir el altar de la capilla de la *Llotja*. Un encargo que finalmente ejecutó un pintor menor, Carlos Giuseppe Ratti, colaborador de Mengs, haciendo uso de los cuatro esbozos enviados por el maestro desde Portici en enero de 1773. Tres años más tarde, se completaba la decoración de la capilla con la llegada de dos pinturas encargadas por Pasqual Pere Moles en Valencia. Se trata de dos óvalos al óleo, *El arcángel san Gabriel* de José Camarón y la *Virgen de la Anunciación* de José Vergara. Ambos habían sido maestros en la Academia de San Carlos de Pasqual Moles, director de la Escuela de la *Llotja* desde la fundación de la entidad en 1775 hasta su muerte en 1797.⁴¹ Lo cual constata las intensas relaciones mantenidas en aquellos años entre ambas instituciones, en las que actuaron de puente tanto la propia pintora como su ilustre familia.

En conclusión, como ya hiciera Therese Ann Smith “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de San Fernando” hay que señalar que, aunque muchas mujeres ilustres o ilustradas aprendieran a pintar como parte de su educación, su admisión en la Academia creaba una identidad nueva: la artista femenina con un público. El hecho de su admisión forma parte de una tendencia general en el siglo XVIII: el acceso de la mujer a la esfera pública, entendida esta como un espacio de relación con diferentes discursos en los que la frontera entre lo privado y lo público se diluye. Esta definición más inclusiva –decía Smith– nos ayuda a comprender las razones y las maneras de esa participación, “ya que las mujeres

³⁹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. 3, Madrid, 1800, p. 129. “Ant. Rafaeli. Mengs / Pictori Philosopho / Jos. Nic. de Azara. amico suo. P. / MDCCLXXIX / Vix. ann. LI.menses III. diez XVII”.

⁴⁰ ZAMORA, F. de: *Diario de los Viajes hechos en Cataluña (1785-1790)*, Barcelona, 1973, p. 477. Según aparece citado en: QUÍLEZ I CORELLA, F. M.: “La historia del coleccionismo público a la Barcelona vuitcentista”, *Col·leccionistes, col·leccions y museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, 2007, pp. 13-58, p. 22.

⁴¹ FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.): *Real Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi: Exposició antològica de pintura* (cat. ex.), Barcelona, 1999, p. 76.

en España fueron más visibles en la esfera pública del siglo XVIII de lo que los historiadores normalmente suponen”.⁴²

Engracia de las Casas sin duda tuvo afición a la pintura, su condición social puso medios a su alcance, incluso un profesor particular de dibujo del más alto nivel, el director de la Escuela de Barcelona. Ella y su padre participaron y colaboraron con la incipiente institución catalana, es muy probable que incluso a través de su cuñado el Conde O'Reilly mantuvieran contactos con la escuela gaditana y sin duda con las Sociedades Económicas de numerosos ciudades españolas y de ultramar en las que su familia desempeñó cargos titulares como en la de la isla de Cuba. Ella misma y su familia comisionaron como hemos descrito importantes obras de arte y colaboraron con la enseñanza artística suministrando modelos a ambas academias artísticas.

La pintura pudo ser el adorno de una señorita ilustrada e ilustre, pero no debemos menospreciar su interés por pintar, no tenemos noticia de que sus hermanas lo hicieran y gozaron de las mismas posibilidades. Ella con su obligada humildad quiso presentar su obra a la Academia y ser juzgada, donó modelos y participó de la vida académica seguramente en mayor medida de lo que los datos documentales recogen. Es muy probable que siguiera practicando la pintura, en el único lugar en el que podía hacerlo: su casa. No pudo dedicarse profesionalmente a ello porque, en general, los aristócratas practicaron la pintura como diletantes, pero además, ella era una mujer. En esos años la sociedad estaba debatiendo el derecho de las mujeres a trabajar, con lo cual la profesionalización de las damas era imposible. Recopilar los datos dispersos de esta pintora –que son más de los previsibles– e intentar reconstruir su biografía a través de sus parientes varones, puede ayudar en un futuro a identificar sus obras y, a la luz de las mismas, quizá eliminar esa etiqueta decimonónica de “pintoras de afición”.

⁴² SMITH, T. A.: “Reconsiderando...”, *op. cit.*, 1997, p. 281.

EL ARTE ESPAÑOL DE ÉPOCA MODERNA EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA (SIGLOS XVIII-XIX) ALREDEDOR DE LOS PREMIOS DE LAS REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES

El estudio que presentamos a continuación se articula como una reflexión comparativa alrededor de la recepción y la interpretación de la obra de los pintores de escuela española más famosos de época moderna por parte del alumnado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, los dos primeros centros peninsulares de enseñanza institucional con huella ilustrada dedicados a las Bellas Artes. Concretamente, lo haremos tomando como telón de fondo algunas de las convocatorias de concursos artísticos de las dos Reales Academias propuestas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y durante los primeros años del siglo XIX, en las que, dentro de la categoría de estampa de láminas, las composiciones de estos brillantes artífices eran propuestas como tema a reproducir e interpretar con más o menos habilidad y destreza por parte de los alumnos. Este reflejo no era algo nuevo en la enseñanza artística, ya que anteriormente las grandes obras de los pintores españoles eran

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia y ambiciosa que fija como objetivo a conocer las relaciones culturales/artísticas de la geografía peninsular a lo largo de los siglos XVIII-XIX. Se empezó a trabajar en dicha línea de investigación del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido por la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242; inv. principal Dr. Ximo Company): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) y del *Centre d'Art d'Època Moderna* (CAEM) de la Universitat de Lleida. También esta misma investigación está relacionada con la tesis doctoral de la autora, investigadora en formación predoctoral de la Universitat de Lleida, titulada: *Análisis de la influencia de los pintores clásicos hispanos de Época Moderna en el mundo de las Bellas Artes (siglos XVIII-XIX)* y dirigida por el Dr. Company.

transmitidas a sus discípulos a través del grabado. No obstante, aquí se evidencia como, desde la creación de las Reales Academias de Bellas Artes españolas, sus propios alumnos de grabado fueron los que realizarían la interpretación de la escuela española de pintura.

The study presented below is organized as a comparative reflection on the reception and interpretation of the works of the most famous painters of the Spanish school of modern times by students of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando of Madrid and the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos of Valencia, the first two teaching centers in mainland institutional stamp illustrated dedicated to the Fine Arts. Specifically, we will take as a backdrop some of the calls of both artistic competitions proposed during the second half of the eighteenth century and the early years of the nineteenth century, which, in the category of stamp sheet, the compositions of these bright makers were the theme proposed and they were reinterpreted with more or less skill and dexterity. This mirroring wasn't something new in art teaching because before the great works of Spanish painters were transmitted to his disciples through prints. However, as evidenced here, since the creation of the Spanish Royal Academies of Fine Arts, their own students of prints are who will make their particular interpretation of Spanish school of painting.

CONTEXTO FUNDACIONAL DEL HECHO ACADÉMICO ESPAÑOL AL ENTORNO DE LAS BELLAS ARTES

A nivel artístico, el hecho académico español se convirtió en una realidad a partir del 12 de abril de 1752, fecha en que se aprobaron los estatutos de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de San Fernando de Madrid, tras los dilatados trabajos de su Junta preparatoria (1744-1752). Se inauguraba, así, una fructífera etapa de creación artística gratuita con el total soporte institucional en el ámbito español en todos sus niveles creativos (pintura, escultura, dibujo, estampa, arquitectura), y también de recepción y de práctica de las nuevas inquietudes estéticas latentes a lo largo del siglo XVIII.²

Como es suficientemente conocido, entre las clases ofrecidas por esta institución destacan las de dibujo, en las que se estudiaban las partes del cuerpo humano por separado o las figuras antropomorfas al completo, las composiciones de varios personajes, el vaciado de esculturas antiguas o el natural. Un apartado bien interesante en esta fecunda etapa de aprendizaje fue el uso de obras pictóricas de los grandes artistas de época moderna como modelo de estudio dónde reflejarse y aprender, muchas de ellas conservadas en la colección artísticas de la Academia o en las Colecciones Reales de Bellas Artes. Y es precisamente en

² El análisis del hecho académico hispano fecha de tiempos muy próximos a la consolidación de las sucesivas instituciones docentes que se ocuparon del mismo. Entre ellos, y en el caso concreto de la Academia madrileña, es necesario citar trabajos tan destacables como CAVEDA, J.: *Memoria para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V a nuestros días*, 2 vols., Madrid, 1876; BÉDAT, C.: *L'Académie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIII^e siècle*, Toulouse, 1974, y su traducción al castellano, BÉDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989; y las tesis doctorales de ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1741-1800)*, 2 vols., Madrid, 1988, y de NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: *La enseñanza de la pintura y los pintores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid durante la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, 1998.

este apartado, dónde destaca la interpretación de la escuela pictórica española de época moderna.

A pesar de que el academicismo artístico peninsular tenía la voluntad de desligarse de los excesos creativos de las expresiones artísticas anteriores a favor de la consolidación de un tipo de arte unitario y del *buen gusto*, dicho asunto de estado no podía dejar de lado la profunda huella impresa en la retina popular por la escuela pictórica española. De esta manera, tímida pero continuamente, durante el ejercicio habitual de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, se usarían algunas de las obras de las escuelas hispanas para que el alumnado experimentara y agudizara su habilidad creativa con el reto de copiarlas. Se trata de un ejercicio muy recomendado en la época, lejos de cualquier tipo de cuestionamiento teórico o ético posterior relacionado con la originalidad de las obras y sus copias. El arquitecto Juan Antonio Villanueva y de Montes (Madrid, 1739 – *ibid.*, 1811), el principal representante de la arquitectura neoclásica española que fue alumno a los once años de la Academia de Bellas Artes madrileña, apuntaba en el año 1792 –cuando, precisamente, era el Director General de la institución–, que era necesario que la Academia invirtiera muchos más esfuerzos en la copia de sus materiales de estudio, tanto de la colección de esculturas antiguas como de la de pinturas de los mejores autores de las principales escuelas artísticas occidentales.³

Por otra parte, nos encontramos con Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744 – Puerto de Vega, 1811), prototipo del político ilustrado comprometido con el proyecto reformista borbónico y de personalidad sumamente sensible al mundo de la cultura y de las Bellas Artes,⁴ daría su respaldo a dicha práctica en la *Oración pronunciada en la Academia de bellas artes de San Fernando el día 14 de julio de 1781*, viendo con buenos ojos que los artistas trabajasen “(...) sobre el antiguo, antes por el contrario, quisiéramos que observándole y estudiándole a todas horas, aprendiesen a buscar en la naturaleza misma aquellas sublimes perfecciones, que tan bien imitaron de ella los griegos”.⁵ Este comentario se convierte en un claro reflejo del entramado academicista que entonces iba asentando sus bases, tanto pedagógicamente como a nivel teórico y práctico. A pesar de que el referente final del artífice académico había de ser la “verdad”, en la cita se determina que este personaje debía continuar bebiendo de la producción antigua, ya fuere mediante los modelos escultóricos

³ Textualmente, Villanueva aludiría: “(...) hágase otra de cuadros de los mejores Autores, de los Gefes, y Maestros de las Escuelas sobresalientes, por lo menos un cuadro de cada una de estas para estudiarlas, conocerlas, y que nos enseñen”, NAVARRETE MARTÍNEZ, E.: “La enseñanza fuera del taller del maestro: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *El arte del siglo de las luces*, Madrid, 2010, p. 264.

⁴ Entre la colección particular de Jovellanos, la que aplegaba pinturas, grabados, libros, joyas, etc., se identifica un esbozo de *Las meninas* de Velázquez, copia antigua del lienzo del Museo Nacional del Prado, posterior a 1659, que actualmente se conserva en una colección americana. También, consta que poseía un Zurbarán, un Morales y una *Virgen con el Niño* de Murillo. Según WERT, J. P.: “Jovellanos, ‘aficionado’”. Su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España”, *Anales de Historia del Arte*, 2, 1990, pp. 135-141.

⁵ JOVELLANOS, G. M. de: *Oración pronunciada en la Junta Pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura por el señor don Gaspar Melchor de Jovellanos...*, Madrid, 1781, p. 37.

clásicos redescubiertos en la época o a través de las pinceladas de los llamados “clásicos autóctonos” del mundo pictórico.

Un ejemplo interesantísimo que debe recordarse en este aspecto, el cual ha estado estudiado profundamente en varias exposiciones recientes,⁶ es la interpretación que hizo el propio Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828) del corpus pictórico de Diego da Silva Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660).

La “reivindicación” del prestigioso Velázquez por parte de Goya se materializó tanto con el grabado como a partir de sus pinceles.⁷ El primer de los casos se enmarca directamente en la llegada de Goya a la Corte madrileña, tras ser llamado por el pintor y teórico bohemio Anton Raphael Mengs (Aussig, 1728 – Roma, 1779) para trabajar como pintor de cartones de tapices en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Es así como, alrededor de 1778, acogiendo la demanda de varios personajes ilustrados como los ya citados –entre otros, del valenciano Antonio Ponz Piquer (Begís, 1725 – Madrid, 1792)– de grabar las pinturas conservadas en las colecciones españolas para dar a conocer por doquier su brillo y categoría, Goya empezó a grabar una serie de láminas de las obras más importantes de Velázquez, ejercicio determinante para el maestro en su aproximación al color y respecto a su aprendizaje de la técnica del aguafuerte.

Cabe destacar que estas estampas se anunciaron en el periódico la *Gaceta de Madrid*, la publicación oficial de la Corona desde 1762, informando de su venta en los números del 28 de julio de 1778⁸ i del 22 de diciembre.⁹ Además, Goya grabaría otras obras de Velázquez: el *Infante don Fernando*, *El bufón Barbarroja* (que no se acabaron editando), *El bufón llamado*

⁶ Nos referimos a las exposiciones y catálogos correspondientes de *Velázquez en blanco y negro* (José Manuel Matilla, realizada en el Museo Nacional del Prado de Madrid, del 1 de junio al 23 de julio de 2000) y *Velázquez después de Velázquez. La interpretación del pintor a través de la estampa* (en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria en colaboración con Calcografía Nacional, del 19 de mayo al 8 de julio de 2005).

⁷ Se conservan varias obras de Goya que reproducían la producción de Velázquez, testimonio de la utilidad de la copia en la instrucción artística. Por ejemplo, la pintura *El papa Inocencio X* (1780), de la que se conserva una fotografía digitalizada de inicios de siglo XX en el *Instituto de Patrimonio Cultural de España*, Archivo Moreno (1927-1936) < <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=479546> > [consulta realizada en abril de 2014].

⁸ “Nueve estampas dibuxadas y grabadas con agua fuerte por Don Francisco de Goya Pintor; cuyos originales del tamaño del natural pintado por Don Diego Velazquez existen en la Colección del Real Palacio de esta Corte. Representan figuras eqüestres de los reyes Felipe III y Felipe IV, y de las Reynas Doña Margarita de Austria y Doña Isabel de Borbón, y la de Don Gaspar de Guzman Conde Duque de Olivares, las figuras en pie de Menipo y Esopo y de los enanos sentados. Se venden en la librería de Don Antonio Sancha en la Aduana Vieja, y en la de Don Manuel Barco, carrera de San Gerónimo. Sus precios son, las figuras eqüestres a 6 reales y las restantes a 3; y se darán juntas y separadas”, *Gaceta de Madrid*, 28 de julio de 1778, p. 300.

⁹ “(...) dos estampas nuevas que representan, la una al Príncipe D. Baltasar Carlos a caballo, y la otra a un fingido Baco coronando a algunos borrachos; pinturas de D. Diego de Velásquez existentes en el Real Palacio de S. M. dibujadas y grabadas a agua fuerte por D. Francisco Goya Pintor. Se venden con las otras ya publicadas del mismo Profesor en la Librería de D. Antonio Sancha en la Aduana vieja, y en la de D. Manuel del Barco Carrera S. Jerónimo”, *Gaceta de Madrid*, 22 de diciembre de 1778, p. 640.

Don Juan de Austria y Las meninas, de les que únicamente han llegado a nuestros días pruebas dispersas.¹⁰

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y LAS CONVOCATORIAS DE PREMIOS ARTÍSTICOS

A continuación haremos cita y comentario de algunos de los testimonios de copias de los mejores pintores de escuela española de época moderna por parte del alumnado académico de los siglos XVIII-XIX. Consideraremos, en primer lugar, algunos de los premios que periódicamente se convocaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tomando especial atención en los de la categoría de grabado de láminas.

Según los segundos Estatutos de la Academia madrileña (1757), el objetivo de estas convocatorias periódicas era excitar y promocionar la aplicación de los conocimientos aprendidos en materia de Bellas Artes delante de unos temas propuestos por la Junta Ordinaria. Pasados seis meses de la convocatoria, y habiendo firmado la oposición personalmente delante del Secretario, se debían presentar en la Academia los trabajos acabados y firmados. Seguidamente, la Junta General acordaba los tres asuntos *de repente* a realizar, que los aspirantes al premio debían desarrollar en salas separadas en el transcurso de dos horas y mediante papeles iguales rubricados por el Vice-Protector y el Secretario. Finalizado este tiempo, los opositores entregaban al Vice-Protector su dibujo sin nombres ni firmas identificables, ya que éste era el encargado de ponerles número y, en Junta Pública, y tras los correspondientes turnos de votación, se entregaban las medallas de oro y de plata según las categorías.¹¹

Según el acta de entrega de premios del 14 de julio de 1781, evento en el que precisamente Jovellanos expuso la intervención anteriormente citada, para la práctica del grabado de láminas se proponía: “dibujar la Santa María Magdalena de Murillo, que tiene la Academia, en medio pliego de marca imperial, reduciéndose este dibuxo a cuartilla de papel común, grabarlo en este tamaño en una lámina de cobre”.¹²

Dicha convocatoria tomaba como modelo la pintura *Magdalena* de Murillo que todavía hoy se conserva en el fondo museístico de la Real Academia madrileña (fig. 1 izquierda). A la misma se presentaron como opositores Joseph Gomez Navia, Simón Brieve y Juan Rodríguez y, según consta, los catorce Vocales que juzgaron los trabajos coincidieron en otorgar la

¹⁰ Los anuncios de la venta de grabados de Goya en la *Gaceta de Madrid*, ya fuera de los que seguían las directrices de las obras de Velázquez o de composiciones propias del aragonés, como los *Caprichos*, aparecieron periódicamente a lo largo del XIX. Lo harían a partir de 1816, acentuándose especialmente en la década de los años sesenta y setenta, después de la publicación en la misma *Gaceta de Madrid* de la biografía del artista a cargo de Vicente Carderera (CARDERERA, V.: «[Biografía de Goya por Vicente Carderera]», *Gaceta de Madrid*, 9 de diciembre de 1845, p. 4) y de Manuel Ossorio Bernard (OSSORIO BERNARD, M.: «[Biografía de Goya por Manuel Ossorio y Bernard]», *Gaceta de Madrid*, 3 de febrero de 1869, p. 4).

¹¹ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, 1757, pp. 71-78.

¹² REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de julio de 1781*, Madrid, 1781, p. 21.

1. Imagen comparativa de Bartolomé Esteban Murillo, *La Magdalena*, h. 1650, pintura al óleo sobre lienzo de 161 x 109 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (© CERES Red Digital de Colecciones de Museos de España) y Juan Rodríguez, *La Magdalena*, 1781, grabado, 212 x 159 mm, Colección Antonio Correa, Calcografía Nacional, Madrid (© Calcografía Nacional).

medalla de plata de ocho onzas a Simón Brieva, natural de Zaragoza, de veinticuatro años. De estos ejercicios y pruebas, hasta la fecha de hoy, únicamente se ha podido localizar un grabado del candidato Rodríguez, que forma parte de la Colección Antonio Correa, depositada en Calcografía Nacional desde 1999 (fig. 1 derecha).

En el acta de entrega de premios del 4 de agosto de 1790, consta que en la misma categoría se proponía al alumnado hacer una reproducción de “el Retrato de don Bartolomé Murillo, pintado por él mismo”,¹³ obra que actualmente se encuentra en una colección particular de Nueva York y que ya fue incluida en la exposición y el correspondientes catálogo de *El joven Murillo* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009-2010). En esta ocasión, se presentaron a la convocatoria dos aspirantes, Manuel Alegre y Manuel Albuerne. Para su evaluación había veintiséis Vocales, ocho de los cuales se decantaron por la interpretación de Albuerne y los

¹³ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 4 de agosto de 1790*, Madrid, 1790, p. 21.

2. Imagen comparativa de Alonso Cano, *Cristo de la humildad*, h. 1641-1644, pintura al óleo sobre lienzo, Iglesia de San Ginés de Arlés, Madrid (conservada “in situ” en el templo) y Manuel Álvarez de Mon, *Cristo de la humildad de la Iglesia de san Ginés de Madrid*, 1802, grabado, 351 x 248 mm, Colección Antonio Correa, Calcografía Nacional, Madrid (© Calcografía Nacional).

dieciocho restantes por la de Alegre. Obviamente, fue este último, de veintidós años y natural de Madrid, quién consiguió el premio, una medalla de oro de una onza.

Tomando en consideración el acta de entrega de premios del 24 de julio de 1802, consta que en la categoría de grabado en lámina se propuso el estudio de “el cuadro de Jesucristo en el calvario, que está en la Capilla de la Parroquia de San Ginés, original del Racionero Alonso Cano”¹⁴ –que se conserva “in situ” en el templo (fig. 2 izquierda), el mismo lugar dónde sería estudiada por los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–. En este ejercicio solo se presentaría un opositor, el joven Manuel Álvarez de Mon, madrileño de veinticinco años, quién obtuvo los dieciséis votos de los Vocales y recibió la medalla de oro de una onza. En esta ocasión, localizamos un grabado de Álvarez referente a esta convocatoria en la rica Colección Correa de Calcografía Nacional (fig. 2 derecha).

Para comprender el último ejemplo seleccionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando debemos tener presente que, tras la ocupación de Madrid a partir de 1808 por parte de las tropas napoleónicas, se interrumpiría la actividad regular de la institución hasta 1830. Con el desarrollo de la reglamentación aprobada por Fernando VII el día 9 de marzo de 1830 sobre los pensionados a Cortes extranjeras, la Academia madrileña propuso la organización de un nuevo concurso de oposición trienal de Bellas Artes, los temas del

¹⁴ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de julio de 1802*, Madrid, 1802, pp. 60-61.

cual se fijaron en la Junta Ordinaria del 19 de diciembre de 1831. En el caso del grabado de láminas, se propuso tomar como referencia “San Esteban conducido al martirio, pintado por Juanes: cuadro que existe en el Real Museo”.¹⁵

Se trata de una de las tablas que Joan de Joanes realizó para el *Retablo de san Esteban* (1562) de la Parroquia de san Esteban de Valencia, las que fueron compradas por Carlos IV en 1801 y, según consta en el acta de 1832, se expusieron con el número de registro 147 en el segundo salón del Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid (inaugurado en 1819). El único opositor a esta propuesta de concurso fue Cayetano de Vargas Machuca, madrileño de veinticinco años. Su trabajo fue analizado por diecisiete Vocales, los mismos que valorarían los candidatos del premio de pintura, adjudicándole nueve votos. Así fue como obtuvo el premio, una medalla de oro de una onza.

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA Y LAS CONVOCATORIAS DE PREMIOS ARTÍSTICOS

La Academia valenciana partía de un precedente academicista dieciochesco muy interesante, la Academia de Santa Bárbara, fundada el 7 de enero de 1753 en honor a la reina Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI. En todo caso, la fundación definitiva de la institución que había de regular en este territorio el aprendizaje y la producción de las Bellas Artes no obtendría el rango de real hasta el 14 de febrero de 1768. Fue así como, bajo la promoción del monarca Carlos III, se iniciaría la actividad en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Esta se convertiría en la segunda Real Academia española, con la cual cosa había de tomar ejemplo y depender de la de San Fernando en cuanto a su funcionamiento, objetivos y pedagogía. En esta fecha el Rey firmó sus Estatutos reguladores, más amplios y precisos que los de la Academia de San Fernando, los cuales también consideraban la convocatoria periódica de oposiciones de las diversas expresiones artísticas.

El conjunto de convocatorias de premios de grabado de láminas de esta Academia que se analizarán deja constancia de que también en ella se haría uso de pinturas de maestros de la escuela española de época moderna como modelo de referencia artístico. No obstante, a diferencia del caso madrileño, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos optaría directamente por reproducir los modelos pictóricos valencianos de las centurias anteriores, destacando artífices como Joan de Joanes, Nicolás Factor, Francisco Ribalta y José de Ribera. Es decir, los referentes artísticos directos de esta región.

El primer ejemplo a tratar se localiza en el acta de entrega de premios de la Junta Pública del 18 de agosto de 1773. En esta se cita textualmente: “Se dibujará la Tabla del Ecce Homo de Juanes, que está en casa del canónigo don Antonio García en medio pliego de papel imperial, se hará otro dibujo reducido á medio pliego de papel común, y de este tamaño se

¹⁵ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de setiembre de 1808*, Madrid, 1832, p. 133.

grabará a buril una Lámina de cobre y se presentaran el dibujo grande, el pequeño y seis estampas con la Lámina”.¹⁶

En esta ocasión, se seleccionó como modelo a seguir la obra de uno de los artistas contemplados ya por la Academia madrileña dado su talento artístico, Joan de Joanes. Se trata de una pieza que pasó a manos de la Colección Real y que ahora puede contemplarse en el Museo Nacional del Prado. En el marco de la convocatoria que la estudiaba, se presentaron tres opositores: Pascual Cucó, Francisco Navarro y Bernardo Medina. A pesar de ello, el premio quedó desierto ya que se expulsó del concurso al opositor más hábil, Cucó, por no haber entregado su obra y pruebas bajo las condiciones acordadas en el acta convocante; en cuanto a los otros dos opositores, no se consideraron dignos del premio. De todas maneras, advertida la destreza de la mano de Cucó, fue gracias a esta convocatoria que fue nombrado Académico de Mérito en el mismo año.

La siguiente oposición se recoge en la *Noticia Histórica* de los premios del 6 de noviembre de 1776. Se proponía estudiar: “El lienzo de medio cuerpo de Santo Tomás de Aquino pintado por Ribalta, que está en la Capilla del Palacio Arzobispal, dibujado en medio pliego imperial, y después reducirlo a una quartilla de papel común, de cuyo tamaño se debía gravar a Buril una Lámina de cobre; debiendo presentar cada opositor el original grande, la Lámina y seis estampas”.¹⁷ En dicho concurso se presentaron dos opositores, Francisco Navarro y el bachiller de veinte años Miguel de la Cuesta, natural de Teresa, al que le concedieron los votos, consiguiendo así el premio de 20 pesos.

La Junta Pública del 1 de noviembre de 1783 distribuyó el premio, en la categoría de grabado de láminas, a partir del estudio de “(...) la Imagen de S. Vicente Ferrer, que está en la puerta del Noviciado de Santo Domingo, y es Quadro de Ribalta de medio cuerpo, en medio pliego de papel Imperial, y después se reducirá a una quartilla de papel común, y de este tamaño se grabará a buril una Lámina de Cobre”.¹⁸

En esta ocasión, el único candidato que opositaba al concurso era José Asensio, de veinticuatro años y natural de Valencia. A este, se le exigió también, como prueba de *repente*, la realización del dibujo del *Hércules Farnesi*. Para el buen desarrollo de los dos ejercicios obtuvo el premio al que aspiraba, los 20 pesos. Cabe decir, que se tiene constancia documental de que en el Fondo de Dibujos y Estampas del Museo de Bellas

¹⁶ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS: *Noticia histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de las Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la Junta Pública celebrada en 18 de Agosto de 1773*, Valencia, 1773, pp. 23-24.

¹⁷ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS: *Noticia Histórica de la Real Academia de las Nobles Artes Establecida en Valencia con el Título de S. Carlos y relación de los Premios que distribuyó en las Juntas Públicas de 6 de noviembre de 1776 y de 26 del mismo mes de 1780*, Valencia, 1781, p. 30.

¹⁸ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS: *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y relación de los Premios que distribuyó en la Junta General de 2 de Setiembre y en la pública de 1 de Noviembre de 1783*, Valencia, 1784, pp. 21-22.

3. Imagen comparativa de Joan de Joanes, *Santiago apóstol*, h. 1560-1570, pintura al óleo sobre tabla, 69 x 56 cm, Museo das Peregrinacións, Santiago de Compostela (© CERES Red Digital de Colecciones de Museos de España) y Francisco de Paula Martí, *San Jaime apóstol*, 1786, grabado (© Fondo Antiguo del Depósito Académico Digital de la Universidad de Navarra).

Artes de Valencia se habría localizado el dibujo de Asensi que partía de la obra de Ribalta (inventario 1773-1821, número 71); no obstante, este no se conserva actualmente allí.

Según la noticia de la Junta Pública del 9 de octubre de 1786, se proponía el siguiente tema para la convocatoria de premios de grabado de láminas: “Se dibuxara San Jayme Apóstol de medio cuerpo, que esta pintado por Juan de Juanes, y colocado sobre la mesa del altar de San Joaquín en el convento de la Corona de esta Ciudad; se ha de hacerle dibujo del tamaño de una cuartilla de papel común y de este tamaño se grabara a buril en una Lámina de Cobre”.¹⁹

Se trata de la representación de *San Jaime Apóstol* (fig. 3 derecha) de Joanes, datada alrededor de 1560-1570, que originalmente se localizaba en la Iglesia del Convento franciscano de la Corona de Valencia y que resta hoy en el Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela. El único opositor al concurso fue Francisco de Paula Martí, natural de Xàtiva y de veinticuatro años, al que se le hizo la prueba *de repente* de dibujar el *Mercurio Volante*. Del primer trabajo –el dibujo del cual se tiene constancia que formó parte del Fondo

¹⁹ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS: *Noticia Histórica de la Real Academia de las Nobles Artes Establecida en Valencia con el Título de S. Carlos y relación de los Premios que distribuyó en las Juntas Públicas de 9 de octubre de 1786, Valencia, 1787*, p. 29.

del Museo de Bellas Artes de Valencia en el pasado (inventario 1797-1821, número 72), a pesar de no conservarse ahora allí-, obtendría los 20 pesos de premio (fig. 3 izquierda).

Por último, querríamos dejar constancia de la entrega de premios de la Junta Pública del 4 de noviembre de 1804, dónde se proponía como tema del grabado de láminas “Copiar el San Francisco de Paula de medio cuerpo, pintura original de José Ribera, del tamaño de una cuartilla de papel común y del mismo grabarlo a buril en una lámina de cobre”.²⁰ De nuevo, esta convocatoria de grabado solo tuvo un opositor, Francisco Fontanals, joven barcelonés de veintiséis años, al que se le hizo la prueba *de repente* de dibujar el *Mercurio del Calzadillo*, la misma prueba *de repente* propuesta en la categoría de Tercera Clase de Pintura. Los diecisiete Vocales consideraron su mérito, con lo cual se le otorgó el premio de 20 pesos fijado.

CONCLUSIONES

Tal y como se ha podido apreciar en el conjunto de ejemplos expuestos y comentados a lo largo de este discurso, la enseñanza artística hispana, desde mediados del siglo XVII y hasta bien iniciado el siglo XIX, fue más que nunca un asunto de estado. Y en la fijación de las bases y el desarrollo de esta docencia de las Bellas Artes en clave académica ni el organigrama gubernamental de las dos primeras Reales Academias peninsulares de Bellas Artes, ni su profesorado ni los prohombres cultivados que giraban en su entorno pudieron renunciar ni obviar la habilidad y la destreza de los grandes pintores de la escuela española de época moderna. Joan de Joanes, José de Ribera, Alonso Cano o Bartolomé Esteban Murillo, entre otros tantos, se convirtieron para la Academia de Bellas Artes ilustrada española en verdaderos maestros de los que aprender y de los que seguir los pasos artísticos.

²⁰ REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS: *Noticia Histórica de la Real Academia de las Nobles Artes Establecida en Valencia con el Título de S. Carlos y relación de los Premios que distribuyó en las Juntas Públicas de 4 de noviembre de 1804*, Valencia, 1805, p. 40.

ABRASADO POR LA IMAGEN DE LO BELLO: LA IDEALIZACIÓN DE MIGUEL ÁNGEL Y DE SU PINTURA EN LA PRENSA ARTÍSTICA ESPAÑOLA DE ÉPOCA ISABELINA

Si hubo un artista del Renacimiento alabado en la prensa artística isabelina fue sin duda Miguel Ángel Buonarroti. Su arte y su personalidad se convirtieron en objeto de estudio de publicaciones tan trascendentales para la historiografía artística nacional como *Semanario Pintoresco Español*, *Museo de las Familias* y *El Mundo Pintoresco*. Los autores que analizaron su producción pictórica bebían de fuentes tradicionales como *Le Vite* de Vasari, por lo que no es de extrañar que se mantuvieran en la estela del método biográfico y heredaran por tanto sus principales características. En nuestro estudio analizaremos cómo la tendencia a la idealización habitual en esta clase de obras también estaba presente en los textos aparecidos en nuestra prensa.

If there was a Renaissance artist praised in the Elizabethan art press, he was undoubtedly Michelangelo Buonarroti. His art and his personality became the subject of study of such important publications for the national art historiography as Semanario Pintoresco Español, Museo de las Familias and El Mundo Pintoresco. The authors who analyzed his pictorial production drank from traditional sources such as Vasari's Le Vite, so it is not surprising that they remained in the wake of the biographical method and therefore inherited its main features. In our study we will analyze how the tendency to idealization usual in this kind of works was also present in the texts published in our press.

Durante el reinado de Isabel II se produjo uno de los acontecimientos de mayor importancia dentro de la historiografía artística contemporánea: la creación de la prensa artística tal como la entendemos en la actualidad después de que la censura impuesta por Fernando VII en años anteriores impidiera un desarrollo equiparable al que había tenido en otros países europeos.¹ Tras la muerte del monarca, y durante las regencias de María Cristina de Borbón y de Espartero, el progresivo aperturismo que acompañó al triunfo de la ideología liberal permitió la creación de un número cada vez mayor de publicaciones dedicadas al estudio del arte.² En los primeros años que transcurrieron desde que Isabel II subió al trono la herencia de las publicaciones enciclopédicas de la centuria anterior siguió siendo muy acusada, con revistas como *Semanario Pintoresco Español*, *El Siglo XIX* y el *No Me Olvides* poseedoras de un claro carácter polidédrico; en ellas los artículos artísticos compartían página con relatos, poemas, noticias sobre política, sobre ciencias naturales, sobre acontecimientos históricos de los siglos pasados... Conforme avanzaba el siglo XIX se produjo una mayor especialización en publicaciones como *La Revista de Bellas Artes* o *El Arte en España*, dedicadas en exclusiva al estudio de la arquitectura, la escultura, la pintura, el grabado y las artes aplicadas.³ Tanto en un contexto como en otro los estudios sobre el Renacimiento ocuparon un lugar preeminente dentro del trazado que los autores decimonónicos realizaron de la Historia del Arte, aunque casi siempre fueran superados en número e importancia por los artículos dedicados al arte medieval.⁴

La explicación de este fenómeno es sencilla: el proceso de redescubrimiento de la Edad Media que había comenzado en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII había convertido a esta etapa histórica en el período de mayor esplendor a ojos de casi todos los eruditos. No obstante, sabemos que no siempre había sido así, puesto que durante muchos siglos se había creído que la Edad Media constituía un período de sombras, una decadencia atroz en la que se había sumido la cultura europea después de la caída de Roma. Pero cuando el nacionalismo que se dejó sentir en Europa como consecuencia de las campañas napoleónicas encontró en la época medieval el momento más glorioso de su pasado, y el Romanticismo su mayor inspiración en sus creaciones artísticas, gran parte de la admiración que se había sentido hacia el Renacimiento se atenuó un tanto pese a que en ningún momento se dejara de considerar que sus artistas merecían contarse entre los más alabados de la historia. Como hemos mencionado, la prensa artística de la época isabelina, con su extraordinaria pujanza y diversidad de títulos y de enfoques, se convirtió en una excelente

¹ El tema de la prensa artística isabelina, más concretamente de los artículos publicados sobre la Historia de la Arquitectura, es el objeto de estudio de la tesis doctoral que estamos desarrollando actualmente en el Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes de la Universidad de Salamanca bajo la tutela de la catedrática María Teresa Paliza Monduate, titulada *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*.

² GARCÍA MELERO, J. E.: *Literatura española sobre artes plásticas. II: Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*, Madrid, 2002, pp. 172-173.

³ GARCÍA MELERO, J. E.: *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*, Madrid, 1998, pp. 217-220.

⁴ En este sentido resulta de gran utilidad la compilación realizada en los años 70 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Instituto Diego Velázquez (VV. AA.: *Bibliografía del arte en España. Artículos de revistas clasificados por materias*, Madrid, 1976), aunque a la hora de realizar nuestro estudio decidimos ampliar el número de publicaciones de época isabelina mediante la consulta de fondos de instituciones y centros como la Biblioteca Nacional y el Palacio Real de Madrid a fin de obtener una bibliografía más completa.

receptora de estas disquisiciones, publicando un número nada desdeñable de artículos dedicados a los principales arquitectos, escultores y pintores de los siglos XV y XVI además de a las construcciones más representativas de este período.

El cambio con respecto a la manera en que se había abordado el estudio del arte medieval en estas publicaciones resultó, desde cualquier punto de vista, significativo. No solamente por los distintos presupuestos teóricos, estéticos o técnicos que se dieron en el Renacimiento, sino también por lo que se sabía de sus creadores, la mayor cantidad de información sobre sus vidas que había llegado al siglo XIX. Este fenómeno se había debido principalmente a la mayor intelectualidad con la que solía revestir a la creación artística en el Quattrocento y el Cinquecento, y que otorgaba a los pintores, escultores y arquitectos una distinción de la que habían carecido cuando no eran considerados más que simples artesanos. Por otra parte, el surgimiento de lo que conocemos como método biográfico a mediados del siglo XVI y su considerable desarrollo en los siglos siguientes permitió que se pusieran por escrito toda clase de detalles sobre las vidas de los artistas que de otra manera no habría sido posible conocer. El italiano Giorgio Vasari pasa por ser el configurador de este método, con la publicación en 1550 de su obra *Le vite*,⁵ sin duda una de las aportaciones más interesantes a la historiografía artística de todos los tiempos en las que hablaba de los artistas a los que había conocido, ocupándose tanto de sus biografías propiamente dichas como de sus creaciones. Dado que los artistas se habían convertido en una suerte de figuras mediáticas en la sociedad renacentista no es de extrañar que pronto proliferaran nuevas obras en las que se abordaba el estudio de aquellos que habían nacido en otras regiones. España no fue una excepción en este sentido, de lo que dan buena cuenta autores posteriores tan conocidos como Palomino con su *Parnaso español, pintoresco y laureado*, Ceán Bermúdez con su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* o Llaguno y Amírola con sus *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*.⁶

Aunque el auge del positivismo se acabó imponiendo a esta manera de abordar el estudio de la Historia del Arte, convirtiendo al método biográfico en una doctrina un tanto retardataria, lo cierto es que este consiguió pervivir durante el siglo XIX contando con un gran número de adeptos en todo el continente europeo. En nuestro país había arraigado con fuerza y la mayor parte de los estudios sobre arte de los siglos anteriores que se seguían publicando bebían de esta tradición; y con la prensa isabelina sucedió algo similar dado que todos los artículos que hemos encontrado sobre artistas italianos del Renacimiento se inspiraban de manera muy clara en los testimonios recogidos por Vasari en *Le Vite*, repitiendo las mismas anécdotas, los mismos hitos biográficos, los mismos juicios de valor sobre sus obras y, algo que como veremos a lo largo de nuestro estudio sería un elemento definidor de este método, los mismos clichés. Esta repetición de pequeños detalles comunes a todos los artistas de los

⁵ Esta primera edición se publicó en la imprenta florentina de Lorenzo Torrentino con el título de *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri*. Dieciocho años más tarde, en 1568, salió a la luz una segunda edición corregida y aumentada que incluía un número más elevado de biografías y que por ello ha sido la que normalmente se sigue reeditando en la actualidad, pese a que especialistas como Julius von Schlosser hayan afirmado que por más elegante y erudito que sea su discurso carece de la frescura de la primera edición, auténtica obra maestra de la historiografía artística. SCHLOSSER, J. V.: *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, 1986, pp. 259-261. FERNÁNDEZ URIBE, C. A.: *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*, Medellín, 2008, p. 32.

⁶ GARCÍA MELERO, J. E.: *Literatura española...*, op. cit., 2002, p. 246.

que hablaba (una infancia humilde, una gran determinación casi desde la cuna, la formación con un maestro al que el aprendiz acabó superando, la entrega total a una labor creativa para la que creían que el propio Dios los había señalado, etc.) se encontraba destinada a hacer de ellos unos modelos de perfección no solamente en lo profesional, sino también en lo personal. Al someter a los artistas a este proceso de idealización se los convertía en referentes para las generaciones posteriores, aunando la excelencia artística y la moral de una manera que realmente no tenía por qué ser real. Es lo que sucedió con Miguel Ángel en nuestra prensa artística del siglo XIX, considerado el artista por antonomasia y el modelo que todos los jóvenes creadores tenían que tener en cuenta si querían aspirar a la perfección.

Para los románticos su figura fue la más importante de todo el elenco de artistas del Renacimiento, tanto dentro de Italia como fuera de sus fronteras. Ninguno conseguía eclipsarle en las revistas de época isabelina, con la posible excepción de Rafael, al que estos autores también admiraban mucho pese a reconocer que su estilo era más dulce y en cierta manera afeminado que el de Miguel Ángel,⁷ y Leonardo da Vinci, que pasó a la historia tanto por sus pinturas como por su gran proyección intelectual.⁸ En el caso de Miguel Ángel lo que lo encumbraba por encima de los demás artistas era el hecho, tan valorado en el siglo XIX, de que practicó las tres artes al mismo tiempo, a pesar de que se considerase a sí mismo escultor por encima de todo. Este simultáneo talento en la arquitectura, la escultura y la pintura se convertiría a partir de dicho momento en una meta a la que los artistas debían aspirar para ser reconocidos por la Historia como genios universales, algo que los autores románticos sostenían que, salvando las distancias, pasó años más tarde en nuestro país con Alonso Cano.⁹ Pero analicemos con detenimiento lo consignado sobre Miguel Ángel en estos artículos para comprender cuál era la imagen que se tenía de él en la España isabelina, y hasta qué punto se encontraba distorsionada por la tendencia a la idealización

⁷ La prensa artística española del siglo XIX publicó numerosos artículos dedicados a Rafael, siendo los más importantes a nuestro juicio los de carácter biográfico que vieron la luz en *Semanario Pintoresco Español* en 1837 y en 1840: ANÓNIMO: "Rafael de Urbino", *Semanario Pintoresco Español*, II, 71, 6 de agosto de 1837, pp. 239-240, Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), y ANÓNIMO: "Rafael de Urbino", *Semanario Pintoresco Español*, II, 2, 12 de enero de 1840, pp. 9-11, BNE. También son interesantes los que se encargaban de describir obras concretas suyas, como los dedicados a sus cartones, a la *Virgen del Pez*, a la *Visitación*, al *Pasmo de Sicilia*, a la *Sagrada Familia* conocida como *la Perla*, a la *Virgen* conocida como *la Bella Jardinera* y a su *San Miguel*, de nuevo en *Semanario Pintoresco Español*.

⁸ Sobre Leonardo da Vinci, G. L.: "Historia del arte. Leonardo da Vinci, pintor florentino. Artículo primero", *El Artista*, II, 13, 1835, pp. 145-148, BNE; G. L.: "Historia del arte. Leonardo da Vinci, pintor florentino. Artículo segundo", *El Artista*, II, 19, 1835, pp. 219-221, BNE; G. L.: "Historia del arte. Leonardo da Vinci, pintor florentino. Artículo tercero", *El Artista*, II, 23, 1835, pp. 271-276, BNE; ANÓNIMO: "Leonardo da Vinci", *El Mundo Pintoresco*, II, 8, 20 de febrero de 1859, pp. 63-64, BNE; RANJUANENA Y NADA, R.: "La cena de Leonardo da Vinci", *El Arte en España*, V, 1866, pp. 88-102, BNE; HOUSSAYE, A.: "Luis XII y Leonardo da Vinci", *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, II, 54, 20 de octubre de 1867, pp. 33-38, BNE; y HOUSSAYE, A.: "Luis XII y Leonardo da Vinci (Conclusión)", *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, II, 55, 27 de octubre de 1867, pp. 49-57, BNE.

⁹ Este pensamiento también quedó reflejado en los artículos aparecidos en la prensa artística isabelina sobre el arquitecto granadino, como por ejemplo ANÓNIMO: "Biografía española. Alonso Cano", *Semanario Pintoresco Español*, III, 33, 15 de agosto de 1841, p. 258, BNE; FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, L.: "Biografía española", *Semanario Pintoresco Español*, I, 26, 25 de junio de 1843, pp. 204-206, BNE; y AUTOR DESCONOCIDO: "La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Granada", *El Arte en España*, VII, 1868, pp. 104-105, BNE.

tan característica del método biográfico que, en mayor o menor medida, estaba presente en cada uno de los textos en los que nos detendremos.

Tomemos como primer ejemplo un artículo anónimo aparecido en el *Semanario Pintoresco Español* del 10 de enero de 1841 en el que se le llamaba “Miguel Ángel”, y que estaba acompañado por una estampa, también de autor desconocido, en la que se representaba al genio en un momento de concentración al lado de una de las esculturas que realizó para la capilla funeraria de los Médici en la iglesia de San Lorenzo de Florencia (fig. 1). Llama especialmente la atención la verosimilitud con la que se había recreado el rostro de Miguel Ángel, inspirado de manera muy clara en retratos como los de Jacopino del Conte y Marcello Venusti.¹⁰ En cuanto al texto, consiste en una somera narración de la vida de Miguel Ángel tomada una vez más de *Le Vite* de Vasari, aunque cae en ciertas incorrecciones como

la transcripción de nombres italianos (al que fue su primer maestro, Ghirlandaio, lo llama “Chirlanday”) y menciona acontecimientos que con el paso del tiempo se convirtieron en un “topos” común en las biografías de los artistas del Renacimiento (como el estudio anatómico de cadáveres, algo que también se cree que pudo llevar a cabo Leonardo da Vinci y que en el caso de Miguel Ángel le permitió adquirir, en palabras del autor de este artículo, “el profundo conocimiento en la miología que le dio á conocer como el mas distinguido de los delineadores”).¹¹ Pero de su formación como pintor no explicaba gran cosa; únicamente que debido a su talento tan precoz “á la edad de quince años ya no tenia ni profesores ni obras de quien aprender, mas de lo que era capaz de ejecutar por sí mismo”, de manera que desde muy temprano “se entregó á los impulsos de su genio, á cuya peculiar circunstancia se

1. Autor desconocido, *Miguel Ángel*, 1841, litografía aparecida en *Semanario Pintoresco Español*, 10 de enero de 1841, III, 2, p. 10, aproximadamente 12 x 10 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid, AHS/11721.

¹⁰ RAGIONERI, P.: *Michelangelo: The Man and the Myth*, Filadelfia, 2008, p. 18.

¹¹ ANÓNIMO: “Bellas Artes. Miguel Ángel”, *Semanario Pintoresco Español*, III, 2, 10 de enero de 1841, p. 11, BNE. Este estudio de cadáveres por parte de artistas como Miguel Ángel ha suscitado numerosos debates entre los historiadores del arte. En algunos estudios como el realizado por Irving Stone se asegura que se trataba de una práctica que debía realizarse a escondidas, pues la Iglesia la había prohibido por considerar que el cuerpo de un hombre era su santuario y por lo tanto no podía profanarse de esta manera (STONE, I.: *The Agony and the Ecstasy: A Biographical Novel of Michelangelo*, Nueva York, 2004). Curiosamente, se trata de una apreciación acuñada con el paso del tiempo que no se correspondía con la realidad, pues el propio Vasari afirmaba con la mayor naturalidad en *Le Vite* que su ídolo y amigo había llevado a cabo estas prácticas en la morgue del hospital del convento del Santo Spirito de Florencia con el permiso tanto del Papa Sixto VI como del prior Niccolò Bichiellini, para quien realizaría un famoso crucifijo en madera cuando contaba solamente diecisiete años. KING, R.: *Michelangelo And The Pope's Ceiling*, Londres, 2003, pp. 146-148.

deba acaso la originalidad que constituye el carácter de sus obras”.¹² Entre las pictóricas, como es lógico, el artículo ensalzaba sobre todo “las pinturas de la capilla Sixtina, obras consideradas como prodigios del arte por la sublimidad de su ejecución”, y mencionaba también otras realizadas posteriormente por encargo de los papas León X, Adriano VI y Clemente VII como “los célebres cuadros del Juicio final”, “la conversión de S. Pablo” y “la crucifixión de S. Pedro”.¹³ Como podemos apreciar, la brevedad de este estudio no permitía a su autor explayarse acerca de las peculiaridades del estilo de Miguel Ángel ni el distintivo sello que imprimió a esas pinturas que tanto alababa de la Capilla Sixtina, y que tanta influencia ejercieron sobre los artistas que acudieron a visitarla desde entonces.

2. Autor desconocido, *Estatua de Lorenzo de Médici en la sacristía de San Lorenzo de Florencia*, 1848, litografía aparecida en *Museo de las Familias*, 25 de mayo de 1848, VI, 5, p. 101, aproximadamente 26 x19 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid, AHS/46287.

Más información encontramos en otros dos artículos aparecidos respectivamente en el *Museo de las familias* del 25 de mayo de 1848 y *El Mundo Pintoresco* del 2 de octubre de 1859. En este caso no se trataba de disertaciones de un autor español sino de uno de los escritores

extranjeros más reconocidos del momento: Alexandre Dumas. Este novelista había cultivado toda clase de géneros literarios, destacando en el biográfico tanto como en los demás. Sabemos que una de sus obras más notables dentro de este campo era la que llevaba por título *Trois maîtres*, en la que narraba las vidas de tres de los grandes artistas del Renacimiento: Miguel Ángel, Rafael y Tiziano.¹⁴ Los artículos a los que nos referimos contenían extractos de los capítulos de dicha obra dedicados a Miguel Ángel, por lo que no debe extrañarnos que su planteamiento sea muy distinto de lo que hemos encontrado hasta ahora, una narración mucho más novelesca en la que el autor se tomaba ciertas licencias a la hora de tratar los hechos históricos para conseguir un relato mucho más emocionante de lo que probablemente fue la vida de Miguel Ángel.

El artículo aparecido en el *Museo de las familias* se acompañaba de dos estampas de obras suyas: la tumba de Lorenzo de Médici en San Lorenzo de Florencia (fig. 2) y la Piedad del

¹² ANÓNIMO: “Biografía española. Alonso Cano”, *Semanario pintoresco...*, op. cit., 1841, pp. 10-11.

¹³ *Ibid.*, 1841, p. 11.

¹⁴ Publicada por la imprenta parisina de Michel Lévy, esta obra fue escrita por Dumas en 1844, año especialmente prolífico en el que también vieron la luz, además de numerosos cuentos y obras de teatro, *Les trois mousquetaires* y *Le comte de Monte-Cristo*. ARNAUD, B.: *Alexandre Dumas, le panache*, París, 2002, p. 19.

Vaticano (fig. 3). Evidentemente, al igual que ocurría con el artículo que hemos mencionado antes, la mayor atención de Dumas recaía sobre las esculturas y las pinturas realizadas por Miguel Ángel, sin interesarse tanto por la arquitectura. El texto se encontraba dividido en seis apartados siguiendo la trayectoria biográfica del artista, el primero titulado “El aprendiz”, el segundo “El escultor”, el tercero “El pintor”, el cuarto “El enfermo”, el quinto “El arquitecto” y el sexto “El hombre”. En nuestro caso el que más nos interesa es el tercero, aunque Dumas recordara una vez más que el auténtico triunfo de este artista consistía en haber dominado todas las artes, realizando “las tres mas grandes obras que se conocen: *El Juicio Final, Moises y la Cúpula de San Pedro*”.¹⁵

Conviene tener en cuenta que cuando estos artículos mencionaban el Juicio Final no se referían solamente a la decoración al fresco del testero de la Capilla Sixtina, sino a todo su programa pictórico, con toda su complejidad y su prolongación a lo largo de los años que Miguel Ángel tuvo que dedicar a esta labor, casi coaccionado por Julio II y sus sucesores en la silla de San Pedro. Dumas prestó todo su talento a la narración de este episodio histórico, explicando cómo Miguel Ángel, tras regresar de Bolonia en 1506 y haber concluido una escultura en bronce del papa para la fachada de San Petronio, fue conducido por Julio II a la Capilla Sixtina para descubrir lo que el Vaticano exigía de él:

“Detúvose el papa en medio de aquella vasta capilla, y alzando una mano hacia la bóveda, dejó escapar estas pocas palabras con la mas perfecta naturalidad:

-Desde la muerte de mi tío, la decoracion de este hermoso monumento, ha permanecido sin concluir en su mayor parte. Yo quiero que se diga: Julio II ha terminado lo que empezó Sixto IV. He aquí la obra que te destino; tu serás á un mismo tiempo el arquitecto, el pintor y el decorador. Esta inmensa bóveda es para ti, llénala de frescos y adornos, puéblala de innumerables figuras. Hasta ahora solo es conocida una parte

3. Calixto Ortega, *La Piedad, por Miguel-Ángel*, 1848, litografía aparecida en *Museo de las Familias*, 25 de mayo de 1848, VI, 5, p. 106, aproximadamente 14 x 10 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid, AHS/46287.

¹⁵ DUMAS, A.: “Estudios biográficos. Miguel Ángel”, *Museo de las Familias*, VI, 5, 25 de mayo de 1848, p. 106, BNE.

de tu génio, yo quiero que sepa el mundo, al admirar el techo de la capilla Sixtina, que Miguel-Angel es tan gran pintor como inimitable escultor.

Miguel-Angel miró al papa á la cara á fin de ver si hablaba formalmente:

-Vamos, ¿no contestas? añadió el papa.

-Creo no haber comprendido bien..... respondió el artista admirado.

-Te he elegido para pintar al fresco el techo de la capilla Sixtina. ¿Lo has entendido ahora?

-Vuestra Santidad se burla de su pobre servidor.

-¿Qué decís, maestro Bonarroti?

-Mi oficio es el de manejar el cincel y el mazo; no he pintado en mi vida; ignoro hasta los procedimientos mecánicos del fresco. Es cierto que he dibujado un modelo de la sala del consejo de Florencia, pero al fin no ha sido mas que un dibujo. ¿Cómo quereis que a mi edad cambie enteramente mi carrera?"¹⁶

Este enfrentamiento entre Miguel Ángel y Julio II se ha convertido, de hecho, en uno de los principales hitos de su biografía, y uno de los que han hecho correr más ríos de tinta entre los historiadores del arte. La novela de Irving Stone de la que hablamos anteriormente hacía de la decoración de la Capilla Sixtina uno de los puntos de inflexión dentro de la historia; y la adaptación cinematográfica que más tarde protagonizaron Rex Harrison y Charlton Heston con el mismo título, *The Agony and the Ecstasy*, se centraba exclusivamente en la génesis de esta obra. En todos los casos se la consideraba poco menos que un "tour de force" entre el papa y el artista, una lucha titánica entre dos personalidades muy distintas que sin embargo compartían un temperamento tempestuoso similar.¹⁷ Dumas también hacía hincapié en el drama que supuso para Miguel Ángel tener que dejar de lado por orden de Julio II la ambiciosa empresa escultórica que era su sepultura para dedicarse a una actividad que ni dominaba ni le hacía sentirse satisfecho:

"Figuraos á un hombre que tiene concebidas ya en su imaginacion cuarenta estatuas, que solo necesita golpear sobre el mármol para ver aparecer y animarse sus gigantescas creaciones, y que llega dichoso y confiado á empezar su obra. Figuráos á este mismo hombre que por un esfuerzo sublime, inaudito, desesperado, cambia de repente sus

¹⁶ *Ibid.*, pp. 103-104.

¹⁷ En este sentido Dumas coincidía con lo expresado por otros biógrafos de Miguel Ángel, para quienes la turbulenta relación entre Julio II y el artista, con sus episodios de cólera y sus continuos enfrentamientos, no fue óbice para que ambos se respetaran mutuamente: "Estos dos caracteres habian nacido el uno para el otro (...) Julio II es el unico que se atrevio á reconvenir, amenazar y maltratar á Miguel-Angel, habiendo llegado un dia hasta el extremo de amenazarle con un baston, y sin embargo el grande artista jamas pudo consolarse de su pérdida; y sin embargo, despues de su criado Urbino, Julio II fue quien mas amo Miguel-Angel sobre la tierra". DUMAS, A.: "Estudios biográficos. Miguel Ángel...", *op. cit.*, 1848, p. 104. Para un estudio en profundidad de estas dos personalidades recomendamos SHAW, C.: *Julius II: The Warrior Pope*, Oxford, 1993.

planes, su fin, sus medios, olvida su pueblo de piedras, y evoca un nuevo reino de sombras y colores; que pasa, en fin, de un arte á otro en el intervalo de una sola noche! ¡Qué lucha tan inmensa! ¡Qué magnífico espectáculo! Este es el mas brillante triunfo de la voluntad humana.”¹⁸

4. Murcia, *Cabeza dibujada por Miguel Angel en la Farnesina*, 1851, litografía aparecida en *Semanario Pintoresco Español*, 15 de junio de 1851, 24, p. 185, aproximadamente 12 x 16 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid, AHS/11721.

Evidentemente, a la hora de escribir esta versión novelada de la historia Dumas se basó en lo que Vasari había consignado en 1550, que por haber conocido en persona a Miguel Ángel y ser un rendido admirador suyo sabía de primera mano por

qué avatares había tenido que pasar por orden del papa. Es Vasari la principal fuente de información de la que se sirvió para explicar cómo Miguel Ángel acabó llevando a cabo esta tarea, haciendo acudir desde Florencia a pintores conocidos suyos para que le instruyeran en la técnica del fresco, preparando él mismo la cal y moliendo los colores y permaneciendo durante veinte meses en lo alto del andamio que mandó construir dentro de la capilla.¹⁹ “No intentaré siquiera describir la terrible impresion que produjo aquella obra maestra cuando fue espuesta á la admiracion pública”, concluía Dumas; “entonces como ahora, la bóveda de la Sixtina se consideró como el prodigio mas asombroso del arte humano”.²⁰

Como hemos explicado anteriormente, este estudio de Dumas fue parcialmente reproducido en el *Museo de las Familias* pero también en *El Mundo Pintoresco*, que en su ejemplar del 2 de octubre de 1859 publicó algunos fragmentos firmados por Javier de Palacio, traductor del original francés. Coincidió prácticamente punto por punto con el artículo anterior, aunque no estuviera escrito con las mismas frases; a la hora de valorar la labor pictórica de Miguel Ángel se remontaba a su formación con Ghirlandaio en su taller florentino, mencionaba los distintos avatares de la Capilla Sixtina y añadía algo más de información sobre el testero de la misma, en el que el *Museo de las Familias* no se había detenido demasiado. Pero en lugar de hablar de la iconografía de la obra o del estilo de Miguel Ángel lo que hizo este autor fue explicar las complicaciones por las que pasó el artista tras la muerte del papa Julio III y el nombramiento de Pablo IV como su sucesor, quien tuvo unas cuantas objeciones morales que hacer a la obra del maestro:

“La primera idea del nuevo Papa fue mandar caer el Juicio final cuyas figuras desnudas le escandalizaban: felizmente hicieron entrar en razon á Pablo IV, y se contentó con condenar á Miguel Angel á que las vistiese. Id, y decid al Papa, respondió el artista,

¹⁸ DUMAS, A.: “Estudios biográficos. Miguel Ángel”, *Museo de las Familias...*, op. cit., 1848, p. 104.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

que se ocupe un poco menos de reformar las pinturas –lo que se hace fácilmente- y un poco mas de reformar á los hombres, que es difícil”.²¹

Algunos otros artículos se referían exclusivamente a una obra concreta de Miguel Ángel, perteneciente por lo general al campo de la pintura o de la escultura. El *Semanario Pintoresco Español* del 15 de junio de 1851, por ejemplo, hablaba de una cabeza de esclava que había dibujado con carbón en uno de los lunetos de la villa conocida como la Farnesina (fig. 4). La tradición contaba que podía haberlo hecho por ironía, como si dejara una tarjeta de visita a los discípulos suyos que trabajaban en la decoración de este edificio, o bien para demostrar a Rafael, a quien pertenecía la parte más notable de su programa pictórico, que Miguel Ángel era un artista más diestro que él.²² Otras veces no se aportaba ninguna descripción de la obra, como sucedía en el ejemplar de *El Mundo Pintoresco* que vio la luz el 14 de agosto de 1859 y que incluía una

5. A. P., *El Juicio Final. Copia del famoso fresco original de Miguel Ángel*, 1859, litografía aparecida en *El Mundo Pintoresco*, 14 de agosto de 1859, II, 33, pp. 260-261, aproximadamente 35 x 30 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid, AHSMMICRO/883.

litografía a doble página del Juicio Final pintado sobre el testero de la Capilla Sixtina (fig. 5). Y en otras ocasiones ocurría lo contrario: se hablaba de obras de Miguel Ángel sin incluir ninguna stampa sobre las mismas como en *La Revista de Bellas Artes* del 27 de octubre de 1866. En este número aparecía una breve nota en la que se mencionaba que el David de Miguel Ángel había sido trasladado a un Museo de Florencia, cuyo nombre no aparecía mencionado, planeando colocar en el lugar que ocupaba en la Piazza della Signoria una reproducción de esta misma obra en bronce; algo que sabemos que no sucedió dado que la que ahora se puede contemplar está construida igualmente en mármol.²³ Además del indudable interés que este hecho despertaría en los lectores, el autor de la nota se servía

²¹ PALACIO, J. de: “Miguel Ángel, por A. Dumas”, *El Mundo Pintoresco*, II, 40, 2 de octubre de 1859, p. 318, BNE.

²² ANÓNIMO: “Curiosidades de Roma. Dibujo de Miguel Ángel en la Farnesina”, *Semanario Pintoresco Español*, 24, 15 de junio de 1851, pp. 185-186, BNE.

²³ Esa copia en bronce del David fue realizada por orden de Vittorio Emanuele II y enviada una vez concluida a la Exposición Universal de París de 1867, siendo finalmente dispuesta tras su regreso a Florencia en el Viale dei Colli que se estaba construyendo por entonces, y formando parte actualmente del monumento a Miguel Ángel en la plaza que lleva su nombre. En cuanto a la copia en mármol que puede contemplarse ante la Signoria, fue colocada después de que se celebrara un referéndum al respecto en 1902 en el que tomaron parte importantes entidades y asociaciones culturales de Florencia. NEGRETE PLANO, A.: “Las reproducciones de esculturas: del mármol a los materiales imitadores”, *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 2002)*, Santander, 2003, pp. 77-88.

de la coyuntura para mencionar que convendría “que se sacase una reproducción tambien en bronce, del magnifico *San Gerónimo* de Torrigiano, que se conserva en el Museo de Sevilla, pues que hace tiempo ha comenzado á deteriorarse”.²⁴ Una petición que no venía demasiado a cuento pero que claramente se encontraba animada por el afán constante de los eruditos españoles de colocar a los artistas que desarrollaron su labor en la Península Ibérica a la misma altura que los que lo hicieron en otros países como Italia.

También estarían claramente influenciados por el método biográfico las pequeñas anécdotas o chascarrillos que recogían estas publicaciones sobre los artistas, lo que en nuestra opinión contribuyó más a ese proceso de idealización que experimentó Miguel Ángel en nuestro país. Los acontecimientos biográficos, supuestamente reales, de los que se hacían eco las revistas isabelinas no solían tener una especial trascendencia artística, pero servían para conocer mejor su manera de pensar y extraer una serie de lecciones morales de su trayectoria vital. Tomemos como ejemplo un “dicho” suyo que vio la luz en el *Semanario Pintoresco Español* del 31 de marzo de 1844 y que permitía comprender mejor que una larga disertación de su puño y letra cuál era el concepto de la belleza de Miguel Ángel. Como podemos comprobar, en casos como este lo realmente importante para los lectores era el característico tono moralizante de la anécdota, mucho más que la relevancia que pudo alcanzar en vida del artista, o su verosimilitud histórica:

“Un amigo del grande artista Miguel Angel, fue á visitarlo cuando estaba concluyendo una estatua. Volvió despues de algun tiempo, y como le encontrase trabajando en la misma estatua, le dijo ¿Nada habeis adelantado desde la última vez que os vi? –Os engañais, contestó el artista; he retocado esta parte, pulido aquella, hize salir mas este músculo, di mas espresion y mas energia á este brazo –Ja! Ja! pero son bagatelas.- Es cierto, pero *no olvideis que no deben despreciarse las bagatelas para conseguir la perfeccion; y la perfeccion no es una bagatela*”.²⁵

Algo parecido sucedería con una nota aparecida en la sección de “Variedades” de *El Mundo Pintoresco* del 9 de mayo de 1858 que firmaba Santiago Infante de Palacios. En este caso el tema abordado no era la concienzuda manera de trabajar de este artista sino su longevidad, algo que a sus mismos contemporáneos había extrañado teniendo en cuenta que pasó prácticamente toda su vida dedicado en cuerpo y alma a su trabajo. En opinión de algunos autores como Blaise de Vigenère, en cuyos testimonios se basaba Infante de Palacios, este ritmo frenético sería la auténtica causa de que Miguel Ángel llegara a la ancianidad con una robustez más propia de un hombre maduro, además de ciertas costumbres estoicas como el hecho de que “á pesar de que estaba rico, dormía con frecuencia completamente vestido; no se alimentaba sino de pan y agua, y pasaba las noches trabajando ó en paseos solitarios”.²⁶ De nuevo nos encontramos con el deseo de idealizar a un personaje histórico mencionando reiteradamente sus virtudes. “Aquel carácter estóico”, sostenía Infante de Palacios, “aquella austeridad inflexible de costumbres, le conservaron para su vejez, una

²⁴ ANÓNIMO: Nota, *La Revista de Bellas Artes*, I, 4, 27 de octubre de 1866, p. 27, BNE.

²⁵ ANÓNIMO: “Miscelánea. Un dicho de Miguel Ángel”, *Semanario Pintoresco Español*, II, 13, 31 de marzo de 1844, p. 100, BNE.

²⁶ INFANTE DE PALACIOS, S.: “Variedades”, *El Mundo Pintoresco*, 5, 9 de mayo de 1858, p. 40, BNE.

fuerza y un vigor extraordinarios”.²⁷ Una prueba de ello sería el siguiente pasaje redactado por el mencionado Blaise de Vigenère:

“Puedo decir que he visto á Miguel Angel de edad de mas de sesenta años y con un cuerpo que estaba muy lejos de anunciar la fuerza, hacer volar en un cuarto de hora mas pedazos de un mármol muy duro, que hubieran podido hacerlo en una hora tres jóvenes escultores de los mas fuertes; cosa casi increíble para quien no lo ha visto. Trabajaba con tanta impetuosidad que á cada momento temia ver el pedrusco entero caer hecho pedazos; cada golpe lanzaba al suelo pedazos de tres ó cuatro dedos de espesor y aplicaba su cincel tan cerca del extremo, que si el pedazo hubiera avanzado una linea, todo estaba perdido. Abrasado por la imágen de lo bello, que se le aparecía y que temía perder, aquel gran hombre tenía una especie de furor contra el mármol que le ocultaba su estatua”.²⁸

La última frase, la misma que da nombre a nuestra disertación, resulta muy interesante porque nos permite acercarnos a otro de los conceptos más representativos de la mentalidad miguelangelesca: la creencia de que en el interior de la materia residía la auténtica forma, la esencia de lo que se quería esculpir, un concepto platónico que cambiaba la concepción del arte y sobre todo del artista dado que si esto fuera cierto su única misión consistiría en eliminar capa tras capa de mármol hasta sacar a la luz la imagen que la Naturaleza había dispuesto dentro de la piedra, en lugar de ser el propio artista quien le daba forma como podría suceder, por ejemplo, con el modelado del barro o con la aplicación de capas de pintura sobre un lienzo.²⁹ De nuevo un importante cambio de mentalidad que pone de manifiesto hasta qué punto se habían dejado atrás en el Renacimiento los conceptos medievales relacionados con el acto de la creación artística.

Una nueva prueba de la virtud de Miguel Ángel aparecía recogida en “La mano improvisada”, un texto aparecido en el *Semanario Pintoresco Español* del 27 de abril de 1845 que en este caso no sería un estudio sobre su arte sino un relato ambientado en la Venecia de 1520. Aparecía en esta narración como una suerte de “Deus ex machina” dado que intervenía al final de una conversación entre un humilde gondolero y un veneciano que aspiraba a casar a su hija, de la que aquel se había enamorado, con el sobrino de un proveedor que le había ofrecido 1.500 ducados por ella. Para arreglar la situación Miguel Ángel improvisó sobre un pergamino un dibujo de la mano del gondolero, le dijo que lo llevara de su parte al Palazzo Ducale y con los 2.000 ducados que le ofrecieron por él consiguió que la boda pudiera celebrarse.³⁰ De nuevo un hecho que pretendía pasar por histórico, sobre todo con la mención realizada al final del relato sobre la ubicación del mencionado dibujo en el Louvre,

²⁷ *Ibid.*, 1858, p. 40.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ El propio Miguel Ángel defendió esta teoría con las siguientes palabras: “In ogni blocco di marmo vedo una statua chiaro come se fosse messo davanti a me, e perfetta forma di atteggiamento e di azione. Ho solo di strappare via i muri grezzi che imprigionano l'apparizione incantevole per rivelare agli altri occhi come la vedo io con la mia”. Este mismo pensamiento tan profundamente neoplatónico le llevaría a decir de uno de los ángeles que esculpió: “Ho visto un angelo nel marmo e ho scolpito fino a liberarlo”. DOLINER, R.; BLECH, B.: *I segreti della Sistina*, Milán, 2008, p. 91.

³⁰ ANÓNIMO: “La mano improvisada. Una aventura de Miguel Ángel”, *Semanario Pintoresco Español*, III, 17, 27 de abril de 1845, pp. 134-135, BNE.

aunque lo más probable es que se tratara de uno de tantos casos en los que un autor improvisaba una leyenda alrededor de una obra de arte.

Igualmente interesante resulta una carta incluida en el tomo de *El Arte en España* de 1866, redactada por Miguel Ángel y entregada nada menos que a Alonso Berruguete para que la presentara con sus recomendaciones a Buonarroti, su contacto en Florencia, y de esta manera permitirle estudiar el cartón que había realizado años antes para su Batalla de Pisa. Se trata de una misiva que había sido publicada cuatro años antes en la revista francesa *Le Cabinet de l'amateur*, aunque al leer el artículo original hemos comprobado que en aquel caso se respetó el italiano del original, no así en *El Arte en España* en donde apareció traducida sin duda para facilitar la comprensión de los lectores españoles. Gregorio Cruzada Villaamil fue el encargado de realizar esta traducción, haciendo hincapié en lo significativas que eran “las frases galantes con que Miguel Ángel distingue á nuestro primer escultor, que el carácter del gran artista florentino más tenía de brusco y descortés que de cariñoso y atento”, lo que unido “á la misteriosa reserva con que Miguel Ángel trabajaba todas sus obras y á la constante cautela con que las ocultaba, aun de sus mismos dueños, antes de darlas por concluidas, bastará para que se pueda formar exacto juicio de la valía de la siguiente carta”.³¹ Veamos qué opinión le merecía Berruguete a Miguel Ángel según esta misiva:

“Buonarroti: El portador de esta será un jóven español que viene á Italia á aprender á pintar, y que me ha rogado que le permita ver mi carton que he comenzado en la Sala. Así pues, es necesario que tú hagas que á todo evento le entreguen la llave, y si tú puedes servirle en algo, hazlo por amor mio, porque es un buen muchacho (...) A dos de Julio.- Miguel Ángel.- Roma”.³²

Por desgracia, ni siquiera la viva recomendación del propio artista convenció a los florentinos que custodiaban su obra de que permitieran a Berruguete admirarla con sus propios ojos, lo que también aparecía mencionado en este artículo. En cualquier caso nos encontramos una vez más con la clase de documento que haría las delicias de los defensores del método biográfico, pues no sólo arrojaba luz sobre las vivencias y la personalidad de Miguel Ángel sino también sobre las de Alonso Berruguete, menos conocido en otros países que él, aunque en sus biografías siempre se narraba según Cruzada Villaamil cómo “al llegar á Italia le dispensó [Miguel Ángel] favorable acogida”.³³

Las conclusiones a las que podemos llegar una vez analizados estos artículos no pueden ser más claras: la España de la época isabelina se mantuvo en una estela similar a la que trazaron tres siglos antes los primeros estudiosos que se dedicaron a analizar al Miguel Ángel artista a la vez que al Miguel Ángel humano, aunque en el caso de alguien con una personalidad como la suya costara diferenciar las dos facetas por considerarlo el paradigma del genio entregado a su creación durante toda su vida. La sombra de Vasari y de los diversos seguidores europeos que recogieron su testigo resulta más que palpable, y los

³¹ CRUZADA VILLAAMIL, G.: “Una recomendación de Miguel Ángel a favor de Berruguete”, *El Arte en España*, V, 1866, p. 103, BNE.

³² *Ibid.*, pp. 103-104.

³³ *Ibid.*, p. 103.

autores españoles de mediados del siglo XIX no hicieron nada por ocultarlo ni mucho menos por innovar; y como hemos podido comprobar, tampoco lo hicieron los franceses como Alexandre Dumas que pese a redactar sus estudios de una manera más novelesca se seguían manteniendo asimismo fieles a lo recogido por Vasari. La tendencia a la idealización que se puede apreciar en estos textos resultaba, como es lógico, completamente justificada en la época, y se encontraba destinada a hacer de los artistas como Miguel Ángel unos modelos de perfección a los que se exhortaba a los jóvenes creadores a emular. El hecho de que muchos de los acontecimientos que se narraban en estos artículos no fueran históricamente ciertos carecía de importancia para los eruditos de los que nos hemos ocupado, como también el detalle de que realmente no se prestara a la técnica, la iconografía o el proceso creativo tanta atención como se debería. Con la publicación de estos estudios la imagen de Miguel Ángel, y su personalidad, se dieron a conocer de una manera decisiva entre los lectores, y lo mismo sucedió con sus creaciones propiamente dichas gracias en gran medida a la importante difusión realizada a través de litografías como las que reproducimos.

En los márgenes

ELEMENTOS TEMPORALES Y ELEMENTOS DE PERMANENCIA EN LA PERCEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE

La unidad de la obra de arte incluye elementos históricos y elementos expresivos de carácter atemporal. El artista dispone lo temporal o histórico al servicio de la expresión, de modo que su obra se transforma en una composición equiparable a la poesía. La teoría artística moderna, que destaca el estatuto intelectual de la pintura, interpreta su significación en términos de mimesis en una lectura sesgada de la *Poética* de Aristóteles. A partir del siglo XVIII y especialmente del siglo XX, importantes filósofos y teóricos de las artes que ahondan en el sentido de la mimesis aristotélica, descubren elementos de significación permanentes, que es posible atribuir al arte de todos los tiempos.

The unity of the artwork includes historical and expressive elements of a timeless nature. The artist arranges the temporal or historical elements in the service of expression, so that his work becomes a composition comparable to poetry. Modern artistic theory, which emphasizes the intellectual status of painting, interprets its meaning in terms of mimesis as a result of a biased reading of Aristotle's Poetics. As of the 18th century, and particularly the 20th century, important art philosophers and theorists that delve into the meaning of Aristotle's mimesis, discover permanent meaning elements, which can be attributed to the art of all times.

La obra de arte constituye una unidad inseparable de elementos históricos y de elementos expresivos de carácter atemporal. Como en la vida del hombre, aunque acontece en el tiempo y está sometida al cambio, no todo en ella es temporal y cambiante.

La relación de la obra con su propio tiempo se realiza a través de los distintos personajes que intervienen en su ejecución. Esto queda a la vista en las dos ediciones de las *Vidas*, de Giorgio

1. Rafael Sanzio, *Virgen de la silla*, 1514, óleo sobre madera, diámetro 71 cm, Palazzo Pitti, Florencia.

Vasari, el reconocido pintor y arquitecto aretino del siglo XVI. En su relato, con el que pretende dejar constancia de todo lo memorable realizado por los artistas que, a partir de Cimabue, recuperan el arte de la Antigüedad, Vasari da cuenta de los múltiples aspectos que considera directamente relacionados con este legado: la formación de los artistas, sus búsquedas y preferencias con respecto a la técnica, los acontecimientos de la época que tuvieron influencia en su carrera, los encargos que recibieron, la identidad de quienes los solicitaron y la recepción que la crítica hizo de sus obras y con frecuencia, también de su actuar.

Como es sabido, el método de Vasari no es el de un historiador de nuestra época, sino el de un historiador del

Renacimiento. Discípulo de humanistas e influenciado por la retórica ciceroniana, Vasari interpreta el arte como una realidad que, al modo de los seres naturales, progresa desde su nacimiento e infancia hasta alcanzar un estadio de plenitud o perfección.¹ Antes que transmitir datos objetivos, este autor quiere dar a conocer los móviles que impulsan al artista –esto es, conducir el arte a su perfección– para la edificación de los lectores. Su método consiste en una combinación de ficción y realidad que Julius Schlosser asemeja a la técnica de la novela histórica actual.² Aún teniendo en cuenta esta limitación, sus descripciones y relatos anecdóticos, que relacionan los acontecimientos externos con el obrar de los artistas, ofrecen un marco conceptual válido, para introducirse en una interpretación personal de las obras. Esto es así porque, a Vasari, más que la individualidad de cada artista, le interesa dar cuenta de la tradición en la que se inscriben sus obras.

En tanto que artista del Renacimiento, Vasari es consciente de que es en la tradición dónde se encuentran los fines perseguidos y los medios utilizados en una obra: “fines y medios sólo comprensibles *dentro* de cada tradición artística”.³ La tradición ofrece al artista una serie de convenciones acuñadas con el tiempo y estas constituyen la materia de su expresión personal. Dentro de una tradición, “el artista puede estirar el medio en un intento de ampliar su ámbito y descubrir así posibilidades nuevas en los extremos, por así decir. Pero también

¹ VASARI, G.: *Vidas de artistas ilustres*, t. I, Barcelona, 1957, p. 3.

² SCHLOSSER, J.: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, 1976, pp. 271- 273.

³ LORDA, J.: *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, 1991, p. 139.

puede hacer descubrimientos perfeccionando su medio, introduciendo un calibrado más sutil que le permita extraer nuevos tonos y matices nunca registrados o expresados antes”.⁴

En el caso de la *Virgen de la Silla* (fig. 1) de Rafael, Gombrich señala que, con frecuencia, considerarla como la representación de una escena de la vida cotidiana, impide al observador común de nuestros días valorar el logro del pintor, que, en realidad, se aboca a responder a un reto que le presenta la tradición. Atendiendo al testimonio de los bocetos de Rafael, el autor afirma:

“En incontables estudios para grupos de la Virgen con el Niño le vemos disponer sus elementos en combinaciones siempre nuevas para competir con los milagros de composición conseguidos por Leonardo y Miguel Ángel. Resulta revelador ver las huellas de su pluma dando vueltas alrededor del papel, buscando formas que desarrollar, ver cómo empieza con óvalos sencillos que se convierten en una cabeza o cómo se aparta de estos elementos para ensayar diversas relaciones formales y psicológicas entre la Virgen y el Niño”.⁵

A partir de las obras que encuentra en la tradición, Rafael llega a una solución original, en la que, como señala Gombrich, el movimiento de giro de la cabeza de la Virgen, que se vuelve hacia nosotros, permite al artista “combinar la intimidad de un grupo de género con la tradición hierática de un contacto directo con el espectador”.⁶ Como en el caso de la *Virgen de la silla*, toda obra dialoga con esquemas y expectativas pertenecientes a su mundo temporal, que pueden resultar ajenos al nuestro. Por ello, conocer la tradición a la que pertenece el obrar de un artista y la posible relación de una obra con otras que le anteceden, nos permite juzgar sobre ella de un modo más acertado.

La instancia histórica de la obra es parte de la materia, de aquello que se recibe como lo dado, con la que trabaja el artífice humano. Sin embargo, la instancia histórica no agota la realidad de la obra de arte, en la que también se encuentran elementos de permanencia que trascienden las referencias temporales. El trabajo del artista dispone lo convencional y el acontecer histórico en general, al servicio de la composición o construcción, de modo que su obra se transforma en una realidad expresiva, en cierto sentido, equiparable a la poesía.

Durante el Renacimiento, artistas y teóricos del arte utilizaron la fórmula “ut pictura poesis”, proveniente del *Ars poetica* de Horacio, para defender el estatuto intelectual de la pintura. También Leonardo se sirve de dicha fórmula en el parangón, situado al inicio de su *Tratado de la pintura*, en el que, incluso, se afirma la primacía de esta sobre la poesía; entre otras razones, debido a que la pintura no admite reproducción.⁷ Como señala Schlosser, “reaparece aquí la sobrevaloración del elemento sensible, del hecho experimental tangible e inmediato, tan

⁴ GOMBRICH, E. H.: “La necesidad de la tradición: Una interpretación de la poética de I. A. Richards”, *Gombrich esencial*, Madrid, 1997, p. 186.

⁵ GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 2000, p. 68.

⁶ GOMBRICH, E. H.: *Norma y forma...*, op. cit., 2000, p. 69.

⁷ DA VINCI, L.: *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, 2004, pp. 17-18.

característico de Leonardo, que se deriva de su calidad de pintor”.⁸ Aunque los criterios de Leonardo para la evaluación de las artes sean discutibles, sus afirmaciones tienen el interés de arrojar luz sobre la manera en que, un artista dotado de una evidente lucidez, percibe el arte.⁹ Por ello, en la argumentación de Leonardo acerca de la originalidad de la obra pictórica, es posible advertir un dato valioso para la reflexión sobre la significación del arte. Esto es, que su significación no pertenece a la generalidad de los conceptos abstractos. La dimensión expresiva de la obra de arte, que el artista genera con los recursos que le ofrece la tradición, sólo se reconoce en la experiencia directa –personal– del objeto artístico, que se manifiesta como único e irrepetible.¹⁰

LA NOCIÓN DE MÍMESIS EN LA TEORÍA CLASICISTA

En la singularidad de la obra de arte, aquello que no admite generalización, se abre paso la significación atemporal de la misma. Dicha significación, para la teoría del arte moderno, que atiende a las afirmaciones de Aristóteles en su *Poética*, se realiza en términos de mimesis.

La *Poética* de Aristóteles se publicó por primera vez en Italia en 1498, en la versión latina de Lorenzo Valla. Si bien, en Italia, el aristotelismo fue un fenómeno tardío, llegado en el siglo XIV con los primeros humanistas, en el momento de la publicación de la *Poética*, a fines del siglo XV, pocos filósofos permanecían interesados en las doctrinas aristotélicas. En cambio, su publicación despertó gran entusiasmo entre los filólogos, que se abocaron al estudio del texto sin ponerlo en relación con el resto de la obra del estagirita. A esta separación entre el texto y la filosofía se añadió la dificultad de tratarse de un escrito de Aristóteles de los llamados “acromáticos” o “esotéricos”. Es decir, de una especie de apuntes aparentemente inconexos, realizados no para su publicación, sino para “traer a la mente o recordar los temas a los que dichos escritos se referían”.¹¹ Ello condujo a una malinterpretación del texto Aristotélico: aunque en la *Poética* se encuentran a la vez una teoría sobre las artes y una doctrina sobre la técnica poética, los filólogos renacentistas subordinaron el aspecto teórico al normativo, interpretando el texto como una especie de recetario para alcanzar la perfección, al modo de los Antiguos, en la composición literaria.

La noción de mimesis tratada por Aristóteles en la *Poética*, fue conocida por los humanistas florentinos al entrar en contacto con los eruditos griegos, que, como Manuel Chrysoloras, emigraron desde Constantinopla.¹² A causa de la estrecha relación que, en la época, existió entre las artes plásticas y las letras, dicha noción pronto se trasladó al ámbito de las artes plásticas. Desde entonces, la mayoría de los humanistas que escribieron sobre estas, sostuvo que lo fundamental para el arte es la imitación (“imitatio”), que se identificó con la tendencia al naturalismo, es decir, con la búsqueda artística de la representación de las

⁸ SCHLOSSER, J.: *La literatura artística...*, op. cit., 1976, p. 168.

⁹ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, 1991, p. 161.

¹⁰ LABRADA, M. A.: *Estética*, Pamplona, 1998, pp. 16-18.

¹¹ GARCÍA YEBRA, V.: “Introducción”, *Poética*, Madrid, 1974, p. 7.

¹² BAXANDALL, M.: *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition. 1350- 1450*, Oxford, 1971, pp. 78- 83.

apariencias de la realidad. Una búsqueda en la que, de Giotto en adelante, se encontraban abocados los artistas.¹³

Conforme avanzaron los años y la tradición fue enriquecida con las obras de grandes innovadores como Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Giorgione y demás, se puso de manifiesto el importante papel del ingenio y de la invención del artista en la imitación de la naturaleza. Ello motivó la reflexión acerca del alcance de la mimesis. Así, los innumerables tratados sobre el arte, que se publicaron entre los siglos XVI y XVIII, aunque fundamentalmente normativos y atentos a la técnica, contienen reflexiones teóricas. Aún así, dentro de lo que se conoce como teoría clásica del arte del Renacimiento, la noción de mimesis permanece referida exclusivamente a la representación de las *apariencias* de la realidad.

Una propuesta que atribuye a la mimesis un significado más profundo se encuentra en Giambattista Vico, un autor del siglo XVIII, profesor de retórica en Nápoles. Este autor interpreta la poesía y en general, la obra artística, como mimesis. Sin embargo, su perspectiva es sumamente innovadora, con respecto a lo sostenido hasta entonces por los teóricos clasicistas: Vico encuentra en el arte un modo de acceso a las verdades perdurables. Debido a ello, este autor afirma que se propone reformular los principios de la poesía “enteramente opuestos a los imaginados desde Platón y su discípulo Aristóteles”.¹⁴ En realidad, sus principios, en lugar de separarse de las tesis de estos filósofos, se separan de la interpretación que hace de las mismas la teoría clasicista del arte. Las tesis de Vico, incomprendidas por sus contemporáneos, fueron admiradas un siglo más tarde por los románticos.

Como es posible advertir, el aspecto teórico de la *Poética* de Aristóteles fue mal comprendido e ignorado durante siglos. Tatarkiewicz señala que “una cierta fatalidad parecía cernirse así sobre el Estagirita y su *Poética*; en la Antigüedad esta tuvo muy poca resonancia; en la Edad Media su nombre era apreciado, más no llegó a conocerse su *Poética*; y ya en el Renacimiento esta se conoció, más se malinterpretó”.¹⁵ Con el advenimiento de la crítica que llevó adelante el romanticismo, la normativa fue cayendo en desuso y con ello, también decayó el interés por la *Poética* de Aristóteles. A mediados del siglo XVIII, al surgir la Estética como disciplina filosófica, la reflexión sobre las artes pasó a manos de los filósofos, que dejaron completamente a un lado la llamada teoría clásica de las artes.¹⁶

LA NOCIÓN DE MÍMESIS EN LA ACTUALIDAD

En el siglo XX, una vez superados los prejuicios historicistas, renombrados filósofos conocedores del “corpus aristotelicum”, se interesaron nuevamente por la *Poética* de Aristóteles. Es el caso de Heidegger en Alemania y de otros intelectuales del Reino Unido, vinculados a la escuela de Oxford.¹⁷ Desde entonces, muchos más se han adentrado por esa senda con una mirada renovadora. Sus investigaciones, que relacionan el texto de la *Poética*

¹³ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética...*, op. cit., 1991, p. 93.

¹⁴ VICO, G.: *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, II, México, 1941, p. 12.

¹⁵ TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética...*, op. cit., 1991, p. 211.

¹⁶ SZONDI, P.: *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, 1992, p. 15.

¹⁷ BERTI, E.: *Ser y tiempo en Aristóteles*, Buenos Aires, 2011, pp. 11-23.

con otras obras del estagirita, se enriquecen también con la consideración de las cuestiones planteadas por la Estética desde su nacimiento como disciplina filosófica.

Dentro de esta nueva tradición teórica, se encuentran estudios profundos y pormenorizados de la noción de mimesis, de la que –cabe aclarar– Aristóteles nunca da una definición. Así, Stephen Halliwell explica que, aunque Aristóteles sostiene que el artista produce realidades *al modo de la naturaleza*, la semejanza entre arte y naturaleza se refiere a la capacidad de dar vida a nuevos seres.¹⁸ La identificación del objeto de la mimesis con la naturaleza es fruto de una confusión histórica. En la *Poética*, el filósofo afirma reiterativamente que el objeto o fin de la mimesis es la acción humana.¹⁹ Se trata de un objeto peculiar, que no pertenece al ámbito de las realidades físicas, sino al ámbito de la ética. Por la mimesis, en la extensión de la obra como realidad sensible, el artista hace presente “el despliegue temporal, histórico que toda acción humana lleva consigo”.²⁰

La mimesis poética tiene por objeto las acciones en las que se pone en juego la felicidad, de la que Aristóteles sostiene que es el fin último del hombre.²¹ Por ello, la mimesis que realiza el artista “no cuenta lo que sucede y perece, como la historia, sino lo verosímil, las especies imperecederas que siempre pueden suceder, las virtudes siempre operantes de la vida humana”.²² Puesto que, como se ha dicho, la significación de la obra de arte no se realiza mediante conceptos determinados, sería un error identificar la mimesis de la acción humana con el tema representado. El tema es sólo un ingrediente más dentro de la significación de la obra. Una significación que no se realiza en el qué, sino en el cómo de la representación.²³

La contemplación de la obra de arte permite acceder a experiencias espirituales que nos hacen tomar distancia de lo rutinario, añadiendo sentido a la realidad. Como recuerda Remo Bodei, “la poesía y las demás artes se muestran paradójicamente como modos del potenciamiento del sentido de la *realidad*, materialización sensible de un mundo más verdadero que el ofrecido por la percepción de lo existente o por pensamientos rutinarios, de los que, no obstante proceden”.²⁴ Esta experiencia de potenciamiento del sentido en la percepción de la obra de arte, tiene relación con la presencia mimética de la acción humana.

De modo semejante a como las acciones nos permiten responder a la pregunta sobre quién es alguien, la contemplación de la obra artística despierta la evocación, por la que adquirimos conciencia de aspectos ignorados u olvidados de la propia vida interior. Una

¹⁸ HALLIWELL, S.: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, 2002, p. 152-155.

¹⁹ ARISTÓTELES: *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, 1448^a 1; 1449b 25; 1449b 36-39; 1450b 2-3; 1451^a 30-34; 1451b 27-32; 1452^a 1-3.

²⁰ LABRADA, M. A.: *Sobre la razón poética*, Pamplona, 1992, p. 52.

²¹ ARISTÓTELES: *Poética...*, *op. cit.*, 1974, 1450^a 16-18.

²² REYES, A.: “La crítica en la edad ateniense”, *Obras completas*, México, 1997, XIII, p. 255.

²³ ARISTÓTELES: *Poética...*, *op. cit.*, 1974, 1447^a 9-10.

²⁴ BODEI, R.: *La forma de lo bello*, Madrid, 2008, p. 100.

experiencia semejante es la que mueve a Paul Valéry cuando, ante el dibujo de la *Cabeza de Niño* (fig. 2) de Cristóforo Allori, exclama:

“Espera a que la sonrisa clara se esfume preciosamente y veas desaparecer, hermoso niño, esa flor de tu cara, esa nariz delicada. No le faltará tu belleza a otras figuras jóvenes (...) *Te harás un hombre*. Y extinto todo candor, mísero de ti, no serás ya Adán –sino un pensamiento individual, y triste, que añorará su grácil adolescencia, sus juegos, la semejanza del cisne (...)”.²⁵

El modo singular en que el artista plasmó la figura del niño y no sólo su concepto, es lo que despierta la memoria y la imaginación de Valéry, llevándolo a reflexionar sobre la tristeza de la inocencia perdida. Una experiencia de todo hombre y de todos los días.

ELEMENTOS DE PERMANENCIA EN EL OBRAR ARTÍSTICO

Aristóteles se refiere a elementos especialmente relevantes del obrar artístico en el capítulo cuarto de la *Poética*, al tratar sobre las causas de la mimesis. Estas son dos y ambas de origen natural. La primera, claramente expuesta por el filósofo, es el deseo de conocer, algo que se relaciona directamente con el objeto de la mimesis, que es la acción humana.²⁶ La segunda causa, que no es tan fácil de reconocer en el texto, es identificada por destacados especialistas con la tendencia natural del hombre a la armonía y el ritmo.²⁷ Afirma Aristóteles que:

“siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio, los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones”.²⁸

La relación de la obra de arte con el ritmo se sitúa en la tradición clásica, que recoge Aristóteles. También Platón, al relatar el origen de las fiestas, en las que las Musas acompañan a los

2. Cristóforo Allori, *Cabeza de niño*, inicios del s. XVII, dibujo con tiza negra y roja, 20 x 17 cm, Museo Hermitage, San Petesburgo.

²⁵ VALÉRY, P.: *Piezas sobre arte*, Madrid, 2005, p. 135.

²⁶ ARISTÓTELES: *Poética...*, *op. cit.*, 1974, 1448b 4-9.

²⁷ GARCÍA YEBRA, V.: “Notas a la traducción española”, *Poética...*, *op. cit.*, 1974, p. 253.

²⁸ ARISTÓTELES: *Poética...*, *op. cit.*, 1974, 1448b 20-24.

3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La incredulidad de Santo Tomás*, 1601-1602, óleo sobre lienzo, 107 x 147 cm, Palacio de Sanssouci, Potsdam.

hombres, hace referencia al ritmo y la armonía como una tendencia humana, “a la vez instintiva y racional”.²⁹

La tendencia al ritmo aparece en el hombre antes de que adquiriera la madurez intelectual necesaria para expresarse con las palabras de una lengua. Ello se relaciona con el hecho de que las construcciones rítmicas tienen un correlato en los ciclos de la naturaleza, que captamos dentro y fuera de nuestro propio cuerpo: se suceden cíclicamente los latidos del corazón, la respiración, el día y la noche, las estaciones, etc.

Lo cíclico, incluso, está presente en cualquier organización de tipo cultural, que establece horarios y tiempos que se repiten a lo largo de los días, las semanas, los meses y los años. La percepción de estas continuidades permite que nos movamos con soltura en nuestro ámbito vital, previendo situaciones futuras.

Como señala Gombrich, atendiendo a su tesis del sentido del orden –que reconoce como una tendencia básica de todo ser vivo– el ritmo genera expectativas y el artista juega con ellas, confirmándolas o negándolas por la introducción de lo imprevisto, que resulta sorprendente.³⁰ En una pintura, los ritmos se refieren a la ordenación de las figuras, las líneas, los colores. Por ejemplo, en *La incredulidad de santo Tomás* (fig. 3) de Caravaggio, es posible advertir que el artista dispone rítmicamente las cabezas reunidas de los cuatro personajes que integran la escena; rítmicamente varía la tonalidad y el tamaño de las partes coloreadas que corresponden a las vestiduras; también rítmicamente se generan líneas verticales, horizontales y curvas, que resultan expresivas de la actitud interior de los personajes, etc. No se trata de un único ritmo uniforme sino que, como en una composición musical, el artista introduce variaciones que dan complejidad a la obra, de modo que esta se retira del ámbito lógico, generando una unidad que no es posible abstraer de la forma singular.

Aristóteles sostiene que, la atracción que ejercen los ritmos sobre el hombre radica en su conformidad o semejanza con el modo de ser del alma humana. En el caso del ritmo, por poseer un número reconocible y ordenado y por mover de un modo que es más acorde a nuestra naturaleza que el desorden; en el caso de la armonía, por provenir de una proporción

²⁹ PLATÓN: *Leyes*, Madrid, 1999, 653d – 654ª8.

³⁰ GOMBRICH, E. H.: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, 1999, pp. 5-6.

adecuada de sus componentes,³¹ en la que se percibe, junto a la diversidad original, la unidad generada.

Conviene destacar que, en los textos aristotélicos referidos a la música, la noción de armonía, de origen pitagórico, con frecuencia es reemplazada por la de consonancia. En la consonancia, la consideración de la proporción en términos de percepción, que no se separa de la sensibilidad, sustituye la interpretación de la proporción en términos matemáticos y por lo tanto abstractos.³² La consonancia no responde a proporciones cuantitativas predeterminadas, sino que se descubre en su acontecer. Este tipo de unidad trasciende lo que tradicionalmente se interpreta como armonía en la estética clasicista, que tiene su origen en la llamada tradición pitagórica de la música. En la consonancia se percibe la unidad de lo múltiple o diverso como semejanza del alma, que desde una completa alteridad, se hace uno con lo conocido. La experiencia de la semejanza se manifiesta en términos de gozo. Por ello, Aristóteles concluye que, siendo naturalmente más grata la unión que la desunión, nos es sumamente placentero percibir la consonancia.

Las afirmaciones de Aristóteles en la *Poética*, provienen del estudio que hace el filósofo de las obras literarias de su tiempo, en las que descubre elementos de permanencia. Aunque, en gran parte, dichos elementos hayan escapado a la consideración de la teoría artística del Renacimiento, pertenecen de suyo al obrar de los artistas. Por ello, teniendo en cuenta esta interpretación actual de la noción de mimesis, resulta revelador analizar las obras de arte del Renacimiento. En ellas se descubre la vigencia de las tesis Aristotélicas, que se refieren a elementos permanentes, presentes en las obras de arte de todos los tiempos.

Cuando contemplamos el tondo de la *Virgen de la silla*, podemos admirar la genialidad de Rafael, capaz de aunar en una obra la libertad de gestos, propia de la manera moderna inaugurada por Leonardo, con la antigua tradición de las imágenes religiosas en que las figuras miran frontalmente al espectador, haciéndolo partícipe del misterio que contienen. También, deleitarnos en el ritmo de los colores y las líneas de las figuras, sorprendentemente interrumpidos por elementos como el verde brillante del pañuelo de la Virgen o la dureza y verticalidad de las formas del respaldo de la silla. Podemos extender nuestro análisis hasta el infinito sin agotar las innumerables relaciones que el pintor establece entre las partes componentes de la obra y su resolución en una unidad perfecta. Incluso, podemos encontrar en ella las respuestas últimas, lo que todo hombre busca al hacer o al contemplar una obra de arte, aquello que, como es propio de la acción humana, me da a conocer quién es el hombre y cuál es su lugar en el cosmos. Todo ello exige detenernos en la contemplación, abiertos a que la obra se nos manifieste también en aquello que no admite clasificación. Sólo si somos capaces de detenernos ante la obra para dejarnos conducir por el artista, podremos gozar de la experiencia de su unidad, que nos permitirá percibir la unidad de la realidad de la que formamos parte.

³¹ ARISTÓTELES: *Problemas*, Madrid, 2008, 921b 8-13.

³² TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética I. La estética antigua*, Madrid, 2000, pp. 159-160.

EL VELL I EL NOU: EL GRANS MESTRES COM A REFERENT EN L'OBRA D'ANTONI CLAVÉ

En el següent text els autors vinculen l'obra d'Antoni Clavé i Sanmartí (Barcelona, 1913 – Saint Tropez, 2005), artista d'avantguarda i un dels majors representants de l'anomenada *Segona Escola de París*, amb els grans mestres de la pintura d'època moderna. L'objectiu és posar de manifest certes continuïtats en l'art hispà, més enllà del trencament evident que suposaren les avantguardes. El de Clavé, doncs, no és un cas aïllat: la revaloració de determinats artistes per part de la modernitat serà una constant en l'art espanyol durant el segle XX –i ja a finals del segle XIX–. L'ús de les obres d'El Greco o Velázquez, entre d'altres artistes, tindrà però diferents motivacions entre aquests creadors. Es farà aquí un repàs d'aquesta influència en Clavé, a qui sovint s'ha qualificat de representant del barroc hispànic al segle XX.

The following paper links the work of Antoni Clavé i Sanmartí (Barcelona, 1913 – Saint Tropez, 2005), avant-garde artist and one of the leading representatives of the so-called Deuxième École de Paris, with the Old Masters paintings. The aim is to highlight certain continuities in Hispanic art, beyond the break clearly represented by the avant-garde. Clavé's pattern, however, is not an isolated one: the revaluation of certain artists by modernity is a constant in the Spanish art since the late nineteenth and twentieth centuries, despite the use of the works of El Greco and Velázquez by modern artists will have different motivations between

¹ Aquest treball forma part de les línies d'investigació del Grup de Recerca Consolidat de la Universitat de Lleida, reconegut per la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242; inv. Principal Dr. Ximo Company): *Art i Cultura d'Època Moderna* (ACEM) i del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida.

them. We will review this influence in Clave's work, an author who has often been described as representative of the Hispanic Baroque despite being active during 20th century.

ELS PINTORS D'ÈPOCA MODERNA SOTA EL PRISMA DEL SEGLE XX

No són pocs els representants de les avantguardes artístiques que s'han apropiat d'obres i de personatges de la història de l'art modern. La cita d'artistes hispans com Velázquez, El Greco o Zurbarán, i també dels grans mestres del Renaixement italià com Miquel Àngel, Rafael o Botticelli, serà una constant en alguns dels majors exponents de l'art del segle XX. L'ús d'aquests referents, però, tindrà unes connotacions diferents en cadascun dels creadors o col·lectius, que sovint aniran més enllà de la recerca artística, dotant així certes imatges d'un contingut ideològic nou o diferent d'aquell original. En moltes ocasions els personatges sorgits de les obres dels segles XVI i XVII esdevindran els símbols adients per reflectir la societat del segle XX.

Durant el 2014 han estat nombrosos els actes celebrats al voltant de la figura d'El Greco, amb motiu de la commemoració del quart centenari de la mort del pintor. S'han dut a terme revisions i lectures sobre la seva producció artística, revelant-se novament com a precursor de la modernitat. Així doncs, encetem el text parlant de l'artista cretenc perquè, com es veurà, fou un dels referents en la trajectòria artística d'Antoni Clavé. El Museo Nacional del Prado ha dedicat una mostra a la influència que tingué la seva pintura en el desenvolupament de l'art del darrer terç del segle XIX i al llarg de tot el segle XX, primer amb els artistes francesos més renovadors, com Manet i Cézanne, i després en artistes espanyols, com Zuloaga o Picasso. Completen la llista obres d'artistes tan diversos com Delaunay, Derain, Modigliani, Giacometti, Saura, Diego Rivera, Kokoschka, Beckman, Macke i demés.² Antoni Clavé, amb l'homenatge que féu a el *Caballero de la mano en el pecho* és potser un dels grans absents. Una exposició de característiques molt similars ja es dugué a terme al Museum Kunstpalast de Düsseldorf durant el 2012,³ en aquella ocasió prenent com a punt de partida la influència d'El Greco en la modernitat alemanya, fonamentalment en l'expressionisme.

L'inici de la difusió de l'obra d'El Greco arreu d'Europa tingué lloc durant el darrer terç del segle XIX. Fou la crítica europea, a través dels viatgers romàntics que visitaven Espanya, que premiava l'originalitat i la "bogeria del geni", qui donà valor a aquell artista (no sempre menystingut. Més tard, Manet i els impressionistes quedaren també fascinats per la seva modernitat. Al nostre país el seu descobriment es donà, en certa manera, "per contagi".⁴ Si bé un segle abans Goya ja s'havia interessat per les singulars obres del pintor d'origen grec, els neoclàssics i els romàntics de primera generació no mostraren interès en la seva obra més enllà de la seva comercialització, tot i algunes excepcions, com és el cas de Vicente López (1772-1850) o José de Madrazo (1781-1859), els quals tingueren obres d'El Greco en

² Exposició comissariada per Javier Barón, entre el 24 de juny i el 5 d'octubre de 2014.

³ Veure catàleg de l'exposició: WISMER, B.; SSCHOLZ-HÄNSEL, M.: *El Greco und Modernism*, Düsseldorf, 2012.

⁴ ÁLVAREZ LOPERA, J.: "El Greco: els camins de la rehabilitació", *El Greco. La seva revaloració pel modernisme català*, Barcelona, 1994, p. 26.

els seus estudis o col·leccions, o també Marià Fortuny (1838-1874), qui posseïa una versió del *Expolio*.⁵

Els modernistes catalans van fer la seva pròpia interpretació de l'obra d'El Greco: el convertiren en el paradigma de l'artista rebel, que no se sotmetia als patrons ni a la plebs, i que menyspreava les normes en benefici de la intensitat expressiva. Santiago Rusinyol, juntament amb Pablo Picasso, aquest últim vinculat anys més tard a la figura de Clavé, foren els majors representants d'aquesta passió.⁶ Picasso, qui va integrar el modernisme barceloní els primers anys del segle XX, poc temps abans del seu trasllat definitiu a París, quedà fascinat per les obres d'El Greco. Aquesta influència és palesa sobretot en les obres de l'anomenat període blau, iniciat el 1901, tan pel que fa al cromatisme i a la deformació i estilització dels cossos, com la definició dels contorns de les figures.

El mite d'El Greco ressorgí a Catalunya, dècades més tard i de manera més atenuada, entre els pintors del grup de Dau al Set, els quals aspiraven a entroncar amb la tradició de les avantguardes històriques dels anys vint i trenta i rescatar l'art espanyol de l'estancament de postguerra. Artistes com Antoni Tàpies, Modest Cuixart, i sobretot Joan Ponç feren la seva pròpia interpretació d'aquell "mite". L'entusiasme que Rusinyol i altres modernistes havien manifestat per El Greco a finals del segle anterior no arribà mai a desaparèixer, però el seu impacte fou atenuat pel nou interès dels artistes catalans per allò que arribava de París.⁷

Fora de Catalunya, si bé el redescobriment d'El Greco sorgeix de manera paral·lela, les connotacions de la seva apropiació seran diferents en el seu contingut. A la resta d'Espanya, doncs, es veié com l'estranger que sabé captar l'essència del país, esdevenint així representant de l'esperit castellà i del misticisme espanyol. Dos dels artistes que representen aquesta corrent estigueren també vinculats al modernisme català: Darío de Regoyos (1857-1913) i Ignacio Zuloaga (1870-1945), qui compartí estudi a París amb Rusiñol.

Aquesta influència arriba fins al moment de la Guerra Civil espanyola, conflicte en el que Antoni Clavé participà activament: ambdós bàndols acudiren a la tradició pictòrica espanyola per legitimar les seves idees polítiques.⁸ Succeí amb la sèrie de *Los Desastres de la Guerra* de Goya, les figures inquietants d'El Greco o el naturalisme de Velázquez.

Ignacio Zuloaga, vinculat al bàndol nacional, es convertí en un dels artistes cabdals del règim franquista, difonent amb el seu art la voluntat de recuperació del passat imperial d'Espanya. Representà, en la seva obra *Vista de Toledo o El Alcázar en llamas*, la presa del Alcázar de Toledo (batalla clau pel bàndol amb el que simpatitzava), imatge per la qual li serví de punt de partida la vista de Toledo d'El Greco, carregant-la de significat i d'ideologia política. Pere Pruna (1904-1977) és un altre exemple d'aquesta apropiació. El 1939 presenta a la Biennal de Venècia l'obra *Muerte de un soldado de Franco*, en les figures i el cromatisme de la

⁵ BARÓN, J.: "El Greco y la pintura moderna", *El Greco & la pintura moderna*, Madrid, 2014, p. 15.

⁶ PANYELLA, V.: "Passatges d'influències i de modernitat: El Greco, Rusiñol, Picasso", *Picasso vs. Rusiñol*, Barcelona, 2010, pp. 215-219.

⁷ BARÓN, J.: "La influencia de El Greco en la pintura española del siglo XX", *El Museo del Prado y el arte contemporáneo. La influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia*, Madrid, 2006, pp. 69-88.

⁸ LUBAR, R. S.: "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX", *El Greco*, Madrid, 2003, p. 27.

qual són més que evidents els models d'El Greco. La composició d'aquesta obra remetia directament a la *Trinidad* del pintor cretenc. Pruna, com Zuloaga, es recolza en el mite d'El Greco per difondre l'ortodòxia social espanyola. El pintor cretenc, no obstant, plantejava un problema pels artistes republicans, ja que la religiositat de les seves obres topava amb l'anticlericalisme de l'esquerra i també amb la política nacional catalana.

Un altre dels artistes que serví de font d'inspiració per aquests artistes del segle XX fou, evidentment, Velázquez. El franquisme s'apropià de les seves obres per promocionar la imatge d'Espanya, i paral·lelament, altres artistes espanyols denunciaren aquest fet utilitzant i satiritzant les mateixes icones. Un dels exemples més clars i coneguts de l'apropiació de la iconografia de Velázquez és el cas d'Equipo Crónica, integrat per Manolo Valdés, Rafael Solbes i Juan Antonio Toledo. A *La salita* (1970), els membres d'aquest col·lectiu parodiaven i desmitifiquen els personatges de *Las Meninas* (obra sobre la qual també en farà una versió Picasso el 1957), a l'incorporar-los elements que hom associa al boom del turisme a Espanya durant els anys seixanta, dotant-los alhora d'una estètica molt propera a la del pop art anglosaxó. Aquest grup reinterpretà també *El Caballero de la mano en el pecho* d'El Greco, en l'obra titulada *La antesala* (1968). En aquest cas, completament descontextualitzat, presenten al personatge darrere del que sembla ser una taula de despatx d'un alt funcionari, en una clara al·lusió a la repressió practicada pel règim franquista. Aquest col·lectiu pretén, doncs, desmitificar les imatges de l'anomenada "alta cultura"; tot i que podem pensar que estaven, alhora, creant nous clíxés a partir d'obres mestres de la història de l'art hispà.

El cas de Clavé és força singular, ja que difereix del d'altres artistes espanyols actius en la seva mateixa cronologia. Reinterpretarà aquesta mateixa imatge, de la qual Santiago Rusinyol i Picasso ja n'havien fet còpies anys abans, deslliurant-la, però de qualsevol contingut polític o ideològic. Si bé visqué molt prop la guerra i la dictadura (fou cridat al front per lluitar amb el bàndol republicà i hagué d'exiliar-se posteriorment a França), la cita que fa d'aquestes obres està totalment deslligada de qualsevol contingut polític, interessant-se Clavé per l'art en sí, més enllà de la denúncia, apropiant-se de la iconografia i d'alguns personatges d'obres mestres per crear el seu propi imaginari. Podem doncs considerar que l'interès que despertaren en el pintor català les obres de Velázquez i El Greco, com també ho feren les de Zurbarán, fou estrictament artístic. Clavé, doncs, com es veurà, s'interessa pels grans mestres, pels qui sent gran admiració, fins i tot veneració, com un dels factors determinants en la recerca del seu propi estil pictòric.

ANTONI CLAVÉ A BARCELONA: PRIMERS CONTACTES

Contextualitzat l'estudi, cal endinsar-nos en la figura d'Antoni Clavé. Nasqué a Barcelona el 1913 en el si d'una família humil, fou criat únicament per la seva mare, a qui estigué fortament lligat durant tota la seva vida. Estudià a l'escola primària fins als dotze anys, tot i que és partir dels deu que començà a interessar-se per la pintura i el dibuix. Als tretze anys va entrar a treballar en una cotilleria del carrer Gravina de Barcelona, i aquell mateix 1926 es matriculà a les classes nocturnes a l'Escola Llotja; no a l'edifici principal de Pla de Palau, sinó a una filial del centre al carrer Aribau. Allà rebé classes de pintura de José Mongrell, un dels majors exponents del costumisme valencià, i Àngel Ferrant fou el seu professor d'escultura.

Alguns dels seus companys van ser el pintor Emili Grau Sala i els escultors Eduald Serra i Jordi Casals, els quals també jugaran un rol important dintre les avantguardes europees.⁹

Gràcies a la intermediació de Mongrell, Clavé aconseguí entrar a treballar com a pintor decorador al taller d'Aureli Tolosa i Alsina (1861-1938), situat a la Plaça Letamendi. En el cartell de l'establiment s'hi llegia "A. Tolosa Pintura y Decoración", tot i que era conegut popularment com "Casa Tolosa". Va ser, durant força temps, amb uns 40 treballadors, l'empresa de pintura industrial i decoració més important de la ciutat, després de Vilaró i Valls. La mare de Clavé no confiava en que arribés a ser un bon pintor, a la qual cosa Mongrell li respongué que si no esdevenia un bon pintor, almenys podria ser un bon decorador.¹⁰ La primera tasca que realitzà en aquesta nova feina fou l'aplicació d'una capa de mini de plom a l'exterior de la cúpula del Palau Malagrida, al número 27 del Passeig de Gràcia. Els primers mesos es dedicà únicament a la decoració de parets. Clavé aprengué així a pintar, rascar, esmaltar i empaperar, activitats a les quals es remetrà en diversos moments de la seva trajectòria artística. Clavé va estar sempre molt orgullós d'aquell aprenentatge com a pintor de parets, el qual li va resultar després molt útil per la seva pintura: sinó, deia, no hauria estat capaç de fer aquells collages de grans dimensions. Seguí, doncs, el procés de qualsevol aprenent: després de pintar parets, li ensenyaren altres especialitats de l'ofici, com imitar marbre, roure i altres fustes, decorar ampelles o perfilar lletres. Per aquesta darrera tasca tingué com a mestre David de Latorre, un dels treballadors més destacats de Tolosa. La primera obra de cavallet que pintà fou la còpia d'una postal que li donà el mateix Latorre, qui li va demanar que li fes un quadre a l'oli com a regal de Nadal. No es tractava de la reproducció de cap artista reconegut, sinó d'un capet de nen. Impressionat al veure el resultat, Latorre li suggerí que fes un altre quadre per regalar al fill del senyor Tolosa, a canvi d'una petita paga per passar les festes. Pel que Clavé decidí copiar un retrat d'un home d'El Greco, que recordava força a *El Caballero de la mano en el pecho*.¹¹ És, si més no significatiu, que per la seva segona pintura li servís com a pretext una obra d'El Greco, escollint-la voluntàriament.

Ja el primer any de treball, veient la seva gran destresa, Tolosa li encarregà la realització d'acurades còpies dels grans mestres de la pintura, donat que l'encarregat de fer-les, Emili Raspall, havia caigut malalt. La primera obra que copià Clavé fou *Las lanzas*, de Velázquez, seguida d'una altra de Bartholomeus van der Helst. Es tractava de teles d'un metre i mig d'alçada, les quals copiava a partir de reproduccions que venien a Can Renart, a Barcelona. Aquestes obres van suscitar l'admiració de l'exigent clientela que freqüentava l'expedidora pictòrica, i moltes d'elles eren comandes fetes pel sastre Arderiu, un dels millors clients de Can Tolosa.¹² Durant els mesos que durà l'Exposició Internacional de 1929 les seves reproduccions tingueren molt bona acollida, i en realitzaren nombroses vendes. Destacaren llavors una còpia de la *Rendició de Breda* de Velázquez, i també es vengueren còpies de Rembrandt i Rubens fetes pel mateix Clavé.¹³ Respecte a aquestes obres, de les quals no n'hem pogut identificar cap per aquest treball, no acabava de quedar del tot clar fins

⁹ YVARS, J. F.: "El espesor de los signos", *Antoni Clavé. Un mundo de arte. Obras 1934 - 2002*, Madrid, 2010, p. 28.

¹⁰ COCA, J.: "Antoni Clavé, l'atzar quotidià", *Ni àngels ni dimonis*, Barcelona, 1983, p. 34.

¹¹ PERMANYER, L.: *Antoni Clavé fa memòria*, Barcelona, 2005, p. 24. No hem pogut identificar, pel moment, aquesta peça.

¹² PERMANYER, L.: *Antoni Clavé...*, op. cit., 2005, pp. 32-33.

¹³ CANAYMERES, F.: *Clavé, un solitari*, Barcelona, 1962, p. 14.

1. Antoni Clavé, *El signo de la muerte*, 1935, cartell sobre paper, 232 x 104 cm, col·lecció particular.

on hi intervenia també el mateix Tolosa, pintor i copista força reconegut. Clavé explicava que un dia, caminant per Barcelona, veié una de les seves còpies en l'aparador d'un antiquari, envellida prematurament; si bé al principi s'estranyà, després s'alegrà del "reconeixement" al seu treball. Aquell fet el féu reflexionar profundament sobre el seu paper com a pintor.¹⁴ El 1930, als disset anys, ingressà a l'Escola Llotja, abandonant ja la sucursal del carrer Aribau, on tingué de professor de dibuix a Fèlix Mestres. A la classe de color, però, no hi assistí mai.

Des del nostre punt de vista, aquell treball com a copista marcà de manera inevitable el seu transcurs pictòric, sent una part fonamental de la seva formació (mai no copià les obres directament al Museo del Prado, com si que feren altres artistes). A partir de la dècada dels anys trenta conegué l'avantguarda i la tècnica del collage gràcies al seu amic el pintor Salvador Ortiga, qui pertanyia a una classe social acomodada i estava al cas de les tendències de la modernitat. Clavé va començar així a interessar-se per la innovació en la tècnica, i el seu referent esdevingué l'École de Paris, la segona generació de la qual acabaria integrant anys més tard. Inicià llavors la seva experimentació amb materials de rebuig: teixits usats, estampats, cartró, retalls de diari, etiquetes, papers pintats... L'obra de Picasso, la qual conegué a través de l'exposició a la Sala Esteva de Barcelona el 1936, l'empenyí també a endinsar-se en aquest camí.

Clavé abandonà Can Tolosa i la pintura de parets i de reproduccions el 1932, quan es començava a guanyar certa reputació com a cartellista cinematogràfic: de la catalana CINAES passà a treballar per la Metro Goldwyn-Mayer. És sobretot a partir de 1935 que la seva firma esdevé molt reconeguda en aquest mitjà, i els seus cartells de gran format pintats al tremp, que presidien els cines Capitol, Catalunya o Fèmina, amb trets cubistes, art-déco i surrealistes, van esdevenir inconfusibles. Clavé no es limitava però a plasmar un fotograma del film o algun dels seus actors: creà un estil propi, molt avantguardista, simplificant al màxim les formes, característica que serà una constant en la seva obra. És força representatiu el cartell realitzat per la pel·lícula *El signo de la muerte*, de 1935 (fig. 1). En aquest s'hi observa la presència d'un guant blau sobre un fons negre, deslligat de qualsevol

¹⁴ CABANNE, P.; SEGUERS, P.: *Clavé*, Barcelona, 1989, p. 11.

personatge, com succeirà en les seves obres dècades més tard, les quals tindran clares referències a l'obra d'*El Caballero de la mano en el pecho*. Considerem doncs, que aquest interès que neix probablement el 1928, quan realitza una còpia d'un retrat masculí d'El Greco a Can Tolosa, apareix novament (per quedar-se) el 1935.

EXILI A FRANÇA: ESPANYOLS A PARÍS

A finals de 1936, la guerra civil espanyola dugué a Clavé al front d'Aragó per lluitar amb el bàndol republicà, sent encara un pintor novell i no massa reconegut fora de Barcelona. Acabat el conflicte bèl·lic, el 1939 hagué de fugir a França, perquè havia pintat al carrer Balma de Barcelona un mural amb clares referències contra el règim de Franco. Creuà la frontera amb soldats republicans, i passà uns mesos entre Prats de Molló i Perpinjà. El 1940 s'instal·là a París, on es guanyà la vida els primers mesos fent retrats d'amics i coneguts (molts d'ells també catalans exiliats), al mateix temps que il·lustrava una revista infantil. Paral·lelament, va iniciar la seva recerca d'un estil propi, inclassificable, en el qual es barrejaren el bagatge del seu aprenentatge a Barcelona a partir dels grans mestres hispans i la pintura decorativa amb les avantguardes de la capital artística del moment. Cal tenir també en compte que la pintura hispana d'època moderna fou molt influent en l'art francès d'avantguarda, com abans s'ha esmentat.¹⁵ El Renaixement i l'època clàssica a França s'havien desenvolupat a partir d'empelts italians; s'havia escollit, en certa manera, a Rafael enlloc de Fouquet. La pintura italiana, però, en aquell moment, es trobava eclipsada per l'academicisme. Això explica la importància que tingué en aquell moment la Galeria Espanyola al Museu del Louvre, inaugurada el 1838. L'arribada de grans obres de la pintura espanyola a França amb motiu de la invasió napoleònica (1808-1814) va produir un augment d'interès al país veí pels artistes del Segle d'Or espanyol, la qual cosa es va traduir en la creació d'una gran col·lecció per part de Lluís Felip d'Orleans, coneguda com la «Galeria Espanyola». El rei, bon coneixedor de la realitat espanyola, ja que no debades era cosí de Ferran VII, va enviar al baró Taylor a la Península amb l'encàrrec de comprar obres dels pintors més importants. Taylor arribà a recollir més de 400 obres, ajudat en gran part per la família Madrazo.

Els artistes representats a la «Galeria Espanyola» interessaven tant a catalans i espanyols exiliats (Clavé, Grau Sala, Flores, Fontserè o Apel·les Fenosa, entre d'altres) com als artistes francesos. Una de les figures més rellevants serà la de Goya: els seus «majos», «majas» i toreros esdevindran un tema recurrent per molts artistes, entre ells Picasso, establert a París. Així doncs Goya (i també Velázquez) es presenta com una revelació per al nostre artista, qui mai no es lliurarà de les seves influències, que l'acompanyaran durant tota la seva carrera. Com fou la trobada entre Clavé i Goya? A través d'uns gravats o les làmines d'un llibre de petit, quan estudiava a Barcelona?¹⁶ No podem afirmar amb certesa aquesta premissa, però són molt evidents les referències a Goya en, per exemple, el llenç titulat *Majos* (fig. 2).

¹⁵ DAIX, P.: «Clavé, en el centro de la modernidad», *Antoni Clavé. Pabellón de España. Bienal de Venecia. Exposición Internacional de Arte*, Madrid, 1984, p. 6.

¹⁶ GÁLLEGO, J.: «Clavé, el mago bueno», *Antoni Clavé grabador*, Madrid, 1984, p. 10.

2. Antoni Clavé, *Majos*, 1940, oli sobre llenç, col·lecció particular.

Julián Gállego coincideix amb Ortega y Gasset¹⁷ en pensar que Clavé tingué dues trobades transcendents per la seva obra: Goya, als setze anys, i Picasso, als vint-i-sis.

El 1945 començà la trajectòria de Clavé com a escenògraf; no fou una iniciativa vocacional, però aquella activitat li reportava importants beneficis econòmics. Aquell mateix any, Boris Kochno, antic integrant dels Ballets Russos fundava, juntament amb Christian Bérard, el Ballet des Champs Elysées, i necessitaven algú que els fes els decorats per un ballet espanyol. Així, doncs, li encarregaren els decorats i figurins de *Los Caprichos*, ballet d'Anna Nevada inspirat en l'obra homònima de Goya.¹⁸ A partir d'aquest moment, gran part de la producció de Clavé serà destinada a les escenografies teatrals. Tres anys després, Roland Petit li encarregà també els decorats per *Carmen*, que es representava al Théâtre Marigny, els quals tingueren tant èxit que s'utilitzaren fins els anys noranta. En aquelles escenografies es

fonien amb total naturalitat el refinament parisenc i el caràcter goyesc; i en elles observem la influència que l'art i l'imaginari hispànic tingueren en Clavé.

Tot i que aquesta vessant d'escenògraf el dugué fins a Hollywood, Clavé no se sentia còmode en aquest paper, ja que se l'encasellà de seguit en la decoració de tot allò que sonés a "hispà". La seva vocació real, a més, era la pintura. Als quaranta anys, el 1954, Clavé decideix abandonar la producció d'escenografies i il·lustracions i centrar-se en la seva carrera pictòrica.

En les obres dels anys cinquanta Clavé representa sovint iconografies de Sants i Crucifixions, tot i que no podem considerar-lo un pintor religiós. En l'obra *Cristo de Alba de Tormes* (fig. 3), en una col·lecció particular, observem com s'entrecreuen les línies post-cubistes amb un clar sentiment barroc. És una imatge amb una elevada càrrega expressiva, que neix d'aquells mestres que Clavé tant admirava. El pintor català interpreta així, de forma magistral, les iconografies tradicionals amb un estil molt personal i modern. El mateix succeeix amb les natures mortes que Clavé realitza en aquest moment, en les quals observem una clara referència al barroc hispà, tot i la cada cop més evident descomposició de les formes. La disposició dels elements i el tractament lumínic d'aquestes obres té molt a veure amb les natures mortes de Zurbarán, artista a qui Clavé dedica el primer d'una sèrie d'homenatges, que esdevindran molt representatius en el seu imaginari creatiu. Aquesta referència és evident en l'obra que duu per títol *Étagères* (fig. 4). Clavé no es limita, doncs, a la cita de

¹⁷ ORTEGA Y GASSET, J.: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, 1950, p. 267.

¹⁸ DAIX, P.: "Sobre una retrospectiva de Clavé", *Antoni Clavé. Un mundo de arte. Obras 1934 - 2002*, Madrid, 2010, p. 70.

3. Antoni Clavé, *Cristo de Alba de Tormes*, 1951, oli sobre llenç, 97 x 130 cm, col·lecció particular.

les obres d'aquest pintor, sinó que les reinterpreta en la recerca del seu propi llenguatge pictòric. Els elements que constitueixen aquestes natures mortes presenten una factura sòbria i una composició elegant; disposades en prestatges de rebost com ho feren els mestres flamencs i hispans de l'edat moderna, imposen per l'esclat de llum, línies i colors que caracteritzava aquell art modern.

A mitjans dels anys cinquanta, Clavé realitza també una sèrie de litografies i llenços que duen per títol *El pintor flamenc*. S'hi representa en aquestes obres un personatge que ocupa

la major part de la composició, un pintor, amb la paleta a la mà davant un llenç. La seva vestimenta és la que caracteritza els pintors flamencs del segle XVII, així com també ho fan els espais representats. En aquestes obres hi ha una molt clara referència als pintors flamencs, sobretot de Rubens, a qui dedicarà un dels seus homenatges la dècada de 1990. El personatge li serveix com a pretext per definir el seu propi estil, caracteritzat per la simplicitat de les formes i un clar predomini constant dels rostres, que mai no acabaran de desaparèixer. Hi podem veure també certa influència dels retrats de Velázquez en aquestes obres, ja que tot i la descomposició dels elements, Clavé busca aquell naturalisme que tant admirava del gran mestre hispà. El nostre pintor aprengué doncs, del mestre sevillà,

4. Antoni Clavé, *Étagères*, 1952, oli sobre llenç, 114 x 146 cm, col·lecció Edmonde Charles-Roux, París.

l'elegància de la naturalitat, així com l'ús dels tons mat, amb poques brillantors i vernissos, i la importància dels valors lumínics.

SÈRIE “REIS I GUERRERS”

El 1956, Clavé inicia les sèries de *Reis i Guerrers*, una magnífica evolució de l'art figuratiu cap a l'informalisme, en un llenguatge pròxim al de Dubuffet o Giacometti, que en aquell moment serveixen de referència per a molts artistes que busquen nous camins.¹⁹ Aquesta sèrie es caracteritzarà per temes estranys que evoquen l'Edat Mitjana, i d'altres que semblen procedir de la tradició bizantina. Les composicions desprenen un cert caràcter litúrgic: Clavé havia creat un univers mític, el seu propi univers, a partir de la popularitat barroca i reial dels personatges de jocs de cartes antigues. Se sent seduït per l'aspecte grotesc dels personatges de la baralla, per la seva aparent ingenuïtat i la seva arrel popular. Clavé fixa, així, el tema fantàstic dels reis barbuts i petrificats, generalment representats en llenços de gran format, amb figures enormes i colors ombrius.

Si bé la dècada de 1950 representa el moment de la no-figuració en la cultura visual francesa, i les obres les sèries de *Reis i Guerrers* són les primeres de Clavé que s'endinsen en l'abstracció, conserven encara certa definició formal, que serveix d'estructuració a la pintura. A mesura que avancem en la dècada de 1960, però, les formes de l'anatomia dels personatges s'aniran diluint. No arribaran mai a desaparèixer del tot, ja que Clavé sempre conservarà algun referent que li servirà per estructurar la composició. L'any 1958, per exemple, encara podem veure un *Guerrier Noir* força reconeixible, però a mesura que ens endinsem en la dècada següent, de la figura només quedaran, esbossades, el cap i la llança. Clavé empra per aquesta sèrie materials i tècniques poc ortodoxos en el camp de la pintura, com la utilització del collage de diversos tipus de paper, interès que ja havia nascut durant la seva joventut a Barcelona.

El 1962, M. Creuzevault va organitzar l'exposició *Díptics i Tríptics* a la seva galeria parisenca. Clavé hi presentà unes obres realitzades a partir d'armaris vells que havia recuperat del seu taller. Aquest fet tindrà una (breu) continuïtat en la trajectòria de Clavé, qui realitzarà algunes escultures, primer titulades *Tríptics* i després *Armaris*, que evoquen directament els grans tríptics flamencs i hispans de les èpoques medieval i moderna.

HOMENATGE A EL GRECO

Durant molts anys, una de les característiques de la producció d'Antoni Clavé fou la presència d'una mà o d'un guant en les seves obres. La incorporació d'aquest element arrenca el 1964, a partir d'una sèrie que titula *Hommage au Greco*. Segons Clavé, però, més que “un homenatge al Greco” era “un homenatge a la tela i al personatge d'*El Caballero de la mano en el pecho*”, la simplicitat de la qual el va captivar en la seva visita al Museo Nacional del Prado el 1956, tot i que, com s'ha vist, abans havia conegut a Barcelona, a partir de reproduccions. Clavé s'apropia doncs d'aquesta imatge i la cita en aquesta sèrie que inclou olis, litografies i collages. Podem considerar aquestes obres com agrupacions d'elements concebuts com

¹⁹ MARTÍNEZ-NOVILLO, Á.: “Retrato de un artista afortunado”, *Antoni Clavé. Un mundo de arte. Obras 1934 – 2002*, Madrid, 2010, p. 92.

fragmentaris, que únicament tenen sentit en el conjunt resultant (fig. 5). La figura li serví de punt de partida per la seva evolució cap a la sintetització de les formes, en la que Clavé al·ludí directament al personatge, però amb un plantejament molt proper a l'abstracció.

Al llarg de la sèrie insisteix en aquesta mà estilitzada i etèria, que a poc a poc s'anirà aïllant del seu context i esdevindrà un símbol en la seva pròpia mitologia. Les obres de la sèrie *Hommage au Greco* són reinterpretacions sobre l'herència de la pintura espanyola, sobretot del barroc, que constituirà una dimensió constant en la seva obra.²⁰ Podem afirmar que Clavé fa una reflexió, no teòrica, sinó pictòrica, del seu bagatge hispà. No és només una manera d'apropar-se als grans mestres, sinó una interrogació profunda sobre l'herència hispana: reflexiona, doncs, sobre el barroc, que constitueix una dimensió constant de la seva obra: "És la dimensió de la distància poètica".²¹

5. Antoni Clavé, *Hommage au Greco*, 1964, tècnica mixta sobre llenç, 110 x 81 cm, col·lecció particular.

Si bé la sèrie tindrà un principi i un final, l'empremta d'aquest personatge mai no desapareixerà de l'obra de Clavé. La mà i el guant seran aïllats del seu context original i passaran a formar part del seu propi imaginari. La mà apareixerà després en les tapisseries-assemblatge de 1968 titulades *Willehn Dux i Eadward*, que arrenquen de l'anomenada "tapisseria de Bayeux". També trobem el guant en la sèrie d'olis sobre els trobadors, executada en el mateix moment. Culmina aquest procés amb *Assamblage de Gants*, de 1976, i tornem a trobar aquest element en les escultures de 1986 *Gants, étoiles et charrue*, realitzades en bronze. Aquestes obres no neixen tant de la recerca al voltant dels materials com de l'atracció que Clavé sent per la forma del guant.²² Aquest element ha de ser interpretat com una evocació de l'Homo Faber, però també amb voluntat d'humanitzar un conjunt que tal vegada resultaria massa distant.²³ Clavé, però, no teoritza sobre la presència de la mà en el seu art: ho considera una evolució natural del seu procés pictòric. En les pintures rupestres ja s'emprà l'empremta de les mans, en les quals hem de veure la representació del cos sencer. Molts artistes contemporanis han posat la mà sobre la tela per pintar (Antoni Tàpies, per exemple), amb unes connotacions diferents, però que

²⁰ MIRALLES, F.: "De l'atzar a la glòria dels reis", *Antoni Clavé. Gravats*, Lleida, 1982.

²¹ DAIX, P.: "Clavé, en el centro...", *op. cit.*, 1984, p. 8.

²² MOUSSEIGNE, A.: "Conversación con Antoni Clavé", *Antoni Clavé. Pabellón de España. Bienal de Venecia. Exposición Internacional de Arte*, Madrid, 1984, p. 6, p. 22.

²³ MIRALLES, F.: "Entorn de dotze obres de Clavé", *Antoni Clavé*, Madrid, 1993.

suggereixen tots els casos una certa mitologia. Clavé, no obstant, preferí sempre els pinzells. Però no només la mà del personatge d'*El Caballero* apareixerà en obres posteriors. Clavé incorporà també en les seves composicions altres elements, com les puntes i els brodats, fent clara referència a la "golilla" del personatge d'El Greco. Podem veure en aquest fet, per altra banda, certes referències al seu treball de joventut a la cotilleria barcelonina.

Durant la dècada de 1970, en una fase d'experimentació tècnica, apareixen també en les seves obres, juntament amb els guants, empremtes de motlles de galetes. És una etapa fosca, austera i dramàtica, on el negre esdevé el protagonista, que accentua el caràcter barroc i tenebrista de la seva obra. Treballarà molt, durant els anys següents, els papers arrugats: aquests defineixen, molt més que altres recursos estilístics, el seu barroquisme: la morositat de l'arruga, el "trompe l'oeil", la profunditat espacial, els contrastos lumínics, etc.

ELS ANYS VUITANTA I NORANTA COM A SÍNTESI

Clavé tingué una estreta relació amb Pablo Picasso, amb qui coincidí a París ja el 1939, juntament amb Emili Grau Sala. L'amistat entre ambdós, però, no s'inicià fins el 1943. Segons diu Clavé, aquella trobada, el dia del desembarcament de Normandia, donà un gir a la seva carrera pictòrica. El seu joc de textures, tan barroc, i la presència de la mà d'El Greco aparegueren novament a l'homenatge que Clavé li dedica al seu amic. La sèrie *A Don Pablo*, realitzada entre 1981 i 1985, representa una divisió total de la seva etapa anterior. Hi trobem referències clares i concretes a elements de gravats de Picasso (minotaures, sàtirs, faunes, etc.), i recupera tècniques ja emprades anteriorment, com el paper pintat, el collage o el paper arrugat.

A més dels homenatges a Zurbarán o El Greco que s'han descrit en aquest text, el 1997 Clavé va presentar a la Galeria Sapone de Niça un recull de bronzes i obres recents (1996-1997), amb temes *D'après Miquel Angelo, Rafaele i Botticelli*. No podem parlar de recreació de l'obra dels pintors renaixentistes, sinó d'una incorporació de la iconografia d'aquests, la qual Clavé integra com a elements en collages com *Il est en bas à gauche, Robert est là, À Botticelli..., Il revient... caché*, que no són pròpiament obres "D'après (...)".²⁴ Amb el temps sumará una altra sèrie dedicada a Goya, amb clares referències als seus gravats, i també un *Hommage à Rembrandt*. Aquests, podem afirmar, també seran els seus referents, els quals no deixà de buscar al llarg de tota la seva trajectòria, fins la seva mort el 2005.

Sent un pintor modern, "en Clavé hi conflueixen molts motius de la nostra tradició pictòrica, des de certa interpretació de l'arabesc fins algunes nocions del clarobscur barroc, un gust per allò misteriós i tenebrós (...), que tant pot gaudir del lliure gest picassí com del gust per les estilitzacions arcaiques de la figura humana": amb aquestes paraules Daniel Giralt-Miracle defineix, amb gran encert, l'inclassificable estil de Clavé.²⁵ El mateix Clavé reconeixia les indubtables influències de grans mestres de la història de l'art en la seva obra, ja que, afirmava, cap dels pintors de la seva època era aliè a aquest bagatge pictòric. No obstant, li resultava complicat explicar unes influències concretes en el seu treball, ja

²⁴ GASPAR I FARRERAS, J.: *Antoni Clavé. Èpoques diverses 1928-1998*, Barcelona, 1998, pp. 6-7.

²⁵ GIRALT-MIRACLE, D.: "La antologia de Antoni Clavé", *Destino*, 1970, juny 1975, p. 38.

que es considerava a sí mateix un pintor “antiteòric”, un artista d’instint.²⁶ Les essències a l’art hispà d’època moderna han estat una de les constants que han emprat bona part dels crítics de Clavé a l’hora d’explicar la seva obra, i que també signem els autors d’aquest text. Indubtablement, Clavé representava un estil hispànic, revelat tant en els temes com en la manera de tractar-los. Clavé assignà al color, tractat amb gran luxe de pasta i alta qualitat de la matèria, “la missió decisiva d’expressar, valent-se de la seva força emotiva, l’enigma d’una humanitat que, com la hispana, és capaç de fer sorgir la llum i l’alegria del fons apagat de la duresa del seu fat”.²⁷ Plantejava així una interrogació profunda sobre l’herència hispana, submergint-se en els universos barrocs de Zurbarán i El Greco, a partir de violents contrastes lumínics i denses foscos, però sense connotacions ideològiques, com sí que succeïa amb altres artistes de la mateixa època. D’ell s’ha dit que “ningú no fou tan hispànic com aquell català”; tot i que a Clavé mai no l’acabà de convèncer aquella definició.

²⁶ COCA, J.: “Antoni Clavé...”, *op. cit.*, 1983, pp. 40-41.

²⁷ CANAYMERES, F.: *Clavé, un solitari*, Barcelona, 1962, pp. 71-72.

LA MAGDALENA ERRANT: IMATGES LÍQUIDES EN MÚSICA

Marta: "(...) ò da quanti funesti flutti agitato, in questo mar che mugge t'aggiri, ò debil legno, senza legge, ò sostegno di maestro volere, senza timone, ò remo, che ti conduca nel periglio estremo".

Gio. B. Aldobrandini, *La madalena errante*, 1638

L'article proposa un recorregut visual a través de la figura de Maria Magdalena entre el Renaixement i el Barroc, en relació a les imatges descrites "en música" pels compositors de l'escola romana de la primera meitat del segle XVII. L'itinerari obre la porta a profunditzar en la vigència del contingut mític i les imatges arquetípiques presents en el perfil artístic del personatge. Mirant de donar relleu als elements líquids inherents als seus atributs i a la seva peripècia, s'insistirà en obres relacionades amb el primer períple mediterrani, utilitzant com a fil conductor un diàleg sacre sobre el motiu, *La Madalena errante* de Domenico Mazzocchi, compositor de l'escola romana especialment fructífer pel que fa al llegat de fonts impreses dedicades a la Magdalena. Més enllà de la seva vinculació amb els símbols que conté el mar, l'aigua amara la narració de quasi totes les seves seqüències vitals. L'element marí esdevindrà una metàfora de l'amargor i la salabor del penediment, el plor, les temptacions de l'abisme. A la vegada, l'article no deixa de banda la relació simbòlica del mar amb la idea del viatge iniciàtic, un viatge que el diàleg sacre de Mazzocchi converteix en cicle narratiu de la vida i la conversió de la santa penedida, des de la simulació de la simplicitat d'un sol marc escenogràfic: el vaixell on naveguen i trontollen tots els pensaments, les històries viscudes i les pors dels tres germans de Betània.

The paper proposes a visual journey through the figure of Mary Magdalene from the Renaissance to the Baroque in relation to the images described "on music" by composers of the Roman school during the first half of the Seventeenth Century. The route opens the door to deepen the use of archetypal images and mythical elements inherent in the artistic profile of

the character. Trying to give relief to the liquid elements of its attributes and its vicissitudes, we insist on works related to the first Mediterranean tour, using as a leitmotiv a sacred dialogue about the theme The Wandering Madalena by Domenico Mazzocchi, a composer of the Roman school especially fruitful related to the legacy of printed sources dedicated to Mary Magdalene. Beyond its relationship with the symbols contained in the sea water, it permeates the narrative sequences of almost all their life. The marine element becomes a metaphor for the bitterness and saltiness of repentance, the tears, the temptations of the abyss. At the same time, the article doesn't leave aside the symbolic relationship of the sea to the idea of the initiatory journey, a journey that Mazzocchi's sacred dialogue becomes the narrative cycle of the life and the conversion of the repentant holy, from the simulation of the simplicity of a single frame staging: the ship where all thoughts, wordly stories and the three Bethany brothers' fears sail and wobble.

A MODE INTRODUCTORI

Endinsar-se novament en la contemplació, interpretació i estudi de la iconografia de Maria Magdalena, en relació als quadres visuals que descriuen “en música” determinades composicions del mateix període històric, torna a obrir la porta a profunditzar en la vigència dels elements mífics i les imatges arquetípiques que han donat, a través dels segles, consistència al perfil artístic¹ del personatge. Aquesta vegada, es proposa un recorregut visual i sonor assaonat amb els elements líquids que infonen vida i morbidesa als atributs inherents a la seva traça, itinerari que anirà recalant en obres inspirades en el motiu del primer periple mediterrani. Ens servirà com a fil conductor un diàleg sacre “en música” sobre l'episodi, *La Madalena errante* de Domenico Mazzocchi (Civita Castellana, 8-11-1592- Roma 21-1-1665),² compositor de l'escola romana intensament vinculat a la família Aldobrandini (el text del diàleg és del príncep Giovanni Giorgio) i especialment fascinat pel subjecte de la Magdalena.

Segons recull la tradició, inspirada en les nombroses versions³ que, des del segle VIII fins al XIII, varen precedir la *Legenda Aurea* de Jacoppo Varazze (difosa a partir de l'any 1264), Maria, Marta, Llätzer i un nodrit grup dels seus acòlits, expulsats de Galilea catorze anys després de la mort de Jesús en un vaixell sense remys ni vela, haurien creuat el Mediterrani a la deriva, per tocar terra, sans i estalvis, en un punt de la Camarga provençal. El governador romà de Marsella, incrèdul de bon principi i recelós amb el proselitisme dels cristians novinguts, aconseguiria que la seva esposa engendrís un fill mercès a la “intercessió” de Maria Magdalena; convertits ambdós al cristianisme, emprendrien una travessia en acció de gràcies que hauria de dur-los a Roma; una tempesta els sorprèn, però, enmig del mar, provocant la mort de la dona prenyada i, gairebé, el naufragi. Abandonat el cos en una illa, Maria Magdalena propicia el miracle: durant el viatge de tornada, dos anys després, els peregrins retroben l' infant viu, parit i alletat prodigiosament per la mare morta, la qual, a més a més, ressuscita. El viatge conclou sense més desgràcies i, sempre seguint els relats recollits

¹ S'utilitzarà sempre el terme en un sentit multidisciplinari que inclou tots els llenguatges artístics, anant més enllà dels visuals o figuratius, i fent especial incidència en la música.

² MAZZOCCHI, D.: *Dialoghi e sonetti. "In Roma, appresso Francesco Zannetti, MDCXXXVIII"*, Bolonya, 1969.

³ PINTO-MATHIEU, E.: *Marie Magdaleine dans la littérature du Moyen Âge*, París, 1997.

per Varazze, Magdalena es reclou en la solitud del “desert”, per passar els darrers trenta anys de vida gaudint de l'experiència lluminosa i sonora de l'èxtasi, vestida només amb els seus cabells i assistida pels àngels.

L'escena de l'arribada a Marsella representada per Giotto (1267-1337) a la Capella de la Magdalena d'Assís anticipa, dins la seqüència narrativa d'un sol fresc, el segon periple i el miracle de la resurrecció, sense oblidar la referència còsmica a la Muntanya de les Oliveres (fig. 1). Pot trobar-se, evidentment amb variants, en els cicles narratius inspirats en el perfil hagiogràfic del mite, de forma similar als altres motius relacionats amb la predicació a Provença (fig. 2, compartiment dret) o amb el miracle durant un segon periple marí (fig. 2, àtic). Cal afegir-hi encara les representacions de la vida eremítica posterior i un traspàs poc consensuat per la tradició però, en qualsevol supòsit, sense martiri ni dolor. El trànsit de la Magdalena, quasi sempre sinònim de l'èxtasi, va associat en art al privilegi de les ascensions entre cànctics d'àngels narrades per les llegendes medievals, ascensions vinculades sovint a les hores canòniques, i viscudes sense interrupció durant els seus trenta anys d'experiència eremítica. Se sol situar la penitent en alts paratges provençals (la cova de la Sainte-Baùme, encara avui dedicada a la devoció de la santa) en línia amb les visions de l'experiència del desert, impulsades a partir del segle XI per Bru de Colònia (c. 1030-1101), fundador dels cartoixans; també trobem de forma recurrent la Magdalena en plena levitació,

1. Giotto di Bondone, *Viatge a Marsella i miracle de la família del governador*, 1307-1308, pintura al fresc, capella de la Magdalena, Basilica inferior, Assís.

2. Francesc Olives, *Retaule de Santa Maria Magdalena*, 1536-1537, oli sobre taula de fusta, Capella de Santa Maria Magdalena del Claustre de la Catedral, Tarragona.

3. Guido Canlassi (Cagnacci), *Magdalena elevada per un àngel*, c. 1640, oli sobre taula de fusta, 192'5 x 38'5 cm, Galeria Palatina del Palau Pitti, Florència.

4. Joan de Burgunya, *La darrera comunió de Maria Magdalena*, 1510-1511, oli sobre taula de fusta, Retaule de Santa Maria Magdalena del Monestir de Santes Creus, Tarragona.

sense que aquest estat signifiqui una renúncia a la carnalitat o a la sensació de gravidesa inherent al seu cos de dona. Així és com la proposa un autor com Giovanni Lanfranco (1582-1647) amb una versió del 1604, onírica i gràvida al mateix temps, o, per donar un altre exemple, Guido Cagnacci (1601-1663), pintor que torba i sedueix per la palpitació sensual i l'amanerament que sol infondre a les seves propostes de temàtica sacra (fig. 3).

Un dels motius que pot recollir la iconografia dels cicles narratius, sovint amarats d'herències medievals, és el de la darrera comunió, administrada pel bisbe Maximí, company del primer viatge a través del Mediterrani i predicador en terres de Provença (fig. 4). En tot cas, el marc escenogràfic que esdevindria, en el context estètic que ens ocupa, icona de l'apologia de la meditació, l'ascensió moral i el penediment seria el de la representació de l'instant en el qual l'element líquid, les llàgrimes, i un deixondiment amarat d'erotisme propicien l'accés físic i espiritual a l'estat teopàtic. Estudis anteriors de l'autora han ancorat llargament en el tema de la fusió entre el plor i l'èxtasi, mostrant un extens repertori d'exemples visuals i musicals; també s'han interpretat models iconogràfics concrets que evolucionarien des de Caravaggio (1571-1610), passant per Louis Finson (c. 1580-1617), fins a Georges de la Tour (1593-1652). Aquest darrer sap transformar, en les seves nombroses versions sobre el tema, l'espasme extàtic representat en el seu instant més convuls, en una serena meditació dins un àmbit domèstic, allunyat del marc natural de la cova i més coherent amb l'episodi de la conversió. Més enllà però de les degudes referències, en forma sintètica, a les informacions que ens ajudaran a contextualitzar el tema, afegir només una consideració, per tancar els paràgrafs introductoris: llevat de la representació de la

penitent, meditativa o extàtica, la iconografia dels segles XVI i XVII no explota de forma exhaustiva els episodis de la llegenda provençal, més present en la tradició dels retaules i vinculada als paràmetres de recepció i influència de confraries o espais de devoció popular.

En podríem donar diversos exemples: només a la diòcesi de Tarragona i durant el segle XVI, escriu Sofia Mata,⁴ es té notícia de set retaules dedicats a la vida de la santa, representativitat coherent amb les capelles consagrades a la seva advocació i les possibilitats econòmiques de les confraries comitents. Entre tots ells, destaquen els realitzats per Francesc Olives l'any 1536, que encara es pot gaudir a la capella del claustre de la Catedral de Tarragona (fig. 2) o els més malmesos de la Prioral de Sant Pere de Reus. En el cas de l'obra de Pere Mates (c. 1500-1550) sobre el motiu de l'arribada a Marsella que es conserva al museu de la Catedral de Girona (del 1526), és clara la influència del seu mestre, Joan de Burgunya (actiu a Catalunya entre 1503 i 1526) al qual s'atribueix, també segons Mata, el retaule de Santes Creus del 1510-1511 (fig. 4). Finalment, només a vol d'ocell i viatjant encara més enrere en el temps, reforçarien les idees exposades fins ara proposades com l'atribuïda a Lukas Moser (1432, retaule anomenat de *Tiefenbronn*, a Pforzheim), el ja esmentat cicle de Giotto (fig. 1) o, fins i tot, per buscar un exemple coetani a la difusió de la *Legenda Aurea* de Varazze, la sèrie del Mestre de la Magdalena (c. 1270, Galeria de l'Acadèmia, Florència).

MARIA MAGDALENA: LA PERVIVÈNCIA DE LA TRAÇA MÍTICA

L'ús de la traça cultural de la dolça companya de Crist i Apòstol d'Apòstols, icona i insígnia, dins el món occidental cristià (i molt especialment en l'ambient de la Contrareforma) de l'apologia del penediment i la penitència, no tindria prou entitat per explicar la vitalitat de la seva textura polièdrica i les controvèrsies que suscita. És evident que els corrents d'identificació que provoca esdevenen armes de comunicació, elements rítmics i magnètics. Per entendre però el poder i la pervivència, cal potser anar més enllà i descobrir-la com a arquetip o contenidor d'elements mítics, especialment quan l'assumim tal com ho ha fet la tradició cultural occidental, això vol dir com a fusió de diferents dones presents en els relats evangèlics: una ploranera que va eixugar amb els seus cabells els peus de Jesús, Maria de Betània (germana de Marta i Llätzer i molt propera al Mestre, al qual hauria ungit en diferents ocasions en vida) i l'anomenada Magdalena alliberada de set dimonis, de la qual s'escriu que era al peu de la Creu i primer testimoni de la Resurrecció.

Aquesta vegada però, no n'hi haurà prou amb la reflexió sobre l'entitat del perfil cultural, en relació a la versió oficial catòlica, que, des del Concili Vaticà II (1969) accepta l'esmentada fusió de diferents dones dins la traça d'un sol personatge (en línia amb el que ja defensaven segles enrere teòlegs com Jacques Lefèvre d'Étables, c. 1455-1536). Abans d'entrar en les imatges i la música, caldrà anar una mica més enllà i explicar perquè el perfil resultant de Maria Magdalena sublima els ingredients més primigenis d'una sacralitat arcaica, si la vinculem amb tot allò que es refereix a imatges arquetípiques prou vigents perquè ens retornin a conceptes com el de la fertilitat o regeneració de vida (segon naixement), creativitat, erotisme i saviesa.

⁴ MATA DE LA CRUZ, S.: *La pintura del Cinc-cents a la Diòcesi de Tarragona. Entre la permanència del Gòtic i l'acceptació del Renaixement*, Tarragona, 2005, p. 56.

Ens hem ancorat sovint en estudis de referència sobre el tema, com ara el de Susan Haskins,⁵ els articles inclosos per Marilena Mosco⁶ dins el catàleg d'una exposició monogràfica del 1986 al Palau Pitti de Florència o els treballs sobre la història de la devoció a la santa de Victor Saxer.⁷ Odile Delenda⁸ ens servirà aquesta vegada també de model, mercès a la capacitat que mostra per classificar de forma clara, àgil i sintètica els atributs que poden distingir Maria Magdalena d'altres santes anacoretes (Thaïs, Maria Egípcíaca) o de dones com Sofonisba, també ploranes, nues i escabellades. El més significatiu de tots, el bol contenidor de perfums o bàlsams de naturalesa fluïda, és, segons cita Delenda (manllevant la definició de Chevalier), “dipòsit de vida; un flascó d'or pot significar el tresor de la vida espiritual; el flascó obert indica una receptivitat a les influències celestials”.⁹ A més a més, la idea de receptacle vital, quan el bol esdevé una cavitat semblant al calze, matriu contenidora (d'oli o líquid daurat en diferents versions on el bol és de vidre transparent) sintetitza en un sol objecte la transcendència simbòlica de les llegendes o relats que volen fusionar les vicissituds d'una suposada nissaga de Crist amb la peripècia europea de la Magdalena, ja que en ella prendria forma humana l'objecte més sagrat del Cristianisme: el sant Graal. Així és com el perfil de la dolça companya de Crist arriba a vincular-se amb episodis i imatgeria concrets de la croada contra els càtars i amb les suposades societats secretes dipositàries de llegats i enigmes, la peripècia de les quals ha nodrit de substrats i elements de suspensió diverses recreacions novel·lades sobre el tema.

El calze i la seva forma ens condueixen també, sense pretensions de profunditzar en el tema, a les aportacions de Carl Gustav Jung, quan evoca i interpreta les visions de Zòsim en relació a la psicologia i simbòlica del sacrifici com a arquetip. Jung encadena, a través dels misteris de la transformació de materials obrats pels alquimistes, l'or a la llum solar i la idea de perfecció amb el bol; ho expressa en aquests termes:

“En l'alquímia, el sol és sinònim d'or. L'or és, com diu Michael Majer, el “circulatorium opus solis”. Dorneus deriva els metalls dels “raigs invisibles” del cel, la rodonesa dels quals serveix de model per al bol hermètic. (...) Passarem ara a ocupar-nos d'unes altres particularitats de la visió. El primer que capta l'atenció és l'altar-bol. Té una evident relació amb el “kräter” del Poimandres. El demiürg va enviar aquest objecte còncav ple d'esperit a la terra perquè aquells que aspiren a una més elevada consciència puguin batejar-s'hi”.¹⁰

Més enllà del bol, calze, receptacle de sacrifici generador de vida o coneixement, és interessant tornar a Delenda, pel que fa a la interpretació dual de la simbologia vinculada a les joies (sovint perles) escampades en l'instant de la conversió: puresa i luxúria a la vegada. El mateix caràcter dual acompanya també un altre dels seus atributs: el mirall, quan la figura

⁵ HASKINS, S.: *Maria Magdalena, mito y metáfora*, Barcelona, 1996.

⁶ MOSCO, M.: *La Maddalena, tra sacro e profano*, Milà-Florencia, 1986.

⁷ SAXER, V.: *Le Culte de Marie Madeleine en Occident. Des origines à la fin du moyen âge*, 2 vol., París, 1959.

⁸ DELEND, O.: “La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrareforma en la pintura española y mexicana del siglo XVII”, *Actas III Congreso internacional del barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, p. 21. Totes les traduccions al català d'aquest capítol són de l'autora, Rosa Tamarit.

⁹ DELEND, O.: “La Magdalena en el arte...”, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ JUNG, C. G.: *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, 1982, p. 19.

s'identifica amb la personificació d'una *Vanitas*. Seria el cas de versions tan conegudes com la de la Galeria Palatina de Florència d'Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), datada entre els anys 1615 i 1616 –on l'espill s'endevina en la penombra a través del gest de rebuig de la Magdalena– o les que utilitzen l'objecte, contraposant a Maria amb Marta –Vanitat i Prudència– com un artifici per intensificar significats en el reflex: en seria un bon exemple el llenç d'Orazio Gentileschi (1563-1639) del 1620, conservat a l'Antiga Pinacoteca de Munic, on el mirall condensa la zona corresponent al ventre i al pubis de la Magdalena; i, tornant a la mateixa idea de perfecció solar en relació a la forma esfèrica, l'oli de Caravaggio de l'Institut de les Arts de Detroit (del 1598) reforça, precisament a través d'aquest atribut, la idea de plenitud líquida que amara el llenç (des de les galtes, el pit, i el vestit de Maria, sota el qual s'endevinen unes entranyes ufanoses, fins a l'esplendor dels teixits que la cobreixen), en un joc de volguda oposició amb una Marta encongida, el rostre en l'ombra. Una Marta eixuta i opaca, tot i anar vestida amb la mateixa paleta cromàtica que la seva germana. Finalment, el motiu i la suggestió del mirall (ara, potser, convertit en finestra) fou utilitzat per Diego de Velázquez (1599-1660) en un exercici de simulació d'espais i significats que enganya i amplifica l'esguard fins a fer-nos oblidar el tema principal anunciat pel títol del quadre, traslladant els nostres ulls a la quotidianitat. Em refereixo, evidentment, al llenç de l'any 1618, *Crist a casa de Marta i Maria*, que es troba a la Galeria Nacional de Londres.

Als atributs esmentats hi podríem afegir els que són comuns a altres representacions de santedats penitents: des del crani, llibres o creu fins als significats del color, estampat o textura dels vestits, en aquelles versions que no la mostren nua, amagant o suggerint el cos sota un floc ufanós de cabells. En tot cas, no és fita d'aquest article entrar en detall en el tema i sí, en canvi, anar desgranant tot allò que més endavant pugui servir com a element d'anàlisi per profunditzar en les obres objecte d'estudi i en els seus significats.

Mircea Eliade assenyala com, durant el segle XX el concepte de mite inclouria, anant més enllà de la idea de fabulació o ficció, l'associació amb una "història d'inapreciable valor, perquè és sagrada, exemplar i significativa". El mite, doncs, aniria lligat a "revelació primordial, model exemplar"¹¹ A diferència dels contes o les llegendes, i a diferència també del que constitueix la base de les cultures que anomenem "modernes" (on, sempre segons Eliade, pesa més l'estrat històric) tindria a veure amb l'essència d'un col·lectiu humà, l'existència i la pròpia cosmologia. En les seves pròpies paraules, "el mite explica com, mercès a les proeses dels éssers Sobrenaturals, una realitat s'ha conformat com a tal, sigui aquesta la realitat total, el Cosmos, o solament un fragment (...)".¹²

En oposició a un fet històric concret, doncs, el mite formaria part d'un engranatge que es va actualitzant i repetint; podríem també entendre, per tant, l'essència mítica de Maria Magdalena resseguint i interpretant les accions que l'associen amb les atribuïdes a les antigues divinitats com Afrodita, Isis, Astarté, Ishtar o amb la Sulamita del Càntic dels Càntics, convertida pels místics castellans en l'ànima delerosa de trobar l'espòs en plena nit. En línia amb aquesta idea, Maljorie A. Malvern, interpreta la recepció de l'evangeli segons Joan i la seva projecció en el desenvolupament, segles enllà, del teatre medieval. Ho fa

¹¹ ELIADE, M.: *Mito y realidad*, Nova York, 1962, p. 5.

¹² *Ibid.*, 1962, p. 7.

associant la figura i les accions de la Magdalena a una encarnació de l'antiga deessa de la fertilitat, honorada pels vinyaters i camperols que acudien a la màgia dels rituals teatralitzats de Pasqua florida amb el desig de conjurar una primavera fructífera.¹³

Més enllà de la recepció i la influència a través dels segles dels textos canònics, aquest perfil transcendent també el reforçarien diversos evangelis apòcrifs, lligats a les sectes gnòstiques, com ara el de Maria (on parla en primera persona com a Apòstol d'Apòstols), Felip (on es descriu en termes de sexualitat humana la seva proximitat afectiva i espiritual amb Jesús), Tomàs (on Jesús li concedeix "tanta importància" davant els apòstols, que mostra, per defensar-la davant d'ells, la seva disposició a convertir-la en home) i el Pistis Sophia (on esdevé interlocutora de la llum i la saviesa). Més tard, figures com el pontífex Gregori el Gran (c. 640-704), Odó de Cluny (879-972) o Vicent Ferrer (1350-1419) anirien carregant de metàfores el seu periple "històric". En el cas del darrer, va convertir la figura, a través dels seus sermons panegírics, en un mirall dins el qual es podien contemplar totes les dones. Com escriuria Elisabeth Pinto-Mathieu,¹⁴ el dominic va saber-li donar "espessor de realitat" transformant l'al·legoria en amenaça i advertència per a totes les filles "perdudes" d'Eva.

El mite, tornant al fil d'Eliade, aniria associat al ritus iniciàtic, que serveix com a vehicle de transmissió del coneixement. A través d'aquesta idea, reconeixeríem doncs en els actes d'unció amb olis, perfums o llàgrimes sobre la persona de Jesús, la vivència del mite a través de la reiteració. Eliade ho arrodoneix citant Malinowski:

"Enfocat en allò que té de viu, el mite no és una explicació destinada a satisfer una curiositat científica, ans un relat que fa reviure una realitat original i que respon a una profunda necessitat religiosa (...). El mite és, doncs, un element essencial de la civilització humana; lluny de ser una vana faula, esdevé una realitat vivent a la qual no es deixa de recórrer; no és de cap manera una teoria abstracta o una desfilada d'imatges, ans una veritable codificació de la realitat primitiva i de la saviesa pràctica (...)"¹⁵

Sempre buscant la relació entre aquests conceptes i tot allò que suscita la figura de la Magdalena, Malinowski ens dóna pistes per trobar respostes. La pervivència, més enllà del poder de la seva icona i de la vitalitat (lligada al contingut eròtic) de les diferents versions que la representen, sovint en el punt més àlgid de la seva bellesa, estaria directament relacionada amb l'essència mítica. Les accions que li atribueix la llegenda, esdevenen transcendents perquè actuen com un codi que permet el retorn constant a quelcom primitiu i sagrat.

També podem trobar consonàncies rituals en el marc escenogràfic que va servir de "matriu regeneradora" a la Magdalena penitent. Aquí aniríem a parar al que Eliade anomena el ritus del "regressus ad uterum": esdevindria un naixement místic, en línia amb la imatge de la història de Jonàs (el ventre de la balena com una segona matriu), regeneració que en aquest

¹³ MALVERN, M. M.: *Venus in Sackcloth. The Magdalen's origins and metamorphoses*, Carbondale, 1975, p. 21.

¹⁴ PINTO- MATHIEU, E.: *Marie Magdaleine dans...*, op. cit., 1997, p. 40.

¹⁵ MALINOVSKI, citat per ELIADE, M.: *Mito...*, op. cit., 1962, p. 13.

article té sentit considerar, ja que permet donar una idea iniciàtica sobre el periple marí viscut pels tres germans de Betània.

El ritus que envolta la regeneració de la terra, consagració de la primavera basada en el poder fructífer de la sang vessada de l'innocent, és plenament consonant amb els relats sobre l'acompanyament de Maria Magdalena al sacrifici de Jesús, els rituals sobre el seu cos mort i la condició d'Apòstol d'Apòstols que li atorga haver estat primer testimoni de la Resurrecció. Eliade aporta llum a l'associació recurrent a exemples de cultures molt allunyades entre elles:

“La mort violenta d'aquestes divinitats és creadora. Quelcom molt important per a l'existència humana apareix com a conseqüència de la seva mort (...). La morfologia d'aquestes divinitats és extremadament rica i els seus mites nombrosos. Tot i això, (...) ni tan sols han estat rancuniosos amb els seus assassins; al contrari, els han mostrat com treure partit de la seva mort”.¹⁶

I, apropant-se més encara a la justificació que ens ocupa, anomena un seguit de divinitats joves que, a la manera de Jesús, moren tràgicament o en mans d'assassins (Osiris, Tammuz, Attis, Adonis...) i que, de vegades, renaixen o ressusciten per l'acció d'una deessa: “El Déu (...) sofria sense ser culpable. Se l'humiliava, se'l colpejava fins a sagnar, tancat dins un “pou”, això vol dir, l'“Infern”. Allà és on la Gran Deessa (o, en les versions tardanes i gnòstiques un “missatger”) el visitava, li donava valor i el ressuscitava”.¹⁷

Aquí tornariem una vegada més a l'associació que ja ens havia proposat Marlvorn amb les accions teatrals del matí de Pasqua, especialment durant la baixa Edat Mitjana, quan incorporaren escenes on la figura de la Magdalena va anar guanyant cos i presència. En tota l'evolució del mite hi respira aquesta essència arquetípica. Segons la interpretació de Ramon Alcoberro, quan Carl Gustav Jung va definir el concepte d'arquetip, es referia a “formes innates de percepció, intuïcions arrelades al fons de la nostra psique que tenen forma d'imatges”.¹⁸ Calia distingir però amb la imatge arquetípica, ja que “del mateix arquetip en poden sortir imatges diferents, però unides per un rerefons comú”.¹⁹ Aquest motlle o patró, configura l'inconscient humà i, segons hauria pogut observar Jung, és comú a cultures molt allunyades i, molt sovint, determina el comportament. Nancy Qualls-Corbett interpreta a partir de les seves teories l'arquetip femení, d'essència eròtica, màgica i poderosa, capaç de fer evocar la sacralitat original i provocar neguit o temença; i aquesta divinitat sempre es relaciona amb la idea de la resurrecció posterior al sacrifici:

“La Deessa és eterna en ella mateixa i el fill amant mor o és sacrificat per ressuscitar novament. El jove amor d'Inanna fou el pastor Dumuzi, sacrificat a l'inframón durant sis mesos cada any, com va ocórrer amb Tammuz, el fill-amant d'Ishtar. A l'Egipte hi trobem Isis i Osiris; a Líbia, Cíbele i Atis. El motiu es repeteix cada cop que un home

¹⁶ ELIADE, M.: *Mito...*, op. cit., 1962, p. 49.

¹⁷ ELIADE, M.: *El Mito del eterno retorno*, Buenos Aires, 2001, p. 63.

¹⁸ ALCOBERRO, R.: *Mite i desig inconscient: l'arquetip i el mitema* < www.alcoberro.info/pdf/mitologia6.pdf >

¹⁹ *Ibid.*

jove coneix una mort prematura i cruel i que, eventualment, és retornat a la terra de la vida (...) fins a la més propera mitologia grega”.²⁰

Així doncs, “la prostituta sagrada” o Deessa de Qualls-Corbett (cristianitzada a partir de la idea d’una ascensió moral i la transformació del “hieros gamos” en el ritual de la unió mística) qualla perfectament en la traça de la dolça companya de Jesús, tal com l’ha perfilat la història de les cultures occidentals; tanmateix, ens ajuda a entendre la seva pervivència, donant preeminència a l’essència mítica, deixant de banda, a la vegada –quan es tracta de la contemplació i l’estudi de les obres d’art que la recreen– la controvèrsia sobre la “veritable història” de les dones que s’aixopluguen sota el perfil cultural de Maria Magdalena.

ELEMENTS LÍQUIDS: AIGUA, MAR I LLÀGRIMES

Els elements líquids acompanyen la narració de quasi totes les seqüències vitals de la Magdalena (el mar, les llàgrimes, el jardí fructífer regat pel seu plor, les herbes guaridores i oloroses que hi creixen, la font miraculosa dins la cova, la ferida humida de Crist, la transsubstanciació de les llàgrimes en sang i aigua...). Gonçal Mayos i Jordi Giró ens donen peu a reflexionar sobre la mística de l’aigua, quan escriuen que “precisament pel que va intuir Tales, és a dir per poder ser-ho tot (...) mereix ser considerada com el substrat comú que hi ha darrera de tot i que tot ho sustenta”.²¹ I hi afegeixen: “un principi buit, per tant, es pot dir que és el principi de no-res”.²² L’afirmació no permet agafar-se a cap imatge concreta, i utilitza, per suscitar reflexions, l’aparent contradicció de les paraules; obre la porta a considerar l’element com a vehicle de tots els significats, precisament perquè no ÉS. Aquest no-res, la seva inconsistència i transparència, és el camí que fa possible la fusió, en el cas de la Magdalena, entre l’experiència del desert i l’èxtasi, a través de les llàgrimes. Sempre, la màgia dels “humors” corporals que transporta i salva les santes i els sants penitents de caure en l’accídia.

Una vegada més, cal atansar-se a les interpretacions de Jung, ara en relació a l’aigua, per explicar el sentit profund de la màgia de la transsubstanciació. L’aigua representaria en aquest prodigi que dóna sentit al ritual de la missa, l’element espiritual per excel·lència, un vehicle per assolir la transcendència. Jung es val de les referències al Gènesis, als filòsofs de l’antiguitat o a les imatges i visions dels alquimistes per establir aquesta identificació. Seria difícil sintetitzar i adaptar tots els sil·logismes que proposa al nostre objecte d’estudi; ens limitarem a esmentar només com es val del pensament antic, passant per Chistophorus Steebus, Parmènides, Sòcrates o Plató per anar a parar a la idea d’unes aigües celestials que amb el seu moviment circular generarien l’esfera perfecta, fragment de “l’anima mundi”.²³ També a través de Jung, tornariem a la imatge de l’altar-bol, ara en relació al seu contingut,

²⁰ QUALLS-CORBETT, N.: *La prostituta sagrada*, Barcelona, 2004 (1988), p. 67.

²¹ MAYOS, G.; GIRÓ, J.: *L’aigua, realitat i símbol*, Barcelona, 2006, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 8.

²³ JUNG, C. G.: *Psicología y simbólica...*, op. cit., 1982, pp. 24-25.

vist com a pila baptismal o piscina on qualla el ritual de la immersió que transforma i propicia l'accés al coneixement.²⁴

En el terreny concret de les llàgrimes, Tom Lutz²⁵ ha estudiat a fons el poder catàrtic del plor, a través de diferents cultures i segles, vinculant-les fins i tot a sensacions físiques plaents o reconfortants. Durant l'edat mitjana, corrents com el contricionisme van associar el seu caràcter terapèutic i fertilitzant amb les imatges de jardins aromàtics i balsàmics que guarien les malalties de l'ànima. E. M. Cioran, servint-se de les paraules de Friedrich Nietzsche, escriu que no pot diferenciar les llàgrimes de la música... "Tota veritable música prové del plor, ja que ha nascut de l'enyor del paradís".²⁶ En el cas concret de les obres de Domenico Mazzocchi dedicades a la Magdalena, es pot apuntar fins i tot que, utilitzant tots els recursos del sistema enharmònic, el compositor arriba a representar "en música" el miracle de la transsubstanciació: perquè l'essència líquida esdevé, per posar un exemple, l'eix central de la cantata sacra *La Maddalena ricorre alle lagrime*, publicada dins el mateix recull de diàlegs i sonets que la *Madalena errante*. Tot i que ja s'han dedicat diversos treballs des de l'any 2009 a l'anàlisi i la interpretació d'aquesta obra, s'escau recordar en aquest epígraf com, en la darrera secció del sonet, a través de les modulacions i l'atmosfera creada pel teixit harmònic, s'explica "en música" la transformació del plor en l'humor sagonós sorgit de la ferida de Jesús. L'efecte sonor esmentat s'assoleix damunt la frase: "dirò di voi che voi quell'acque sete ch'uscir col sangue da Giesú ferito".²⁷

En tot cas, més enllà de l'harmonia, és relativament present dins les monodies en estil recitatiu la referència a un deixondiment líquid representat retòricament en "cascades i torrents" de notes molt breus. Es tracta d'un recurs útil per justificar els virtuosístics passatges melismàtics que contribueixen a infondre, en les composicions de les primeres dècades del segle XVII, morbidesa, continuïtat, i moviment. Pur element d'articulació rítmica, en definitiva, per fer-les més voluptuoses i suggerents.

Centrem-nos ara en les metàfores vinculades al mar. Segons Jean Délumeau,²⁸ hauria estat un escenari més de les pors col·lectives, associat a la mort. Un abisme demoníac que enfronta la persona humana a la seva insignificança. Pot voler representar les llàgrimes, l'amargor i la salabor del penediment, la força regeneradora del plor o la impossibilitat d'estrancar-lo.

No cal dir que rius o mars han esdevingut un ric espai escenogràfic per a la tradició literària des de l'antiguitat: el viatge d' Odisseu, Tristany i Isolda²⁹ (sotmesos a l'abisme de les passions al bell mig d'un periple nocturn) o la salvació de Moisès de les aigües navegant

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁵ LUTZ, T.: *El Llanto. Historia cultural de las lágrimas*, Torrelaguna, 1999, p. 37.

²⁶ CIORAN, E. M.: *De Lágrimas y de Santos*, Barcelona, 2008, p. 29.

²⁷ L'anàlisi harmònica que l'autora ha publicat del passatge, a través de la qual es veu més clara l'associació entre la modulació enharmònica i una visió extàtica de la transsubstanciació es pot consultar a la plana 229 de:
< <http://hum742.ugr.es/media/grupos/HUM742/cms/ARTE%20Y%20CIENCIA%20VOLUMEN%20II.pdf> >

²⁸ DELUMEAU, J.: *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*, Madrid, 1989.

²⁹ La història corria en diferents versions durant el segle XII, una de les quals és la de Gottfried von Strassburg de principis del segle XIII.

dins un cistell (model que renova la narrativa medieval amb la història d'Amadís de Gaula)³⁰ són només uns quants exemples, que ara s'escau recordar, tot i no tenir prou espai aquí per aprofundir en els seus significats. Dins les cultures mediterrànies, però també en la tradició nòrdica, les històries d'arrel tradicional recullen sovint episodis que mostren com la mentalitat col·lectiva relaciona la idea del pecat o del maligne amb les grans tempestes i el naufragi. Es tracta d'una seqüència que, tal com succeeix en les llegendes de la Magdalena, sol compartir la presència en un vaixell d'un gran pecador o d'una dona prenyada (fixem-nos aquí en l'associació recurrent de la sexualitat femenina amb conceptes com la impuresa o la culpa en l'imaginari col·lectiu occidental) amb l'entrada en acció d'una violenta tempesta, capaç de provocar conversions, miracles o tragèdies. El poder sense límits de la naturalesa desfermada, donarà més transcendència i dramatisme a la peripècia, sobretot perquè s'associa amb el càstig i la culpa. A la vegada, arribar a bon port és un privilegi dels elegits, els que han tornat a néixer.

Seríem novament doncs davant la idea del viatge iniciàtic a través de l'aigua com evocació del "regressus ad uterum" previ a un segon naixement, vencent els dominis dels grans monstres o regne de les tenebres, regne damunt el qual sura i levita Maria Magdalena.

APUNTS SOBRE DOMENICO MAZZOCCHI I EL SEU TEMPS

Tot i que no s'escau en aquest article entretenir-se en el perfil biogràfic o en l'obra de Domenico Mazzocchi, és important poder apuntar les fonts sobre les quals ens hem basat a l'hora de situar-lo dins el seu context i també esmentar els autors de referència que han treballat directament sobre el seu llegat. Saverio Franchi³¹ proposa una síntesi entre documentació contrastada sobre el recorregut vital, producció, context de recepció i anàlisi estètica de la trajectòria del compositor a la qual és important referir-se. Germà de Virgilio, també músic, va estudiar al seminari diocesà de Civita Castellana, rebent la tonsura el 1605 i les ordes menors el 1606; hauria assolit a la Sapienza el títol de doctor en lleis ("iuris utriusque doctor") abans de ser ordenat sacerdot, el 30 de març de 1619. Franchi apunta la possibilitat que fos alumne de B. Nanino, però no en té documents que ho confirmin; en tot cas, les seves primeres obres publicades de les quals ens dóna notícia formen part de la *Raccolta di varii concerti...* (Roma 1621) encapçalada per aquell compositor.

Cal també destacar, especialment en relació a l'obra que ens va fent de fil conductor, la vinculació de Mazzocchi amb els Aldobrandini, com a mínim des del 1621. Membre de la "família" amb dret a intendència i sou, va estar al servei del cardenal Ippolito, el príncep Giovanni Giorgio i, encara, de la princesa Olímpia. Així ho deixa escrit el mateix compositor a la dedicatòria de les *Musiche sacre e morale*, publicades el 1640.

Franchi ens apropa a l'ambient romà de la primera meitat del 1600 i s'endinsa en les friccions entre famílies comitents d'artistes. A la vegada, proporciona moltes informacions en detall que permeten veure com el compositor va ser capaç de fer-se un lloc dins les principals

³⁰ La primera versió impresa d'aquesta novel·la de cavalleries és de l'any 1508. Anà a càrrec de Garci Rodríguez de Montalvo i fou impresa a Saragossa per Jorge Coci

³¹ FRANCHI, S.: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, 2008, i online:

< http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-mazzocchi_%28Dizionario-Biografico%29/ >

nissagues romanes, sovint mercès als vincles matrimonials que establien. Ni tan sols el fet que els Aldobrandini esdevinguessin promotors de l'òpera *La catena d'Adone*,³² evident desafiament a Urbano VIII (el qual havia censurat i posat en mans del Sant Ofici el poema de Marino d'on va sorgir el llibret d'Ottavio Tronsarelli) li va manllevar la possibilitat de treballar, més endavant, en encàrrecs promoguts pels Barberini o els Borghese.

Wolfgang Witzemann arriba a qualificar Mazzocchi com a autodidacta, dedicat sobretot a escriure memòries històriques, a la filosofia i al món jurídic. En les seves composicions, en consonància amb el perfil d'humanista, hi cospa,³³ com també ho fan Maria Cecilia Zucchini³⁴ i Saverio Franchi, un coneixement del risc d'abusar (a favor de la intensitat expressiva) del recitatiu, llenguatge que va propiciar el naixement dels gèneres musicals amb contingut dramàtic. Això conduiria Mazzocchi a un esperit de recerca constant, expressat per ell mateix en els estudis preliminars de les pròpies publicacions, encaminat a proporcionar moviment a la partitura, sense mai renunciar però al poder de l'harmonia i les resolucions del continu per reforçar el contingut afectiu del text i crear tensió dramàtica dins el teixit sonor.

He apuntat de bon principi la relació entre la producció que ens ha llegat el compositor romà i la figura de la Magdalena. Destaca especialment *La Maddalena ricorre alle lagrime*, cantata en quatre seccions escrita per a soprano i continu en estil recitatiu, sobre un sonet del cardenal Ubaldino, ja citada com a exemple de música "líquida". Dins les Sacrae Concertationes publicades l'any 1664 (creades però abans del 1650) hi trobem el *Dialogo della Maddalena* per a doble cor a quatre veus i baix continu, obra amarada d'un exquisit i sensual misticisme, on un cantus solista encarna el personatge i dialoga amb dos àngels soprano, nuncis de la Resurrecció; afegir només que les invocacions al plor dels tutti corals són consonants, en aquesta obra, amb el context estètic i espiritual que també va vibrar amb obres com el *Jephthé* de Giacomo Carissimi (1600-1674) o les Simfonies Sacres de Schütz (1585-1672).

Domenico Mazzocchi moriria a Roma el 21 de gener de 1665, dins les estances que encara ocupava al Palau Albobrandini. Assenyala Franchi que fou enterrat per pròpia voluntat a l'església de la Magdalena, santa de la qual fou especialment devot.

Coetanis seus, publiquen o deixen escrits també madrigals, sonets o cantates sacres dedicades al personatge. És interessant el cas d'Antonio Cifra (1584-1629), el qual, imitant sense amagar-se'n les propostes publicades a partir de 1601 per Giulio Caccini (*Le Nuove Musiche*), cultiva el corresponent sacre d'un gènere, el nou madrigal monòdic en estil recitatiu i dóna als reculls el nom de *Scherzi sacri*. Tant en el primer com en el segon volum, són nombroses les obres dedicades a la Magdalena. També Girolamo Frescobaldi

³² El frontispici de la partitura impresa el 1626 diu: "La Catena d'Adone, posta in musica da Domenico Mazzocchi, con privilegio. In Venetia appresso Alessandro Vincenti MCXXVI". L'he pogut consultar a la Biblioteca de l'Acadèmia de Santa Cecília, Roma. Les representacions, que més endavant es van repetir a Parma, van comptar amb evirats de tant renom com Loretto Vittori, tot i que, segons Maria Cecilia Zucchini, era previst inicialment encomanar els papers femenins a les cantants Cecca del Palude i Margherita Costa, artistes rivals.

³³ WITZENMANN, W.: "Domenico Mazzocchi 1592-1665: Dokumente und interpretationen", *Analecta Musicologica*, 8, 1970, pp. 172-187.

³⁴ ZUCCHINI, M. C.: *Notes preliminars a l'edició crítica de la partitura de La catena d'Adone, de Domenico Mazzocchi i Ottavio Tronsarelli*, Bolonya, 1989.

(1583-1643), un dels compositors més versàtils del panorama romà, conegut sobretot com a virtuós organista i vinculat a Pietro Aldobrandini anys abans d'entrar al servei dels Barberini, posa música a un sonet espiritual sobre el subjecte, "Maddalena alla Croce", publicat dins el *Primo libro d'arie musicale* l'any 1630. Finalment, Luigi Rossi (c. 1597-1653) és un altre dels compositors del qual ens ha arribat un extens plany manuscrit de la Magdalena, *Pender prima non vide*, estructurat en sis seccions en estil recitatiu i una ària, publicat en edició facsimil per Francesco Luisi.

Afegir només que amaran-se del repertori dedicat a la Magdalena durant aquest període ens porta en definitiva a experimentar constantment amb la tensió entre els extrems, tensió que genera vida, moviment (igual a ritme) i un estat permanent d'inestabilitat, excel·lent contenidor d'elements dramàtics i propici a la palpitació sensual de l'obra artística.

SOBRE LA MADALENA ERRANTE

La Madalena errante ens explica l'inici de l'exili dels tres germans de Betània i les seves impressions a mesura que els contorns més carregats de significats de la seva terra, Palestina, es van allunyant en l'horitzó; les invocacions de socors i les pregàries, abandonats enmig d'un mar que els enfronta a les pròpies pors, els fa retrobar Jesús com a únic guia, després de mostrar "en música" la lluita interior per definir la qualitat de l'afecció amorosa envers l'amant, amic i mestre; els diferents motius temàtics esdevenen material teatral, a partir de l'eficàcia en el domini del recitatiu, la capacitat per desenvolupar els registres vocals en tota la seva extensió i la manera com Mazzocchi dona color i intensitat al discurs, portant al límit les resolucions harmòniques del continu. El diàleg es tanca amb una evocació dels episodis de la Conversió, que d'alguna manera salva els navegants de ser engolits pel maligne. L'acció dramatitzada avança dins l'aparença d'un marc escenogràfic sense mutacions, tot i que, a mesura que anirem interpretant la partitura, veurem que som davant un miratge de genuïna essència barroca. Dins la limitació inicial de l'embarcació, enginy d'aparença minimalista, propici a la condensació de l'acció, les figures humanes esdevenen vulnerables, exposades a la nua contemplació del receptor i als perills de l'abisme marí: podrem així despullar cada estat anímic, fotografiar-lo i amplificar-lo. A la vegada, al marc escenogràfic on s'atura el discurs- aquesta barca fluctuant a mar obert de la qual, però, no es pot fugir- s'hi intensifiquen fins a l'extrem tots els estats afectius humans que provoquen les visions de les pròpies històries viscudes, a través del poder evocatiu del paisatge.

La contemplació des del mar, permetrà tornar a dibuixar "en música" els diferents episodis de l'hagiografia de la Magdalena i descobrir el dolor de Marta i Llätzer rememorant les visites de Jesús i els episodis i escenaris de la Passió. Es podria dir que l'obra es va desplegant com un retaule sonor, a partir de les visualitzacions i reflexions individuals inherents a l'inici de l'exili. Això ens permet, per una banda, un exercici cinematogràfic des del mar, que s'inicia amb la visió, tot just abandonat el port, dels escenaris tràgics (Jerusalem, Getsemaní, la Muntanya de les Oliveres i el Gòlgota) amb un sentit moralitzant, dolorós i evocatiu a la vegada. Els espais recreats contenen una gran càrrega simbòlica que Eliade relacionaria directament amb el punt de trobada entre les regions còsmiques, cel, terra, infern (en el cas del Temple) o

amb el centre del món o muntanya còsmica (en el cas del Gòlgota).³⁵ La música propicia una vegada més un grau d'“amplicatio”, una perífrasi conceptual sonora que la pintura difícilment podria assolir en una sola imatge: el paisatge contemplat des d'una mena d'inversió visual, un joc d'equívocs, basat en el poder de la mirada per contenir i cristal·litzar tot el que es va allunyant, convertit, a nivell simbòlic, en la repetició d'un itinerari que, sorgit del record, es transforma en ritus iniciàtic. Hi ha un “crescendo” a mesura que els paisatges desapareixen i aquí, a mar oberta, sense traces de terra a l'horitzó, entrem a profunditzar en els perills i les pors de l'ànima humana enfrontada amb el no-res.

5. Domenico Mazzocchi, *La Madalena errante*, detall de l'edició facsimil de la partitura editada el 1638. Es pot observar la transició entre un recitatiu i l'inici de la “mitja ària” de la Magdalena, “Ah, che più io non verrò”.

Pel que fa a la forma, no podem parlar d'una estructura d'oratori en sentit estricte però s'escau classificar-la dins el gènere. El diàleg sacre està concebut a tres veus (dos “cantus” i un baix) amb acompanyament de baix continu, principalment estructurat en estil recitatiu, tot i que a nivell musical, hi donen equilibri i bellesa la inserció d'ornaments i passatges melismàtics en el discurs, les introduccions d'una petita estructura ariosa (fig. 5), un duet cantat per les dues germanes i tots els fragments polifònics a tres, que utilitzen elements contrapuntístics per articular els compassos conclusius de cada petita secció. Assenyalar encara que s'abordaran les esmentades seccions sense solucions de continuïtat, però també sense generar llargs silencis, ja que deixarien en punt mort el sentit dramàtic infós pel compositor a la peripècia narrada.

A MODE CONCLUSIU

Profunditzar en la interpretació i l'anàlisi de *La Madalena errante* ha dut l'autora a modular relativament les primeres impressions sobre la partitura, ja que la idea sobre el caràcter al·legòric o narratiu que hauria pogut acompanyar el tema del periple mediterrani, ha obert pas a la convicció de que es tracta, una vegada més, d'una condensació d'elements dramàtics, en línia amb la intensitat afectiva d'altres obres del mateix compositor. Hi quallen els encerts sobre l'ús del recitatiu, el sentit d'equilibri expositiu global, i una preocupació per l'esquelet formal, coherent amb les idees exposades en els prefacis impresos i ja posades en pràctica l'any 1626 a *La Catena d'Adone*. Potser no és agosarat, doncs, qualificar Domenico Mazzocchi com un dels compositors de l'entorn romà que hauria contribuït a consolidar les estructures formals del gènere oratori, superant amb un especial sentit d'equilibri expositiu la

³⁵ ELIADE, M.: *El Mito del eterno...*, op. cit., 2001, p. 13.

servitud al recitatiu, un dels llenguatges, per altra banda, que també va mostrar saber utilitzar amb intenció afectiva i teatral.

Pel que fa als significats del marc escenogràfic i les accions, la concepció sencera de l'obra es podria entendre com una condensació de rituals iniciàtics, d'intensitat creixent, esdevenint punt àlgid el "monòleg" de la conversió, previ al final de l'obra. Som davant la repetició i la reminiscència de la qual ens parlava Eliade. El marc líquid i inestable, a més a més, permet un extens repertori de metàfores i ens retorna el personatge a la seva essència transcendent. A més a més, traslladar un tema de regust medieval (present sobretot en l'àmbit d'una recepció vinculada a les confraries) i els motius d'una llegenda narrada ja visualment per Giotto segles enllà (amb tot el seu sentit simbòlic), a l'eficàcia afectiva pròpia de les tècniques compositives del primer Barroc, permet, amb el "mar de fons" de la música, sobredimensionar i donar fondària afectiva a l'experiència del "regressus ad uterum", convertida ara en una catarsi de penitència i llàgrimes. Així doncs, un cop hem arribat a aquest punt, a més a més de reconèixer en l'esmentada escena, en estil monòdic recitatiu, l'evocació de la vida luxuriosa anterior a la conversió, podem considerar la seva dimensió mítica, com a ritual de regeneració o segon naixement associat a la superació de les pors i els perills de la travessia; com si la immersió dins la solitud, a mar obert, sense terra a la vista, esdevingués un mecanisme per accedir, com ho podria escriure Eliade, "a un mode superior d'existència".

Aquí, més encara que en les altres obres musicals dedicades a la Magdalena del mateix compositor, és potser on qualla amb més força la simbiosi entre mite, ritual, espiritualitat, erotisme i element líquid. Arribar a aquest port damunt la "nau errant" d'una partitura que hem pogut estudiar a fons accedint a una primera edició impresa (1638), farcida a més a més de notes i indicacions d'execució, interpretació i ornamentació proposades pel mateix Mazzocchi, ha donat ple sentit, doncs, a desgranar i reinterpretar, des de la fusió entre paraula i música, l'essència mítica que emana el perfil cultural i artístic de Maria Magdalena.

“ESPAÑA MÍSTICA”, DE JOSÉ ORTIZ- ECHAGÜE, TEMÁTICA Y FORMA PICTÓRICA COMO COARTADA DE ARTISTICIDAD PARA LA FOTOGRAFÍA¹

En la obra de José Ortiz-Echagüe hallamos una consciente búsqueda en la reafirmación de la artísticidad del medio fotográfico, por medio de una iconografía inspirada en los grandes maestros barrocos, un ejemplo de ello es su libro fotográfico *España mística* (1943). Nuestro objetivo, con esta propuesta de comunicación, es poner en relación las deudas con este tipo de pintura, tanto a nivel temático como formal.

Igualmente, interesa estudiar el trasunto estético que se trasluce con este trabajo, y que es manifestación de los presupuestos conservadores que emanan del hecho artístico en todos sus niveles, propios del momento histórico, político y cultural que vive nuestro país.

In Jose Ortiz-Echagüe's work we find a conscious search in the reaffirmation of the artistic character of the photographic way, by means of an iconography inspired by the big baroque painters, an example of it is his photographic book Mystical Spain (1943). Our aim, with this

¹ Este trabajo se halla vinculado al Proyecto I+D: *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización* (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, Profesora Titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

offer of communication, is to put in relation the debts with this type of painting, so much to thematic as formal level.

Equally, it is interested in studying the aesthetic transcript that is revealed with this work, and that is a manifestation of the conservative budgets that come from the artistic fact in all his levels, own of the historical, political and cultural moment that lives through our country.

A lo largo de la presente comunicación, pretendemos desarrollar algunos de los condicionantes que caracterizaron al arte español de postguerra, en especial, referidos a la fotografía, y materializados en una obra que condensa ejemplarmente esos postulados, *España mística*, de José Ortiz Echagüe, editada por primera vez por Bolaños y Aguilar, de Madrid, en 1943. Este libro fotográfico representa un paradigma muy válido para comprender los nuevos derroteros por los que van a discurrir las artes en España después de 1939, con la victoria definitiva de las tropas del general Franco tras la Guerra Civil. Una coyuntura en la que, como es sabido, se produce un proceso de involución en el que todo lo concerniente a la tradición se erige en vector direccional de las propuestas artísticas que surjan a partir de ese momento. Todo ello en consonancia con un régimen comandado por las estructuras del partido único, Falange Española, que potenciaba una mirada nostálgica hacia las esencias patrias, hacia el pasado, en busca de referentes válidos que justificaran el nuevo orden establecido. Toda vez que las circunstancias propias del aislamiento diplomático internacional de la década de los cuarenta incrementaron todavía más esa mirada introspectiva asociada a la premisa ideológica del denodado nacionalismo que preside los primeros gobiernos de la denominada era azul de la dictadura franquista.

En ese sentido, hacia la recuperación del viejo esplendor asociado a la idea de Imperio se van a orientar muchas de las iniciativas desde el ámbito historiográfico en materia política, económica, histórica y artística.² Ciertamente, esta noción imperial parece adquirir renovados bríos de la mano de un régimen que se autoerige como encargado de una misión singular, una auténtica tarea de Estado, a la hora de restituir su antigua grandeza cifrada en la presencia en el contexto internacional como potencia política y económica;³ protagonismo en el devenir histórico que, a juicio de los nuevos gobernantes, había sido interrumpido y fatalmente sustituido en los años de la República por injerencias extranjeras, además –y relacionado con esto– de haberse generado un estado de cosas en todas las esferas de la vida pública contrario a la tradición íntimamente hispánica. Parecidos argumentos van a ser utilizados en

² Más información en PRO RUIZ, J.: “La imagen histórica de la España imperial como instrumento político del nacionalismo conservador”, *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX, Actas del Congreso Internacional*, vol. I, Madrid, 2000, pp. 217-237.

³ Véase MARTÍNEZ MILLÁN, J.: “La historiografía sobre Carlos V”, *La Corte de Carlos V*, vol. I: *Corte y Gobierno*, Madrid, 2000, p. 32. Asimismo, el resurgimiento de la idea de Imperio en la teoría política de los primeros años de la dictadura franquista puede comprobarse en la publicación de numerosos estudios centrados en esta temática: TOVAR, A.: *El Imperio de España*, Madrid, 1941; BENEYTO, J.: *España y el problema de Europa: contribución a la historia de la idea de Imperio*, Madrid, 1942; ELORDUY, E.: *La idea de Imperio en el pensamiento español y de otros pueblos*, Madrid, 1944; etc.

materia artística, de manera que el proceso vanguardista quedará anatematizado, acusados sus artífices de rendirse a las modas y veleidades pasajeras procedentes del extranjero.

Asimismo, y vinculado con este discurso, hay que situar el renovado papel desempeñado por la religión católica, uno de los pilares en los que se apoya el régimen franquista, cuya influencia en el ámbito educativo y cultural había sido cercenada parcialmente durante el período republicano. No en vano, una de las justificaciones ideológicas de este reposicionamiento del poder eclesiástico en el seno del nuevo orden tiene que ver con argumentaciones que sitúan en las mismas raíces de la identidad española la catolicidad, tal como pone de manifiesto en numerosas ocasiones, entre otros, el pensador Rafael Calvo Serer, quien, a su vez, no hace más que reactualizar las tesis de Marcelino Menéndez-Pelayo.

En función de este “establishment” ideológico y cultural, no es de extrañar que se produjera en consonancia una parecida mirada al pasado en el campo de las artes, de manera que las posiciones realistas reconquistan parte del territorio perdido con las experiencias vanguardistas. Esta cualidad realista se convierte en un motivo substancial en la redefinición de la idea de tradición, que continuamente será mencionada en libros y artículos que versen sobre arte y estética en estos años de postguerra y en adelante. Tradición que es expresión de una misma fuente común de la que emanan las premisas para los comportamientos a nivel comunitario (político), y, donde, el arte no es excepción. Una *unidad de destino*, parafraseando uno de los puntos fundacionales del Programa de Falange, que es equivalente a la *unidad de estilo* que propugnan algunos de los críticos, historiadores y pensadores falangistas de primera hora; principio que es revestido de un carácter universal e intemporal. Como expone Manuel García Morente:

“Tradición es, en realidad, la transmisión del “estilo” nacional de una generación a otra. No es, pues, la perpetuación del pasado; no significa la repetición de los mismos actos en quietud durmiente; no consiste en seguir haciendo o en volver a hacer “las mismas cosas”. La tradición, como transmisión del estilo nacional, consiste en hacer todas las cosas nuevas que sean necesarias, convenientes, útiles; pero en el viejo, en el secular estilo de la nación, de la hispanidad eterna”.⁴

Un estilo secular que hace referencia explícitamente a la escuela pictórica y escultórica española de los siglos XVI y XVII, y no es casual esta alusión si consideramos que este esplendor artístico se corresponde con un análogo esplendor en el campo político, con la hegemonía imperialista del gobierno de la dinastía de los Austrias.

En otro orden de cosas, un aspecto que igualmente surge en este contexto de postguerra tiene que ver con la instrumentalización que del arte se hace, relativizándose su autonomía, es decir, la autorreflexión formalista, uno de los puntales básicos de la estética y del arte modernos, de la que habían hecho los movimientos de vanguardia (cubismo, abstracción, expresionismo, surrealismo, etc.), teniendo su momento culminante, de nuevo, en el período

⁴ GARCÍA MORENTE, M.: *Idea de la Hispanidad*, Madrid, 1961, p. 47. Se trata, en origen, de una conferencia titulada “España como estilo”, pronunciada en junio de 1938. Véase también de CABRERA GARCÍA, M. I.; PÉREZ ZALDUONDO, G.: “La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35, 2004, pp. 183-196.

republicano. La experiencia subjetiva del artista queda ahora en segundo plano frente a la utilización dirigida desde las esferas de poder para construir un mensaje propagandístico y justificador de las actuaciones pasadas y presentes del régimen.⁵ Dicho de otro modo, se abandonan las experimentaciones que habían caracterizado la mayoría de estos movimientos y que, a juicio de los críticos y teóricos oficiales, a base de reinterpretar la realidad, habían terminado por alejar al arte de ésta, infundiéndole una incomprensible falta de humanismo (retomando de modo sesgado las tesis de José Ortega y Gasset en su *Deshumanización del arte* (1925)). Se genera así un fuerte conflicto de oposiciones entre la modernidad y la tradición⁶ que, a principios de los años cincuenta aflorará en una suerte de extraña esquizofrenia de la mano de la organización de las Bienales Hispanoamericanas, promocionadas por el propio gobierno, haciéndose del arte de vanguardia una bandera de pretendida apertura.⁷

Estos son algunos de los mimbres con los que se entreteje la nueva realidad artística del país, y con los que es fácil comprender el surgimiento de un proyecto editorial como *España mística*, de José Ortiz Echagüe (1886-1980).⁸ Uno de los grandes nombres –si no el principal– de la fotografía artística española, junto con otros fotógrafos, de distintas generaciones, como el marqués de Santa María del Villar, el conde de la Ventosa, Joaquim Pla Janini, Claudio Carbonell o Antonio Campaña. Todos ellos –y algunos más– integran las filas del denominado pictorialismo fotográfico que, todavía a mediados del siglo XX, sigue vigente en nuestro panorama a pesar de ser una tendencia que había declinado en el resto del mundo en el primer cuarto de esa centuria.

Ingeniero de profesión, encarna canónicamente los rasgos del fotógrafo *amateur*, diletante, preocupado por obtener composiciones idealmente bellas, de trasunto intemporal; trabajos que en la década siguiente, los años cincuenta, van a presentar fuertes oposiciones conceptuales con la fotografía de reportaje realista que ofrecen los jóvenes autores de la renovación.⁹ Este fotógrafo, nacido en Guadalajara, pasa por ser uno de los nombres más reconocidos, tanto a nivel nacional como internacional, con publicaciones y exposiciones de sus obras en muy diferentes ámbitos, teniendo quizás su momento culminante en febrero de 1960, con la muestra *España espectacular*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Muchas de las imágenes de que se componía esta exposición formaban parte de

⁵ Algunas de estas ideas aparecen en el libro GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Arte y Estado*, Madrid, 1935. Pueden ampliarse estas cuestiones, CABRERA GARCÍA, M. I.: "El binomio Arte-Estado: básico en la definición del programa estético de la postguerra", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 451-460.

⁶ CALVO SERRALLER, F.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, 1988; CABRERA GARCÍA, M. I.: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, 1998; HENARES CUÉLLAR, I.; CABRERA GARCÍA, M. I.: "El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. I, Granada, 2001, pp. 31-59.

⁷ CABAÑAS BRAVO, M.: *La política artística del franquismo. El hito de la bienal hispano-americana de arte*, Madrid, 1996.

⁸ Sobre este fotógrafo, DOMENO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, A.: *La fotografía de José Ortiz Echagüe: técnica, estética y temática*, Pamplona, 2000. Sobre el libro que nos ocupa, véanse pp. 69-71. Y de la misma autora DOMENO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, A.: "Pictorialismo o fotografía artística en España. Revisión de un concepto estético a la luz de la obra de José Ortiz-Echagüe", *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, 2001, pp. 575-586.

⁹ Sobre esta contraposición, véase nuestro artículo "De cómo la fotografía española dejó de ser estática", *La España de Viridiana*, Zaragoza, 2013, pp. 177-192.

libros suyos anteriores, como *España. Tipos y trajes* (1933), con prólogo de José Ortega y Gasset, *España. Pueblos y paisajes* (1938) o el propio *España mística* (1943).

Son numerosos los vínculos de su fotografía con algunos movimientos pictóricos, tanto en temáticas como en aspectos compositivos y aun en acabados plásticos. En primer lugar, los libros fotográficos de los años treinta nos sitúan ante un autor muy próximo a los postulados noventayochistas (no es casual el prólogo de Ortega y Gasset en *Tipos y trajes*), como evidencian sus concomitancias con la pintura de Ignacio Zuloaga en el gusto por las temáticas costumbristas pobladas de personajes típicos, teniendo como fondo significativos paisajes o edificios históricos del país.¹⁰

Estos parentescos no nos deben extrañar en el contexto de postguerra puesto que son reflejo explícito de esa mirada interiorizada, del examen de la idiosincrasia nacional que ya fuera propugnado por intelectuales de aquella generación finisecular dentro de su reflexión tras los sucesos de la pérdida de las colonias, todo lo cual supuso efectivamente el fin de una época. No obstante, en los años cuarenta del pasado siglo, se efectúa este replanteamiento a partir de los presupuestos más conservadores que habían impregnado tales teorías.

Las fotografías de Ortiz Echagüe son un ejemplo de los estrechos lazos mantenidos con la pintura, tanto la inmediatamente coetánea, como la de siglos pasados, teniendo en la pintura barroca, y, en concreto, en la figura de Francisco de Zurbarán, a uno de sus referentes predilectos. Resulta interesante incidir brevemente en la consideración de esta polémica en torno al concepto de fotografía que, en los años cincuenta, acabará por estallar en un cúmulo de contradicciones debido a la convivencia con nuevas actitudes estéticas y expresivas, cristalizando, asimismo, en un nuevo concepto de fotógrafo. En este sentido, las páginas de la revista *Arte Fotográfico* (fundada en 1952) nos dan la medida de esta evolución, manteniéndose, sobre todo en esta década de los cincuenta, todavía premisas retardatarias y conservadoras a pesar de los inevitables cambios y rupturas que terminarían por dar al traste con las viejas posturas pictorialistas. Desde el principio parece existir por parte de la fotografía como una especie de complejo de inferioridad con respecto a la pintura, a la que se ve como una hermana mayor a la que hay que emular con objeto de aspirar a la consideración de obra artística. Los comentarios de Francisco Macías Rodríguez, que también publicó algunas de sus imágenes en *España mística*, junto con las de otros autores, son muy ilustrativos de estos sentimientos. Ciertamente, nociones como belleza e idealización se desprenden de sus palabras como únicas premisas de actuación para obtener buenos trabajos fotográficos:

“A lo que debe aspirar el fotógrafo es a que todo ese progreso científico contribuya al arte, a la realización de la obra artística, a sugerir emociones estéticas, en dos palabras: “Crear

¹⁰ Sobre estas relaciones, CABRERA GARCÍA, M. I.: “La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil”, *Arte e identidades Culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (CEHA)*, Oviedo, 1998, pp. 235-241; LATORRE IZQUIERDO, J.: “La fotografía del 98”, *Arte e identidades Culturales. Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (CEHA)*, Oviedo, 1998, pp. 281-293.

belleza”, que es la misión de todo arte, sea cual fuere. Proceder de otra manera es tomar lo accesorio por lo esencial, como si el arte consistiera en el detalle”.

Y una buena manera de conseguir estos propósitos es construir una composición equilibrada y ordenada en la que quepan los elementos previamente seleccionados del conjunto de la realidad imperfecta. O sea, una reelaboración de lo que nos rodea a fin de llegar a una suerte de perfección que proporcione goce estético, intelectual y emocional a un tiempo. En consonancia con lo anterior, se dice: “Una foto será tanto más artística cuanto menos documental sea. No es la realidad lo que interesa, sino su interpretación ideológica o sentimental (...) porque el arte consiste en embellecer la realidad, no en reproducirla impasiblemente como un espejo plano, ni en destruirla como un espejo curvo”.¹¹

Del mismo modo, y valiéndose de los factores anteriores, el arte con mayúsculas debe constituirse en un referente de validez universal; ha de asumir una categoría de trascendencia, en sintonía con el enfoque neoplatónico que sustenta buena parte de la teoría estética del momento en nuestro país. Se trata de una huida de los anclajes con el tiempo presente a partir de la exposición de dignos y solemnes temas, algo que contrastará con la fotografía de reportaje donde prima la fugacidad y el dinamismo, lo banal y lo cotidiano. Por ello, nada más trascendente e intemporal que lo relacionado con las creencias religiosas, de las que *España mística* es un completo muestrario desde variados ámbitos. Ciertamente, el libro se halla dividido en diez partes o capítulos: I. Ermitas y ermitaños, II. Monjes y monasterios, III. Las peregrinaciones, IV. Místicos parajes, silenciosos rincones, humildes santuarios, V. Las catedrales, VI. Cofradías y procesiones, VII. Representaciones religiosas, VIII. Devoción popular, IX. Imágenes y X. Torres. Integra un total de 248 fotografías, siendo la mayor parte de Ortiz-Echagüe, aunque también encontramos algunas otras del citado Macías, del archivo Mas, así como de otros fotógrafos de diferentes ciudades españolas. Todo ello prologado por Miguel Herrero-García, historiador de la literatura española que en los años inmediatos a la primera edición de *España mística*, había publicado sendos estudios sobre San Juan de la Cruz (por editorial Escelicer, Madrid, 1942) u otros trabajos sobre textos sagrados (*Sermonario clásico: con un ensayo sobre la Oratoria sagrada*, Madrid, Escelicer, 1942), e, inmediatamente después prologaría la obra de José María Pemán, *Suma poética: amplia colección de la poesía religiosa española*, editada por Biblioteca de Autores Cristianos en 1944.

La descripción de Herrero de las imágenes que contiene el libro es lo suficientemente clarificadora de las intenciones de sus artífices: “Todas estas láminas hacen el papel de verdaderas metáforas, lenguas que balbucean el mensaje de una belleza espiritual, ecos de la fiesta inefable en que se celebran las bodas amorosas de Dios y el alma, jirones descoloridos de la vestidura real que el amor viste a sus escogidos”. Palabras que nos recuerdan la expresión de los místicos en sus textos teológicos y poéticos, y que, a pesar de la apariencia de corresponder a un tiempo pasado, el autor se encarga de reivindicar su plena actualidad en el tiempo presente –la España de postguerra–, todo lo cual es síntoma

¹¹ Párrafos tomados de MACÍAS RODRÍGUEZ, F.: “De re artística”, *Arte Fotográfico*, 7, 1952, p. 261. E *ibid.*, 21, 1953, p. 427-429, respectivamente.

de la renaciente espiritualidad en la sociedad española, auspiciada, qué duda cabe, por las autoridades políticas en connivencia con la Iglesia:

“La España mística no es algo que se desmorona y tiende a deshacerse. Antes al contrario, el renacimiento espiritual de hoy día es un fenómeno evidente. A nuestros propios ojos, y pese al clima escéptico y naturalista que nuestra época heredó del siglo XIX, se recobran multitud de prácticas religiosas, que en algunos casos llegan a superar el espíritu y fervor del siglo de Felipe II”.¹²

Semejante declaración de intenciones nos sitúa ante un clima favorable de recuperación de la confesionalidad católica en la que se inscriben ciertas manifestaciones artísticas. Testimonios como el del pintor canario José Aguiar, uno de los artistas, de profunda raíz académica en lo formal (sus composiciones están muy influenciadas por la pintura mural del *trecento* italiano y de artistas posteriores como Massaccio), cuya trayectoria se verá catapultada con el nuevo régimen, no hacen sino ahondar en el mensaje mesiánico y determinista que está en la mayoría de los discursos políticos del momento: “El arte es, ante todo, una actitud patética del espíritu frente al universo: quizá un partido en la lucha por los valores eternos (...) Por eso nuestra hora es ésta: la de ganar un mundo sensual terreno para la Gracia, es decir, para lo perenne. Voluntad de la Gracia, “amor intelectual a Dios”.¹³

MODELOS DEL PASADO PARA EL ARTE DEL FUTURO: LA PUESTA AL DÍA DEL BARROCO

Por todo lo dicho hasta ahora: la recuperación de la idea de Imperio, como símbolo de presencia y dominio en lo político, de los místicos, como fundamento de una rica tradición cultural (literaria y plástica), y, a su vez, como manifestación de una defensa decidida por ciertos valores espirituales frente al materialismo del mundo contemporáneo, etc., hemos de reconocer en ello importantes hitos del revestimiento ideológico del régimen franquista. O, dicho de otro modo más sintético y concluyente, los siglos XVI y XVII representan un espejo

¹² Ambos textos han sido tomados de la edición original de *España mística*, a cargo de Bolaños y Aguiar, Madrid, 1943, pp. 4 y 12, respectivamente.

¹³ En “Carta a los artistas españoles sobre un estilo”, *Vértice*, septiembre de 1940, citado por UREÑA PORTERO, G.: “La nueva pintura de la España eterna”, *Arte del franquismo*, Madrid, 1981, p. 170. Una concepción espiritualista que está presente en muchos otros artistas y teóricos del momento, y que rescata viejas teorías relacionadas con la inspiración del artista, alimentadas por resabios románticos. Así, Emiliano Aguado piensa que la inspiración es “una voz que nos llega de lo alto derramada en cánticos y transportes, como una lluvia de ternura y de tibieza que nos penetra y colma de gratitud”, y se puede conseguir siguiendo “los mismos caminos que para conseguir las cosas más difíciles de la tierra” (...); en todo caso se trata siempre de invocar la ayuda de lo alto, preparándose como quien sabe que va a recibir un mensaje de Dios”. Tomado de su libro *El arte como revelación*, Madrid, 1942, pp. 114-115. Citado por PELTA SERRANO, R.: “Entre las musas y la espada: la imagen del artista durante el primer franquismo”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, X, 1997, p. 274.

en el que mirarse la nueva generación de gobernantes y de creadores. La Contrarreforma y el Barroco se erigen en elementos de plena actualidad en los años cuarenta.¹⁴

Centrándonos en lo segundo, efectivamente, este peso de lo espiritual imprimirá un sello indeleble en muchas de las propuestas artísticas de la época, por lo que resulta lógico que se acometa un proceso análogo de recuperación del barroco como fenómeno artístico y literario. Junto a los estudios de los místicos y ascetas (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús o Fray Luis de León) en el campo literario, siendo los trabajos de Herrero-García y Pemán antes citados una buena muestra de ello, descubrimos otra serie de tratados que se ocupan de la plástica y la arquitectura, que las rescatan de las visiones historiográficas anteriores cargadas de prejuicios academicistas, hasta el punto de calificarlo de excentricidad e irregularidad inaceptables. Sin ir más lejos, la introducción que hace el historiador Enrique Lafuente Ferrari a la obra del alemán Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, editada en español por Espasa-Calpe en 1942 (la edición original data de 1921), corrobora nuestras hipótesis. En este texto, Lafuente, siguiendo el método “psico-histórico” (sic) de pensadores como Max Dvorák que prima los valores emocionales, espirituales que informan los estilos artísticos, establece que:

“Ese aliento numinoso,¹⁵ esa emoción radical de lo sagrado alienta en las obras de los místicos, de los escritores, los arquitectos y los artistas todos del barroco. Esta comunidad, no en un ideal preceptivo, sino en una emoción, “primum movens” del arte, es lo que constituye la unidad del barroco, su grandeza y su derecho a ser considerado como el último gran estilo creador, hasta ahora, del arte europeo”.¹⁶

En el campo de las realizaciones artísticas concretas es ineludible constatar la revivificación de las técnicas propias de la imaginería religiosa, con una importantísima tradición en las tallas renacentistas y barrocas en nuestro país, más todavía en el contexto de restitución de numerosas piezas que habían sido destruidas en la Guerra Civil. La devoción hacia nombres como Juan Martínez Montañés o Juan de Mesa permanece en vigor nada menos que hasta 1957, cuando escultores “oficiales” como Enrique Pérez Comendador postulan el quehacer

¹⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: “El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginería de posguerra”, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. I, Granada, 2001, pp. 646-647. El autor señala en su artículo la publicación de sendos trabajos que se sitúan en la estela de esta recuperación historiográfica, por ejemplo, de GALLEGO Y BURÍN, A.: “Carácter y sentido del arte español”, *Cuadernos de Arte*, III, 1938; JUNOY, J. M.: *Elogio del arte español*, publicado en 1942, y reeditado en 1944 bajo el nuevo título de *Sentido del arte español*. Véase también CABRERA GARCÍA, M. I.: *Tradición y vanguardia...*, op. cit., 1998, pp. 101 y ss.

¹⁵ Concepto tomado por Lafuente del pensador alemán Otto Rudolf, autor, entre otros trabajos de *Lo Santo* (publicado en español por Revista de Occidente en 1925), es decir, “el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda su racionalidad, que en algunas épocas de la historia agita excepcionalmente las almas”.

¹⁶ LAFUENTE FERRARI, E.: Traducción y ensayo preliminar de la obra de WEISBACH, W.: *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, p. 29. Véase también LAFUENTE FERRARI, E.: “La interpretación del Barroco y sus valores españoles”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 7, 1940-1941, pp. 13-66.

imaginero y elogian a los anteriores artistas barrocos en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹⁷

Lo mismo sucede con la arquitectura, donde el monasterio de San Lorenzo de El Escorial y el denominado estilo herreriano, se instituyen en el modelo a seguir, con numerosos tratados y estudios que fundamentan teóricamente esta opción.¹⁸ El ejemplo más célebre y siempre señalado es la sede del Ministerio del Aire, obra de Luis Gutiérrez Soto (1943-1951), que se inspira claramente en el monumento del siglo XVI.

Por tanto, todas estas manifestaciones no hacen sino recoger toda una tendencia de revisión de ciertos parámetros estéticos que en la nueva situación socio-política son defendidos como estilemas de una corriente nacional, diferenciada del resto de países del entorno y muy alejados de las desastrosas iniciativas de la vanguardia, que son acusadas de extranjeras. En la pintura sucede otro tanto, es valorado el ascetismo místico de El Greco (un autor ya recuperado en gran medida por la Generación del 98), José de Ribera o el propio Francisco Zurbarán. Este renacer plástico es augurado por Manuel de Sánchez Camargo el mismo año 1939:

“Hemos sido los españoles el pueblo que ha llamado mejor a Dios, en la Pintura, que tiene sentido propio desde el divino Morales, hasta el formidable grito entre todas las voces pictóricas que es el Greco. Nuestro curso imperial, interrumpido cuando faltó la esencia hispana de catolicismo integral, y los regímenes quebraron por corrientes contrarias al sentido misional español, hallará en este resurgir glorioso la forma artística perdida entre ribetes extranjerizantes, y los pintores españoles seguirán como siempre señalando a la Pintura ventanas por donde mejor ver”.¹⁹

No resulta extraño ver entonces cómo los géneros clásicos (paisaje, bodegón, escenas de costumbres y, por supuesto, temáticas religiosas) son retomados por una generación de pintores que desarrollarán formalmente un estilo realista, acotado en sus límites experimentales por técnicas postimpresionistas.²⁰ Nos referimos a nombres como el citado José Aguiar, Fernando Álvarez de Sotomayor, Marceliano Santa María, etc.

Volviendo con el libro fotográfico que nos ocupa, cabe decir que es un exponente más de esta nueva orientación de las artes en nuestro país después de 1939. Algunos críticos

¹⁷ Citado por LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: “El pasado como modelo...”, *op. cit.*, 2001, p. 644.

¹⁸ Algunos de estos trabajos son: REINA DE LA MUELA, D.: *Ensayo sobre las directrices de un estilo imperial*, Madrid, 1944; PORTABALES PICHEL, A.: *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado Herreriano*, Madrid, 1945; CHUECA GOITIA, F.: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1947. Desde el análisis historiográfico posterior, véanse: VV.AA.: *Arquitectura para después de una guerra (1939-1949)* (cat. ex.), Barcelona, 1977; PÉREZ ESCOLANO, V.: “Del fascismo al franquismo. La idea de arquitectura en España (1929-1950)”, *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, 0, 1998, pp. 192-206.

¹⁹ DE SÁNCHEZ CAMARGO, M.: “La pintura de ayer, de hoy y de mañana”, *El Alcázar*, 16-XI-1939, p. 2.

²⁰ Sobre estas cuestiones véanse, CIRICI, A.: *La estética del franquismo*, Barcelona, 1977; LLORENTE HERNÁNDEZ, Á.: *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, 1995.

1. Francisco de Zurbarán, *San Serapio*, pintura al óleo sobre lienzo, 120 x 103 cm, 1628, Wadsworth Athenaeum, Connecticut.

2. José Ortiz Echagüe, *Cartujo*, h. 1940, fotografía perteneciente al libro *España mística*, edición de 1943.

vislumbran lo evidente: los lazos formales con el arte del Siglo de Oro español, en especial, con la pintura de Zurbarán y con la imaginería castellana:

(Ortiz Echagüe) “Penetra hoy en uno de los ambientes más altos y ricos de tradición y de arte de nuestro pueblo: en los del misticismo. La vida religiosa fomentó en nuestra Patria una riqueza plástica singular (...) Ortiz Echagüe emplea el concepto más español en su fotografía. Ello da por resultado un contraste de plasticidad igual que aparece en los monjes de Zurbarán y en las tallas realistas castellanas; sus composiciones las resuelve, asimismo, con el claroscuro de tantos lienzos de nuestra pintura religiosa”.²¹

En efecto, las imágenes que forman parte de este trabajo presentan una misma concepción estática del tiempo, como si el decurso de éste se detuviera en un momento y en un lugar que parecen fuera de la contemporaneidad. La solemne presencia de los monjes cartujos y cistercienses, ocupando la integridad del encuadre, sobre fondos en muchas ocasiones indefinidos, responde a las composiciones presididas por estos mismos religiosos en los lienzos zurbaranescos (figs. 1 y 2).

Asimismo, las panorámicas de diversos monumentos (catedrales, monasterios, ermitas, etc.) (fig. 3) nos transmiten esa misma sensación de eternidad, aunque a veces recurra al “topos” romántico de la ruina, mostrando así una poco disimulada nostalgia por lo que fue, por esa antigua grandeza espiritual y cultural de los siglos medievales. Esta temática arquitectónica

²¹ BARBERÁN, C.: “Arte y artistas. *La España mística*, de Ortiz Echagüe”, *ABC*, 24 de agosto 1944, p. 11. Puede verse también la breve reseña que se hace en *ABC*, 21 de mayo 1944, p. 33.

seguía estando muy en vigor entre los fotógrafos *amateurs* nacionales, continuando en ciertos aspectos el carácter aparentemente positivista, clasificatorio, de inventarios (ficheros) de patrimonio histórico artístico, con especial interés en el arte de la Edad Media. Sin embargo, esa actitud taxonómica queda relativizada por el peso connotativo del conjunto del paisaje, que adquiere una gran presencia simbólica, como ya se había dado con la pintura en torno a la generación del 98.²² Ese interés simbólico por la arquitectura histórica será reeditado por Ortiz Echagüe en *España. Castillos y alcázares*, en 1956.

3. José Ortiz Echagüe, páginas interiores con el Pórtico de la Gloria y la fachada de la Plaza del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela, pertenecientes a *España mística*, h. 1940.

En otro orden de cosas, la figura humana vuelve a tener preeminencia en *España mística* a partir de una serie de actos comunitarios, como la Semana Santa, en que se nos ofrece una visión solemne, llena de boato y gravedad, con la presencia de los pasos y los cofrades. En otros casos, el autor genera composiciones que nos sitúan, como espectadores, ante una especie de realismo mágico, pleno de ensoñación (fig. 4).

4. José Ortiz Echagüe, *Penitentes en Cuenca*, 1940, fotografía perteneciente a *España mística*, edición de 1943.

Un planteamiento –el caracterizado por el boato y la solemnidad– que nos recuerda en gran medida al trabajo casi coetáneo del fotógrafo sevillano Luis Arenas Ladislao (1911-1991), que, con sus libros *Semana Santa en Sevilla* (1947) (fig. 5), y el ya muy posterior *Sevilla eterna* (1973), representa esa visión más oficialista, más cercana al boato referido antes, buscando un componente impactante y emocional acorde con los momentos sublimes de la Pasión y Muerte de Cristo.²³ Unas propuestas, las de Ortiz Echagüe y Arenas Ladislao, muy diferentes a las aproximaciones que sobre este mismo tema abordarán algunos nombres de la renovación, como Francesc Català-Roca, Ricard Terré o Francisco Ontañón, éste último en su libro *Los días iluminados*, editado por Lumen en 1965, con textos de Alfonso Grosso, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,

²² PENA, M. del C.: *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*, Madrid, 1983.

²³ Más información sobre el tratamiento de la Semana Santa en la fotografía española, en LARA LÓPEZ, E. L.: "Nacionalcatolicismo y religiosidad popular (1939-1953). Un análisis de documentación fotográfica", *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 29, 2003, pp. 71-83.

5. Luis Arenas Ladislao, *Semana Santa en Sevilla*, h. 1947.

o Juan Ramón Jiménez, entre otros. Los tres últimos fotógrafos citados se preocupan de mostrar una Semana Santa menos trascendente, llena de momentos fugaces, incluso banales, centrando su objetivo muchas veces alejado de los pasos procesionales, y descartando el componente emocional.

Además de estos actos colectivos, debemos destacar la inclusión de otro tipo de celebraciones, de tono más lúdico (romería del Rocío, etc.), que contrastan con la seriedad de las anteriores procesiones, con lo cual se revelan las múltiples facetas de la religiosidad española, en este caso, de carácter más popular. Son las imágenes más dinámicas, situándose muy próximas a la técnica del reportaje.

A modo de conclusión, podemos decir que el libro fotográfico *España mística*, de José Ortiz Echagüe, es un buen ejemplo de esa

vuelta al pasado, entre nostálgica y justificadora, que el régimen franquista adoptó en el contexto de aislamiento a nivel diplomático del período de la autarquía. En paralelo a esta coyuntura geopolítica, este trabajo, junto con la mayor parte de las manifestaciones plásticas y la arquitectura nacionales, son muestras singularmente útiles para afianzar la tesis de la excepcionalidad de España, en un mundo especialmente convulso por los sucesos bélicos que estaban aconteciendo, y que después de 1945, asistiría, en el ámbito de las manifestaciones artísticas, al definitivo triunfo de la abstracción pictórica.

Estrategias de arte y ciencia

IDENTIFICACIÓN DE PIGMENTOS EN ALGUNAS PINTURAS DE ÉPOCA MODERNA MEDIANTE ESPECTROSCOPIA RAMAN (CASOS ESTUDIADOS POR EL CENTRE D'ART D'ÉPOCA MODERNA)

La aplicación de la espectroscopia Raman a obras de arte ha comportado una revolución en el mundo del arte y se ha convertido en una gran herramienta para museos, coleccionistas y galeristas. Esta técnica permite la identificación de pigmentos en manuscritos, cantorales, murales, policromías, óleos sobre lienzo, mapas, papiros y papel chino entre otros.

A lo largo de la historia los pigmentos han ido variando en uso popular y composición, lo que hace que diferencias sutiles en estos aspectos puedan proporcionar información sobre la época de ejecución, contexto geográfico de la obra, permiten obtener información acerca del artista (paleta habitual) e identificar falsificaciones además de la determinación de productos de degradación del material.

La espectroscopia Raman es una técnica que permite la determinación de estructuras moleculares y la identificación de productos, tanto de naturaleza inorgánica como orgánica.¹ Cada material, pigmento, presenta un espectro Raman característico atendiendo a su composición molecular y estructura cristalina. Para identificar un pigmento u otro material

¹ PÉREZ ALONSO, M.; CASTRO, K.; MADARIAGA, J. M.: "Vibrational spectroscopic techniques for the analysis of artefacts with historical, artistic and archaeological value", *Current Analytical Chemistry*, 2, 2006, pp. 89-100.

empleado en la obra de arte es necesario tener los espectros de dichos pigmentos (materiales de referencia) para poder compararlos con los espectros obtenidos de la obra de arte.

El Servicio científico-técnico de Resonancia Magnética Nuclear de la Universidad de Lleida dispone de un espectrofotómetro láser Raman con un microscopio confocal. Además el equipo dispone de una sonda externa lo que permite el análisis de la obra de arte directamente sin necesidad de extraer ninguna micromuestra sea cual sea la dimensión de la obra de arte a analizar.

Nuestro servicio de análisis ha empezado a crear su propia base de datos de pigmentos. De momento en el Servicio ya se dispone de 82 espectros propios de pigmentos y, juntamente con librerías de pigmentos encontradas en la literatura ya se pueden analizar e identificar un conjunto importante de los pigmentos presentes en una obra de arte.

El servicio de Raman de la UdL trabaja conjuntamente con el Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) en la caracterización de obras de arte. Así, uniendo la identificación de pigmentos que realizamos en el servicio con la información histórica del CAEM, mediante la cual se comparan estilos, líneas y formas, se llega a obtener información sobre el año, geografía y paleta del artista y, dado el caso, se pueden detectar falsificaciones. Por el momento ya se han analizado por espectroscopia Raman 1 fresco y 3 óleos algunos resultados de los cuales se presentan en esta ponencia.

The application of Raman spectroscopy to artwork has become a revolution in the world of art. Nowadays, it's an essential tool for museums, collectors and gallery owners. This technique allows the identification of pigments in manuscripts, cantorals, wall paintings, polychromes, oil on canvas, maps, papyri, Chinese paper and so on.

Thorough history pigments have varied in popular usage and composition, which made that subtle differences in these aspects can provide information about the period time, place or style of a given artwork, the usual palette of the artist, the identification of counterfeits, besides of determination of the degradation products of the original material.

Raman spectroscopy is an analytical technique that permits the determination of molecular structures and the identification of inorganic and organic compounds. Each material, pigment, has a characteristic Raman spectrum according to its molecular composition and crystal structure. In order to identify pigments or other materials it is compulsory to get the spectra of the corresponding reference materials to compare with the spectra obtained from the artwork.

The scientific technical service of Nuclear Magnetic Resonance of the University of Lleida has acquired a laser Raman spectrophotometer with a confocal microscope. The instrumentation is equipped with an external probe that allows the analysis of artwork directly, without any microsampling, and regardless the size of the artwork.

Our scientific and technological service has started to create own pigment database. At the present, the database contains the spectrum of 82 pigments. Hence, we can analyse and

identify an important number of pigments used in a given artwork combining these data with some pigment libraries found in the literature.

We are working jointly with the Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) in the characterization of artworks. Thereby, joining the pigment identification with the historic information provided by the CAEM, whereby comparing styles, lines and shapes, the period time, place, artist's palette of a determined artwork can be assessed and even counterfeits detected. By the moment, 1 fresco and 3 oil on canvas have been analysed by our service and some results are presented in this communication.

ESPECTROSCOPIA LÁSER RAMAN

LA TÉCNICA

La espectroscopia Raman fue descubierta por un físico de la India, Chandrasekhara Venkata Raman, al que le otorgaron el premio Nobel de Física en 1930.

La espectroscopia Raman es una técnica que permite la determinación de estructuras moleculares, cristalinas y la identificación de productos, tanto de naturaleza inorgánica como orgánica. Por ejemplo podemos diferenciar el diamante del grafito, ambos formados sólo por átomos de carbono enlazados entre sí, debido a que el diamante tiene una estructura cristalina, es un cristal, y el grafito no tiene ninguna estructura cristalina, es amorfo.

La espectroscopia Raman se basa en la dispersión de la radiación de un haz de luz monocromático, que proviene de una fuente de láser de la radiación visible o infrarroja, por parte del material que se analiza debido a la interacción de la luz con los estados vibracionales y rotacionales de las moléculas.² Esta dispersión de la luz por parte de la muestra es la que se llama dispersión Raman y la que nos proporciona información sobre las moléculas que forman parte de un material determinado.

El resultado de realizar un análisis Raman de un material es un espectro. Es decir, un gráfico donde aparecen varias señales de diferente intensidad situadas a diferentes longitudes de onda. Cada material presenta un espectro Raman característico, único, atendiendo a su composición molecular y estructura cristalina.

UTILIZACIÓN DE LA ESPECTROSCOPIA LÁSER RAMAN EN LA IDENTIFICACIÓN DE PIGMENTOS EN OBRAS DE ARTE

La aplicación de la espectroscopia Raman a obras de arte ha significado una revolución en el mundo del arte y se ha convertido en una gran herramienta para museos, coleccionistas

² EDWARDS, H. G.M; CHALMERS, J. M.: *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art History*, RSC Analytical Spectroscopy Monographs, Cambridge, 2005.

y galeristas. Esta técnica permite la identificación de pigmentos en manuscritos, cantorales, murales, policromías, oleos sobre lienzo, mapas, papiros y papel chino entre otros.³

A lo largo de la historia los pigmentos han ido variando en uso popular y composición, lo que hace que diferencias sutiles en estos aspectos puedan proporcionar información sobre el período, lugar o estilo de un determinado trabajo. La identificación química de los pigmentos no puede garantizar absolutamente la autenticidad basándose en la composición del material, pero puede aportar pruebas sólidas para sustentar la autenticidad de una obra. La identificación de falsificaciones de obras de arte y de material arqueológico es de gran importancia en el manejo y salvaguarda de la herencia cultural. También es muy interesante la determinación de productos de degradación del material y su mecanismo para encontrar métodos adecuados para reducir la causa del daño haciendo que se conserve lo mejor posible.⁴

Cada material, pigmento, presenta un espectro Raman característico atendiendo a su composición molecular y estructura cristalina. Para identificar un pigmento u otro material empleado en la obra de arte es necesario tener los espectros de dichos pigmentos (materiales de referencia) para poder compararlos con los espectros obtenidos de la obra de arte.⁵ La identificación de los pigmentos utilizados en una determinada obra de arte se podría realizar comparando los espectros obtenidos con los espectros de una base de datos ya creada. No obstante, no hay una adecuada base de datos especializada en materiales de referencia sobre Bellas Artes, lo que hace que los científicos hayan de analizar muchos materiales de referencia y construir su propia base de datos.

Nuestro servicio de análisis, el servicio científico-técnico de Resonancia Magnética Nuclear (en adelante SCT de RMN), ha empezado a crear su propia base de datos de pigmentos. De momento en el Servicio ya se dispone de 82 espectros propios de pigmentos y, juntamente con librerías de pigmentos encontradas en la literatura⁶ estamos capacitados para analizar e identificar un conjunto importante de los pigmentos presentes en una obra de arte.

En la fig. 1 se puede ver un ejemplo de un espectro de un punto analizado de un obra de arte estudiada por nuestro servicio de RMN y por el Centre d'Art d'Época Moderna (en adelante CAEM) (espectro representado en color verde), y el espectro de un pigmento de referencia, el blanco de titanio, pigmento inorgánico compuesto químicamente por dióxido de titanio (espectro representado en color azul). Se puede observar como todas las señales del material de referencia están presentes en el espectro del pigmento de la obra de arte y además están en la misma proporción de intensidad indicando que se trata del blanco de titanio (fig. 1).

³ *Ibid.*

⁴ PÉREZ ALONSO, M.; CASTRO, K.; MADARIAGA, J. M.: "Vibrational spectroscopic...", *op. cit.*, 2006.

⁵ *Ibid.*

⁶ BELL, I. M.; CLARK, R. J.H.; GIBBS, P. J.: "Raman spectroscopic library of natural and synthetic pigments (pre- N 1850 AD)", *Spectrochimica Acta Part A*, 53, 1997, pp. 2159-2179; BURGIO, L.; CLARK, R. J. H.: "Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation", *Spectrochimica Acta Part A*, 57, 2001, pp. 1491-1521.

CARACTERÍSTICAS DE LA ESPECTROSCOPIA RAMAN EN EL ANÁLISIS DE OBRAS DE ARTE

Cuando se necesita analizar una obra de arte se han de evitar el máximo de daños, es decir necesitamos una técnica que sea lo menos destructiva posible, evitando siempre que se pueda extraer una micromuestra. Otra premisa es la obtención de datos precisos y que sean objetivos, que nos den confianza, mediante una técnica accesible para los estudiosos del arte, que tenga un precio razonable y un tiempo de análisis corto.

La espectroscopia Raman nos proporciona todos estos requisitos. La preparación de la muestra es mínima, no siendo necesario en la mayoría de los casos extraer ninguna micro muestra ya que se puede analizar la obra de arte tal cual sin dañarla mediante una sonda externa que dispone el equipo. En cualquier caso, y si se considera necesario se puede realizar una microextracción de la muestra y analizarla también con dicho equipo. La sonda externa permite analizar grandes objetos sin importar el tamaño de la obra. El análisis no es destructivo, es decir, la zona que se ha analizado permanece intacta. El tiempo que se tarda en analizar un punto de la obra es corto, del orden de minutos. Permite el análisis de una zona muy pequeña, a escala micrométrica. Por último, pero muy importante, es una técnica relativamente nueva y que por tanto está en constante evolución.⁷

1. Espectro Raman de blanco de titanio de un punto analizado de un obra de arte estudiada por el servicio científico-técnico de Resonancia Magnética Nuclear (en adelante SCT de RMN) y el Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida.

ESPECTRÓMETRO LÁSER RAMAN DEL SCT DE RMN DE LA UNIVERSITAT DE LLEIDA

El SCT de RMN de la Universidad de Lleida (en adelante UdL) dispone de un espectrofotómetro láser Raman NRS-7100 de JASCO dotado de un microscopio confocal con tres objetivos, de 5, de 10 y de 100 aumentos y un objetivo de inmersión, un detector CCD refrigerado por aire (-70°C) y dos láseres, uno verde (532 nm) y otro rojo (785 nm). El equipo permite la medida de las transiciones Raman en el intervalo de 100 a 8000 cm⁻¹, cuando se utiliza el láser de 532 nm, y de 100 a 3500 cm⁻¹, cuando se utiliza el láser de 785 nm, con una resolución de 0,5 cm⁻¹.

En este equipo la luz láser se enfoca en la muestra a través del objetivo del microscopio y la luz dispersada por la muestra es reenfocada hacia una apertura que actúa como filtro

⁷ DAS, R. S.; AGRAWAL, Y. K.: "Raman spectroscopy: Recent advancements, techniques and applications", *Vibrational Spectroscopy*, 57, 2011, pp. 163-176.

2. Análisis por espectroscopía Raman de los pigmentos de un óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla, titulado *Estudio de Cristo* (1883), en el SCT de RMN.

3. Estudio de un fresco transportado a lienzo, titulado *Triunfo de Galatea* (a partir de 1555), en el SCT de RMN.

espacial y es detectada para producir un espectro. El enfoque permite una elevada resolución y una imagen tridimensional de la muestra con una resolución micrométrica.

Además el equipo dispone de una sonda externa con un objetivo de 20 aumentos para el análisis de muestras de grandes dimensiones con el láser de 785 nm. Siempre que se pueda es mejor analizar dentro del equipo por que la intensidad de los espectros es mayor y el tiempo de análisis es menor que con la sonda, pero la información que se obtiene es la misma.

En la fig. 2 se puede ver el análisis de una obra de arte de grandes dimensiones analizada por el SCT de RMN conjuntamente con el CAEM con la sonda del espectrómetro láser Raman (fig. 2).

ANÁLISIS DE OBRAS DE ARTE

ANÁLISIS DE LOS PIGMENTOS DE UN FRESCO POR ESPECTROSCOPIA LÁSER RAMAN

El SCT de RMN juntamente con el CAEM analizó un fresco por espectroscopia láser Raman con la sonda externa para identificar los pigmentos que se utilizaron para pintar un fresco. En la fig. 3 se muestra el fresco que se analizó, en principio del s. XVI, y los diferentes puntos que se analizaron del fresco, en concreto 15 puntos. Los espectros obtenidos de cada punto se compararon con los espectros de los pigmentos de referencia de la base de datos creada por nosotros. De esta manera se identificaron 4 pigmentos. El blanco de carbonato cálcico, el rojo pavonazo, naranja tierra y marrón tierra (fig. 3).

PIGMENTOS UTILIZADOS EN EL S. XVI

A continuación se describe la relación de los pigmentos utilizados en la época en la que probablemente se pintó la obra de arte, el s. XVI, y en la técnica al fresco.

Blanco de carbonato cálcico o blanco sangiovanni: se utilizaba especialmente en la técnica al fresco y para hacer imprimaciones. Se utiliza desde la Prehistoria.⁸

Azul azurita: no disponemos del material de referencia pero sí que disponemos de su espectro.⁹ En el s. XV era muy común su uso. Aunque no es un color estable, se ha utilizado en todas las técnicas. Este pigmento era costoso ya que se había de importar.¹⁰ En el s. XVI se deja de utilizar para retablos.¹¹

Azul ultramar: probablemente utilizado desde la antigüedad en el óleo, templo fresco y miniatura. En el fresco solo se utilizaba para retoques y acabados ya que reaccionaba con la cal. Antes de aplicarlo a grandes extensiones se ponía una capa de negro o azul azurita para el óleo, o azul azurita y negro para el fresco.¹²

Azul esmalte: se utilizó durante el s. XV por toda Europa. El cobalto, elemento principal, también aparece en las vidrieras góticas, los vidrios venecianos y la pinturas venecianas del s. XVI, así como en objetos egipcios de vidrio azul. Tiene limitaciones técnico-artísticas debido a la medida del grano.¹³

Bermellón: no se dispone del material de referencia pero si de su espectro. Se utiliza desde la antigüedad.¹⁴

TIERRAS:

Rojo tierra: se utiliza desde el Paleolítico. Buen poder para cubrir y gran estabilidad. Apto para todas las técnicas.¹⁵

Ocre tierra: se utiliza desde la Prehistoria. El ocre rojo puede aparecer naturalmente o bien a través de la calcinación del ocre amarillo.¹⁶

Marrón tierra: compuesto por óxidos de hierro. Se utiliza desde la antigüedad. Útil para todas las técnicas.¹⁷

Rojo Pavonazo: es similar a las tierras rojas. Compuestos de óxido de hierro. Se utiliza en el fresco, aunque la cal ha de estar muy fresca.¹⁸

⁸ Librería Sagramoso (Verona) - Finales s. XV – Inicios s. XVI; Base datos de pigmentos del CAEM.

⁹ Base de datos Raman de Bio-rad

¹⁰ Librería Sagramoso (Verona) - Finales s. XV – Inicios s. XVI.

¹¹ Base datos de pigmentos del CAEM.

¹² Ver nota 8.

¹³ Ver nota 11.

¹⁴ Ver nota 9.

¹⁵ Ver nota 11.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ver nota 8.

Verde de malaquita o verde montaña: la malaquita no se encuentra nunca sola, siempre con azurita. No disponemos del material de referencia pero sí de su espectro.¹⁹

Tierra verde: como todas las tierras es un pigmento muy estable, por tanto, se puede utilizar en todas las técnicas. Para el fresco es un pigmento imprescindible. En la pintura medieval italiana y en épocas posteriores se utilizaba como base de las carnaduras.²⁰

Amarillo de plomo y estaño: principalmente se utiliza en la pintura al óleo.²¹ No disponemos del material de referencia pero tenemos el espectro de una base de datos de Bio-rad.²²

Amarillo orpimente: no disponemos del material de referencia pero sí de su espectro.²³ Se utiliza en pequeñas cantidades en los colores verdes.²⁴

Negro de humo: según Bruquetas,²⁵ no se utilizaba en la técnica al fresco debido a la dificultad de unirse con el agua. Sólo se detecta por Raman con el láser verde (532 nm).

Negro de calcinación procedencia animal: disponemos del material de referencia pero no se detecta por Raman con láser de 785 o 532 nm. No consta en ningún documento italiano ni en ninguna importación.²⁶

Negro de calcinación procedencia vegetal, negro viñas: no disponemos del patrón ni del espectro.²⁷

Negro tierra: se utilizaba principalmente en el fresco.²⁸ No disponemos del patrón ni del espectro.

Lacas de colorantes vegetales, pigmentos orgánicos: no disponemos del patrón ni del espectro.²⁹

¹⁹ BELL, I. M.; CLARK, R. J.H.; GIBBS, P. J.: "Raman spectroscopic...", *op. cit.*, 1997.

²⁰ Ver nota 8.

²¹ EDWARDS, H. G.M; CHALMERS, J. M.: *Raman Spectroscopy...*, *op. cit.* 2005; PÉREZ ALONSO, M.; CASTRO, K.; MADARIAGA, J. M.: "Vibrational spectroscopic...", *op. cit.*, 2006.

²² WEHLING, B.; VANDENABEELE, P.; MOENS, L.; KLOCKENKÄMPER, R.; VON BHOLEN, A.; VAN HOOYDONK, G.; DE REU, M.: "Investigation of Pigments in Medieval Manuscripts by Micro Raman Spectroscopy and Total Reflection X-Ray Fluorescence Spectrometry", *Mikrochimica Acta*, 130, 4, 1999, pp. 253-260.

²³ PÉREZ ALONSO, M.; CASTRO, K.; MADARIAGA, J. M.: "Vibrational spectroscopic...", *op. cit.*, 2006.

²⁴ Ver nota 10.

²⁵ BRUQUETAS, R.: *Técnicas y Materiales de la Pintura Española en los siglos de Oro*, Madrid, 2002, p. 172

²⁶ Ver nota 11.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

El pigmento blanco de carbonato cálcico (blanco Sangiovanni) identificado está mezclado con la mayoría de los pigmentos de este fresco en diversas proporciones. Se utilizaba para atenuar el color y dotarlo de opacidad y corporeidad.³⁰

El rojo pavonazo o hematites está compuesto químicamente por óxidos de hierro. Se encontró en los puntos 2, 3, 4, 7, 8 y 9.

En el punto 10 se encontraron 3 pigmentos, el blanco de carbonato cálcico, el marrón tierra y naranja tierra. Las tierras están formadas también por óxidos de hierro. En el resto de los puntos analizados se encontró el blanco de carbonato cálcico y no se pudo identificar si había otros pigmentos.

Aunque se observa color verde, no se ha podido identificar. Podría tratarse de tierra de Verona o de verde malaquita pero no se identificaron las señales características de estos pigmentos, pigmentos de los cuales se dispone del espectro del material de referencia.³¹

Se ha de destacar que no se ha encontrado azul de ultramar.

Sólo se ha podido identificar el pigmento blanco del cielo y mar pero seguramente se trata de un negro, ya que para pintar el cielo y mar se utilizaba azurita, pigmento que no se ha encontrado en el espectro y del que disponemos del espectro del material de referencia. En el s. XVI se utilizaba negro para representar el color azul, como el negro de viñas, negro hecho por calcinación de sarmientos y que ofrece una buena gama de grises. El mar, gris neutro, por efecto óptico de contraste de complementarios con los colores cálidos contiguos parece una tonalidad azul.³²

Los pigmentos identificados en el fresco, blanco de carbonato cálcico, rojo pavonazo y las tierras naturales se utilizaron todos en el s. XVI en pintura al fresco, según la relación de pigmentos utilizados para pintar el fresco en esta época. Por tanto, podría tratarse de un fresco pintado en el s. XVI. No obstante se necesita más información (histórica, comparación de estilos, líneas y formas...) para obtener información sobre la autoría, año y geografía.

ANÁLISIS DE LOS PIGMENTOS DE UNA PINTURA

En este caso el SCT de RMN juntamente con el CAEM analizó una pintura mediante espectroscopía láser Raman con la sonda externa, para descartar o confirmar una posible atribución a una escuela italiana de Renacimiento, por tanto se esperaba encontrar pigmentos característicos de la época (s. XV-XVI) y de la zona. Para ello se analizaron diferentes puntos de la obra de arte, que correspondían a diferentes colores, para intentar identificar

³⁰ WEHLING, B.; VANDENABEELE, P.; MOENS, L.; KLOCKENKÄMPER, R.; VON BHOLEN, A.; VAN HOOYDONK, G.; DE REU, M.: "Investigation of Pigments...", *op. cit.*, 1999.

³¹ BELL, I. M.; CLARK, R. J.H.; GIBBS, P.J.: "Raman spectroscopic...", *op. cit.*, 1997.

³² *Ibidem*.

4. Estudio de una pintura al temple sobre tabla, titulada *Virgen del libro* (s. XX), en el SCT de RMN.

los pigmentos con los que había sido elaborada. En la fig. 4 se muestra una fotografía de la pintura que se analizó y los diferentes puntos que se analizaron de la obra de arte, en concreto 6 puntos (fig. 4).

Los espectros Raman obtenidos de cada punto se compararon con los espectros de los pigmentos de referencia de la base de datos creada por nosotros. De esta manera se identificaron 4 pigmentos. El blanco de titanio, el azul de ftalocianina, el amarillo azoico y el bermellón.

DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

El blanco de titanio es un pigmento inorgánico que proviene de un mineral, atanasita o rútil, el cual se empieza a comercializar entre 1916-1919 por parte de la industria americana y noruega.³³ Actualmente ocupa un papel importante entre el grupo de pigmentos blancos.

El azul de ftalocianina es un pigmento orgánico que fue descubierto en 1926 y

comercializado en el campo de la pintura el 1935.³⁴

El amarillo brillante, que es un tipo de amarillo azoico, está formado por una mezcla de óxido de cinc, amarillo monoazo y arilamida modificada. Éste se empezó a utilizar en 1910.³⁵

El bermellón es un pigmento inorgánico compuesto por sulfuro de mercurio y se utiliza desde la antigüedad y aún se comercializa.³⁶

Todos los pigmentos identificados, a excepción del bermellón, se empiezan a utilizar a partir del s. XX, por tanto, teniendo en cuenta la identificación de los materiales es muy probable que se trate de una copia en estilo.

³³ Ver nota 11.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

DE LA PINTURA A LA CERÀMICA. OBRES INÈDITES DEL PINTOR CERÀMIC JOSEP SANCHIS A LA COL·LECCIÓ DE LA FUNDACIÓ LA FONTANA

El present treball és el resultat de l'estudi realitzat a les obres del pintor ceràmic Josep Sanchis i Cambra (1772-1845?) localitzades als fons de la col·lecció privada de la Fundació La Fontana, fins aleshores inèdites.

La ponència gira al voltant de l'anàlisi i la reflexió sobre la figura, la tècnica i l'obra d'aquest autor valencià a partir de la relació que existeix entre la pintura tradicional i l'anomenada pintura ceràmica. El treball vol fer palès les semblances que hi ha entre els tractaments clàssics d'una obra de cavallet i els plafons ceràmics, a través de les produccions de Sanchis.

Aquest pintor, que cultivà un estil neoclàssic i romàntic, dominador de la tècnica de la ceràmica, buscà traslladar a la taulelleria els postulats i els paràmetres utilitzats en la pintura tradicional, la qual cosa suposà un augment en la qualitat pictòrica de les produccions que fins aleshores havien alimentat la tradició ceràmica valenciana. El seu art, d'alguna manera, fou revulsiu en un moment històric on la reputació de la ceràmica no anava més enllà de ser un art popular allunyat del caràcter d'art major que gaudia la pintura de cavallet o l'escultura. En aquest moment la figura del mestre alfarer es substituïda per la de pintor ceràmic. Les obres eren signades com si d'un quadre es tractés, les quals es revaloraven en funció del reconeixement del seu autor.

El concepte de Pintura Ceràmica, que es reivindica a través de les produccions d'artistes com Sanchis, surt en les darreries del segle XVIII i és el resultat de l'evolució i maduresa de

la tradició ceràmica fortament arrelada en terres valencianes des del segle XVII. Artistes com Joan Bru, el propi Sanchis o Francesc Dasí, foren pintors ceràmics, que a partir dels seus coneixements tècnics en ceràmica, unit a la seua formació i coneixement artístic plasmat en les seues obres, revolucionen el concepte de ceràmica arquitectònica, que fins aquell moment predominava. Trenquen amb els postulats del Barroc i Rococó imperants fins el moment, que ja inicià la figura de Marcos Antonio Disdier, activant noves tècniques i nous conceptes en la fabricació de la ceràmica en València en l'última part del segle XVIII.

El pintor ceràmic s'enfrontà a uns reptes conceptuals i tècnics limitats pels propis sistemes de producció que té la ceràmica a diferència de l'execució d'una pintura a l'oli com es feia en aquell temps. Aquests pintors ceràmics, formats sota una disciplina artística com la de la Reial Acadèmia de Sant Carles en alguns casos, intenten extrapol·lar en les seues obres ceràmiques els principis que en aquell moment s'aplicaven a una obra pictòrica convencional sobre cavallet. Utilitzaven el mateix sistema de fonts gràfiques per a la realització de la pintura augmentant la qualitat i sensibilitat culta d'aquestes fonts.

Aquest canvi de concepció a l'hora de crear un panell ceràmic pensant com si fora una pintura de cavallet provocà una vertadera revolució també en la tècnica, la qual cosa obligà a una evolució de la paleta cromàtica principalment dels pigments per tal de cercar nous recursos i games cromàtiques tan difícils d'emular en ceràmica degut als seus estrictes paràmetres de fabricació.

En aquest sentit la figura de Josep Sanchis és reconeguda com una personalitat clau en la gènesis del pictoricisme ceràmic. Fou un reputat pintor que treballà en les millors fàbriques de la ciutat, començant en les Reials Fàbriques sota la direcció de Maria Disdier, fins acabar essent el director de la fàbrica de Miquel Royo i García, la més important del moment, on encetà una saga familiar que prosseguí les seues premisses al llarg del segle XIX.

En conclusió, la ponència gira al voltant de la idea i el reconeixement de la pintura ceràmica com aproximació a un art major, evidenciada en general en l'obra completa de Sanchis, i analitzant de forma detallada els exemples localitzats en la col·lecció de la Fundació La Fontana.

This paper is the result of a study on the works of the ceramic painter Josep Sanchis i Cambra (1772-1845?) that belong to the private collection of La Fontana Foundation, hitherto unpublished.

The work is focused on the analysis and reflection on the leading figure, the art and work of the Valencian author from the relationship between the traditional painting and the glazed ceramic tile work painting. This study aims to clear the similarities between the classical treatment of a canvas painting and ceramic panels by analysing the production of Sanchis.

This painter, who developed a romantic and neoclassical style and was skillful in the technical glazed ceramic tile work, tried to find a way to apply the principles and parameters used in traditional painting, which meant an increase in the pictorial quality of the Valencian ceramics' productions hitherto. His art, in a way, served as an incentive at that historical moment in

which the reputation of the ceramic art only was a folk art, far less important than the canvas painting or sculpture. At that time the figure of the master potter was replaced by the ceramic painter. The works were signed as if they were paintings, which would revalue the recognition of its author.

The concept of Ceramics Painting, which is claimed by the productions of artists like Sanchis, began in the late eighteenth century and was the result of the evolution and maturity of the ceramic tradition rooted in the Valencian region since the seventeenth century. Artists like Joan Bru, himself Sanchis and Francesc Dasí were ceramic artists, who, from their experience in glazed ceramic tile works, together with their training and artistic knowledge embodied in their works, revolutionized the concept of architectural ceramics, which had prevailed so far. They broke up the Baroque and Rococo prevailing assumptions hitherto, which Marcos Antonio Disdier had begun with new techniques and concepts in the production of ceramics in Valencia in the latter part of the eighteenth century.

The ceramic artist confronted conceptual and technical challenges limited by their own systems of ceramic production as opposed to performing an oil painting as a job at that time. These ceramic painters, sometimes trained in an art discipline at the Royal Academy of San Carlos, tried to extrapolate in their ceramic works the principles applied in this period to conventional canvas painting. They used the same graphics sources system for performing a painting by increasing the refined sensitivity and the quality of these sources.

This change of proceeding, in which they created ceramics panels conceived as canvas painting, also revolutionized the techniques. They discovered new pigments and found innovative chromatic resources.

In that respect, the painter José Sanchis is recognized as a key element in the genesis of ceramic picturicism. He was a renowned painter who worked in the best factories in the city, starting at the Royal Factories under the direction of María Disdier and ended up being the director of the Miquel Royo García's factory, the most important in that moment, where his descendents continued his premises throughout the nineteenth century.

In conclusion, the paper deals with the idea and the recognition of ceramics painting as an approach to a greater art, generally evidenced in the complete work of Sanchis, by analyzing in detail the examples located in the collection La Fontana Foundation.

INTRODUCCIÓ

Josep Sanchis està considerat com un dels principals pintors ceràmics valencians i un dels majors exponents del moviment conegut com pictoricisme ceràmic, que en la primera meitat del segle XIX va assolir les produccions de la ciutat de València. En aquest treball es pretén fer una anàlisi i una reflexió sobre la figura, la tècnica i l'obra d'aquest autor a partir de la relació que existeix entre la pintura tradicional i l'anomenada pintura ceràmica. Així doncs, es volen fer palès les semblances que hi ha entre els tractaments clàssics d'una obra de cavallet i els plafons ceràmics, a través de les produccions de Sanchis i analitzant de forma detallada els exemples localitzats en la col·lecció de la Fundació La Fontana.

Abans d'endinsar-se en el tema principal de la ponència cal fer una menció breu de les circumstàncies i els antecedents que influeixen en les produccions de Sanchis per tal de contextualitzar el moment històric i poder entendre els orígens i motius que desenvolupen en aquest moviment artístic.

Cal tenir clar que València, fou des del segle XVII, sobre tot en el XVIII i fins la primera meitat del segle XIX el principal centre productor de ceràmica del sud d'Europa, tal i com demostra la llunyania a la que aplegaren l'exportació de les seues produccions, així com les seues influències.

Si a l'edat mitjana foren Manises i Paterna els centres de referència, passant a Triana, a Talavera o a Catalunya en posterioritat, al segle XVIII fou València, de nou, el principal centre productor. I quan diguem València, cal matisar que es tracta de València ciutat. De la pròpia capital, bàsicament intramurs, on s'estableix una gran proliferació de centres productors. Concentració que es pot visualitzar de manera evident en el mapa publicat per Pérez Guillén en el 2006,¹ on ens podem fer una idea clara del nombre de fàbriques implantades en la ciutat de València al llarg d'aquest període.

Centrant-se en el cas que ens ocupa, parlarem d'un dels pintors més reconeguts del moment de major esplendor de la producció ceràmica valenciana, el moviment conegut com pictoricisme en la ceràmica, del que fou un dels principals exponents.

Josep Sanchis i Cambra, que naix al 1772, fou el primer d'una nissaga de creadors ceràmics nascut al si de la tradició taulellera valenciana del segle XVIII, el qual esdevingué tan important a València, que treballà en les millors fàbriques de la ciutat, començant en les Reials Fàbriques sota la direcció de Maria Disdier,² fins acabar essent el director de la fàbrica de Miquel Royo i García, la més important del moment, on formà part des de 1821, tal i com afirma Valls Davis en 1894,³ on encetà una saga familiar que prosseguí les seues premisses al llarg del segle XIX.

LA PINTURA CERÀMICA

La importància d'aquest pintor ceràmic radica en que fou un dels principals artífex que promogueren una nova concepció en la producció de la taulelleria, fet que suposà una revolució sobre el moviment classicista imperant fins aleshores.

Parlem de l'etapa coneguda com pictoricisme ceràmic, que es produeix a València a finals del segle XVIII i es consolida a principis del XIX.

Sanchis és un pintor dominador de la tècnica de la ceràmica, i buscà traslladar a la taulelleria els postulats i els paràmetres utilitzats en la pintura tradicional de cavallet, la qual cosa

¹ PÉREZ GUILLÉN, I. V.: *Pintura cerámica religiosa: paneles de azulejos y placas. Fondos del Museo Nacional de Cerámicas y Artes Suntuarias "Gonzalez Marti"*, València, 2006.

² NAVARRO I BUENAVENTURA, B.; CEBRIÁN I MOLINA, J. L.: "Més obres dels pintors ceràmics Joan Bru i Josep Sanchis", *Llibre alternatiu de la Fira. Xàtiva 2011*, Xàtiva, 2011, pp. 105-118 (text) i 153-168 (fotografies).

³ *Ibid.*, p. 106.

suposà un augment en la qualitat pictòrica de les produccions que fins aleshores havien alimentat la tradició ceràmica valenciana així com una revalorització de la figura i personalitat del pintor ceràmic entès com a artista.

El concepte de Pintura Ceràmica, que es reivindica a través de les produccions d'artistes com Sanchis, surt en les darreries del segle XVIII i es el resultat de l'evolució i maduresa de la tradició ceràmica fortament arrelada en terres valencianes des del segle XVII. Artistes com Joan Bru, el propi Sanchis o Francesc Dasí, foren pintors ceràmics, que a partir dels seus coneixements tècnics en ceràmica, unit a la seua formació i coneixement artístic plasmat en les seues obres, revolucionen el concepte de ceràmica arquitectònica, que fins aquell moment predominava. Trenquen amb els postulats del Barroc i Rococó imperants fins el moment, que ja inicià la figura de Marcos Antonio Disdier,⁴ fabricant més important a València en l'última part del segle XVIII, el qual activà noves tècniques i nous conceptes en la creació de la ceràmica.

Cal apuntar que els vincles entre la pintura tradicional i la pintura ceràmica, o millor dit la relació entre els pintors d'un tipus d'art o l'altre, ha estat en diverses ocasions interrelacionat. Ja en la primera part del segle XVIII, són moltes les referències de pintors cultivats en les arts clàssiques que traslladen i manifesten les seues arts a través de la ceràmica. És el cas per exemple del reputat pintor Dionís Vidal, deixeble d'Antonio Palomino i autor d'obres tan reconegudes com les voltes de l'església de Sant Nicolau a València, el qual té documentats treballs de la fàbrica d'Esteban Ferran en el carrer de les Barques, on en 1711 pintà el sòcol del tabernacle i el paviment de l'església de Sant Martí de la mateixa ciutat, lamentablement hui desapareguts.⁵

Per tal de presentar aquesta qüestió de manera sistemàtica, es poden resumir en quatre punts els aspectes més significatius que suposà la nova concepció de la pintura ceràmica: en primer lloc la utilització de fonts gràfiques cultes, en segon la temàtica de les obres seguia paràmetres acadèmics i models pictòrics classicistes, en tercer lloc les obres eren signades pels pintors ceràmics, i per últim cal fer menció de l'evolució tècnica que perseguia resultats pictòrics innovadors emulant la pintura de cavallet.

Cal comentar que el pintor ceràmic s'enfrontà a uns reptes conceptuals i tècnics limitats pels propis sistemes de producció que té la ceràmica a diferència dels que té una pintura a l'oli. Aquests pintors ceràmics, formats sota una disciplina artística com la de la Reial Acadèmia de Sant Carles en alguns casos, intenten extrapolar en les seues obres ceràmiques els principis que en aquell moment podrien estar aplicant-se per a l'execució de qualsevol pintura sobre llenç.

Utilitzaven una metodologia similar a l'hora de beure de les fonts gràfiques per a la realització de la pintura, augmentant la qualitat i ascendència culta d'aquestes fonts. Així doncs, són molts els exemples que poden il·lustrar aquesta particularitat, com és el cas de l'obra pertanyent al Via Crucis de Vicent Miralles on s'evidencia com utilitza com a font gràfica un

⁴ PÉREZ GUILLÉN, I.: *La pintura ceràmica valenciana del siglo XVIII: barroco, rococó y academicismo clasicista*, València, 1991.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

gravat d'excel·lent factura de Camarón,⁶ a diferència de produccions anteriors les quals es basaven en fonts gràfiques més senzilles, com xilografies populars

Augmenta el nivell culte en les seues produccions. Els temes contenen un rerefons iconogràfic estudiat i meditat. Aquest exemple el podem identificar perfectament en una de les obres de Sanchis on més s'aprecia la utilització d'aquest recurs, com és el *Martiri de Sant Llorenç*, provinent de l'Hort de Carreres en Carcaixent, i hui conservat en dependències de l'Ajuntament d'aquest municipi de la Ribera Alta al País Valencià. En aquesta obra s'utilitzen les mateixes fórmules iconogràfiques amb les que tradicionalment venia representant-se aquest tema al llarg de la història.⁷

A més a més, els retaules ceràmics eren signats com si d'un quadre es tractés. L'autor passa de ser un simple executor tècnic a reivindicar un paper més protagonista, amb un major reconeixement en la creació de l'obra. Fet que provoca que les seues peces es revaloren en funció del prestigi del seu nom.

Aquest canvi de concepció a l'hora de crear un panell ceràmic pensant com si fora una pintura de cavallet provocà una vertadera revolució també en la tècnica, la qual cosa obligà a una evolució dels pigments per tal d'aconseguir nous recursos cromàtics tan difícils d'emular en ceràmica degut als seus estrictes paràmetres de fabricació.

La tècnica es perfecciona a nivells d'excel·lència. Així doncs podem aplegar a veure la realització de detalls tan singulars com els que s'aprecien en la construcció dels serrells en la indumentària d'una de les figures masculines de la cuina de Carcaixent atribuïda a Sanchis.

També s'imposen nous recursos tècnics com per exemple la utilització dels raspats, consistents en esgrafiar l'esmalt ceràmic abans de la seua cuita, provocant tocs de lluminositat que no poden ser efectius amb el propi pigment.

Així doncs s'utilitzen noves eines i revolucionaris sistemes per aplicar els pigments a banda del tradicional pinzell com per exemple la utilització de les esponges, amb les quals es podien crear efectes de marmoritzat com els que apareixen en el tondo de Sant Llorenç, citat anteriorment. En ell Sanchis representa de forma pràcticament mimètica el marbre de *Buixcaró* de procedència valenciana.

En definitiva, Josep Sanchis cultivà tots els àmbits productius del moment sempre amb aquesta càrrega pictòrica i compositiva. Així doncs trobem exemples de plafons devocionals, plafons costumistes amb escenes romàntiques, bucòliques o campestres, escenes de cuina, on la composició formal i la creativitat cromàtica, donen com a resultat obres de gran qualitat pictòrica, tal i com s'ha pogut veure en les obres identificades en la Fundació La Fontana.

⁶ PÉREZ GUILLÉN, I. V.: *Pintura cerámica religiosa: paneles de azulejos y placas...*, op. cit., 2006, pp. 295-303.

⁷ GUEROLA BLAY, V.: "El tondo cerámico con el Martirio de San Lorenzo: problemas historiográficos en torno a una pintura inédita de Josep Sanchis", *Ars longa: cuadernos de arte*, 3, 1992, pp. 55-64.

LES OBRES INÈDITES DE SANCHIS EN LA FUNDACIÓ LA FONTANA

• LA COL·LECCIÓ CERÀMICA DE LA FONTANA

La Fundació La Fontana és un centre privat fonamentat en el col·leccionisme d'instruments musicals etnogràfics i ceràmica, la qual compta amb més de 2000 instruments i al voltant de 14000 peces de ceràmica. La Fundació fou constituïda a l'any 1992.

Pel que respecta al conjunt ceràmic, que és en definitiva el que estem treballant, cal esmentar que està compost per objectes de ceràmica de tota índole: vaixel·la, taulelleria, útils d'emmagatzematge, beneiteres, etc., provinents dels principals centres productors espanyols com puguin ser Andalusia, Aragó, Catalunya, Castella, Murcia i València.

La col·lecció de ceràmica prové del llegat que Alberto Folch i Rusiñol va deixar a la seua filla Helena Folch-Rusiñol i Corachán, actual propietària del fons ceràmic que està dipositat, per a la seua contemplació i estudi en dependències de la Fundació La Fontana.

1. Josep Sanchis i Cambra, *Sant Josep*, c. 1818, pintura ceràmica, 4 x 3 taulells, de 20'5 x 20'5 cm, Col·lecció Fundació La Fontana, núm. inventari 7407.

El repertori valencià està concentrat en les dues primeres sales del museu de la Fundació. En el primer espai es localitzen els plafons de cuina, els bodegons, els sòcols, les contrapetges d'escala i els paviments. Al segon recinte es troba el gòtic, el reflex metàl·lic, els plafons devocionals, la taulelleria seriada i altres tipus de peces ceràmiques de procedència diversa.

• *SANT JOSEP*

El primer dels exemples que anem a estudiar és tracta d'un típic plafó devocional amb la figura d'un Sant Josep amb el xiquet als braços (fig. 1).

L'obra que ens ocupa és un plafó de 4 taulells d'alt per 3 d'ample, i de 20'5 cm cadascun d'ells. No es conserva cap documentació que ens informe del seu origen primigeni, ni que identifiqui la seua procedència exacta, només sabem que fou adquirit per Alberto Folch entre la dècada dels 50 i 60 del segle XX a la col·lecció d'Agapito Franquet de Tarragona.

A l'hora d'analitzar la font gràfica utilitzada, no hi ha dubte que Sanchis es basà en el gravat de Tomàs López Enguñados (València, 1773 – Madrid, 1814) realitzat en 1812.

El pintor, a pesar de copiar una font gràfica en blanc i negre, és perfecte coneixedor de la tradició iconogràfica, per la qual cosa aplica un cromatisme a les figures que respon exactament al significat concret en la representació de Sant Josep, amb la túnica morada com a símbol de la penitència i el mantell gros com a evidència de la fe.

El gravat que li serveix com a font gràfica està dibuixat per Vicente López, representa l'escultura que Felipe Andreu féu per a una de les capelles laterals de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats en València.

Hui en dia aquesta escultura no existeix, havent una rèplica feta per José Maria Ponsoda a la dècada dels anys 40 del segle XX, que com veiem a la imatge guarda fidel reflex amb l'original.

Hem de remarcar, que aquest gravat fou extensament utilitzat per a multitud d'obres de Sant Josep. Així doncs no es difícil trobar multitud d'obres pictòriques basades en aquest dibuix. I, evidentment per a la fabricació de taulelleria devocional com és el cas que ens ocupa, aquest model també ha estat utilitzat. Exemple fonamental és el magistral plafó de Sant Josep realitzat per Francesc Dasí (València, 1834-1886), localitzat a una col·lecció particular de Carcaixent i procedent de l'hort de Sant Josep d'Alzira, el qual està datat al voltant de 1880, la qual cosa demostra la vigència d'aquest estàndard iconogràfic que des de la seua creació al 1812 serveix com a model.

Cal comentar que els pintors ceràmics d'aleshores com Bru o el propi Sanchis treballaven principalment sota encàrrec. Els paviments o les representacions devocionals amb advocacions molt locals o amb característiques específiques, eren tractats personalment. No obstant, resulta evident pensar, veient la quantitat d'exemples que d'aquest model existeix, que hi havia una producció en sèrie per a generar una disponibilitat al mercat d'aquells models que tenien una demanda més popular, més arrelada, la qual cosa assegurava la seua venda relativament ràpida i podia omplir els moments de falta d'encàrrec. Així per exemple no sols es troba una extensa producció d'obres amb la representació de Sant Josep, sinó que també es pot trobar una extensa selecció de Sant Vicent, dels Sants de la Pedra, de la Mare de Déu dels Desemparats o del Roser d'entre altres.⁸

En aquest sentit s'han localitzat al menys, 4 plafons de Sant Josep de característiques similars, la qual cosa ens ha resultat fonamental per tal d'identificar l'autoria i la datació de l'obra localitzada a la Fontana.

És el cas per exemple del plafó que existeix a una col·lecció particular de Canals (fig. 2).

⁹ En aquest Sant Josep, tot i presentar un tema iconogràficament més treballat amb la incorporació de l'esperit sant, uns querubins i disposar al Jesuset completament vestit, és evident que la figura del sant està treballada utilitzant el mateixos paràmetres formals i

⁸ CEBRIÁN I MOLINA, J. L.: "Josep Sanchis i Cambra: Pintura Ceràmica devocional", *Llibre alternatiu de la Fira. Xàtiva 2009*, Xàtiva, 2009, pp. 179-188 (text) i 227-232 (fotografies).

⁹ *Ibidem*.

2. Comparativa dels quatre plafons realitzats per Josep Sanchis amb la representació de Sant Josep. D'esquerra a dreta: el localitzat en Canals, el localitzat en Alberic, el localitzat en Almoines i el localitzat en Borbotó.

cromàtics que el que es troba a la Fontana. En aquesta obra apareix la signatura de Sanchis en l'extrem inferior del taulell núm. 12.

Per tal d'establir la cronologia ens hem de basar en la inscripció que es troba contiguament a altre exemple d'ídèntiques característiques, com és el que es troba al carrer de l'*Arbre a Alberic* (fig. 2), on en una placa de pedra adjacent indica l'any 1818, la qual cosa ens serveix per acotar aproximadament la data de la seua fabricació.

Altre exemple és el que localitzem en Almoines, el qual tot i no estar signat, no ofereix dubte a l'hora d'atribuir-lo a les produccions de Sanchis, així com tampoc el que es troba a Borbotó (fig. 2) que suposa el cinquè Sant Josep localitzat que associaríem també a Sanchis.

A més a més per tal de corroborar la seua autoria podem fer un estudi a partir del dibuix utilitzat i trobarem de seguida que les semblances són evidents. Aquest tipus de dibuix, que en terminologia ceràmica s'anomena estergit, servia per a transferir la traça de les formes que anaven a ser calorejades sobre els taulells preparats sols amb la base pictòrica.

Així doncs sometent a una comparació infogràfica superposant els estergits sobre cada una de les ceràmiques podrem comprovar l'exactitud en els dibuixos, la qual cosa fa pensar que els tallers d'aleshores disposaven de mecanismes per a sistematitzar les produccions més demandades com era l'existència dels estergits de les figures més repetides.

• ESCENA CAMPESTRE

Continuant amb l'exposició dels exemples que de Sanchis hem localitzat a la Fundació la Fontana, presentem en aquest moment un plafó amb una escena campestre (fig. 3).

El plafó està format per un total de 35 peces disposades en 7 fileres i cinc columnes de taulells de 20'5 x 20'5 cm. Si bé desconexim el seu origen, sí que existeix una única

3. Josep Sanchis i Cambra, *Escena campestre*, principis s. XIX, pintura ceràmica, 7 x 5 taulells, de 20'5 x 20'5 cm, Col·lecció Fundació La Fontana, núm. inventari 12830.

referència abans de ser adquirit pel Sr. Alberto Folch i és que també prové de la col·lecció de Tarragona propietat d'Agapito Franquet.

La composició, disposada a partir d'un escenari natural relativament imaginari amb una vegetació que envolta l'escena, amb un rierol, unes roques i una arquitectura en últim terme sense massa definició, presenta en un primer plànol una figura masculina en peu que sembla dirigir-se amb gest cortès a una dona seguda amb semblant plàcid. Desplaçat a l'extrem oposat al que està la figura femenina, hi ha altre personatge masculí que sembla estar tocant un instrument de vent.

A partir del tipus d'indumentària amb la que s'han representat els personatges ens fa pensar que es tracta de persones burgeses i acomodades gaudint d'un moment d'esplai.

La figura masculina del centre, va vestida amb un barret de copa, una levita blava, una corbata ofegada, uns pantalons clars cenyits i unes botes de mitja canya. Disposa d'un fusell on sembla recolzar-se i va pentinat amb unes

notables patilles rissades a la moda de la primera meitat del segle XIX.

La muller porta un vestit de tall alt i mànegues abullonades o de fanal. Calça tapins blaus, al cap du un barret i sembla que dugi també un fusell.

El personatge que està disposat a l'altre costat du una indumentària completament verda sense que el detall de la composició permeti diferenciar el tipus de vestimenta. Sembla que dugi un barret però no pot identificar-se com el que du el personatge principal.

Es tracta d'una escena prou singular de la que de moment no hem localitzat la font gràfica, ni exemples paral·lels produïts en ceràmica, per tant ignorem el significat o el motiu d'aquesta obra. El que és ben cert, és que s'evidencia una intenció clara en la composició i construcció de l'escena que encara no apleguem a entendre. Deu de tractar-se d'un plafó encarregat expressament per algú per tal de relatar una situació concreta.

Aquest sistema compositiu, en el que l'escena sembla estar suspesa en l'espai, construïda sobre un fons completament absent de policromia el veiem també en una obra atribuïda a un altre pintor ceràmic contemporani a Sanchis com és Joan Bru. Es tracta d'una marina

que hui es troba a una col·lecció particular de Xàtiva al carrer Montcada núm. 15, i que originàriament prové de Xàtiva.¹⁰

Igual que a l'escena campestre de la Fontana, la vegetació sembla tancar el motiu principal, generant una composició relativament circular marcant de manera significativa l'acció principal amb figures executades per Bru de manera magistral com podem veure als detalls.

La peça de la Fontana no està signada, per la qual cosa hem de recórrer a la comparació amb altres referents d'aquest pintor per a demostrar la nostra suposició. En aquest sentit, cal referenciar aquesta obra bàsicament amb un gran sòcol de Sanchis que es troba al Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "Gonzalez Martí" de València, atribuït a aquest pintor per Paz Soler¹¹ al comparar-lo amb una peça molt similar del Museu de Mallorca que si està signada per Sanchis.

4. Josep Sanchis i Cambra, *Cap de cuiner*, principis segle XIX, pintura ceràmica, 20'5 x 20'5 cm, Col·lecció Fundació La Fontana, núm. inventari 7377.

Es tracta d'un gran plafó amb una composició horitzontal on s'ha representat un conjunt d'escenes bucòliques. El tractament de les figures, la tècnica utilitzada i els recursos cromàtics en els que el pintor ha compost aquesta obra són tan similars als utilitzats en l'escena campestre de La Fontana, que ens duen a pensar que també es tracta d'una obra de Josep Sanchis.

• CAP DE CUINER

El darrer exemple que atribuïm a Josep Sanchis i hem localitzat en aquesta Fundació es tracta d'un únic taulell amb el cap d'un cuiner (fig. 4). Tot i que no està signat com en els dos casos anteriors, ni tampoc els que a continuació mostrarem com a referència directa, no existeix cap tipus de dubte en assignar-ho a aquest pintor valencià aplegats a aquest punt i familiaritzats amb l'estil i la tècnica de Sanchis.

Es tracta d'un taulell únic, que està presentat dins de la col·lecció formant part d'un plafó ceràmic heterogeni compost amb peces de figura completa. Aquest taulell de 20'5 x 20'5

¹⁰ CEBRIÁN I MOLINA, J. L.; NAVARRO I BUENAVENTURA, B.: *Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVIII i XIX*, Xàtiva, 2009.

¹¹ SOLER FERRER, M. P.: "Panel de azulejos valencianos con fiesta campestre", *Archivo de Arte Valenciano*, 88, 2007, pp. 259-263.

cm entrà en la col·lecció d'obres del Sr. Alberto Folch a partir de l'adquisició de la col·lecció del Sr. J. Salvà de Barcelona.

En ell veiem la representació parcial de la figura d'un cuiner que sense dubte pertanyeria a un conjunt de majors dimensions amb la representació típica d'una escena de cuina tan profusa en la tradició ceràmica que sobre aquest tema es treballa en valencià des del finals del XVIII a meitat segle XIX.

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi d'aquesta obra, és moment de remarcar la tradició dels plafons ceràmics que revestien per complet les parets, des del paviment al sostre, i que suposaren una de les tipologies particulars i pròpies de les produccions valencianes més espectaculars.

L'exemple més identificador d'aquests models ceràmics és el que es localitza en la cuina de la Casa dels Miquel en Benicarló, datada en 1776 i fabricada en el forn d'Alejandro Faure en el carrer Mossèn Femares,¹² fabrica on treballà anys després Josep Sanchis. O també altre exemple, en aquest cas atribuït al propi Sanchis, com és la cuina del Palau del Marqués de Montortal a Carcaixent.

Per tal d'identificar l'autoria i referenciar la peça localitzada en la Fontana, cal confrontar aquest fragment amb diverses obres de temàtica i tipologia similar, que tot i no estar signades per Sanchis ni existir fins aleshores cap documentació que així ho acredita, sense dubte denoten la mateixa mà.

En primer lloc, cal confrontar-lo amb un plafó de cuina conservat al Museu del Disseny de Barcelona en el Palau Reial de Pedralbes. Identifiquem clarament que es tracta del mateix personatge del que en la Fontana sols es conserva un taulell. En el conjunt de Barcelona es veu una escena típica de les cuines valencianes, en aquest cas amb la presència d'una mestressa que es dirigeix al cuiner com si d'unes instruccions vulguera donar-li, figura que presenta els mateixos trets característics que els de la Fontana.

El següent exemple que es relaciona amb el conjunt de Barcelona directament i conseqüentment amb el de la Fontana, és la cuina de Carcaixent, concretament l'escena del proveïdor galant i la mestressa. En ell veiem una relació directa tant en tècnica com en composició. La representació de les figures femenines en la cuina de Carcaixent i la conservada en Barcelona, semblen idèntiques sols que en posicions invertides.

Per últim cal comparar el plafó de cuina localitzat a una col·lecció particular de Biar en Alacant que Cebrián ja atribueix a Sanchis¹³ en el que les evidents similituds són molt significatives amb els tres conjunts mostrats. Aquestes comparacions ens duen a pensar, igual que hem demostrat en el cas del Sant Josep, que devien utilitzar-se els mateixos estergits per a la configuració dels elements que es repetien en diversos panells. Així, tot i que s'alteren alguns

¹² PÉREZ GUILLÉN, I. V.: *Azulejos de Benicarló. La casa de los Miquel y otras arquitecturas*, Castelló, 2010.

¹³ NAVARRO I BUENAVENTURA, B.; CEBRIÁN I MOLINA, J. L.: "Més obres dels pintors ceràmics Joan Bru i Josep Sanchis...", *op. cit.*, 2011, p. 116.

5. Comparativa de tres figures femenines representades en diferents plafons executats per Josep Sanchis. D'esquerra a dreta: detall de la cuina del Museu del Disseny de Barcelona en el Palau Reial de Pedralbes, detall de la cuina de Carcaixent i detall de la cuina de Biar.

6. Comparativa de tres figures masculines representades en diferents plafons executats per Josep Sanchis. D'esquerra a dreta: detall de la cuina de Biar, detall de la cuina de Carcaixent i detall del sòcol amb escenes bucòliques del Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "Gonzalez Martí" de València.

detalls o alguns cromatismes diferenciadors, podem dir que s'han utilitzat els mateixos estergits per a dibuixar les figures.

Finalment i per tal de mostrar aquestes evidències podem sotmetre a comparació per exemple les figures femenines dels diversos plafons referenciats, on es pot comprovar que la construcció en el dibuix i el tractament del color sempre és el mateix (fig. 5). Així com també ho podem comprovar als personatges masculins (fig. 6).

CONCLUSIONS

La taulelleria és el resultat d'una tradició multisecular en el terreny de las arts sumptuàries que va sorgir ineludiblement de la seua funció como objecte d'utilitat aplicada, per la qual cosa

constitueix en si mateixa una font de saber cultural, històric, artístic i etnogràfic fonamental de la societat que l'utilitzava. L'existència i coneixement d'exemples de taulelleria ens permet estudiar la seua relació amb el mitjà per al que foren creats i amb açò l'ús i l'aplicabilitat, amb la qual cosa s'aconsegueix un major comprensió i una informació essencial per a les ciències socials i humanístiques, per a entendre i interpretar una època i a una societat. Així doncs, a partir de l'estudi i la catalogació que s'està efectuant de la col·lecció de ceràmica de la Fundació de la Fontana, s'han pogut descobrir i publicar exemples inèdits de pintors ceràmics tan importants com Josep Sanchis, aportant informació fonamental per posteriors estudis.

D'aquesta manera les peces estudiades de Sanchis han sigut posades al servei de la comunitat d'estudiosos, així com de la societat en general per al seu coneixement. A més a més, aquest fet posa en evidència la riquesa dels fons ceràmics conservats en col·leccions privades, i aporta al món de la ceramologia nous camins d'estudi i obri noves perspectives de recerca.

Des de la pròpia importància i posta en valor de la taulelleria valenciana com a bé patrimonial, amb la manifestació de la importància del seu estudi en atenció a diferents aspectes com: els centres, fàbriques i pintors; les despeses, formats, marques, etapes de producció, etc., fins el reconeixement de factors como la religiositat, la indumentària, la gastronomia, o els valors etnogràfics i socioculturals.

En definitiva, un estudi de peces ceràmiques com el que ací s'ha proposat aporta una sèrie d'informació dins d'un ampli espectre de disciplines que ens mostren els valors d'un passat més o menys recent i de les fórmules d'interrelació de la societat en vistes a reconèixer els models de manifestació, de les seues creences, costums, organització de la societat, de la seua vida domèstica o de l'espai urbà i privat en el que es desenvolupen.

En aquesta investigació, a més, volem fer palès la transcendència d'un moment concret de la ceràmica valenciana a través de la figura d'un dels pintors més rellevants com fou Josep Sanchis i Cambra, aportant més d'informació al respecte dins d'un camp d'estudi poc treballat i amb una divulgació minoritària. Així doncs, també hem volgut fer un recorregut general sobre un dels períodes de major importància en la història de l'art valencià, i que des d'ací volem reivindicar com és el de la Pintura Ceràmica Valenciana.

María Castell Agustí
Susana Martín Rey
Cristina Robles de la Cruz
*Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio,
Universitat Politècnica de València*

EL CICLO PICTÓRICO DE LA GALERÍA DORADA DEL PALAU DUCAL DE GANDÍA Y SU PROCESO INTEGRAL DE RESTAURACIÓN. DESMONTAJE, REFUNCIONALIZACIÓN Y REUBICACIÓN DE UNA ESTRUCTURA SINGULAR Y COMPLEJA DEL S. XVIII

Entre julio de 2009 y diciembre de 2010, desde el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, se llevó a cabo un macro proyecto de intervención, sobre los cinco lienzos murales de gran formato ubicados en los techos de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía, atribuidos al pintor conquense Gaspar de la Huerta Martínez (1645-1714).

Con esta ponencia se ha querido dar una visión general de los trabajos de restauración, haciendo énfasis no en el carácter más científico de los tratamientos y materiales, si no en la parte más innovadora, de aplicación de nuevas tecnologías y de la resolución de problemas.

Destacando sobre todo aquellas intervenciones realizadas en la conversión y refuncionalización del bastidor fijo de madera en uno de tensión constante mediante muelles y la novedosa y compleja estructura que se diseñó para la reubicación de las obras en el techo de la Galería.

Between July 2009 and December 2010, the Institute of Heritage Restoration of the Polytechnic University of Valencia, performed a macro intervention project on the five paintings murals large format located on the roofs of the Golden Gallery of the Ducal Palace of Gandía, attributed to the painter Gaspar Cuenca de la Huerta Martínez (1645-1714).

In this paper we have tried to give an overview of the restoration work, focusing not on the more scientific treatments and materials, if not the most innovative part of implementing new technologies and problem solving.

Emphasizing especially those interventions in the conversion and re-functioning wooden frame fixed on one of constant tension by springs and new and complex structure that was designed for the relocation of the works on the roof of the Gallery.

INTRODUCCIÓN

Con motivo de la celebración del V centenario del Nacimiento de San Francisco de Borja, se llevaron a cabo los proyectos de restauración arquitectónica¹ y pictórica de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía (Valencia).²

Gracias al convenio de colaboración entre el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia y el Palau Ducal dels Borja, Fundació de la Comunitat Valenciana, se pudieron intervenir entre julio de 2009 y diciembre de 2010, los cinco lienzos murales de gran formato ubicados en los techos de la Galería Dorada; el trabajo interdisciplinar ha permitido recuperar una obra de arte valiosísima y única para la ciudad de Gandía y el patrimonio cultural valenciano.

Esta intervención ha sido un reto constante para los directores del proyecto, ya que los grandes formatos de las obras conllevan una complejidad amplificada a lo que sería una pintura de caballete convencional, si añadimos además su ubicación horizontal en el techo y su difícil accesibilidad, aumentamos la dificultad a la hora de evaluar con precisión el estado de conservación de las piezas y de realizar un diagnóstico único de intervención en una superficie pictórica tan extensa. Por ello ha sido una tarea ardua de coordinación y planificación, muy metódica, no solo del trabajo realizado sino coordinación de un extenso equipo de profesionales que han intervenido en el proyecto.

El trabajo se desarrolló en varias fases, una primera toma de contacto con las obras y unos estudios técnicos, científicos y analíticos muy rigurosos y pormenorizados de todas ellas y sus materiales constituyentes, así como una exhaustiva documentación fotográfica y documental. En la siguiente fase de trabajo se protegieron y trasladaron los lienzos

¹ CAMPOS GONZÁLEZ, C.: "Intervenciones en la Galería Dorada. Palau Ducal de Gandía, Valencia", *Revista Internacional del Patrimonio histórico. Restauración & Rehabilitación*, 116, 2012, pp. 90-101.

² MARTÍN, S.; GUEROLA, V.; CASTELL, M.; ROBLES, C.: "Intervención de las pinturas sobre lienzo de gran formato de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía. A grandes problemas, grandes soluciones", *Revista Internacional del Patrimonio histórico. Restauración & Rehabilitación*, 117, 2012, pp. 110-127; AA.VV: "Restauración de las pinturas murales de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía", *Sant Francesc de Borja. Esplendor* (cat. ex.), Gandía, 2010, pp. 83-107.

debidamente embalados a las dependencias del Instituto de Restauración de la Universidad Politécnica, donde se comenzaron a testar y experimentar en el laboratorio los diferentes materiales y las posibles metodologías de intervención para solucionar adecuadamente cada patología. Los procesos propiamente dichos de restauración, se desarrollaron a continuación comenzando con los tratamientos de estabilización estructural del soporte y siguiendo con las intervenciones estéticas de limpieza, estucado y retoque del color. En un proceso paralelo se sanearon los bastidores para el posterior tensado de las obras y su reubicación final en su lugar de origen.

En todos y cada uno de los tratamientos realizados en las cinco obras que componen el ciclo pictórico de los techos de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía, se han aplicado metodologías únicas e innovadoras, a la vanguardia de los tratamientos de restauración en intervenciones de pinturas sobre lienzo de grandes formatos.³ Con esta ponencia se quiere destacar sobre todo aquellas intervenciones realizadas en la conversión y refuncionalización del bastidor fijo de madera en uno de tensión constante mediante muelles y la novedosa y compleja estructura que se diseñó para la reubicación de las obras en el techo de la Galería Dorada del Palau Ducal.

UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL CICLO PICTÓRICO

Para comprender el trabajo de restauración llevado a cabo sobre estas excepcionales obras, primero hay que conocerlas y ubicarlas en su contexto.

Estamos posiblemente ante la obra de soporte textil de mayor formato de la pintura barroca valenciana, una obra visual ideada para transmitir un mensaje claro y determinado como es la exaltación de la familia ducal así como de la elevación a los altares del santo duque de Gandía. Fue el X Duque de Gandía Pascual Francisco de Borja y Ponce de León (1653-1717) quien amplió el viejo palacio construyendo la Galería Dorada, encargándole al pintor conquense Gaspar de la Huerta y Martínez (1645-1714), la decoración pictórica de los techos de esta sala, con motivo de la canonización en 1671 por el Papa Clemente X de su antepasado San Francisco de Borja.

Esta Galería Dorada u “Obra Nueva” se compone de cinco salones contiguos separados por pórticos de madera, con una amplia profusión de ornamentación dorada al más recargado estilo barroco como cartelas, acantos, grutescos y golpes de hojarasca.

El ciclo pictórico que componen los cinco lienzos del techo, da nombre a cada una de las salas, empezando por orden sucesivo desde su entrada por la *Sala Heráldica* (9'33 x 4'24 m) seguida de la *Sala Ornamental* (9'19 x 4'50 m), ambas con una representación profana y ornamental, la primera dedicada a ensalzar por medio de emblemas y un gran escudo

³ Como colofón a este trabajo de restauración se organizó desde el IRP, el Congreso Internacional de Restauración de Pintura sobre lienzo de gran formato donde participaron restauradores y conservadores de los más importantes museos e instituciones del mundo, así como profesionales libres de dilatada trayectoria y amplio prestigio, cuyas reflexiones y conclusiones se recogen en el libro de actas.

MARTÍN, S.; GUEROLA, V.; CASTELL, M.: *Actas del Congreso Internacional de Restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010.

1. Vista general de la obra de la Sala 3, *La Glorificación de San Francisco de Borja*.

la genealogía de la familia Borja y la segunda con una gran decoración profusa de elementos vegetales y aves. Los otros tres salones tienen un marcado carácter religioso y honorífico, la tercera sala localizada justo en el centro de la galería, la *Glorificación de San Francisco* (8'65 x 3'90 m) (fig. 1), describe el tránsito del santo jesuita a la gloria celestial mientras que la cuarta pintura *La Sagrada Familia* (4'36 x 4'26 m) representa la figura del Padre Eterno y el Espíritu Santo protegiendo a la familia de Nazaret junto a San Joaquín y Santa Ana, los padres de la Virgen. Por último y para concluir el ciclo de las pinturas se encuentra la sala conocida como *El Cielo y la Tierra* (4'37 x 4'28 m) la que simboliza la apoteosis del santo elevado a la presencia del Padre Eterno entre santos, patriarcas y coros angélicos dispuestos en una composición circular, fingiendo una cúpula inexistente. Hay que destacar que las tres primeras obras son de formato rectangular y de mayores dimensiones mientras que las dos restantes son de formato cuadrado.

Son consideradas la última gran obra de Gaspar de la Huerta, realizadas entre 1703 y 1713, a una avanzada edad del pintor, lo que hace suponer junto a zonas de diferente ejecución, que pudiese haber colaborado en su realización su discípulo Esteban Romaguera, concretamente en las salas primera y segunda, la *Sala Heráldica* y la *Sala Ornamental*.⁴

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LAS OBRAS

A pesar de las dimensiones de las obras, ocupando un total de 200m² de superficie y de su adaptación a un espacio murario, las pinturas están ejecutadas con la técnica al óleo sobre lienzo sobre una capa de preparación "almagra"; con la característica de que Gaspar de la Huerta utilizó una doble tela de refuerzo para la constitución de las obras dotándolas así de mayor resistencia.

Los cinco soportes están confeccionados con lino, mediante la unión con costuras manuales en sentido vertical de varias piezas de tela. Todos los lienzos están tejidos en ligamento

⁴ MARCO, V.: "Gaspar de la Huerta (Campillo de Altobuey, Cuenca, 1645 – Valencia, 1714), pintor de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía. Restauración de las pinturas murales de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía", *Sant Francesc de Borja, Splendor* (cat. ex.), Gandía, 2010, p. 67.

tafetán simple, aunque con diferentes densidades entre unas obras y otras, las tramas más toscas y gruesas en las salas primera y segunda y en las restantes una trama más sutil y delicada.

De las cinco obras, cuatro conservan su bastidor original en madera de conífera con las mismas características constructivas de tipo fijo, presentan gran número de listones de entre 3'5 y 6 cm de anchura y un grosor de entre 7'5 y 9 cm, dispuestos formando una retícula ortogonal en toda la superficie y la sujeción de los lienzos es mediante clavos de forja en todo el perímetro de las obras. Destacar que los bastidores diseñados por Gaspar de la Huerta incorporan de forma novedosa un sistema de protección del reverso del soporte textil, mediante la colocación de un galce en la parte trasera de los listones para albergar un tablero de madera.

La obra que no presenta el bastidor original es *La Sagrada Familia*, por haberse eliminado en una intervención anterior, cortando la obra en 17 fragmentos para ser descendida y encolados posteriormente a unos tableros de madera.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El deterioro que presentaba el conjunto de las obras estaba marcado por el envejecimiento natural de los distintos materiales empleados por el artista y del soporte celulósico (lino), acusados por las grandes dimensiones, el peso y su disposición horizontal en el techo de las salas, favoreciendo el destensamiento generalizado. Aunque la mayoría de las patologías más graves eran debidas a los daños causados por los materiales empleados en las diferentes intervenciones de carácter reparador e intrusista que habían sufrido las obras de forma progresiva a lo largo de los años.

Las fibras textiles mostraban fragilidad y pérdida de elasticidad originadas por la acción del oxígeno, una humedad muy acusada, la luz y sobre todo un estrés mecánico, que propiciaron roturas, desgarros y faltantes importante de soporte textil. En cuanto a los estratos pictóricos, además del deterioro natural paulatino de los materiales empleados por el artista, mostraba una considerable red de cuarteados de envejecimiento que atravesaban todos los estratos así como una desconsolidación del color en zonas puntuales, la descohesión pictórica era muy alarmante en la *Sala Heráldica* con escasa resistencia mecánica y por consiguiente con gran peligro de desprendimiento de materia pictórica. Era destacable también la gran cantidad de repintes y estucos no académicos invasivos que desvirtuaban la correcta lectura del discurso pictórico, y que necesitaban ser eliminados urgentemente.

Los bastidores sustentantes de las telas también habían sufrido desperfectos debido a las malas condiciones medioambientales, destacando un severo ataque de insectos xilófagos (*Anobium punctatum*) así como alabeos y deformaciones permanentes en algunos travesaños y una acusada acumulación de polvo. Del mismo modo, presentaban patologías derivadas del sistema de montaje y ensamblaje como importantes fracturas y astillamientos sobre todo en las uniones de las piezas. Destacar las alteraciones producidas en las intervenciones

anteriores debido a un claveteado excesivo con elementos metálicos que provocaron un grado importante de corrosión debilitando las zonas más frágiles y débiles del bastidor.

EL PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Se llevaron a cabo exhaustivas pruebas de ensayo y error en el laboratorio, para poder marcar las pautas a seguir en los diferentes tratamientos de restauración estructural del soporte textil. Primeramente se procedió a eliminar las intervenciones que las obras presentaban en su reverso, para poder tratar planimétricamente las pinturas y prepararlas para la siguiente fase de refuerzo general del soporte textil. La fragilidad que presentaban los soportes, los destensamientos y deformaciones tan acusados, así como las intervenciones anteriores y la envergadura de los formatos, fueron la causa de la decisión de entelar las obras, además de que en origen el propio pintor las había entelado, con ello se pretendía devolver la resistencia mecánica y la fuerza suficiente a los soportes para ser tensados correctamente. Hay que destacar la dificultad que conlleva este proceso en formatos tan grandes y la infraestructura necesaria para llevar a buen fin este tratamiento. El equipo directivo se marcó como uno de los objetivos principales la reducción máxima de parámetros tóxicos que presentan este tipo de procesos, a la vez que se buscó la inocuidad y reversibilidad de los adhesivos sobre los materiales originales así como facilitar la coordinación y realización del trabajo. Se trabajaron con las denominadas mezclas ‘bio’ o ‘green sealants’, que presentan grandes ventajas tanto en su empleo, como en la calidad de las uniones obtenidas, permitiendo diseñar cada mezcla en función a las características y necesidades particulares presentes en cada obra.⁵

Para el desarrollo de los tratamientos de limpieza de las pinturas, se han utilizado herramientas de apoyo como el estudio colorimétrico y en concreto sobre la obra *Sagrada Familia* se han aplicado nuevas tecnologías como los Sistemas de Información Geográfica (SIG) utilizados en el campo de la topografía y cartografía para capturar, almacenar, analizar y visualizar datos espaciales. En nuestro caso ha sido de vital importancia para documentar el estado de conservación de la obra, permitiendo profundizar en el conocimiento espacial de la superficie pictórica mediante la realización de mapas de daños; aportando una nueva visión e información de los valores cuantitativos y cálculos porcentuales de las alteraciones detectadas, lo que ha favorecido y facilitado sustancialmente el proceso de limpieza de las obras mejorando el estado de conservación de las pinturas y su acabado final.⁶

Siguiendo con los tratamientos estéticos, también podemos destacar nuevas metodologías de intervención. En el caso del estucado de las obras fue determinante para la elección del tipo de estuco, nivel de manipulación y aplicación, el formato extraordinariamente grande de las obras y sobre todo la necesidad de ser enrolladas en los traslados desde los talleres y laboratorios de la Universidad Politécnica de Valencia al Palau Ducal de Gandía. Era necesario unificar materiales y facilitar el trabajo, se seleccionó un único estuco después de realizar

⁵ MARTÍN, S.; CASTELL, M.; GUEROLA, V.; ROBLES, C.: “Sistemas adhesivos gelificados empleados en entelados de gran formato: El Palau Ducal de Gandía como diseño de una macro intervención”, *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010, pp. 129-148.

⁶ BARROS, J. M.; FUENTES, A.; PÉREZ, E.: “Tratamientos estéticos aplicados en las pinturas murales sobre lienzo de la Galería Dorada. Parte I: Limpieza del color y estudio de faltantes colorimétricos”, *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010, pp. 269-284.

una amplia batería de pruebas en el laboratorio, el cual sirviese tanto para las pérdidas más superficiales como para las lagunas más grandes y profundas, para estas últimas se estucaron previamente a rodillo las intarsias textiles que posteriormente se aplicarían de forma meticulosa pero muy limpia en los faltantes, agilizando mucho el trabajo en el taller.⁷

En el caso de la reintegración cromática de faltantes ha sido fundamental el estudio y localización de fuentes gráficas grabadas para la recomposición de ciertas partes perdidas, además del estudio pormenorizado del tipo de lagunas, tamaño, ubicación y extensión. Finalmente se decidió por dos fórmulas de ejecución, una más tradicional a punta de pincel para las lagunas de pequeño formato y otra de forma mecánica por medio del sistema de estarcido o pulverización.⁸

A excepción de la obra *La Glorificación de San Francisco de Borja*, donde se realizó en todo su perímetro una reintegración mediante impresión digital con el sistema *REGIID* (Reconstrucción Estética Generada por Imagen Impresa Digital), ya que la obra presentaba un repinte muy burdo añadido alrededor de todo el borde y que tras su eliminación en la restauración, sus dimensiones quedaron sensiblemente reducidas. Esta tecnología ofrece la posibilidad técnica de trasladar a soportes físicos reales (impresiones) las reconstrucciones virtuales generadas desde los *software* de tratamiento de imagen, en este caso se seleccionó un soporte textil con las mismas características técnicas de trama, textura, densidad, etc., que el original, para su correcto ajuste en el acabado final de la obra.⁹

DEL BASTIDOR TRADICIONAL FIJO A LA TENSIÓN AUTOMÁTICA Y LA REUBICACIÓN DE LAS OBRAS EN SU POSICIÓN ORIGINAL

Mención aparte merece el tratamiento realizado en los bastidores por su exhaustivo trabajo de conversión de un bastidor fijo a uno móvil de tensión constante. Para entender las decisiones tomadas no solo hemos de conocer los bastidores, sus características y alteraciones, sino y muy importante el sistema de sujeción de estos al techo y la forma de cómo van a volver a situarse en su posición original.

Posiblemente este sea el proceso que más tiempo y quebraderos de cabeza ha dado al equipo de intervención. Como se ha comentado al principio de la ponencia este trabajo se realiza paralelo a la intervención arquitectónica de la cubierta y fachada de la Galería, así como del forjado del suelo del desván de donde quedaban suspendidos los bastidores de las pinturas de las salas de la Galería Dorada.¹⁰ La envergadura de los trabajos a realizar en este espacio impuso la necesidad obligatoria de retirar los lienzos para volver a ubicarlos

⁷ CASTELL, M.; GUEROLA, V.; ROBLES, C.; MARTÍN, S.: "Intarsias y estucado adecuados a pintura de gran formato. Ciclo pictórico de la Galería Dorada del Palacio Ducal de Gandía", *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010, pp. 439-449.

⁸ GUEROLA, V.; MARTÍN, S.; CASTELL, M.: "Pérdidas y perjuicios, reintegración y prejuicios", *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010, pp. 451-465.

⁹ REGIDOR, J. L.; VALCARCEL, J.; BLANCO, F. J.: "Readaptación dimensional de la obra pictórica, *La Glorificación de San Francisco de Borja*, a su espacio arquitectónica mediante el sistema *REGIID*", *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010, pp. 425-437.

¹⁰ Estos sistemas eran por medio de sogas y tirantes de madera.

2. Descenso de una de las obras en la Galería Dorada.

una vez concluidas las obras. Se realizó para este caso un estudio conjunto entre los equipos de restauración y de arquitectura para plantear las mejores soluciones para el desmontaje y futuro montaje de las piezas. En este momento se solicitó la colaboración de la empresa italiana *Equilibrarte s.r.l.*, especialistas en obras de grandes dimensiones, para el montaje de las obras, la refuncionalización de los bastidores originales y la recolocación de las obras restauradas en su posición de origen.¹¹

Los primeros problemas a solucionar surgen con el desmontaje de las piezas,¹² la única posibilidad de bajar las obras era por las salas de la Galería pero las dimensiones de los bastidores superaban la luz de las cornisas y en algún caso al pavimento de las salas, no habiendo margen para poder maniobrar, siendo necesario tras un minucioso estudio de los bastidores, el cortar en la parte interna una zona perimetral para acoplar las medidas al espacio que se disponía, siendo necesario además desmontar parte de las molduras de las cornisas (fig. 2). El caso de *La*

Sagrada Familia fue diferente ya que esta estaba cortada en 17 fragmentos, encolada y claveteada a unos tableros de madera los cuales se hallaban fijados a un bastidor de madera que no era el original, en este caso los paneles fueron seccionados y bajados en piezas debido a la imposibilidad del enrollado.

Una vez trasladadas las obras a los talleres de restauración se pudo contemplar detalladamente el estado de conservación de los bastidores y la calidad de su confección, y persiguiendo el principio de máximo respeto por la originalidad de las obras, se optó por mantener el bastidor pero con la necesidad de dotar de mayor estabilidad y cohesión a la estructura ante las tensiones aportadas por las telas y el peso del conjunto. En este momento surgió otra de las cuestiones a solucionar, el convertir un bastidor fijo en móvil, además de ser fácilmente montable, mantener una tensión estable y no necesitar de mantenimiento debido

¹¹ SERINO, C.; IACCARINO, A.; GIRONÉS, I.: "La rifuncionalizzazione elástica del teli e la ricollocazione dei dipinti nella Galería Dorada", *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010, pp. 489-501.

¹² El primer paso fue el levantamiento del suelo de la sala superior, el desván, para poder acceder al bastidor e idear un sistema de desmontaje, ya que era imposible la rotación o movimiento en diagonal de las piezas debido al poco espacio entre la obra y las vigas estructurales.

a su posición en los techos de la galería así como a su nula accesibilidad desde el desván superior tras la intervención arquitectónica.

Los tratamientos restaurativos de los bastidores comenzaron con la organización y medición de todos los travesaños valorando las patologías que afectaban a cada estructura y se documentaron y acotaron todas las piezas y zonas de corte. En primer lugar se retiraron los elementos metálicos añadidos en otras intervenciones y se limpió el polvo y suciedad que cubría la superficie de la madera por medios mecánicos, de forma controlada, para poder acometer posteriormente su desinsectación y consolidación.¹³

3. Detalle del sistema de tensado automático en uno de los ángulos de las obras.

Conociendo las medidas de la luz de las cornisas y el tamaño de los lienzos pintados se cuestionó la modificación de las dimensiones originales de los bastidores, y se seccionaron parte de los travesaños aprovechando los cortes realizados en el desmontaje de las obras, manteniendo siempre la disposición en cuadrícula original. Para ensamblar las partes cortadas se utilizaron pletinas de acero inoxidable con diferentes diseños acopladas a las uniones y a las deformaciones de la madera, y sujetas mediante tornillos pasantes. Estas piezas iban a aportar estabilidad y resistencia al conjunto leñoso para su perdurabilidad, a la vez que facilitarían el montaje y desmontaje sin dañar la estructura de la madera.

Tras el refuerzo estructural y ajuste dimensional, se pasó a la readaptación del bastidor a un método de tensión automática por medio de la aplicación de un sistema de muelles en todo el perímetro de los listones (fig. 3). Fundamentalmente son varias las causas determinantes de esta decisión, en primer lugar el gran formato de las obras junto con su ubicación en el techo en sentido horizontal que había creado en el transcurso de los años una grave tensión vectorial por la fuerza gravitatoria, junto al envejecimiento natural del soporte textil que había provocado un destensamiento generalizado y graves deformaciones. En segundo lugar un bastidor fijo de buena calidad pero sin posibilidad de expansión, además de un inapropiado sistema de tensado de las telas que estaba debilitando y dañando considerablemente el soporte textil de los bordes.

Con el nuevo planteamiento se pretendía la devolución de la estabilidad planimétrica inicial del soporte textil, manteniendo la estructura base de los bastidores de madera originales como núcleo rígido de un sistema de tensión reforzado con una estructura ligera de aluminio,

¹³ GRAFIÁ, J. V.; SIMÓN, J. M.; BARREDA, J.; VIVANCOS, V.: "Proceso de restauración y refuncionalización de los bastidores originales de las pinturas de gran formato de la Galería Dorada. Intervención restaurativa de los bastidores", *Congreso internacional de restauración de pinturas sobre lienzo de gran formato*, Valencia, 2010, pp. 345-357.

que les dotase de mayor estabilidad y cohesión a las piezas, y la colocación de mecanismos alrededor del perímetro para el tensado.

La refuncionalización elástica del bastidor original mediante la tensión con muelles repartidos por todo su perímetro, fue llevada a cabo por la empresa *Equilibrarte s.r.l.*, cuya patente ostentan Antonio Iaccarino y Carlo Serino.¹⁴

Las pinturas son tensionadas haciendo girar sus bordes hacia el reverso donde se colocan bajo tensión muelles cuya fuerza es regulada por sensores.¹⁵

Este sistema permite a la tela mover libremente a lo largo de sus ejes aplicando fuerzas repartidas homogéneamente en el contorno de su perímetro, son los muelles los que realizan la función de autorregulación de la tela, en función a la humedad y temperatura medioambientales que la rodea y sus necesidades de tensado o destensado. Este bastidor además al no tensar la tela mediante el método tradicional de clavado o grapado, presenta una reversibilidad completa del montaje de la obra, sin provocar daños en los bordes, requisito imprescindible en nuestras obras ya que debían montarse y desmontarse un par de veces para el traslado de las obras a Gandía, una para la exposición *Esplendor* realizada con motivo de la restauración de las pinturas en la Iglesia del Beato Andrés Hibernón y otra para trasladarlas a su ubicación definitiva en los techos de la Galería Dorada del Palau Ducal.

Para el caso de *La Sagrada Familia*, al no presentar el bastidor original, se ha realizado uno nuevo totalmente de aluminio inspirado en el diseño del bastidor de madera original del siglo XVIII, se ha mantenido el mismo espesor que los otros pero con el nuevo sistema de montaje y tensado de la obra.

El último paso para concluir la intervención de los cinco cuadros de la Galería Dorada del Palau Ducal, es el tensado de las obras en sus bastidores y la recolocación en su posición original en los techos. Tras la intervención arquitectónica en el techo de las salas,¹⁶ que impide el acceso al reverso de las pinturas y la dificultad de retirar por lo menos dos cornisas¹⁷ de cada sala para el acoplamiento de las obras, se tuvo que estudiar conjuntamente con el arquitecto la manera de reubicar las obras. Para ello se diseñó un sistema de raíles que recorrieran todas las estancias, de modo que los bastidores se deslizaran sobre ellos pasando

¹⁴ Bastidores basados en este principio empleando un sistema de tensión que permita a la tela mover libremente a lo largo de sus ejes y aplicando fuerzas repartidas homogéneamente a lo largo de su perímetro, fueron estudiados en el *Istituto Centrale per il Restauro* en los años 50 por Roberto Carità. Véase, CARITÀ, R.: "Il restauro dei dipinti caravaggeschi della cattedrale, della Valletta a Malta", *Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro*, 29, 1957. Actualmente la empresa *Equilibrarte s.r.l.* produce una versión simplificada y mejorada que permite conservar el bastidor original como estructura base de tensado. IACCARINO, A.: "Dipinti su tela, una proposta per conservare i telai originali", *Materiali e Strutture* 6, VI, 2, 1996, pp. 85-93.

¹⁵ Para enganchar los muelles a la pintura previamente se ha realizado un doblez en la tela de entelado, donde se aloja la varilla de acero inoxidable a la cual se engarzan unos cables de acero que finalizan en unos muelles atornillados al bastidor, que son los causantes de distribuir homogéneamente las tensiones.

¹⁶ Se substituyó completamente el forjado, se ejecutó con el mismo esquema estructural pero con vigas de madera laminada no visibles ya que quedan ocultas entre los lienzos y el pavimento del desván, fue necesario elevar la cota del forjado para la colocación inferior de dichos raíles.

¹⁷ Se debería desmontar cerca de 60 metros de cornisa grande, frágil y de difícil manejabilidad.

4. Vista de las guías para el desplazamiento de las obras en la zona superior de la galería.

5. Elevación de la obra *Glorificación de San Francisco de Borja*.

de una sala a otra sobre la cornisa, convirtiendo de esta forma a las pinturas en móviles y facilitando su montaje (fig 4). Para poder montarlo todo y organizar el trabajo se habilitó una de las estancias, desmontando dos lados contiguos de la cornisa de la sala más grande, en este caso la sala central de *La Glorificación de San Francisco de Borja*.

Como se ha comentado anteriormente las obras han sido reducidas en sus dimensiones para poder depositarlas en el suelo de las salas que eran de dimensiones inferiores e imposibilitaba el correcto acceso y manipulación de las obras. Desde el suelo correctamente preservado y con las pinturas boca abajo también protegidas para evitar cualquier daño, se tensaron los lienzos para luego mediante la tracción y elevación de las mismas desde la zona superior de la Sala de *La glorificación de San Francisco de Borja* deslizarlas por los carriles hasta su correcta colocación. Se comenzó desde las de los extremos y consecutivamente cerrando los espacios hacia el interior, así que la primera obra que se reubicó fue *El Cielo y la Tierra* correspondiente a la sala 5, seguida de la *Heráldica* situada en el lado opuesto, en la sala 1, a continuación la *Ornamental* en la sala 2, seguidamente *La Sagrada Familia* en la sala 4 y finalmente la *Glorificación de San Francisco de Borja* en la sala 3, cerrando de esta forma el techo de la galería (fig. 5).

Para poder trabajar con las obras desde la parte superior de la Galería, se dispusieron una serie de registros sobre el nuevo pavimento, concretamente 32, con el objetivo de facilitar el acceso a la manipulación de los bastidores. Para elevar las obras y hacer posible el esfuerzo se trabajó con 4 mecanismos “Tirfor”,¹⁸ entonces se anclaron a los carriles (en cuatro puntos para las pinturas más pequeñas y ocho para las grandes) y mediante unos rodamientos se desplazaron a su posición definitiva, en este momento se procedió al anclaje final, centrándolas y regulándolas en su posición correcta, en cada trampilla hay preparados

¹⁸ Aparatos elevadores manuales y portátiles a cable pasante. Pueden levantar cargas, tirar de ellas y desplazarlas a lo largo de una gran longitud.

cuatro puntos de agarre que permitirán todos los ajustes posibles de posicionamiento (con doble tornillo tensor, cadenas, cables de acero,...) asegurando la sujeción de las piezas.

CONCLUSIONES

Con esta ponencia se ha querido dar una visión general de los trabajos de restauración desarrollados en los cinco lienzos ubicados en el techo de la Galería Dorada del Palau Ducal de Gandía, se ha pretendido hacer énfasis no en el carácter más científico de los tratamientos sino en la parte más de innovación, de aplicación de nuevas tecnologías y de la resolución de problemas.

La propia magnitud de las obras y su disposición horizontal en el techo sin posibilidad de acceso, fue en si un gran reto para todos los procesos, para llevar a buen término todos los trabajos fue imprescindible una planificación exhaustiva de todos y cada uno de los procedimientos de intervención a la vez que una coordinación y colaboración programática de todos los becarios, investigadores, técnicos, profesionales y de la propia dirección del proyecto.

Cada proceso ha sido estudiado pormenorizadamente, se han testado materiales y formulaciones en el laboratorio, se han experimentado con nuevas tecnologías, con técnicas y metodologías en la vanguardia de las intervenciones actuales de restauración de lienzos de gran formato, persiguiendo la idoneidad del tratamiento, la facilidad de aplicación y la no toxicidad de los materiales.

Podemos afirmar que el proyecto se ha desarrollado con un alto nivel de calidad y con el saneamiento estructural de los soportes, se ha conseguido devolver la estabilidad mecánica a las obras así como su planimetría, alargando su conservación futura. En cuanto a los tratamientos estéticos decir que las nuevas tecnologías han ayudado a la resolución de problemas favoreciendo el acabado final.

La refuncionalización del bastidor original ha mejorado innegablemente la conservación de las obras, procurando una tensión constante ajustada a los cambios medioambientales presentes en las salas, y por último el nuevo sistema de anclaje que permitirá en un futuro un mayor nivel de mantenimiento y examen de las pinturas de tal modo que podrán ser inspeccionadas o intervenidas sin menoscabo de la manipulación de toda la estructura superior.

Concluir que para el equipo de intervención ha sido un reto difícil pero a la vez estimulante y muy ilusionante, que ha permitido devolver el esplendor a un conjunto de obras muy significativas para la ciudad de Gandía y para el patrimonio valenciano.

UN CALVARIO DE GASPAR REQUENA: REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA Y CIENTÍFICO-TÉCNICA DE UNA PINTURA INÉDITA DE LA ESCUELA JUANESCA

El presente artículo recoge los resultados de los estudios realizados en la obra el *Calvario* para la determinación de su autoría. Se trata de una pintura sobre tabla inédita, conservada en una colección particular, enmarcada dentro del Renacimiento en Valencia y su atribución se realizó principalmente a partir del estudio histórico y estilístico, complementado con los datos obtenidos de los estudios científico-técnicos. Estos resultados se han comparado con obras de atribución cierta, como el retablo la *Purísima* de Xàtiva o el de *San Sebastián* de Montesa, y corroboran la posibilidad de que la pintura pertenezca a la producción de Gaspar Requena (h.1515 – después de 1585), pudiendo datarse a groso modo entre 1570-1580.

This article describes the results of studies conducted in the work on Calvary for determining authorship. This is an unpublished painting on board, preserved in a private collection, framed within the Renaissance in Valencia and its attribution was conducted primarily from historical and stylistic study, supplemented with data from scientific and technical studies. These results have been compared to works of certain attribution, as the altar of the Immaculate Xàtiva or San Sebastian de Montesa, and support the possibility that the painting belongs to the production of Gaspar Requena (c.1515 – after 1585), I may be dated to roughly between 1570-1580.

1. Gaspar Requena, *Calvario*, h. 1575-1585, óleo sobre tabla, 103 x 86 cm, colección particular, Valencia.

PREÁMBULO HISTÓRICO DEL ESTUDIO DEL CALVARIO

El origen de la presente comunicación parte de la pintura el *Calvario* (fig. 1), de autoría y procedencia desconocida. Dada la necesidad de aportar información acerca de la obra y su atribución, en una primera aproximación, la obra se enmarca dentro del Renacimiento en Valencia puesto que presenta ciertas relaciones con el taller de Gaspar Requena, discípulo seguidor de Joan de Joanes (h. 1510-1579). Por lo tanto, nuestro trabajo tiene como objetivo principal abordar la hipótesis formulada acerca de la autoría del *Calvario*, como obra de Gaspar Requena.

La pintura valenciana del Renacimiento ocupa un capítulo significativo en la historia del arte hispánico, tratándose de una época muy prolífica en cuanto a la expansión de la producción pictórica. La figura más

representativa es Joan de Joanes, por ello la mayoría de las investigaciones históricas, del período, se han dedicado a su estudio sin ahondar en el complejo contexto artístico vivido en la época. Los numerosos pintores coetáneos, desconocidos en la mayoría de los casos, quedaron eclipsados por la figura del maestro, pero en la actualidad se avanza por arrojar más luz sobre cada uno de ellos de manera puntual. La dificultad de su estudio radica en las similitudes de los esquemas y modelos compositivos empleados en toda la producción del momento, y en la falta de documentación archivística que corrobore las hipótesis formuladas.

Todavía existen tablas y retablos que se encuentran bajo la filiación genérica de “escuela juanesca”, apenas estudiadas o ignoradas, susceptibles de ser atribuidas a uno de los seguidores de Joanes. A ello hay que sumarle los avatares que ha podido sufrir el patrimonio artístico, que en muchos casos ha sido desmembrado, dispersado y descontextualizado del lugar para el que fue creado.

En el ámbito valenciano, entre la muerte de Joan de Joanes y la aparición de Francisco Ribalta, son numerosos los pintores coetáneos influenciados por el carácter creativo del primero. Estos discípulos y seguidores, calificados como juanescos, perpetuaron su estilo durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, nutriéndose de sus modelos y composiciones. Al existir una figura tan importante, un fuerte referente a emular, la investigación de obras y maestros de tan afines características exige un análisis concienzudo ya que, en definitiva, son sutiles matices de técnica y estilo lo que les individualiza.¹ Tras

¹ DÍAZ, M.; PADRÓN, A.: “Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones”, *Archivo Español de Arte*, LX, 238, 1987, pp. 105-136.

la muerte de Joanes en 1579, estos pintores vinieron a satisfacer a los comitentes que solicitaban el estilo del más eminente pintor español de su tiempo.² El renombre de Joanes no fue superado por ningún otro durante los últimos años del siglo XVI, pero hubo maestros de buen oficio como Onofre Falcó (h. 1510-1560), Nicolás Borrás (1530-1610), Gaspar Requena (h. 1515-h. 1585), Jerónimo de Córdoba (h. 1537-1601), Miguel Joan Porta (h. 1544-h. 1616), Cristóbal Llorens (1554-h. 1617), entre otros.³

En cuanto al estudio de Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento identificado recientemente y en proceso de estudio, pues existen muchas incógnitas que rodean su taller, en los últimos años, el grupo de trabajo formado por los historiadores Carmen Aguilar, Albert Ferrer, Lorenzo Hernández y María José López se han encargado de poner en orden la confusa biografía del artista, de este modo comienza a tenerse en cuenta como un pintor con caracteres de individualización y producción propia⁴ ya que durante mucho tiempo permaneció en el anonimato, atribuyendo su producción a otros pintores que se mueven dentro del código estilístico de Joan de Joanes.

Su trabajo se desarrolló principalmente en Valencia, Xàtiva y alrededores, atendiendo numerosos encargos, especialmente por parte de algunas comunidades religiosas, santuarios rurales y algunas iglesias parroquiales,⁵ durante la segunda mitad del siglo XVI. Gaspar Requena debió ser el maestro de un activo taller o contó al menos con un nutrido grupo de colaboradores para poder llevar a cabo la inmensa producción atribuida hasta el momento. Considerando que se trata de un obrador donde pudieron formarse y participar puntualmente sus parientes más cercanos, como es el caso de su hijo Vicente Requena, del que poco se sabe en su etapa de formación, donde a buen seguro participó activamente en el taller paterno.

En la identificación de Gaspar Requena fue decisivo el descubrimiento de una miniatura del Archivo Histórico de la Colegiata de Xàtiva⁶ que fue asociada, por Mariano González Baldoví,⁷ al quehacer del anónimo *Discípulo joanesco de Montesa*. A raíz de la relación

² FALOMIR, M.: "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales", *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación*, Alicante, 2006, pp. 271-288.; FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Influjo joanesco en el taller de los Requena", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, 2009, pp. 128-130.

³ BENITO, F.: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra* (cat. ex.), Valencia, 2000, p. 39.

⁴ FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Gaspar Requena el jove, col·laborador de Joan de Joanes", *Llibre alternatiu de la fira*, Xàtiva, 2009, pp. 205-217; HERNÁNDEZ, L.: "A propósito de las tablas juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena", *Archivo de arte valenciano*, 90, 2009, pp. 55-62; HERNÁNDEZ, L.: "La coronación de la Virgen y Santos del Museo de Montserrat, obra del pintor renacentista Gaspar Requena", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 23-24, 2009-2010, pp. 221-226.

⁵ FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Los Requena, una enigmática familia de pintores del renacimiento. A propósito de Gaspar Requena el Joven", *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 326, 2009, pp. 137-154; FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Gaspar Requena el jove...", *op. cit.*, p. 207.

⁶ CEBRIÁN, J. L.: "Difusió del patrimoni històric i artístic (I): Un retaule inèdit a l'església de la Mercè de Xàtiva", *Papers de la Costera (Xàtiva)*, 7-8, 1992, pp. 177-188.

⁷ GONZÁLEZ, M.: "Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707", *La Llum de les Imatges: Lux Mundi (Xàtiva 2007)*, Libro de estudios, Salamanca, 2007, pp. 545-547.

que se estableció se adjudicaron un notable corpus artístico al taller de Gaspar Requena, atendiendo a las similitudes de estilo que presentan.

La proximidad iconográfica a la producción de Joan de Joanes, apreciable en las obras de Gaspar Requena, confirma la estrecha relación de colaboración que, a partir de mediados del quinientos, hubo entre ambos pintores.⁸ De hecho, el acercamiento a los modelos del taller de los Macip, hace sospechar incluso que Joan de Joanes autorizó copiar sus modelos literalmente,⁹ dada la imposibilidad de atender tal magnitud de encargos o la imposibilidad de retribuir los honorarios de tan afamado pintor.¹⁰

IDENTIFICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DE GASPAR REQUENA

La investigación se inició con la agrupación y el estudio de una considerable producción atribuida a su mano, partiendo de los estudios históricos precedentes, se pudo determinar con precisión las características de su estilo personal. La pintura de Gaspar Requena, con una ligera variación y evolución lógica, se identifica por un estilo propio. Aunque es visible el empleo de la producción de Joan de Joanes como fuente directa para elaborar sus obras, de menor exigencia cualitativa, adoptando composiciones y paisajes de ruinas clásicas,¹¹ en ocasiones sintetizadas o sugeridas; y las referencias a la tradición de la pintura flamenca y el romanismo nórdico coetáneo.¹² Se trata, claramente, de un pintor valenciano de formación.

En líneas generales los rasgos de los rostros son muy característicos, con los ojos redondeados, acentuando la zona del lacrimal, las orejas grandes, las narices y las barbillas pronunciadas. Destacar el gusto por los detalles apreciable en el tratamiento de los cabellos y las pestañas, contruidos con finas pinceladas, los paisajes y las vestiduras sacras. Los zapatos utilizados siempre los resuelve con la punta redondeada, sin ángulos que delimiten los diferentes planos del pie, aunque se dejan ver vagamente ya que muchos de sus modelos van descalzos. En las vestiduras emplea botones muy grandes y redondos, de los que parten fuertes pliegues, especialmente visibles en los personajes situados de frente.

El dibujo es muy marcado, incluso contornea algunas zonas las figuras con negro, y sus personajes suelen ser robustos e hieráticos con ligeros problemas de proporción. Resuelve las composiciones con un colorido rico y con frecuencia usa colores muy oscuros en la zona de sombra de las vestimentas, provocando contrastes. Por otra parte, aclarar que en las primeras obras existe un notable empeño compositivo y narrativo, no siempre visible a lo largo de su producción. A partir de mediados de siglo, la fuerte dependencia respecto

⁸ FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Gaspar Requena *el jove*...", *op. cit.*, p. 205.; FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Influjos joanescos en el taller de los Requena", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, 2009, pp. 130-131.

⁹ Benito Doménech dice: "muestra gran cercanía al propio Joan de Joanes, que autorizó copiar sus modelos literalmente... Tal plagio del maestro solamente le sería permitido a algún miembro de su propio taller". BENITO, F.: "Joan de Joanes. Una nueva visión...", *op. cit.*, 2000, p. 39.

¹⁰ FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Influjos joanescos...", *op. cit.*, 2009; "Més obres de Gaspar Requena el Jove i el seu actiu taller a la Costera", *Ars Longa: cuadernos de arte*, 17, 2008, p. 37.

¹¹ FERRER, A.; AGUILAR, C.: "Una detallada descripció del Retaule de l'Ermida del Calvari Alt de Xàtiva per Elías Tormo" *Archivo de arte Valenciano*, 89, 2008, p. 46.

¹² HERNÁNDEZ, L.: "A propósito de las tablas joanescas...", *op. cit.*, 2009, p. 62.

a los modelos desarrollados por Joanes es indudable, para ir poco a poco progresando hasta llegar a su última producción donde el dibujo es más depurado. En esta última etapa no hay que descartar las posibles colaboraciones en el taller de Gaspar Requena, en el que pudieron formarse y participar puntualmente Jerónima Eugenia, Pedro Mateo, Miguel y Vicente Requena.¹³

De este modo, en base a otras ya documentadas, es relativamente sencillo reconocer sus obras o las de su taller gracias al uso de prototipos, la repetición de los mismos modelos y su estilo personal, durante toda su manufactura.

ANÁLISIS ESTÉTICO

El autor representa una escena íntima, figurando únicamente cuatro personajes, donde Cristo está custodiado por la Virgen María, San Juan y María Magdalena, todos ellos centrando la mirada en el protagonista principal.

Cristo se representa desnudo, ataviado únicamente con el perizonium, muestra un aspecto escuálido, débil y, en general, un tono mortecino. El atributo constante para reconocerlo es el nimbo cruciforme, además, coronado por una corona de espinas y caracterizado por una larga cabellera ondulada y barba bífida, que alarga el óvalo del rostro. Las heridas que le han producido las espinas y la lanzada están ensangrentadas, fluyendo sangre desde el costado del pecho hasta por debajo de la rodilla. Está claveteado a la cruz de madera con tres clavos, dos en las palmas de las manos y el tercero uniendo los pies, sobreponiendo el derecho sobre el izquierdo y flexionando las rodillas. Estos clavos, llamados de “herrero”, adoptaban la forma de pirámide alargada y la sangre brota de las manos, recorriendo los brazos, y de los pies hasta la tierra. La Cruz consiste en dos segmentos ensamblados con longitudes diferentes formando una cruz latina. Rematada, en la parte superior, por el título con las siglas “INRI”.

La figura de la Virgen María, erguida a la derecha de Cristo va ataviada con el característico manto azul, una túnica morada, velo blanco sobre la cabeza y pañuelo en las manos. Los ojos conmovedores de la Virgen, contienen las lágrimas y las manos juntas, con los dedos entrecruzados, indican una actitud de oración e imploro.

San Juan Evangelista, se sitúa a la izquierda de Cristo y formando pareja con la Virgen. Joven de delgada figura y delicada belleza, con larga cabellera y barbilla lampiña, vestido con túnica verde y manto rojo. En el gesto de Juan con las manos abiertas, la mano derecha sobre el pecho y la otra en su costado con el brazo encogido, muestran desasosiego.

Al pie de la cruz, arrodillada, se sitúa María Magdalena. Se caracteriza por un rostro joven, una bella cabellera rubia, ricas vestiduras. Vestida con una túnica carmín, un cinturón verde

¹³ FERRER, A.; AGUILAR, C.: “Los Requena, una enigmática familia...”, *op. cit.*, 2009, pp. 139 y 145-147.; BENITO, F.: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, pp. 122-123.; FERRER, A.; AGUILAR, Carmen: “Influjo joanescos...”, *op. cit.*, 2009, p. 128.

que estiliza su figura femenina, un velo naranja sobre la cabeza y un manto verde. En las manos, que no separa del madero, porta un paño para secar la sangre de Cristo.

La *Crucifixión* siempre se acompaña con algunos elementos simbólicos, por ello aparece en el suelo agreste una canilla y la calavera, detrás de la Cruz. En segundo plano, a la derecha de Cristo, el paisaje montañoso y la arquitectura enmarcan la escena de Longinos. Entre los personajes se aprecian cuatro soldados romanos, uno de ellos con una escalera y otro a caballo portando una lanza, denominado Longinos, que cumpliendo con la orden de Pilatos le dio el golpe de gracia.

En la zona superior de la tabla están presentes el sol a la derecha de Cristo, representado por un círculo inscrito en una circunferencia, y la luna creciente a la izquierda.

ANÁLISIS TÉCNICO Y APROXIMACIÓN A LA ATRIBUCIÓN DE LA OBRA

A la hora de plantear la atribución de esta pintura, a falta de documentación que lo corrobore, es necesario servirse de los estudios técnicos que permitan ahondar en el proceso creativo. A través de estos estudios se descarta la mera especulación, pues con frecuencia se han realizado atribuciones con cierta ligereza que posteriormente han sido restituidas a otros autores, cuestionando la veracidad y seriedad de la disciplina histórica.¹⁴

En este apartado se tuvieron en cuenta los soportes pictóricos y la técnica pictórica empleada, con la identificación de la paleta cromática, así como el análisis comparativo de los modelos y esquemas compositivos utilizados.

• ESTUDIO TÉCNICO Y ANALÍTICO DEL SOPORTE LEÑOSO

La obra tiene unas dimensiones totales de 103 cm de alto x 86 cm de ancho y el soporte empleado para la elaboración de esta pintura corresponde a una madera de conífera, seguramente de la especie *Pinus Sylvestris*.¹⁵ Dicha caracterización se llevó a cabo mediante el estudio al microscopio óptico de diferentes micromuestras de las secciones transversal, radial y tangencial de la madera, en las cuales se analizaron las características anatómicas de las mismas. Este tipo de madera, característica por el veteado oscuro que corresponde a los anillos de crecimiento, es la más utilizada en la zona de la Corona de Aragón.¹⁶

El soporte está configurado por cuatro paños predominantemente subradiales y de diferente anchura, ensamblados entre sí a unión viva y el reverso está aislado mediante una capa

¹⁴ Al respecto dice Miguel Falomir "(...) sería provechoso dejar de fiarlo todo a un ojo pretendidamente omnisciente que se ha revelado falible en exceso, y servirse más de estudios técnicos (...)"; FALOMIR, M.: *op. cit.*, 2006, p. 273.

¹⁵ GARCÍA, L., et al.: *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*, Madrid, 2003, pp. 141-162, 219.

¹⁶ VIVANCOS, V.: *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*, Madrid, 2007, pp. 56-57.

yeso y estopa vegetal encolada con la finalidad de reforzar las juntas y proteger la madera, mitigando así los movimientos higroscópicos.

Por otra parte mencionar los datos extraídos de la radiografía de la pieza, en ella se intuyen zonas de un tono más claro que se corresponden con las irregularidades en la madera que fueron tapadas con yeso. En ésta se localiza la singularidad del paño número 3 que presenta un injerto original en la parte inferior, con forma triangular. Además se intuye como fue el sistema de refuerzo estructural en origen, posiblemente formado por tres travesaños horizontales que apoyan por la parte más ancha de su sección y dos diagonales, que confluyen en el centro de la tabla en forma de aspa, cuya función era mantener unidos los paños y evitar los movimientos naturales de la madera. Este sistema estaba fijado al soporte previamente a la ejecución de los estratos pictóricos, con clavos de hierro forjado introducidos por el anverso de los paneles. Al retirar el refuerzo original, se cortaron los clavos a ras de la tabla, quedando parte de éstos dentro.

En cuanto a la elaboración de los soportes pictóricos, eran los maestros carpinteros ayudados y dirigidos por el maestro pintor quien se encargaban de construir el panel de madera, siguiendo una serie de pautas en su ejecución constantes. Por ellos los datos que aportan estos soportes, pueden relacionarse a una época, zona geográfica e incluso a un taller, mediante la comparativa entre varias obras, pero los datos no son del todo concluyentes.

En los soportes, de obras atribuidas a Gaspar Requena, como el retablo de *Ánimas de Agullent*,¹⁷ el retablo de la *Purísima* de Xàtiva, el retablo de la *Dormición de la Virgen* del Instituto Luis Vives¹⁸ y la tabla de la *Ascensión* del Colegio del Patriarca, existen similitudes. Comparando la tabla del *Calvario* con los casos citados se halla el mismo sistema de refuerzo en *Aspa de San Andrés* típico de la zona de Aragón, madera de *Pinus Sylvestris* y la aplicación de estopa vegetal y yeso como estrato protector del reverso.

·ANÁLISIS DEL ESTRATO PICTÓRICO E IDENTIFICACIÓN FÍSICO-QUÍMICA

En cuanto a los estratos pictóricos, la obra cuenta con una preparación de tipo tradicional aglutinada con una cola animal, de color blanco y de elevado grosor. La película pictórica, por la textura que presenta así como los efectos conseguidos, se trata de una técnica al óleo,¹⁹ como es característico de su época. Matéricamente está constituida por pinceladas versátiles, en cuanto a tamaño se refiere, recreándose con finas y minuciosas pinceladas “a la prima”, las cuales marcan los reflejos y la luminosidad de los cabellos. Diferenciando entre sutiles veladuras, como en las zonas del ropaje carmín de María Magdalena, y zonas de

¹⁷ LLAMAS, R.; VIVANCOS, V.: “La restauración del retablo de ánimas de Agullent”, *Actas del XI Congreso de Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, 1996, pp. 1011-1018; VIVANCOS, V.: “Las alteraciones de la pintura sobre tabla ocasionadas por xilófagos: caso práctico de restauración”, *Obras restauradas: curso 2000-2001*, Valencia, 2002, pp. 27-40.

¹⁸ FAGOAGA, R., et al.: “Retablo de la Dormición de la Virgen”, *Conservación y Restauración de Fondos Pictóricos del Instituto “Luis Vives” de Valencia*, Valencia, 1999, pp. 28-35.

¹⁹ Generalmente el aglutinante oleoso es aceite de linaza, un aceite secante de origen vegetal.

suaves empastes, en el manto de la Virgen o el aura luminosa de Jesucristo. Además, cada color empleado tiene una densidad y propiedades distintas.

La paleta empleada por el pintor es rica, con una gama cromática en la que predominan tonalidades tierras, azules y blanco en los fondos, variedad de tonos rojizos, verdes, así como algunos detalles en ocre amarillo, negros marfil, etc. Las aureolas de los personajes representados, en origen, debieron tener oro en polvo aglutinado, no obstante en la actualidad se estima la presencia de este material en pequeñas zonas de la aureola de Jesucristo.

Para la identificación de los materiales constituyentes del estrato pictórico se extrajeron un total de ocho micromuestras, seleccionando los puntos necesarios para el estudio de los diferentes estratos de preparación y la paleta cromática empleada en la obra objeto de estudio. Las muestras se englobaron en una resina de poliéster transparente para, posteriormente, analizar la sección transversal en el microscopio óptico. La identificación se realizó por medio de microscopía electrónica de barrido y microanálisis a través de espectroscopia por dispersión de rayos X (SEM/EDX).²⁰

A continuación, se presentan los datos extraídos de los estudios analíticos de la pintura del *Calvario* comparados con los resultados de las muestras del retablo de la *Purísima* de Xàtiva,²¹ obra atribuida a Gaspar Requena. Tras examinar los estratos de preparación de ambas pinturas se comprueba que siguen el mismo proceso de ejecución, se diferencian entre cuatro y tres estratos gruesos de preparación que van disminuyendo su porosidad para recibir la película pictórica. Asimismo, elaborados a base de sulfato cálcico (yeso) con impurezas minerales en baja proporción y un estrato más fino de imprimación de granulometría, elaborado principalmente por blanco de plomo en ambos casos.

En ambos casos la azurita es el pigmento empleado en el color azul, utilizándolo en estado puro en el manto de la Virgen o mezclado con blanco de plomo para las zonas más claras y el cielo. El color verde, tanto en el *Calvario* como en la *Purísima*, se trata muy probablemente de resinato de cobre elaborado con un pigmento de cobre, el verdigrís. En cuanto a la tonalidad naranja, también se encuentran similitudes puesto que, contienen minio, amarillo de estaño y plomo, ocre amarillo y blanco de plomo, en mayor proporción en la obra del *Calvario*. En el caso del rojo del manto de San Juan Evangelista existen una diferencia principal, esta es el empleo de bermellón en el *Calvario*, para conseguir el tono, además del minio que sí que aparece en la *Purísima*. Por otro lado, en el *Calvario* las carnaciones se han conseguido mezclando blanco de plomo, bermellón y tierra roja, pero esta muestra no puede ser comparada ya que no hay referente estudiado en la *Purísima*.

Si se comparan los datos obtenidos con las analíticas del retablo mayor de Fuente la Higuera,²² se puede comprobar que los pigmentos utilizados corresponden y por lo tanto se trata de pinturas del siglo XVI. Entre ellas existen diferencias que radican en la calidad técnica, la amplia paleta

²⁰ En el taller de pintura de caballete y retablos del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio y en el Servicio de Microscopía Electrónica de la Universitat Politècnica de València.

²¹ CEBRIÁN, J. L.: "Difusión del patrimonio...", *op. cit.*, 1992, pp. 177-189.

²² VV. AA.: *Joan de Joanes: Restauració del Retaule Major de la Font de la Figuera*, Valencia, 2005, p. 27.

cromática y los recursos empleados por Joan de Joanes para conseguir gran variedad tonos a partir de los mismos pigmentos, variando la proporción entre ellos así como la superposición de capas semitransparentes. Esta superposición de estratos no se da en las obras estudiadas, tratándose de un único estrato.

La obra fue sometida a un examen con radiación infrarroja que permitió apreciar el dibujo subyacente, en algunas zonas, así como los arrepentimientos surgidos en la composición. En el torso de Cristo y en la vestimenta de María Magdalena, existe un rayado que delimita la zona sombreada, al igual que en el rostro de la Virgen María donde también se aprecia un arrepentimiento en la posición de los ojos (fig. 2).

• MODELOS Y ESQUEMAS COMPOSITIVOS

La tabla estudiada, cada vez se encuentra más próxima a Gaspar Requena y para verificar que puede tratarse de una obra de su quehacer se muestran los posibles referentes que utilizó para la realización del *Calvario*, ya que el pintor en muchas ocasiones recurrió a la copia literal de los modelos del protagonista del Renacimiento. La composición empleada tiene clara proximidad iconográfica al *Calvario* que realizó Joan de Joanes en el retablo mayor de Fuente la Higuera (fig. 3), donde también trabajó Gaspar Requena. La colaboración marcó la producción de Gaspar y la obra estudiada lo evidencia, concretamente la figura de Cristo se asemeja bastante y más lo hace la placa de la cruz. También merece atención la actitud de imploro de la Virgen o la de San Juan, con una mano sobre el pecho y la otra abierta, comparables entre sí.

Por otra parte, existen más similitudes con la obra de Joanes, el modelo de la Virgen

2. Detalle del dibujo subyacente en la Virgen María, con reflectografía infrarroja, en el *Calvario*.

3. Joan de Joanes, *Calvario* del retablo mayor de Fuente la Higuera, 136 x 96 cm, óleo sobre tabla, Iglesia de la Natividad de la Madre de Dios, Fuente la Higuera, Valencia.

4. Detalle comparativo entre la pintura el *Calvario* y el Retablo de *San Sebastián, San Fabián y San Roque* de Montesa, Gaspar Requena, 1559, óleo sobre lienzo y tabla, 343 x 241 cm, Iglesia parroquial de la Asunción, Montesa, Valencia.

aparece en el *Tríptico de la Crucifixión*²³ o en la *Piedad*;²⁴ la figura de San Juan, ligeramente ladeada, en actitud de caminar la extrajo de la tabla de *San Juan Evangelista*;²⁵ María Magdalena se encuentra en el dibujo de *Magdalena* conservado en el Museo del Prado.²⁶ De este modo queda patente la influencia directa de la obra de Joan de Joanes en el *Calvario*, al igual que el resto de la producción de Gaspar Requena.

En cuanto a la comparativa del *Calvario* con la producción de Gaspar Requena, se puede identificar el estilo de Gaspar Requena en el Cristo crucificado justificándolo con el remate del retablo de *San Sebastián, San Fabián y San Roque* de Montesa. Esta es obra segura del pintor que a su vez toma el modelo de la Trinidad representada en el retablo de *San Antón, Santa Bárbara y Santos Médicos* de Joan de Joanes.²⁷ Puesto que el pintor es muy dado a repetir modelos y prototipos, el rostro de Cristo se localiza en el *Cristo Varón de Dolores* situado en la predela del retablo de Montesa (fig. 4).

También se pueden encontrar similitudes directas en el estudiado retablo de la *Purísima*, concretamente en la posición del Arcángel San Gabriel muy cercana a la postura caminante de San Juan Evangelista.

Es bien conocida su minuciosidad, demostrada también en el *Calvario* al observar el cabello de María Magdalena o en el paisaje del fondo con edificios clásicos, de influencia juanesca, realizado a su modo personal, incluyendo personajes diminutos que reflejan del gusto por los detalles. Además, en la túnica de San Juan utiliza el típico botón redondo y grande, con marcados pliegues, que sigue a toda su producción. En la obra localizamos desproporciones, como es el caso de la relación de tamaño entre las manos y la cabeza de la Virgen María, e incorrecciones anatómicas en los orificios nasales de María Magdalena y San Juan

²³ Conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. BENITO, F.: "Joan de Joanes. Una nueva visión...", *op. cit.*, 2000, p. 183.

²⁴ Obra de Dallas Museum of Art. *Ibid.*, p. 121.

²⁵ Pertenece a la colección Bancaja de Valencia. COMPANY, X.; PUIG, I.: "San Juan Evangelista", *La Luz de las Imágenes: Camins d'Art* (cat. ex.), Valencia, 2011, núm. 156, pp. 552-553.

²⁶ BENITO, F.: "Joan de Joanes. Una nueva visión...", *op. cit.*, 2000, p. 182.

²⁷ *Ibid.*, p. 121.

Evangelista. En estos, también son característicos los ojos redondeados y las orejas pronunciadas.

Por último, mencionar la semejanza con los modelos de los rostros, pies y manos utilizados en los ángeles de la tabla de *Santa María de los Inocentes y Desamparados* de la Basílica de la Virgen (fig. 5). Estos modelos corresponden a su última etapa en la que el dibujo es más depurado, donde se localiza la misma resolución en la posición de la mano de María Magdalena e igual colocación de los dedos de los pies en abanico, en el pie de San Juan Evangelista del Calvario y el del ángel de la izquierda de *Santa María de los Inocentes y Desamparados*.

5. Detalle comparativo entre la pintura el Calvario y la tabla *Santa María de los Inocentes y Desamparados*, Gaspar Requena, 1584, óleo sobre tabla, 141 x 127 cm, Museo Mariano de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, Valencia.

CONCLUSIONES

Para concluir, señalar que la obra objeto del presente estudio es indudablemente una pintura del siglo XVI que pertenece al círculo artístico de Joan de Joanes y el resultado de esta investigación es la confirmación de la hipótesis planteada acerca de la autoría de la tabla el *Calvario*, tratándose de una obra de Gaspar Requena debido, en primera instancia, a las similitudes encontradas por la comparativa con los prototipos y modelos compositivos del artista. En segundo lugar, a los análisis científico técnicos que avalan y aportan rigor a lo expuesto. También se ha realizado una aproximación cronológica tras el estudio de la evolución y características de su estilo, determinando que se trata de una obra de su última etapa, concretamente entre 1575 y 1585, en la que el dibujo es más depurado.

Además, la tabla debió disociarse de un conjunto retablístico, puesto que no es común la realización de tablas independientes con esta temática sino que, normalmente se sitúan rematando el retablo. Cabe señalar que no es la única pieza desmembrada, dentro de la producción de Gaspar Requena, son muchas las obras que se muestran incompletas o tablas individuales que por la temática no deberían serlo, como la tabla de la *Ascensión* del Colegio del Patriarca.

En la producción atribuida a Gaspar Requena observamos que presenta desigualdades técnicas y estéticas considerables. En todas estas obras se repiten los prototipos estudiados, pero no con la misma intensidad puesto que existen calidades diferentes, ayudantes y colaboradores del taller o la propia evolución de su estilo. Esto dificulta la posibilidad de

aceptar como obras únicamente suyas, puesto que fue maestro de un activo taller, colectivo, donde se atendieron numerosos encargos.

La presente comunicación supone la revalorización de una obra desconocida hasta el momento, además de la contribución al conocimiento del artista y la puesta en valor de su producción artística. No obstante, en futuras líneas de investigación, es necesario ampliar y completar el catálogo de la producción de Gaspar Requena con estudios técnicos y analíticos para establecer cronologías entre las obras, que permitan entender la evolución de su estilo pictórico, recurriendo a los resultados obtenidos como herramienta de apoyo y patrón comparativo.

Esta selección de textos, a modo de pequeño corpus de soluciones y problemas de la historia de la pintura de época moderna, recoge parte de los estudios y comunicaciones presentados en el *Congreso Internacional de Historia de la Pintura de Época Moderna. De Miguel Ángel a Goya* (CIHPem) celebrado en Lleida, en noviembre de 2013. Dicho encuentro se inscribía dentro del ámbito de actuación científica del Grupo de Investigación ACEM para favorecer contactos, intercambios y sinergias entre algunos de los mejores especialistas nacionales e internacionales; cabe destacar, por ejemplo, las aportaciones de Gianluigi Colalucci, Carmen Garrido, Jaime García-Máiquez, Mauro Natale, Nicola Spinosa o Edoardo Villata.

Universitat de Lleida