2014

2

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

ARTICLES

Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro. Elena Manzo

De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes. Raquel Gallego

Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma. Pilar Diez del Corral Corredoira

Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho* 4 de Francisco de Goya. Helmut C. Jacobs

APORTACIONS BREUS

Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades. Santi Torras Tilló

RESSENYES

EXPOSICIONS

Pontormo. Dibujos. Carme Narváez

El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible. Joan Sureda

El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Joan Bosch Ballbona

PUBLICACIONS

Bramante, mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante, Ximo Company. Víctor Mínguez

Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora, Rafael Bonilla Cerezo i Paolo Tanganelli. Ginés Torres Salinas

ARXIU

¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español. José Ramón Marcaida i Juan Pimentel

ACAF/ART

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2014 Núm. 2

ACAF-ART
LLIBRES

Acta/Artis. Estudis d'Art Modern

acaf/art
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
http://www.acafart.org/publicacions
actaartis@acafart.org

Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430 – Fax: 934 035 531
www.publicacions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2014-1912
DL B-28.112-2013

© Dels textos i les fotografies, els seus autors (Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Friburg, pàg. 71; Kunsthistorisches Museum Wien, Viena, pàgs. 92 i 93; Trustees of the British Museum, Londres, pàgs. 57, 58 i 63; Victoria & Albert Museum, Londres, pàgs. 58, 62 i 63; Institut Amatller d'Art Hispànic [Arxiu Mas], Barcelona, pàgs. 101, 104, 105 i 110; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pàg. 103).

Acta Artis

Estudis d'Art Modern

Director

Joan Sureda, acaf/art,
Catedràtic d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

Coordinadora general
i del consell científic

Carme Narváez, acaf/art,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

Coordinadora del consell de redacció
i de planificació

Eva March, acaf/art,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Coordinadora de l'avaluació
d'experts-*peer review*

Rosa M. Creixell, acaf/art,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

Consell científic

Alessandro Ballarin, Professore emerito,
Università degli Studi di Padova

Anthony J. Cascardi, Professor of Comparative
Literature, Rhetoric, and Spanish. Director
of the Townsend Center for the Humanities,
University of California, Berkeley

Margaret E. Connors McQuade, Assistant
Director Curator of Decorative Arts,
The Hispanic Society of America, Nova York

Fernando R. de la Flor, Catedrático
de Literatura Española, Universidad
de Salamanca

Joseph Leo Koerner, Victor S. Thomas
Professor of the History of Art and Architecture,
Harvard University, Cambridge, Massachusetts

Ginevra Mariani, Direttore Calcoteca Istituto
Nazionale per la Grafica, Roma

Keith Moxey, Barbara Novak Professor
and Chair of Art History at Barnard College,
Columbia University, Nova York

Rosa Navarro, Catedràtica de Literatura
Espanyola, Universitat de Barcelona

Alessandro Nova, acaf/art, Direttore
Kunsthistorisches Institut in Florenz –
Max-Planck-Institut

Antonio Paolucci, Direttore dei Musei Vaticani

Giovanni Romano, Professore emerito,
Università di Torino

Sergio Rossi, acaf/art, Professore ordinario
di Storia dell'Arte, Università di Roma
La Sapienza

Victor Stoichita, Chaire d'Histoire de l'Art
Moderne et Contemporain, Université
de Fribourg

Rosella Vodret, Antiga Soprintendente
Speciale per il Patrimonio Storico Artistico
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale
della Città di Roma

Christopher Wood, Professor of History of Art,
Yale University, New Haven, Connecticut

Consell de redacció

Fernando António Baptista Pereira, Professor associado da Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa

Alicia Cámara, Catedrática de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Marià Carbonell, Catedràtic d'Història de l'Art, Universitat Autònoma de Barcelona

Rocío Carande, Catedrática de Filología Latina, Universidad de Sevilla

Ximo Company, Catedràtic d'Història de l'Art, Universitat de Lleida

Rafael García Mahíques, Professor titular d'Història de l'Art, Universitat de València

Laura García, acaf/art, Professora associada d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

Emma Liaño, Catedràtica d'Història de l'Art, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Juan María Montijano, Profesor titular de Historia del Arte, Universidad de Málaga

Laureà Pagarolas, Director tècnic de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona

Sofía Rodríguez-Bernís, Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

Antoni Simon, Catedràtic d'Història Moderna, Universitat Autònoma de Barcelona

Diego Suárez, Catedrático de Historia del Arte, Universidad Complutense, Madrid

Rosa Maria Subirana Rebull, acaf/art, Professora titular d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

Joan Ramon Triadó, acaf/art, Professor titular d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

Isabel Valverde, Professora titular d'Història de l'Art, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Secretaria tècnica i de planificació

Francisco Merino, acaf/art

Ariadna Sotorra, acaf/art

Eloi de Tera, acaf/art

Anna Vallugera, acaf/art

Han col·laborat en aquest número

Joan Bosch Ballbona
Universitat de Girona
joan.boschb@udg.edu

Pilar Diez del Corral Corredoira
Universidade Nova de Lisboa
pilarddcc@gmail.com

Raquel Gallego
acaf/art, Roma
raquelgallego@yahoo.es

Helmut C. Jacobs
Universität Duisburg-Essen
helmut.jacobs@uni-due.de

Elena Manzo
Università degli Studi di Napoli
elemanzo@libero.it

José Ramón Marcaida
University of Cambridge
jrm213@cam.ac.uk

Víctor Mínguez
Universitat Jaume I, Castelló
minguez@uji.es

Carme Narváez
Universitat de Barcelona
narvaez@ub.edu

Juan Pimentel
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
juan.pimentel@cchs.csic.es

Joan Sureda
Universitat de Barcelona
jsureda@ub.edu

Santi Torras Tilló
Universitat Autònoma de Barcelona
santitorrastillo@gmail.com

Ginés Torres Salinas
Universidad de Granada
ginestorres@ugr.es

Sumari

9 **EDITORIAL**

11 **ARTICLES**

13 Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro
Elena Manzo

25 De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes
Raquel Gallego

51 Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma
Pilar Diez del Corral Corredoira

69 Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho* 4 de Francisco de Goya
Helmut C. Jacobs

97 **APORTACIONS BREUS**

99 Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades
Santi Torras Tilló

117 **RESSENYES**

118 **Exposicions**

118 *Pontormo. Dibujos*
Carme Narváez

125 *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*
Joan Sureda

140 *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)*
Joan Bosch Ballbona

144 **Publicacions**

144 *Bramante mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante*, Ximo Company
Víctor Mínguez

146 *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Rafael Bonilla Cerezo i Paolo Tanganelli
Ginés Torres Salinas

149 **ARXIU**

151 ¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español
José Ramón Marcaida i Juan Pimentel

Editorial

En l'àmbit dels estudis sobre art de l'edat moderna, 2014 ha estat un any en el qual han proliferat més els noms que els conceptes. A Espanya, tot tipus de manifestacions han commemorat el quart centenari de la mort d'El Greco. A Itàlia, l'evocació dels 450 anys de la mort de Miquel Àngel ha obligat a presentar algunes exposicions en memòria del mestre, no sempre de l'interès que seria de desitjar, i ha incentivat la nova i més correcta il·luminació i climatització de la Capella Sixtina.

El fet que el 2014 es complís el 300è aniversari de l'11 de setembre de 1714 ha permès que, a part de les legítimes reivindicacions polítiques, Catalunya recuperés la seva memòria històrica a través de diversos debats, seminaris, publicacions, exposicions i trobades ciutadanes, sent l'obertura d'El Born Centre Cultural, amb el seu excepcional jaciment arqueològic testimoni de la Barcelona dels primers anys del segle XVIII, l'aportació cultural més rellevant, sense oblidar l'exposició que en cinc seus diferents ha fet palesa la capacitat creativa d'Antoni Viladomat. A les citades, caldria afegir moltes altres contribucions de les quals, com a petita mostra, podem esmentar l'exposició dedicada als dibuixos de Pontormo a la Fundación Mapfre de Madrid, la que ha estudiat la complexa figura del Bramantino i l'art de la Llombardia francesa al Museo Cantonale d'Arte de Lugano, o la que, a la National Gallery de Londres, ha descobert la profunditat essencial de les últimes obres de Rembrandt.

Pel que fa a ACAF/ART, malgrat el retraïment de recursos econòmics a què està sotmesa tota la societat i, consegüentment, tot allò que té a veure amb la cultura, l'educació i la recerca, el grup ha continuat els seus treballs. Entre d'altres aspectes de les seves línies de recerca, ha estudiat les relacions entre poder i identitat, anàlisi que ha culminat amb la celebració del seminari internacional Identitat, Poder i Representació: els Nacionalismes en l'Art, la producció intel·lectual del qual tindrà reflex en el número 3 d'ACTA/ARTIS.

Amb això, ACAF/ART es reafirma en l'exigència de publicar anualment recerques originals que, prèvia revisió per parells d'especialistes aliens i segons el parer dels comitès científics propis, s'ajustin als objectius del grup de recerca i tinguin el nivell i la qualitat científica pertinents.

Barcelona, desembre de 2014
JOAN SUREDA, I.P. ACAF/ART

NOTA DELS EDITORS

A les referències bibliogràfiques de les notes a peu de pàgina, el criteri adoptat per remetre a una obra ja citada és referir-ne l'autor i el títol abreujat. Ara bé, per tal de facilitar al lector la consulta, deu notes més enllà del primer cop que s'ha citat l'obra, la referència es torna a desenvolupar íntegrament.

La manca de referència a les mides de determinades obres que s'esmenten en alguns dels articles d'aquest número d'ACTA/ARTIS ve donada per la impossibilitat de proporcionar-les atès que no es coneixen, que les pròpies institucions que custodien les peces no les han fet públiques, o bé pel caràcter mateix de les obres.

Articles

Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro

Elena Manzo

Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro

Riassunto

Domenico Antonio Vaccaro (Napoli, 1678-1745) è, insieme a Ferdinando Sanfelice, il protagonista della seconda stagione del barocco a Napoli. Entrambi allievi di Francesco Solimena, segnano, il primo, la svolta verso il rococò, il secondo il passaggio all'illuminismo neoclassico e, in sintonia con lo spirito che caratterizza l'ambiente artistico-culturale coevo, colui che dà corpo ai temi insiti negli ideali intellettuali del libertinaggio, sin dalle sue estrose invenzioni nel campo dell'effimero, già sperimentate in età giovanile, fino alle architetture ardite della maturità. Primogenito di Lorenzo (1655-1706), Domenico Antonio giunge tardi all'architettura, ma è subito professionalmente autonomo e si allinea alla produzione europea coeva, nel campo tanto dell'edilizia sacra, dove lavora per conto di ordini religiosi e di confraternite, quanto di quella residenziale. Versatile e poliedrico, negli anni trascorsi al fianco di Solimena ne apprende le tecniche cromatiche e alcuni dei principali temi, tra cui quello della metamorfosi, che in lui, però, perde qualunque significato ideologico e diventa un tema dominante di tutta la sua opera.

Between sacred and profane: Metamorphoses within the Baroque architecture of Domenico Antonio Vaccaro

Abstract

Domenico Antonio Vaccaro (Naples 1678-1745), along with Ferdinando Sanfelice, are the protagonists of the second Baroque era in Naples. Both artists, disciples of Francesco Solimena, tended towards Rococo (Vaccaro) and the neoclassical Enlightenment (Sanfelice), and, in accordance with the spirit that characterizes the contemporary artistic and cultural environment, they furnished the intellectual debauchery ideals since their fanciful inventions in the field of temporary constructions, which they already experienced in youth, to the adventurous architecture of their maturity. Domenico Antonio, the eldest son of Lorenzo (1655-1706), came to architecture late in life, yet he quickly became professionally autonomous and he soon aligned with the contemporary artistic production, both in the field of religious buildings, –working for religious orders and brotherhoods– and residential constructions. Versatile and multifaceted, in the years he passed with Solimena he learned the colour techniques and some of his key issues, including that of metamorphosis, which when employed, however, lost any ideological meaning, becoming a predominant subject in his work.

Manzo, E., «Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 13-23

Parole chiave: Vaccaro, Napoli, architettura, metamorfosi, effimero

Keywords: Vaccaro, Naples, architecture, metamorphosis, ephemeral

Nato a Napoli nel 1678 da Caterina Bottiglieri e dal rinomato artista Lorenzo (1655-1706), Domenico Antonio Vaccaro da giovanissimo era stato avviato agli studi giuridici e umanistici ma, come tramanda la letteratura storica, le sue spiccate attitudini pittoriche e la predisposizione al disegno indussero il padre ad assecondarne le naturali inclinazioni, a lasciargli frequentare la propria bottega e, in seguito, ad introdurlo presso l'*atelier* di Francesco Solimena.[1] Lorenzo era uno dei maggiori artefici della transizione seicentesca napoletana: esponente dell'espressione classicista della scultura partenopea barocca e della pittura naturalistica caravaggesca, cui si sommano le influenze di Battistello Caracciolo e di Jusepe de Ribera. Legato a Cosimo Fanzago, presso cui aveva studiato la tecnica della sua professione e il disegno architettonico, fu parimenti sedotto dalle realizzazioni di Alessandro Algardi e dalla lezione di Gian Lorenzo Bernini.[2]

Per il prensile ed entusiasta primogenito Domenico Antonio, le esperienze paterne, soprattutto quelle compiute a Roma, dove si era recato nel 1683, furono indubbiamente condizionanti. Tuttavia, benché fosse approdato tardi all'architettura, fu professionalmente autonomo e seppe rapidamente allinearsi alla produzione europea coeva, tanto nel campo dell'edilizia sacra, dove lavorò per conto di ordini religiosi e di confraternite, quanto in quella residenziale, affiancando Ferdinando Sanfelice sulla scena architettonica del Regno di Napoli.

Diversi per estrazione sociale e per formazione culturale, tanto Vaccaro quanto Sanfelice, infatti, contribuirono in modo decisivo alla svolta figurativa della città durante quel singolare momento storico in cui «...il carattere greve e provinciale della popolosa Napoli seicentesca cede man mano il passo a un rinnovamento che troverà la piena affermazione durante il regno borbonico».[3] In questo periodo, la cui data *a quo* si può ritenere il 1707, cioè quando «...il potere [...] passò nelle mani degli Asburgo, che, ponendosi concretamente il problema della vita

1. Per riferimenti bibliografici sulla figura e l'opera di Domenico Antonio Vaccaro: Pane, R., *Architettura dell'età barocca in Napoli*. Napoli: EPSA, 1939, pag. 155-167; Mormone, R., «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (I)», *Napoli Nobilissima*, I, 4, 1961, pag.135-150; *idem*, «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (II). Il palazzo Tarsia», *Napoli Nobilissima*, I, 6, 1962, pag. 216-227; *idem*, «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (III)», *Napoli Nobilissima*, III, 3, 1963, pag. 185-192; *idem*, «Domenico Antonio Vaccaro Architetto. La chiesa di San Michele a Piazza Dante», *Napoli Nobilissima*, IV, 3, 1964, pag. 96-106; *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale. 1707-1734*, catalogo della mostra, 10 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994, Kunstforum der Bank Austria, Vienna; 19 marzo – 24 luglio 1994, Castel Sant'Elmo, Napoli. Napoli: Electa, 1994, pag. 420; Blunt, A., *Neapolitan baroque and rococo architecture*. London: Zwemmer, 1975; Manzo, E., *La merveille dei Principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*. Napoli: ESI, 1997; infine, si rimanda al più recente contributo di Gravagnuolo, B.; Adriani, F. (a cura di), *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*. Napoli: Guida, 2005.

2. Prime notizie sulla vita di Lorenzo Vaccaro si devono al biografo De Dominici, B., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentissimi signori, eletti della fedelissima citta di Napoli*, 3 voll. Napoli: Ricciardi, 1742-1743. Per approfondimenti sulla figura artistica si rimanda a Fittipaldi T., *Scultura napoletana del Settecento*. Napoli: Liguori, 1980; Nava Cellini, A., *La scultura del Seicento*. Torino: UTET, 1982; *idem*, *La scultura del Settecento*. Milano: Garzanti, 1992, pag. 264; Abbate, F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: il secolo d'oro*. Roma: Donzelli, 2002, pag. 155; Cassani, S. (coord.), *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, 24 ottobre 1984 – 14 aprile 1985, Museo di Capodimonte, Napoli; 6 dicembre 1984 – 14 aprile 1985, Museo Pignatelli, Napoli, 2 voll. Napoli: Electa, 1984, vol. 2, pag. 227-233; D'Agostino, P., «Lorenzo Vaccaro», in De Dominici, B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [Sricchia Santoro, F.; Zezza, A. (ed.)]. Napoli: Paparo, 2008.

3. Gambardella, A., «Arti e libertà a Napoli tra classicismo e rocaille», in *idem* (a cura di), *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa, Atti del Convegno internazionale di Studi «Intorno a Fedinando Sanfelice: Napoli e l'Europa»*, 17-19 aprile 1997, Napoli-Caserta. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pag. 16.

del popolo, ottennero, come risultato, la fine di quella generale situazione di immobilismo», la capitale aveva vissuto una inversione di tendenza per cui l'asse culturale non fu più «...nella direttrice della economia mediterranea, che aveva sempre caratterizzato i suoi rapporti con la Spagna, ma la relaziona progressivamente ai temi ricorrenti della cultura continentale e ai problemi più immediati e pressanti da essa sollevati».[4] I due architetti, entrambi debitori agli insegnamenti pittorici di Solimena, amici e rivali in numerosissime occasioni, ne rappresentarono a pieno titolo l'espressione più compiuta.

Sanfelice, indubbiamente l'architetto di corte e dell'aristocrazia, introdotto nella progressista cerchia culturale napoletana di demarcazione cartesiana – tra cui emergono Celestino Galiani, Bartolomeo Intieri e Nicola Cirillo – sostenitore parimenti dell'antirazionalismo di Giovan Battista Vico e dei giansenisti Antonio Manforte e Luca Antonio Porzio, si avvicinò al Maestro per completare i suoi vasti studi eterogenei, che furono alla base della sua apertura progettuale dal respiro internazionale.[5] «In sintonia con lo spirito preilluministico che caratterizzava l'ambiente»,[6] diede corpo ai temi insiti negli ideali intellettuali del libertinaggio: dalle estrose invenzioni nel campo dell'effimero, sperimentate sin dall'età giovanile, al personalissimo uso della sintassi classica, al gioco plastico dei volumi, alla compenetrazione degli spazi determinati da rigorose geometrie planimetriche, fino alle architetture ardite della maturità con le inedite e temerarie scale ad «ali di falco». Capace, «... in contrasto con i ricchi giuochi di stucco cari ai contemporanei, di ridurre all'essenziale le sovrastrutture ed affidare al gioco dei volumi il messaggio delle sue opere», si può considerare a ragione il più rivoluzionario e moderno artefice di quella stagione partenopea.[7]

Vaccaro, versatile e poliedrico, era invece entrato a far parte degli allievi di Solimena per imparare un mestiere in cui, come si è detto, aveva palesato propensione, abilità e passione. Ne aveva appreso le tecniche cromatiche e alcuni dei principali temi, tra cui quello della metamorfosi, che contraddistinse gran parte dei dipinti del Maestro e aveva indirizzato il passaggio dalla produzione pittorica seicentesca a quella settecentesca in termini di rinnovato interesse ideologico verso argomenti mitologici, nelle cui sottese valenze simbolico-allegoriche è talvolta possibile riconoscere evasioni intellettuali dalla costrizione del coevo soffocante clima culturale.[8] In Vaccaro, però, la metamorfosi aveva perso qualunque connotazione ideologica e fu un assunto che attraversò trasversalmente tutta la sua opera, fino a diventarne il comune denominatore, partecipando alla configurazione del volto moderno della città.

In tal senso, furono condizionanti anche le espressioni consumate nel campo della scultura al fianco del padre Lorenzo, grazie al quale, come si è detto, aveva conosciuto le opere del barocco romano; da Bernini aveva cercato di captare il magistrale uso della luce in senso materico, cioè quale elemento di costruzione degli invasi, calibrando ed equilibrando i raggi di fonti naturali, incanalandoli per sottolineare gerarchie di valori dell'osservazione, valorizzare effetti «cromatici», esaltare il bianco degli stucchi, smussare le strutture, accentuare la fluidità

---

4. *Ibidem*, pag. 17.

5. Prime notizie biografiche su Ferdinando Sanfelice furono scritte dal contemporaneo De Dominici, B., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 4 voll. Napoli: Trani, 1840-1846, vol. 4, pag. 646 e segg. Inoltre, si leggano Cantera, B., *Gli uomini illustri di casa Sanfelice (specialmente ecclesiastici)*. Napoli: Accademia Reale delle Scienze, 1885; Pane, R., *Architettura dell'età barocca*...; Gambardella, A., «La cultura sanfeliciana nell'ambiente napoletano e la chiesa di Santa Maria Succurre Miseris», *Napoli Nobilissima*, VII, 5-6, 1968, pag. 101-114; Blunt, A., *Neapolitan baroque and rococo*... Per uno studio monografico si rimanda a Gambardella, A., *Ferdinando Sanfelice architetto*. Napoli: Licenziato, 1974; *idem* (a cura di), *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*...

6. Gambardella, A., «Cultura architettonica a Napoli dal viceregno austriaco al 1750», in Cantone, G. (a cura di), *Barocco napoletano. Centri e periferie del barocco, Atti del Corso internazionale di Alta Cultura*, 22 ottobre – 7 novembre 1987, Roma. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pag. 139-155.

7. Gambardella, A., *Ferdinando Sanfelice architetto*..., pag. 119-120.

8. Su tali temi: Pavone, M.A. (a cura di), *Metamorfosi del Mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra, 22 marzo – 6 luglio 2003, Palazzo Ducale di Genova, Genova; 19 luglio – 19 ottobre 2003, Pinacoteca Provinciale di Salerno, Salerno. Milano: Electa, 2003.

dello spazio interno o accelerarne la percezione dinamica. Guarda invece a Borromini quando deve voltare cupole su articolate planimetrie, scaturite dall'aggregazione di rigorose figure geometriche, come nel caso della chiesa di Santa Maria della Santissima Concezione a Montecalvario, senza dubbio da ritenersi una delle sue realizzazioni più significative e la prima opera in cui, in modo compiuto, si esplicita la sua capacità di raggiungere la «sintesi delle arti», ovvero, quella serrata compenetrazione e sinergia tra le differenti maestrie professionali, il cui risultato finale è un prodotto assolutamente unitario. Qui, come in gran parte della produzione successiva, la tecnica dello scultore gli aveva consentito di imprimere plasticità e sinuosità delle forme architettoniche, che egli era andato a completare con il bianco metafisico degli intonaci e degli stucchi, integrato dalla vivacità di materiali policromi, tra loro accostati e composti con la sensibilità del pittore.

Costruita su una preesistente chiesa annessa all'omonimo collegio cinquecentesco, la Santissima Concezione a Montecalvario fu terminata in un arco di tempo brevissimo, tant'è che i lavori, iniziati nel 1718, dopo sette anni furono già conclusi, conformemente al progetto originario, e nel 1725 fu celebrato il rito di consacrazione al culto.[9] È sorprendente l'organicità della composizione, da ascriversi completamente a Vaccaro, autore, tra l'altro, dell'intero registro decorativo, della pavimentazione in maioliche, degli arredi e dei quadri d'altare.

L'impianto, un ottagono con croce greca inscritta e con cupola sorretta da otto piloni, si inserisce nella tradizione seicentesca napoletana delle chiese a pianta centrale, ma ne costituisce un punto di svolta nel rinnovamento espressivo per l'introduzione di quattro cappelle trapezoidali absidate disposte lungo le diagonali dello schema planimetrico. Queste, sporgenti rispetto al perimetro e completamente aperte in corrispondenza del lati obliqui, si collegano e interagiscono con lo spazio della chiesa come una sorta di deambulacro – maggiormente aderente alla cultura architettonica di importazione guariniana – piuttosto che di ambulacro. Altrettanto inediti risultano i rapporti proporzionali della crociera e dell'ottagono, allungati secondo l'asse longitudinale.[10] Alcuni studiosi, infatti, sulla scorta di quanto aveva rilevato Roberto Pane già alla fine degli anni Settanta, hanno posto in evidenza come «in pianta la congiungente ideale di ognuna delle coppie di pilastri non seca il rettangolo centrale secondo angoli di 45°, ne deriva che la pianta dei pennacchi non è un triangolo isoscele ma scaleno».[11] È stato inoltre sottolineato quanto sia importante osservare come:

> In conseguenza di questo accorgimento appena percepibile, all'osservatore sembra sì di avvertire a livello visivo l'allungamento dell'incrocio, ma, a causa della mancanza di un più percettibile metro di misura [...] l'osservatore stesso non può afferrare tale prolungamento a livello geometrico. Senza una planimetria, l'allungamento resta indistinguibile [...] affinché rimanesse inalterata l'immagine di una tradizionale chiesa centrale a pianta ottagonale. Da qui arriva [...] a una frattura tra il dato di fatto e l'immagine che ne dà l'architettura. Per questo motivo, l'osservatore non è in grado di comprendere questa architettura a livello razionale: il sistema architettonico, infatti, sottostà qui a un'irrazionalizzazione. [...] Questa frattura all'interno del processo percettivo è da considerarsi fondamentale per la comprensione dell'architettura di Vaccaro, la quale dev'essere intesa non più, appunto, come architettura, ma come immagine di essa.[12]

---

9. Sulla chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario: Mormone, R., «Domenico Antonio Vaccaro Architetto (I)...», pag. 147-149; Pisani, S., *Domenico Antonio Vaccaros SS. Concezione a Montecalvario. Studien zu einem Gesamtkunstwerk des neapolitanischen Barocchetto*. Francoforte: P. Lang, 1994.

10. Sul tema dell'ambulacro: Pisani, S., «La Santissima Concezione a Montecalvario e la tradizione della pianta centrale a matrice ottogonale», in Gravagnuolo, B.; Adriani, F. (a cura di), *Domenico Antonio Vaccaro...*, pag. 165-176, in particolare pag. 169.

11. Dalla relazione di Loreto Colombo, redatta nel 1979 e allegata al progetto di restauro. Al riguardo, si legga anche Pane, R., *Architettura dell'età barocca...*

12. Pisani, S., «La Santissima Concezione a Montecalvario...», pag. 168-169. Sulla lettura critica dell'opera, Cantone, G., *Napoli barocca*. Roma-Bari: Laterza,1992, pag. 131-135.

L'atto cognitivo, dunque, si compie e si sostanzia nella intuizione sensoriale dello spazio, per cui l'integrazione osmotica con la componente decorativa delle cosiddette «arti minori» è di prioritaria definizione.

Nell'episodio della chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario, ai raffinati inserti floreali maiolicati nel pavimento in cotto si affianca la fusione degli elementi strutturali e ornamentali degli alzati, dove paraste, lesene, frontoni, pennacchi, enfatizzati dalle raffigurazioni naturalistiche e simboliche degli stucchi cangianti, mettono in scena la metafora barocca del *teatrum* religioso, senza finzione ma coinvolgendo e ingannando la percezione visiva dello spettatore. L'architettura sacra, così, diventa il palcoscenico dove le arti sperimentano i dispositivi tecnici della retorica come in un emblematico *Cannocchiale aristotelico*. Con tesauriana «argutezza», Vaccaro indaga la realtà, l'analizza in profondità per innescare collegamenti appena distinguibili tra gli elementi in gioco che egli traduce in una rappresentazione immaginaria, avviluppata nella illuminazione proveniente dalle aperture realizzate nella cupola, illuminazione che accentua il bianco degli stucchi e conferisce eleganza e teatralità all'intero invaso, a dispetto di quanto era nelle aspettative del tempo.[13] Si prevedeva, infatti, che la fabbrica sarebbe risultata «oscura [...] di poco comodo, piccola e umida», mentre, quando fu terminata, riscosse gran «plauso» ed «encomio», secondo quanto registra lo stesso architetto in uno scambio epistolare con un suo futuro committente Angiolo Maria Federici, priore generale del palazzo abbaziale di Loreto, che lo riteneva non solo «il primo architetto di Napoli [...] ma di tutta l'Europa», proprio a seguito dello straordinario esito della chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario.[14]

Al barocco, dunque, appartiene la regia luminosa di Vaccaro, sotto la cui direzione si delinea quanto è stato definito come «materia in divenire», energia pulsante «inverata e piegata, docile», giacché anche nella maggior parte delle sue opere

> ...la luce accentua questo magma e lo sensibilizza. Si richiedono sensazioni pure e al massimo risonanti [...]. Ma sempre insistendo su un'idea che appartiene al mondo moderno, per essere legata alla sperimentazione sulla materia, fino ad indicarne (di questa materia), il processo di metamorfosi.[15]

A prova di ciò basti pensare alla chiesa napoletana di San Michele Arcangelo, una piccola fabbrica religiosa costruita fuori porta Reale – detta anche dello Spirito Santo – ai margini dello slargo del Mercatello (oggi piazza Dante). I lavori, iniziati nel 1729 con la demolizione della cappella di Santa Maria della Provvidenza e di due annesse abitazioni di modeste dimensioni, terminarono nel 1731, ma la chiesa fu conclusa solo nel 1735, quando fu terminata la facciata.[16] Per far fronte al lotto angusto – un rettangolo allungato – in cui avrebbe dovuto realizzare l'edificio liturgico, l'architetto scelse una pianta a croce greca, prolungata in corrispondenza dell'altare maggiore da uno spazio absidato su due lati. Inevitabilmente l'invaso ne sarebbe risultato troppo angusto e opprimente se Vaccaro non fosse intervenuto con effetti luminosi diffusi, i

---

13. Tesauro, E., *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele dal conte & cavalier gran croce d. Emanuele Tesauro patritio torinese*. Savigliano: Artistica piemontese 2000 [1670]. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Costanzo, M., «Il Tesauro o dell'ingannevole meraviglia», in *idem*, *Dallo Scaligero al Quadrio*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1961, pag. 67-100; Hatzfeld, H., «Three National Deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau», *Studi secenteschi*, 2, 1961, pag. 3-21; Garcia-Berrio, A., *España e Italia ante el Conceptismo*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1968 (fa parte di *Revista de filología española*, 87, 1968); Haydeé Lase, N., «Una retorica comune alla base del concetto di metafora in Baltasar Gracián e in Emanuele Tesauro», *Testo*, 27, gennaio-giugno 1994, pag. 56-66; Tedesco, S., *Le Sirene del Barocco. Il nuovo spazio dell'estetico nel dibattito italiano su dialettica e retorica*. Palermo: Centro internazionale di Studi di estetica, 2003 (fa parte di *Aesthetica*, 68, agosto 2003).

14. Archivio Storico di Montevergine, busta 171, *Libro maggiore*, fgl. 13 e fgl. 141.

15. Griseri, A., *Le metamorfosi del Barocco*. Torino: Einaudi, 1967, pag. 5-6.

16. Mormone, R., «Domenico Antonio Vaccaro Architetto. La chiesa di San Michele a Piazza Dante», *Napoli Nobilissima*, IV, 3, 1964, pag. 96-106.

quali, intensificandosi gradatamente verso l'alto, rompono i limiti delle strutture e dilatano lo spazio perimetrato dalla cupola. Al tettonico e compatto spessore murario del tamburo ottagonale, infatti, si oppone una calotta a tutto sesto traforata da ampie finestre, fonti nascoste di fasci di raggi che penetrano nella chiesa all'incrocio dei quattro bracci e ne invadono l'interno. Qui la cangiante decorazione degli stucchi bianchi e l'aggetto di cornici mistilinee ne esaltano l'effetto cromatico sulle pareti.

Se, dunque, le maggiori fonti luminose sono le otto aperture della cupola, nello spazio al centro della croce si determina un illusorio sfondamento delle strutture perimetrali e una dinamica concatenazione degli ambienti. Di contro, procedendo in modo centrifugo lungo i quattro bracci, la progressiva intensità dell'oscurità ne moltiplica lunghezza e profondità.

Lungo l'asse longitudinale, però, l'ambiente rettangolare, in cui è ubicato l'altare maggiore, è inondato da fasci luminosi, che irrompono improvvisamente dal lanternino, impostato su pianta ellittica. La zona presbiterale inaspettatamente si trasforma in un palcoscenico, dove si consuma l'intera rappresentazione spaziale, ma unità e organicità non sarebbero state mai raggiunte se, in un ambiente così angusto, non fossero intervenute decorazioni scultoree e fluidità delle masse. Il ricorso alla «luce alla bernina», così frequente in Vaccaro, trova dunque nella decorazione parietale con bianchi stucchi e marmi e nell'alternanza di superfici concavo-convesse il momento finale della composizione progettuale.

Altrove, con l'ingegno dell'artigiano aveva sperimentato le possibilità di metamorfosi della materia, ora rendendola viva e pulsante, ora sfumando i confini tra vero, finzione e verosimile fino ad annullare ogni separazione tra la vita fisica e quella spirituale, tra la natura e l'artificio, in una intima fusione panica. In tal senso gli esempi più significativi sono il palazzo Spinelli di Tarsia e il chiostro delle Clarisse nel complesso monumentale di Santa Chiara, importanti banchi di prova per gli ambiziosi programmi architettonici sottesi ai due incarichi professionali, giacché in entrambi i casi, pressoché coevi, era stata richiesta la trasformazione dell'impianto preesistente per il totale rinnovamento e l'adeguamento al nuovo gusto: il primo doveva assurgere al ruolo di residenza urbana del suo prestigioso proprietario, Ferdinando Spinelli, marchese del Cirò e principe di Tarsia, quando questo, nel 1732, alla morte del padre, aveva ereditato il titolo con l'intero patrimonio della famiglia in un momento cruciale della storia di Napoli, che si stava preparando a vivere il passaggio dal Viceregno austriaco al Regno autonomo dei Borbone.[17] Il chiostro di Santa Chiara, invece, fu iniziato alla fine degli anni Trenta perché versava in stato di abbandono ma, in realtà, com'è noto, doveva rispondere ai desideri di «maggior decoro» espressi dalla badessa, la nobile Ippolita di Carmignano, che reputava «l'antica» *facies* gotica ormai poco adeguata ad ospitare le giovani aristocratiche costrette alla clausura dalle loro influenti e ricche famiglie.[18]

Ambedue le due opere, inoltre, prevedevano un impegnativo confronto con un contesto ambientale fortemente caratterizzato: il chiostro delle Clarisse era annesso alla chiesa di Santa Chiara e, quindi, era in uno dei più importanti complessi monastici del Regno, stratificato e ricco di importanti interventi successivi, tra cui la veste barocca realizzata da Cosimo Fanzago; il palazzo Tarsia, invece, dominava dall'alto la città consolidata, da cui svettavano rilevanti emergenze architettoniche, e al tempo stesso si relazionava con il panorama circostante, qualificato

17. La storia dell'edificio fino alle recenti alterazioni è stata affrontata nel volume monografico Manzo, E., *La merveille dei Principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*. Napoli: ESI, 1997, ove, sulla scorta di inedita documentazione, si dimostra che, a dispetto di quanto fosse stato ipotizzato dalla precedente storiografia, che riteneva che il progetto di Vaccaro non fosse stato mai realizzato, la trasformazione del palazzo preesistente e la costruzione del giardino circostante era stata quasi completamente portata a termine prima della morte di Vaccaro e del suo principale committente.

18. Sul chiostro di Santa Chiara, tra l'ampia bibliografia, si segnalano De Eisner Eisenhof, A., *Il chiostro maiolicato di Santa Chiara*. Napoli: Arti grafiche D. Amodio, 1936; Gallino, T.M., *Il chiostro maiolicato del Monastero di Santa Chiara in Napoli. Studio storico artistico*. Napoli: Francesco Giannini e figli, 1951; Pane, R., *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*. Napoli: L'arte tipografica, 1955; Jovino, G., *La Chiesa e il Chiostro maiolicato di S. Chiara in Napoli*. Napoli: ASMEZ, 1983; Donatone, G., *Il chiostro maiolicato di Santa Chiara*. Napoli: ESI, 1995.

frontalmente dall'insuperabile vista del Golfo e, alle spalle, da Castel Sant'Elmo e dalla Certosa di San Martino, dove Vaccaro aveva lavorato ai suoi esordi tra il 1706 e il 1709 e, poi, dal 1715 al 1718. Qui, collaborando con Solimena nelle cappelle di San Giuseppe, del Rosario e di San Gennaro, aveva messo in atto, sin d'allora, la sua propensione per l'integrazione – o, più specificatamente, per la «metamorfosi» – tra le arti e tra queste con le forme.[19] In particolare, nelle ultime due cappelle aveva realizzato in autonomia sculture e dipinti e aveva collegato il chiostro dei Procuratori al coro dei Conversi e, nell'oratorio della foresteria, il programma architettonico si era completato e fuso con il ricorso agli stucchi, dando luogo a una esperienza percettiva globale, che dichiara l'adesione tematica del giovane Domenico Antonio allo spirito barocco.

In tal senso, i lavori a San Martino preannunciavano la concezione progettuale della sua maturità, quando Vaccaro eleggerà a protagonista della composizione la materia che, plasmata, manipolata, riciclata con differenti accezioni, modulata in inedite variazioni, snaturata in citazioni inaspettate (come nel caso dei tralicci vitinei in maioliche nel chiostro di Santa Chiara), metterà in crisi i convenzionali schemi tipologici e ideativi a favore dell'unitarietà dell'organismo spaziale.

La tecnica e la maestria apprese in bottega, infatti, gli consentirono di indagarne le potenzialità espressive, di trasfigurarla e, come si è detto, di sperimentarne i più esasperati stadi di metamorfosi, ottenendo effetti aderenti alla sensibilità del tempo. D'altra parte – è stato osservato –, la materia è il nesso che aveva congiunto il Seicento e il Settecento sotto il «segno» del barocco: quest'ultimo, in particolare, era stato «ancora per questo verso fortemente debitore al secolo precedente: e in questo senso riescono legati i due secoli. Dapprima un atto concreto, drammatico; poi, la materia goduta e dominata entro una struttura entusiastica».[20] Il campo più tipico di applicazione era stato quello della decorazione, sebbene la grammatica, il lessico e la tipologia del linguaggio ornamentale si fossero trasmessi con varianti, diversità, licenze e vitalità, fino ad investire la struttura e a modificare le valenze spaziali. Nelle metamorfosi vaccariane, però, non solo lo stucco e la luce sono elementi essenziali perché tutto diventi tattile e corporeo, persino ciò che è frutto di fantasiosa ideatività, ma anche i materiali tipici della tradizione costruttiva autoctona, come ad esempio i rivestimenti maiolicati.

Questi, introdotti nella metà del Quattrocento dal valenzano Joan Morcì, direttore delle ceramiche di Manises, chiamato da Alfonso I d'Aragona nel 1447 per pavimentare diverse sale di Castel Nuovo, si diffusero rapidamente negli ambienti più diversificati, come logge, giardini, saloni di dimore aristocratiche, chiese, o furono impiegati per completare gli interni di zampillanti fontane e decorare sedili in conglomerato. Erano costituiti da mattonelle in cotto quadrate – generalmente dalla lunghezza di 20 cm oppure esagonali, disposte intorno a un tozzetto centrale – ricoperte da decorazioni in maiolica dalle tinte vivaci e con forti predominanze di giallo, azzurro di cobalto, verde di ramina e manganese. Definite con il termine catalano *rajola*, di origine araba, che diede origine alla voce napoletana «riggiola», maggiormente in uso e, in seguito, inclusa nel linguaggio partenopeo corrente, furono anche realizzate a forma di embrici e disposte a squame per ricoprire gli estradossi di gran parte delle cupole della città, tanto da caratterizzare il profilo urbano con un singolare e vivace cromatismo. Durante il Seicento, in particolare, le pavimentazioni furono improntate al gusto naturalistico e figurativo e guardarono alle riproduzioni lastricate policrome messe in opera da artefici di epoca bizantina e araba in Italia meridionale.[21]

In questo campo Vaccaro fu senza dubbio il maggiore interprete, che, ricorrendo ai più valenti artigiani del tempo, come la bottega dei Massa e i Chianese, si approcciò con la sensi-

19. Su tali temi si legga anche Griseri, A., *Le metamorfosi…*

20. *Ibidem*, pag. 6.

21. Donatone, D., *Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Campania*. Cava dei Tirreni: Di Mauro, 1981; *idem*, *La maiolica napoletana dell'eta barocca*. Napoli: Libreria scientifica, 1974.

bilità del pittore ma con la visuale dell'architetto, raggiungendo una marcata integrazione tra le raffigurazioni decorative e la struttura, sia quando ricorse a composizioni raffinate ed equilibrate, come nel pavimento della chiesa della Santissima Concezione a Montecalvario o di alcuni ambienti del palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano, vicino Avellino, sia nell'esuberante natura riprodotta nei *parterres* maiolicati del loggiato di palazzo Tarsia e nelle immaginarie scene paesaggistiche raffigurate sui sedili a *canapè* del chiostro di Santa Chiara. In questi ultimi due episodi, con l'abilità del pittore, riuscì a riprodurre una seconda natura, mettendone in scena gli elementi all'interno di una dimensione fantastica e dominandola.

Palazzo Tarsia, oggi in gran parte distrutto, fu costruito sul luogo dove inizialmente sorgeva una masseria, cui era annesso un fondo probabilmente coltivato a *jardin fruiter* con verziere, cioè con il *jardin potager* o l'orto propriamente detto.[22] La proprietà agricola apparteneva alla famiglia Spinelli, principi di Tarsia sin dal XVI secolo, ed era dislocata fuori le mura, poco distante dalla porta dello Spirito Santo, in una regione della città detta «Olimpiano» o «Limpiano», delimitata a settentrione dal Cavone, a oriente dalle mura aragonesi e, verso sud, dall'Olivella.[23] Questo vasto territorio *extra* urbano a quel tempo era scarsamente abitato e qualificato da una rigogliosa vegetazione spontanea e da numerosissimi campi con frutteti e arbusti, ma occupava una posizione strategica, giacché fungeva da cerniera tra la collina della Costigliola, San Martino e i quartieri occidentali. Già verso la metà del Cinquecento, pertanto, si era verificato un rapido processo di edificazione in corrispondenza dei suoi maggiori assi stradali, soprattutto di via Antiniano, detta l'«*Imbrecciata*». In breve tempo, l'Olimpiano aveva cambiato la sua *facies* e, lungo il tracciato, poi denominato Pontecorvo, si era sviluppato un compatto tessuto edilizio, inizialmente per l'insediamento di numerose famiglie nobili venute a Napoli al seguito di Pedro da Toledo e, successivamente, per l'intensificarsi di conventi di clausura, chiese e congregazioni, che, nati soprattutto dalla trasformazione di gran parte di questi palazzi cinquecenteschi, caratterizzarono l'area in modo singolare, poiché il susseguirsi senza soluzione di continuità delle loro facciate definì una compatta cortina muraria e una insolita omogeneità volumetrica. Il borgo di Pontecorvo, così chiamato dalla strada omonima, non solo era ambito per la sua dislocazione in un'area di sviluppo urbano a ridosso della cinta muraria e, al tempo stesso, estremamente vicino ai principali luoghi politico-amministrativi, ma anche per la salubrità dell'area, per l'impareggiabile panorama e per l'eccezionale contesto paesaggistico in cui era inserito.

Nel corso del Seicento, la primitiva masseria degli Spinelli era stata più volte ampliata e rimaneggiata, finché al suo posto era stato costruito un edificio a tre livelli, di cui il piano nobile fu destinato alla residenza urbana della famiglia e gli altri due furono suddivisi in appartamenti da locare. La radicale trasformazione della fabbrica, come si è detto, iniziò solo nel 1732, quando, in occasione di un violento terremoto e della morte del principe Carlo Francesco, il figlio Ferdinando Vincenzo decise di affidare a Vaccaro l'incarico di «ridurre in miglior forma,

22. Manzo, E., *La merveille …*, pag. 7-12.

23. L'origine del termine «Olimpiano» deriva da un tempio dedicato a Giove, probabilmente, costruito lungo le pendici del monte, oppure dai giochi olimpici che forse si tenevano in quella regione: Parrino, D.A., *Nuova guida de'forastieri per l'antichità curiosissime di Pozzuoli, dell'isole aggiacenti d'Isca, Procida, Nisida, Capri, colline, terre, ville, e città, che giacciono intorno alle riviere dell'uno, e l'altro lato di Napoli, detto cratero, colla descrizione della città di Gaeta*. Napoli: Domenico Antonio Parrino, 1709, pag. 428. Secondo il Celano, l'Olimpiana era la strada della Cesarea: Celano, C.; Chiarini, G.B., *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*. Napoli: Stamperia Floriana, 1856-1860 [1724], vol. IV, giornata II, pag. 767. Il Nicolini, invece, su base documentaria, individua nel «Limpiano» l'area occidentale compresa, durante il periodo ducale, tra le porte Reale e Donnoroso. Lo studioso ritiene, inoltre, che la denominazione «Olimpiano» fosse stata usata, per la prima volta, dagli umanisti: Nicolini, F., «Da Porta Reale al palazzo degli Studi (I). Il "Limpiano"», *Napoli Nobilissima*, VIII, 14, 1905, pag. 116. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Cantone, G., «Chiesa e convento di S. Giuseppe delle Scalze», *Napoli Nobilissima*, VI, 3-4, 1967, pag. 144-152; *idem*, «I conservatorii dell'imbrecciata di Gesù e Maria», *Napoli Nobilissima*, VII, 5-6, 1968, pag. 204-218; Di Stefano, R., «La Contrada Pontecorvo in Napoli: geomorfologia e insediamenti urbani», *Ingegneri*, luglio/agosto 1968, n. 49, pag. 41-51; Cantone, G., *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*. Napoli: Banco di Napoli, 1984, pag. 149 e 181, e note 151, 157 e 161.

et aspetto nobile la casa palaziata remasta dall'eredità della detta signora principessa fuor Portamedina, e Porta dello Spirito Santo nel luogo volgarmente detto Pontecorbo, ed altresì farvi stalle, rimesse, e camere di gente di serviggio».[24]

Redatto il progetto, i lavori furono condotti con alacrità, e alla fine degli anni Quaranta erano pressoché terminati; ma la morte del suo principale committente, i frequenti terremoti, le alterne vicissitudini economiche della famiglia e l'incuria ben presto avviarono un irreversibile processo di abbandono, che ha distrutto uno dei più importanti complessi residenziali del Regno di Napoli, senza dubbio la più significativa opera di Vaccaro. Oggi resta solo l'edificio principale – alterato negli spazi interni e al quale sono stati divelti il registro decorativo della facciata e gli arredi –, una loggia trasformata in una miriade di abitazioni abusive e l'impianto architettonico del parco antistante, sebbene sia oramai mascherato da stratificazioni edilizie costruite nei secoli successivi. Tuttavia la soluzione originaria è testimoniata da un cospicuo numero di documenti e da un'incisione del 1737, da cui si evince che l'architetto aveva previsto un «magnifico palagio» prospiciente su un parco delle meraviglie; dove la matrice scenografica e teatrale era fortissima: sfruttando l'irregolarità del lotto e il discreto dislivello del sito, Vaccaro aveva suddiviso lo spazio esterno in tre terrazzamenti, circondati da un'alta cortina muraria, nel cui interno due viali chiusi a forcipe, affiancati da raffinati giardini all'italiana con fontane e busti in marmo, accoglievano un serraglio di fiere «due per ciascheduno al numero di otto fiere con ferrate» e una «piazza» di 190 palmi napoletani di diametro, pronta a trasformarsi in un teatro di acqua con «gondolette dorate».[25] Le due rampe d'accesso, collegando il maestoso cancello «dorato» dell'ingresso principale a due bassi corpi di fabbrica, si congiungevano e oltrepassavano tre ampie arcate su cui si distendeva un'ampia terrazza panoramica; infine, terminavano in uno slargo, dove si innalzava l'esuberante facciata rococò dell'edificio residenziale conclusa da un piccolo osservatorio astronomico e una meridiana, mascherati da una struttura di coronamento a fornice. Da qui si apriva lo stupefacente spettacolo di Napoli e della sua generosissima natura, mentre una loggia panoramica, «di giro palmi mille e larga palmi 86», dal leggero andamento concavo-convesso nella parte centrale, costituiva l'elemento di raccordo tra architettura e natura, collegando il palazzo al giardino delle «*merveilles*» e penetrando visivamente all'interno della città e del paesaggio, dominandolo.[26]

In modo non dissimile a quanto stava portando a termine nell'episodio del palazzo abbaziale di Loreto a Mercogliano, nei pressi di Avellino, l'intento di Vaccaro era di imprimere un contrasto dinamico tra gli elementi da lui inseriti nella compagine del progetto e il preesistente corpo di fabbrica, che aveva raccordato con profili sinusoidali e con smussi angolari concavi, alla maniera di Borromini. Per la struttura, così plasmata e modellata, si compiva dunque quella che Wölfflin ha definito «la metamorfosi della forma rigida nella forma fluida», cioè il flusso continuo di un «movimento unitario che non conosce cesure».[27]

Palazzo Tarsia, in particolare, era l'esito del lavoro corale di esperte maestranze, grazie alle quali il «magnifico architetto» Domenico Antonio, come lo definiva l'amico e rivale Sanfelice, con la sensibilità del pittore, avrebbe trasformato ancora una volta la percezione visiva da una mera registrazione ad una sollecitazione sensoriale e intellettiva.

Sulla «Gran Loggia» della terrazza-belvedere, infatti, si risolveva il nesso tra vero e verosimile con l'approccio giocoso, tipico dell'anima ludica del barocco, e qui Vaccaro «inventava»

---

24. Archivio di Stato di Napoli (ASNA), *Notai del '600*, notaio Giuseppe Tomasuolo, scheda 1150, prot. 37, fgl. 440.

25. Per quanto attiene i riferimenti documentari, mi permetto di rimandare alla mia tesi di laurea, Manzo, E., *Natura e Artificio: Palazzo Tarsia e il suo giardino perduto*, Facoltà di Architettura, Università degli studi di Napoli Federico II, 1990, in parte confluita in *idem*, *La merveille* ...

26. Domenico Antonio Vaccaro, *Prospetto del Gran Palazzo di sua Eccellenza il signor Principe di Tarsia*, 1737, incisione su rame, 49,4 × 74 cm. Società Napoletana di Storia Patria, Napoli.

27. Wölfflin, H., *Concetti fondamentali di storia dell'arte*. Milano: Longanesi, 1984, pag. 173 e 188 (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst*. Monaco: Bruckmann, 1917).

una natura nell'artificio della materia, trasformando in un *parterre* floreale il ricco disegno del pavimento maiolicato «tutto dipinto a fuoco, con rabeschi, puttini, fiori, festoni, e frutti, con fontane di marmo ed ora [...] rabeschi di rilievo dipinti a fuoco, con bussi e fiori veri dentro, e giochi d'acqua».[28] Metamorfosi è dunque anche la possibilità di mutare il reale aspetto fisico del manufatto architettonico – in questo caso, il lastricato del loggiato in un prato all'italiana dipinto – da una condizione troppo rigorosamente definita e fortemente vincolante per ritagliarsi uno spazio di libertà, piuttosto che una via di fuga. In altri termini, esso può intendersi come il punto di mediazione e congiunzione tra la natura insuperabile offerta da Napoli, l'inedito progetto della residenza del principe Spinelli e le architetture della città.

In tal senso, l'esempio più emblematico è il chiostro del convento per le Clarisse, nel complesso monumentale di Santa Chiara: qui la costruzione fantastica ideata da Vaccaro per modificare la condizione contingente, da cui le suore di clausura cercavano una possibile evasione «virtuale», appare così corposamente tangibile da riuscire a proporre un mondo «disegnato», se non come «vero», certamente come «possibile».

Senza addentrarci nella descrizione del progetto, giacché è uno degli episodi di edilizia ecclesiastica maggiormente noti, giova ricordare che, come si è detto, nel 1739 furono iniziati i lavori per mascherare il preesistente carattere severo del linguaggio gotico, imprimere uniformità al disordine formale causato da successivi ed eterogenei interventi precedenti e, soprattutto, appagare il desiderio frivolo di maggior decoro, espresso dalla badessa Ippolita di Carmignano.

Al riguardo, infatti, è opportuno ricordare quanto fosse stato esplicitato in uno dei più noti documenti, pubblicato nel 1920 da Aldo De Rinaldis:

> Ritrovandosi il [...] Monistero edificato all'antica Gotica, e sia più reso di mal Veduta per il collasso delle fabriche, e per li rappezzi, ed aggiunzioni con irregolarità fattevi; questo accagionava, che in qualche funzione di Sontuosità, lo era di precisa necessità, a darvi riparo con Parati per covrire, almeno in parte la sua deformità. Indi si risolse, fin da più anni, di andarlo modernando come già fu cominciato a porsi in prattica nei Luoghi Preliminari. Ma indi a poi, accresciutane la necessità di effettuarlo per l'autorevoli cenni di sua Maestà nostra Graziosissima Regina, quale, nelli spessi Onori compartitici, ci ha sempre con dolcezza insinuato, l'esser di suo gradimento, di veder modernato questo suo Monistero, e ridotto il giardino o sia Prato, a Lavoro di Parterra, con suoi Viali ad Uso Forestiero, non già lastricato de' Mattoni, ma bensì con lavoro di Terra battuta che rende più comodo, e maggiormente delizioso il correre, e passeggiare; quindi tali insinuazioni, passate a Legge inviolabile col sentimento delle Dame Religiose ci han costretto ad effettuarlo con incessante fatica, ed applicazione di quasi tutto il triennio, trattando con tanta moltitudine, e diversità di Operaji, ed impiegandovi sì gravi, e ragguardevoli somme, ricavate dal solo avanzo dei frutti, e rendite dell'intero Badessato.[29]

È appena il caso, dunque, di tracciare le linee principali del progetto di Vaccaro che suddivise il preesistente spazio gotico con quattro viali, disposti tra loro ortogonalmente e confluenti in uno fulcro centrale ottagonale – la «rotonda», come la definisce Roberto Pane –. Per rimarcare il distacco dal condizionante impianto medievale, alzò il piano di calpestio rispetto a quello dei portici perimetrali, rese indipendenti i percorsi del giardino, disponendo in modo non assiale i viali rispetto alla sequenza delle arcate ogivali del porticato, ed evidenziò il dislivello con un parapetto in maioliche, decorato da sessantaquattro scene paesistiche. All'interno, secondo la tradizione partenopea, creò un chiostro pergolato a vigna, sorretto da sessantaquattro pilastri, la cui sezione, tuttavia, ha l'inedita forma ottagonale, che meglio si prestava

28. Vaccaro, D.A., *Prospetto del Gran Palazzo...*

29. De Rinaldis, A., *Santa Chiara. Il convento delle clarisse, il convento dei Minori, la chiesa*. Napoli: G. Giannini, 1920, pag. 35-36; Pane, R., *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*. Napoli: L'arte tipografica, 1955, pag. 27-34.

ad essere completamente ricoperta da riggiole maiolicate. Qui introdusse il primo artificio, poiché i tralicci di vite, che si avvolgono intorno ad essi, non sono reali bensì riprodotti sulle piastrelle come un fitto festone. Le foglie, però, sono inclinate in direzione opposta rispetto a quella della spirale in modo da creare una mediazione dalla base alle facce di ciascun pilastro, tale da restituire un insieme di forte organicità formale. Il disegno sulla maiolicata è così fitto e dai colori vivaci e contrastanti da annullare la visione plastica del pilastro a tal punto che l'intera struttura pergolata sembra essere retta dalla spirale dei tralicci vitinei. A completamento di questa complessa composizione decorativa, Vaccaro, secondo la coeva moda dei giardini, dispone i rinomati sedili a *canapè* lungo i viali e nella rotonda, dando origine alla più inconsueta architettura dipinta del secolo, componendosi in un linguaggio unico e indissolubile, frutto di assoluta sintesi tra le arti, e trasformando il chiostro di clausura in un giardino che, al tempo stesso, è ambiente di vita e opera d'arte. È, cioè, l'elaborazione e la materializzazione, secondo la propria soggettività dell'esteticità, della «idea» di paesaggio.[30]

Uno spazio mondano aveva preso il posto del rigoroso ambiente di clausura e, nella solennità segreta del chiostro, Vaccaro aveva introdotto la frivolezza della vita che pulsava all'esterno, raccontandola sulle spalliere dei *canapè* e lungo il parapetto del giardino. Nell'inviolabile chiusura delle mura di Santa Chiara si apriva una dilatazione spaziale tutta barocca, fatta di punti di fuga prospettici, e prodotta da molteplici visuali, che moltiplicavano irreali percezioni in un continuo rimbalzo di artificio e natura, infinitezza e limite, per raggiungere la sintesi finale visiva in un asse preferenziale, indicato dall'architetto nel viale centrale del *parterre*, prolungato da nord a sud, fino alla imponente scala regia.

D'altra parte: «la metamorfosi è un nesso di continuità e discontinuità. Nel cambiamento, qualcosa va perduto e qualcosa si crea, ma è pur sempre uno stesso soggetto che cambia di stato e di forma».[31]

30. Al riguardo, si legga Assunto, R., *Esteticità della natura e forme del paesaggio*. Pescara: R. Carrabba, 1970; *idem, Il paesaggio e l'estetica*. Napoli: Giannini, 1973; *idem, Infinita contemplazione: gusto e filosofia dell'Europa barocca*. Napoli: Società editrice napoletana, 1979; *idem, Il Parterre e i ghiacciai: tre saggi di estetica sul paesaggio nel Settecento*. Palermo: Novecento, 1984.

31. Guglielminetti, E., *Metamorfosi nell'immobilità*. Milano: Jaca Book, 1999, pag. 79.

De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes

Raquel Gallego*

De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes

Resumen

Los frescos realizados por los Carracci en la Sala Grande del palacio Farnese son la expresión más precisa y completa de su visión artística y de la enseñanza del arte; no en vano fue un trabajo que realizaron, en buena parte, gracias a la colaboración de los artistas pertenecientes a la órbita de la Accademia degli Incamminati. En esta investigación se estudia de qué manera se produjo la recuperación gradual de la dimensión formativa de este espacio, un fenómeno que alcanzó su ápice durante los años en los que Sebastiano Conca estableció en el palacio Farnese su academia privada.

From the Carracci to Sebastiano Conca: the Great Hall of the Farnese Palace as a space for the training of budding artists

Abstract

The frescoes executed by the Carracci in the Sala Grande of the Farnese Palace are the most accomplished expression of their artistic vision and skills. No wonder it was a work carried out for the most part in collaboration with artists from the orbit of the Accademia degli Incamminati. This research examines how, gradually, this space gained a formative dimension, a process reaching its apex during the years in which Sebastian Conca established his private academy in the Farnese Palace.

Gallego, R., «De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 25-49

Palabras clave: Carracci, palacio Farnese, Sebastiano Conca, formación artística, pensionados

Keywords: Carracci, Farnese Palace, Sebastiano Conca, artistic education, *pensionnaires*

* Esta investigación se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación acaf/art iii «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



1. Giuseppe Vasi *Palacio Farnese*, grabado para *Delle magnificenze di Roma antica e moderna. I palazzi e le vie più celebri (libro IV)*, 1754, aguafuerte, 35 × 50 cm.

En el año 1594, Annibale (Bolonia, 1560 – Roma, 1609) y Agostino Carracci (Bolonia, 1557 – Parma, 1602) fueron llamados a Roma por el cardenal Odoardo Farnese (Roma, 1573 – Parma, 1626),[1] al que conocieron por mediación del hermano de este, Ranuccio,[2] para pintar al fresco las escenas de fastos de la Sala Grande y decorar otras salas del palacio Farnese,[3] que,[4] en las últimas décadas del siglo XVI, había sido lugar de acogida de artistas (ilustración 1).[5]

---

1. Tietze, H., «Annibale Carraccis Galerie und seine römische Werkstaätte», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 26, 1906-1907, pág. 54, n. 2. En una carta que Odoardo escribe a Ranuccio el 21 de febrero de 1595 (Archivio di Stato di Napoli, *Carte farnesiane*, fasc. 1324) le dice lo siguiente: «*Serenissimo signor mio et fratello osservandissimo. Ho risoluto di far dipingere la sala grande di questo palazzo dell'imprese del signor duca nostro padre di gloriosa memoria dalli pittori Carraccioli Bolognesi, qualli ho perció condotti a meii servitii, et fatti venire a Roma alcuni mesi sono*».

2. Mahon, D., *Studies in Seicento Art and Theory*. Londres: The Warburg Institute University of London, 1947, págs. 251-252. En el texto de Mahon se recoge la parte del tratado de Agucchi en el que se refiere a los Carracci en los siguientes términos: «*... Agostino, & Annibale in particolare hebber occasione di faui opere per quel Serenissimo con molto gusto di Sua Altezza, ciò aparse loro l'adito di poter venir poi à Roma, appoggiati alla protettione del Sig. Cardinale Odoardo Farnese.* [...] *Agostino, & Annibale à Roma se ne vennero, e dal Cardinale sopradetto, che del valor loro hauea notitia, furono volentieri accolti, e presamente al suo seruitio destinati. Subito che viddero le Statue di Roma, e le pitture di Rafaelle e Michelangelo, e contemplando specialmente quelle di Rafaelle; confesarono ritrouarsi per entro più alto intendimento, e maggior finezza di disegno, che nell'opere di Lombardia: e giudicarono, che per costituire vna maniera d'vna sourana perfettione, conuerrebbe col disegno finissimo di Roma vnire la bellezza del colorito Lombardo. E poiche ben presto si auuidero, quale studio hauesse Rafaelle fatto sopra le cose antiche, donde hauea saputo formar l'Idea di quella bellezza, che nella natura non si troua, se non nel modo, che di sopra, si diceua; si missero li Carracci à fare studio sopra le più celebri, e famose Statue di Roma; e come che fosser già gran maestri, in breue tempo dieder segno di essersene grandemente approfittati*».

3. Ginzburg, S., *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci.* Milán: Electa, 2008, pág. 10. Aunque desconocemos la función de la Sala Grande del palacio Farnese, Silvia Ginzburg supone que este espacio podría haberse consagrado a la música, ya que en un inventario farnesiano de 1644 se anota la existencia de un cémbalo, un órgano y un claviórgano.

4. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, pág. 263. Claudia La Malfa divide en tres categorías a los artistas que se alojaron en el palacio Farnese: los que estuvieron allí para trabajar en el palacio, los enviados al palacio por la familia Farnese desde la corte de Parma o de Piacenza y quienes llegaron a él para estudiar o para reproducir obras de arte antiguo y moderno que se custodiaban en dicho espacio.

5. Puppi, L., «El Greco in Italia e l'arte italiana», en Álvarez Lopera, J. (ed.), *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, cat. exp., 3 de febrero – 16 de mayo de 1999, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; 2 de junio – 19 de septiembre de 1999, Palazzo delle Esposizioni, Roma; 18 de octubre de 1999 – 17 de enero de 2000, Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutzos, Atenas. Ginebra-Milán: Skira, 1999, pág. 101. En el palacio Farnese se dio alojamiento en 1567 a Girolamo Sciolante

En noviembre de 1595[6] Annibale se encontraba ya en el palacio Farnese para ocuparse de inmediato de la decoración del Camerino, ya que la realización de los frescos de la Sala Grande sufrió cierto retraso. En cualquier caso, las vicisitudes que rodean la decoración del Camerino y de la Sala Grande han sido ampliamente analizadas y no entraremos en ellas, puesto que no constituyen objeto de estudio de este artículo.[7] Sin embargo, es importante recordar que Annibale estaba en la Ciudad Eterna en 1598 acompañado por dos jóvenes, uno de los cuales podría ser Innocenzo Tacconi (Bolonia, 1575 – Roma?, *c.* 1624), hijastro de la hermana de Ludovico Carracci (Bolonia, 1555-1619) y, según las fuentes, uno de los primeros discípulos de Annibale. Entre 1600 y 1601, y ya sin Agostino, Annibale se sirvió de la colaboración de tres ayudantes, entre los que se encontraban el propio Tacconi –de regreso a Bolonia en 1602– y Pietro Pancotto (Bolonia? – *c.* 1630).[8]

En la primavera o en el verano de 1602,[9] algo después de la muerte de Agostino en marzo de ese año, y tras una breve estancia de Annibale en Felsina, llegaron a la ciudad algunos de los alumnos formados en el círculo boloñés de los Carracci que, una vez en Roma,[10] integraron lo que Bellori denominó «*scuola di Annibale Carracci*».[11] Nos referimos a Giovanni Antonio Solari,[12] Domenico Zampieri –más conocido como Domenichino– (Bolonia, 1581 – Nápoles, 1641),[13] Giovanni Lanfranco (Parma, 1582 – Roma, 1647),[14] Sisto Badalocchio (Parma, 1585-1621/1622)[15] y Antonio Carracci (Venecia?, 1583/1589 – Roma, 1618),[16] hijo natural de Agostino. Ante la desaparición de su hermano, Annibale continuó el trabajo de la Sala Grande, donde aún faltaba la decoración de las paredes, y lo concluyó en la primavera de 1604 con la colaboración de artistas formados en su academia boloñesa.[17]

---

di Sermonetta (Sermonetta, 1521 – Roma, 1575), a Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1542 – Ancona, 1609) tras la muerte de su hermano Taddeo en 1566, y a Carlo Maderno (Capolago, 1556 – Roma, 1629) en 1573. También El Greco (Candia, 1541 – Toledo, 1614) debió de vivir entre sus muros, ya que Giulio Clovio, residente allí junto al bibliotecario del cardenal Fulvio Orsini, escribió a Alessandro Farnese el 16 de noviembre de 1570 para anunciarle que en la Ciudad Eterna se encontraba un joven candiota, discípulo de Tiziano, y para solicitarle un alojamiento en el palacio, que se prolongó hasta el verano de 1572.

6. El 8 de julio de 1595 Annibale estaba en Bolonia, desde donde escribió a Giulio Fossi de Reggio Emilia diciéndole que consideraba una buena oportunidad irse a Roma para trabajar al servicio del cardenal Farnese, no sin concluir previamente algunos trabajos de su taller.

7. En marzo de 2014 se empezaron a restaurar los frescos carraccianos gracias a la colaboración entre la embajada francesa, de la que es sede el palacio, y la Soprintendenza per i Beni Architettonici y el Polo Museale Romano. Se pretende limpiar los frescos, resolver el problema de grietas –que en algunos puntos amenaza seriamente el trabajo de los Carracci– y se realizará una nueva iluminación del espacio.

8. Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino.* Módena: Poligrafico Artioli, 1995, pág. 9.

9. *Ibidem*. La intervención de Agostino Carracci en el palacio Farnese debió de ser bastante breve, ya que su llegada se habría producido en el invierno de 1599 y en julio de ese mismo año el artista estaba ya en Parma. Incluso se hizo un paréntesis en los trabajos en el palacio Farnese, puesto que en el invierno de 1599 se retiraron los andamios, que volvieron a colocarse en mayo de 1600.

10. Dempsey, C., «The Carracci Academy», en Boschloo, A.W.A. (ed.), *Academies of Art. Between Reinassance and Romanticism*. La Haya: SDU Uitg, Colección «Leids kunsthistorisch jaarboek», 5-6, 1986-1987, pág. 35.

11. Vodret, R., *Alla ricerca di Ghiongrat: ricerca sui libri parrochiali romani*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011, pág. 25. En el libro de gastos del palacio Farnese se registran, junto al nombre de Annibale Carracci, el de otros tres artistas ayudantes, probablemente Lanfranco, Badalocchio y Antonio Carracci.

12. *Ibidem*, págs. 25-26.

13. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Borea, E. (ed.)], 2 vols. Turín: Einaudi, 2009, vol. I, págs. 307-309; Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci…*, págs. 273-326; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, págs. 32 y 285-286.

14. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori…*, vol. II, págs. 378-379; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, págs. 27-28 y 377. Lanfranco se formó con Agostino, y tras la muerte de este, fue a Roma para seguir estudiando junto a Annibale.

15. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori…*, vol. I, págs. 106-107; Benati, D., *Sisto Badalocchio e i giovani di Annibale Carracci*, cat. exp., 17 de mayo-17 de junio de 2008, Bolonia. Bolonia: Grafiche Zanini, 2008; Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci…*, págs. 89-136; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, pág. 505.

16. Negro, E.; Pirondi, M., *La scuola dei Carracci…*, págs. 137-157; Vodret, R., *Alla ricerca di…*, págs. 31-32 y 221.

17. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori…*, vol. I, págs. 103-108. Bellori señala que diversos artistas continuaron su formación junto a Annibale en la Ciudad Eterna. Ese fue el caso de Anton Maria Panico (Bolonia, *c.* 1560 – Farnese, *c.* 1609), que fue a Roma, donde tuvo ocasión de trabajar al servicio de Mario Farnese, probablemente por intercesión de Annibale. También se refiere a Innocenzio Tacconi que, con el apoyo de Annibale, intervino en la iglesia de Sant'Angelo in Pescheria en la Ciudad

Buena prueba de la intensa relación que Annibale estableció con sus pupilos es que, tras la hipotética convivencia y colaboración con ellos en el palacio farnesiano, donde permaneció hasta 1605,[18] acogió más tarde en su casa de via Condotti a Badalocchio, a Solari y a su sobrino, tal y como se refleja en el folio 25r del libro de estado de ánimas de la parroquia de San Lorenzo in Lucina del año 1607. En 1608 Annibale sufrió un ictus y se retiró a la villa de la familia Riario, desde 1736 palacio Corsini,[19] aunque los últimos días de su vida residió en una casa-estudio situada en el Quirinal, muy cerca de la iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane.

La Accademia degli Incamminati

Cesare Carlo Malvasia informa de que los Carracci,[20] Agostino, Annibale y su primo Ludovico, por sugerencia de este último, siendo aún muy jóvenes y no particularmente expertos,[21] crearon entre 1582 y 1583 una academia que pervivió hasta 1602.[22] Ello tuvo lugar tras el viaje de Ludovico en los años setenta a Roma,[23] Venecia y Florencia, y el de Agostino y Annibale a Parma, Venecia, Roma y Cremona. La academia, conocida en un primer momento como «*degli Desiderosi*» y posteriormente «*degli Incamminati*»,[24] fue la depositaria de las más altas esperanzas artísticas de los boloñeses.[25]

Eterna, y a Lucio Massari (1569-1633), natural de Bolonia, establecido en la casa del cardenal Facchinetti, para el que pintó algunas obras en estrecha colaboración con Annibale.

18. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, pág. 266. Claudia La Malfa apunta que Annibale vivía en una «*stanzietta alli tetti*», por lo que interpreta que el boloñés debió de dormir en una pequeña habitación del tercer piso del palacio Farnese, recibiendo una exigua mensualidad.

19. Vodret, R., *Alla ricerca di…*, pág. 215.

20. La formación de los Carracci tuvo lugar en talleres de artistas pertenecientes a la tradición toscana como Denijs Calvaert (Amberes, 1540 – Bolonia, 1619) y Orazio Samacchini (Bolonia, 1532-1577). Agostino, por su parte, había pasado un periodo entre 1575 y 1576 en el taller de Federico Zuccari consagrado a la decoración de la cúpula de Santa Maria del Fiore de Florencia (1575-1579). Los orígenes artísticos de Ludovico son algo más complejos, ya que, como relata Malvasia, estudió en Florencia bajo la atenta mirada de Domenico Cresti o Crespi, más conocido como Passignano (Tavarnelle val di Pesa, 1559 – Florencia, 1638), y Andrea del Sarto (Florencia, 1486-1531), para pasar posteriormente a Parma, donde analizó la obra de Antonio Allegri da Correggio (Correggio, 1489-1534) y de Girolamo Francesco Maria Mazzola, más conocido como Parmigianino (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540).

21. Cammarota, G.P., «I Carracci e le Accademie», en *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava.* Bolonia: Nuova Alfa, 1984, pág. 300.

22. Robertson, C., «Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 39, 2009-2010, pág. 192. Clare Robertson cree que la decadencia de la Accademia degli Incamminati podría haberse iniciado un poco antes de 1602, año de la muerte de Agostino. Quizá se habría producido en torno a 1600, motivada por los viajes a Roma de los artistas boloñeses.

23. Arcangeli, F., «Sugli inizi dei Carracci», *Paragone*, vii, 79, 1956, págs. 17-48; Longhi, R., «Annibale, 1584?», *Paragone*, viii, 89, 1957, págs. 32-42; Volpe, C., «Gli inizi di Ludovico Carracci», *Paragone*, xxvii, 317-319, 1976, págs. 115-129.

24. Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia dei Carracci», *Accademia clementina. Atti e memorie*, 32, 1993, págs. 169-170. El emblema de la academia de los Carracci era el resultado de la combinación de la constelación de la Osa Mayor, conocida también como Carro, con el moto «*contentione perfectus*». En un dibujo de Agostino Carracci (The Royal Library, Windsor Castle) en el que esta imagen aparece junto a la palabra «*inmortali*» reiterada en diversas ocasiones, la osa aparece en un caso en posición rampante y en otro apoyada en el suelo con una pata alzada, mientras que la alusión a la constelación es interpretada por Gail Feigenbaum como las líneas que irradia la figura del animal.

25. Malvasia, C.C., *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 vols. Bolonia: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, vol. 1, pág. 307. «*In quella Accademia si vedeva una commendabil emulazione, per la quale tutti facevano a gara nel disegnar l'ossature de' corpi, nell'imparar i nome, le posature e legature dell'ossa, i muscoli, i nervi, le vene, e l'altre parti, facendosi perciò spesse volte Anatomia. Quivi s'attendeva (tanto importa l'aver impulsori efficaci, conduttieri ardenti, compagni vigorosi) s'attendeva dico, con mirabile frequenza al disegnar persone vive, ignude in tutto, o in parte, armi, animali, frut-*

Antes de pasar a analizar cuáles fueron los fundamentos teóricos que permitieron a los Carracci articular y llevar a cabo su programa formativo,[26] es necesario hacer referencia a los aspectos de la Accademia degli Incamminati que la distanciaban de la educación artística tradicional en la época.[27] Quizá el más singular de ellos fue la voluntad de compaginar la formación propia de una academia, siguiendo, primero, el modelo de la de Florencia creada en 1563 y, con posterioridad, el de la Accademia di San Luca, fundada en 1593, con el aprendizaje que se llevaba habitualmente a cabo en el taller del artista. No menos interesante es resaltar la juventud de los Carracci –Ludovico tenía veintisiete años, Agostino veinticinco y Annibale veintidós– cuando fundaron la academia, circunstancia que les hacía estar muy próximos a sus discípulos,[28] que, por ende, no eran tan jóvenes como lo solían ser los aprendices de los talleres de la época.[29]

En el aprendizaje de los Carracci, y quizá también en los principios inculcados a sus discípulos, fue de gran trascendencia el viaje de carácter formativo. De entre los diferentes lugares que tuvieron ocasión de visitar, fue la ciudad de los canales y algunos de sus artistas lo que supuso para ellos un mayor impacto, sobre todo para Agostino y Annibale. En este sentido, son muy ilustrativas las anotaciones o postillas que realizaron –posiblemente después de 1582– en un ejemplar de las *Vite* de Vasari, hoy en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia.[30] Dicho ejemplar habría estado a disposición de los alumnos de la Accademia

---

ti, e insomma ogni cosa creata. S'imparava simetria, e quella grazia e venustà, senza la quale non può la pittura farsi grata e riguardevole. Quivi s'apprendevano gli effetti meravigliosi della prospettiva. Quivi all'architettura s'intendeva con lo studio grande. Quivi si procurava di trovar modo d'ingannar con lumi e ombre gli occhi dei riguardanti, si che di scoltura, e non di pittura paressero le cose disegnate o dipinte, del che diede a quel tempo il grande Agostino a tutti gli altri mirabil esempio con quel Giove dipinto a chiaro e scuro nella casa de' Signori Favi, dove molti ascesero a toccarlo con mano, parendo loro che pur fosse di rilievo.»

26. Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia...», págs. 171-172 y 183. No está claro qué papel desempeñaba cada uno de los Carracci en la Accademia degli Incamminati, y como Feigenbaum afirma en la página 183 de su texto, en realidad no es necesario entrar en este tipo de disquisiciones. Lo más oportuno es interpretar todo lo que idearon como el fruto de su comunidad de ideas, de su voluntad de regenerar el panorama pictórico a partir de una visión única en la que estaban de acuerdo.

27. Para una primera aproximación a la Accademia degli Incamminati se recomienda la consulta de los siguientes títulos: Anderson, J., «Speculations on the Carracci Academy», *The Oxford Art Journal*, 3, 1979, págs. 15-20; Benati, D., «L'Accademia degli Incamminati: una difficile affermazione», en Benati, D.; Riccòmini, E., *Annibale Carracci*, cat. exp., 22 de septiembre de 2006-7 de enero de 2007, Museo Civico Archeologico, Bolonia. Milán: Electa, 2006, págs. 126-133; Cammarota, G.P., «I Carracci e le Accademie...», págs. 293-326; Dempsey, C., «Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century», *Art Bulletin*, 62, 1980, págs. 552-569; Dempsey, C., «The Carracci Academy», en Boschloo, A.W. A. (ed.), *Academies of Art. Between Reinassance and Romanticism*. La Haya: SDU Uitg, Colección «Leids kunsthistorisch jaarboek», 5-6, 1986-1987, págs. 33-43; Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia...», págs. 169-184; Goldstein, C., *Visual Fact over Verbal Fiction: a Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Pratice of Art in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Goldstein, C., *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996, págs. 33-36; Pace, C., «Perfected through Emulation: Imprese of the Accademia degl'Incamminati», *Notizie da palazzo Albani. Rivista di storia e teoria delle arti*, 33, 2004, págs. 99-139; Robertson, C.; Whistler, C., «The Carracci as Draughtsmen», en *idem*, *Drawings by the Carracci in British Collections*, cat. exp., 10 de diciembre de 1996-31 de marzo de 1997, Ashmolean Museum, Oxford; 9 de abril de 1997 – 9 de mayo de 1997, Hazlitt Gooden and Fox Ltd., Londres. Oxford: Ashmolean Museum, 1996; Robertson, C., «Federico Zuccari's Accademia...», págs. 187-233.

28. Feigenbaum, G., «La pratica nell'accademia...», pág. 172.

29. En los talleres existía una estructura piramidal en cuya cúspide se encontraba el maestro, seguido de sus más estrechos colaboradores, los alumnos más veteranos y aquellos que llevaban menos tiempo en el taller. Los aprendices eran admitidos en la *bottega* a los doce o trece años y, en muchos casos, vivían todos juntos en la casa del maestro y bajo su tutela jurídica. El periodo formativo concluía en torno a los veinte años, y a partir de entonces eran independientes y podían ocuparse de la realización de aquellos encargos que les surgiesen. Sin embargo, la Accademia degli Incamminati no era una estructura en la que se transmitía la profesión de padres a hijos; de hecho, el padre de Agostino y de Annibale era un sastre cremonés. De esta manera, siendo Agostino y Annibale hermanos y Ludovico primo de ambos, la estructura académica *carracciana* carecía de una jerarquía, y en ella todos tenían una misma importancia y, probablemente también, un mismo poder decisional que la alejaba conceptualmente del taller.

30. Bodmer, H., «Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1586», *Il Vasari*, x, 18, 1939, fasc. iii-iv, pág. 103; Dempsey, C., «The Carracci Postille to Vasari's Lives», *Art Bulletin*, 68, 1986, págs. 72-76; Fanti, M., «Le postille carracesche alle Vite del Vasari: il testo originale», *Il Carrobbio*, 5, 1979, págs. 148-164; Fanti, M., «Ancora sulle postille caraccesche alle Vite del Vasari: in buona parte sono di Annibale», *Il Carrobbio*, 6, 1980, págs. 136-141; Keazor, H., *Distrug-*

degli Incamminati, lo que justificaría plenamente dichas anotaciones, de las que se desprende que, frente a la tradición florentina, los Carracci prefirieron la pintura veneciana y, de manera especial, a Paolo Veronese (Verona, 1528 – Venecia, 1588).[31] Asimismo, a propósito de las palabras de Vasari en relación con Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, *c.* 1489 – Venecia, 1576),[32] en las postillas se critica con cierta contundencia la copia del mundo clásico[33] en la que se fundamentaban la enseñanza y la praxis artística florentina y romana, y se reclama una vuelta a la verdad de la naturaleza.[34]

El regreso a la naturaleza[35] o a la interpretación de la escultura clásica desde la óptica de lo natural[36] puede ser considerado el principio elemental de la enseñanza artística de los boloñeses,[37] la base sobre la que se desarrollará su manera de concebir y de enseñar el arte, y que se convertiría en mecanismo mediante el que se reivindicaba una mayor libertad para los artistas, libertad que, sin duda, supuso un aliciente para quienes deseaban completar su formación.[38] Aunque, a grandes rasgos, el tipo de ejercitaciones que se seguían en la academia de los Carracci no era demasiado diferente de lo que se hacía en la academia de Calvaert, en la de Baldi o en el estudio de Passerotti, sí lo era, sin embargo, la ductilidad con la que se trabajaba y la libertad que se daba al artista en un ambiente dinámico en el que la crítica siempre era bien recibida.[39]

---

gere la Maniera? Die Carracci-Postille. Friburgo: Rombach, 2002; Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese e i giovani Carracci», *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 32, 1993, págs. 143-151; Zapperi, R., «Le postille di Annibale Carracci alle vite del Vasari: un'apollogia della pittura veneziana del Cinquecento», *Venezia Cinquecento*, xx, 39, 2010, págs. 171-180.

31. Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese…», pág. 143.

32. Vasari, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton, 1991, pág. 1286.

33. Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese…», pág. 145. La anotación carracciana al comentario de Vasari a propósito del modo de trabajar de Tiziano es la siguiente: «*L'ignorante Vasari non s'accorge che gli antichi buoni maestri hanno cavate le cose loro dal vivo, et vuol più tosto che sia buono ritar dalle seconde cose che son l'antiche, che le prime e principalissime che sono le vive, le quali si debbono sempre immitare. Ma costui non intese quest'arte*».

34. *Ibidem*, pág. 145. Tal y como apunta Jürg Meyer zur Capellen, los Carracci pretendieron que la naturaleza se representase de manera «*vera*», es decir, con la mayor fidelidad posible a lo natural, en oposición a lo que Vasari y las escuelas romana y toscana defendieron, es decir, la carencia de vida en las imágenes, lo que producía la afectación. De hecho, fue precisamente lo que Malvasia denominó «*Maniera statuina*» lo que los Carracci trataron de superar.

35. El regreso a la naturaleza como fuente de inspiración directa no solo motivó que en la Accademia degli Incamminati se dibujasen cuerpos desnudos a partir de un modelo vivo, sino que los artistas en ciernes se ejercitasen también a partir de diversos sujetos como animales o frutas. Como recuerda en 1603 Lucio Faberio, secretario de la Compagnia de' Pittori, en la academia *carracciana* se dibujaba «*ogni cosa creata*». Sin embargo, la voluntad de que el fundamento de la práctica artística fuese la naturaleza no fue un óbice para que los Carracci, en particular Annibale, manifestasen una gran fascinación por la escultura clásica, a partir de la que se ejercitaron, observándola y copiándola en silencio, como apuntaba Bellori; Mahon, D., *Studies in Seicento Art and Theory*. Londres: The Warburg Institute University of London, 1947, apéndice 1, págs. 253-254; Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique», *Master Drawings*, xxx, 3, 1992, pág. 288, n. 11. La capacidad de Annibale Carracci para reinventar la escultura clásica es conocida gracias a una anécdota que refieren Agucchi, Malvasia y Bellori. En resumidas cuentas, se nos dice que el artista boloñés fue capaz de dibujar en un papel una imagen de *Laocoonte* sin tener la escultura helenística a la vista, boceto que regaló al cardenal Odoardo Farnese. Esta especie de ejercitación debía ser posible gracias a la proverbial memoria del artista a la que alude Malvasia.

36. Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique…», pág. 287.

37. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Borea, E. (ed.)], 2 vols. Turín: Einaudi, 2009, vol. I, págs. 35-36. En esta clave de extraordinaria imitación de lo natural ha de ser interpretada la anécdota recogida por Bellori en su biografía de Annibale Carracci, así como los comentarios a propósito de Giacomo Bassano: «*Quivi* [Venecia] *egli conobbe Paolo Veronese ancor vivo, Tintoretto e'l Bassano, in casa del quale egli restò ingannato piacevolmente, distendendo la mano per pigliare un libro, che era dipinto. Fu questi Giacomo Bassano famoso pèr gli animali, di cui Annibale cosí scrive in certe note al Vasari: Giacomo Bassano è stato pittore molto degno, e di maggior lode di quella gli dà il Vasari; perché oltre le sue bellissime pitture, ha fatto di quei miracoli, che si dice facessero gli antichi Greci, ingannando non pure gli animali, ma gli uomini anche dell'arte; ed io ne sono testimonio, perché fui ingannato da lui nella sua camera stendendo la mano ad un libro che era dipinto*».

38. En un dibujo firmado por Annibale Carracci –*Putto defecando sobre un ara clásica*, *c.* 1594, pluma y tinta negra sobre papel, 17,6 × 16,3 cm. British Museum, Londres–, quien ha anotado, además, «*et geminos rerum dominos, regum que magistros*» y «*annibale Carracci*», se ve a un *putto* que defeca sobre un ara clásica (ilustración 2), posiblemente una forma satírica de censurar la excesiva adhesión al mundo clásico particularmente característica de la pintura toscana.

39. Meyer zur Capellen, J., «Paolo Veronese…», pág. 176. Calvaert era célebre por su carácter iracundo, así como por explotar a sus alumnos, cuyos trabajos vendía, quedándose con el dinero.



2. Annibale Carracci *Putto defecando sobre un ara clásica*, *c.* 1594, pluma y tinta negra sobre papel, 17,6 × 16,3 cm. British Museum, Londres.

Los frescos de la Galería Farnese como manifiesto de la visión artística de los Carracci

Si, como dijo Bellori,[40] la mejor manera de conocer el concepto artístico de los Carracci es a partir de sus obras, los frescos de la Sala Grande de la Galería Farnese pueden ser considerados obra emblemática de la pintura de los boloñeses, fundamentada en la mímesis de la naturaleza frente a la inspiración e imitación de la escultura clásica. En la Sala Grande, tomando como peanas visuales las esculturas clásicas de la soberbia colección Farnese dispuestas en las hornacinas y en los nichos ovales de las paredes,[41] se despliegan los frescos carraccianos y se crea, de este modo, un fuerte contraste entre la escultura y el conjunto de la decoración pictórica

40. Bellori, G.P., *Le vite de' pittori...*, vol. I, pág. 43: «*Allora, partendosi Annibale, gli si voltò ridendo e disse: Li poeti dipingono con le parole, li pittori parlano con le opere*».

41. Biblioteca del Comune e della Accademia Etrusca, Cortona, *Ragionamento Accademico del Marchese Domenico Venuti sopra di una antica statua di greca scultura rappresentate Venere anadiomene*, cod. 556, fol. 300. Domenico Venuti describe de esta manera la enorme cantidad de esculturas clásicas que la familia Farnese poseía en la Ciudad Eterna: «*E per dare un'idea della loro quantità prodigiosa diremo che giunse a tale che non solo si viddero di essi ripiene le Gallerie, gli Appartamenti, i Cortili, i Giardini, ma fin le Cantine, e i Luoghi più reconditi erano i depositari d'inapprezzabili ricchezze. Nel solo Capannone, che ignobilmente rinchiudeva il famoso Toro allorchè ne stavo io formando Inventario, rinvenni da quattrocento, e più sculture fra piccole Erme, e Frammenti, de altre Statue*».



3. Agostino Carracci y Annibale Carracci Decoración de la bóveda de la Sala Grande, 1598-1605, pintura mural. Palacio Farnese, Roma.

(ilustración 3),[42] un primer *paragone* entre el mundo clásico y la naturaleza como fuente de inspiración.[43] Incluso se podría pensar que el hecho de que las esculturas clásicas se encuentren

42. Se desconoce en qué momento de la intervención de los Carracci en la Galería del palacio Farnese se produjo la disposición de las esculturas y de los bustos, o si su presencia allí era anterior a la llegada de los boloñeses, ya que los grabados de dicho espacio se hicieron muchos años después de la conclusión del trabajo. Sin embargo, gracias a ellos, especialmente gracias a los de Pietro Aquila del año 1674 y a los de Giovanni Volpato (Bassano del Grappa, 1735 – Roma, 1803) de 1777, sabemos que había cinco esculturas masculinas –un Dionisio, un Eros, un Apolo, un Hermes y un Antinoo–, dos femeninas –una de una deidad y otra con una testa que era un retrato– y tres grupos. El primero de ellos era Ganímedes con el águila y los otros dos eran una variación del mismo tema, un sátiro con Dionisio niño. Las esculturas tenían diversos tamaños, por lo que ocupaban de forma poco homogénea los espacios de las hornacinas. Más problemática es, sin embargo, la identificación de los bustos.

43. Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique…», pág. 290.



4. Agostino Carracci y Annibale Carracci *Combate de Perseo y Fineo*, 1598-1605, pintura mural. Sala Grande, palacio Farnese, Roma.

en la base y que sobre ellas se desarrolle el programa decorativo no es una cuestión meramente compositiva fruto del orden arquitectónico, sino de la voluntad de proponer al espectador una jerarquía visual y conceptual.[44]

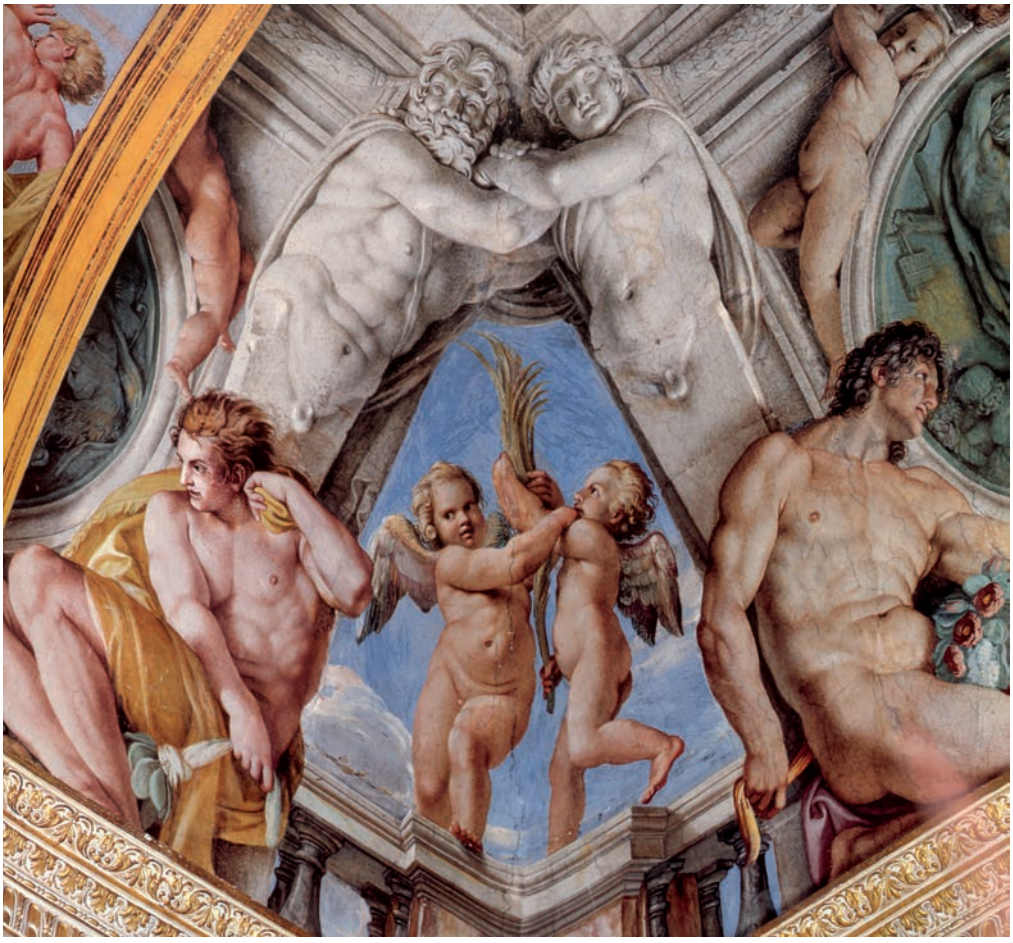
Dicho *paragone* se expresa de manera aún más explícita o, si se prefiere, toma una forma más concreta e inequívoca en el contraste entre las hermas que separan los diversos recuadros de la bóveda de la Sala Grande y las figuras masculinas desnudas en diversas posturas que se han pintado debajo. En cierto modo, la anatomía humana mutilada que supone la herma, más allá de su adscripción a la escultura clásica, es superada claramente por la soberbia captación a partir del natural que encarnan las figuras masculinas desnudas.

El *paragone* entre la inspiración en la escultura clásica y la inspiración en la naturaleza se reitera en la escena del combate de Perseo y Fineo (ilustración 4).[45] Para la imagen de este último, Annibale habría recurrido, con bastante probabilidad, al *Torso Belvedere*. Sin embargo,

---

44. Kliemann, J.; Rholmann, M., *Fresques italiennes du xvi^e siècle. De Michel-Ange aux Carrache.* Múnich-París: Hirmer, 2004, pág. 457. La interpretación de Kliemann sobre los frescos de la Sala Grande difiere ostensiblemente de la que proponemos en este texto. En ella se apunta que las pinturas de los Carracci son una preparación para el espectador de lo que habría de ver en la base de la sala, es decir, las esculturas clásicas. De este modo, la lectura se orienta de arriba abajo, mientras que, en nuestra opinión, sería al revés. Desde las esculturas, en las que existe una tendencia a la verticalidad, se eleva la vista hacia los frescos carraccianos. En cualquier caso, habría que precisar que Kliemann sugiere que esta idea convive con el hecho de que los frescos de los Carracci son también una exaltación de la pintura, a la que sitúan por encima de la escultura.

45. Weston-Lewis, A., «Annibale Carracci and the Antique...», págs. 288-289 y 291.



5. Agostino Carracci y Annibale Carracci *Eros y Anteros*, 1598-1605, pintura mural. Sala Grande, palacio Farnese, Roma.

debió de tratar de devolver la escultura a la naturaleza realizando un proceso inverso al que generó esta pieza.

Y también se puede advertir un *paragone* entre la escultura y la pintura,[46] en el que la pintura, según la óptica carracciana, es netamente superior a la escultura porque no solo es capaz de emularla a la perfección, tal y como se demuestra en los frescos de la Sala Grande, sino porque llega incluso a superarla (ilustración 5).[47]

46. Barocchi, P., *Benedetto Varchi-Vincenzo Borghini. Pittura e Scultura nel Cinquecento*. Livorno: Sillabe, 1998, pág. 37: «*Conchiudono dunque che la pittura non solo fa più cose assai, ma ancora più perfettamente della scultura, dando o propii colori a tutte le cose minutissimamente; dal che arguiscono che la pittura sprime meglio e conseguentemente imita più la natura; onde alegano l'esempio delle uve che aveva in mano il fanciullo dipinto da Apelle, doce gli aucegli volarono per beccarle, onde egli lo feche scancellare subito, conoscendo per quello atto che aveva bene dipinte l'uve naturalmente, ma non già il fanciullo*».

47. Hendler, S., *La guerre des arts. Le paragone peinture-sculpture en Italie xvi-xvii^e siècle*. Roma: l'Erma di Bretschneider, 2013, págs. 310-313. Para Safy Hendler, el texto de Agucchi que se refiere a la Galería Farnese no entra en la descripción de los personajes o de los temas, sino que más bien hace una exaltación de cuestiones formales: «*In quella Galleria* [...] *si mira alla dispositione del tutto, alla rara inventione di ciascuna parte, al componimento, al disegno & isquisitezza de' contorni, alla vaghezza, e morbidezza del colorito, alla proportione, alla bellezza, alla maestà, alla gravità, alla gratia, alla leggiadria, alla nobiltà de' soggetti, al decoro, alla vivacità, allo spirito delle figure, à gli'ignudi, à panneggiamenti, à gli scorci, alla viva espressione degli affetti, & a tutti gli altri accompagnamenti, e qualità e circonstanze, che negli oggetti visibile si ponno vedere, o imaginare*».

Las peculiaridades de la presencia artística en el palacio Farnese durante el siglo xvii

A lo largo del siglo xvii, el papel desempeñado por el palacio Farnese se podría definir como político e institucional,[48] y la presencia de artistas relativamente esporádica y vinculada a relevantes personalidades, muchas de ellas de nacionalidad francesa,[49] que disfrutaron de una estancia en dicho lugar en compañía de sus protegidos. En aquel siglo fueron escasos los visitantes del palacio que mostraron un interés más allá de lo admirativo por los frescos que los Carracci pintaron en la Sala Grande. Es cierto que hubo artistas que estuvieron allí para copiar obras de la colección farnesina y las decoraciones de los pintores boloñeses, pero, en la mayoría de los casos, con la excepción de los artistas franceses, lo hicieron al margen de cualquier institución académica y sin la vocación de incluir tal estancia en su plan formativo, puesto que buena parte de ellos eran ya artistas consagrados. En el siglo del barroco, el palacio Farnese fue un lugar exclusivo y elitista, propio para eruditos y artistas consolidados, que no prefiguró el espacio bullicioso y público que sería en el *Settecento*.

Uno de los primeros artistas en manifestar su interés por los frescos carraccianos del palacio Farnese fue Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 – Amberes, 1640). Es probable que su primer contacto con la obra de los boloñeses se hubiese producido en su lugar de origen y mediante los grabados, sobre todo a partir del conocimiento y el estudio de los de Agostino, en los que ya debió percibir el fuerte influjo de la pintura veneciana. De hecho, durante su viaje a Italia (1600-1608), Rubens consiguió visitar el palacio Farnese en 1601 gracias a la ayuda del duque Vincenzo I Gonzaga (Mantua, 1562-1612). Una vez allí, pergeñó algunos bocetos de los frescos de los de Felsina, abandonando Roma en 1602 para regresar de nuevo algo antes de febrero de 1606, momento en que debió de admirar los frescos del palacio Farnese ya concluidos (ilustración 6).[50]

Entre los artistas consolidados que en el siglo xvii supieron ver y aprovechar el arte –su concepto y su práctica– que los Carracci dejaron en la Sala Grande, hay que destacar, sin duda, a Pierre Mignard (Troyes, 1612 – París, 1695),[51] hermano del también pintor Nicolas (Troyes, 1606 – París, 1668),[52] llegado al palacio Farnese en el séquito del hermano del cardenal Richelieu, Alphonse-Louise du Plessis de Richelieu (París, 1582 – Lyon, 1653),[53] que viajó a Roma desde Francia en 1635 haciendo parada en Aviñón, donde entabló amistad con los Mignard. Pierre, que

---

48. Boiteux, M., «Feste e vita a palazzo tra xvi e xviii secolo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, págs. 233-247.

49. Tras la muerte del cardenal Odoardo en 1626, el palacio Farnese se convirtió en la embajada en Roma de los duques de Parma y de Piacenza y, entre 1662 y 1689, pasó a ser sede de la embajada de Francia en Roma, ya que el duque de Parma lo puso a disposición de su aliado Luis XIV.

50. Bodart, D., «Pierre-Paul Rubens en 1601: une jeune peintre flamand à Rome», *Arte Documento*, 28, 2012, págs. 139-142; Jaffé, M., *Rubens e l'Italia*. Roma: Fratelli Palombi, 1977, págs. 60-62; Wiedmann, G., «Rubens a Roma», en Pilo, G.M. (coord.), *Rubens e l'eredità veneta*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1990, págs. 113-129.

51. Boyer, J.C.; Brejon de Lavergnée. A., «Une commande de tableaux à des artistes français et italiennes à Rome en 1639», *Revue du Louvre*, 30, 1980, págs. 231-240; Boyer, J.C., *Pierre Mignard*. París: 5 Continents, 2008; Ebert-Schifferer, S., «Pierre Mignard le Romain», *Kunstchronik*, 53, 2000, págs. 41-45; Luna, J.J., «Mignard y España: obras y referencias textuales», *Gazette des Beaux Arts*, 104, 2002, págs. 205-210; Loisel, C., «La collection des dessins italiennes de Pierre Mignard», en Boyer, J.C. (dir.), *Pierre Mignard «le Romain», Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel*, 29 de septiembre de 1995. París: Documentation Française, 1997, págs. 55-88; Scott, B., «The Rediscovery of Pierre Mignard», *Apollo*, 131, 1990, págs. 269-271.

52. Schnapper, A. (dir.), *Mignard d'Avignon (1606-1668)*, cat. exp., 15 de junio – 15 de octubre de 1979, Palais des Papes, Aviñón. Marsella: Agep, 1979.

53. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, págs. 267-268; Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, pág. 570.



6. Peter Paul Rubens, a partir de Agostino Carracci, Annibale Carracci y artista desconocido *Leda y el cisne*, *c.* 1605, tinta y tiza sobre papel. Victoria & Albert Museum, Londres.

permaneció en Roma hasta 1657, dibujó los frescos de la Sala Grande,[54] grabados una vez de vuelta en Francia, y adquirió[55] ejercitaciones y dibujos preparatorios de Annibale Carracci[56] que habían pertenecido a Francesco Angeloni (Terni, 1559 – Roma, 1652)[57] y en cuyo taller habían sido consultados y utilizados como modelos por otros pintores.[58] El interés de Mignard por la obra carracciana se plasma, además, en su testamento, dictado en Roma en octubre de 1653, en el que dejaba a su hermano Nicolas las copias que realizó de Rafael en el jardín del duque Maffei y un cartón de Polifemo de la Sala Grande que consideraba de mano de Annibale Carracci.[59]

En el palacio, Mignard entabló sin duda una fructífera relación con los artistas y eruditos romanos que lo frecuentaban para copiar y estudiar, más que los frescos carraccianos, las antigüedades clásicas. Precisamente allí habría conocido a Cassiano dal Pozzo (Turín, 1588 – Roma, 1657), que en su *Museo Cartaceo* incluyó dibujos de las piezas de la colección Farnese, algunas de ellas dibujadas por Pietro Testa (Lucca, 1611 – Roma, 1650), así como de los frescos carraccianos y bocetos llevados a cabo por Nicolas Poussin (Les An-

54. Loisel, C., *Inventaire général des dessins italiens VII: Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*. París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2004, págs. 354-356 y 364-366.

55. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo…», pág. 267; Loisel, C., «La collection des dessins…», págs. 55-56 y 58; *idem*, *Inventaire général des dessins italiens…*, págs. 329-332. En el inventario realizado el 2 de agosto de 1660, poco antes de que se produjese el enlace matrimonial entre Mignard y Angela Avolara, figuraban tres grandes libros en los que se recopilaban dibujos de pies, manos, cabezas y de figura de los Carracci, setenta y cinco hojas con dibujos de desnudo y ciento veintiuna hojas de anotaciones y dibujos de Annibale. En el inventario que se hizo tras su muerte, en septiembre de 1696, se indica que el pintor poseía tres volúmenes de dibujos de los Carracci y otros maestros. Angeloni, propietario del conjunto de dibujos de los Carracci, falleció en noviembre de 1652 dejando lo que en su testamento se denomina de forma un tanto ambigua «*Grandi libri di desegni incollati di principali Pittori*». Una parte de esos dibujos fueron adquiridos por Mignard, mientras que el resto fueron comprados por distintas personas, ya que, aunque el cardenal Leopoldo de Medici estaba interesado en ellos, consideró su precio demasiado elevado. Uno de los artistas que se ejercitó a partir de los dibujos de Angeloni entre los años 1642 y 1644 fue François Bourlier, tal y como demuestran los bocetos de este artista que se conservan en el Musée du Louvre.

56. Boyer, J.C.; Brejon de Lavergnée. A., «Une commande…», pág. 235.

57. *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1961, vol. 3, págs. 241-242. Carecemos de datos sobre la formación de Francesco Angeloni, aunque sabemos que a finales del siglo XVI se encontraba en Roma, donde comenzó a coleccionar obras de arte y desempeñó el papel de protonotario apostólico. Escribió *Historia augusta da Giulio Cesare in fino a Costantino il Magno illustrata con la verità delle antiche medaglie* (1641) y la *Historia di Terni* (1646), obras que tuvieron una importante difusión. De hecho, la primera fue dedicada a Luis XIII por mediación de Poussin y defendida por Bellori de las críticas de incompetencia que le hizo el anticuario francés J. Tristan de Saint-Amand.

58. Loisel, C., «La collection des dessins…», pág. 58, n. 19. El pintor inglés Richard Symonds (1617-1692), en un cuaderno que se conserva en la British Library (Notebook Egerton, ms. 1635), señala que en el estudio de Francesco Angeloni se custodiaban dos libros con los dibujos de Annibale Carracci para la Galería Farnese. También existían algunos dibujos de paisajes de diferentes autores como Annibale, Agostino y Domenichino.

59. Scalia, G., «Pierre Mignard à Rome: un testament ignoré et d'autres sources inédites», en Boyer, J.C. (dir.), *Pierre Mignard «le Romain»…*, pág. 29. En dicho documento anuncia que se dispone a realizar un viaje por la Italia septentrional, concretamente por Lombardía y por el Véneto, para dibujar.

delys, Normandía, 1594 – Roma, 1665), el artista por el que Dal Pozzo experimentó un mayor interés y a quien comisionó un mayor número de obras.

También Pierre Lemaire (Roma, *c.* 1610-1688), próximo a Cassiano dal Pozzo, con el que seguramente colaboró, y al que se refiere Poussin en una carta que escribió a Paul Fréart de Chantelou en junio de 1643,[60] estuvo en el palacio Farnese.[61] Según relata Fréart, Lemaire copió obras clásicas y los frescos de la Sala Grande en compañía de Rémy Vuibert,[62] Nicolas Chaperon, Jean Nocret, Renaud Le Vieux, Charles Errard y el napolitano Ciccio Graziani.[63]

Otro artista que manifestó un indiscutible interés por los frescos de la Sala Grande del palacio Farnese fue Charles Le Brun (París, 1619-1690). El francés, que residió en Roma entre los años 1642 y 1645 bajo la protección de Pierre Séguier (París, 1588 – Saint-Germin-en-Laye, 1672) y la tutela intelectual de Poussin,[64] tuvo oportunidad de realizar diecinueve cartones de la obra carracciana durante su estancia en el palacio.[65] Su entusiasmo por los frescos fue tal que en 1670, a partir del trabajo de Mignard, impulsó la copia de las pinturas de la Sala Grande en la Sala de los Embajadores de las Tullerías. Esta fue llevada a cabo por alumnos que habían sido pensionados por la Académie de France de Roma,[66] fundada por Jean-Baptiste Colbert (Reims, 1619-París, 1683) en 1666. Así, bajo la dirección de Charles Errard (Nantes, 1606 – Roma, 1689), primer director de la institución gala en la Ciudad Eterna,[67] trabajaron François Bonnemer, Pierre Monnier, Corneille le Jeune y Louis Vouet.[68]

---

60. Solinas, F., «Percorsi Puteani: note naturalistiche de inediti appunti antiquari», en *idem* (coord.), *Cassiano dal Pozzo, Atti del Seminario Internazionale di Studi*, 18 y 19 de diciembre de 1987, Istituto Universitario «Suor Orsola Benincasa», Nápoles. Roma: De Luca, 1989, pág. 122. En la agenda del Museo de Cassiano dal Pozzo, un texto manuscrito del erudito en el que anota nombres de pintores que se habrían de encargar de copiar obras para su proyecto, se lee lo siguiente: «*A Napoli di Monsignor Nunzio. In casa de' Caraffi fa copiare alcune cose del Cardinale, intendersi da Monsú Le Mere sono in casa il Duca di Matalume n'ha da essere nota in casa in un libro di memorie. È questo adesso del Principe di Venosa, vi sono alcuni bassorilievi*».

61. Michel, O., «L'Accademia», vol. 1, pág. 610. Olivier Michel ha localizado a Lemaire viviendo en el palacio Farnese en 1654, aunque de los estados de ánimas no se desprende en qué parte del mismo se habría establecido.

62. Poussin, N., *Correspondance* [Jouanny, C. (ed.)]. París: Jean Schemit, col. «Archives de l'art français. Nouvelle période», 5, 1911, págs. 199-212.

63. Brejon de Lavergnée, A., «Who was Pierre Lemaire?», *The Burlington Magazine*, 140, 1998, págs. 739-746. En 1630 Pierre Lemaire estaba en Roma, adonde habría llegado en compañía de Claude Vignon (Tours, 1593 – París, 1670). A partir de los estudios de los estados de ánimas de Jacques Bousquet y de la documentación de la Accademia di San Luca, sabemos que el francés permaneció en la Ciudad Eterna y que estaba registrado en la parroquia de Santa Maria del Popolo en 1630.

64. Gady, B., *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, págs. 127-170. Algunos meses después de su llegada a Roma, Lebrun obtuvo un permiso del cardenal Barberini para entrar en el palacio Farnese.

65. De Navenne, F., *Rome et le Palais Farnèse pendant les trois derniers siècles*. París: Honoré Champion, 1923, vol. 1, pág. 177, n. 1.

66. Loisel, C., *Inventaire général des dessins italiens vii: Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*. París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2004, págs. 353-354 y 360-363. Michel Corneille el Joven (París, 1642-1708), quien se formó con Le Brun y Mignard, también copió los frescos de los Carracci en el palacio Farnese, posiblemente por indicación de sus maestros a lo largo de su estancia en Italia entre 1659 y 1663, donde fue gracias a la academia de bellas artes parisina.

67. Sainte Fare Garnot, M.N., «La Galerie des Ambassadeurs au Palais des Tuileries (1666-1671)», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1978, págs. 119-126. En la nota a pie de página número 8 de dicho artículo se indica que los cartones empleados para el palacio de las Tullerías, que eran de Mignard, han llegado hasta nosotros gracias a Morel d'Arleux, conservador del Cabinet des Dessins del Musée du Louvre que, en un inventario manuscrito, destaca la existencia de doce grandes dibujos realizados a lápiz negro y blanco sobre papel gris en los que se representaban las cariátides de la Sala Grande del palacio romano. Estos dibujos debieron de estar, al menos durante un tiempo, en poder de Lebrun, que por aquel entonces era primer pintor del rey.

68. Montaiglon, M.A. (ed.), *Correspondance des directeurs de L'Académie de France a Rome avec les surintendents des batiments, 1666-1694*. París: Charavay Frères, 1887, vol. 1, núm. 421, pág. 412. Cabría recordar que una prueba de la fascinación que despertó el trabajo de los Carracci de la Sala Grande del palacio Farnese en París y en la Académie de France de Roma durante el siglo xvii, se manifiesta abiertamente en una carta que el director de esta última envió a su superior parisino el 18 de agosto de 1693. En ella le informa de lo siguiente: «*Je vous envoie, M., par cet Ordinaire, la Galerie du Palais Farnèze, avec tous ses accompagnements d'architecture, statues et autres ornemens qui la décorent, le tout peint par Annibal Carrache, ou fait sous sa conduitte et après ses desseins. J'y ay joint le Cabinet du mème Palais, peint de la mème main, mais avec encore plus de soing que la Gallerie. J'accompagne ces beaux ouvrages d'une estampe double qui raprésente la famille du Roy de Pologne, gravée para le Sr. Farjat, François, après un tableau de M. Cascar. La Gallerie couste quatre escus Romains et le Cabinet un escu et demy*».

La presencia francesa en el palacio romano durante el siglo XVII se cierra con la permanencia en él del escultor Pierre Legros (París, 1666 – Roma, 1719), quien vivió y estableció su lugar de trabajo allí desde 1696 hasta 1719.[69] El 20 de enero de 1696, Legros firmó un contrato de alquiler de un estudio que se situaba en dos «*stantiole*» empleadas para el juego de «*palla a corda*»[70] por el precio de cuarenta escudos anuales durante cuatro años renovables.[71] Asimismo, se le permitió que modificase parcialmente el espacio de su estudio para que entrasen en él los grandes bloques de mármol con los que trabajaba y para que fuese más luminoso de lo que era en origen.[72]

Si bien es cierto que los artistas que pasaron por el palacio Farnese en el siglo XVII fueron sobre todo franceses, también fue transitado por algunos italianos, como el siciliano Pietro Aquila (Marsala, 1630 – Alcamo, 1692), que grabó los frescos de la Sala Grande, colección publicada por Giovanni Giacomo de' Rossi en torno a 1674 en *Galeriae Farnesianae icones Romae in aedibvs sereniss. Dvcis Parmensis ab Annibale Carracio ad veterum aemvlationem posterorvmque admirationem coloribvs expressae cvm ipsarvm monocromatibvs et ornamentis a Petro Aqvila delineatae incisa*, con un frontispicio alegórico en el que Annibale Carracci presenta la Pintura a Apolo y a Minerva, grabado por Aquila según un dibujo de Carlo Maratta.[73]

Otro italiano en el palacio Farnese, en este caso a finales del siglo XVII, fue Sebastiano Ricci (Belluno, 1659 – Venecia, 1734), recomendado por Ranuccio II Farnese (Cortemaggiore, 1630-1694) para que pudiese residir allí durante tres años a partir de 1691.[74] En el interior del palacio tuvo ocasión de copiar los frescos de los Carracci, viviendo en el segundo piso en las salas que daban a la «*loggia grande*». El interés de Ricci, que ya conocía parte de la producción artística de los Carracci –puesto que había pasado un tiempo en Bolonia, donde estudió algunos de sus trabajos–, no se puede entender, pues, como una ejercitación realizada en el contexto de un proceso de aprendizaje, sino como una reflexión madura en la que fue capaz de ponderar la importancia y la riqueza del trabajo de los boloñeses.[75]

Poco más tarde se estableció en el palacio Farnese, durante un par de años (1697-1698), Angelo de Rossi (Génova, 1671 – Roma 1715), que, por aquel entonces, se ocupaba de la labor escultórica del altar de san Ignacio de la iglesia del Gesú y de la que cabría destacar el relieve de Pablo III que confirma la regla de la orden (1695-1699). En el palacio, De Rossi eligió la estancia en la que deseaba trabajar, como así lo explica Ratti en *Vite de' pittori, scultori de architetti genovesi*.[76]

---

69. Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR), *Stati delle anime*, Santa Caterina della Rota, 1698-1717.

70. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo», en Buranelli, F. (coord.), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, cat. exp., 17 de diciembre de 2010 – 27 de abril de 2011, Palazzo Farnese, Roma. Florencia-Milán: Giunti Arte Mostre Musei, 2010, pág. 268. En el inventario del año 1644 se apunta que en la denominada «*Sala de la palla corda*» se conservaba un atlante de rodillas que sujetaba el mundo y un león yacente de mármol.

71. ASVR, *Stati delle Anime*, Santa Caterina della Rota, 1695, fol. 39r. En el registro de ese año se escribe «*alli scultori*», lo que indica que este era el espacio destinado al estudio de Legros.

72. Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, pág. 572; Montaiglon, M.A., *Correspondance des directeurs de L'Académie de France a Rome avec les surintendents des batiments, 1694-1699*. París: Charavay Frères, 1888, vol. 2, núm. 524, pág. 59; núm. 650, pág. 173; núm. 656, pág. 183; y núm. 665, págs. 195-196.

73. Wazbinski, Z., «Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674», en *Les Carrache et les décors profanes, Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome*, 2-4 de octubre de 1986, Roma. Roma: École française de Rome, 1988, págs. 584-585.

74. La Malfa, C., «Artisti a Palazzo...», pág. 268.

75. El impacto de los frescos de los boloñeses se advierte claramente en algunas de las obras de Ricci, como *El encuentro de Baco y Ariadna* (1712-1714, Burlington House, Londres).

76. Michel, O., «L'Accademia», vol. 1, pág. 577; Ratti, C.G., *Delle vite de' pittori, scultori de architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto 1765*, 2 vols. Génova: [s.e.] 1797, vol. 2., pág. 236: «*Il nostro scultore avendosi scelta per libertà del suo lavorare una stanza vicino alla fonta dei Farnesi detto il Mascherono, continuamente colà si protava, studiando e modellando*». En el año 1700 el cardenal Ottoboni, del que era amigo, lo llevó consigo al palacio de la Cancelleria, en la parroquia de San Lorenzo in Damaso, donde permaneció hasta su muerte en 1715.

Todo ello nos reafirma en la hipótesis de que la mayor parte de las copias que se realizaron de los frescos de los Carracci durante los años centrales del siglo XVII no encaja en la consideración de ejercitación formativa, sino que responden más bien a la voluntad de incluir los frescos en proyectos encaminados a la creación de un *corpus* de imágenes, fruto de criterios que anticipaban enciclopedismo, o con la voluntad de copiar la obra de los boloñeses en mansiones francesas. Con todo, quizá el caso de Pierre Mignard podría ser algo diferente, ya que al ser nombrado director de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París,[77] las copias que llevó a cabo de las pinturas de la Sala Grande y los dibujos preparatorios de Annibale Carracci, adquiridos a la muerte de Angeloni, fueron utilizados en las etapas formativas de los alumnos de la sede parisina. La formación carracciana que los artistas en ciernes pudieron haber tenido en París se completó, en el caso de los jóvenes más relevantes que disfrutasen de una pensión en la Académie de France en Roma, gracias a las ejercitaciones que tuvieron oportunidad de realizar en el palacio Farnese.

La academia privada de Sebastiano Conca en el palacio Farnese

El establecimiento de la academia privada de Sebastiano Conca (Gaeta, 1680 – Nápoles, 1764) en el palacio Farnese puede ser interpretado como el primer paso para el afianzamiento de la dimensión didáctica de este lugar que, como se ha visto, se custodió como canon en el mundo francés.[78] Conca se formó en Nápoles, desde donde fue a Roma junto a su hermano Giovanni en 1707.[79] Una vez en la Ciudad Eterna, se consagró al estudio de Miguel Ángel y Rafael y, muy especialmente, de los Carracci, a los que admiraba, lo que situaría a un no tan joven Sebastiano Conca dibujando en la Sala Grande.[80] Poco tiempo después, entre 1710 y 1718, Conca creó una

77. Dussieux, L., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, 2 vols. París: Dumoulin, 1854.

78. Andrisani, G., *Saggi su Conca e su Annigoni*. Caserta: Russo, 1986; De Dominici, B., *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti Napoletani*, 3 vols. Nápoles: Stamperia Ricciardi, 1742-1743; Clark, A.M., «Sebastiano Conca and the Roman Rococo», *Apollo*, 63, 1967, págs. 328-335; «Elogio di Sebastiano Conca», en *Serie degli uomini più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, 12 vols. Florencia: Stamperia Allegrini Pisoni, 1775, vol. 12, pág. 169; Michel, O., *Vivre et peindre à Rome.* Roma: École de France, págs. 267-295; Pascoli, L., «Vita di Sebastiano Conca», *Giornale di erudizione artística*, 1874, págs. 65-76; Roli, R., «Due inediti di Sebastiano Conca», en *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, 2 vols. Nápoles: Banca Sanitica, 1982, vol. 1, págs. 481-483; *Sebastiano Conca (1680-1764)*, cat. exp., julio-octubre de 1981, Palazzo De Vio, Gaeta. Gaeta: La Poligrafica, 1981; Siracusano, C., «L'influenza di Sebastiano Conca in Sicilia», en *La Sicilia nel Settecento*, *Atti del Convegno di Studi*, 2-4 de octubre de 1981, Messina, 2 vols. Messina: Università degli studi-Facoltà di Lettere e Filosofia-Centro di Studi Umanistici, 1986, vol. 2, págs. 793-803. Desde la adolescencia, el pintor demostró una inclinación natural hacia el dibujo, para el que estaba especialmente dotado. De hecho, a los trece años fue a Nápoles, donde tuvo como primer maestro a Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705), tal y como informa Gaburri. Además, se sabe que pasó un periodo de formación con Francesco Solimena (Canale di Serino, 1657-Nápoles, 1747) por recomendación del abad Erasmo Gattola di Gaeta. En 1703, Solimena trabajó en la abadía de Monte Cassino con el encargo de pintar algunos frescos en la capilla de San Carlomanno, para lo que llevó consigo a su alumno, Sebastiano Conca.

79. Lanzi, L., *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVII secolo* [Capucci, M. (ed.)]. Florencia: Sansoni, 1968, págs. 409-410: «*Giovanni suo fratello aiutò Sebastiano nelle sue commissioni, e n'eseguì per se stesso, facile anch'egli e di gusto conforme, benchè men vago nelle teste e di pennello men fine. Ebbe grande abilità in copiare i quadri de' buoni artefici. Veggonsi a' Domenicani di Urbino le copie che fece di quattro quadri per ridurli a musaico; e son que' del Muziani, del Guercino, del Lanfranco e del Romanelli*». En el año 1764 Giovanni Conca seguía en Roma, viviendo en la parroquia de San Lorenzo in Lucina a la edad de setenta años; ASVR, *Stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1764: «*Casa de Berti/165 2º Piano/ Giova Conca da Gaeta Pittore 70/ A. D. Giacomo 34/ C Tomasso 25/ C Ma Agnese 37/ C Ma Candida 28/ C Maria Rosa 22/ Maria Ant.a 15/ C Giovan Vitti da Ma Tiscone? 24*».

80. Moücke, F., *Museo fiorentino che contiene i ritratti dei pittori*. Florencia: Stamperia Moückiana, 1752-1762, págs. 247-257: «*Arrivato dunque in Roma, benchè fosse allora nel trentesimo anno dell'età sua, non ostante per altri tre anni volle*

academia de desnudo en su casa de Campo de' Fiori,[81] sita en la parroquia de San Lorenzo in Damaso,[82] y desde 1717 hasta 1724 residió en el palacio de De Cupis, en la plaza Navona, que le fue alquilado por el cardenal Pietro Ottoboni (Venecia, 1667 – Roma, 1740).[83]

En 1725, el cardenal Francesco Acquaviva d'Aragona (Nápoles, 1665 – Roma, 1725) dejó en herencia al duque de Parma, tal y como se precisaba en su testamento abierto el 9 de enero de ese año, el boceto que Conca había realizado para la bóveda de la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere (1721-1724), un trabajo muy celebrado en la Roma del momento. Dicho boceto suscitó el interés y la admiración del duque de Parma hasta tal punto que ofreció a Sebastiano Conca la posibilidad de establecer su estudio de pintura en el palacio Farnese, en el salón de Hércules, adecuado por sus dimensiones para que el de Gaeta pintase sus obras, muchas de ellas de gran formato.[84] También le proporcionó una sala del último piso, que pasó a denominarse «*Sala dell'Accademia*», donde impartió sus lecciones. De esta manera, Conca contribuyó a que el palacio Farnese se convirtiese en un lugar transitado habitualmente por jóvenes artistas que se formaban en su academia y que estudiaban *in situ* los frescos de los Carracci, alejando así el palacio del halo de oficialidad que tuvo durante la centuria precedente.

La academia de Sebastiano Conca en el palacio Farnese pronto se convirtió en un lugar muy concurrido al que, además de los sesenta alumnos que la frecuentaban con regularidad,[85] tal y como especifica Gaburri,[86] se sumaron algunos visitantes y curiosos[87] que propagaron sus bondades (ilustración 7).[88] En relación con la procedencia de los alumnos de la academia de Conca, Olivier Michel ha notado que, durante los primeros años, la mayor parte de ellos provenían del sur de Italia, e incluso algunos pertenecían a su misma familia.[89] De hecho, en 1713

---

attendere indefessamentea lo studio dell'opere antiche, e principalmente del Giudizio di Michelangnolo, delle Logge di Raffaello, e della Galleria del Carracci».

81. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), ms. Ottob. Lat. 3117, fol. 115. Bajo una caricatura que Pierleone Ghezzi hace de Sebastiano Conca se ha anotado lo siguiente: «*Il. Sig.re Cav.re Conca pittore napoletano, scolaro di Solimena, ed è bravo e spiritoso pittore e qui in Roma fra i migliori, il med.o e uomo assai da bene e dà ricetto a molti ragazzi per istruirli nella pittura mà ancora non gle ne è riuscito niuno. Presentemente è principe della nostra Accad.e di S. Luca dove a spese sue ci à fatto l'altare somigliante à quello che fece fare il S. Lazzaro Baldi de anche ci à fatto il quadro, e ha dotata ancora questa cappella di suppellettilli e di entrata per farvi celebrar delle messe*».

82. Orlandi, P.A., *L'Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura, e architettura nel quale sotto brevità si descrivono le notizie dei suddetti artefici antichi, moderni, e viventi, cifre e temmpi nei quali fiorirono.* Florencia: Gaetano Cambiagi, 1788, pág. 1156: «*... ma crescendo sempre in lui il desiderio, e l'emulazione di avanzarsi nell'arte si portò a Roma, dove con ogni diligenza, e fervore impiegò il suo talento, e nella propria casa aprì l'Accademia del nudo per lo spazio di sette anni*».

83. Michel, O., *Vivre et peindre...*, págs. 273 y 286-287; BAV, *Computisteria Ottoboni*, vol. 91, Giustificazioni del libro mastro D, de 1 de enero a diciembre de 1733, núm. 11. El 20 de agosto de 1714, el 30 de enero de 1715 y el 6 de junio de 1720, el cardenal Ottoboni realizó pagos a Sebastiano Conca por diversas obras encargadas. Esta información demuestra la intensa relación que debió existir entre ambos personajes, en la que el cardenal Ottoboni realizó las veces de mecenas del pintor de Gaeta.

84. *Sebastiano Conca (1680-1764)...*, págs. 39-40.

85. Pascoli, L., «Vita di Bastiano Conca», *Giornale di erudizione artistica*, 1874, págs. 65-76: «*Aprí poi pubblica scuola, ed in tal numero vi concorse la gioventù romana, e d'ogni altra nazione, che porto ferma credenza, che non ci sia mai stato in Roma professore alcuno, ache avuto l'abbia più frequente e maggiore*».

86. Biblioteca Nazionale di Firenze, Francesco Maria Niccoló Gabburri, *Vite di artisti,* ms. Palatino E.B.9.5, vol. 4, pág. 2264.

87. Aurigemma, M.G., *Palazzo Firenze in Campo Marzio.* Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2007, págs. 304-308; Maffeis, R., *Benedetto Luti. L'ultimo maestro*. Florencia: Mandragora, 2012, págs. 130-132. El hecho de que el palacio Farnese se hubiese convertido en época moderna en una referencia para los artistas en la Ciudad Eterna permite establecer un paralelismo entre este y otro palacio que, sobre todo durante el primer cuarto del siglo xviii, tuvo una funcionalidad análoga: el palacio Medici en Campo Marzio, también conocido como «*del Duca*» o «*de Firenze*». En él vivió Benedetto Luti (Florencia, 1666 – Roma, 1724) entre 1692 y 1724, en compañía de Tommaso Redi hasta 1699, y de Antonio Balestra entre 1695 y 1793, quien debió de impartir lecciones en dicho palacio, y, más tarde, Filippo Antonio Laurenti, Odoardo Vicinelli y Lione Pascoli. En el texto de Rodolfo Maffeis se reproduce una carta de Fede en la que se refiere claramente que Luti desempeñaba en el palacio Medici sus labores como docente: «*Noi facciamo l'accademia nel palazzo, e certo mi creda che ne aviamo onore per aver buono modello, come anche per le attitudini che si cercano di studiare, acciò facciano bene; e di corso è la prima accademia di Roma, e tuttavia sempre viene nuova gente a chiedere licenza*».

88. Clark, A.M., «Sebastiano Conca...», pág. 331.

89. Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, págs. 593-594.



7. Louis Chays *Esculturas del* cortile *del palacio Farnese con estudiantes copiando el Hércules Farnese y la Flora Farnese*, 1775, dibujo con retoques de clarión, 41,5 × 53,4 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Berlín.

llegó a Roma Francesco Conca, que vivió con Sebastiano hasta 1724, y en 1719 hizo lo propio su otro hermano, Giovanni. En esta clave familiar podría interpretarse la proximidad a Conca de Cristoforo Epifanio Creo, gaetano de origen que estuvo con el maestro entre 1710 y 1713, del napolitano Prospero Clori y del partenopeo de adopción Pietro Maria Genari. Además, uno de los alumnos de Creo, Gaetano Lapis (Cagli, 1706 – Roma, 1773), pasó de la tutela de este a la de Conca, y posteriormente fue supervisado por Giovanni Conca. Lapis fue conocido con el seudónimo de *Carraccetto* en virtud de su interés por la pintura de los Carracci.[90]

De entre los artistas extranjeros que se formaron en la academia de Sebastiano Conca, fueron especialmente numerosos los del norte de Europa: Jakob Frey[91] –que llegó a Roma en 1715 y grabó muchas de las obras de su maestro–, Isaak Turl, Konrad Schluch, Joseph Scheubel, Jakob Jennewein y Johan Jakob Zeiller. También los españoles debieron de frecuentar con asiduidad las estancias del palacio, como lo hicieron Miguel Sorelló (Barcelona, *c.* 1700 – Roma, 1765), grabador que copió la piscina probática del gaetano en el hospital de la Scala de Siena (1732), Hipólito Rovira (Valencia, 1693-1765),[92] que dedicó buena parte de su es-

90. Anónimo, «Vita di Gaetano Lapis pittore di Cagli», *Memorie per le Belle Arti*, 3, 1787, pág. 1.

91. Bätschmann, M.T., *Jakob Frey (1681-1752). Kupferstecher und Verleger in Rom*. Berna: Selbstverlag, 1997.

92. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. 4, págs. 251-255. Hipólito Rovira se formó en la academia de Evaristo Muñoz, donde se convirtió en grabador. A los treinta años se fue a Roma y allí copió a los más relevantes artistas del momento. Ceán



8. Edmé Bouchardon, a partir de Agostino Carracci y Annibale Carracci *Ignudi*, 1723-1732, sanguina, 45,8 × 29 cm. Musée du Louvre, París.

tancia en la Ciudad Eterna a copiar la Galería Farnese, y Cristóbal Valero (Alboraya, 1707-1789).

Tampoco deberíamos excluir la posibilidad de que el prolífico dibujante Edmé Bouchardon (Chaumont, 1698 – París, 1762), pensionado en la Académie de France entre 1723 y 1732, hubiese conocido a Sebastiano Conca en alguna de las ocasiones en las que fue a copiar los frescos de los Carracci en el palacio Farnese (ilustración 8).[93] Si bien es cierto que los franceses

---

Bermúdez, que hace hincapié en la amistad del valenciano con Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703 – Nápoles, 1765 o 1766), narra cómo Rovira trabajaba incansablemente hasta olvidarse de su propio cuidado personal. Los tintes heroicos a partir de los cuales se cuenta esta frenética actividad de Rovira en Roma alcanzan su punto álgido cuando Ceán refiere el episodio en el que Rovira copió prácticamente a oscuras los frescos de los Carracci en la Sala Grande: «Entonces fue quando copió de claro obscuro la Galleria del palacio Farnesio á escondidas, á deshoras y con la mayor incomodidad; pero con tal exactitud que mereció el elogio y la admiración de los profesores é inteligentes de aquella capital, particularmente de Sebastian Conca, que decia que ni el mismo Aníbal Caraci la podía copiar mejor».

93. Loisel, C., *Inventaire général des dessins italiens VII: Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*. París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2004, págs. 356-358. En el Musée du Louvre se conservan algunos dibujos de Bouchardon que testifican que el francés debió pasar un tiempo en el palacio Farnese copiando sus frescos.

tenían una estructura académica sólida y que llegaban a la Ciudad Eterna con una formación más completa que la que poseían el resto de los artistas en ciernes provenientes de otros puntos de Europa, Bouchardon podría haber sentido interés por la figura de Conca y pudo haber debatido con él sobre las particularidades y el contenido de los frescos de los pintores de Felsina.

La influencia de la academia de Conca y de los frescos carraccianos en la formación de los jóvenes artistas

La manera de entender el arte de Conca se condensa en sus «*ammonimenti*» de 1739,[94] publicados por Melchior Missirini,[95] una mezcla de principios teóricos, prácticos y morales encaminados a sacudir la anquilosada mentalidad de la Accademia di San Luca. En ellos se reitera la necesidad de regresar a la naturaleza como fuente de inspiración, lo que supondría la «*richezza di fisonomie, di cui è doviziosa la natura, e vuole essere fertile l'artista figlio della natura*». Este regreso a la naturaleza explicaría, además, la importancia que concedió el de Gaeta al estudio del color que, en la Accademia di San Luca, se desestimaba, prefiriéndose el estudio del dibujo, ya que la práctica del color se consideraba propia de los talleres.

Sebastiano Conca compartió con los Carracci no solo el espacio del palacio Farnese, sino también un modo análogo de interpretar la práctica artística y su enseñanza. Además del retorno a la naturaleza reclamado por el pintor de Gaeta, al igual que hicieron los boloñeses ensalzó a los pintores de la escuela veneciana que, sin un pasado clásico en el que inspirarse, recurrieron a su propio entorno, a lo que Conca denominó «*passeggeri, che discorrevano le contrade*», para componer las figuras de sus cuadros.

Las ideas carraccianas y la visión de la formación artística de Conca entraron en fuerte contradicción con el tipo de docencia que se impartía en la Accademia di San Luca, quizá demasiado empeñada, como se ha dicho, en conceder prioridad al dibujo y en la homologación del gusto, lo que limitaba ostensiblemente la creatividad y la libertad del artista. De hecho, el interés por la producción artística de los Carracci, así como por sus ideas –lo que podríamos denominar actitud carracciana, que estaba latente en muchos artistas ya a comienzos del siglo XVIII, incluso antes de que Conca comenzase a impartir sus lecciones en el palacio Farnese–,[96] no siempre fue bien visto por la Accademia di San Luca y, sobre todo, por uno de sus máximos representantes, Carlo Maratta (Camerano, 1625 – Roma, 1713). Un rechazo que

94. Por lo que respecta al funcionamiento de la academia privada de Conca, no debió ser demasiado diferente del de la Accademia degli Incamminati o de otras muchas academias privadas que la precedieron. Se dibujaba a partir de un modelo vivo, se practicaba el *panneggio* utilizando un maniquí sobre el que se colocaban las vestiduras con los oportunos pliegues, se empleaba el color y se daban consejos de naturaleza técnica, lo que, como sucedía en el caso carracciano, era una peculiaridad de la formación en el taller que se insería en un contexto académico. Además, Sebastiano Conca debió de tener una importante biblioteca y habría propuesto en sus clases estimulantes debates de naturaleza teórica en los que participaban los artistas en ciernes.

95. Missirini, M., *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini.* Roma: Stamperia de Romanis, 1823, págs. 214-219.

96. Barroero, L., *Benefial*. Milán: 5 Continents, 2005, págs. 18-19. Liliana Barroero precisa que, en el año 1754, Benefial fue propuesto como príncipe de la Accademia di San Luca, aunque en la votación se prefirió a Giovan Paolo Panini por siete votos contra quince. Es bastante probable que las ideas de Benefial no fuesen del agrado de la academia romana, ya que, como lo define Ponfredi, Benefial era «*un grande osservatore della natura, ed in particolare nell'esperimer gli affetti*». Gracias a su formación con Lamberti, Benefial había aprendido a estudiar a los Carracci y a valorar la necesidad de analizar y reflexionar sobre la naturaleza y sobre los maestros antiguos.

provocó desafectos relevantes, como fue el de Marco Benefial (Roma, 1684-1764),[97] defensor de la libertad del artista frente a las imposiciones del mundo académico,[98] actitud que hizo que no fuese admitido en el seno de la Accademia romana hasta el año 1741,[99] momento en el que contó con el apoyo de Sebastiano Conca, entonces príncipe de la institución.[100]

El de Benefial no fue, sin embargo, el único caso de enfrentamiento con la Accademia di San Luca. Singular en este sentido fue el caso de Pietro Maria Boschi, que en 1751 encabezó un grupo de pintores en la defensa de la práctica del paisaje, género infravalorado por la Accademia di San Luca,[101] durante su estancia en el palacio Farnese, donde residió –en gran medida gracias a su origen parmesano–[102] entre los años 1721 y 1758, es decir, coincidiendo en lo principal con los años en los que permaneció abierta la academia de Sebastiano Conca.

Las carencias de la Accademia di San Luca eran, pues, colmadas en buena medida por la academia de Conca, quien, paradójicamente, estuvo muy ligado a la institución. Fue su director entre los años 1729 y 1731 y entre 1739 y 1741 –periodo este último que coincide con la redacción de sus «*ammonimenti*»–. De hecho, no puede pensarse que fuera casualidad que, cuando Conca abandonó Roma en 1752 rumbo a Nápoles y posteriormente a Gaeta, se instituyese la Scuola del Nudo, fundada en 1754 por voluntad de Benedicto XIV (Bolonia, 1675 – Roma, 1758), entre otras cosas para intentar cubrir el vacío dejado por la academia del pintor y, con ello, dar un espacio formativo al elevado número de jóvenes artistas, tanto italianos como extranjeros, que la frecuentaban.[103]

Los frescos de los Carracci y los artistas españoles

A falta de una academia como la francesa, con una sede estable en Roma ubicada desde 1724 en el palacio Mancini de la via del Corso,[104] los artistas pensionados españoles, así como aquellos que fueron por su cuenta y riesgo a la Ciudad Eterna, debieron recurrir para formarse,

---

97. Nicosia, C., «Accademie e artisti nel Settecento», en *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 vols. Milán: Electa, 1990, vol. 2, pág. 579. En algunos momentos del siglo xviii, la Accademia di San Luca pretendió, gracias al decreto de Clemente XI del año 1720, que los artistas no pudiesen llevar a cabo comisiones públicas si no era tras un examen de la institución académica romana. Esta medida desató la ira de muchos artistas, al frente de los cuales se posicionó Michelangelo Cerruti, y se crearon diversas disputas que se recogen en el *Libro de' Decreti*. Entre aquellos que reaccionaron virulentamente contra esta medida se encontraban Marco Benefial, Francesco Imperiali, Francesco Trevisani y Pierre Legros, los dos últimos pese a su fuerte vinculación con la academia romana.

98. Quieto, P.P., *Pompeo Girolamo de' Batoni. L'ideale classico nella Roma del Settecento*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2007, págs. 33-35.

99. Missirini, M., *Memorie per servire…*, págs. 222-225. Missirini señala que la Accademia di San Luca mantuvo siempre alejado a Benefial a causa de su protesta contra el decreto de Clemente XI.

100. Nicosia, C., «Accademie e artisti…», pág. 578.

101. *Ibidem*, pág. 579.

102. Michel, O., «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, 2 vols. Roma: École française de Rome, 1981, vol. 2, texto, pág. 610.

103. Bordini, S., «Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte», en Biagi Maino, D. (coord.), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, *Atti del convegno internazionale di studi di storia dell'arte*, 28-30 de noviembre de 1994, Bolonia. Roma: Quasar, 1998, págs. 386-387. Con la pretensión de emular la enseñanza impartida por el de Gaeta en el palacio Farnese, en la Scuola del Nudo no solo se practicó el dibujo del desnudo, sino que también se recomendó a los artistas en ciernes que se ejercitasen copiando las esculturas clásicas que se encontraban en el Museo Capitolino, abierto al público desde 1734, así como las obras de relevantes artistas conservadas en la Pinacoteca Capitolina (1749) y en iglesias y palacios de la Ciudad Eterna. En definitiva, se daba continuidad a la práctica de Conca, que exhortaba a sus alumnos a copiar las obras contenidas en el palacio Farnese, especialmente los frescos carraccianos. Silvia Bordini recuerda que esta asociación de Academia-Museo tuvo un discreto éxito en otros puntos de Italia, ya que cuando Felipe de Borbón creó la Accademia de esta ciudad de Parma en 1752, lo hizo contemporáneamente a la apertura de una *quadreria*. Asimismo, cuando en 1756 se fundó una academia en Venecia, nacieron, no casualmente, en 1767 la Galleria dei Gessi y, en 1807, la Galleria dell'Accademia.

104. Guerci, M., *Palazzo Mancini*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2011.

al menos durante la primera mitad del siglo XVIII, a la academia privada de Conca. Ese fue el caso de Pablo Pernicharo (Zaragoza, 1705 – Madrid, 1760) y de Juan Bautista de la Peña (Madrid, *c.* 1710-1773), residentes en Roma entre 1730 y 1736, donde tuvieron ocasión de copiar, según un memorial que enviaron a España, los frescos de la Sala Grande del palacio Farnese, además de los «originales de Rafael» conservados en él.[105]

Otros dos pensionados reales formados con Conca fueron Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712 – Roma, 1789) y Felipe de Castro (Noia, 1711 – Madrid, 1775), que habrían llegado a Roma en 1732. Preciado permaneció en la ciudad hasta el final de sus días desempeñando el papel de tutor de los artistas en ciernes enviados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mientras que Castro regresó a España en torno a 1747. Estas dos figuras fueron determinantes –si no las más importantes– en la manera en que se concibió el periodo formativo de los artistas españoles en Roma a partir de 1758, año en que se conceden las primeras pensiones. Preciado en cuanto tutor, como ya hemos apuntado, y Felipe de Castro desde Madrid, elaborando, a partir de sus propias experiencias en la academia de Conca, las *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma de pintura y escultura*, publicadas en septiembre de 1758.[106]

Con todo, donde se aprecia en mayor medida la influencia que ejercieron en Preciado de la Vega las enseñanzas de Sebastiano Conca y, especialmente, su paso por el palacio Farnese, es en el texto *Arcadia pictórica en sueño*, publicado en 1789.[107] Dedicado a los artistas en ciernes y no a quienes estaban ya formados, tal y como se precisa en el propio texto, su autor menciona esporádicamente a Conca, aunque se refiere en reiteradas ocasiones al valor docente de los cartones de los Carracci para la Sala Grande, que seguramente pudo conocer en la academia del de Gaeta, y los alaba como modelo. A través de ellos, recuerda que el dibujo no ha de ser otra cosa que la copia de la naturaleza siguiendo las pautas del pensamiento carracciano, rememora la anécdota de Annibale que dibujó de memoria el *Laocoonte* ante Agostino –una clara alusión a la libertad creativa del artista a partir del modelo– y ensalza la escuela véneta recurriendo a los mismos conceptos empleados,[108] primero por Annibale en sus postillas vasarianas y, más tarde, por Conca en los «*ammonimenti*».[109]

Estas consideraciones expuestas en *Arcadia pictórica en sueño* no dejan espacio a la duda de que fueron Preciado de la Vega y Felipe Castro quienes recomendaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que los artistas españoles pasasen suficiente tiempo en el palacio Farnese y, sobre todo, en la Sala Grande, copiando los frescos de Annibale Carracci y «su *scuola*». Además, hay que considerar al respecto que el sevillano, que tuvo su propia academia privada en su casa de la plaza Barberini, en la parroquia de Santa Susanna,[110] debía comentar a quienes la frecuentaban, pensionados ordinarios y extraordinarios, así como a quienes habían ido a Roma por su cuenta y a algunos jóvenes artistas extranjeros, el carácter singular de la obra carracciana y la necesidad de copiarla y aprender de ella en las horas en las que no acudían a la Scuola del Nudo. No en vano, se documenta a los pensionados de la Real Academia de San

105. Urrea, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pág. 171.

106. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABSF), *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma*, sig. 50-5/1.

107. Preciado de la Vega, F., *Arcadia pictórica en sueño: alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que trata de lo que pertenece al dibuxo, y la segunda del colorido*. Madrid: Antonio de Sancha, 1789.

108. ARABSF, *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma*, sig. 50-5/1. En el punto trece de las instrucciones se recomendaba a los pintores que copiasen a los siguientes artistas: «... las obras de Rafael, Anival, Dominiquino, Guido, Lanfranco, Saqui, Cortona, Marati, Corezo, Parmesano, Verones, o de otros celebres pintores, siguiendo siempre la Escuela Romana, Lombarda, o Veneciana, sujetando así estos dibujos como todos los demas que hagan, a su corrección, y aprovechándose de sus documentos».

109. Preciado de la Vega, F., *Arcadia pictórica*..., págs. 23, 37-38, 67, 105, 185 y 187.

110. García Sánchez, J., «L'accademia romana di Francisco Preciado de la Vega in piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento», *Bollettino d'Arte*, VII, 94, 2009, págs. 91-102.

Fernando de 1758 trabajando en el palacio Farnese muy poco tiempo después de llegar a Roma a finales de ese año, es decir, al menos desde febrero[111] hasta abril de 1759.[112]

Este tiempo que los jóvenes españoles pasaron ante los frescos carraccianos se concretó en algunas obras que han llegado hasta nosotros. En el caso de Domingo Álvarez Enciso se conserva un boceto pergeñado en su cuaderno (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, *Cuaderno italiano*, 1758-1762) que testifica su interés por los faunos de la Sala Grande (fol. 28). Sin embargo, en la mayor parte de los casos, los pensionados españoles vieron en los frescos de los Carracci, más que una ejercitación de naturaleza privada, una óptima práctica para enviar a la Real Academia madrileña, sabedores de la importancia que la institución concedía a la obra de los boloñeses en el marco de la formación romana de los artistas.[113] De esta manera, la Real Academia podía verificar, en el caso de los pensionados, que estaban progresando y, en el de aquellos que deseaban serlo, que eran idóneos para la obtención de una pensión extraordinaria. No deberíamos excluir la posibilidad de que estos bocetos enviados por los jóvenes que estaban en Roma pudiesen emplearse en las clases una vez en Madrid y que fuesen de gran utilidad al suplir la laguna de quienes jamás tendrían la oportunidad de ir a la Ciudad Eterna para poder ver y copiar la obra de los Carracci.

Precisamente con la voluntad de demostrar que el aprendizaje se desarrollaba en los debidos términos, en el año 1760, José del Castillo mandó dos dibujos de Polifemo, Antonio Martínez envió una copia de Polifemo y Galatea, Álvarez Enciso imágenes de Júpiter, Juno, Mercurio y Paris de la Gran Sala, y Mariano Salvador Maella hizo lo propio con la figura del tritón.[114] Por otro lado, con la intención de obtener una pensión extraordinaria, Alejandro de la Cruz mandó un dibujo realizado en la Sala Grande en 1764,[115] donde seguía trabajando al año siguiente,[116] y José Galón copió los frescos de los Carracci en 1765.[117]

El reconocimiento de la importancia de los Carracci, en especial de Annibale, por parte de los pensionados españoles se percibe con meridiana claridad en la página 301 del tercer cuaderno de José del Castillo (Museo Nacional del Prado, Madrid), en la que el pintor ha concluido un listado de artistas y el *Nomina Musarum*, que inicia en la página 299, con una alusión a los Carracci en la que Annibale es definido como «*Magistro*».[118]

En relación con los pensionados españoles y su formación en la Ciudad Eterna, no deberíamos olvidar que en ellos ejerció un gran impacto Anton Raphael Mengs (Aussig, Bohemia, 1728 – Roma, 1779). El bohemio, primero desde el seno de la academia madrileña –con la que mantuvo ciertas tensiones– y tutelando a un grupo de jóvenes artistas españoles en los años setenta,[119] estableció algunas pautas formativas en las que los frescos de la Sala Grande debieron de desempeñar un papel determinante. No en vano, Mengs había estudiado en la academia privada de Sebastiano Conca, siguiendo sus indicaciones y trabajando a partir de la obra de los

---

111. ARABSF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, sig. 3/82, junta ordinaria, 25 de febrero de 1759.

112. *Ibidem*, 29 de abril de 1759.

113. ARABSF, *Instrucciones para el director y los pensionados del rey en Roma*, sig. 50-5/1. Entre los puntos 14 y 23 se especificaban las condiciones en las que debían tener lugar los envíos de los trabajos de los pintores que certificaban el adecuado desarrollo de la formación en Roma de los pensionados, mientras que entre el 31 y el 40 se hacía lo propio en el caso de los escultores.

114. ARABSF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, sig. 3/82, junta ordinaria, 8 de abril de 1760.

115. *Ibidem*, 15 de julio de 1764.

116. *Ibidem*, 3 de noviembre de 1765.

117. *Ibidem*, 16 de diciembre de 1764.

118. Matilla, J.M. (ed.), *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya. José del Castillo. Mariano Salvador Maella*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013, edición online, págs. 46 y 480-481. Anna Reuter señala que para la redacción de esta lista de artistas, José del Castillo habría recurrido al *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori* del padre Resta, que se publicó en Perugia en el año 1707. El joven pintor debió utilizar el texto de Resta (*Indice del tomo de' Disegni* [...] *intitolato l'arte in trè stati*) para transcribir las líneas que se refieren a Annibale Carracci, «*Magistro nato Annibali/ Caraccio/ d.d.d*», donde sustituyó las iniciales de Sebastiano Resta por las suyas.

119. Jordán de Urriés y de la Colina, J., «"Crear artifizes yluminados en el buen camino de el Arte": los últimos discípulos españoles de Mengs», *Goya*, 340, 2012, págs. 210-235.

Carracci en el palacio Farnese. Buena parte de esa experiencia se condensa en sus textos, en los que manifiesta su proximidad a las ideas del de Gaeta y, por extensión, a las de los Carracci. Según Mengs, son dos los fundamentos de la creación artística, aunque ambos se remiten a la naturaleza. El primero de ellos sugiere al artista que se inspire directamente en la misma, mientras que el segundo propone un selectivo análisis de la escultura clásica que, a su vez, se fundamenta en lo natural.[120]



9. Francisco de Goya *Hércules Farnese, Cuaderno italiano*, pág. 145a, 1771, lápiz negro sobre papel verjurado, 18,6 × 13 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828) estuvo en Roma entre 1769 y 1771,[121] cuando aún permanecían en la Ciudad Eterna algunos de los pensionados extraordinarios de la Real Academia como Juan Adán (Tarazona, 1741 – Madrid, 1816) y Manuel Eraso (Zaragoza, 1742 – Burgos, 1813). Además de ser sus amigos, también debieron de ser quienes, junto a Preciado de la Vega, le encaminaron en su formación artística. Es más que probable que Goya hubiese estado en el palacio Farnese, en cuyo *cortile* quizá pergeñó el *Hércules Farnese* (Museo Archeologico Nazionale, Nápoles) en las páginas 139a, 140r, 141a, 145a (ilustración 9) del *Cuaderno italiano* (1771-1788, Museo Nacional del Prado, Madrid). Esta hipótesis situaría al pintor aragonés en el interior del palacio, donde también habría tenido ocasión de contemplar los frescos de los Carracci y habría sido sensible a la importancia que la naturaleza desempeñó en el trabajo de los de Felsina.[122] Quizá fue en este contexto donde el pintor comenzó a reflexionar con cierta profundidad en lo que expresó con meridiana claridad en su discurso de admisión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 14 de octubre de 1792.[123] En él, Goya consideraba que la naturaleza era la fuente de inspiración esencial del artista, claramente superior

120. Mengs, A.R., *Opere di Antonio Rafael Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III re di Spagna pubblicate da Giuseppe Nicola d'Azara*, 2 vols. Parma: Stamperia Reale, 1780.

121. Sureda, J. (coord.), *Goya e Italia*, cat. exp., 1 de junio – 15 de septiembre de 2008, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 2 vols. Madrid: Turner-Fundación Goya en Aragón, 2008.

122. Pedrocchi, A.M., *Donato Andrea Fantoni. Diario di viaggio e lettere. 1766-1770*. Bérgamo: Monumenta Bergomensia, 1977, pág. 29. En fechas no muy lejanas a la estancia de Goya en Italia, otro artista que se formaba en la ciudad por su cuenta, Donato Andrea Fantoni (Bérgamo, 1746 – Capriolo, 1817), refiere en su diario que, por recomendación del escultor Pietro Bracci (Roma, 1700-1773), a cuyo taller acudía con asiduidad, estuvo en el palacio Farnese copiando los frescos de la Sala Grande. El bergamasco, con sus palabras, confirma lo que se sospecha a partir de la documentación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es decir, que las ejercitaciones en el interior del palacio no eran breves, sino que duraban varios meses, y que este espacio no era precisamente lo que podríamos denominar un lugar de paso, sino que se iba a él con regularidad durante un tiempo dilatado: «*A consiglio poi del detto mio Signor Maestro Bracci fui alla Galeria Fernese a dissegnare le pitture a fresco del celebre Annibale Carracci, qual studio, assi utile, così ci impiegai parecchi mesi*».

123. Goya, F. de, *Diplomatario* [Canellas López, A. (ed.)]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, § 184, págs. 310-312.

a la escultura clásica, alineándose de esta manera con el pensamiento carracciano y con las teorías de Sebastiano Conca.[124]

Además de Roma, donde seguramente pudo contemplarlos, Goya también podría haber visto una copia de los frescos de los Carracci en el palacio Farsetti de Venecia, ciudad que visitó durante un periodo ya que, en la última página de su cuaderno, explica que en la ciudad de los canales tuvo ocasión de ver «muchos orixinales del Bernini y de Langarde».[125] Ello fue posible gracias a que Filippo Farsetti (Venecia, 1703-1774),[126] erudito veneciano que coleccionó modelos de esculturas renacentistas y barrocas –entre ellas de Alessandro Algardi (Bolonia, 1595 – Roma, 1654) y de Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 – Roma, 1680)– y calcos, experimentó también un fuerte interés por los frescos carraccianos de la Sala Grande, hasta el punto de que mandó a Luigi Pozzi hacer una copia de los mismos, que llevó consigo a Venecia. Los frescos podrían haber sido copiados durante el primer viaje de Farsetti a la Ciudad Eterna, entre los años 1748 y 1753, momento en el que aún seguía activa la academia de Conca, quien, quizá, habría podido facilitar su copia o incluso habría podido orientar a Pozzi. Una vez en la ciudad de los canales, el trabajo de Pozzi fue colocado en Ca' Farsetti, donde asistieron artistas en ciernes, sobre todo vénetos, que tenían la oportunidad de ejercitarse copiando, entre otras cosas, las pinturas del palacio Farnese.

Conclusión

Los frescos de los Carracci y de su taller en la Sala Grande del palacio Farnese pueden considerarse síntesis de su concepción artística. Los boloñeses habrían realizado su obra con la esperanza –aunque no exista un documento que nos permita constatarlo– de que su trabajo fuese útil en la formación de futuras generaciones. Si bien es cierto que durante el siglo xvii la capacidad formativa de los frescos de la Sala Grande no estuvo al alcance de los artistas en ciernes, también lo es que el incipiente mundo académico francés custodió y divulgó el contenido didáctico de la obra carracciana. En un primer momento se propuso como objeto de ejercitaciones en la academia parisina y, algo más tarde, fue estudiado por quienes obtuvieron una pensión para continuar su formación en la Académie de France en Roma.

Ya en el siglo xviii, Sebastiano Conca, que gozó de la oportunidad de establecer en el palacio Farnese su academia privada, compaginó su visión de praxis artística, en muchos aspectos próxima a la de los Carracci, con el estudio de los frescos de los pintores de Felsina, devolviéndoles una vigencia que, en cierto modo, habían perdido. Esta propuesta en la que conviven lo teórico y lo práctico, y en la que las pinturas de la Sala Grande desempeñan un papel

124. Sureda, J., «"Goya fuit hic". Leyenda, mito e historia del Goya romano: de toreador a vecino de Piranesi», en *idem* (coord.), *Goya*..., págs. 17-18. Joan Sureda señala que en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para el que la institución madrileña le había planteado la cuestión «El estudio de las artes», el aragonés, entre otras cosas, manifestó que su modelo de profesor era «Anibal Carche». Sobre el boloñés, Goya dijo lo siguiente: «... resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos, y mejores que cuantos Profesores ha habido, dejando à cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar à ninguno á seguir su estilo ni método». Asimismo, Sureda pone de manifiesto que Goya, al igual que Bellori, parece estar más interesado en la capacidad de Annibale Carracci para crear una escuela que en su pintura.

125. Gallego, R., «"Muchos orixinales del Bernini e Langarde": sul possibile apprendistato di Francisco de Goya presso il Ca' Farsetti di Venezia», *Arte Veneta*, 69, 2012, págs. 191-196.

126. Mazza Boccazzi, B., «Filippo Farsetti e Francesco Algarotti: appunti e spunti», *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, 21-22, 2003, págs. 153-162; Mazzocca, F., «Agli origini di Canova: le terracotte della collezione Farsetti», *Venezia Arti*, 7, 1993, págs. 134-136; *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1961, vol. 45, págs. 182-184.

de capital importancia, debió de resultar, cuando menos, deslumbrante para varias generaciones de artistas de diversos países, algunos de los cuales se convertirían, con el paso del tiempo, en figuras relevantes de la enseñanza académica. Ese fue, precisamente, el caso de muchos de los profesores y miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como Pernicharo, De la Peña, Preciado de la Vega y De Castro, quienes, en diferente medida y desde diversas posiciones, transmitieron a los pensionados españoles la necesidad de trabajar a partir de los frescos carraccianos.

El ambiente libre y distendido que se respiraba en la academia de Conca y, por ende, en el palacio Farnese que albergaba los frescos carraccianos, y que hunde sus raíces en la visión de la enseñanza artística de la Accademia degli Incamminati, no debió suponer una amenaza para la Accademia de San Luca, que aceptó las formas y el método del de Gaeta, y que los utilizó para suplir ciertas carencias de las que la propia institución era consciente. A ello habría que sumar el prudente carácter de Conca, aunque rotundo en la velada crítica que hizo de la Accademia di San Luca en los «*ammonimenti*», lo que le permitió desarrollar una prolífica carrera como docente dentro y fuera de la institución romana, pero que, sin embargo, reaccionó con fuerza ante críticas más abiertas como las de Benefial y Boschi. Además, de forma tácita, la Accademia di San Luca reconoció el método didáctico de Conca, y, paralelamente, también el de los Carracci, al crear en 1754 la Scuola del Nudo.

Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma

Pilar Diez del Corral Corredoira

Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma

Resumen

En este artículo se aborda el periodo romano de Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, dos pintores españoles pioneros de los pensionados del rey en los años treinta del siglo xviii en Roma. La fuente fundamental sobre la que se sustenta la reconstrucción de su estancia es la correspondencia de Nicolas Wleughels, entonces director de la Academia de Francia, con el duque d'Antin, ministro del rey francés. Esto nos permite conocer de primera mano no solo aspectos puramente logísticos como su instalación, su misión en la ciudad pontificia o incluso algún incidente, sino también el programa formativo, en gran parte obra de Wleughels, en el que participaron y que sin duda es un elemento de gran interés.

Pablo Pernicharo and Juan Bautista de la Peña, two Spanish painters through the correspondence of the French Academy

Abstract

This paper deals with the Roman period of Pablo Pernicharo and Juan Bautista de la Peña. Both were Spaniards and painters and they were also pioneers of the Spanish King's *pensionnaires* in the 1730, in Rome. My approach is based on the *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, namely in Nicolas Wleughels' letters with the Duke d'Antin, the French minister. Interestingly, this primary source not only sheds light on the logistic aspects of their accommodation or their mission and conflicts in Rome, but it also allows us to better understand the interesting formative programme, mainly designed by Wleughels, they attended there.

Diez del Corral Corredoira, P., «Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 51-67

Palabras clave: Roma, Academia de Francia, arte del siglo xviii, Wleughels, Pernicharo, Peña, pensionados, Roma española

Keywords: Rome, French Academy, eighteenth-century art, Wleughels, Pernicharo, Peña, *pensionnaires*, Spanish Rome

Cuando el 4 de julio de 1718, Felipe V (1683-1746), mediante un edicto real,[1] impone que los artistas españoles deberán completar su formación con un viaje a Italia, el monarca español estaba dando carta de naturaleza a una tradición que podemos retrotraer sin ambages al siglo xvi, cuando compatriotas como Alonso Berruguete o Pedro Machuca partieron hacia el *Bel Paese* para conocer las maravillas artísticas que albergaba. Desde entonces la afluencia de artistas fue más o menos constante pero carente de cualquier apoyo institucional que garantizase una formación en condiciones y dejando, pues, al destino y a las propias habilidades del sujeto la fortuna de su viaje. A diferencia de Francia, que desde 1666 contaba con una Academia nacional, fundada bajo los auspicios de Luis XIV y controlada por Colbert, España, habiendo sido la primera en tener una embajada estable en la corte pontificia (data de 1492), no había visto la necesidad de crear tal institución, quizá en la creencia de que, poseyendo una riquísima colección de pintura italiana en su corte, bien podría sustituir cualquier viaje formativo.[2]

Sin embargo, cuando Felipe V inaugura la estirpe borbónica tras la truncada sucesión de los Austrias, no solo inicia una serie de reformas administrativas y políticas, sino que también aboga por una renovación de las artes, demostrando un gusto cortesano perfectamente desarrollado en el ambiente de Versalles, que trasladará con éxito a la nueva monarquía a través de ambiciosos programas en el Palacio Real, en el de Aranjuez o en La Granja. En su patrocinio de las artes y otras áreas del saber, será el promotor, a imitación de las florecientes instituciones parisinas, de la Real Academia Española (1714), la Real Academia de Medicina (1734), la Real Academia de la Historia (1738) y en 1744, con una complicada vida hasta 1752, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.[3]

1. García Sánchez, J., «Pintores españoles en el Grand Tour», en *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo xviii en Roma*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, págs. 33-68, en concreto pág. 34.

2. Sobre las particularidades españolas en el Grand Tour véase De Seta, C., *L'Italia del Grand tour. Da Montaigne a Goethe*. Nápoles: Electa, 1992.

3. La primera Real Academia española, llamada Regia Sociedad de Medicina y de Ciencias Afines, hoy conocida como Real Academia de Medicina de Sevilla, fue fundada por Carlos II en 1699, pero el verdadero empuje vendrá de la mano de la nueva Casa Real. Véase Comellas García-Llera, J.L., «El espíritu de las Academias del siglo xviii», en Reyes Cano, R.; Vila Vilar, E. (eds.), *El mundo de las Academias: del ayer al hoy. Actas del congreso internacional del 250º Aniversario de la fundación de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (1751-2001)*. Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras-Universidad de Sevilla, 2003, págs. 29-46, en concreto pág. 37. La bibliografía sobre las academias españolas es muy extensa, pero conviene al menos citar el único estudio monográfico dedicado a la Academia de San Fernando, esto es, el libro de Bédat, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989. Asimismo, sobre el papel de Felipe V en la renovación de las artes, véase los ya clásicos estudios de Bottineau, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, y Morán, M., *La imagen del Rey: Felipe V y el arte*. Madrid: Nerea, 1990, es la mejor introducción al tema.

Los primeros pensionados

Con el edicto real de 1718 se estaba poniendo la primera piedra para la futura fundación de la Real Academia de España en Roma y los primeros artistas que se beneficiarán de dicho apoyo real serán Juan Bautista de la Peña (*c.* 1710-1773) y Pablo Pernicharo (*c.* 1705-1760). Desde el punto de vista historiográfico no han despertado mucho interés y probablemente se deba a que hay una carencia de datos sobre su vida que ha dificultado mucho la adscripción de su ya de por sí escasa obra. Jesús Urrea[4] es el único que ha estudiado con cierta profundidad a estos pintores, tratando de proporcionar una base sobre la que poder continuar investigando.

La primera mención fiable que conservamos sobre estos pintores es de Ceán,[5] que sostiene que ambos fueron discípulos en Madrid del pintor francés Michel-Ange Houasse (1680-1730), pero no existe documentación que lo confirme. Juan Bautista de la Peña era originario de Alcalá de Henares y se cree que debió de nacer en torno a 1710, pero no tenemos constancia documental que lo corrobore. Nada se sabe de sus primeros años, y solo gracias a que Antonio Ponz lo menciona como «pintor del Rey» y que así lo confirma también Ceán, se puede inferir su relación con Houasse.[6] La misma falta de datos afecta a Pablo Pernicharo, del que se conoce que era natural de Zaragoza y que parte de su formación debió de realizarse allí junto a su coterráneo y también pintor Manuel Estrada.[7]

Si partimos de la hipótesis más que plausible de que Houasse fuese el maestro de ambos, y siendo el francés pintor del rey, es posible que fuese el inductor de su viaje formativo a Roma. Ambos dejaron Madrid apoyados por una pensión real, pero desconocemos más datos sobre las condiciones y el momento en que emprendieron el viaje, lo que ha dado lugar a muchas especulaciones. Urrea[8] supone que tuvieron que viajar entre mayo y octubre de 1730, puesto que se conserva una carta del cardenal Bentivoglio (1668-1732) al marqués de la Paz (1683-1734) en la que solicita que se les reintegren los atrasos de la ayuda económica real, dado que estaban en una situación muy precaria. La carta está fechada el 3 de mayo de 1732 y dice «desde el tiempo que vinieron a esta Corte, que son casi dos años».[9] Urrea hace el cálculo partiendo de esa imprecisa indicación temporal, sosteniendo entonces que debieron de dejar Madrid en torno a mayo de 1730. En esas mismas fechas Houasse, aquejado de problemas de salud, habría obtenido el permiso de su majestad para abandonar la corte y viajar a París para recuperarse. El anciano maestro moriría en el camino a su patria, por lo que hasta cierto punto sería comprensible que Peña y Pernicharo, viéndose sin maestro, decidiesen dar el paso y viajar a Roma para completar su formación.

---

4. Urrea, J., «Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo. Pintores españoles del siglo xviii», *Revista de la Universidad Complutense*, 85, 1973, págs. 234-261, en concreto pág. 236; *idem*, «Pintores españoles en Roma a mediados del siglo xviii», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 75-76, 1999, págs. 367-386, e *idem*, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo xviii*. Madrid: Sacyr Vallehermoso, 2006. Para una visión más general, véase también Navarrete Martínez, E., «La enseñanza fuera del taller del maestro: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *El arte del siglo de las luces: las fuentes del arte contemporáneo a través del Museo del Prado*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2010, págs. 255-276. Y más recientemente: Diez del Corral Corredoira, P., «The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other Spanish pioneers in the first half of the Eighteenth-century», *The Burlington Magazine*, 2014 (en prensa).

5. Ceán Bermúdez, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, vol. iv, págs. 60 y 83.

6. Ponz, A., *Viage de España* [Rivero, C.M. del (ed.)]. Madrid: Aguilar, 1947 [1772-1794], pág. 1490.

7. Ceán Bermúdez, A., *Diccionario…*, vol. ii, pág. 67.

8. Urrea, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas…*, pág. 235.

9. Archivo General de Simancas, Secretaría de Hacienda i; publicada parcialmente por González, M.S.; Arribas, F., «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo xviii», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, xxvii, 1961, págs. 131-298, en concreto pág. 210; Urrea, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas…*, pág. 168.



1. Giuseppe Vasi *Plaza de España*, grabado para *Delle magnificenze di Roma antica e moderna. I palazzi e le vie più celebri (libro IV)*, 1754, aguafuerte, 35 × 50 cm.

Urrea proporciona una fecha *ante quem*, el 19 de octubre de 1730,[10] que se basa en una carta en la que se habla de los españoles que Nicolas Wleughels (1668-1737), el director de la Academia de Francia en Roma, envía al duque d'Antin (1665-1736), superintendente de Monumentos (desde 1708 hasta su muerte). Sin embargo, existe una mención anterior que nos permite acotar mejor la fecha y es otra carta que Wleughels dirige al duque d'Antin el 7 de julio de 1730, en la que dice: «*Il y a ici des pensionnaires que le roy d'Espagne y a envoyez; ils viennent dessiner à notre Académie*».[11] Este documento nos permite confirmar la llegada de Peña y Pernicharo unos días antes del 7 de julio, cuando se presentan en la Academia francesa, lo que coincidiría bastante acertadamente con una posible salida de Madrid en mayo.

A su llegada a Roma, lo más probable es que se personasen en la embajada en el palacio de España (ilustración 1), puesto que sería en la posta donde recibirían su pensión y probablemente llevasen cartas para el entonces embajador, el cardenal Bentivoglio. Por desgracia, nada sabemos de las condiciones de su llegada y su instalación en esos primeros momentos, lo cual podría arrojar luz sobre su posterior formación en la ciudad pontificia. La mayor parte de la documentación concerniente a esos años se ha perdido irremisiblemente, ya que un incendio, ocurrido en 1738,[12] asoló el archivo del palacio y con él nuestras posibilidades de hallar información sobre estos pintores.

Esta carencia de datos documentales puede ser solventada hasta cierto punto a través de la lectura detallada de la ya mencionada correspondencia del director de la Academia de Francia, que refería con gran meticulosidad lo que sucedía dentro de su sede, pero no de-

10. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les surintendants des bâtiments*. París: Charavay Frères, 1848, vol. 8, pág. 152, carta 3362 (19-10-1730).

11. *Ibidem*, pág. 139, carta 3352 (07-07-1730).

12. Simal Rodríguez, M., «El palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo Español de Arte*, 81, 2008, págs. 31-48, en concreto pág. 34. Sobre el palacio de España, véase Anselmi, A., *Il Palazzo della Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*. Roma: De Luca, 2001. Una parte de la documentación salvada se encuentra en la actualidad en el Archivo de Montserrat de los Españoles (Roma), cuyo acceso está casi completamente restringido *sine die* por obras.



2. Giovanni Battista Piranesi *Palacio Mancini,* grabado para *Vedute di Roma, c.* 1760-1778, aguafuerte, 40,6 × 62 cm.

bemos olvidar que obviamente se trata de una visión parcial y, por tanto, subjetiva de los hechos.

Una vez instalados, y ante la carencia de un centro de estudios propio de la corona española, Peña y Pernicharo hicieron lo que la mayoría de los artistas hacían al llegar a la urbe, esto es, frecuentar las clases gratuitas de la Academia de Francia, el gran centro formativo en aquellos años. El caso de estos pintores estaba todavía más justificado, pues ambos cumplían con el encargo del monarca español de traer una copia de los estatutos de la Academia, que justificaba mucho más la urgencia de encontrarse con el director de la institución y que probablemente agilizó su asistencia a las clases de dibujo del natural y el acceso a la colección de yesos y obras clásicas.

La Academia de Francia ocupaba desde 1725 el palacio Mancini en el Corso (ilustración 2),[13] en donde no solo se formaban los pensionados del rey de Francia, sino también todo aquel que quisiese hacerse un lugar en el panorama artístico de la urbe.[14]

En esos momentos las relaciones entre España y Francia se hallaban en una fase muy buena, como demuestra la reconciliación pública que tan solo unos años antes se había escenificado en Roma, en la iglesia titular de los franceses, San Luis. Allí se celebró una misa en septiembre de 1727, probablemente como parte de los festejos por el nacimiento del príncipe. El auditor de la Rota se acercó a Wleughels para congratularse por el favorable clima político entre ambas naciones y le dijo: «*Voilà le plus grand plaisir que j'aye eu de ma vie; à présent, nous*

13. Giovanni Battista Piranesi, *Palacio Mancini,* grabado para *Vedute di Roma*, *c.* 1760-1778, aguafuerte, 40,6 × 62 cm. Sobre el palacio y su historia, véase Guerci, M., «*A late Seventeenth-Century Case Study in Rome: The Construction of the Palazzo Mancini, 1696-1690*», en Kurrer, K.E.; Lorenz, W.; Wetzk, V. (eds.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Berlín: Neunplus, 2009, págs. 759-766, e *idem*, *Il Palazzo Mancini*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2011.

14. Arizzoli Clémentel, P., «Les envois de la couronne à l'Académie de France à Rome au xviii[e] siècle», *Revue de l'Art*, 68, 1985, págs. 73-84; Guerci, M., «Una colonia tutta francese: l'Accademia di Francia in Palazzo Mancini», *Bolletino d'Arte*, 130, 2004, págs. 63-82, y King Gilbert, K., *Pedagogical innovation and reform at the Academie de France à Rome during the Directorate of Charles Natoire (1752-1775)*, tesis doctoral. School of Art and History, University of Iowa, 2005.

sommes tous frères».[15] En ese ambiente se puede entender que la primera generación de artistas enviados por Felipe V buscase los apoyos necesarios para formarse y moverse por la capital pontificia en la institución francesa, cuya implantación en la sociedad romana era muy estable.

Es precisamente esa estrecha relación la que lleva a Yves Bottineau,[16] y a toda la historiografía posterior, a asumir que Peña y Pernicharo fueron acogidos en las instalaciones de la Academia de Francia, pero no se precisa la fuente de dicha información. El origen de la creencia de que ambos vivían como pensionados franceses se puede explicar por la bonanza diplomática entre ambas naciones, como ya adelantamos, pues sería verosímil que, no teniendo la corona española una sede en la ciudad pontificia, pudiese beneficiarse de su relación dinástica con la monarquía gala para disfrutar del palacio Mancini. Sin embargo, se trata tan solo de una hipótesis, puesto que no aparecen entre los residentes del palacio en los Estados de Ánimas y aunque nos constan excepciones, lo cierto es que solo los pensionados del rey podían alojarse allí. Existen algunas menciones en la correspondencia que podrían llevar a confusión, en concreto, en una carta de Wleughels donde se trata un asunto concerniente a unas copias de esculturas, que se convertirá en un verdadero problema entre el director y los pensionados españoles y que trataremos más adelante. En la carta en concreto se dice: «*Aujourd'hui, après avoir reçu sa lettre, j'ai vu un de ces pensionnaires, qui parle bien François, et lui ai demandé si on lui avoit manqué en quelque chose et si on ne les avoit pas, au logis, traitez comme les pensionnaires de Sa Majesté*».[17] La expresión «*au logis*» aparece en numerosas ocasiones en las cartas y parece referirse tanto al alojamiento como en otras ocasiones exclusivamente a la manutención, es decir, al comedor que sabemos que era lugar de reunión, donde se esperaba que el mismo Wleughels completase la formación de los artistas en cuestiones de formas.[18] Inferir, por tanto, que los jóvenes Peña y Pernicharo formaban parte de la Academia de Francia como cualquier pensionado francés es, cuando menos, arriesgado.

El encargo fundamental que tenían ambos artistas, además de formarse en el gusto por la antigüedad y los maestros romanos, era remitir a Madrid un plan para crear en España una Academia siguiendo el modelo francés. Por ello, ya en su primera visita a Wleughels le transmiten los deseos del monarca español de obtener un informe sobre la institución, a lo que el director responde positivamente. Wleughels refiere al duque d'Antin que los ha acogido de la mejor manera posible y que «*un d'eux m'est venu trouver et m'a dit qu'il avoit ordre de me demander par écrit une espèce de plan pour former une Académie. Je lui ai donné ce que je pensois là-dessus et me suis conformé à peu près sur celle de Paris*».[19] Sobre ese informe poco sabemos, pero el rey volverá a insistir años después en estudiar atentamente el modelo francés y el romano cuando le encargue a Felipe de Castro un estudio similar.[20]

---

15. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs…*, vol. 7, pág. 371, carta 3100, (18-09-1727).

16. Bottineau, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, pág. 657, n. 93 bis. Urrea, habiendo dedicado más atención a los dos pintores, no menciona nada referido a la instalación de los mismos en la ciudad, lo cual no deja de ser sorprendente.

17. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs…*, vol. 8, págs. 226-227, carta 3438 (19-07-1731).

18. *Ibidem*, pág. 277, carta 3484 (30-11-1731): «*car c'est à la table où vous pouvez les mieux connoître et où la jeunesse a plus besoin d'instruction*». En otra carta de d'Antin [*ibidem,* págs. 292-294, carta 3497 (23-02-1732)], se le especifican con claridad las razones por las que debe comer con los pensionados.

19. *Ibidem,* pág. 139, carta 3352 (07-07-1730).

20. Durante su estancia romana, entre 1733-1746, Felipe de Castro se habría empapado de los conocimientos necesarios para convertirse, en los primeros años de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el cerebro detrás de la composición de la «Instrucción» –escrita por Ignacio de Hermosilla (1718-1794)– para los pintores y escultores pensionados en Roma (Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, leg. 1-50-5, fols. 1-4). Sobre Felipe de Castro en Roma, véase Diez del Corral Corredoira, P., «The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other Spanish pioneers in the first half of the Eighteenth-century», *The Burlington Magazine*, 2014 (en prensa).



3. Edmé Bouchardon *Estudio de desnudo masculino*, *c.* 1730, sanguina, 31,7 × 58,4 cm. British Museum, Londres.

Estudiar en la Academia de Francia

El sistema de formación de la Academia de Francia se basa principalmente en la copia de los grandes maestros y en las sesiones de dibujo con modelo (ilustración 3),[21] que se habían hecho famosas en la ciudad, en un momento en el que todavía no se había fundado la Scuola del Nudo en el Campidoglio, siendo por tanto la única institución que ofrecía clases de ese tipo fuera del ámbito de los talleres y academias privadas.[22] Además, Wleughels supo imprimir un carácter especial a la formación de los jóvenes, puesto que, siendo él mismo pintor, hizo valer su juicio y dirigió con especial interés el aspecto puramente artístico del centro.

Nunca se había dado tanta importancia al ejercicio del dibujo del natural como en el ambiente romano del siglo xviii; las raíces se encuentran en la Academia de los Carracci, aunque no existan fuentes documentales que lo corroboren. En el *Settecento* romano el dibujo era la piedra angular de la formación artística, tanto de pintores como de escultores, aunque no es extraño que estos últimos encargasen sus bocetos a pintores y arquitectos.[23] Es paradigmático el caso de la serie del Apostolado escultórico de San Juan de Letrán, concebido y dirigido por el pintor Carlo Maratta (1625-1713; ilustración 4).[24] El arte del dibujo, que era muy apreciado tam-

21. Edmé Bouchardon, *Estudio de desnudo masculino*, *c.* 1730, sanguina, 31,7 × 58,4 cm. British Museum, Londres (Inv. 1894.0516.26).

22. Las academias privadas gozaban de un gran predicamento puesto que eran lugares más libres. En la primera mitad del siglo destacan las del cardenal Ottoboni, el marqués Marcello Sacchetti y Paolo Falconieri. Véase Bowron, E.P., «Academic Life Drawing in Rome, 1750-1790», en Campbell, R.J.; Carlson, V. (eds.), *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of American Art, 1993, págs. 75-85, y Sutherland Harris, A., «Drawings by Andrea Sacchi: Additions and Problems», *Master Drawings*, ix, 4, 1971, págs. 384-391.

23. Sobre la relación de escultores y pintores en los diseños de escultura, véase Pampalone, A., «Pietro Bianchi tra Arcadia e Neoclassicismo. Un quadro inédito e riflessioni sul rapporto pittura-scultura», *Storia dell'Arte*, 1995, págs. 244-268, y Conforti, M., «Pierre Legros and the Role of Sculptors as Designers in the Late Baroque Rome», *The Burlington Magazine*, cxix, 1977, págs. 557-560.

24. Carlo Maratta, *Dibujo para el san Juan Evangelista de Camillo Rusconi, c.* 1703, lápiz y bistre, 35 × 21,1 cm. British Museum, Londres (Inv. 2013.7017.7). Sobre el programa decorativo de la nave de San Juan de Letrán, véase Broeder, F., «The Lateran Apostles: The major sculpture commission of Eighteenth Century», *Apollo*, lxxxv, 63, 1967, págs. 360-365; Enggass, R.,



4. Carlo Maratta *Dibujo para el san Juan Evangelista de Camillo Rusconi, c.* 1703, lápiz y bistre, 35 × 21,1 cm. British Museum, Londres.



5. Carlo Maratta *Madonna con Niño y dos santos*, 1640-1713, sanguina, 30,9 × 20 cm. Victoria & Albert Museum, Londres.

bién como instrumento para enseñar a los principiantes, llegó a constituirse en un fin en sí mismo y existen casos paradigmáticos como el de Domenico Corvi, cuya obra pictórica se vio ensombrecida por la maestría que desplegaba en sus dibujos.[25]

La tradición instaurada por Carlo Maratta y sus seguidores fue el caldo de cultivo ideal para el desarrollo de este interés por la correcta formación de la mano. No en vano Maratta ostentó hasta su muerte el título de príncipe de la Academia de San Luca, llevando la dirección con mano férrea y dejando una profunda huella en la manera de concebir la importancia del dibujo en las generaciones siguientes. El concepto del *disegno* no se reduce a lo que traducimos como dibujo, sino también a la correcta guía, indispensable para elevarse de la mera imitación y evitar caer en manierismos.[26] La escuela romana, es decir, maratesca, propone una corriente con tendencia al idealismo (ilustración 5),[27] pero donde prevalece la idea de claridad en las formas, algo perfectamente visible en la pintura y la escultura desde la segunda década del si-

Early Eighteenth Century Sculpture in Rome, 2 vols. Londres: Pennsylvania State University Press, 1976, y Conforti, M., *The Lateran Apostles*, tesis doctoral. Harvard University, Cambridge (Mass.), 1977.

25. Bowron, E.P., «Academic Life Drawing…», pág. 75.

26. Hiesinger, U.W., «Drawings in Eighteenth-Century Rome», en *idem*; Percy, A. (eds.), *A Scholar collects. Selections from the Anthony Morris Clark Bequest*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1980, págs. 2-9, en concreto pág. 2.

27. Carlo Maratta, *Madonna con Niño y dos santos*, 1640-1713, sanguina, 30,9 × 20 cm. Victoria & Albert Museum, Londres (Inv. DYCE.204).

glo XVIII. A pesar de la fuerza de esta tendencia, la Academia de San Luca[28] había dejado a un lado la copia del natural y la responsabilidad había caído en manos de talleres privados y sobre todo de la Academia de Francia, que supo hacer de sus sesiones su enseña particular y el lugar de reunión por antonomasia de varias generaciones de artistas locales y extranjeros en Roma.

En la Academia se disponía de modelos que trabajaban todo el año, a excepción del periodo comprendido entre finales de agosto y noviembre, una costumbre que Wleughels achaca a antiguos directores y que decide mantener. Asimismo sostiene que para no perder la práctica se dibujará un par de horas por la tarde, copiando de obras antiguas de la nutrida colección de la Academia.[29] En un plano de la planta baja del palacio datado en 1725, se individualizan los usos de las salas. En el frente del palacio mirando al Corso se abría el salón para los modelos de desnudo, que se trasladaban a una habitación contigua, que daba al patio, en los meses de calor; mientras que las salas de obra antigua se encontraban contiguas, destacando un salón de notable tamaño en el ángulo del Corso con el Vicolo del Piombo.[30]

A pesar de lo reglamentada que parece estar la vida de los pensionados, había claramente mucho espacio para la iniciativa personal, espoleada por el mismo Wleughels, que consideraba, no sin razón, que había que dejar que el genio se moviese con libertad.[31] En todo caso, Peña y Pernicharo debían de estar en un régimen mucho más libre, lo que sin duda los obligaba a ser especialmente disciplinados para poder aprovechar al máximo su estancia. La importancia del trabajo y la iniciativa individual no debe de ser desdeñada en el estudio de los artistas extranjeros en Roma, porque la reglamentación de los estudios probablemente fuese más aparente que real.

A través de las cartas entre Wleughels y d'Antin podemos deducir mucha información sobre la opinión que se tenía de los dos españoles, su formación y sus aptitudes. En el mismo momento en que Wleughels habla de su llegada ya hace el primer juicio de valor sobre ellos: «*Ces jeunes gens ne sont pas fort avancez; je ne sçais s'ils profiteront beaucoup à Rome, car il faut être avancé pour bien voir et connoître les belles choses qui y sont*».[32] A pesar de esa visión negativa se compromete rápidamente a ofrecerles las ventajas de trabajar en la Academia francesa, asegurándoles un sitio en las sesiones de dibujo que ya empezaban a ser famosas en la ciudad.

Como nuestros artistas todavía no contaban con un vigilante o un sistema implementado que los controlase, lo más probable es que buscasen trabajo como artesanos (algo prohibido para los pensionados franceses) para ir sobreviviendo mientras no se hacían un hueco en el mercado. Se trataba de una actividad muy habitual, que respondía, por un lado, a las necesidades de la cantidad de visitantes deseosos de llevarse un recuerdo de su estancia en Roma y, por otro, era la consecuencia lógica de la afluencia de artistas, que los obligaba muchas veces a

---

28. Sobre el papel de la Academia de San Luca en la revitalización de las artes en la primera mitad del siglo XVIII y sobre su papel institucional, véase JOHNS, C.M.S., «Papal Patronage and Cultural Bureaucracy in Eighteenth-Century Rome: Clement XI and the Accademia di San Luca», *Eighteenth-Century Studies*, 22.1, 1988, págs. 1-23, y DONATO, M.P., «La capitale au prisme de l'événement: les concours des arts à Rome au XVIII[e] siècle», en CHARLE, C. (ed.), *Capitales Européennes et rayonnement culturel: XVIII[e]-XX[e] siècle*. París: D'Ulm, 2004, págs. 97-118.

29. MONTAIGLON, M.A.; GUIFFREY, M.J., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les surintendants des bâtiments*. París: Charavay Frères, 1848, vol. 8, pág. 198, carta 3963 (17-07-1735): «*C'est une coutume dans l'Académie, établie par les anciens directeurs, qu'on n'y pose point le modèle depuis le dernier aôut jusqu'en novembre. Pour ne point inover, et aussi pour ne point manquer d'étudier, on dessine deux heures le soir d'après l'antique; nous avons dans notre maison tout ce qu'il y a de plus beau à Rome; ce seroit domage de n'en pas profiter; les pensionnaires s'y portent volontiers et j'espère que cette étude leur fera beaucoup de bien*».

30. GUERCI, M., «*A late Seventeenth-Century Case Study in Rome: The Construction of the Palazzo Mancini, 1696-1690*», en KURRER, K.E.; LORENZ, W.; WETZK, V. (eds.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Berlín: Neunplus, 2009, fig. 1.

31. MONTAIGLON, M.A.; GUIFFREY, M.J., *Correspondance des directeurs…*, vol. 8, pág. 29, carta 3244 (26-05-1729): «*Je les laisse choisir, car il ne faut pas contraindre le génie*».

32. *Ibidem,* pág. 139, carta 3352 (07-07-1730).

emplearse por debajo de sus capacidades.[33] Las actividades a las que podían dedicarse eran de índole muy diversa: retratos de visitantes, paisajes, copias de pinturas y antigüedades. Ejemplos de esos trabajos extras en los que se ocupaban sus contemporáneos son: la colección de retratos de Agostino Masucci (1691-1758) para la obra de Nicola Pio *Le vite di pittori*, a finales de la segunda década del XVIII y los tempranos años veinte, o los dibujos de antiguas estatuas de Pompeo Batoni (1708-1787) a finales de los veinte y principios de los treinta.

En cuanto a dichas salidas profesionales, también podían emplearse como *garzoni*, o ayudantes del maestro, un puesto reservado a aquellos que no tenían una gran creatividad pero sí habilidad técnica. Esta opción les permitiría adquirir experiencia y sobre todo ganarse la vida, puesto que sabemos que los pagos de sus pensiones no eran puntuales. La actividad de ayudante debió de estar muy extendida y ello explica la desproporción de los que se declaran pintores en los registros y las obras conservadas.[34] Teniendo en cuenta lo importante que era la demanda de obras de arte gracias a los viajeros, las posibilidades se multiplican para estos jóvenes que llegaban a la ciudad con escasos medios y solían sufrir estrecheces económicas. Sin embargo, en su reciente estudio sobre el mercado artístico en Roma, Coen destaca la enorme dificultad que tenían en colocarse, puesto que, junto a los viajeros, la ciudad se había visto desbordada de artistas y la calidad aceptable de sus obras favorecía una fuerte competición tanto en venta como en encargos.[35]

En estas condiciones debieron de moverse Peña y Pernicharo en su primera etapa en Roma, aunque probablemente su actividad estuvo estrechamente vinculada a la Academia francesa, dado que nunca había habido tantas menciones a los españoles en la correspondencia del director.

La vida de los jóvenes pensionados bajo la tutela de Wleughels tuvo que ser muy intensa desde el punto de vista de la formación, puesto que, siendo él pintor, supo impregnar su mandato de un marcado gusto y especial atención a las necesidades de los artistas que era del todo inédito. En su nutrida correspondencia con el duque d'Antin, además de observarse la cimentación de una respetuosa amistad, se ve cómo su personalidad artística caló en la formación de los artistas que tuvo a su cargo. Esto sin duda es un elemento que conviene valorar en su justa medida para entender la singularidad y la excepcionalidad de este director, lo que debió de dejar su huella también en los españoles, a pesar de sus carencias, percibidas por Wleughels desde el primer momento.

El director vivía en contacto permanente con los pensionados y los llevaba a visitar las iglesias y ruinas romanas, así como la campiña de Frascati y Tívoli. Su interés por el paisaje venía de su devoción por Poussin y supo transmitírselo a los estudiantes. También mantuvo estrecho contacto con Giovanni Pannini (1691-1765), que sirvió de inspiración para Hubert Robert (1733-1808), entre otros.[36]

Uno de los aspectos más interesantes fue su verdadera actividad diplomática para conseguir acceso para sus pensionados a las colecciones de arte que había en la ciudad. Desde marzo de 1702 las salas del Vaticano se habían cerrado por orden de Clemente XI con motivo de la visita del rey de España, para el que se reservaban las estancias.[37] Además, se cerraron también

---

33. Aunque habla de un periodo ligeramente posterior, sobre este tema véase DE SETA, C., «Luigi Vanvitelli e Giovan Battista Piranesi: un'ipotesi integrativa del ruolo sociale dell'artista a metà Settecento», en BETTAGNO, A., *Piranesi tra Venezia e Europa*. Florencia: Leo. S. Olschki, 1983, págs. 103-125, en concreto pág. 110.

34. MICHEL, O., *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*. Roma: École Française de Rome, 1996, pág. 51. En muchos casos artistas buenos se ven abocados, por infortunios o por malas relaciones, al trabajo de *garzone* como el caso de Marco Benefial, que aparece inscrito como tal en el taller de Filippo Evangelisti.

35. COEN, P., *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centroartistico europeo*. Florencia: Leo. S. Olschki, 2010.

36. ALAUX, J.-P., *Académie de France a Rome. Ses directeurs. Ses pensionnaires*. París: Duchartre, 1933, págs. 83 y ss.

37. MONTAIGLON, M.A.; GUIFFREY, M.J., *Correspondance des directeurs…*, vol. 3, págs. 86-87, carta 113 (18-07-1702): «*Carle Maratte y est présentement occupé à retoucher et repeindre les endroitz que le temps a détruits aux beaux tableaux de*

las salas de pintura donde se iba a copiar los lienzos y tablas que el pontífice poseía, y su ejemplo había cundido entre las familias nobles y algunas iglesias de Roma.[38] Obviamente preocupado por la repercusión que el cierre del Vaticano y de otras colecciones romanas estaba teniendo sobre los jóvenes a su cargo, Wleughels decide iniciar una «ofensiva» para garantizar la reapertura. De esta forma, se ayuda del apoyo del embajador francés, el cardenal Polignac (1661-1742), para conseguir el acceso de los artistas a las salas vaticanas, que se acordó el 19 de abril de 1729 tras mucha negociación.[39] Le cuenta al duque d'Antin que allí los artistas trabajarán incesantemente, pero que todavía hay algunos aspectos a discutir y problemas que solventar. En la misma misiva añade que ya ha mandado a dos pensionados a copiar dos tablas de Annibale Carracci en la Galleria Farnese, mientras que los demás se reparten en las salas de Rafael.

Así las cosas, descubrimos un apasionado interés de Wleughels por guiar a sus pensionados en la copia de los grandes maestros, obviamente los ya mencionados Rafael y Carracci, pero introduciendo además a Tiziano, Vouet, Guido Reni, Pietro da Cortona y el más sorprendente Bellini. De este último sostiene que se trata de un artista particular, cuya obra no será apreciada por todos pero sí por aquellos con un gusto educado, que sepan dilucidar lo bueno de lo malo.[40] En este ambiente se comprende por ejemplo que Pernicharo hiciese una copia del *Banquete de los dioses* (Segovia, Palacio Real de Riofrío) de los frescos de Rafael en la Villa de la Farnesina (ilustración 6),[41] o de los dos lienzos perdidos de los Amores de Psique de Peña, citados por el inventario de Aranjuez.[42]

En 1732 se introduce una novedad en el estudio de desnudos del natural: se trata de los *panneggi*, es decir estudios de paños.[43] Así, en función de las estaciones los artistas trabajarán con un modelo desnudo (ilustración 7)[44] o con *panneggio* (ilustración 8),[45] prestando especial atención a las figuras con trajes eclesiásticos que encontraremos en multitud de academias de ahora en adelante. Se conservan dos academias de Peña,[46] que encajan perfectamente con el tipo de ejercicios típicos de los pensionados y veremos que este tipo de trabajos se repetirán inmutables en los diferentes ejercicios de las sucesivas generaciones de artistas que fueron a formarse a Roma.

En cuanto al estudio de la antigüedad, Wleughels se había ocupado de realizar una conspicua colección de obra original, la cual crecería con la llegada de vaciados y copias, que con-

---

Raphaël. Je doute que l'on puisse obtenir à l'avenir la liberté de coppier en ces lieux, le Pape étant dans la volonté de les occuper et d'en jouir».

38. Lapauze, H., *Histoire de l'Académie de France a Rome*. París: Plon, 1924, vol. 1, pág. 139.

39. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs…*, vol. 8, carta 3225 (13-04-1729): se lamenta de no tener todavía acceso al Vaticano. *Ibidem*, vol. 8, pág. 23, carta 3237 (19-04-1729): «*J'ai, à la fin, obtenu d'entrer dans les chambres du Vatican, comme je souhaitais, et on va y travailler incessamment*».

40. *Ibidem*, vol. 9, pág. 229, carta 4002 (17-02-1736): «*Ce morceau ne plaira pas à tout le monde, il tient encore du renouvellement de la peinture; mais on y trouve tant de naïveté, tant de pensées neuves, qu'il doit plaire à ceux qui savent ce qui est beau*».

41. Nicholas Dorigny (grabador) Rafael (inventor), *Bodas de Cupido y Psique*, *c.* 1693, grabado, 50 × 76 cm. Victoria & Albert Museum, Londres (Inv. DYCE.2540).

42. Citados por Urrea, J., «Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo. Pintores españoles del siglo xviii», *Revista de la Universidad Complutense*, 85, 1973, pág. 249 (Inventario de 1746, págs. 976-977); reproducidos en color en *idem*, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo xviii.* Madrid: Sacyr Vallehermoso, 2006, págs. 169 y 173.

43. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les surintendants des bâtiments*. París: Charavay Frères, 1848, vol. 8, pág. 373, carta 3585 (18-09-1732): «*On recommence de nouvelles études; c'est ce qui n'avoit jamais été pratiqué dans l'Académie; ce sont des figures drapées sur le naturel, quelquefois moitié nuës moitié habillées, on donne quelque chose au hazard, on laisse faire à la nature, qui produit presque toujours des choses nouvelles et merveilleuses*». Sobre este tema, véase Gallego, R., «Metodología para el estudio del *panneggio* en el *Cuaderno italiano*: fundamentos teóricos, espacios académicos y su puesta en práctica en el *taccuino* goyesco», en Canalda, S.; Narváez, C.; Sureda, J. (eds.), *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos* xv-xviii. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, págs. 47-60.

44. Edmé Bouchardon, *Academia*, *c.* 1732, carboncillo, 54,3 × 24,3 cm. British Museum, Londres (Inv. 1894.0516.27).

45. Edmé Bouchardon, *Estudio de «panneggio»*, *c.* 1732, sanguina. Victoria & Albert Museum, Londres (Inv. 8644K).

46. Una se conserva en el Museo del Prado y otra en la Academia de San Fernando (citadas por Urrea, J., «Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo…», pág. 251).



6. Nicholas Dorigny (grabador) Rafael (inventor) *Bodas de Cupido y Psique*, *c.* 1693, grabado, 50 × 76 cm. Victoria & Albert Museum, Londres.

vertiría la Academia en un lugar idóneo para formarse en las bases del dibujo y de la copia.[47] Hasta la apertura de la colección del Campidoglio[48] (1734) y de la Scuola del Nudo[49] (1754), la institución francesa sería el centro más importante de estudio para cualquier artista foráneo o romano que quisiese avanzar en su arte.

La tradición de copia de la antigüedad y de la compra de obra de arte es un elemento característico de la Academia francesa desde su fundación en 1666. Las buenas relaciones con las grandes familias romanas, como los Borghese o los Ludovisi, les permitió el acceso a las colecciones normalmente cerradas y, especialmente, a la compra y copia de obra clásica.[50] El momento álgido se produce bajo la dirección de Wleughels, sobre todo porque con el traslado

47. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs…*, vol. 9, pág. 44, carta 3797 (29-01-1734): «*Après le souper il y a presque tous les jours une petite académie; on dessine d'après l'antique pendant environ deux heures, ce qui est une merveilleuse étude après qu'on a étudié le naturel, ce qui se fait avant souper*».

48. El museo del Campidoglio fue organizado bajo la dirección del marqués Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746) e inmediatamente se convirtió en uno de los lugares más visitados por los artistas en ciernes, que no desaprovechaban la oportunidad de ir allí a copiar las esculturas romanas. Donato, M.P., «Il vizio virtuoso. Collezionismo e mercato a Roma nella prima metà Settecento», *Quaderni Storici*, xxxiv, 115, 2004, págs. 139-160, y Prosperi Valenti Rodinò, S., «Alessandro G. Capponi, un collectioneur de dessins du xviii[e] siècle», *Revue de l'Art*, 143, 2004, págs. 13-26.

49. Institución gratuita para jóvenes, que se inaugurará bajo los auspicios de Benedicto XIV (1740-1758) en 1754 y que pronto se convertiría en el gran centro de estudio del natural de Roma. Barroero, L., «I primi anni della Scuola del Nudo in Campidoglio», en Biagi, D. (ed.), *Benedetto XIV e le arti del disegno: Convegno internazionale degli studi di storia dell'Arte,* 28-30 de noviembre de 1994. Bolonia: Quasar, 1994, págs. 367-384.

50. Las primeras copias que se envían a París datan de 1670: la *Venus Medici* de Jean-Jacques Clérion, la *Venus Calipigia* del mismo autor, la copia del *Arria y Peto* de Lespingola y la otra de Theodon de Villa Ludovisi, la *Ariadna* del Vaticano de Corneille van Cleve, también de allí la *Cleopatra* de Goy. Lacroix hace el *Antinoo* del Belvedere, en el Campidoglio. Rousselet copia el bronce de *Mercurio* y Goy el *Camillus* (también hace el *Fauno Borghese* y el *Marsias* del palacio Ludovisi). Véase Henry, C., «Lo studio dell'antico nell'Accademia di Francia a Roma», en Brook, C.; Curzi, W. (eds.), *Roma e l'Antico. Realatà e Visione nel '700*. Milán: Skira, 2010, págs. 139-144, en concreto pág. 139 y n. 6).



7. Edmé Bouchardon *Academia*, *c.* 1732, carboncillo, 54,3 × 24,3 cm. British Museum, Londres.



8. Edmé Bouchardon, *Estudio de «panneggio»*, *c.* 1732, sanguina. Victoria & Albert Museum, Londres.

y ulterior compra del palacio Mancini se inicia todo un programa decorativo destinado a vestirlo como centro de representación de primer orden de la nación francesa.

Wleughels presta especial atención a la escultura clásica, pero también introduce a autores modernos, a los que considera necesarios para la correcta formación de los jóvenes. Una vez más su particular idiosincrasia se deja ver en la elección de obras de Donatello,[51] Miguel Ángel,[52] Algardi[53] y Duquesnoy.[54]

51. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs...*, vol. 9, pág. 211, carta 3979 (03-12-1735): insta a sus pensionados a copiar estatuas que a pesar de no ser antiguas son de mucho interés por haber despertado la admiración de Miguel Ángel, por ejemplo, el *San Jorge* de Donatello.

52. *Ibidem*, pág. 58, carta 3820 (18-03-1734): «*J'enverrai à Paris quelque bonne copie des pensionnaires et, cet automne, j'espère envoyer deux belles figures de marbre et quelqu'autre tableau* [...] *On finit à present les deux statues dont j'ai parlé ci-devant et qui sont le Christ de Michel Ange et la Petit Julie qui joue aux osselets, qui sont les taies des anciens*».

53. *Ibidem*, pág. 250, carta 4024 (08-05-1736): «*j'ai fait, sous le bon plaisir de V. G., mouler un bas relief de l'Algarde, qui est un morceaux merveilleux, presque inconnu, car il se trouve dans une chapelle souterraine où on ne va guère*». Se trata de un relieve de la capilla subterránea de Sant'Agnese en Piazza Navona patrocinada por los Ludovisi.

54. *Ibidem*, págs. 222-223, carta 3993 (21-01-1736): consigue la autorización de la iglesia de Santa Maria di Loreto para vaciar la *Santa Susana* de Duquesnoy, que Guillaume Costeau copiaría durante tres años.

El conflicto con Wleughels

A pesar de haber sido bien recibidos entre los pensionados franceses, Peña y Pernicharo no debieron de sentirse obligados por la cortesía a acatar las mismas normas que sus compañeros galos, puesto que tan solo unos meses después de su llegada protagonizaron un episodio que requirió la intervención de los embajadores para solventarse.

La primera mención que se conserva de dicho incidente es del mismo Wleughels en una carta al duque d'Antin, en la que se niega a concederles el acceso a unas habitaciones en el palacio Mancini para copiar determinadas piezas. El director explica al superintendente que él les complacerá en todo lo posible, pero que en el palacio hay suficientes estatuas y lugares mejor adaptados para la copia y que, a menos que le digan lo contrario, no les permitirá entrar en las estancias que solicitan.[55] El duque no tarda en contestar diciéndole que actúe con tiento porque, siendo extranjeros, es mejor ser cuidadoso.[56] Esta mediación parece que funciona en primera instancia, puesto que Wleughels le comunicará que los españoles están tan satisfechos que le han dado las gracias personalmente.[57]

En principio parece que debió ejercer cierta tutela artística sobre ellos, al menos eso se desprende de sus cartas, cuando dice que les aconseja en la medida de sus posibilidades o resalta su curiosidad en los estudios del natural con los demás pensionados. Sin embargo, se percibe con claridad que su opinión era muy baja, quizá acentuada por los problemas personales, puesto que llega a poner por escrito que «*de ce pays-là c'est une espèce de miracle s'ils réussissent dans nos arts*».[58] Este tipo de comentarios no son extraños en su relación epistolar con el duque d'Antin y, aunque su apreciación de España como «*ce pays-là*» puede ser interpretada casi como despectiva, encontramos también juicios negativos sobre Roma,[59] y su opinión sobre sus propios compatriotas en muchas ocasiones es igualmente dura. En este sentido, cabe destacar su animadversión hacia Pierre Subleyras (1699-1749), que debe de ser de origen personal pero que deriva en una crítica sin fundamento de su obra.[60]

A pesar de estos problemas, no nos cabe duda de lo importante que fue para Peña y Pernicharo el contar con el respaldo de una institución como la Academia francesa, sobre todo en cuanto a garantizarse el acceso a la obra en manos privadas, así como el poder alternar con los personajes más sobresalientes de la época que se daban cita allí gracias al buen hacer de Wleughels.

---

55. *Ibidem*, vol. 2, pág. 152, carta 3362 (19-10-1730): «*Je ferai toutes les caresses possibles aux pensionnaires d'Espagne; mais je ne les laisserai pas dessiner dans notre appartement si V.G. ne me dit de faire autrement. Notre maison est pleine de statues; jusques sur l'escalier il y en a de belles dont ils peuvent très bien profiter; ils auront les meilleurs places au modèle*».

56. *Ibidem*, vol. 8, pág. 159, carta 3369 (11-11-1730): «*Tenez-vous en à beaucoup de politesse à l'égard du pensionnaire espagnol; c'est une monnoye dont il ne faut point être ménager, surtout avec étrangers*».

57. Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les surintendants des bâtiments*. París: Charavay Frères, 1848, vol. 9, pág. 164, carta 3375 (30-11-1730): «*Les pensionnaires espagnols sont si contents de moi, du moins à ce qu'ils font voir, qu'ils m'en sont venus remercier dans ma chambre, au sujet de dessiner au modèle. Je les traite tout ainsi que ceux du Roy; ils entrent avec eux, voyent poser; cela ne coûte rien, n'embarasse point et les distingue, dont ils sont très curieux*».

58. *Ibidem*, vol. 8, pág. 152, carta 3362 (19-10-1730): «*Je leur ai offert mes conseils, pour peu qu'ils vaillent, s'ils croyent qu'ils s'en puissent servir; ce n'est pas que je croye qu'ils leur soient fort avantageux, car, outre mon peu de capacité, de ce pays-là c'est une espèce de miracle s'ils réussissent dans nos arts*».

59. *Ibidem*, pág. 69 y ss., carta 3831 (21-04-1734): «*Tout est au plus beau dans notre maison, et tous les Italiens, nation jalouse, l'avouent volontiers*». Véase también *ibidem,* vol. 9, pág. 265, carta 4038 (27-07-1736): se habla de un pintor que no tenía mucho éxito como tal y se pasó a la arquitectura porque «*Il n'y en a qu'un bon dans Rome*» y continúa con una dura crítica de la nueva fachada de San Juan de Letrán.

60. Este problema lo desarrolla más extensamente Michel, O.; Rosemberg, P., *Subleyras (1699-1749)*. Roma: Carte Segrete, 1987, págs. 63-66 y 72. Véase, por ejemplo, el juicio sobre su obra en la memoria que envía a París el 3 de febrero de 1735: Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspondance des directeurs…*, vol. 9, págs. 144-146, carta 3902 (03-02-1735): «*ne fait point mal, fait un peu de tout, copie passablement; sont fort sera le portrait; il fera bien de s'y appliquer, l'histoire est trop difficile*».

Sin embargo, la disputa por el acceso a las habitaciones cerradas del palacio Mancini se extenderá en el tiempo. En enero de 1731, a unos seis meses de su llegada, Wleughels da cuenta al superintendente del error en el que caen los españoles no cejando en sus quejas, puesto que él los ha tratado como a sus propios compatriotas, distinguiéndolos de los demás artistas.[61] No obstante, los pintores están decididos a hacer prevalecer su voluntad y seguramente recurren al embajador español ante la Santa Sede, porque el conflicto llega hasta el embajador en París, el marqués de Castellar (1666-1733). Este gestionará el asunto directamente con el duque d'Antin, al que le entregará una memoria solicitándole que intervenga ante la negativa del director de la Academia. Este paso, al borde del conflicto diplomático, debió de molestar significativamente a Wleughels, puesto que será reprendido por el superintendente, que le recordará cuán importante es Felipe V para el rey de Francia y le ordenará que doblegue su voluntad.[62]

A pesar de todo ello y demostrando su fuerte personalidad, Wleughels escribirá de vuelta al superintendente para aclarar punto por punto las razones que lo llevaban a impedir el acceso a los pintores. Sus razones expuestas minuciosamente en la carta se basan en que ya en su día había tenido que negar el acceso a esas salas a personalidades influyentes del ambiente romano, como el embajador de Venecia, el cardenal Ottoboni (1667-1740) o el cardenal Polignac y que sería poco decoroso que llegase a sus oídos que había cedido antes estos pintores.[63] Conviene entonces con los españoles en dejarles entrar en las habitaciones, pero a cambio de que se mantenga en secreto.

Con esto se cierra el asunto, pero es de suponer que debió de afectar negativamente a la relación entre el director y los españoles; de hecho, cabe destacar el silencio en la correspondencia sobre otras actividades de estos pintores o sobre la presencia de artistas de la misma nacionalidad, que nos consta frecuentaron la institución. En concreto, desde 1733 estuvieron en Roma, y con toda probabilidad dibujaron en la Academia de Francia, Felipe de Castro (*c.* 1711-1775) y Preciado de la Vega (1712-1789), pero nunca aparecen mencionados en las cartas de Wleughels.[64]

Peña y Pernicharo no parecieron desarrollar ninguna actividad especialmente sobresaliente en el resto de su periodo en Roma, aunque no hay que descartar que un estudio profundo de los archivos romanos pueda arrojar algo de luz sobre su trabajo allí. A través de los escasos datos que nos proporcionan sus expedientes personales en el Palacio Real de Madrid y en el Archivo Histórico Nacional (fondo de Exteriores), sabemos que el cardenal Bentivoglio fue su valedor cuando se vieron sin recursos al no recibir la pensión real. Asimismo, el último dato conocido sobre su estancia se refiere al nombramiento de Pernicharo como miembro de la Academia de San Luca antes de abandonar la ciudad.[65]

Su periodo formativo terminó de una manera abrupta cuando junto con otros compatriotas se vieron obligados a exiliarse a Nápoles en 1736.[66] El entonces ministro de España y futuro

---

61. *Ibidem*, vol. 8, pág. 171, carta 3383 (04-01-1731): «*Les espagnoles auroient tort de n'être pas contents, car nous les traitons comme les pensionnaires de Sa Majesté, les distinguant de tous les autres. Nous avons des Allemans, des Anglois, des Flamans qui viennent dessiner, et ils me paroissant contents de l'attention que j'ai pour eux*».

62. *Ibidem*, pág. 218, carta 3430 (27-06-1731): «*Peut-être se plaignent-ils à tort; mais, enfin, faites qu'ils se louent et qu'ils le mandent a leur cour, car vous sçavez comme le Roy est pour le roy d'Espagne*».

63. *Ibidem*, págs. 226-227, carta 3438 (19-07-1731).

64. Sobre la estancia de ambos en Roma, véase Diez del Corral Corredoira, P., «The beginnings of the Real Academia de España in Rome: Felipe de Castro and other Spanish pioneers in the first half of the Eighteenth-century», *The Burlington Magazine*, 2014 (en prensa).

65. Tomó posesión del título el 3 de julio de 1737. Urrea, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo xviii*. Madrid: Sacyr Vallehermoso, 2006, pág. 173. Sobre la cuestión documental de ambos pintores, me remito a los trabajos ya mencionados de Urrea que trata más *in extenso* la documentación española.

66. Desde el 23 de marzo de 1736 se suceden enfrentamientos con las tropas españolas y grupos de romanos trasteverinos. Una de las consecuencias más inmediatas fue que Felipe V dio la orden al cardenal Acquaviva de que los españoles residentes en Roma, así como los miembros de la Iglesia, abandonasen la ciudad so pena de multa. Estos hechos se narran en diferentes fuentes coetáneas como el *Diario de Roma* de Valesio o en Montaiglon, M.A.; Guiffrey, M.J., *Correspon-*

embajador, Troyano Acquaviva (1696-1747), sería el que encabezaría la salida de la ciudad pontificia debido a la ruptura de relaciones diplomáticas con la Santa Sede.[67] Esto supone el cierre de su estancia en Roma, puesto que desde allí partirán hacia España, aunque no nos conste la fecha exacta.[68]

A su regreso a Madrid ambos pintores se hallan en una situación bastante precaria. Por un lado, su precitada partida de Roma no ayudó a regresar con una carrera sólida y, por otro, la falta de un apoyo claro en la capital española les llevará a solicitar al monarca que los emplee como pintores de corte o que les permita regresar a Roma para continuar su formación. En 1739[69] ambos serán nombrados pintores del rey, pero su suerte no cambiará mucho. En los años siguientes se sabe que trabajaron haciendo copias para el Palacio Real y Peña fue el encargado de decorar la capilla del Palacio Real de El Pardo.

Solo en el año 1744 se vuelve a mencionar a uno de ellos. Se trata de Peña, que será nombrado maestro de escultura para los alumnos de la incipiente Academia de Bellas Artes de San Fernando.[70] Durante esos años realiza algunas obras menores como un retrato de Fernando VI y otro de María Bárbara de Braganza,[71] y solo en 1752 obtendrá el título de teniente de pintura de la recién inaugurada Academia de Bellas Artes junto a su amigo Pernicharo y Andrés de la Calleja. Un año después, pierde la votación para el puesto de director de pintura y, debido a su violenta reacción, es expulsado de la institución, y debe dedicarse a encargos particulares y volver al entorno cortesano para ganarse la vida.

En esos años realiza obras de poca relevancia para los Carmelitas Descalzos de Madrid o la iglesia de San Pedro de Córdoba.[72] Solo en 1768, y gracias a la intervención del marqués de Grimaldi, será readmitido en la Academia, fecha en la cual está datado su *Venus y Adonis* (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Peña morirá en una fecha indeterminada entre julio 1772 y diciembre de 1773.

La vida de Pernicharo está muy ligada a la de Peña, y cuando es nombrado pintor del rey, se ocupará de hacer copias de Luca Giordano y colaborará en la decoración de las habitaciones del monarca en el palacio del Buen Retiro, así como el oratorio del palacio de las Batuecas.[73] Realizó algunas obras menores en colaboración con Peña y en 1753 será escogido director de Pintura, para disgusto de su compañero, y presentará su obra *Caín y Abel*.[74]

Se hace evidente que las cualidades artísticas de Pernicharo eran mayores que las de Peña, lo que puede explicar la animadversión del último, pues no hay que olvidar que Pernicharo fue el único que ingresó en la Academia de San Luca durante su periodo romano. Pernicharo tendrá

---

dance des directeurs…, vol. 9. Para una explicación más pormenorizada de los hechos, véase Barrio Gonzalo, M., «La embajada de España en Roma a principios del Setecientos. El cardenal Francesco Acquaviva d'Aragona (1716-1725)», en Visceglia, M.A., (ed.), *Diplomazia e Politica della Spagna a Roma. Figure di Ambasciatori*. Roma: Croma, 2008, págs. 293-325, y García Sánchez, J., «Un privilegio diplomático conflictivo en la Roma del siglo xviii: la jurisdicción de la Corona Española en el *Forum Hispanicum*», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Moderna*, 18-19, 2005-2006, págs. 203-222, en concreto págs. 208-209.

67. El cardenal escribió a José Patiño, secretario de Estado, entre mayo y agosto de 1736 dándole cuenta de la situación en la que se encontraban ambos pintores y solicitándole ayuda económica para que pudiesen regresar a España. La documentación ha sido publicada por Matilla Tascón, A., «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de cámara, y de las fábricas de tapices y porcelana, siglo xviii», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 68, 1960, págs. 199-270, en concreto pág. 238.

68. Urrea proporciona más datos sobre su llegada a Madrid y posterior fortuna. Véase Urrea, J., «Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo. Pintores españoles del siglo xviii», *Revista de la Universidad Complutense*, 85, 1973, págs. 234-261.

69. El decreto se expide el 24 de junio de 1739 y los pintores tomarán juramento ante el duque de Frías. Véase *ibidem*, pág. 240.

70. *Ibidem*, pág. 241.

71. Catálogo de cuadros y pinturas de la Biblioteca Nacional, RABM, 1876, t. iv, pág. 242, recogido por Urrea, J., «Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo…», pág. 242.

72. Sobre este tema, véase *ibidem*, págs. 247-251.

73. *Ibidem*, pág. 253.

74. Para el catálogo de obras de Pernicharo, véase *ibidem*, pág. 256-258.

una vida docente muy activa, pero la muerte le llegó temprano: en febrero de 1760 en Zaragoza, donde se había retirado para recuperar la salud.

Conclusión

A pesar de la escasez de fuentes primarias y de la (al menos hasta la fecha) aparente falta de productividad de Peña y Pernicharo en Roma, lo cierto es que su periplo formativo es de un notable interés para comprender las dificultades con las cuales se tropezaban los jóvenes que llegaban a la ciudad pontificia para completar su formación. Es obvio que ninguno de los dos son figuras de relevancia para la historia del arte y que su escasa obra no despierta un gran interés por parte de los estudiosos. Sin embargo, las vicisitudes que vivieron y, sobre todo, su relación con la Academia de Francia y su director son elementos de considerable relevancia para ayudarnos a comprender la protohistoria de la Academia de España en Roma, y son aspectos que, a su vez, nos permiten reconstruir mejor el ambiente en el que se moverán las siguientes generaciones de pensionados españoles.

El indudable ambiente internacional de la urbe y el dinamismo de la Academia de Francia como centro formativo por excelencia en la primera mitad del siglo xviii son aspectos que, obviamente, favorecían una educación muy completa de los jóvenes que asistían a sus clases y, sobre todo, les proveían de una plataforma para hacerse visibles a la sociedad acomodada, cuyos miembros se convertirían en los primeros compradores de sus obras.

A día de hoy solo podemos especular sobre el recorrido de Peña y Pernicharo en los casi ocho años que pasaron en Roma, pero la correspondencia entre Wleughels y el duque d'Antin nos permite obtener una visión un poco menos difusa de su estancia y nos proporciona un marco estable para contextualizar esos años de formación. La correspondencia de la Academia de Francia es todavía a día de hoy una fuente directa muy rica y, a mi parecer, no suficientemente explotada, puesto que la información que encierra nos proporciona valiosos datos sobre los contactos, las obras y el día a día de sus protagonistas, lo que constituye la forma más segura de adentrarnos en la vida artística en la Ciudad Eterna.

Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho* 4 de Francisco de Goya

Helmut C. Jacobs

Lo grotesco como programa de la Ilustración en el «Capricho 4» de Francisco de Goya

Resumen

Se trata de una investigación de la estructura y el contenido del *Capricho* 4 bajo el aspecto de lo grotesco. A partir de la contextualización de la leyenda *El de la rollona* y de las explicaciones manuscritas de los *Caprichos* realizadas en el siglo xix, se analiza cuál es la significación de los amuletos y de los objetos que se perciben en el fondo del grabado. En un segundo paso, los resultados de estos análisis abren el camino hacia la aclaración del programa de la Ilustración en el *Capricho* 4, que implica no solo una crítica a la nobleza y sus métodos de educación (en la tradición de los retratos de infantes del Siglo de Oro), sino también una crítica a las concepciones educativas poco adecuadas a las necesidades de los niños (en el contexto del debate sobre la educación que se desarrolló a partir de Jean-Jacques Rousseau).

Grotesqueness as a concept of the Enlightenment in the 'Capricho 4' by Francisco de Goya

Abstract

The structure and content of the *Capricho* 4 are examined in terms of the grotesque. Based on the contextualization of the legend *El de la rollona* and the 19th century handwritten commentaries on the *Caprichos*, the article analyses the significance of the amulets and background objects in the etching. The results lead on to a definition of the programme of the Enlightenment in the *Capricho* 4, which includes (in the tradition of the portraits of the infantes of the Golden Age) a critical comment on the aristocracy and its education and on inappropriate educational concepts in general (following the discussion on education initiated by Jean-Jacques Rousseau).

Jacobs, H.C., «Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho* 4 de Francisco de Goya», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern,* 2, 2014, págs. 69-95

Palabras clave: *Capricho* 4, grotesco, comentarios manuscritos del siglo xix, de los *Caprichos*, *El de la rollona,* amuletos, superstición, crítica a la nobleza y su educación, retratos de infantes del Siglo de Oro

Keywords: *Capricho* 4 grotesqueness, handwritten commentaries on the *Caprichos*, *El de la rollona,* amulets, superstition, criticism of the aristocracy and its education, portraits of the infantes of the Golden Age

Los ochenta grabados con el título *Caprichos*, que Francisco de Goya ofreció a la venta pública en el año 1799 en Madrid y tuvo que retirar poco después a causa de la presión de la Inquisición, se vendieron aun así a escondidas y llegaron de esta manera también a París, donde fueron conocidos en el círculo de los románticos. Así pues, no debe subestimarse la gran influencia que los *Caprichos* tuvieron en la primera mitad del siglo XIX en el desarrollo de la estética romántica en Francia. Para la generación de los románticos, tanto para los escritores como para los pintores, la obra gráfica de Goya se correspondía con los nuevos valores estéticos que Victor Hugo (1802-1885) presentó en el programa estético de su *Préface de Cromwell* de 1827, especialmente la conexión de lo grotesco con lo sublime, que fue reconocida en los grabados de Goya en la confrontación de aspectos muy contradictorios.

Aunque los *Caprichos* de Goya, en particular, reciben la calificación de grotescos desde el Romanticismo francés, ninguno de los ochenta aguafuertes ha sido analizado sistemáticamente desde esta perspectiva, y en los manuales sobre el concepto, la estética y la definición de lo grotesco ni siquiera se menciona a Goya. Heinrich Schneegans (1863-1914), quien subsume todo aquello que parece «*amüsant und merkwürdig*» (divertido y extraño) dentro de lo grotesco,[1] busca sus ejemplos en la literatura, especialmente en François Rabelais o Théophile Gautier, pero a Goya no lo menciona ni una sola vez.[2] En contraste con ello, Wolfgang Kayser (1906-1960) se refiere muchas veces a Goya en su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, publicado por primera vez en 1957, en el que lo nombra, pero sin examinar ninguna de sus obras en detalle. Alude tan solo brevemente al grabado *Desastres de la Guerra* 71 (*Contra el bien general*), destacando la deformación fantástica del hombre que lee mediante la animalización, lo que contrasta con la representación realista de las personas que se ven al fondo del grabado, víctimas de la miseria y las terribles consecuencias de la guerra.[3] El ciclo de los *Desastres de la Guerra* es, en opinión de Kayser, «tendencioso por naturaleza. Pero su verdadera profundidad solo se puede sondear desde una perspectiva grotesca, que opera de un modo bastante diferente».[4] Después de todo, con Goya y algunos otros pintores a los que menciona, Kayser abre una nueva perspectiva intermedial a la investigación de lo grotesco, teniendo en cuenta que el concepto de lo grotesco tuvo su origen en el Renacimiento en la pintura, en concreto, en las excavaciones efectuadas hacia 1480 en Roma en el palacio de Nerón (Domus Aurea), en cuyas bóvedas, semejantes a una extraña cueva (*grotta*), fue descubierta una ornamentación arabesca y extraña, una mezcla de humano, animal y vegetal.[5]

Como Schneegans, Mijaíl Bajtín (1895-1975) se concentra en la literatura y específicamente en Rabelais, sin referirse a Goya, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, otro manual de la investigación de lo grotesco, publicado en 1965 en Moscú.[6] Bajtín enfatiza la función subversiva y angustiosa de lo grotesco, especialmente como corporalidad deformada.[7] Tampoco se menciona a Goya en el libro *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, publicado en 2001, de Peter Fuss. Fuss considera lo grotesco como «*ein Medium der Transformation kultureller Formationen*»[8] (un medio de trans-

1. Schneegans, H., *Geschichte der Grotesken Satire*. Estrasburgo: Trübner, 1894, pág. 10.

2. Sobre el concepto de lo grotesco de Schneegans, véase Fuss, P., *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, págs. 65-69.

3. Véase Kayser, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Traducción de J.A. García Román. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010, págs. 24-25.

4. *Ibidem*, pág. 68, núm. 15.

5. Véase Scholl, D., *Von den «Grottesken» zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, 2000, págs. 15 y 65-127.

6. Véase Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza, 1990.

7. Sobre el concepto de lo grotesco de Bajtín, véase Scholl, D., *Von den «Grottesken»…*, págs. 24-28; Fuss, P., *Das Groteske…*, págs. 74-80, y Rosen, E., «Grotesk», en Barck, K. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001, vol. 2, pág. 879.

8. Fuss, P., *Das Groteske…*, pág. 13.

formación de las formaciones culturales) y como «*Produkt der Dekomposition symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen sowie der Permutation und modifizierten Rekombination der im Zuge dieser Dekomposition freigesetzten Elemente*»[9] (producto de la descomposición de las estructuras de orden simbólico-culturales y de la permutación y recombinación modificada de los elementos que tienen su origen en este proceso de descomposición).



1. Francisco de Goya *Capricho* 4, 1799, aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril, 21, 9 × 15,4 cm.

El «Capricho 4» («El de la rollona») como grabado grotesco

Si lo grotesco implica todo aquello que parece extraño, deformado, ridículo y fuera de lo regular y normal, pero que ejerce una gran fascinación sobre el espectador, esta definición ciertamente se puede aplicar al *Capricho* 4 (ilustración 1), uno de los primeros grabados de la serie. Ya a primera vista ejerce un efecto extraño, a pesar de que parece tener una estructura simple y fácil de comprender; sin embargo, y en contraste con la primera impresión de simplicidad, es un grabado caracterizado por contrastes extremos y un contenido ambiguo y complejo que permite muchas interpretaciones.

En un espacio indefinido, indefinible, abierto por los cuatro lados, se ven dos personas en primer plano y dos objetos en el fondo, de los cuales el delantero parece ser una canasta. Un hombre barbudo vestido con ropa de niño y con una toca extraña quiere avanzar, pero es arrastrado por otro hombre con dos andadores en la dirección opuesta. Se apoyan el uno contra el otro, porque cada uno de ellos quiere correr en la dirección opuesta a la del otro. El hombre barbudo tiene el dedo en la boca como un niño pequeño; alrededor de la cintura lleva un cinturón ancho, del que cuelgan algunos objetos. La leyenda del grabado reza «El de la rollona». Cuál es la significación del grabado y de su leyenda y qué lo hace parecer tan grotesco es algo que no se comprende a primera vista y sin conocimiento de los contextos: ya los primeros comentaristas franceses de los *Caprichos* que describieron el grabado en el siglo XIX, tienen que admitir que no saben ni entienden cuál es el tema tratado en el mismo. Eugène Piot (1812-1890), el autor del primer catálogo de la obra de Goya, de 1842, escribe: «*Nous n'avons pas la clef de cette caricature*» (Nos falta la clave de esta caricatura), y Pierre-Gustave Brunet (1805-1896),[10] quien publicó en 1865 una de las primeras monografías sobre Goya, supone: «*Il y a là quelque*

9. *Idem.*

10. Piot, E., «Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Francisco Goya», *Le Cabinet de l'amateur*, 1, 1842, págs. 347-355, en concreto pág. 347.



2. Francisco de Goya *Dibujo preparatorio del Capricho* 4, incluido en *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, de Francisco Javier Sánchez Cantón. Barcelona: 1949 [s.p.]

allusion insaisissable aujourd'hui» (Hay en esta obra alguna alusión imposible de entender hoy día).[11] A partir de entonces, en algunas publicaciones sobre Goya se presentaron informaciones contextuales sobre el grabado, pero aún no se ha realizado una interpretación exhaustiva desde la perspectiva de lo grotesco.[12] Se conserva un dibujo preparatorio del *Capricho* 4 (ilustración 2), en el que las dos figuras, a excepción de pocos detalles, tienen ya la misma estructura y posición que en el grabado definitivo.[13] Además del dibujo preparatorio existen tres pruebas conocidas.

La leyenda «El de la rollona»

Debe aclararse en primer lugar qué significa la leyenda «El de la rollona». No era la original, pues la leyenda de la prueba reza «Que Bruto Soy». Esto se puede interpretar como una manifestación del barbudo en el *Capricho* 4 que, comportándose como un niño, formula aquí una declaración reflexiva, lo que significaría que el adulto decidió deliberadamente y de manera insidiosa seguir siendo niño para poder disfrutar y aprovechar las ventajas de ese estado.

Solo en las otras dos pruebas aparece la leyenda que se encuentra en la versión final, en una de ellas en la variante ortográfica «El de la Royona», que se corresponde con la articulación de la palabra *Rollona*, y en la otra como «El de la Rollona», a diferencia de la versión final con el sustantivo *Rollona* escrito con mayúscula.

De hecho, se trata de una locución proverbial, documentada ya en el Siglo de Oro. Sebastián de Covarrubias Horozco cita en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1674, el refrán: «El niño de la Rollona, que tenía siete años y mamaba», y añade: «... hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus

11. Brunet, G., *Étude sur Francisco Goya. Sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*. París: Aubry, 1865, pág. 31.

12. Sobre el *Capricho* 4, véase Alcalá Flecha, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho* 4, "El de la Rollona", de Goya», *Goya,* 198, 1987, págs. 340-345; López Vázquez, J.M.B., «La necesidad de educación y su importancia en los niños y jóvenes en *Los Caprichos* de Goya», en Romaní Martínez, M.; Novoa Gómez, M.Á. (eds.), *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, págs. 475-492.

13. Véase Blas, J.; Matilla, J.M.; Medrano, J.M. (eds.), *El libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, pág. 73.

madres; salen estos grandes tontos o grandes bellacos viciosos».[14] La Rollona generalmente no es la madre, sino la nodriza o la niñera. En la primera edición del *Diccionario de Autoridades*, en el tercer tomo de 1737, figura la explicación siguiente: «Rollona. adj. que se aplica en estilo festivo á la muger rolliza y fuerte: y solo tiene uso en la phrase el Niño de la Rollona».[15] Así, el «Niño de la Rollona» o «El de la Rollona» describe a un niño mimado y cuidado por una niñera.

Muy difundido fue el motivo en el teatro español de los siglos xvii y xviii, sobre todo en géneros como la mojiganga, el entremés o el sainete.[16] En algunas piezas de teatro, el término *Rollona* apareció incluso en el título. El de la Rollona se distingue por su tamaño y muchas veces por su gula.[17] Le falta toda educación porque está totalmente mimado. En el *Sainete del Niño de la Rollona*, anónimo y publicado en 1720, se mencionan explícitamente los andadores, en una acotación que se corresponde notablemente con el *Capricho* 4: «La Niña será un hombrón con colores en la cara, unas sayas y un mandil y lo traerá una mujer de los andadores, y el Niño también será otro hombre y lo traerá una mujer ridículamente».[18]

La estructura grotesca

El *Capricho* 4 ejerce ya un efecto grotesco a causa de su extraño protagonista, pero una mirada más precisa a los parámetros estructurales y las proporciones de la imagen nos revelará su estructura genuinamente grotesca. Claudette Dérozier, que analizó en 1973 por primera vez la estructura del *Capricho* 4, advierte que las dos figuras ni siquiera llenan la mitad del espacio de la imagen, dominado por el negro de la aguatinta, donde falta cualquier posibilidad de orientación, lo que expresa con la pregunta: «*Où sommes-nous?*» (¿Dónde estamos?).[19] El adulto con ropa de niño está «*dans un équilibre précaire*» (en un equilibrio precario), aunque sujeto a la altura de los hombros por los andadores: «*L'oblique de son corps est suspendue au-dessus du néant représenté par l'horizontale avec laquelle elle est constamment sur le point de se confondre, si ce n'était la force contraire des deux obliques des bretelles parallèles qui la retiennent dans ce déséquilibre permanent, sans toutefois lui communiquer le moindre mouvement; ce sont deux forces qui s'annulent…*» (La posición oblicua está suspendida sobre la nada, representada por la horizontal, con la cual está siempre a punto de confundirse, de no ser por la fuerza opuesta de los dos andadores paralelos oblicuos que mantienen la figura en un desequilibrio permanente, sin imprimirle el menor movimiento; se trata de dos fuerzas que se anulan la una a la otra…).[20] En otro análisis de la estructura del *Capricho* 4 realizado por Werner Busch en 1986, este llega a conclusiones similares, pero apunta además que en este grabado se produjo una ruptura con la perspectiva central tradicional, ya que los andadores se colocaron como si estuvieran conectados a las asas de la canasta y parece como si

14. Citado según Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arrelano y Rafael Zafra. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pág. 1313.

15. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Francisco del Hierro, 1737, vol. 3, pág. 634.

16. Véase Faliu-Lacourt, C., «El Niño de la Rollona», *Criticón*, 51, 1991, págs. 51-56; Buezo, C., «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, 56, 1992, págs. 161-178.

17. Véase Buezo, C. (ed.), *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger, 2005, vol. 2, pág. 149.

18. *Ibidem*, pág. 53.

19. Dérozier, C., «Essai d'approche des *Caprices* de Goya par l'analyse formelle (signification des fonds et des décors)», en *Hommage à Georges Fourrier*. París: Centre de Recherches d'Histoire et Littérature-Les Belles Lettres, 1973, págs. 141-152, en concreto pág. 146.

20. *Idem*.



3. Francisco de Goya *Capricho* 4 (esquema geométrico con diagonales).

todos los objetos y sujetos hubieran sido colocados en distancias y perspectivas inusuales entre sí.[21]

En mi propio análisis estructural del *Capricho* 4, que realizaré a continuación, comienzo por las fuerzas diagonales que emanan de las dos figuras antagónicas, de las cuales la una, en el primer plano, tiende hacia la izquierda, mientras que la otra, en el fondo, tiende hacia la derecha. Al contrario del *Capricho* 43, en el que el margen izquierdo (por lo menos en la parte inferior, debido al tablón rectangular del lateral del escritorio del artista que duerme) ofrece al observador una orientación fija,[22] el *Capricho* 4 está abierto en todas las direcciones, sin límite alguno, por lo que ni el margen inferior o superior ni los laterales proporcionarán posibilidad de orientación alguna. Lo mismo cabe afirmar del fondo oscuro, que tampoco permite ninguna posibilidad de orientarse, en contraste con el dibujo preparatorio del *Capricho* 4, en el que el fondo tenía una bipartición creada por una línea vertical situada casi en el eje central de la imagen, con una zona un poco más grande y más oscura a la izquierda, por efecto de un plumeado, y una zona más estrecha y más clara a la derecha. Ya en el dibujo preparatorio el suelo está tan indeterminado como en el grabado. También la sombra a la derecha de las dos personas existe ya en este.

Pero el *Capricho* 4 no solo está abierto hacia todos los lados, sino que supone incluso una derogación de las leyes de la perspectiva central –como ha demostrado Busch en su análisis estructural–, lo que es obvio en la posición de los andadores, cuya diagonalidad está dislocada de tal forma que uno tiene la impresión de que lo que se arrastra no es el adulto vestido como un niño sino el asa de la cesta, cuya posición además es indeterminada en relación con la posición de las dos personas. Las personas y los objetos representados parecen colocados arbitrariamente porque las relaciones entre ellos no se corresponden con los parámetros de la perspectiva central académica. Goya rompe aquí conscientemente con la tradición y desorienta la mirada con perspectivas y proporciones inusuales.

Las fuerzas determinantes en el espacio del *Capricho* 4 son, sin embargo, como se expondrá en el análisis siguiente, las diagonales que orientan la dinámica difusa de las dos personas divergentes en direcciones diagonales opuestas, que actúan simultáneamente y se superponen o se cruzan (ilustración 3). Los dos andadores constituyen fuerzas diagonales evidentes. Si se

21. Véase Busch, W., «Goya und die Tradition des *capriccio*», en Imdahl, M. (ed.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Colonia: DuMont, 1986, págs. 41-73 y 172-174, en concreto págs. 62-63.

22. Véase Jacobs, H.C., *Der Schlaf der Vernunft. Goyas «Capricho 43» in Bildkunst, Literatur und Musik*. Basilea: Schwabe, 2006, pág. 43; *idem*, *El sueño de la razón. El «Capricho 43» de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid: Iberoamericana, 2011, págs. 36-37.



4. Francisco de Goya *Capricho* 4 (esquema geométrico con horizontales y verticales).

prolongan estas líneas diagonales, la inferior acaba en la esquina inferior izquierda de la imagen. Si imaginamos otra línea diagonal que sale de la esquina derecha superior opuesta de la imagen y discurre paralela a las otras dos diagonales, es evidente que esta tercera diagonal perfila los contornos superiores del brazo oblicuo del adulto vestido de niño y roza la esquina derecha de la canasta. A efectos de esta diagonalidad, los puntos importantes de orientación no son, obviamente, los márgenes de la imagen, sino las esquinas diagonalmente opuestas (abajo a la izquierda y arriba a la derecha). Lo mismo puede observarse respecto de la otra diagonalidad –opuesta– que tiene puntos de intersección y de orientación en las otras dos esquinas opuestas (arriba a la izquierda y abajo a la derecha): la diagonal que pasa por la esquina superior izquierda de la imagen perfila la espalda de la figura inclinada hacia la izquierda y particularmente el contorno trasero de la pierna izquierda inclinada hacia delante. La diagonal que pasa por la esquina inferior derecha de la imagen traza los contornos del ribete de la manga de la figura del fondo. En el caso de las dos fuerzas diagonales opuestas, las respectivas esquinas opuestas son los únicos puntos de orientación que pueden identificarse, mientras que no existe marco o por lo menos falta un lado del marco, como ocurre en el *Capricho* 43, y por lo tanto no desempeña su función tradicional de punto de referencia en la imagen (ilustración 4).[23]

En comparación con las fuerzas diagonales, el centro de la imagen y la intersección de la horizontal y vertical a través de este revisten menor importancia: la horizontal situada en la mitad de la imagen cruza la cara del adulto vestido de niño, formando casi la base de su nariz, así como el contorno facial de la figura posterior.

La vertical de la mitad de la imagen pasa, por el contrario, por el contorno izquierdo del librito, único objeto que se encuentra en una posición paralela a los márgenes. La desorientación, que tanto Dérozier como Busch reconocen como una peculiaridad estructural del *Capricho* 4, y la ruptura con la perspectiva central tradicional, sobre la que llama la atención Busch, ya son suficientes para caracterizar la estructura del grabado como grotesca, teniendo en cuenta que el *Capricho* 4 se corresponde exactamente con la definición que Kayser da de lo grotesco como manifestación de la pérdida de orientación en el mundo: «Lo grotesco es una estructura». Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: «lo grotesco es el mundo en estado de enajenación».[24] Sobre todo la desorienta-

23. Sobre la función del marco en la obra de Goya, véase Beyer, V., *Rahmenbestimmungen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*. Múnich: Wilhelm Fink, 2008.

24. Kayser, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010, pág. 309.

ción es para Kayser un constituyente esencial de lo grotesco: «Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. [...] El mundo enajenado no nos permite orientación alguna; nos parece absurdo sin más».[25] Es cierto que en el caso del *Capricho* 4 hay una orientación estructural mediante las cuatro esquinas de la imagen, pero de forma tan oculta que, pese a su efecto en ella, no puede ser percibido de manera inmediata.

Los comentarios manuscritos del siglo XIX al «Capricho 4»

Ya para los contemporáneos de Goya –y aún más para las generaciones siguientes a lo largo del siglo XIX–, muchos de los *Caprichos* resultaban tan enigmáticos que, desde los primeros decenios del siglo, se produjeron comentarios manuscritos anónimos, imprescindibles para aclarar su sentido. Dichos comentarios se refieren bien al conjunto de un *Capricho* (en cuanto combinación de imagen y texto), bien solamente a uno de sus componentes (al texto o a la imagen, o a un elemento singular del uno o de la otra). En el marco de un proyecto de investigación apoyado por la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft), pretendemos publicar todos estos comentarios sobre los *Caprichos* en una futura edición crítica completa. Con la edición de los textos originales traducimos los textos españoles, franceses e ingleses al alemán, de manera que la edición será multilingüe.[26] En primer lugar, vamos a distinguir las *explicaciones*, que se corresponden con los diversos textos relativos a los distintos *Caprichos*, de los *comentarios*, que se corresponden con los distintos manuscritos.

La primera explicación Ayala [A04] reza:

> [A04:] 4... Los hijos de los Grandes se atiborran de comida, se chupan el dedo y son siempre niñotes / aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andadores.

El conde de la Viñaza reproduce en su versión imprimida de la explicación Ayala [A2-04] el término sinónimo *andaderas* en vez de la palabra *andadores*:

> [A2-04:] 4.ª Los hijos de los grandes se ativorran de comida, se chupan el dedo y son siempre niñotes, aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andaderas.[27]

Los Grandes formaron el rango supremo de la jerarquía de la nobleza española. Creada e institucionalizada en 1520 por el rey Carlos V, esta clase incluía a todos los duques y a los nobles designados específicamente por el rey. Al final del siglo XVIII cerca de 120 personas se

25. *Ibidem,* págs. 310-311. Véase Kayser, W., «Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken», en Weisstein, U. (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlín: Erich Schmidt, 1992, págs. 173-179, en concreto págs. 176-177. Sobre el concepto de lo grotesco de Kayser, véase Scholl, D., *Von den «Grottesken» zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, 2000, págs. 20-23; Fuss, P., *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, págs. 69-74; Rosen, E., «Grotesk», en Barck, K. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001, vol. 2, pág. 878.

26. Agradezco las numerosas sugerencias y fructíferas discusiones a los dos colaboradores científicos del proyecto apoyado por la DFG, Mark Klingenberger y Dra. Nina Preyer.

27. Citado por Muñoz Manzano, C. (conde de la Viñaza), *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Manuel G. Hernández, 1887, págs. 328-329. Es posible que el conde de la Viñaza cambiara el texto concienzudamente, cometiera un error de transcripción o tuviera un manuscrito cuya versión desconocemos.

contaban entre los Grandes.[28] Esta clase era criticada por los viajeros extranjeros desde su perspectiva de observadores de las condiciones actuales de la época en España.[29] En la primera parte, la explicación Ayala [A04] se refiere a la vida de los hijos mimados de los Grandes, de la cual se mencionan estos dos detalles: que se atracan y se chupan el dedo; a pesar de que tienen largas barbas y son, por tanto, adultos, se comportan como si todavía fueran niños pequeños. En la segunda parte de la explicación Ayala [A04], se describe cuáles son las consecuencias que se derivan del hecho de que los hijos de los Grandes nunca hayan alcanzado la madurez: no son capaces de ir por la vida de manera autónoma, sino que necesitan el apoyo de personal instruido. Los lacayos les llevan de un lado a otro con andadores. No solo la barba era un atributo típico de los *niños de la Rollona*,[30] sino también los andadores. La crítica a la educación no es general, sino que está específicamente relacionada con la educación de la alta nobleza y las consecuencias de un pobre régimen educativo de los Grandes, del cual resulta que sus hijos son incapaces de manejar sus vidas de manera independiente y responsable.

La reacción directa a la explicación Ayala [A04] es la explicación Kollektiv [K04], que tuvo su origen en el círculo de amigos de Goya:

> [K04:] 4. La negligencia, la tolerancia y el mismo[31] hacen á los niños anto-/jadizos, obstinados, sobervios, golosos, perezosos é insufribles; llegan á / grandes, y son niños todavia, tal es la Rollona.

La explicación Prado [P04], la copia autógrafa de la explicación Kollektiv [K04] por la mano de Goya, reza:

> [P04:] 4 La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen à los niños antojadizos obsti-/nados soberbios golosos perezosos e insufribles. llegan à grandes y son niños / todavia, Tal es el de la rollona.

Entre las explicaciones Kollektiv [K04] y Prado [P04] se nota una diferencia significativa: en la explicación Kollektiv [K04] el final dice «tal es la Rollona», lo que tomado literalmente significaría que solamente la niñera sería la persona responsable de la educación de los hijos de la nobleza española, algo que en el contexto tradicional de *El de la Rollona* no tiene ningún sentido. Copiando la explicación Kollektiv [K04], Goya corrigió esto obviamente, pues en la explicación Prado [P04] la última frase se lee de manera correcta «Tal es el de la rollona», con lo que la crítica se dirige claramente hacia los niños malcriados. Dado que la versión de la explicación Kollektiv [K04] no se encuentra en ningún comentario posterior, se puede suponer que el comentario Kollektiv [K] solo estuvo a disposición de Goya para la copia del comentario Prado [P].

En las explicaciones Kollektiv [K04] y Prado [P04] y en todos los comentarios de la línea de manuscritos copiados que tiene su origen en el comentario Prado [P], se mencionan tres rasgos característicos y costumbres de los pedagogos a causa de los cuales los niños no pueden llegar a ser personas autónomas: «La negligencia, la tolerancia y el mimo». Por eso conservan sus defectos hasta la edad adulta. Estas características negativas de los niños se detallan en una serie de seis adjetivos: «antojadizos, obstinados, sobervios, golosos, perezosos é insufribles». En la última frase la leyenda del grabado se cita como símbolo del resultado de este pobre programa educativo: un niño como esos es el de la Rollona. La frase «llegan a grandes» es ambigua: puede entenderse en el sentido de crecer, pero si se lee la explicación Kollektiv [K04] como

---

28. Véase Blas, J.; Matilla, J.M.; Medrano, J.M. (eds.), *El libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, pág. 72.

29. Véase, por ejemplo, Kaufhold, A., *Spanien wie es gegenwärtig ist*. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1797, págs. 386, 389, 390 y 406.

30. Véase Faliu-Lacourt, C., «El Niño de la Rollona», *Criticón*, 51, 1991, pág. 55.

31. *Recte:* mimo.

réplica directa a la explicación Ayala [A04], la frase podría ser entendida en el sentido de *se hacen Grandes*. Debido a esta ambigüedad, también la explicación Kollektiv [K04] se podría entender no solo como una crítica a una educación cuyo resultado es la inmadurez, sino también como una crítica a la educación específica que los Grandes dedican a sus hijos, lo que implica también una crítica a la alta nobleza.

En la écfrasis de la explicación Rauch [R04], la figura central es identificada justamente como un adulto, pero su disfraz de niño, sin embargo, es erróneamente interpretado como una «saya corta» y un turbante:

> [R04:] 4.ª
>
> Lamina quarta
>
> Representa un hombre de bastante edad, / con los dedos en la boca, figura extraña, / vestido con saya corta, y un turbante en / la cabeza, y otra figura de hombre tras él, / que tira una cesta con unas cuerdas.
>
> Explicación
>
> La negligencia, la tolerancia y el mimo, / hacen á los Niños antojadizos, obstinados, / sovervios, golosos, perezosos, é insufri-/bles: llegan á grandes, y son Niños toda-/via; tal es el de la Rollona.

De hecho, en la écfrasis de la explicación Rauch [R04] el hombre representado a la derecha no se pone en relación directa con el adulto central, vestido como un niño, sino que se nos dice de él «que tira una cesta con unas cuerdas». El autor anónimo de esta explicación es el único que lo ve así y que no reconoce la distorsión de la perspectiva central tradicional como tal, mientras que todos los demás comentaristas asumen simplemente que el adulto vestido de niño es arrastrado con los andadores por el hombre situado a la derecha.

Las explicaciones de un grupo de manuscritos de la línea Prado contienen, como añadidura entre corchetes, las palabras «La Grandeza de España», que tienen su origen claramente en la explicación Ayala [A04]. Solo la explicación Norton Simon IV [NS4-04] se refiere a algunos detalles del grabado y los interpreta en el sentido de la explicación Ayala [A04]:

> [NS4-04:] Los hijos de los grandes se crian como niñas mimadas; / se chupan los dedos, se atracan de alimentos, no andan / sino arrastrados por lacayos, y cargados de dijes; tie-/nen barbas y conservan aun todas las credulidades / de la infancia.
>
> (Atribuido á Goya)

En primer lugar se precisa que los hijos de los Grandes son mimados como niñas, lo que sugiere que uno de los errores de la educación es también la feminización. Se destacan la golosina, gula y codicia de los hijos de los Grandes, lo que es ilustrado con el hecho de que carecen de todas las convenciones de la buena conducta y de los modales adecuados en la mesa porque tienen la costumbre de lamer sus dedos y de abalanzarse sobre la comida. Se hace hincapié en su inmovilidad, ya que solo son capaces de andar cuando son tirados por los lacayos y adornados con amuletos. Lo que no se explica es por qué son necesarios los amuletos para movilizarlos. En la explicación Norton Simon V [NS5-04], el grabado es interpretado en sentido político como una alusión al reinado de Carlos IV. Aquí el motivo de los andadores es aplicado y relacionado con la monarquía, que necesita tales andadores. Con qué acontecimientos o medidas políticas podría relacionarse esto es una cuestión que queda sin respuesta:

> [NS5-04:] Alucion[32] á la monarquia que bajo el cetro de / Carlos IV necesitaba andadores.
>
> (Otro comentario)

32. *Recte:* Alusión.

La explicación Stirling-Maxwell [SM04] se distingue de la explicación Ayala [A04], aunque tiene sin duda una relación con ella:

> [SM04:] 4. Los hijos de los grandes señores, se atiborran de comida, se / chupan el dedo, y son siempre niñotes, que necesitan q.ᵉ / un lacaio les lleve con andadores

Al contrario de la explicación Ayala [A04], no se alude aquí a los Grandes, sino a los «hijos de los grandes señores». Con esto se elimina la crítica explícita a la alta nobleza, ya que esta alusión puede abarcar a todas las personas de la alta sociedad. Llama la atención que esta referencia a los Grandes es retomada en todas las explicaciones de la línea Stirling-Maxwell, grupo I. Además, se mencionan expresamente los amuletos que están colgados de la cintura del adulto vestido de niño. A modo de ejemplo de este grupo de comentarios, citaremos la explicación Biblioteca Nacional de España [BNE04]:

> [BNE04:] 4. Los hijos de los Grandes se crian siempre ni-/ñotes, chupandose el dedo, atiborrandose de comida, arrastrados por los Lacayos, llenos de dixes supersticio-/sos, aun cuando yá son barbados.

En las explicaciones de la línea Stirling-Maxwell-Linie, grupo II, se acepta, al igual que en la explicación Stirling Maxwell [SM04], la expresión «hijos de los grandes señores» y con esto se elimina casi totalmente la crítica a la nobleza, por ejemplo en la explicación Sánchez Gerona [SG04]:

> [SG04:] 4. Los hijos delos grandes Señores siempre sonniñotes, se chupan el dedo, se atiborraràn de comi-/da, ynecesitan que unlacayo les traiga con andadores.

Los atributos de la barba y de los andadores se omiten aquí. Solo en la explicación inglesa Dobree [DOe2-04], que se asemeja a las explicaciones de la línea de Stirling-Maxwell, grupo II, se conserva aún una clara referencia a la nobleza:

> [DOe2-04:] 4 The sons of noblemen are like infants: they suck their fingers, gormandize, and / require a servant with leading strings.
>
> (Los hijos de los nobles son como niños: se chupan sus dedos, fiesta, banquetean y necesitan un sirviente con andadores.)

La explicación Art Gallery of South Australia [AGA04] reza: «*Well done by fear!*» (¡Buen resultado por miedo!). Aquí hay una alusión al hecho de que la superstición es utilizada deliberadamente como un medio de educación para inculcar el miedo a los niños. Por lo tanto, su comportamiento obediente no es el resultado de una educación favorable a los niños, sino de su miedo. En este sentido, el comentario se corresponde con la concepción educativa de la Ilustración según la cual el miedo tendría que ser eliminado de la educación.

Los amuletos

Llaman la atención los cuatro objetos que cuelgan del cinturón ancho del adulto vestido de niño. Únicamente en las explicaciones Norton Simon IV [NS4-04] y en las de la línea Stirling-Maxwell, grupo II, se los identifica como amuletos, con los que están cargados los hijos de los

Grandes, sin especificar de qué amuletos se trata ni cuál es su función y significación. Solo Juan Antonio Llorente (1756-1823)[33] identifica tres de los cuatro amuletos en una explicación manuscrita francesa, escrita probablemente durante su exilio en Francia, nombrándolos reliquias:

> [LL04:] Celle du n.° 4, un petit enfant d'un seigneur, nourri / par une femme du vulgaire, et chargé de reli-/ques, du livre des evangiles, d'une sonnétte, / de la main du Taju &c.[a]
>
> (Aquella del número 4, el hijo pequeño de un gran señor, nutrido por una mujer del vulgo y cargado de reliquias, un librito de evangelios, una campanilla, el pie de tejón etc.)

Lo que Llorente denomina «*la main du Taju*» es sin duda el pie de tejón: en España existen muchas denominaciones dialectales del tejón,[34] y también la variante *taju* o *tajú* está documentada en algunas regiones.[35] Es ciertamente extraordinario que Llorente utilizara una forma dialectal en vez de la denominación francesa *blaireau*.

Analizaremos en detalle los cuatro amuletos, en su secuencia de derecha a izquierda.[36] De hecho, los amuletos han motivado muchas interpretaciones falsas y errores fácticos que se rectificarán aquí.[37]

El pie de tejón

Por lo que respecta al amuleto representado más a la derecha, se trata de un pie de tejón engastado en una cápsula de plata, que cuelga de una cadenita fijada con un corchete en el centro de la tapa redonda de la cápsula. El pie de tejón era en España un amuleto popular contra el

---

33. Juan Antonio Llorente, del cual Goya pintó un retrato entre 1810 y 1811, fue ordenado sacerdote en 1779 y ascendió rápidamente en la jerarquía de la Iglesia. Como comisario y secretario de la Inquisición de la Corte, en 1793 le fue dado el encargo de analizar la situación actual de la Inquisición, y en este contexto describió los abusos y confió el manuscrito con sus resultados a Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811). Como partidario del movimiento de reforma jansenista, fue destituido de sus cargos en 1801 y puesto bajo arresto domiciliario. Bajo el dominio francés en España propuso a Napoleón la secularización del clero y la disolución de las órdenes religiosas. En 1813 tuvo que huir a Francia; vivió desde 1814 en París, donde en 1817 y 1818 publicó los cuatro volúmenes de su *Histoire critique de l'Inquisition*.

34. Las denominaciones españolas del *tejón* varían según las regiones. Unas variantes, derivadas del latín *taxus*, son: *tejo*, *tajón*, *tajubo*, *tajudo*, etc. Sobre estas variantes, véase Zabala Albizua, J.; Saloña Bordas, M., «Bases para una etnozoología del tejón *(Meles meles L.)* con especial referencia en el ámbito cultural vasco», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 37, 80, 2005, págs. 319-328, en concreto págs. 320 y 322. Sobre la denominación «manos de tasugo», véase Osma y Scull, G.J. de, *Catálogo de azabaches compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el aojo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid: [s.e.], 1916, pág. 25.

35. Véase Pastor Blanco, J.M., «Caracteres lingüísticos de la Rioja (I): Claves fónicas y claves morfosintácticas», *Berceo*, 146, 2004, págs. 7-65, en concreto págs. 12 y 20. Sobre otras variantes como *tajón*, *tajudo*, *tasugo*, *tazugo*, véase *ibidem*, pág. 10; sobre *tajubo* y *tajugo*, véase *ibidem*, pág. 21.

36. Casariego identificó tres amuletos (como pie de tejón, campanilla y librito de evangelios) y aludió a su función de proteger del mal de ojo. Véase Goya y Lucientes, F., *Los Caprichos. Colección de ochenta y cinco estampas en las que se fustigan errores y vicios humanos* [Casariego, R. (ed.)]. Edición facsímil. Madrid: Ediciones Velázquez, 1978, [s.p.]: [texto sobre el *Capricho* 4] «De la faja cinturón del niño (?), ya con barbas, cuelgan una mano de tejón, como dije supersticioso, una esquila y el libro de los "evangelios", amuletos frecuentes para evitar "el mal de ojo"».

37. Estos errores son los siguientes: Paas reconoce entre los amuletos «*eine Rassel*» (una sonaja) que no está representada en el *Capricho* 4. Véase Paas, S. (ed.), *Francisco de Goya, Die «Caprichos». Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 10. Dezember 1976 bis zum 20. Februar 1977*. Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1976, pág. 38. Busch identifica los amuletos erróneamente como «*vom Gürtel hängenden Spielzeug*» (juguetes colgantes en el cinturón). Véase Busch, W., «Goya und die Tradition des *capriccio*», en Imdahl, M. (ed.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Colonia: DuMont, 1986, pág. 62. Alcalá Flecha escribe que hay entre los amuletos «un escapulario o estampa de efectos milagrosos», lo que no es el caso. Véase Alcalá Flecha, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho* 4, "El de la Rollona", de Goya», *Goya,* 198, 1987, pág. 340. Gumbrecht cita la explicación Ayala II [A2-04], publicada por el conde de la Viñaza en 1887, pero traduce *andaderas* erróneamente como «*Sänften*» (andas o literas), y este error de traducción y comprensión le induce a suponer que en el *Capricho* 4 hay representada una anda, lo que no es el caso. Véase Gumbrecht, H.U., *«Eine» Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, vol. 1, págs. 589-590; vol. 2, pág. 1224.

mal de ojo (aojo, aojadura, aojamiento).[38] Las miradas pueden implicar jerarquías de poder en el acto comunicativo: fijando uno al otro con su mirada lo cosifica en cierta manera. En su forma extrema, esto se puede ver en las creencias supersticiosas del mal de ojo que adquiere poder sobre alguien: se creía que tanto hombres como animales, pero también seres sobrenaturales o dioses, pueden tener el mal de ojo con el cual infligir daño a los hombres, animales y a veces incluso a los objetos inanimados solo con su mirada, bien deliberada e intencionadamente, bien sin su conocimiento ni volición.[39]

Ya Enrique de Villena (1384-1434) describe el mal de ojo en su *Tratado de fascinación o de aojamiento*, escrito hacia 1411: según él el mal de ojo surte el efecto de un veneno sobre todo en los niños pequeños, y enumera numerosos amuletos que se cuelgan a los niños para protegerlos del mal de ojo.[40] Enrique de Villena menciona también la piel o el pelo de tejón que se colgaba en el cuello de los animales con el fin de protegerlos de influencias nocivas: «Ponen eso mesmo a las bestias cuero con pelo de tasugo en el collar e cabeçadas».[41] Se trata de una superstición que se transmitió y practicó en distintas partes del mundo desde la antigüedad.[42]

Que estaba arraigada esta superstición de la pata del tejón en España lo demuestran numerosos textos literarios: en la *Celestina* de Fernando de Rojas, de 1499, el «pie de tejón»[43] es mencionado por Pármeno como objeto que uno puede encontrar en casa de la alcahueta Celestina. También en la pieza de teatro *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina* del poeta y dramaturgo mexicano Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) se encuentra esta superstición. El siervo describe a Celestina mencionando también la pata del tejón como uno de sus atributos:

> Hace tan raro jabón
> con el sebo y con la hiel,
> que hará mano de papel
> una mano de tejón.[44]

También Gaspar Lucas Hidalgo menciona este amuleto en sus *Diálogos de apacible entretenimiento*:

> No ayais miedo que me empache,
> En poneros dixezicos
> Colgados en los pechicos,
> De tasugo, ni azabache.
> Que vuestra hermosura rara,

---

38. Sobre los aspectos etnozoológicos y culturales del tejón, véase Zabala Albizua, J.; Saloña Bordas, M., «Bases para una etnozoología...». Sobre el pie de tejón en la creencia popular como medio para protegerse del mal de ojo en los siglos xvii y xviii, véase Baroja, C., *Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español. Catálogo de la colección de amuletos*. Madrid: Museo del Pueblo Español, 1945, pág. 17 y lám. xv, núm. 7376 y núm. 7815; Hansmann, L.; Kriss-Rettenbeck, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D. W Callwey, 1966, pág. 87, fig. 186, y pág. 93.

39. Sobre la historia cultural europea del mal de ojo, véase Seligmann, S., *Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker*. Berlín: Hermann Barsdorf, 1910, vol. 2; Hauschild, T., *Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen*. Berlín: Mensch und Leben, 1982.

40. Véase Villena, E. de, *Tratado de fascinación o de aojamiento*, en Cátedra, P.M. (ed.), *Obras completas de Enrique de Villena*. Madrid: Turner, 1994, vol. 1, págs. 325-341, en concreto págs. 330-332.

41. Villena, E. de, *Tratado de fascinación...*, pág. 332.

42. Véase Seligmann, S., *Der böse Blick...*, págs. 114-115.

43. Rojas, F. de, *La Celestina* [Damiani, B.M. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1980, pág. 77.

44. Salazar y Torres, A. de; Vera Tassis y de Villarroel, J. de; Cruz, Sor J.I. de la, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina* [Austin O'Connor, T. (ed.)]. Binghamton-Nueva York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1994, pág. 22, vv. 419-422. La obra incompleta se estrenó en 1675 o 1676 en Madrid, con una continuación de Juan de Vera Tassis, y fue publicada en 1681 en Madrid. Otra continuación de la obra fue escrita probablemente por sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

Os haze en qualquier enojo,
Seguros de mal de ojo
Pero no de mal de cara.[45]

Tirso de Molina (1579-1648) escribe en su comedia *La celosa de sí misma* del año 1627: «cierta mano de tejo / Que hemos engastado en oro».[46] Aún en textos literarios del siglo XVIII está representada esta superstición, por ejemplo, en *El lobo y el pastor*, una de las *Fábulas literarias* de Tomás de Iriarte (1750-1791), publicadas en 1782. El lobo quiere convencer al pastor de que él no es un mal animal, enumerando cuáles son sus cualidades para el hombre, por ejemplo, su pelaje, que en forma de un abrigo protege a los hombres de las enfermedades o las picaduras de pulgas. La tercera estrofa de la fábula que contiene la continuación de sus cualidades reza:

Mis uñas no trueco por las del tejón,
que contra el mal de ojo tienen gran virtud;
mis dientes ya sabes cuán útiles son,
y a cuántos con mi unto he dado salud.[47]

En el Museo del Pueblo Español en Madrid están conservados cinco amuletos en forma de tales patas de tejón engastadas en cápsulas de plata, procedentes de diferentes regiones de España (Salamanca y León), y que permiten inferir una amplia distribución.[48] Otro amuleto similar del siglo XIX, procedente de Castilla y León, se encuentra en la Colección Etnográfica Caja España.[49] El pie de tejón tenía una función apotropaica y debería proteger a su portador del mal de ojo,[50] una superstición muy arraigada en España.[51] Goya ha representado este amuleto de manera realista y auténtica.

El librito

Otro de los amuletos que Goya representa en el *Capricho* 4 es un librito, un objeto que simboliza otra superstición muy arraigada en la creencia popular. Así, Enrique de Villena escribe en su *Tratado de fascinación o de aojamiento* que «los moros» colgaban amuletos en forma de libritos a sus niños: «e pónenles libros pequeños escriptos de nombres e dízenles *tahalil*».[52]

---

45. Hidalgo, G.L., *Diálogos de apacible entretenimiento, que contiene unas Carnestolendas de Castilla*. Bruselas: Roger Velpius, 1610, pág. 31.

46. Molina, T. de, *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El Maestro Tirso de Molina)* [Hartzenbusch, J.E. (ed.)]. Madrid: M. Rivadeneyra, 1850, pág. 133.

47. Iriarte, T. de, *Fábulas literarias* [Prieto de Paula, Á.L. (ed.)]. Madrid: Castalia, 1992, pág. 159.

48. Véase Alarcón Román, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pág. 84, núm. 7815; pág. 56, núm. 1836; pág. 61, núm. 1919; pág. 79, núm. 7376A; pág. 135, núm. 13723.

49. Signatura: 1989/034-491. Ilustración en: Zabala Albizua, J.; Saloña Bordas, M., «Bases para una etnozoología del tejón *(Meles meles L.)* con especial referencia en el ámbito cultural vasco», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 37, 80, 2005, pág. 325. También los amuletos de azabache en forma de un pie de tejón eran muy populares en los siglos XVII y XVIII. Véase Franco Mata, M.Á., «*Azabaches del M.A.N.», Boletín del Museo Arqueológico Nacional, 4,* 1986*, págs. 131-167, en concreto pág.* 140.

50. Sobre amuletos contra el mal de ojo, véase Hauschild, T., «Abwehrmagie und Geschlechtssymbolik im mittelmeerischen Volksglauben», *Baessler-Archiv*, Neue Folge, 28, 1980, págs. 73-104.

51. Sobre la fe en el mal de ojo en España, véase Caro Baroja, J., «La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII», en *idem*, *Algunos mitos españoles*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974, págs. 185-295, en concreto págs. 258-270; Alarcón Román, C., *Catálogo de amuletos…*, págs. 11-15.

52. Véase Villena, E. de, *Tratado de fascinación o de aojamiento*, en Cátedra, P.M. (ed.), *Obras completas de Enrique de Villena*. Madrid: Turner, 1994, vol. 1, pág. 332.

En la ya citada explicación de Llorente [LL04], este identifica el librito representado en el *Capricho* 4 como librito de los evangelios. Tales amuletos en forma de libritos, que muestran la mezcla de elementos cristianos y profanos, no contenían el texto completo, sino normalmente solo el inicio de los cuatro evangelios; también ellos debían, como el pie de tejón, proteger del mal de ojo.[53] Los once libritos de evangelios conservados en el Museo del Pueblo Español en Madrid están decorados suntuosamente con bordados.[54] No es este el caso del librito de estilo sencillo que vemos en el *Capricho* 4, el cual no se asemeja a ninguno de los libritos de evangelios magníficamente decorados. Por el contrario, es tan sencillo como un ejemplar de un librito que contiene la regla benedictina (*Regla de San Benito*) en el Museo del Pueblo Español.[55] En consecuencia, es muy probable que se trate más bien de un librito con la regla benedictina que de los evangelios, como indica Llorente.[56] Por cierto, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), uno de los amigos de Goya, enumera en la nota 33 al *Auto de Logroño*, además de otros amuletos y también el pie de tejón, «la regla de San Benito».[57]

La campanilla

Generalmente las campanas tenían la función de proteger a los hombres de los elementos. Era una superstición que describió Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) en su diario en la fecha del 10 de mayo de 1795: «aquí se cree que las campanas mandan sobre todos los accidentes naturales del clima y la estación».[58] En particular, las campanillas de barro eran amuletos muy populares que debían proteger especialmente del rayo al portador.[59] Leandro Fernández de Moratín escribe sobre tales amuletos: «El poner en ridículo la creencia tonta de que una campanilla de barro nos pueda librar de los truenos, ¿es pecar contra la fe?».[60] También tenían las campanillas la función de retener con su sonido los malos espíritus del niño.[61] No tenían la función, como algunos han supuesto, de que el niño estuviera siempre al alcance del oído del criado.[62] Esto hubiera sido a lo sumo un efecto secundario.

---

53. Véase Alarcón Román, C., *Catálogo de amuletos…*, págs. 41-42.

54. Véase *ibidem*, pág. 88, núm. 8484; págs. 89-90, núm. 8485-8488; pág. 119, núm. 11497; pág. 65, núm. 2034; pág. 71, núm. 3191 (B-C); pág. 74, núm. 4073; pág. 77, núm. 6451; pág. 78, núm. 6453.

55. Véase *ibidem*, págs. 42 y 71, núm. 3192. En el Museo del Pueblo Español de Madrid se conserva un solo ejemplar de una regla de san Basilio (*Regula Basilii*). San Basilio fue uno de los cuatro Padres de la Iglesia Griega y el amuleto tiene probablemente su origen en un monasterio de monjes basilianos. Véase *ibidem*, págs. 42 y 102, núm. 10359.

56. Ya Sayre sugirió esta posibilidad. Véase Sayre, E.A., «El de la rollona», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988, págs. 210-212, en concreto pág. 211: «un librito con páginas de los *Evangelios* (o tal vez la *Regla de San Benito*)».

57. Fernández de Moratín, N.; Fernández de Moratín, L., *Obras*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1871, pág. 623. Ya Casariego advirtió las similitudes entre la nota 33 y el *Capricho* 4. Véase Goya y Lucientes, F., *Los Caprichos. Colección de ochenta y cinco estampas en las que se fustigan errores y vicios humanos* [Casariego, R. (ed.)]. Edición facsímil. Madrid: Ediciones Velázquez, 1978, [s.p.]: [texto sobre el *Capricho* 4].

58. Jovellanos, G.M. de, *Obras completas* [Caso Machicado M.T.; González Santos, J. (eds.)]. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo xviii-Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1999, vol. 7, pág. 216.

59. Sobre el uso de campanillas como amuletos, véase Alarcón Román, C., *Catálogo de amuletos…*, pág. 45, núm. 1519; pág. 52, núm. 1765; pág. 99, núm. 9894; pág. 101, núm. 10110; pág. 122, núm. 11977; pág. 124, núm. 12232; pág. 129, núm. 12785; pág. 134, núm. 13389. Véase también Hansmann, L.; Kriss-Rettenbeck, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D. W Callwey, 1966, pág. 182.

60. Citado por Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas* [Dowling, J.; Andioc, R. (eds.)]. Madrid: Castalia, 1990, pág. 176, n. 17. Es un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Ms. 18666/2).

61. Véase Horcajo Palomero, N., «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, págs. 521-530, en concreto pág. 522.

62. Véase Alcalá Flecha, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho* 4, "El de la Rollona", de Goya», *Goya,* 198, 1987, pág. 340: «una campanilla para que no escape al cuidado constante de sus criados». Véase Sayre, E.A., «El de la rollona…», pág. 211: «una campanilla quizás para que el lacayo pueda seguirle la pista».

La concha de Santiago de azabache

El amuleto colgado en el extremo izquierdo del cinturón de la figura central en el *Capricho* 4 es una concha de Santiago de azabache, no mencionada en la explicación de Llorente [LL04]. Está fijada con una cadenita en una cápsula de metal. El azabache tenía el valor de una piedra preciosa; es un material que puede ser transformado muy fácilmente en joyas y amuletos.[63] Las conchas se han utilizado desde la antigüedad como amuletos, por su supuesto efecto apotropaico contra el mal de ojo y contra encantamientos y enfermedades de todo tipo.[64] Sebastián de Covarrubias Horozco describe esta superstición en dos artículos de su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1674. Sobre el *azabache* escribe:

> Es una piedra negra lustrosa y no muy dura y en España hay algunos minerales della, de la cual en Santiago de Galicia hacen algunas efigies del Apóstol, cuentas de rosarios, higas para colgar de los pechos a los niños, sortijas con sus sellos y otras muchas cosas.[65]

El lema *higa* reza:

> Colgar a los niños del hombro una higa de azabache es muy antiguo, y comúnmente se inora su principio. Pudo tener origen de la misma materia, porque el succino o ámbar, y el azabache escriben tener propiedad contra el ojo…[66]

Solo con el desarrollo de la peregrinación a Santiago de Compostela se integraron estas conchas en contextos cristianos. Desde la Edad Media los peregrinos de Santiago portaban conchas naturales (vieiras) sobre su ropa, los sombreros, las bolsas o los bordones.[67] Las conchas eran perforadas dos veces en el área de la columna de la solapa de la cáscara, para poder enganchar una cadena o cuerda a la ropa. Eran inicialmente el símbolo de los peregrinos de Santiago de Compostela, pero a lo largo del tiempo se convirtieron en el atributo típico del peregrino en general (*signum peregrinationis*), siendo objeto de una distribución y recepción internacionales. Especialmente populares eran las réplicas de las conchas hechas de metal o de azabache.[68] También se engastaban manos de azabache en cápsulas de metal para colgarlas como amuletos.[69] En Santiago de Compostela existían desde la Edad Media tiendas de artesanía donde se

---

63. Véase Köster, K., *Pilgerzeichen und Pilgermuscheln von mittelalterlichen Santiagostraßen. Saint-Léonard, Rocamadour, Saint-Gilles, Santiago de Compostela. Schleswiger Funde und Gesamtüberlieferung*. Neumünster: Karl Wachholtz, 1983, pág. 145, n. 211.

64. Véase *ibidem*, pág. 142.

65. Citado por Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arrelano y Rafael Zafra. Madrid- Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pág. 260.

66. *Ibidem*, pág. 1953.

67. Acerca de la concha de Santiago en general, véase Plötz, R., «Signum peregrinationis. Heilige Erinnerung und spiritueller Schutz», en Kühne, H.; Lambacher, L.; Vanja, K. (eds.), *Das Zeichen am Hut im Mittelalter. Europäische Reisemarkierungen. Symposion in memoriam Kurt Köster (1912-1986) und Katalog der Pilgerzeichen im Kunstgewerbemuseum und im Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin*. Frankfurt-Berlín-Berna-Bruselas-Nueva York-Oxford-Viena: Peter Lang, 2008, págs. 47-70, en concreto págs. 57-70. Sobre las vieiras y su divulgación europea como amuletos devocionales, véase Köster, K., *Pilgerzeichen und Pilgermuscheln…*, págs. 119-155.

68. Sobre la concha de Santiago de azabache, véase Filgueira Valverde, J., «Azabaches compostelanos del Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, 2, 1943, págs. 7-22, en concreto pág. 17; Köster, K., *Pilgerzeichen und Pilgermuscheln…*, pág. 145; Franco Mata, M.Á., «*Azabaches del M. A. N.», Boletín del Museo Arqueológico Nacional, 4,* 1986, págs. 140-141 y 143; Alarcón Román, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pág. 78, núm. 6828; pág. 94, núm. 8927; pág. 133, núm. 13216; Franco Mata, M.Á., «*El azabache en España», Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 34, 1, 1989, págs. 311-336, en concreto págs. 321-322, e *idem*, «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 36, 3-4, 1991, págs. 473 y 476.

69. Véase Osma y Scull, G.J. de, *Catálogo de azabaches compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el aojo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid: [s.e.], 1916, pág. 21 (con fig.).

hacían amuletos de azabache para los peregrinos de Santiago.[70] Se conservan conchas de azabache con una banda de plata en la que está fijada una cadenita,[71] de la misma manera que la representada por Goya en el *Capricho* 4.

El cinturón de amuletos como atributo de los niños de la Rollona y la lucha de los ilustrados españoles contra esta superstición

Era de uso aún en el siglo XVIII utilizar una multitud de amuletos reunidos y fijados en cinturones de amuletos. Se conserva un *Exvoto de La Peregrina* de un autor anónimo en el Monasterio Madres Benedictinas de Sahagún en León, de 1748, en el cual está representado un niño de tres meses que porta uno de estos cinturones: con una castaña,[72] una campanilla, un sonajero con cascabeles, un pie de tejón, un medallón con reliquias.[73] Tales cinturones de amuletos se conservan también en el Museo Sorolla de Madrid.[74] Uno de ellos contiene hasta catorce amuletos, entre ellos también un pie de tejón en una cápsula de plata.[75] Un testigo del hecho de que los amuletos aún no estaban en absoluto pasados de moda en el umbral del siglo XIX, sino que seguían utilizándose en toda España para proteger a los niños, fue el viajero alemán Christian August Fischer (1771-1829), cuyo relato de viaje *Gemälde von Valencia* (*Cuadro de Valencia*) fue publicado en Lipsia en 1804, es decir, cinco años después de la publicación de los *Caprichos*.[76] La lucha contra la superstición de los amuletos era, sin embargo, una de las principales metas de los ilustrados en España.

Los amuletos son un atributo tradicional del tipo literario de *El de la Rollona*. Al final de la *Mojiganga del pésame de la viuda*, publicada en 1670 y adjudicada a Calderón, aparece la nodriza con un niño de la Rollona con el nombre Morales.[77] En la edición de los *Entremeses* de 1722 figura la acotación escénica de que Morales tiene que ser tirado por su nodriza mediante andadores en los cuales están fijados amuletos: «Saca la niña a Morales con dijes ridículos de los andadores».[78] La nodriza dice al adulto en ropa de niño: «Anda, niño, anda, / que Dios te lo manda».[79] En la *mojiganga* con el título *Los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles (Niños)* de Simón de Aguado,[80] escrita en el último tercio del siglo XVII para el Corpus, figura una acotación en cuanto a dos niños de la Rollona: «Sale el NIÑO PRIMERO vestido con dijes y

---

Sobre los amuletos de azabache, véase MONTE CARREÑO, V., *El azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo.* Gijón: Picu Urriellu, 2004.

70. Véase FERRANDIS, J., *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona-Buenos Aires: Labor, 1928, págs. 232-233. Sobre el supuesto efecto del azabache en la superstición en España, véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos…*, págs. 27-28.

71. Véase FILGUEIRA VALVERDE, J., «Azabaches compostelanos…», pág. 17, núm. 1325.

72. Sobre el amuleto de la castaña, véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos…*, pág. 46, núm. 1524; pág. 51, núm. 1715; pág. 98, núm. 9884.

73. Anónimo, *Exvoto de La Peregrina*, 1748, óleo sobre lienzo, 77 × 60 cm. Museo Monasterio Madres Benedictinas de Sahagún (León). Véase DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Museo Monasterio Madres Benedictinas de Sahagún (León)*. Trobajo del Camino: Edilesa, 2001, pág. 22 y 25, fig.

74. Véase HERRANZ, C., «Amuletos y talismanes en un cinturón mágico del Museo Sorolla», *Iberjoya*, 14, 1984, págs. 50-55. FRANCO MATA, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos…», pág. 503.

75. Un cinturón de amuletos similar se conserva en el Convento de Santo Domingo el Antiguo en Toledo. Véase FRANCO MATA, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos…», pág. 503 y pág. 504, fig.

76. Véase FISCHER, C.A., *Gemälde von Valencia*. Leipzig: Heinrich Gräff, 1804, vol. 2, págs. 39-40.

77. Véase CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Mojiganga del pésame de la viuda*, en LOBATO, M.-L. (ed.), *Pedro Calderón de la Barca. Teatro cómico breve*. Kassel: Reichenberger, 1989, págs. 287-288.

78. *Ibidem*, pág. 300.

79. *Idem.*

80. Véase COTARELO Y MORI, E., *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillière, 1911, vol. 1, págs. 222-226; BUEZO, C. (ed.), *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger, 2005, vol. 2, págs. 139-156.

ridículo birrete y vestido, y saca un pan mordiendo dél».[81] Uno de los dos niños de la Rollona apunta la efectividad de uno de los amuletos para protegerlo del mal de ojo:

> Maye, en la plaza me han dado
> las fruteras pan y queso,
> y una me puso esta higa,
> porque me miró tan bello
> y dijo que me podían
> matar de ojo.[82]

La superstición de que los niños especialmente hermosos están expuestos a mayor peligro por el mal de ojo la menciona también el benedictino fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764) en su discurso *Observaciones comunes* de su *Teatro crítico universal*:

> Créese que los niños hermosos están más expuestos á este daño; porque la ternura de su edad es más capaz de recibir la maligna impresion, y la hermosura excita la envidia en los que la miran.[83]

Feijoo describe también la práctica de llevar amuletos contra el mal de ojo.[84] Fue uno de los primeros que quería abolir esta superstición mediante la educación y el uso de la razón crítica. Incluso en textos literarios de la época fue satirizada la superstición de los amuletos, con la intención educativa de luchar contra ella y abolirla. Félix Antonio Ponce de León publicó en 1779 en Madrid la novela satírica *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo*, en la cual detalló el uso de los amuletos y su supuesta función:

> Haria sin duda el mas bello punto de vista que imaginarse puede, con su gran delantal de muselina floreada, mas largo que la cola de los enlutados de Viernes Santo. ¿Pues qué tambien seria verle con los demás equipages de su chupador de cristal, guarnecido el cabo superior, con su cerco de plata? uña de la gran bestia con igual cerco? con la circunstancia de que ésta quanto mas peluda mejor; su esquila de igual metal? Su higa de azabache y corál con la medalla de San Benito, y un ochavo segoviano con su agugero que es circunstancia? su cascabelero tambien de plata en forma de media luna, pendiendo del rededor del semicirculo de ella muchos cascabeles? y si podia ser que el cascabelero tubiese en sí la gracia de hacer tambien el papel de silvato major: al fin seria una delicia verle con mas carga que un Navío.[85]

Después de este pasaje sobre el uso de los amuletos Ponce de León expresa claramente su crítica a esta superstición y describe la reacción de la sociedad frente a una persona ilustrada que quería satirizarla y ponerla en tela de juicio:

> Disputar con ellos sobre la virtud de la uña de la gran bestia, seria una bestialidad: ella espanta las brujas, de que (dicen ellos) abunda el país, las que celebran sus festines y juntas con gran algazara en los montes de Campos-verdes;[86] es contra peste y otras mil epidemias. Si Plinio y demás Escritores naturalistas hubieran vivido en este tiempo lograrian sin duda las mas bellas noticias, que hubieran apetecido, para enriquecer sus libros.

---

81. *Ibidem*, pág. 149. Véase Cotarelo y Mori, E., *Colección de Entremeses…*, pág. 224.

82. Citado por Buezo, C. (ed.), *La mojiganga dramática…*, pág. 150; véase Cotarelo y Mori, E., *Colección de Entremeses…*, pág. 224.

83. Feijoo y Montenegro, B.J., *Obras escogidas*. Madrid: Atlas, 1952, vol. 1, págs. 244-245.

84. Véase *ibidem*, pág. 245.

85. Ponce de León, F.A., *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo, alusivos a la buena y mala crianza del Señorito en su Pueblo, y Cadete en la Milicia*. Madrid: En la Librería de la Viuda de Miguel Escudero, 1779, págs. 27-29.

86. La denominación *aquelarre* se corresponde con la palabra vasca *akelarre*, una contaminación de *aker* (cabrón) y *larre* (prado). Es el lugar de encuentro de las brujas, que se llamaba en vasco Berdelanda o Akerlarra, lo que se corresponde con *campo verde* o *campo del cabrón*. Véase Reguera Acedo, I., «La brujería vasca en la Edad Moderna: aquelarres, hechicería y curanderismo», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 9, 2012, págs. 240-283, en concreto pág. 248, n. 39.

> [...] Previenese al Lector, que no todos los niños gastan estas zarandajas; es solo para aquellos que tienen los Padres hacendados, y que han obtenido oficios y empleos honorificos, como Alcalde, Regidor &c. No obstante hubo un sugeto que quiso exterminarlo, aun siendo de los hacendados, y mando[87] poner á su hijo un cencerro, y quando debian darle gracias porque enseñaba el camino de despreciar aprehensiones vanas, y cuentos de viejas, le censuraron de indiscreto, y aun se llevó muy á mal entre los conocidos (*no tenia parientes en el pueblo*) que faltase al modo y aparato de sus antecesores; este aparato de los hacendados, como que no es permitido á los demás, y suele verse á lo mas mas uno ú otro que trahe chupador y campanilla, pero de metal y aquel de vidrio comun...[88]

Leandro Fernández de Moratín trata la superstición de los amuletos en modo satírico en su pieza de teatro *El sí de las niñas*, terminada en 1801, publicada en 1805 y estrenada un año más tarde. Cuando el anciano don Diego ve por primera vez su futura esposa, la joven doña Francisca, que acaba de completar su educación en el convento de Santa Catalina en Alcalá, ella le muestra con orgullo los amuletos que las monjas le han colgado:

> Doña Francisca
>
> ... Pero mire usted, mire usted *(Desata el pañuelo y manifiesta algunas cosas de las que indica el diálogo)* cuántas cosillas traigo. Rosarios de nácar, cruces de ciprés, la regla de S. Benito, una pililla de cristal... Mire usted qué bonita. Y dos corazones de talco... ¡Qué sé yo cuánto viene aquí!... ¡Ay!, y una campanilla de barro bendito para los truenos... ¡Tantas cosas!
>
> Doña Irene
>
> Chucherías que la han dado las madres. Locas estaban con ellas. [...]
>
> Doña Francisca
>
> Toma *(Vuelve a atar el pañuelo y se le da a Rita, la cual se va con él y con las mantillas al cuarto de D.ª Irene)*, guárdamelo todo allí, en la escusabaraja. Mira, llévalo así de las puntas... ¡Válgate Dios! ¡Eh! ¡Ya se ha roto la santa Gertrudis de alcorza![89]

Señalando las «chucherías» doña Francisca revela su mente todavía infantil e ingenua. En cuanto a este pasaje, Leandro Fernández de Moratín escribió en un manuscrito no publicado la nota siguiente:

> No es de lo más pío ni benévolo aquella entrada de D.ª Paquita con el pañuelo lleno de Stos.[90] de alcorza, estampas y demás que en la comedia se llaman chucherías de monjas con cierto tono que maldita la cosa me gusta.[91]

Un indicio del hecho de que la superstición de la pata del tejón perdía vigor durante la primera mitad del siglo xix resulta de las distintas ediciones del diccionario de la Academia. En la primera edición la superstición del pie de tejón no es mencionada, sino que lo será por primera vez en la cuarta, de 1803, bajo el lema *higa*:

> La mano derecha cortada al topo, ó tejon, ó una pieza de azabache en figura de mano, que entre otros dixes se pone á los niños, creyendose supersticiosamente por algunos, que tiene virtud para preservar del mal de ojo. *Amuletum contra fascinum vulgo creditum*.[92]

---

87. *Recte:* mandó.

88. Ponce de León, F.A., *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo...*, págs. 29-31.

89. Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas* [Dowling, J.; Andioc, R. (eds.)]. Madrid: Castalia, 1990, págs. 176-177.

90. Abreviación de Santos.

91. Citado por Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva...*, pág. 177, n. 18. Es un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Ms. 18666/2).

92. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1803, pág. 461.

Esta descripción figura también en las ediciones siguientes de 1817 y 1822. A partir de la edición de 1832 no se menciona nunca más el pie de tejón, lo que indica que en esta época esta superstición va cayendo en el olvido.[93]

Goya y Rousseau: el «Capricho 4» en el contexto del debate ilustrado sobre la educación de los niños

Pero, más allá de la crítica a las supersticiones, el programa del *Capricho* 4 implica sin duda algo más: contiene también una crítica a los abusos de la educación en general y a las concepciones tradicionales de la educación en España, dirigidas contra la naturaleza de los niños. En efecto, el grabado puede inscribirse en el contexto del debate sobre la educación de los niños iniciado en los años ochenta del siglo xviii, cuyas consecuencias y resultados condujeron a la fundación de varias instituciones educativas y escuelas.[94] En el debate español tuvo especial influencia la novela pedagógica *Émile* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), a pesar de la prohibición en 1764 de sus escritos en España.[95] Rousseau describe en su novela cómo los niños estaban envueltos con pañales o toallitas y se restringía su libertad de movimiento porque llevaban las piernas estrechamente ligadas.

> Émile n'aura ni bourrelets, ni paniers roulants, ni chariots, ni lisières; ou du moins, dès qu'il commencera de savoir mettre un pied devant l'autre, on ne le soutiendra que sur les lieux pavés, et l'on ne fera qu'y passer en hâte.[96]
>
> (Émile no tendrá ni gorro, ni tacataca, ni andaderas, ni andadores; a lo sumo, cuando empiece a poner un pie delante del otro, uno le sostendrá en lugares pavimentados para ayudarle a pasar rápidamente.)

Rousseau se opone incluso al mal hábito de envolver innecesariamente a los niños con telas:

> Les membres d'un corps qui croît doivent être tous au large dans leur vêtement; rien ne doit gêner leur mouvement ni leur accroissement, rien de trop juste, rien qui colle au corps; point de ligatures. [...] L'habillement de houssard, loin d remédier à cet inconvénient, l'augmente, et pour sauver aux enfants quelques ligatures, les presse par tout le corps.[97]
>
> (Las extremidades que están creciendo deben tener espacio dentro de la ropa. Nada debe impedir su movimiento y su crecimiento. Nada debe sujetar. [...] El traje de húsar no ayuda, sino que agudiza este problema, y para aliviar a los niños de los cordones, les oprime todo el cuerpo.)

---

93. Sobre las definiciones del concepto *higa* en los diccionarios, véase Osma y Scull, G.J. de, *Catálogo de azabaches compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el aojo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid: [s.e.], 1916, págs. 26-27.

94. Véase Alcalá Flecha, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho* 4, "El de la Rollona", de Goya», *Goya,* 198, 1987, pág. 340.

95. Véase Spell, J.R., *Rousseau in the Spanish World before 1833. A Study in Franco-Spanish Literary Relations*. Nueva York: Gordian Press, 1969; Alcalá Flecha, R., «El tema del niño malcriado...», págs. 340-341.

96. Rousseau, J.-J., *Émile ou de l'éducation* [Richard, F.; Richard, P. (ed.)]. París: Garnier, 1964, libro ii, pág. 60.

97. *Ibidem*, pág. 129.

Rousseau exige la libertad de movimiento para los niños desde el nacimiento y la compara con la liberación de la esclavitud («*esclavage*»).[98] La mayoría de los objetos de opresión que Rousseau enumera está representada en el *Capricho* 4, así como las piernas estrechamente envueltas, a fin de que también ellas estén protegidas frente a posibles caídas, y los andadores, normalmente dos bandas paralelas cosidas en la parte trasera de las mangas de la ropa de los niños o fijadas en un arnés que llevaba el niño.[99] Los andadores eran utilizados sobre todo en las capas sociales altas, particularmente en la nobleza y en la Corte, por los niños pequeños.[100] El pintor Peter Paul Rubens (1577-1640) se retrató en un cuadro de 1635 junto con su segunda esposa Hélène Fourment (1614-1673) y su hijito Frans (1633-1678), que lleva un gorro y es tirado por andadores.[101]

Rouanet identifica correctamente en su descripción detallada y vivaz del *Capricho* 4 el gorro del niño de la Rollona: «*Ce monstre, coiffé d'un bourrelet et faisant sonner à sa ceinture divers brimborions enfantins, se traîne auprès d'une bassine*» (Este monstruo, cubierto con un gorro y haciendo sonar en su cinturón diversas chucherías infantiles, se arrastra hacia una cubeta).[102] El gorro, normalmente con un bulto de tela o piel, servía como protección contra lesiones en la cabeza; como los andadores, eran muy populares desde el siglo XVI en la crianza de los hijos.[103]

El «Capricho 4» como sátira grotesca de la nobleza

Además de la crítica a la superstición y a la educación, el *Capricho* 4 representa aún otro aspecto importante: la sátira a la nobleza. Que los niños de la Rollona se han asociado con la educación de la nobleza, Alcalá Flecha lo pudo demostrar mediante un manuscrito fechado en octubre de 1696, con el título *El Compadre. Carta de Antón Chapado a sus compañeros Perico y Marica en que les dice algunas novedades de la Corte*. Aquí se describen varias casas nobles mediante la comparación con diferentes tipos de niños, entre ellos los niños de la Rollona:

> Osuna es niño fogoso,
> Pastrana es niño compuesto,
> y niños de la Rollona
> Arcos, Alburquerque y Lemus.
> Con este juego de niños
> y otro juego de estafermos,
> toda esta Monarquía
> es de la fortuna juego.[104]

98. *Ibidem*, pág. 13.

99. Véase *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1726, vol. 1, pág. 284: «Una faxa que se ciñe al niño por la cintúra, à la qual están asídos dos cordones, ò cintas, por los quales le lleva alguna persóna, para que no cáiga y aprenda à andar». Véase también Terreros y Pando, E. de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1786, vol. 1, pág. 368.

100. Sobre el uso de los andadores en la educación desde el siglo XVII, véase Weber-Kellermann, I., *Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt: Insel, 1979, págs. 34-36.

101. Peter Paul Rubens, *Rubens, su mujer Hélène Fourment y su hijo Frans*, 1635, óleo sobre lienzo, 204,2 × 159,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (signatura: 1981.238).

102. Rouanet, L., *Intermèdes espagnols du XVII^e siècle*. París: A. Charles, 1897, pág. 134.

103. Sobre el uso del gorro en la educación desde el siglo XVI, véase Weber-Kellermann, I., *Die Kindheit…*, págs. 36-37; Heintel, H., «Die Fallhaube: eine Erfindung des 16. Jahrhunderts?», *Medizinhistorisches Journal*, 19, 1984, págs. 273-276.

104. Citado por Alcalá Flecha, R., «El tema del niño malcriado…», pág. 343.

Goya incluye ciertamente en el *Capricho* 4 una crítica política semejante a la educación de los nobles. Esto sin duda lo muestra también la apariencia que Goya da a la figura de la derecha, que se identifica en las explicaciones manuscritas como un lacayo. Goya hubiera podido representar también a la niñera, la Rollona, pero optó por un siervo, para que de esta manera estuvieran representadas las distintas clases sociales, ya que el adulto en ropa de niño representa la nobleza: el pueblo tiene que tirar del noble incapaz, nutrirlo y sostenerlo. La ilustración del grabado se corresponde con el *Capricho* 42, con la leyenda «Tu que no puedes», en el cual dos hombres del pueblo tienen que portar dos asnos en las espaldas que representan a la clase alta.

Goya no solo se refiere en el *Capricho* 4 a la tradición de los niños de la Rollona, sino también, mediante el motivo del cinturón de amuletos representado muy concienzudamente en el grabado, a la tradición de los retratos de los infantes de la Corte del Siglo de Oro. Con una enajenación de la iconografía de los retratos de los infantes hacia lo grotesco, Goya pone en tela de juicio de una manera satírica las supersticiones y los conceptos de educación, tanto de los siglos precedentes como de su propia época, lo que también se desprende claramente de las explicaciones manuscritas del *Capricho* 4, en las que se menciona a los Grandes.

Los Habsburgo españoles tuvieron un gran temor por la vida de los niños de su familia a causa de su experiencia con numerosos hijos que murieron jóvenes, pues solo su supervivencia podía asegurar la perdurabilidad de la dinastía. Que este miedo estaba totalmente justificado lo muestra el hecho de que el último Habsburgo, Carlos II, muriera sin hijos en 1700, extinguiéndose con él la línea directa de los Habsburgo españoles. Así pues, es comprensible que esta ansia por asegurar la sucesión de la casa real hiciera a los reyes más receptivos frente a todo lo que parecía dar la más mínima esperanza o posibilidad de proteger y preservar la salud y la vida de su frágil y enfermiza descendencia. En este contexto se enmarcan también las prácticas supersticiosas con amuletos, en cuyo efecto apotropaico se confiaba para alejar las malas influencias de los niños, como eran el mal de ojo, el rayo, las enfermedades y otras posibles influencias perjudiciales de cualquier índole. En las prácticas supersticiosas que se manifestaban en los amuletos o los cinturones llenos de amuletos se aliaron prácticas paganas muy arraigadas con supersticiones cristianas referidas a los efectos milagrosos de las reliquias, pequeños retratos de los santos o libritos de evangelios.

Está documentada esta superstición en los retratos de los infantes, que los pintores de la Corte española pintaron desde la década de los setenta del siglo XVI y durante el siglo XVII. Uno de los primeros y más tempranos es el retrato con amuletos del infante don Diego (1575-1582), muerto tempranamente por la viruela, pintado por Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588) en 1577.[105] En un collar cuelgan diferentes amuletos: un corazón de coral rojo en un engaste de oro,[106] una garra de tigre negra también engastada en oro, una cruz de plata con un cráneo, un

105. Alonso Sánchez Coello, *Retrato de don Diego,* 1577, óleo sobre lienzo, 111 × 91 cm. Colección Lord Northbrook, Winchester. Véase Breuer, S., *Alonso Sánchez Coello*. Múnich: Uni Druck München, 1984, págs. 129-131; Breuer-Hermann, S., «Alonso Sánchez Coello: *El Infante Don Diego*», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado, 1990, pág. 145, núm. 26 (con fig.); Kusche, M., «Zeremoniell und Individuum. Sánchez Coello, Hofmaler Philipps II», en Karge, H. (ed.), *Vision oder gegen Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*. Múnich: Klinkhardt & Biermann, 1991, págs. 55-56 y 59, fig.; Horcajo Palomero, N., «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, págs. 524 y 525, fig. 2; Kusche, M., *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, págs. 332-333 y pág. 332, fig.

106. Sobre los amuletos de coral, véase Hansmann, L.; Kriss-Rettenbeck, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D. W Callwey, 1966, págs. 41-42; Franco Mata, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 36, 3-4, 1991, pág. 498, n. 51. Sobre la difusión y función de los amuletos de coral en España, véase Alarcón Román, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, págs. 28-29. Sobre la supuesta función de los amuletos, véase Breuer-Hermann, S., «Alonso Sánchez Coello…», pág. 145: «el corazón de coral rojo que simboliza el lugar, el comienzo y el fin de la vida».

diente de oro, un medallón con la Virgen María y el Niño y un colgante de malaquita. En una segunda cadena más larga está fijado un relicario de vidrio.[107]

Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) pintó una serie de retratos de infantes. En 1602 retrató a la infanta Ana (1601-1660), la hija mayor de Felipe III y Margarita de Austria.[108] Nacida el 22 septiembre de 1601, la infanta está representada como niño de pecho, pero con ademán de adulta. La infanta está sentada sobre una almohada de terciopelo rojo con grandes borlas en las cuatro esquinas. Lleva un vestido de seda con un delantal, cuello y puños de encaje. Tiene en su mano derecha un amuleto de coral rojo, y en su mano izquierda, una cadenita con un cuernecito engastado en plata. Alrededor del cuello lleva una cruz pequeña y otra grande, y de otras cintas cuelgan dos relicarios. De la cinta que rodea su cintura cuelgan, de izquierda a derecha, un sonajero, un amuleto romboidal, una mano de azabache[109] y una campanilla.[110] Juan Pantoja de la Cruz también pintó en 1607 a la infanta María (1606-1646), la tercera hija del rey Felipe III y Margarita de Austria, a la edad de seis meses.[111] El retrato está descrito en la factura del pintor para la reina Margarita sobre sus obras realizadas entre los años 1600 y 1607:

> –El dicho día, mes y año entregué a Hernando de Rojas vn rretrato entero de Su Alteça la Ynfanta Doña María,[112] bestida de blanco con sus diges, sentada sobre vna almoada de terçiopelo carmesi, original que lleuó a Flandes el dicho Don Ricardo, entreguele en Madrid–[113]

La infanta está sentada sobre un cojín de terciopelo rojo, apoyada contra un rodillo posterior que está posado sobre un banco. En la mano derecha tiene un amuleto rojo en forma de una mano. De una gruesa cadena que lleva alrededor del cuello cuelga un medallón con la inscripción «M». Del cinturón que lleva alrededor de la cintura cuelgan diferentes amuletos.[114]

Hacia 1610 Santiago Morán el Viejo (*c.* 1571-1626) retrató a la infanta Margarita (1610-1617), hija de Felipe III.[115] También ella lleva un cinturón de amuletos alrededor de la cintura, con un pie de tejón. De una cadena larga cuelga una campanilla de oro. Bartolomé González y Serrano (1564-1627) pintó en 1612 a los tres hijos de Felipe III (ilustración 5). Entre el cardenal-infante Fernando (1609-1641) y la infanta Margarita está sentado, en una silla de niño de madera, el infante Alfonso (1611-1612), que lleva un cinturón con muchos amuletos, incluido un pie de tejón.[116] No obstante, los amuletos no pudieron evitar la muerte prematura del infante, cuyo vida apenas duró un año.

---

107. Véase Franco Mata, M. Á., «Valores artísticos y simbólicos…», pág. 497, fig. y pág. 498, n. 51.

108. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de la infanta Ana*, 1602, óleo sobre lienzo, 93 × 76 cm. Descalzas Reales, Madrid. Véase Kusche, M., *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1963, págs. 83 y 158, núm. 29; [s.p.], fig. 26; Horcajo Palomero, N., «Amuletos y talismanes…», pág. 526.

109. No una mano de coral, como lo indica Kusche. Véase Kusche, M., *Juan Pantoja de la Cruz…*, pág. 158: «*eine Korallenhand*».

110. Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) pintó después otros tres retratos de la infanta Ana, pero sin amuletos. Véase *ibidem,* págs. 83-87.

111. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de la infanta María,* 1607, óleo sobre lienzo, 82 × 64 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Véase Kusche, M., *Juan Pantoja de la Cruz…*, págs. 86 y 162, núm. 34; [s.p.], fig. 27). Horcajo Palomero, N., «Amuletos y talismanes…», pág. 526.

112. 20 de febrero de 1607.

113. Citado por Kusche, M., *Juan Pantoja de la Cruz…*, pág. 240.

114. Véase *ibidem*, pág. 162.

115. Santiago Morán el Viejo, *Retrato de la infanta Margarita*, *c.* 1571-1626, óleo sobre lienzo, 100 × 72 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

116. El mismo pintor hizo otro retrato del infante Alfonso, también con un cinturón de amuletos. Véase Sánchez Cantón, F.J.; Moreno Villa, J., «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González. Documentos del Archivo de Palacio transcritos por J. Moreno Villa. Con notas preliminares de F.J. Sánchez Cantón», *Archivo Español de Arte y Arquueología*, 38, 1937, págs. 127-157, en concreto págs. 129, 143, 156.



5. Bartolomé González y Serrano *El cardenal-infante Fernando con los infantes Alfonso y Margarita*, 1612, óleo sobre lienzo, 138 × 119 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena.

El segundo nombre de pila del infante Felipe Próspero (28 de noviembre 1657-1 de noviembre de 1661), hijo del rey Felipe IV y de la reina Mariana, que expresa el deseo de que «prospere», refleja el temor de los Habsburgo por el bienestar del heredero. El retrato de Felipe Próspero, pintado en 1659 por Diego Velázquez (1599-1660), es uno de los últimos cuadros del pintor,[117] y en él se ve claramente que el infante lleva colgados muchos amuletos (ilustración 6).[118] Este retrato del infante a la edad de dos años fue enviado como regalo a la Corte de Viena, al emperador Leopoldo I, quien se casó con la hermana mayor de Felipe Próspero, pintada por Velázquez en el famoso cuadro *Las Meninas*. Es improbable que Goya hubiera visto el retrato del infante, pero el pintor Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) lo describe, sin mencionar, sin embargo, los amuletos, en el tercer tomo de su obra *El museo pictórico o Escala óptica*, de 1724, un tratado de pintura que Goya conocía muy bien.[119]

El niño lleva un vestido de color rosa y, sobre él, un delantal blanco translúcido. De la banda superior cuelga un medallón (a la altura del pecho del niño) y a la derecha una mano de azabache (en el hombro izquierdo del niño). Del hilo rojo que rodea su cuerpo cuelgan tres amuletos, de izquierda a derecha: una pata de tejón en una cápsula de oro,[120] una campanilla de oro, una bola de ámbar en una montura de oro, que López-Rey identifica como «*ein Apfel aus Bernstein, der vor Infektionen schützen sollte*»[121] (una manzana de ámbar para que le proteja de infecciones).[122] El rey Felipe IV decretó el 8 de octubre de 1661 que los amuletos que habían pertenecido a los difuntos infantes Fernando y Felipe Próspero fueran entregados al infante Carlos, el futuro rey Carlos II.[123] El 1 de enero de 1662 el real orfebre Juan de Villarroel recibió

117. Véase Hansmann, L.; Kriss-Rettenbeck, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D.W. Callwey, 1966, págs. 182 y 183, fig. 585; López-Rey, J., *Velázquez*. Colonia: DuMont, 1996, vol. 1, pág. 225 y vol. 2, pág. 320, núm. 129 y pág. 321, fig.; Moser, W., *Diego de Silva Velázquez. Das Werk und der Maler*. Lyon: Saint-Georges, 2011, vol. 2, págs. 698 y 700, y pág. 699, fig. Sobre la referencia de Goya en el retrato del infante Felipe Próspero, véase Sayre, E.A., «El de la rollona», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988, pág. 212; López Vázquez, J.M., «La necesidad de educación y su importancia en los niños y jóvenes en *Los Caprichos* de Goya», en Romaní Martínez, M.; Novoa Gómez, M.Á. (eds.), *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pág. 488, n. 59.

118. Sobre los amuletos en este retrato, véase Hansmann, L.; Kriss-Rettenbeck, L., *Amulett und Talisman...*, pág. 182; Gállego, J., *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos, 1983, pág. 120; Horcajo Palomero, N., «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, págs. 521-530.

119. Véase Palomino de Castro y Velasco, A., *El Museo pictórico y Escala óptica*. Prólogo de J.A. Ceán y Bermúdez. Madrid: Aguilar, 1947, pág. 929.

120. Véase Hernández Perera, J., «Velázquez y las joyas», *Archivo Español de Arte*, 33, 130-131, 1960, págs. 251-286, en concreto pág. 284.

121. López-Rey, J., *Velázquez...*, vol. 1, pág. 225.

122. Sobre los amuletos en el retrato de Velázquez, véase Hernández Perera, J., «Velázquez y las joyas...», págs. 251-286.

123. Véase *ibidem*, pág. 285.

el encargo de Felipe IV de fabricar nuevos amuletos para el infante Carlos, entre ellos otro pie de tejón.[124]



6. Diego Velázquez *El infante Felipe Próspero*, 1659, óleo sobre lienzo, 128,5 × 99,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena.

Los dos objetos del fondo

No se sabe con certeza qué son los dos objetos representados en la parte izquierda del fondo del *Capricho* 4, lo que hace precisa una aclaración, al igual que la identificación de los amuletos. En el dibujo preparatorio del *Capricho* 4 está representado a la izquierda un solo objeto: una carretilla de juguete de madera con cuatro ruedas, de perfil, de tal manera que solo se ven las traviesas verticales y dos ruedas de diferente tamaño. En cuanto a los amuletos, solo dos de ellos están presentes en el dibujo preparatorio: el librito y el pie de tejón.

En lugar de la carretilla de juguete figuran dos objetos en la versión final del grabado: un caldero o una cesta con dos asas. Una cesta con dos asas semejante está representada también en otros dos *Caprichos*: en el *Capricho* 25, en el cual tiene la función de cesto para la ropa, y en el *Capricho* 50, como recipiente para la comida que el hombre con los ojos vendados y las orejas de asno sirve con una gran cuchara a los dos nobles, cuyas orejas están cerradas con grandes candados. Es probable que en el *Capricho* 4 se trate también de un caldero con comida, habida cuenta de la golosina y gula de los niños de la Rollona.

Ya en el siglo xix opina Jules Delpit en una explicación manuscrita [DEL04] que se trata de una cesta con golosinas en la que el niño metió el dedo para probarlas:

> [DEL04:] Un laquais traine avec des lisieres un personnage déjà / agé, vetu comme un enfant et sussant[125] ses doigts / qu'il vient de tromper dans un vase auprès duquel il / voudrait rester.
>
> (Un lacayo tira con andaderos de una persona de edad avanzada, que va vestida como un niño y se chupa los dedos que acaba de sumergir en un recipiente junto al cual se quería quedar.)

Rouanet identifica el objeto delantero como «*bassine*» (cubeta)[126] y Beruete y Moret como una caldera llena de leche, y el objeto del fondo como «unos cestos», sin explicar su función.[127]

---

124. Véase *idem*; Franco Mata, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 36, 3-4, 1991, pág. 503.

125. *Recte: suçant.*

126. Rouanet, L., *Intermèdes espagnols du xvii^e siècle.* París: A. Charles, 1897, pág. 134.

127. Véase Beruete y Moret, A. de, *Goya grabador*. Madrid: Blass y Cía, 1918, vol. 3, pág. 39: «en el fondo se ve un caldero con leche y unos cestos».

Sayre interpreta el objeto delantero como «un caldero de comida»[128] y el del fondo como un aseo portátil y confortable que está a disposición del adulto vestido de niño.[129] Esta identificación la justifica Sayre solamente con otras representaciones de Goya en las cuales muestra defecaciones, pero no ofrece otras pruebas contextuales. Como no existen imágenes similares en la obra de Goya, nos parece más plausible identificar el objeto como una andadera como las que se utilizaban en el siglo XVIII. Tales andaderas, consistentes en una canasta o un marco de madera con ruedas, a menudo con un dispositivo de asiento para el niño o una barra transversal instalada delante a modo de mesa, se utilizaban para facilitar las primeras tentativas de andar de los niños.[130] Juan Pantoja de la Cruz pintó en 1607 una andadera de madera con ruedas de este tipo y una pequeña mesa, utilizada por el futuro rey Felipe IV (1605-1665), retratado junto con su hermana mayor Ana (1601-1661).[131] En su ensayo *Was ist Aufklärung?* (*¿Qué es la Ilustración?*) de 1784, Immanuel Kant (1724-1804) compara al hombre no ilustrado con un niño en la andadera. También en los diccionarios del siglo XVIII se describieron tales andaderas. Sobre el concepto *carretilla* figura la siguiente definición en el diccionario de la Academia:

> Cierto instrumento de madéra de tres piés con ruedas en ellos, que se hace para poner delante à los niños: al qual se agarran por un palo que tiene atravesado, y estribando en él caminan seguros, con el qual se enseñan à andrar.[132]

En la edición de 1770 se encuentra una descripción similar sobre el concepto *andaderas*:

> Dos varas de madera largas y redondas, con sus pies, dentro de las quales está puesto un aro como de cedazo, que corre por ellas, con dos anillos de hierro en que está asido, y este ciñe la cintura del niño que se enseña á andar, el qual camina por él sin riesgo de caerse.[133]

Conclusión: El «Capricho 4» como grabado grotesco con un programa ilustrado

El resultado del análisis de la estructura y del contenido del *Capricho* 4 es, sin duda, que se trata de uno de los más complejos grabados de la serie. La confrontación de lo normal y lo extraño en una escena cotidiana tiene la función de estimular la reflexión crítica y el debate acerca de las supersticiones tradicionales, pero también sobre los conceptos de educación inadecuados y los métodos educativos de la nobleza. Ya Desdevises du Dézert destacó que esta imagen es una de las críticas más acerbas de la nobleza: «*La noblesse n'a jamais trouvé satirique plus impitoyable. L'ineptie des nobles est symbolisée par un barbon gâteux, qui met les doigts dans sa*

128. Sayre, E.A., «El de la rollona…», pág. 212.

129. Véase *ibidem*: «En el extremo izquierdo se muestra un asiento-retrete para que lo use el niño después de su copiosa comida. En el siglo XVIII existía toda una variedad jerárquica de comodidades para la defecación, casi todas ellas representadas por Goya. […] Los cojines circulares, lo máximo en cuanto a comodidad, estaban reservados a los poderosos, los ricos y los nobles».

130. Véase Weber-Kellermann, I., *Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt: Insel, 1979, págs. 51-53.

131. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de los infantes don Felipe y doña Ana*, 1607, óleo sobre lienzo, 118 × 124 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena (signatura: Inv.-Nr. GG 3301).

132. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1729, vol. 2, pág. 197. Véase Terreros y Pando, E. de, *Diccionario castellano…*, vol. 1, pág. 368: «para que anden los niños, especie de carretón».

133. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1770, pág. 238. No se encuentra este lema en la primera edición del diccionario de la Academia.

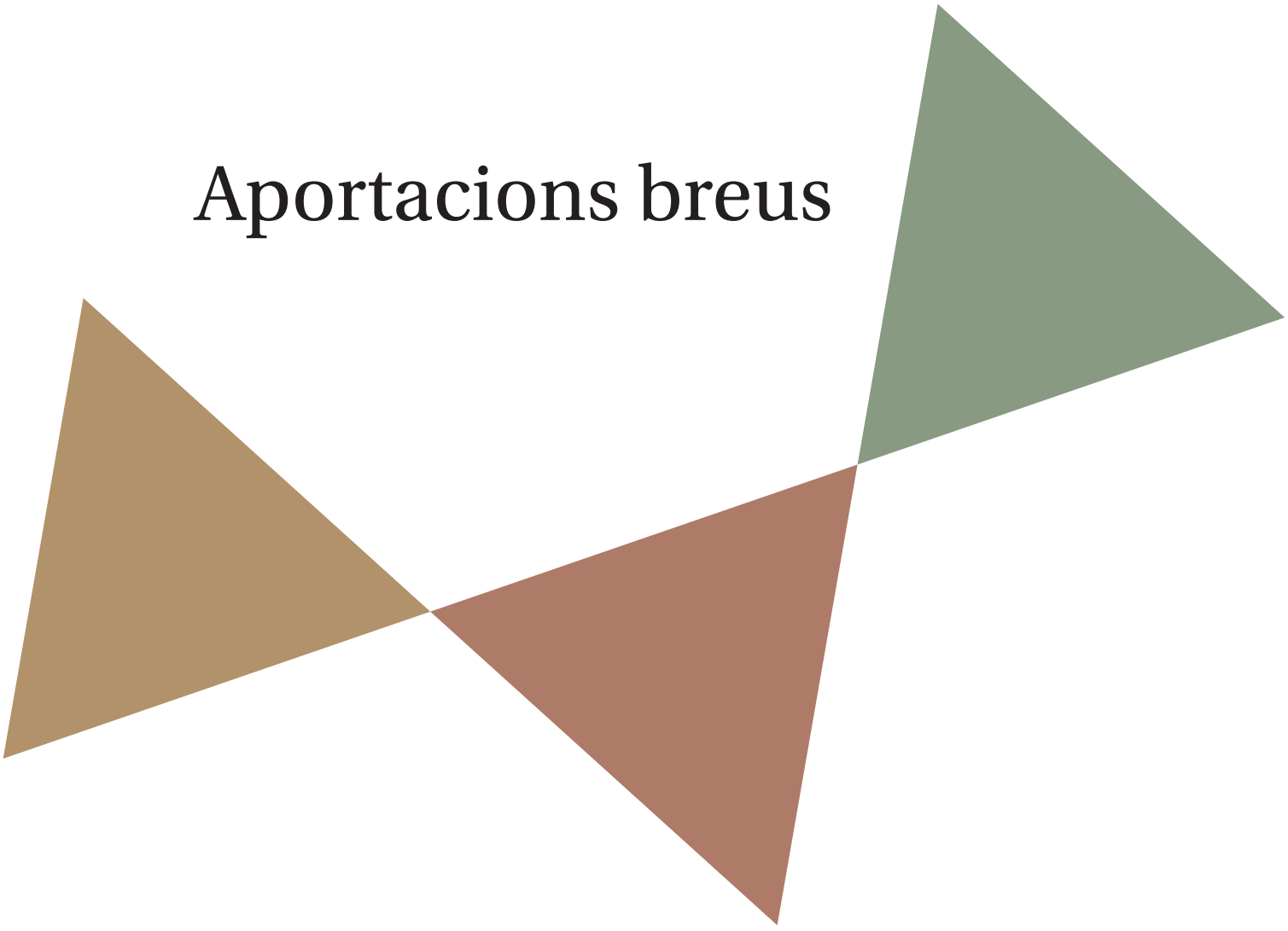
bouche et que son laquais promène à la lisière» (La nobleza nunca ha tenido un satírico más implacable. La incapacidad de los nobles es simbolizada por un vejete mimado que se mete los dedos en la boca y es llevado con andadores por un lacayo).[134] El grabado grotesco *Capricho* 4 es un indicio de la transformación de los procesos culturales y sociales. De este modo, el Capricho 4 se corresponde con los criterios de lo grotesco también en cuanto a la deformación de perspectivas, en el sentido de «*einer virtuellen Anamorphose der symbolischen Ordnungsstrukturen*» (una anamorfosis virtual de las estructuras del orden simbólicas),[135] y el grabado se caracteriza también por un rasgo típico de lo grotesco, «*die Übertreibung, die monströse Maßlosigkeit*» (la exageración, la desmesura monstruosa).[136] Sin duda la crítica de Goya no solo apunta a la nobleza española, a la que se refieren también algunas explicaciones manuscritas del *Capricho* 4, sino también a la alta burguesía, que se guiaba en gran medida por la nobleza e imitaba a menudo su comportamiento. En este contexto es muy relevante la citada descripción del uso de los amuletos en la novela satírica *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo* de Ponce de León, porque aquí se expresa claramente la advertencia sobre la función social de los amuletos en el siglo XVIII, como signos distintivos del rango social. Los usos que los reyes del Siglo de Oro habían practicado con los infantes se convirtieron durante el siglo XVIII en señal de distinción en la clase alta burguesa, sin que se llegara a poner en tela de juicio el supuesto efecto de los amuletos. Al representar esta práctica social en su deformación grotesca en el *Capricho* 4, Goya la denuncia, confrontándola con un programa ilustrado muy complejo que se manifestará a todo aquel que quiera conocer el sentido profundo del grabado mediante la reflexión y la razón.

134. Desdevises du Dézert, G., *L'Espagne de l'Ancien Régime. La richesse et la civilisation*. París: Société Francaise d'Imprimerie et de Librairie, 1904, pág. 367. Solo Askew advierte la doble crítica a la nobleza y a la educación. Véase Huneycutt Askew, M., *The «Caprichos» of Francisco Goya*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1990, pág. 487: «Capricho 4, *which criticizes both poor education and the decadence of the nobility*».

135. Fuss, P., *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, pág. 13.

136. *Ibidem*, pág. 41.

Aportacions breus



Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades

Santi Torras Tilló

Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades

Resum

Les fotografies antigues d'obres renaixentistes conservades en col·leccions privades permeten de vegades establir una atribució evident a autors catalans prou coneguts. Aquest és el cas de dues taules atribuïbles al pintor Joan de Borgonya, fotografiades a les col·leccions Armengol i Graupera, i d'una tercera pintura de col·lecció anònima que aquí proposem com a pròxima al cercle d'Isaac Hermes. L'estudi d'aquestes imatges ens permet, alhora, traçar un recorregut coherent i revelador al voltant de l'obra d'aquests dos pintors tan significatius del nostre Renaixement.

Forgotten paintings of the Catalan Renaissance. Attributions to Joan de Borgonya and the circle of Isaac Hermes in private collections

Abstract

The old photographs of Catalan Renaissance works preserved in private collections sometimes make it possible to attribute them to well known artists. This is the case of two works attributed to the painter Joan de Borgonya, photographed in the Armengol and Graupera collections, and a third painting from an anonymous collection which we suggest be ascribed to the circle of Isaac Hermes. The study of these images allows us to simultaneously trace a consistent and revealing course concerning the work of these two significant Catalan Renaissance painters.

Torras Tilló, S., «Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, pàgs. 99-115

Paraules clau: Joan de Borgonya, Isaac Hermes, pintura renaixentista catalana, col·leccions privades

Keywords: Joan de Borgonya, Isaac Hermes, Renaissance painting in Catalonia, private collections

La pintura del Renaixement català destruïda el 1936, com la que en el seu dia havia estat conservada en col·leccions privades desafortunadament disgregades, la majoria de vegades només es pot retrobar en els clixés en blanc i negre que de manera fortuïta en testimonien tal vegada l'existència. És molt de lamentar que l'estudiós actual encara no disposi d'una catalogació sistemàtica i unificada d'aquest cúmul d'informació preciosa que –tot i limitada com és– no poques vegades resulta indispensable per a l'anàlisi i contrastació formal d'obres i artistes del nostre Cinc-cents i Sis-cents. Cal, doncs, pouar penosament en els fons fotogràfics més dispars d'institucions, famílies o parròquies que per proximitat, interès humanístic, fiscalitat o referma nça patrimonial van tenir l'encert de deixar-nos-en testimoni.[1] Prou conscients que tota atribució exclusivament fonamentada en l'anàlisi d'una vella fotografia del segle passat pateix uns riscos d'errada molt elevats, la nostra contribució es proposa, a pesar de tot, reivindicar la vàlua d'uns plantejaments impossibles d'abordar sense la mediació d'aquestes imatges, sempre amb l'esperança que, en el futur, almenys les obres lliurades al mercat antiquari puguin surar de nou a la vista de l'estudiós.

Les fotografies de les dues pintures aquí estudiades provenen del fons fotogràfic de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (Arxiu Mas), de l'apartat que fa referència a les col·leccions privades barcelonines, i actualment les hem d'emplaçar en ubicació desconeguda. La primera, malgrat els condicionants imposats pel medi, permet una atribució fiable a Joan de Borgonya, mentre que la segona semblaria donar peu a la possibilitat d'un contacte més o menys plausible amb el taller tardà d'Isaac Hermes. Cal advertir que cap de les dues té associada ni un sol document d'arxiu que ens pugui proporcionar una aproximació a la seva autoria, context o data d'execució, com tampoc no disposem de cap altra notícia complementària sobre la seva tècnica o el seu suport (llevat d'una sola excepció); l'únic instrument a l'abast és en aquest cas un ús cabal de l'analogia amb altres obres conservades i datades dels autors esmentats. Des d'un punt de vista ajustadament científic, sempre es podrà discrepar d'arguments fonamentats en apreciacions exclusivament formalistes, per norma les que en història de l'art ens solen conduir amb més facilitat a l'engany; per tant, el que cal fer prevaler és la sensatesa de l'argumentació amb la qual se sostenen, simultàniament al mèrit de treure a la llum obres que sota cap altra circumstància haurien estat tingudes en compte. En un context d'aquesta naturalesa, fins i tot la discrepància pot jugar-hi un paper enriquidor.

Una bella Anunciació amb arquitectura i punt de fuga

L'any 1956 es va fotografiar a la col·lecció barcelonina Armengol una atractiva *Anunciació*, catalogada sota la incerta denominació d'«obra aragonesa» (il·lustració 1).[2] Des que Filippino Lippi a la capella Martelli de l'església de San Lorenzo a Florència (*c.* 1439) i Piero della Francesca al políptic de Sant'Antonio d'Arezzo (1470, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia) van aprofitar les convencions iconogràfiques de l'episodi per a explorar l'efecte d'un punt de fuga rampant, altres pintors italians de la centúria semblaven haver experimentat una forta seducció per aquesta novetat figurativa que, d'una manera violenta, actuava en la mirada de l'es-

1. Una afortunada iniciativa en procés de desenvolupament que mira de pal·liar aquest dèficit és el projecte d'investigació i divulgació digital «Art en Perill», dirigit pel professor Marià Carbonell de la Universitat Autònoma de Barcelona.

2. Dades de catalogació a l'Arxiu Mas: *Anunciació*, obra aragonesa, ubicació desconeguda (col·lecció Armengol 1956), Arxiu Mas, negatiu b./n., número de clixé G-36856, 1956. L'Arxiu Fotogràfic de Barcelona conserva també dues altres fotografies d'aquesta mateixa taula, datades l'any 1943, en què s'indica que la ubicació de la peça era aleshores la col·lecció Junyent (AFB, col·lecció Junyent, 11403).



1. Joan de Borgonya (atribuït) *Anunciació*, primer quart del s. xvi. Ubicació desconeguda (col·lecció Armengol 1956).

pectador com una mena de vòrtex visual, arrossegant-lo amb força cap a l'interior de l'escena. Tal és el cas de la coneguda i modèlica *Anunciació* del venecià Carlo Crivelli (1486, National Gallery, Londres), a la qual se sumà excepcionalment sant Emigdi, patró d'Ascoli, en forma d'inoportú promotor immobiliari que amb la seva irrupció sembla entorpir la solemnitat sagrada de l'instant. La de la col·lecció Armengol formaria part de la mateixa família d'anunciacions amb arquitectura i punt de fuga, per bé que en l'apartat autòcton d'epígons amb manifesta voluntat d'italianisme radical, fet que al capdavall no manifesta altra cosa que

l'adscripció a les velles fórmules de taller a l'hora d'abordar la representació de l'arquitectura en perspectiva.[3]

Com és ben sabut, en la pintura gòtica la figuració tendia a subordinar la racionalitat de la representació visual a la coherència narrativa; una particularitat especialment evident en l'art de la miniatura, en què l'abstracció simbòlica dels personatges en relació amb l'entorn arquitectònic esdevenia del tot necessària si no es volia incórrer en la contradicció de deixar tota la composició desproveïda de significat. D'aquesta manera, el dibuix –per exemple– d'una santa Bàrbara sortint de la torre, exigia a l'artista una representació necessàriament antinòmica respecte a les proporcionalitats corresponents i adequades a una perspectiva albertiana més o menys coherent. En el supòsit escrupolós d'haver de respectar el cànon matemàtic, l'il·luminador només podia concedir protagonisme a un dels dos elements; o bé es representava una torre clarament identificable, amb tots els atributs arquitectònics pertinents, i la santa en proporció no seria altra cosa que una minúscula ombra a la seva vora, o bé es pintava amb tot detall una bella santa Bàrbara en primer terme, al llindar d'una porta o mur d'una estructura amb prou feines suggerida, impossible d'encaixar proporcionadament en l'espai de foli restant. Per a fer coincidents a la vista i l'intel·lecte ambdues parts essencials del relat gràfic, l'artista medieval no disposava de cap altre recurs a l'abast que propiciar la convergència física d'ambdós elements; és a dir, engrandir la santa i, alhora, encongir l'arquitectura, fins al punt de transformar per defecte tot espai arquitectònic en un element decididament simbòlic i conseqüentment convencional, en tant que demana l'acord tàcit amb la intel·ligència del lector, capaç, d'altra banda, d'entendre naturalment que a la vida real ni les santes devien tenir cossos tan descomunals ni les torres eren construccions tan neulides.

La major part de la pintura religiosa catalana del Cinc-cents (com també de bona part del Sis-cents), viu poc o molt atapeïda en l'espai dibuixat per arquitectures significants d'aquesta mena, en què en nombroses ocasions el rectangle de la taula sembla tenir més de prolongació i evolució de la vella pàgina miniada que no pas de finestra oberta a l'espai, o d'intersecció de la piràmide visual albertiana. El punt de fuga i l'efecte de vòrtex, emprat sense gaire criteri en escenes d'arquitectures encongides, probablement devien atorgar reputació de modernitat als artistes retardataris, a despit del risc de topar amb la pròpia naturalesa de la iconografia devota, en què resultava prou desusada la introducció de cap element essencial, susceptible d'alterar la disposició d'una lectura que tenia ben fonamentada la seva raó de ser, altrament ben al marge dels experiments avantguardistes perpetrats als tallers de pintura més inquiets. En un país com Catalunya, a redós de les grans empreses pictòriques, escultòriques i arquitectòniques del darrer Quatre-cents europeu, probablement acabaria corresponent a la calcografia d'importació la funció d'educar pacientment l'ull de l'espectador en els inextricables efectes de la moderna perspectiva artística.

L'aclariment es feia precís a fi d'advertir que a l'*Anunciació* de la col·lecció Armengol l'arquitectura amb la qual es fabrica aquest punt de fuga vertiginós no esdevé un element a mida destinat a la construcció espacial tridimensional, sinó una mena d'impostació artificial de la qual l'artista probablement ja hauria tingut un patró previ, disponible per al seu ús reiterat. L'adscripció a Joan de Borgonya és possible, entre d'altres evidències, pel fet que aquesta arqui-

3. L'estudiós que més recentment ha tractat la qüestió de la perspectiva lineal en la pintura catalana i espanyola del segle XVI és Joaquim Garriga; vegeu Garriga Riera, J., *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1990; *idem*, «Imatges amb punt: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500», *D'Art*, 16, 1990, pàgs. 59-79; *idem*, «La geometria espacial de Pere Mates», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994, pàgs. 527-562; *idem*, «Perspectiva i espai figuratiu», *D'Art*, 20, 1994, pàgs. 9-179; *idem*, «"Diestros en el contra açer de la bista...": la perspectiva lineal y los talleres de pintores hispanos en el siglo XVI», a Redondo, M.J. (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, pàgs. 131-152; Cabezas, L., «Razón y medida: la perspectiva y la representación arquitectónica hispana en el siglo XVI», a Redondo, M.J. (coord.), *El modelo italiano...*, pàgs. 153-182; Arasse, D., *L'Annonciation italienne: une histoire de Perspective*. París: Hazan, 1999.



2. Joan de Borgonya *Mare de Déu del Mico* (detall), 1515-1525, oli sobre taula. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

tectura és fortament anàloga a la que apareix pintada a la part superior dreta de l'anomenada *Mare de Déu del Mico*, del Museu Nacional d'Art de Catalunya (il·lustració 2),[4] en la qual s'aixopluga una miniaturesca Adoració dels Mags.[5] En ambdues obres apareix idèntica en primer terme l'agrupació incongruent de pilastres coronades per una cornisa ben ampla d'on emergeix l'arrencada de tres arcades truncades, destinades a insinuar el caràcter convencional de runa pagana simbòlica, de presència tan habitual a les Nativitats, Adoracions i Anunciacions renai-

4. Agraeixo les fotografies d'aquesta obra facilitades per Margarita Cuyàs i Joan Yeguas, antiga conservadora i conservador de l'àrea d'art de Renaixement i Barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

5. L'aportació més recent i exhaustiva sobre el pintor, i que alhora ens excusa de fer una relació bibliogràfica més extensa, és a Garriga Riera, J., «Joan de Borgonya, pintor del XIXº capítulo de la orden del Toisón de Oro», a Belenguer Cebrià, E. (coord.), *De la unión de coronas al imperio de Carlos V. Actas del congreso*, 21-25 de febrer de 2000, Barcelona, 3 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 3, pàgs. 121-180. Amb posterioritat, la incorporació de noves dades d'arxiu i quatre taules inèdites al catàleg de l'obra conservada de Borgonya, procedents de l'església parroquial d'Arenys de Lledó (Matarranya), es deu a Muñoz i Sebastià, J.H., «El pintor Joan de Borgonya al bisbat de Tortosa: els retaules d'Horta de Sant Joan i Arenys de Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 82, 2006, pàgs. 307-321.



3. Joan de Borgonya (atribuït) *Anunciació* (detall), primer quart del s. XVI. Ubicació desconeguda (col·lecció Armengol 1956).

xentistes. En el cas de l'*Anunciació*, la cornisa de les pilastres serveix de plataforma a un grup de serafins que escenifiquen una romanesca garlanda viva (il·lustració 3), acció repetida tanmateix a la part baixa del quadre. També l'estructura porticada on s'inscriu una Mare de Déu en gest de submissió teològica és anàloga a l'estructura de l'arquitectura representada a la *Mare de Déu del Mico*, tectònicament incongruent per comparació al cas de l'*Anunciació*, que apareix destinada a definir l'interior de la cambra domèstica de la Mare de Déu, plena de paraments, mobles i altres objectes sumptuosos; l'escorç de rigor permet alhora deixar intencionadament a la vista una part de l'enteixinat del sostre, decorat ricament amb pinyes i florons. Aquesta estructura se sosté en una filera de columnes acanalades primes partides, decorades amb grotescs i coronades per uns capitells corintis d'àbac vignolesc, totes elles muntades sobre uns pedestals de dau allargassat, també de cornises àmplies, molt característiques de les obres de Borgonya, fins i tot sospitosament similars a les que hi havia a l'arquitectura del retaule de Santa Úrsula, contractat per aquest mestre a la catedral de Girona l'any 1520 (posteriorment arrabassat i cremat el 1936). Tota la construcció apareix finalment rematada al capçal per una mena de frontó semicircular, al timpà del qual s'endevina un grup de serafins músics. Sobre el perfil exterior de l'arcada del frontó apareixen dos dofins decoratius engalzats, un motiu que Borgonya va pintar també a l'arquitectura de la taula de la *Predicació de sant Feliu* (Museu d'Art de Girona) i que a l'*Anunciació* reapareix una altra vegada a la base de l'estrada de la Mare de Déu (il·lustració 4).[6]

Les cornises de l'entaulament de la dreta i de la cortina de pilastres de l'esquerra tracen les línies de fuga que, tot passant per l'arcada d'una portalada de fons, convergeixen en una mena de revoltim d'arcades i pilastres que miren d'insinuar una arquitectura monumental i laberíntica. Contradient el punt de fuga, i tal com és habitual a les pintures de Borgonya, el paisatge de fons s'enlaira en vertical fins a emplenar bona part del terç superior de la composició. També aquí apareix, a escala força disminuïda, la mateixa muntanya foradada del paisatge de la taula del Museu Nacional d'Art de Catalunya, a través de la qual veiem el mateix

6. Aquest mateix element també va cridar l'atenció de la historiadora Ana Ávila, que l'inclogué en el seu estudi sobre les arquitectures pintades del Renaixement espanyol (Ávila, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos, 1993, pàgs. 331-332).



4. Joan de Borgonya (atribuït) *Anunciació* (detall), primer quart del s. XVI. Ubicació desconeguda (col·lecció Armengol 1956).

contrafort natural esbiaixat que l'estabilitza i alhora li dóna tridimensionalitat. La resta, com és norma en el pintor, és un escampall efectista de boscos, edificis i meandres sinuosos perduts en la llunyania, fonent-se amb l'horitzó, on en mig d'un cel crepuscular despunta un Déu pare helioforme, orientant el colom de l'Esperit Sant que cau en picat com si baixés encarrilat mecànicament sobre tres cables lligats als dits de la mà dreta divina. A fi de cloure'n l'aparició, el cel s'obre de manera efectista en una mena de diafragma fotogràfic celeste, per on giravolten circumscrites dues corones de querubins tot just insinuats, un recurs igualment present a la taula del Museu Nacional.

També són inconfusiblement borgonyescos els rostres de l'àngel anunciador i, molt especialment, el de la Mare de Déu, reconcentrat i compungit, en la inveterada deformitat que Borgonya sol infondre a les faccions dels seus personatges. És en el tractament dels vestits on desplegà la seva destresa usual per a descriure les diferents estofes tèxtils, rematades amb brodats i sanefes, en què no falten –com és de rigor– els draps «*alla turchesca*» omnipresents a les obres d'aquest artista, en aquest cas en forma de cobertor d'estrada. Els textos canònics de l'episodi es troben escrits al breviari obert, al filacteri de l'àngel i a la randa de la seva camisa, on la inscripció en forma d'abreviatura (il·legible), si no és que es tracta d'una signatura, probablement en sigui també al·lusiva.[7]

D'un gran interès és la part baixa de la composició, on Borgonya emplenà el fris del graó del basament amb el motiu anecdòtic dels serafins minúsculs ocupats en la confecció d'una garlanda clàssica, per a la qual se'ls veu arreplegant flors i fullatges (il·lustració 4). La garlanda de fulles, fruites i cintes serpentejants aquí representada és també un motiu ornamental recurrent a l'obra del pintor, especialment associada a les arquitectures de fons (solen aparèixer encaixades en frisos, cornises, arcades o basaments). Muntada sobre el graó, en forma de menuda ornamentació de fosa, corre una barana bronzina formada per dragons de coll estilitzat, encarats alternadament, i engalzats amb una baula i tija florejada que als angles es transforma en copes de nansa i cobertor; sobre el llom de cada drac cavalca en forma de cresta un serafí músic encarat amb el seu simètric corresponent, sonant trompes, violes o timbals. És en aquesta profusió ornamental on potser Borgonya hauria tingut l'oportunitat de recórrer al repertori

7. L'ampliació fotogràfica, però, sembla fer prou discernibles algunes lletres capitals, inicials o abreviatures, que, si en descartem tota referència a la data d'execució en xifres romanes, potser formen un anagrama («... M.C. Dnus ...»). D'altra banda, aquesta particularitat fa pensar que Borgonya hauria tingut un cert gust per encriptar inscripcions a les randes i sanefes dels teixits que pintava; un examen curós de les sanefes del sobrecel que sostenen els àngels a la taula de la *Mare de Déu del Mico* segurament ens permetria desxifrar la signatura de l'artista (a primera vista, semblarien potser prou identificables les lletres «... ORGUNIA...»).

gràfic après a l'obrador d'orfebreria del seu pare, Joan de Puncts, sempre, però, sota una voluntat classicitzant explícita. La miniatura amb què farceix la taula i, ensems, el tractament desimbolt de l'episodi ens poden fer pensar que en cap cas seríem al davant d'un tauló de retaule parroquial –tot sovint força més austers–, sinó al davant d'una rara pintura devota domèstica, en què al pintor li era lícit esplaiar-se a gust en la prolixitat decorativa, una faceta de la qual ja havia donat prova l'any 1519 en la decoració heràldica del cadirat de la catedral de Barcelona, dut a terme amb motiu de la celebració del Capítol del Toisó d'Or.

La fotografia d'aquesta obra permetria –al meu entendre– tancar d'una vegada per totes els dubtes que al llarg del temps han manifestat diferents especialistes sobre l'autoria de la *Mare de Déu del Mico*, una taula que fins a dia d'avui no ha estat documentada en cap moment.[8] A la llum de la informació que ens aporta, cal deduir que l'*Anunciació* de la col·lecció Armengol és del mateix autor que la gran taula del Museu Nacional. És comprensible, però, que aquesta darrera hagi desconcertat els estudiosos, especialment pel tractament del rostre de la Mare de Déu, tan dissímil amb el que és habitual de veure a les taules de Borgonya;[9] només ens caldria comparar-lo amb la pintura de l'anvers del reliquiari de la Verònica de la catedral de Girona (encertadament atribuït per Garriga) per a comprovar fins a quin punt de distanciament es va arribar en aquest cas.[10]

El fet podria trobar una explicació plausible si entenem –com d'altra banda ja ha estat advertit– que el pintor, fidel a la naturalesa d'artista dúctil en el préstec gràfic, hagués fet en aquest tema un manlleu –o potser correcció– radical, fins al punt de contradir les fesomies sinuoses i difluents que li són tan distintives. Atesa la incipient època valenciana de l'artista, datada com a mínim des de l'any 1503 al 1510 (el 21 d'octubre d'aquest any ja apareix documentat a Catalunya), el nom de Fernando Yáñez de la Almedina sol ser el més evocat a l'hora de citar algun nom influent en el paisatge pictòric valencià dels primers anys del Cinc-cents, susceptible d'impactar en els pintors establerts a la capital, entre els quals el mateix Borgonya; tot i així, és evident que, a la vista de l'obra catalana, Borgonya va aprendre al capdavall ben poca cosa dels anomenats Ferrandos (Yáñez i Llanos), autors de les magnífiques portes del retaule de la catedral de València, entre d'altres coses perquè probablement ni ell ni cap altre pintor autòcton de la Corona d'Aragó tenien massa opcions al davant d'unes representacions d'aquesta vàlua, directament dimanades del bo i millor de la pintura llombarda i florentina del darrer Quatre-cents.[11] No costa gaire d'imaginar Borgonya i el vell Paolo de San Leocadio palplantats estupefactes en presència de l'artifici insuperable desplegat a les millors taules de Yáñez; en aquestes circumstàncies, a un mestre autòcton ambiciós, incapaç de disputar la primacia artística catedralícia, li calia o bé replantejar profundament tota la formació i experiència assumida fins llavors (un propòsit difícil de realitzar), o bé optar per una discreta indiferència, traduïda en el cas de Borgonya en un prudent allunyament geogràfic, primer a Oriola i després a Catalunya, desplaçament sens dubte estimulat per la perspectiva de guanyar a l'irregular Nicolau de Credença l'onerós –i embullat– encàrrec del retaule major de l'església del Pi a Barcelona.

---

8. A l'entorn de les opinions discrepants, ja manifestades al seu dia per Post i Angulo, vegeu Garriga Riera, J., «Joan de Borgonya, pintor del XIXº capítulo...», pàg. 174, n. 128 i 129. També reticents encara a l'adscripció a Borgonya són Triadó Tur, J.R.; Subirana Rebull, R.M., «Pintura moderna», a Triadó Tur, J.R. (coord.), *Pintura moderna i contemporània*. Barcelona: L'Isard, col·l. «Art de Catalunya-Ars cataloniae», 9, 2001, pàgs. 48-49.

9. Post, Ch.R., *A History of Spanish Painting XII: The Catalan School in the Early Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press, 1958 (reimpressió Nova York: Kraus, 1970), part I, pàg. 121.

10. Garriga Riera, J., «Joan de Borgonya. Reliquiari de la Verònica. Mare de Déu amb el Nen, Jesucrist Salvador, *c.* 1520-1525», a Bosch Ballbona, J.; Garriga i Riera, J. (dirs.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, cat. exp., novembre de 1998 - abril de 1999, Museu d'Art de Girona, Girona. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998, pàgs. 70-75.

11. Sobre aquests artistes i les portes del retaule de la catedral de València, vegeu *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*, cat. exp., 5 de març - 5 de maig de 1998, Museu de Belles Arts de València, València. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998; Ibáñez martínez, P.M., *Fernando Yáñez de Almedina (la incógnita Yáñez)*. Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

L'únic conjunt pictòric que es pot adscriure a aquesta etapa valenciana, unànimement atribuït a Borgonya, són les vuit taules del retaule de Sant Andreu de l'església del Miracle (Museu de la Catedral, València, i col·lecció privada, Barcelona),[12] on amb prou feines s'endevina res que apunti cap a l'obra dels Ferrandos, llevat de la presència a la taula del *Miracle de sant Andreu i els quaranta nàufrags* d'un personatge, secundari, de fesomia força similar a la dels sants Cosme i Damià de Yáñez i Llanos, pintats per aquests a la catedral de València poc abans d'emprendre el contracte de les portes de l'altar major.[13] Tot i això, sóc de l'opinió que, a la taula del Museu Nacional, Borgonya hi hauria pogut deixar sentir discretament el seu interès per l'obra valenciana de Llanos, molt especialment per la taula –unànimement atribuïda al soci de Yáñez– del *Descans en la Fugida a Egipte* (il·lustració 5).

Aquesta pintura conté tres elements que en el seu moment podien atraure força l'atenció d'un Borgonya decidit a adaptar per a un comitent català la famosa estampa de Dürer (datada per Panofsky el 1498) i que ens remet directament a la qüestió de la influència de les composicions de Leonardo sobre l'art de Dürer.[14] L'element que més salta a la vista és, evidentment, la postura girada de l'infant, adaptació d'un disseny original de Leonardo que Llanos va reproduir amb més fidelitat a la taula del *Naixement de la Mare de Déu* del mateix conjunt catedralici valencià, un model de gran repercussió en la pintura llombarda i dins del mateix taller de Leonardo, cosa que tanmateix demostren aquestes obres valencianes de Llanos. Segurament, Dürer devia valorar prou bé el disseny fins al punt d'aprofitar-lo en la confecció del seu gravat. Els dibuixos originals de Leonardo en què s'elaborà aquesta figura infantil són els coneguts amb el nom d'*Estudis per a la Madona del gat*, datats a l'entorn dels anys 1478-1480 i repartits en diferents museus i col·leccions,[15] tot i que el conservat a Florència sembla en primera instància el més pròxim a la versió definitiva düreriana (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència, 421E, anvers i revers). El més sorprenent de la qüestió rau en el fet que Borgonya representés a la taula del Museu Nacional la planta del peu dret de l'infant vista frontalment, d'una manera prou maldestra, tal com apareix dubitativament disposada als dibuixos dels Uffizi (il·lustració 6), allunyant-se tant de l'escorç del model dürerià com de les adaptacions valencianes de Llanos. En aquest cas, ens cal interpretar que, o bé es tracta d'un fet purament casual, o bé Borgonya posseïa alguna altra informació addicional proporcionada pels Ferrandos. És indubtable, però, que en altres parts d'aquesta mateixa figura Borgonya es va cenyir estrictament al gravat de Dürer, mentre que Llanos es devia

12. Soler d'Hyver, C., «Escenas de la vida de san Andrés», a *La Luz de las Imágenes*, cat. exp., 4 de febrer - 30 de juny de 1999, catedral de València, València. València: Generalitat Valenciana, pàgs. 434-435; Planas, J., «Retaule de Sant Andreu. Miracle dels quaranta nàufrags. Miracle de la diablessa. Joan de Borgonya», a *L'Art a Catalunya i els Regnes Hispànics*, cat. exp., 19 de desembre de 2000 – 4 de març de 2001, Saló del Tinell-Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pàgs. 261-264. L'exposició al Museu Nacional d'Art de Catalunya de dues taules de Borgonya, de col·lecció particular, que fins ara crèiem procedents del retaule de Sant Bartomeu del convent de Bellpuig d'Urgell, ha permès identificar-les com a integrants d'aquest mateix retaule valencià de Sant Andreu (Yeguas, J., «Negativa de sant Andreu a fer sacrificis a l'ídol. Flagel·lació de sant Andreu», a Mendoza, C; Ocaña, M.T. (dirs.), *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, cat. exp., 2 de desembre de 2009 - 11 d'abril de 2010, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pàgs. 196-201).

13. Aquesta mateixa taula de Borgonya encara ens planteja un dilema –per ara de difícil resolució– als historiadors de l'art català renaixentista, atès que el dibuix del motiu del fons daurat és en el seu disseny pràcticament idèntic al que apareix al fons del sant Càndid pintat per Ayne Bru al retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès (Museu Nacional d'Art de Catalunya), una obra que Borgonya devia conèixer prou bé, en tant que a la taula de la flagel·lació de sant Andreu adaptà del mateix Bru la degollació de sant Cugat, cosa que introdueix la hipòtesi fins ara inèdita d'una estada de Borgonya a Catalunya amb anterioritat als anys 1505-1509, període en què es data el retaule valencià.

14. Marani, P., «Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento», a Herrmann-Fiore, K. (coord.), *Dürer e l'Italia*. Milà: Electa, 2007, pàgs. 51-61.

15. Sobre els dibuixos relacionats amb la *Madona del Gat* vegeu les contribucions de Marani, P., *La Madonna del Gatto di Leonardo in un dipinto della pinacoteca di Brera*. Milà: [s.e.], 1990; i del mateix autor, *La Madonna del Gatto di Leonardo in un dipinto della pinacoteca di Brera: nuove indagini e restauri*. Milà-Cremona: Lions Club Milano al Cenacolo Vinciano, 1996, a més de les fitxes catalogràfiques 18 i 19 a cura de Carmen C. Bambach a Bambach, C.C. (ed.), *Leonardo Da Vinci Master Draftsman*, cat. exp., 22 de gener – 30 de març de 2003, Metropolitan Museum of Art, Nova York. Nova York-New Haven: Metropolitan Museum of Art – Yale University Press, 2003, pàgs. 290-296.



5. Fernando Llanos *Descans en la Fugida a Egipte*, compartiment interior de la porta del costat de l'Epístola del retaule de l'altar major, 1507, oli sobre taula, 194 × 227 cm. Catedral, València.

limitar a interpretar el disseny italià, al marge de l'estampa; la postura de la cama esquerra de l'infant, en diagonal respecte al tronc dels dibuixos i flexionada a l'estampa, així ho certifica.

Els altres dos elements que Borgonya hauria pogut assimilar del *Descans en la Fugida a Egipte* serien l'escena de fons, on apareix la Sagrada Família cavalcant, episodi representat en miniatura també al fons de la taula del Museu Nacional de forma sospitosament anàloga, i l'episodi immediatament inferior d'un sant Josep recollint dàtils en un palmerar, amb tota probabilitat inspirat també per la mateixa taula de Llanos, un tema altrament ben divulgat per una famosa estampa de Martin Schongauer. Finalment, en una de les taules de Borgonya d'Arenys de Lledó –retrobades de fa poc per Joan-Hilari Muñoz– en què es representa la Nativitat no costa gaire d'identificar un dels pastors de fons com un préstec prou evident de la taula de l'*Adoració dels Pastors*, també del mateix conjunt de la catedral de València, obra en aquest cas de Yáñez. Incapaç d'entendre estructuralment la complexa construcció espacial dels Ferrandos, Borgonya es va limitar a la captació espúria de personatges a fi d'ampliar un repertori de naturalesa prou híbrida per si mateix, fet que dificulta força la identificació de base de la formació del seu vocabulari artístic primigeni, ja sigui d'arrel danubiana, com proposa Garriga, o en relació amb els pintors flamencs italianitzants del primer quart del segle XVI, batejats per Friedländer amb el nom de «manieristes d'Anvers», tal com postulà Angulo al seu dia. En qualsevol cas, resulta simptomàtic advertir que alguns ítems leonardescos molt simplificats varen córrer per la pintura catalana cinc-centista, segurament per la mateixa via valenciana, identificables en l'obra de Pere Nunyes i fins i tot en la de Pere Serafí.



6. Leonardo da Vinci *Estudi per a la Madona del gat* (anvers), 1478-1480, llapis i tinta sobre paper, 39,6 × 27,8 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència.

Al marge dels préstecs leonardescos, el rostre dissímil de la *Mare de Déu del Mico* podria obeir al contacte inexcusable de Borgonya amb Paolo de San Leocadio, un pintor italià fortament arrelat al País Valencià amb el qual s'hauria pogut sentir força més còmode.[16] Les marededéus florentines, abillades amb una gran senzillesa rural, al·lusives a un ideal positiu d'humilitat i naturalitat, encaixaven poc o malament en una societat més acostumada a venerar encara la icona d'arrel eyckiana, principesca i melancòlica, més adient a les necessitats d'un culte marià que ja a principis de la centúria arrossegava una gran càrrega teològica, com d'altra banda explicita la taula del Museu Nacional d'Art de Catalunya.[17]

16. Una referència puntual a la influència de Leocadio sobre l'obra de Borgonya és a Company, X., *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandia: Ceic Alfons El Vell, 2006, pàg. 111.

17. Quílez, F., «Atribuïda a Joan de Burgunya, Estrasburg-Barcelona, 1525 o 1526. Mare de Déu amb el nen Jesús i sant Joanet», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, cat. exp., 27 de juliol – 30 de novembre de 1992, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, pàgs. 334-338.



7. Joan de Borgonya (atribuït) *Mare de Déu de la Llet*, primer quart del s. XVI. Ubicació desconeguda (col·lecció Graupera 1929).

Les llicències de Borgonya en el tractament de la figura de la Mare de Déu respecte a l'estampa de Dürer podrien trobar explicació plausible en aquesta particularitat que l'obligava a representar una maredeu revestida de teixits sumptuosos i coronada amb una diadema, pròxima en esperit a la *Mare de Déu del Cavaller de Montesa* de Paolo de San Leocadio (Museo Nacional del Prado, Madrid). El tractament dels reflexos dels cabells, en forma de petites línies clares paral·leles, tret distintiu de Leocadio, apareix tant a la taula del Museu Nacional com a l'*Anunciació* de la col·lecció Armengol, i es pot afegir a alguns dels préstecs que Borgonya devia fer del pintor més celebrat fins llavors a València. L'analogia existent entre la *Pentecosta* del retaule de Sant Andreu, de l'església del Miracle, amb la desapareguda *Pentecosta* de Leocadio del monestir de Santa Clara a Gandia[18] esdevé també testimoni del que degué ser –almenys per a Borgonya– un contacte força profitós. En altres Pentecostes posteriors, com la d'Arenys de Lledó, ja semblava haver trobat una fórmula estandarditzada més desvinculada del model valencià en el qual l'escenari arquitectònic, d'aspecte basilical, remetia encara a l'arquitectura de l'*Anunciació* Armengol. Alhora, en aquesta mateixa taula d'Arenys de Lledó, s'ha d'advertir també la presència del mateix tron, simplificat, que apareix a la taula del Museu Nacional, incloses les dues minúscules hídries ornamentals en forma d'agafadors rematant els braços.

A mig camí entre la influència de Leocadio i l'elaboració pròpia, encara caldria emplaçar-hi una altra maredeu –també atribuïble a Borgonya– fotografiada l'any 1929 a la col·lecció Graupera, que sembla que es tenia per una obra italiana (il·lustració 7).[19] Aquí la iconografia correspon a la Mare de Déu de la Llet amb sant Joanet, tot i que una inscripció (*a priori* apòcrifa) la identifica amb la Mare de Déu de les Neus. Com en el cas de la *Mare de Déu del Mico*, o de l'*Anunciació* de la col·lecció Armengol, en aquesta altra taula tornem a trobar molts dels elements identificatius de l'art de Joan de Borgonya; especialment explícits resulten el paisatge idealitzat del fons vist a vol d'ocell, que inclou la típica ciutat costanera d'edificis punxeruts amb els vaixells navegant plàcidament, i les muntanyes boscoses de l'interior per on pul·lulen alguns personatges miniaturescs. També és inconfusible l'arquitectura fortament escorçada, farcida d'ornaments figuratius classicistes elaborats a punta de pinzell, amb la mateixa finor i aparença que a l'*Anunciació* Armengol. En aquest cas, la maredeu és dubitativament encaixada contra una gran arcada de fons, decorada a l'intradós amb tres fileres de cassetons i dos medallons efigiats als carcanyols, flanquejats per serafins heràldics (al·lusius potser a patriarques de l'Antic Testament). Aquesta arcada descansa sobre unes pilastres que insinuen l'arrencada d'al-

18. Company, X., *Paolo da San Leocadio...*, pàg. 318.

19. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 7696-A. Agraeixo a Maria Mena les facilitats prestades en la recerca dels fons de l'arxiu.

tres dues arcades laterals. La caixa espacial es tanca per la part superior amb un sostre quadrat enteixinat que té un element ovalat circumscrit, segurament amb la intenció de suggerir la presència d'una cúpula oberta des d'on dimanen els raigs divins. Per la part baixa de la composició corre una barana ampla, coberta amb un penjant tèxtil, on s'asseu el sant Joanet, i que es confon amb el vestit de la Mare de Déu fins al punt que resulta difícil de precisar si la imatge és situada al davant o al darrere de la barana.

Lògicament, en la composició de les figures, també hi trobem els mateixos defectes d'articulació anatòmica característics de Borgonya, com ara les mans de la Mare de Déu, de dits allargassats i atroncats, o la desproporcionada fesomia simiesca de l'infant. També és destacable la postura submisa i devota del sant Joanet, que recorda amb prou evidència la d'aquest mateix personatge, representat en posició especular, a la taula del Museu Nacional. Tot i els defectes, la taula de la col·lecció Graupera encara resulta en conjunt una obra força atractiva, avesada a progressar en el llenguatge més classicitzant del seu autor, en la mesura que la novetat renaixentista en el context del primer terç del segle XVI devia comportar un major prestigi intel·lectual, una obra també potser pensada per a un ús domèstic o per a presidir l'espai central d'algun retaule privat.

Per finalitzar amb el que podria donar de si l'examen de l'*Anunciació* de la col·lecció Armengol, ens restaria pendent l'intent d'encaixar cronològicament aquesta obra en el gruix de la producció documentada de Borgonya, un problema per ara prou difícil de resoldre, atès que l'obra amb la qual sembla mostrar un parentiu més pròxim, la *Mare de Déu del Mico*, no ha estat objecte de cap esforç significatiu per assajar-ne un enquadrament d'aquesta mena. A pesar de la temptació instintiva de vincular la taula del Museu Nacional a l'estadi més incipient de l'episodi del retaule del Pi –el seu caràcter prolix encaixaria prou bé en la categoria de pintura-prova– i, per tant, pròxima a una datació a l'entorn dels anys 1510-1512, en paral·lel a la realització del retaule de Santes Creus, no hi ha per ara el més mínim indici objectiu que ens permeti sostenir una hipòtesi d'aquesta mena, dificultada tanmateix per la poca evolució que semblava haver experimentat la pintura de Borgonya durant el període català; com a mínim, encara a dia d'avui no som capaços d'ordenar formalment i cronològica les obres no documentades. Únicament podríem aventurar la suposició gratuïta que una major presència de préstecs valencians pugui arribar a significar una proximitat més estreta al període 1503-1510, anterior a l'establiment a Catalunya, moment en el qual haurien tingut una major vigència en la praxi quotidiana; sota aquest supòsit –aparentment–, tant l'episodi del retaule de Sant Joan d'Horta com les taules d'Arenys de Lledó (anteriors a l'any 1523) s'haurien de postular potser anteriors a l'assentament gironí de Borgonya, efectuat cap a la tardor de l'any 1519. A falta d'una major concreció documental, tota hipòtesi en aquest sentit és per ara vàcua, i ens caldran troballes ulteriors per a poder enllaçar d'una manera plausible les concordances formals amb una successió cronològica coherent.

Una epifania succedània

Força menys eloqüent que l'*Anunciació* de la col·lecció Armengol és una discreta *Epifania* d'ignota col·lecció barcelonina (il·lustració 8), aparentment pròxima a l'obra del pintor holandès Isaac Hermes,[20] per bé que de cap manera es pot postular com a obra original d'aquest artista, sinó que més aviat ens cal considerar-la en relació amb el taller o amb els seguidors del mestre

20. Dades de catalogació a l'Arxiu Mas: *Epifania*, s. XVII, pintura sobre tela, 190 × 145 cm, negatiu b./n., número de clixé E-6963, 1982. Localització/identificació: Barcelona, col·lecció particular.



8. Taller d'Isaac Hermes *Epifania*, primera meitat del s. XVII, pintura sobre tela, 190 × 145 cm. Col·lecció privada, Barcelona.

d'Utrecht, actius amb posterioritat a la seva mort i ja ben entrats al Sis-cents.[21] Coincideixo amb l'afirmació categòrica, i recent, de Sofia Mata que reclama per a Hermes una valoració major del que habitualment se li ha reconegut fins al dia d'avui. Conjuntament amb Pietro Paolo da

21. Essencials per al coneixement del pintor són els treballs de Mata de la Cruz, S., *Isaac Hermes Vermey. El pintor de l'Escola del Camp*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1992; *idem*, *La pintura del Cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620). Entre la permanència del Gòtic i l'acceptació del Renaixement*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2005, pàgs. 304-320. També són essencials la biografia i els comentaris de Carbonell Buades, M., a Bosch Ballbona, J.; Garriga i Riera, J. (dirs.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, cat. exp., novembre de 1998 – abril de 1999, Museu d'Art de Girona, Girona. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998, pàgs. 134-137 i 196-198. Sobre l'estudi de les pintures conservades del retaule de l'església prioral de Reus, vegeu Ávila, A.;

Montalbergo, és dels pocs pintors actius al darrer terç del Cinc-cents català que tenia al seu abast una sòlida formació artística internacional, presumiblement romana i de naturalesa bastant eclèctica, per bé que prou alimentada en la generació dels millors mestres formats al primer quart de la centúria italiana, de Giulio Romano a Francesco Salviati i Giorgio Vasari. És lògic que ambdós pintors –estrangers en terra catalana– haguessin establert una relació de coneixença, en tant que compartien un mateix mercat i una formació italiana segurament similar, tot i que Montalbergo probablement devia ser més gran que no pas Hermes, ja que l'holandès el va sobreviure quasi una desena d'anys.

La mort de Pere Serafí, antic soci de Montalbergo, el 1567, poc o molt coincident en el temps amb l'arribada d'Hermes a Barcelona (plausiblement situable segons Carbonell pels volts de l'any 1568), devia deixar un cert buit en el panorama artístic i social barceloní, on «el Grec» havia aconseguit amb la seva faceta de pintor-poeta cortesà un relleu peculiar. En qualsevol cas, sembla que durant uns anys Hermes també trobà una posició privilegiada en la seva condició de pintor de cambra dels Requesens, un fet d'excepció en el context català, cosa que li estalvià l'acarament –tot sovint esquerp davant dels forasters– amb el gremi de pintors de Barcelona, del qual sembla que mai no va arribar a formar part. L'establiment a Tarragona pels volts de l'any 1586 i la feina successiva a la catedral d'aquesta metròpoli podrien deixar clara la intenció de l'holandès de monopolitzar-ne les millors empreses pictòriques, entre les quals hi hauríem de comptar els llenços de la capella del Santíssim, patrocinats quasi pòstumament per l'erudit arquebisbe Agustí, certament un dels conjunts més rellevants d'aquest pintor, conjuntament amb les taules (extraviades en la seva major part) del retaule Requesens del Palau Reial Menor de Barcelona. A la llum de la informació que posseïm fins ara, no resulta gaire exagerat afirmar que, a la mort de Montalbergo l'any 1588, Hermes regnà en solitari com un dels millors pintors de Catalunya. Pels volts de l'any 1595, Joan Baptista Toscano en prendria el relleu, aleshores fàcilment disputable en un entorn majoritari de pintors de qualitat més aviat mediocre.

La restauració recent de bona part de l'obra retaulística d'Hermes, tant a Catalunya com a València,[22] a dia d'avui ens permet una estimació més fiable de les seves composicions, que si bé no desmenteixen les mancances evidents en matèria de composició i dibuix, sí que ens redescobreixen almenys un estimable colorista, amatent al gust pel contrast i per l'efecte llampant, especialment en la característica il·luminació cromàtica dels teixits, degradada subtilment al llarg d'uns plecs artificiosament disposats, fet que atorga a les vestimentes dels personatges un aspecte sedós molt determinant. El fet que estiguem ara en condicions de sumar dues altres obres força notables al catàleg d'Hermes (el retaule de Sant Francesc de la catedral de Tarragona i una maredeu amb els sants Domènec i Ramon de Penyafort, en dipòsit al Museu Nacional d'Art de Catalunya)[23] ens permet contemplar amb una major condescendència les porcions més

---

Santamaría, A., «Las pinturas del retablo mayor de la prioral de Reus», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 42, 1990, pàgs. 39-72; Bosch Ballbona, J.; Garriga Riera, J., «Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus; una revisió documental», *D'Art*, 16, 1990, pàgs. 173-182; *idem*, *El retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*. Reus: Centre de Lectura, 1997.

22. En aquest cas ens referim a les pintures del retaule de la capella de Sant Domènec; sobre aquest conjunt, vegeu Madurell Marimon, J.M., «Isaac Hermes y las pinturas de la capilla de los Reyes de Santo Domingo de Valencia», *Archivo Español de Arte*, 109, 1955, pàgs. 147-150; Nicolau Bauza, J., «Contrato para retablo en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo», *Archivo de Arte Valenciano*, 317, 1984, pàgs. 31-33.

23. Per bé que el retaule de Sant Francesc encara no ha estat estudiat ni publicat de manera detallada d'ençà de la restauració, no sóc ni de bon tros el primer a advertir-ne l'autoria, ja reconeguda, entre d'altres especialistes, per Joaquim Garriga i Joan Bosch. L'atribució de la taula del Museu Nacional d'Art de Catalunya, ressenyada com a obra anònima a Fontbona, F.; Durà, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi III: Pintura*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999 (inventari general, 939; en dipòsit al Museu Nacional d'Art de Catalunya, inventari 14534), l'he apuntada breument jo mateix a Torras Tilló, S., *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor*. Barcelona: Memoria Artium, 2012, pàgs. 150-152, en espera d'emprendre'n una millor recerca que en pugui donar compte d'una manera més detinguda. D'altra banda, com també ha estat advertit per Sofia Mata, no és acceptable l'autoria d'Hermes en una pintura del Museu Marés de Montblanc; sobre aquesta atribució, vegeu Felip Sánchez, J., «Una



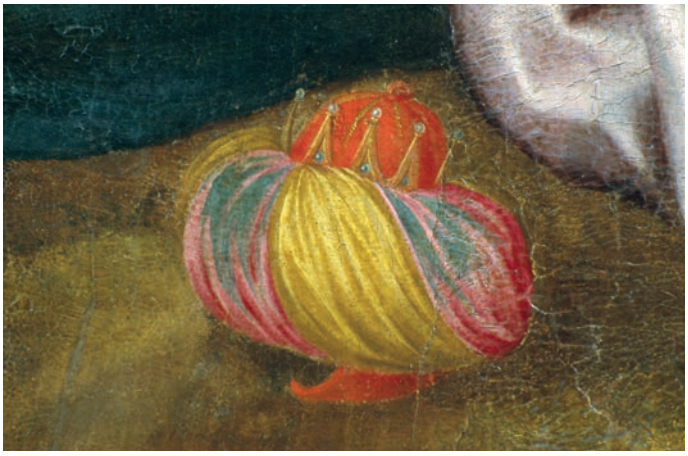
9. Isaac Hermes *Epifania*, compartiment del retaule de l'altar major, 1594-1596, oli i tremp sobre taula, 203 × 124 cm. Església parroquial de Santa Maria, Palamós.

defectuoses de les taules dels retaules parroquials de Reus i Palamós, en els quals ens és més plausible imaginar-hi la intervenció freqüent d'ajudants, i encara més quan les dates d'execució d'aquestes empreses s'encavalquen totes cap al darrer decenni de la seva vida, entre l'any 1592 i la data de defunció el 1596, quan l'activitat del taller de l'holandès sembla potser més accelerada que mai i, per tant, el recurs als fadrins de l'obrador devia resultar més sovintejat que en altres èpoques. Cal advertir, però, que en cap cas estem encara en condicions de destriar amb certitud les intervencions alienes; ni tan sols coneixem el nom dels ajudants o deixebles d'Hermes al llarg de la seva carrera a Catalunya, ni el seu grau de participació en les obres conservades. Per aquesta mateixa raó, ens pot resultar profitosa la identificació d'obres formalment anàlogues, externes al catàleg del pintor.

Una comparació de la pintura de l'anònima col·lecció privada barcelonina amb el mateix tema representat en una de les taules del retaule de Palamós (il·lustració 9) no deixa lloc a dubte de l'afinitat i del contrast alhora existent entre ambdues composicions, en què els personatges principals de l'episodi ocupen discurs i emplaçaments anàlegs. En ambdues obres, la disposició esglaonada de la Sagrada Família en relació amb el rei agenollat en primer terme és idèntica, llevat de la posició reclosa de l'infant a la taula de Palamós, pràcticament inscrit en el cos piramidal de la Mare de Déu, responent aquí amb un gest de benedicció la pregària devota del rei oferent, mentre que a la taula barcelonina el seguidor d'Hermes optà en l'infant pel gest tradicional d'admissió de l'ofrena d'un rei en reverència protocol·lària, en virtut de la qual simultàniament inclina el cap mentre estén la mà esquerra sobre el pit. En ambdues escenes, les corones dipositades als peus de la Mare de Déu, en el mateix espai inferior triangular servat *ex profeso* entre els personatges, compleixen la funció de subratllar la noció teològica de la precedència jeràrquica de la divinitat per damunt del poder terrenal. A la taula de Palamós, la corona

obra inèdita del pintor Isaac Hermes al Museu Marés de Montblanc», *Aplec de Treballs. Centre d'Estudis de la Conca de Barberà*, 22, 2004, pàgs. 89-91.

reial és encastada en un turbant multicolor d'aspecte tornassolat que permetia a Hermes desplegar una fantasia cromàtica singular (il·lustració 10); en canvi, a la taula barcelonina, la corona circumda la copa d'un barret monocrom d'ala ampla. També en ambdues representacions la cua del vestit d'ambdós reis oferents és sostinguda per un lacai infantil que alça innocentment la mirada cap als personatges del seu entorn. A la pintura de la col·lecció barcelonina, l'extrem inferior del primer terme es remata de manera anecdòtica amb la presència d'un gos menut, girat sobre si mateix mentre borda els assistents.



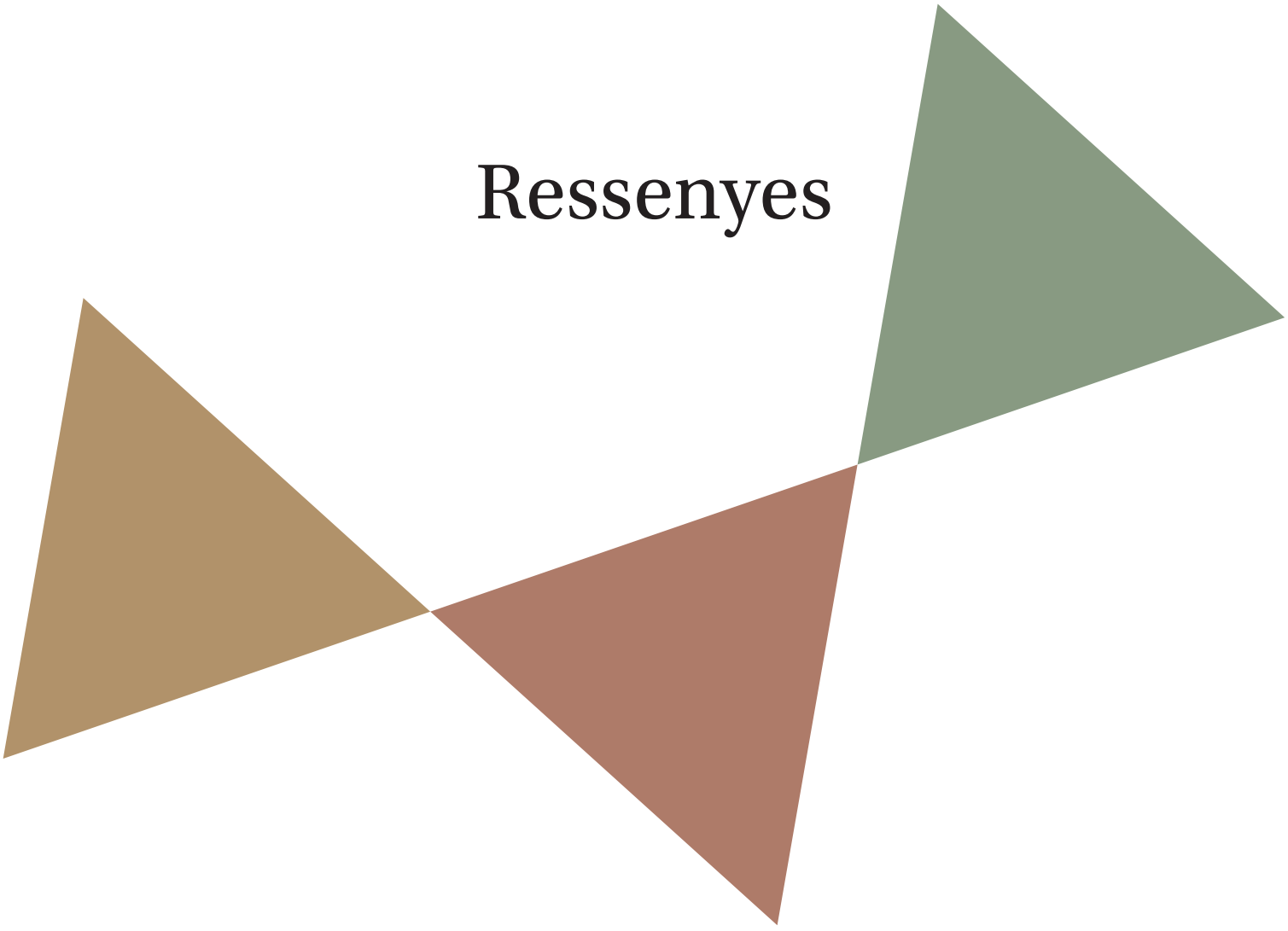
10. Isaac Hermes *Epifania* (detall), compartiment del retaule de l'altar major, 1594-1596, oli i tremp sobre taula. Església parroquial de Santa Maria, Palamós.

El segon terme de la composició és presidit pel grup central dels altres dos reis mags amb les presentalles pertinents a les mans. Tal com sol prescriure la representació del tema, Baltasar sembla escoltar amb atenció el seu company, que gesticula emotivament de forma retòrica; en ambdues representacions, les postures i les vestimentes dels personatges resulten similars, especialment l'obscura casaca oriental de Baltasar, representada amb força deteniment per Hermes a la taula de Palamós. El fons de la composició és ja emplenat pel tradicional revoltim de criats, lacais, cavalls, camells i senescals destinats a acabar de farcir d'una manera desmesurada els buits existents entre els personatges del segon terme. En aquest cas, la composició també resulta anàloga en ambdues obres: el paisatge s'obre pas migpartit a dreta i esquerra, vist parcialment a través de l'estructura insinuada de les runes. Situat a l'esquerra de l'espectador, i sota el buit dibuixat per una arcada des d'on despunta l'estel anunciador, en totes dues escenes hi veiem cavalcar el mateix genet de braços estesos, per bé que a la taula de la col·lecció barcelonina l'autor va optar per un major allunyament de les figures darreres que no pas en el cas palamosí, en què els personatges en aquest punt són de major grandària, cosa que n'atapeeix encara més la composició.

Llevat d'aquest exercici comparatiu elemental, ja no ens és permès d'anar més enllà en altres formulacions a l'entorn de la taula barcelonina, tret d'insistir novament en el fet que en aquesta no s'hi poden identificar les traces d'Hermes, com ara els rostres allargats de perfil rectilini, les postures artificioses apreses del llenguatge tardorenaixentista italià o la il·luminació difusa dels teixits; elements reemplaçats aquí per una factura més plana i abreviada en el dibuix, potser deguts en part tant a alguna restauració moderna com a probables manlleus calcogràfics, un recurs inexcusable en l'obra de la major part dels pintors catalans del Cinc-cents, també verificable, tanmateix, en alguna de les bones obres originals d'Hermes.[24]

24. L'altar de Sant Francesc de la catedral de Tarragona –per exemple– sembla inspirat en una bona estampa de Johan Sadeler reproduint un dibuix perdut del pintor genovès Bernardo Castello (vegeu Ramaix, I. de (ed.), *Johan Sadeler I. Supplement*, a Strauss, W.L. (ed.), *The Illustrated Bartsch*, Nova York: Abaris Books, 2001, vol. 70, cat. 7001, pàgs. 155-156), cosa que planteja un cert problema de precedència amb el *Sepulcre de Crist* del retaule Requesens, en tant que el paisatge arbrat i feréstec de fons que cobreix l'entrada al sepulcre és anàleg al pintat a l'altar de Sant Francesc, amb la inclusió en ambdues representacions de la soca tallada en primer terme, aprofitada al gravat de Sadeler per a encaixar-hi la signatura de Castello. Caldrà descobrir, doncs, la data d'execució d'aquest magnífic altar per a resoldre la qüestió.

Ressenyes



Pontormo. Dibujos



Fundación Mapfre,
Madrid
12 de febrer –
11 de maig de 2014
Comissari: Kosme
de Barañano

Carme Narváez*

Centrada de manera particular en la difusió de la pintura, l'escultura i el dibuix contemporanis, a més de la fotografia, la Fundación Mapfre ha plantejat en les dues darreres dècades una política expositiva en la qual la tècnica dibuixística ha tingut un paper discret, però al mateix temps de tendència creixent. *El Dibujo, Belleza, Razón, Orden y Artificio* (23 de juliol – 13 d'octubre de 1992, comissariada per Juan José Gómez Molina), *Dibujos de la Real Academia Española. Legado Rodríguez Moñino-Brey* (25 de juny – 8 de setembre de 2002, comissariada per Javier Blas, Ascensión Ciruelos y José Manuel Matilla) i *La mano con lápiz. Dibujos del siglo xx* (27 de maig – 27 d'agost de 2011, comissariada per Pablo Jiménez Burillo) són alguns dels exponents de la voluntat que els responsables d'aquesta fundació han manifestat per difondre el coneixement d'aquesta tècnica artística, poc coneguda per part del gran públic. *Pontormo. Dibujos*, doncs, no només ha demostrat la continuïtat d'aquesta aposta, sinó també l'eixamplament de l'interès pel dibuix en altres èpoques allunyades de la contemporaneïtat que ha definit la major part de les mostres programades per la institució.

L'exposició de la seu del Paseo de Recoletos estava conformada per seixanta-nou dibuixos, seleccionats del total de quatre-cents que integren el corpus de l'artista, bona part dels quals conservats al Gabinetto *Disegni* e Stampe degli Uffizi de Florència. Pontormo ha estat un dels millors i més prolífics dibuixants de la història de l'art modern, cosa que, per descomptat, presenta un alt interès per als estudiosos de la seva figura i de l'art renaixentista en general, tenint en compte que, a l'ensems, aquest pintor és un del principals responsables de la difusió de la *maniera*.

Pontormo ha estat revestit d'una justificada fama de personatge extravagant i introvertit, un retrat que té el seu origen en el perfil que n'elaborà Vasari a la segona edició de les *Vite*. Malgrat el caràcter innovador de la seva obra, han estat més aviat escasses les exposicions monogràfiques dedicades a analitzar la seva figura. La primera de les mostres va ser la realitzada el 1956 al Palazzo Strozzi de Florència amb motiu de la celebració del quatre-cents aniversari de la seva mort,[1] exposició que uns mesos després va tenir la seva continuació en els actes commemoratius celebrats a Empoli (Toscana), vila natal de l'artista.[2] El 1970 se celebrava a Milà la primera exposició monogràfica de dibuixos de l'artista conservats al Gabinetto Disegni e Stampe dels Uffizi.[3] Novament a la localitat d'Empoli, el 1994 es programà una exposició que, sota el títol d'*Il Pontormo a Empoli* i dins del marc de les celebracions commemoratives del naixement de Pontormo i Rosso, plantejà la figura de l'artista com la d'un pintor de refinat equilibri entre Miquel Àngel i Dürer, entre el *pathos* intens i la bellesa calmada.[4] I el 1996 es duia a terme als Uffizi, comissariada per Carlo Falciani, una important exhibició dels dibuixos de l'artista conservats a la galeria florentina, que va marcar un abans i un després en la consideració i la catalogació d'aquestes peces.[5] A partir de la classificació que va establir Falciani amb motiu d'aquesta exposició de 1996, en la valoració de l'obra dibuixística de Pontormo es va abandonar l'ordre cronològic imperant fins aleshores per a adoptar a canvi un model d'agrupament en sèries temàtiques que configuren un corpus de nou categoritzacions: autoretrats, retrats, exercicis del natural, exercicis d'imaginació, dibuixos ràpids, dibuixos elaborats, estudis de composició, estudis «sense regla, proporció ni perspectiva» –expressió que prové de la crítica que va fer Vasari dels frescos del cor de l'església florentina de San Lorenzo quan van ser presentats el 1558: «*non alcuna regola, nè proporzione, nè alcun ordine di prospettiva*»,[6] i que va recollir a la segona edició de les *Vite*– i, finalment, els dibuixos elaborats per al cor de San Lorenzo.

Hem hagut d'esperar fins als anys 2013-2014 perquè les institucions museístiques italianes tornessin a centrar la seva atenció en l'artista. D'una banda, a Empoli, la seva ciutat de naixement, amb l'exposició *Pontormo e il suo seguito nelle terre d'Empoli* (del 29 de novembre del 2013 al 2 de març de 2014), que a través d'una doble seu (la seva casa natal i l'església de San Michele Arcangelo) va pretendre mostrar l'herència que va deixar el magisteri de Pontormo sobre alguns artistes toscans com Bronzino, Naldini o

* Aquest treball s'emmarca en el projecte d'investigació ACAF/ART III, «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Berti, L.; Marcucci, L.; Baldini, U. (coords.), *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, cat. exp., 24 de març – 15 de juliol de 1956, Palazzo Strozzi, Florència. Florència: Giuntina 1956.

2. Entre el 30 de novembre de 1956 i el 2 de gener de 1957 es va presentar a Empoli una selecció de les obres exposades a Florència i es van publicar una sèrie de *Quaderni pontormeschi* a càrrec d'U. Baldini, L. Berti, L. Marcucci, G. Nicco Fasola i U. Procacci.

3. Forlani Tempesti, A. (coord.), *Disegni del Pontormo del Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi*, cat. exp., abril-maig de 1970, Pinacoteca di Brera, Milà. Florència: Centro Di, 1970.

4. Berti, L., *«Introduzione», a Il Pontormo a Empoli*, cat. exp., 18 de setembre – 11 de desembre de 1994, Chiesa di Santo Stefano degli agostiniani, Empoli. Florència: Giunta regionale toscana – Venècia: Marsilio, 1994, pàg. 21.

5. Falciani, C. (coord.), *Pontormo. Disegni degli Uffizi*, cat. exp., setembre 1996 – gener 1997, Galleria degli Uffizi, Florència. Florència: L.S. Olschki, 1996.

6. Vasari, G., *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori* [Milanesi, G. (ed.)]. Florència: Sansoni, 1973 [1906], vol. 6, pàg. 286.

Macchietti.[7] D'altra banda, i molt més important, el Palazzo Strozzi de Florència inaugurava el març de 2014 l'exposició *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della «maniera»*, que, comissariada per Carlo Falciani i Antonio Natali, reprenia el tema de l'estreta relació entre dos pintors coetanis, formats amb un mateix mestre i tots dos responsables de la introducció de nous models plàstics en la pintura toscana del segle XVI. Aquesta mostra aplegava diverses peces cabdals en l'evolució dels dos artistes, motiu pel qual va suposar una ocasió magnífica per tornar a revisar els factors que els converteixen en els principals responsables de la difusió dels postulats manieristes.[8]

L'interès que els historiadors de l'art han mostrat per la tasca de dibuixant de Pontormo s'explica per l'excepcional qualitat i la perfecció en el traç de l'artista, però, sobretot, per la forta expressivitat amb la qual va dotar les obres elaborades amb aquesta tècnica. Aquest interès s'evidencia en les monografies que al llarg del segle XX s'han centrat en els seus dibuixos. Cal començar aquest repàs pel catàleg elaborat el 1914 per Frederick Mortimer Clapp, *Les dessins de Pontormo; catalogue raisonne*,[9] que es va veure seguit en els anys posteriors pels breus assajos de Luisa Becherucci[10] i de Luciano Berti.[11] Una fita fonamental va ser l'important treball realitzat l'any 1964 per Janet Cox-Rearick –especialista en pintura manierista i dedicada de manera especial a la catalogació d'alguns corpus de dibuixos de pintors del XVI– a *The Drawings of Pontormo*,[12] un ampli estudi raonat, conformat per un primer volum de text i un de segon que acollia les il·lustracions. A la dècada dels anys vuitanta hem d'esmentar l'aportació feta per Stephen Longstreet –de caràcter més divulgatiu– a *The drawings of Pontormo*,[13] peça inclosa en la col·lecció «Master draughtsman series». I, finalment, recordem la compilació elaborada el 1992 per Salvatore Nigro,[14] amb poques novetats, però, respecte als estudis anteriors. En conclusió, pocs artistes renaixentistes (deixant de banda, evidentment, les figures de Miquel Àngel i Leonardo) han estat objecte de tant d'interès pel que fa a la seva obra en el camp del dibuix.[15]

Tal com assenyala Kosme de Barañano –comissari de l'exposició de la Fundación Mapfre– en el catàleg de la mostra, la tècnica dibuixística de Pontormo el distingeix d'altres pintors contemporanis pel seu traç altament expressiu, que sembla dedicat a la recerca de la seva percepció de l'objecte més que no pas a estudiar-ne la naturalesa física. Aquesta manera de procedir encaixa molt bé, d'altra banda, amb el caràcter introspectiu i turmentat del personatge, que es manifesta en una extrema sensibilitat a l'hora de recrear la figura humana. Els personatges de Pontormo semblen suportar la seva pròpia existència com una càrrega feixuga i, alhora, amb una profunda inquietud interior, i aquest neguit vital es potencia en els dibuixos de l'artista perquè els materials que utilitza –especialment sanguines (*pietra rossa*) i llapis (*pietra nera*)– li permeten transmetre un intens vigor als protagonistes de les seves composicions.

«El dibujo»

L'exposició de Madrid es proposava com a finalitat bàsica la mostra de l'alta subjectivitat a partir de la qual Pontormo elaborava els seus dibuixos, la major part dels quals constitueixen estudis preparatoris per a les seves composicions. És per això que, ja a l'entrada, el comissari avisava el visitant que els dibuixos s'exposaven

> de manera deliberada desligados del proyecto para el que fueron creados. La fuerza arrolladora del dibujo de Pontormo permite que podamos contemplarlo por su valor en sí mismo, como piezas únicas y excepcionales, cuya riqueza se concentra en la fuerza de un trazo, en la acentuación de los contornos o en la intensidad expresiva de una mirada vacía.

D'aquí la indefinició dels títols dels quatre àmbits en què, segons la visita virtual,[16] l'exhibició estava dividida: «El dibujo», «El diálogo», «El último Pontormo» i «El diario».[17] D'aquesta indeterminació, en donava fe l'absència a les sa-

7. Gelli, C. (coord.), *Pontormo e il suo seguito nelle terre d'Empoli*, cat. exp., 29 de novembre de 2013 – 2 de març de 2014, Casa del Pontormo – Chiesa e Compagnia di San Michele Arcangelo, Empoli. Florència: Edifir, 2013.

8. Falciani, C.; Natali, A. (coords.), *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della «maniera»,* cat. exp., 8 de març – 20 de juliol de 2014, Palazzo Strozzi, Florència. Florència: Mandragora, 2014.

9. Clapp, F.M., *Les dessins de Pontormo; catalogue raisonné*. París: Librarie Honoré Champion, 1914. Dos anys més tard, aquest autor tornaria a dedicar un estudi a la figura de Pontormo a la monografia *Jacopo Carucci da Pontormo, his life and work*. New Haven: Yale University Press, 1916, enriquida per l'aportació de noves informacions de caràcter documental.

10. Becherucci, L., *Disegni del Pontormo*. Bèrgam: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1943.

11. Berti, L., *Pontormo: disegni*. Florència: La Nuova Italia, 1965. Reeditat l'any 1975.

12. Cox-Rearick, J., *The Drawings of Pontormo*, 2 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1964. Aquest estudi va ser objecte d'una reedició l'any 1981 sota el títol de *The Drawings of Pontormo: a catalogue raisonne with notes on the paintings*. Nova York: Hacker Art Books, 1981, mantenint el segon volum dedicat a les il·lustracions i afegint-hi una *addenda*.

13. Longstreet, S., *The Drawings of Pontormo*. Alhambra (Califòrnia): Borden, 1986.

14. Nigro, S. (ed.), *Pontormo: Drawings*. Nova York: H.N. Abrams, 1992.

15. Per descomptat que, a banda de les monografies dedicades als seus dibuixos, existeix una extensíssima bibliografia sobre l'obra pictòrica de Pontormo. Davant la impossibilitat de citar-la en tota la seva magnitud, esmentem les obres que creiem més imprescindibles en la seva consulta, algunes de les quals valoren l'artista en combinació a altres manieristes florentins com Rosso Fiorentino i Bronzino. Així, doncs, destaquem Berti, L. (coord.), *L'opera completa del Pontormo.* Milà: Rizzoli, 1973; Cox-Rearick, J., *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo x, and the two Cosimos*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1984; Berti, L.: *Pontormo e il suo tempo*. Florència: Banca Toscana, 1993; Costamagna, P., *Pontormo*. Milà: Electa, 1994; Firpo, M., *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*. Torí: Einaudi, 1997; Pillioid, E., *Pontormo, Bronzino, Allori: a genealogy of Florentine Art*. New Haven: Yale University Press, 2001; Tazartes, M., *Il «ghiribizzoso» Pontormo*. Florència: M. Pagliai, 2008.

16. Vegeu http://www.exposicionesmapfrearte.com/pontormo dibujos/visita_virtual/visita_virtual.html.

17. L'exposició es plantejava a través d'un muntatge molt adequat, amb parets en to vermellós sobre el qual contrastaven molt bé els dibuixos, il·luminats a partir de focus concentrats en les peces de manera que en realçaven el protagonisme. Creiem que era molt encertat

les de qualsevol retolació al·lusiva a aquesta divisió, cosa que no només redundava en l'aparent manca de criteri expositiu (si més no, l'espectador no acabava d'entendre la motivació de l'agrupació o separació de determinades peces), sinó que, a més, era un etiquetatge que no s'ajustava del tot a la realitat –especialment en el darrer dels espais, tal com veurem més endavant–. A més, aquest deslligament del projecte per al qual els dibuixos van ser concebuts ens sembla, d'entrada, qüestionable; suposa buidar de contingut específic aquests esbossos, allunyar-los de la seva funció principal, que era la de plasmar un concepte, una idea adreçada a la creació d'una complexa maquinària artística en la qual la línia era un element fonamental, però no l'únic. I, tanmateix, aquesta separació s'hauria justificat si els dibuixos haguessin estat agrupats a partir d'algun criteri que l'espectador fos capaç de percebre, cosa que, malauradament, no passava. Les cartel·les que acompanyaven cada peça sí que informaven, en canvi, del període artístic de Pontormo durant el qual va ser concebuda cada una d'elles, cosa que ajudava el visitant a contextualitzar cada un dels dibuixos. Per contra, cap de les obres exposades anava acompanyada de la data d'execució, una absència també detectable a les fitxes del catàleg i que resulta completament imperdonable i injustificable.[18]

A les primeres sales, corresponents a allò que el comissari etiquetava com «El dibujo» (curiosa catalogació, tractant-se tota l'exposició d'una mostra de dibuixos), s'exhibien obres en les quals predominava un aire marcadament clàssic dintre de la producció de Pontormo. Aquests models clàssics eren visibles, per exemple, a l'*Estudi de figura masculina nua asseguda, probable estudi per al fresc de l'atri de La Visitació de la Santíssima Annunziata de Florència*,[19] al conegut *Estudi per al retrat de l'alabarder*[20] i a l'*Estudi de model assegut amb perizoma, preparatori per a la figura de Crist en el Descendiment de la capella Capponi de Santa Felicita*.[21] Inclòs també en aquest apartat es podia admirar l'*Estudi per a la creació d'Eva* del cor de San Lorenzo,[22] altament depenent de la composició feta per Miquel Àngel al sostre de la Sixtina, tant en la posició de la figura d'Adam com en el model anatòmic i el perfil d'Eva,[23] però vigorós i renovador alhora en la figura de Déu creador que s'ajup per a ajudar Eva a incorporar-se.

Al costat d'aquests dibuixos d'aire més acadèmic n'apareixien d'altres, elaborats en les mateixes dates, generats a través d'un traç nerviós que contorneja la figura i que la dota d'una gran vivesa.[24] Aquesta combinació d'estils diversos en la concepció dels perfils de les figures porta l'artista a alternar uns acabats més arrodonits (com en el cas de l'*Estudi per al retrat de l'alabarder* que acabem de citar)[25] amb uns altres de més angulosos (com els visibles a l'*Estudi de jove amb mantell llarg, preparatori per a l'escena de Josep venut a Putifar*).[26] Alguns dibuixos sorprenen també per la contundent linealitat a partir de la qual van ser concebuts; probablement la peça més radical en aquest sentit és el nu femení pertanyent al Fons Corsini de l'Istituto Nazionale per la Grafica, d'extrema conceptualitat pel seu caràcter reductiu, gairebé abstracte.[27]

En els casos en els quals l'habitual aprofitament de les dues cares del paper que feien els artistes d'aquesta època impedia l'exposició al mateix temps del *recto* i del *verso* –afortunadament, el catàleg ens permet gaudir de la contemplació dels dibuixos no visibles a la mostra–, es va optar per exposar els exemplars de major interès. I no sempre eren els estudis més elaborats i acabats. En teníem un bon exemple en els *Dos estudis de figura inclinada, preparatoris per al Sant Joan Baptista al desert*:[28] comptant en el *recto* amb un bellíssim nu masculí de caire eminentment clàssic, es va optar per exposar els dos estudis de figura inclinada que apareixen al *verso*, de caràcter molt més conceptual, per l'interès que suposava la visualització del mètode enèrgic, esbossat i de traç ràpid de l'estil de Pontormo, que busca l'expressió d'un sentit de moviment, gairebé com de translació del pensament de la figura (en un sentit leonardesc), més que l'establiment d'unes formes o d'un model anatòmic concret. És en aquest tipus d'esbossos en què l'extravagància i la genialitat de l'artista es revelen d'una manera més clara,

---

també el tipus de marc triat, que per la seva senzillesa i el seu to neutre ajudava a enaltir la bellesa austera dels dibuixos.

18. Remarquem aquesta mancança perquè la informació que aportem sobre les obres (títol, mides, tècnica) està extreta del catàleg de l'exposició, a excepció, evidentment, de les dades relatives a les dates d'execució, per a les quals ens hem hagut de servir d'altres fonts d'informació.

19. Jacopo Pontormo, *Estudi de figura masculina nua asseguda, probable estudi per al fresc de l'atri de La Visitació de la Santíssima Annunziata de Florència*, *c.* 1514, sanguina sobre paper blanc, 35,8 × 26,4 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 39].

20. Jacopo Pontormo, *Estudi per al retrat de l'alabarder*, *c.* 1529-1530, sanguina sobre paper blanc, 20,8 × 16,9 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 32]. Algun cop identificada com a retrat del jove Cosimo I de' Medici, la pintura es conserva al The J. Paul Getty Museum de Los Angeles.

21. Jacopo Pontormo, *Estudi de model assegut amb perizoma, preparatori per a la figura de Crist en el Descendiment de la capella Capponi de Santa Felicita*, *c.* 1528, sanguina, aiguada rosàcia sobre paper blanc, 35,3 × 28 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 39].

22. Jacopo Pontormo, *Estudi per a la creació d'Eva*, *c.* 1550, sanguina sobre paper blanc, 42 × 31,6 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 15].

23. Sobre el fort impacte dels models de Miquel Àngel a l'obra de Pontormo vegeu Pilliod, E., «The influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori», a Ames-Lewis, F.; Joannides, P. (eds.), *Reactions to the master: Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*. Aldershot: Ashgate, 2003, pàgs. 31-52.

24. Per exemple, a l'*Estudi de figura masculina nua*, sanguina i llapis negre sobre paper blanc, 39,8 × 25,6 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 1].

25. Vegeu n. 20.

26. Jacopo Pontormo, *Estudi de jove amb mantell llarg, preparatori per a l'escena de Josep venut a Putifar*, *c.* 1515, sanguina sobre paper blanc, 42 × 25 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 5]. Aquesta pintura formava part de la sèrie de quatre escenes dedicades a la vida de Josep, conservades en l'actualitat a la National Gallery de Londres, que, a l'ensems d'altres obres de pintors florentins, van ser concebudes com a decoració de la cambra nupcial de Francesco Borgherini i Margherita Acciaiuoli.

27. Jacopo Pontormo, *Estudis pertanyents a l'Àlbum Corsini*, llapis negre il·luminat amb blanc sobre sanguina i paper preparat en aiguada rosàcia, 21,9 × 18 cm. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma [cat. 10].

28. Jacopo Pontormo, *Dos estudis de figura inclinada, preparatoris per al Sant Joan Baptista al desert*, llapis negre i sanguina sobre paper blanc, 28,5 × 40,9 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 13].

auxiliats per la tècnica del llapis negre que utilitza, i que ajuda a visualitzar més clarament la rapidesa i la decisió del gest. Les línies que envolten el contorn de les figures i que ressegueixen les siluetes no tenen només la missió de crear una sensació d'espai al voltant, sinó també de suggerir la sensació del moviment, i, per tant, de l'autenticitat dels personatges recreats. Lligat a aquesta qüestió, és important recordar que en bona part dels personatges creats per Pontormo a finals de la dècada de 1510 ja és visible la tendència a crear uns ulls molt arrodonits, de forta intensitat en la concentració de la mirada; probablement, la millor mostra, la constitueix el famós retrat de *Jove amb turbant*,[29] emblemàtica creació de l'artista no tan sols per la peculiar manera de donar forma als ulls, sinó també per la melancolia que destil·la l'efígie.

Com acostumaven també a fer els artistes d'aquesta època, Pontormo no només aprofita el revers del paper, sinó els espais en blanc dels fulls ja utilitzats en altres dibuixos. De vegades es tracta d'estudis per a obres que no tenen res a veure entre si (com també és freqüent en altres artistes), però a vegades aquest reaprofitament del paper permet assistir a l'evolució d'un motiu, presentat primer a nivell compositiu de manera genèrica i posteriorment perfeccionat i definit en els seus detalls, com es podia apreciar als *Estudis per al Crist crucificat en el fresc dels Preparatius de la Crucifixió de la cartoixa del Galluzzo*;[30] la combinació de l'estudi de la posició adoptada pel cos de Crist fet en llapis negre i la particularització a l'angle inferior esquerre de l'estudi del rostre fet amb sanguina resulta d'una gran intensitat i d'un fort verisme que contrasta amb el caràcter sumari del dibuix superior. De gran impacte realista és també l'*Estudi de crani*,[31] perfecta demostració del procés creatiu dels artistes del Renaixement quant a l'aproximació científica de construcció de la figura humana en base a un adequat coneixement de l'anatomia interior.

La segona sala dins d'aquest mateix àmbit aplegava obres que mostraven la forta influència que exerciren sobre Pontormo els grans noms de la pintura renaixentista com Leonardo, Miquel Àngel o Dürer, i també les influències de l'escultura hel·lenística, visibles en concret en l'estudi de cap per al sant Josep de la Pala Pucci per a l'església florentina de San Michele Visdomoni,[32] que evidencia un clar paral·lelisme amb el cap del *Laocoont*. Són, en la seva major part, estudis preparatoris per a l'elaboració d'algunes de les grans composicions de l'artista, entre les quals destacaven especialment els dos estudis d'estructuració i els estudis de figures aïllades de les llunetes de la vil·la medicea de Poggio a Caiano –empresa que consagraria la fama de Pontormo–, i els estudis per a les pintures de la cartoixa del Galluzzo. Els dos primers,[33] elaborats amb ploma, aiguada i llapis negre, permetien bàsicament copsar l'abast de la influència del sostre de la Sixtina, no tant pels models anatòmics, sinó més aviat per les actituds de les figures, per les seves postures, per la potent gestualitat que evidencien, molt propera a la dels *ignudi* miquelangelescos. L'interès que presenten aquests estudis, d'altra banda, més enllà del seu valor intrínsec, és que permeten visualitzar la concepció i la progressió de la composició final, amb la creació d'unes figures que mantindran la seva presència en l'execució final i d'altres que desapareixeran en el procés. Entre les primeres és obligat remarcar la del noi assegut[34] (imatge triada per a la difusió de la mostra i per a la portada del catàleg), amb una cama penjant per davant el mur i l'altra flexionada; és objecte d'un dibuix preparatori individual, elaborat en llapis negre i blanc de plom amb la quadrícula inserida, que permet entendre l'energia creativa de l'artista pel potent i dinàmic contorn que ressegueix la figura i pel sentit de volum que aconsegueix. Deixant de banda els valors que presenta quant al procés creatiu del fresc en mans de Pontormo, constitueix un fragment dibuixístic d'una gran bellesa plàstica.

Algun cop, aquesta comparació entre l'obra finalment executada i els dibuixos i esbossos previs permet constatar la gran distància que s'estableix entre l'una i els altres, que de vegades possibilita l'establiment de dues concepcions completament distintes entre si. I no ens referim només a la diversitat de models formals o compositius, sinó a models gramaticals: la diferència que existeix entre l'estudi per al cap del Nen Jesús elaborat com a model previ a la Mare de Déu amb Nen de la Galleria Corsini[35] és rotundament clàssic, mentre que la figura finalment executada és una perfecta mostra de manierisme pictòric.

«El diálogo»

A l'apartat catalogat com «El diálogo» es recollien algunes mostres de l'obra gràfica d'artistes renaixentistes i barrocs que destacaren per la seva dedicació al dibuix i que els or-

29. Jacopo Pontormo, *Jove amb turbant*, *c.* 1524, sanguina sobre paper blanc lleugerament enfosquit, 24,7 × 14,9 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 27]. Sobre les qualitats de Pontormo com a retratista vegeu De Chiaro, T., *Pontormo ritrattista*. Roma: La Tipografica, 1973.

30. Jacopo Pontormo, *Estudis per al Crist crucificat en el fresc dels Preparatius de la Crucifixió de la cartoixa del Galluzzo*, *c.* 1523-1524, llapis negre, blanc de plom, aiguada al bistre i sanguina sobre paper blanc, 23,5 × 38,2 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 23]. Sobre el cicle de frescos elaborats per Pontormo a la cartoixa del Galluzzo vegeu Beckers, P., *Die Passionsfresken Pontormos für die Certosa del Galluzzo*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1985. I, sobretot, Acidini Luchinat, C. (coord.), *Da Pontormo & per Pontormo: novità alla Certosa*. Florència: Centro Di, 1996.

31. Jacopo Pontormo, *Estudi de crani*, llapis negre sobre paper, 34,6 × 22,9 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 45].

32. Jacopo Pontormo, *Estudi de cap d'home amb barba, preparatori per al sant Josep de la Pala Pucci*, *c.* 1518, sanguina sobre paper blanc, 17,5 × 12,7 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 24].

33. Jacopo Pontormo, *Dos estudis de composició per a les llunetes de Poggio a Caiano*, 1519, ploma, aiguada sípia i llapis negre sobre paper, 18,5 × 38,2 i 19,8 × 38 cm (respectivament). Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 44].

34. Jacopo Pontormo, *Noi assegut, preparatori per a Poggio a Caiano*, 1519, llapis negre, traça de blanc de plom, quadrícula en sanguina sobre paper blanc, 27,5 × 18,2 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 43].

35. Jacopo Pontormo, *Estudi per al cap del Nen Jesús de la Mare de Déu amb el Nen i sant Joan de la Galleria Corsini, Florència*, *c.* 1520, sanguina i traça de blanc de plom sobre paper marró, 26,7 × 20,1 cm. Staatliche Graphisce Sammlung, Munic [cat. 50].

ganitzadors van considerar que, per la seva tècnica i pel seu traç, eren susceptibles de mantenir un «diàleg» amb l'obra gràfica de Pontormo. Distingint la diferent autoria d'aquestes obres respecte a les de Pontormo a través de la utilització d'una suau tonalitat grisa a les parets, se'ns presentaven dibuixos d'Andrea del Verrocchio, Lorenzo di Credi, Albrecht Dürer, Rembrandt, Pietro Testa, Nicolas Poussin i Giambattista Tiepolo. Tanmateix es feia difícil d'entendre exactament quins factors justificaven la selecció feta, ni quant als artistes triats (més enllà, és clar, del fet que tots ells destacaren com a grans dibuixants) ni pel que fa a les peces exposades, la major part de les quals dedicades a l'estudi de figures. El catàleg tampoc no ajudava gaire a aclarir la incògnita, atès que, a la introducció d'aquest apartat, el comissari nega els paral·lelismes entre el traç d'aquests artistes i el de Pontormo:

> Nada tiene que ver el uso del medio gráfico (tiza, tinta, punta metálica, etc.) de Lorenzo di Credi, de Verrocchio o de Durero. Nada tiene que ver la sintaxis de trazos emborronados de Rembrandt o de Giacometti con la de Pontormo para sacar desde la oscuridad el motivo de la representación. Nada tiene que ver el *ductus* de tinta con pluma de Pietro Testa o el de tinta con pluma y luego con pincel de Nicolas Poussin, con el trazo convulso de las tizas (negras o sanguinas) de Pontormo.[36]

Aquest judici, tot i així, queda en contradicció unes línies més enllà, car Barañano redueix el «diàleg» al material utilitzat pels uns i pels altres: «*La materia con la que trabajan estos artistas (lápiz, tinta, etc.) y su forma de depositarlo en el papel (el registro de su memoria) se capta major en la comparación*».[37] Abundant en l'ambigüitat argumental d'aquest àmbit de l'exposició, tampoc no entenem que la tria d'artistes abastés un marc cronològic tan ampli, des de finals del *Quattrocento* fins a mitjan segle XVIII, que feia que el concepte de «diàleg» resultés força inadequat. Per definició, dialogar suposa un intercanvi d'idees i d'opinions, en una relació en la qual existeixen una cultura, un substrat o un llenguatge comuns. Els artistes i les obres triades eren tan dispars entre si quant a cronologia, concepció, composició, tema i tècnica que forçar-les a dialogar suposava pràcticament un exercici de ventriloquia. Probablement el concepte «diàleg» hauria d'haver estat substituït pel de discurs o invenció –fent servir una terminologia basada en la retòrica clàssica, com a mitjà d'expressió que facilita la manifestació física d'un concepte mental–, que donés a entendre que hi ha llenguatges similars entre els artistes representats, o bé aquests artistes haurien d'haver estat contemporanis estrictes de Pontormo, amb viabilitat d'establir un autèntic diàleg entre llurs obres. No cal dir que, tanmateix, la possibilitat de contemplar el virtuosisme dibuixístic de Dürer, de Remdrandt o de Tiepolo és sempre un gaudi, sigui quin sigui el context.

36. Barañano, K. de (coord.), *Pontormo. Dibujos*, cat. exp., 12 de febrer – 11 de maig de 2014, Fundación Mapfre, Madrid. Madrid: Fundación Mapfre, 2014, pàg. 191.

37. *Idem*.

«El último Pontormo»

A la secció «El último Pontormo» s'exposaven els dibuixos més tardans de l'artista. L'interès d'aquest àmbit el capitalitzaven els esbossos preparatoris per als frescos del cor de l'església de San Lorenzo de Florència, encàrrec que Pontormo va rebre del duc Cosimo de' Medici el 1546 i que el va tenir ocupat fins a la seva mort, esdevinguda el 1557.[38] El valor complementari que presenten aquestes peces ve determinat, en primer lloc, per la destrucció de les pintures per a les quals van ser concebudes, produïda entre 1738 i 1742 amb motiu de la remodelació del cor de l'església florentina, i que converteix automàticament els dibuixos preparatoris en l'única font de coneixement d'aquesta important obra. En segon lloc, les escenes dissenyades pel cor de San Lorenzo presenten un alt interès per l'insòlit programa iconogràfic que desenvolupaven, inspirat en el polèmic text *Benefici de Crist* imprès a Venècia el 1543. Aquest text reflectia el pensament d'una facció de fidels que considerava necessària una reforma en el si de l'Església catòlica i que proclamava la creença en la salvació individual mitjançant únicament la fe. Un exemplar de l'herètica obra estava en mans del sacerdot Pierfrancesco Riccio, preceptor i secretari personal del duc Cosimo I, a més de delegat de la política artística del duc, i rector de l'església de San Lorenzo, i, com a tal, principal responsable que l'encàrrec de les pintures del cor es fes a Pontormo.

El fort protagonisme del gènere humà en les escenes bíbliques representades en el cor de l'església florentina manifestaven una nova visió de la història sagrada i humanitzaven el miracle de la salvació.[39] D'aquí el caràcter innovador d'aquestes representacions, carregades d'una forta expressivitat i, d'altra banda, molt influenciades pels models compositius del *Judici Final* de Miquel Àngel –només cal observar l'estudi per a les figures dels quatre evangelistes[40] i detectar les similituds que presenta amb algunes de les figures de la Sixtina– o pel model de Rosso Fiorentino –visible en el grup de Caín i Abel–.[41] Són, en general, figures enèrgiques, plenes d'un vigor i d'una passió vital que per força remeten a la filosofia miquelangelesca de l'enaltiment de la figura humana com a suprema evidència del miracle diví de la creació.[42] A aquest caràcter enèrgic, cal afegir-hi

38. Sobre aquesta empresa pictòrica de Pontormo és imprescindible la consulta de Firpo, M., *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*. Torí: Einaudi, 1997.

39. Aquesta aproximació de Pontormo als postulats reformistes en l'obra pictòrica de San Lorenzo va ser assenyalada per primer cop el 1964 per Luciano Berti i ha estat àmpliament acceptada pels estudis posteriors; vegeu Berti, L., *Pontormo*. Florència: Il Fiorino, 1964, pàg. 24.

40. Jacopo Pontormo, *Estudi per als quatre evangelistes, preparatori per als frescos del cor de San Lorenzo, c*. 1550, llapis negre, quadrícula sobre paper blanc, 41,3 × 17,7 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 49].

41. Jacopo Pontormo, *Estudi preparatori per al Sacrifici de Caín i Abel dels frescos del cor de San Lorenzo, c*. 1550, llapis negre, quadrícula amb sanguina sobre paper blanc, 40,3 × 21,8 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 48].

42. Tornem a remetre a l'estudi de Pilliod, E., «The influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori», a Ames-Lewis, F.;

la tècnica amb la qual estan realitzats la major part dels dibuixos per al cor de San Lorenzo: la simplicitat i, al mateix temps, la rotunditat del llapis negre sobre el paper blanc ressalten encara més la plasticitat de les anatomies i el valor dinàmic d'algunes escenes. Cal destacar també en aquest apartat els estudis destinats a la capella Capponi –un Déu Pare amb el braç aixecat–[43] i a la Loggia de Careggi –una probable al·legoria de l'Amor–,[44] incomprensiblement incorporats a aquesta secció per ser de datació més aviat primerenca dins del catàleg d'obres de Pontormo (igual que ho són el suposat retrat d'Ippolito de' Medici,[45] datat al voltant de 1525, i l'estudi compositiu per al Rapte de les Sabines[46] que, per tant, no poden ser considerades com a obres tardanes).

«El diario»

El darrer espai de la mostra estava dedicat al diari que Pontormo va escriure al final de la seva vida (del gener de 1554 a l'octubre de 1556, només dos mesos abans de morir), *Il Libro mio*, un recull d'apunts personals constituït per trenta-dues pàgines que es conserva a la Biblioteca Nazionale Centrale de Florència[47] i que es presenta com un compendi de la quotidianitat més absoluta, elaborat sense cap voluntat literària. El diari recull des de la descripció de les tasques pictòriques diàries de Pontormo (centrades en aquell moment en els frescos del cor de San Lorenzo, i acompanyades sovint de petits esbossos –*ricordi*– de les feines fetes durant la jornada en qüestió) fins a aspectes tan prosaics com els aliments que havia ingerit al llarg del dia, els petits malestars físics que patia o el comentari i descripció de les seves digestions.[48] El diari és mostrat com a peça gairebé única de la sala –només acompanyat a la paret oposada d'un *Estudi per a una flagel·lació*,[49] una peça atribuïda a Pontormo i elaborada sobre taula, de forta plasticitat no només pel tipus de suport, sinó també per la combinació i la superposició en línies molt dinàmiques del carbó i la sanguina–, obert per una de les diverses pàgines del manuscrit que mostren la curiosa fusió de cal·ligrafia i esbós, fusió que, al cap i a la fi, és una plasmació gràfica de la forta unió entre vida i art que es desprèn de la lectura del text. L'espai sembla concebut com una recapitulació de la personalitat de l'artista, atès que és aquí on s'inclou un resum de la biografia de l'artista, que queda recollida a partir de les etapes més crucials de la seva formació i de la seva activitat professional. Aquesta informació, necessària per copsar en profunditat l'evolució i el periple vital i artístic de Pontormo, hauria estat, sens dubte, molt més útil si s'hagués ubicat al llarg de les successives sales, complementant la mostra dels dibuixos, informant el visitant de les més importants escomeses artístiques del pintor al llarg de la seva vida, i, per descomptat, donant un sentit, una projecció i un objectiu a moltes de les peces exposades.

En general, és aquesta una de les principals crítiques que cal fer a la mostra, tal com ja hem manifestat unes pàgines enrere; és molt legítim que el curador d'una exposició agrupi les peces sense ajustar-se als criteris tradicionals de cronologia, temàtica o tècnica, intentant establir d'aquesta manera una nova lectura de l'artista o de la seva obra. Però la distribució de les peces ha de tenir algun sentit, ha de plantejar un discurs concret, una determinada hipòtesi, un nou enfocament sobre la qüestió que, en qualsevol cas, justifiquin que l'agrupació de les peces respon a uns patrons ben establerts, qualsevulla que siguin. Si l'objectiu que movia aquesta distribució aparentment arbitrària era admirar «*la fuerza arrolladora del dibujo de Pontormo* [...], *contemplarlo por su valor en sí mismo*», creiem que no calia despistar l'espectador, i que els habituals criteris d'ordenació cronològica o temàtica podien haver estat perfectament respectats, sense per això restar cap força a les capacitats expressives de l'artista.

Aquesta forta subjectivitat, que planava contínuament sobre l'enfocament de l'exposició i que semblava voler reivindicar per sobre de tot l'esperit turmentat i –per connexió– avantguardista de Pontormo, desembocava en una reflexió final feta per l'artista canadenca Dorothea Rockburne, reflexió inclosa en una de les parets de la darrera sala i

---

Joannides, P. (eds.), *Reactions to the master: Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*. Aldershot: Ashgate, 2003, pàgs. 31-52.

43. Jacopo Pontormo, *Home barbat assegut amb el braç dret alçat, preparatori per al Déu Pare amb els quatre patriarques de la capella Capponi de Santa Felicita*, *c.* 1528, llapis negre, esfumí, guix blanc, quadrícula amb sanguina, aquarel·la marró sobre paper blanc, 27,2 × 34,2 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 40].

44. Jacopo Pontormo, *Figura femenina seminua recolzada en una roca amb el braç dret aixecat: Al·legoria de l'amor? Probablement per a la Loggia de Careggi*, *c.* 1536, llapis negre, sanguina, guix blanc, esfumí, quadrícula amb sanguina sobre paper blanc, 40,2 × 27,4 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 41].

45. Jacopo Pontormo, *Retrat de jove: Ippolito de' Medici?*, *c.* 1525, carbonet, esfumí, guix blanc, aiguada marró, quadrícula a sanguina sobre paper blanc agrisat amb esfumí, 33,2 × 21,1 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 31]. Sobre Pontormo com a retratista, vegeu De Chiaro, T., *Pontormo ritrattista*. Roma: Tipografica, 1973; i també Strehlke, C.B. (ed.), *Pontormo, Bronzino, and the Medici: the transformation of the Renaissance portrait in Florence*. Filadèlfia: Philadelphia Museum of Art, 2004.

46. Jacopo Pontormo, *Estudi de composició per al Rapte de les Sabines de Poggio a Caiano*, *c.* 1519, sanguina sobre paper blanc, 17,2 × 28,4 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florència [cat. 20].

47. Forma part del Codex Magliabechiano viii 1490, compost per diversos manuscrits.

48. De l'interès intrínsec d'aquest diari, en donen fe les diverses edicions crítiques del manuscrit que s'han dut a terme des de començament del segle xx. En destaquem les de Colasanti, A. (ed.), *Il diario di Jacopo Carrucci da Pontormo*. Perugia: Unione Tipografica Cooperativa, 1902; Cecchi, E. (ed.), *Diario: fatto nel tempo che dipingeva il coro di san Lorenzo*. Florència: F. Le Monnier, 1956; Caretti, L. (ed.), *Il diario del Pontormo*. Roma: Istituto Grafico Tiberiano, 1959; Mayer, R.; Ballerini, J.; Milazzo, R. (eds.), *Pontormo's diary*. Nova York: Out of London Press, 1982; Nigro, S. (ed.), *Il libro mio*. Gènova: Costa & Nolan, 1984; Parronchi, A. (ed.), *Le journal de Jacopo da Pontormo*. París: Aldines, 1992; Fedi, R.; Zamponi, S.; Testaferrata, E. (eds.), *Diario*. Roma: Salerno, 1996. Precisament, la darrera edició crítica és la feta en llengua espanyola: Jarauta, F. (ed.), *Diario*. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006. Sobre el valor filològic del text, vegeu Trento, D., *Pontormo: il diario alla prova della filologia*. Bolonya: L'inchiostroblu, 1984.

49. Jacopo Pontormo (atribuït), *Estudi per a una flagel·lació*, carbonet i sanguina sobre taula, 77 × 120 cm. Església de San Lorenzo, Florència [cat. 62].

encapçalada pel títol «Pontormo desde el siglo xx». Els mèrits de Rockburne per a glossar des d'un lloc tan destacat la virtuosa expressivitat de Pontormo com a dibuixant provenen, segons indicava el rètol, del fet de ser una artista «*de actualidad internacional por su gran exposición en el MOMA de Nueva York*». Són evidents els grans dots com a creadora plàstica de la senyora Rockburne, i interessants les reflexions que, com a companya d'ofici de Pontormo, fa sobre el valor del dibuix en l'obra de l'artista renaixentista. Tanmateix, hom tendeix a creure que fóra més propi que aquest tipus de valoracions, fetes dins de la mateixa sala de l'exposició i, per tant, revestides d'una certa autoritat acadèmica, les duguessin a terme aquells que coneixen a fons l'obra de Pontormo i de la seva època després d'anys d'estudi rigorós i metòdic de la seva personalitat artística i de la seva producció. L'al·lusió al judici emès des de la contemporaneïtat que constava en aquest epígraf final i la tria de Dorothea Rockburne com a autora de la darrera reflexió que es feia a l'espectador en acabar la visita a l'exhibició tenien com a objectiu predeterminar una visió rabiosament moderna de Pontormo. Aquesta, i no una altra, era la voluntat que movia l'ànim dels organitzadors: demostrar que Jacopo Pontormo era tan modern per a la seva època que anunciava postulats de l'art de l'avantguarda del segle xx.

L'evidència d'aquesta afirmació, la trobem en el catàleg de la mostra, al llarg del qual Kosme de Barañano –especialista en art contemporani– planteja d'una manera continuada l'art dels segles xix i xx com a referència estètica de l'obra de Pontormo. Barañano és autor de tres dels cinc capítols inclosos en el catàleg: «El trazo convulso: Pontormo», «El diario de Pontormo» i «Breve biografía artística de Pontormo», mentre que els altres dos assajos corresponen a Pablo Jiménez Burillo («Pontormo en sus dibujos») i a Benito Navarrete («Pontormo dibujante: memoria de un heterodoxo»). Barañano, al llarg dels tres capítols escrits de la seva mà, compara el traç decidit de Pontormo amb un bolero de Ravel,[50] la potent energia de les seves figures amb els efectes videoartístics de Bill Viola[51] i –en un nou exercici de ventriloquia– posa en la seva boca unes paraules pronunciades el 1969 per l'artista Philip Guston sobre l'experiència vital que suposa l'acte de pintar.[52] En definitiva, el comissari pretén fer entendre l'art de Pontormo a través dels llenguatges i els conceptes expressius del món contemporani, interpretant, doncs, que els del Renaixement no són suficients o no són adequats per abastar l'anàlisi de les seves capacitats com a artista.

L'apartat de la bibliografia és correcte i té un alt esperit pràctic per les subdivisions (bibliografia general, sobre els dibuixos, sobre el diari, sobre el manierisme) que permeten una localització ràpida de les fonts cercades. A banda d'alguna confusió entre edicions (la primera edició de l'important estudi de Janet Cox-Rearick de l'any 1964 és confosa amb la reedició augmentada i revisada de l'any 1981), es troben a faltar algunes referències, com la del catàleg de l'exposició de dibuixos de Pontormo feta a Milà l'any 1970[53] o alguns estudis decisius (els de Cristina Acidini i Petra Beckers) al voltant del cicle de la cartoixa del Galluzzo.[54]

Finalment, el principal i capital defecte del catàleg és l'absoluta absència de cap mena de comentaris a les fitxes; a banda de les informacions bàsiques (nom de l'artista, títol de la peça, tècnica, mides, institució a la qual pertanyen i, evidentment, la imatge), manca qualsevol altra notícia –fins i tot, com ja hem dit anteriorment, les dates d'elaboració de les obres–. Hom hauria esperat, com a mínim, que en els dibuixos preparatoris per a les obres més emblemàtiques de l'artista (Poggio a Caiano, la cartoixa del Galluzzo, el cor de San Lorenzo) s'introduís un breu comentari al·lusiu a la feina de conjunt d'aquests grans cicles murals, el procés de concepció intel·lectual de les composicions, els possibles models, el comentari de la tècnica; en definitiva, unes referències mínimes per a aquells que s'interessen per una peça concreta i que no volen haver de cercar-ne la informació entre els comentaris plantejats dins de les reflexions de caràcter general fetes en els capítols del catàleg. No oblidem que, de fet, aquesta és la finalitat bàsica de la major part dels catàlegs d'exposicions. Fins i tot en aquest aspecte ha prevalgut l'enfocament personalista dels organitzadors per sobre de l'afany d'oferir informació bàsica als lectors.

Barañano, K. de (coord.), *Pontormo. Dibujos*, cat. exp., 12 de febrer – 11 de maig de 2014, Fundación Mapfre, Madrid. Madrid: Fundación Mapfre, 2014, 252 pàgs.

50. «*Los contrapuntos de cuerpos verticales y horizontales, los trazos que se imbrican como en un bolero, esa musicalidad de Ravel que hace explotar la fuga y que lleva al paroxismo*»; Barañano, K. de, «El trazo convulso: Pontormo», a Barañano, K. de (coord.), *Pontormo. Dibujos*, cat. exp., 12 de febrer – 11 de maig de 2014, Fundación Mapfre, Madrid. Madrid: Fundación Mapfre, 2014, pàgs. 17-47, en concret pàg. 44.

51. «*Las figuras son de una fuerte agresividad emocional y están sobredimensionadas de energía; son lanzadas hacia el exterior del cuadro en una fuerte expresión comunicativa con el espectador. Esto es lo que podemos llamar "efecto Bill Viola"*»; Barañano, K. de, «Breve biografia artística de Pontormo», a *Ibidem*, pàgs. 229-247, en concret pàg. 238.

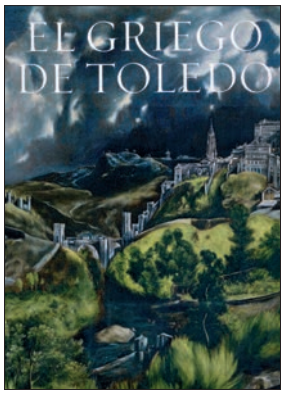
52. «*Cuando Vasari le acusa de "transgredir el clasicismo" rompiendo con los ideales del alto Renacimiento (orden, diseño, invención, composición y colorido) e interpretándolos a su modo, lo que demuestra es no entender el camino de Pontormo. Como no se entiende en 1969, en Nueva York, la vuelta a la figuración de Philip Guston. Pontormo podría haber escrito en su Diario: "There is nothing to do now but Paint my life. My dreams, surroundings, predicament, desperation,* [...] *If someone bursts out laughing in front of my painting, that is exactly what I want and expect"*»; *Ibidem*, pàg. 243.

53. Vegeu n. 3.

54. Vegeu n. 30.

El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible

En Toledo: Museo de Santa Cruz; convento de Santo Domingo el Antiguo; sacristía de la catedral; parroquia de Santo Tomé; capilla de San José; hospital Tavera
En Illescas: hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad
14 de marzo – 14 de junio de 2014
Comisario: Fernando Marías



Joan Sureda*

Ciriaco María Sancha y Hervás, cardenal del título de San Pietro in Montorio, murió en Toledo poco más de cinco años antes de que el regionalista y católico *El Castellano,* su periódico, comentase con ciertos reparos los actos celebrados en la ciudad castellana para conmemorar el tercer centenario de la muerte del Greco. Era un tiempo en el que, como anuncia el bisemanal, la cismática y opresora Inglaterra sufría los embates de la católica Irlanda en pro de su independencia,[1] se tomaba carga y pasajeros para el vapor *Venezia*, que salía directo desde Almería para Providencia y Nueva York, y en el que en Madrid se había creado una junta nacional para la ardua empresa de «sacarnos los cuartos para sacar a su vez de apuros» a don Benito Pérez Galdós.[2] Los actos conmemorativos se sustanciaron en conferencias,[3] sesiones académicas, lecturas, conciertos en la plaza de toros, procesiones cívicas, funerales en la catedral en los que se escuchó el réquiem de Mozart, y una exposición de obras del Greco con 127 fotografías y 20 obras originales del gran pintor, además de libros y documentos.[4] El tercer centenario no fue escaso ni poco relevante en la primavera toledana de 1914, año en cuyo 8 de junio, en Sarajevo, fueron asesinados el archiduque Francisco Fernando –heredero al trono del Imperio austrohúngaro– y su esposa Sofía Chotek. Con todo, en la primera página del periódico castellano de 15 de abril quien firma Z. especulaba con acento crítico sobre las celebraciones:

> ¿Qué ha hecho Toledo para honrar al Greco? Casi nada. La cantidad recogida en la suscripción ha sido insignificante. El entusiasmo, más insignificante todavía. ¿Quiénes han asistido a las Conferencias en las que se ha estudiado la obra del Greco? Unas pocas personas amantes de la cultura, pero no el pueblo toledano. ¿Y a los funerales? ¿Y a la sesión académica? ¿Y a la procesión cívica? ¿Y a la fiesta literaria? Pues, con honrosas excepciones, el público que está dispuesto a ir a todas partes donde hay cosas curiosas; ese público que va a ver una cabalgata en tiempo de ferias, y que pasa con gusto una noche en el teatro... si tiene las codiciadas papeletas de ingreso.[5]

Z. concluía su reflexión reconociendo que era inútil fingir entusiasmos que no se sienten y que los toledanos eran los primeros sorprendidos de que hubiesen tantos extranjeros que se gastasen el dinero en venir a ver cuadros viejos y ruinas históricas: «¿Cuántos son los toledanos», se preguntaba, «que han ido expresamente a la iglesia de Santo Tomé a ver el *Entierro del Conde de Orgaz*?».[6]

Cien años después de que Z. discurriera en el periódico toledano sobre el tercer centenario, abordamos el análisis de una de las exposiciones que han recordado el cuarto centenario: *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, eje fundamental de la conmemoración según Gregorio Marañón y Bertrán de Lis.[7] En 2014, el presupuesto de las celebraciones organizadas por la mencionada fundación, integrada por los Ministerios de Educación, Cultura y Deporte y de Hacienda y Administraciones Públicas, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el Ayuntamiento de Toledo y la Diputación Provincial de Toledo, no fue insignificante –30 millones de euros–,[8] lo cual permitió que los actos, siguiendo la pauta de los de principios del

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART III, «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. *El Castellano*, XI, 752, 15 de abril de 1914, pág. 9.
2. *Ibidem*, pág. 10.
3. En el ciclo de conferencias no faltó la del Dr. Germán Beritens, que disertó sobre la enfermedad del astigmatismo que «muchos atribuyen al Greco». *El Castellano*, XI, 750, 4 de abril de 1914, pág. 7.
4. *Ibidem*, pág. 6. La exposición toledana se abrió el 5 de abril y concluyó el 31 de mayo. Debe tenerse en cuenta que la primera exposición monográfica de obras del Greco se celebró en 1902 en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, actual Museo Nacional del Prado. Se presentaron 23 lienzos pertenecientes al museo y 61 piezas de diversas procedencias, entre las cuales cabe destacar el retrato del cardenal Fernando Niño de Guevara, perteneciente entonces al conde de Paredes de Nava. Es significativa, sin embargo, la advertencia de Salvador Viniegra, subdirector y conservador de pintura del museo, que encabeza la escueta catalogación de dichas piezas: «El vivo interés que el "Greco" despierta hoy entre los inteligentes y aficionados; la circunstancia de ser esta la primera Exposición que se celebra de aquel gran maestro; el escaso número de obras que se han presentado al concurso; lo desconocidas que son hasta ahora las que atribuidas al pintor se hallan en poder de particulares y el deseo de que la crítica sea la que libremente juzgue de la exactitud de tales atribuciones, han movido á la Dirección del Museo á adoptar un criterio muy amplio para la admisión de los cuadros. Tan solo se ha visto obligado á prescindir de un reducido número de aquellos, cuyo estilo, sin prejuzgar su mérito, nada tiene que ver con el de Theotocopuli. La Dirección, por tanto, como tal, se halla lejos de asumir la responsabilidad de declarar enteramente originales del Greco, todas las obras expuestas, por el mero hecho de hallarse incluidas en el presente Catálogo». Viniegra, S., *Catálogo ilustrado de la exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado El Greco*. Madrid: J. Lacoste, 1902, pág. 19.
5. Z., «Todavía el «Greco», *El Castellano*, XI, 752, 15 de abril de 1914, pág. 1.
6. *Idem.*
7. Gregorio Marañón y Bertrán de Lis, nieto del médico y humanista Gregorio Marañón que en 1956 publicó *El Greco y Toledo*, es presidente de la Fundación El Greco 2014.
8. En el caso de la exposición *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible,* según Gregorio Marañón y Bertrán de Lis, la participación pública en el presupuesto ha sido exclusivamente simbólica, siendo los patrocinadores oficiales: Globalcaja, Liberbank,

siglo xx, desbordasen sin barreras el ámbito de lo estrictamente artístico: exposiciones, festivales de música, danza, teatro, acciones, simposios de carácter científico y divulgativo, restauraciones de obras capitales del pintor, sorteos de lotería, acuñación de monedas, emisión de sellos conmemorativos... La conmemoración, transmisora de cultura y de memoria, se convirtió, pues, en espectáculo y, como plantearía Guy Debord, El Greco, materia primera, en sentido aristotélico, del espectáculo asumió una «ocupación total de la vida social» toledana y nacional,[9] una ocupación cumplida y caudalosa que, por serlo, quebró la capacidad perceptiva individual y social: ni la mirada ni la escucha de los visitantes de la muestra y de las celebraciones en general pudieron dominar tal ocupación y el diálogo o la contemplación intelectual se hicieron difíciles cuando no impracticables.

Imagen y símbolo de esa dificultad de diálogo visual e intelectual con El Greco, su mundo y sus obras, fueron los cuatro muros-pantalla de gran formato levantados en el crucero de las crujías renacentistas del antiguo hospital –desde 1961 museo– de Santa Cruz que proyectaban una videoinstalación de Joaquín Berchez con el objetivo de desvelar lo que su autor ha llamado «enigmas arquitectónicos» del Greco.[10] Videoinstalación de alta intensidad visual y sonora, atractiva porque exhibía generosamente tales enigmas y actuaba de deslinde de los discursos narrativos de la muestra, pero enojosa por la insalvable espectacularidad que introducía en su desarrollo.

Hipótesis

Fernando Marías, comisario de la exposición, partió de la hipótesis de que El Greco, en el ambiente de Toledo

> pudo transformar su pintura en un instrumento de conocimiento de las realidades –naturales o ficticias, imaginarias– de lo visible y lo invisible que la pintura religiosa le exigía, haciendo de lo invisible un objeto visualmente «tangible», perceptible, tan visual como las realidades de color, luz y sombras que se tenían delante de los ojos, pero que por su propia formalización no podía confundirse con el mundo terrenal.[11]

Según Marías, El Greco alcanzó la visibilidad de lo sobrenatural a través de la complejidad y vitalidad de la composición y de la intensidad de formas y colores, y consiguió la realidad de lo natural acentuando la accidentalidad del acontecer mediante el movimiento y la intensificación de luces y sombras. Hipótesis que validó apoyándose en un discurso fundamentalmente iconográfico estructurado en siete ámbitos, más evidentes en el catálogo que en el planteamiento expositivo propiamente dicho,[12] que, partiendo de lo relevante del territorio en la conformación del camino creativo del pintor, se adentraban en la cuestión de los géneros o niveles del ser –lo humano y lo divino– y concluían en la de las tipologías arquitectónicas.

Lo visible

Los dos primeros ámbitos, dedicados a lo visible, mostraban el universo de lo real, lo territorial, las circunstancias del lugar, aunque ese lugar se refiriese o adquiriera presencia mediante lo invisible. En el primero de ellos,[13] la ciudad de acogida del candiota y de la exposición, Toledo, era un lugar cartografiado y pensado por un «yo», que, especialmente en *Vista de Toledo,*[14] se convierte en un abismo al que uno, el propio Greco seguramente, se siente atraído por considerarlo una realidad indomable, una noche oscura semejante a la que describió (1585-1586) san Juan de la Cruz en su ascensión al monte de perfección simbolizado por la montaña del Carmelo, un lugar «de mortificación de apetitos y negación de los gustos en todas las cosas»,[15] en el que, a diferencia del poema místico del carmelita, la razón pictórica hace que las tinieblas reciban la luz. Como

---

Fundación Mapfre, Estrella Damm, Telefónica, Acciona, Nestlé, Fundación BBVA y Prisa los que han asumido la parte principal los gastos.

9. Debord, G. *La Société du spectacle*. París: Gallimard, 1996. Al respecto se debe señalar que *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible* ha sido, hasta la fecha, la exposición «más vista» en la historia de España. Según *www.abc.es* «el presidente de la Fundación El Greco 2014, Gregorio Marañón, asegura que la exposición "El Griego de Toledo" ha desbordado las previsiones más optimistas de este Año Greco, que está siendo un "fenómeno social", aunque "muchos" no creían en él, informa efe. En este sentido, ha recordado que la programación de este Año Greco se preparó durante los "peores" años de la crisis y ha tenido un presupuesto público "simbólico", por lo que fueron "muchos" los que pensaron que "transcurriría sin dejar huella"». [Edición en línea http://www.abc.es/cultura/arte/20140615/abci-cierre-greco-2014-201406151717.html.]

10. Berchez, J., «El Greco y sus enigmas arquitectónicos», en Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo – 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo – convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo – sacristía de la catedral, Toledo – parroquia de Santo Tomé, Toledo – capilla de San José, Toledo – hospital Tavera, Toledo – hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, págs. 67-87.

11. Marías, F., «El Griego entre la invención y la historia», en Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo*..., pág. 38.

12. El catálogo de la exposición, que adolece de algunos problemas editoriales, al menos en su primera edición, como errores de paginación y ausencia de algunas autorías de texto en el índice o el no incluir la ficha técnica de la muestra con el lugar y las fechas de su celebración, presenta un primer apartado con estudios sobre temas seminales en el análisis del Greco llevados a cabo por F. Marías («El Greco entre la invención y la historia», págs. 19-45), R.L. Kagan («La Toledo del Greco una vez más», págs. 47-65), J. Berchez («El Greco y sus enigmas arquitectónicos», págs. 67-87) y N. Hadjinicolaou («De hecho es un profeta de la modernidad», págs. 89-113). En el segundo apartado, el más extenso, Fernando Marías, con una muy breve aportación de Felipe Pereda, desarrolla el catálogo de las obras –en sentido estricto, sin fichas catalográficas– y en el que se distingue entre las piezas de la exposición propiamente dichas («Catálogo» subdividido en siete apartados) y las conservadas *in situ* en parroquias, conventos u hospitales (seis «Espacios Greco»). El catálogo concluye con unos sucintos hitos biográficos y la correspondiente bibliografía.

13. *Las vistas de Toledo.*

14. El Greco, *Vista de Toledo*, *c.* 1597-1600, óleo sobre lienzo, 121,3 × 108,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, Nueva York [cat. 2].

15. San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, 1, 4, en Ruano de la Iglesia, L. (ed.), *San Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia. Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, pág. 263.

lo hace Leonardo da Vinci, con la sombra,[16] en sus vistas de Toledo, El Greco transforma la oscuridad en algo activo que posibilita la existencia de lo visible y hace patente la unidad del universo.

Catorce obras, todas de temática religiosa menos el *Soplón,*[17] utilizó Fernando Marías en el segundo de los ámbitos[18] para trazar la ruta formativa del Greco desde su tierra natal hasta su ciudad de adopción. Un itinerario pictórico de veintiséis años en Creta (1541-1567), años que en la época suponían y casi exigían una formación sólida difícilmente mutable en el resto de vida de un pintor, cerca de tres años en Venecia (1567-1570), su primera estancia en la ciudad del anciano Tiziano y del Tintoretto en plenitud de su madurez, y seis años (1570-1576) en la Roma dominada por el legado del gran Miguel Ángel. Una Roma que a pesar de su esplendor no pudo retener al candiota, que regresó temporalmente a Venecia en fecha indeterminada y que abandonó definitivamente, a los treinta y seis años, para ir a probar suerte, que le fue esquiva, en la corte de Felipe II y lo arrinconó treinta y siete años (1577-1614) en el Toledo capital religiosa del Imperio.

La exposición presentó una síntesis visual correcta de estas tres etapas acentuando la metamorfosis de un aprendizaje artesanal ancestral, pero sólido, propio de los talleres de iconos cretenses, en una *maniera* pictórica fantástica y extravagante. Un aprendizaje de la *maniera greca* que Doménikos Theotokópoulos llevó a cabo en Candía –la Heraklion actual–, capital de la Creta veneciana desde el siglo XIII, y le permitió, con poco más de veinte años, ser citado como maestro y, en 1566, gozar de una nada despreciable reputación. De este momento es la *Dormición de la Virgen* presente en Toledo,[19] tablita en la que figura el nombre del pintor en un candelabro situado en primer término y cuya factura parece ajena al resto de la obra. A esta se le sumaron dos piezas que nos permitieron calibrar no solo la insistencia de los talleres cretenses de la segunda mitad del siglo XVI en las fórmulas bizantinas medievales, sino su permeabilidad a las influencias occidentales, permeabilidad exigida sin duda por el gusto de la clientela: *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño*[20] y *Adoración de los Reyes*.[21] Son obras distantes entre sí –aparentemente desconocedora la primera, por ejemplo, de la concepción espacial renacentista y atenta la segunda a la difusión a través del grabado del manierismo parmesano y, consecuentemente, del universo pictórico de Rafael– y ambas, a su vez, distantes de la mencionada tablita de la *Dormición* de Syros. Una circunstancia que revela la incipiente y potente capacidad evolutiva de Doménikos y el dominio del bilingüismo pictórico que le atribuyeron Rodolfo Pallucchini[22] y más tácitamente, años después, Lionello Puppi.[23] Se podría aventurar, no obstante, que el conocimiento básico del arte peninsular italiano que denota la *Adoración de los Reyes* se puede explicar tanto por la capacidad evolutiva, como por el hecho de que la tablita no perteneciera a la época cretense del candiota sino a su aún «oscuro» periodo veneciano.

Maestro aventajado en la *maniera greca*, la posibilidad de hallar nuevos horizontes y clientela en la metrópolis veneciana debió de ser la causa de que Doménikos, en los primeros meses de 1567, se instalase en la capital de la Serenissima[24] que disfrutaba por aquel entonces de una época dorada en su florecimiento artístico. Allí permaneció hasta poco antes de noviembre de 1570, fecha en la que ya se encontraba en Roma, ciudad que aún no había podido olvidar el cruento episodio del *sacco* (1527) y que acababa de adoptar el tridentino *Novus Ordo Missae* de Pío V. Al impacto que le produjeron en Venecia las obras de los grandes pintores venecianos, su muy admirado Tiziano cuyo taller quizá frecuentó, Tintoretto, maestro del desnudo y del color, y el naturalista Jacopo Bassano, en Roma sumó la lección de la *maniera* de Miguel Ángel y sus seguidores, sepultadora de aquel orden visual del Cuatrocientos que había pretendido convertir la práctica artística en proceso empírico y el arte en instrumento epistemológico. En un periodo no superior a los diez años, El Greco mutó su modo de practicar técnica –del temple sobre tabla al óleo sobre lienzo– y conceptualmente la pintura. Es lo que se manifiesta en las obras de factura italiana presentadas en las exposición, entre las que destacan el *Tríptico de Módena*,[25] la *Curación del ciego*,[26] el citado *Soplón*, la *Piedad*,[27] la *Ex-*

16. Milner, M., *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*. París: Du Seuil, 2005, pág. 69.

17. El Greco, *Muchacho encendiendo una candela*, conocido como *Soplón*, *c.* 1572, óleo sobre lienzo, 60,5 × 50,5 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles [cat. 9].

18. *Creta, Italia, Toledo.*

19. El Greco, *Dormición de la Virgen*, *c.* 1565-1566, temple sobre tabla, 62,5 × 52,5 cm. Iglesia de la Koimesis, Syros (Ermúpolis) [cat. 4].

20. El Greco, *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño*, *c.* 1563-1566, temple sobre tabla, 41,5 × 33,2 cm. Benaki Museum, Atenas [cat. 3].

21. El Greco, *Adoración de los Reyes*, *c.* 1565-1567, temple sobre tabla, 40 × 45 cm. Benaki Museum, Atenas [cat. 5].

22. Pallucchini, R., «Il momento veneziano di Domenico Theotocopulos detto El Greco», en *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia: 1540-1590*, cat. exp., septiembre – diciembre de 1981, Palazzo Ducale, Venecia. Milán: Electa, 1981, págs. 63-68.

23. Puppi, L., «El Greco en Italia y el arte italiano», en Álvarez Lopera, J. (ed.), *El Greco: identidad y transformación. Creta. Italia y España*, cat. exp., 3 de febrero – 16 de mayo de 1999, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Madrid: Skira, 1999, págs. 97-117.

24. A pesar de que relevantes artistas cretenses del Quinientos trabajaron en los monasterios del monte Athos, Meteora y Mistra, fueron numerosos los que se formaron en Venecia o los que trabajaron allí después de aprender los rudimentos de su arte en Creta. Véase Chatzidakis, M., *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*. Venecia: Neri Poza, [1962]. Según Chatzidakis, en esta presencia veneciana, desempeñó un significativo papel la fundación de la cofradía (*scuola*) de los griegos en 1498 dedicada a san Nicola di Mira y, a partir de 1573, la consagración de San Giorgio dei Greci en el Castello. En su estudio de los iconos de la iglesia de San Giorgio, el autor señala el citado bilingüismo estilístico o la «doble capacidad» de los pintores griegos establecidos en Venecia para trabajar tanto en la *maniera* bizantina tradicional como en la *maniera* romana.

25. El Greco, *Tríptico de Módena*, *c.* 1568-1569, temple sobre tabla, 37 × 23,8 cm (panel central), 24 × 18 cm (paneles laterales). Galleria Estense, Módena [cat. 6].

26. El Greco, *Curación del ciego*, *c.* 1572, óleo sobre lienzo, 50 × 61 cm. Galleria Nazionale di Parma, Parma [cat. 8].

27. El Greco, *Piedad*, *c.* 1575-1576, óleo sobre lienzo, 66 × 48,5 cm. The Hispanic Society of America, Nueva York [cat. 11].

pulsión de los mercaderes del templo,[28] y en las de factura castellana, como la *Anunciación*,[29] las distintas versiones de la Magdalena,[30] y el *Martirio de san Sebastián* de la catedral de Palencia.[31] Obras que dan cuenta de qué manera, extremadamente fluida en lo pictórico y vital en lo expresivo, asumió, con el fundamento de la tradición esencialista medieval, el tardomanierismo veneciano y el posmanierismo romano en una síntesis creativa en la que la libertad, la excentricidad, la fantasía y la artificiosidad se imponen a la norma, en la que la línea escueta y desnuda propia de lo toscano es sustituida por un dibujo resolutivo, mórbido, rotundo y aún salvaje en algunos momentos, en la que el color y la luz se convierten en manifestación de lo subjetivo, y en la que el afloramiento de sentimientos hace que la pintura se aleje del naturalismo de lo verosímil. Síntesis que hace bueno el concepto ciceroniano de *sprezzatura* preconizado por Baldassar Castiglione en *Il Cortigiano*, ya que la pintura del Greco empieza a revelarse fruto de lo inmediato, lo espontáneo, lo fácil, de un gesto más que de una voluntad.[32]

En la *Expulsión de los mercaderes del templo*, el recuerdo de Tintoretto actúa como trasfondo compositivo de una intensa acción dramática deudora del *Juicio Final* de la Sixtina que parece desdecir las acotaciones del Greco a las alabanzas que Vasari dedicó a Miguel Ángel en la segunda edición de sus *Vite*[33] y aún la controvertida anécdota que Giulio Mancini narró en su *Considerazione sulla pintura* (*c.* 1620)[34] y sacó a la luz Longhi.[35] No se puede pensar que El Greco abandonase Roma por la insostenible presión de los indignados pintores y amantes del arte que se sintieron ofendidos por la bravuconería del candiota que, según Mancini, aseveró a voz en grito que, si se destruía el *Juicio Final*,[36] él lo podría pintar de nuevo con honestidad y decencia y ejecución no inferior a la del maestro toscano. Las obras romanas del Greco y también algunas de las toledanas, del *Expolio* al *Laocoonte*,[37] muestran su deuda con el artista de Caprese a quien rindió homenaje en la *Expulsión de los mercaderes del templo*, no en la versión presente en Toledo sino en la que atesora el Institute of Arts de Minneapolis, incorporando su retrato, junto al de Tiziano, Giulio Clovio, y al de un cuarto personaje identificado diversamente como Rafael, Correggio o el propio cretense, en la parte inferior derecha del cuadro. En el lienzo se evidencia, además, el interés del Greco por la escultura clásica, la que según Vasari propició la *bella maniera*, sea el *Laocoonte*, sea el *Torso del Belvedere* o sea la entonces conocida como *Cleopatra*, mármoles, especialmente los dos primeros, extremadamente estimados por Miguel Ángel.

La verdad de lo natural

Tras plantear la evolución del Greco a través de la ruta pictórica que le llevó de Creta a Toledo, y de la práctica de la *maniera greca* al conocimiento de la *bella maniera*, Marías

28. El Greco, *Expulsión de los mercaderes del templo*, *c.* 1570, óleo sobre lienzo, 65,4 × 83,2 cm. The National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington D.C. [cat. 7].

29. El Greco, *Anunciación*, *c.* 1576, óleo sobre lienzo, 117 × 98 cm. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid [cat. 12].

30. De las distintas versiones destacamos, sin duda, la procedente del Szépművészeti Múzeum de Budapest (*c.* 1576, óleo sobre lienzo, 156,5 × 121 cm [cat. 13]).

31. El Greco, *Martirio de san Sebastián*, *c.* 1577-1579, óleo sobre lienzo, 191 × 152 cm. Catedral, Palencia.

32. «Trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcun altra: e cioè fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi... Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dire quella essere vera arte, che non pare essere arte; né più in altro si ha da poner studio che nella nasconderla: perché, se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimato.» Castiglione, B., *Il Cortegiano* [Barberis, A. (ed.)]. Turín: Einaudi, 1998 [1528], pág. 59.

33. Salas, X. de, «Miguel Ángel y el Greco», en Salas, X. de; Marías, F., *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*. Madrid: Real Fundación de Toledo, 1992, págs. 35-52.

34. Mancini redactó las *Considerazioni* en tres fases. En el periodo 1617-1619 escribió un primer borrador, conocido por el título abreviado de *Discorso di pittura*. Después de 1619 trabajó en una segunda versión conocida igualmente como *Considerazioni* de la que se conservan dos versiones. Finalmente realizó un texto más extenso que consta de dos partes. La primera, *Alcune considerationi attorno alla pittura come di diletto di un gentilhuomo nobile e come introduttione a quello si deve dire,* analiza temas teóricos e históricos. La segunda, con el título *Alcune considerationi intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura, se habbin scritto bene o male, et appresso alcuni agiognimenti* [*sic*] *d'alcune pitture e pittori che non han potuto osservare quelli che han scritto per avanti*, es una colección de biografías de artistas coetáneos reconocidos (entre ellos Caravaggio, Pietro da Cortona y Nicolas Poussin) y de otros considerados por aquel entones menores, como Alessandro Casolani, Lattanzio Bonastri da Lucignano y El Greco, que en las *Considerazioni* encuentran su primera biografía. Las *Considerazioni* quedaron inéditas hasta 1956. Mancini, G., *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno.* Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, I, 1956, pág. 370.

35. Longhi, R., «Il soggiorno romano del Greco», *L'Arte*, XVII, 4, 1914, págs. 301-303.

36. El Greco llegó a Roma apenas seis años después de la muerte de Miguel Ángel, cuando aún estaba viva la controversia tridentina sobre la inconveniente cantidad de desnudos del Juicio Final de la cabecera de la Capilla Sixtina. El dominico Pío V había pedido al propio Miguel Ángel que cubriese los desnudos. Ante la negativa del maestro, pasó el encargo a uno de sus discípulos predilectos: Daniele da Volterra. Este empezó el trabajo, que le propició el nombre del «*braghettone*», y a su temprana muerte en 1566, una vez repicadas y vueltas a pintar al fresco las figuras de san Blas y santa Catalina y recubiertas al temple las desnudeces de más de 40 figuras, continuaron la labor Girolamo Da Fano y Roberto Carnevale. Esta situación facilitó, sin duda, que El Greco entrase en el debate y llegase a considerar que él mismo podía pintar de nuevo el Juicio Final. Véase Colalucci, G., «La restauración del Juicio Final», en De Vecchi, P.; Colalucci, G., *La Capilla Sixtina redescubierta. IV. El Juicio Final*. Madrid: Encuentro, 1995, págs. 255-256.

37. En el análisis de la influencia de Miguel Ángel en El Greco son interesantes las consideraciones de Lizzie Boubli, si bien resulta inadecuada la relación que establece entre Alonso Berruguete, Miguel Ángel y El Greco. Véase Boubli, L., «Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtsmanship», en Ames-Lewis, F.; Joannides, P., *Reactions to the Master: Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*. Aldershot: Ashgate, 2003, págs. 211-237.

centró el tercer ámbito de la exposición en el género que define al Greco como «pintor de lo visible»,[38] de lo real e incluso en ocasiones de aquello que, como la poesía, va más allá de lo real al combinar la verdad de lo natural con la representación de lo anímico.[39] Lo hizo con diez lienzos a partir del autorretrato de madurez, en el límite de la vejez, del pintor[40] y del de juventud de su hijo Jorge Manuel,[41] para alcanzar su máximo clima visual en el retrato de cuerpo entero y considerables dimensiones del cardenal Fernando Niño de Guevara, obras entre las que, a pesar de las consideraciones o, mejor, justificaciones de Marías, parece extraño al conjunto el retrato de la llamada *Dama del armiño.*[42] Son piezas que, como *El caballero de la mano en el pecho*,[43] descubren la extraordinaria capacidad del Greco para expresar lo individual y lo circunstancial a partir de su formación en una *maniera*, la griega, en la que lo concreto queda absolutamente sumido en lo general e incluso universal. Aunque como plantea Pommier,[44] en el siglo XVI la *Poética* de Aristóteles fue una referencia esencial para los teóricos italianos del retrato, el realismo aristotélico, que podríamos considerar moral, no es el que está en la base de los retratos del Greco. Para Aristóteles, la tragedia, como imitación de personajes mejores que el término medio de los humanos, debe seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos que reproducen los rasgos distintivos de un hombre, y al mismo tiempo, sin perder la semejanza, lo pintan mejor, en el sentido moral, de lo que es. El candiota no embellece ni la verdad física ni la verdad moral, coincide con los exegetas coetáneos de la *Poética*, como el reformista, tenido por herético, Lodovico Castelvetro que en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* publicada en Viena en 1570 sostiene que en pintura la perfección no consiste «*in fare una figura in sommo grado bella, o in sommo grado bruta, ma in farla simile al vero et al vivo et al naturale*».[45]

La verdad de la que habla Castelvetro, la vida, lo natural, es la que se estima en los retratos del Greco, como testifica el retrato de Pompeo Leoni presente en la exposición,[46] retrato de un escultor que a su vez retrata a alguien, el rey Felipe, que El Greco, como individuo, probablemente nunca llegó a retratar.

Sin embargo, la verdad que anida en el retrato bipolar y gremial de Pompeo Leoni en el que la acción de las manos no se corresponde con la atención exterior de la mirada –verdad que no se descubre en la dama que se cubre con la supuesta piel de armiño, más tipo que individuo–, no explica la rotunda pero a la vez inquietante imagen sedente de Fernando Niño de Guevara firmada en el billete caído descuidadamente en el suelo.[47] Imagen de un hombre ataviado de cardenal que se impone a quien lo mira. Se impone por su ser, por su jerarquía eclesiástica, por su estar ahí y ahora, como el retrato de Carlos V de Tiziano se imponía a Felipe, príncipe heredero, hasta el punto de que este le hablaba y le contaba sus asuntos.[48] En este lienzo, El Greco parece estar imbuido del Aristóteles retórico[49] que distingue entre el carácter permanente de individuo (*ethos*) y las emociones circunstanciales o pasajeras (*pathos*). La síntesis entre el conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona y lo que siente o experimenta el individuo en un momento dado, su estado del alma, alimenta la retórica visual del candiota y hace que el retrato del inquisidor general sea obra capital en su hacer y en la historia del género. Síntesis que unos años antes, en 1584, como *costume*, describió –no sin citar a Petrarca– Francesco Bocchi en su *Eccellenza del San Giorgio di Donatello dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua*:

> ... non ci ha dubbio alcuno che le passioni dell'animo nel corpo umano molto non adoperino, e che, tali quali esse sono, soven-

38. *Retratos.*

39. Desde las primeras décadas del siglo XVI, se hace presente en Italia, fundamentalmente en Venecia, la disputa más que *paragone* entre pintura y poesía en su capacidad de valorar y expresar la realidad visible. Significativo en este sentido es el *Dialogo d'Amore* de Sperone Speroni (1542), que exalta la figura de Tiziano y, al mismo tiempo, la de Aretino, el cual se ufana de que si Tiziano había pintado retratos sin tener delante al modelo él había escrito elogios de tales obras sin tener delante la pintura: «*Lo Aretino*», escribe el paduano, «*non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori; e ho veduto de 'suoi sonetti fatti da lui d'alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti son nati dalli ritratti o li ritratti da loro; certo ambidue insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono cosa perfetta: questo dà voce al ritratto, quello all'incontro di carne e d'ossa veste il sonetto. E credo che l'essere dipinto da Tiziano e lodato dall'Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valore da sé che ne'colori e ne'versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose*». Citado por QUONDAM, A., «Sull'orlo della bella Fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento», en BERNARDINI, M.G. (ed.), *Tiziano, Amor Sacro e Amor Profano*, cat. exp. 22 de marzo – 22 de mayo de 1995, Palazzo delle Esposizioni, Roma. Milán: Electa, 1995, pág. 67.

40. El Greco, *Autorretrato*, *c.* 1595, óleo sobre lienzo, 52,7 × 46,7 cm. The Metropolitan Museum, Joseph Pulitzer Bequest, Nueva York [cat. 18].

41. El Greco, *Jorge Manuel Theotocópuli*, *c.* 1600-1603, óleo sobre lienzo, 75 × 50,5 cm. Museo de Bellas Artes, Sevilla [cat. 19].

42. El Greco, *Dama del armiño*, *c.* 1577-1579, óleo sobre lienzo, 62 × 50 cm. Kelvingrove Art Gallery and Museum, The Stirling Maxwell Collection, Pollok House, Glasgow [cat. 22].

43. El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, *c.* 1580, óleo sobre lienzo, 81 × 66 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 23].

44. POMMIER, E., *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. París: Gallimard, 1998, págs. 104-127.

45. CASTELVETRO, L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro. Riveduta, & ammendata secondo l'originale, & la mente dell'autore. Aggiuntovi nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella spositione si contengono,* en BAROCCHI, P. (ed.), *Scritti d'Arte del Cinquecento. VII. L'imitazione, Bellezza e grazia, Proporzioni, Misure, Giudizio*. Turín: Einaudi, 1979, págs. 1577-1582.

46. El Greco, *El escultor Pompeo Leoni*, *c.* 1578, óleo sobre lienzo, 94 × 87 cm. Colección particular, Ginebra [cat. 21].

47. El Greco, *El cardenal Fernando Niño de Guevara*, *c.* 1600-1604, óleo sobre lienzo, 170 × 108 cm. The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection, Nueva York [cat. 27].

48. ZUCCARI, F., *L'idea de' scultori, pittori e architecti*, en HEIKAMP, D. (ed.), *Scritti d'arti di Federico Zuccaro*. Florencia: L.S. Olschki, 1961, pág. 248.

49. El interés del Greco por Aristóteles queda patente en la exposición que en el marco de los actos conmemorativos del cuarto centenario ha estudiado la biblioteca del pintor, y cuyo inventario incluía tres obras del filósofo griego –entre ellas dos *Políticas* que pueden hacer pensar en una *Política* y en una *Poética*, como ya señalaron Bustamante y Marías– por ninguna de Platón. Véase DOCAMPO, J.; RIELLO, J., *La biblioteca del Greco*, cat. exp. 1 de abril – 29 de junio de 2014, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, págs. 109-127.

te nel sembiante, che è esteriore, non appariscano; perché elle in su la carne si stampano, e quasi alle tenebre et alle oscurità de' nostri pensieri, a chi riguarda, fanno lume e quasi a dito gli animi dimostrano. E ciò vedere si puote tutto il giorno: che colui, che era dianzi nel viso di ira e di fortezza tinto, in un pericolo poco dopo, dove egli della sua vita dee dubitare, tutto pallido e timido nella fronte si conosce. Questi sembianti ci mostrano ora costumi di prudenza, ora di liberalità, e talora, come sovente avviene, de' suoi contrarii. E il costume un saldo proposito che, mosso da natura, per suo libero volere adopera e, perché ha sua radice nell'anima nostra, per ferma usanza adopera, e poco appresso compone la qualità della vita nell'uomo; come ad ora ad ora si dice di alcuno, che sia costumato o scostumato [...] Il primo, come scrive Plinio, che esprimesse il costume, fu Aristide Tebano, artefice singulare [...] Scoprono adunque i costumi l'animo nostro et i pensieri, i quali, quantunque vero sia che in alcuna materia esprimere non si possano, si in ciò pure operano, che con agevolezza, come dice il Petrarca, «nella fronte il cuor si legge».[50]

La exposición complementó la temática del retrato con miniaturas de escaso interés;[51] si no, Marías no las hubiese utilizado para esbozar la formación inicial del pintor candiota como miniaturista en el taller de Giulio Clovio. La trayectoria retratística del Greco en su periodo romano, ensalzada por el propio Clovio a propósito del perdido autorretrato con que El Greco se presentó a los pintores romanos y que alcanzó cierto reconocimiento con el retrato de Giulio Clovio pintado para Fulvio Orsini,[52] y con uno de los escasos retratos de cuerpo entero que pintó a lo largo de su carrera, el del héroe de la defensa de Malta en 1565 y sargento mayor del Castel Sant'Angelo en Roma Vincenzo Anastagi,[53] en la muestra estuvo representada por el discutido, respecto a su identificación, *Hombre con útiles de escritura y dibujo* que entró en la colección real danesa en 1775 atribuido a Tintoretto.[54]

Lo invisible

Tras la consideración del Greco como profundo «pintor de lo visible» que supera la función de reconocimiento y de fidelidad para otorgar intelectualidad y vida a sus modelos, la muestra exploró al candiota como «pintor de lo invisible», y lo hizo con 44 piezas en el Museo de Santa Cruz y 35 en el tejido urbano y social de Toledo, incorporando a la exposición creaciones del candiota que aún se conservan *in situ*.[55] Ello permitió –y exigió– que el visitante no solo se sumergiese en la pintura del Greco, sino que recorriese sus espacios vivenciales y visuales, aquellos que sustituyeron a las callejuelas de Candía, a los canales y *campi* venecianos y al palimpsesto histórico y monumental de Roma. Aún no sabemos con certeza las razones que llevaron al pintor a abandonar la ciudad papal tras seis años de estancia y de un amago de encontrar definitiva fortuna en Venecia. No es aventurado pensar, en cualquier caso, que la falta de encargos relevantes en tierras italianas, sus contactos con la influyente colonia española en Roma y la esperanza de trabajar para el rey Felipe en la decoración de El Escorial influyeron en su decisión. Una esperanza inducida probablemente por la atracción que la corte española ejercía sobre los artistas romanos o, al menos, residentes en Roma, del momento, artistas no siempre de primer orden ya que los más reconocidos desoyeron habitualmente la llamada castellana. Lo cierto es que tras una breve estancia en Madrid, el 2 de julio de 1577, El Greco recibió un adelanto a cuenta del *Expolio*,[56] lienzo que debía llevar a cabo para el vestuario o sacristía de la catedral de Toledo. Dos meses después se comprometía con el deán de la primada, Diego de Castilla, quien probablemente le había proporcionado el encargo anterior, a ejecutar el retablo mayor y dos retablos laterales para la nueva iglesia del convento de Santo Domingo el Antiguo. El destino del Greco estaba trazado.

Los retablos de Santo Domingo el Antiguo[57] le ofrecieron la primera oportunidad de participar en una gran empresa pictórica. El trabajo en los lienzos de considerables dimen-

50. Bocchi, F., *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele, scritta da M. Francesco Bocchi in lingua fiorentina: dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua,* en Barocchi, P. (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*. Bari: G. Laterza, 1962, vol. 3, págs. 125-194.

51. Tenido en el catálogo como ámbito, *Miniaturas* contó con tres piezas realizadas sobre distinto soporte: óleo sobre naipe, óleo sobre tabla y óleo sobre papel dispuesto sobre tabla, la mayor de las cuales (9,5 × 5,8 cm) era el retrato de Francisco de Pisa de *c.* 1595 perteneciente a una colección londinense.

52. El Greco, *Giulio Clovio*, *c.* 1571-1572, óleo sobre lienzo, 58 × 86 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

53. El Greco, *Vincenzo Anastagi*, *c.* 1575-1576, óleo sobre lienzo, 188 × 126 cm. The Frick Collection, Nueva York. Este retrato, enfrentado al de Jacopo Boncompagni, comandante de la milicia papal, de Scipione Pulzone protagonizó la exposición *Men in Armor: El Greco and Pulzone Face to Face* presentada en la Frick Collection de Nueva York del 5 de agosto al 26 de octubre de 2014. Ambas obras son buenos ejemplos de la consideración del retrato elegante de la época que más allá de la representación de la verdad física muestra los valores de los retratados, en este caso la masculinidad y el valor militar, su riqueza y su estatus social.

54. El Greco, *Hombre con útiles de escritura y dibujo*, *c.* 1574, óleo sobre lienzo, 116 × 98 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague.

55. Espacios Greco: convento de Santo Domingo el Antiguo, sacristía de la catedral, parroquia de Santo Tomé, capilla de San José, hospital Tavera, hospital de la Caridad de Illescas.

56. El Greco, *Expolio*, 1577-1579, óleo sobre lienzo, 285 × 173 cm. Sacristía de la catedral, Toledo [cat. 81].

57. No se sabe si la razón de la llegada del pintor candiota a Toledo fue la ejecución de los retablos de Santo Domingo el Antiguo. Sin embargo, parece indudable el papel decisivo que la estancia romana (1571-1575) de Luis de Castilla, hijo del deán de la catedral Diego de Castilla, desempeñó en la elección del Greco para ejecutar tales obras. Luis viajó a Roma acompañado del erudito toledano Pedro Chacón, quien probablemente le abrió las puertas el círculo de las amistades de Fulvio Orsini, bibliotecario del palacio Farnese. Allí debió de conocer al pintor, aunque no parece que pudiera informarle entonces de los proyectos de su padre, puesto que regresó a España en septiembre de 1575, todavía en vida de María de Silva, dama de origen portugués que propició por su voluntad testamentaria la construcción de los retablos. En cualquier caso, en la *Memoria de lo que don Luis a de tratar con Dominico,* sin fecha, pero que por lo común se cree del primer semestre de 1577, se establece que el pintor debía ejecutar seis cuadros según los temas indicados en un dibujo, y otros dos para los altares laterales cuyas historias ya se le darían a conocer. El Greco tenía que acabar los lienzos en Toledo y por su persona, sin poderlos dar a otros pintores que los acaben por «quanto al dar esta

siones, el diseño de los marcos arquitectónicos y la labor escultórica proclaman espléndidamente tanto su asimilación del clima visual italiano como la poderosa personalidad creativa de un artista capaz de transformar las influencias recibidas en pinturas singulares. En esos lienzos,[58] El Greco, que probablemente ya había renunciado en Roma a la representación canónica de las anatomías humanas, empieza a concebir los primeros alargamientos de figuras a gran escala; unas figuras emotivas, de belleza idealizada o de rasgos muy particulares que, ensimismadas en sus propias actitudes o comunicándose con gestos de retórica gestual clásica emparentada con la del *Laocoonte* del Belvedere, solemnemente estáticas o en vigoroso movimiento, como ocurre en la *Resurrección con san Ildefonso*, se disponen en espacios sin profundidad geométrica en los que el color y la luz son los únicos indicadores de lugar. Cuerpos que componen escenas a la *maniera* de Tiziano a la que el candiota sumó, sometiéndolas a un proceso de adaptación y transformación, citas más o menos literales de pinturas y grabados de otros artistas, entre ellos Durero. Cuerpos que aúnan la monumentalidad de ascendencia miguelangelesca con las tonalidades cromáticas próximas a Tintoretto y, en el caso de la escenas nocturna de la *Adoración de los pastores con san Jerónimo*, inspiradas en los Bassano. No hay que olvidar, como resalta Joaquín Berchez en sus estudios, en sus fotografías y en el montaje videográfico que se proyecta en la exposición,[59] que los marcos arquitectónicos concebidos para realzar los lienzos de desconocida intensidad expresiva y cromática en el Toledo de la época se conservan todavía en el lugar para el que fueron creados, mientras que la dispersión de buena parte de las pinturas se palió desde las primeras décadas del siglo XIX con copias de pintores modernos.

El imposible «paragone»

Es cierto, sin embargo, que, aparte del tema de las copias, a partir de las obras expuestas en el Museo de Santa Cruz o a través de la visita al Espacio Greco de Santo Domingo el Antiguo, el visitante, ni en este ni en los demás conjuntos o cuadros de la exposición, pudo calibrar con plenitud la aportación del Greco a la pintura de la época. La exposición en ningún momento se interesó en mostrar el arte del Toledo de la época ni tampoco el de los ambientes en los que El Greco se movió en Creta o Italia. No fue posible el *paragone*. Con respecto a Santo Domingo el Antiguo, no se pudo constatar, por ejemplo, el impacto que supuso la factura italiana del retablo de rotundas y a la vez delicadas presencias clásicas en el que la influencia de Vignola se suma a la de Palladio y la arquitectura hace dialogar con precisión y controlada monumentalidad la pintura y la volumetría escultórica con la innegable pretensión de alcanzar *l'unità delle arti* propugnada por Vasari, ni tampoco valorar la novedad de los lienzos del Greco no solo por lo intrépido de sus formas y de su color, sino por el tamaño natural de unas figuras que pasan de lo ingrávido de la *Asunción* o de la *Trinidad* a lo rotundamente establecido en la realidad en las representaciones de los santos Juanes.

Visual y conceptualmente, en *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, El Greco se ofreció como un «pintor estrella»,[60] sin pasado ni circunstancias artísticas coetá-

---

obra al dicho Dominico es por la relaçión que ay de ser eminente en su arte y officio». También se pedían al pintor los modelos para las esculturas de dos profetas y tres virtudes, así como para una custodia. Véase San Roman Fernández, F.B., «Documentos del Greco referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, 1934, págs. 1-13.

58. A propuesta de Diego de Castilla, los tres retablos desarrollan el tema de la fe en la resurrección. El retablo mayor estaba centrado en el cuerpo principal por el lienzo de mayores dimensiones del altar, firmado con la expresión griega «doménikos theotokópoulos krés ó deíxas» (Doménikos Theotokópoulos cretense el que representó), y excepcionalmente fechado por el pintor, en 1577. Es la *Asunción* (óleo sobre lienzo, 403 × 211,8 cm. The Art Institute, Chicago), que rinde homenaje a la veneciana que Tiziano pintó para Santa Maria dei Frari y cuya parte inferior recibía la perdida custodia que El Greco diseñó «transparente» en esa zona para no entorpecer la visión del cuadro. A los lados de la asunción de la Virgen, santa patronímica de María de Silva y alusión a la esperanza de resurrección, en sendos medios puntos, se alzaban los lienzos de *San Juan Bautista* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 212 × 78 cm [cat. 79]) y *San Juan Evangelista* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 212 × 78 cm [cat. 80]), ambos *in situ*, coronados por otros rectangulares con las medias figuras de los santos monjes Bernardo (paradero desconocido) y Benito (1577-1579, óleo sobre lienzo, 116 × 81 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 56]), el primero, fundador de la orden benedictina que regía en el convento cuando fue reconstruido bajo Alfonso VI, y el segundo, reformador de dicha orden y a su vez fundador de la cisterciense, a la que pertenecían las monjas de Santo Domingo el Antiguo. Sobre el entablamento del cuerpo central, en el centro de un frontón curvo y dentro de un medallón sostenido por dos *putti*, una *Santa Faz* (1577-1579, tallas en madera, óleo sobre tabla dorada oval 77 × 55 cm. Col. part. [cat. 55]), no especificada en el contrato, rememoraba la pasión de Cristo. En el cuerpo superior, rematado por un ático sobre el que apoyan las tres virtudes teologales y flanqueada por dos profetas, aparecía la representación de la aceptación de Dios Padre del sacrificio mediante el cual Cristo redime a la humanidad: la *Santísima Trinidad* (1577-1579, 300 × 178 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid), advocación que la difunta dama portuguesa quería dar a la iglesia y a la que se oponían las monjas de Santo Domingo. Los retablos laterales, de cuerpo único, representaban, en el lado del Evangelio, la llegada del Salvador a la tierra en la *Adoración de los pastores con san Jerónimo* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 210 × 128 cm. Colección Botín, Santander), y, en el lado de la Epístola, su triunfo sobre la muerte y la salvación de los hombres en el lienzo *in situ* de la *Resurrección con san Ildefonso* (1577-1579, óleo sobre lienzo, 210 × 128 cm [cat. 78]), santo tradicionalmente considerado el fundador del convento.

59. Berchez, J., «El Greco y sus enigmas arquitectónicos», en Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo – 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo – convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo – sacristía de la catedral, Toledo – parroquia de Santo Tomé, Toledo – capilla de San José, Toledo – hospital Tavera, Toledo – hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, págs. 75-76.

60. La exposición que comentamos se sitúa en la línea tradicional de presentar obras maestras de distintas procedencias que permitan un recorrido antológico en la trayectoria de un determinado artista, a partir de la circunstancia de que, como expone Andreas Huyssen, los espectadores actuales, en número cada día mayor, «buscan experiencias enfáticas, iluminaciones instantáneas, acontecimientos estelares y macroexposiciones, más que una aproximación seria y meticulosa del saber cultural». Búsqueda que tiene el soporte de la nueva cultura museística del espectáculo y la *mise-en-scène*, «cultura que ha desplazado al museo y, consecuentemente a las exposiciones temporales, como sedes o campos de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, sobre la identidad y la alteridad». Véase Huys-

neas, aparte evidentemente de que la exposición se llevase a cabo en un territorio históricamente decisivo como Toledo.[61] No se mostró lo coetáneo, aunque en el marco de las conmemoraciones del cuarto centenario, sí se manifestó el «futuro» del Greco al insistir en su fortuna crítica y recepción en la pintura de los últimos siglos.[62] En definitiva, en la exposición *El Griego de Toledo*, frente a la presentación contextualizada del pintor, primó el valor del deleite formal; y frente al análisis radical del artista y su época, la atracción de unas obras consideradas maestras. Aún mantiene, pues, su vigencia, a pesar de las décadas transcurridas, la exposición *El Toledo de El Greco* de 1982.[63] En su catálogo, Isabel Mateo puso de relieve una cuestión capital en la comprensión del pintor: «A un pintor como El Greco, que había vivido en Italia, ¿qué puede aportarle la ciudad de Toledo y su ambiente artístico?». La respuesta de Mateo ayuda, sin duda, a penetrar en la valoración de la pintura toledana del candiota:

> Si recordamos que sus últimos años en Italia fueron de protesta por la excesiva influencia que seguía ejerciendo Miguel Ángel –plantea la investigadora–, tal vez Toledo produjo en él un vacío o «desintoxicación» del manierismo romano de Miguel Ángel, encontrando en esta ciudad su propio estilo [que puede considerarse] un protobarroco preocupado por la «identidad de la realidad visible» [...]. Su manierismo místico y espiritualista participa de la vivencia de la vanidad del mundo [...] asimilando el naturalismo [...] de forma contenidamente trágica.[64]

El estilo del que habla Mateo se hace tempranamente presente en el *Expolio*,[65] restaurado en los talleres del Museo del Prado con motivo de la conmemoración, obra en la que El Greco exhibe una profunda integración de pintura veneciana y romana que sin duda debió de causar en el ambiente toledano, dominado por el austero y nada expresivo arte de Francisco de Comontes y Juan Correa de Vivar, una no disimulada admiración no exenta de cierta inquietud. Lo atestigua el hecho de que el *Expolio*[66] no solo dio lugar al primer pleito de los muchos que sostuvo El Greco con sus clientes por desavenencias en el precio estimado de la obra; también se consideraron en él «impropiedades» iconográficas que el pintor fue obligado a enmendar aunque, pese a estar dispuesto a hacerlo, nunca lo hizo. Tal vez de resultas de lo que El Greco entendió como un ataque a la dignidad de su arte, y sus clientes consideraron excesivas pretensiones de un artista recién llegado de Italia, el maestro quedó excluido de los encargos catedralicios. No parece, pues, que contratara más obras con la primada, salvo el marco dorado con decoración escul-

---

SEN, A., *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Instituto Goethe-Fondo de Cultura Económica, 2002.

61. Al respecto hay que considerar que en el catálogo de la exposición, R.L. Kagan analiza el Toledo del Greco. Estudia la situación económica, la religiosidad de la ciudad y cuestiones del mercado del arte, pero no propiamente la creación artística. KAGAN, R.L., «La Toledo del Greco una vez más», en MARÍAS, F. (ed.), *El Griego de Toledo...*, págs. 47-65.

62. Nos referimos a BARÓN, J. (comis.), *El Greco y la pintura moderna*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 24 de junio – 5 de octubre de 2014; DURÁN, I. (comis.), *Entre el cielo y la tierra: doce miradas al Greco, cuatrocientos años después*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 29 abril – 27 de julio de 2014 y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 10 septiembre – 8 noviembre de 2014; OCHOA FOSTER, E. (comis.), *Toledo Contemporánea*, Centro Cultural San Marcos, Toledo, 18 de febrero – 14 junio de 2014. En la exposición del Prado, relevantes obras del Greco, como *Laocoonte* (*c.* 1610-1614, óleo sobre lienzo, 350 × 144 cm. The National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington, D.C.) actúan como referencia, fundamentalmente formal, de la labor creativa de artistas como Édouard Manet, Mariano Fortuny, Ricardo de Madrazo, William Merritt Chase, Paul Cézanne, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Ramón Pichot, Amedeo Modigliani, André Derain, Emil Filla, Antonín Procházka, Diego Rivera, Robert Delaunay, August Macke, Oskar Kokoschka, Lovis Corinth, Karl Hofer, Egon Schiele, Jakob Steinhardt, Adriaan Korteweg, Max Beckmann, Adriaan Korteweg, Chaïm Soutine, David Bomberg, Kehrer, Hugo, Marc Chagall, André Masson, Óscar Domínguez, Henry Moore, Charles Demuth, Thomas Hart Benton, José Clemente Orozco, Roberto Matta, Francis Bacon, Alberto Giacometti y Antonio Saura. El *paragone* fundamental se centra, sin embargo, en Pablo Picasso, el Picasso que vivió en Barcelona los ecos de la fervorosa reivindicación modernista del candiota y que lo descubrió más a fondo en sus viajes a Madrid, como muestran algunos de sus dibujos y pinturas tempranas presentados en la muestra, entre ellas *Evocación. El entierro de Casagemas*, conservado en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A lo largo de su dilatada carrera, Picasso no abandonó a aquel pintor que creía invulnerable que era El Greco, cuya huella, como critican sus detractores, está en cada uno de sus cuadros. Como se aprecia en la exposición madrileña, en Picasso, El Greco aparece aquí y allá hasta que en los años cincuenta y sesenta llega a obsesionarle. Significativo de ello es que en 1957-1959 elucubró con la pluma sobre *El Entierro del conde de Orgaz*. El texto resultante, que Alberti calificó de «invento sin parangón» en el prólogo de la edición, no le satisfizo. Lo encontró vacío y años después (1966-1967) lo acompañó de doce grabados. Además de la comparativa con Picasso, la exposición del Prado desarrolla ampliamente la de Pollock. Cabe destacar al respecto que en los actos conmemorativos del 450 aniversario de la muerte de Miguel Ángel, actos en general de escasa relevancia e impropios del artista, en Florencia se presentó una muestra que confrontaba el arte del florentino y el del norteamericano: RISALITI, S.; CAMPANA COMPARINI, F., *La figura della furia*, 16 de abril – 24 de julio de 2014, Palazzo Vecchio, Florencia. En *Entre el cielo y la tierra* se presentaron obras de reflexión sobre El Greco de José Manuel Broto, Jorge Galindo, Pierre Gonnord, Luis Gordillo, Secundino Hernández, Cristina Iglesias, Carlos León, Din Matamoro, Marina Núñez, Pablo Reinoso, Montserrat Soto y Darío Villalba, aunque creemos que la más interesante aportación en este sentido fue la muestra *Toledo Contemporánea* con las miradas actuales y divergentes, en concepto, formato y técnica de José Manuel Ballester, Philip-Lorca di Corcia, Matthieu Gafsou, Dionisio González, Rinko Kawauchi, Marcos López, David Maisel, Abelardo Morell, Vik Muniz, Shirin Neshat, Flore-Aël Surun, Massimo Vitali y Michal Rovner-Heiner Goebbels con su espectacular lienzo de altar videográfico en el que organismos vivientes y campos magnéticos conformaban una nueva y continua «corriente» toledana.

63. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (comis.), *El Toledo de El Greco*, hospital Tavera-iglesia de San Pedro Mártir, Toledo, abril-junio de 1982. Los textos del catálogo están firmados por Alfonso E. Pérez Sánchez, Fernando Marías, Margarita M. Estella, Isabel Mateo y Balbina Martínez Caviró.

64. MATEO, I., «La pintura toledana de mediados del siglo XVI», en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (ed.), *El Toledo de El Greco*, cat. exp., abril-junio de 1982, hospital Tavera-iglesia de San Pedro Mártir, Toledo. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, pág. 111.

65. Aparte de la obra definitiva de la sacristía, la exposición presenta uno de los modelos conservados: El Greco, *Expolio*, 1577-1579, óleo sobre tabla, 55 × 34 cm. Upton House, Wiltshire [cat. 42].

66. LAPUERTA, M.; RUIZ, L.; ALONSO, R., *El Expolio de Cristo de El Greco*. Toledo: Catedral de Toledo, 2013.

tórica para el *Expolio* convenido en 1585 –marco que en 1798 fue sustituido por uno marmóreo– y del que en la actualidad solo queda el grupo de la *Imposición de la casulla de san Ildefonso*.

A finales del siglo XVIII, en época del controvertido cardenal Lorenzana, no solo se cambió el marco de la pintura del Greco: se encargó a Goya el *Prendimiento de Cristo*[67] para el altar que en el muro de la derecha de la sacristía flanquea al del *Expolio*. Ni en la exposición toledana, ni en la ya citada *El Greco y la pintura moderna*, aunque Javier Barón, su comisario, señala lógicamente la relevancia de Goya en la recepción del candiota,[68] se planteó *paragone* alguno entre El Greco y Goya. No obstante, cuando se visita la sacristía de la catedral primada, en la que la bóveda de Luca Giordano engulle visualmente los pequeños lienzos que cuelgan de las paredes, entre ellos los del *Apostolado* del Greco,[69] se hace inevitable el *paragone* entre el Cristo resignado de Goya, hombre más que dios, de blanca túnica aureolado por una marabunta de canallas, borrachos y pordioseros que al mismo tiempo que ajustician a Jesús claman al mundo la salvación del reo y dos de ellos, en primer término, sopesan su culpa en la acción, y la *fiamma rossa* del Greco, más dios que hombre, que alza los ojos al cielo para suplicar el perdón de los humanos, inculpadores y orgullosos de serlo, que lo sacrifican ante la pasividad, impotencia y compasión de los «suyos». Y en este *paragone* quizá sea preciso recordar que para Justi el *Expolio* es

> la pintura más original del siglo XVI en España [...] que ninguna la supera en inspiración genial, en riqueza y atractivo del color, en plenitud de carácter, movimiento intensivo, contrastes violentos, vida plástica, encanto del claroscuro que vibra a través de luces chispeantes.[70]

La cuestión es si dos siglos después la superó Goya.

La muerte iluminada

A pesar de los encargos toledanos, en los primeros años de su estancia en España, El Greco no renunció a ser reconocido por la corte. La exposición, como no podía ser de otra manera, se hace eco de esa pretensión del Greco a través de la *Adoración del nombre de Jesús* o *Gloria de Felipe II*,[71] visionaria y compleja composición en la que afloran modos y conceptos de su etapa bizantina, presencias miguelangelescas y fantasías manieristas. La obra no debió disgustar al monarca, para quien poco después ejecutó el *Martirio de san Mauricio y la legión tebana*,[72] cuadro de grandes dimensiones destinado a uno de los altares de la iglesia del monasterio escurialense. Es, sin género de dudas, uno de sus más altos logros artísticos, pero según es sabido y narra el padre Sigüenza, el *Martirio de san Mauricio*

> no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano [...]. Como decía en su manera de hablar nuestro Mudo, los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de la pintura ha de ser esta.[73]

Ello alejó de las comisiones reales y desvaneció sus sueños de participar en la decoración de El Escorial, en donde quizá esperaba emular a su admirado y, a la vez, cuestionado Miguel Ángel. El Greco prosiguió, pues, su carrera en Toledo y no desatendió ni encargos de retratos ni de pintura devocional de discreta enjundia, puesto que las comisiones de gran empeño, salvo el excepcional *Entierro del señor de Orgaz*, tardaron, según se desprende de la documentación conservada, diecisiete años en llegar. Para entonces El Greco ya había consolidado su taller y estaba preparado para responsabilizarse de todo el proceso de elaboración de grandes retablos –trazas, lienzos, talla, dorado, ensamblaje–, una de las salidas económicamente más airosas que un artista podía hallar en el Toledo de la época, pero al mismo tiempo una de las de mayor riesgo económico. El sistema de tasación de las obras contratadas, que originó frecuentes enfrentamientos entre El Greco y sus clientes por su valoración, provocaba atrasos en los pagos y, en ocasiones, las divergencias daban lugar a nuevas tasaciones que no hacían sino estimar las obras en un precio aún más bajo que el inicial. El pintor no tenía más remedio que aceptarlo a no ser que quisiera someter el caso a los tribunales, iniciando de este modo un largo proceso de resultado imprevisible. Si bien es cierto que la actitud en defensa de la calidad y dignidad de su pintura le procuró al Greco cierto reconocimiento, no lo es menos que para subsistir al frente de su taller tuvo que conformarse a menudo con ser considerado un artesano más. Y en tales condiciones, los retratos que hemos comentado, y sobre todo los lienzos de carácter devocional, contribuyeron sin duda a solventar su subsistencia. El candiota satisfizo así una gran demanda de obras de devoción para parroquias, conventos o clientes particulares para los que él y su taller repitieron una y otra vez temas como la Magdalena penitente, las lágrimas de san Pedro,

67. Francisco de Goya, *Prendimiento de Cristo*, 1798, óleo sobre lienzo, 300 × 200 cm. Sacristía catedral, Toledo.

68. Barón, J., «El Greco y la pintura moderna», en Barón, J. (ed.), *El Greco y la pintura moderna*, cat. exp., 24 de junio – 5 de octubre de 2014, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, pág. 15.

69. Además del *Expolio*, en el catálogo de la exposición se incluyen los 18 cuadros del Greco que cuelgan de los muros de la sacristía [cat. 83-100] y la talla en madera policromada y estofada de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* [cat. 82].

70. Citado por Cossío, M.B., *El Greco*. Barcelona: R.M., 1972 [1908], pág. 108.

71. En la exposición se presentan el modelo y la obra final: El Greco, *Adoración del nombre de Jesús* o *Gloria de Felipe II*, *c.* 1579, temple sobre tabla, 58 × 34 cm. The National Gallery, Londres; El Greco, *Adoración del nombre de Jesús* o *Gloria de Felipe II*, *c.* 1579-1582, óleo sobre lienzo, 140 × 110 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

72. El Greco, *Martirio de san Mauricio y la legión tebana*, *c.* 1580-1582, óleo sobre lienzo, 448 × 301 cm. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

73. Sigüenza, J., *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963 [*Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia*, 1605], pág. 385.

los santos Pedro y Pablo, santo Domingo, san Benito, san Jerónimo, san Agustín y, muy especialmente, san Francisco, apostolados, sagradas familias y escenas de la vida y pasión de Cristo, de los que la exposición dio buena cuenta con obras de muy diverso interés y procedencia.

Entre las obras expuestas, destacaba el serpenteante cuerpo[74] de la *Crucifixión con donantes* procedente del Musée du Louvre,[75] las piezas de luz nocturna procedentes del retablo de la capilla del colegio de la Encarnación o de doña María de Aragón de Madrid[76] y, entre las de menor relevancia, la *Sagrada familia con santa Ana*,[77] recuerdo intenso del manierismo toscano y parmesano, y el austero pero intenso *Cristo con la cruz a cuestas*,[78] tema que Wethey considera uno de los más populares de la vida de Cristo en el repertorio del candiota.[79] En la versión expuesta, como en la mayoría de las pintadas por el cretense, Cristo viste una túnica rojiza que equilibra su cromatismo con los tenues amarillos que utiliza como base de las carnes y para destacar la luz radiante de la aureola. En el rostro del Salvador la mirada de los ojos enrojecidos alcanza un intenso carácter de súplica; los blancos que hacen brillar las pupilas, reflejo de la luz celestial, no son sino contrapunto cromático y simbólico de la sangre que gotea hasta resbalar por cuello del Salvador. Pero tanto o más que en el rostro, la humanidad de las figuras se expresa en la alargada mano de uñas nacaradas que apenas se atreve a posarse sobre la cruz que se yergue, poderosa, aunque liviana, hacia el cielo.

Más que en este tipo de piezas, la exposición alcanzó su máximo realce en el conjunto de lienzos procedentes de grandes retablos, verdaderas máquina pictóricas, en las que El Greco empezó a trabajar en la última década de siglo, pocos años después de que la parroquia de Santo Tomé le brindase la oportunidad de ejecutar la que cabe considerar una de las composiciones más significativas de su producción, el *Entierro del señor de Orgaz*,[80] ya en la época, como escribe Francisco de Pisa en su *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo*, tenida por

> una de las más excelentes (pinturas) que hay en España [...]. Viénen la a ver con particular admiración los forasteros, y los de la ciudad nunca se cansan, sino que siempre hallan cosas nuevas que contemplar en ella, por estar retratados muy al vivo muchos insignes varones de nuestros tiempos.[81]

Es una obra –considerada y catalogada como pieza de la exposición, como todas las demás que se hallan *in situ* en los llamados Espacios Greco– en la que El Greco conjuga, superponiendo en altura según la tradición de las composiciones bizantinas,[82] los dos estados de la existencia: la humana, visible, y la sobrenatural o divina, invisible. Dos estados en los que el universo sobrenatural, la teofanía, surge como respuesta al deseo humano de contemplar lo divino, ansia de los caballeros que asisten al milagro –no reconocido por la Iglesia– y que viendo, con una mirada intensísi-

74. Como señala Marías en el catálogo de la exposición, es frecuente subrayar la dependencia del dibujo del cuerpo de Cristo de este lienzo con el de Miguel Ángel *Crucifijo con dos ángeles plañideros* conservado en el departamento de grabados y dibujos del British Museum de Londres (inv. 1895-9-15-504), dibujo que el toscano llevó a cabo para la marquesa de Pescara, Vittoria Colonna tal como describe en 1553 Ascanio Condivi: «*Fece anco per amor di lei un disegno d'un Giesù Christo in croce, non in sembianza di morto, come communemente s'usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre, e par che dica: "Heli heli"; dove si vede quel corpo non come morto abandonato cascare, ma come vivo per l'acerbo supplizio risentirsi e scontorcersi*». Condivi, A., *Vita di Michelagnolo Buonarroti* [Hirst, M.; Elam, C.; Nencioni, G. (eds.)]. Florencia: Tabulae Artium, 1998 [1553], pág. 61. Cabe pensar, no obstante, que El Greco no conociese el dibujo de ese suplicante Cristo vivo y no muerto, y trabajase a través de dibujos derivados, como el que se atribuye a Giulio Clovio, hoy en el departamento de artes gráficas del Musée du Louvre de París (inv. 843), o, lo más probable, a partir de uno de los abundantes grabados que se difundieron en la segunda mitad del siglo xvi como el de Battista Franco. Véase Rovetta, A., «Diffusione e transformazione di modelli michelangioleschi attorno alla metà del Cinquecento», en Rovetta, A. (ed.), *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, cat. exp. 24 marzo – 19 junio de 2011, Castello Sforzesco-Museo d'Arte Antica, Milán. Milán: Silvana, 2011, págs. 150-191.

75. El Greco, *Crucifixión con donantes*, *c.* 1578 óleo sobre lienzo, 268 × 178 cm. Musée du Louvre, París [cat. 31].

76. El Greco, *Crucifixión*, *c.* 1597-1600, óleo sobre lienzo, 312 × 169 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 33]; El Greco, *Encarnación*, *c.* 1597-1600, óleo sobre lienzo, 114 × 67 cm [¿modelo?]. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid [cat. 34]; El Greco, *Adoración de los pastores, c.* 1597-1600, óleo sobre lienzo, 111 × 47 cm [¿modelo?]. Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, Roma [cat. 35]; El Greco, *Bautismo de Cristo*, *c.* 1597-1600, óleo sobre lienzo, 111 × 47 cm [¿modelo?]. Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, Roma [cat. 36]. Debe destacarse que en la *Crucifixión* El Greco, siguiendo quizá algún modelo veneciano como la tablita supuestamente pintada por el hijo de Tiziano, Horacio, que aquel presentó en una carta del 29 de septiembre de 1559 a Felipe II, acude al tema de la sangre de Cristo, relacionado con la fuente de la vida de tradición medieval y de claras connotaciones eucarísticas. En el lienzo aparecen tres ángeles recogiendo la sangre del costado y de las llagas de pies y manos del Salvador, en tanto que Magdalena enjuaga con una tela inmaculada la que gotea por el madero para que no llegue a regar el suelo.

77. El Greco, *Sagrada familia con santa Ana*, *c.* 1595, óleo sobre lienzo, 181,5 × 111 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de Santa Leocadia [cat. 43].

78. El Greco, *Cristo con la cruz a cuestas*, *c.* 1585, óleo sobre lienzo, 67 × 51 cm. Colección particular, Barcelona [cat. 39].

79. Wethey, H.E., *El Greco y su escuela*. Madrid: Guadarrama: 1967 [1962], vol. 2, págs. 53-57. El historiador norteamericano distingue tres tipos del tema de Cristo con la cruz a cuestas según el carácter de composición. En el tipo i incluye seis originales del Greco, en el tipo ii tres originales y en el iii dos originales y un cuadro del que es «imposible juzgar la calidad» debido al incendio que sufrió en 1930, cuadro que es el que se presenta en la exposición toledana. Marías no pone en duda la autoría de la obra subastada por Sotheby's en marzo de 1987 y adjudicada por 82 millones de pesetas, sin que la administración del Estado ejerciera su derecho de retracto tras ser incluida en el Inventario general de bienes muebles y declarada inexportable. Antes de la subasta, el lienzo se sometió a una limpieza y se restauraron las pérdidas de materia que había sufrido cuando estaba enrollado. Con todo, la versión no es una de las más significativas de las citadas por Wethey, siendo en este caso de mayor interés la conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y expuesta en *El Greco y la pintura moderna*.

80. El Greco, *Entierro del señor de Orgaz*, 1586-1588, óleo sobre lienzo, 480 × 360 cm. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

81. Pisa, F., *Apuntamientos para la ii parte de la «Descripción de la imperial ciudad de Toledo» según la copia ms. de Francisco de Santiago Palomares, con notas orígs. autógr. del Cardenal Lorenzana.* Toledo: IPIET, 1976 [1612], págs. 66-68 y 162-164.

82. En el *Entierro del señor de Orgaz,* El Greco repite con otra *maniera* y diferente técnica la composición que años atrás, aún en Creta, utilizó para la tablita de la *Dormición de la Virgen* [cat. 3].

ma, la asunción del alma del señor de Orgaz hacia el Salvador dan fe de él. Sus miradas se alzan para alcanzar el espacio de la luz divina, superando el abismo que se abre entre Dios y el hombre, entre el cielo y la tierra, al mismo tiempo, que la fijan en los santos Esteban y Agustín que depositan el cuerpo del difunto en su última morada. El Greco, que sigue al pie de la letra la cláusula del contrato que firmó con el párroco de Santo Tomé, entiende el gran lienzo como un espejo en el que la manifestación de lo divino, lo que no puede ser visto, es reflejo de lo que se ve, del cortejo fúnebre, de los santos intemporales que justifican su santidad, como hace Esteban con su martirio, convertidos en presencia cotidiana. Es cotidiano también el cura ataviado con roquete de blancas transparencias que relata la visión temporal y alza los ojos en un acto de ver que, como diría Michel de Certeau, es devorador y encuentra en la blancura lo que excede a cualquier división entre lo natural y sobrenatural y, en el éxtasis, una muerte iluminada.[83]

El Greco concluyó su trabajo para Santo Tomé, en el que está presente Tiziano pero en el que no se puede olvidar la llamada *Piedad vaticana* de Miguel Ángel en el cuerpo del señor de Orgaz, a finales de 1587, y poco tiempo después, como se ha dicho, fue contratado de nuevo para llevar a cabo grandes retablos. El primero de ellos fue el de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario en la cacereña Talavera de la Reina, retablo parcialmente destruido en 1936-1939, y del que la exposición presentó la *Coronación de la Virgen* de regular factura,[84] como lo son también las obras procedentes de la parroquias de San Román y San Nicolás de Bari,[85] aunque en este último caso destacan los tres lienzos de santos, y entre ellos el singular Santiago el Mayor de peregrino en el que la realidad no es más que escultura, lienzos en los que se hace eco la formalización de los santos pintados por Sebastiano del Piombo para las puertas interiores del órgano de la iglesia veneciana de San Bartolomeo. Mayor interés tienen los lienzos procedentes de la Capilla de San José o de los Capellanes, especialmente el de *San Martín y el pobre*,[86] y los del retablo contratado para el hospital de la Caridad en Illescas: «el mejor y de mayor perfección en su fábrica que ay en España como en caso necesario se probara y de la misma bondad es la Architetura escultura y ensanblaje y pintura»,[87] según quiso sentar el candiota en agosto de 1605 durante el pleito que enfrentó el pintor con los patronos del hospital.

En el aspecto museográfico, lo más singular fue la reconstrucción espacial de la capilla de la Inmaculada Concepción de la parroquia de San Vicente Mártir de Toledo, capilla fundada por Isabel Oballe.[88] La visión de los cuatro lienzos de la capilla según una disposición que en algunos aspectos se asemejaba a la original, permitía, según Marías, una mejor apreciación de la formalización pensada por El Greco para el episodio de la inacabada *Visitación*.[89] Sin embargo, no sabemos con seguridad si el pintor trabajaba las formas corrigiéndolas a la contra según la perspectiva de visión del espectador o acentuando esta perspectiva o, simplemente, si la tenía en cuenta. Lo cierto es que la hipotética reconstrucción espacial de la capilla Oballe presentada en la exposición dificultaba la contemplación de una de la últimas obras del pintor, obra en la que el dibujo y cualquier lectura de su perspectiva pierden cualquier relevancia ante la fuerza visual de la materia cromática y la luz. El último de los grandes conjuntos presentes en la muestra, aparte de los

83. Certeau, M., «Extase Blanche», *Traverses*, 29, octubre 1983, págs. 16-18.

84. El Greco, *Coronación de la Virgen*, 1591, óleo sobre lienzo, 105 × 80 cm. Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, Guadalupe [cat. 57].

85. El Greco, *Inmaculada Concepción con san Juan Evangelista*, *c.* 1595, óleo sobre lienzo, 236 × 117 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de Santa Leocadia [cat. 58]; El Greco, *San Agustín*, *c.* 1585-1602, óleo sobre lienzo, 132 × 54 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 59]; El Greco, *Santiago el Mayor de peregrino*, *c.* 1585-1602, óleo sobre lienzo, 123 × 70 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 60]; El Greco, *San Francisco de Asís*, *c.* 1585-1602, óleo sobre lienzo, 140 × 56 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 61].

86. El Greco, *San Martín y el pobre*, *c.* 1597-1599, óleo sobre lienzo, 193,5 × 103 cm. The National Gallery of Art, Widener Collection, Washington D.C. [cat. 63]. Esta obra, como *San Martín y el mendigo,* también se incluyó en la exposición *El Greco y la pintura moderna* celebrada en el Museo Nacional del Prado de Madrid.

87. San Román Fernández, F.B., «De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927, págs. 36-37, doc. XVIII.

88. El Greco, *Inmaculada Concepción*, 1607-1613, óleo sobre lienzo, 347 × 174 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 68]; El Greco, *Visitación,* 1607-1613, óleo sobre lienzo, 96,5 × 71,4 cm. House Collection, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. [cat. 69]; El Greco, *San Pedro*, 1607-1613, óleo sobre lienzo, 235 × 115 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 70]; El Greco, *San Ildefonso*, 1607-1613, óleo sobre lienzo, 235 × 115 cm. Museo de Santa Cruz, Toledo. Depósito de la parroquia de San Nicolás de Bari [cat. 70]. Inicialmente la decoración de esta capilla fue encargada al genovés Alessandro Semini que en aquella época estaba en Toledo pero que falleció en 1606 sin concluir la obra.

89. La historia del lienzo inconcluso de la *Visitación* y su actual estado hace difícil validar cualquier hipótesis de planteamiento formal y menos de disposición en la capilla Oballe. El tema era inédito para El Greco y ni tan siquiera se puede asegurar que en algún momento fuese dispuesto en la capilla. Aunque en la actualidad presenta un formato rectangular, originariamente era circular con un diámetro aproximado de 96 cm. No se conoce el momento del recorte aunque este pudiera deberse al propio taller del Greco. Para Álvarez Lopera, se trata «claramente de una obra concebida para ser vista desde abajo, como denuncian la moldura pintada en la base, la extraña perspectiva de la puerta y el dibujo de los cuerpos». Marías considera también que la Visitación «exigía una contemplación desde abajo y desde las cabezas de la Virgen y su prima santa Isabel, que esperaba el nacimiento de san Juan Bautista [...]. El minimalismo de la imagen tan «moderna» y tan grata a los ojos de comienzos del siglo XX, estaría justificada también por su colocación secundaria en el espacio de la capilla». La «modernidad» de la que habla Marías debe entenderse más bien con ojos manieristas, de un manierista a las puertas de la muerte, como debe de comprenderse igualmente la «modernidad» de la *Piedad Rondanini,* aunque ello no suponga que ambas obras no sean gratas a los ojos de principios del siglo XX o del siglo XX. Véase Álvarez Lopera, J., *El Greco. Estudio y catálogo*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007, vol. 2-1, págs. 210-212; Marías, F., «Capilla de Isabel de Ovalle de San Vicente Mártir», en Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo – 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo – convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo – sacristía de la catedral, Toledo – parroquia de Santo Tomé, Toledo – capilla de San José, Toledo – hospital Tavera, Toledo – hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, págs. 234-239.

lienzos procedentes de Santo Domingo el Antiguo, fue el de la iglesia funeraria del cardenal Tavera en el hospital de San Juan Bautista.[90]

Trabajar para la sepultura

El 31 de marzo de 1614

> estando echado en una cama enfermo de enfermedad que dios nuestro señor me fue serbido de me dar y en mi buen seso juicio y entendimiento natural, teniendo creyendo e confesando como tengo creo y confieso todo aquello que cree y confiesa la santa madre iglesia de roma y en el misterio de la santisima trinidad en cuya fe y crehencia protesto vivir y morir como bueno fiel y católico cristiano [...] y quiero y es mi boluntad que cuando dios nuestro señor fuere serbido de me llevar desta presente vida mi cuerpo sea sepultado en la parte e lugar que pareziere a mis albazeas y se pague lo que costare de mis bienes [...].[91]

En ese poder de finales de marzo de 1614, El Greco nombró albacea a don Luis de Castilla y otorgó poderes a su hijo Jorge Manuel, que siguió al frente de su taller, para hacer testamento. Murió pocos días después, el 7 de abril, a los setenta y tres años de edad. En el *Libro de Entierros* de la parroquia de Santo Tomé se lee: «En siete del [mes de abril de 1614] falescio dominico greco no hizo testamento recibio los sacramentos enterrose en Santo domingo el antiguo, dio belas».[92] Sus despojos mortales fueron dispuestos, como pretendía el candiota, en una capilla de la iglesia del convento toledano. Al igual que lo habían hecho sus maestros Miguel Ángel y Tiziano, El Greco creó su última obra para la sepultura en Santo Domingo el Antiguo, «sepoltura graciosa» que le habían posibilitado las monjas cistercienses, obra que no estuvo sujeta a ningún contrato ni a capricho o gusto alguno de cliente, sino al entendimiento de la muerte y de la salvación de su alma. Si el toscano y el veneciano fundieron su «yo» moribundo en el misterio de las *piedades*,[93] el lienzo que agotó la vida del candiota –en el Museo de Santa Cruz cerró la exposición toledana– muestra una adoración de los pastores[94] en la que lo relevante no es el tema sino el sentido de la filacteria que despliega en alto uno de los ángeles con los primeros versos del *Gloria in excelsis*: GLORIA IN EXCEL[SIS DEO E]T IN TERRA PAX [HOMINIBVS] se lee en la filacteria, versos que en la doxología tenida por principal tanto por la iglesia ortodoxa como por la romana continúan:

> LAVDAMVS TE, BENEDICIMVS TE, ADORAMVS TE, GLORIFICAMVS TE, GRATIAS AGIMVS TIBI PROPTER MAGNAM GLORIAM TVAM, DOMINE DEVS, REX CAELESTIS, DEVS PATER OMNIPOTENS. DOMINE FILI VNIGENITE, JESV CHRISTE, DOMINE DEVS, AGNVS DEI, FILIVS PATRIS, QVI TOLLIS PECCATA MVNDI, MISERERE NOBIS. QVI TOLLIS PECCATA MVNDI, SVSCIPE DEPRECATIONEM NOSTRAM. QVI SEDES AD DEXTERAM PATRIS, MISERERE NOBIS. QVONIAM TV SOLVS SANCTVS, TV SOLVS DOMINVS, TV SOLVS ALTISSIMVS, JESV CHRISTE, CVM SANCTO SPIRITV IN GLORIA DEI PATRIS. AMEN.[95]

Lo que en su pintura representa El Greco, que probablemente se funde en el cuerpo vivo del pastor arrodillado de primer término, es la plegaria al Hijo del Padre, a Jesucristo, al niño que bendice iluminado por la gloria divina, plegaria de alguien que se cree cercano a la muerte y suplica piedad del Todopoderoso. En el mármol de Miguel Ángel y en el óleo de Tiziano el dolor acompañan a la muerte: el cuerpo de Tiziano se postra ante el dolor de María y el cuerpo de Miguel Ángel muere en el cuerpo sin vida, en el cadáver de Dios. En el último Greco la muerte se convierte en razón de la salvación de su espíritu.

Antes de que los restos mortales del Greco –cinco años después de ser depositados en Santo Domingo– fueran trasladados probablemente a la iglesia de San Torcuato, el poeta y amigo fray Hortensio Félix de Paravicino, que el cretense había retratado con ninguna complacencia, perpetuó la memoria del «divino griego» en unos versos:

---

90. Se presenta, según la división actual, en dos lienzos: El Greco, *Concierto de ángeles*, *c.* 1608-1621/1635, óleo sobre lienzo, 115 × 217 cm. National Gallery Alexandros Soutzos Museum, Atenas [cat. 74]; El Greco, *Encarnación, c.* 1608-1621/1635, óleo sobre lienzo, 294 × 209 cm. Colección Banco Santander, Madrid [cat. 75].

91. San Román Fernández, F.B., *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*. Madrid: Librería General de Vitoriano Suárez, 1910, págs. 185-188, doc. 29.

92. Foradada y Castán, J., «Datos biográficos desconocidos o mal apreciados, acerca del célebre pintor Dominico Theotocópuli», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 8-9, 1876, pág. 38.

93. Miguel Ángel trabajó en dos ocasiones para su tumba, si bien en su monumento funerario de la basílica franciscana de Santa Croce de Florencia, Vasari no tuvo a bien o no pudo incluir ninguna de las *piedades* en las que trabajó el maestro. La primera de ellas es la llamada *Pietà Bandini,* o *Pietà dell'Opera del Duomo*, datable en *c.* 1547-1555 y conservada en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia que Miguel Ángel, asumiendo el papel de Nicodemo que soporta el cuerpo de Cristo, llevó a cabo para su proyectada tumba en la basílica papal de Santa Maria la Maggiore de Roma. La segunda es la llamada *Pietà Rondanini* en la que estuvo trabajando, en distintas etapas desde 1552 hasta su muerte en 1564. En esta, Miguel Ángel se identifica con el propio cuerpo de Cristo, cuyo volumen va rebajando hasta el instante de su muerte. Véase Wasserman, J. (ed.), *La* Pietà *di Michelangelo a Firenze*. Florencia: Mandragora, 2006; Fiorio, M.T., *La Pietà Rondanini*. Milán: Electa, 2004. La *Pietà* que Tiziano pintó sin acabar –como sin acabar están los mármoles de Miguel Ángel– para el altar de la capilla de Cristo en la basílica veneciana de Santa Maria Gloriosa dei Frari se ha entendido como un gran exvoto cuya pretensión era exorcizar el peligro de la peste que asolaba Venecia en 1576. Como se sabe, la muerte segó la vida tanto al maestro como a su querido hijo Orazio. Tiziano nunca fue enterrado en la basílica ni su pintura colgada en la capilla de los Frari. Véase Ferino Pagden, S. (ed.), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*. Venecia: Marsilio, 2008.

94. El Greco, *Adoración de los pastores*, *c.* 1612-1614, óleo sobre lienzo, 319 × 180 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid [cat. 74].

95. Gloria a Dios en el cielo, y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor. Por tu inmensa gloria, te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamos, te damos gracias, Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre Todopoderoso. Señor Hijo Único, Jesucristo. Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre, Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros, Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas, Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros, porque solo Tú eres Santo, solo Tú, Señor, solo Tú, Altísimo Jesucristo, con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre. Amén.

> Del Griego aquí lo que encerrarse pudo
> yace, piedad lo esconde, fe lo sella,
> blando le oprime, blando mientras huella
> zafir la parte que se hurtó el mundo.
> Su fama el Orbe no reserva mudo
> humano clima, bien que a obscurecella,
> se arma una embidia, y otra tanta estrella,
> niebla no atiende de horizonte rudo.
> Obró a siglo mayor, mayor Apeles.
> No al aplauso venal, y su extrañeza
> admirarán no imitarán edades.
> Creta le dio la vida y los pinceles,
> Toledo mejor patria donde empieza
> a lograr con la muerte eternidades.

El aprecio de lo «extravagante»

Como señala Marías en el catálogo de la exposición, «el periplo vital y artístico del Griego en Toledo se inicia y se acaba en este convento femenino [Santo Domingo el Antiguo], a la sombra de Diego y Luis de Castilla».[96] En Toledo, la fidelidad que El Greco mostró en Creta hacia el arte bizantino se metamorfoseó durante su estancia en Italia en un culto a lo moderno, metamorfosis que se manifestó con toda plenitud en Toledo. El candiota llevó al extremo el sentido del color de estirpe veneciana y la desproporción y expresividad de filiación manierista. Sumergió la realidad sensible –lo visible– en un idealismo no ajeno a la mística de la época, como se aprecia en los retablos, de compleja iconografía religiosa, en algunos de sus retratos y, en menor medida, en los lienzos de devoción de espíritu tridentino que configuraron buena parte de su producción castellana y de *El Griego de Toledo.* Como se pudo comprobar en la exposición, bien montada y especialmente bien iluminada en beneficio de una perfecta visión de las obras, El Greco creó una pintura con una concepción pictórica visionaria y mística, naturalista y abstracta, en la que las figuras no son más que manchas de color sin apenas dibujo, en la que las formas se agitan y alargan perdiendo cualquier sentido canónico, en la que el gesto, intenso pero ágil y a veces repetitivo, y la luz que de difusa pasa a ser de intenso claroscuro, se convierten en elementos expresivos de un pensamiento que aleja la verdad de aquello que columbran los ojos humanos.

No es de extrañar, por ello, que su *maniera* se extinguiese, al menos en el siglo xvii, tras su muerte. Sus discípulos y los que le quisieron seguir se encontraron con un sol radiante que, paradójicamente, tan solo alumbraba pálidas sombras. Como ya se ha comentado, la exposición toledana –como las demás que forman parte de la conmemoración del cuarto centenario– no ha entrado en esta cuestión, si bien es cierto que se conoce relativamente poco del taller que El Greco regentó en Toledo y que la nómina de sus discípulos directos no va mucho más allá de Luis Tristán. Aunque Velázquez tuvo presente su pintura, en el siglo xvii, más que los pintores o los tratadistas, fueron los poetas como fray Hortensio Félix de Paravicino, Luis de Góngora y Cristóbal de Mesa quienes entendieron que la obra del Greco era única y le dispensaron muestras de admiración. Hay que reconocer, no obstante, que tampoco faltaron alabanzas, aunque templadas, de eruditos y conocedores. Si, como hemos visto, el jerónimo padre Sigüenza sazonó el *Martirio de san Mauricio y la legión tebana* con algún mérito, el pintor y tratadista, además de suegro de Velázquez, Francisco Pacheco, que visitó al candiota en 1611, reconoció que no podía excluir al «gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura»[97] del número de los grandes pintores pese a deplorar, llevado por su creencia en la primacía del dibujo, los acabados de sus lienzos:

> ¿quién creerá que Dominico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto le llamo yo trabajar para ser pobre.[98]

Por otra parte, sin entrar en profundidad en la estimación técnica de los lienzos del Greco, Jusepe Martínez mostró una postura ambigua hacia el candiota en los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*:

> En este mismo tiempo vino de Italia un pintor llamado Dominico Greco: dícese era discípulo de Tiziano. Este tomó asiento en la muy celebrada y antiquísima ciudad de Toledo; trajo una manera tan extravagante que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa [...]. Entró en esta ciudad con grande crédito en tal manera que dio a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras; y de verdad hizo algunas cosas dignas de mucha estimación, que se puede poner en el número de los famosos pintores; fue de extravagante condición, como su pintura [...] tuvo pocos discípulos porque no quisieron seguir su doctrina, por ser tan caprichosa y extravagante, que solo para él fue buena. [99]

La «extravagancia» de la que habla Jusepe Martínez fue cargada de agrios contenidos en el siglo xviii por la pluma de Antonio Palomino, que a partir de cierto reconocimiento ofreció una de las valoraciones más negativas sobre el cretense formuladas hasta entonces:

> fue un gran pintor y discípulo de Ticiano, a quien imitó [...]. Pero él, viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Ticiano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color.[100]

En el giro del siglo xviii, Juan Agustín Ceán Bermúdez se distanció un tanto de las severas apreciaciones lanzadas

96. Marías, F., «Santo Domingo el Antiguo», en Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo...*, págs. 242-243.

97. Pacheco, F., *El Arte de la Pintura* [Bassegoda i Hugas, B. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1990 [*Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas,* 1649], pág. 537.

98. *Ibidem*, pág. 483.

99. Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [Gállego, J. (ed.)]. Madrid: Akal, 1988, págs. 270-271.

100. Palomino de Castro y Velázquez, A., *El museo pictórico y escala óptica. iii. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: Aguilar, 1947 [*El Parnaso español pintoresco laureado. Con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, (tomo tercero), 1714], págs. 840-843.

por los citados y por otros eruditos de la época como Gregorio Mayans y Siscar, Francisco Preciado de la Vega y Antonio Ponz, hombres fascinados por el arte de la antigüedad y del Renacimiento que tuvieron las pinturas del Greco por acartonadas, secas, duras, desabridas, desagradables y extravagantes. Ceán Bermúdez calificó de patraña la difundida versión del cambio de estilo del Greco por apartarse de la *maniera* del maestro de Tiziano y no dudó en escribir:

> [El Greco] fue muy estimado y respetado en Toledo [...], a pesar de las extravagantes pinturas que hacía, bien que en medio de su colorido duro y extraño, siempre se descubre un cierto sabor de maestro, particularmente en el dibujo.[101]

Aun así, la revalorización propiamente dicha del pintor se inició fuera de España a partir de la tercera década del siglo XIX, particularmente gracias a la presencia de abundantes lienzos suyos en la Galerie espagnole o «Musée espagnol» fundada en el palacio del Louvre por el último rey de Francia, Luis Felipe, en 1838 y a la determinación de pintores como Delacroix y Millet, seguidos, entre otros, por Manet y Degas, poetas como Baudelaire que hallaron en la «extravagancia» del Greco un reflejo de sus ideales románticos, y también de viajeros, como Théophile Gautier, que se aventuraron por tierras españolas en busca de lo exótico.

Si por una parte la visión romántica justificó la excentricidad del Greco, por otro apuntaló la idea de la locura patológica del pintor para explicar las distorsiones de las figuras y el extraño color propio de sus obras, idea de la que se sirvieron, entre otros, el historiador escocés William Stirling-Maxwell y el escritor francés Charles Davillier, el cual al comentar el *Expolio* de la sacristía de la catedral de Toledo, tras recordar que el mayor temor del pintor originario de Grecia era imitar a Tiziano, afirma:

> En todo caso no era ésta su única manía. Basta para convencerse de ello con ver algunos cuadros de su segunda manera de pintar, pues cambió bruscamente abandonando, sin transición alguna, las tradiciones de la escuela veneciana. Estas extrañas composiciones, donde los tonos más violentos y las oposiciones más extremas se hieren de forma singular, se han concebido evidentemente fuera del reino de la realidad y delatan una imaginación enfermiza al mismo tiempo que la mano de un pintor que no se encontraba en su sano juicio. Tal vez para evitar el reproche que le dirigían de imitar al Ticiano y para demostrar que el podía hacer otra cosa diferente, hasta tal punto abusaba el Greco del blanco y del negro y los tonos grises y verdosos que algunos de sus personajes, con sus lívidas caras encuadradas en enormes golillas, parecían cadáveres saliendo del sepulcro.[102]

El inicio del aprecio español hacia El Greco suele situarse en 1885-1886, momento en que Manuel Bartolomé Cossío publicó un breve artículo sobre la pintura en España en la *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes* de F. Gillman:

> El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo son los pintores más originales y de más alta representación en España [...]. Tal vez parezca extraño el ver al primero, el Greco, ocupar puesto tan preeminente al lado de los otros. Choca esto, en verdad, con opinión general, que no concede a este pintor sino un lugar secundario; pero los inteligentes comienzan a ver en él, en medio de sus extravagancias, condiciones tan excepcionales y de un valor tan grande, examinadas a la luz de la crítica y del gusto moderno, que lo colocan, sin género de duda, entre los pocos grandes pintores geniales de la escuela española.[103]

La labor de Cossío en la recuperación de la figura del Greco alcanza su contundencia histórica en la monografía *El Greco* que vio la luz en 1908, con catálogo de las obras del pintor y presentación de la documentación conocida hasta aquel entonces.[104] Pero al mismo tiempo que Cossío, al Greco lo «descubrieron» pintores como Marià Fortuny, Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol, a quien se debe la idea de erigir por suscripción popular el primer monumento dedicado en España al «precursor del modernismo». El 30 de agosto de 1898 el periódico barcelonés *La Vanguardia* publicó una crónica de Raimon Casellas dando cuenta de la inauguración del monumento erigido en el pa-

---

101. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, vol. V, págs. 3-13.

102. Davillier, J.C., *Viaje por España* [Del Hoyo, A. (ed.)]. Madrid: Giner, 1991 [*L'Espagne*, 1874], vol. 3, pág. 256.

103. Cossío, M.B., «La pintura española», en Gillman, F., *Enciclopedia Popular Ilustrada de Ciencias y Artes*. Madrid: Enrique Rubiños, 1885, vol. IV, págs. 740-804. No hay que olvidar que este no era sino el texto incluido en *Aproximación a la pintura española* escrito en 1884 y publicado un siglo después. Véase Cossío, M.B., *Aproximación a la pintura española* [Arias de Cossío, A.M.ª (ed.)]. Madrid: Akal, 1985.

104. La recuperación de la figura del Greco no estuvo exenta de cierta reivindicación nacionalista de los valores patrios. Refiriéndose al *Entierro del conde de Orgaz*, Cossío escribió: «El idealista y, más que evangélico, apocalíptico humanismo, con que debió nutrirse el Greco en Italia, idealismo que transpira además en sus primeras obras, así como en las escasas noticias de sus contemporáneos, dejose penetrar rápidamente, al llegar a Castilla, no solo por aquel otro humanismo nacional, más horaciano, apacible y familiar, de fray Luis de León, sino por el típico misticismo español: el del maestro Juan de Ávila, el de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, ardoroso, sutil e intelectualista, de un lado, y de otro, contemplativo, recogido; con la realista intimidad en sus asuntos, de un cuadro de género, y la constante sombría preocupación de las penas eternas. Y esta nueva nota, nacida de la asimilación por el Greco de una mística a la vez naturalista y ascética, unida a los anteriores caracteres, completa el fondo esencial del Entierro, y aquilata su valor, como acertada imagen, producto, no diré si más espontáneo o más reflexivo, del espíritu del tiempo y de la raza». Cossío, M.B., *El Greco*. Barcelona: R.M., 1972 [1908], pág. 108. En la exposición del cuarto centenario, el pensamiento de Cossío fue reivindicado por José Ignacio Wert Ortega, ministro de Educación, Cultura y Deporte que en las páginas introductorias del catálogo escribe: «Asimismo, la efeméride contribuirá a actualizar la reflexión sobre lo español que el Greco suscita en la Generación del 98 y que sirve para que la intelectualidad española vuelva al tiempo sus ojos hacia Toledo, convierta a la ciudad y a su pintor más señero en una referencia de lo más genuino y arquetípico de lo español. Probablemente nadie como el gran institucionista Manuel Bartolomé Cossío ha llegado a expresar esa capacidad del más español de los pintores que hayan nacido lejos de España para captar "el alma de lo español"». Wert Ortega, J.I., [s.t.], en Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo – 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo – convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo – sacristía de la catedral, Toledo – parroquia de Santo Tomé, Toledo – capilla de San José, Toledo – hospital Tavera, Toledo – hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, pág. 9.

seo de la Ribera de Sitges.[105] El escritor, crítico de arte y coleccionista se lamentaba de que en un siglo de inauguraciones y primeras piedras los «hechos del otro lado del Atlántico» hubiesen obligado a descubrir la estatua del pintor sin numerosos cortejos ni ceremonias. Pero, a pesar de ello, hubo fiesta en Sitges. A las seis de la tarde del último día de agosto, una comitiva encabezada por el ayuntamiento de la ciudad se desplazó al sitio en el que se hallaba emplazado el monumento: le esperaba una tribuna, una banda de música, el público que se agolpaba en el paseo y en los balcones, y, cubierta con la bandera del Cau Ferrat, la piedra de Murcia que las manos de Josep Reynes había convertido en efigie, paleta en mano, de aquel pintor al que se tenía por tan loco como místico. Cuando la bandera cayó, narra otra crónica de *La Vanguardia* del mismo día, «dibujose con toda precisión la silueta del Greco, iluminado a la sazón por los postreros rayos del sol».[106] El público asistente, entre el que se encontraban Ramon Casas, Zuloaga, Mas i Fontdevila, Almirall, Jordà, Romeu y otros muchos artistas y escritores que compartían el entusiasmo de Santiago Rusiñol por el genio desenterrado del olvido, «prorrumpió en aplausos, no solo por la impresión que en él causó la obra, sino a la vez como tributo merecido al genial pintor glorificado».[107]

El monumento de Sitges fue el primero de los homenajes que recibió el pintor en plena efervescencia de la generación del 98, homenajes entre los que sobresalieron la primera y ya mencionada exposición monográfica de su obra organizada en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, actual Museo Nacional del Prado, en 1902, la apertura de la Casa y Museo de El Greco en 1910 y la celebración del tercer centenario de su muerte en 1914,[108] que, como hemos visto, no dudó en cuestionar *El Castellano*, y cuya «exposición estrella», como informa el periódico del 3 de junio, que se abre con el titular «España y la Guerra», clausuró el Excmo. Sr. Conde de Cedillo, académico de número de la Real Academia de la Historia y cronista de Toledo.[109] El anónimo editorialista de *El Castellano* había discutido ciertamente el tercer centenario y había presentado lo que creía problema y había ofrecido lo que pensaba que era solución:

> La verdad es dura; pero hay que decirla: no amamos el arte, porque no sabemos apreciar la belleza, porque carecemos de la cultura necesaria. Por eso nosotros dijimos en estas columnas que la mejor manera de honrar al Greco era fundar un grupo de escuelas dedicadas a la memoria del gran pintor, en las que los niños toledanos, teniendo a su alcance los elementos de la pedagogía moderna, aprendiesen a conocer y admirar las obras artísticas. Y lo que entonces pensábamos, seguimos pensando.[110]

Hoy en día la verdad sigue siendo dura, aunque los elementos de la pedagogía moderna han cambiado.

Marías, F. (ed.), *El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, cat. exp., 14 de marzo – 14 de junio de 2014, Museo de Santa Cruz, Toledo – convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo – sacristía de la catedral, Toledo – parroquia de Santo Tomé, Toledo – capilla de San José, Toledo – hospital Tavera, Toledo – hospital-santuario de Nuestra Señora de la Caridad, Illescas. Madrid: El Viso, 2014, 317 págs.

105. Casellas, R., «La estatua del Greco por Reynés», *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1898, pág. 4.

106. «La inauguración», *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1898, pág. 5.

107. Véase Milicua, J. (ed.), *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, cat. exp., 20 de diciembre de 1996 – 2 de marzo de 1997, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1996.

108. Estas manifestaciones acentuaron sin duda el interés nacional e internacional por la figura del cretense. A la visión del Greco como el primero de los grandes pintores españoles intérprete del alma castiza, acorde con los intentos de definición de la identidad nacional en que se hallaban inmersos los intelectuales del 98, que halló un temprano eco en la historiografía propia y foránea y a su consideración como precursor del arte moderno, expresada inicialmente, entre otros, por J. Meier-Graefe y M. Dvořák, le siguió algunos años después la vindicación de su bizantinismo. Fue planteada por R. Byron, con posterioridad por P. Kelemen y, matizadamente, por N. Hadjinicolaou, para los cuales la formación candiota del Greco puede explicar las diferentes etapas de la producción del pintor. Con la recuperación de la figura del Greco, a principios de siglo comenzaron también las valiosísimas investigaciones de F.B. San Román, M.R. Zarco del Valle y V. García Rey, que contribuyeron a establecer la trayectoria sólidamente española del pintor. Posteriores hallazgos documentales concernientes a las etapas cretense e italiana del Greco arrojaron algo de luz sobre su aún oscuro itinerario formativo e intelectual. Entre los «descubrimientos» efectuados en las últimas décadas cabe citar el de las anotaciones del Greco a tratados clásicos y renacentistas (Vitrubio y Vasari) en las que han trabajado X. de Salas, F. Marías, A. Bustamante y, recientemente, J. Riello. Por lo que respecta al catálogo de la producción del candiota, el inicialmente publicado por M.B. Cossío y considerablemente ampliado décadas después por J. Camón Aznar fue reconsiderado y sistematizado por H.E. Wethey, catálogo que se ha matizado con posterioridad por diversos estudios monográficos y exposiciones, estas últimas cada vez más relevantes en este sentido. Aparte de trabajar los aspectos documentales, estilísticos y evolutivos de la pintura del Greco, los estudiosos se han preocupado por la interpretación de su arte, sea intentando descubrir el porqué de su «extravagancia», sea profundizando en sus significados. En el primero de los aspectos, se debe mencionar, aunque solo sea para poner en evidencia la dificultad que en un momento dado se tenía para interpretar la singularidad de su pintura, la teoría del ya citado oftalmólogo G. Beritens, que achacó al astigmatismo del pintor las deformaciones de sus figuras, si bien el historiador C. Justi, maestro en el arte de la biografía, ya había apuntado con anterioridad la idea de que la pintura «amorfa» del Greco derivaba de una posible «perturbación del órgano de la vista» y a la «naturaleza neuropática» del artista. Superado este tipo de conjeturas –aunque algunas de ellas siguieron impregnado matizadamente durante años algunos escritos sobre El Greco, como los que le dedicó G. Marañón–, las interpretaciones del arte del Greco se pueden agrupar en diversas corrientes de amplio espectro y no excluyentes: la que siguiendo a Cossío sitúa la carrera toledana del pintor entre el misticismo y los preceptos religiosos y espirituales de la Contrarreforma, entre otros representada por A.L. Mayer, J. Camón Aznar, H.E. Wethey, F.J. Sánchez Cantón, E. Lafuente-Ferrari, J.M. Pita Andrade, H. Soehner y F. Pereda, la que tiende a considerar al pintor como artista-filósofo, ajeno a la espiritualidad tridentina, corriente primordialmente interesada en los aspectos formales y técnicos de las obras, planteada entre otros por A.E. Pérez Sánchez, F. Marías, A. Bustamante, J. Álvarez Lopera y L. Ruiz Gómez, y la que se preocupa de los aspectos sociales de su obra, desarrollada entre otros por R.G. Mann y R.L. Kagan. También se debe citar al respecto los importantes procesos de restauración y sus respectivos estudios técnicos llevados a cabo, solo por citar dos nombres, por R. Alonso y C. Garrido.

109. *El Castellano*, xi, 766, 3 de junio de 1914, pág. 10.

110. *El Castellano*, xi, 752, 15 de abril de 1914, pág. 1.

El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)

A Girona: Museu d'Art de Girona
A Lleida: Museu de Lleida Diocesà i Comarcal
A Mataró: Museu de Mataró; Museu Arxiu de Santa Maria
A Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya
10 de maig – 2 de novembre de 2014
Comissari: Francesc Miralpeix i Vilamala



Joan Bosch Ballbona

Com que fa més de vint anys em vaig trobar en una situació semblant, ara que exposo les meves impressions sobre el conjunt de les cinc mostres que el Museu d'Art de Girona, el Museu de Lleida, el Museu de Mataró, el Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró i el Museu Nacional d'Art de Catalunya han dedicat al pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) no he sabut evitar la temptació de rellegir la meva ressenya a l'exposició mataronina del 1991, comissariada per l'enyorat professor Santiago Alcolea i Gil.[1]

Ha estat un exercici instructiu, prou revelador i inevitablement nostàlgic. Entre altres coses, he notat amb tristesa que, vint-i-tants anys després, continuen essent vàlides les meves observacions relatives a la pobresa crònica d'unes quantes de les nostres institucions museístiques, al fet que a pocs artistes catalans anteriors al segle xix se'ls hagi dedicat una exposició monogràfica, o que els protagonistes més interessants de les arts plàstiques del Principat només hagin emergit al gran públic en el marc d'aproximacions de conjunt com ara, deia aleshores, *L'època del Barroc* (1983), *El Renaixement a Catalunya: l'Art* (1986), *Thesaurus* (1986), *L'època dels genis* (1988) o *Millenum* (1989).[2] Vint-i-tants anys després crec que la condició econòmica dels museus ha empitjorat i que cap dels grans autors de l'art d'època moderna a Catalunya ha estat recordat i presentat al públic cultural d'una manera monogràfica, tret, en efecte, que la seva obra no s'hagi vist involucrada en reflexions expositives de temàtica més àmplia com ara *De Flandes a Itàlia* (1998) o *Alba Daurada* (2006), totes dues organitzades pel Museu d'Art de Girona, que també ha estat una institució clau en aquesta dedicada al pintor setcentista.[3] Només recordo una excepció: la petita però excel·lent mostra que el Museu de Valls va dedicar a Lluís Bonifàs i Massó.

Observo igualment que algunes de les raons que el 1991 ja van sostenir la iniciativa expositiva entorn d'Antoni Viladomat a Mataró són ben vigents i, a més, que han resultat envigorides d'ençà de la presentació de la tesi doctoral de Francesc Miralpeix a la Universitat de Girona l'any 2005[4] –que, afinada, revisada i ampliada, s'ha transformat en el magnífic catàleg d'aquesta exposició en cinc museus de quatre ciutats.

Viladomat és un pintor dotat d'un cos historiogràfic excepcional –si més no en el context de la història de l'art català d'època moderna– gràcies als estudis de Joaquim Fontanals del Castillo, Santiago Alcolea i del mateix Francesc Miralpeix, però també a les fines observacions crítiques de Raimon Casellas, Feliu Elias o Rafael Benet.[5] És el pintor català modern més prolífic i ha estat el més respectat per les onades d'incúria i destrucció que van delmar el nostre patrimoni, potser perquè, en tràgics moments com els de l'estiu de 1936, el fet de ser un dels poquíssims autors locals amb una certa «fama» i reconeixement actuà en favor de la salvaguarda de l'obra. Cap altre artista de l'època moderna ofereix un catàleg tan vast i tanta obra conservada. De fet, el seu ha estat un catàleg que no ha parat de créixer i precisar-se. Per exemple, entre el 1991 i el 2005 s'enriquí amb tot de belles novetats, com ara les teles de la capella de Sant Narcís de la catedral de Girona, l'*Assumpta* de la Seu de Man-

1. Bosch Ballbona, J., «Sobre Antoni Viladomat (1678-1755), arran de l'exposició», *Revista de Catalunya*, 53, 1991, pàgs. 83-97; Alcolea i Gil, S., *Viladomat*, cat. exp., 27 d'octubre de 1990 – 28 d'abril de 1991, Museu Comarcal del Maresme, Mataró – Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró. Mataró: Museu Comarcal del Maresme – Museu Arxiu de Santa Maria, 1990.

2. Triadó, J.R., *L'època del Barroc*, cat. exp., 8 de març – 10 d'abril de 1983, Palau Reial de Pedralbes, Barcelona. [Barcelona]: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya – Caixa de Catalunya, 1983; Ainaud de Lasarte, J., *El Renaixement a Catalunya: l'Art*, cat. exp., febrer-març de 1983, Fundació Miró, Barcelona. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986; *Thesaurus-Estudis. L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986; [Sureda, J.; Freixa, P. (dirs.)], *L'època dels genis. Renaixement-Barroc, Tresors del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, cat. exp., 10 de maig – 30 de novembre de 1987, Museu d'Història de la Ciutat, Girona. [Girona]: Ajuntament de Girona – Ajuntament de Barcelona, 1988; *Millenum. Història i Art de l'Església catalana*, cat. exp., 3 de maig – 25 de juny de 1989, Pia Almoina – Saló del Tinell – Capella de Santa Àgata, Barcelona. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989.

3. [Bosch Ballbona, J.; Garriga Riera, J. (dirs.)], *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle xvi: el bisbat de Girona*, cat. exp., novembre de 1998 – abril de 1999, Museu d'Art de Girona, Girona. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998; Bosch Ballbona, J., (ed.), *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, cat. exp., 15 de juliol – 10 de desembre de 2006, Museu d'Art de Girona, Girona. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2006.

4. Miralpeix, F., *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític*, tesi doctoral. Departament de Geografia, Història i Història de l'Art, Universitat de Girona, 2005.

5. Fontanals del Castillo, J., *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo xviii. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona: Imp. Celestino Verdaguer, 1877; Alcolea [i Gil], S., «La pintura en Barcelona en el siglo xviii», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, vol. xiv, 1959-1960 i vol. xv, 1961-1962; *idem*, *Viladomat...*; Miralpeix, F., *Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i obra*, cat. exp., 10 de maig – 2 de novembre de 2014, Museu d'Art de Girona, Girona – Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, Lleida – Museu de Mataró, Mataró – Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró – Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014; Casellas, R., «Antonio Viladomat», *Gaseta de les Arts*, 36, 37, 44, 45, 49, 50, 51, 54 i 60, 1925-1926; Elias, F., *Antoni Viladomat: la vida, l'obra, l'època de l'artista*, ms. inèdit, *c.* 1936; Benet, R., *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*. Barcelona: Iberia, 1947.

resa, la sèrie de la vida de sant Bru de l'església de Saint Merry de París procedent de la cartoixa de Montalegre, o, és clar, amb les precisions resultants de la revisió de l'abast de la intervenció de Viladomat a la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró que ha deixat espai per a la participació prèvia de Joan Gallart.[6]

Imagino que el fet que conservem abundant obra d'Antoni Viladomat i que la tinguem distribuïda en diverses institucions museístiques del territori ha estimulat una de les decisions més encertades i innovadores del projecte, la multiplicació de les seus. I potser es podria dir que la col·laboració entre museus n'és un dels fonaments, ja que ha dotat tota la iniciativa de major volada i de més potència divulgadora, juntament amb la decisiva assimilació de la proposta de Francesc Miralpeix en els actes i els pressupostos de les commemoracions del Tricentenari. És clar, tanmateix, que servir-se de diversos escenaris també esdevenia un repte per als agents involucrats en la invenció i l'organització: calia visualitzar l'encaix de cada exposició en el programa global, calia dotar-les d'un contingut autònom i atraient, i cada seu, suposo, havia de garantir-se la presència d'alguna de les obres de referència del mestre, de les «icones» de Viladomat, tret, és clar, de la capella dels Dolors mataronina, que és en bloc una de les nostres màximes «icones» setcentistes.

El Museu d'Art de Girona hi participa amb una exposició antològica evocadora dels aspectes clau de la trajectòria del mestre a través d'una trentena de treballs presentats després d'una suggerent introducció entorn de la insòlita fortuna historiogràfica i la relativa popularitat del pintor, especialment durant la segona meitat del segle XIX. De les obres exhibides, una part necessàriament àmplia ha estat convocada per il·lustrar la dimensió de narrador d'històries religioses i d'original creador d'imatgeria devota, coherent amb les comandes dominants en el mercat de la plàstica del seu temps destinada a embellir altars i espais monacals com el claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona (1729-1733). Una altra part vol introduir-nos en els seus vessants més innovadors, la pionera experiència amb la pintura de gènere que ens llegarà retrats (i un autoretrat), natures mortes i originals pintures de temàtica galant.

Finalment, un tercer bloc temàtic impulsa un parell de reflexions interessants. La primera sobre l'especial preocupació de Viladomat pel dibuix com a instrument d'investigació, mitjà d'assaig inventiu i eina d'ensenyament, introduint un tema que s'amplificarà a la petita mostra MNAC. La segona és sobre la incerta qüestió de la influència que l'escenògraf Ferdinando Galli podria haver tingut sobre un relativament jove i receptiu Antoni Viladomat durant la seva estada a la cort arxiducal barcelonina, una arrelada hipòtesi que el comissari, sensatament, es decanta per relativitzar i minimitzar convocant una alliçonadora comparació entre les sofisticades arquitectures en perspectiva angular del tractat del bolonyès, la virtuosa arquitectura del conegut *Projecte per a Monument de Setmana Santa*, tantes vegades erròniament atribuït a Viladomat (per mi mateix, també), i dues escenes elaborades per Viladomat, la *Piscina probàtica* i l'*Expulsió dels mercaders del temple* del Museu Diocesà de Girona, ambientades en grandioses arquitectures pintades. El resultat és prou concloent, i frustrant per al nostre mestre: ni sembla preocupar-se pel rigor perspectiu, ni sembla gaire dotat per a la representació de l'escorç arquitectònic, ni posseeix una cultura arquitectònica tan moderna com la destil·lada per Galli. Les seves fonts semblen dependre encara dels models aportats per les il·lustracions del més antic i popular tractat *Perspectiva Pictorum et Architectorum* d'Andrea Pozzo.

Al Museu de Lleida, una dotzena llarga d'obres de gran format entre les quals sobresurten les sis teles de la sèrie de la vida de sant Francesc procedents del convent de Sant Francesc de Barcelona (ara propietat de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi en dipòsit al MNAC) i una inusualment ben conservada *Santa Quitèria* de propietat particular que ha mantingut en bon estat la il·luminació original inviten a unes reflexions decisives per comprendre i caracteritzar críticament la pintura d'Antoni Viladomat. Segurament, perquè aquelles sis obres barcelonines, amb el *Bateig de sant Francesc* i la *Dolorosa* de la catedral de Barcelona exhibits a Girona, marquen el llistó de qualitat més alt assolit pel pintor pel que fa a les peces presents a les exposicions, és clar.

Es tracta de reflexions entorn, posem-ne un exemple, de la naturalesa del color en l'obra del pintor, no sempre fàcil de calibrar. Tot i les condicions en què van exhibir-se durant segles al claustre conventual barceloní, a l'aire lliure i ben a prop del mar, les teles de la sèrie franciscana destaquen en el conjunt expositiu com les que més informació aporten sobre les qualitats cromàtiques i la destresa del mestre en la creació, l'aplicació i la combinació del color. No és un aspecte fàcil de veure actualment i només l'advertim a les obres preservades en millors condicions (o en aquelles que han estat ben restaurades): la part del cicle de sant Francesc presentada a Lleida, la tela del *Bateig de sant Francesc* també del grup franciscà, la *Dolorosa* de la catedral de Barcelona que podem visitar a la mostra gironina, el *Sant Ignasi de Loiola* de col·lecció particular, les grans pintures de la Passió de la capella dels Dolors de Mataró, que, però, hem de veure poc i inadequadament il·luminades. Evidentment, allà on el color sobreviu i encara llueix amb tons acostats als originals, la percepció s'enriqueix i, en general, millora la nostra valoració d'un pintor quan l'observem servint-se dels colors més estimats que li abellia combinar: els coneguts vermells –del carmí al porpra–, turquesa, ocres variats i fins i tot grocs, grisos cendra, terres, clapes de verd o de l'inesperat rosa del vestit de la vella dida del *Naixement de sant Francesc*. Almenys són obres deslliurades de la pàtina ennegrida o marronosa amb què el temps ha cobert moltes obres de l'autor, quelcom que en llastra la contemplació en dotar-les d'un aspecte falsament uniformitzat, acromàtic.

6. Bosch Ballbona, J., «Pintura del segle XVIII a la seu de Girona», *Estudi General*, 10, 1990, pàgs. 141-166; Miralpeix, F., «Una nova pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'Assumpta de Santa Maria de l'Alba», *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pàgs. 227-240; *idem*, «Quatre teles de la vida de sant Bru del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, 2001, pàgs. 77-91; *idem*, «Joan Gallart (*c.* 1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions», a Bassegoda, B.; Garriga, J.; Paris, J. (eds.), *L'època del Barroc i els Bonifàs. Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya,* Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pàgs. 209-232.

Crec que també és en l'àmplia sala lleidatana i veient juntes les sis teles amb els episodis de la vida de sant Francesc que es posen més de manifest les raons que acrediten Viladomat com un autor ben original dins del XVIII hispànic, i com el gran pintor del Set-cents a Catalunya. I també les raons que el van fer mereixedor de l'elogi d'un pintor tan sofisticat com Anton Raphael Mengs que ens ha transmès Antonio Ponz: «*dijo que seguramente en tiempos de Viladomat no había habido pintor de tanta habilidad*».[7] Em refereixo a allò que el comissari suggereix en titular l'exposició «El relat pintat». A la destresa narrativa desplegada en aquestes sis obres (i a la tela del *Bateig de sant Francesc* visitable a Girona), a la capacitat per fer interactuar personatges que participen concentradament en les accions, servint-se sovint d'una calculada gesticulació. El pintor els ha caracteritzat amb molta atenció i els mou i els fa actuar en ambientacions idònies, siguin escenaris de carrer, interiors domèstics o solemnes i paisatges, que es fan més suggeridores gràcies a algunes delicioses notes descriptives: un braser, la textura de les posts d'un estable, una plaça pavimentada de llambordes, una pila d'objectes daurats, una copa amb aigua cristal·lina, una taula parada centrada amb acolorides fruites, una plata amb mitja dotzena de vasos de vidre, o unes pobres estampes penjades en la paret d'una cel·la.

Els personatges principals de les teles de la sèrie de sant Francesc són especials. Com ho són els protagonistes de les pintures de la capella de Sant Narcís de Girona, els de la sèrie de sant Bru de l'església de Saint Merry, el *Sant Joan* i el *Sant Lluc* de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors, les Doloroses de l'església de Sant Sever de Barcelona, del MNAC i de la capella dels Dolors, el *Salvador* i el *Sant Tomàs* del MNAC, l'*Assumpta* de la Seu de Manresa, el *Sant Esteve martiritzat* de Santa Maria de Mataró o el *Sant Josep* de Tortosa. Sempre m'han semblat les representacions de sers humans més reeixides i individualitzades de Viladomat, les de més densitat psicològica, les que exhibeixen una personalitat més densa. Són, crec, l'evidència de la seva feina més concentrada i atenta, més exigent –i exigida–, de la seva capacitat per inventar i recrear un món propi, quelcom ben excepcional en el context de la pintura catalana contemporània. I l'evidència d'un altre factor que el comissari ha volgut mostrar en el recorregut per les diferents seus expositives: el caràcter desigual de la trajectòria del mestre, plena d'alts i baixos, en la qual conviuen les obres de factura atenta amb treballs més seriats i rutinaris en els quals el mestre explota alguna de les seves afortunades troballes iconogràfiques o de les composicions més eficaces. És als darrers on, finalment, notem més els modismes que Francesc Miralpeix considera més identificadors, entre els quals aquests peculiars rostres ovoïdals, ulls ametllats, nassos allargats i ben rectes, en què incorre en evidents flaqueses de disseny i expressió.

Aquesta característica polaritat en la nodrida producció del pintor barceloní també és molt evident en el món dibuixístic que és el motiu central de la mostra organitzada pel MNAC, «L'obra gràfica d'un precursor». Al costat dels delicats, naturals i suggerents *Cap de frare*, *Cap masculí*, *Home vell*, *Estudi d'indumentària*, i de la magnífica *Vista urbana amb figures* hi ha una sèrie de dibuixos preparatoris de pintures, molt acabats (*Sant Oleguer guarint un noi*, *Estudi per a la trobada de sant Bru amb el bisbe Hug de Colònia*), però al mateix temps menys frescos i més resolutius. Ens recorden que en determinades comandes, per culpa de les condicions econòmiques, de l'exigència dels clients, del ritme de treball i de la menor concentració del pintor, alguns dels valors més ponderables es perdien o es diluïen.

La dels dibuixos és una mostra que m'ha provocat sentiments contradictoris. La trobo imprescindible, ja que calia que el projecte expliqués un dels aspectes més innovadors de la trajectòria del pintor en el context de la pintura catalana. I la trobo transcendental, ja que aquells dibuixos són –si exceptuem les traces de retaules– dels pocs que conservem d'un artista plàstic local de l'època moderna, les primeres evidències de la tasca d'invenció, estudi i, en el cas de Viladomat, ensenyament d'un pintor català de l'època. Ell és un dels pocs grans autors de l'època moderna del qual s'han conservat dibuixos i esbossos preparatoris que ens endinsen en un tema tan generalment opac com el dels mecanismes intel·lectuals de la invenció. I per això m'ha cridat l'atenció que el MNAC l'hagi pensat en un format tan reduït i hi hagi destinat un espai marginal, perifèric respecte dels itineraris principals. No sé per què en arribar al museu m'imaginava que l'exposició d'encaix del nostre museu nacional amb les celebracions culturals del Tricentenari es destacaria en una de les sales principals dedicades a les exposicions temporals. Com que des de fa temps he constatat la poca atenció que el MNAC mostra per l'art d'època moderna a Catalunya, per exposar-lo, per emplenar els forats de la seva col·lecció, per contribuir a la normalització de l'època que ja s'ha assolit en altres institucions des de les universitats fins als centres de conservació i restauració, no m'ha estranyat que el MNAC no sigui el nucli d'una gran exposició sobre el pintor (o l'art del pintor i del seu temps) o que aquests mateixos dies no hi hagi cap Viladomat a l'exposició permanent. Curiosament, en aquests temes, el museu nacional encara es relaciona amb incomoditat amb aquest capítol decisiu del passat artístic del país, mirant-lo amb una mentalitat, que recorda la forma d'analitzar l'art d'època barroca del segle XIX, que resulta provinciana i acomplexada.

A Mataró, el clima de les exposicions és ben diferent i m'ha semblat més positivament celebratiu. Sens dubte perquè la ciutat s'ha fet seu Antoni Viladomat i el considera un dels moments daurats del propi patrimoni. Justificadament. A la basílica de Santa Maria es conserven algunes de les seves pintures més remarcables i la capella dels Dolors, amb la Sala de Juntes, és un dels nuclis més evocadors de la seva activitat i un dels espais setcentistes més genuïns que conservem. D'altra banda, algunes de les informacions més interessants que manegem sobre el mestre han sortit de les publicacions dels estudiosos que s'apleguen al Museu Arxiu de Santa Maria, com ara Rafael Soler Fontrodona.

Mataró, que ja va ser l'escenari de l'exposició del 1991, estava predestinada a convertir-se en un dels nuclis de l'actual operació de retrobament amb el pintor emblemàtic del segle XVIII a Catalunya. I les institucions de la ciutat com-

7. PONZ, A., *Viage de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1788, vol. XIV, pàg. 28.

pleixen perfectament amb la seva responsabilitat cultural integrant la capella dels Dolors en el circuit expositiu i oferint les sales del Museu de Mataró a l'experiència de l'exposició «Redescobertes», ideada per recordar-nos el transcendental paper del col·leccionisme privat en la conservació del llegat del mestre i per acabar de convèncer-nos de l'amplitud del registre temàtic que era capaç de gestionar, de la seva versatilitat temàtica, a la vista de la diversitat de temes recreats en aquella vintena de pintures, que semblen pensades per servir a la devoció privada, amb motius tan insòlits com el *Sant Pelegrí* o amb composicions tan excepcionals com les tres teles apaïsades de sants en paisatges pertanyents al fons del Crèdit Andorrà.

Crec que les complicitats dels col·leccionistes han jugat un paper decisiu per a la sort del projecte. Són una de les bases de l'èxit d'una proposta que globalment resulta magnífica. No veig que es pugui valorar d'una altra manera l'oportunitat única de contemplar una part substancial –i la més substanciosa– de l'obra d'Antoni Viladomat durant alguns mesos i aprofitant un moment historiogràfic dolç en el qual el repertori del pintor se'ns ofereix en la seva versió més completa i articulada gràcies a la llarga, intensa i clarificadora investigació de Francesc Miralpeix, afortunadament transformada en un catàleg de l'obra completa. A més de l'ampli recull d'obres de propietat particular acabades d'esmentar, l'espectador hi pot veure les grans teles del *Martiri de sant Esteve* i de l'*Aparició de sant Josep i el nen Jesús a santa Teresa* com a preàmbul del conjunt pictòric integral de la capella dels Dolors, té a l'abast porcions molt satisfactòries i representatives dels cicles de sant Francesc, de les Estacions, de les pintures que conserva el monestir de Montserrat, una bona representació dels dibuixos que guarda el MNAC, i pot completar l'itinerari del Museu d'Art gironí, coronat per l'espectacular penó de la catedral, amb la visita de les pintures de les capelles de sant Narcís i dels Dolors de la catedral. Jo no goso demanar més. Crec que no hi ha cap dels temes ni dels gèneres pictòrics que el pintor va investigar que hagi quedat fora del discurs expositiu: hi ha les sèries monacals, hi ha les lectures tan personals de la història de sant Josep, els salvadors, les doloroses, els experiments amb la *quadrattura* il·lusionista, les natures mortes, exemples de les estacions. Hi ha el Viladomat més complet i més dens que hàgim pogut contemplar. Podem veure-hi totes les seves cares pictòriques, la més atractiva, però també la més anodina, les llums i les ombres del gran autor de la pintura de la primera meitat del segle XVIII a Catalunya.

Diria que només hi trobo a faltar algun exemplar de la sèrie de la vida de sant Bru de la cartoixa de Montalegre, una part de la qual es conserva avui en dia a l'església parisenca de Saint Merry. I m'hi falta també –és una convicció ben personal– més text d'acompanyament de les obres i d'introducció a l'artista. Crec que aquesta mena d'exposicions el necessiten per evitar que el visitant quedi a la intempèrie, sense intermediaris que li garanteixin una experiència estètica i cultural satisfactòria. Estic d'acord que en algunes exposicions un excés de text pot esdevenir una nosa o un entrebanc, i que pot ser simplement innecessari en propostes que volen propiciar una relació més purament contemplativa amb l'exhibit, normalment obres de gran refinament, d'alta qualitat, de molta potència visual. Però en d'altres cal facilitar mecanismes d'intermediació. Però imagino que absències com aquestes s'expliquen en raó de les estretors pressupostàries, dels ajustadíssims recursos disponibles per a comissari i organitzadors d'aquesta tan interessant iniciativa cultural. Tots els que hem treballat en alguna operació semblant hem somiat que disposàvem de prou recursos com per a fer una tasca més eficaç de divulgació a través dels mitjans de comunicació, de manera que durant els mesos que les exposicions són actives el seu reclam es mantingui ben viu, que disposàvem de prou pressupost per crear unes audioguies d'acompanyament i guiatge dels visitants –o per contractar un bon equip de guies didàctics–. Són somnis que hauríem de considerar assequibles per a un país culturalment normalitzat. Com a mínim més assequibles que el somni inabastable dels comissaris: aconseguir la cessió en préstec de totes les peces desitjades per a l'exposició ideal que ens muntem en la imaginació.

Miralpeix i Vilamala, F., *Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i obra*, cat. exp., 10 de maig – 2 de novembre de 2014, Museu d'Art de Girona, Girona – Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, Lleida – Museu de Mataró, Mataró – Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró – Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014, 544 pàgs.

Ximo Company

Bramante, mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante



145 págs. Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna – Milenio, 2012
ISBN 978-84-9743-479-9

Víctor Mínguez

Año Santo jubilar de 1500. Decenas de miles de peregrinos acuden a Roma convocados por el pontífice Alejandro VI Borja (1492-1503). Entre los visitantes desplazados recientemente a la ciudad del Lacio encontramos al arquitecto Donato Bramante (1444-1514) que, como otros artistas lombardos, había llegado meses antes huyendo de la invasión llevada a cabo por el ejército del rey Luis XII de Francia en el ducado de Milán, reivindicando antiguos derechos dinásticos. Solo cinco años después de su llegada a Roma en 1499, Bramante es ya *Sovrintendente Generale* de todas las construcciones pontificias, y cuando fallezca nueve años más tarde será considerado uno de los más grandes arquitectos del Renacimiento. En gran medida su prestigio se cimenta en haber sido el diseñador y primer constructor de la nueva gran basílica vaticana de San Pedro impulsada por Julio II (1503-1513), así como del contiguo patio del Belvedere. Pero, ¿por qué este Papa confió a Bramante sus principales proyectos constructivos? O, dicho de otra manera, ¿qué importancia tuvieron en la trayectoria profesional de este arquitecto los tres últimos años del pontificado de Alejandro VI? A esta cuestión quiere responder Ximo Company, especialista en la cultura del Renacimiento y autor de estudios modélicos sobre las grandes figuras de la pintura mediterránea de los siglos XVI al XVIII, en el libro que nos ocupa, la primera monografía sobre Bramante escrita en España. No se trata de un manual, como podría deducirse de la dedicatoria del autor a sus estudiantes y discípulos, ni tampoco de una obra de iniciación al patrimonio bramantesco. Aunque la obra está escrita con amenidad, requiere un conocimiento previo del arquitecto lombardo, pues Company nos sumerge rápidamente en problemas historiográficos, complejos pero apasionantes, aportando sugerencias y planteando cuestiones que ofrecen un relato verosímil de un nuevo Bramante.

Como es sabido, Bramante nace en las proximidades de Urbino, y su itinerario vital le mantiene permanentemente en el corazón de la cultura del Renacimiento. Crece en la corte humanista y refinada de Federico de Montefeltro, madura en la corte milanesa del duque Ludovico Sforza y alcanzará su plenitud en el inicio del *Cinquecento* en las cortes pontificias de Alejandro VI y Julio II, sucesivamente. El libro de Ximo Company empieza, como es lógico, presentándonos al personaje para, a continuación, interpretar críticamente la información que Vasari nos proporcionó de él, desentrañando el mito que este inició y que ha aumentado a lo largo de dos siglos de historiografía de la arquitectura renacentista. Y la hipótesis principal de Company queda clara desde la primera página: cuando Bramante llega a Roma huyendo de la invasión francesa de la Lombardía, su fortuna y ascenso en esta ciudad se deben al papa Borja, pues, como muy bien recuerda el profesor Company, antes de llevar a cabo sus principales trabajos romanos bajo el pontificado de Julio II, Bramante ya había sido el arquitecto predilecto de Alejandro VI, *sottoarchitettore* y *primo architettore*.

El libro va descifrando los primeros pasos de Bramante en Roma, sus primeras intervenciones arquitectónicas, urbanísticas y pictóricas, los posibles apoyos con los que contó, hasta que, en el mismo año de 1500, se hace cargo primero del claustro de Santa Maria della Pace por deseo del cardenal dominico Oliviero Carafa, muy vinculado al Papa valenciano, y poco después de la transformación del templo de San Giacomo degli Spagnoli. La construcción del *tempietto* de San Pietro in Montorio, una de sus obras más relevantes, y que Company data del periodo borgiano, también se produce en un contexto hispano dados sus comitentes: los Reyes Católicos, el cardenal Bernardino de Carvajal, la familia del almirante Enrique Enríquez de Castilla y el propio Alejandro VI. Pero Company va más lejos, y plantea atractivas hipótesis sobre la posible participación de Bramante en otros edificios o trazados de la corte pontificia, como la *Loggia* de las Bendiciones o la Via Alexandrina, o en el coro de la iglesia de Santa Maria del Popolo, todos durante el pontificado de Rodrigo Borja.

Dos son las principales aportaciones del libro. En primer lugar, y como ya he mencionado, la reivindicación del «rol borgiano» en el éxito romano de Bramante. La amante de Alejandro VI y madre de sus hijos reconocidos, Vannozza Cattanei, era lombarda e hija de un pintor, y según Company pudo ser la principal valedora de este arquitecto llegado a Roma. Asimismo, en opinión de Company, fue crucial también en su promoción la influencia y el apoyo de la colonia hispana en esta ciudad, y de los hombres del papa Borja en su corte romana –los cardenales Bernardino López de Carvajal, Ascanio Sforza, Raffaele Riario y el mencionado Oliviero Carafa–, sin olvidar a la comunidad agustina de Santa Maria del Popolo, procedente de Lombardía.

La segunda gran aportación del libro es cierta deconstrucción del mito bramantesco, poniendo de relieve determinadas herencias medievales y diversos errores constructivos que, aunque no reducen la grandeza del arquitecto, sí permiten interpretar adecuadamente el valor de su aportación artística. Fundamentalmente se resumen en cierta plasticidad arquitectónica –que Company atribuye a sus inicios como pintor–, su respeto a la tradición constructiva medieval –evidenciada en su elogio al cimborrio de la catedral gótica de Milán– y determinadas deficiencias estructurales de sus obras –como en el castillo de Vigevano, en el *cortile* del Belvedere o en los cimientos y el alzado de la basílica romana de San Pedro–. La obra de Company es en ese sentido valiente: no es sencillo atreverse a desmontar la supuesta perfección de uno de los grandes arquitectos de la cultura occidental, y entraña el riesgo considerable de que aquellos que le lean apresuradamente no perciban el enor-

me respeto que la obra de Bramante despierta en el autor de este libro. Pero dejar a un lado la intocabilidad del mito e intentar ir más allá de lo que se ha escrito hasta el momento, ofreciendo casi siempre una misma lectura, es necesario para aproximarse de nuevo a una figura de este nivel y contemplar su obra adecuadamente. De esta manera, el trampantojo de la cabecera de la iglesia milanesa de Santa Maria presso San Satiro, concebido y construido hacia 1483 por el Bramante pintor, realza y ayuda a comprender su posterior arquitectura romana, y alcanzará su madurez en el ilusionismo visual de la escalera del Belvedere. Y la posible influencia de Antonio da Sangallo el Viejo a través de la fortaleza de Civitavecchia puede ser más determinante en la formulación bramantesca de lo que se había pensado hasta ahora.

Otras críticas al legado bramantesco son aún más arriesgadas, aunque igualmente estimulantes: ¿debió Bramante negarse a demoler la basílica constantiniana como le impuso Julio II para construir sobre ella la basílica renacentista de San Pedro? Quizá la pregunta correcta sería: ¿existía realmente esa opción? O incluso: ¿podía siquiera pensar en desobedecer al Papa? Es un debate apasionante que, más allá de ofrecer una imagen de un Bramante que agrede la memoria arquitectónica de la antigüedad provocando ruinas innecesarias, nos permite reflexionar sobre la libertad real de la que gozaba un artista a principios del siglo XVI. Lo que sí hace Company es poner en valor las críticas que las demoliciones bramantescas despertaron entre sus contemporáneos –incluido su propio discípulo Rafael–, lo que revela una sensibilidad hacia el patrimonio bastante antes de que este concepto fuera acuñado, y que ya querríamos actualmente. Y también es atrevido recuperar el concepto de arquitecto manierista que Tafuri aplicó a Bramante para justificar sus errores constructivos, por más que esta definición no deje de ser un elogio a un artista que valoró más la invención que la ejecución. Pero este es un libro que ha sido escrito por el autor para obligarnos a todos a pensar, a los alumnos, pero también –o principalmente– a los colegas y especialistas, revisando y cuestionando la historiografía tradicional, y dejando sobre la mesa sorprendentes conclusiones y atractivas hipótesis. No se puede pedir más a un historiador del arte como Ximo Company, autor de sólidas producciones científicas sobre el Renacimiento, que tras varias décadas de escribir con una densa erudición documentada nos plantea ahora en este breve estudio nuevas preguntas, invitando a los lectores a buscar las respuestas.

En definitiva, nos encontramos ante un notable libro, que ha visto la luz en una publicación muy digna del Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida, con un excelente aparato gráfico y con una acertada portada –nunca se habla de la importancia visual que tienen las portadas de los libros de arte–, que a través del elegante y sobrio claustro de Santa Maria della Pace nos introduce en algunas de las claves del lenguaje arquitectónico bramantesco apuntadas por Company, como la plasticidad pictórica del conjunto o su ubicación en el entorno filohispano de la piazza Navona. Un lenguaje arquitectónico que, en palabras del autor del libro, corresponde a un artista convertido por sus contemporáneos y la historiografía del siglo XX en un mito clásico, que quizá no lo fue tanto, a un genio de la arquitectura que, sin embargo, no dejó de cometer numerosos errores constructivos.

Rafael Bonilla Cerezo
Paolo Tanganelli

Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora



169 págs. Salamanca: Delirio, 2013
ISBN 978-84-15739-04-3

Ginés Torres Salinas

Se suele recordar con frecuencia aquel aforismo de Italo Calvino según el cual «un clásico es un libro que nunca agota todo lo que tiene que decir a sus lectores». Lo que no se suele recordar con tanta frecuencia es que para que un libro no agote a sus lectores es igualmente necesaria la existencia de críticos que ayuden a entender a los lectores por qué esos *clásicos* no se agotan nunca, no dejan de hablar a sus lectores. Que las *Soledades* gongorinas son un clásico de la literatura española lo vienen demostrando, por citar solo algunas de las más inmediatas, las lecturas de Dámaso Alonso, John Beverley, Robert Jammes, Antonio Carreira o Mercedes Blanco, entre otros muchos. A ese vasto mosaico de estudios gongorinos habría que añadir el análisis que de las *Soledades* hacen Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli en estas *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*.

En este trabajo a cuatro manos, producto, como los propios autores señalan, de una «fraterna colaboración» (pág. 6), se nos trata de alumbrar una nueva lectura del poema mayor gongorino, partiendo del estudio del «pórtico» que suponen «la *Dedicatoria* y los primeros trescientos veinte versos de la silva de los campos», desde el punto de vista de una lectura literaria de la emblemática que, en la España del duque de Lerma, conoció su periodo de máximo apogeo, convirtiéndose en «el código ineludible del poder» (pág. 13).

De este modo, el libro comienza con un conciso pero más que suficiente recorrido por las lecturas emblemáticas que se han hecho de la poesía de Góngora, así como con una reflexión sobre la adscripción genérica de las *Soledades*, que para ellos supone una «revisitación del epilio», dedicada al duque de Béjar, cuya protección buscaba Góngora después de un fallido intento de dar el salto al escenario de la corte, pero que por aquel entonces se encontraba «marginado por la poderosa facción lermista» (pág. 27), y por eso mismo necesitado de una compleja arquitectura simbólica. Ahí reside el núcleo del análisis que Bonilla y Tanganelli hacen de las *Soledades*, cuyos primeros movimientos se erigen, para ellos, en «un retablo formado por cuatro paneles que esbozan la relación entre el duque de Béjar y Góngora a lo largo de poco más de doscientos cincuenta versos (treinta y siete de la *Dedicatoria* y doscientos veintiuno de la *Soledad primera*)» (pág. 30).

Desde dicho presupuesto se elabora una lectura de las *Soledades* en la que versos y emblemas se imbrican –y es de absoluta justicia destacar aquí la magnífica labor de composición, maquetación y diseño llevada a cabo por la editorial Delirio en la edición del libro– en el discurso crítico de la misma manera en que lo hacen en el poema gongorino. Tal vez sea este uno de los grandes méritos del análisis que Bonilla y Tanganelli hacen de la gran obra gongorina, el saber hilar con coherencia el discurso poético, el componente visual e imaginístico derivado de la emblemática, así como el trasfondo histórico y mitológico que subyace a ambos, mostrándonos su profunda unidad de sentido, todo ello con un tono que, sin renunciar a la precisión y a la erudición bien entendida en forma de continuas referencias a la poesía áurea, combina con naturalidad la suntuosidad expresiva cordobesa y la sobriedad sienesa.

Así, Bonilla y Tanganelli nos conducen por un texto que, desde su punto de vista, «se asemejaría ya a una fachada de símbolos, en la línea de los que tapizan muchos palacios e iglesias del Seiscientos» (pág. 27). Vasto bosque de símbolos y alegorías que, para ellos, se superponen en una densidad conceptual netamente gongorina, sobre la cual el lector de la época, avisado y versado en la simbología emblemática, debía realizar las oportunas inferencias, no siempre explicitadas por el poeta cordobés, que permiten alcanzar su significado último, pues como bien señalan los autores, «en las *Soledades* se maneja a la perfección esa técnica elíptica que consiste en omitir las imágenes intermedias, fiándolas a la "enciclopedia" de un público más que habituado a discernir las conexiones jeroglíficas» (pág. 109).

Según la división que Bonilla y Tanganelli hacen de dicho retablo, el primer panel que correspondería nos muestra la encarnación por parte del duque del «modelo del sabio estoicamente adusto y desengañado del mundo» (pág. 35), esto es, retirado a sus posesiones andaluzas después de caer en desgracia en la corte madrileña. El duque de Béjar es así representado por Góngora con una serie de símbolos que, convenientemente diseminados a lo largo de todo el texto, hacen especial hincapié en su «índole jupiterina [...] porque Júpiter, como nadie ignora, es el dios de la hospitalidad» (pág. 36), convirtiéndose así en una «imagen adecuada para ensalzar el mecenazgo ducal como nueva y espartana Edad de Oro» (pág. 38) al que aspiraba el poeta cordobés.

En el segundo de los paneles que componen el retablo simbólico de las *Soledades*, Góngora insistirá en una representación del duque como «un Júpiter que lo guíe hasta una égloga vital y literaria». Finísima es la reflexión que encadena las sucesivas referencias mitológicas que, partiendo de Júpiter, llegan hasta Arión y Cástor y Pólux, dando a entender no solo la imagen que Góngora tiene del duque de Béjar como su particular *tabla de salvación* ante el «escollo» de su vida en la corte, sino también los «determinados vacíos (elipsis) en la carrera que le llevó a suplicar el amparo de un grande de España» (pág. 51).

Sin abandonar nunca el pulso erudito y clarificador que sostienen durante todo su ensayo, Bonilla y Tanganelli explican cómo el paso al tercer panel enlaza con el panel anterior del retablo, pues en él, una vez que el peregrino protagonista de las *Soledades* ha superado el *escollo* anteriormente

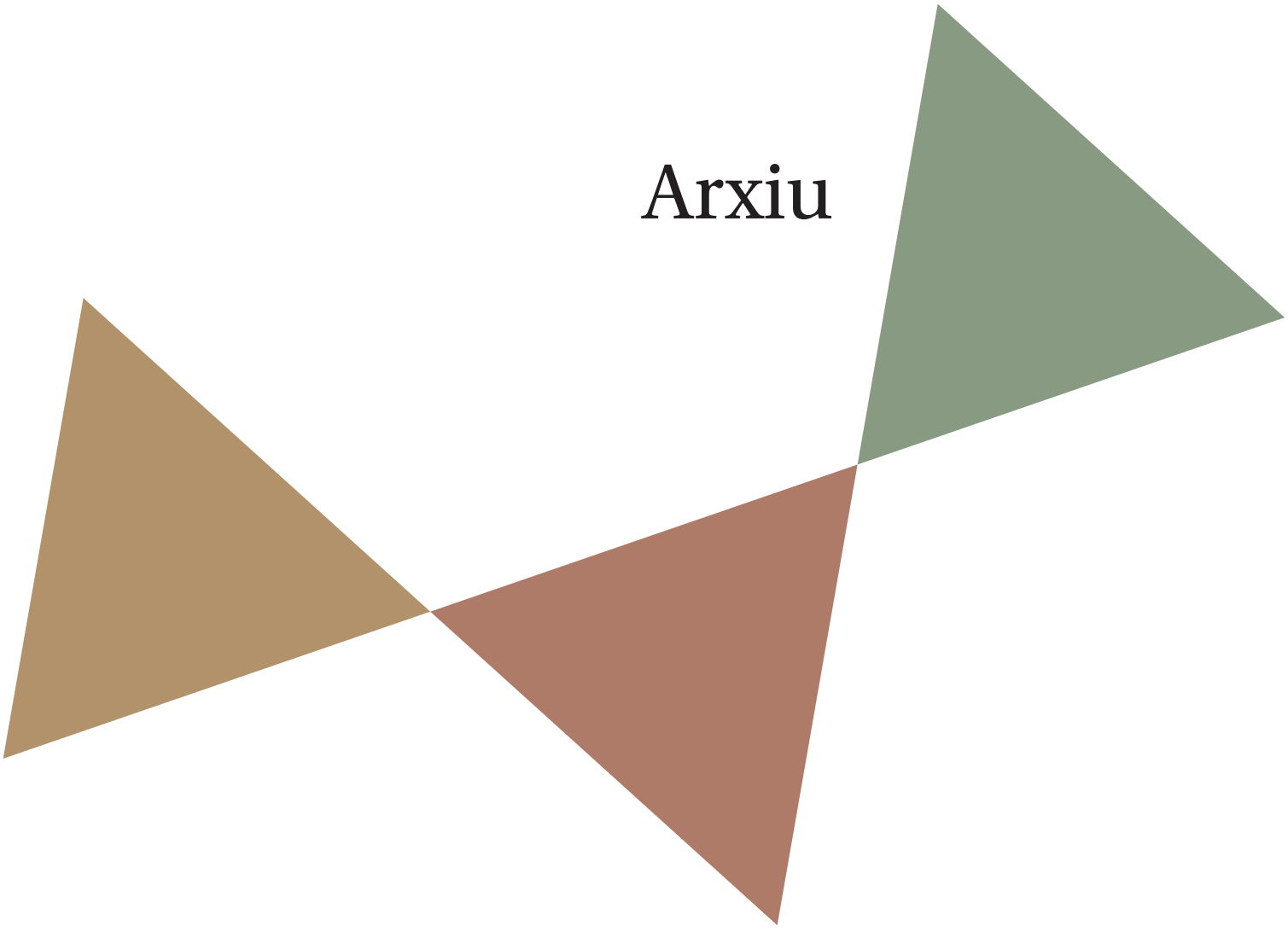
aludido, Góngora «da entrada a una serie de yerros palaciegos» propia del comportamiento cortesano, a través de un «desfile» en el que «Góngora renuncia a nombrar los vicios objeto de tacha con un término fácilmente identificable» (pág. 78), dando paso a un despliegue de referencias emblemáticas en el que se encadenan el camaleón, la envidia *comesierpes*, Eco y Narciso, la *pólvora del tiempo*, la esfinge, la rémora, la sirena o el pavo real.

El cuarto panel supondría la culminación de ese minucioso retablo en forma de programa emblemático, en lo que supondría la llegada del peregrino, y de Góngora a «una nueva Arcadia» (pág. 101), simbolizada desde el principio, explican Bonilla y Tanganelli, por la «alusión a la bellota, vianda principal de la Edad de Oro» (pág. 103). El panel, en su recorrido arcádico, juega con «las dos versiones acerca del origen de la cornucopia» (pág. 109), llegando así hasta el final del retablo, en el que la atenta lectura de los autores nos muestra cómo, a la vez que el atuendo de Júpiter sufre «la metamorfosis del "limpio acero" en " sayal"», el paisaje que envuelve al peregrino, «último refugio del poeta al que está destinada como "lauro eterno" la hiedra de Alciato». Se cierra así un recorrido en el que «la tornadiza materia emblemática del retablo se contrae en grado superlativo [...] pero solo para expandirse, de inmediato» (pág. 113).

Una vez terminado el recorrido, intenso a la vez que dotado de aquella ligereza de luz de luna que Calvino pedía a los textos, Bonilla y Tanganelli ofrecen al lector dos útiles apéndices que complementan muy bien su propuesta crítica. El primero profundiza y hace una interesante y conveniente recapitulación de aquellos emblemas o signos más significativos de todos los que pueblan las *Soledades*: por un lado, abordan la naturaleza y los diferentes matices que adquieren a lo largo de las *Soledades*, y que constituyen el núcleo de la supuesta relación de mecenazgo que Góngora pretendía forjar con el duque de Béjar; por otro lado, en consonancia con esa naturaleza de retablo o de *fachada* que los autores otorgan al poema, recogen aquellos emblemas que, con el marbete de *palaciegos*, corresponden a esas «heredades del duque» que hacen las veces «de desengañado reverso del palacio» (pág. 125); en tercer lugar, los autores llevan a cabo una selecta recolección de los *Ecos* emblemáticos recogidos de manera concreta en los más importantes repertorios de la época, como los llevados a cabo por Covarrubias Horozco, Alciato, Capaccio, Villava, Ruscelli, Camilli, Daza Pinciano, Salinas o Cartari.

Si, como señalamos al principio, la virtud de los clásicos es no agotarse nunca, ofreciendo nuevas lecturas a aquellos que se acerquen a ellos; y la de los buenos críticos es seguir mostrando a los lectores nuevas vetas de aquellos textos merecedores de ser llamados clásicos, se hace justo agradecer a los autores que, en el segundo apéndice de su ensayo, hayan incluido los versos sobre el que aplican su minuciosa lupa de lectores atentos y generosos, pues después de haber recorrido las *Soledades* a través de tan precisa y tallada lente filológica, el lector no siente otra cosa que el deseo de volver a un texto que, gracias a Bonilla y Tanganelli, vuelve a revelársele con la proteica naturaleza, el oculto temblor que solo pueden producir los clásicos.

Arxiu



¿Naturalezas vivas o muertas?

Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español

José Ramón Marcaida y Juan Pimentel*

Introducción: la ciencia moderna y la cultura del Barroco

Este ensayo surge de una disyuntiva, la dialéctica que opone a dos de las categorías más emblemáticas para caracterizar el siglo xvii: la ciencia moderna y la cultura del Barroco. Por imprecisas que sean, lo cierto es que ambas se apoyan y se enlazan de manera notable. Y sin embargo, con mucha frecuencia, tanto los historiadores de la ciencia como los del arte han omitido o pasado por alto esos lazos. Desde que Heinrich Wölfflin y Werner Weisbach introdujeran la categoría Barroco en la historia del arte, el término se ha empleado en numerosos campos: desde la arquitectura y la pintura pasó a la literatura, la poesía, el teatro. Sin embargo, el término solo muy recientemente ha comenzado a abrirse paso en el terreno del conocimiento de la naturaleza y la historia de la ciencia. A nuestro juicio, este hecho obedece a cómo se forjó la historia de la Revolución Científica en los países angloamericanos entre 1940 y 1960, un formato que a su vez recogía de la Ilustración no solo la oposición entre racionalidad, objetividad y utilitarismo frente a la ostentación, el exceso y el derroche, sino también un notable antagonismo entre los códigos sociales del puritanismo y los valores de la Contrarreforma.

Mediante esta ecuación se daba por hecho que en ciertos espacios culturales –como la España imperial– había triunfado el Barroco y palidecido el cultivo de las ciencias naturales. Pero realmente, ¿se dio tal oposición? ¿Son categorías tan antagónicas? Sin duda, son sintomáticas las resistencias de la historiografía: hasta fechas muy recientes la fórmula «ciencia barroca» ha estado prácticamente ausente en el vocabulario de los historiadores de la ciencia.[1] Nosotros, por el contrario, trataremos de mostrar algunas conexiones entre la nueva ciencia y la cultura del Barroco, dos entidades no tan ajenas. Para ello nos centraremos en el caso de la pintura de bodegones del Siglo de Oro español.

* Este trabajo, que forma parte del proyecto de investigación «Naturalezas figuradas» (HAR2010-15099), se publicó en su versión original en inglés en un libro colectivo: Marcaida, J.R.; Pimentel, J., «Dead Natures or Still Lifes? Science, Art, and Collecting in the Spanish Baroque», en Bleichmar, D.; Mancall, P. (eds.), *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, págs. 99-115. Reproducido con la autorización de la University of Pennsylvania Press. Traducción de José Ramón Marcaida y Juan Pimentel.

1. Véase Høyrup, J., «Reflections on the Baroque in the History of Science», *Physis: Rivista Internazionale di Storia della Scienza*, 34, 1997, págs. 675-694, reseña en Eriksson, G., *The Atlantic Vision: Olaus Rudbeck and Baroque Science*. Canton (Mass.): Science History Publications, 1994. Giuseppe Olmi y Paula Findlen, entre otros, han realizado notables contribuciones sobre el caso italiano: Olmi, G., *L'Inventario del mondo: Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bolonia: Il Mulino, 1992; Findlen, P., *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 1994; y Findlen, P. (ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. Londres: Routledge, 2004. Recientemente se han publicado dos libros sobre nuestro tema, vinculados a un proyecto de investigación liderado desde la Unidad de Historia y Filosofía de la Ciencia de la University of Sydney: Gal, O.; Chen-Morris, R., *Baroque Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013; Gal, O.; Chen-Morris, R. (eds.), *Science in the Age of Baroque*. Dordrecht: Springer Science-Business Media, International Archives of the History of Ideas, 208, 2013. También nuestro Pimentel, J.; Marcaida, J.R., «La ciencia moderna en la cultura del Barroco», *Revista de Occidente*, 328, 2008, págs. 136-151.

Los bodegones, el llamado género de las naturalezas muertas, presentan un caso paradigmático sobre las complejas relaciones entre ciencia y arte, entre representación visual, coleccionismo y conocimiento de la naturaleza en la cultura del Barroco. De hecho, el tema encaja con los intereses de algunos historiadores que han explorado las relaciones entre la ciencia y otras formas de cultura en dicho periodo.[2]

En virtud de la escisión entre la historia del arte y la de la ciencia, una fractura que precisamente se abre también en la Ilustración, los bodegones han sido tradicionalmente tratados por los historiadores del arte, la mayoría de los cuales señalan su aparición en el Renacimiento y su relación con el redescubrimiento de las pinturas decorativas de las villas romanas, los frescos que representaban frutas, flores y artefactos propios de la vida doméstica (cuencos, jarras, cántaros). Se trata de los llamados *xenia*, un género descrito en ciertos textos clásicos, entre los que destacan las *Imagines* de Filóstrato, un sofista griego del siglo III, y la propia *Historia natural* de Plinio.[3] En sendos textos se aprecian no solo algunos de los motivos centrales del género (la comida y la vida doméstica, el ilusionismo y la escenografía teatral, la simulación), sino también la doble filiación de dichas pinturas con el coleccionismo y con la ciencia, con la acumulación y el conocimiento de la naturaleza. Filóstrato estaba describiendo los frescos que decoraban las paredes de la casa de un rico coleccionista de la ciudad de Nápoles, donde junto a pinturas históricas, mitológicas y de paisaje se encontraban dos pinturas de naturalezas muertas: una con higos, peras y uvas en diferente estado de madurez y otra con una liebre, patos y cestos de frutas. Eran sus posesiones o excedentes de producción, productos que reflejaban su opulencia y que constituían también una señal de hospitalidad hacia sus huéspedes (el término *xenia* quiere decir regalo de alimentos). Plinio, a su vez, recogió la anécdota posteriormente más reiterada en la historia de las naturalezas muertas. En la competición entre dos pintores para dilucidar quién lograba imitar a la realidad con mayor fortuna, el primero de ellos, Zeuxis, conseguía engañar a unos pájaros, que se posaban en lo alto de un muro pintado para picotear las uvas representadas, mientras que el otro, Parrasios, lograba engañar a su rival, pues pintó una cortina de hilo con tal grado de realismo que Zeuxis ordenó descorrer la cortina para apreciar su obra. La anécdota de Plinio aparecía en el contexto de un proyecto intelectual más amplio, su muy influyente *Historia natural*.[4] En todo caso, pese a los frescos de la Campania y las referencias clásicas, pese a los precedentes del Trecento italiano y los llamados *grutescos*, fue en el siglo XVII cuando el género cobró relevancia, verdadera autonomía, y de hecho fue entonces cuando surgió el término de «naturalezas muertas» para referirse a esas pinturas que representan frutas, flores, piezas de caza, carnes y pescados, objetos y cacharros de cocina (ilustración 1), y también *vanitas*: calaveras, huesos, relojes, llamas recién apagadas.[5]

Está fuera de duda su prominencia en los Países Bajos y en la España del Siglo de Oro, es decir, su consagración en unos espacios culturales donde fue singularmente visible la fractura religiosa alto-moderna. Por un lado, en las provincias del norte asistimos al ascenso del puritanismo y la burguesía mercantil, dos de cuyas manifestaciones en los ámbitos del arte y el

2. Smith, P., «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe», *Isis*, 97, 2006, págs. 83-100. También se ocupó de las relaciones entre la ciencia y la pintura de bodegones, Olmi, G., *L'Inventario del mondo*..., parte I.

3. Véase Bryson, N., *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas.* Madrid: Alianza, 2005, págs. 19-35. El primero de los cuatro ensayos, de donde tomamos estas ideas, lleva por título «Xenia», precisamente.

4. Plinio, *Historia natural*, XXXV, 36.

5. Sobre el caso español, véase Jordan, W.B.; Cherry, P., *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*. Londres: National Gallery, 1996; y Cherry, P., *Arte y naturaleza: El bodegón español en el siglo de Oro*. Madrid: Fundación Apoyo Historia Arte Hispánico, 2000. La caracterización del género, como veremos, es similar en las distintas culturas: *pittura di cose piccole*, *still-stehende Sache*, *nature reposée*, *bodegones*.



1. Willem Claesz. Heda
Bodegón, 1635, óleo sobre tabla, 88 × 113 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

conocimiento son la proliferación de escenas de la vida doméstica y la implantación de prácticas características de la ciencia moderna.[6] Por el otro, la España imperial, dominada por la Contrarreforma y la sociedad de corte, un espacio que permaneció al margen o al menos en una posición periférica respecto a la Revolución Científica.[7] Sin embargo, pese a los síntomas de decadencia imperial, la cultura española floreció. Ambos espacios culturales contribuyeron significativamente al denominado «triunfo de la pintura», la hegemonía del coleccionismo de arte frente a otras formas de coleccionismo.[8]

En un contexto europeo dominado por el comercio global y la expansión comercial, el coleccionismo se había consagrado como una de las prácticas cortesanas más notables. El aprecio renacentista por las novedades, junto con la revaluación de la curiosidad y el conocimiento, habían dado lugar a una forma de gusto cortesano orientado hacia la acumulación y la exhibición de objetos raros y exóticos: gemas, fósiles, conchas, instrumentos mecánicos, etc. Durante el siglo XVII dicha afinidad por lo raro y lo extraño devino en curiosidad por los prodigios y las maravillas del mundo, mientras que el coleccionismo potenció sus dimensiones teatrales y escenográficas.[9] A mediados de siglo, la pintura se había alzado como la práctica coleccionista más exitosa, con Felipe IV liderando esta tendencia.[10]

---

6. Cook, H.J., *Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*. Londres: Yale University Press, 2007; Alpers, S., *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

7. López Piñero, J.M., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Labor, 1979.

8. Nos referimos, obviamente, a Brown, J., *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano del siglo XVII*. Madrid: Nerea, 1995.

9. Véase Findlen, P., *Possessing Nature…*; Daston L.; Park, K., *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*. Nueva York: Zone Books, 1998.

10. Brown, J., *El triunfo de la pintura…*, cap. 3. Sobre las prácticas coleccionistas de Felipe IV, Morán, J.M.; Checa, F., *El coleccionismo en España: De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985, págs. 282-306; Pita Andrade, J.M.; Rodríguez Rebollo, A. (coords.), *Tras el centenario de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

De resultas de ello, el gabinete de curiosidades, el tipo de colección que Fernando II de Tirol tenía en Ambras, junto a Innsbruck, y que bautizó con la fórmula destinada a sobrevivir –*Kunst und Wunderkammer*–, cedió paso lenta y paulatinamente ante el progreso de la especialización. Esa mezcla que a nosotros nos parece indiscriminada entre reliquias, objetos etnográficos, especímenes naturales, joyas, muebles, antigüedades y cuadros, la amalgama característica de los gabinetes manieristas italianos y centroeuropeos (pero también españoles), sobrevivió a lo largo del siglo XVII e incluso hasta finales del siglo XVIII, pero más bien gracias a la protección de mecenas particulares, eruditos y apotecarios. Los grandes reyes y príncipes se decantaron por la pintura, muy por encima de la escultura y las antigüedades, y no digamos de los *naturalia*, de cuya acumulación, clasificación y estudio se ocuparon nobles, médicos y naturalistas asociados a las universidades o a las nacientes academias científicas. En términos generales, los coleccionistas barrocos decidieron sustituir sus posesiones por representaciones de las mismas y rodearse de ellas. Así, Cristina de Suecia, antes de abandonar su país, donó las rarezas naturales de su colección al conservador, en pago de salarios atrasados. El palacio del Buen Retiro, la gran obra del conde duque de Olivares para alojar la magnificencia de Felipe IV, tenía en las colecciones de pintura su motivo principal.[11] Sin embargo, la naturaleza no estaba ausente en el Buen Retiro: había una suerte de *menagerie* y también una gran jaula de pájaros de procedencia diversa; de hecho, las aves eran una de las grandes aficiones del valido, hasta el punto de que los madrileños llamaban a la apresurada y portentosa obra de Olivares «el gallinero». Pero el Salón de los Reinos y las otras estancias con mayor dignidad estaban decoradas con pinturas, y no con cualquiera, sino con aquellas que exaltaban los grandes hechos de la monarquía: las gestas y triunfos bélicos de los Tercios y la Armada española.[12]

Puede decirse que en España el triunfo de la pintura sobre otras formas de coleccionismo fue más acusado aún si cabe, algo que obedece a varias razones. En primer lugar, la burguesía mercantil y la actividad comercial ligada al tráfico de objetos y productos naturales fueron más endebles en Madrid o en Sevilla que en Ámsterdam, Londres o París. Además, las instituciones científicas del Renacimiento no fueron renovadas por otras de nuevo cuño, y la nobleza, a imitación de la corona, orientó sus gustos sobre el arte. En fin, toda una serie de factores que atraviesan la Edad Moderna española y que culminan con una decisión ampliamente significativa: en 1818 el magnífico edificio diseñado por el arquitecto Juan de Villanueva y que había sido construido para albergar la academia científica, el gabinete de máquinas, el museo de historia natural y un laboratorio químico, junto al jardín botánico y el observatorio astronómico, fue destinado a acoger una de la mayores pinacotecas del mundo, el Museo del Prado. El triunfo de la pintura lograba así proyectarse sobre el futuro, además de colonizar el pasado y forjar la imagen con que el resto de los europeos y los propios españoles nos contemplamos a nosotros mismos; eso que Fernando Rodríguez de la Flor llamó la «península metafísica»: la idea de una España entregada a las artes, la poesía o el ascetismo, un espacio –en una palabra– «antimoderno».[13]

En todo caso, el triunfo de la pintura no fue un fenómeno exclusivamente español. Tenemos el caso de Flandes, interesante por varios motivos. Por un lado, se trataba de una región fronteriza entre las Provincias Unidas protestantes y la monarquía católica, los dos ámbitos, como hemos visto, donde el bodegón se cultivó con especial atención. En segundo lugar, en Amberes se localizaba el mayor centro de compra y venta de arte del continente. Y finalmente, fue allí donde floreció un género o subgénero pictórico muy característico y singular en todo el

11. Brown J.; Elliott, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus, 1980.

12. Navarrete, B., «Fuentes iconográficas para el Salón de Reinos del Buen Retiro», en Pita Andrade, J.M.; Rodríguez Rebollo, A. (coords.), *Tras el centenario…*, págs. 353-372.

13. Rodríguez de la Flor, F., *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

continente, las pinturas de galería o pinturas de gabinetes, esos cuadros donde figuraban notables, burgueses y cortesanos de la ciudad de Amberes rodeados de sus objetos preciados, las pinturas.[14] Además de predicar el comercio y el coleccionismo de obras pictóricas, algunas de estas obras aludían indirectamente al declive del coleccionismo misceláneo. Tenemos, por ejemplo, esos cuadros de Frans Francken el Joven y Adriaen van Stalbemt en los que aparece una alegoría de la ignorancia en forma de seres humanos con cabeza de asno destruyendo libros, esferas armilares, antigüedades, instrumentos musicales y científicos, los objetos habituales de los *Wunderkammer*. Interpretadas habitualmente como una referencia a los movimientos iconoclastas del siglo XVI, estas alegorías –según Jonathan Brown– también apuntan al vínculo entre la ignorancia y las formas antiguas de coleccionismo (la acumulación de objetos inútiles), en contraste con las valiosas colecciones de pinturas.[15] Este juicio negativo sobre el valor de los gabinetes y el tipo de conocimiento que procuraban puede rastrearse también entre algunos de los propios científicos y pensadores más representativos entre los modernos. Es el caso de Galileo, quien a principios del siglo XVII comparaba los dos clásicos de la poesía épica italiana, el *Orlando furioso* de Ariosto (1532) y la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1575), acogiéndose al ejemplo de las dos formas de coleccionismo. Mientras que el primero se asemejaba a «una cámara de tesoros, un salón festivo, una galería regia adornada con cientos de estatuas, con cuadros de los pintores más excelentes y abundancia de jarrones, cristales, ágatas, lapislázulis, joyas y colmada con todo lo raro, preciosos, admirable y perfecto», el segundo se le antojaba como la imagen de

> un gabinete de un hombrecillo aficionado a las curiosidades que se ha complacido en amueblarlo con cosas que tengan algo de extraño, bien sea por su antigüedad o por su rareza o por alguna otra razón, pero que en realidad no son sino bagatelas: una langosta petrificada, un camaleón seco, una mosca y una araña incrustadas dentro de un trozo de ámbar, algunas figurillas de barro encontradas en las antiguas tumbas de Egipto.[16]

La Ilustración sancionó este juicio. Diderot, en su artículo sobre gabinetes de historia natural de la *Encyclopédie*, calificó con desdén el saber misceláneo y desordenado de los gabinetes de curiosidades, propio de los *amateurs*, un precedente incompleto y confuso de la edad del conocimiento. Y lo mismo hicieron Buffon, Lamarck y muchos otros: los gabinetes de curiosidades quedaron irremisiblemente asociados a una edad pretérita de la historia de la ciencia y a un tipo de coleccionista dominado por la afición, el ocio y la curiosidad y no, como en la Edad de las Luces se prescribía, por la verdadera ciencia, la especialización y la razón.

Pero volvamos a los bodegones. Todos sus historiadores, desde Charles Sterling en los años cincuenta a los más recientes, han destacado su relación con el denominado *trompe-l'oeil*, lo que en castellano se llama un *trampantojo*: un engaño, una simulación, un truco para la vista, el elemento que dominaba la historia de los dos pintores relatada por Plinio. Su prehistoria es la del engaño decorativo. Ya desde el Renacimiento tenemos ejemplos de ese tipo de representaciones donde aparecen libros, artefactos y productos naturales en el interior de gabinetes, armarios o *studiolos*. Los primeros bodegones surgen como representación de objetos y productos naturales que habitaban espacios privados como gabinetes e incluso domésticos como alacenas, despensas, cocinas, estas últimas también ligadas al mundo del conocimiento, a los primitivos laboratorios experimentales, allí donde antes de la implantación de los espacios públicos

---

14. Speth-Holterhoff, S., *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^e Siècle*. Bruselas: Elsevier, 1957; Filipczak, Z., *Picturing Art in Antwerp: 1550-1700*. Princeton: Princeton University Press, 1987. Marr, A., «The Flemish "Pictures of Collections" Genre: An Overview», *Intellectual History Review*, 20, 1, 2010, págs. 5-25.

15. Brown, J., *El triunfo de la pintura*..., págs. 158-159.

16. Panofsky, E., «Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought», *Isis*, 47, 1, 1956, págs. 3-15; un comentario también citado en Brown, J., *El triunfo de la pintura*..., pág. 227.

para la demostración y la exhibición, la ciencia moderna comenzó su andadura en la intimidad de los lugares cerrados, herméticos.[17] Es decir, la apelación original del bodegón, como ha señalado Ernst Gombrich, iba dirigida hacia el ingenuo admirador del *trompe-l'oeil*, el coleccionista del tipo *kunstschrank* (armario de arte).[18] Su empleo para decorar comedores y estancias dedicadas a la alimentación está igualmente documentado, así en las casas de la burguesía como en los palacios nobiliarios y reales.[19] En el Alcázar de Madrid, por ejemplo, los bodegones decoraban las estancias donde Felipe III y Felipe IV comían y cenaban.[20] En unos y otros lugares hay un intercambio y un juego deliberado entre dos presencias: una real y otra simulada, la de las cosas mismas y la de las cosas pintadas. Su cercanía, ponerlas unas frente a las otras bajo el mismo techo, compartiendo los mismos espacios, nos habla de un enfrentamiento intencionado entre lo natural y lo artificial, entre la naturaleza y el arte, provocando esa reflexión característica del gusto barroco sobre la rivalidad entre lo creado por Dios y por el hombre y también invitando a una interrogación sobre los límites de la realidad: el engaño y el desengaño, un tema desarrollado por la literatura del Siglo de Oro que también se encuentra en el laberinto de la epistemología de la ciencia moderna, ese asunto que podría resumirse con la fórmula con que Javier Portús acertó a compendiar una exposición sobre los bodegones adquiridos por el Museo del Prado, «lo fingido verdadero», expresión tomada de una comedia de Lope de Vega.[21]

La duda, el cuestionamiento sobre la verosimilitud de lo representado o sobre la propia naturaleza de las cosas, el desafío y el parangón entre la *physis* y la *techné*, se manifiestan en la misma doblez lingüística que recoge su denominación en las lenguas modernas. Mientras el español, el francés y el italiano dicen «naturalezas muertas», el inglés y el holandés eligen «*still lifes*» (*still-leben*, *stilleven*). ¿Muertas o vivas? Esa es la cuestión. Wilma George escogió la pregunta para titular un trabajo sobre las colecciones zoológicas en el siglo XVII,[22] una fórmula que bien podría servir también para reflejar la deliciosa confusión, el placer del engaño, la extrañeza y la sorpresa a los que invitan, como los gabinetes de curiosidades, los propios bodegones, con los que, según estamos viendo, guardan tantas relaciones. Así como un coral o un fósil proponían en el siglo XVII una interrogación sobre su lugar en la gran cadena del ser (su valor procedía de ocupar un espacio intermedio entre los reinos mineral, vegetal y animal), los bodegones replicaban y multiplicaban este juego, la incertidumbre sobre su estatus entre la vida y la muerte. La ambigüedad era su razón de ser. Obviamente, nadie podía dudar de que aquellos productos y seres naturales estaban pintados, como tampoco nadie en un corral de comedias o en una sala isabelina podía dudar de que estaba asistiendo a la representación teatral de una comedia de Calderón o un drama de Shakespeare. Mostrar el artificio, no esconder sino expandir los recursos del ilusionismo, formaban parte precisamente del juego. Naturalezas tranquilas, calladas, mudas, silenciosas o muertas: lo que estos cuadros recogen es un momento de tránsito, un intersticio crucial entre lo animado y lo inanimado.[23] No solo son un sermón sobre la apariencia y la realidad, sino también sobre la decadencia y la corrupción. Siendo estrictos, la naturaleza no está más inanimada en ningún otro lugar que en los cuadros. Y sin embargo, es ahí paradó-

17. Sobre la proximidad entre la cocina y el laboratorio como espacios domésticos y experimentales, LIVINGSTONE, D.N., *Putting Science in its Place. Geographies of scientific knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, págs. 22-23.

18. GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 1983.

19. Véase, por ejemplo, BURKE, M.B., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols. Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

20. CHECA, F. (ed.), *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, 1994.

21. PORTÚS, J. (ed.), *Lo fingido verdadero*. Madrid: Museo del Prado, 2006.

22. GEORGE, W., «Alive or Dead: Zoological Collections in the Seventeenth Century», en IMPEY, O.; MACGREGOR, A. (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985, págs. 245-256.

23. En estas pinturas las naturalezas muertas aparecen silenciosas, mudas, en contraste con esas cosas parlantes estudiadas por Lorraine Daston y otros. DASTON, L. (ed.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. Nueva York: Zone Books, 2004; *idem, Biographies of Scientific Objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

jicamente donde con más garantías permanece y se perpetúa; donde sobrevive, se congela y fosiliza en el tiempo de alguna manera, donde logra sortear y esquivar su disolución, su desaparición, en definitiva, su muerte.

Esto nos lleva a considerar otro aspecto que vincula directamente los bodegones con el coleccionismo. Jean Baudrillard, en su conocido estudio sobre el sistema de los objetos, realizaba una distinción preliminar sobre la que se asienta el coleccionismo, las dos propiedades de todo objeto: la de ser utilizado y la de ser poseído.[24] Cuando un objeto deja de cumplir la función para la que fue construido y es abstraído, es decir, cuando es extraído de su finalidad y su actividad ordinarias, es cuando se convierte en objeto de una colección. Dejan de ser mesa, tapiz o brújula, para remitirse a otros objetos en relación con el acto de posesión del sujeto que los reúne para reconstruir un mundo, una totalidad. «Lo funcional», dice Baudrillard, «se deshace sin cesar en lo subjetivo.» Es en la colección «donde triunfa esa empresa apasionada de la posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal».[25] Esto es lo que les ocurre precisamente a los productos comestibles de los bodegones, que parecen haber perdido su carácter efímero. Los objetos en una colección –viene a decir Baudrillard– tienden a abolir el tiempo.[26] El coleccionismo como práctica cultural, en efecto, guarda un estrecho vínculo con el deseo de preservar las cosas y preservarse a través de las cosas. La figura de Noé, el primer gran coleccionista de la tradición judeocristiana, así lo indica. En los bodegones, la necesidad de alimentarse ha sido sustituida por otro deseo, también vinculado a la supervivencia, pero por la vía simbólica: la de permanecer en el tiempo.

Al contemplar una naturaleza muerta o una *vanitas*, por tanto, estamos observando cierta elusión de la muerte: la de las propias viandas, frutos o productos naturales, retratados en su particular *memento mori*, antes de que el tiempo los corrompa hasta dejarlos irreconocibles.

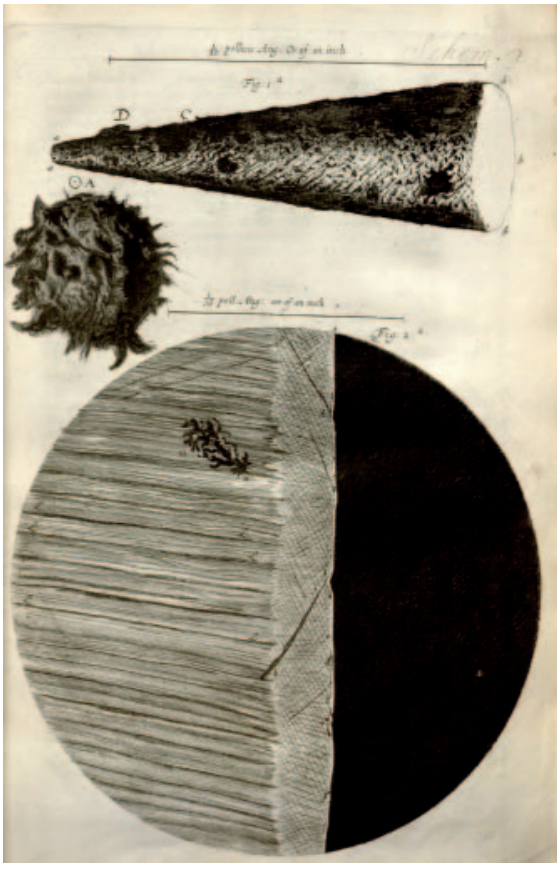
La pintura de bodegones también está vinculada con la ciencia moderna y el coleccionismo a través de los motivos y objetos elegidos para ser representados. Los historiadores del arte hablan de *Megalografía* para referirse a la pintura dominada por las grandes historias bíblicas y mitológicas, los retratos de notables, reyes y gestas heroicas; y *Ropografía* para la representación de objetos triviales, los que inundan el campo visual de la vida cotidiana.[27] Así, frente a los grandes temas y protagonistas, se alzan los modestos motivos de estos cuadros: cacharros domésticos, alimentos, frutas y especies naturales comunes en las mesas. La quietud de una alacena, una copa de bronce a punto de perder el brillo, una mosca que se posa sobre un racimo de uvas: no es sorprendente que los bodegones fueran clasificados como un género menor por Vicente Carducho y el resto de los tratadistas de la época.[28]

Este interés por los objetos mundanos se aproxima al que la ciencia moderna manifestó por los fenómenos naturales ordinarios en el siglo XVII. Los primeros artículos de las *Philosophical Transactions*, por ejemplo, recogían experiencias igualmente triviales sobre sucesos intrascendentes. Largas listas e informes sobre las condiciones y variaciones del aire, el agua, el calor o las nubes. Los naturalistas y eruditos del siglo XVII descubrieron, para su sorpresa, que los hechos cotidianos, al ser observados meticulosamente, ponían de relieve no solo la estructura material de la realidad, sino también la propia extrañeza de la realidad, el carácter prodigioso de lo mundano.

En sus paseos por los mercados de Ámsterdam, Descartes aconsejaba que para hacer filosofía natural nada mejor que observar lo que ocurría en las carnicerías. Las naturalezas muertas, al igual que muchos de los mecanicistas, experimentalistas y naturalistas del XVII,

---

24. Baudrillard, J., *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2004, pág. 98.
25. *Ibidem*, pág. 99.
26. *Ibidem*, págs. 108-111.
27. Bryson, N., *Volver a mirar...*, págs. 63 y ss.
28. Carducho, V., *Diálogos de la pintura* [Calvo Serraller, F. (ed.)]. Madrid: Turner, 1979 [1633]; Pacheco, F., *El arte de la pintura* [Bassegoda, B. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1990.



2. Robert Hooke *Micrographia: or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses With Observations and Inquiries Thereupon.* Londres: 1665 [s.p.]

situaban los productos y los seres naturales más mundanos en el centro de su interés, ofreciendo imágenes que indagaban en la naturaleza íntima de los hechos. Hay una anatomía, una disección de la estructura material de las cosas que se observa tanto en los trabajos que hoy consideramos científicos como en estas naturalezas muertas. En ocasiones el interior de unos frutos o unas hortalizas se nos muestran como si fueran un cuerpo humano o el propio mundo en las manos de un cirujano o un cartógrafo. Otras composiciones guardan proporciones simétricas y establecen juegos geométricos que evocan invariablemente los equilibrios del cosmos copernicano y la estructura matemática de la realidad perseguida por los seguidores de las tradiciones neoplatónicas, como es el caso de uno de los clásicos bodegones de Juan Sánchez Cotán, en el que, como Sterling observaba con agudeza, «el membrillo y el repollo giran y resplandecen como planetas en una noche eterna».[29] En otra de las composiciones de Sánchez Cotán aparece un *chayote* (una especie semejante a la calabaza, endémica de Centroamérica), evocando la domesticación de productos exóticos y la globalización cultural.[30] O tomemos un ejemplo menos obvio: los dibujos de Galileo de las fases de la luna. Si los comparamos con las imágenes de algunas naranjas o manzanas, se observan las semejanzas que ofrecen sendos estudios de volúmenes esféricos sombreados.

Aquí y allá el estatus de los hechos materiales se eleva e incluso desplaza no ya a los reyes, los héroes o los dioses, sino al propio hombre, aniquilado de estas representaciones. Mucho se ha escrito sobre las imágenes científicas derivadas de los primitivos instrumentos de observación como el microscopio o el telescopio. Estas imágenes capturaban nuevas realidades por debajo o más allá de la escala humana. El elemento humano se desvanecía. Eran imágenes que suponían otro paso más hacia la pérdida de centralidad del ser humano como medida de todas las cosas, mostrando una materialidad devastadora. Recordemos los grabados del microscopista español Crisóstomo Martínez o las célebres ilustraciones de la *Micrographia* de Robert Hooke: la punta de una aguja, el ojo de una mosca (ilustración 2). Son micrografías que emergen como sorprendentes ropografías, cosas mundanas que observadas de otra forma devienen en extraordinarias. También en cierto sentido las naturalezas muertas preservaban lo efímero y enaltecían lo prosaico. Allí, en los lienzos y en los caballetes, encontraban acomodo y lograban sobrevivir hechos triviales y mundanos, convertidos mediante este artificio en hechos dignos

29. Sterling, C., *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*. París: Pierre Tisné, 1959, pág. 71. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino, c.* 1602, óleo sobre lienzo, 68,9 × 84,4 cm. The San Diego Museum of Art, San Diego (California): http://www.sdmart.org/collections/Europe/item/1945.43.

30. Jordan, W.B.; Cherry, P., *Spanish Still Life…*, pág. 30. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con piezas de caza,* 1600-1603, óleo sobre lienzo, 67,8 × 88,7 cm. Art Institute of Chicago, Chicago: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/84709?search_no=4&index=0.

de atención, naturalezas tan muertas y tan maravillosas como las que poblaban los anaqueles desordenados de los *Wunderkammer*.

Flores y huesos

La muerte y el tiempo, es decir, la temporalidad y la caducidad, y la conversión de lo ordinario en extraordinario, esto es, la revalorización de lo cotidiano, se encuentran de manera bien visible en dos de los motivos más recurrentes de los bodegones: los huesos y las flores. La elección no es caprichosa. Hay una tensión indiscutible entre ambos, una poderosa dialéctica entre la más dura de las partes del organismo vivo, la más resistente e imperecedera, y la parte más delicada de las especies vegetales, la más brillante, la más efímera.

La representación del esqueleto humano y en concreto de las calaveras constituye, como es sabido, el motivo central de las *vanitas*, esas alegorías de carácter moral, una invitación en toda regla a la reflexión sobre la trascendencia y la caducidad de las glorias mundanas.[31] Las calaveras en estos cuadros son huesos descarnados, putrefactos. Más que mirar al espectador, nos clavan sus ojos ausentes. Como en los estudios anatómicos, estos cráneos permiten ser observados desde distintos ángulos y perspectivas, algunos imprevistos, como los que aparecen en algunas *vanitas* de Antonio de Pereda (ilustración 3). Sus cavidades y oquedades están expuestas; sus brillos no difieren de los destellos de las armas, las monedas y las joyas que yacen a su alrededor.

A menudo, estas calaveras aparecen amontonadas. Las *vanitas* nos recuerdan que entre los bienes perecederos de la existencia debemos incluir el soporte donde reside nuestra propia identidad. Por esta razón, las calaveras, aisladas o apiladas, parecen siempre la misma, desprovistas de toda singularidad. Los osarios de los cementerios y algunas iglesias ilustran este punto. Durante siglos fue común acumular restos óseos en lugares sagrados, formando montoneras en las que quedaba patente el absurdo anonimato de los difuntos.

Capítulo aparte eran las reliquias. Dotadas de un profundo significado religioso, capaz de enmascarar su desnudez, eran huesos muy codiciados en sacristías, capillas y colecciones reales, donde se exhibían incrustados de artesanías en oro, plata y cristal. Además de su evidente valor espiritual, las reliquias (no solo huesos, sino también miembros o cabellos) tenían poderes milagrosos o curativos. Es ahí donde se aprecia un paralelismo entre estos objetos sagrados y ciertos elementos de los *Wunderkammer*. Las momias, o específicamente la *mumia* (el polvo que se obtenía de estos huesos y que se empleaba para toda clase de remedios), serían un buen ejemplo.[32] La revalorización de los huesos y las reliquias coincidía con los valores de la Contrarreforma, alcanzando a través del arte su expresión más elaborada. En el contexto de la cultura del Barroco, las calaveras y los esqueletos, y en general las *vanitas* y las naturalezas muertas, ofrecían una *meditatio mortis* mediante la cual se convocaban y representaban lo macabro y lo efímero, lo siniestro y lo sublime.[33]

---

31. Para la tradición española, véase Valdivieso, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

32. Cook, H.J., «Time's Bodies: Crafting the Preparation and Preservation of Naturalia», en Smith, P.; Findlen, P. (eds.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 2002, págs. 223-247, en concreto pág. 230.

33. Y de hecho han sido objeto frecuente de reflexión en los estudios del Barroco, entre los cuales figura la dilatada obra de Fernando R. de la Flor: Rodríguez de la Flor, F., *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002; *idem, Pasiones frías: Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005; *idem,*



3. Antonio de Pereda *Vanitas*, 1640-1660, óleo sobre lienzo, 33 × 39,5 cm. Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Desde el punto de vista de la filosofía natural del siglo XVII, los huesos revisten una importancia singular. La renovación de los estudios anatómicos en el contexto de la Revolución Científica hizo mucho por revalorizar el estudio de una parte del organismo antes entendida como menor, mundana, efectivamente, demasiado prosaica. En su célebre tratado *De humani corporis fabrica* (1543), Vesalio había tenido la osadía de colocar los huesos en el primer libro, una alteración notable de su estatus, puesto que en las facultades de medicina los huesos solían tratarse al final de las lecciones. Vesalio, por el contrario, atribuyó al esqueleto el rol de la arquitectura en el organismo: sobre los huesos se asentaba la vida. A su juicio, constituían la parte más fría, la más seca, la más terrenal y la más dura del organismo.[34] En su tratado, determinadas ilustraciones anatómicas imitan, incluso, la pose de una *vanitas* (ilustración 4).

La proximidad física entre los primeros anfiteatros anatómicos y los primeros gabinetes de curiosidades (en Bolonia o Leiden, por ejemplo), el hecho de que fueran regidos y frecuentados por los mismos médicos y hombres del saber, hizo que el esqueleto humano fuera un objeto común en ambos espacios. Tanto en los anfiteatros como en los gabinetes se recogían, almacenaban, exhibían y estudiaban huesos humanos. Nada más normal que el objeto indispensable de cualquier *vanitas*, la calavera, se alimentara de lo que tenía lugar en esos espacios, así como de los tratados anatómicos y de las fabulosas planchas que las nuevas técnicas de grabado y la imprenta estaban procurando. Si comparamos algunas *vanitas* con determinadas imá-

---

Era melancólica: Figuras del imaginario Barroco. Barcelona: José J. de Olañeta, 2007; *idem, Mundo simbólico. Poética, política* y teúrgia en el Barroco hispano. Madrid: Akal, 2012.

34. Kemp, M., «The Mark of Truth: Looking and Learning in some Anatomical Illustrations from the Renaissance and the Eighteenth Century», en Bynum, W.; Porter, R. (eds.), *Medicine and the Five Senses*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, págs. 85-121.

genes anatómicas del periodo, pronto se advierte hasta qué punto pertenecen a un mismo programa de conocimiento, cuyos aspectos formales y simbólicos fueron compartidos, y cuyos resultados tuvieron un valor artístico tan atractivo como su contenido científico. El *Bodegón con nueces* (1634) de Pereda, por ejemplo, revela la impactante semejanza entre estas y el estudio anatómico y las partes internas de un cráneo humano (ilustración 5). O, por servirnos de un ejemplo científico, el atlas anatómico de Govard Bidloo, la *Anatomia Humani Corporis*, y en particular sus magníficas ilustraciones, obra de Gérard de Lairesse, están claramente inspiradas por las convenciones formales de los bodegones y el *trompe-l'oeil*.[35]

En este tema de la representación de la calavera humana, Rodríguez de la Flor ha llamado la atención sobre sus implicaciones en el terreno del ascetismo religioso, así como en el contexto de una cuestión tan emergente como el lugar o «las moradas del alma», una cuestión que afecta a la religión pero también a la ciencia moderna.[36] De hecho, la preservación de la vida, un asunto muy relacionado con lo anterior, fue uno de los objetos centrales en la agenda de numerosos experimentalistas, mecanicistas y médicos del periodo. Junto a ciertas innovaciones, fueron estas preocupaciones las que inspiraron métodos de disección destinadas a evitar la putrefacción de las partes internas del organismo humano. Se desarrollaron nuevas técnicas de taxidermia para conseguir un mejor parecido con las formas vivas, y se incrementó el interés por prácticas de preservación del organismo humano tan antiguas como las momificaciones egipcias.[37]



4. Andreas Vesalius *De humani corporis fabrica*. Basilea: 1543, pág. 164.

Todos estos esfuerzos por prolongar la vida contrastan con los mensajes sobre la caducidad y la decadencia que expresan las *vanitas* y los bodegones, elementos que también se respiran ante el silencio de los objetos en una colección. La representación de estas «naturalezas muertas» en cuadros o su arreglada disposición como objetos estáticos en un gabinete, provocan la suspensión de la vida, deteniéndola en un instante, en cierto sentido, embalsamándola, es decir, objetivándola. La vela humeante que se extingue, la burbuja de jabón a punto de estallar: los elementos clásicos de la *Alegoría de la Vanidad* de Juan de Valdés Leal (1660), junto con la referencia al tratado del padre Juan Eusebio Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños*,[38] contribuyen a definir ese momento recogido por el artista,

35. Otros ejemplos de comparación entre anatomía y *vanitas* en López Terrada, M.J.; Jerez Moliner, F., «El *Atlas anatómico* de Crisóstomo Martínez como ejemplo de *vanitas*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 56, 1994, págs. 5-34; Valverde, N., «Small Parts: Crisóstomo Martínez (1638-1694), Bone Histology, and the Visual Making of Body Wholeness», *Isis*, 100, 3, 2009, págs. 505-536.

36. Rodríguez de la Flor, F., *La península metafísica…*, cap. 6, págs. 201-232.

37. Cook, H.J., «Time's Bodies…», págs. 229-231.

38. El tratado fue publicado en 1640 en Madrid. Sobre Nieremberg, Pimentel, J., «Baroque Natures: Nieremberg, American Wonders and the Preter-Imperial Natural History», en Bleichmar, D.; De Vos, P.; Huffine, K.; Sheehan, K. (eds.),



5. Antonio de Pereda *Bodegón con nueces*, 1634, óleo sobre tabla, 20,7 cm de diámetro. Colección particular.

creado por él, de hecho. El resultado es el retrato singular, casi imposible, de un instante.[39] Es el clásico motivo barroco: los ejemplos irían desde el *Niño mordido por un lagarto* de Caravaggio (que representa una naturaleza muerta) hasta el *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini. El tiempo es abolido, pero el instante permanece, un instante que revela un gesto, una expresión, y nos deja un aviso.

Dispuestos convenientemente, los huesos podían rendir su propio tributo a lo temporal. Tenemos el caso de Frederik Ruysch, uno de los anatomistas más originales de finales del siglo XVII, autor de unos fantasmagóricos dioramas con pequeños esqueletos humanos que posan sobre un escenario adornado con arterias y venas curtidas como si fueran plantas y piedras vesiculares a la manera de rocas.[40] La moraleja era la misma: advertir sobre la brevedad de la vida y la contingencia de los bienes terrenales. No deja de ser interesante que su hija, Rachel Ruysch, llegara a ser una reconocida pintora de flores. Huesos y flores: los restos secos, duros e inertes frente a los delicados pétalos, llenos de color y vida. Ambos aparecen en numerosos bodegones y *vanitas*, manifestando la misma verdad: la caducidad de las cosas. Las flores incluso protagonizaron otro subgénero pictórico, también dedicado a unas «*still lifes*», unas «naturale-

---

Science in the Spanish and Portuguese Empires. Stanford: Stanford University Press, 2009; y con más detenimiento MARCAIDA, J.R., *Arte y ciencia en el Barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Fundación Focus Abengoa-Marcial Pons Historia (en prensa).

39. Sobre la idea de la representación de un instante –que aquí tomamos de la filosofía de Søren Kierkegaard–, véase KOERNER, J.L., «The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien», *Representations*, 10, 1985, págs. 52-101.

40. HANSEN, J.V., «Resurrecting Death: Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch», *Art Bulletin*, 78, 4, 1996, págs. 663-679.

zas detenidas».[41] La pintura de flores, de hecho, constituye otro ejemplo de los usos de la artificialidad y el realismo para lograr una imitación de la naturaleza perfecta, aunque ficticia. Al igual que en los gabinetes de curiosidades, donde se acumulaban objetos diversos, las pinturas de flores recogían a menudo la imposible coincidencia de una gama amplia de especies artificialmente dispuestas. Como los bodegones, eran escenas deliberadamente construidas, todo lo contrario a un encuentro fortuito entre el artista y la realidad. El resultado, naturalista en apariencia, procedía de una cuidadosa combinación de elementos diversos (ilustración 6).



6. Ambrosius Bosschaert el Viejo *Bodegón*, 1619, óleo sobre cobre, 31 × 23 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Estas pinturas recogían plantas y flores que no solo procedían de diferentes regiones, sino que estaban asociadas a diferentes estaciones del año, pues sus periodos de floración eran diversos. Cuando la pintura al natural (*ad vivum*) no era factible, los artistas recurrían a modelos e ilustraciones tomados de herbarios y estudios botánicos.[42] El juego entre naturaleza y artificio es digno de mención. Pero, ¿qué representan estas pinturas *de flores*? ¿Hasta qué punto su intención mimética puede considerarse naturalista? Son preguntas que nos remiten a ciertos ideales estéticos del Barroco y que encajan con una reflexión característica sobre la emergente cultura visual del momento y con las dificultades que los filósofos naturales hubieron de afrontar a la hora de observar y representar la naturaleza.[43]

Desde el punto de vista estético, recordemos la calificación de los bodegones y la pintura de flores como géneros menores comentada al principio. Frente al reto de recrear la naturaleza y sus atributos en un lienzo con el mayor grado de realismo, pintores como Caravaggio se rebelaron contra la jerarquía pictórica dominante, que proclamaba la supremacía de la pintura de la figura humana frente a temas tan mundanos y banales como la representación de flores y frutos.[44] Gracias a su talento –su *ingenio*– para reflejar el mundo natural, los artistas eran capaces no solo de obtener una representación vívida de sus objetos, sino incluso de mejorarlos y perfeccionarlos, esto es, de idealizarlos, conscientes de que, como en el caso de numerosas ilustraciones botánicas y de historia natural, a partir de esas imágenes estaban creando un modelo, un prototipo. Como Lissa Roberts ha señalado:

41. La literatura sobre pintura de flores y su relación con las ilustraciones científicas es amplia. Para el caso español, López Terrada, M.J., *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ajuntament de València, 2001.

42. Swan, C., «Ad vivum, naer het Leven, from the Life: Defining a Mode of Representation», *Word and Image*, 11, 1995, págs. 353-372.

43. Ogilvie, B.W., *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

44. Pérez Sánchez, A.E., *Pintura española de bodegones y floreros*. Tokio: National Museum of Western Art, 1992, pág. 13.

> la representación de la naturaleza –sea bajo el formato de bodegones, láminas anatómicas que se desplegaban para mostrar los órganos del cuerpo, historias naturales o mapas– contribuyeron a estandarizar las imágenes de los fenómenos naturales, adoptando un estilo naturalista que las convertía, dentro de su singularidad, en aptas para la comparación y la categorización.[45]

Mientras que los huesos estaban asociados a los gabinetes y los anfiteatros anatómicos, la pintura de flores lo estaba a otro espacio característico del coleccionismo, los jardines botánicos. Nos encontramos en el periodo en el que el intercambio transoceánico de semillas dio lugar a las primeras hibridaciones experimentales. El caso de la llegada de los tulipanes a los Países Bajos, por ejemplo, es bien conocido, tanto por lo que supuso en el desarrollo de las técnicas de hibridación como por su impacto en el ámbito financiero y especulativo.[46] Como el experimentalismo o la microscopía, estos ensayos botánicos compartían un mismo objetivo: la manipulación de la naturaleza, la forma en que la ciencia y el arte, mediante diversos usos y prácticas, alteraban y perfeccionaban el mundo natural.

Aunque el cultivo de especies botánicas en jardines era una práctica asentada en el Viejo Mundo, cultivar un conjunto amplio de especies resultaba costoso y complejo, especialmente en el caso de las plantas exóticas, traídas de regiones distantes del globo, algunas de las cuales simplemente no pudieron aclimatarse a los entornos europeos. El método habitual para conservar plantas y flores con propósitos taxonómicos consistía en prensarlas entre hojas de papel hasta secarlas, de manera que su forma y durante un tiempo su color permanecían impresos sobre el papel.[47] Los herbarios eran colecciones de plantas secas, catálogos sin apenas color ni olor. Paradójicamente, las compilaciones de ilustraciones botánicas derivadas de los propios herbarios constituían la principal fuente para la iconografía de la pintura floral. En este sentido, en el contexto pictórico español, son característicos los floreros de Tomás Hiepes, que representaban más de veinte especies de flores formando lo que podríamos llamar un colorido micro-jardín.[48] Más aún, las pinturas de Hiepes, como otras del mismo género, expresaban deliberadamente el contraste entre la belleza natural de las flores y la belleza artificial de otros objetos representados, como es el caso de los jarrones, cuyos delicados adornos replicaban el diálogo incesante entre arte y naturaleza. Del mismo modo, el espectador se ve obligado a inferir que la belleza natural de esas flores es tan artificial como la de los propios objetos, lo cual nos lleva a preguntarnos si todo ello formaba parte de la deliberada confusión propiciada por dicho ilusionismo naturalista. Paula Findlen comentó cómo Girolamo Cardano animaba a sus lectores a examinar con detalle las especies raras y exóticas de sus colecciones, especialmente sus articulaciones y suturas, para comprobar si eran verdaderas *naturalia* o fraudulentas *artificialia*: «Uno de los aspectos peor estudiados de los gabinetes de curiosidades es el peso de los objetos pretendidamente naturales y que sin embargo eran artificiales»,[49] un razonamiento también válido para el caso de la pintura de flores.

Era frecuente en el género presentar cerámicas caras y exquisitas, hechas de vidrio italiano o porcelana china o bronce americano, materiales exóticos que combinaban bien con el propio exotismo de ciertas especies botánicas.[50] Por si fuera poco, este tipo de objetos –que ex-

---

45. Roberts, L., «A World of Wonders, a World of One», en Smith, P.; Findlen, P. (eds.), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 2002, págs, 399-411, en concreto pág. 404.

46. Goldgar, A., *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

47. Arber, A., *Herbals: Their Origin and Evolution: A Chapter in the History of Botany, 1470-1670*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

48. López Terrada, M.J., *Tradición y cambio...*, págs. 100-101, quien sigue el planteamiento de Segal, S., *Flowers and Nature: Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*. La Haya: SDU, 1990.

49. Findlen, P., «Inventing Nature: Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities», Smith, P.; Findlen, P. (eds.), *Merchants and Marvels...*, págs. 297-323, en concreto pág. 307.

50. Para el caso español, López Terrada, M.J., «Hernández and Spanish Painting in the Seventeenth Century», en Varey, S., *Et al.* (eds.), *Searching for the Secrets of Nature: The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*. Stanford: Stanford University Press, 2000. Un buen ejemplo sería Luis Meléndez (1716-1780), cuyos bodegones, que a menudo representan

presaban el poder, el lujo y la ostentación– parecían enriquecer el estatus de estos motivos ropográficos en su rivalidad anteriormente citada con los grandiosos temas de la pintura de figuras humanas.[51]

Interpretaciones al margen, el propósito decorativo del género está fuera de duda. En la década de 1630, por ejemplo, Felipe IV tenía en el palacio del Buen Retiro y la Torre de la Parada una nutrida colección de pinturas de flores, animales y escenas de caza. Incluso en el Alcázar, *Las Meninas* estaban rodeadas en el salón de verano por pinturas de flores, un ambiente festivo para rodear el triunfo de su majestad y de la propia pintura.[52]

Comercio, ciencia y cultura visual

La presencia de bodegones, *vanitas* y pintura de flores en palacios y residencias privadas, o la acumulación de huesos, cuernos, colmillos y fósiles en los *Wunderkammer*, suponía la culminación de un largo y a menudo tortuoso recorrido que incluía numerosos actores y localizaciones geográficas. La Europa del siglo xvii estaba compuesta por una serie de naciones agitadas por diversos conflictos políticos y religiosos, y seriamente implicadas en la pugna por el comercio global y la expansión cultural. La extensión de las redes internacionales multiplicó la circulación y el intercambio de artículos y bienes de consumo, incluidas las reliquias y las maravillas procedentes de lugares exóticos. Por poner un ejemplo: un ídolo de madera tallado en África podía ser vendido a un mercader asiático y luego ser intercambiado por otros productos en un puerto controlado por los holandeses. Más adelante, el ídolo en cuestión podía ser regalado a un embajador o quizá ser adquirido como un objeto etnográfico por un misionero. Una vez en Europa, podía ser vendido a un comerciante o a un coleccionista pudiente, acabar en el estudio de un pintor de la corte o en una sacristía junto a otros objetos religiosos. La circulación de especies botánicas –de hecho, de cualquier tipo de objeto natural– podía ser igual de sinuosa y rocambolesca.[53]

El auge del coleccionismo como una de las actividades más de moda entre los círculos cortesanos fue una consecuencia directa de esta frenética actividad en el ámbito del intercambio y la expansión. En el coleccionismo se mezclaban el mecenazgo y el comercio: reyes, príncipes y nobles se sumaban a viajeros, mercaderes e intermediarios especializados en el tráfico de este tipo de bienes globales. Unos se entregaban a satisfacer su pasión coleccionista, movidos por la curiosidad y por el deseo de materializar y hacer visible su poder. Otros buscaban obtener beneficios, protección social, tratos privilegiados, establecer nuevos contactos y expandir sus redes. Este interés por exhibir objetos únicos (o al menos singulares) en gabinetes y museos fue transformando gradualmente la cultura del coleccionismo en una forma de negocio, tal y como Paula Findlen ha señalado.[54] *Naturalia* y *artificialia* se convirtieron en moneda de intercambio

---

elementos del Nuevo Mundo, formaban parte del proyecto decorativo del Gabinete de Historia Natural del Príncipe y de determinadas estancias reales a finales del siglo xviii. De nuevo encontramos especímenes naturales y pinturas en el mismo espacio, para que «el arte y la naturaleza compartieran el mismo techo», como reza el lema que Carlos III hizo grabar en el frontispicio de la Academia de San Fernando. Para el caso holandés, Hochstrasser, J., *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven (Conn.): Yale University Press, 2007.

51. Schama, S., *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Londres: Collins, 1988; Segal, S., *A Prosperous Past: The Sumptuous Still Life in The Netherlands, 1600-1700*. La Haya: SDU, 1989.

52. Pérez Sánchez, A.E., *Pintura española de bodegones y floreros…*, pág. 93.

53. Para el caso de la botánica, véase Schiebinger, L.; Swan, C. (eds.), *Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2005.

54. Findlen, P., «Inventing Nature…», pág. 299.

entre coleccionistas y tratantes. Incluso colecciones enteras fueron objeto de transacciones financieras, valoradas y tasadas no solo como placeres intelectuales o caprichos para el deleite privado y la ostentación pública, sino también como recursos económicos, como capitales para invertir y negociar.

Los productos naturales se hicieron habituales en las actividades comerciales. «La naturaleza se puso a la venta en muchos mercados europeos», recuerda Findlen de nuevo, pues «siempre había sido un bien de consumo».[55] Muchos otros objetos inspiraron los intereses pecuniarios de patrones y comerciantes: instrumentos de navegación, objetos etnográficos, antigüedades y obras de arte. Entre ellos, debemos resaltar «el triunfo de la pintura», el auge del comercio de óleos y tablas, un fenómeno que tuvo profundas consecuencias no solo por lo que se refiere a la expansión de los talleres, el perfeccionamiento de las técnicas, el surgimiento de nuevos géneros y estilos más depurados, sino también para los gustos y las afinidades electivas de los sujetos sociales que invirtieron en ese tipo de trabajos y protegieron a sus autores.[56]

Nos interesa apelar a la cultura visual en virtud de sus fuertes conexiones con el desarrollo del conocimiento natural en el periodo. Frente a nuevas audiencias fascinadas por el espectáculo de la naturaleza, las proclamas del conocimiento habían de producirse en el dominio visual. Las palabras siguieron siendo consideradas poderosas e influyentes, pero las imágenes, y en particular las imágenes naturalistas, comenzaron a ser muy demandadas. Este nuevo lenguaje visual, basado en la antigua premisa de la *imitatio naturae*, tan de moda en el Quinientos, acabó por erigirse en uno de los factores más decisivos para desarrollar nuevas herramientas para la cultura de la ciencia moderna. Las imágenes, como los objetos representados en ellas, comenzaron a circular con rapidez y a lo largo del mundo.[57]

Las tradiciones de la pintura y el coleccionismo contribuyeron a desarrollar enfoques innovadores sobre la naturaleza como parte de esta emergente cultura visual, unos enfoques que eventualmente contribuyeron a configurar la *nueva ciencia*.[58] La disposición de los objetos en un gabinete con el propósito de recrear el mundo en un espacio único y cerrado; la representación en las pinturas de flores de diversas especies botánicas en un ramillete imposible y, sin embargo, natural; la descripción visual de las oquedades internas de una nuez o la morfología de una calavera en bodegones y *vanitas*: todos estos ejemplos constituyen variaciones de un mismo tema: cómo fue entendido y representado el mundo natural en este periodo. Por ello, podemos argüir que entre el elenco de actores que desarrollaron las prácticas de la ciencia moderna–un reparto tradicionalmente dominado por filósofos naturales, matemáticos, médicos, barberos, cirujanos, botánicos y boticarios– deberíamos encontrar un hueco para otros actores, tales como mecenas, artistas, coleccionistas, comerciantes e intermediarios.[59]

Poseer la naturaleza, *representar* la naturaleza. Tratar de reducir el mundo a una escala manejable y reproducirlo en un espacio limitado y privado, fuera en un gabinete o en un jardín, no solo reflejaba una serie de ambiciones sociales y políticas, sino que también revelaba una concepción implícita de aquellos aspectos de la realidad que habían de ser recreados, esto es, una serie de concepciones teóricas sobre el mundo, su estructura y sus límites; en una palabra: una descripción *científica* del mundo. Una vez establecido el *orden natural*, la disposición

55. *Idem*.

56. Smith, P.; Findlen, P., «Commerce and the Representation of Nature in Art and Science», en *idem, Merchants and Marvels…,* pág. 15.

57. Kusukawa, S.; Maclean, I. (eds.), *Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2006; Lefèvre, W.; Renn, J.; Schoepflin, U. (eds.), *The Power of Images in Early Modern Science*. Basilea: Birkhäuser, 2003; Smith, P., *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

58. Baigrie, B.S. (ed.), *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

59. Smith, P.; Findlen, P., «Commerce and the Representation of Nature…», pág. 3.

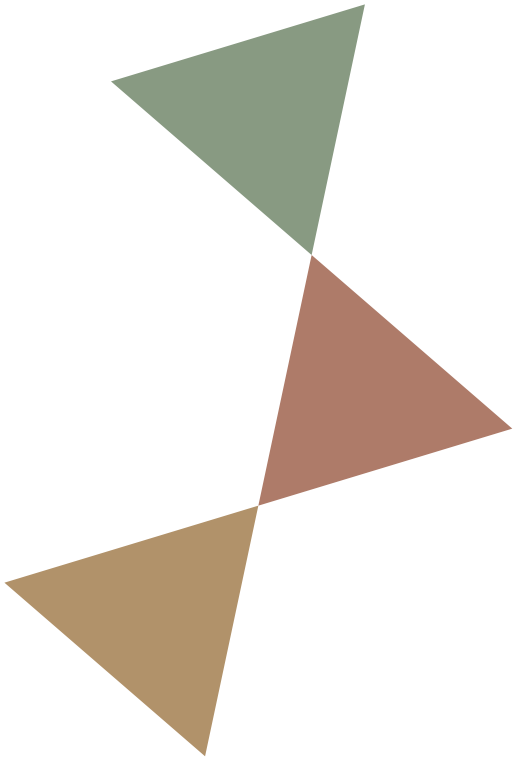
de los elementos quedaba a la elección del coleccionista. Algunos quisieron explotar las posibilidades de lo real dentro de los márgenes de la naturaleza, como sucedió en el caso de las colecciones enciclopédicas. Otros prefirieron coleccionar objetos y productos que de alguna manera retaban el orden establecido: monstruos, fenómenos preternaturales y prodigios. Ambos modelos de coleccionismo suponían una aproximación a la naturaleza y ambos terminaron por generar su propio relato y su propia forma de representarla. De igual modo, los bodegones y las pinturas de flores, además de su potencial para definir un espacio enteramente estético, como señaló Norman Bryson, podían ser interpretados como esfuerzos sofisticados por representar la naturaleza, a pesar de que su engañoso realismo quedara eclipsado por sus contenidos morales o sus enseñanzas religiosas.[60]

En definitiva, un estudio sobre los vínculos entre un género tan característicamente artístico y barroco como la pintura de bodegones y el coleccionismo puede ilustrar algunos aspectos de la cultura moderna en términos generales y de la ciencia moderna en particular. A través de este enfoque podremos conocer mejor el mundo que había tras el ajetreo y el trasiego de los puertos y plazas de las ciudades europeas; las razones que asistieron a algunos de los hombres más poderosos de la época para invertir considerables sumas de dinero, movilizar agentes y recursos y emplear mucho de su tiempo: sus intereses intelectuales, políticos, religiosos e incluso recreativos; sabremos más sobre las cosas de las que se rodearon: los enseres que poblaban sus residencias y sus cuartos privados, los productos que alimentaban sus deseos o inspiraban sus miedos más inconfesables. En otro nivel, también podemos aprender más sobre la emergencia de una cultura visual que, al combinarse con el experimentalismo y el método inductivo, forjó las bases del nuevo empirismo, uno de los pilares de la ciencia moderna. Botánicos y pintores, anatomistas y grabadores, polígrafos y mecenas, tratantes y coleccionistas: la inclusión de estos nuevos perfiles enriquece la ya de por sí compleja y cautivadora narrativa sobre los orígenes y el desarrollo de la ciencia moderna.

60. Olmi, G., *L'Inventario del mondo: Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bolonia: Il Mulino, 1992, cap. 1; Bryson, N., *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas.* Madrid: Alianza, 2005, pág. 85.

ACAF/ART

El projecte de recerca ACAF/ART té com a objectiu desenvolupar cartografies analítiques i crítiques vinculades a l'àmbit mediterrani en època moderna. Per la seva transversalitat, resulten profitoses per a historiadors de l'art, historiadors, sociòlegs, geògrafs culturals, antropòlegs i altres col·lectius de recerca que centren el seu interès en l'art i les produccions visuals, arquitectòniques, urbanístiques i monumentals dels segles XV al XVIII, i són a més socialment útils per ordenar, conservar i difondre la memòria visual i material d'aquest període històric en la seva dimensió local i global.



PUBLICACIONS

1. *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Sílvia Canalda, Carme Narváez i Joan Sureda (eds.)
2. *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Eva March i Carme Narváez (eds.)
3. *Caravaggio, 400 anys després*. Rosa Maria Subirana Rebull, Joan Ramon Triadó i Anna Vallugera (eds.)

Revista *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*

DIRECTOR: Joan Sureda

Universitat de Barcelona
Publicacions i Edicions

Facultat de Geografia
i Història
Departament d'Història
de l'Art

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD

http://www.acafart.org/publicacions
www.publicacions.ub.edu