

1

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2013

ARTICLES

«Donde las enzinas hablaban». Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto. [Rocío Carande](#)

Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación. [Candela Perpiñá](#)

Trinidad trifacial y milenarismo joaquinita. [Francisco José Martínez](#)

El ciclo mural del Chioistro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco. [Eloi de Tera](#)

La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi. [Sergio Rossi](#)

Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración. [Eva March](#)

RESSENYES

EXPOSICIONS

La France en relief. Chefs d'œuvre de la collection des plans-reliefs de Louis XIV à Napoléon III. [Juan Miguel Muñoz Corbalán](#)

Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst / The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini. [Rosa M. Creixell i Eloi de Tera](#)

Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII. [Carme Narváez](#)

Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma. [Rosa Maria Subirana Rebull](#)

Roma al tempo di Caravaggio. 1600-1630. [Joan Ramon Triadó](#)

PUBLICACIONS D'ACAF/ART

Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII. Cristina Fontcuberta i Famadas. [Joan-Lluís Palos](#)

Goya. Los Caprichos. Anna Pou van den Bossche. [Helmut C. Jacobs](#)

Goya. Los desastres de la guerra. Raquel Gallego. [Helmut C. Jacobs](#)

Els Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona durant la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Eva March. [Isabel Valverde](#)

ARXIU

Francisco Goya de J. Schlosser. Traducció de [Franziska Börner i Eloi de Tera](#)

ACAF/ART

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2013

Núm. 1

ACAF-ART
LLIBRES

ACTA/ARTIS. ESTUDIS D'ART MODERN

ACAF/ART
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
www.ub.edu/acafart/llibres.html
acaf.art.info@gmail.com

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

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 DE PLANIFICACIÓ I DE L'AVALUACIÓ D'EXPERTS-*PEER REVIEW*

EVA MARCH, ACAF/ART,
Professora lectora d'Història de l'Art,
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

COORDINADORA DEL CONSELL DE REDACCIÓ

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, Catedràtic
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 COMPANYY, 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, Catedrática 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 SIMÓN, Catedràtic d'Història Moderna,
Universitat Autònoma, 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

ROCÍO CARANDE
Universidad de Sevilla
rcarande@us.es

ROSA M. CREIXELL
Universitat de Barcelona
creixell@ub.edu

HELMUT C. JACOBS
Universität Duisburg-Essen
helmut.jacobs@uni-due.de

EVA MARCH
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
eva.march@upf.edu

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia
fjmarmar@fsf.uned.es

JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN
Universitat de Barcelona
juanmiguelmunoz.corbalan@ub.edu

CARME NARVÁEZ
Universitat de Barcelona
narvaez@ub.edu

JOAN-LLUÍS PALOS
Universitat de Barcelona
palos@ub.edu

CANDELA PERPIÑÁ
Universitat de València
Candela.Perpina@uv.es

SERGIO ROSSI
Università di Roma La Sapienza
sergio.rossi@uniroma.it

ROSA MARIA SUBIRANA REBULL
Universitat de Barcelona
rmsubirana@ub.edu

ELOI DE TERA
Universitat de Barcelona
festinatarde@hotmail.com

JOAN RAMON TRIADÓ
Universitat de Barcelona
jrtriado@ub.edu

ISABEL VALVERDE
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
isabel.valverde@upf.edu

A Xavier Triadó Subirana, *in memoriam*

Sumari

- 11 **EDITORIAL**
- 13 **ARTICLES**
- 15 «Donde las enzinas hablaban». Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto
ROCÍO CARANDE
- 29 Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación
CANDELA PERPIÑÁ
- 51 Trinidad trifacial y milenarismo joaquinita
FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ
- 69 El ciclo mural del Chioistro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco
ELOI DE TERA
- 95 La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi
SERGIO ROSSI
- 107 Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración
EVA MARCH
- 137 **RESSENYES**
- 138 **Exposicions**
- 138 *La France en relief. Chefs d'œuvre de la collection des plans-reliefs de Louis XIV à Napoléon III*
JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN
- 144 *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst / The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*
ROSA M. CREIXELL I ELOI DE TERA
- 153 *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*
CARME NARVÁEZ
- 158 *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*
ROSA MARIA SUBIRANA REBULL
- 162 *Roma al tempo di Caravaggio. 1600-1630*
JOAN RAMON TRIADÓ
- 169 **Publicacions d'ACAF/ART**
- 169 *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII, Cristina Fontcuberta i Famadas*
JOAN-LLUÍS PALOS
- 171 *Goya. Los Caprichos, Anna Pou van den Bossche*
HELMUT C. JACOBS
- 173 *Goya. Los desastres de la guerra, Raquel Gallego*
HELMUT C. JACOBS
- 175 *Els Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona durant la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), Eva March*
ISABEL VALVERDE
- 179 **ARXIU**
- 179 *Francisco Goya* von J. Schlosser
- 180 Julius von Schlosser y el gran genio de Goya
ELOI DE TERA
- 183 *Francisco Goya* de J. Schlosser Traducció de Franziska Börner i Eloi de Tera
- 189 Edició facsímil

Editorial

La publicació que el lector té a les mans, a la pantalla de l'ordinador o a la d'una tauleta tàctil, és el primer número de la revista científica que emana del projecte i grup d'investigació ACAF/ART, enquadrat en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Sota el títol ACTA/ARTIS. ESTUDIS D'ART MODERN, la revista, oberta a la comunitat científica nacional i internacional, promou, comunica i difon la crítica i el debat en el camp de l'art, l'arquitectura i els processos de creació visual que, prioritàriament —encara que no exclusivament—, es van generar al voltant de la Mediterrània entre els segles XV i XVIII.

L'objectiu fonamental d'ACTA/ARTIS és presentar estudis que plantegin les pràctiques creatives en relació amb el seu entorn de producció amb la finalitat de comprendre l'objecte artístic o l'objecte visual de l'època moderna en tota la seva complexitat, sigui la de la seva pròpia existència o presència material, sigui la derivada de les seves implicacions socials o individuals. La revista contempla el fet que els esmentats objectes es poden entendre com a il·lustració o conseqüència d'una determinada realitat i, alhora, com a elements que configuren mons vàlids per si mateixos, amb les seves pròpies lleis.

ACTA/ARTIS reconeix d'antuvi que la història de l'art canònica o tradicional, pel seu arrelament positivista, no sempre desenvolupa els instruments intel·lectuals necessaris per aconseguir investigacions fèrtils en aquest sentit. Conseqüentment, incentiva la publicació d'investigacions interdisciplinàries que, anant més enllà de les metodologies interpretatives reductores, plantegin anàlisis dels processos de creació, circulació, difusió i recepció del fenomen artístic i visual en el seu marc històric, cultural, antropològic, econòmic i social, i estudin la intencionalitat i els significats proposats, assumits i transmesos per les imatges enteses com a representació i com a presentació. A més, a l'apartat *Arxiu* la revista recupera, revisa, analitza i, si escau, debat, aportacions canòniques del passat que hagin estat històricament rellevants en el camp dels estudis sobre l'art modern.

Cal tenir en compte, però, que l'objectiu de formular conceptualitzacions rigoroses en els àmbits exposats està condicionat i restringit, almenys en els primers números de la revista, per les limitacions derivades de la crisi de diversa índole que afecta la societat del moment i, de manera especial, pel retraïment de recursos econòmics i intel·lectuals a què estem sotmesos. Amb tot, ACTA/ARTIS persisteix en l'exigència inicial de publicar anualment contribucions originals que, prèvia revisió per parells d'especialistes aliens i segons el parer dels comitès científics propis, s'ajustin als objectius anunciats i tinguin el nivell i la qualitat científica pertinents.

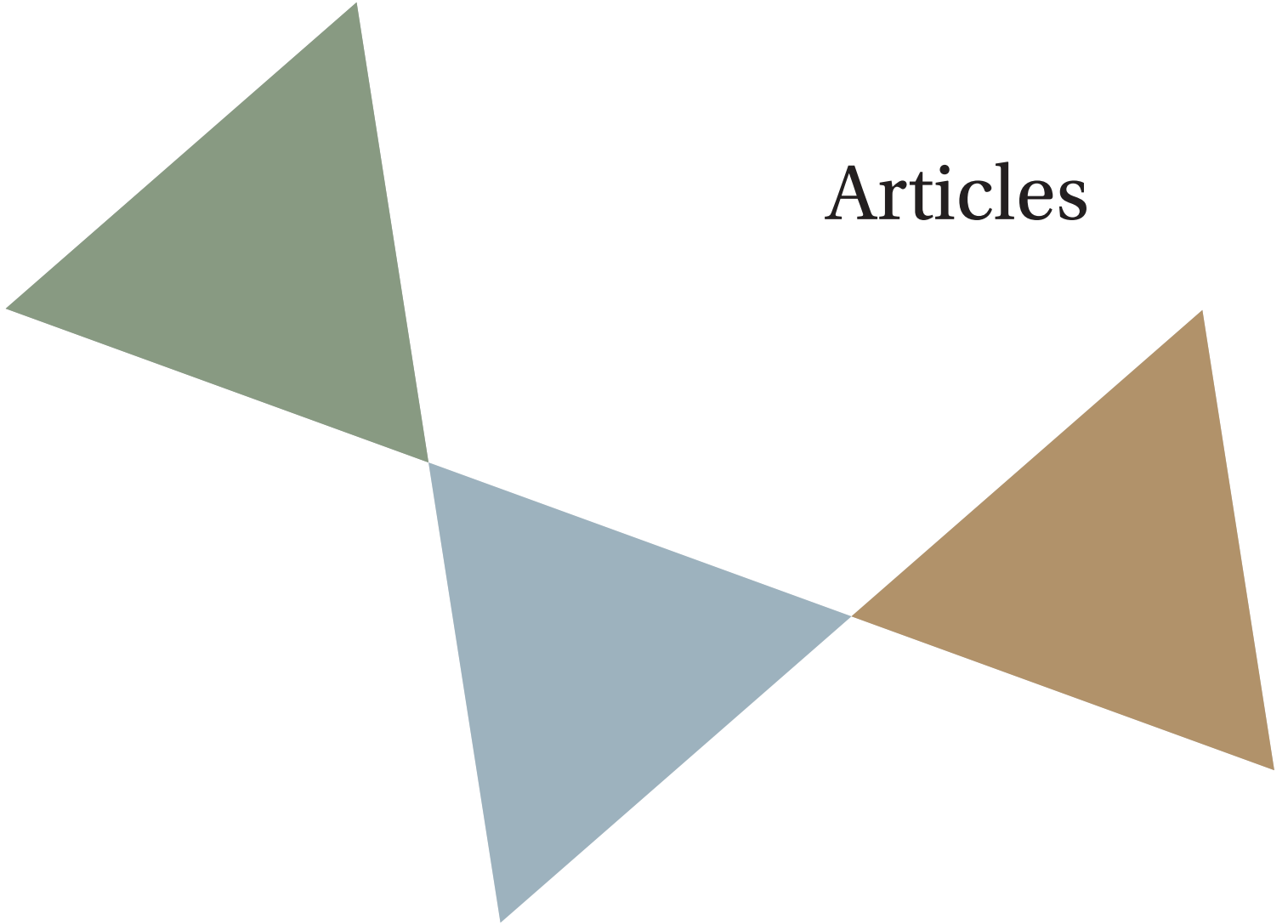
Barcelona, desembre de 2013

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.

Articles



«Donde las enzinas hablaban». Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto

ROCÍO CARANDE

«DONDE LAS ENZINAS HABLAVAN». SÍMBOLO E IDEOLOGÍA
EN LA GALERA REAL DE LEPANTO

RESUMEN

La nave capitana de la Santa Liga que venció a los turcos en Lepanto (1571) fue construida en Barcelona y decorada en Sevilla. Para inspirar al Capitán General, don Juan de Austria, Felipe II mandó decorar la galera con una alegoría de virtudes heroicas, mitología clásica y símbolos emblemáticos. Del programa ornamental, encomendado al Bergamasco, se hizo cargo finalmente el humanista sevillano Juan de Mal Lara. Este trabajo se propone profundizar en las razones que llevaron a Mal Lara a escoger sus símbolos, con objeto de definir el marco cultural e ideológico que produjo la *Descripción de la Galera Real*.

«DONDE LAS ENZINAS HABLAVAN». SYMBOL AND IDEOLOGY
IN THE GALERA REAL OF LEPANTO

ABSTRACT

The flagship of the Holy League that defeated the Turks at Lepanto (1571) was built in Barcelona and ornamented in Seville. To inspire the Captain General, John of Austria, Philip II ordered to decorate the Galley with an allegory of heroic virtues, classical mythology and emblematic symbols. The ornamental program, commended to il Bergamasco, fell into the hands of the Sevillian humanist Juan de Mal Lara. This paper investigates the reasons that led Mal Lara to select his symbols, in order to define the cultural and ideological frame that produced the *Descripción de la Galera Real*.

CARANDE, R., «“Donde las enzinas hablaban”. Símbolo e ideología en la Galera Real de Lepanto», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 15-27

PALABRAS CLAVE: Humanismo, filología, latín, iconografía

KEYWORDS: Humanism, philology, Latin, iconography

El 7 de octubre de 1571, en el golfo de Lepanto (o Naupacto),¹ la armada de la Santa Liga, al mando de don Juan de Austria, se enfrentó a los otomanos de Ali Paşa obteniendo la victoria en una batalla que costó cerca de 40.000 vidas, sumadas las de turcos y cristianos.² La nave capitana de la Santa Liga –la Galera Real– apenas sobrevivió a la batalla, pues había sufrido tales destrozos que ni siquiera pudo celebrarse en ella el banquete posterior a la victoria.³ Aunque Lepanto significó para los cristianos un triunfo imperecedero, la victoria fue esencialmente simbólica, pues no trajo consigo conquista ni avance alguno en el Mediterráneo.

Con ocasión del quinto centenario de la batalla, se construyó en las Drassanes Reials de Barcelona –desde 1941 Museu Marítim– una réplica de la Galera Real, labor que estuvo a cargo de José M.^a Martínez-Hidalgo y Terán, por entonces director del museo. A tal efecto, Martínez-Hidalgo estudió todas las fuentes documentales sobre la construcción de galeras mediterráneas, entre ellas el célebre tratado de náutica de Bartolomeo Crescenzo (1601); las maderas empleadas en la galera habían de ser, según Crescenzo, pino, abeto, haya, chopo, nogal y encina,⁴ esta última fundamentalmente para la quilla. Para conocer la decoración exterior e interior de la Galera Real, la única fuente es un libro: la *Descripción de la Galera Real* de Juan de Mal Lara, que detalla el plan decorativo y la elección de los personajes, imágenes, epigramas y lemas latinos que debían figurar en la nave.

La galera original había sido construida en las Drassanes de Barcelona entre 1568 y 1569, para ser llevada luego a Sevilla, donde había de procederse a su ornamentación a base de pinturas, esculturas, bajorrelieves y obra de taracea. Así lo había dispuesto Felipe II, ordenando que la galera

fuese adornada de la escultura y pintura que la pudiese hazer más vistosa y de mayor contemplación, acompañándola de historias, fábulas, figuras, empresas, letras hieroglíficas, dichos y sentencias que declarassen las virtudes que en un capitán general han de concurrir; y que la misma galera sirva de libro de memoria que a todas horas abierto amoneste al señor Don Juan en todas sus partes lo que debe hazer.⁵

El plan decorativo fue encargado a un pintor y arquitecto italiano que se hallaba en la Corte desde 1567, Juan Bautista Castello el Bergamasco.⁶ Sin embargo, en 1569 el Bergamasco murió, y la tarea pasó a manos del humanista sevillano Juan de Mal Lara,⁷ a través del Asistente de Sevilla y conde de Monteaugudo, don Francisco Hurtado de Mendoza.

Si bien la Galera Real pereció poco después de la batalla, la *Descripción* de Mal Lara permanece como único testimonio de lo que pudo ser la ornamentación de la nave, según el proyecto

1. «Lepanto» es el nombre que dieron los ocupantes venecianos a la ciudad griega de Naupacto a partir de 1407; Ναύπακτος procede de ναῦς «nave» y πῆγνυμι «construir», etimología que la tradición antigua explica porque fue allí donde los Heraclidas construyeron la flota que los trasladaría al Peloponeso: véase ESTRABÓN 9, 4, 7.

2. Véase MARTÍNEZ-HIDALGO, J.M., *Lepanto. La batalla de la galera «real». Recuerdos, reliquias y trofeos*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1971, págs. 7-38.

3. Véase CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal Lara*, tesis doctoral, 2 vols. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998, pág. 34.

4. MARTÍNEZ-HIDALGO, J.M., *Lepanto. La batalla...*, págs. 70-74.

5. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 182.

6. Durante su estancia en España, el Bergamasco participó, al parecer con escaso éxito, en la decoración del Real Monasterio de El Escorial: véase LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Akal, 1987, págs. 193-194; posiblemente también en el proyecto inicial del Palacio del Marqués de Santa Cruz en El Viso: véase LÓPEZ TORRIJOS, R., «De la superba al señorío: la vida de las maestranzas genovesas en El Viso durante el siglo XVI», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, págs. 52-53.

7. Sobre la relevancia de Mal Lara en el panorama de los humanistas hispanos, véase, por ejemplo, la «Introducción» de Manuel Bernal Rodríguez al volumen II de sus *Obras completas de Juan de Mal Lara (Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, págs. IX-XXXI).

iniciado por el Bergamasco y completado por el humanista. La obra, que Mal Lara redactó, un tanto apresuradamente, en 1570, fue preparada para su publicación póstuma en 1571;⁸ el manuscrito, que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla,⁹ quedó misteriosamente sin ver la luz durante tres siglos, hasta que en 1876 la Sociedad de Bibliófilos Andaluces lo publicó, añadiendo el «Elogio biográfico de Juan de Malara» y la «Elegía de Fernando de Herrera a la muerte del maestro Juan de Malara», ambos procedentes de un manuscrito de Francisco Pacheco.¹⁰ El texto de 1876, plagado de errores tanto en el texto español como en el latino –compuesto este último por los epigramas y lemas destinados a formar parte de la decoración–¹¹ ha sido notablemente mejorado por Manuel Bernal Rodríguez en el segundo tomo de las *Obras Completas de Juan de Mal Lara*.¹² En el presente trabajo seguiré la paginación del texto de Bernal, aunque voy a ofrecer mi propia edición de los pasajes citados.¹³ Existe otro texto reciente, el de la tesis doctoral inédita de Emma Camarero Calandria,¹⁴ que, sin propósito de mejorar la antigua edición, aporta sin embargo los valiosos resultados de su investigación en los archivos sevillanos, sobre todo el Archivo de Protocolos Notariales, con amplia documentación sobre los artífices que trabajaron en la decoración de la galera. Parte de estos hallazgos fueron publicados en un artículo reciente.¹⁵

Desaparecida la nave tras la batalla, no queda más que el proyecto, trazado en la *Descripción*, de una obra que ha quedado fuera de nuestro alcance. Dicho proyecto se basaba en textos y en imágenes bien conocidas por el Bergamasco y Mal Lara, en gran parte procedentes de la emblemática y la jeroglífica renacentistas, por lo que el texto escrito –que razona y explica los símbolos escogidos para la decoración– es solo el paso intermedio, es decir, lo que sus autores habían visto o leído y quisieron reproducir en la galera. La erudición que se pone de manifiesto en el carácter simbólico de toda la ornamentación hace que el libro sea clave para entender un ejemplo señero del arte efímero renacentista.¹⁶ A primera vista, el libro es un derroche de erudición; al estudiar el texto, se advierte la manipulación a que fueron sometidos los personajes y temas, y cómo se utilizaron las fuentes. Dada la gran cantidad de símbolos que componían el plan decorativo,¹⁷ voy a estudiar aquí solamente algunos de los que considero más importantes, para ahondar en su procedencia y en las razones que hubo para emplearlos, principalmente a través del análisis de las instrucciones del Bergamasco –las *Relaciones*– y las réplicas de Juan de Mal Lara –los *Apuntamientos*– que figuran en la primera parte del libro.¹⁸

8. Mal Lara había muerto en febrero del mismo año, meses antes de la victoria de Lepanto.

9. Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla, ms. b: *Descripción de la Galera Real*, signatura 58-2-39.

10. Véase PACHECO, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorable varones* [ASENSIO Y TOLEDO, J.M. (ed.)]. Sevilla: E. Rasco, 1886. El manuscrito había circulado en cuadernos dispersos por Sevilla hasta que José María Asensio y Toledo lo publicó por primera vez en edición facsímil.

11. Por desgracia, esta de 1876 fue la única edición que pudo consultar Martínez-Hidalgo y Terán.

12. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, que recoge mi propia edición de los epigramas latinos (CARANDE HERRERO, R., *Mal-Lara y Lepanto*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1990).

13. Al transcribir el texto de la obra me limito a modernizar la acentuación y la puntuación, así como las grafías «y/i» y «u/v». Cito las obras de autores renacentistas por la primera edición completa anterior a 1570 de cada una.

14. CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal Lara*, tesis doctoral, 2 vols. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998.

15. CAMARERO CALANDRIA, E., «Nuevos datos sobre pintores españoles y pintura mitológica en el siglo XVI. *La Galera Real de don Juan de Austria*», *Goya*, 286, 2002, págs. 15-26, destacando la intervención del pintor Pedro de Villegas Marmolejo.

16. Tal como los arcos triunfales levantados en Sevilla con ocasión de la boda del emperador Carlos con Isabel de Portugal en 1526. Nuestro Juan de Mal Lara, mientras se ocupaba de la *Descripción*, preparó a toda prisa el programa decorativo para la siguiente visita Real, la de Felipe II a Sevilla (véase MAL LARA, J. DE, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la Católica Real Majestad del rey D. Philippe, N.S.* Sevilla: A. Escribano, 1570): véase LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979, págs. 169-178.

17. Una revisión de los motivos más destacados de la decoración puede encontrarse en AGUILAR GARCÍA, M.D., «El barco como objeto artístico y viaje alegórico: la galera real de Lepanto», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 2, 1989, págs. 93-114.

18. El humanista recibió en Sevilla la traza inicial del Bergamasco, «y aviendo en ella algunos inconvenientes, y diziéndolos yo al conde de Monte Agudo, me encargó hiziesse algunos apuntamientos sobre ella». (*Juan de Mal Lara. Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 182).

El programa ornamental de la Galera Real era sumamente ambicioso: se quiso componer en la nave todo un mundo alegórico capaz de modelar las virtudes guerreras del joven capitán. En las primeras páginas de su texto, quiere el humanista mostrar que los peligros del enfrentamiento con el turco son comparables a la expedición de Jasón,¹⁹ y aunque el de los Argonautas fuera un viaje mítico, quizá haya en él algo de verdad:

Bien entiendo que nos dirán los más graves que esto de navegación [la de Jasón] fue burla y fábula, pero será bien que estos mismos lean el camino que hizo la nave Vitoria con Fernando de Magallanes, y juntamente todas las armadas que deste río de Guadalquivir han salido a todas las partes de las Occidentales Indias con el trabajo e industria de don Cristóval Colón, y assí no se espantarán de tormentas que naves ayan passado, de maravillas que hombres ayan visto, de monstros que se ofrecieron assí en el mar como en la tierra, y desta suerte ni les parecerá burla passar la nao por entre las peñas Cyaneas y las diosas apartarlos, ni el domar toros o matar dragones, donde tanta multitud de peligros marinos, de huracanes, tempestades y pescados han visto, pasado, temido y recelado.²⁰

Lejana era la Cólquide, pero mucho más lo es el Nuevo Mundo. Incluso podría compararse la Galera Real como objeto simbólico con la madera de la nave Argo:

deziase della que tenía una tabla que hablaba, cortada de la selva Dodonea, donde las enzinas hablaban, y que las diosas Palas y Juno la hizieron, por la ignorancia de aquellos tiempos y aun de los de ahora en Indias, que se espantaban que una nave sin tener pies anduviesse y bolase con aquella manera de alas sin ser ave, y llegase tan derechamente donde quería sin tener ojos.²¹

No fue el humanista quien escogió el motivo de la nave de Jasón, pues ya en la *Relación* inicial llegada de la Corte el Bergamasco había estipulado que

El primero quadro, que será el de media popa, tendrá de pintura la nave de Argo, en que fue Jasón con Hércules y los otros héroes a conquistar el vellocino dorado... El campo será acompañado con la descripción del estrecho de Constantinopla y del Mar Mayor, en la última parte del qual estaba Colchos, agora llamado el Caffa, que ha parecido dar principio de esta historia, pues quieren dezir algunos que della lo tuvo la empresa del Tusón, que es la insignia de su Magestad, y la que tiene el señor don Juan.²²

La *Relación* del Bergamasco es corregida en el *Apuntamiento* de Mal Lara: «Aunque Colchos está en el rincón del Ponto Euxino, a la parte oriental, no se llama el Caffa sino la Mengralia, y lo que es Caffa es una ciudad llamada antiguamente Theodosia, en la parte occidental del Bósforo Cimerio».²³ Esta primera precisión geográfica deja ver el esfuerzo del humanista se-

19. Sobre la nave Argo como antecedente de la Galera Real, véase ÉDOUARD, S., «Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 172, 2007, págs. 4-27.

20. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, págs. 223-224.

21. *Ibidem*, pág. 224. La ciudad de Dodona, en el Epiro, era célebre por el oráculo de Zeus, que emitía sus vaticinios a través de las encinas; véase *Odisea* 14, 327 ss. = 19, 296 ss. Más avanzado el libro, el humanista menciona que «Plinio le da à Jasón» la invención de la nave luenga, que es la galera (*ibidem*, pág. 373); según otra versión muy difundida, que parte de Eurípides (EURÍPIDES, *Andrómaca* 865), la nave Argo fue el primer navío que surcó los mares. Pero haber sido el primero en navegar en galera no es suficiente: «poco loor fuera de Jasón hallar la galera si no la exercitara por aquel camino que Orpheo y otros cuentan» (*Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 189); al mítico Orfeo atribuía la tradición unas *Argonáuticas* anónimas compuestas en griego en época tardía, ya que en ellas el músico y argonauta se expresa en primera persona.

22. *Ibidem*, págs. 184-185.

23. *Ibidem*, pág. 185; el humanista identifica correctamente la Cólquide con la Mengrelia, Mengralia o Mingrelia –hoy parte de Georgia–, distinta del Caffa –hoy la ciudad de Teodosia, en Ucrania–, al oeste del Bósforo Cimerio –actual estrecho de Kerch, entre el Mar Negro y el de Azov.

villano por modificar, en lo posible, el plan original de la decoración. Pero añade más: «y así no es buena aquella descripción, y que la orden del Tusón venga de Jasón hace poco al caso para declarar aquellos buenos auspicios de ser este negocio del señor don Juan favorecido por las inteligencias superiores del cielo, que en Palas y Juno se denotan».

Los héroes de la mitología grecolatina tienen virtudes y defectos, como reconoce el propio Bergamasco:

Atento que Jason usó de un engaño contra otro, y parece que no se puede reprehender, antes conviene al valeroso capitán ser astuto; viéndose oprimido de la astucia y engaño de su enemigo representado por la serpiente o dragón, le es lícito prevalerse de otros semejantes.²⁴

Aun así, este Jasón es el de la poesía épica,²⁵ auxiliado por una joven y esperanzada Medea: «la Medea es el consejo y virtud también que da remedio para todo, y de allí resulta el premio que en estas hazañas se gana».²⁶ Significativamente, se omite toda referencia al viaje de vuelta de los Argonautas, que se adentra paulatinamente en la tragedia;²⁷ así, la victoria de Jasón en la Cólquide puede inspirar la empresa de don Juan, para

que despoje a los estraños de las tierras y thesoros que son verdaderamente de los que sirven a Dios, y pues todo el mundo era de cristianos y aquellas tierras tiene usurpadas moros, turcos y luteranos,²⁸ con el favor divino y el calor del rey Nuestro Señor las redusga al primer poseedor.²⁹

Más llamativa es la desconfianza ante el personaje de Alejandro Magno en cuanto modelo para don Juan; aunque Mal Lara aprueba el arrojado de Alejandro lanzándose el primero a atravesar el río Gránico,³⁰ no le resultan ejemplares sus cualidades morales; por eso, cuando el Bergamasco sugiere que «se podrá poner [una estatua de] Alexandro con la mano derecha abierta, notando liberalidad en los príncipes, que tanto importa, y un título, *Feliciter omnia*, con que encubrió este tantos defectos y le dio perpetua fama», Mal Lara responde:

Lo que toca a Alexandro ni se ponga ni se trate dello, porque no queremos que el señor don Juan encubra vicios con liberalidad, sino que sobre todas sus virtudes resplandesca su magnificencia, y porque de Philippo se lee que reprehendía a su hijo Alexandro porque no tenía moderación en el hazer mercedes a sus soldados, que los echava a perder, según Cicerón lo trae en el libro que hizo *De officiis*.³¹

No solo la *virtus* de los héroes escogidos, sino también sus *mores*, deben servir de inspiración al capitán. Tampoco ha de faltarle la prudencia de Ulises; dice el Bergamasco:

24. *Ibidem*, pág. 186.

25. Véase, por ejemplo, los *Argonautica* del poeta helenístico Apolonio de Rodas.

26. Juan de Mal Lara. *Obras completas*, II..., pág. 187.

27. En la emblemática renacentista, el personaje de Medea es mucho más frecuente que el de Jasón; véase ALCIATI, A., *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 86, en que el amor de Medea salva a Jasón de los peligros del Fasis; sobre la crueldad de Medea infanticida, en cambio, *ibidem*, págs. 62 y 208. ANEAU (ANEAU, B., *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*. Lyon: Mathieu Bonhomme, 1552) deplora el descuartizamiento de Absirto (pág. 67) y el asesinato *ad ora parentis* de los dos niños (pág. 73).

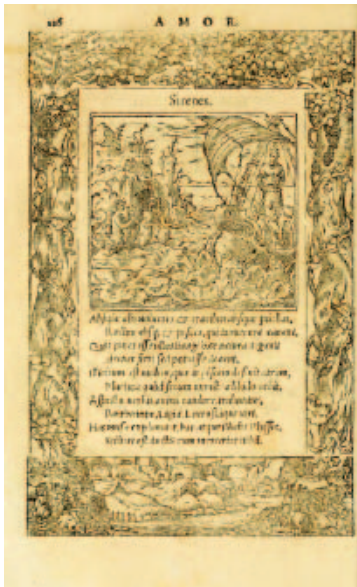
28. Esta alusión a los luteranos en un contexto geográfico ajeno es indicio de algo que veremos más adelante; de modo similar, a propósito de uno de los jeroglíficos de la tijera o ayuda de flecha, dice Mal Lara (*Juan de Mal Lara. Obras completas*, II..., págs. 291-292): «los sacerdotes egipcios, para ponernos delante un cruel, un ingrato, un injusto y, en fin, un impío o erege señalavan un hipopótamo». Esto último procede de VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basel: M. Isengrin, 1556, pág. 208v., exceptuando la alusión al hereje.

29. Juan de Mal Lara. *Obras completas*, II..., pág. 229.

30. *Ibidem*, pág. 194.

31. *Ibidem*, págs. 196-197; véase CICERÓN, *De officiis* 2, 53.

1. Anónimo
Ulises y las sirenas. SIRENES, grabado para *Emblemata* D.A. Alciati, *denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, de Andrea Alciato, Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 126.



El cuarto y último término será una figura que represente a Ulixes puesto al canto de las Serenas atapando las orejas con las manos, y una letra que diga *Ne dulcia laedant*, para denotar que el buen capitán no ha de dar oídos a los aduladores representados por las Serenas, que con sus mentiras y dissimulaciones destruyen los príncipes y los privan del sano entendimiento.

Pero Ulixes sí que oyó a las sirenas, por lo que Mal Lara replica:

Esto es todo contra la fábula, por lo que se cuenta en Homero, y conforme a razón, porque en el duodécimo libro de *La Odissea*³² se cuenta que, aviendo de pasar Ulixes por delante de las piedras de las Serenas, cerró con cera los oídos de sus compañeros, y él se ató enhiesto en el árbol de la galera, los oídos abiertos, y oyó la música de las Serenas con tan grande desseo de desatarse que dezía a sus compañeros que lo soltassen para irse donde ellas esta-

ban, y los compañeros dándose priessa a remar pasaron aquel peligro. Declarándose aquí la razón del hombre prudente cuánto puede en sus sentidos, que los haze trabajar en evitar las cosas que en el deleite podrían ser dañosas, y así en ellos está bien que tengan los oídos cerrados *ne dulcia laedant*, porque las dulçuras no les hagan mal, y él como entendimiento, y libre en el albedrío.³³

En un emblema de Alciato³⁴ que reproduce la misma escena, Ulises representa al hombre docto y las sirenas a las meretrices (ilustración 1).

Otro personaje que viene al caso es Prometeo, aunque no el Prometeo creador y benefactor, sino el torturado por el águila:³⁵

El término que seguirá luego, un Prometeo con el águila que le está royendo el corazón,³⁶ para significar que al valeroso capitán le han de combatir siempre altos pensamientos... Para representar al señor don Juan que ha de tener en pie en el corazón la memoria de su glorioso padre y deshacerse para imitarlo en pensamientos altos representados por el águila, que demás de esto es la insignia imperial.³⁷

Esta vez, Mal Lara está conforme con el símbolo, que tiene el mismo sentido en el emblema de Alciato sobre el tema³⁸ (ilustración 2), pero opuesto en el de Barthélemy Aneau³⁹ (ilustración 3), que con el lema *Curiositas fugienda* aconseja evitar el ansia de saber más de lo que conviene. En otro pasaje de la *Descripción*, Mal Lara cita una versión distinta del mito:

32. Véase *Odisea* 12, 166-201. La estrategia de Ulises había sido aconsejada por la maga Circe, quien ponía así de relieve la superioridad del héroe sobre sus compañeros (*ibidem*, 40-55).

33. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 195.

34. ALCIATO, A., *Emblemata...*, pág. 126.

35. El águila, uno de los monstruos nacidos de Equidna y Tifón, fue enviada por Zeus para castigar a Prometeo por haber engañado al padre de los dioses en favor de los hombres: véase HESÍODO, *Teogonía* 535-616. En versiones posteriores (véase, por ejemplo, HIGINO, *Fabulae* 142), Prometeo aparece incluso como creador de la raza humana.

36. El corazón en la versión de Higinio, aunque en las fuentes griegas era el hígado, sede de los sentimientos y las pasiones.

37. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II...*, pág. 192.

38. ALCIATO, A., *Emblemata...*, pág. 112.

39. ANEAU, B., *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*. Lyon: Mathieu Bonhomme, 1552, pág. 90.

2. Anónimo
*Prometeo. QVAE
 SVpra NOS, NIHIL
 AD NOS*, grabado
 para *Emblemata*
 D.A. Alciati,
denuo ab ipso
autore recognita,
ac, quae
desiderabantur,
imaginibus
locupletata, de
 Andrea Aliciati,
 Lyon: Macé
 Bonhomme para
 Guillaume
 Rouille, 1550,
 pág. 112.



3. Pierre Eskrich
 y/o Bernard
 Salomon
Prometeo.
 CVRIOSITAS
 Evgienda,
 grabado para
Picta poesis.
Ut pictura poesis
erit, de
 Barthélémy
 Aneau, Lyon:
 Mathieu
 Bonhomme,
 1552, pág. 90.

Es opinión también que fuese esta águila buitre, y significaría el movimiento del mundo, porque el mundo con la vuelta ligera de su máquina se revuelve velozmente, y se conserva con la perpetuación de los cuerpos que nacen y mueren, y como algunos sabios pusieron la silla de la sabiduría en el corazón, querían decir que el mundo se sustentaba con la providencia de la divina sabiduría que no se puede acabar, ni el mundo para un poco de su mantenimiento. Esto dize Pierio Valeriano,⁴⁰ tras-tocando ciertas palabras de Fulgencio.⁴¹

La variante del buitre procede de una *contaminatio* del castigo de Prometeo con el suplicio eterno (en el Hades, no en el Cáucaso) del lujurioso Ticio, confusión frecuentísima desde la época tardía y que tuvo amplio recorrido en la Edad Media y el Renacimiento.⁴² Ya que había dos versiones, Mal Lara podía elegir la que más conviniera en cada caso:

Así viene muy bien que el mundo se mantuviese en un tiempo con la sabiduría del César Máximo y, siendo águila, está bien para el ejemplo del señor don Juan, y será bien que se aplique al águila imperial del padre, que siempre da en las entrañas al hijo la memoria de los hechos gloriosos... Y aquí se entiende que no solamente tiene el señor Don Juan memoria de la virtud de su padre, sino también que perpetuamente el cuidado de lo que deve así mismo le acompaña aun quando los otros están descansados.⁴³

Tal vez el personaje más adecuado no sea Prometeo, ni el marino Ulises, ni siquiera Jasón, sino Hércules. Cuando el Bergamasco duda de si será demasiado arrogante poner en el exterior de la popa «la estatua de Hércules sustentando la esfera del mundo con un mote que diga *Haud succumbet*», Mal Lara replica que

40. VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea: M. Isengrin, 1556, pág. 134v. Sobre la importancia de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano como fuente de Juan de Mal Lara, véase CARANDE HERRERO, R., «Juan de Mal-Lara y Pierio Valeriano», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989, vol. 3, págs. 399-404 y CARANDE HERRERO, R., «Pierio Valeriano, fuente de Juan de Mal-Lara», *Studi Umanistici Piceni*, 20, 2000, págs. 260-267.

41. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II...*, pág. 259; véase FULGENCIO, *Mythologiae* 2, 6. Pero ya Valerio Flaco (VALERIO FLACO, *Argonautica* 7, 355-359), había hablado del buitre –en lugar de águila– que atormentaba a Prometeo en el Cáucaso.

42. El gigante Ticio fue castigado por haber intentado violar a Leto, amante de Zeus: véase *Odisea* 11, 576-581, donde se habla de dos buitres; uno solo en otras fuentes, como la *Eneida* de Virgilio 6, 595-600. Junto a Tántalo, Ixión y Sísifo, Ticio es torturado eternamente en el Hades: véase el emblema que le dedica La Perrière (LA PERRIÈRE, G., *La morosophie... Contenant cent emblemas moraux*. Lyon: M. Bonhomme, 1553, núm. 46). Sobre la confusión al interpretar las representaciones artísticas de Prometeo y de Ticio, véase PANOFKY, E., *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1980, pág. 281.

43. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II...*, pág. 259.

lo que toca a Hércules no se debe atribuir a arrogancia... Y bien entendemos que el mundo que está sobre Hércules es el cargo que se da a Su Excelencia, y para esto viene muy bien, porque estando delante de su Magestad, que es el Atlante desta marina, dirá bien en aquel término *nec me labor iste grauabit*, que son palabras de Eneas.⁴⁴

4. Giulio Bonasone (grabador) Prospero Fontana y Parmigianino (inventores) *Hércules*. FORTIS, MODESTVS ET POTENS, grabado para *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat, libri quinque*, de Andrea Bocchi, Bolonia: Societatem Typographix Bononiensis, 1555, LIB. II, símbolo LV.



Si el episodio de Hércules y Atlante⁴⁵ es una metáfora del nombramiento de don Juan de Austria, las aventuras de Hércules –muchas más que doce– son recordadas a lo largo de la *Descripción* como ejemplo de fortaleza y perseverancia;⁴⁶ Hércules fue vencedor de toda clase de monstruos –las dificultades que esperan al Capitán general–; trajo las manzanas de oro del Huerto de las Hespérides, «que significan moderación de saña, templanza de avaricia, menosprecio de deleytes»;⁴⁷ embarcó junto a Jasón en la nave Argo⁴⁸ y, junto con Teseo, derrotó a las Amazonas, con lo que «declárase que Su Excelencia, ayudado de la potencia de Su Magestad, vencerá los turcos y ganará sus despojos, pues están en las regiones que las Amazonas solían poseer».⁴⁹ El semidiós suele aunar en los emblemas la fuerza física con la moral, como en Bocchi:⁵⁰ *Fortis, modestus et potens* (ilustración 4).

Siendo la mitología clásica una fuente inagotable a la hora de trazar un proyecto como este, Mal Lara se muestra reticente ante ciertos símbolos de origen distinto que propone el Bergamasco. Voy a centrarme en dos de ellos. El primero, el unicornio:

En el tercero quadro se pintará un unicornio, adonde le esperen otras fieras para que purgue las aguas venenosas, con una letra que diga *Vt intrepide bibant*, para representar a su Excelencia que al entrar en la mar háse assigurar los demás, que temerosos de los cosarios no osan navegar.

No le parece deseable a Mal Lara la excesiva osadía para don Juan, pues

En ofrecerse a los peligros el capitán primero que todos, sucederían tales inconvenientes que llevassen la jornada toda a mal fin, y assí no en todas partes ni todos se han de ofrecer primeros a los peligros, y si el general se a de aventurar a esto, ay grandes razones de que agora alço la mano.⁵¹

44. *Ibidem*, págs. 196-197; véase VIRGILIO, *Eneida* 2, 707.

45. Tras la derrota de los gigantes, Atlante fue condenado por Zeus a sostener eternamente la bóveda del cielo en el país de los Hiperbóreos, junto al Polo Norte: véase PÍNDARO, *Píticas* 4, 289-290. La versión más extendida del mito cuenta que Heracles / Hércules sostuvo el cielo mientras Atlante iba a buscar las tres manzanas de oro del Jardín de las Hespérides: véase, por ejemplo, APOLODORO, *Bibliotheca* 2, 5, 11.

46. Y también porque Mal Lara tenía compuesto un poema sobre el semidiós, que a fecha de hoy permanece inédito (Biblioteca da Ajuda, Lisboa, ms. a: *Hércules animoso, dirigido al Príncipe D. Carlos Nuestro Señor...*, signatura 50-1-38.) El mismo personaje fue representado en el primer arco del *Recebimiento* a Felipe II: véase *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, págs. 37-43.

47. Las tres virtudes de Hércules están explicadas en VALERIANO, P., *Hieroglyphica...*, pág. 396v.

48. Aunque nunca llegó a la Cólquide, ya que su viaje acabó en Misia, al noroeste de Anatolia. En el contexto de la *Descripción* no cabe mencionar que Hércules quedó en Misia para buscar a su amante Hilas, que había sido raptado por las ninfas de la región.

49. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, págs. 199-200. En la batalla del río Termodonte, en Capadocia, Hércules y Teseo vencieron a las Amazonas y se apoderaron del cinturón de Hipólita: véase APOLODORO, *Bibliotheca* 2, 5, 9.

50. BOCCHI, A., *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat, libri quinque*. Bolonia: Societatem Typographix Bononiensis, 1555, LIB. II, símbolo LV.

51. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 193.



5. Anónimo
Unicornio. DE
MONOCEROTE,
grabado para
*Historiae
animalium*, de
Konrad Gessner,
Zúrich: Cristoph
Froschauer, 1551,
LIB. I, pág. 21.

Es probable incluso que la imagen le resultara desconocida, pues aparece tardíamente en la emblemática: no hay unicornios en Alciato. Sin embargo, se trata de un animal mítico de larga tradición: a partir de una breve referencia de Aristóteles, que lo llamó «asno de la India»,⁵² Plinio dice que el *monoceros* es un animal similar al caballo, aunque con cabeza de ciervo, patas de elefante y cola de jabalí; y que no puede ser capturado vivo.⁵³ La fantasía desbordante de Eliano⁵⁴ afirma que su cuerno es antídoto contra cualquier veneno. Con estos precedentes, y la ambigua traducción de *μονόκερως*, «de un solo cuerno», en la *Biblia Vulgata*,⁵⁵ el unicornio pasó al *Fisiólogo* latino,⁵⁶ cuyo manuscrito, del siglo VIII, era traducción de un original griego. A partir de entonces, el unicornio apareció en los bestiarios medievales como un animal espiritual, símbolo de Jesucristo.⁵⁷ Vemos luego unicornios en la pintura y en los tapices flamencos de alrededor de 1500: entre estos últimos, son célebres los del Musée de Cluny y The Cloisters. Pero la depuración renacentista del símbolo y su llegada a la emblemática provienen de las *Historiae animalium* de Konrad Gessner⁵⁸ (ilustración 5), quien se muestra sumamente escéptico sobre las propiedades curativas del unicornio. Poco después el símbolo pasa a los emblemas e *imprese*, en concreto al *Dialogo* de Paolo Giovio, cuya *editio princeps* de Roma⁵⁹ ya es póstuma, dado que Giovio había muerto en 1552; la primera edición ilustrada es de 1559. En la *impresa* del Giovio⁶⁰ (ilustración 6) vemos al unicornio, con el lema *Venena pello*, purgando de veneno una fuente rodeada de serpientes venenosas; el cuerno del unicornio como antídoto lo recogerá luego Zsámboky



6. Anónimo
Unicornio.
VENENA PELLO,
grabado para
*Dialogo delle
imprese militari
et amorose*, de
Paolo Giovio,
Lyon: Guillaume
Rouille, 1559,
pág. 66.

52. ARISTÓTELES, *Historia animalium* 2, 1.

53. PLINIO, *Naturalis Historia* 8, 76.

54. ELIANO, *Historia animalium* 3, 41.

55. *Vnicornis* en los *Salmos* e *Isaías*, aunque *rhinoceros* en otros libros del Antiguo Testamento; véase ROIG CONDOMINA, V.M., «Rhinoceros versus unicornem», *Ars longa. Cuadernos de arte*, 1, 1990, págs. 82-83.

56. *Physiologus* [SBORDONE, F. (ed.)]. Milán: D. Alighieri, 1936, versión B, núm. 16.

57. Sobre esto, véase EINHORN, J., *Spiritualis unicornis: Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. Múnich: W. Fink, 1998.

58. GESSNER, K., *Historiae animalium*. Zúrich: Cristoph Froschauer, 1551, LIB. I, pág. 21 (*De monocerote*); las obras del naturalista suizo, luterano y aristotélico, fueron prohibidas en su totalidad por el *Index* vaticano de 1559.

59. GIOVIO, P., *Dialogo delle imprese militari et amorose*. Roma: A. Barre, 1555.

60. GIOVIO, P., *Dialogo delle imprese militari et amorose*. Lyon: Guillaume Rouille, 1559, pág. 66.

7. Philips Galle (grabador) Maarten van Heemskerck (inventor) *Triunfo del Tiempo*, 1565, aguafuerte, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.



en uno de sus emblemas.⁶¹ La ausencia del motivo en los *Emblemata* de Alciato –que murió en 1550, antes de la publicación del primer volumen de Gessner–, además de la incredulidad mostrada por Pierio Valeriano, que solo lo menciona en el capítulo dedicado al Rinoceronte,⁶² dejan a Mal Lara sin poder recurrir a sus fuentes predilectas.

El segundo símbolo que Mal Lara parece no conocer es el Carro del Tiempo. En una abigarrada escena propuesta por el Bergamasco para uno de los cuadros del exterior de la popa, se nos describe

el Tiempo en su carro tirado de ciervos, de la manera y con las insignias que se le aplican, en el qual llevará la Ocasión como se pinta, y un mancebo vestido de capitán que con una mano tenga asido el reloj de el tiempo y con la otra los cabellos de la frente de la Ocasión, con un mote que diga *Dum instat*.⁶³

La representación del Carro del Tiempo a que se alude aquí viene de mediados del siglo XIV, fecha de los primeros manuscritos iluminados y ediciones ilustradas de los *Trionfi* de Petrarca. Las ilustraciones del *Triumphus Temporis*, al principio sencillas y estáticas, van incorporando nuevos elementos (la guadaña, el uróboro, el Tiempo comiéndose a un niño);⁶⁴ tam-

61. ZSÁMBOKY, J.; SAMBUCUS, J., *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*. Amberes: C. Plantijn, 1564, pág. 166, con el lema *Preciosum quod utile*.

62. VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea: M. Isengrin, 1556, pág. 21v. Como no encuentra jeroglífico del unicornio, Valeriano se limita a recoger críticamente la doble traducción que encuentra en la *Vulgata*, la opinión de Plinio y las dos leyendas existentes: que solo puede amansarlo una doncella, y que contrarresta los venenos con su cuerno.

63. Juan de Mal Lara. *Obras completas, II. Recebimiento. Descripción de la Galera Real* [BERNAL RODRÍGUEZ, M. (ed.)]. Madrid: Biblioteca Castro, 2006, pág. 196.

64. Panofsky (PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1980, págs. 93-137) relaciona al Tiempo de los *Trionfi* con Saturno, ante lo cual se muestra reticente Cohen (COHEN, S., «The Early Renaissance Personification of Time and Changing Concepts of Temporality», *Renaissance Studies*, 14, 2000, págs. 301-328); para Pinson [PINSON, Y., «Moralised

bién aparece el Carro del Tiempo en pinturas independientes del texto, como los *Trionfi* de Francesco di Stefano Il Pesellino (c. 1450) o de Jacopo del Sellaio (1480-1484).⁶⁵ Un aguafuerte flamenco de mediados de siglo XVI, obra de Philips Galle (ilustración 7), puede dar idea de lo que describe el Bergamasco. El «mancebo en traje de capitán» que agarra los cabellos de la *Occasio caluata* es don Juan de Austria aprovechando el momento preciso. La figura de la Ocasión es muy común en la emblemática: Alciato⁶⁶ (ilustración 8) nos la presenta con los atributos –un solo mechón de pelo, alas en los pies, un cuchillo en la mano– que especificaba un epigrama de la *Anthologia Graeca*.⁶⁷ Pero ya había reproducido el texto griego Erasmo de Rotterdam en su adagio *Nosce tempos*:⁶⁸ el tiempo que pasa irremisiblemente y la oportunidad que no hay que dejar pasar son dos conceptos necesariamente próximos.

En la trastienda siempre está Erasmo. Aunque su obra no sea emblemática ni jeroglífica, tiene un alcance mucho más amplio, y puede suministrar a Mal Lara –que jamás cita su nombre– muchas de las referencias a autores clásicos con que está salpicada la obra.⁶⁹ Es clara la huella de los *Adagia* en una figura sugerida por Mal Lara para otro de los frisos del exterior de la popa: «si pareciera más a propósito, será esta figura un sileno, que denote lo mismo [el silencio], como era la divisa de Alcibiades, con una letra que diga *Secreta belli in occulto*, siendo como es necesario que las cosas de la guerra las traten los capitanes con mucho recato y secreto».⁷⁰ *Sileni Alcibiadis* es uno de los adagios más extensos y célebres de Erasmo,⁷¹ publicado desde 1517 como ensayo independiente y pronto traducido a las diversas lenguas vernáculas,⁷² por lo que su difusión fue amplísima. Tras el *Index* vaticano de 1559,⁷³ que prohibió expresamente el librito, la edición expurgada conservó una pequeña parte del texto, eliminando toda referencia al clero contemporáneo.⁷⁴ Aunque los humanistas seguían leyendo a Erasmo, su nombre era celosa-



8. Anónimo *Ocasión. IN OCCASIONEM*, grabado para *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*, de Andrea Alciato, Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 133.

Triumphal Chariots: Metamorphosis of Petrarch's Trionfi in Northern Art (c. 1530-c. 1560)», en ALEXANDER-SKIPNES, I. (ed.), *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*. Turnhout: Brepols, 2007, pág. 203], los carros de triunfo fueron evolucionando desde la procesión triunfal a la advertencia alegórica y moral de sentido cristiano.

65. Sobre los Carros del Tiempo, véase COHEN, S., «The Early Renaissance...», págs. 301-328.

66. ALCIATO, A., *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, pág. 133.

67. *Anthologia Graeca* 16.275 (*Anthologia Planudea*). Es bien conocida la utilización de la *Anthologia Planudea* por parte de Alciato: véase, entre otros, UREÑA BRACERO, J., «Alciato, traductor de la *Antología Planudea*: criterios de selección», *Anuario de Estudios Filológicos*, 20, 1997, págs. 439-449 y UREÑA BRACERO, J., «Alciato y el poder de la palabra: poesía, retórica y jeroglíficos», *Anuario de Estudios Filológicos*, 24, 2001, págs. 437-451; para Praz: «entre los emblemas de Alciato y los epigramas de la *Antología* hay solamente una diferencia de nombre». PRAZ, M., *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Traducción de José María Parreño. Madrid: Siruela, 1989, pág. 26.

68. ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor, centuriaeque totidem. Quibus etiam quinta additur imperfecta*. Basilea: Officina Frobeniana, 1536, adagio 670.

69. El erasmismo de la *Philosophía Vulgar* de Mal Lara –cuya tabla de autoridades no incluye a Erasmo– ha sido puesto de relieve por CASTRO, A., «Juan de Mal Lara y su *Filosofía vulgar*», en *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, 1925, vol. 3, págs. 563-592, y SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F., *Los «Adagia» de Erasmo en la «Philosophía Vulgar» de Juan de Mal Lara*. Nueva York: Hispanic Institute, 1944.

70. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 190.

71. ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor...*, adagio 2201; el adagio aparece por primera vez en la edición de Basilea, 1515.

72. Véase ERASMO, D., *Sileni Alcibiadis. Per Des. Erasmus Roterodamum*. Basilea: J. Froben, 1517; sobre esto, véase BATAILLON, M., *Erasmus y el Erasmismo*. Barcelona: Crítica, 2000, pág. 19.

73. *Index auctorum et librorum prohibitorum, qui ab officio Sanctae Romanae et Vniuersalis Inquisitionis caveri ab omnibus... mandantur*. Roma: I. Salviani, 1559.

74. ERASMO, D., *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt, Pauli Manutti studio atque industria... ab omnibus mendis vindicata*. Florencia: F. Giunta, 1575, col. 835-836; véase BATAILLON, M., *Erasmus y el Erasmismo...*, pág. 66.

mente ocultado. Y con más razón en el caso de Mal Lara, que había tenido ya algún problema con la Inquisición: en 1561 pasó unos meses en la cárcel del castillo de Triana, acusado de haber compuesto unos versos anticlericales que circulaban por Sevilla; la sospecha tuvo su origen en el hecho de que cinco años antes el humanista había compuesto unos versos en honor de Constantino Ponce de la Fuente, con motivo de su elección como canónigo magistral de la catedral de Sevilla; posteriormente, el *Doctor Constantino* fue acusado de protestantismo y preso, hasta su muerte en 1559, en el mismo castillo de la Inquisición.⁷⁵ La amarga experiencia del propio Mal Lara, y en suma el ambiente contrarreformista creado tras los *Índices* de 1559, aconsejaban ser muy cauto al citar libro de autores prohibidos; la misma cautela motivó, seguramente, las alusiones a los herejes.⁷⁶

Encontramos otra evidente referencia a Erasmo, esta vez combinada con temas emblemáticos, cuando el Bergamasco dispone lo que habrá de figurar en uno de los frisos del exterior de la popa: «El friso de este quadro [de los ocho vientos] será de tortugas y delfines, que estos significan tempestad y aquellos tranquilidad, y por entrambas se representa la divisa tan celebrada, *Festina lente*».⁷⁷ En su *Apuntamiento*, nuestro humanista replica:

No creo que nació este adagio griego, en latín *Festina lente*, para significar tranquilidad o tempestad, sino él era de una empresa de un áncora y un delfín a ella rebuelto, en que se declarava el remedio de la república con el sossiego del áncora y la consideración de la presteza en los negocios públicos, acompañados con una cierta ordenança. Por que el medio conserva todas las cosas, y assí era buen emblema una saeta con un pescado que llaman los griegos *echeneis* y los latinos rémora rebuelto a él, para que la presteza y tardança se abraçassen y tuviessen un medio que fuesse un título, *Matura*: y esto es lo que cumple a los grandes capitanes, que se guíen con prudencia.⁷⁸

Cuando –en este y otros muchos pasajes– Mal Lara menciona un «adagio griego puesto en latín», se refiere a los *Adagia* de Erasmo.⁷⁹ El adagio en cuestión⁸⁰ fue incluido en la colección a partir de la edición aldina de 1508.⁸¹ El humanista holandés comenta el áncora y el delfín de la marca de Aldo Manuzio, y un poco más adelante reconoce haber visto el mismo jeroglífico en un volumen que acababa de conocer; según Wesseling,⁸² se trata de una alusión velada a la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna.⁸³ Es interesante ver cómo Erasmo proporciona a Mal Lara la teoría completa del emblema, mientras que Alciato compone dos versiones distintas con similar sentido: por un lado el áncora y el delfín, con la interpretación que recoge Mal Lara (ilustración 9), y por otro la saeta y la rémora con el lema *Maturandum* (ilustración 10)

75. Véase BATAILLON, M., *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du xvr*. París: E. Droz, 1937, pág. 754, y SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F., *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*. Nueva York: Hispanic Institute, 1941, págs. 87-95.

76. Véase n. 28.

77. Áncora y delfín son atributos del Betis en el *Recebimiento*, véase *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 44. Véase además WESSELING, A., «Devices, Proverbs, Emblems. Hadrianus Junius' *Emblemata* in the Light of Erasmus' *Adagia*», en BOLZONI, L.; VOLTERRANI, S. (eds.), *Con parola brieve e con figura. Emblemata e imprese fra antico e moderno*. Pisa: Edizioni della Normale, 2008, págs. 87-133.

78. *Juan de Mal Lara. Obras completas, II...*, pág. 192.

79. Con alguna rara excepción en que se trata de los *Adagia* de Adriaen de Jonghe (DE JONGHE, A., *Adagia*, Basilea: Frobe, 1558), publicados como *addendum* a los de Erasmo.

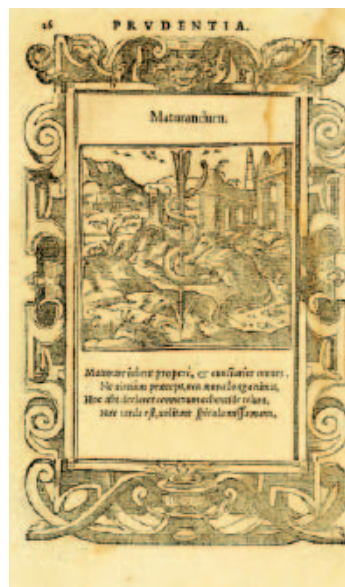
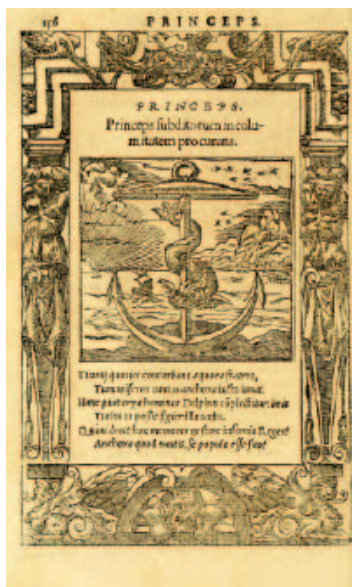
80. ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor...*, adagio 1001.

81. ERASMO, D., *Adagiorum Chiliades tres ac Centuriaefere totidem*. Venecia: Aldo Manuzio, 1508.

82. WESSELING, A., «Devices, Proverbs...», pág. 90.

83. COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili*. Venezia: A. Manuzio, 1499; según Pozzi el *terminus post quem* para la redacción de la *Hypnerotomachia* es 1480; en cuanto a la autoría, Pozzi reafirma la tesis del Francesco Colonna dominico: véase COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili* [POZZI, G.; CIAPONNI, L.A. (eds.)]. 2 vols. Padua: Antenore, 1980, págs. 3-9 y 3*-10* respectivamente. El nombre del autor, que aparece en un acróstico, no fue descubierto hasta la edición francesa de 1561: véase COLONNA, F., *Discours du songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia*. París: J. Kerver, 1561.

9. Anónimo
Áncora y delfín.
 PRINCEPS
 SUBDITORUM
 INCOLUMITATEM
 PROCURANS,
 grabado para
Emblemata D.A.
 Alciati, *denuo*
ab ipso autore
recognita,
ac, quae
desiderabantur,
imaginibus
locupletata, de
 Andrea Alciato,
 Lyon: Macé
 Bonhomme para
 Guillaume
 Rouille, 1550,
 pág. 156.



10. Anónimo
Saeta y rémora.
 MATURANDUM,
 grabado para
Emblemata D.A.
 Alciati, *denuo*
ab ipso autore
recognita,
ac, quae
desiderabantur,
imaginibus
locupletata, de
 Andrea Alciato,
 Lyon: Macé
 Bonhomme para
 Guillaume
 Rouille, 1550,
 pág. 26.

y, en el epigrama, el término griego *echeneis*;⁸⁴ este último emblema es una variante alciatea en la que el animal y el utensilio tienen sentido inverso al del emblema anterior, pues la flecha es rápida y la rémora la detiene.⁸⁵ La rémora fue muy empleada en la emblematología: el propio Alciato la utiliza en otro emblema, y reaparece en Corrozet⁸⁶ y Zsámboky.⁸⁷ Como era de esperar, Pierio Valeriano la considera un admirable jeroglífico.⁸⁸

El mundo animal, ya sea real o legendario, da pie a todo un abanico de interpretaciones; los héroes históricos y míticos tienen partes buenas y malas: la propia mitología es un compendio de muchas versiones. Los símbolos son múltiples y polisémicos, lo que facilita la elección de las ideas que más convengan a cada ocasión. Con este acervo cultural e iconográfico, Mal Lara puso todo su empeño en reformar la traza inicial del Bergamasco desde la óptica de su propia erudición y circunstancias. Cuando recuerda la mitología clásica, sus prodigios le resultan comparables a los misterios que aún guardaba el Nuevo Mundo; la emblematología y la jeroglífica, tan de moda en su tiempo, le ofrecen multitud de imágenes y metáforas aplicables a la galera. Se trata de crear una nave que hable a su joven capitán, recordándole las virtudes de los héroes e instándole a imitarlas; pero, más allá de la creación de un conjunto de alegorías, el humanista se detiene a explicar el porqué de los símbolos, aduciendo innumerables fuentes. Lógicamente el humanista vuelve su mirada a los clásicos grecolatinos, pero a veces no tiene que ir tan lejos a buscar referencias, ya que las encuentra en sus autores favoritos, Alciato y Pierio Valeriano. Y por debajo, siempre veladamente en razón de las circunstancias, se percibe la influencia de los *Adagia* de Erasmo, la mayor fuente de erudición humanística: así el trabajo de Mal Lara es, a pequeña escala, un *Herculeus labor*.⁸⁹

84. ALCIATO, A., *Emblemata D.A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata.* Lyon: Macé Bonhomme para Guillaume Rouille, 1550, págs. 156 y 26 respectivamente.

85. Ἐχηνήϊς significa «que detiene los barcos», como ya dice Aristóteles en *Historia animalium* 2, 14; cuando Eliano explicó esta etimología (*Historia animalium* 2, 17) proporcionó un excelente símbolo a la iconología renacentista.

86. CORROZET, G., *Hécatomgraphie. C'est-à-dire les descriptions de cent figures & hystoires...* París: D. Janot, 1540, pág. D8v.

87. ZSÁMBOKY, J.; SAMBUCUS, J., *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis.* Amberes: C. Plantijn, 1564, pág. 105.

88. ALCIATO, A., *Emblemata...*, pág. 90; ZSÁMBOKY, J.; SAMBUCUS, J., *Emblemata, cum aliquot...*, pág. 205; VALERIANO, P., *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii.* Basilea: M. Isengrin, 1556, pág. 213v.

89. Véase ERASMO, D., *Adagiorum chiliades quatuor, centuriaeque totidem. Quibus etiam quinta additur imperfecta.* Basilea: Officina Frobeniana, 1536, adagio 2011 *Herculei labos: citandum autem passim.*

Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación*

CANDELA PERPIÑÁ

MÚSICA ANGÉLICA EN LA IMAGEN MARIANA. UN DISCURSO VISUAL
SOBRE LA ESPERANZA DE SALVACIÓN

RESUMEN

El presente artículo pretende profundizar en el significado de la música angélica en la imagen mariana. En los llamados evangelios apócrifos, los cánticos de los ángeles son asociados por primera vez a la historia de Cristo y su madre María, apareciendo así en los momentos clave de la historia de la salvación humana. Las primeras representaciones alusivas a este tema surgen en la élite intelectual eclesiástica, pero en la Baja Edad Media, con la difusión de la literatura hagiográfica y el auge de la devoción mariana, la música de los ángeles pasa a formar parte del imaginario común. Durante la época renacentista este sentido salvífico no hace sino intensificarse, surgiendo nuevas variantes más acordes con los intereses devocionales del momento.

ANGELIC MUSIC IN MARIAN ICONOGRAPHY. A VISUAL DISCOURSE
ABOUT THE HOPE OF SALVATION

ABSTRACT

This article aims to provide an in-depth study of the meaning of angelic music in Marian iconography. In what are called apocryphal gospels, the canticles of the angels are associated for the first time in the history of Christ and his mother, Mary, appearing thus in the key moments of the history of human salvation. The first representations alluding to this question arise in the ecclesiastical intellectual elite, but in the early Middle Ages, with the diffusion of hagiographic literature and the increase in Marian worship, the music of the angels comes to form part of the shared imaginary world. During the Renaissance period this salvational meaning becomes even more intense, new variants emerging more in line with the devotional interests of the time.

PERPIÑÁ, C., «Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 29-49

PALABRAS CLAVE: Iconografía musical, música angélica, Virgen María, Cristo, salvación humana

KEYWORDS: Musical iconography, angelic music, Virgin Mary, Christ, human salvation

* El presente artículo se inscribe dentro del proyecto i+D+i *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica*. Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. HAR 2008-04437. Su realización ha sido posible gracias al disfrute de una beca predoctoral dentro del programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

CONCEPCIONES CÓSMICO-MUSICALES DE LA ANTIGÜEDAD

El concepto de música angélica surge a partir de una serie de ideas muy antiguas gestadas en las civilizaciones de Oriente Próximo que relacionan las armonías musicales con los movimientos de los cuerpos celestes y la ordenación del cosmos.¹ Ya desde entonces, se observan relaciones muy estrechas entre esta música cósmica, la vida más allá de la muerte y la existencia de un paraíso donde podrían permanecer para siempre las almas de los justos. El pasaje al otro mundo no resultaba sencillo, por lo que era necesaria la intervención de seres sobrenaturales alados que guiaran a los fallecidos hasta su destino final.² Debido a los continuos contactos culturales, estas debieron trascender a la religión judaica³ y a la filosofía griega. Es a Pitágoras, una figura oscura de carácter casi legendario, a quien se atribuye haber transmitido esta antiquísima sabiduría próximo oriental a Occidente. Pitágoras habría sido el primer griego en establecer la importancia del número como elemento configurador del universo, así como en considerar el aspecto aritmético de la música, ideas que posteriormente conocerían un gran desarrollo en el mundo grecorromano. Sin embargo, habrá que esperar a Platón para que se recojan claramente estos conceptos por escrito. En su *República*, no solo se describe la armonía cósmica y se la relaciona con el viaje que emprende el alma tras la muerte, sino que también queda personificada en una criatura alada: la sirena, cantora mítica por excelencia del mundo grecorromano (R. 10, 616c-617b) que además parece tener un carácter psicopompo, dada su frecuente aparición en contextos funerarios. Durante la época helenística, las diversas tradiciones dieron lugar a un sincretismo del que el exponente máximo es Filón de Alejandría y que abriría las puertas a nuevos relatos neoplatónicos, gnósticos y estoicos de carácter escatológico.⁴

LA IDEA DEL CANTO ANGÉLICO EN EL CRISTIANISMO

Ciertos pasajes bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento también reflejan de manera más o menos evidente estas consideraciones sonoras sobre el universo, llegando a su clímax en el *Apocalipsis* o Revelación de San Juan, donde se narra el fin de los tiempos como preludio al establecimiento del Reino de Dios y la Jerusalén celeste. Entre los momentos musicales del *Apocalipsis* destaca especialmente para el tema que nos ocupa el «cántico nuevo» de los 144.000 vírgenes en el monte de Sión en torno al Cordero místico, que simboliza a Cristo sacrificado para redimir a la humanidad (Ap 14,1-4). Con el triunfo del cristianismo, este aspecto cósmico-musical fue retomado por los Padres de la Iglesia y adaptado al nuevo pensamiento teocéntrico, visualizándose en la eterna aclamación de los ángeles en torno a Dios como símbolo de la alabanza de todo lo creado. Esta loa angélica debió de adquirir un carácter claramente musical en la primitiva Iglesia, donde se estableció un paralelismo entre los cánticos de la liturgia terrena y la actividad canora de las jerarquías angélicas que acompañan a la divi-

1. MEYER-BAER, K., *Music of the spheres and the dance of death. Studies in musical iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1970, págs. 7-8.

2. *Ibidem*, págs. 13-15.

3. En el Antiguo Testamento destaca especialmente la relación entre ángeles y cuerpos celestes. Un paisaje especialmente revelador es el del Libro de Job donde, en el momento de creación de los astros, se menciona una aclamación espiritual (tal vez de carácter musical), realizada por los llamados «hijos de Dios» (Jb 38,7).

4. Véase MEYER-BAER, K., *Music of the spheres...*, págs. 20-28.

nidad. Una de las referencias más antiguas conservadas es un fragmento de las llamadas *Constitutiones Apostolicae* (finales del siglo IV), un documento canónico-litúrgico de origen probablemente sirio. En el séptimo libro, ya se menciona que:

El ejército radiante de los ángeles y los espíritus sabios dicen a Phelmuni:⁵ «Solo hay un Dios». Y los santos Serafines junto a los Querubines de seis alas cantan la victoriosa oda en tu honor, gritando con voces incesantes, «Santo, santo, santo Sabaoth,⁶ el cielo y la tierra están llenos de tu gloria». Y las otras multitudes de los órdenes: ángeles, arcángeles, tronos, dominaciones, potestades, autoridades y potencias, gritan y dicen, «Bendita sea la gloria del Señor en su lugar». Pero Israel, tu asamblea terrena de las naciones, compitiendo día y noche con las potencias del cielo canta con todo su corazón y el alma dispuesta (*Constitutiones Apostolicae* 7, 35, 3-4).⁷

La aclamación de los serafines y querubines o *Trisagio* proviene del Antiguo Testamento (Is 6,3) y fue retomada en varias ocasiones por los teólogos en su defensa del misterio de la Santísima Trinidad (Ath.Al. *In Illud Omnia mihi tradita sunt*, 6; P.G. xxv, 218-220; Cyr.H., *Catech.* 6, 6; P.G. xxxiii, 546-547). Su carácter musical debió de consolidarse definitivamente en la Divina Liturgia o celebración eucarística de la Iglesia oriental, pues, mientras el pan y el vino son llevados al altar para dar inicio al misterio de la consagración, el coro de eclesiásticos canta el himno del triple *sanctus* representando místicamente a los querubines y contando «con la invisible participación de los órdenes angélicos».⁸ La liturgia terrena se convertía así en un pálido reflejo de aquella que eternamente se celebraba en los cielos alrededor del altar de Dios,⁹ tal y como escribe san Juan Crisóstomo (Chrys., *Hom.Oz.* 6, 3; P.G. lvi, 138). Por ello, la música de los ángeles se concebía en sus inicios como una manifestación laudatoria que incumbía únicamente a la divinidad.

MÚSICA DEL CIELO Y SALVACIÓN HUMANA

Es muy posible que la idea de la existencia de ángeles cantores en torno a Dios sea la razón de que las angélicas armonías aparezcan en la multitud de evangelios apócrifos que debieron de gestarse en Oriente entre finales del siglo II y el siglo IV.¹⁰ En ellos, la música de los ángeles, siempre cantada, aparece como testimonio de la presencia de Dios en los momentos claves de la historia de la redención humana: la Anunciación de la Virgen,¹¹ la Natividad de Cristo¹² y la Liberación de las almas del Limbo.¹³ Asimismo, las divinas armonías adquieren un papel psi-

5. Transliteración del hebreo «el único verdadero». La expresión *Phelmuni* no ha sido traducida aquí porque se supone que los lectores de la *Constitutiones* no conocían su verdadero significado; FIENSY, D., *Prayers alleged to be jewish: An examination of the «Constitutiones Apostolorum»*. Chico (California): Scholar Press, 1985, pág. 67.

6. Normalmente traducido como «Señor de los ejércitos», tal y como ocurre en Is 6, 3.

7. FIENSY, D., *Prayers alleged to...*, págs. 67 y 69. Traducción de la autora.

8. NEALE, J.M., *The liturgies of SS. Mark, James, Clement, Chrysostom and Basil, and the Church of Malabar*. Londres: J.T. Hayes, 1869, pág. 38. Traducción de la autora.

9. Véase HAMMERSTEIN, R., *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Berna: Francke, 1962, págs. 30-31.

10. Según Aurelio de Santos Otero, la mayoría de los evangelios apócrifos datan, en su núcleo primitivo, del siglo IV. Sin embargo, las posteriores traducciones y reelaboraciones pueden situarse en los siglos V, VI e incluso en el IX; SANTOS OTERO, A. DE (ed.), *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, pág. 8.

11. *Evangelio armenio de la infancia* 5,11.

12. *Evangelio del Pseudo Mateo* 13,6.

13. *Evangelio de Nicodemo* 2,8, 2; *Evangelio de Nicodemo* 2 (red. Latina B), 9, 2; *Evangelio de Bartolomé* 1, 23.

copompo en el Tránsito de María¹⁴ y en la muerte de san José,¹⁵ prefigurando de esta manera la salvación de todos los creyentes. A raíz de los evangelios apócrifos, los ángeles músicos entraban en contacto con los miembros de la Sagrada Familia y muy especialmente con la Virgen María. No obstante, hubo que esperar hasta finales del siglo XII para que en Occidente se desarrollara la devoción hacia María como instrumento de la redención divina y se la relacionara con la música celestial. Destaca especialmente san Bernardo de Claraval (1090-1153), gran defensor de su concepción virginal. En su segunda homilía sobre las excelencias de la madre de Cristo, afirma que en la Jerusalén celeste todas las vírgenes entonarán un «cántico nuevo», pero que la melodía y los versos más hermosos serán prerrogativa de María, pues a ella le corresponde haber sido madre de Dios (Bernardus Claraevallensis Abbas, *Sermones de Tempore, De laudibus Virginis Matris*, 2, 1; P.L. LXXXIII, 61).

Este concepto no era enteramente nuevo. En el cristianismo, la música del cielo es símbolo de la beatitud celestial. San Agustín ya habla en su comentario del salmo 32 de ese cántico nuevo que la humanidad entonará en el Reino de Dios tras haber sido redimida por Cristo (*In psalm. 32*, 3; P.L. XXXVI, 283), seguramente teniendo en mente el citado pasaje apocalíptico de los 144.000 vírgenes. Aun así, resulta significativo que san Bernardo mencione explícitamente a la Virgen María como el único medio a través del cual es posible la salvación. Por esa misma época, la polifacética abadesa Hildegard von Bingen (1089-1179) también atribuye a María un papel fundamental dentro de la historia sagrada. El acontecimiento fundamental en esta historia es la encarnación de Cristo, a la que quedan supeditados todos los demás momentos del relato bíblico, ya sean anteriores o posteriores a esta.¹⁶ Hildegarda, quien no por casualidad buscó el apoyo de san Bernardo,¹⁷ concibe en sus escritos y en sus composiciones litúrgicas a María como la materia prístina (*Symphonia* 10, vv. 6; *Symphonia* 54, vv. 21-23) fecundada por la acción vivificante del Espíritu Santo o primer movimiento circular del cosmos.¹⁸ Esta fecundación tiene como resultado el misterio de la Encarnación¹⁹ y también es expresada en términos musicales:

Venter enim tuus gaudium habuit
cum omnis celestis symphonia
de te sonuit.
(*Symphonia* 56, vv. 19-21)²⁰

O fili dilectissime,
quem genui in visceribus meis

14. *Libro de Juan arzobispo de Tesalónica* 3,12 y 13. *Libro de San Juan Evangelista* 44, 48 y 49. *Narración del Pseudo José de Arimatea* 11-12.

15. *Historia de José el carpintero* 23,1-4.

16. HILDEGARDA DE BINGEN, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* [FLISFISCH, M.I. (ed.), introducción, comentarios y traducción]. Madrid: Trotta, 2003, pág. 27.

17. *Ibidem*, pág. 16. Hildegarda consiguió el apoyo de san Bernardo, quien era entonces una de las figuras más importantes dentro de la Iglesia. Esta relación también se trasluce en los escritos de la santa, destacando la asociación que realiza entre la virginidad y los cánticos de la Jerusalén celeste al comentar el pasaje de los 144.000 vírgenes del Apocalipsis (*Scivias* 2,5; P.L. CXCVII, 481).

18. Para Hildegarda el Espíritu Santo es la entidad que insufla la vida y el primer movimiento del cosmos (*Symphonia* 8, vv. 1-3), un cosmos basado en el movimiento circular (*Symphonia* 4, vv. 1-4; *Symphonia* 71, vv. 3-4) cuyo origen se halla en la voluntad divina (*Symphonia* 70, vv. 10-14). Dicha concepción cósmica resulta muy semejante a la existente en la *Jerarquía Celeste* del Pseudo Dionisio Aeropagita (siglos V-VI), que a su vez es una de las primeras fuentes donde se menciona la actividad canora de los ángeles.

19. Hildegarda llega incluso a realizar un interesante paralelismo entre la Encarnación de Cristo a través de la Virgen María, los cánticos celestes de alabanza a Dios y la música litúrgica. Para ella el nexo de unión entre todas estas ideas es justamente el Espíritu Santo (*Liber epistolarum* 47; P.L. CXCVII, 221).

20. «Pues tu vientre tuvo el goce, | cuando toda la sinfonía celestial | resonó desde ti»: HILDEGARDA DE BINGEN, *Sinfonía de la armonía...*, pág. 309.

de vi circueuntis rote
sancte divinitatis,
que me creavit [...]
et in visceribus meis
omne genus musicorum
in omnibus floribus tonorum constituit.
(*Symphonia* 71, vv. 1-9)²¹

Las primeras imágenes conservadas de la música angélica datan del siglo XII. Se trata de miniaturas a página completa que representan la Gloria de la Jerusalén celeste, donde los ángeles músicos acompañan los coros de apóstoles, profetas, santos, mártires, vírgenes y bienaventurados que entonan el cántico nuevo en torno a Cristo en Majestad y su madre María, también entronizada. Así ocurre en un manuscrito inglés del *De civitate Dei* de san Agustín conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia (inicios del siglo XII, Plut. 12, cod. 17, fol. 2v) y en el *Salterio de Gloucester* (primer cuarto del siglo XIII, Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, ms. lat. 835, fol. 29v) (ilustración 1). Se trata de imágenes conceptuales, caracterizadas por la ausencia de referentes espaciales y temporales. En ellas los elementos de la composición se organizan de acuerdo con conceptos mentales, conformando diagramas esquemáticos.²² La clara disposición jerárquica de las figuras permite describir un camino de salvación que parte de los santos y mártires, continúa por María mediadora de la humanidad ante Dios y llega al propio Cristo en Majestad rodeado de las armonías angélicas que visualizan la perfección de la creación divina.

Caso excepcional es el del llamado *Hildegardis Codex* (c. 1160-1180),²³ donde la única destinataria de dichas alabanzas es la Virgen María, quien aparece coronada y sosteniendo el orbe y el cetro como reina de los cielos. Esta imagen ilustra una de las visiones de Hildegarda, en concreto aquella titulada *Symphonia de sancta Maria*, donde se describe cómo todo el séquito celeste, incluidos los nueve órdenes angélicos, rinden un homenaje musical a la madre de Dios (*Scivias* 3, 13; P.L. CXC VII, 729-731). En estas tres miniaturas se observan diversos recursos expresivos para hacer patente esa actividad canora, significada a través de los ángeles músicos. Mientras que en el manuscrito del *De civitate Dei* y el *Salterio de Gloucester* se les dota de instrumentos, en el *Hildegardis Codex* aparecen sosteniendo una larga cartela que contendría la música escrita, aunque esta no resulta visible.²⁴

La imagen conceptual diagramática de los coros de bienaventurados de la Jerusalén celeste y sus complejas connotaciones salvíficas había surgido en el seno de la intelectualidad eclesial, destinada a un reducido grupo de privilegiados. Por ello, este tipo iconográfico no parece haber tenido una gran trascendencia más allá de la página miniada y las especulaciones teológicas. Normalmente, cuando se trataba de evocar la redención humana en la decoración de las portadas y los muros de los templos, se recurría a programas visuales más directos, donde se pudiera hacer hincapié en la narración evangélica y en las historias de la Virgen y

21. «Amadísimo Hijo, a quien engendré en mis entrañas | por la fuerza de la envolvente rueda | de la santa divinidad, | que me ha creado [...] | y ha plantado en mis entrañas | toda clase de música | en toda multitud de tonos»: *Ibidem*, pág. 311.

22. GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología*, 2 vols. Madrid: Encuentro, 2009, vol. 2, pág. 72.

23. Nassauische Landesbibliothek, Wiesbaden, fol. 229r. El manuscrito desapareció durante la Segunda Guerra Mundial y hoy en día sólo quedan las reproducciones fotográficas y una copia integral miniada realizada entre 1927 y 1933. Actualmente se considera que el manuscrito fue producido en el monasterio de Hildegarda y que la propia santa supervisó los trabajos de ilustración; véase CAVINESS, M., «Hildegard as the designer of the illustrations to her works», en BURNETT, C.; DRONKE, P. (eds.), *Hildegard of Bingen. The context of her thought and her art*. Londres: The Warburg Institute, School of Advanced Study of London, 1998, págs. 29-62.

24. No obstante, cabe destacar que en el *Salterio de Gloucester* los santos y/o profetas que flanquean a la Virgen también parecen sostener largas cartelas que tal vez podrían sugerir la existencia de música escrita.

1. Anónimo
*Salterio de
Gloucester*,
primer cuarto
del s. XIII, ms. lat.
835, fol. 29v,
Bayersiche
Staatsbibliothek,
Múnich.



Cristo. Un buen ejemplo de ello es el grupo de la *Anunciación* de la portada oeste de la Catedral de Reims (c. 1245-1255), donde se visualiza la acción a través de la interacción de los personajes, sus gestos y actitudes: la buena nueva del ángel y la aceptación de María que da paso al misterio de la Encarnación. La música angélica también se halla presente, ya que bajo el doselete en



el que se apoya la figura de la Virgen aparece un ángel tañedor de salterio.²⁵ Así, mientras que el grupo escultórico muestra una voluntad narrativa, la inclusión del ángel músico alude a las especulaciones matemático-musicales de la élite intelectual eclesiástica²⁶ más que al conocimiento directo de los evangelios apócrifos.

Otra imagen que aproxima tímidamente la música celeste a una escena narrativa es *La misión del arcángel Gabriel*, que forma parte del ciclo de frescos pintado por Giotto para la capilla Scrovegni de Padua (1303-1305) (ilustración 2). En ella se representa a la divinidad entronizada y rodeada de ángeles músicos despidiendo a Gabriel que parte a anunciar a la Virgen, tal y como se figura en el registro inmediatamente inferior. La imagen de Cristo en Majestad rodeado de ángeles músicos sigue obedeciendo al mismo estereotipo formal observado en las miniaturas. Pero por otra parte, resulta evidente un interés creciente por la mimesis o imitación de la naturaleza en la representación de este tema. El aspecto naturalista de los instrumentos tañidos por los ángeles y su praxis ejecutiva dan clara muestra de ello. No obstante, aún existe una separación neta entre los angélicos intérpretes y la escena narrativa de la Anunciación que se desarrolla en el registro inferior. Este hecho probablemente obedece a la separación entre la narración sagrada revelada al género humano y la especulación teológica, esta última resultado de la mente humana en su aspiración a aproximarse a la comprensión de Dios.

Habría que esperar todavía unas cuantas décadas para que la música de los ángeles se insertara claramente en la imagen mariana. En ello desempeñó un papel el cambio de espiritualidad llevada a cabo por las órdenes mendicantes en el medio urbano, quienes pretendían humanizar

2. Giotto di Bondone
La misión del arcángel Gabriel (detalle), 1303-1305, pintura mural, capilla Scrovegni, Padua.

25. Véase HAMMERSTEIN, R., *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur...*, pág. 222.

26. Es muy posible que la aparición de la música angélica en la portada de Reims tenga que ver con las especulaciones filosóficas y teológicas de la vecina Chartres, la cual fue, en torno al año 1000 (c. 960-c.1145), uno de los centros intelectuales más importantes de la cristiandad. La Escuela de Chartres fue fundada por el obispo Fulberto (c. 960-1028) y continuada por autores como Teodorico (canciller de Chartres desde 1142), Bernardo Silvestre (act. primera mitad del siglo XII) y Guillermo de Conches (1080-1145). Todos ellos estudiaban la teoría musical de Boecio y concebían el universo como una construcción ordenada musicalmente y basada en el número; véase TOMASINI, M.C., «Las proporciones musicales en la Catedral de Chartres», *Filomúsica*, 65, junio de 2005 (revista en formato digital, disponible en <http://www.filomusica.com/filo65/chartres.html>).

y emocionalizar el discurso religioso.²⁷ En este panorama se desarrolló un renovado auge del culto mariano y la creación de una rica literatura hagiográfica y devocional, donde también se narra la historia de Cristo y su madre María. Destaca especialmente la *Legenda aurea* del dominico y obispo de Génova Jacopo da Varazze (1230-1298), que conoció una gran difusión por el territorio europeo. En ella son abundantes las referencias a la música angélica en los episodios de la narración evangélica, apareciendo esta en la Natividad,²⁸ en la Adoración de los Magos,²⁹ en la Ascensión de Cristo³⁰ y, muy especialmente, en la Asunción de la Virgen.³¹ Asimismo, en la literatura bajomedieval aparecen continuamente asociados al consuelo humano, tal y como se observa en la obra de autores como Bartholomeus Anglicus³² y Francesc Eiximenis.³³ Todo ello debió contribuir a que el ángel músico y su representación pasara a formar parte del imaginario común a través de la predicación y las artes visuales patrocinadas por franciscanos y dominicos. Pronto alcanzó un alto grado de afectividad al asociarse con la imagen de María y Cristo niño a través de los diferentes tipos iconográficos narrativos y conceptuales que exploraban esta relación maternal y materializaban el misterio de la Encarnación y el paso de Cristo por la tierra.

Algunas de las imágenes más tempranas las hallamos en el arte visual alemán, siendo un excelente ejemplo el *Altar Altenberg* (c. 1340, Städel Museum, Frankfurt). Entre sus escenas se representa el nacimiento de Cristo y la coronación de la Virgen, ambas acompañadas por la música angélica. La aparición de ángeles músicos en la Natividad de esta obra obedece a un interés por enriquecer la escena con detalles que aumentan su sentido narrativo. Por el contrario, la coronación de la Virgen no aparece como un acontecimiento propio de la narración evangélica, sino más bien como la representación visual de un concepto piadoso surgido de la interpretación de María como *Regina Coeli*.³⁴ La imagen de Cristo coronando a María en los cielos es una representación conceptual donde no existen referencias espacio-temporales y la presencia de los ángeles trompeteros obedece principalmente a su exaltación, haciendo las veces de heraldos celestiales.

Al altar de Altenberg le sigue en cronología el de Ortenberg (c. 1410-1420, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt). En su tabla central, llamada *de la Sacra Estirpe*, se representa a la

27. Este fenómeno contaba con importantes precedentes como san Anselmo de Canterbury, quien a mediados del siglo XI escribió su tratado *Cur Deus homo?*, llegando a la conclusión de que era necesario que Dios participara de la condición humana para lograr que la humanidad se salvase; VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del occidente medieval (siglos VIII y XII)*. Madrid: Cátedra, 1995 [1975], pág. 73. De esta manera, la llamada teoría de la «satisfacción» ofrecía una explicación racional a la encarnación de Cristo. Se abre así el camino a una nueva religiosidad en la que lo que prima es el elemento afectivo y voluntarista y que encuentra su máxima expresión en los escritos de san Bernardo de Claraval. Sin embargo fue el franciscanismo quien hizo de la devoción a la humanidad de Cristo y de su imitación el elemento central de su experiencia religiosa; véase BALDERAS VEGA, G., *Jesús, cristianismo y cultura en la Antigüedad y en la Edad Media*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, pág. 508. En este punto también cabe mencionar el proceso de vulgarización y popularización de los modelos culturales antes reservados a la aristocracia, lo cual se tradujo en una simplificación y esquematización de las formas y en una progresiva penetración de los valores puramente afectivos en el contenido. DUBY, G., *Hombres y estructuras de la Edad Media*. Madrid: Siglo XXI, 1977 [1973], pág. 201. Sobre la relación entre esta nueva espiritualidad y la proliferación de la música angélica en la imagen mariana, véase RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical: *Maria lactans* y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker. Cuadernos de Música*, 4, 1988, págs. 7-34, en concreto págs. 14-17.

28. VORÁGINE S. DE LA, *La leyenda dorada*, 2 vols. Traducción española de J.M. Macías. Madrid: Alianza, 1999 [1982], vol. 1, cap. VI, 2, pág. 56.

29. *Ibidem*, cap. XIV, pág. 96.

30. *Ibidem*, cap. LXXII, pág. 303.

31. *Ibidem*, cap. CXIX, págs. 478-479, 482, 492, 495.

32. «*Cytaras resonare faciunt quia ille qui eorum merentur consolari patrocinio desperationis tristitiam non incurrunt*» (*De proprietatibus rerum* 2, 4). Agradezco a Juan José Rey el haberme señalado este interesante dato.

33. «*No res menys legim de alguns que per refrigeri de lurs treballs los fahia gran nostre senyor que hoyen avegades angels cantants e tocants instruments aconsolantlos per aquesta manera [...]. E de molts legim que en la fi de lurs diez son apparguts e hoits angels cantants qui sen portaven lurs animes*» (*Llibre dels àngels* 4,3).

34. AZCÁRATE DE LUXÁN, M., «La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles», *Anales de Historia del Arte*, 4, 1993-1994, págs. 353-363. Cita como responsables de la configuración del concepto de María como *Regina Coeli* a san Epifanio (315-403), san Gregorio de Tours († 1593), san Juan Damasceno († 760) y especialmente a san Bernardo (1090-1153), a san Alberto Magno (1206-1280) con su *Laudibus Beatae Mariae* y a san Buenaventura (1221-1274), a quien se atribuye el *Speculum Beatae Mariae*.

Virgen con el Niño acompañados por diversos personajes: santa Ana y san Joaquín, santa Isabel con san Juanito, y otras mujeres de la familia de María con sus retoños. Completan la escena otras tres santas de diferente cronología y dos ángeles tañedores de arpa y laúd. Mientras el panel principal muestra el objeto de devoción, los laterales representan la venida de Cristo al mundo mediante dos episodios: su nacimiento en el portal de Belén y la adoración de los Magos. Se percibe aquí un cambio importante respecto al *Altar Ortenberg*: la escena de la Natividad (ilustración 3) no solo se limita a describir el lugar de nacimiento de Jesús, sino que también se detiene en cada uno de los detalles, posturas y gestos de los personajes que traslucen los sentimientos expresados en el relato evangélico y suscitan una respuesta emocional en el fiel. En cuanto a la música de los cielos, sobre el portal aparecen tres ángeles con un folio desplegado que aludiría a su actividad canora, la única contemplada en los apócrifos y en la *Leyenda dorada*. Los otros tres que rodean al Niño añaden a la emotiva escena la delicadeza sensible de su música. Llegados a este punto, la solemne imagen de Cristo en Majestad rodeado de ángeles músicos se ha transformado en la tierna escena de Jesús acunado por las suaves armonías celestes.

Del siglo XIV e inicios del XV también se conservan numerosas representaciones natalicias realizadas en territorio italiano con elementos musicales. Estas se caracterizan por una narratividad aún mayor y por su mayor fidelidad al relato evangélico. Tanto el apócrifo del *Pseudo Mateo* (13,6) como la *Leyenda dorada*³⁵ mencionan los cantos de los ángeles asociándolos al Anuncio a los Pastores, quienes cumplen en estas obras un papel importante, puesto que en ellas se visualiza el episodio del Anuncio del ángel y el camino que los pastores recorren para adorar a Cristo neonato. Nico Staiti ha interpretado el viaje de estos humildes pastores como el itinerario espiritual de la humanidad que se prepara para reconocer en Jesús al Salvador³⁶ y ha observado en estas imágenes la influencia de la orden franciscana.³⁷

Un excelente ejemplo es la Natividad del *Políptico de san Pancracio* realizado por Bernardo Daddi (1335-1340, Galleria degli Uffizi, Florencia) (ilustración 4). En ella, los ángeles músicos que entonan sus melodías sobre el portal funcionan como nexo de unión entre la Sagrada Familia y el pastor anunciado en el monte. Este sostiene una gaita que lo identifica como tal y que ha sido interpretada por Nico Staiti como el estado pecador del género humano antes de la venida de Cristo.³⁸ El contraste entre la fragilidad del pequeño Jesús y el carácter áulico de la música celeste bien podría remitir a la doble naturaleza, humana y divina, de Cristo tal y como aparece en la *Leyenda dorada*.

San Jerónimo, en el libro segundo *Sobre la Trinidad* dice: «Pare una virgen, y la criatura que trae al mundo es Hijo de Dios. Óyense al mismo tiempo los vagidos del pequeño y los cánticos laudatorios de los ángeles. El niño es humano; acaso ensucie los pañales; pero en cuanto Dios, es adorado; [...] de ese modo se demuestra como en el Niño Jesús coexistieron las debilidades y limitaciones de su humanidad y las grandezas y sublimidades de su naturaleza divina» (*Legenda aurea*, cap. XIV).³⁹



3. Maestro del altar Ortenberg *Natividad*, detalle del *Altar Ortenberg*, c. 1410-1420, pintura sobre tabla, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

35. VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda...*, cap. VI, 2, pág. 56.

36. STAITI, N., *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*. Bologna: UT Orpheus, 1997, pág. 40.

37. *Ibidem*, págs. 55-56.

38. *Ibidem*, pág. 42.

39. VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda...*, pág. 96.

4. Bernardo Daddi
Natividad,
detalle del
Políptico de san Pancracio,
1335-1340,
temple y dorado
sobre tabla,
Galleria degli
Uffizi, Florencia.



MÚSICA ANGÉLICA EN LA IMAGEN CONCEPTUAL MARIANA BAJOMEDIEVAL Y RENACENTISTA

No obstante, la representación donde aparecen con mayor frecuencia las angélicas armonías es, sin duda, la imagen conceptual de la Virgen con el Niño. La existencia de una tradición tanto literaria como gráfica que incluía la participación de la música del cielo en la narración evangélica favoreció que se incluyeran también representaciones de ángeles músicos en los diferentes tipos conceptuales marianos durante la Baja Edad Media. El sistema *Iconclass* ordena esta amalgama de imágenes atendiendo a la postura de la Virgen –entronizada, de pie o sentada sobre el suelo–, al ámbito espacial de representación –en la tierra o en el cielo–, y a otros

particulares que atañen a la relación que mantienen madre e hijo –como por ejemplo la lactancia materna–. En todas ellas, la inclusión de las angélicas armonías contribuye a la glorificación de Cristo y su madre en un espacio y un tiempo más allá de los límites de la existencia humana. También es cierto que la música de los ángeles parece evocar ciertos episodios de su vida como son la Natividad, la Asunción y la posterior Coronación, ya que muchas veces María aparece coronada y/o entronizada como Reina de los Cielos, rodeada de su séquito celeste.

En las imágenes de la Virgen con el Niño destaca la importancia que adquieren los instrumentos de sonoridad suave e íntima o «música baja».⁴⁰ La tendencia se acentúa en ciertas áreas culturales como la Corona de Aragón, siendo un excelente ejemplo la *Virgen de los Ángeles* de Pere Serra⁴¹ (ilustración 5). M.^a Carmen Rodríguez Suso ha visto en estas representaciones una llamada a la armonía y al orden social, así como un intento de domesticar la agresividad colectiva⁴² en una sociedad donde la violencia del antiguo sistema feudal es sustituida por una serie de expresiones de aparato que darán lugar al ritual cortés. Esta idea resulta especialmente evidente en el tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad, en el que María, la más excelente de las mujeres, se sienta modestamente en el suelo para atender al pequeño Jesús. Así ocurre, por ejemplo, en la *Virgen de la Humildad* de Rafael Destorrens (c. 1430, Museu Diocesà, Barcelona), donde la madre de Dios se sienta a los pies de su trono haciendo honor a su modestia, virtud que alabó en ella san Bernardo sobre todas las demás.⁴³

En ocasiones, algunos tipos marianos se entremezclan y dan lugar a figuraciones de más difícil clasificación. Un caso excepcional es la cimera del *Retablo del Centenar de la Ploma* de Marçal de Sas (c. 1420, Victoria & Albert Museum, Londres) (ilustración 6). En ella se aglutinan diversos tipos iconográficos conceptuales de la Virgen con el Niño: entronizada (*Iconclass* 11F421), ensalzada como Reina de los Cielos (*Iconclass* 11F621), y coronada por los ángeles, por Cristo y por el Espíritu Santo (*Iconclass* 73E795; *Iconclass* 73E792). A ellos se añade la representación de la Virgen de la Leche (*Iconclass* 11F41231; *Iconclass* 11F726), que a su vez puede evocar el nacimiento de Jesús⁴⁴ y/o la Huida a Egipto de la Sagrada Familia.⁴⁵ El tipo de la *Maria lactans* tiene la capacidad adicional de subrayar la naturaleza humana de Cristo,⁴⁶ mientras que los ángeles y su música visualizarían su carácter divino. Incluso aparece la paloma del Espíritu Santo sobre el asiento, tal vez rememorando el episodio de la Anunciación y el misterio de la Encarnación. En esta imagen sintética, evocación de multitud de episodios narrativos y conceptos teológicos, se dan cita las dos facetas de la música angélica que hemos visto hasta ahora. A la derecha aparecen los cantos angélicos propios del evangelio; a la izquierda suenan

40. En la Edad Media los instrumentos solían clasificarse por su volumen sonoro y su funcionalidad, distinguiendo entre los de «música baja», caracterizados por su sonoridad suave y su idoneidad para interiores, y los de música «música alta», de gran potencia e ideales para su uso en el exterior. Véase BOWLES, E., *La pratique musicale au Moyen Âge*. Paris: Minkoff & Lattès, 1983, pág. 17. Esta clasificación dista mucho de la actual, donde los instrumentos se clasifican según las características físicas por las que son capaces de producir sonido, distinguiéndose entre cordófonos –sonido producido por la vibración de las cuerdas–, aerófonos –por la vibración del aire en el interior de uno o varios tubos–, membranófonos –por la vibración de una membrana tensada– e idiófonos –por la vibración del propio objeto al ser golpeado.

41. Se trata de la tabla central de un retablo destinado a la catedral de Tortosa, hoy perdido; Pere Serra, *Virgen de los Ángeles*, c. 1385, temple y dorado sobre tabla, 195,8 × 131. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

42. RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical: *Maria lactans* y los ángeles en la Cataluña bajomedieval», *Musiker. Cuadernos de Música*, 4, 1988, págs. 7-34, en concreto pág. 29.

43. Véase BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermones de Tempore. De laudibus Virginis Matris* 1, 5; P.L. LXXXIII, 59.

44. En los evangelios apócrifos María suele aparecer como nodriza de su hijo justo después del alumbramiento (*Protoevangelio de Santiago* 19, 2; *Evangelio del Pseudo Mateo* 13,3; *Evangelio Árabe de la Infancia* 3,1; *Evangelio Armenio de la Infancia* 60, 2). También es de destacar la aparición del asunto del amamantamiento en la *Meditationes Vitae Christi* (cap. X), obra de espíritu franciscano escrita hacia 1300; véase BLAYA ESTRADA, N., «La Virgen de la Humildad. Origen y significado», *Ars Longa*, 6, 1995, págs. 163-171, en concreto págs. 167-168.

45. RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical...», pág. 18. BLAYA ESTRADA, N., «La Virgen de la...», pág. 169; TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus-Ultra, 1947, págs. 447-448 (citado en RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical...», pág. 18).

46. M.^a Carmen Rodríguez Suso observa en estas imágenes una incitación a considerar «los aspectos humanos del misterio de la Encarnación»; RODRÍGUEZ SUSO, M.C., «Un ejemplo de iconografía musical...», pág. 20.

5. Pere Serra
*Virgen de los
Ángeles*, c. 1385,
temple y dorado
sobre tabla,
195,8 × 131 cm.
Museu Nacional
d'Art de
Catalunya,
Barcelona.



aerófonos de gran potencia sonora⁴⁷ que exaltan a Cristo y a su madre como reyes de los cielos. La imagen mariana con ángeles músicos invita a la armonía sobre la tierra y a prepararse para el cántico nuevo que, al final de los tiempos, se entonará en la Jerusalén del cielo.

47. Se trata de chirimías.



6. Marçal de Sas
*Virgen con
 el Niño*, detalle
 del *Retablo del
 Centenar de la
 Ploma*, c. 1420,
 temple y dorado
 sobre tabla,
 Victoria & Albert
 Museum,
 Londres.

Durante el Renacimiento, la imagen conceptual de la Virgen con el Niño y ángeles músicos continúa en todo su vigor, aunque adquiriendo nuevos matices. En el arte renacentista, el contraste entre las celestes armonías y la frágil humanidad del Niño se acentúa al quedar este completamente desnudo y exponerse su sexo. En este momento surgen nuevos tipos y variantes iconográficas que construyen un nuevo discurso visual en torno a las antiguas ideas salvíficas. Destaca especialmente la llamada *sacra conversazione*, nacida en el norte de la península Itálica. En ella, debido a la Gracia divina, hombres y mujeres santos que vivieron en diferentes épocas y lugares se reúnen en un mismo espacio para honrar a Cristo niño en brazos de su madre, quien aparece entronizada, sobreelevada y destacada mediante una pérgola, cúpula, bóveda de cuarto de esfera o cubrición similar. A sus pies se suelen situar uno, dos o tres ángeles que cantan y/o tañen instrumentos, significando la armonía del universo. La mayoría son cordófonos que revisten de una especial importancia simbólica como la *lira da braccio*, instrumento noble de resonancias clásicas, órficas y davídicas,⁴⁸ y sobre todo el laúd, instrumento

48. POWERS, K., «The lira da braccio in the Angel's hands in Italian Renaissance Madonna Enthroned Paintings», *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 1-2, 2001, págs. 21-29, en concreto págs. 24-25.

7. Bartolomeo Montagna
Virgen con el Niño entronizada entre los santos Andrés, Mónica, Úrsula y Segismundo, 1498, óleo sobre lienzo, 410 × 260 cm. Pinacoteca di Brera, Milán.



–el espacio donde se hallan los santos–. El ángel músico se sitúa en un plano intermedio, con los pies en el suelo pero manteniendo cierta relación con el pedestal que eleva a la Madonna, sentándose o apoyando un pie sobre este. Su ubicación espacial refleja perfectamente el papel simbólico que cumple, visualizando la *harmonia mundi*: las relaciones armónicas perfectas sobre las que se sustenta la creación. Esta armonía celeste proviene de la divinidad, representada aquí como Cristo niño en brazos de su madre. El ángel músico es, pues, mediador entre la tierra y el cielo, entre la materia y el espíritu, entre lo humano y lo divino.⁵² Por ello, en muchas de estas imágenes el aspecto simbólico prevalece claramente sobre la práctica musical y el ángel no aparece tañendo su instrumento, sino afinándolo o «acordándolo» para que la armonía celestial sea posible, como ocurre en la mencionada obra de Bartolomeo Montagna. Por otra parte, la disposición de los ángeles músicos a la altura de los fieles facilitaba la interrelación con estos, invitándoles a loar a Cristo y su madre a través de la devoción y la plegaria.⁵³

Junto a la *sacra conversazione* se cultivó otra variante conceptual muy interesante, surgida igualmente en el norte de la península Itálica. En ella también se suele incluir la música angélica, aunque este aspecto no parece haber suscitado mucho interés entre los historiadores e historiadoras del arte. Se trata de imágenes devocionales de dimensiones mucho más redu-

polifónico igualmente apreciado.⁴⁹ Katherine Powers los ha relacionado con la praxis musical propia de la devoción laica, señalando diversos actos performativos: los servicios paralitúrgicos en las cortes, las procesiones de las cofradías urbanas y el drama sacro.⁵⁰ Powers los asocia especialmente a las *laude*, canciones religiosas de origen florentino bien difundidas en el norte de Italia a partir de finales del siglo xv, cuyos principales temas eran la exaltación de la Virgen y las plegarias penitenciales dirigidas a Cristo.⁵¹

Un buen ejemplo en el que pueden observarse ambos instrumentos es la *Virgen con el Niño entronizada entre los santos Andrés, Mónica, Úrsula y Segismundo*, de Bartolomeo Montagna (1498, Pinacoteca di Brera, Milán) (ilustración 7). Al colocarse a los pies de la *Madonna* entronizada, la música angélica contribuye a la creación de un eje central o *axis mundi* que conecta el cielo –la bóveda de cuarto de esfera– con la tierra

49. POWERS, K., «Music-making angels in Italian Renaissance painting: symbolism and reality», *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 1-2, 2004, págs. 52-63, en concreto pág. 59.

50. POWERS, K., «The lira da braccio», pág. 25.

51. POWERS, K., «Music-making angels...», pág. 59.

52. Sobre los ángeles músicos como mediadores entre la armonía divina y la naturaleza creada, véase BUSSAGLI, M., *Storia degli angeli: Racconto di immagini e di idee*. Milán: Tascabili Bompiani, 2003, págs. 276-277.

53. POWERS, K., «The lira da braccio...», págs. 26-27.

cidas en las que se representa a la Virgen de medio cuerpo sosteniendo al Niño desnudo sobre un parapeto marmóreo que recuerda a la superficie de un sarcófago. A la fría losa de mármol se añaden otros elementos como el cojín negro, el collar de coral, el libro cerrado del destino, el jilguero de pecho encarnado o los frutos que identifican a María como la nueva Eva que redime el pecado original; objetos todos ellos que prefiguran la Pasión de Cristo.⁵⁴ De esta manera, María presenta al Niño para que sea adorado como Dios, al tiempo que lo ofrece como sacrificio eucarístico que posibilita la redención del género humano.⁵⁵ El parapeto, que media entre el espectador y su objeto de devoción, es el lugar donde se produce el encuentro entre el ámbito sacro y el terrenal. Es a un mismo tiempo tumba futura del Niño y altar de la misa donde se renueva cada día ese sacrificio a través del misterio de la transustanciación y el sacramento de la Eucaristía, a la cual el fiel está llamado a participar. El altar-parapeto invita también a reflexionar sobre el cuerpo de Cristo y el papel que este cumple en la redención. Para Rona Goffen este elemento aparentemente sencillo es un equivalente metafórico del sepulcro del Salvador y del propio vientre de la Virgen, porque ambos custodian a Cristo y porque este surge transformado de cada uno de ellos: como bebé humano en la Natividad, como Salvador renacido en la Resurrección, y como sacrificio eucarístico en la misa.⁵⁶ La Virgen acepta y comparte el destino de su hijo, afirmándose de este modo como corredentora.⁵⁷ No obstante, la perfección del plan divino de salvación se ve impregnada de los sentimientos y emociones propios de los mortales. María reflexiona sobre el futuro de su hijo, sobre su dolorosa Pasión y su terrible muerte en la cruz. Su semblante, dulce y sereno, queda levemente ensombrecido por la tristeza y la resignación. ¿Qué sentido tendría, pues, incluir la música de los ángeles en una imagen tan descorazonadora? Tal vez la respuesta se halle en la *Virgen de la Pasión* de Carlo Crivelli (c. 1460, Museo di Castelvecchio, Verona) (ilustración 8). Esta obra se halla repleta de elementos que remiten al futuro sacrificio de Cristo,⁵⁸ entre ellos los *arma Christi* portados por ángeles anápteros. La Virgen mira a su hijito, consciente de su destino. Reza al tiempo que lo rodea con sus brazos para intentar protegerlo, pues sabe que su sufrimiento será humano. El espectador también es partícipe de la humanidad del pequeño, pudiendo adivinarse su sexo bajo el vestido. Cristo se somete al orden humano con todas sus miserias y dolores; solo así será capaz de redimir a la humanidad en el sacrificio. El Niño vuelve sus ojos hacia lo alto, donde dos ángeles músicos tañen el arpa y el laúd. Uno de ellos alza la vista al cielo, mientras que el otro parece volverse hacia el espectador, haciéndole partícipe de la escena. Todo parece indicar que la actividad de estos ángeles alude a la música como un elemento más de la ceremonia litúrgica donde tiene lugar la Eucaristía. Sin embargo, es posible que su presencia obedezca a cuestiones teológicas más profundas. Si hacemos caso a la interpretación de la *Leyenda dorada*, la música angélica que sonó en el nacimiento de Jesús es expresión de su grandeza divina,⁵⁹ gracias a la cual puede procurar a la humanidad su salvación. Es posible que aquí los ángeles músicos evoquen el cántico nuevo de los cristianos, redimidos por el sacrificio crístico, tal y como señalaba san Agustín. No obstante, el pensamiento musical de san Agustín resulta más complejo de lo que en principio parece. En su comentario al salmo 56, el santo de Hipona relaciona dos cordófonos, la cítara y el salterio, con la naturaleza humana y divina de Cristo en su Pasión. Esta correspondencia se realiza en función de si la caja de resonancia se halla en la parte superior –salterio– o inferior –cítara:

54. GENTILI, A., *Giovanni Bellini*. Florencia: Giunti, 1998, pág. 25.

55. GOFFEN, R., *Giovanni Bellini*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1989, pág. 24.

56. *Ibidem*, pág. 28.

57. *Ibidem*, pág. 34.

58. Sobre la columna de la flagelación aparece el gallo de la futura negación de san Pedro. Tras los sacros personajes, un muro se desmorona dejando ver los peores males de los hombres: la guerra y la muerte inminente, significada esta última por el buitre que se posa sobre un árbol seco.

59. VORÁGINE, S. DE LA, *La leyenda...*, cap. XIV, pág. 96.

8. Carlo Crivelli
*Virgen de la
Pasión*, c. 1460,
temple y dorado
sobre tabla,
71 × 48 cm.
Museo di
Castelvecchio,
Verona.



«Levántate, gloria mía», es decir, sea glorificado Jesús después de la pasión. «Levántate, salterio y cítara» [...]. Veo que menciona dos instrumentos, pero el cuerpo de Cristo es uno solo. Resucitó una carne, y, sin embargo, resucitaron dos órganos: el salterio y la cítara [...]. ¿Qué cosa nos simbolizan estos dos instrumentos? Pulsa Jesucristo, Señor y Dios nuestro, su salterio y su cítara, y dice: «Me levantaré de mañana». Pienso que advertís que se trata aquí de la resurrección del Señor [...]. El Señor

ejecutó, por medio de su carne, dos clases de obras; hizo milagros y soportó padecimientos [...]. Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne cosas humanas, es cítara» (*In psalm.* 56, 9; P.L. xxxvi, 671-672).⁶⁰

En el siglo xv, tanto el salterio como la cítara estaban totalmente en desuso, por lo que Crivelli difícilmente podría haberlos representado. No obstante, estos instrumentos antiguos comparten con el arpa y el laúd que aparecen en la pintura ciertas características físicas: la cítara, al igual que el laúd, tiene las cuerdas paralelas a la caja de resonancia, mientras que el salterio sería un arpa triangular con las cuerdas perpendiculares a esta.⁶¹ Por otra parte, y ya dejando de lado a san Agustín, también hay que recordar el importante papel que el laúd cumplía en las *laude* renacentistas, donde uno de los temas preferidos eran los salmos penitenciales dirigidos a Cristo.⁶² Sea cual sea el referente último de estas representaciones, la presencia de la música angélica resulta lógica en una imagen que, como esta, invita a meditar sobre el sacrificio crístico, el misterio de su doble naturaleza y la redención de la humanidad.

No puede negarse que, sobre estas imágenes, fluctúa un halo de tristeza. Pero igualmente es cierto que bajo ella se vislumbra la alegría por la esperanza de salvación. En algunas imágenes también se da un ulterior paso y no solo se prefigura el sacrificio y la muerte de Jesucristo, sino que también se incluyen las trompetas triunfales de su Resurrección, como ocurre en la *Virgen y el Niño rodeados por ocho ángeles* de Marco Zoppo (c. 1445, Musée du Louvre, París). La variante de la Virgen con el Niño representada de medio cuerpo proliferó durante la segunda mitad del siglo xv por el territorio italiano. Al rozar el siglo xvi el tema evoluciona en la escuela veneciana hacia una mayor simplicidad y melancolía, destacando la *Virgen con el Niño y dos ángeles músicos* de Alvise Vivarini (c. 1500, iglesia del Redentore, Venecia), con dos ángeles tañedores de laúd simétricos que miran al cielo, mientras que el Niño se abandona lánguidamente al sueño, prefigurando su muerte.

El arte flamenco y alemán recoge este tema en torno a 1500, dotándolo de un tratamiento más amable y estableciendo una relación más estrecha entre los ángeles músicos y Cristo niño. Puede que una de las primeras representaciones sea la *Virgen con el Niño* del Maestro del retablo de Aquisgrán, datada hacia el 1480-1490 y conservada en la Alte Pinakothek de Múnich. En esta pintura los únicos elementos que remiten a la Pasión son el parapeto marmóreo y el collar de coral con el que juega el Niño. El pequeño y su madre están flanqueados por dos grupos de ángeles músicos, destacándose la presencia del canto acompañado con el órgano.

La *Virgen con ángeles músicos* flamenca, datada en 1490 y conservada en el Bode Museum de Berlín (ilustración 9), muestra una curiosa interpretación del tema en la que incluso la música contribuye a prefigurar la pasión de Cristo. Sobre la losa marmórea y en primer término, un órgano positivo está siendo tocado por un ángel que observa cómo el Niño trata de alcanzarlo con su manita. No se trata de un instrumento cualquiera, pues sobre él se destaca la forma de la cruz, compuesta por uno de los tubos del instrumento y el travesaño que los sujeta a la caja, que a su vez alude a la corona de espinas. El *ensemble* musical se completa con la presencia del acostumbrado conjunto de arpa y laúd, un doble aerófono de tubo cónico con embocadura y orificios digitales, y un cordófono compuesto frotado con arco y con el clavijero plano. En el marco de la obra queda inscrita la frase «*REGINA CELI LETARE ALLELUJA*» que remite al *incipit* de la conocida antifona mariana asociada al tiempo pascual en la que se felicita a la Virgen por la resurrección de su hijo. De esta manera no solo se significa el sacrificio de Cristo

60. ROBLEDO ESTAIRE, L., «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de san Agustín», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1, 2007, págs. 1-27, en concreto págs. 5-6 (revista en formato digital, disponible en <http://studiaurea.com/article/view/v1-robledo/pdf>).

61. *Ibidem*, págs. 16-17.

62. POWERS, K., «Music-making angels...», pág. 59.

9. Anónimo flamenco
Virgen con el Niño y ángeles músicos, 1490,
temple sobre tabla,
Bode-Museum, Berlín.





con todas sus miserias humanas, sino también su triunfo divino sobre la muerte. El papel de la música angélica resulta, pues, crucial para desvelar el sentido del cuadro, contribuyendo tanto a la evocación de la pasión crística como a la celebración de la redención de la humanidad y a la exaltación de la Virgen como corredentora. No es de extrañar, pues, que también hallemos inscrito el *incipit* del *Regina coeli laetare* en una obra flamenca de cronología similar como es la *Virgen y el Niño con ángeles músicos* del llamado Maestro del Altar de san Bartolomé (c. 1485-1500, National Gallery, Londres) –aunque esta responda al tipo de Virgen de la Leche entronizada.

El éxito que alcanzó esta variante en el territorio flamenco se evidencia sobre todo en la gran cantidad de imágenes similares realizadas por Jacob Cornelisz van Oostanen y su taller. Pinturas como el *Tríptico de Pompeius Occo y su esposa Gerbrich Claesdr* (1515, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes) (ilustración 10) o la *Virgen con el Niño y los donantes Augustin von Teylingen y su esposa Josina van Egmont* (c. 1518, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemägalerie, Berlín) permiten aproximarse a su aspecto y función originales, ya que muchas de ellas nos han llegado mutiladas. Se trataba, en efecto, de trípticos. Cuando se abrían, la tabla central mostraba la imagen devocional de la Virgen y el Niño acompañados por los ángeles músicos, mientras que en las laterales aparecían los retratos del matrimonio donante presentados por sus santos protectores y acompañados por los restantes miembros de su familia. Los escudos heráldicos que suelen pender sobre ellos han permitido en ocasiones identificar a los comitentes. En muchas de estas obras destaca la presencia de un ángel tañedor de laúd que mira en dirección al espectador, probablemente una lejana reminiscencia de la armo-

10. Jacob Cornelisz van Oostanen *Tríptico de Pompeius Occo y su esposa Gerbrich Claesdr*, 1515, óleo sobre tabla, 107 × 132 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes.

nía universal. Podría objetarse que, a estas alturas de la cronología, la relación del tema con la armonía universal ya se encontraba muy diluida y que con esta figura el autor bien podría referirse a otros aspectos musicales que ya han sido comentados, como el canto eclesiástico. Sin embargo, el hecho de que lo representado no sea la producción de sonido, sino el ajuste de las cuerdas, invita a plantearse el carácter conceptual de la imagen, que remitiría a todo un bagaje cultural de raíces pitagóricas más que a la realidad tangible de la música interpretada en la Iglesia oficial. Otro asunto diferente es si el autor de la pintura era consciente de todas estas implicaciones conceptuales o si decidió representar esta figura movido por la pura tradición visual.

CONCLUSIÓN

La relación entre música cósmica y salvación humana pervivió a lo largo del tiempo y del espacio, adquiriendo matices muy diversos. En el caso de la cultura cristiana, se observa una continuidad temática desde el momento en el que este concepto entra a formar parte de la figura de María, en contraste con las variaciones estilísticas que experimenta su representación. Es cierto que, con el tiempo, la compleja relación que mantenían los ángeles músicos con la armonía de las esferas fue diluyéndose y que seguramente existirían diversos niveles de lectura que respondían al nivel cultural del espectador y de los posibles intermediarios. Sin embargo, cabe señalar que el encargo de objetos artísticos se hallaba restringido a una reducida élite que sí tenía posibilidades de acceder a la alta cultura por diferentes vías. Este acceso se hizo más amplio con la invención de la imprenta, que posibilitó una circulación más amplia de literatura⁶³ y tratados⁶⁴ que, en muchos casos, recogían las antiguas ideas, reformulándolas según el pensamiento del momento.

En el Renacimiento, el discurso salvífico del cristianismo adquiere un aspecto que resulta a la vez universal y particular. La *sacra conversazione* y las imágenes de la Virgen con el Niño representada de medio cuerpo son imágenes que evocan la esperanza de la redención siguiendo una misma línea simbólica, aunque cumplen funciones sociales diferentes. De la *sacra conversazione* podría decirse que es la nueva imagen conceptual diagramática que visualiza el cosmos cristiano. Pensada para ser colocada sobre el altar, la representación se hallaba destinada a ser expuesta ante la entera comunidad de feligreses. Su función era mediar entre la doctrina oficial de la Iglesia y las aspiraciones individuales de los devotos, mostrándoles el camino a seguir. Por el contrario, la variante de la Virgen con el Niño pertenece a la esfera privada y se centra en la reflexión sobre los padecimientos humanos de Cristo y su madre como garantía de la salvación divina, de la que el comitente y su familia esperan ser partícipes algún día. La aparición de la música angélica refuerza ese sentido de redención y recuerda a los fieles el orden armónico del universo y la perfección del plan que Dios tiene reservado para la huma-

63. Por ejemplo, en el Paraíso de la *Divina Comedia* Beatriz se refiere al octavo cielo como un jardín de almas bienaventuradas entre las que destaca la Virgen como la rosa donde Dios se hizo carne. En el preciso instante en el que Dante puede contemplar a María, el amor divino entona una dulce melodía. Seguidamente toda la corte celestial aclama a su reina y canta el *Regina Coeli* (Paraíso, xxiii).

64. Por ejemplo, en el *De natura cantus ac miraculis vocis* de Herbenus Traiectensis, datado en 1496, se habla largamente del canto que los bienaventurados cantarán junto a los ángeles en el cielo tras el Juicio Final. En el proemio del libro 3 se trasluce ese sentido salvífico: «*Angelica enim natura immortalis est, mortales vero humana; illa caelo fruens, ista fruitura. Deo itaque perennis laus exhibetur ab illis quidem immortalibus ac infatigabilibus organis, a nobis autem mortalibus, caducis, corrüptibilibus, dum illis in caelestibus choris post huius vitae miserias adiungemur*».

nidad al final de los tiempos. En líneas generales, la imagen conceptual mariana con ángeles músicos del Renacimiento no dista mucho de la concepción musical de Hildegarda. Para ella, aquellos que hayan vivido en Cristo serán transmutados finalmente en la Jerusalén celestial, uniéndose a los coros de los ángeles en la suprema alabanza divina (*Liber divinorum operum* 1,4; P.L. CXCVII, 886). Una idea que queda expresada poéticamente en la conclusión de una de sus composiciones musicales:

Unde, o salvatrix,
que novum lumen
humano generi protulisti,
collige membra filii tui
ad celestem armoniam
(*Symphonia* 54, vv. 50-54)⁶⁵

65. «Por ello, ¡tú, Salvador!, | que produjiste una nueva luz | para el género humano, | reúne a los miembros de tu Hijo | en la armonía celestial»: HILDEGARDA DE BINGEN, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales* [FLISFISCH, M.I. (ed.), introducción, comentarios y traducción]. Madrid: Trotta, 2003, pág. 293.

Trinidad trifacial y milenarismo joaquinita

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ

TRINIDAD TRIFACIAL Y MILENARISMO JOAQUINITA

RESUMEN

En el presente trabajo pretendemos proponer una hipótesis en torno al posible significado teológico y político de las imágenes de la Trinidad trifacial que surgieron fundamentalmente en las colonias durante los siglos XVI a XVIII. La hipótesis relaciona este elemento iconográfico, espacial, con la filosofía y teología de la historia, de corte joaquinita, que los franciscanos y jesuitas difundieron por América durante esos años, con ribetes cercanos a la herejía. El trabajo se articula en tres partes; en la primera se hace una sucinta presentación de la Teología de la Trinidad hasta la época tratada; la segunda parte hace un breve repaso del milenarismo franciscano y jesuita que se desplegó por América en estos siglos; por último, la tercera parte presenta la hipótesis central del trabajo, que articula sus diferentes partes, a saber: la posible conexión entre la Trinidad trifacial y el milenarismo de corte joaquinita al interpretar este tipo de representación herética de la Trinidad como una representación espacial, sincrónica, de las tres Edades, la del Padre, la del Hijo y la del Espíritu, despliegue diacrónico de la teología de la historia a partir de la que ciertos monjes entendieron la conquista del Nuevo Mundo. Se concluye analizando dos ejemplos muy bellos y bien conservados de Trinidad trifacial debidas respectivamente a Jerónimo de Cosida, pintor aragonés, y a Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, que desarrolló su obra pictórica en Santa Fe. Se proponen los resultados de este trabajo como hipótesis a verificar, lo que exige seguir buscando evidencias documentales para poder afirmar la relación de los círculos en los que se movían los pintores de estas Trinidades heterodoxas con el joaquinismo como teología de la historia también con aspectos heterodoxos.

TRIGEMINAL TRINITY AND JOACHIMITE MILLENARIANISM

ABSTRACT

In this paper we propose a hypothesis regarding the possible theological and political meaning of the images of the trigeminal trinity that arose, fundamentally in the colony during the 16th to 18th centuries. The hypothesis relates this iconographic, spatial, element with the philosophy and theology of history, of Joachimite tradition, which the Franciscans and Jesuits spread around America during these years, with adornments close to heresy. The study is articulated in three parts; the first a succinct presentation is made of the Theology of the Trinity until the period dealt with; the second part provides a brief revision of Franciscan and Jesuit millenarianism that spread throughout America in these centuries; finally, the third part presents the central hypothesis of the study that articulates its different parts, namely, the possible connection between the trigeminal Trinity and Joachimite millenarianism on interpreting this type of heretic representation of the Trinity as a spatial, synchronic representation of the three Ages, that of the Father, the Son and the Holy Ghost, a diachronic display of the theology of history based on how certain monks understood the conquest of the New World. The conclusion analy-

ses two very beautiful and very well-conserved examples of trigeminal Trinity painted respectively by Jerónimo de Cosida, from Aragon, and Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, who developed his work in Santa Fe. The results of this study are proposed as a hypothesis to be verified, which requires continuing the search for documental evidence that can confirm the relationship between the circles that the two painters of these heterodox Trinities moved in and the Joachimism as theology of history also with heterodox aspects.

MARTÍNEZ, F.J., «Trinidad trifacial y milenarismo joaquinita», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 51-67

PALABRAS CLAVE: Trinidad, trifacial, evangelización, milenarismo

KEYWORDS: Trinity, trigeminal, evangelisation, millenarianism

TEOLOGÍA DE LA TRINIDAD

La especificidad del cristianismo es su concepción de un dios uno y trino que se sitúa entre el radical monoteísmo judío y el politeísmo grecorromano. Durante los siglos a lo largo de los cuales se fue constituyendo la creencia en la Trinidad, los oráculos paganos también ofrecían modelos trinitarios; por ejemplo, hay un oráculo órfico, aludido por Juliano el Apóstata, que dice: «Zeus, Hades, Helios, tres dioses en la cabeza de un dios». Por su parte, el famoso Oráculo de Apolo en Klaros también afirmó: «Uno es Zeus, Hades, Helios y Dionisos», aludiendo a una deidad solar que se mostraba en tres formas o modalidades. En algunas versiones Serapis sustituye a Dionisos, y «Serapis es un representante de los varios poderes de la deidad solar, todos combinados en una figura» según Macrobio en su *Saturnalia*. Serapis sería una figura de la trinidad órfica, copiada en la trinidad cristiana. Esa semejanza será lo que nos permita conectar las representaciones de la Prudencia que utilizan de forma alegórica la figura triforme de Serapis con las representaciones trifaciales de la Trinidad cristiana.

Esta peculiar concepción trinitaria se va afirmando paulatinamente a lo largo de los primeros siglos de la Iglesia hasta recibir su confirmación en los concilios de Nicea y Constantinopla, gracias a las aportaciones de Atanasio y los Padres capadocios, no sin ser objeto de acérrimas discusiones entre la incipiente ortodoxia y el resto de opiniones calificadas de herejías por la facción triunfadora, en muchos casos debido al influjo directo del poder político romano, cuya injerencia en cuestiones teológicas es constante desde que Constantino empezó la deriva que llevó desde el culto a los dioses de la ciudad hasta la entronización del cristianismo como religión oficial del imperio.¹ Nos podríamos preguntar por el porqué de esta extraña y problemática concepción de lo divino, si no se acepta la obvia respuesta de que ha sido la revelación divina el origen de esta noción, respuesta no tan obvia, ya que todos, tanto los ortodoxos como los herejes, se consideraban inspirados por Dios y todos apelaban a los mismos textos sagrados. Dos posibles líneas de explicación podrían ser, en primer lugar, la necesidad de desmarcarse del judaísmo, evitando mantenerse como una mera variante de este. Las discusiones entre Pablo y Bernabé en relación con la obligatoriedad o no de la circuncisión expli-

1. Véase las obras clásicas de BURCKHARDT, J., *Del paganismo al cristianismo. La época de Constantino el Grande*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945; COCHRANE, C.N., *Cristianismo y cultura clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

citaban la apuesta decidida de Pablo de constituir una religión universal, libre de ataduras a la tradición hebrea, que se subsume en la propia religión. La segunda línea de explicación tendría que ver con la necesidad de afirmar la divinidad de Cristo, trastocando la idea judía de que el Mesías era un hombre, elegido por Dios, pero un simple hombre y no un dios en sí mismo. En la concepción de Cristo se combina la noción judía del Mesías con la idea –procedente de las religiones místicas– de un Salvador –Soter–, intermediario entre el hombre y la divinidad. La necesidad –¿lógica o psicológica?– de evitar el dualismo del Padre y el hijo metidos en un reflejo especular exigió la apertura a la tríada con la introducción del Espíritu Santo. Una vez hecho el hallazgo de la Trinidad se planteó el problema de explicar las relaciones de las tres figuras divinas, tanto en su actuación *ad intra* –relaciones entre las tres figuras– como *ad extra* –en sus actuaciones específicas respecto de la creación–. En esta explicación se da un matiz entre las iglesias orientales y la occidental; mientras las primeras parten de las personas y buscan su unidad, en Occidente se parte de la unidad y se busca explicar la diferenciación.

Dado que el precedente inmediato del Dios cristiano es el Yavé judío, vamos a ver cómo esta figura única en el judaísmo va dando lugar a las otras dos formas de la divinidad cristiana, el Hijo, el Verbo divino y el Espíritu Santo. Las posiciones más puramente monoteístas apostaban por el «subordinacionismo», posición que defendía la prelación del Padre sobre el Hijo, y que en cierta manera adoptó también la ortodoxia, aunque reduciéndola a un subordinacionismo de origen y no de esencia. Diferentes versiones de esta postura fueron el «monarquismo», que postulaba al Padre como único principio –*arqué*–;² el «adopcionismo», que ve a Cristo como un hijo adoptivo y no natural de Dios; el «modalismo», según el cual un único Dios se manifestaba de diversos modos y era llamado de diferentes formas según las circunstancias; y el «patripasionismo», que al afirmar la unidad de las tres personas divinas concluía que también el Padre sufrió la pasión (cierta alusión a esta posición se puede ver en la representación de la Trinidad en la forma denominada *Compassio patris*, en la que el Padre mira y sostiene en su regazo al Hijo muerto, asociándose de esta manera a su dolor; Durero, El Greco, Luis Tristán y Ribera representaron así la Trinidad).³

Para Arrio, el Hijo es creado, no es coeterno ni consustancial con el Padre. Esta herejía se condenó en el concilio de Nicea. Para Macedonio, jefe de fila de los pneumatómacos, el Espíritu Santo es creado. Su herejía se condenó en el primer concilio de Constantinopla. Precisamente el credo ortodoxo católico se fijó en estos dos concilios, desarrollando y explicitando el inicial símbolo apostólico. Mientras que el símbolo apostólico dice de Jesús solo que es el hijo único de Dios, el segundo lo define como «Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre, por quien todo fue hecho». Aquí se afirma la consustancialidad del Padre y el Hijo, postura defendida en Nicea y que se resume en la noción de *homoousios*; los críticos oponían a esta noción la de *homoioousios*, que afirmaba solo la semejanza entre Padre e Hijo. La ortodoxia afirma la unidad de la esencia y la trinidad de personas, lo que supone en relación al Hijo que es una persona, el Verbo divino, segunda persona de la Santísima Trinidad, con dos naturalezas, divina y humana. La afirmación de la humanidad de Cristo fue rechazada por los docetistas para los cuales el cuerpo de Cristo era solo aparente y no real;

2. El hincapié puesto en la unidad de las tres personas ha llevado incluso a representar a las tres personas en el interior de la Virgen como si María fuera madre no solo de Cristo, sino de la Trinidad en su conjunto. A fines de la Edad Media se popularizan las llamadas vírgenes abrideras, que muestran en su interior las tres figuras de la Trinidad, presentándose como un *templum Trinitatis*; véase GONZÁLEZ HERNANDO, I., «La Virgen de San Blas de Buriñondo en Bergara: ejemplo y excepción de Virgen abridera trinitaria», *Anales de Historia del Arte*, 16, 2006, págs. 59-78. También en la exposición *Polonia. Tesoros y colecciones artísticas*, que tuvo lugar en el Palacio Real de Madrid entre el 3 de junio y el 4 de septiembre de 2011, se expuso una virgen abridera, Nuestra Señora de Klonowka, que combina la idea de Virgen de la Misericordia con una virgen trinitaria.

3. Véase PAMPLONA, G. DE, *Iconografía de la santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1970, págs. 144-158.

mientras que los apolinaristas afirmaban que el alma humana de Cristo había sido sustituida por el Verbo divino, con lo que su humanidad tampoco era plena. Por su parte, los nestorianos, condenados en el concilio de Éfeso, afirmaban que en el Hijo había dos personas, divina y humana, lo que conllevaba que María no era madre de Dios –*theotokos*– como siempre ha afirmado la tradición. Los monofisitas consideraban que en Cristo solo había una naturaleza, y fueron condenados en Calcedonia. Por último, los monotelitas admitían una sola voluntad en Cristo que era a la vez humana y divina. En resumen, la ortodoxia afirmaba el camino medio, no aceptando la separación radical entre las personas divinas como afirmó Arrio entre otros, ni su confusión en una unidad indiferenciada como defendió Sabelio. San Hilario, por ejemplo, decía que había unidad pero no unión entre las tres personas, y que su unidad era de sustancia y numérica. Por su parte, Tertuliano defendía que las tres personas eran diferentes, «*nec statu, sed gradu; nec substantia, sed formae; nec potestate, sed specie*».⁴

Posteriormente, algunos autores, como Miguel Servet, defendieron de nuevo una posición modalista, criticando la posición ortodoxa como triteísta. Para Servet⁵ los creyentes en la Trinidad son triteístas. La persona no es sustancia, sino función, aspecto. La Palabra y el Espíritu son dos modos de manifestarse Dios, son nombres derivados de sus actos, son las mediaciones necesarias de Dios: la Palabra es el Dios creador y manifestante, y el Espíritu es el Dios vivificante y santificante. Son disposiciones de Dios, economías. Los triteístas se refieren a la Trinidad de tres maneras: Agustín de forma ilustrativa, ya que no se puede demostrar, pero sí ilustrar; Ricardo de San Víctor lo hace de forma demostrativa y piensa desde un punto de vista neoplatónico que Dios es un ser dinámico, un bien que se difunde, mientras que Ockam lo hace de forma fideísta, ya que no se puede ilustrar, ni demostrar, sino solo creer.

La unicidad personal de Dios Padre se corresponde con la unicidad de la naturaleza en la persona de Cristo. Son tres no por ninguna distinción de seres en Dios, sino por economía, es decir, por ordenación y disposición de las diversas formas de manifestarse la deidad. La Escritura considera distintos modos de aparición y no distintas naturalezas metafísicas de identidades. La diversidad entre las personas se basa en distintos modos de aparición y no en la pluralidad de sustancias metafísicas. Se trata de apariciones o disposiciones, no de naturalezas. Dios tiene varias esencias.

Servet destaca las diferencias entre proceder y ser engendrado: la carne es engendrada de forma natural y el espíritu de ningún modo. La constitución no es composición. El Hijo es constituido por la esencia pero no compuesto, como dicen los ortodoxos. En el espíritu hay dos inspiraciones: la intrínseca, que viene desde el Padre y el Hijo, y la extrínseca y temporal, que proviene también del Padre y el Hijo. El Verbo es el principio o inicio de un empezar y no el nombre de sustancia alguna. El Espíritu Santo es la actividad de Dios en el espíritu del hombre, y fuera del hombre no puede hablarse propiamente de Espíritu Santo. El Espíritu Santo es una agitación divina en el espíritu del hombre. Cristo fue en otro tiempo Verbo, pero ahora es Hijo. Cristo estaba con el Padre desde el principio, en persona de Verbo. El Hijo existió desde el principio personalmente, no realmente, como representación. Cristo está ahora en Dios realmente, como antes lo estaba personalmente –por representación–. Cristo es un modo de actuar Dios mismo.

En cambio, para Agustín, que es el paladín de la ortodoxia al que posteriormente siguen casi todos los teólogos, en Dios solo hay tres personas en la simplicidad de la esencia; entre las

4. Un panorama de las discusiones trinitarias se puede seguir en AGUSTÍN DE HIPONA, *De Trinitate* [ARIAS, L. (ed.)], en *Escritos apologéticos*. Madrid: La Editorial Católica, col. Biblioteca de Autores Cristianos, 5, 1985, págs. 3-19 (edición bilingüe en latín y castellano); véase también el capítulo preliminar de PAMPLONA, G. DE, *Iconografía...*, págs. 1-12. Y también el capítulo 1 de la obra de MAQUIVAR, M.C., *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006, págs. 15-40.

5. SERVET, M., *Obras Completas. II.1. Primeros escritos teológicos* [ALCALÁ, A. (ed.)]. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

mismas no hay una distinción absoluta, sino solo según la relación, específicamente según la relación de origen. Las tres personas se distinguen por su distinto origen; el Padre es ingénito, el Hijo unigénito y el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo. Cada persona se constituye según la relación de origen, es propia, no común, y pertenece a su dignidad.⁶ En Dios hay dos procesiones, por naturaleza y por voluntad; la primera es de generación y se refiere a aquello que es por otro, *qui ab dio*, mientras que la segunda es de espiración y se refiere a aquello por lo que el otro es a *quo dive*. El Hijo procede a modo de naturaleza como Hijo y a modo de entendimiento como Verbo. El Espíritu Santo es amor, dilección y caridad del Padre y el Hijo. El Padre es principio y no causa de las otras dos personas. Entre las personas divinas no hay distancia según el lugar, ni según la esencia, solo hay distinción de personas según las propiedades personales. Para Agustín, de las diez categorías aristotélicas en Dios se dan dos: relación y posición. En la Trinidad hay cuatro relaciones, dos de origen –*paternitas* y *spiratio*– y dos de procedencia –*filiatio* y *processio*–. San Hilario, por su parte, en el libro v de *De Trinitate* afirma que «Dios es de Dios no por defección, ni por extensión, ni por derivación o separación; sino que, por la potencia de la naturaleza divina, el Hijo subsiste con su nacimiento en esa misma naturaleza». No es otro ser sustancial –*aliud*–, y, sin embargo, es otro –*alius*–. No es cierto que el Padre sea algo –*aliquid*– de la Trinidad, sino que el Padre es alguien –*aliquis*– de la Trinidad. En Dios el *esse* se identifica con aquello por lo que es –*quo est*–, lo que es –*quod est*– y quien es –*qui est*.

Pedro Lombardo, como compilador medieval de la ortodoxia,⁷ afirma que la sustancia divina ni engendra, ni es engendrada, lo que permite a Joaquín de Fiore acusarlo de afirmar una cuarta sustancia que asegura la unión de las tres personas.

Se produjo una fuerte polémica en relación con el Espíritu Santo entre las iglesias de Oriente y Occidente, en concreto, en torno a la diferencia entre engendrar y proceder, ya que el Padre engendra al Hijo, y el Espíritu Santo procede para unos solo del Padre y para otros –la ortodoxia– del Padre y del Hijo. La famosa polémica sobre el *filioque*, que se refiere a si el Espíritu procede solo del Padre o del Padre y también del Hijo, enfrentó a la cristiandad durante varios siglos. La visión occidental defiende la procesión *ab utroque*, es decir, de los dos, Padre e Hijo, mientras que los orientales defienden que el Espíritu proviene solo del Padre. Una fórmula intermedia decía que el Espíritu procede del Padre a través –*dia*– del Hijo, pero hay que tener en cuenta que esta formulación no tiene un efecto atributorio al Hijo respecto del Espíritu, ya que según esta formulación el Hijo solo canaliza la actividad del Padre hacia el Espíritu, mientras que la formulación que afirma la procesión bilateral –*ab utroque*– tiene un efecto acumulativo. Se suele entender el Espíritu como el amor mutuo que relaciona al Padre y al Hijo. Atanasio defiende la realidad del Espíritu Santo en el marco de una concepción de la Trinidad sometida a una especie de movimiento circular, *perijóreisis* –*circuminsessio* en la literatura escolástica posterior–, o proceso de compenetración y amor mutuo entre las tres personas divinas que no se mezclan ni confunden entre sí. Según el denominado Credo de Atanasio, el Espíritu Santo es «del Padre y del Hijo, ni hecho, ni creado, ni generado, sino procedente». Por su parte, ya Agustín interpretó al Espíritu Santo como la «comunidad consustancial eterna» o *charitas* existente entre el Padre y el Hijo.⁸ El Espíritu procede *ab utroque* del Padre y del Hijo conjuntamente; la partícula, *kai*, tiene un efecto acumulativo, mientras que si decimos que procede del Padre a través –*dia*– del Hijo, este efecto acumulativo no se da, no hay contribución de los dos principios en la procesión del Espíritu.

6. AGUSTÍN DE HIPONA, *De Trinitate...*, pág. 379.

7. TOMÁS DE AQUINO, *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo. I/1. El misterio de la Trinidad* [CRUZ CRUZ, J. (ed.)]. Barañáin: EUNSA, 2002.

8. AGUSTÍN DE HIPONA, *De Trinitate...*, págs. 377-378.

ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD: LA TRINIDAD TRIFACIAL

La representación de la Trinidad⁹ ha sido una de las cuestiones más difíciles de resolver para el arte cristiano, especialmente porque solo el Hijo tenía una forma humana asignable, mientras que el Padre y el Espíritu Santo no se manifestaron nunca directamente.

La necesidad de expresar de forma plástica la unidad y la diversidad llevó a representar la Trinidad o bien de forma horizontal, yuxtaponiendo las tres figuras, que pueden ser iguales –trinidad antropomorfa– o distintas –según se quiera hacer hincapié en la identidad de naturaleza o en la diversidad de personas–, o bien dos iguales, el Padre y el Hijo, y la otra distinta, el Espíritu Santo, o bien de forma vertical superponiendo las figuras. La que muestra a Dios Padre sentado en un trono –Trono de Gloria–, portando al Hijo en la cruz, es la más habitual. Cuando se omite la cruz y el cuerpo del Hijo muerto reposa directamente sobre el Padre, se denomina Paternidad o *Compassio patris*. La tradición bizantina imperial influye en la representación horizontal antropomorfa de la Santísima Trinidad al mostrarla bajo la forma de tres Cristos entronizados con tiaras papales. Las tiaras papales y las coronas imperiales se alternarán en las representaciones trinitarias, según se quiera resaltar el predominio del Papa o del Imperio.

Si se quiere expresar de forma más gráfica la unidad de las tres personas divinas para escapar del riesgo del triteísmo, se recurre a la trinidad tricefálica, es decir, un cuerpo con tres cabezas, o a la Trinidad trifacial, que muestra una cabeza con tres rostros. Estas representaciones trinitarias provocaron cierto rechazo, estético y teológico, y fueron condenadas en 1628 por una bula de Urbano VIII confirmada por Benedicto XIV en 1745, lo que nos indica que dichas prohibiciones no siempre fueron acatadas.

Centrándonos en nuestro tema, el de la Trinidad tricefálica y trifacial, podemos ver que sus precedentes son los *vultus trifontes* galos, representaciones de una divinidad solar y omnividente, así como representaciones de Serapis, Cerbero y su hermana también tricefala, la Quimera y Hécate.¹⁰ Todas estas divinidades paganas se relacionaban con el tiempo en su triple dimensión de pasado, presente y futuro, y su capacidad devoradora y destructora de todas las cosas, y aludían a la repartición del antiguo calendario que distribuía el año en tres estaciones: la primavera, representada por el león; el otoño, escenificado por la cabra; y el invierno, cuya figura era la serpiente.

Quedan pocos ejemplares de este tipo de Trinidad que fue considerada herética. Pamplona identifica las siguientes referidas a España: un relieve en la portada de la iglesia de la Trinidad de Tudela –hoy derruida–; un posible relieve trinitario en el sepulcro del Infante Don Alonso de la Cartuja de Miraflores, debido a Gil de Siloé; una miniatura en un códice perdido del siglo xv que se encontraba en Manresa; la Trinidad trifacial del monasterio de Tulebras, cerca de Tudela, que Pamplona considera anónima y que hoy se atribuye a Cosida –había un cuadro de estas características en el convento de franciscanos de Mondragón ya extinguido–; en Barcelona se encuentran dos cuadros, uno en el Museu Marés y otro en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Este último muestra un triángulo invertido donde se puede leer «El Padre es Dios; el Hijo es Dios, el Espíritu Santo es Dios; el Padre no es el Hijo; el Hijo no es el Espíritu Santo y el Padre no es el Espíritu Santo». Este diagrama afirma a la vez la divinidad de las tres personas y su distinción mutua.

Por su parte, Maquívar, antes de referirse a los ejemplos novohispanos, retoma la información de Pamplona referida a España y añade varios ejemplos italianos debidos a Andrea del

9. Sobre este tema se puede consultar RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, 2 vols. Barcelona: Del Serbal, 1996 [1955], vol. 1, págs. 25-42; en el caso español, la obra de DE PAMPLONA, G., *Iconografía de la Santísima Trinidad...*; y para el área hispanoamericana, el libro de MAQUÍVAR, M.C., *De lo permitido...*

10. Véase MAJAD, M.A., *Breve historia de las representaciones trifaciales y tricefalas en occidente*, 2008. Obra en formato electrónico, disponible en www.letrealia.com/ed_let/trifaz.

Sarto, que pinta en el intradós de un arco del refectorio de los monjes vallombrosianos de San Salvi una Trinidad trifacial como tres cabezas: una de frente y las otras dos mirando cada una a un lado. A fray Bartolomeo se debe una Trinidad trifacial parecida a la de San Salvi, que se encuentra en el Museo di san Marco de Venecia. Bronzino pintó una Trinidad trifacial semejante a las anteriores en la capilla dedicada a Leonor de Medici en el Palazzo Vecchio de Florencia. Separándose de la iconografía habitual, Filippo Lippi pintó una Trinidad trifacial en la base de un retablo dedicado al Espíritu Santo en una tabla que representa a san Agustín en su escritorio, mediante una sola cabeza con tres rostros que no representan –como de costumbre– la figura barbada de Cristo, sino una figura imberbe y regordeta.¹¹

En la galería online del Museo del Prado se puede encontrar un bello dibujo anónimo del siglo XVI, copia de Perino de la Varga, cuyo título es *Figura femenina alegórica sosteniendo una efigie de tres caras [Trinidad (?)]*, que muestra una delicada figura de joven flotando, con una cabeza trifacial que podría ser la representación de una Trinidad trifacial.

Maquívar hace un repaso de los tratadistas que en su conjunto rechazaron la Trinidad trifacial y tricéfala, no tanto por herética como por monstruosa o de mal gusto. Molano, Interián de Ayala, Francisco Pacheco y Vicente Carducho coinciden en repudiar esta forma particular de representar la Trinidad. Por último, la autora se refiere a los ejemplos novohispanos de Trinidad trifacial en su doble aspecto de solo la cabeza con tres rostros enmarcados en el paño de la Verónica y de representaciones de cuerpo entero o de medio cuerpo. De la primera versión refiere tres ejemplares encontrados en la catedral de México y en una colección privada, y de los segundos alude a una Trinidad trifacial también particular de cuerpo entero y de medio cuerpo enmarcado en un marco triangular que se encuentra en el Wadsworth Atheneum de Connecticut. Conviene resaltar que, al contrario de los ejemplos españoles, estos no tienen el escudo trinitario. Fuera de México se encuentra una Trinidad trifacial de cuerpo entero debida a Vázquez de Arce y Ceballos en el Museo de Arte Colonial de Bogotá; otra con el escudo trinitario en una colección particular de Medellín, perteneciente a la escuela antioqueña; y otra perteneciente a la escuela cuzqueña, presente en el Museo de Arte de Lima, que también presenta el escudo trinitario.¹² La importancia de las imágenes en la evangelización americana ha sido destacada por los tratadistas que han puesto de relieve en qué forma la Iglesia empleó en el Nuevo Mundo las artes plásticas como un *ars memorativa* que dio origen a una verdadera teología del icono. Por ello era tan importante el control de las imágenes potencialmente subversivas.

MILENARISMO EN LA COLONIA

La conexión entre el Nuevo Mundo y el fin del mundo se estableció pronto en la mente de muchos religiosos del siglo XVI que, atribulados por los desórdenes introducidos por la reforma y alentados por la esperanza de construir en el mundo recién descubierto una sociedad librada de las taras que la vieja Europa no lograba superar, desarrollaron un pensamiento profético y apocalíptico que veía anunciados en la crisis europea y en la esperanza que supone la evange-

11. Una figura muy parecida a esta se puede ver en un contexto profano en el reverso de la medalla que Pisanello diseñó para Lionello d'Este, marqués de Ferrara, y que puede ser una alegoría de la Prudencia; véase FALOMIR, M. (ed.), *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, págs. 178-179.

12. ALEX, J., *Iconografía herética*, 29 de julio de 2008. Obra en formato electrónico, disponible en <http://jairalex1116.blogspot.com/2008/07/iconografia-heretica.html>.

lización americana los signos evidentes de la cercanía del fin del mundo. Las ideas de Erasmo de la vuelta al cristianismo evangélico y primitivo se articularon con la teología apocalíptica de la historia de procedencia joaquinita con el objetivo de ver en el Nuevo Mundo el escenario ideal para instaurar una nueva edad de oro concebida como la Edad del Espíritu en la que la vida de la salvación se inscribe en la historia. Santa Rosa de Lima es presentada a veces como una nueva Astrea, emblema de una política sacra indiana y criolla.¹³ Profetismo y milenarismo se reúnen en estos proyectos de reforma religiosa e incluso política que preocuparon mucho a los poderes públicos y fueron perseguidos con saña por la Inquisición. La dimensión utópica de estas propuestas se evidencia al conectar la crítica de lo viejo con la propuesta de una reforma que se dará mejor en el Nuevo Mundo, abriendo el paso al fin del mundo. La plenitud espacial derivada del descubrimiento de América se completaría con la plenitud de los tiempos que supone el milenio como antesala del fin del mundo.

El contacto con los indios americanos propició el mito del «buen salvaje» que se oponía a los corruptos europeos. Por ello la reforma anhelada, tan difícil en Europa, sería más fácil en las tierras vírgenes americanas. Los indígenas viven en la Edad de Oro, y por ello en América sería más fácil la instauración de una nueva Edad de Oro que siga a la Edad de Hierro, dominante en Europa, como decía Vasco de Quiroga. Pero la utopía americana no es meramente ideal, sino que se concreta en una serie de experimentos sociales y religiosos que los monjes de la conquista llevaron a cabo a lo largo de más de dos siglos, desde los hospitales de Vasco de Quiroga a las reducciones jesuitas en el Paraguay, y que buscaban reformar el cristianismo acudiendo a los modelos del cristianismo primitivo.

Los primeros franciscanos que llegaron a América interpretaron su misión de convertir a los indios en términos apocalípticos joaquinitas¹⁴ como la llegada de la tercera edad de la historia, la Edad del Espíritu, que sucede a las edades del Padre –ejemplificada por el Antiguo Testamento– y la Edad del Hijo –regida por el Nuevo Testamento–.¹⁵ La Edad del Espíritu es una

13. Sobre el papel político de santa Rosa de Lima se pueden consultar los trabajos de MUJICA PINILLA, R., *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos – Fondo de Cultura Económica – Banco Central de Reserva del Perú, 2001; MUJICA PINILLA, R., «Aproximaciones apocalípticas a los “Desposorios divinos” de santa Rosa de Lima», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 10, 2001, págs. 522-529.

14. La correcta interpretación de los escritos de Joaquín de Fiore y su ortodoxia o heterodoxia constituyen un tema muy discutido. La ambigüedad de la condena que sufrió en el IV Concilio Lateranense hace que se pueda atribuir la heterodoxia de la tradición joaquinita a una serie de escritos de sus seguidores, que explotaron las facetas más apocalípticas y milenaristas de su filosofía de la historia y de su concepción trinitaria; véase REINHARDT, E., «Joaquín de Fiore y el IV concilio Lateranense», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 11, 2002, págs. 95-104. Lo cierto es que la historia efectual de la tradición joaquinita tuvo como resultado que la mayoría de los movimientos milenaristas y apocalípticos desde el siglo xv al xviii encontraran su inspiración en la concepción de la historia del abad Joaquín, y esto es especialmente aplicable a los movimientos de este tipo que se desarrollaron en América impulsados por franciscanos (espirituales) y jesuitas principalmente. La teología de la historia propuesta por Joaquín no es cristocéntrica, sino trinitarista, y hace especial hincapié en el Espíritu, cuya época clausurará la historia. Para ello distingue entre un «*tempus sub littera evangelii*» y un «*tempus sub spirituali intellectu*»; véase LUBAC, H. DE, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*, 2 vols. Madrid: Encuentro, 1988 [1979], vol. 1, págs. 21-22.

15. Sobre el milenarismo en América se puede consultar una bibliografía amplísima: BEAUDOT, G., *Utopía e Historia en México; los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*. Madrid: Espasa Calpe, 1983 [1977]; PHELAN, J.L., *El reino milenarista de los franciscanos en el nuevo mundo. Un estudio de los escritos de Jerónimo de Mendieta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972 [1956]; BATAILLON, M., «Novo mondo e fim do mundo», *Revista de Historia*, 18, 1954, págs. 343-351; WECKMANN, L., «Las esperanzas milenaristas de los franciscanos de la Nueva España», *Historia Mexicana*, 1, 1982, págs. 89-105; WEST, D.C., «Medieval Ideas of Apocalyptic Mission and the early Franciscan in Mexico», *The Americas*, 3, 1989, págs. 293-313; KAUFFMANN, L., «The Indian Church and the Age of Spirit: Joachinist Millenarianism and Fray Toribio de Montolinia's *Historia de los Indios de la Nueva España*», *A contracorriente*, 2, 2010, págs. 119-136 (revista en formato electrónico, disponible en http://www.ncsu.edu/acontracorriente/winter_10/articles/Kauffmann.pdf); PROSPERI, A., «América y Apocalipsis», *Teología y Vida*, 3, 2003, págs. 196-208; CARRASCO, R., *Bibliografía selecta. El discurso utópico en la crítica hispanoamericana colonial*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 2002. Más críticos con la existencia del milenarismo en la evangelización americana son: GÓMEZ CANEDO, L., «Milenarismo, escatología y utopía en la evangelización de América», en SARANYANA, J.I. (ed.), *Evangelización y Teología en América (siglo XVI)*. X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra, 29-31 de marzo de 1989, Universidad de Navarra, 2 vols. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, vol. 2, págs. 1399-

edad poseclesial regida por hombres espirituales dirigidos por un *dux novus*, una era de perfección que antecedería al fin del mundo. Dicha era desplegaría una vida sencilla, regida por la pobreza evangélica, en la que el trabajo no sería necesario y los hombres serían como ángeles. El paso de la Edad del Hijo, regida por la Iglesia papal, a la Edad del Espíritu, donde la iglesia sería espiritual, supondrá una época de grandes males y sufrimientos que entrañará la muerte de la Iglesia papal y su resurrección como Iglesia espiritual renovada y angélica. Los franciscanos vieron en los indios americanos, por su vida sencilla y humilde, una gran predisposición para esa era final de perfección, imposible de alcanzar por los depravados hombres del Viejo Mundo. La inocencia, simplicidad y pureza de los indios los acercaba a la iglesia preconstantiniana, modelo de sencillez que los franciscanos querían reintroducir en la Iglesia. De ahí el carácter utópico y escatológico de la cual se revistió la gran empresa de la conquista de América a los ojos de sus protagonistas iniciales, ya desde el propio descubridor. Colón interpretó su descubrimiento como una contribución a la extensión del cristianismo por todo el orbe, condición para la llegada del reino milenarista que precedería a la segunda venida de Cristo. Los milenaristas franciscanos interpretaron el Nuevo Mundo como la sede futura de la nueva Jerusalén que tendría que sustituir a Roma como cabeza de la cristiandad, y a la corona española como el origen del nuevo rey que regiría el milenio como nueva edad de oro establecida tras la derrota del anticristo. El proyecto cristiano, que empezó en Oriente y luego pasó a Europa, se culmina en el Occidente americano. La predicación del cristianismo se completa con los indios americanos, y, además, si estos, como pensaban algunos, eran descendientes de las tribus perdidas de Israel, entonces su conversión se podía interpretar como la conversión de los judíos que, según el Apocalipsis, precedería el fin del mundo. Esta era una utopía de monjes, primero franciscanos y agustinos, y luego jesuitas,¹⁶ que pretendía desplegarse al margen del clero regular y su jerarquización, y también al margen del poder de la Corona, lo que promovió una gran desconfianza y, al final, su eliminación por parte de los poderes ordinarios político y religioso, si bien durante cierto tiempo alimentó la posibilidad de desplegar una modernización alternativa, basada en una teocracia apocalíptica y utópica, sin jerarquía y sin sacramentos. Este proyecto coincidía con la criollización de la colonia y la constitución de un poder autóctono que tuviera en cuenta a los poderes indígenas cristianizados, lo más independiente posible del poder colonial. Esta dimensión política, que resaltaba la autonomía de la colonia frente a los poderes externos, hizo que las revueltas indígenas se expresaran a través de la retórica apocalíptica cristiana.

Las profecías de Joaquín de Fiore sobre los dos varones espirituales que regirán la tercera era se sitúan en la estela de las profecías de la sibila Eritrea, que vaticinó la aparición de dos estrellas semejantes a la primera –es decir a Cristo– que serán la cabeza de las constelaciones que se opondrán a la bestia apocalíptica. Estas dos estrellas son los fundadores de las órde-

1409; ZABALLA, A. DE, «Joaquín de Fiore y el mesianismo en el mundo andino (siglos XVI y XVII). El Espíritu Santo y la Iglesia», en RODRÍGUEZ, P. (ed.), *El Espíritu Santo y la Iglesia. XIX Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, 22-24 de abril de 1998. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999, págs. 111-119; SARANYANA, J.I., «Sobre el milenarismo de Joaquín de Fiore. Una lectura retrospectiva», *Teología y Vida*, 3, 2003, págs. 221-232; y ZABALLA BEASCOECHA, A. DE; SARANYANA, J.I., «La discusión sobre el joaquinismo novohispano en el siglo XVI en la historiografía reciente», *Quinto Centenario*, 16, 1990, págs. 173-189. Ya en la época de los descubrimientos, algunos autores, como el jesuita José de Acosta en su escrito *De temporibus novissimis*, expresaron dudas acerca de la cercanía del fin de los tiempos, ya que, aunque compartía la idea de que estábamos en la hora undécima, también pensaba que esta época podía durar mucho todavía atendiendo a que quedaban muchas tierras por convertir, entre ellas China.

16. Sobre el joaquinismo entre los jesuitas se puede consultar MILHOU, A., «La tentación joaquinita en los principios de la Compañía de Jesús. El caso de Francisco de Borja y Andrés de Oviedo», *Florensia. Bollettino del Centro Internazionale di studi gioachimiti*, 9, 1995, págs. 193-239; MILHOU, A., «El mesianismo joaquinita del círculo jesuita de Francisco de Borja (1548-1550)», en RUSCONI, R. (ed.), *Storia e figure dell'Apocalisse fra '500 e '600, Atti del IV Congresso internazionale di studi gioachimiti*, 14-17 de septiembre de 1994, San Giovanni in Fiore. Roma: Viella, 1996, págs. 203-223. La proyección americana de este joaquinismo se puede ver en BIGALLI, D., *Millenarismo e America. Nascita del Nuovo Mondo o fine dell'Antico?* Milano: Cortina, 2000.

nes mendicantes, Francisco de Asís y Domingo de Guzmán, cuyo programa de salvación está inscrito en piedra en la portada de la iglesia de San Francisco de Puebla, en una representación barroca tardía.¹⁷

Santa Rosa de Lima ha sido reivindicada como el símbolo, criollo e indiano a la vez, por su ascendencia, de una cristiandad americana renovada, que conjugaba por un lado una vertiente mística, alumbrada, que hizo que se retirara su cuerpo del nicho en el que reposaba, y que sirvió de pretexto para que sus amigas y seguidoras fueran perseguidas por la Inquisición –aunque al final fueran reconciliadas–; y, por otro lado, una vertiente política desarrollada por su médico, el doctor Juan del Castillo, que, según Mujica Pinilla, «ayudó a forjar una escatología política americana centrada en los “desposorios místicos” de la santa limeña».¹⁸ Se acusó al médico de ser seguidor de los joaquinistas y de propulsar un movimiento de seglares alumbrados. El franciscano criollo Gonzalo Tenorio, amigo del doctor del Castillo, interpretó los desposorios místicos de la santa limeña con Jesús como muestra de la consideración de los cristianos americanos como el nuevo pueblo elegido y como el segundo desposorio de Dios con la humanidad, de manera que Rosa, con su pureza, había enmendado el pecado original y hacía que se pudiera considerar el Nuevo Mundo como un nuevo «siglo de Adán». Se consideró la santidad de Rosa como un nuevo tipo de santidad semejante a la que Joaquín de Fiore atribuía al final de los tiempos. Un sueño de la santa en el que aparecen las almas de los creyentes como piedras que labrar se interpretó en el sentido de que los santos son piedras preciosas que maduran en el fondo de la tierra gracias al Sol de Justicia, que simboliza a Cristo. Según esta interpretación los principales tesoros del Perú no son sus metales preciosos, sino la piedad y santidad de sus cristianos, que hacen de Lima una Nueva Jerusalén en sentido apocalíptico.

La especificidad de la realidad americana se ve claramente en los proyectos teológico-políticos de fray Francisco de la Cruz, que en su *Declaración del Apocalipsis* combina la dimensión religiosa y la política al interpretar el ángel de sus apariciones como una voz interior que lo iluminaba para que pudiera interpretar los signos del final de los tiempos. Fray Francisco une las iglesias española e india bajo las leyes de Moisés y no bajo las leyes españolas; su papado angélico toma su legitimidad de ser el heredero de los reinos de España e Israel como descendiente del rey David. Fue la pretensión de emancipar Perú de la Corona española lo que alertó a las autoridades y determinó su condena y muerte.¹⁹

Clave en el mesianismo apocalíptico de los franciscanos y jesuitas fue la interpretación del Apocalipsis que da Amadeo en su obra *Apocalipsis nova*, en la que se anuncia la llegada de un Papa angélico que cerraría la historia profana antes de la segunda venida de Cristo ayudado por el último emperador.²⁰ De igual manera, Antonio Ruiz Montoya (1585-1652), superior de las reducciones jesuitas, anuncia la llegada de un nuevo orden monárquico teocrático. La idea de que la cristianización del Nuevo Mundo anunciaba el Fin del Mundo encontraba una de sus bases en la idea, defendida por cristianos y judíos, de que los indios del Nuevo Mundo eran las tribus perdidas de Israel.²¹ Esta postura la adoptó Menasseh ben Israel, maestro de Espinosa, en su libro *Esperanza de Israel* (publicado en Ámsterdam en 1650). También Gonzalo Tenorio, franciscano criollo (1602-1682), basándose en Joaquín de Fiore y Amadeo, resaltó el papel providencial de María en Perú durante la edad del espíritu, canal de gracia entre Jesús y Perú, nueva capital del cristianismo. La Virgen María es el canal que conecta a los franciscanos con la monarquía hispana, que inaugura con su defensa de la Inmaculada Concepción de María la

17. Véase WECKMANN, L., «Las esperanzas milenaristas...», pág. 94.

18. Véase MUJICA PINILLA, R., «Aproximaciones apocalípticas...», pág. 523.

19. Véase MUJICA PINILLA, R., *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992, págs. 323-329.

20. *Ibidem*, pág. 59.

21. *Ibidem*, pág. 23.

Edad Dorada de la virgen Astrea.²² El culto a los arcángeles armados se une con la defensa de la Inmaculada Concepción de María en un proyecto teológico y político específico que vincula a los jesuitas con la nobleza incaica y los criollos. Por su parte, también Athanasius Kircher²³ establece la unión de la cosmología y la misión universal de los Austrias unidos a los jesuitas. El papel clave de la monarquía hispánica en la evangelización de América se basa en las bulas que los papas Alejandro VI y Julio II conceden a España, otorgándole el poder temporal y la autoridad espiritual sobre el Nuevo Mundo, lo que permite considerar al emperador hispánico el patrón y reformador de la Iglesia universal.

Los franciscanos entendieron la evangelización de la Nueva España en clave apocalíptica, como el inicio de la última predicación del Evangelio que preludiaba el fin del mundo. Y para ello aludían a la parábola de la viña (Mt 20), según la cual los hijos preferidos, los franciscanos, son enviados a la viña «cuando el día del mundo va declinando en la hora undécima».²⁴ La evangelización del Nuevo Mundo equivale al fin del mundo (viejo). Sobre los franciscanos se mantuvo siempre la influencia del joaquinismo, que se combinó con la influencia erasmiana y con el ascetismo propio de su orden para originar una peculiar teología de la historia que iba a encontrar en la evangelización de América su punto culminante.

Jerónimo de Mendieta (1525-1604), franciscano y autor de la *Historia eclesiástica indiana*,²⁵ llevó a América los últimos ecos del misticismo franciscano de origen medieval, que tenía en la visión apocalíptica de la historia y en el ideal de pobreza y sencillez evangélica sus dos principales apoyos. Para el fraile franciscano la conquista tenía una dimensión mística, mesiánica y profética, más que jurídica o civilizadora. Mendieta –como Las Casas– rechaza el derecho romano en el Nuevo Mundo y busca sustituirlo por una jurisprudencia paternalista y pedagógica basada en el gobierno absoluto del virrey y en el paternalismo de los frailes, dado que los indios son vistos como niños simples y puros. Pero la necesidad de completar la evangelización de los infieles que quedaban por convertir (judíos, musulmanes e indios), para que pudiera llegar el fin de los tiempos, le llevó a defender la necesidad de utilizar la fuerza para destruir el paganismo y acelerar la conversión de los indígenas americanos, basándose en una lectura rigurosa de la parábola 14 de Lucas donde se lee: «fuérezalos a entrar» –*compelle eos*–. El papel esencial en esa conversión final de todos los pueblos de la tierra recaía, para Mendieta, en España, cuya misión era contemplada bajo el prisma del mesianismo teocrático que hacía de ella un nuevo pueblo elegido, el nuevo Israel. El rey hispánico, en la concepción de Mendieta, recogía la tradición medieval del Mesías Emperador, que dotaba de una dimensión universalista al nacionalismo hispánico, buscando la unidad espiritual de la humanidad bajo la fuerza militar española. Las ganancias en América compensaban las pérdidas en el Viejo Mundo. Mendieta interpretó a Cortés como un *Dux populi* veterotestamentario según el modelo de Moisés.²⁶ Para Mendieta, el papel de Cortés fue providencial al aliarse con los franciscanos y apoyar su idea de una conversión de los indios inspirada en el cristianismo primitivo y la pobreza y sencillez evangélicas, que hubiera permitido a los frailes y a los indios establecer el Paraíso en la tierra. Este paraíso terrestre se podría interpretar como la tercera era joaquinista, la Edad del Espíritu, que restaura la simplicidad evangélica y aun la adánica, anterior al pecado tras la crítica de la jerarquía eclesiástica. Si el Viejo Mundo era la ciudad terrena, para Mendieta el Nuevo Mundo era la Ciudad de Dios, a salvo de la corrupción que atenazaba al Viejo. Si el rei-

22. *Ibidem*, págs. 69-71.

23. KIRCHER, A., *Oedipus aegyptiacus nuper inter Isaci Romani rudera e fossi interpretatio hieroglyphicae*. Roma: Vital Mascardus, 1653.

24. Véase PHELAN, J.L., *El reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972, pág. 41.

25. MENDIETA, J. DE, *Historia eclesiástica indiana* [GARCÍA ICAZBALCETA, J. (ed.)]. México: Antigua Librería, 1870 [finales siglo XVI].

26. Véase PHELAN, J.L., *El reino milenarista...*, pág. 60.

nado de Carlos dio esperanzas a los proyectos de Mendieta, el realismo de Felipe II supuso la derrota de la Ciudad de Dios por la ciudad terrena. El proyecto de separación entre los indios regidos por los frailes y los españoles, que tendrá su plasmación jesuítica en el sistema de las reducciones, se vendrá abajo pronto, y con ello los proyectos franciscanos se tornarán imposibles: la Jerusalén indiana caerá. La obra de Mendieta concluye estableciendo un paralelismo entre la historia hebrea y la indiana que presenta un fin lúgubre para sus proyectos mesiánicos; la oración final pide a Dios que envíe un Mesías, personificado en el rey de España, capaz de acabar con el Anticristo que para el franciscano era la avaricia. La venida del Mesías inaugura un reino milenarista en el que la comunidad indígena establecerá el paraíso en la tierra según el modelo de la isla mítica de Antilla, una isla que aparece y desaparece, y que era una teocracia gobernada por obispos en la que las necesidades materiales estaban satisfechas y la principal actividad era alabar a Dios mediante cánticos. Como vemos, Mendieta interpreta las Indias no tanto como el lugar en el que estuvo el Paraíso terrenal, sino como el lugar donde se establecerá el reino milenarista de los santos que describe el Apocalipsis. Su visión se despliega hacia el futuro por construir más que hacia un pasado perdido que añorar.

Por su parte, Motolinia, en su famosa carta al emperador de 1555, le incita a apresurar la conversión de los indios y la instauración del Quinto Reino de Jesucristo como contribución a la construcción de un estado ideal, una nueva Jerusalén y un nuevo templo de Salomón, que sería el prelude del fin de los tiempos.

Los jesuitas barrocos contrarreformistas retoman en su predicación americana el impulso del franciscanismo medieval que los propios franciscanos extendieron en su predicación inicial en América. En las interpretaciones místico-teológicas de los planetas, la luna jesuítica retoma el relevo del sol franciscano recogiendo y potenciando las influencias de todos los planetas. Pero fue Andrés Serrano (1655-1741) el que avanzó más en establecer la interdependencia entre religión, política y moral mediante un análisis simbólico del Apocalipsis.²⁷ Según Serrano, Juan, en sus visiones apocalípticas, ve un trono y en él sentado un Monarca gravísimo que representa a la trinidad de las personas en la unidad de la esencia divina. También alude a Isaías 6, donde el Señor aparece en el solio, mientras que los serafines cantaban el trisagio: santo, santo, santo. Vemos aquí una primera conexión entre la idea de la Trinidad y el apocalipsis que desarrollaremos posteriormente. Serrano se inserta en la tradición apocalíptica medieval con la división de la historia en las siete edades del hombre, lo que constituye la semana cósmica. En esto coincide con Joaquín de Fiore, que también relaciona las siete edades de la historia con la apertura de los siete sellos y las siete trompetas del apocalipsis. La conciencia que tiene Serrano de la próxima clausura de los tiempos se ve en citas como esta: «está por espirar la gran máquina del mundo». Serrano sigue a Amadeo y a Orígenes al aludir a un fuego final antes del juicio, en el que los ángeles guerreros del apocalipsis tienen un papel esencial al incinerar las almas de los creyentes para purificarlas de sus pecados. Serrano explica con su astrología mística cómo el nuevo culto angélico propagado por los jesuitas sustentó teológicamente la consideración de la predicación del evangelio en el Nuevo Mundo como la antesala del fin de los tiempos.²⁸ El culto angélico sirvió de plataforma teológica para justificar el sentido trascendente de las misiones jesuitas y el papel esencial del emperador hispano. El culto angélico propagado por los jesuitas tuvo tres dimensiones: la vinculación con la monarquía hispánica a cuyo servicio se puso la predicación del Evangelio; el significado político de la astrología mística en la cual la luna –identificada con Gabriel– es el símbolo de los jesuitas que recoge y potencia la luz de los demás astros; y, por último, el culto angélico, al proyectarse sobre las facultades del alma, se estructura como una teoría del conocimiento. Pero para los misioneros la dimensión fundamental del culto a los arcángeles armados era prefigurar la llegada del reino milenarista de

27. MUJICA PINILLA, R., *Ángeles apócrifos...*, pág. 94.

28. *Ibidem*, pág. 151.

Cristo mencionado en el Apocalipsis, dado que su doble misión consistía en mover la voluntad hacia Dios y provocar un temor divino.²⁹

Que la mentalidad apocalíptica jesuita se proyectó hacia el siglo XVIII se puede comprobar en la obra de san Luis María Grignon de Montfort (1675-1716), que se sitúa en la estela de Andrés Serrano al relacionar el diluvio de fuego de los últimos tiempos con los misioneros jesuitas. El autor retoma la idea de las tres edades, cada una de las cuales acaba con un diluvio: la del Padre acabó con un diluvio de agua, la del Hijo acaba con un diluvio de sangre, la del Espíritu acabará con un diluvio de fuego, de amor y justicia. La concepción milenarista es clara. La Edad del Espíritu es la edad de la justicia, una nueva Edad de Oro que verá la conversión por el fuego del amor de todos los infieles. Los misioneros que traerán dicha edad de oro tomarán los atributos de los animales de Daniel: la humanidad del hombre, la valentía del león, la fuerza del buey y la agilidad del águila.³⁰

POSIBLE CONEXIÓN ENTRE LA TRINIDAD TRIFACIAL Y EL MILENARISMO DE CORTE JOAQUINITA: REPRESENTACIÓN ESPACIAL DE LAS TRES EDADES, LA DEL PADRE, LA DEL HIJO Y LA DEL ESPÍRITU

La hipótesis que aquí presentamos consiste en suponer que la Trinidad trifacial es una representación cifrada del milenarismo joaquinita con sus tres edades, a través de la conexión con el *tricipum* como símbolo temporal. El joaquinismo permitiría conectar una representación estructural, sincrónica, de la Trinidad con una representación temporal de la misma. La representación trifacial sincrónica adquiere una dimensión histórica gracias al joaquinismo, ya que este proyecta la Trinidad en un sentido histórico y escatológico. La representación trifacial, el *tricipum*, permite conectar las dos representaciones –una teológica y otra histórica– de la trifacialidad. Pretendemos relacionar la Trinidad trifacial con el *tricipum* de Serapis que sirve de base a la famosa alegoría de la Prudencia de Tiziano. Y la base de esta relación estriba en la representación plástica de las tres dimensiones del tiempo, en su dimensión individual a la que aluden las alegorías de la Prudencia, y en su dimensión histórica presente en la filosofía de la historia de raíz joaquinita. La obra de Joaquín de Fiore y la de sus seguidores llevan a cabo una historización de la Trinidad mediante su proyección temporal en la teoría de las tres edades. Estas dos dimensiones, individual y colectiva, reflejan los dos aspectos del Apocalipsis, que presenta a la vez una dimensión histórica y una experiencia interior.

La Trinidad se proyecta sobre el alma humana, ya que las tres personas fueron relacionadas por Agustín con las tres potencias del alma: la memoria se refiere al Padre; el conocimiento al Hijo y la voluntad al Espíritu Santo. Será precisamente esa proyección de las tres personas sobre las tres potencias del alma lo que permita relacionar la representación de la Trinidad con las alegorías de la Prudencia, ya que también las tres dimensiones de la Prudencia se refieren a las tres potencias del alma. Son, pues, las potencias del alma las que permiten conectar la representación trifacial de la Trinidad con la representación trifacial de la Prudencia. Que las tres potencias del alma sean las tres caras de la Prudencia y, a la vez, representen las tres personas de la Trinidad, es el hecho que permite relacionar la expresión trifacial de la Prudencia, cuadro de Tiziano, con la expresión trifacial de la Trinidad. La memoria mira al pasado, que es la Edad del Padre; el conocimiento actúa en el presente, que es la Edad del Hijo;

29. *Ibidem*, págs. 259 y 261.

30. *Ibidem*, págs. 333-335.

la voluntad se dirige al futuro, que es la Edad del Espíritu. Una objeción a esta relación entre la Trinidad trifacial y las representaciones de la Prudencia o del Buen Consejo es que, mientras que las tres caras de la Trinidad suelen ser iguales, las tres caras de las otras representaciones son distintas, pero se puede subsanar la objeción recordando que la representación de la Trinidad trifacial, si bien resalta la unidad de las tres personas, no anula sus diferencias, que son conocidas y aceptadas. Nuestra hipótesis se basa en una homología estructural, lógica, que permite conectar, gracias a la representación trifacial, la figuración del tiempo moral y político que entrañan la Prudencia y el Buen Consejo, con la figuración de la historia de los escritos joaquinitas, expuesta a través de la Trinidad trifacial. Ambos tipos de representaciones son representaciones del tiempo, tiempo vital y político en un caso y tiempo histórico y escatológico, en el otro.

En sus magistrales análisis del cuadro de Tiziano, Panofsky³¹ defiende que más que una simple representación de las edades del hombre se trata de una representación de las tres formas del tiempo, pasado, presente, porvenir, referidos a la vida humana y a la virtud de la Prudencia que, como indica el rótulo del cuadro, actúa en el presente con inteligencia, habiendo aprendido las lecciones del pasado para no poner en peligro el porvenir. Esta tripartición del tiempo se muestra en el cuadro mediante dos figuras trifaciales, la superior con un anciano, un hombre maduro y un joven; y la inferior con un lobo, un león y un perro. Según Panofsky, en la tradición medieval la Prudencia tenía tres partes: la Memoria, la Inteligencia y la Providencia, cuyas tareas eran conservar el pasado, reconocer el presente y prever el porvenir. Por su parte, el Buen Consejo, que Aristóteles designaba como *euboulía*, también se representaba en forma tripartita según una tradición transmitida por Diógenes Laercio, tradición que se hacía remontar hasta Séneca, pero que en realidad se debía a Martín de Braga, obispo del siglo VI. Esta imagen se consagra en la *Iconología* de Cesare Ripa, que lo representa mediante un anciano que lleva en su mano izquierda el monstruo trifonte de la Prudencia, ya que para tener Buen Consejo, aparte de sabiduría, hace falta prudencia. El Buen Consejo, según nos recuerda Edgard Wind, consiste en «un acertado instinto práctico para el devenir de los acontecimientos, un choque casi indefinible que anticipa el futuro recordando el pasado y, por lo tanto, juzgando el presente correctamente».³² La representación trifacial animal se basa en Macrobio, que en sus *Saturnalia* alude al dios egipcio Serapis que se representa acompañado por un monstruo trifacial con cabeza de lobo, león y perro, que representan respectivamente el pasado, el presente y el futuro. Serapis era una deidad solar y temporal, simbolizaba el paso del tiempo y estaba asociada a la representación del año como una serpiente. Petrarca retoma el motivo del *Signum tricipum*, pero basándose en la representación solar lo atribuye a Apolo, continuando la tradición de los *Ovidios moralizados* medievales que en sus ilustraciones colocaban junto a Apolo un monstruo trifonte. Pero Petrarca también capta el significado temporal de la representación al aludir al tiempo fugitivo, que se representa mediante dicha figura trifonte.

La conexión entre las representaciones trifaciales de la Prudencia y del Buen Consejo y la Trinidad trifacial la apunta Panofsky³³ y la retoma Wind.³⁴ Vemos, pues, que las dos figuras trifaciales pintadas por Tiziano aluden una a la Prudencia y la otra al Buen Consejo, y aunque están cercanas, no se confunden,³⁵ ya que el Buen Consejo es fruto de la edad y la experiencia,

31. Véase PANOFSKY, E., *Hercúle à la croisée des chemins*. París: Flammarion: 1999 [1930], págs. 19-48. Carlos Sastre Vázquez continúa y completa los análisis de Panofsky y de Wind: SASTRE VÁZQUEZ, C., «Animales virtuosos. A propósito de una nueva interpretación de la "Alegoría" de Tiziano en la National Gallery de Londres», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte*, 14, 2001, págs. 31-56.

32. Véase WIND, E., *Los misterios paganos del renacimiento*. Barcelona: Barral, 1972 [1958], pág. 266.

33. Véase PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito, 1970 [1955], pág. 139.

34. WIND, E., *Los misterios paganos...*, pág. 267.

35. La distinción entre *consilium* y *prudencia* aparece en la *Suma teológica* de Tomás de Aquino (libro I, capítulo 2, cuestión 57, artículo 6), donde se muestra que la *eubulía* (Buen Consejo), junto con la *synesis* y la *gnose* son virtudes anexas a la Prudencia, según ya dijo Aristóteles en el libro VI de su *Ética*. También Dante distingue en el *Convivio* (IV, XXVII) entre

y además suele tener una proyección política, mientras que la Prudencia puede ser compartida por los jóvenes y tiene una dimensión personal.

El motivo de la Trinidad trifacial pasa a América, donde, a pesar de las prohibiciones, se mantiene hasta el siglo XVIII.³⁶ La importancia que tuvieron los motivos joaquinitas en la predicación de los franciscanos y los jesuitas refuerza nuestra hipótesis. En la época de la colonización de América, la conexión con el hermetismo, el cristianismo primitivo –con su espera del fin próximo–, la cábala y el profetismo, permite la recepción de tradiciones sincréticas y apócrifas, como vimos en el caso de los arcángeles, y quizá este pudiera ser también el caso de la Trinidad trifacial.

Nuestra hipótesis es estructural, basada en la homología de la triplicidad, que en un caso, el de la Prudencia y el Buen Consejo, son individuales. Y en el caso de

la Trinidad trifacial, interpretada como representación de la teología de la historia joaquinita, tendría una dimensión histórica y colectiva. Para dotar de apoyo histórico a la hipótesis habría que conseguir demostrar que los autores de las Trinidades trifaciales, tanto en España como en América, estaban relacionados con círculos donde el milenarismo joaquinista estuviera vigente. Nos vamos a limitar a explorar esta posibilidad en los dos casos en los cuales tenemos autores conocidos de las Trinidades trifaciales: la del monasterio de Tulebras, debida a Jerónimo de Cosida y pintada en 1570; y la denominada *Símbolo de la Trinidad* (c. 1685), obra de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos y conservada en el Museo de Arte Colonial de Bogotá (ilustración 1).³⁷

Respecto a Jerónimo de Cosida sabemos que pintó la Trinidad trifacial para el monasterio cisterciense de Santa María de la Caridad de Tulebras, y que quizá formaba parte del retablo mayor dedicado a la dormición de la Virgen.³⁸ En la predela aparecen Juan el Bautista y Juan el Evangelista, pintado este precisamente en el momento en el que ve en el cielo «una mujer en-



1. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos *Símbolo de la Trinidad*, c. 1685, óleo sobre lienzo, 66,5 × 47 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Prudencia y Consejo, y le da a este una dimensión política al recordar que fue esta virtud la que Salomón pidió a Dios cuando supo que iba a gobernar.

36. Véase SARTOR, M., «La Trinidad Heterodoxa en América latina», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, 2007, págs. 9-43. Disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/159>.

37. Esta obra reveló su trifacialidad al ser restaurada, ya que, siguiendo las condenas papales, los rostros laterales fueron recubiertos con pelo para disimularlos. La restauración también puso de relieve el símbolo de la Trinidad triangular ya analizado anteriormente, que afirma que el Padre, el Hijo y el Espíritu son Dios, pero que el Padre no es el Hijo, ni el Padre es el Espíritu, ni el Hijo es el Espíritu. También hay datos de la transformación que sufrió otra Trinidad, en este caso antropomorfa, es decir, que muestra tres figuras de las mismas características bajo la forma de Cristo, que fue repintada para sustituir la figura central, correspondiente al Espíritu Santo, por la tradicional paloma, y que transformó la figura correspondiente al Padre en un anciano según la representación tradicional; véase RODRÍGUEZ NÓBREGA, J., «Censuras en la pintura colonial venezolana: el caso de una Trinidad Trilliza», *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, 17-18, 2003, págs. 123-150. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/48673375/Censuras-en-la-pintura-colonial-venezolana-el-caso-de-una-Trinidad-Trilliza>).

38. Sobre este retablo se puede consultar MORTE GARCÍA, C., «Dos ejemplos de las relaciones entre Navarra y Aragón durante el Renacimiento. El Retablo del Vianito de María en Tulebras (Navarra) y el retablo de San Jorge de la Diputación de Aragón, en Zaragoza», *Príncipe de Viana*, 48, 1987, págs. 61-112, en concreto págs. 71-78. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=15770>.

vuelta en sol con la luna debajo de los pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas» (Ap 12,1). Este capítulo del Apocalipsis relata la persecución que el Dragón lleva a cabo sobre la mujer y el hijo que da a luz tras la derrota que sufre a manos de san Miguel y los ángeles. La elección de este tema se debe a que en los evangelios apócrifos se conecta este episodio con el de la dormición de la Virgen, tema de la tabla central del retablo. La utilización de los evangelios apócrifos y la alusión al Apocalipsis podrían ser indicios de alguna relación con el milenarismo alumbrado que resurgió en esta época, pero no tenemos más fundamentos para asegurarlo. Jerónimo de Cosida³⁹ fue el asesor artístico del arzobispo Hernando de Aragón,⁴⁰ gran mecenas de las artes, además de virrey de Aragón y arzobispo reformador. En principio nada relaciona al pintor y a su protector con el milenarismo joaquinita, aunque hubo un renacer de los alumbrados entre 1570 y 1579, y se sabe que en los alumbrados se pueden encontrar rasgos milenaristas de raíz joaquinita.⁴¹ En relación con la cuestión de la Trinidad podemos recordar el anti-trinitarismo de Miguel Servet, que destacaba la unidad de Dios frente al pluralismo de las personas, lo que le podría relacionar con la representación de la Trinidad trifacial que destaca precisamente la unidad de Dios frente al pluralismo de las personas divinas. Si tenemos en cuenta, por otra parte, las concepciones milenaristas de Servet, visibles en su obra *Sesenta signos del Anticristo*,⁴² donde resuenan ecos joaquinitas,⁴³ vemos cómo en ella, igual que en la obra de Joaquín, se combinan la polémica antitrinitaria y las reflexiones milenaristas. Se da, pues, un fermento que relaciona la polémica trinitaria con el milenarismo en los años en los que Cosida pintó la Trinidad de Tulebras, pero no podemos más que aludir a este poso heterodoxo de la época, sin poder afirmar que este influyera en el pintor, en Cosida, o en el comitente, Hernando de Aragón.

En relación con el otro ejemplo aquí considerado, el debido al pintor de Santa Fe Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, sí tenemos documentada cierta influencia del joaquinitismo en su obra, en concreto en algunos cuadros dedicados a la vida y milagros del patriarca santo Domingo de Guzmán.⁴⁴ Nosotros nos atrevemos a extender esta influencia a su obra *Símbolo de la Trinidad*, pintada unos años después de los cuadros elaborados en el convento de Santo Domingo. Para Fajardo los tres cuadros de nuestro pintor en los que se podría ver una influencia joaquinita son *El pintor Vázquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos* –interpretado como *El Abad Joaquín de Fiore entrega los retratos de san Francisco y santo Domingo*–, *Nacimiento de santo Domingo* y *San Juan Evangelista predice la venida de santo Domingo*. Los dos primeros están en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, y el último en una colección particular. El primero refuerza el origen sobrenatural de los dos fundadores y el carácter profético del abad Joaquín. Por su parte, el *Nacimiento de Santo Domingo* muestra al niño Domingo que se sale de la cuna para acostarse en el suelo como muestra de humildad, mientras que la sibila Eritrea anuncia el hecho. Dicha sibila anunció la aparición de dos estrellas con luz semejante a la pri-

39. Sobre Jerónimo Vallejo o Cosida se puede consultar CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico del pintor jerónimo Cosida*. Tarazona: Centro de Estudios Turianenses, Institución Fernando el Católico, 1987, aunque no dice nada del retablo de Tulebras y menos de la Trinidad trifacial.

40. Sobre Hernando de Aragón se puede consultar COLÁS LATORRE, G.; CRIADO MAINAR, J.; MIGUEL GARCÍA, I., *Don Hernando de Aragón: arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998, y especialmente el capítulo debido a CRIADO MAINAR, J., «El mecenazgo artístico», págs. 133-205.

41. Véase SANTONJA, P., «Las doctrinas de los alumbrados españoles y sus posibles fuentes medievales», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18, 2000, págs. 353-392.

42. Véase SERVET, M., *Treinta cartas a Calvino. Sesenta signos del Anticristo. Apología a Melancton* [ALCALÁ, A. (ed.)]. Madrid: Castalia, 1981.

43. Véase LÓPEZ VALLEJOS, A., «Miguel Servet, ¿heterodoxo? Corrientes filosóficas y teológicas en el cristianismo del siglo XVI», ponencia pronunciada el día 25 de octubre de 2003, *Congreso conmemorativo del 450 aniversario de la muerte de Miguel Servet*, 24-25 de octubre 2003, Salón de Actos del Palacio Marqués de San Adrián, Tudela. Disponible en <http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/695B0AE2-0AC6-4E6E-9529-FF01953F272D/146708/04CAP4.pdf>.

44. Véase FAJARDO DE RUEDA, M., «Milenarismo y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada», *Palimpsestus*, 4, 2004, págs. 236-258. Agradezco a la autora que me haya enviado gentilmente su lúcido trabajo.

mera estrella, símbolo de Cristo, que se identificaron con Francisco y con Domingo. Vemos, pues, la coincidencia de Joaquín con la sibila en su profecía acerca de la aparición de dos varones angélicos, identificados con Cristo. Joaquín predice la aparición de Francisco y de Domingo como reformadores eclesiásticos cuya misión divina se confirmaría desde su nacimiento mediante signos externos: una cruz en el hombro de Francisco y una estrella en la frente de Domingo, signos ambos impuestos por un ángel sobre los santos. El cuadro que representa la venida de Domingo anunciada por Juan el Evangelista muestra a Juan mientras redacta el Apocalipsis y ve en el cielo a santo Domingo suspendido en el aire mediante dos alas, envuelto en un halo de color rojo, el color del Espíritu Santo y del amor. También se representa a un Francisco alado y suspendido en el cielo –como el sexto ángel del Apocalipsis– en varios cuadros, entre los cuales Fajardo alude a un fresco conservado en el convento de San Francisco en Lima, que muestra a Joaquín junto con Buenaventura contemplando a Francisco volando mientras Juan el Evangelista escribe el Apocalipsis. La conclusión es clara: si Vázquez de Arce muestra en estos cuadros que conocía la tradición joaquinista y pinta un poco después la Trinidad trifacial del Museo de Bogotá, ¿por qué no relacionar dichas obras e interpretar también la Trinidad trifacial como una muestra más de la influencia joaquinista referida esta vez a la cercana Edad del Espíritu, que para los evangelizadores americanos franciscanos y jesuitas se anunciaba ya en América, lugar donde se había de erigir la nueva Sión y el nuevo Templo? No tenemos pruebas, pero la hipótesis es sugerente.

El ciclo mural del Chiostro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco*

ELOI DE TERA

EL CICLO MURAL DEL CHIOSTRO DEGLI ARANCI: LA PINTURA FLORENTINA
POSMASACCIANA Y EL INFLUJO FLAMENCO

RESUMEN

En este artículo se pretende dar a conocer las bases de nuestra investigación acerca del ciclo mural del Chiostro degli Aranci situado en la Badia Fiorentina de Florencia. A través del análisis de los frescos en relación a la pintura florentina posmasacciana y a las innovaciones pictóricas que se producen durante el primer cuarto del siglo xv en el mundo flamenco, pretendemos sentar las bases a partir de las cuales se pueden sacar conclusiones acerca del pintor del ciclo. El estudio de los varios influjos presentes en el ciclo mural nos permite sugerir una hipotética participación del pintor en el viaje europeo del Infante Dom Pedro de Portugal.

THE MURAL CYCLE OF CHIOSTRO DEGLI ARANCI: POST-MASACCIO FLORENTINE
PAINTING AND THE FLEMISH INFLUENCE

ABSTRACT

This article presents the basic research results of our investigation into the mural cycle of the Chiostro degli Aranci at the Badia Fiorentina in Florence. A deep analysis of the frescoes and their relation to the florentine art after Masaccio and the pictorial innovations that occur during the first quarter of the fifteenth century in the Flemish world will form the basis from which conclusions can be drawn about the cycle's authorship. Furthermore the study of the various stylistic influences of the mural cycle allows us to suggest a hypothetical participation of the painter in the European travel of the Infante Dom Pedro of Portugal.

TERA, E. DE, «El ciclo mural del Chiostro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 69-93

PALABRAS CLAVE: Florencia, Quattrocento, pintura mural

KEYWORDS: Florence, Quattrocento, mural painting

* Debo agradecer aquí la grata invitación de Fernando António Baptista Pereira para presentar en Portugal la presente investigación en el marco del congreso internacional «Nuno Gonçalves: Novas Perspectivas» celebrado en diciembre de 2010, así como su hospitalidad durante el encuentro. La investigación forma parte del trabajo que llevo a cabo bajo la dirección de Joan Sureda y dentro del proyecto de investigación ACAF/ART III (HAR2012-32680) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, teniendo como finalidad la presentación de la tesis doctoral sobre el mismo tema.



1. Claustro superior del Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

El objeto central de este estudio es el ciclo mural que ocupa las galerías norte y oeste del claustro superior de la Badia Fiorentina, el llamado Chiostro degli Aranci (ilustración 1). Un ciclo que consta de trece lunetos y dos grandes franjas decorativas basamentales. De estos, cinco lunetos se encuentran en la galería norte, siete en la galería oeste y uno solo en la galería sur. Asimismo se conservan diez sinopias, no todas expuestas en el claustro, que se corresponden con los diez lunetos pintados por el primer pintor del claustro.¹

El claustro superior de la Badia Fiorentina se construyó entre 1434-1435 y 1437. El *Libro Giornale B* recoge los últimos pagos para la terminación de los arcos y bóvedas del claustro superior en mayo de 1436, el mismo momento en el que se empezaban a preparar los muros de la galería norte para pintarlos al fresco.² El claustro sufriría cambios a lo largo de los siglos. El nombre por el que hoy es llamado, Chiostro degli Aranci (Claustro de los Naranjos), no era el original, ya que en los documentos no aparece así, y la primera vez que está registrado como tal es en la obra de Richa.³

1. Los documentos distinguen a dos pintores en el claustro: un primer pintor que habría pintado los diez lunetos citados en la galería norte y oeste entre los años 1436 y 1438 y que responde al nombre de João Gonçalves. Y un segundo pintor que habría pintado solo dos lunetos, el último de la galería oeste y el único de la galería sur, un pintor que pintará entre septiembre de 1439 y enero de 1440 y que responde al nombre de Machario. Según los documentos se trataría de un fraile converso de la Badia al que la comunidad le pagó una estancia en Fiesole para aprender el arte de la pintura. Por otra parte, en la galería norte, el cuarto luneto que representa la tentación de san Benito fue pintado a posteriori por Agnolo Bronzino. Quizá porque el fresco original había sido destruido en un acto de iconoclasia a finales del siglo XV, ya que en otros ciclos benedictinos como el de Spinello Aretino o en el fresco atribuido a Cenni di Francesco di ser Cenni, que corona la primera capilla de la nave derecha de la iglesia de Santa Trinità de Florencia, san Benito aparece desnudo. En la Badia el pintor podría haber pintado la escena siguiendo esta tradición y la fácil accesibilidad del ciclo habría permitido su destrucción en época de Savonarola, lo cual era imposible en el caso de Santa Trinità o de San Miniato al Monte, por la situación alta de estos frescos.

2. Se puede seguir la cuestión documental sobre la construcción del claustro en SANPAOLESI, P., «Costruzioni del primo Quattrocento nella Badia Fiorentina», *Rivista d'Arte*, 3-4, 1942, págs. 143-179; TYSZKIEWICZ, M., «Il Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina», *Rivista d'Arte*, 27, 1951-1952, págs. 203-209, y también en BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Livraria Editora Pax, 1963, págs. 246-247.

3. RICHA, G., *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi quartieri*. Florencia: Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1754-1762, vol. 1, pág. 204.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El ciclo mural ha sido frecuentemente citado pero poco estudiado monográficamente. Los estudios monográficos son raros y carecen, a menudo, de un análisis pormenorizado de los frescos, ya que mayoritariamente se ha prestado más atención a la cuestión de la autoría del ciclo.

También son escasas las referencias antiguas sobre el claustro y su decoración pictórica. Un siglo después de que se pintaran los frescos, a mediados del siglo XVI, estos quedaron olvidados. Ninguna de las fuentes sobre el arte y los artistas italianos de aquel momento habla sobre él. Ni el *Codice o Anonimo Magliabechiano*, ni el *Libro d'Antonio Billi*, ni el *Memoriale* de Francesco Albertini, ni las *Vite* de Vasari.⁴

No será hasta principios del siglo XX cuando aparecerá el primer estudio del ciclo. En 1927 Alfred Neumeyer publicaba un artículo extenso sobre los frescos en el *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*.⁵ El artículo de Alfred Neumeyer es aún un estudio clave para la investigación del ciclo. Su valor principal lo encontramos en el hecho de que Neumeyer estableció por vez primera comparaciones con otros ciclos de la Florencia del siglo XV, con la finalidad de situar el ciclo mural en su contexto y esclarecer el ámbito artístico y cultural del que formó parte el pintor anónimo.

Nueve años más tarde, en 1936, Mario Salmi⁶ citaba por primera vez los documentos que daban al pintor el nombre de Giovanni di Consalvo, aunque para Salmi la autoría de los frescos seguía perteneciendo al círculo de Paolo Uccello. Los documentos citados por Salmi llegarían rápidamente a Portugal de mano de Diego de Macedo,⁷ que al leer la versión francesa de 1939, dio a conocer la novedad a su país rápidamente.

Por otra parte en 1952, Roberto Longhi⁸ consiguió despertar un nuevo interés por el ciclo en un artículo sobre el Maestro di Pratovecchio en la revista *Paragone*. Un artículo en el que advertía sobre el estado de conservación del ciclo mural de la Badia. Asimismo el historiador italiano contextualizaba, por primera vez en el estado de la cuestión, el ciclo mural con la pintura europea del siglo XV, haciendo hincapié principalmente en el mundo pictórico nórdico, con la figura de Konrad Witz y refiriéndose también al mundo de Colantonio y Antonello da Messina. De este modo, la advertencia de Longhi tuvo un rápido efecto, ya que en 1956 Umberto Baldini y Leonetto Tintori emprendieron la operación de separar los frescos del muro. La separación de los frescos y su posterior restauración hicieron crecer el interés por el ciclo y sobre todo facilitaron su exposición en las tres *Mostre di Affreschi Staccati*⁹ que se celebraron en

4. A pesar de esto, en sus *Vite*, Vasari menciona el luneto pintado por Bronzino, cuyo elogio podría indicar que el aretino lo había visto personalmente, un hecho que confirmaría la teoría de que Vasari habría visto, también, el resto de los frescos. De ser así, tal vez no fueron incluidos en las *Vite* porque Vasari no conocía el nombre del autor. Ciertamente, un siglo después de su finalización, el nombre del pintor, quizá por tratarse de un extranjero, quedó olvidado. Otra referencia de Vasari a un elemento relacionado con el claustro se encuentra en la vida de Fra Angelico da Fiesole, en la que Vasari le atribuye el pequeño luneto con san Benito que indica el silencio. El hecho de que Vasari lo atribuya al Angelico y no hable de ninguno de los otros frescos del claustro, confirma la teoría anterior. Por otro lado, este punto también contradice las muchas teorías que han querido atribuir a Fra Angelico las pinturas del claustro.

5. NEUMEYER, A., «Die Fresken im Chioostro degli Aranci der Badia Fiorentina», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, págs. 25-42. El artículo se volvería a publicar dentro de las obras completas del autor, que vieron la luz cuatro años después de su muerte: *idem, Gesammelte Schriften*. Múnich: Fink, 1977, págs. 100-120.

6. SALMI, M., *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*. Roma: Valori Plastici, 1934. Publicado en su traducción francesa por la editorial Gallimard en París en 1939.

7. MACEDO, D. DE, «Notas de Arte», *Occidente. Revista Portuguesa*, 6, 1939, pág. 150; *idem*, «Notas de Arte», *Occidente. Revista Portuguesa*, 13, 1941, págs. 109-115; *idem*, «O pintor João Gonçalves, em Florença», *Estudios Italianos em Portugal*, 3, 1941, págs. 91-94; *idem*, «Giovanni di Consalvo, pintor quattrocentista», *Diario de Noticias*, 15 de septiembre de 1947, págs. 1-2.

8. LONGHI, R., «Il Maestro di Pratovecchio», *Paragone*, III, 35, 1952, págs. 10-37. Longhi ya había hablado del ciclo mural en «Fatti di Masolino e Masaccio», *La Critica d'Arte*, v, 3-4, 1940, págs. 145-191.

9. BALDINI, U.; BERTI, L., *Mostra di affreschi staccati*. Florencia: Tipografia Giuntina, 1957; *idem*, *II Mostra di Affreschi Staccati*. Florencia: Tipografia Giuntina, 1958; *idem*, *III Mostra di Affreschi Staccati: Aggiunte al Catalogo della II Mostra del 1958*. Florencia: Tipografia Giuntina, 1959.

el Forte Belvedere. A la vez que en los años siguientes, dos de los lunetos del claustro (*Milagro del falcastro* y *Milagro del pan envenenado*) fueron exhibidos en varias exposiciones de frescos italianos que se organizaron en: Nueva York, Ámsterdam, Londres, Múnich, Bruselas, Estocolmo, Lugano, París y, finalmente, Milán.¹⁰

Las exposiciones de los frescos contribuyeron a revalorizar el ciclo en su conjunto y durante este tiempo se dedicaron varios artículos al claustro. En este sentido Marco Chiarini publicaba en 1963¹¹ uno de los estudios más importantes sobre el ciclo. Chiarini fue el primero en reconocer la atribución del ciclo a Giovanni di Consalvo, dejando a un lado el calificativo anónimo de Maestro del Chioistro degli Aranci. A partir de aquí la historiografía italiana asumiría casi sin dudas el nombre de Consalvo como el autor del ciclo mural, así como su origen portugués.

Desde este momento fueron varios los artículos y estudios que se dedicaron con más o menos acierto y/o rigor al ciclo del Chioistro degli Aranci, pero la mayor parte de ellos se centró en discutir el nombre del posible pintor del claustro, más que en el análisis de los frescos, como se ha dicho. En este sentido ha habido una gran variedad de atribuciones, pero principalmente se ha atribuido el ciclo al círculo de fray Angelico, al círculo de Paolo Uccello, a Giovanni di Consalvo o, de forma neutra, al llamado Maestro del Chioistro degli Aranci.

Por otra parte, cabe analizar a continuación los trabajos de investigación doctorales de Maria do Rosario Gordalina y Anne Leader. En primer lugar, Rosario Gordalina publicó un artículo¹² sobre el ciclo antes de terminar su trabajo doctoral, un artículo que dejaba varios puntos abiertos, como por ejemplo el compromiso de una investigación más exhaustiva en los archivos portugueses, que auguraban conclusiones prometedoras en el futuro doctorado que estaba gestando. Pero en 1997¹³ Rosario Gordalina terminaba el doctorado, y anunciaba que este no estaba dedicado al análisis histórico artístico de los frescos del Chioistro degli Aranci, sino a construir un retrato de la sociedad artística que rodeaba el convento de la Badia Fiorentina durante el siglo xv. Consecuentemente, las aportaciones de su doctorado fueron una gran cantidad de documentos sobre la actividad artística que tuvo lugar alrededor de la Badia durante el siglo xv, que poco dicen sobre el ciclo mural, dejando así un gran número de preguntas irresueltas sobre la figura del pintor del ciclo.

10. *The Great Age of the Fresco: Giotto to Pontormo; an exhibition of mural paintings and monumental drawings at the Metropolitan Museum of Art*, cat. exp., 28 de septiembre - 19 de noviembre de 1968, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Florencia: Il Fiorino 1968; PROCACCI, U.; SCHENDEL, A., *Fresco's uit Florence*, cat. exp., 19 de diciembre de 1968 - 9 de marzo de 1969, Rijksmuseum, Ámsterdam. Ámsterdam: Rijksmuseum, 1968; PROCACCI, U.; MEISS, M.; POPE-HENNESSY, J., *Frescoes from Florence*, cat. exp., 3 de abril - 15 de junio de 1969, Hayward Gallery, Londres. Londres: The Arts Council of Great Britain, 1969; PROCACCI, U.; BERTI, L.; STEINGRÄBER, E., *Fresken aus Florenz*, cat. exp., 11 de julio - 24 de agosto de 1969, Haus der Kunst, Múnich. Múnich: Bayerische Staatsgemäldeammlungen, 1969; PROCACCI, U.; BERTI, L.; VAN AUDENHOVE, M., *Fresques de Florence*, cat. exp., septiembre-octubre de 1969, Palais des Beaux Art, Bruselas. Lederberg: Imprimerie Erasmus, 1969; PROCACCI, U.; BJURSTRÖM, P., *Fresker från Florens*, cat. exp., diciembre de 1969 - febrero de 1970, Nationalmuseum, Estocolmo. Estocolmo: Nationalmuseum, 1969; idem, *I secoli d'oro dell'affresco italiano: Da Firenze: Mostra di affreschi staccati*, cat. exp., 26 de junio - 30 de agosto de 1970, Padiglione Conza, Lugano. Lugano: Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, 1970; idem, *Fresques de Florence*, cat. exp., septiembre-noviembre de 1970, Petit Palais, París. París: Les Presses Artistiques, 1970; idem, *Affreschi da Firenze dal XIII al XVI secolo*, cat. exp., abril-junio de 1971, Palazzo Reale, Milán. Florencia: AGAF, 1971.

11. CHIARINI, M., «Il Maestro del Chioistro degli Aranci: Giovanni di Consalvo Portoghese», *Proporzioni*, 4, 1963, págs. 1-24.

12. GORDALINA, R., «Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. xv: O caso João Gonçalves», en FARIA PAULINO, E., *Álvaro Pires d'Évora: Um pintor português na Italia do Quattrocento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, págs. 73-85. En 1986 había publicado un primer artículo: «Primeiras impressões relativas ao processo criativo do Mestre do Claustro das Laranjas da Badia Fiorentina», en *Actas Primeiras Jornadas de História Moderna*. Lisboa: Centro de História Moderna da Universidade de Lisboa, 1986, vol. II, págs. 1161-1180.

13. GORDALINA, R., *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chioistro degli Aranci in Badia Fiorentina*, 3 vols., tesis doctoral. Dipartimento di Arti Visive, Università degli Studi di Bologna, 1997.

Más tarde, en el año 2000 Anne Leader¹⁴ leía su tesis doctoral sobre la arquitectura del claustro y sobre el ciclo mural. Anne Leader publicaba de nuevo los documentos que había ya publicado Gordalina en 1997 y tampoco aportaba novedades al estado de la cuestión sobre Consalvo. De todos modos no dio demasiada importancia a los documentos, ya que los obvió en su teoría principal.¹⁵ Leader atribuyó el ciclo directamente a fray Angelico, como director de los trabajos artísticos, y a su taller como ejecutores de los frescos, aunque sin razonar su hipótesis. Las principales conclusiones de su doctorado las resumió en un artículo publicado en 2007.¹⁶

Leader llega a proponer la posibilidad de que las veces que el pintor aparece mencionado solo con el nombre de «Giovanni» se refieran al fraile Giovanni da Fiesole, el Angelico.¹⁷ En este punto la autora cae en una contradicción. En un principio rechaza la atribución de los frescos a Consalvo porque lo consideraba un «asistente menor»,¹⁸ según se entiende porque los maestros no compraban pigmentos, pero entonces ¿por qué el maestro Angelico podía figurar en estos pagos como la autora afirmó? De todos modos, Leader, convencida de su hipótesis, acaba el artículo insistiendo en sus conclusiones, que no razona en ningún momento: «*Giovanni di Consalvo remains a minor participant in the team of artisans employed to build and decorate the cloister*».¹⁹ En enero de 2012 Leader publicó en forma de libro²⁰ los resultados de su doctorado insistiendo en las teorías que hemos comentado anteriormente sobre la participación de fray Angelico en el ciclo. Leader aporta un estudio más exhaustivo de las figuras de Battista di Biagio Sanguini y Zanobbi Strozzi y su posible presencia en el ciclo mural. Una presencia que puede discutirse y que es de algún modo probable, pero el principal error de Leader, a pesar de todo, sigue siendo el de obviar intencionadamente los documentos del *Libro Giornale B* y de la singularidad del ciclo en el marco florentino. Por otro lado, Leader incluye insólitamente en el libro un punto del que en su tesis doctoral no había rastro alguno, la transcripción de las inscripciones basamentales y su interpretación conjunta con los lunetos del ciclo. La transcripción inédita de dichas inscripciones fue publicada antes por quien esto escribe en el trabajo final de máster defendido en febrero de 2009²¹ y presentada públicamente en el congreso internacional *Nuno Gonçalves: Novas Perspectivas* celebrado en diciembre de 2010 en Lisboa.

A partir de lo aquí expuesto y teniendo en cuenta las conclusiones que del estado de la cuestión emanan en la presente investigación se ha considerado que no se puede estudiar el

14. LEADER, A., *The Florentine Badia: monastic reform in mural and cloister*, 3 vols., tesis doctoral. Institute of Fine Arts, New York University, 2000.

15. Anne Leader recogía la teoría de Laurence B. Kanter (KANTER, L.B., «Giovanni di Consalvo and the Master of the Shearman Predella», en *idem*; PALLADINO, P., *Fra Angelico*. New Haven: Yale University Press, 2005, págs. 291-297) sobre la atribución del ciclo al círculo de fray Angelico. Una teoría que ya apuntaron Licia Collobi Ragghianti (COLLOBI RAGGHIANI, L., «Domenico di Michelino», *La Critica d'Arte*, 5, 1950, págs. 363-382; *idem*, «Una mostra dell'Angelico», *La Critica d'Arte*, 11, 1955, págs. 389-394) y Giuliana Carbi (CARBI, G., «Nomi fiorentini per il Chiostro degli Aranci», en *Arte in Friuli, Arte a Trieste*. Udine: Università di Trieste, 1984, págs. 39-48).

16. «*are not the work of a single master but rather were designed and painted by a workshop team, most probably supervised by Fra Angelico*». LEADER, A., «Reassessing the murals in the Chiostro degli Aranci», *The Burlington Magazine*, 149, 2007, pág. 460. Las conclusiones están recogidas en las págs. 460-470.

17. «*Furthermore, only half of these payments are made to a painter named Giovanni, a common name, and variations on his name throughout the records make it difficult to know whether they refer to the same painter. It is possible that some of these payments were made to Fra Angelico, whose Dominican name was Giovanni*», *ibidem*, pág. 463.

18. «*A reappraisal of the documentary evidence shows that Giovanni di Consalvo was, at most, a minor workshop assistant on the Badia project*», *ibidem*, pág. 460.

19. *Ibidem*, pág. 470.

20. LEADER, A., *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

21. TERA, E. DE, *El ciclo mural del Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina: Arte y reforma monástica en la Florencia posmasacciana*, trabajo final de máster inédito. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2009. Un ejemplar de este trabajo es de libre consulta en la biblioteca de la comunidad monástica de la Badia Fiorentina desde el mismo año 2009.

problema del pintor prestando solo atención a los documentos, porque la base de todo estudio debe ser el análisis del ciclo mural en su conjunto. Ya que el cotejo del ciclo en relación con los varios ámbitos artísticos europeos que en él se presentan, permite encontrar muchas más respuestas acerca de la figura del pintor que la mera búsqueda documental. El simple hecho de que sobre el ciclo se hayan ya dicho muchas cosas no implica un rigor en estas, ni tampoco que todo esté ya dicho. En cualquier caso, nunca ha habido un estudio pormenorizado del ciclo en relación con el ámbito pictórico florentino posmasacciano, ni en relación con el ámbito pictórico flamenco del siglo xv, ni del ámbito pictórico portugués del mismo momento. Estas son las principales líneas de trabajo de nuestra investigación, que en parte glosamos en el presente texto, y que a nuestro entender constituyen la base sobre la que debe construirse cualquier teoría sobre el pintor del ciclo.

LA DOCUMENTACIÓN SOBRE EL PINTOR DEL CICLO EN ITALIA

En lo que se refiere a la cronología del ciclo mural, se ha situado siempre, desde el descubrimiento de los documentos y sin discusión, entre 1436 y 1439. Concretamente el primer y principal pintor del claustro trabajó en el ciclo entre mayo de 1436 y julio de 1438.

Unas fechas que surgen del llamado *Libro Giornale B*²² (libro de cuentas de la Badia conservado en el Archivio di Stato di Firenze). Entre 1436 y 1439 hay registradas en el libro más de 60 entradas que se corresponden con pagos efectuados, en concepto de pigmentos, al pintor del claustro. Las entradas que registran la compra de pigmentos y otros materiales son 43 y, de estas, 38 están relacionadas con el nombre de Giovanni Spangniuolo, Giovanni di Chonsalvo,

22. En 1934 Giuseppina Fontanesi citaba unos documentos que según ella había encontrado Giovanni Poggi en los archivos florentinos y que daban nombre y origen al pintor del claustro. Véase FONTANESI, G., «Il Chiostrò degli Aranci nella chiesa di Badia a Firenze», *Illustrazione Toscana*, II, XII, 1934, págs. 40-42. A pesar de lo que dice Fontanesi, que será a la vez seguido por todos los autores de la bibliografía, es posible que Giovanni Poggi no hubiera sido el que descubrió el nombre de Consalvo en los archivos florentinos. Poggi había publicado en 1903 varios documentos que hacían referencia a algunas obras de arte encargadas por los monjes de la Badia durante el siglo xv: *forzieri, cassoni*, la tabla del altar mayor. Véase POGGI, G., «Dall' archivio della Badia Fiorentina», *Miscellanea d'Arte*, I, 7, 1903, págs. 144-146. Estos documentos forman parte del libro llamado *Memoriarum* (1420-1491) [Archivio di Stato di Firenze (ASFI): Conv. Sopp. 78, n. 261], pero no del *Libro Giornale B*, donde figuran los pagos a Giovanni di Consalvo. Los documentos que forman parte de este último no serían nunca publicados por Poggi, contrariamente a lo que anunciaba Fontanesi; solo en 1934, Mario Salmi anunció por primera vez el nombre de Consalvo, citando una conversación con Poggi. De todos modos, este «misterio» en torno a las investigaciones de Poggi es mucho más complicado. En el archivo de la Fundación Horne de Florencia hay una serie de fichas en las que Herbert Percy Horne, el gran coleccionista anglosajón, había anotado varios nombres de artistas, que, en parte, provenían de las indagaciones hechas por él y Dominic Colnaghi en los archivos italianos. En una de estas (Archivio Fondazione Horne: Sezione III, Carte Horne, Filza 4, Miscellanea di Notizie di Artisti, Famiglie, Palazzi IV, Inv. 2587/4, sefn. G.VII.1, Miscellaneous notes of Documents I), hay un vaciado de nombres procedentes de documentos de la *Badia Fiorentina* conservados en el Archivio di Stato di Firenze, entre ellos el *Giornale B*, entre los cuales hay anotado el nombre del maestro portugués Giovanni di Consalvo. Véase MOROZZI, L., *Le carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne: Inventario*. Florencia: Giunta Regionale Toscana - Editricie Bibliografica, 1988, pág. 204. Como de todos modos, la primera noticia que se tiene de las posibles investigaciones de Poggi es la de Giuseppina Fontanesi, se puede poner en duda que fuera Poggi el que encontrara los documentos referentes a Consalvo. Sobre todo si se piensa que este fue nombrado el año 1917, según testamento de Horne, miembro de la nueva Fundación Horne y, a la vez, encargado de ordenar este archivo, en el que habría podido ver la ficha con el nombre del pintor portugués. Otro elemento a favor de esta teoría es el hecho de que en 1928 Dominic Colnaghi publicara, en su diccionario de pintores florentinos, la noticia sobre los documentos referentes a Consalvo (COLNAGHI, D., *A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th Centuries*. Londres: John Lane the Bodley Head, 1928, pág. 130). Un hecho que indica, seguramente, que fue Colnaghi, junto con Horne, el que descubrió los documentos.

«*spangnolo e dipintore*» o Giovanni di Chonsalvo «*dipintore di Portogallo*». ²³ Un nombre que podría equivaler al nombre portugués ²⁴ João Gonçalves.

Además del *Libro Giornale B* existen otros dos documentos relacionados con el pintor Consalvo que fueron redactados en el convento de San Domenico de Fiésole por el notario Paolo di Pagno Bertini el año 1435.

El primero es el acta de una reunión capitular del convento de Fiésole, celebrada el 28 de enero de 1435, ²⁵ en el que figuran como testimonios dos laicos: «*Zenobio olim Benedicti Charoccii de Strozzi de Florentia*» (el pintor Zanobbi Strozzi) y un tal «*Johanne Ghonzalvi de Portughalia*». Acto en el que también figuran dos frailes destacables: «*frater Batista Benedicta de Florentia*» (el pintor Battista di Biagio Sanguini) y «*frater Johannes Pieri de Muscello*» (fray Angelico).

El segundo documento es el testamento de Niccolosa di Ser Niccolò Pierozi, también firmado en el convento de Fiesole en 1435 ²⁶ (13 de mayo) y en el que «*Johanne Consalvi de Portughalia*» figura como único testimonio laico y como habitante de la parroquia de Santo Stefano de la Badia Fiorentina («*habitatore in populo Sancti Stefani abbatie Florentine*»). El hecho de que Consalvo sea nombrado como habitante de la parroquia de la Badia indica claramente el carácter transitorio y eventual de su estancia en Fiésole.

Posteriormente al 8 de julio de 1438, fecha del último documento de los pagos para el ciclo referentes a Consalvo, en Italia no hay más noticias del supuesto pintor portugués. Un hecho que podría sustentar un hipotético retorno del pintor a Portugal en verano de 1438, huyendo de la peste y, como apuntaba Rosario Gordalina, quizá enfermo. ²⁷

LA DOCUMENTACIÓN SOBRE EL PINTOR DEL CICLO EN PORTUGAL

Por otra parte, la búsqueda documental del pintor en Portugal tropieza con la frecuencia de su nombre y apellido en la época. João Gonçalves es un nombre relativamente frecuente en el Portugal del siglo xv y resulta difícil poder identificar con rotundidad al pintor en algunos documentos existentes. A pesar de ello, en 1903 Sousa Viterbo ²⁸ cita un documento del 17 de di-

23. De todos modos la transcripción de los documentos solo sería publicada por primera vez en la monografía sobre Frey Gomes Eannes de Eduardo Borges Nunes (BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Livraria Editora Pax, 1963), aunque de forma incompleta. La transcripción de Borges Nunes fue ignorada durante muchos años en las publicaciones italianas. Y la publicación completa de los documentos debería esperar hasta 1998, momento en el que los publicaría Sara Bonavoglia, aunque ya habían aparecido transcritos en la tesis doctoral de Rosario Gordalina. Véase BONA VOGLIA, S., «Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il Chiostro degli Aranci», *Arte Documento*, 12, 1998, págs. 63-71.

24. Como se puede apreciar, el nombre del pintor en los documentos aparece muchas veces relacionado con un origen español, que consideramos un error conceptual de la persona que redactó los documentos en el siglo xv. Seguramente para esta persona España y Portugal eran una misma cosa o no tenía muy claro el origen del pintor. Aunque el origen portugués se confirma por las entradas más tardías del *Libro Giornale B*, donde el nombre del pintor aparece ya citado completamente y unido a un correo del rey de Portugal.

25. La transcripción del documento ha sido publicada en dos ocasiones: ORLANDI, S., «Il Beato Angelico», *Rivista d'Arte*, XXIX, 1954, pág. 183 (transcripción incompleta), y COLE AHL, D.E., *Fra Angelico: his role in Quattrocento painting and problems of chronology*, 2 vols., tesis doctoral. Charlottesville: University of Virginia, 1977, pág. 601.

26. ORLANDI, S., «Il Beato...», págs. 183-184 (transcripción incompleta); COLE AHL, D.E., *Fra Angelico...*, pág. 602.

27. «*Não teria Gonçalves, irremediavelmente atacado pela peste, fisicamente debilitado a ponto de se ver obrigado a abandonar os pincéis, procurando abrigo em território português, aí falecendo?*». GORDALINA, R., «Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. xv: O caso João Gonçalves», en FARIA PAULINO, E., *Álvaro Pires d'Évora: Um pintor português na Italia do Quattrocento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, pág. 77.

28. VITERBO, S., *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903, pág. 87.

ciembre de 1465 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cartorio de São Domingos de Lisboa, L. 24, fol. 1) en el que aparece un João Gonçalves pintor con residencia en Lisboa como testimonio del acto notarial del testamento de Leonor Fernandes. Cronológicamente se podría aceptar que se tratara del mismo Gonçalves o Consalvo del *Libro Giornale B* de Florencia.

Además, cabe resaltar uno de los capítulos más relevantes acerca de la posible documentación del Giovanni di Consalvo portugués, el que nos ofrece el folio 160 del manuscrito portugués 41 de la Bibliothèque Nationale de France.²⁹ En dicho folio aparece destacado con una jota ornada el nombre de Joham Gonçalves, a quien se presenta como escudero y escriba del rey Alfonso, a la vez que autor del manuscrito. No queda claro el rol del tal Joham Gonçalves en el manuscrito: ¿es un copista? ¿Es el escriba del texto? ¿O es solo el miniaturista? Las dudas existentes en torno a la autenticidad integral y/o parcial del códice dentro del marco del siglo xv encuentran uno de sus principales problemas –el que más páginas ha llenado– en el célebre retrato del folio 5v: el supuesto, aunque discutido, retrato del Infante Dom Henrique, el navegador.

El Joham Gonçalves escriba del rey Alfonso V del manuscrito de París se relaciona con varia documentación publicada anteriormente en Portugal:

- En primer lugar, con un documento de 5 de noviembre de 1451 según el cual João Gonçalves, partidario del Infante Dom Pedro en la Batalla de Alfarrobeira y escriba de este, es perdonado por el nuevo rey Alfonso V.³⁰
- Segunda presencia documental, el 18 de febrero de 1453, dato del *explicit* de París.
- Tercera, el 9 de marzo de 1453, donde en un documento Gonçalves es nombrado «*tabelliao general em todos nossos regnos e senhorio*».³¹
- La última referencia, de 24 de junio de 1470, dato del *explicit* de la *Cronica do Conde Dom Pedro de Meneses* de la que se conservan solo copias tardías. En dicho *explicit* aparece citado como «*escrivão dos livros e dos Fornos do Biscoito del rei D. Alfonso o quinto*».³²

A pesar de toda esta documentación que enmarca la figura de un João Gonçalves en Portugal entre 1451 y 1470, la investigación de los fondos regioes del Arquivo Nacional da Torre do Tombo anterior a estas fechas, indica que el nombre João Gonçalves aparece vinculado a la corte ya en tiempos del rey Fernando I. Entre los documentos de la Chancelaria de D. Duarte I hay varias referencias a un João Gonçalves escriba de la corte. Un primer documento³³ lo sitúa

29. De la basta bibliografía sobre el manuscrito, el retrato y su relación con los *Painéis de san Vicente* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, citamos algunos de los principales textos: AVRIL, F., *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*. París: Bibliothèque Nationale de France, 1982, págs. 150-152; DIAS DINIS, A.J., *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, 2 vols., Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, 1949; COSTA PIMPÃO, A.J. DA, *A «Crónica dos feitos de Guínee» de Gomes Eanes de Zurara e o manuscrito Cortez-d'Estées: tentativa de revisão crítica*. Lisboa: Casa do Livro, 1939; LEITE, D., *Àcerca da Crónica dos Feitos de Guínee*. Lisboa: Bertrand, 1941; ZURARA, G.E. DE, *Crónica dos Feitos da Guiné* [COSTA PIMPÃO, A.J. DA, (ed.)]. Lisboa: A.M. Teixeira, 1942; COSTA PIMPÃO, A.J. DA, *A Crónica dos feitos de Guínee: As minhas teses e as teses de Duarte Leite*. Coimbra: Coimbra, 1941; STERLING, C.; COSTA PIMPÃO, A.J. DA, «Os Painéis de S. Vicente e os seus enigmas», en *João Coutio in Memoriam*. Lisboa: Neogravura, 1971, págs. 197-237; SAMPAYO RIBEIRO, M., *O verdadeiro retrato do Infante D. Henrique*. Lisboa: Notícias, 1991; RUSSELL, P., *Prince Henry the Navigator: A Life*. New Haven: Yale University Press, 2000.

30. SOUSA, V., *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*. Lisboa: Typ. da Academia, 1901, pág. 58 (documento original en Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (ANTT), Chancelaria de D. Afonso V, liv. 11, fol. 121v; liv. 37, fol. 45v). Véase también: DIAS DINIS, A.J., *Vida e obras...*, pág. 305. BAQUERO MORENO, H., *A Batalha de Alfarrobeira: antecedentes e significado histórico*. Coimbra: Lourenço Marques, 1973, págs. 1039-1040.

31. DIAS DINIS, A.J., *Vida e obras...*, págs. 305-307 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Afonso V, liv. 3, fol. 24r).

32. *Ibidem*, págs. 306-307; BROCADO, M.T., *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

33. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, I.I. (1433-1435)*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1998, doc. 561, págs. 322-324 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. I, t. I, fol. 90r-90v).

como «*escrivão da puridade*» del rey Fernando I, ya muerto en el momento de la redacción del documento. Otro documento,³⁴ datado en 1432, sitúa también a un João Gonçalves como «*tesoureiro-mor*» del rey João I. Y en un documento³⁵ de 1439 aparece también un João Gonçalves con el mismo cargo de «*tesoureiro-mor*», pero en este caso del nuevo rey Duarte I.

Pero, por otra parte, en un documento³⁶ de c. 1435 el rey Duarte I da un privilegio al antiguo «*escrivão da puridade*» de su padre, el rey João I, de nombre João Gonçalves. Y finalmente en un documento³⁷ del 10 de julio de 1437 el rey Duarte I reparte bienes entre los hijos de João Gonçalves, «*escrivão da puridade*» del rey João I, ya después de su muerte.

En resumen, pues, nos encontramos con uno o varios personajes con el mismo nombre que efectúan tareas de alta responsabilidad dentro de la corte portuguesa entre el reinado de Fernando I y el de Alfonso V. Destacan dos principales: un primer João Gonçalves que habría sido escriba de los reyes Fernando I y João I y que habría muerto alrededor de 1435-1436. Un segundo João Gonçalves que habría sido hombre de confianza del infante Dom Pedro y después escribano del rey Alfonso V y cuya última referencia es el *explicit* de 1470 de la *Cronica do Conde Dom Pedro de Meneses*.

Todo prueba que hubo varias generaciones de Gonçalves que sirvieron en la corte portuguesa durante algunas décadas. Pero, por otra parte, es difícil relacionar a alguno de estos personajes con el pintor de la Badia y deben entenderse, según nuestras investigaciones, como personajes distintos. Podría pensarse que el Giovanni di Consalvo que pintó en Florencia fuese un miembro de esta familia y que tuviera contactos con la corte portuguesa, sobre todo con el Infante Dom Pedro. Pero no puede ser la misma persona que ostentó el cargo de escriba en la corte de Alfonso V. Sería difícil de entender que una persona que ostentase dichos cargos en la corte portuguesa se hubiera hospedado en la Badia, tal como indican los documentos florentinos, viviendo en la sencillez del monasterio y pintando un ciclo mural.

EL CICLO MURAL Y LA PINTURA FLORENTINA POSMASACCIANA

La datación que surge de los documentos del *Libro Giornale B* enmarca el ciclo en un momento muy concreto de la evolución pictórica en Florencia, ya que durante los escasos seis años en los que Masaccio trabajó en la Capilla Brancacci del Carmine transformó la pintura de tal modo que los frescos se convertirían en la base del arte que florecería en los años siguientes, algo que Vasari narró como la escuela del mundo.³⁸

A la muerte del pintor, la fuerza de la forma y de la luz de sus composiciones emprendieron un camino evolutivo de mano de varios pintores que desarrollarían dichos recursos hasta

34. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, II. Livro da Casa dos Contos*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1999, doc. 52, págs. 89-91 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. II, Livro da Casa dos Contos, fol. 22v).

35. *Ibidem*, doc. 7, págs. 20-21 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. II, Livro da Casa dos Contos, fol. 4r).

36. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, III. (1433-1435)*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2002, doc. 64, págs. 56-57 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. III, 1433-1435, fol. 8r-8v).

37. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, I.II. (1435-1438)*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1998, doc. 835, págs. 121-125. (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. I, t. II, 1435-1438, fol. 148v-150r).

38. VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550, págs. 299-300.

2. Giovanni di Consalvo
Milagro del falcastro
(detalle),
1436-1439,
pintura mural,
Chiostro degli
Aranci, Badia
Fiorentina,
Florencia.



la perfección, en una corriente pictórica que Luciano Bellosi llamó en 1990 *pittura di luce*.³⁹ Corriente en la que cabrían fray Angelico, Paolo Uccello y Domenico Veneziano, entre otros.

Es, pues, en este punto concreto en el que cabe entender el ciclo del Chiostro degli Aranci. Un ciclo que no quedó al margen del trabajo lumínico de la pintura de fray Angelico o Paolo Uccello y que debería entenderse dentro de esta corriente artística que, siguiendo el arte de Masaccio y perfeccionando sus resultados pictóricos, llevó la pintura florentina hacia el pleno Renacimiento.

A través del análisis de los frescos se llega a la conclusión de que el pintor del ciclo adoptó de Masaccio las soluciones compositivas, el trabajo de la luz y el del color. La influencia compositiva de Masaccio se manifiesta sobre todo en uno de los frescos de calidad más destacable del claustro, el *Milagro del falcastro* (ilustración 2). El esquema narrativo del fresco de la Badia toma como modelo la narración compositiva utilizada por Masaccio en el *Tributo de la Moneda* de la Capilla Brancacci. En esta, en presencia del recaudador de impuestos, Cristo indicaba a Pedro la dirección del lago y este remarcaba el gesto señalando también al lago, en el que aparecía el mismo Pedro sacando el dinero de la boca del pez. Del mismo modo, en el Chiostro degli Aranci, el godo indica la dirección de lo sucedido siguiendo el gesto de san Benito, que a la vez es repetido por un monje detrás del santo, mientras que el extenso mango de madera que lleva el godo acaba de acentuar la dirección del gesto general hacia el centro de la composición. Con ello, la composición se concentra en el objeto central del milagro, aumentando de esta forma la tensión dramática de la narración, y centrándola en el momento capital de la *Storia*.

Otro elemento de raíz masacciana en el Chiostro degli Aranci es el recurso de la sombra. Pero a pesar de que el uso de la sombra en el ciclo tiene raíces masaccianas, trasciende en muchos momentos, como se verá más adelante, lo hecho por Masaccio, evidenciando a la vez un conocimiento de las nuevas soluciones pictóricas del mundo flamenco.

39. BELLOSI, L., *Pittura di Luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*. Milán: Olivetti-Electa, 1990, pág. 12.



3. Giovanni di Consalvo
Milagro del pan envenenado,
 1436-1439,
 pintura mural,
 Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina,
 Florencia.

En relación con esto, la principal característica del ciclo mural es el trabajo de la luz, cualidad propia de la llamada *pittura di luce*. Los rostros y cuerpos suaves que forman su volumen mediante la luz y el color, propios del arte de fray Angelico a la vez que de Paolo Uccello y que culminan en el políptico de Santa Lucia dei Magnoli de Domenico Veneziano, los encontramos también en la mayoría de las escenas del ciclo de la Badia Fiorentina. Es en el tercer luneto (ilustración 3) del ciclo donde el influjo de la *pittura di luce* se manifiesta con más fuerza que en cualquier otro. El trabajo de la luz, del color y de la forma en este fragmento narrativo es sorprendente e insólito, superando el trabajo realizado en las escenas anteriores. El rostro de san Benito, con cierto toque angelical y un tanto femenino, no solo nos lleva hacia la obra de fray Angelico, sino que se trata de una tipología de rostro recurrente. Un semblante propio de la Virgen en las anunciaciones a la Virgen de fray Angelico, pero que aparece repetido casi como un icono en otras obras como por ejemplo en el ciclo de Paolo Uccello en Prato, en la *Pala de Santa Lucia dei Magnoli* de Domenico Veneziano⁴⁰ o en el ciclo mural del mismo Uccello en el claustro de San Miniato al Monte⁴¹.

40. Mientras pintaba el ciclo de la capilla mayor de Sant'Egidio, Domenico Veneziano pintó para la pequeña iglesia florentina de Santa Lucia dei Magnoli una tabla de gran formato con predela incluida (c. 1440). La tabla representa la Virgen con el Niño, san Francisco, san Juan Bautista, san Cenobio y santa Lucía y se conserva en la actualidad en la Galleria degli Uffizi. Véase SALMI, M., *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*. Roma: Valori Plastici, 1934; WOHL, H., *The Paintings of Domenico Veneziano c. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*. Oxford: Phaidon Press, 1980; BELLOSI, L., *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Galleria degli Uffizi, Florencia. Florencia: Marsilio, 1992.

41. Paolo Uccello pintó los muros de la galería superior del claustro del monasterio de San Miniato al Monte de Florencia con historias de la vida de los eremitas. El ciclo es hoy fragmentario y se encuentra muy deteriorado, lo que dificulta la

Pero aparte de los citados elementos de influencia florentina, hay en el ciclo otro elemento que demuestra el conocimiento de las innovaciones pictóricas de la época, el uso de la perspectiva centralizada en el luneto del *Milagro del pan envenenado*. La escena se enmarca en una gran habitación en perspectiva emulando en la composición de la mesa y la disposición de los monjes alrededor con san Benito al centro la iconografía de la Santa Cena. El insólito interior en el que el pintor decidió incluir la escena que representa el momento culminante del milagro, no tiene parangón en el arte florentino. Por vez primera en el ciclo, el hombre y el espacio interior son representados juntos siguiendo una proporción racional. El pintor centra la tensión dramática de la escena en un solo objeto, el objeto a través del cual se produce el milagro, el pan envenenado. El pan, que Benito había tirado al suelo, es el centro de la composición, sobre el que reposa la atención de los monjes y el gesto del santo.

Es posible que el pintor del ciclo fuera ayudado por Uccello o por algún otro maestro florentino para la elaboración previa de la escena. Pero no es aceptable la teoría de Lawrence B. Kanter⁴² según la cual el fresco sería de Battista di Biagio Sanguini y la sinopia de fray Angelico, ya que tanto en el fresco como en la sinopia se observan elementos que forman parte del universo pictórico de las anteriores escenas del ciclo de la Badia y que no se entienden fuera del contexto pictórico que atraviesa el ciclo de una escena a otra.

EL CICLO MURAL Y EL INFLUJO FLAMENCO

Como ya se ha anunciado, no es posible juzgar el ciclo sin suponer un conocimiento de las innovaciones pictóricas que tenían lugar en el mundo flamenco de principios del siglo xv. Sobre todo si se tiene en cuenta que algunos de los elementos que constituyen el influjo flamenco en el ciclo no tenían precedente en el mundo florentino de aquellos años y eran totalmente inéditos. Solo un contacto directo del pintor con el mundo flamenco puede explicar dicho conocimiento, algo que podría comprenderse, como algunos autores ya han apuntado, con el supuesto origen portugués del pintor. Los contactos de la dinastía portuguesa de los Avis, principalmente bajo el reinado del rey João I, pero sobre todo de su hijo el Infante Dom Pedro, que fue acogido durante más de un año –entre 1425 y 1426– en la corte de Felipe el Bueno de Borgoña,⁴³ pueden suponer el conocimiento de las novedades de la pintura de los primitivos flamencos de principios del siglo xv en Portugal. También la visita de Jan van Eyck en 1428⁴⁴

lectura de las escenas, aparte de que faltan algunas que se perdieron. La cronología del ciclo es de difícil datación, aunque es claramente posterior al ciclo del Chioistro degli Aranci. Franco y Stefano Borsi (BORSI, F.; BORSI, S., *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*. Stuttgart: Belser, 1993) datan el ciclo entre 1447 y 1454. Véase MARAGONI, M., «Gli affreschi di Paolo Uccello a San Miniato al Monte a Firenze», *Rivista d'Arte*, XII, 3, 1930, págs. 403-417; SAALMAN, H., «Paolo Uccello at San Miniato», *The Burlington Magazine*, 741, 1964, págs. 558-563; GURRIERI, F., «Il Chioistro di San Miniato al Monte», *Antichità Viva*, VIII, 4, 1969, págs. 49-58; GURRIERI, F.; BERTI, L.; LEONARDI, C., *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*. Florencia: Giunti, 1980.

42. KANTER, L.B., «Giovanni di Consalvo and the Master of the Shearman Predella», en KANTER, L.B.; PALLADINO, P., *Fra Angelico*. New Haven: Yale University Press, 2005, págs. 291-297.

43. ROGERS, F.M., *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*. Cambridge: Harvard University Press, 1961; PAVIOT, J., *Portugal et Bourgogne au xv^e siècle (1384-1482): recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*. Lisboa-París: Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises - Fundação Calouste Gulbenkian, 1995; SÉRVULO CORREIA, M., *As viagens do Infante D. Pedro*. Lisboa: Gradiva, 2000.

44. PUYVELDE, L.VAN, «A viagem de João van Eyck, em Portugal», *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, XI, 1942, págs. 15-31; LEMOINE, J.G., «Autour du voyage de Jan van Eyck au Portugal en 1428», *Cahiers de Bordeaux*, 1954, págs. 17-26; HOWELL JOLLY, P., «More on the Van Eyck question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece», *Oud-Holland*, 101, 1987, págs. 237-253; OLIVEIRA MARQUES, A.H. DE, «O Portugal do tempo do Infante D. Pedro visto por estrangeiros (A Embaixada Bourguinhã de 1428-29)», *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 59-78.



4. Giovanni di Consalvo
Milagro del falcastro
(detalle),
1436-1439,
pintura mural,
Chiostro degli
Aranci, Badia
Fiorentina,
Florencia.

como acompañante de una delegación enviada por Flandes a Portugal para negociar la boda de la Infanta Isabel con Felipe el Bueno, se ha usado frecuentemente como explicación de la llegada del influjo flamenco en Portugal.⁴⁵ La delegación entró en Portugal a mediados de diciembre de 1428. Es difícil valorar con exactitud la posible marca que dejó el arte de Van Eyck en Portugal, ya que no conocemos si realizó allí obras, y, en caso afirmativo, no sabemos cuáles. Por otra parte, es probable que el pintor de la Badia en 1428 ya no estuviera en Portugal.

El influjo flamenco en el ciclo de la Badia se concreta en tres elementos recurrentes: el gusto por el detallismo de los objetos metálicos pintados con gran volumen lumínico, la amplitud del paisaje y, sobre todo, el elemento principal: los reflejos en el agua (ilustración 4), un elemento inédito en la pintura florentina y propio de la actividad pictórica flamenca a partir de 1430. Desde el artículo escrito por Roberto Longhi en 1952⁴⁶ ha sido frecuente no solo la comparación del ciclo con el arte flamenco en general, sino también con el mundo pictórico germano de Konrad Witz, pero siempre sin una precisión cronológica adecuada. En primer lugar, la comparación con el arte de Konrad Witz es tentadora porque tiene grandes semejanzas con la pintura del ciclo mural de la Badia, sobre todo en el recurso de los reflejos en el agua, así como el trabajo de la luz y la sombra (ilustración 5), pero debe atenerse a la realidad cronológica. Konrad Witz es un pintor que ha sido muy poco estudiado, pero la primera y muy reciente monografía⁴⁷ –con exposición incluida– que se le ha dedicado, enmarca su actividad pictórica entre 1434 y 1446 en la ciudad de Basilea. Dentro de esta cronología la única obra conocida que fue pintada con anterioridad al ciclo florentino es el llamado *Basler Heilspiegelaltar*, datado c. 1435, en el que el trabajo de la luz y la sombra puede compararse con el del ciclo de la Badia.

45. BONAVOGLIA, S., «Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il Chiostro degli Aranci», *Arte Documento*, 12, 1998, págs. 63-71.

46. LONGHI, R., «Il Maestro di Pratovecchio», *Paragone*, 35, 1952, págs. 10-37.

47. BRINKMANN, B.; KEMPERDICK, S., *Konrad Witz*. Ostfildern: Kunstmuseum Basel - Hatje Cantz, 2011. Publicación monográfica surgida a raíz de la exposición celebrada en el Kunstmuseum de Basilea entre el 6 de marzo y 3 de julio de 2011, y que supone la primera monografía científica relevante para el estudio del pintor.

5. De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Giovanni di Consalvo
Retiro a Subiaco, Milagro del pan envenenado, Retiro a Subiaco, Milagro del falcastro y Milagro del vino envenenado (detalles), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.



Pero el recurso de los reflejos en el agua no aparece en Konrad Witz hasta obras posteriores, y principalmente cabe preguntarse sobre la dificultad de que el pintor de la Badia hubiese podido conocer el arte de Witz. Debemos destacar, a pesar de todo, que la ciudad de Basilea albergó en aquellos años (1431-1438) el Concilio de Basilea, que después sería transferido a Ferrara y, finalmente, a Florencia, y en el que participaron algunos de los más eminentes humanistas del momento, como el monje benedictino Ambrogio Traversari que, como se verá más adelante, pudo tener un papel relevante en el encargo del ciclo del Chiostro degli Aranci. Quizá puede encontrarse en este hecho un posible nexo entre el ciclo de la Badia y el arte de Witz, pero esta es una teoría muy débil y difícil de documentar.

Por otra parte, la extensión del paisaje en el Chiostro degli Aranci es insólita. Una amplitud del paisaje con dichas raíces flamencas pero, por otro lado, marcada por el supuesto origen portugués del pintor. La profundidad de paisajes fluviales –o casi marítimos– del ciclo, principalmente en el *Milagro del falcastro*, la *Salvación de Plácido* y el *Milagro del monje resucitado*, podrían atribuirse al origen portugués del pintor. No en balde la visión de una ciudad marítima presente en el *Milagro del falcastro* se ha relacionado con una posible vista de la ciudad de Lisboa.⁴⁸ A pesar de poder comparar la ciudad que aparece en el luneto con otras imágenes de la ciudad de Lisboa de la época,⁴⁹ cabe entender que en el fresco de la Badia la representación de la ciudad en el paisaje marítimo no tiene en principio un objetivo de mimesis. Probablemente se trate de una vista de la ciudad de Lisboa, pero en todo caso fruto de

48. Tanto Rosario Gordalina como Sara Bonavoglia han relacionado la ciudad que aparece en el paisaje marítimo del *Milagro del falcastro* con la ciudad de Lisboa. Concretamente Bonavoglia lo compara con la vista de la ciudad de Lisboa que aparece en la *Crónica de D. Alfonso Henriques* de Duarte de Galvão, c. 1520, conservada en el Museu Castro de Guimarães de Cascais.

49. La ciudad que aparece en el luneto no solo se puede comparar con la ciudad de Lisboa de la citada *Crónica de D. Alfonso Henriques*, sino también con imágenes más tardías. Por ejemplo, las que aparecen en los *bas de page* de los folios 8 y 9 de la *Genealogia iluminada do Infante Dom Fernando* de Simão Bening (manuscrito Add.Ms.12531 de la British Library de Londres, datado en la primera mitad del siglo XVI) o con la vista de Lisboa que aparece en el *Civitates orbis terrarum* de Braun y Hogenberg, publicado en Colonia en 1572.



6. Giovanni di Consalvo
Milagro del falcastro (detalle de la supuesta vista de Lisboa), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

la imaginación o del recuerdo del pintor, entendiendo que este hacía años que no había visto la ciudad de Lisboa. Así como la composición del luneto del *Milagro del falcastro* no puede comprenderse sin el conocimiento de la pintura flamenca, tampoco puede entenderse sin el conocimiento de la geografía portuguesa (ilustración 6).

EL PAISAJE DE RAÍZ FLAMENCA DE LA BADIA Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE FLORENTINO

Los límpidos reflejos de la escena del falcastro en la Badia constituyeron una novedad para la pintura florentina del momento, sobre todo para algunos jóvenes pintores como Piero della Francesca, que en aquel momento, 1439, trabajaba en el ciclo de Sant'Egidio al lado de Domenico Veneziano. La influencia del ciclo en el periodo formativo de Piero en Florencia ya fue puesta de manifiesto por Luciano Bellosi en 1992.⁵⁰ Piero desarrolló el recurso en algunas de sus primeras obras hasta perfeccionarlo más adelante en su periodo de madurez. Una obra juvenil como el san Jerónimo penitente (1450) de la Gemäldegalerie de Berlín demuestra ya la influencia del fresco de la Badia en las brillantes aguas del río que reflejan los árboles. Este recurso aparece ya perfeccionado en el *Bautismo de Cristo* de la National Gallery de Londres (1448-1450) y más tarde en el fresco de la *Batalla de Constantino y Majencio* (1447-1451) del ciclo de Arezzo.

La amplitud fluvial de estos paisajes de la Badia de raíces flamenco-portuguesas tuvieron un influjo muy destacado en el arte florentino posterior, como se ha visto sobre todo en Piero della Francesca, pero también en otro de los pintores que participaron en el ciclo de Sant'Egidio,

50. BELLOSI, L., *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Galleria degli Uffizi, Florencia. Florencia: Marsilio, 1992.

Alesso Baldovinetti.⁵¹ Los paisajes pintados por Baldovinetti, por ejemplo, en su luneto del Chiostro dei Voti de la iglesia florentina de la Santissima Annunziata, demuestran la evolución surgida a partir del ciclo de la Badia. Confirma el hecho la gran similitud del paisaje del *Milagro del monje resucitado* del ciclo del Chiostro degli Aranci con el de la *Virgen con el Niño* de Alesso conservada en el Musée Jacquemart-André de París.

GOMES EANNES Y AMBROGIO TRAVERSARI: EL CICLO MURAL COMO «REGULA»

En 1418 el abad de la Badia Fiorentina, Niccolò Guasconi, invitaba al abad del monasterio de Santa Giustina de Padua, Ludovico Barbo, al convento de Florencia. Barbo acudió a Florencia acompañado de un monje del monasterio de Padua que era de origen portugués, fray Gomes Eannes.⁵² Llegaron a principios de octubre de 1418 y viendo la precaria situación del monasterio florentino, causada por la mala gestión del abad Guasconi, Barbo dejó a Gomes como nuevo prior de la Badia. Guasconi, que se sometió a las órdenes del nuevo prior claustral, murió al año siguiente y Gomes fue nombrado abad de la Badia Fiorentina el 27 de noviembre de 1419 por el papa Martín V.⁵³ Ludovico Barbo encargó a Gomes que reinstaurara la observancia de la Regla Benedictina en el monasterio de la Badia Fiorentina, cediéndole a la vez dieciséis monjes de Padua que deberían formar parte del renovado monasterio florentino. Por otra parte, cabe destacar que entre los monjes que formaron parte de la comunidad de la Badia que dirigía Gomes se encontraban varios portugueses que él mismo había traído consigo: Álvaro Martins, el prior del monasterio, Pedro Lopes, João Alvaro, Menendes de Fonseca y João Rodrigues.⁵⁴ Del mismo modo, la comunidad creció con la incorporación de muchos novicios provenientes de las familias más acaudaladas de la Florencia de la época, un hecho que demandaba más espacio arquitectónico en el monasterio. La situación de la Badia en pleno centro de la ciudad dificultaba la ampliación, por lo cual Gomes se vio obligado a hacerla crecer en altura. Entre 1429 y 1437 se realizarían varias obras en el monasterio, como la construcción del claustro. Esta era de suma importancia para la introducción de la Regla benedictina en el monasterio, ya que este era el lugar de encuentro y de vida en común de los monjes. Y dentro de este centro de la vida monástica que es el claustro, un ciclo mural que ilustrara sobre los fundamentos de esta vida en comunidad era lo más adecuado. Además se quiso acompañar los lunetos con una decoración basamental que contribuyera a solidificar el mensaje. Mientras los lunetos enaltecían el poder de oración, la divinidad y los milagros de san Benito, la decoración basamental complementaba el ciclo con frases extraídas de los *Verba Seniorum* (ilustración 7).

Los fragmentos escogidos para dar voz a cada uno de los padres del monaquismo que hay representados en los hexalóbulos de la decoración fueron escogidos con precisión y conocimiento, de modo que fueran pedagógicos para la instrucción de los monjes. En el mundo benedictino de la Florencia de 1436-1438 el principal conocedor de los escritos de los padres del

51. GIGLIOLI, O.H., «Le pitture di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti per la Chiesa di Sant'Egidio ed il pergamino di Giuliano da Maiano», *Rivista d'Arte*, 1905, págs. 206-208; POGGI, G., *I ricordi di Alessio Baldovinetti*. Florencia: Fiorentina, 1909; WEDGWOOD KENNEDY, R., *Alesso Baldovinetti, a critical and historical study*. New Haven: Yale University Press, 1938.

52. Sobre la trayectoria de Frey Gomes Eannes, véase BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Pax, 1963; SOUSA COSTA, A.D. DE, «D. Gomes, reformador da Abadia de Florença, e as tentativas de reforma dos mosteiros portugueses no século XV», *Studia Monastica*, 5, 1963, págs. 64-69.

53. *Ibidem*, pág. 75.

54. *Ibidem*, págs. 59-70.



7. Giovanni di Consalvo (?)
Decoración basamental (detalle del retrato del Abad Macharius), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

desierto era el humanista Ambrogio Traversari, quien también representaba la máxima autoridad de la Orden Camaldulense desde 1431. El interés de Traversari por los padres⁵⁵ nacía de su convicción reformativa, de la necesidad que él sentía de una reforma de la Iglesia. De este modo, el 14 de julio de 1435 Traversari sería enviado como nuncio pontificio al Concilio de Basilea, donde abogaría por la unión de la Iglesia católica y la Iglesia ortodoxa de Grecia junto con otras Iglesias orientales, una voluntad que se plasmaría más fuertemente en el Concilio de Ferrara-Florencia. La corta unión de latinos y griegos fue firmada el 6 de agosto de 1439 en Florencia por, entre otros, Traversari y Gomes Eannes (ilustración 8).⁵⁶ Para dicha renovación Traversari creía indispensable el retorno a los Padres y la traducción de los textos patrísticos griegos,⁵⁷ una reforma que Traversari empezaría por su propio ámbito, el monaquismo. Para el fraile Ambrogio, como lo llamaba Vespasiano da Bisticci, la traducción de los textos de la tradición clásica del monaquismo debía ser la base de una reforma profunda del monaquismo, retomando la pureza de los inicios. Y dicha reforma del monaquismo sería el espejo iluminador para la mejora general de la Iglesia.

Sería difícil, aunque no existiera un contacto directo entre el fraile de Santa Maria degli Angeli y la decoración del Chiostro degli Aranci, entender esta última sin la personalidad y las ideas reformistas del primero. Además, la presencia de un posible retrato de Traversari en el *Milagro del vino envenenado* apoyaría un posible papel de este como consejero artístico y espiritual del ciclo (ilustración 9).

55. Traversari había traducido en los años anteriores las *Vitae Patrum* para Niccolò Niccoli, una traducción de la que la Badia poseía una copia. SOMIGLI, C.; BARGELLINI, T., *Ambrogio Traversari: Monaco Camaldolese*. Bolonia: Dehoniane, 1986, págs. 219-221.

56. Sobre la amistad entre Gomes y Traversari, véase su correspondencia epistolar en BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Pax, 1963.

57. «Con il Traversari le traduzioni dei Padri nascevano dalla convinzione che questi autori e le loro opere fossero di fondamentale importanza per l'educazione dell'uomo e assolutamente necessari per la salvaguardia della Chiesa Romana; in seguito venne a mancare l'urgenza che trapela dalle pagine dell'epistolario traversariano nei confronti di testi ritenuti oramai indispensabili, la cui diffusione nel mondo latino non poteva più attendere. Le versioni dei Padri greci divennero allora un'opera quasi di routine, parte dalla più vasta traduzione della biblioteca greca, a cui gli umanisti si dedicarono con molta applicazione». GENTILE, S., «Umanesimo fiorentino e riscoperta dei Padri», en *Umanesimo e Padri della Chiesa: Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, cat. exp., 5 de febrero - 9 de agosto de 1997, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia. Florencia: Rose - Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1997, pág. 62.



8. De izquierda a derecha:

Giovanni di Consalvo
Milagro del vino envenenado
(detalle del posible retrato de Frey Gomes Eannes),
1436-1439,
pintura mural,
Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

Alesso Baldovinetti
Profeta (detalle del posible retrato de Frey Gomes Eannes),
1466-1467,
pintura mural,
penacho de la capilla del Cardenal de Portugal, iglesia de San Miniato al Monte, Florencia.

La decoración basamental del ciclo solidifica el mensaje de san Benito, un hecho que refuerza otra vez el objetivo del ciclo: la reflexión sobre la época inicial, sobre el tiempo de la pureza de la vida monástica, del que los padres del desierto representan la raíz. Los hexalóbulos de la decoración basamental oeste⁵⁸ son, pues, una señal autorreflexiva y reformativa, un recuerdo de los fundamentos de la vida en comunidad en una época de crisis.

CONCLUSIÓN

En primer lugar, como hemos podido ver, nos encontramos ante un ciclo mural complejo no por su contenido iconográfico, sino por los muy variados influjos que en sus frescos se presentan. Un ciclo que cabe entender, en primer lugar, situando al pintor y sus frescos dentro del marco pictórico de la Florencia posmasacciana, de la llamada *pittura di luce*. El fundamento y base de los frescos es claramente la pintura florentina de raíz masacciana que estaba experimentándose en la Florencia de los años treinta del siglo xv de manos de fray Angelico y Paolo Uccello, entre otros. No cabe solo vincularlo, como se ha hecho, con el taller de fray Angelico, como tampoco cabe atribuir todas las influencias no italianas del ciclo a su posible origen portugués, sino que debe entenderse el ciclo en un marco europeo más amplio.

Así, la presencia en los frescos de algunas de las innovaciones que habían marcado el primer cuarto del siglo xv en Flandes obliga a abrir el marco pictórico más allá de los muros de Florencia. Del mismo modo que la presencia de elementos del paisaje portugués y una posible vista de Lisboa ayudan a consolidar la evidencia documental del origen portugués del pintor. Pero queda abierta la incógnita sobre la procedencia del influjo flamenco.

58. Así como la decoración basamental de la galería oeste debe entenderse en relación con el primer pintor del claustro y los diez lunetos que pintó entre 1436 y 1438, la decoración basamental de la galería norte sería posterior, quizá del siglo xvi o xvii.



La teoría principal de esta investigación en relación con este hecho que presentamos en estas conclusiones y que probará de sustentarse en los resultados finales del doctorado con mayor solidez, es la posible presencia del pintor en la comitiva del viaje europeo del Infante Dom Pedro de Portugal.⁵⁹ Los estudios sobre el viaje europeo del Infante aseguran que este viajaba acompañado de gran cantidad de caballeros en todos los sitios a los que llegaba.⁶⁰

El Infante Dom Pedro llega a Inglaterra el 6 de septiembre de 1425⁶¹ desde Portugal empezando su viaje europeo. Desde allí viaja a Flandes. Entre el 22 y el 23 de diciembre de 1425 entra en la ciudad de Brujas, donde permanecerá más de un año. Continúa después el viaje pasando por Alemania, donde visita Colonia el 24 de febrero de 1426 y Núremberg el 17 de marzo, desde donde llegará a Viena el 23 de marzo. Entre finales de 1426 y febrero de 1428 está en Hungría, la estancia más larga de todas las de su viaje.⁶² Finalmente, entre marzo y abril del mismo año, 1428, llega a Venecia. De Venecia pasará rápidamente por Padua⁶³ y Bolonia, entrando en Florencia el 25 de abril de 1428. Allí estará casi un mes, poco tiempo, pero le servirá para contactar con algunos de los más destacados personajes del humanismo florentino.⁶⁴ No

9. De izquierda a derecha:

Giovanni di Consalvo
El monje tentado por el demonio
(detalle del posible retrato de Ambrogio Traversari), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

Anónimo
Retrato de Ambrogio Traversari, primera mitad del siglo xv, Códice Plutei 65.22, fol. 1r. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

59. Rosario Gordalina apuntó en su tesis doctoral la posibilidad de que el pintor hubiera viajado con el Infante Dom Pedro, aunque estaría de regreso a Portugal en 1428, con lo cual sugiere que el pintor estuvo antes en Italia. Gordalina supone el regreso a Portugal del pintor, ya que esto confirmaría un posible encuentro con Jan van Eyck. «*Si concretizzerebbe in tal modo il tanto congeturato incontro fra Consalvo e Jan van Eyck*». GORDALINA, R., *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chiostro degli Aranci in Badia Fiorentina*, 3 vols., tesis doctoral. Dipartimento di Arti Visive, Università degli Studi di Bologna, 1997, vol. 1, pág. 113. Pero dicha teoría es contradictoria ya que la autora no explica por qué el pintor debería haber estado antes en Italia, ni tampoco ve la posibilidad de que el mismo Jan van Eyck lo hubiera podido encontrar en Flandes durante el viaje del Infante. Y, por otra parte, Gordalina no valora suficientemente la importancia del contacto directo flamenco durante el viaje de Dom Pedro, así como la presencia de Masolino en Hungría.

60. Véase ROGERS, F.M., *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*. Cambridge: Harvard University Press, 1961; PAVIOT, J., *Portugal et Bourgogne au xv^e siècle (1384-1482): recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*. Lisboa-París: Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises - Fundação Calouste Gulbenkian, 1995; SÉRVULO CORREIA, M., *As viagens do Infante D. Pedro*. Lisboa: Gradiva, 2000.

61. Según documentación presentada por Jacques Paviot (PAVIOT, J., *Portugal...*, pág. 29), llega el 6 de septiembre. Francis Millet Rogers (ROGERS, F.M., *The Travels...*, pág. 75) había propuesto el 26 de septiembre sin documentarlo. Todas las dataciones restantes siguen la cronología propuesta por Rogers.

62. DOMINGOS, M., «O Infante D. Pedro na Áustria-Hungria», *Brotéria*, 68, 1959, págs. 17-37; RÁKÓCZI, I., «O Eco das Sete Partidas na Hungria tripartida», en *La Decouverte, Le Portugal et l'Europe. Actes du Colloque*. París: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1990, págs. 319-331; *idem*, «A estada do Infante D. Pedro em terras húngaras e na corte do Imperador Segismundo», *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 79-93.

63. FARIA, E.L. DE, *A visita do Infante Dom Pedro a Pádua e algumas edições do folheto que descreve as suas imaginárias viagens*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1964.

64. BATTELLI, G., «O Infante Dom Pedro, Duque de Coimbra, em Florença», *Portucale*, 76-77, 1940, págs. 153-154.

en balde Ambrogio Traversari le dedica una de sus traducciones.⁶⁵ El Infante iría después a Roma, desde donde viajaría hacia Barcelona para emprender la etapa española del viaje.

Sería probable que el pintor hubiera viajado en la comitiva, habiendo conocido las innovaciones pictóricas que se producían alrededor de la corte de Borgoña durante el largo tiempo que el Infante estuvo en Flandes. Una teoría que permitiría entender la presencia en el ciclo de recursos pictóricos propios del Flandes de las primeras décadas del siglo xv. Recursos que no pueden entenderse sin un conocimiento directo de la pintura flamenca, materializado en una obligada estancia en Flandes. Pero uno de los puntos que habrían podido ser más importantes para el pintor durante el viaje del Infante Dom Pedro sería la larga estancia en Hungría. Allí, en aquellos mismos años, estaba el pintor Masolino. Masolino había viajado a Hungría llamado por Pippo Spano y permaneció allí varios años. El pintor habría partido de Florencia el 1 de septiembre de 1425,⁶⁶ pero la fecha de su vuelta a la ciudad es inconcreta, aunque se sitúa alrededor de mayo de 1428.⁶⁷ Sabemos, por lo tanto, que Masolino trabajó para Spano en Hungría como pintor, aunque no conocemos las posibles obras que allí realizó.⁶⁸ A tenor de la cronología, el Infante Dom Pedro y sus acompañantes habrían coincidido con Masolino en Hungría entre finales de 1426 y febrero de 1428.⁶⁹ Un hecho que ayudaría a comprender con mayor precisión la formación masacciana del pintor del ciclo de la Badia. Ciertamente el paisaje fluvial del *Bautismo de Cristo* que pintó Masolino en su ciclo mural de la Collegiata de Castiglione Olona y el paisaje fluvial⁷⁰ que pintó en el mismo momento en el palacio del cardenal Branda Castiglione son comparables con el fresco del *Milagro del falcastro* de la Badia. Las dos soluciones pictóricas son muy parecidas en cuanto a la concepción del paisaje y del espacio.

Por otra parte, el pintor de la Badia habría visto ya al final del viaje los frescos que Giusto de' Menabuoi pintó en el baptisterio de Padua, sobre todo el fresco de la *Cena en Emaús*, referencia para el fresco del *Milagro del pan envenenado* de la Badia. Un pintor que quizá ya cansado o enfermo del largo viaje y/o interesado por la nueva pintura florentina, al encontrar al-

65. Se trata de la dedicatoria de su traducción del *De Providentia Dei* de Juan Crisóstomo (*Joannis Chrysostomi Opera varia*, Pluteo 19.25, c. 71r, primera mitad del siglo xv, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia). Existe una transcripción en BATELLI, G., «Una dedica inedita di Ambrogio Traversari all'Infante Don Pedro di Portogallo», *Rinascita*, 2, 1939, págs. 613-616.

66. La fecha surge de un documento (ASFI, Monte 3852, fol. 437r) citado por primera vez por Ugo Procacci. PROCACCI, U., «Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428», *Rivista d'Arte*, 28, 1953, págs. 36-37. Véase el documento transcrito por Anthony Molho: MOLHO, A., «The Brancacci Chapel: Studies in Its Iconography and History», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, págs. 93-94. En el documento, datado el 20 de julio de 1427, Filippo di Simone Capponi hace de testimonio de los trabajos realizados por Masolino en Hungría, aunque no los describe ni especifica.

67. Procacci propuso julio de 1427 como fecha de regreso de Masolino a Florencia, aunque Molho aportó un documento (Monte 3145, fol. 38r) que evidencia que el pintor no habría vuelto a Florencia hasta al menos el 11 de mayo de 1428. Otro documento del 18 de mayo de 1428 aportado por Richard Fremantle (FREMANTLE, R., «Some new Masolino documents», *The Burlington Magazine*, 871, 1975, págs. 658-659) da mayor sustento a la cronología de Molho, también aceptada por Miklós Boskovits (BOSKOVITS, M., «Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo», *Arte Cristiana*, 75, 1987, pág. 64, n. 42).

68. Existe un último estudio hecho en Hungría según el cual Masolino habría trabajado en Hungría, a la vez que para Pippo Spano, para la familia Melanesi, una familia florentina que residía en aquel país. Los hermanos Melanesi, Tommaso y Simone, habrían pagado 133 florines a Masolino por trabajos realizados en Hungría. Un tercer hermano, Giovanni Melanesi, fue obispo de la ciudad de Várad, donde Masolino habría podido trabajar; ARANY, K., «Siker és kudarc. Két firenzei kereskedőcsalád, a Melanesi-k és Corsini-k Budán Luxemburgi Zsigmond uralkodása (1387-1437) alatt», *Századok*, 141, 2007, págs. 943-966; *idem*, «Success and Failure. Two Florentine Merchant Families in Buda during the reign of King Sigismund (1387-1437)», *Annual of Medieval Studies at CEU*, 12, 2006, págs. 101-123.

69. Se podría pensar, además, en la posibilidad, nunca propuesta por los historiadores, de que Masolino hubiera vuelto junto con la comitiva del Infante portugués que entró en Florencia el 25 de abril de 1428. Un dato que encajaría a la perfección con los primeros documentos que testifican la actividad de Masolino en la ciudad, en mayo del mismo año, y que permitiría entender su actividad posterior.

70. El fresco del palacio del cardenal Branda Castiglione, que representa un amplio paisaje fluvial con montañas y ciudades, podría formar parte de la herencia visual de la estancia de Masolino en Hungría, según una propuesta que lo identifica con una vista de la ciudad de Veszprem; HORVÁTH, E., «Una veduta di Veszprem in un affresco di Castiglione d'Olona. Contributi al problema di Masolino», *Corvina*, 1926, págs. 47-70.

bergue en la Badia –donde también se alojó el Infante durante el tiempo que estuvo en Florencia– bajo la protección de un abad portugués y de otros monjes de igual origen, decidiera quedarse allí un tiempo. Una teoría que podrían confirmar los propios documentos del *Libro Giornale B*. Las últimas dos anotaciones referentes al pintor Consalvo hablan de una cantidad de dinero que este habría dejado a los monjes en julio de 1438,⁷¹ antes de partir, y que, según dice el documento, el pintor guardaba en nombre de Nuno Fernaldis, el correo del Infante Dom Pedro. Un dinero que en febrero del año siguiente los monjes hacían llegar a Fernaldis a través de banqueros florentinos.⁷² Un hecho que prueba un estrecho lazo del pintor con el Infante y que ayudaría a sustentar su posible participación en el viaje europeo de este. Una posibilidad que daría sentido a la interpretación de los frescos del Chiostro degli Aranci y de su amplia visión europea. Una visión euro-



10. Giovanni di Consalvo *Retiro a Subiaco* (detalle), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

pea que, de los albores de la pintura flamenca, pasando por el arte de Masolino y Masaccio, llegaría a la pintura lumínica de la Florencia posmasacciana (ilustración 10).⁷³ El pintor, pues, estaría en Italia a partir de abril de 1428, después de la llegada junto a Dom Pedro. Un tiempo suficiente para aprender las novedades de la pintura florentina que son la base de sus frescos. Sin una estancia prolongada como la que se propone aquí, sería difícil entender el ciclo mural, ya que es imposible concebir que un pintor pudiera aprender la *maniera* florentina en un año o dos. Una posibilidad nunca propuesta en los estudios hechos sobre el ciclo y que esperamos poder solidificar en las conclusiones del doctorado.

ANEXO: LAS INSCRIPCIONES DEL CLAUSTRO

Transcripción de las inscripciones que aparecen en la decoración basamental de la galería oeste del ciclo mural del Chiostro degli Aranci. Las partes en blanco han desaparecido o son ya

71. «Da Nuno Fernaldis choriere (cancellato del Re di P.) d'Infante Don Petro, dobre 6, le quali avemo per lui da Giovanni Cholsalvo dipintore, le quali disse gli aveva dato a serbo. Rechò e' detto». ASFI, Corporazioni Religiose Sopprisse dal Governo Francese, 78, n. 1, *Libro Giornale B*, t. 1, 8-VII-1438, fol. 174v.

72. «A Nuno di Fernaldo di Portoghallo, dobre 6, per lui Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portoghallo; i quali rimetemo per le mani d'Adouardo Giachinotti e Compangni banchieri, in Francesco Giuntini e Compangni di Portoghallo, e a detti Adouardo e Compangni gli demo chontanti in Firenze. Portò don Biagio nostro monacho». ASFI, Corporazioni Religiose Sopprisse dal Governo Francese, 78, n. 1, *Libro Giornale B*, t. 1, 5-II-1439, fol. 220v.

73. Una visión europea que ya intuyó Roberto Longhi en 1952: «In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel '44; mentre l'unione sintetica con la forma in prospettiva, anticipa di trent'anni gli effetti cercati da un altro studioso del Van Eyck, il siciliano Antonello»; LONGHI, R., «Il Maestro di Pratovecchio», *Paragone*, 35, 1952, pág. 34.

casi invisibles. De cada uno de los abades se presenta, en el recuadro superior, el texto transcrito del claustro y, en el recuadro inferior, su equivalencia en los *Verba Seniorum*, según la versión de Jacques Paul Migne.⁷⁴

1. ABAD MOYSES	<p>Arriba</p> <p><i>[Per has quatuor] r[es] passio gignitur: per abundantiam escae et potus, et persatietatem somni, et p[er] otium et jocum, et ornatis vestibus incedendo</i>⁷⁵</p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas Moyses</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Rufinus Aquileienseis, <i>Verba Seniorum</i>:</p> <p><i>Per has quatuor res passio gignitur: per abundantiam escae et potus, et per satietatem somni, et per otium et jocum, et ornatis vestibus incedendo</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 0769B-C</p>
2. ABAD PACHOMIUS	<p>Inscripción no legible</p>
3. ABAD MUTHIUS	<p>Arriba</p> <p><i>Qui iustus fine culpa patitur [Christum (?)] imitatur. Qui in flagellis a culpa corrigitur latronem bonum. Qui vero non corrigit[ur] p[er] flagella finiftrum latrone imitatur</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>[A]bbas Muthius</i></p> <hr/> <p>Epistola Petri Apo. I, III / Ex. Beda:</p> <p><i>Qui ergo justus patitur, Christum imitatur; qui in flagellis corrigitur, latronem, qui in cruce Christum cognovit [...]. Qui nec inter flagella desistit a culpis, sinistrum imitatur latronem</i></p> <p>P.L., vol. 110, col. 0163C-D</p>
4. ABAD ACHILES	<p>Arriba</p> <p><i>Respondit sermo est fratris qui m[e] contristaverat et repugnavi ut non illum dicerem factus est sanguis in ore meo</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas Achilles cum fanguinem exspuiffet [i]nterrog[a]vi[t] quid hoc effe</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Rufinus Aquileienseis, <i>Verba Seniorum</i>:</p> <p><i>At ille respondit: Sermo erat fratris qui me contristaverat, et repugnavi ut non illum dicerem, sed petivi Dominum, ut tolleret a me et factus est ille sermo sanguis in ore meo, et postquam exspui, requievi.</i></p> <p><i>Cum venisset quidam de patribus ad abbatem Achillam vidit eum sanguinem exspuentem, et requisivit quid hoc esset</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 776B, 90</p>

74. MIGNE, J.P. (ed.), *Vitae Patrum sive Historiae Eremiticae Libri Decem [...] opera et studio Heriberti Roseweydi [...]*, 2 vols. Turnhout: Brepols, *Patrologiae cursus competus. Series latina* 73-74, 1970-1977 [1849-1859].

75. La transcripción de este primer fragmento basamental es inédito, obra de Anne Leader. Véase, LEADER, A., *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, pág. 139.

5. ABAD HOR	<p>Arriba</p> <p>[...] <i>mentitus est nunquam, neque iuravit, necque maledixit ho(minem) necque si n[...] n(on) fuit loquut[us] e[st] alicui</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Johannes Subdiaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. III:</p> <p><i>Dicebant de abbate Hor [...]: Quia neque mentitus est unquam, neque iuravit, neque maledixit hominem, neque necesse non fuit, locutus est alicui</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 1008A, 7</p>
6. ABAD JOHANES	<p>Arriba</p> <p><i>Nu[n] quam feci meam [volun]tatem propriam nec aliquem docui facere quod ego ipse prius non fec[i]</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas Iohanes dia[conus]</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. IV:</p> <p><i>Nunquam feci propriam voluntatem, nec aliquem docui quidquam, quod ego prius ipse non fecerim</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 856B, 10</p>
7. ABAD EVAGRIUS	<p>Arriba</p> <p><i>M[entem errantem sol]idat lectio et vigiliae et oratio concupiscentiam vero ferventem esuries labor et sollicitudo m[adef]acit</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>[Eva]grius</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. X:</p> <p><i>Dixit abbas Evagrius: Mentem nutantem vel errantem solidat lectio, et vigiliae, et oratio: concupiscentiam vero ferventem madefacit esuries et labor et sollicitudo</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 915D, 20</p>
8. ABAD AGATHON (?)	<p>Arriba</p> <p><i>Puto no[n] e[sse] alium laborem talem qualem orare deum. Semp[er] [...] inimici demones festina[n]t i[n]terru[m]pere orat[i]o[n]em no[n]stram</i></p> <p>Debajo</p> <p>Inscripción no legible</p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. XII (De eo quoa sine intermissione et sobrie debet orori):</p> <p><i>Et dixit eis: Ignoscite mihi, quia puto non esse alium laborem talem qualem orare Deum; dum enim voluerit homo orare Deum suum semper inimici daemones festinant interrumpere orationem eius</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 941B</p>

<p>9. ABAD AGATHON (?)</p>	<p>Arriba <i>Observa p[rae] om[ni]b[us] qualis p[ri]mo die ingred[i] e [r]is monasterium talis permanes cum humilitate</i></p> <p>Debajo Inscripción no legible</p> <hr/> <p>Auctor incertus / Rufinus Aquileiensis, <i>Verba Seniorum</i>: <i>Observa hoc prae omnibus, ut qualis primo die ingredieris apud ipsos, talis etiam reliquos peragas dies cum humilitate</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 903D</p>
<p>10. ABAD MACARIUS</p>	<p>Arriba <i>[No]s q[ui]de[m] mu[n]do isti illusimus, vobis autem mundus illusit</i></p> <p>Debajo <i>Abbas Macharius</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Johannes subdiaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. III: <i>Nos quidem mundo isti illusimus, vobis autem mundus illusit</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 1013B, 15</p>
<p>11. ABAD PASTOR</p>	<p>Arriba <i>Sic[ut] ventos n[on] potes ap[re]he[n]de[re] sic nec cogitat[i]o[n]es p[ro]hibe[re] potes ne introeant sed tuum est resistere eis</i></p> <p>Debajo <i>Abbas Pastor</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. X: <i>Frater venit ad abbatem Pastorem, et dicit ei: Multae cogitationes veniunt in anima mea, et periclitor in eis. Et ejecit eum senex sub aere nudo, et dicit ei: Expande sinum tuum et apprehende ventum. Et ille respondit: Non possum hoc facere. Et dicit ei senex: Si hoc non potes facere, nec cogitationes prohibere potes ne introeant, sed tuum est eis resistere</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 922A, 55</p>
<p>12. ABAD ARSENIO</p>	<p>Arriba <i>Arseni fuge tace quiesce hae enim radices s[un]t non peccandi</i></p> <p>Debajo Inscripción no legible</p> <hr/> <p>Grimlaicus presbyter, <i>Incipit textus regulae</i>, Libell. XIV: <i>Arseni, fuge, tace, quiesce; hae enim radices sunt non peccandi</i></p> <p>P.L., vol. 103, col. 591D</p>

<p>13. ABAD ANTONIUS</p>	<p>Arriba <i>Sicut p</i> Debajo S</p>
	<p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. II: <i>Dixit abbas Antonius: Sicut pisces, si tardaverint in sicco, moriuntur; ita et monachi tardantes extra cellam, aut com viris saecularibus immorantes, a quietis proposito revolvuntur</i> P.L., vol. 73, col 858A (también <i>Vita Antonii</i>, cap. 52) Auctor incertus / Rufinus Aquileiensis, <i>Verba Seniorum</i>: <i>Sicut enim piscis ex aqua eductus statim moritur; ita et monachus perit, si foris cellam suam voluerit tardare</i> P.L., vol. 73, col. 784B, 109</p>

La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi

SERGIO ROSSI

LA SISTINA RI-SVELATA? NUOVE PRECISAZIONI (E QUALCHE SCOPERTA)
SUGLI AFFRESCHI QUATTROCENTESCHI

RIASSUNTO

In un suo recente volume, dal titolo perentorio anche se fin troppo definitivo: *La Sistina svelata, iconografia di un capolavoro*,¹ padre Heinrich Pfeiffer offre una lettura nuova, stimolante e per certi versi assolutamente geniale, anche se non completamente condivisibile, dell'intero ciclo di pitture della Cappella Sistina. In questo mio saggio mi occuperò in particolare dell'analisi che riguarda alcuni aspetti dei dipinti quattrocenteschi, precisando subito di concordare pienamente con Pfeiffer laddove egli individua in questi affreschi dei puntuali riferimenti storici alla congiura dei Pazzi. Ma con un distinguo determinante: questi riferimenti non sono stati inseriti all'insaputa o addirittura contro Sisto IV, come sostiene lo studioso, ma dal Papa esplicitamente voluti per autoassolversi dall'accusa di complicità nella congiura stessa.

THE SISTINE REDISCOVERED? NEW PRECISIONS (AND SOME DISCOVERIES)
ABOUT THE FIFTEENTH-CENTURY FRESCOS

ABSTRACT

In a recent study, with the peremptory but definitive title: *La Sistina svelata, iconografia di un capolavoro*, father Heinrich Pfeiffer offers a new reading, stimulating and in some parts absolutely brilliant – although not completely shared – of the full cycle of paintings of the Sistine Chapel. In this essay I specifically concern myself with the analysis that concerns some aspects of fifteenth-century painting, showing total agreement with Pfeiffer when he identifies in these frescos specific historical references to the conspiracy of the Pazzi. With a decisive nuance, however: these references were not included hidden, or used against Sixtus IV, as the scholar claims, but deliberately included by the Pope as self-absolution of the accusation of complicity in this conspiracy.

ROSSI, S., «La Sistina ri-svelata? Nuove precisazioni (e qualche scoperta) sugli affreschi quattrocenteschi», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 95-105

PAROLE CHIAVE: Cappella Sistina, Sisto IV, congiura dei Pazzi, affresco

KEYWORDS: Sistine Chapel, Sixtus IV, conspiracy of the Pazzi, fresco

1. PFEIFFER, H.W., *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*. Milano-Roma: Jaca Book, 2007. Al volume si rimanda anche per un esauriente riepilogo della sterminata bibliografia sull'argomento.

Per iniziare, occorre innanzi tutto riprendere in breve le vicende politiche che precedettero, e in qualche misura condizionarono, la stesura del ciclo sistino, anche se si tratta in gran parte di avvenimenti ben conosciuti. E per dirla con lo stesso Pfeiffer:

L'avvenimento verso cui corre immediatamente la memoria è la congiura dei Pazzi, nella quale uno dei due fratelli de' Medici, Giuliano, venne assassinato all'interno della cattedrale di Firenze durante una messa solenne, mentre l'altro, Lorenzo, sebbene ferito e coperto di sangue, riuscì a fuggire trovando rifugio in sacrestia.²

Ed è noto che proprio Sisto IV non fosse estraneo al tentativo di rovesciare la Signoria medicea, anche se egli non poteva certo accettare di essere considerato complice di un tentativo di omicidio compiuto addirittura dentro un luogo sacro.

Ma vediamo ora gli antefatti di tutta la vicenda: all'inizio del suo pontificato, papa della Rovere era in ottimi rapporti con il giovane Lorenzo il Magnifico, tanto da affidare al banco dei Medici le operazioni finanziarie papali e l'appalto per lo sfruttamento delle miniere di allume di Tolfa, che garantiva all'epoca grandissimi guadagni. Ben presto però, per una serie di vicende che non possiamo qui riepilogare, tra cui il tentativo di Lorenzo di impedire al papa di acquisire allo Stato pontificio la città di Imola, i rapporti tra i due si deteriorarono irreparabilmente, tanto che Sisto affidò la cura delle finanze pontificie alla famiglia fiorentina più ostile ai Medici, quella dei Pazzi.

All'inizio del 1478, la tensione tra i Medici e il papa raggiunse il culmine. Ogni volta che poteva, Lorenzo de' Medici cercava di opporsi all'aspirazione politica di Sisto IV volta ad accrescere la supremazia dello Stato della Chiesa in Italia. Al fianco del papa strinsero un patto di alleanza i nemici dei Medici con l'obbiettivo di farli cadere: di questa alleanza facevano parte la famiglia de' Pazzi, l'arcivescovo Salviati e la famiglia del papa. Sisto IV era solidale con questa coalizione e con la sua finalità. Di certo però, egli non voleva lo spargimento di sangue omicida, cosa che invece avvenne in seguito.³

Ed esattamente domenica 26 aprile del 1478, quando il cardinale Riario Sansoni, quasi sicuramente all'oscuro di quello che stava per accadere, officiò in S. Maria del Fiore una messa solenne: alla cerimonia erano presenti i Medici e i congiurati, tra cui due preti ingaggiati come sicari, Stefano da Bagnone e il vicario apostolico Antonio Maffei da Volterra, oltre naturalmente ai capi dei ribelli, Francesco de' Pazzi e Bernardo Bandini. Nel momento in cui il cardinale Riario sollevò l'ostia si consumò il vero e proprio agguato e mentre Giuliano cadeva in un lago di sangue sotto i colpi del Bandini, Lorenzo, accompagnato da Angelo Poliziano e dai suoi scudieri Andrea e Lorenzo Cavalcanti, veniva ferito solo di striscio dai preti prima citati e riusciva a riparare in sacrestia, mettendosi definitivamente in salvo.

Quando Jacopo de' Pazzi, subito dopo il sanguinoso agguato, arrivò in Piazza della Signoria al grido di «Libertà», la reazione popolare fu però opposta a quella che lui si attendeva, perché il popolo fiorentino si dimostrò schierato completamente a favore dei Medici e contro i congiurati, che furono tutti catturati e in qualche caso addirittura linciati dalla folla inferocita. Francesco, Jacopo e Renato de' Pazzi, e l'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati furono impiccati sul momento; mentre i due preti che si erano rivelati degli incapaci sicari vennero catturati pochi giorni dopo e linciati dalla folla prima di essere impiccati in piazza della Signoria ormai tumefatti e senza orecchi. Bernardo Bandini, riuscito a fuggire a Costantinopoli, fu catturato e giustiziato anche lui, anche se solo il 29 dicembre del 1479.

2. *Ibidem*, pag. 38.

3. *Ibidem*, pag. 40.

Nel frattempo, subito dopo la fallita congiura, anche il cardinale Raffaele Sansoni-Riario, benché non vi fossero prove certe del suo coinvolgimento negli avvenimenti del 26 aprile e benché fosse parente del pontefice, venne arrestato. Per salvare suo nipote, dopo oltre un mese dall'assassinio di Giuliano, il papa inflisse a Lorenzo e a tutti i suoi seguaci la pena della scomunica. Il 12 giugno il cardinale Sansoni-Riario venne rilasciato, ma non ostante questo, il 20 giugno Sisto colpì Firenze con l'interdetto. Tutta la vicenda si era comunque risolta in un vero e proprio boomerang per Sisto IV. Lorenzo infatti approfittò della fallita congiura per rafforzare ulteriormente il suo potere a Firenze e sbarazzarsi di tutti i suoi oppositori; ed anche ad un livello più generale piuttosto che essere isolato, il Magnifico ampliò addirittura le sue relazioni politiche, riuscendo a portare dalla sua parte, sul volgere del 1479, il re di Napoli Ferrante, fino ad allora alleato del pontefice. L'anno seguente, però, un altro inatteso avvenimento cambiò ulteriormente la situazione della nostra penisola:

Il 21 agosto 1480 –infatti– i Turchi conquistarono Otranto; diventava perciò assolutamente auspicabile una riconciliazione tra i fiorentini ed il papa per l'unità interna dell'Italia. I fiorentini, alla fine, si dimostrarono disposti ad accettare alcune condizioni poste dal papa e a chiedere il proscioglimento dell'interdetto: il 25 novembre 1480 giunse, dunque, a Roma un'ambasceria composta da rappresentanti delle famiglie più nobili di Firenze, i quali il 3 dicembre chiesero pubblicamente perdono al papa.⁴

Ebbene, proprio di tutti questi avvenimenti, sia pure nel modo traslato e indiretto, potremmo addirittura dire quasi a mo' di puzzle, vi sono puntuali riferimenti negli affreschi sistini, come cercherò presto di dimostrare.

Ma prima occorre che riepiloghi in breve il contenuto dei dipinti parietali, partendo da quella che a mio avviso rimane a tutt'oggi la loro sintesi più efficace, quella proposta da Maurizio Calvesi ne *Le Arti in Vaticano*.⁵ Sviluppando un'intuizione di Eugenio Battisti,⁶ per l'altro del tutto ignorata da Pfeiffer, Calvesi propone un collegamento ideale tra la Cappella Sistina e il Tempio di Salomone che ritengo non possa più essere messo in discussione, non ostante le note obiezioni, tra gli altri, di Roberto Salvini⁷ circa la differenza tra l'aspetto austero della fabbrica realizzata da Sisto IV e la descrizione che ci è giunta del Tempio di Salomone, così ricco e sfarzoso. Così infatti risponde Calvesi:

E' però circostanza singolare che sia sfuggito a ciascuno di questi studiosi, al Battisti come allo Etlinger come al Salvini, una macrospica testimonianza che è certo risolutiva della vertenza e illumina le intenzioni del pontefice. Si tratta della scritta leggibile, sui due archi di trionfo, nello sfondo della *Consegna delle chiavi* affrescata dal Perugino. Nell'arco di sinistra: «*immensu[m] Salomo[ni] templum hoc quarte sacrasti*»; e nell'arco di destra «*Sixte opibus dispar religione prior*». Vale a dire: «Tu, Sisto IV, inferiore a Salomone per ricchezze, ma superiore a lui per religione e devozione, consacristi questo tempio immenso». La scritta non soltanto conferma che il riferimento a Salomone era presente anche alla mente di Sisto IV ma spiega e motiva l'assenza di sfarzo. L'ideale di un papa francescano non poteva non essere ispirato a sobrietà. Egli corresse intenzionalmente l'ispirazione maestosa e sontuosa che doveva caratterizzare invece il progetto di Niccolò V. Rifiutando il fasto di Salomone, volle così apparire a lui inferiore per ricchezza, ma superiore nel sentimento religioso.⁸

4. *Idem*.

5. CALVESI, M., *Le arti in Vaticano*. Milano: Fabbri, 1980.

6. BATTISTI, E., «Il significato simbolico della Cappella Sistina», *Commentari*, 8, 1957, pag. 96-104.

7. SALVINI, R., *La Cappella Sistina in Vaticano*. Milano: Rizzoli, 1965.

8. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 58.

Sintetizzando ora molto il contenuto degli affreschi rimasti, anche con riferimento ai *Titula*⁹ originari e procedendo dal fondo della Cappella, verso l'uscita abbiamo, l'uno di fronte all'altro: la *Circoncisione del figlio di Mosè*¹⁰ del Perugino e il *Battesimo di Cristo*¹¹ di Perugino e Pinturicchio; *Mosé e le figlie di Jetro*¹² e le *Tentazioni di Cristo*,¹³ entrambe del Botticelli; il *Passaggio del Mar Rosso*¹⁴ di Cosimo Rosselli e Biagio d'Antonio, e la *Vocazione degli Apostoli*¹⁵ del Ghirlandaio; *Mosé e le Tavole della Legge*¹⁶ e il *Discorso della montagna*¹⁷ di Cosimo Rosselli e Piero di Cosimo; la *Punizione di Core, Datan e Abiron*¹⁸ del Botticelli e la *Consegna delle chiavi*¹⁹ del Perugino; e, infine, la *Morte di Mosè*²⁰ del Signorelli e l'*Ultima cena*²¹ di Cosimo Rosselli.

L'intero percorso così delineato, e che non sto ulteriormente a specificare per motivi di spazio, si basa dunque sulla messa a confronto degli episodi più significativi delle vite Mosé e Gesù Cristo, dalle quali il primo emerge come «figura» e precursore del secondo, così come, su un piano più lato, il *Vecchio Testamento* appare come prefigurazione del *Nuovo*. Ma nel ciclo sistino, oltre alle concordanze emergono anche le profonde differenze tra la religione mosaica e quella cristiana, che così Calvesi ben sintetizza: «l'Antico Testamento è la legge del timore; il Nuovo Testamento è la legge dell'amore: questa contrapposizione si raccorda al tema dominante degli affreschi, che contrappone al carattere cruento dell'Antico Testamento quello spirituale e simbolico del Nuovo».²²

Dopo aver così delineato, sia pure in estrema sintesi, il quadro generale degli affreschi, possiamo passare ad analizzare nel dettaglio l'ipotesi dello Pfeiffer circa i precisi riferimenti storici alla congiura dei Pazzi, iniziando dall'affresco botticelliano con le *Tentazioni di Cristo* (illustrazione 1), quello che raffigura la *TEMPTATIO IESU CHRISTI LATORIS EVANGELICAE LEGIS*.

Sulla sinistra, in primo piano, tre persone molto vicine tra loro, che indossano vesti preziose e dai colori vivaci, stanno dialogando. Tra esse, quella che si trova all'estrema sinistra è rivolta verso il tempio collocato al centro del quadro, mentre quella a destra è contraddistinta da un diadema e da una ghirlanda e sembra voler convincere, con il braccio ben alzato, la persona di sinistra che tiene in mano un oggetto allungato, probabilmente un pugnale. La figura situata tra le due, vestita di rosso e con una stola dorata posta a formare una croce sul petto, tiene il braccio appoggiato sulla spalla del giovane di destra, ma rivolge lo sguardo a quello all'estrema sinistra del dipinto.²³

I tre personaggi raffigurati sono sicuramente incongruenti con i soggetti raffigurati nell'affresco di cui fanno parte, tanto con la scena in primo piano, da Pfeiffer correttamente indicata come il «sacrificio di purificazione di un lebbroso guarito», quanto con quelle dello sfondo e cioè le «tre tentazioni di Cristo», e pertanto devono alludere a qualcosa di diverso, che molto probabilmente solo in pochi dovevano immediatamente percepire; e questo qualcosa è a mio avviso proprio la congiura dei Pazzi, come da Pfeiffer genialmente intuito. I tre personaggi prima descritti sono dunque, da sinistra a destra, Francesco de' Pazzi, raffigurato –senza alcun

9. Al proposito si veda *ibidem*, pag. 62 e PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 32 e 71 e ss.

10. *Observatio antiquae regenerationis a Moise per circumcisionem* (*Mosé osserva l'Antica Legge attraverso la Circoncisione*).

11. *Institutio novae regenerationis a Christo in baptismo* (*Istituzione della Nuova Legge da parte di Cristo attraverso il Battesimo*).

12. *Temptatio Moisi legis scriptae latoris* (*Tentazione di Mosé latore della Legge scritta*).

13. *Temptatio Jesu Christi Latoris evangelicae legis* (*Tentazione di Gesù Cristo latore della Legge evangelica*).

14. *Congregatio populi a Moise legem scriptam accepturi* (*Raccolta del popolo che riceverà le Tavole della Legge da Mosé*).

15. *Congregatio populi legem evangelicam recepturi* (*Raccolta intorno a Cristo del popolo che riceverà la Legge evangelica*).

16. *Promulgatio legis scriptae per Moysen* (*Diffusione della Legge scritta attraverso Mosé*).

17. *Promulgatio evangelicae legis per Christo* (*Promulgazione della legge evangelica attraverso Cristo*).

18. *Conturbatio Moisi legis scriptae latoris* (*Turbamento di Mosé latore della Legge scritta*).

19. *Conturbatio Jesu Christi legis latoris* (*Turbamento di Cristo latore della Legge scritta*).

20. *Replicatio legis scriptae a Moise* (*Conferma della Legge scritta da parte di Mosé*).

21. *Replicatio legis scriptae a Christo* (*Conferma della Legge evangelica da parte di Cristo*).

22. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 78.

23. PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 35.



dubbio- con un pugnale in mano e pronto a colpire,²⁴ l'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati e Jacopo Bracciolini, cioè proprio i tre congiurati che vennero impiccati il giorno stesso della congiura fallita a metà, e vedremo presto in che modo essi si collegano al resto della storia.

Per continuare con il nostro racconto dobbiamo, però, spostarci all'interno dell'affresco noto come *Mosé e le figlie di Jetro* il cui *titulus* recita *TEMPTATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS*, dove però la mia lettura e quella di Pfeiffer cominciano a non coincidere. Io concordo infatti con lo studioso gesuita nel cogliere anche in questa scena un preciso riferimento alla congiura dei Pazzi, ma non nei termini da lui indicati in questo brano:

Per rimanere sempre nel contesto della congiura dei Pazzi, dobbiamo nuovamente osservare l'affresco di Botticelli che raffigura la cacciata dei pastori da parte di Mosé, cominciando precisamente da quell'ebreo ferito alla testa dall'egiziano al margine destro del dipinto. Con nostra sorpresa, constatiamo che l'ebreo ricorda le fattezze di Giuliano de' Medici.²⁵

Ma noi rimaniamo a nostra volta sorpresi del fatto che a Pfeiffer sfugga un dato ancora più evidente. Proprio nella zona dell'affresco indicata dallo studioso infatti è rappresentato quasi alla lettera quanto accadde quel fatidico 26 aprile del 1478 nella cattedrale di Firenze. In primo piano abbiamo infatti un giovane che sta per essere assassinato a colpi di spada e appena più dietro un altro giovane ferito che, sorretto da una figura femminile, riesce a mettersi in salvo riparando nell'edificio posto alle sue spalle. Giuliano pertanto, contrariamente a quanto pensa

1. Sandro Botticelli
Purificazione del lebbroso e Tentazione di Cristo, 1480-1482, affresco, Cappella Sistina, Città del Vaticano.

24. *Ibidem*, pag. 35 e ss.

25. *Ibidem*, pag. 42.

Pfeiffer, è da identificarsi nell'egiziano che sta per essere colpito a morte da Mosé, mentre Lorenzo, le cui fattezze –capelli neri, scuri e leggermente ondulati– coincidono per altro con quelle del fratello, è l'ebreo che sta per mettersi in salvo. Naturalmente anche in questo caso Botticelli e i suoi suggeritori –tra cui io– metterei senz'altro lo stesso Sisto IV, si divertono, per così dire, a confondere le acque, rendendo i riferimenti storici attuali comprensibili solo ad una ristretta cerchia, ma questi riferimenti rimangono comunque innegabili, anche se sparsi lungo l'intera Stanza senza una logica apparente, eppure nemmeno così peregrina. Su una parete infatti tre persone stanno, senza ombra dubbio, tramando una congiura e su quella di fronte la congiura si compie con gli esiti che conosciamo: una delle due vittime prescelte muore, l'altra riesce a porsi in salvo. E ci chiediamo come tutto questo possa considerarsi puramente casuale. Anzi altre due domande ci sorgono a questo punto spontanee.

Cosa è realmente accaduto a Firenze dopo l'attentato solo parzialmente andato a buon fine e in che punto della Sistina possiamo trovare un preciso riferimento a ciò? Alla prima domanda la risposta è ovvia, perché i principali responsabili dell'agguato che Lorenzo riesce a catturare immediatamente, tra cui i tre personaggi indicati prima da Pfeiffer, Francesco de' Pazzi, Francesco Salviati e Jacopo Bracciolini, sono giustiziati nella stessa giornata. La seconda risposta a me appare altrettanto ovvia, eppure nessuno finora vi aveva mai pensato. Si tratta dell'affresco, sempre botticelliano, della cosiddetta *Punizione di Core, Datan e Abiron*, il cui *titulus* recita *CONTURBATIO MOISI LEGIS SCRIPTAE LATORIS*. Ebbene in questa scena tre congiurati vengono puniti con la morte, perché la terra si apre ai loro piedi inghiottendoli. E se nessuno finora, e tanto meno Pfeiffer, ha mai messo in relazione questo dipinto con gli altri da noi presi in considerazione è perché tutti i critici, pur cercando precisi collegamenti storici con l'atto di ribellione descritto, hanno sempre sbagliato obiettivo, pensando cioè che l'atto stesso fosse rivolto contro Sisto IV e che quindi Core, Datan e Abiron fossero da identificare con quanti –per esempio l'arcivescovo slavo Andrea Zamometich– avessero in qualche modo messo in dubbio l'autorità del Pontefice o ne avessero addirittura chiesto la rimozione. Ma così facendo hanno del tutto ignorato quanto è scritto a caratteri cubitali sul frontone del tempio che compare in bella vista proprio al centro dell'affresco sistino: *NISI ASSUMMAT HONOREM NISI VOCATUS A DEO TANQUAM ARON* –Nessuno si arroghi alcuna autorità se non chiamato da Dio come Aronne–. Colui che si è arrogato un diritto che non gli competeva, cioè punire con la morte tre ribelli che pure si erano macchiati di una indubbia colpa, è dunque Lorenzo e non certo papa della Rovere, che a più riprese e pubblicamente, come ci ricorda Calvesi, si era sempre dichiarato contrario, almeno in via di principio, alla pena di morte:

Sappiamo che nel 1478 era stato istituito in Spagna il famigerato tribunale dell'Inquisizione dove Torquemada, solo nel primo anno di carica metterà sotto processo diciassette mila persone, delle quali ben duemila furono mandate al rogo per eresia. Lo stesso Sisto IV era avverso a tale eccessiva severità, secondo quanto risulta da una bolla del 1483, in cui si stabiliva che le sentenze di appello emesse a Roma dovevano avere esecuzione anche in Spagna e coloro che venivano assolti a Roma non potevano essere ulteriormente incriminati. «Noi preghiamo –scriveva Sisto IV– ed esortiamo il Re e la Regina, per amore di Gesù Cristo, a voler imitare Colui del quale è proprio l'usare misericordia e sempre perdonare» [...]. Ma anche in occasione della congiura dei Pazzi il della Rovere aveva manifestato la sua avversione alle condanne a morte, proprio invocando i principi sopra ricordati: «Io non voglio –aveva detto– la morte de niun per niente, perché non è offitio nostro a consentire alla morte de persona; e bene che Lorenzo sia un villano e con noi se porte male, pure io non vorria la morte sua per niente»; e ancora «io ti dico che non voglio la morte di alcuno, ma soltanto un cambiamento di governo e che si strappi il governo dalle mani di Lorenzo poiché egli è un villano e un uomo malvagio, che non ha alcun riguardo per noi». Non ci interessa evidentemente, in questa sede appurare se queste parole fossero sincere, ma constatare che Sisto IV faceva professione di questi principi. Non è poi certamente da escludere che i due affreschi [questo di cui ci stiamo occupando e quello con *La consegna delle chiavi*, di cui ci occuperemo presto] contenessero proprio un'allusione, anche, alla

rivolta di Lorenzo contro Sisto IV, conclusasi con la riappacificazione che forse era importante non far apparire come un segno di debolezza del pontefice, ma come un atto di perdono».²⁶

E' questa una intuizione ancora generica ma molto importante ai fini della nostra analisi e che noi cercheremo ora di corroborare con ulteriori elementi tornando proprio al nostro punto di partenza e cioè l'affresco con le *Tentazioni di Cristo*, non senza aver prima ripreso il fili degli avvenimenti storici di quel periodo.

Lorenzo dunque, scampato all'attentato, punisce in modo cruento tutti i suoi nemici e la tensione con Sisto IV raggiunge il suo acme, senza, però, che i due contendenti riescano a prevalere nettamente l'uno sull'altro, tanto da rendersi finalmente conto che una riappacificazione è ormai necessaria: ed è proprio il giovane Medici a fare il primo passo e chiedere pubblicamente, sul volgere del 1480, perdono al papa e ottenere il proscioglimento dall'interdetto. Sisto IV, dunque, a mio modo di vedere, compie un vero capolavoro politico: egli infatti aveva provato in tutti i modi a rovesciare Lorenzo il Magnifico, pur senza giungere mai ad auspicarne la morte, ma era comunque quest'ultimo, come abbiamo appena detto, a dover chiedere pubblicamente un perdono che per altro il pontefice si affrettava a concedere.

Anche questo episodio, del resto, è raffigurato nel ciclo sistino, ed esattamente nell'affresco delle *Tentazioni di Cristo*, proprio quello da cui siamo partiti.

Ma quale fu la plausibile spiegazione storica all'origine di questa curiosa e singolare composizione del Botticelli? Fu probabilmente la riconciliazione dei fiorentini con il papa, il quale, come reazione al fatto che la congiura dei Pazzi fu sventata e tutti i cospiratori impiccati, aveva imposto alla città di Firenze ogni forma di sanzione ecclesiastica. Il Consiglio cittadino decise di inviare a Roma una legazione ufficiale per ottenere l'abrogazione delle censure ammettendo gli errori commessi e invocando il perdono. Infatti, il 3 dicembre 1480, prima domenica di Avvento, i legati comparvero nell'atrio della basilica di San Pietro, dinanzi al papa e al collegio cardinalizio, in atteggiamento umile e remissivo, si prostrarono a terra, confessarono le loro colpe nei confronti della Chiesa e del suo capo supremo e chiesero perdono per se stessi e per il loro popolo. Questi ambasciatori –tra cui è ben riconoscibile, osservo io, il giovane Lorenzo nella figura con veste blu, maniche gialle e cappello rosso piumato in mano, proprio dietro il gran sacerdote al centro dell'affresco– non sono raffigurati nell'affresco di Botticelli nell'atto di inginocchiarsi accanto all'altare dell'olocausto e di chiedere umilmente perdono? Difatti, fu proprio in questo modo che i legati fiorentini si inginocchiarono nell'atrio davanti alla facciata della basilica di San Pietro –quella antica–, dinanzi al papa e ai cardinali. Botticelli, però, con il suo affresco ha girato le accuse. Non sono i fiorentini, intende egli dire, probabilmente, ma il papa e la sua famiglia ad avere bisogno di purificazione e, prima tra tutte, le due persone col vestito rosso: il cardinale appartenente alla famiglia della Rovere –cioè Giuliano, il futuro Giulio II– e il comandante dell'esercito pontificio –cioè Girolamo Riario–. Nella composizione di Botticelli essi danno l'impressione di due paraste, mentre il tessuto rosso, come abbiamo visto, viene usato per il sacrificio di purificazione.²⁷

Naturalmente noi non condividiamo queste ultime osservazioni, del tutto incompatibili con una spiegazione logica degli affreschi, tutti tesi a dimostrare proprio la superiore «umanità» e «cristianità» di Sisto IV rispetto a Lorenzo; ma per meglio motivare il nostro assunto dobbiamo ancora una volta confrontare i due affreschi che hanno tema le rispettive *Conturbatio*, di Mosé e di Cristo. Mentre in quella botticelliana Mosé –come farà poi Lorenzo– condanna a morte i ribelli, in quella peruginesca «Cristo offre la vita per liberare dalla morte anche i propri nemici e quindi il pontefice, che di Cristo è il rappresentante, non può condannare a morte nessuno, neanche chi si rivolta contro di lui».²⁸

26. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 75 e ss.

27. PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 37.

28. CALVESI, M., *Le arti...*, pag. 82.

E' proprio grazie al perdono di Gesù, al suo generoso sacrificio, che l'umanità peccatrice può redimersi e «risorgere», così come simbolizzato dall'edificio ottagonale che campeggia solenne nello sfondo della *Consegna delle chiavi*:

E in effetti, l'arco trionfante di Costantino, ripetuto due volte al fianco della Chiesa ottagonale, allude probabilmente alla natura «trionfante» della Chiesa celeste, come abbiamo già detto: secondo sant'Agostino la resurrezione è duplice, dal peccato alla Grazia, e dal sepolcro alla gloria. Ma anche il passaggio della Chiesa delle origini, dal buio della clandestinità alla gloria dell'ufficialità, veniva assimilato dai padri della Chiesa ad una «resurrezione»; e poiché questo passaggio fu merito di Costantino, la scelta del suo arco trionfale è con ogni probabilità carica di ulteriori significati. L'arco di Costantino simbolizza l'autorità e il prestigio dell'impero di Roma che trapassano «trionfalmente» e si sublimano spiritualmente nella Chiesa: i motivi dell'autorità, del «trionfo» e della resurrezione si mescolano probabilmente in un riferimento simbolico polivalente, tutt'altro che spaesato nel clima decisamente concettuale e allegorico dell'iconografia sistina. Perciò si può spiegare perché lo stesso arco compaia nella scena dei tre ribelli, dietro alle figure di Mosé e di Aronne, forse alludendo al trionfo dell'autorità attribuita da Dio, e quindi ad una «prefigurazione» dell'autorità della Chiesa. Mentre però in questo affresco l'arco si presenta come antica rovina, i due archi della *Consegna* presentano un ricco e gaio coronamento, con festoni e dodici losanghe: all'imperfezione del Vecchio Testamento si contrappone la perfezione del Nuovo, alla faticosa prefigurazione il fatto nella sua limpida luminosità.²⁹

Mi sembra dunque evidente, se questa mia ricostruzione è, quanto meno, plausibile –e io credo che lo sia–, che lungi dal criticare o addirittura deridere il Pontefice questi affreschi siano tutti tesi ad assolverlo da ogni complicità nella congiura dei Pazzi e ad esaltarne piuttosto le qualità di equilibrio e lungimiranza. Ma anche Lorenzo ne esce in qualche modo riabilitato. Egli ha sì reagito in maniera eccessiva ad un grave torto subito ma se ne è poi pentito chiedendo perdono al pontefice e ottenendo da questi una piena assoluzione.

Prima di chiudere questa parte dello scritto ci sia consentita un'ultima osservazione circa il fatto che nell'affresco con le *Tentazioni di Cristo*, che come è noto sono relegate nella zona in alto in fondo alla scena, il diavolo tentatore indossa per tre ben volte il saio da francescano, cosa interpretata da più parti e non solo da Pfeiffer, come un'ulteriore riferimento critico al della Rovere, che apparteneva per l'appunto a quell'ordine e verrebbe quindi addirittura identificato con il demonio in degli affreschi che lui stesso aveva commissionato e puntualmente controllato in ogni fase: il che francamente mi pare al di là di ogni ragionevolezza. La verità, per me, è esattamente l'opposto: del resto non è forse Gesù Cristo la «figura» per eccellenza della Chiesa e dunque del suo vicario in terra, cioè, del Pontefice? Elemento ribadito dal fatto che proprio al centro del riquadro in questione il diavolo e Cristo sono ritti in piedi su di un edificio che richiama con tutta probabilità l'antico San Pietro e comunque una chiesa. Dunque Sisto IV è da identificarsi con Cristo e non con il diavolo: quest'ultimo, per corrompere il pontefice ed ingannarlo meglio indossa addirittura i panni a lui più cari, quelli da frate francescano, ma il della Rovere svela ogni raggirò e resiste ad ogni tentazione. Ancora un messaggio cifrato a Lorenzo per scagionarsi dall'accusa di complicità nel complotto ai suoi danni e scaricare ogni colpa su qualche suo collaboratore infido? E' un'ulteriore ipotesi che avanzo come tale e lascio appositamente con il punto interrogativo finale.

Veniamo ora ad un altro aspetto degli affreschi su cui vi è ancora molto da lavorare, quello cioè dell'identificazione degli innumerevoli ritratti di personaggi dell'epoca che affollano letteralmente le pareti e di cui mi occuperò in questa sede solo per quel che riguarda gli autoritratti e i ritratti dei pittori partecipanti al cantiere. Alcune identificazioni sono certe e già note, altre, pur ormai considerate sicure, sono invece del tutto errate, altre improbabili o incerte, altre infine assolutamente inedite ma altrettanto incontestabili.

29. *Idem.*



Al primo caso appartengono l'autoritratto del Ghirlandaio nell'affresco con la *Vocazione degli Apostoli*: si tratta del giovane con cappello e vestito rosso, che guarda verso gli spettatori, secondo da sinistra nel gruppo ritto in piedi subito dietro le figure inginocchiate di Pietro e Andrea; e l'autoritratto di Cosimo Rosselli nell'affresco con il *Discorso della montagna*, dove invece il pittore è da identificarsi nell'uomo con cappello nero, anch'egli rivolto verso gli spettatori, sull'estrema sinistra del dipinto.

Nel secondo caso rientra la presunta immagine del Perugino nell'affresco con la *Consegna delle chiavi* (illustrazione 2), da vedersi nella pingue figura vestita di nero, quinta partendo da destra, che in effetti presenta una vaga somiglianza con il sicuro autoritratto del Vannucci che compare nei perugini *Affreschi del Cambio*. Peccato che questo dipinto è del 1500 e quindi nel 1482 il nostro artista si sarebbe ritratto immaginando come sarebbe stato diciotto anni dopo, decisamente invecchiato e con qualche chilo di troppo. Il vero autoritratto del Perugino, finora assolutamente sfuggito alla storiografia, almeno a quanto mi risulta, si trova invece nell'affresco con la *Circoncisione del figlio di Mosé*, ed esattamente nella figura con berretto rosso e sempre rivolta verso gli spettatori che compare sull'estrema destra della scena, in una posizione decisamente, e forse volutamente, defilata. E' questa un'immagine del tutto coincidente con quella del primo autoritratto sicuro del pittore di Città della Pieve, che si raffigura sull'estrema sinistra de l'*Epifania*, tavola datata intorno al 1476-1478, cioè poco prima degli affreschi sistini e conservata a Perugia nella Galleria Nazionale dell'Umbria.

Senza entrare nel merito delle molte identificazioni soltanto ipotetiche, voglio invece soffermarmi su molte immagini assai poco, e in taluni casi anche mai, salite finora all'attenzione della storiografia e che ritengo invece potersi considerare sicuri ritratti o autoritratti. Per quel che riguarda Botticelli, ad esempio, mentre non mi pare di poter scorgere la sua immagine in nessuna delle figure che compaiono nella scena de la *Punizione di Core, Datan e Abiron*, con-

2. Pietro Perugino
Consegna delle chiavi,
1480-1482,
affresco,
Cappella Sistina,
Città del Vaticano.

cordo pienamente con Pfeiffer³⁰ laddove egli identifica l'artista con il giovane biondo con lo sguardo rivolto verso gli spettatori posto sull'estrema destra dell'affresco con le *Tentazioni di Cristo*. A Pfeiffer sfugge però che l'altro giovane con un cappello nero subito accanto al Botticelli è, con tutta probabilità e per quanto mi riguarda assoluta certezza, Domenico Ghirlandaio. Tanto più che questa stessa coppia compare, sempre secondo il mio personalissimo parere, anche sull'estrema destra dell'affresco di Cosimo Rosselli con l'*Ultima cena*, in cui il Ghirlandaio, con berretto rosso e tunica azzurra tiene agganciato al polso una borsa piena di monete e il Botticelli, ripreso di profilo, con berretto nero e tunica viola gli sorregge affettuosamente la mano: forse allusione al compenso ricevuto dai due pittori per la loro opera? O piuttosto solo ad un anticipo, visto che pare poi che essi siano stati saldati solo nel 1483? E sempre per quel che riguarda Botticelli e il suo autoritratto ne le *Tentazioni di Cristo*, mi sembra abbastanza significativo che tra tutti i pittori della Sistina che si autorappresentano egli sia l'unico che non compaia col classico berretto da pittore, come Perugino, Ghirlandaio e Rosselli, ma con un elegante copricapo piumato più da gentiluomo che da «artefice», quasi a rimarcare, una volta di più, la propria originalità e indipendenza.

Prima di chiudere intendo proporre un breve *excursus* su alcuni autoritratti di artisti coevi o di poco precedenti ai protagonisti del cantiere sistino che meritano a mio avviso ulteriori puntualizzazioni, a partire da un uno dei grandi assenti di quell'opera, cioè da Antoniazio Romano³¹ e più precisamente da uno dei suoi massimi capolavori, la *Madonna della Rota*, ora nei Palazzi Vaticani.³² Al centro di questa tavola vi è la Vergine in trono col Bambino ritto sulle sue ginocchia, secondo un'iconografia assai consueta, e i santi Pietro e Paolo, mentre in primo piano e ai lati del trono sono inginocchiati in due gruppi distinti e simmetrici i dodici uditori della Rota, il tribunale di appello della Santa Sede. Ancora una volta l'Aquila sembra voler spiazzare i suoi esegeti – e infatti il dipinto ha suscitato nel tempo le reazioni più disparate – perché accanto a evidenti retaggi medievali, come il fondo d'oro riccamente arabescato o le figure degli uditori molto più piccole di quelle della Vergine e dei Santi, troviamo un sontuoso trono di pretto stile rinascimentale e un pavimento prospetticamente perfetto; ed anche i volti dei personaggi ritratti sono di qualità assai diversa, alcuni stereotipati e senza vigore, altri di rara potenza ed espressività, degni del miglior Melozzo e che qualificano quest'opera, nel suo insieme, come uno dei più alti raggiungimenti della pittura romana di fine Quattrocento. A proposito dei ritratti, la Cavallaro ne ha individuati, con relativa sicurezza, solo un paio: l'uditore in primo piano a sinistra, che è il francese Guglielmo de Pereris e il secondo da destra – proprio ai piedi di san Pietro –, con i capelli bianchi, che dovrebbe essere il committente del dipinto Giovanni Ceretani. Ma né la Cavallaro né gli altri studiosi dell'opera si sono accorti di un dato abbastanza sorprendente e cioè che la figura sull'estrema sinistra, con i capelli a caschetto e lo sguardo rivolto di sbieco verso gli spettatori è un evidentissimo autoritratto di Antoniazio, come conferma anche il confronto con l'unica altra immagine del pittore a noi nota, quella che compare nel frontespizio degli *Statuti dell'Università dei Pittori* del 1478 molto probabilmente miniato da Jacopo Ravaldi. E proprio la somiglianza dei due volti mi induce a ritenere che la datazione del dipinto riteniamo vada anticipata, sia pure di poco, rispetto al periodo 1488-1492 indicato dalla Cavallaro e ricondotta comunque all'ultimissimo periodo del

30. PFEIFFER, H.W., *La Sistina...*, pag. 338, n. 111.

31. Su Antoniazio Romano si veda ROSSI, S., «Antoniazzo e Marcantonio Aquili nella Roma di Andrea Bregno», in CRESCENTINI, C.; STRINATI, C. (eds.), *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*. Firenze: Maschietto, 2008, pag. 400-413. E per gli studi precedenti, CAVALLARO, A., *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma nel Quattrocento*. Udine: Campanotto, 1992; e ROSSI, S.; VALERI, S. (eds.), *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400, Atti del Convegno internazionale di studi*, 21-24 di febbraio de 1996, Università di Roma La Sapienza, Facoltà di lettere e filosofia, Istituto di storia dell'arte, Roma. Roma: Lithos, 1997, in particolare ROSSI, S., «Tradizione e innovazione nella pittura romana del Quattrocento: i maestri e le loro botteghe», pag. 19-39.

32. Al dipinto ha dedicato un accurato studio CAVALLARO, A., «Antoniazzo Romano ritrattista della Roma curiale», in ROSSI, S.; VALERI, S. (eds.), *Le due Rome...*, pag. 40-48.

pontificato di Sisto IV, al cui stemma alludono i rami di quercia che si intravedono nel fondo damascato della tavola. Del resto la stessa Cavallaro fornisce indirettamente i termini *post e ante quem* per l'esecuzione della Pala: il 1484, che è la nomina a uditore del già citato de Pereriis, e l'agosto del 1485, quando con la Bolla *Circumspecta in omnibus*, Innocenzo VIII aveva decretato la decadenza dall'ufficio per gli uditori che nel frattempo fossero diventati vescovi, come era appunto il caso del Ceretani. Infine, anche da un punto di vista stilistico, la nostra tavola è perfettamente in linea con la produzione antoniazzesca del terz'ultimo decennio del '400, nel periodo cioè di maggiore vicinanza a Melozzo da Forlì.

Passiamo ora al pittore fiorentino, maestro del Botticelli, che più di tutti ha inserito la propria immagine nei propri dipinti e cioè Filippo Lippi,³³ di cui elencherò di seguito gli autoritratti già noti e quelli da me individuati per la prima volta. Del 1438 è la monumentale *Pala Barbadori* (Musée du Louvre, Parigi) dove il nostro inserisce, come farà poi molte altre volte, il proprio irriverente volto sull'estrema sinistra del dipinto. Di provenienza medicea sono invece due deliziose tavole *a pendant*, quasi sicuramente due testate da letto, entrambe alla National Gallery di Londra, con un' *Annunciazione* e una *Sacra Conversazione* dove, nel san Pietro martire sull'estrema destra è da ravvisare l'ennesimo autoritratto del nostro frate, fra l'altro sfuggito alla critica, il che porta comunque ad anticipare la datazione dell'opera al periodo giovanile, e non al 1447 come invece sostenuto dal Berenson e dal Davies o addirittura al decennio successivo (Pittaluga e Pudelko). Un altro suo autoritratto già noto, sempre nei panni di un frate carmelitano (in primo piano sulla sinistra) lo troviamo nella celeberrima *Incoronazione della Vergine*, del 1444-1446 circa, ora agli Uffizi. Una mia intuizione è invece il fatto che nei solenni e severi *Quattro Padri della Chiesa*, dell'Accademia Albertina di Torino – eseguiti sempre tra il Quaranta e il Cinquanta – nella figura di san Agostino che si volge verso gli spettatori, mi pare evidente di dover cogliere un ennesimo autoritratto del nostro Frate.

Venendo agli affreschi del Duomo di Prato e sempre per restare nel campo negli autoritratti, ve ne sono due assolutamente inconfutabili. Il primo è quello che compare nella *Disputa nella sinagoga* nella figura posta proprio di fronte a santo Stefano: cioè l'uomo massiccio e con le inconfondibili orecchie a sventola, col tipico berretto nero da pittore, che guarda direttamente verso gli spettatori. Il secondo, già rilevato dal Marchini, è invece il frate che compare nella scena delle *Esequie di santo Stefano*, all'estrema destra del gruppo di astanti e subito dietro il papa Pio II – forse allusione all'intervento che quest'ultimo aveva adottato o si apprestava ad adottare in favore del frate in relazione alla sua vicenda amorosa con Lucrezia Buti –; ma la figura accanto al nostro non può essere, come vorrebbe il Marchini, fra Diamante all'epoca appena trentenne: quest'ultimo si è invece ritratto due volte, a mio parere, nella figura all'estrema sinistra della scena, con l'occhio rivolto all'indietro, come se si guardasse di traverso allo specchio e poi ancora nella scena della *Disputa* già citata, nel personaggio con il viso poggiato sulla mano e lo sguardo ancora rivolto verso gli spettatori, in una posa che ricorda, quasi un omaggio a posteriori, gli autoritratti giovanili del suo maestro Filippo. Quest'ultimo ci ha lasciato nel Duomo di Spoleto, proprio poco prima di morire, nella bellissima *Dormitio Virginis* e più precisamente nello straordinario inserto degli astanti alla destra della Vergine, un suo ultimo autoritratto, ancora più beffardo e insolente degli altri perché Filippo si raffigura mentre fa il gesto delle corna, forse ennesimo sberleffo ai suoi denigratori e accanto a sé immortala l'amato Filippino, ormai dodicenne, con un cero in mano, quasi a mostrare all'universo mondo il presunto frutto di una colpa che evidentemente egli non considerava tale; e alle sue spalle, cosa sfuggita ancora una volta alla critica, egli raffigura il fedele discepolo e assistente – pare anche nelle bisbocce – fra Diamante.

33. Sull'argomento, e la relativa bibliografia, si veda Rossi, S., *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe*. Da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello. Todi: Tau, 2012, pag. 159-176.

Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración*

EVA MARCH

APRECIACIONES SOBRE VELÁZQUEZ: LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL
Y LOS VIAJEROS BRITÁNICOS DE LA ILUSTRACIÓN

RESUMEN

Los relatos que en el siglo XVIII escribieron los viajeros ingleses de su paso por España supusieron un punto de inflexión respecto a la valoración de la obra de Diego Velázquez, descubriendo la figura de un pintor hasta entonces poco conocido en Europa. El objetivo del presente trabajo es –siguiendo cronológicamente el sentido de las palabras escritas en relación con Velázquez sin descontextualizarlas del resto de valoraciones– ofrecer una relectura de estos testimonios desgranando los motivos que pudieron determinar sus apreciaciones: su actitud ante las fuentes artístico-literarias españolas, la consideración que les merecían los juicios de los viajeros que les precedieron, o las condiciones en las que vieron expuestas las obras del artista sevillano, entre otros.

APPRECIATIONS ABOUT VELÁZQUEZ: THE GOLDEN AGE OF SPANISH PAINTING
AND THE BRITISH TRAVELLERS OF THE ENLIGHTENMENT

ABSTRACT

The tales that English travellers wrote of their trips through Spain in the 18th century represent a turning point regarding the evaluation of the work of Diego Velázquez, discovering the figure of a painter little-known until then in Europe. The aim of this study is –following chronologically the meaning of the words written in relation to Velázquez, without decontextualizing the other evaluations– to provide a rereading of these testimonies spelling out the reasons that could have determined their appreciations: their attitude before Spanish artistic-literary sources, the consideration that the opinions of the travellers preceding them deserved, or the conditions in which they saw exhibited the works of the Seville artist, among others.

MARCH, E., «Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 107-135

PALABRAS CLAVE: Velázquez, Ilustración, literatura de viajes, siglo XVIII, fuentes historiográficas

KEYWORDS: Velázquez, Enlightenment, travel literature, 18th century, historiographical sources

* Este trabajo ha sido 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.

INTRODUCCIÓN

El año 1855 el erudito escocés sir William Stirling-Maxwell afirmaba –en la monografía que inicia los estudios modernos sobre Velázquez (ilustración 1)¹ que Gran Bretaña albergaba –ya entonces– el conjunto más importante de cuadros del pintor fuera del Museo de Prado. Una afirmación que queda constatada pocos años después, cuando al publicar Charles B. Curtis el

1. William Stirling
[-Maxwell]
*Velazquez
and his Works.*
Londres: John W.
Parker
and Son, 1855,
portada.



que se considera primer catálogo riguroso sobre Velázquez apuntaba que en Londres había, en aquel momento –el año 1883–, sesenta y seis Velázquez, solo tres menos de los que había en Madrid.² Estos datos, aunque relativizados por la crítica posterior, no hacen otra cosa que reflejar el gusto de los ingleses por el gran pintor español. Un gusto que comienza en el siglo XVIII, cuando los diplomáticos británicos –pese a la dificultad de comprar obras de Velázquez dado que la mayor parte de ellas habían sido pintadas para Felipe IV y pertenecían a la Corona Española– aprovechan su residencia en España para hacerse con obras del gran pintor. Pero mucho más todavía que por este motivo, la pintura del Siglo de Oro español, y más concretamente la de Velázquez, fue admirada y conocida gracias no tanto a los incipientes coleccionistas, ni tampoco a los eruditos, sino al legado de los que pueden considerarse sus verdaderos descubridores: los viajeros ingleses del siglo XVIII.³

1. STIRLING[-MAXWELL], W., *Velazquez and his Works*. Londres: John W. Parker and Son, 1855.
2. CURTIS, C.B., *Velázquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo*. Londres-Nueva York: Sampson Low-Marston-Searle and Rivington-J. Bouton, 1883.
3. Como se ha señalado en más de una ocasión (CRESPÓ, D., «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pág. 272, y GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1991, pág. 38), los viajeros ingleses se acercan al arte de Velázquez mucho antes, por ejemplo, que los franceses aunque, paradójicamente, la relación entre el pintor y la literatura francesa de viajes fue más tempranamente analizada. En este sentido, cabe destacar, por ejemplo, que cuando en 1960 se publicaron los dos volúmenes de la *Varia Velazqueña* para conmemorar el 300 aniversario de la muerte del pintor, se incluyeron tres artículos que trataban sobre la relación de Velázquez con las fuentes francesas y ninguno acerca de la filiación del pintor con la literatura de viajes inglesa. Esta tendencia, no obstante, ha sido notablemente corregida en los últimos años. Desde que en 1981 se celebrara en la National Gallery de Londres la exposición *El Greco to Goya: The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, han aparecido numerosos artículos que inciden sobre este particular. Sin pretender ser exhaustivos, necesariamente han de señalarse las siguientes contribuciones: HARRIS, E., «Velázquez and Murillo in Nineteenth-Century Britain: An Approach through Prints», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, págs. 148-159; *idem*, «Velázquez y Gran Bretaña», en *idem*, *Estudios completos sobre Velázquez*. [S.l.]: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, págs. 327-338; GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos...*; GLENDINNING, N., «Cross-Cultural Contacts with Spain: A Broad Perspective», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010, págs. 11-22; *idem*, «Aesthetics and Prejudice: Changing Attitudes to Spanish Art», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 130-138; STRATTON-PRUITT, S., «A brief history of the literature on Velázquez», en *idem* (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, págs. 1-10; MACARTNEY, H., «The Murillo/Velázquez Debate: Aspects of the Critical Fortunes of Murillo and Velázquez in Nineteenth and Early Twentieth-Century Writing on Spanish Art in Britain and Ireland», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 162-187; SYMMONS, S., «Mantillas, Majas, and Moors: A Feminine Perspective on Spanish Art from Ann Fanshawe to Gwen John», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 23-37.

Unos viajeros cuyos predecesores no habían dedicado palabra alguna a Velázquez o a la pintura española del siglo xvii, aunque sí hicieron largas y, a veces elogiosas, descripciones de monumentos y edificios arquitectónicos –desde la Catedral de Sevilla al Buen Retiro pasando por El Escorial–, lo que no parece indicar, pues, que el viajero inglés del Seiscientos no se sintiera atraído por las Bellas Artes sino que lo estaba más por la arquitectura.⁴ En cualquier caso, si se tiene en cuenta que los grandes tratadistas y biógrafos barrocos europeos que pasaron por España, o que tuvieron conocimiento directo de lo que se hacía en España –André Félibien, Roger de Piles, Filippo Baldinucci o Marco Boschini, entre otros–, no dispensaron atención alguna a la pintura española barroca o al arte de Velázquez, el silencio de los viajeros británicos deja de ser tan sorprendente.

Uno de los motivos que podría explicar esta ausencia es que el objetivo que movió a los viajeros del siglo xvii fue muy diferente al que perseguirán los de la segunda mitad del siglo xviii que, como veremos, serán los primeros en valorar la pintura barroca española –y a Velázquez en particular–, y es que, a pesar de la heterogeneidad del catálogo de viajes que nos ocuparán, todos ellos tienen en común que participan de la sensibilidad ilustrada. Una sensibilidad que no podía olvidar ninguna de las Bellas Artes para elaborar los juicios culturalistas y de progreso tan propios del siglo xviii,⁵ si bien es cierto que se tuvo que esperar al último tercio del siglo –una vez las reformas introducidas por Fernando VI y sobre todo por Carlos III produjeron sus efectos– para que España fuera considerada un destino factible, incluso para los más aventureros.

En ese momento, y aunque el emocionado testimonio de uno de los viajeros al que más adelante nos referiremos, Henry Swinburne –rendido ante el evocador arte árabe–, puede entenderse como la avanzadilla del cambio de percepción que supuso durante el Romanticismo la valoración del exotismo,⁶ los viajeros todavía no vendrían a España a buscar la «tierra de romance, donde a la magia de lo árabe, se añadirá la leyenda de las catedrales góticas».⁷ Los relatos que se analizarán en este trabajo, los cuales reflejan las estancias de quienes los escribieron a lo largo de prácticamente tres décadas, desde 1760 hasta 1787, son, como decimos, menos apasionados que los que se darán el siglo xix y sus autores, tras plasmar sus pareceres sobre cuestiones artísticas, se dedicarán a reflejar la realidad social, económica, política y cultural del país.

Algunos de los viajeros vendrán a España con la idea de publicar sus impresiones. No en vano, la literatura de viajes era un género de gran demanda en Gran Bretaña, un país con un imperio en expansión –al que, tal vez merece la pena recordarlo, se le había añadido Menorca y Gibraltar tras el Tratado de Utrech (1713)– que gozaba de un desarrollo económico, cultural y político que explica que sus gentes no se contentaran con conocer la realidad más próxima, sino que desearan acercarse a otras realidades todavía poco exploradas. Además, había en todo ello un sentido práctico: para poder incrementar la potencia comercial de Gran Bretaña en el mundo era necesario dar a conocer otras latitudes geográficas para identificar dónde se hallaban los recursos que necesitaba la industria.⁸ Por este motivo los viajeros, preocupados también por el expansionismo comercial de su país y por el impedimento que pudiera significar España en la consecución de sus logros, se muestran especialmente sensibles a estudiar tanto la poten-

4. En este sentido cabe precisar, como ya se ha señalado (SHAW FAIRMAN, P., *España vista por los ingleses del siglo xvii*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981, pág. 307), que en más de una ocasión los viajeros del siglo xvii sí que destacaron la afición de los españoles por coleccionar pinturas. William Bromley, por ejemplo, quien realiza su viaje por España entre 1693 y 1694, menciona, al visitar la residencia del almirante de Castilla, que esta era célebre, sobre todo, por sus magníficos cuadros «*in collecting of which, the Spaniards are very curious, and will give any sum of Money for a piece that is of value*». BROMLEY, W., *Several Years Travels through Portugal, Spain, Italy, Germany, Prussia, Sweden, Denmark and the United Provinces Performed by a Gentleman*. Londres: A. Roper, 1702, pág. 35.

5. CRESPO, D., «De Norberto Caimo a...», pág. 270.

6. FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar*. Barcelona: Serbal, 1993, pág. 114.

7. *Ibidem*, pág. 122.

8. GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., «El viajero anglosajón por España. De la curiosidad al conocimiento», en MEDINA, C.; RUIZ MAS, J. (eds.), *El bisturi inglés. Literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén, 2004, pág. 118.

cia de la fuerza militar española como los ingresos de la corona, el desarrollo del comercio español o la actividad de los puertos.⁹

Volviendo a Velázquez, hay que decir también que el testigo de los viajeros dieciochescos tiene el atractivo de la novedad y la ventaja que no pueden modificar opiniones ajenas, al menos no las de sus compatriotas. Son los primeros en referirse al pintor sevillano en el ámbito europeo y ellos son, también, los encargados de construir la imagen de Velázquez en Gran Bretaña. La originalidad de sus comentarios, de sus juicios, será relativa, ciertamente, pero el simple atrevimiento de manifestar lo que todavía no había sido dicho otorga a sus comentarios un valor excepcional.

En este inicio de trayecto no podemos esperar discursos sistematizados ni visiones estructuradas de Velázquez, ni de la pintura barroca española; son, más bien, percepciones aisladas y puntuales, juicios personales, que merecen ser destacados, justamente, por su carácter innovador, el cual sitúa a los viajeros ingleses del siglo XVIII como los legítimos iniciadores de la fortuna crítica velazqueña respecto a los relatos de viajes europeos.

Hemos hecho mención a la relativa originalidad de los comentarios de los viajeros ingleses del Setecientos y a la inexistencia de testigos ingleses en los que poderse apoyar. Aunque esta afirmación pueda parecer contradictoria, no lo es, y no lo es porque las descripciones de nuestros viajeros estarán, a menudo, inspiradas en las que les proporcionan los autores de los tratados artísticos españoles. Unos tratados ampliamente difundidos en Inglaterra –con más traducciones y presencia que en ninguna otra parte de Europa– que revelan, como también lo revela el hecho de que a finales del siglo XVIII los diplomáticos ingleses empezaran a adquirir las primeras obras de Velázquez,¹⁰ o los tributos que le hacen al pintor sevillano los grandes pintores ingleses del siglo XVIII,¹¹ que el interés hacia el pintor, hacia el arte español del XVII, se produjo de manera paralela y en varios frentes a la vez.

A pesar de que la pretensión de este trabajo es hacer una aproximación centrada en la figura de Velázquez a partir de unas fuentes y una cronología muy concretas, es necesario mencionar aquellos estudios que, anteriormente, y de una forma o de otra, han afrontado el tema que tenemos entre manos. En primer lugar, referenciar las obras que por contenido y alcance cronológico están más estrechamente relacionadas con el tema que aquí se aborda. Este sería el caso de *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*,¹² una obra que, al abrazar también el siglo XIX y un espectro más amplio de pintores, puede haber dejado un espacio para permitir añadir varias consideraciones sobre Velázquez. Consideraciones que podrían haber quedado eclipsadas, por ejemplo, por las que contemporáneamente se dedicaron, sobre todo, a Murillo, el pintor «preferido» por los ingleses dieciochescos. En este mismo grupo podríamos incluir la bibliografía que ha utilizado la literatura inglesa de viajes

9. FREIXA, C., *Los ingleses y el arte...*, pág. 146.

10. El primer Velázquez en llegar a las Islas Británicas, tras ser comprado en 1784 por lord Grantham, fue la *Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos* (hoy en la colección del duque de Westminster). Entre 1791 y 1794, cuando Alleyne FitzHerbert, lord St. Helens, era embajador inglés en España, adquiere, probablemente en Sevilla, una de las versiones de la *Venerable madre Jerónima de la Fuente* (hoy en la colección Apelles de Londres). En 1798 el diplomático escocés sir William Hamilton compra en Italia, probablemente en Nápoles, el retrato de Juan Pareja (actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York). Sobre las adquisiciones de pintura barroca española entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, véase especialmente GLENDINNING, N., «Nineteenth-century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England», *The Burlington Magazine*, 1031, 1989, págs. 117-126; *idem*, «Collectors of Spanish Paintings», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 44-63; BRIGSTOCKE, H., «El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña», en *En Torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro*, cat. exp., 20 de mayo de 1999 - 30 de enero de 2000, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo. Londres: Apelles, 1999, págs. 5-25; TRUSTED, M., «Access to Collections of Spanish Art in Britain and Ireland in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain...*, págs. 73-85.

11. Años después de su periplo por Italia (1749-1752), sir Joshua Reynolds dijo del retrato de Inocencio X (Galería Doria Pamphilj, Roma) que era «one of the finest portraits in the world».

12. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos...*

del siglo XVIII para estudiar determinados conjuntos artísticos españoles en el interior de los cuales se conservaban diversas obras debidas a Velázquez, caso, por ejemplo, del monasterio de El Escorial.¹³

En segundo lugar se encuentran los estudios –como el reciente e imprescindible *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*–,¹⁴ catálogos de exposiciones –como el ya citado *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*–¹⁵ y artículos –los más importantes de los cuales a cargo de Enriqueta Harris,¹⁶ Nigel Glendinning¹⁷ o Hugh Brigstocke–¹⁸ cuya pretensión es, fundamentalmente, reconstruir el proceso del descubrimiento del arte español en Gran Bretaña. Unos artículos que, dejando a un lado que en muchas ocasiones se incide particularmente en el siglo XIX, dirigen su atención, sobre todo, a analizar la complicada trama de la historia del coleccionismo inglés. En este caso, la literatura de viajes del Setecientos puede estar presente, pero a veces solo tangencialmente. A menudo, el testimonio de sus autores es utilizado no tanto por su valor historiográfico o por las curiosidades que sus narraciones presentan sino en tanto en cuanto estos mismos autores acabaron sucumbiendo –algunos de ellos– a la tentación de comprar.

Por último, mencionar el gran número de publicaciones que –con posterioridad a que Ian Robertson publicara el ya clásico *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España. 1760-1855*–¹⁹ han ido apareciendo glosando los relatos de los viajeros ingleses de los siglos XVIII y XIX. En estas obras, generalmente, lo que menos se han destacado han sido, precisamente, las cuestiones artísticas.²⁰

Dicho esto y dado que, como es sabido, la valoración de las obras de arte y de los artistas que las crean son sensibles de ser modificadas con el paso del tiempo –y el caso de Velázquez no es una excepción– y dado también que, como se ha dicho y como veremos, los viajeros ingleses del siglo XVIII supusieron un punto de inflexión en la valoración de la obra velazqueña, descubriendo la figura de un pintor hasta entonces poco conocido en Europa, el objetivo del presente trabajo es poder contestar a varias preguntas: ¿qué obras de Velázquez vieron los viajeros ingleses del siglo XVIII para hacerles decir lo que acabaron diciendo? Relacionada con esta pregunta, dos más. Algunos de los comentarios de las descripciones que hacen los ingleses sobre las obras de Velázquez se inspiran en textos debidos a tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII, pero estos tratados recogen una información infinitamente más amplia y referida a obras que los ingleses también vieron –pues a menudo, las mencionan– pero en cambio no las comentan: ¿qué hace, pues, decantarse a los viajeros del Setecientos por unas obras y no por otras? ¿Es arbitraria esta elección? Y por último, ¿es el joven Velázquez el que más les interesaba o apreciaban, quizá más al Velázquez maduro –el retratista del rey–, o al genio del artificio de *Las meninas*?

13. BLASCO, S., «La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado», *Cuadernos de Historia Moderna*, 12, 1991, págs. 166-182, y PELÁEZ, A., «El “Grand Tour” inglés a su paso por El Escorial. Preludio del Romanticismo español», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J. (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial: Actas del Simposium*, 1-4 de septiembre de 1996. Madrid: EDES, 1996, págs. 629-648.

14. GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010.

15. BRAHAM, A., *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*. Londres: Trustees Publications Department, The National Gallery, 1981.

16. HARRIS, E., «Velázquez and Murillo in Nineteenth-Century...»; *idem*, «Velázquez y Gran Bretaña...».

17. GLENDINNING, N., «Cross-Cultural Contacts...»; *idem*, «Aesthetics and Prejudice...»; *idem*, «Collectors of Spanish Paintings...»; *idem*, «Nineteenth-century British envoys in Spain...».

18. BRIGSTOCKE, H., «El descubrimiento del arte español...».

19. ROBERTSON, I., *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. [S.l.]: Serbal-CSIC, 1988 [1975].

20. KRAUEL HEREDIA, B., *Viajeros británicos en Andalucía. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1986; GUERRERO, A.C., *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1990; MEDINA, C.; RUIZ MAS, J. (eds.), *El bisturí inglés. Literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén, 2004.

Para afrontar el análisis de los relatos de los viajeros ingleses del siglo XVIII se tiene que establecer, en primer lugar, qué obras podían tener estos a su alcance antes de emprender el viaje a España para detectar hasta qué punto lo que en ellas se decía podía condicionar lo que verían y también para poder desgranar sus opiniones de las manifestadas por ellos pero copiadas de otros.

Sin duda, la principal fuente de información que tenían respecto a la pintura barroca española en general y sobre Velázquez en particular era la obra de Antonio Palomino *El Parnaso español pintoresco laureado*, el tercero de los volúmenes del fundamental tratado *El museo pictórico y escala óptica*. En *El Parnaso*,²¹ que presenta un formato biográfico, Palomino dedica a Velázquez nada más y nada menos que casi setenta páginas, el doble de las que escribe sobre el segundo pintor a quien más espacio ofrece, Luca Giordano, y que deja las ocho páginas dedicadas a Murillo, en aquellos momentos uno de los artistas barrocos más valorados, a mucha distancia. Además, la obra de Palomino tiene –respecto a Velázquez– un valor añadido, y es que incluye casi todas las noticias de tipo biográfico e histórico que Francisco Pacheco, el que fue maestro de Velázquez, dejó escritas²² cuando el artista sevillano todavía vivía. Este determinante *Parnaso español* fue parcialmente traducido al inglés en 1739,²³ fue también publicado –resumidamente– en castellano, en Londres, entre el año 1742 y, todavía posteriormente, el editor de esta última obra sacó a la luz, en 1746 y también en castellano, un tercer libro²⁴ que es la suma de la obra de Palomino y la descripción de las obras que se encontraban en El Escorial, realizada por Francisco de los Santos.²⁵ Una obra –considerada la primera guía histórico-artística de un monumento y de sus colecciones en el ámbito hispánico– de la que se hicieron sendas traducciones inglesas una, abreviada, en 1671²⁶ y otra en 1760 (ilustración 2).²⁷

Otra obra no tan popular ni debida a la mano de un erudito español sino a la de un viajero italiano pero que tenemos que mencionar, entre otros motivos, y a pesar de que también bebe de Palomino, porque a ella hace mención el *Viaje de España* de Antonio Ponz²⁸ –una de las personalidades más significativas de la Ilustración española y más tenida en cuenta, como veremos, por los viajeros ingleses– es la de Norberto Caimo.²⁹ También relacionado con Ponz está la importante contribución del pintor y teórico neoclásico Anton Raphael Mengs.³⁰ La larga carta que el pintor del rey le escribe a Ponz –quien la incluye en el tomo VI del *Viaje de España*– fue un texto de referencia, como lo demuestra, además de las reiteradas

21. PALOMINO, A., *El Parnaso español pintoresco laureado*, en *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724, tomo 3, págs. 231-498 (con el título de *Vidas*, N. Ayala Mallory hizo una edición en 1986, Madrid: Alianza).

22. PACHECO, F., *El arte de la pintura* [BASSEGODA, B. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1990 [1649].

23. *An Account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects and where their several performances are to be seen / translated from the Musaeum pictorium of Palomino Velasco*. Londres: Sam. Harding, on the Pavement in St. Martin's-Lane, 1739.

24. *Las ciudades, iglesias y conventos de España, donde ay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles, puestos en orden alfabético con sus obras puestas en sus propios lugares por Don Francisco Palomino Velasco y Francisco de los Santos*. Londres: Henrique Woodfall, 1746.

25. SANTOS, F. DE LOS, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo El Real del Escorial* [...]. Madrid: Imprenta Real, 1657.

26. *The Escorial, or, A description of that wonder of the world* [...]. Londres: T. Collins-J. Ford, 1671.

27. *A Description of the Royal Palace and Monastery of St. Laurence, Called The Escorial* [...] *Translated from the Spanish by George Thompson*. Londres: Dryden Leach, 1760. Hay también una edición moderna publicada en 2012 por la editorial Maxtor de Valladolid.

28. PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, vol. 1 (tomos I-IV); vol. 2 (tomos V-VIII), 1988 [1772- 1794].

29. CAIMO, N., *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*. Pittburgo [Milán: Agnelli, 1761-1768].

30. MENGES, A.R., «Carta de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara de S.M. al Autor de esta obra», en PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., tomo VI, 1776, págs. 186-259. En 1777 se publicó

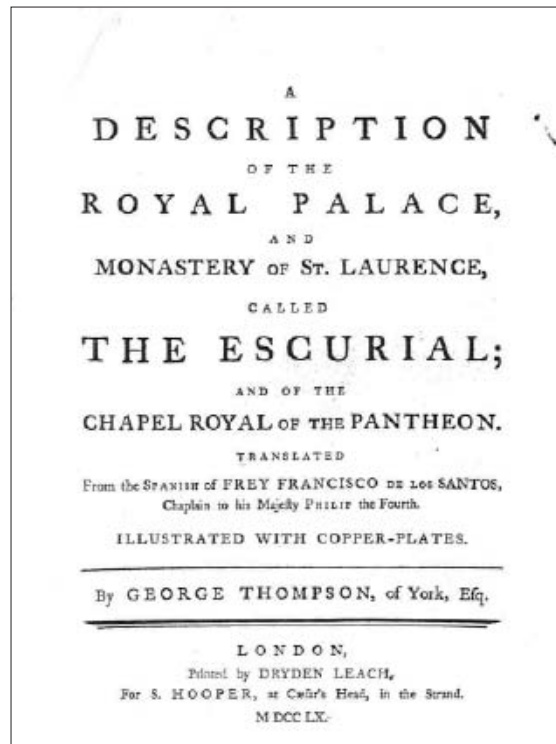
citas a que se verá sometida, el hecho de que pocos años después fuera traducida al inglés.³¹

Por tanto, de todo lo dicho podríamos concluir que los ingleses estaban en condiciones de proveerse de no poca bibliografía artística que podía serles de gran ayuda en el momento de preparar el viaje. Había, además, otro tipo de informaciones o de conocimientos que podían tener acerca de Velázquez. Podían saber, por ejemplo, que cuando corría el año 1623 Carlos I, rey de Inglaterra, siendo todavía príncipe de Gales, fue retratado por el pintor sevillano durante su breve paso por España –una obra perdida o no identificada todavía–. No muchos años después, en 1638, y por gentileza de su majestad Felipe IV de España, llegaban a Inglaterra las primeras copias de las obras de Velázquez:

los retratos de Felipe IV, Isabel de Borbón y el Príncipe Baltasar Carlos (The Royal Collection, Hampton Court).³² Aun sin tener el valor del original, las copias fueron, indudablemente, un instrumento indispensable para dar a conocer la obra del pintor, y estas colgaron de las paredes de las residencias de ilustres británicos, caso por ejemplo de Castle Howard, donde hacia 1750 se encontraba una copia del retrato de Juan de Pareja para uso y disfrute de su propietario, lord Carlisle.

En cualquier caso, y pese a lo dicho, las ventas de cuadros en Londres durante la primera mitad del siglo XVIII –justo antes de que el primero de los viajeros ingleses a los que nos referiremos partiera de Gran Bretaña– indican que Velázquez no era, precisamente, el pintor más codiciado. Ante los cuarenta y tres lotes que, entre 1711 y 1759, se ofrecieron de Ribera o los treinta y cuatro de Murillo, de Velázquez solamente se ofertó una copia del retrato de Inocencio X en 1725.³³ Una información que coincide con la que Richard Cumberland proporcionaría años después:³⁴ que Murillo era, exceptuando a Ribera, el pintor de la escuela española más conocido en Inglaterra.

Pero no es a la compra de pinturas –originales o no– de Velázquez a las que nos referiremos de aquí en adelante, ni tampoco a los textos eruditos o a las opiniones de pintores, sino, estrictamente, a la literatura de viajes.



2. Francisco de los Santos
A Description of the Royal Palace and Monastery of St. Laurence, Called The Escorial [...]. Translated From the Spanish by George Thompson.
Londres: Dryden Leach, 1760, portada.

la traducción italiana de la carta: *Lettera di Don Antonio Raffaele Mengz primo pittor di camera di S.M.C. A don Antonio Ponz, Tradotta dall' originale Spagnuolo manualmente scritto.* Turín: Stamperia Reale, 1777.

31. *Sketches on the art of painting; with a description of the most capital pictures in the King of Spain's palace at Madrid [...]. translated from John Talbot Dillon.* Londres: R. Baldwin-Pater-Noster-Row, 1782.

32. Enriqueta Harris, en 1999, consideraba que podía tratarse de obras realizadas en el mismo taller de Velázquez. Véase HARRIS, E., «Velázquez y Gran Bretaña», en *idem, Estudios completos sobre Velázquez.* [S.l.]: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, págs. 329-330.

33. GLENDINNING, N., «Cross-Cultural Contacts with Spain: A Broad Perspective», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920.* Woodbridge: Tamesis, 2010, pág. 16.

34. CUMBERLAND, R., *Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeen centuries; with cursory remarks upon the present state of arts in that Kingdom.* Londres: J. Walter, 1782, pág. 101.

En mayo de 1760 llegaba a España el primero de los viajeros ingleses del siglo XVIII que se detuvo a escribir sobre pintura española, el reverendo Edward Clarke. En el prefacio de su *Letters Concerning the Spanish Nation*, además de aclarar cuál fue su misión en España –servir de capellán al embajador británico y ministro plenipotenciario en la corte de Madrid, George William, conde de Bristol–, Clarke justifica el motivo que le llevó a emprender su libro de viajes: acabar con las erróneas visiones de España que le habían proporcionado los relatos que había leído.

Aunque se ha afirmado que Clarke, como sus compatriotas contemporáneos, veía la pintura española desde la óptica italiana, una percepción que podría ser parcialmente cierta si leemos el siguiente párrafo: «*It seems to me a great error, in imagining Italy to be the only school for painters. Spain, if visited by some of your artists would, I'm persuaded, open new, astonishing and unexamined treasures to their view*»,³⁵ deja de serlo más adelante, pues, en realidad, sus comentarios tienen más bien un matiz reivindicativo. Clarke recomienda a los escultores y pintores que viajasen a España, un país que les podría ofrecer, a los primeros, los mejores modelos y, a los segundos, poder ver enriquecidos sus trabajos después de haber contemplado los grandes maestros españoles, los cuales, añade, se habían estudiado muy poco. Recomendaba también a los distinguidos patrones de las artes y las ciencias que enviaran a España un emisario con el propósito de ver arte español, del cual extraerían lecciones muy provechosas.

A pesar de lo que acabamos de comentar, a Clarke no parece que el arte le interesara especialmente. Sus comentarios artísticos se concentran, prácticamente todos, en unas cuantas páginas, las que dedica a describir el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Clarke conocía, porque critica la inexactitud en la transcripción de las inscripciones, la traducción inglesa de 1760³⁶ de la *Descripción de El Escorial*³⁷ aunque no se sirvió de ella –y seguramente tampoco de ninguna otra fuente impresa– para referirse al retrato de Felipe IV de Velázquez que cita en la biblioteca.

Al margen de esto, Clarke proporciona el listado de obras que se podían ver en las diferentes dependencias del monasterio, una lista aséptica y sin comentarios de ningún tipo –exceptuando las cinco líneas dedicadas a la *Virgen del pez* de Rafael– en la que destacan, por la cantidad de obras a ellos debidas, nombres como Tiziano, Tintoretto o Rubens. De los españoles, el más representado era Ribera, de quien se podían ver casi una veintena de obras, mientras que de Velázquez menciona dos: la *Túnica de José* (ilustración 3) y el citado retrato de Felipe IV.³⁸ La valoración de la pintura española aparece solamente al final de su relato del monas-

35. CLARKE, E., *Letters concerning the Spanish nation written at Madrid during the years 1760 and 1761*. Londres: T. Becket, P.A. de Hondt, 1763, pág. 154.

36. *A Description of the Royal Palace and Monastery of St. Laurence, Called The Escorial [...]. Translated from the Spanish by George Thompson*. Londres: Dryden Lech, 1760.

37. SANTOS, F. DE LOS, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo El Real del Escorial [...]*. Madrid: Imprenta Real, 1657.

38. Aunque de la mención que hace Clarke del retrato de Felipe IV de la Biblioteca escurialense (*Felipe IV con vestido marrón bordado en plata*, National Gallery, Londres) no podamos entresacar opinión ninguna, porque, como ya se ha dicho, aparece en una aséptica lista de cuadros (CLARKE, E., *Letters concerning...*, págs. 150-153), esta debe ser comentada porque se convierte, tal vez, en la primera realizada por un autor británico sobre dicha obra, y no como sostiene Braham –*El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*. Londres: Trustees Publications Department, The National Gallery, 1981, pág. 67–, quien afirma que uno de los pocos ingleses en referenciar la pintura fue Lady Holland (HOLLAND, E., *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland Edited by the Earl of Ilchester*. Londres: Longmans, Green and Co., 1910, pág. 141), quien vio la obra en la Biblioteca de El Escorial en abril de 1804. En cuanto a la procedencia de la obra, el catálogo de la National Gallery de Londres –*The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue* [BAKER, C.; HENRY, T. (coords.)]. Londres: National Gallery Company, 2001 [1995], pág. 688– considera, a partir de la referencia que da Andrés Ximénez en su descripción de El Escorial (XIMENEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid: Imprenta de Antonio Marin, 1764, pág. 206), que el cuadro estaba «almost certainly in the library of Escorial by 1764». Con todo y con eso, gracias a una relación de las pinturas escurialenses que se halla en la Biblioteca da Ajuda en Lisboa, se puede afirmar



terio, cuando al mencionar que en España también había otros palacios que contenían obras de arte, aunque sin especificar ninguna –el mismo Palacio Real que, como apuntaba, todavía estaba inacabado–, Clarke aprovecha para, a modo de conclusión, remarcar cuáles eran los grandes pintores españoles: el Españoleto –de quien no dice palabra alguna–, Murillo, Navarrete el Mudo y Velázquez. De Murillo afirma que gran parte de sus trabajos estaban en Sevilla, donde murió, y de Navarrete el Mudo que pintaba al fresco. En cambio de Velázquez, no proporciona lacónicos datos biográficos sino que apostilla: *«he was the most astonishing master of the art, in design and expression, as may be seen in that picture of his in the Escorial, where Jo-*

3. Diego Velázquez
La túnica de José,
 1630, óleo sobre
 lienzo,
 223 × 250 cm.
 Monasterio
 de San Lorenzo
 El Real,
 El Escorial.

(BASSEGODA, B., *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Bellaterra [et al.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [et al.], 2002, pág. 324) que el retrato de Felipe IV estaba en la Biblioteca del Escorial antes de 1656, donde probablemente se instaló a principios de la década de los treinta, tras ser pintado. Sobre la procedencia del retrato de Felipe IV de Velázquez, la llamativa ausencia de esta obra en las diversas ediciones de la *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* de Francisco de los Santos (1657, 1667, 1681 y 1698) y su particular trayecto hasta el museo londinense, véase ANDRÉS, G. DE, «Los cinco retratos reales de la Biblioteca de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, 160, 1967, págs. 360-363.

seph's bloody coat is brought to Jacob»³⁹ –en referencia a la *Túnica de José*–. Por tanto, por breve que fuera lo que Clarke dijo de Velázquez, fue mucho más de lo que dijo sobre cualquier otro pintor, español o italiano.

A diferencia de Clarke, que centró su atención en El Escorial, el anglo-italiano Joseph Baretto dedicó gran parte de sus comentarios artísticos a las colecciones del Palacio Real de Madrid, un edificio que estaba particularmente deseoso de conocer debido a la estrecha amistad que había unido a su padre y Sacchetti, uno de los arquitectos del mismo.⁴⁰ Probablemente Baretto es el primero de los viajeros británicos en visitar el Palacio y lo hace, como se encarga de puntualizar, en un momento –octubre de 1760– en el que «*every thing is at the present in the utmost confusion as nothing is yet perfectly finished*». No obstante, sí deja claro que las colecciones pictóricas «*are already placed*»,⁴¹ lo que convierte su relato en un testimonio excepcional, pues pudo verlas años antes de que el Palacio fuera ocupado por los monarcas españoles, lo que no sucedería hasta 1764.

Para Baretto, que cuando publicó su viaje a España ya era secretario de asuntos exteriores de la Royal Academy de Londres, institución de la que publicaría, años después, la primera guía oficial, Diego Velázquez no era más que un pintor, cuyas obras –como las de Murillo– «[he] *justly held in the highest estimation*».⁴² Un comentario que va a la par con el no menos escueto «[they] *are astonishingly fine and well preserved*»⁴³ referido a las obras del resto de pintores –Rafael, Tiziano, Giordano, Van Dyck y Rubens– elegidos para ilustrar el contenido de las colecciones reales. Más generoso es, en cambio, al mencionar a los fresquistas del Palacio Real: Corrado Giaquinto, Tiepolo, Bayeu, González Velázquez y muy especialmente Mengs: «*by far the best painter*».⁴⁴ El largo párrafo dedicado a los pintores dieciochescos del Palacio Real, la mención a las miniaturas de los misales de la Capilla Real realizadas por Luis Egidio Meléndez, y también los nombres que salen a relucir en la jornada en la que visitó las iglesias madrileñas –de las Salesas Reales destaca los nombres de tres «*modern painters*»: Velázquez (de nuevo Antonio González), Franceschiello (Francesco de Mura) y el veronés Cignaroli–, parecen indicar, en definitiva, que Baretto estaba más interesado en el arte de sus contemporáneos que en los pintores del siglo XVII.

En 1775 aparecía en Londres el libro de Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, el relato de un inglés acaudalado que anteriormente había viajado, superando ampliamente el horizonte del *Grand Tour*, a Holanda, Bélgica, Francia, Suiza, Italia y Bohemia. Muchas de las páginas del libro de Twiss⁴⁵ están dedicadas al arte, fundamentalmente a la pintura. A pesar de que se valió de los catálogos existentes para dar consistencia a su trabajo, no se

39. CLARKE, E., *Letters concerning...*, pág. 154.

40. BARETTI, J., *A Journey from London to Genova, through England, Portugal, Spain, and France*. Londres: T. Davies, 1770, vol. 2, pág. 272.

41. *Ibidem*, pág. 281.

42. *Ibidem*, pág. 282.

43. *Idem*.

44. BARETTI, J., *A Journey from London...*, pág. 281. Es importante precisar la manera como se refiere a los frescos –«*several of the rooms and halls of the king's apartments will then have their ceilings painted*»– porque cita lo que aún no se podía ver. Mengs, en octubre de 1760, todavía no había llegado a España. Lo haría once meses después, cuando habían transcurrido dos desde que Carlos III –a quien conoció en Nápoles en 1759– lo nombrara pintor del rey. Igualmente, Baretto también menciona que Carlos III consideraba a Mengs el mejor pintor de su tiempo y, siendo un rey que había crecido rodeado por obras de arte, no podía estar equivocado. Tal vez por este motivo él suscribe la misma opinión.

45. El *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773* no fue el único libro de viajes que Twiss publicó. En 1776, un año después de su aparición, salió a la luz su *A tour in Ireland in 1775*, una obra en la que el autor divulgó una pésima imagen de la isla que le valió la cólera de no pocos escritores irlandeses. Uno de ellos fue William Preston quien, bajo el seudónimo de Teresa Pinna y Ruiz, compuso un poema satírico (*An Heroic Epistle from Donna Teresa Pinna y Ruiz, of Murcia, to Richard Twiss...* Dublín: W. Wilson, 1776) en el que ridiculizó el contenido del libro que recogía el viaje por España de Twiss, dudando también del objetivo último del mismo que, según el irlandés, no fue otro que seducir a la joven dama bajo cuyo nombre él escondió su identidad. CARPENTER, A., *Verse in English from Eighteenth-Century Ireland*. Dublín: Cork University Press, 1998, pág. 369.

limitó a copiarlos, más bien al contrario; Twiss no describió nada que antes no hubiera visto y comprobado *in situ* –se afirma en la introducción de la traducción española de su libro–,⁴⁶ unas constataciones que suscribimos por varios motivos: porque considera que Baretto fue el primer viajero que pasó por el Palacio Real, como creemos que así fue, porque había leído muy atentamente la descripción de El Escorial que Ponz había publicado en el segundo tomo (1773) de su *Viaje a España*, al que nos referiremos más adelante, o porque ofrece la primera relación de los cuadros del Palacio Real de Madrid antes de que se publicaran las de Ponz y Mengs –contenidas ambas en la primera edición del tomo VI (1776) del *Viaje*.

Sin duda la cantidad de informaciones que Twiss ofrece es muy superior a la que habían ofrecido u ofrecerían sus compatriotas en el futuro, no obstante el inglés es parco en palabras y poco locuaz. No hace prácticamente juicios artísticos. Sus comentarios, referidos a pintores italianos, españoles o flamencos, son más bien enumerativos. Todos los pintores son tratados de manera similar, estuvieran sus obras expuestas en el Palacio Real, en El Escorial o en colecciones privadas –de las que proporciona interesantes noticias–. El esquema para referirse a las obras es casi siempre el mismo: alguna lacónica descripción, menciones relativas al tamaño –natural o no– de las figuras, y puntualizaciones sobre el estado de conservación de las mismas. Solo esporádicamente dedica algunas palabras a la desagradable sensación que le produjo la contemplación de determinadas obras.⁴⁷

A partir de los comentarios que anotó sobre las dieciséis obras de Velázquez que vio en El Escorial, el Palacio Real, el Buen Retiro y en la colección de Francisco de Bruna en Sevilla, las obras pueden agruparse de la siguiente forma: pinturas de las que no dice nada más que el título o ni tan solo esto: los «dos o tres cuadros» que habían en el Palacio del Buen Retiro, *Tres niños jugando con un enano*, *Barbarroja* –ambas del Palacio Real– y un retrato de Quevedo –en la colección sevillana–. Pinturas de las que destaca el tamaño natural de sus figuras: un cuadro en el que se presenta un ejército en marcha –en el Palacio Real– y también, en el mismo emplazamiento: los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria e Isabel de Francia, y *Baco con seis de sus compañeros*; la *Túnica de José* –de El Escorial– y la *Adoración de los Magos* de la colección de Bruna (ilustración 4). De estas últimas dos obras Twiss dice que son de las mejores piezas pintadas por Velázquez, lo mismo que afirma respecto al retrato ecuestre del conde duque de Olivares del Palacio Real y al *San Pablo con un monje en un desierto* del mismo lugar. De todas ellas, solo añade algo más acerca de este último –«un cuervo les trae una hogaza de pan. Las figuras tienen dos pies de altura»⁴⁸ y de la *Adoración* sevillana: «El niño está en pañales. El fondo del cuadro es oscuro y las sombras muy fuertes, en cierto modo a la manera de Guido Reni».⁴⁹

Más que por estos datos, que contienen el listado más amplio de obras debidas a Velázquez ofrecido por cualquier otro viajero inglés, y que, además, son notablemente relevantes desde un punto de vista documental –para constatar procedencias de algunas de las obras citadas–, Twiss merece ser destacado, en relación con Velázquez, por tres menciones al pintor sevillano a las que todavía no nos hemos referido. En primer lugar porque proporciona una breve noticia biográfica del pintor que se convierte en la primera que ofrece un viajero inglés en su obra. Por primera vez, pues, un público más amplio, y no exclusivamente los consumidores de literatura

46. TWISS, R., *Viaje por España en 1773* [DELGADO, M. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1999 [1775], pág. 30.

47. Cuando Twiss menciona, entre la relación de cuadros existentes en el Palacio Real de Madrid, un *Verdugo azotando a san Bartolomé*, que cree debido a Ribera, dice que el pintor hubiera podido elegir «un tema más agradable». Algo parecido le sugiere una obra de Rubens que ve en El Escorial «el cuadro es de una gran calidad y realismo, lo que la hace aún más desagradable». En el Hospital de la Caridad de Sevilla contempla la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* de Murillo y dice que el cuadro «está pintado de una forma tan natural que provoca repugnancia». *Ibidem*, págs. 102, 109 y 216 respectivamente.

48. *Ibidem*, pág. 111.

49. *Ibidem*, pág. 215.

4. Diego
Velázquez
*Adoración
de los Magos*,
1619, óleo sobre
lienzo,
203 × 125 cm.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid.



artística española en la que ya se habían ofrecido extensas informaciones acerca de Velázquez, podía saber, además de la fecha y lugar de nacimiento y muerte del pintor, que este era uno de los mejores pintores españoles, que había viajado a Italia y que su estilo era «muy similar al de Caravaggio». ⁵⁰ Siendo estas dos últimas consideraciones especialmente destacables puesto que, vinculando a Velázquez al valorado mundo italiano –una relación que ya se había subrayado en la muy reducida traducción inglesa de Palomino de 1739–, Twiss tal vez quería alentar, intencionalmente, la curiosidad que sobre Velázquez tendrían los futuros viajeros.

La segunda mención, que viene en parte a ratificar parcialmente la primera, se produce en el ámbito sevillano, donde Twiss esperaba encontrar, dice, obras debidas a los tres mejores pintores de España, esto es: Velázquez, Murillo y Valdés Leal. Una clasificación que varía apenas dos páginas más tarde, cuando Valdés Leal es considerado un pintor de segunda fila.

El elogio más significativo dedicado a Velázquez, aunque indirecto, porque no fue escrito por Twiss, sino transcrito por él, se encuentra contenido en un manuscrito ya publicado por Ponz, como el inglés reconoce, en el cual su autor, un caballero irlandés de nombre John Henry, que viajó por España en 1754, argumentó la autoría de Rafael de la *Virgen del Pez* de El Escorial. En este texto –que Twiss incorpora a su relato porque reconoce su significación: describe y analiza la que él considera mejor obra de El Escorial, contiene comentarios muy acertados acerca de la pintura y también, y más importante para nuestro trabajo, permite descubrir los méritos de otros cuadros– se proporciona al lector, antes de entrar propiamente en el análisis de la pintura de Rafael, una serie de reflexiones teóricas acerca de las normas y preceptos del arte de pintar. Es aquí cuando, en medio de referencias a pintores italianos –Tintoretto, Correggio, Guido Reni y Leonardo– utilizadas para ilustrar aspectos como la adecuación de la pintura a la iconografía, los posibles anacronismos de las pinturas, la corrección en el contraste o la jerarquía en la composición, aparece Velázquez, el único pintor español citado en todo el texto del que además John Henry, y por extensión Twiss, se sirve no para ejemplificar lo que no debía hacerse, sino para que se convirtiera en un modelo. Velázquez es, pues, el pintor elegido para referirse al equilibrio que deben mantener las figuras dentro de un cuadro, convirtiéndose su retrato ecuestre del conde duque de Olivares (ilustración 5) –el preferido por encima de «cualquier otro del mismo género que jamás haya visto»– en la obra ejemplar a la que tenían que dirigirse los demás pintores si lo que querían era conseguir el perfecto equilibrio tan necesario en una única figura como en un conjunto. ⁵¹

Dos años después que Twiss hubiera finalizado su viaje por tierras españolas lo iniciaría Henry Swinburne, quien llega a España en 1775 habiendo pasado antes por Burdeos o París –ciudades en las que principalmente se dedicó a estudiar– y también por Italia, siendo en la Academia Real de Turín donde profundizó sus conocimientos sobre arte y literatura. ⁵² Dado el similar perfil de los dos viajeros, similar en el sentido de que ninguno de ellos era diplomático, espía o cura, las tres ocupaciones profesionales más comunes entre los ingleses que nos han dejado sus relatos de viajes durante el siglo XVIII, el estrecho lapso de tiempo que separa ambas obras, y la circunstancia de que los dos viajeros visitaran, como no podía ser de otro modo, el Palacio Real de Madrid, podría inducirnos a pensar que quizá las obras de Velázquez que Swinburne destacó podrían ser las mismas que las que había destacado Twiss, pero, a pesar de que obviamente hay coincidencias, hay sobre todo algunas significativas diferencias. Las cuales, además de permitir engrosar el catálogo de las obras velazqueñas citadas o conocidas por nuestros viajeros, permiten casi poder afirmar, teniendo en cuenta que Swinburne desconoce que

50. *Ibidem*, pág. 103. Sobre la referencia a Caravaggio decir que, aunque Twiss la toma de la traducción de Palomino, esta adquiere una dimensión totalmente diferente a la propuesta por el biógrafo cordobés, quien cita a Caravaggio una sola vez en las setenta páginas dedicadas a Velázquez, mientras que el británico remite al pintor italiano en una noticia de escasas tres líneas.

51. TWISS, R., *Viaje por España en 1773...*, pág. 90.

52. GUERRERO, A.C., *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1990, pág. 65.

5. Diego Velázquez
Retrato ecuestre del conde duque de Olivares, c. 1636, óleo sobre lienzo, 313 × 239 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

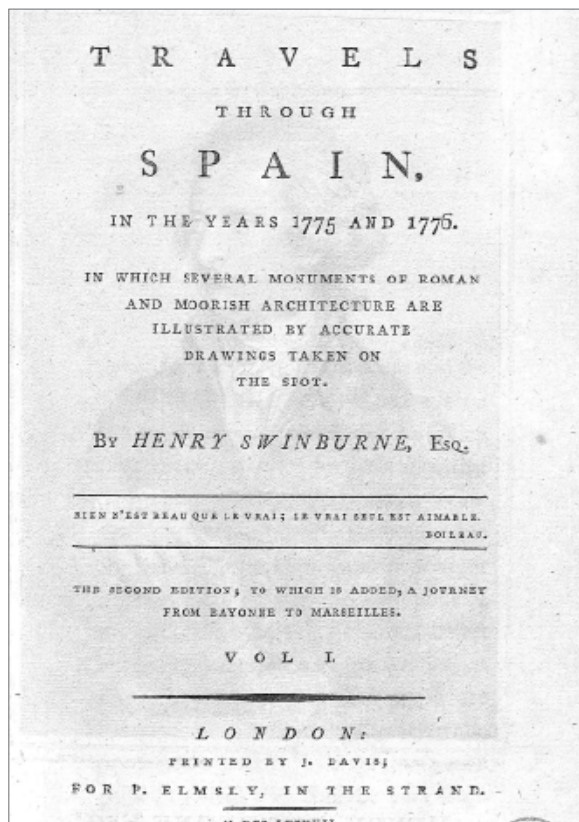


Twiss había traducido el mencionado manuscrito acerca de la autoría de Rafael de la *Virgen del Pez*, que no conocía la obra de su predecesor.⁵³

En las cuatro páginas en las que Swinburne recoge sus impresiones acerca de la colección de pintura del Palacio Real en su *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (ilustración 6)⁵⁴ deja muy claro que su relación se refiere solo a «*my favourites*» y entre ellos están los siguientes pintores: Correggio, Rubens, Murillo, Van Dyck, Ribera, Velázquez, Mengs y Tiziano. A los cinco primeros pintores dedica dos o tres líneas, cuatro a lo sumo –en el caso de Murillo–, a Tiziano y a Mengs, prácticamente diez y a Velázquez dieciocho. Dieciocho líneas que le permiten poder comentar más obras que de ningún otro pintor, aunque a veces sea a costa de Ponz. En primer lugar, cita el retrato ecuestre del conde duque de Olivares «*the best portrait I ever*

53. Swinburne llega a España en 1775, el mismo año que Twiss había publicado en Londres su *Travels through...*; no obstante, él no publicó su libro hasta 1779, lo que le daba cierto margen de tiempo para incorporar lo que otros hubieran dicho al respecto. Sí conocía el *Viaje de España* de Ponz, a quien agradece haber publicado, en el tomo II (1773), el manuscrito.

54. SWINBURNE, H., *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Londres: J. Davis, 2 vols., 1787 [1779]. Recientemente se ha publicado la traducción al español: PÉREZ BERENGUEL, F., *Los viajes de Henry Swinburne por la España de Carlos III*. Madrid: Silex, 2012.



6. Henry Swinburne
Travels through Spain in the years 1775 and 1776, 2 vols. Londres: J. Davis, 1787 [1779], portada del vol. 1.

beheld»,⁵⁵ una obra que no sabe por qué le parece más admirable si por «*the chiaroscuro, the life and spirit of the rider, or the natural position of the horse*».⁵⁶ Otra «*beautiful piece*»: la de un joven príncipe a caballo –por la detallada descripción que ofrece queda claro que es el retrato ecuestre de Baltasar Carlos–,⁵⁷ el *Aguador de Sevilla* (ilustración 7) –«*an admirable old figure*»–, algunas mujeres hilando, es decir *Las hilanderas* y Velázquez mismo pintando los retratos de la familia real, es decir *Las meninas*.⁵⁸

Con respecto a El Escorial, tendríamos que repetir, en parte, lo que ya hemos dicho al referirnos a Edward Clarke. Pudiera parecer que Swinburne se ahorre palabras al referirse a Velázquez, cuando lo que en realidad sucede es que es tremendamente generoso con él: «*esteemed the best picture of Velázquez*», se refiere a la *Túnica de José*, «*indeed de composition, expression, and intelligence, of chiaroscuro are wonderful; the agony and surprise of the father is life itself*».⁵⁹ Dice más de Velázquez que por ejemplo de Rubens, mucho más presente en El Escorial, y es igual de vehemente que al referirse a Rafael o Tiziano, aunque los dos italianos se lleven, indiscutiblemente, el mayor peso del discurso, en proporción, por otro lado, a las obras

7. Diego Velázquez
El aguador de Sevilla, c. 1620, óleo sobre lienzo, 106 × 82 cm. Wellington Museum, Apsley House, Londres.

55. Comentario copiado del que John Henry hace sobre la misma obra en el manuscrito contenido en Ponz, tomo II (1773).

56. En el tomo VI de su *Viaje de España*, Ponz dice acerca de los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria, Isabel de Francia y el conde duque de Olivares: «todos estos retratos suyos han merecido siempre el mayor aprecio, por la gran imitación del natural que se nota en ellos, por el mucho conocimiento del claroscuro y acertada elección en las actitudes de los caballos». PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., tomo VI, 1776, pág. 31.

57. «... a portrait of a young prince also on horseback, is a beautiful piece: the little cavalier sits upright, and seems proud of his exalted station; but the fixed serious cast of his features betrays the apprehension he feels of his prancing steed». SWINBURNE, H., *Travels through Spain...*, vol. 2, pág. 175.

58. *Ibidem*, págs. 174-175.

59. *Ibidem*, pág. 229.



8. Diego Velázquez
La Venus del espejo, 1649-1651, óleo sobre lienzo, 122,5 × 177 cm. National Gallery, Londres.

de ellos expuestas. Con todo y con eso, los maestros españoles están bien representados en su lista, puesto que junto a Velázquez aparecen Navarrete el Mudo, Claudio Coello y Ribera. Respecto los italianos, tres nombres más al lado de los ya citados: el Veronés, Tintoretto y Correggio.

En el *Travels through Spain* de Swinburne todavía aparece una referencia más a Velázquez cuando el inglés está repasando las colecciones artísticas de algunas familias nobles españolas y señala, en la colección del duque de Alba, una «*charming Venus, by Velásquez*». ⁶⁰ Una obra, la *Venus del espejo* (National Gallery, Londres) (ilustración 8), de la que proporciona la descripción, pero sin ofrecer comentarios.

Por todo lo dicho discrepamos de lo manifestado por Glendinning cuando dice, basándose en parte en las referencias del índice onomástico del libro de Swinburne –referencias por otro lado equivocadas puesto que hay muchas más menciones a pintores en el texto que las que aparecen recogidas en el índice–, que el inglés, aunque entusiasmado por Murillo y Velázquez, «en realidad dedica más espacio a los italianos y a otros pintores extranjeros». ⁶¹

La década de los ochenta del siglo XVIII se inicia con la publicación del *Travels through Spain...* del político irlandés John Talbot Dillon, el primero de los libros de viajes que el autor dedicó a España y el único de interés para nuestro trabajo. Talbot Dillon reconoce en el prefacio que, por el itinerario de su viaje, transcurrido en 1778, le fue de mucha utilidad el *Viaje de Es-*

60. *Ibidem*, pág. 167.

61. GLENDINNING, N., «Aesthetics and Prejudice: Changing Attitudes to Spanish Art», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010, pág. 131.

pañá de Antonio Ponz, aunque las escasas páginas que el irlandés dedica a las Bellas Artes parecen indicar que no fue el arte, precisamente, lo que más le interesó, o bien, como el mismo autor dice a propósito de los cuadros que se encontraban en el Palacio Real de Madrid, evita detenerse en su comentario porque anteriormente otros lo habían hecho por él. De cualquier forma, la traducción que Talbot Dillon hizo de la *Carta de Mengs* –en la que da extensa noticia de las colecciones reales– seis años después que Ponz la incluyera en la primera edición del tomo VI (1776) de su *Viaje*, pondría de manifiesto, cuando menos, su deseo de querer acercarse al público inglés un texto artístico de importancia capital.

Volviendo al relato de su viaje, es al recoger sus impresiones del jardín del Buen Retiro –jardín al que, como a los de las demás residencias reales a las que se refiere, dedica especial atención– cuando Talbot Dillon menciona a Velázquez. Lo hace a propósito de la escultura ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca, de la que dice, siguiendo fielmente a Ponz y aprovechando, tal vez, que ningún otro viajero inglés había incorporado la noticia a sus relatos, que dicha escultura «*was imitated from a picture of Velázquez, sent to Italy for that purpose*».⁶²

Aunque sir John Talbot Dillon visita otras residencias reales –donde se refiere muy brevemente a las obras de pintores como Mengs, Tiziano o Luca Giordano–, algunas iglesias madrileñas, de entre las que destaca la copia de la *Transfiguración* de Rafael conservada en el Convento de Santa Teresa, y también la ciudad de Sevilla, no volvemos a encontrar ninguna otra referencia a Velázquez. Con todo y con eso, lo que podría entenderse como una notoria ausencia debe ser entendido, quizá, como una significativa presencia, pues Velázquez es el único pintor español que aparece citado en su libro.

La elogiada obra del militar, diplomático y espía inglés Alexander Jardine –*Letters from Barbarie, France, Spain, Portugal*– se publica en Londres en 1788 pese a que a la primera estancia de su autor en la península Ibérica se remonta a 1762. En aquel momento como oficial de artillería en el Peñón de Gibraltar y más adelante, entre 1776 y 1779, en misión secreta al servicio de su país, Jardine se vio obligado a permanecer en España durante largas temporadas, lo que le brindó la oportunidad, como él mismo dice en el prólogo de su libro, de «conocer España y algunos otros países mejor que la mayoría de los viajeros».⁶³

El testimonio de Jardine con respecto al arte español o a Velázquez es muy breve, pero no puede despreciarse fundamentalmente por dos motivos: porque su libro se ha considerado uno de los más profundos y completos sobre la España de la segunda mitad del siglo XVIII⁶⁴ y porque sus juicios son extremadamente críticos, sirva de ejemplo su conclusión acerca del monasterio de El Escorial: dados el esfuerzo y materiales empleados, el resultado era decepcionante;⁶⁵ un parecer que iba, además, absolutamente contracorriente.

Jardine, que a su paso por El Escorial y el Palacio Real de Madrid advierte que no pretende entrar en detalles sobre palacios ni tampoco repetir las descripciones preexistentes –de hecho no menciona una sola pintura en todo el libro–, cita a Velázquez una vez, al referirse, muy superficialmente, a las colecciones particulares de Sevilla:

me parece que Velázquez y Murillo deberían situarse junto a los más importantes [maestros] de la escuela italiana, no solo como fieles imitadores de la naturaleza, sino a veces elevándose por encima de ella, en busca de la verdad sublime, especialmente el primero de ellos. Uno parece dignificar la naturaleza, y el otro embellecerla.⁶⁶

62. TALBOT DILLON, J., *Travels through Spain with a view to illustrate the natural history and physical geography of that Kingdom* [...]. Londres: G. Robinson, 1780, pág. 79.

63. JARDINE, A., *Cartas de España* [PÉREZ BERENGUEL, J.F. (trad. y ed.)]. [Alicante]: Universidad de Alicante, 2001, pág. 159 (1.ª ed.: *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal*. Londres: T. Cadell, 1788).

64. GUERRERO, A.C., *Viajeros británicos...*, pág. 74.

65. JARDINE, A., *Cartas de España...*, pág. 304.

66. *Ibidem*, pág. 297.

Jardine, que no especifica, pues, qué obras de Velázquez pudo ver, es tajante a la hora de valorar la figura del pintor español aunque su reivindicación tenga que entenderse, tal vez más claramente que en ningún otro caso, en parámetros italianos.

La estancia del dramaturgo Richard Cumberland en España coincide, prácticamente, con la segunda visita de Jardine. Fue a su llegada a España en 1780, cubriendo una misión diplomática confidencial de no poco alcance –asegurar el acuerdo de paz de su país con España en el marco de la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos–, cuando tuvo su primer contacto con el arte español. La experiencia de aquel viaje, recogida en un libro de memorias que se publicaría un cuarto de siglo después, no es tan importante, en lo que a cuestiones artísticas se refiere, como la publicación de dos obras aparecidas en la misma década de los ochenta: *Anecdotes of eminent painters in Spain during the sixteenth and seventeen centuries; with cursory remarks upon the present state of arts in that Kingdom* y *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the King of Spain's palace at Madrid: with some account of the pictures in the Buen-Retiro*. Aunque ninguna de las dos obras pertenezca al género de la literatura de viajes y a pesar de que en realidad Cumberland es, más que el autor, el coautor de las mismas –la primera es una traducción muy libre, con acotaciones personales, del *Parnaso español pintoresco laureado* de Palomino,⁶⁷ y la segunda se fundamenta en las informaciones que le proporcionó Maella, como el mismo Cumberland reconoce–, las abundantes referencias a Velázquez existentes en ambas obras hacen necesarias un breve comentario. En *Anecdotes* Velázquez ocupa, como no podía ser de otro modo al basarse su autor en Palomino, más páginas que las dedicadas a cualquier otro pintor, mientras que en el *Catálogo de pinturas del Palacio Real*, Cumberland proporciona la descripción –y ofrece sus juicios artísticos– de una serie de obras de Velázquez que anteriormente prácticamente no habían sido mencionadas ni por los viajeros ingleses anteriores ni por los tratadistas españoles. Nos referimos, por poner solo dos ejemplos, tal vez los más significativos, a *Los borrachos* (ilustración 9)⁶⁸ o a la *Fragua de Vulcano*.⁶⁹

67. En más de una ocasión Cumberland corrige algún error de Palomino. Este sería el caso, por ejemplo, del ciclo de pinturas de Murillo dedicadas, según el español, a la vida de David, que se convierten en dedicadas a la vida de Jacob, como efectivamente lo son, en la obra del inglés. Por este motivo el comentario de Ponz en su *Viaje fuera de España* (Madrid: Joachin Ibarra Impresor, 1785, pág. 37) acerca de la obra de Cumberland, que «viene a ser un extracto de las vidas de los pintores de Palomino», no es del todo certero. Por otro lado, esto no significa que la obra de Cumberland no contenga errores, sino todo lo contrario, también los tiene.

68. Sobre *Los borrachos*, una obra a la que no se habían referido ni Pacheco ni Palomino, dice Cumberland: «*A group of Spaniards carousing. These rustic Bacchanalians are evidently sketched from nature: Bacchus is introduced sitting on a cask, putting a garland on the head of a Peasant, who kneels at his feet: On his left hand is a group of five other rustics, one of which holds a goblet of wine, another a can, and another has a leather bag slung across his shoulder, their faces are grotesque and savage, and strongly marked with the Castilian cast of features: On the right hand of Bacchus are two figures attendant upon him; one of these is naked, and sits at his back, leaning on one elbow, and in the other hand holding a narrow-bottomed drinking glass with wide lips; the other is in strong shade in the fore-ground, his face turned from the spectator, in a crouching attitude, embracing a large earthen amphora, which stands on the ground; both these figures are crowned with wreaths of vine; and the God, who has a mantle loosely thrown over his waist, has his whole head covered with a large cluster of broad vine leaves, in a grand and picturesque style: His countenance is strongly charactered in the Moorish or Andalusian cast, with a broad nose, full lips, wide mouth, and black sparkling eyes: The figures are of the size of life. A very capital composition*». CUMBERLAND, R., *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the King of Spain's palace at Madrid: with some account of the pictures in the Buen Retiro*. Londres: C. Dilly-J. Walter, 1787, págs. 35-37. Ponz, anteriormente, había escrito: «otro [cuadro] en que está uno que hace el papel de Baco con diversas figuras que forman una especie de Bacanal» (PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, 1988 [1776], vol. 2, pág. 240), mientras que en la *Carta de Mengs* a Ponz, se dice sobre la misma obra: «En el cuadro del fingido Baco que corona algunos borrachos, se ve un estilo más suelto y libre, con que imitó la verdad no como es, sino como parece» (MENGS, A.R., «Carta de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara de S.M. al Autor de esta obra», en PONZ, A., *Viaje de España...*, vol. 2, pág. 326).

69. Sobre la *Fragua de Vulcano* dice Cumberland: «*The Cyclops are at work, and Apollo is introduced, who is disclosing to Vulcan the intrigues of Venus with Mars. The painter has here chosen a subject, which enables him to display his art in its fullest extent, and he has performed it with consummate address. The effect of light and shade from the reflection of the forge, and the sparks which fly from their hammers, produce a striking effect. The athletic forms and dusky hues of the Cyclops are artfully contrasted with the beautiful proportions and fine tints of Apollo's person: The character of Vulcan is finely conceived, the story well told, and the group disposed with great judgment*» (CUMBERLAND, R., *An accurate and descriptive...*, pág. 38). Ponz, anteriormente, había escrito: «La Fragua de Vulcano con los cíclopes trabajando, y Apolo que llega, al parecer, y le



La falta de alusiones a los textos de Cumberland por parte de los viajeros ingleses que le sucedieron, parecen constatar –como veremos– que a pesar de su significación, no debieron estar a su alcance o bien no fueron tenidas en cuenta. De todos modos, seguramente la obra del inglés sirvió para dar a conocer, con mayor exactitud, la localización del patrimonio artístico español.

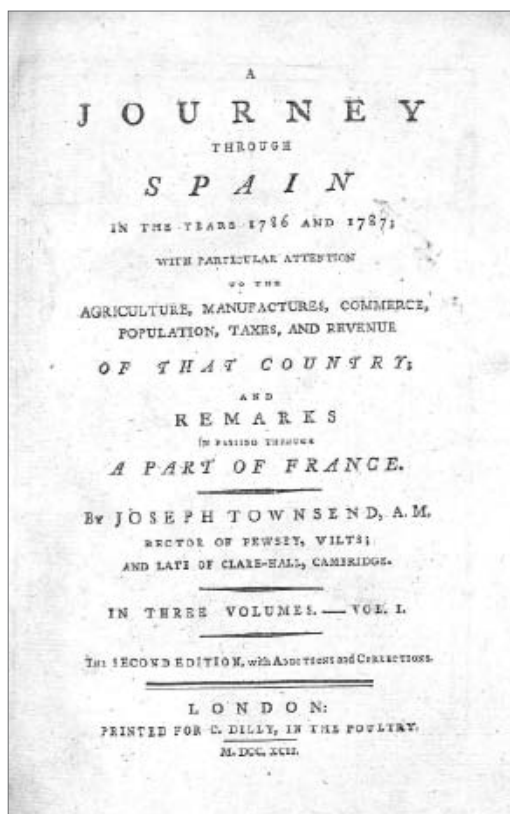
Respecto a lo que Cumberland dice de Velázquez –«*the great luminary of the Spanish school*»– en sus *Memorias*, el nombre del pintor aparece al rememorar su visita a El Escorial, acontecida veinticinco años atrás. De las colecciones custodiadas en el monasterio destaca la *Túnica de José*, la cual, aunque fuese la única obra de Velázquez conservada sería suficiente, dice, «*to rank him the highest in his art*». ⁷⁰ Además de Velázquez, aparecen mencionados Claudio Coello, Tiziano, Rafael y Rubens, cinco maestros que considera de igual categoría aunque puntualiza que, si tuviera que elegir solo dos obras de todas las que pudo ver, estas serían la *Sagrada Forma* del primero y la *Última Cena* del segundo, relegando, por tanto, la tan elogiada

9. Diego Velázquez
Los borrachos,
c. 1629, óleo
sobre lienzo,
165 × 188 cm.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid.

declara a Vulcano el adulterio de Marte con su esposa, Venus» (PONZ, A., *Viaje de España...*, vol. 2, pág. 240), mientras que en la *Carta de Mengs* a Ponz, se dice sobre la misma obra: «Todavía se nota mayor soltura y manejo en el de la Fragua de Vulcano, en donde algunos de los que trabajaban son una perfecta imitación del natural» (MENGS, A.R., «Carta de D. Antonio Rafael Mengs...», pág. 326).

70. CUMBERLAND, R., *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself* [...]. Filadelfia-Nueva York-Charleston: Samuel F. Bradford - Brisban and Brannan - E. Morford, 1806, págs. 248-249.

10. Joseph Townsend
A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787, 3 vols. Londres: C. Dilly, 1792 [1791], portada del vol. 1.



Virgen del pez de Rafael, la obra velazqueña y la *Piedad* de Rubens a un puesto más secundario.

Seguramente la obra más destacada de la segunda mitad del siglo XVIII «tanto por la objetividad y gracia de sus descripciones como por la abundancia de informaciones útiles y observaciones profundas»⁷¹ es *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*, de Joseph Townsend (ilustración 10), un pastor anglicano más interesado en cuestiones científicas que artísticas, que no por ello desaprovechó la oportunidad de contemplar obras desconocidas para la mayor parte de sus compatriotas, las cuales le proporcionaron un gran conocimiento de la pintura española.⁷²

Las referencias a Velázquez aparecen, en el relato de Townsend, agrupadas en tres bloques, a falta de mención alguna al pintor sevillano en El Escorial –de donde solamente cita la *Virgen de la Perla* de Rafael y la *Última Cena* de Tiziano–: el primero, en torno al Palacio Real; el segundo cuando se refiere a las colecciones particulares espa-

ñolas y, el último, a propósito de los lienzos vistos en Sevilla. En la relación de obras del Palacio Real, las cuales están citadas según las estancias donde se podían ver, Townsend menciona, como pertenecientes a la mano de Velázquez: los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV –y los de sus esposas–, el retrato ecuestre del conde duque de Olivares, la *Fragua de Vulcano*, *Paisaje con dos eremitas* –esto es *San Antonio Abad y san Pablo*–, *Argos* –en lugar de *Mercurio y Argos*–, *Las meninas* –reducido su título al de retrato de doña María de Austria⁷³ (Ponz, en su descripción de *Las meninas* sitúa a doña Margarita María de Austria como la figura principal de la misma)– y «cuatro pinturas de gran calidad» en el salón principal de la habitación de la infanta.

Todas estas obras, junto a las debidas a las de los demás pintores presentes en el Palacio madrileño, aparecen mencionadas en un listado que solamente rompe esta condición en dos ocasiones. Una, cuando al referirse a las copias que Rubens hizo de Tiziano Townsend apostilla que aquellas desmerecían los originales; la segunda, cuando llega a los cinco mencionados retratos ecuestres de Velázquez, de los que dice:

Dudo que nunca hayan sido vistos juntos cinco caballos más perfectos y llenos de vida; el de Felipe IV se sale de la tela, y parece tan real que si se colocara en un lugar apropiado estoy convencido de que incluso un ojo agudo podría ser engañado.⁷⁴

71. BLANCO WHITE, J., *Cartas de España* [LLORENS, V. (ed.)]. Madrid: Alianza, 1972, pág. 39 (1.ª ed.: *Letters from Spain*. Londres: H. Colburn, 1822).

72. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1991, pág. 38.

73. No puede referirse al retrato de María de Austria, reina de Hungría y tía de Margarita María porque hasta 1794 estuvo en la colección del duque del Arco (ahora en el Prado) y también porque por la localización que da Townsend del retrato de doña María de Austria coincide con la localización que da Ponz de *Las meninas*.

74. TOWNSEND, J., *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Traducción de J. Portus y prólogo de I. Robertson. Madrid: Turner, 1988, pág. 107 (1.ª ed.: *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. Londres: C. Dilly, 1791).

Más sorprendentes que estas palabras dedicadas a unos retratos que, por otro lado, anteriormente ya habían sido muy comentados por sus predecesores, son las que Townsend escribe como colofón a las colecciones reales:

Lo que se ha dicho tal vez pueda servir para dar una ligera idea de esta inestimable colección. Al verla, inmediatamente advertimos que en lo que se refiere a la imitación de la naturaleza, los pintores españoles no se quedan atrás de los mejores maestros de Italia y Flandes, mientras que a todos supera con mucho Velázquez en el tratamiento de la luz y la sombra y en lo que ha sido denominado perspectiva aérea, que no es más que una determinada manera de combinar estas.⁷⁵

Es sorprendente, como decimos, no solo porque únicamente sobresalga un nombre propio o porque el inglés se sirva de un fragmento de la *Carta de Mengs* –publicada por Ponz⁷⁶ y traducida al inglés, como ya se ha dicho, por Talbot Dillon en 1782– para utilizarlo como conclusión, sino porque al quedar este descontextualizado, modifica por completo su significado original. Es decir, aunque Mengs alabó a Velázquez, no pudo prescindir, como teórico neoclásico que fue, de arremeter contra el naturalismo practicado por el pintor. Por este motivo, dice en las líneas previas al texto citado, los pintores naturalistas no habían sabido elegir lo mejor de la naturaleza y se habían limitado a copiarla como casualmente la habían encontrado. Habían hecho lo mismo que hicieron los poetas cómicos, que se sirvieron del artificio de la poesía sin utilizar ideas poéticas. Unas no demasiado elogiosas palabras, las obviadas por Townsend, que, en cualquier caso, fueron beneficiosas para la fortuna del pintor sevillano.

La siguiente ocasión en la que el inglés cita a Velázquez, lo hace sin apenas énfasis, cuando simplemente afirma haber visto, en la madrileña colección del duque de Alba, una Venus de Velázquez. Más explícito es, en cambio, unas páginas más adelante, al comparar, tras repasar los numerosos lienzos de Murillo presentes en las iglesias de Sevilla, a este con Diego Velázquez. Utilizando, en este caso, a Palomino,⁷⁷ Townsend iguala a ambos maestros en cuanto a imitación de la realidad se refiere, pero mientras que Velázquez fue superior en el claroscuro y uso de la luz, ninguno de los artistas españoles superó a Murillo en ternura y dulzura.⁷⁸

Sirviéndose, muy probablemente, de un episodio narrado también por Palomino,⁷⁹ Townsend establece todavía una ulterior comparación, en este caso entre Velázquez y Zurbarán. Un lienzo de este último representando un cordero que tuvo ocasión de contemplar en la sevillana colección de Arenzana –una de las cinco versiones autógrafas que se conocen del *Carnerito con las patas atadas*–, impresionó tanto a Velázquez, dice Townsend, que este se esmeró en copiarlo, aunque la copia –que el inglés vio en la colección de Bruna– perdió toda su consideración cuando vio el original. Así pues, y aunque fuera en una sola ocasión, hasta un admirador de Velázquez, que es lo que Delenda⁸⁰ considera que era Townsend, priorizó a otro de los maestros de la escuela sevillana que se habían ganado la admiración universal. Velázquez quedaba, pues,

75. *Ibidem*, pág. 110.

76. «los mejores ejemplares [del estilo naturalista] son las obras de don Diego Velázquez; y si Tiziano le fue superior en el colorido, Velázquez lo fue mucho más a este en la inteligencia de la luz, y de la sombra, y de la perspectiva aérea, que son las partes más necesarias a tal estilo» (PONZ, A., *Viaje de España...*, vol. 2, pág. 317). La similitud de ambas citas ya había sido señalada por CRESPO, D., «De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, 11, 2001, pág. 273. La misma cita es similar a la utilizada por Jardine.

77. Palomino dice que después de pintar las pinturas del claustro del convento de San Francisco «dio Murillo en endulzar más la tinta, y aflojar los oscuros; pero con tan extremado gusto, que en esta parte ninguno de los naturales, ni extranjeros le aventajó». PALOMINO, A., *Vidas* [AYALA MALLORY, N. (ed.)]. Madrid: Alianza, 1986 [1724], pág. 291.

78. TOWNSEND, J., *Viaje por España en la época...*, pág. 269.

79. «Un aficionado tiene en Sevilla un borreguillo de mano de este artífice [de Zurbarán], hecho por el natural, que dice lo estima, más de cien carneros vivos». PALOMINO, A., *Vidas...*, pág. 198.

80. DELENDA, O., *Francisco de Zurbarán 1598-1664*, cat. razonado y crítico. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, vol. 1, pág. 343.

parcialmente eclipsado en Sevilla, pero, como hemos visto, brillaba con luz propia al lado de los mejores pintores renacentistas y barrocos de las colecciones del rey.

El hijo único del que fuera alcalde de Londres y poseedor de una de las fortunas más grandes de la Inglaterra previctoriana, William Beckford –quien también se dedicó puntualmente a la política: fue diputado en varias ocasiones en el Parlamento inglés–, dejó escritas sus impresiones de su paso por España en *Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal*. De la visita que hizo al Palacio Real, el día de Nochebuena de 1787, no podemos entresacar opinión alguna de Velázquez porque prácticamente solo tiene palabras para el *Pasmo de Sicilia* de Rafael, una obra, por otro lado, de obligada mención para alguien que formó una colección de arte en la que los maestros italianos del Renacimiento ocupan un lugar preeminente.⁸¹

Respecto a El Escorial, visitado cinco días antes, su opinión es clara: solo vio tres obras «que absorbieron de tal forma mi admiración que me quedó muy poca para admirar una hueste de magníficas obras de Tiziano y otros maestros extremados»⁸² y estas fueron: la *Virgen de la Perla*, la *Virgen del Pez* y la *Túnica de José*. Teniendo en cuenta que en las cartas españolas de Beckford el nombre de Velázquez es –con la excepción de una mención a Maella a propósito de una pintura de la capilla nueva del palacio de Aranjuez– la única referencia a un pintor español, y también el singular y significativo emparejamiento establecido entre Rafael y Velázquez, los elogios referidos a la *Túnica*, «la más conmovedora pintura que conozco, Jacob llorando sobre la prenda ensangrentada de su hijo, la prueba más contundente del genio estupendo de Velázquez plasmada en la más noble obra que ha producido el arte»,⁸³ adquieren un valor que, necesariamente, tiene que sobredimensionarse.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS RELATOS DE LOS VIAJEROS INGLESES DIECIOCHESCOS

De diferente manera al uso que le hubiéramos dado a los libros de viajes ingleses del siglo XVIII si nos hubiéramos ceñido a tratarlos como fuentes historiográficas para el conocimiento de la historia del arte, lo que en parte nos hubiera obligado, por ejemplo, a prescindir de referencias que no hubieran aportado nada de nuevo a lo ya dicho anteriormente, la utilización que en este trabajo se ha hecho de estos relatos, siguiendo cronológicamente el sentido de las palabras escritas en relación con Velázquez sin descontextualizarlas del resto de valoraciones, un matiz que creemos indispensable puesto que en ocasiones es tan significativo lo que sus autores dicen como lo que callan, ha permitido aproximarnos, de una manera particular, a la figura de Velázquez.

El análisis de los textos que nos han ocupado revela, también, algunas otras cuestiones que no aparecen explícitamente, y a las que todavía no nos hemos referido, pero que, en cualquier caso, tienen que ser consideradas. En primer lugar, señalar la excepcionalidad que Velázquez supone sobre el resto de pintores españoles del siglo XVII. Y no nos referimos a su

81. Además de algunas de las obras maestras de Giovanni Bellini (*Agonía en el jardín*, *Retrato del Dogo Leonardo Lore-dan*, y la *Virgen y el Niño*); las dos primeras en la National Gallery de Londres y la última en el The Metropolitan Museum of Art de Nueva York), Filippino Lippi (*Adoración de los Magos*, National Gallery, Londres), Andrea Mantegna (dos tablas representando mujeres ejemplares de la antigüedad, National Gallery, Londres) o Bronzino (*Retrato de Eleonor de Toledo*, National Gallery of Art, Washington), a Beckford también le perteneció el lienzo *Felipe IV con vestido marrón bordado en plata* de Velázquez (National Gallery, Londres). Véase n. 38.

82. BECKFORD, W., *Un inglés en la España de Godoy*. Traducción y prólogo de J. Pardo. Madrid: Taurus, 1966, pág. 104 (1.ª ed.: *Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal*, 2 vols. Londres: Richard Bentley, 1834).

83. *Idem*.

calidad artística sino al hecho de que, en la segunda mitad del siglo XVIII, quien quisiera contemplar sus obras se veía obligado, en mayor medida que en el caso de otros pintores, a hacerlo en el entorno del Palacio Real o de El Escorial. Esta circunstancia podía representar una ventaja para el viajero, ciertamente, pues veía concentradas las principales obras del pintor y no tenía que rebuscar en iglesias y colecciones particulares para descubrirlas, pero podía tener el inconveniente de la restricción de la entrada a los Sitios Reales. En el caso del Palacio Real, por ejemplo, durante los meses en los que el rey y su corte lo ocupaban, esto es, desde noviembre hasta Semana Santa, el acceso era restringido. El resto del año, en cambio, cuando el monarca residía en El Escorial, el Palacio no solamente era relativamente accesible, sino que además podía darse la oportunidad de poder ver un mayor número de cuadros al haberse liberado de sus muros los tapices que parcialmente los cubrían durante los meses invernales.

Tal vez el hecho de que William Beckford comente pocas obras del palacio madrileño, que visita el 24 de diciembre de 1787, estaría relacionado con este particular, aunque también puede ser debido a otros motivos puesto que, en general, sus apreciaciones sobre arte son escasas en todas las cartas en las que recoge su viaje por España. En cambio, no parece tener relación alguna con el impedimento de dejarle ver las colecciones reales porque el rey estuviera viviendo en el Palacio, ya que como el mismo Beckford se encarga de puntualizar

los reposteros [...] habiendo recibido orden expresa de admitirme, me permitieron ir con completa libertad por todas las partes [...] como todas las puertas estaban abiertas, penetré, a través del salón del trono, hasta la misma alcoba del viejo rey.⁸⁴

También a Swinburne y a Cumberland el rey les concedió las máximas facilidades. El primero elogia la predisposición del monarca para que su estancia le resultara lo más grata posible, mientras que Cumberland, en sus memorias, afirma que durante su visita: «*the King was so good as to give orders for any Pictures to be taken down and placed upon the earth which I might wish to have a nearer view of*».⁸⁵ Una apreciación que deja entrever que su visita al Palacio Real no fue, cuando menos, una visita fugaz, como tampoco lo fue la de Richard Twiss, quien empleó un día entero para recorrer las colecciones. Un día, dicho sea de paso, que, a juzgar por las múltiples noticias que proporciona, debió de serle muy provechoso. Más breve –al igual que sus comentarios– fue la visita de Baretti, quien pasó cuatro horas en el recinto real. En este caso, no obstante, del tiempo que dedicó a otros lugares –en la que debió de ser una agotadora jornada, la del 9 de octubre de 1760, visita, en Madrid, la iglesia de los Recoletos, la de los padres de la Merced, la de los Trinitarios y la de las Salesas Reales, además de diversos hospitales y cofradías– se puede deducir que su paso por el Palacio fue, en comparación, más desahogada.

Sobre este particular cabe añadir que, en cualquier caso, no hay una relación directamente proporcional entre los días o las horas que los viajeros emplearon en visitar un conjunto artístico y los comentarios que escribieron al respecto. Tal vez el caso más significativo, en este sentido, sea el de Richard Townsend, quien después de decir, en un muy prometedor párrafo, que «Ningún sitio puede ofrecer más goces que el convento del Escorial a un conocedor de la pintura [...]. Basta decir que durante un mes que allí yo estuve, visité el convento cada día y jamás lo dejé sin pena»,⁸⁶ solamente menciona el título de dos obras.

Dejando a un lado estas cuestiones más anecdóticas y volviendo al tema del Palacio Real, queda por destacar todavía un aspecto que, tal vez más que cualquier otro, pudo determinar la

84. BECKFORD, W., *Un inglés en la España...*, pág. 122.

85. CUMBERLAND, R., *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself* [...]. Filadelfia-Nueva York-Charleston: Samuel F. Bradford - Brisban and Brannan - E. Morford, 1806, pág. 254.

86. TOWNSEND, J., *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Traducción de J. Portus y prólogo de I. Robertson. Madrid: Turner, 1988, pág. 202 (1.ª ed.: *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. Londres: C. Dilly, 1791).

percepción que los viajeros tuvieron de Velázquez, y este no es otro que el emplazamiento que ocupaban sus obras y la manera como estaban expuestas.

Exceptuando el relato de Baretto, seguramente el menos enfático respecto a Velázquez de cuantos hemos analizado,⁸⁷ todos los demás se producen en un momento posterior a la ordenación de las colecciones reales por parte de Mengs. Un pintor al que ya nos hemos referido para ilustrar, paradójicamente, la distancia que le separaba del naturalista Velázquez, pero que en cambio priorizó la exposición de las obras salidas de sus pinceles. La colocación de Mengs –terminada en 1772–, en la que la pintura española del siglo XVII, con Velázquez liderándola, era la escuela más destacada y ordenadamente dispuesta del Palacio,⁸⁸ pudo ser pues, en gran parte, la responsable de vehicular las opiniones de cualquier visitante hasta prácticamente el traslado de las colecciones al Museo del Prado, ya que los cambios que se produjeron con el advenimiento de Carlos IV o durante la ocupación napoleónica, si bien supusieron, en el primer caso, una redistribución de las habitaciones y, en el segundo, una alteración de la función de las salas, no modificaron la esencia del criterio expositivo fijado por el pintor del rey.⁸⁹

Que esto fue así parece confirmarlo, al menos parcialmente, la advertencia de Ponz antes de iniciar la descripción de las colecciones reales en la tercera edición (1793) del tomo VI del *Viaje de España*, donde está contenida. Ponz dice que, a pesar del tiempo transcurrido desde que publicara la primera relación de cuadros –diecisiete años separan la primera de la tercera edición del tomo VI– y de que se habían producido algunos cambios, mantenía la estructura originaria porque los curiosos continuarían hallando las obras de arte en el citado Palacio Real y algunas otras en el Buen Retiro.

Por otro lado, si se compara la primera descripción de las obras del Palacio Real de Ponz (1776) con la descripción publicada por Richard Cumberland (1787) puede constatar que, efectivamente, en lo concerniente a Velázquez, y ciñéndonos solamente a aquellas obras en las que los citados autores adscriben la autoría de las mismas al pintor, las modificaciones son mínimas. En total Ponz cita treinta y ocho obras debidas a Velázquez y Cumberland treinta y cinco. Tres son, por tanto, las obras que el inglés deja de ver: dos enanos, en el Vestidor del rey, y un retrato de la infanta de cuerpo entero en el Comedor del príncipe. Hay también dos lienzos que ocupan un lugar diferente en los dos relatos: la *Coronación de la Virgen*, que Ponz sitúa en el Oratorio del príncipe y Cumberland en el Dormitorio, y el *Dios Marte sentado*, una obra admirada por Ponz en las piezas de paso desde los Cuartos del rey y la reina a la Capilla y por Cumberland en la Pieza de vestir del príncipe.

Sea como fuere, y para cerrar este apartado dedicado a la significación de la colocación de las obras de Velázquez en el Palacio Real, es interesante destacar la opinión de Edward H. Locker, quien ya entrado el siglo XIX, y tras ver los lienzos del sevillano en la residencia del rey, manifestó que «*The merits of this great master cannot be justly valued by those of this Works which have yet reached England*».⁹⁰ Una impresión que tuvo en un momento –a partir de otoño de 1813, que es cuando Locker llega a España como secretario de la flota mediterránea– en que ya habían llegado a Gran Bretaña obras como la *Venus del espejo*, la *Inmaculada Concepción* y el *San Juan de Patmos* (las tres en la National Gallery de Londres), o el *Aguador de Sevilla*, el retrato de un hombre (¿José Nieto?) y *Dos hombres comiendo ante una humilde mesa* (las tres en la Wellington Collection, Londres), además de la *Vieja friendo huevos* (National Gallery of Scotland, Edimburgo). Aunque nada certifica que Locker conociera las citadas pinturas, lo que parece eviden-

87. Lo que en parte puede explicarse por las condiciones en las que Baretto visitó el inacabado Palacio Real: muchas estancias estaban cubiertas por andamios y trabajaban en ellas setecientos hombres a diario, según él mismo nos cuenta.

88. SANCHO, J.L., «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *Description des Tableaux du Palais de S.M.C.* por Frédéric Quilliet (1808)», *Arbor*, 665, 2001, pág. 87.

89. *Ibidem*, págs. 91-97.

90. LOCKER, E. H., *Views in Spain*. Londres: John Murray, 1824, pág. 39.

ciar su comentario es que el Velázquez que se valoraba en aquel momento era el que, de una manera destacada, podía verse en el Palacio Real.

El hecho de que se consideraran más valiosas o más genuinas las obras de Velázquez exhibidas en España que las que se hallaban en Gran Bretaña encuentra también su contrapartida en Murillo. En 1782, después de haber visto en la madrileña colección del marqués de Santiago la serie de la vida de Jacob, Richard Cumberland manifestaba sus dudas acerca de la autoría de cualquiera de las obras del pintor que habían llegado a Inglaterra. Allí, apuntaba, se encontraban las pocas piezas de valor –«*some few single figures*»⁹¹– que se habían extraído de Sevilla, de lo que se puede deducir, tal vez demasiado arriesgadamente, si no fuera porque algunos comentarios realizados respecto a Velázquez van en la misma dirección, que, cuando menos, no era la pintura de género la que más apreciaba el inglés.

Aunque la opinión de Cumberland, pese a ser significativa, no puede extrapolarse a todo el conjunto de viajeros, no podemos obviar algunos comentarios más que, en este sentido, escribió sobre las obras de Velázquez. Así, cuando el inglés resume la impresión que le causaron las obras del pintor que se encontraban en el Vestidor del rey del Palacio Real, donde se encontraban expuestas, entre otras, *Mercurio y Argos*, la *Fragua de Vulcano*, el *Aguador de Sevilla*, *Las hilanderas* o *Los borrachos*, dice que nadie que visitara esta estancia saldría de ella sin sentir un gran respeto hacia el pintor, pero consideraba que todavía había obras superiores de Velázquez en otras habitaciones de Palacio y también fuera de él.⁹² Este sería el caso del *Cristo* del convento de San Plácido y de la *Túnica de José* de El Escorial. Dos pinturas religiosas que eran consideradas mejores que las diversas pinturas mitológicas citadas o que el cercano *Aguador de Sevilla*, unas obras que tal vez parecerían más próximas a la idiosincrasia de un británico.

Al *Cristo en la Cruz* y a la *Túnica de José*, Cumberland todavía les tenía reservadas algunas palabras más en las últimas páginas de la *Descripción del Palacio Real* cuando reivindica, para la segunda, un mejor lugar para ser expuesta que el «miserable agujero» en el que se hallaba en El Escorial y cuando insiste, respecto a la primera, que el viajero se detuviera a contemplarla:

A lover of the art must not omit to visit the Convent of San Placido, if it were only for the purpose of contemplating that wonderful picture of the Dead Christ on the Cross, painted by Velasquez in the year 1638.⁹³

No sabemos hasta qué punto es intencionada esta especial referencia a dos pinturas de Velázquez que no se encontraban en el Palacio Real en una obra que es una descripción de dicho Palacio, pero por este motivo lo señalamos, para advertir que, cuando menos, su autor quiso remarcar la especial consideración que le merecían.

En cuanto a Richard Twiss, es también significativo que de las dieciséis obras de Velázquez comentadas, solamente de dos de ellas, ambas de tema religioso –la *Adoración de los Magos* de la colección de Bruna y el *San Antonio Abad y san Pablo* del Palacio Real–, sean las únicas de las que ofrece una descripción, aunque sea muy breve. Lo mismo sucede, por ejemplo, con las obras de Tiziano de la residencia real que Twiss incluye en su inventario particular. Mientras que pinturas como *Tarquino y Lucrecia* (Fitzwilliam Museum, Cambridge), el *Rapto de Europa* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston) o *Venus y Adonis* (Museo del Prado) aparecen simplemente referenciadas, es el *Adán y Eva* del pintor veneciano la única de la que añade un comentario.⁹⁴ Tratar de explicar los motivos que llevan a Twiss a destacar, especialmente, las

91. CUMBERLAND, R., *An accurate and descriptive catalogue of the several paintings in the King of Spain's palace at Madrid: with some account of the pictures in the Buen Retiro*. Londres: C. Dilly-J. Walter, 1787, pág. 102.

92. *Ibidem*, pág. 40.

93. *Ibidem*, pág. 130.

94. «Adán y Eva, el árbol entre ellos, alrededor del tronco está enroscada la serpiente, con una cabeza de un hermoso joven. Ingeniosa forma de representar la fragilidad de Eva. Este lienzo es de casi ocho pies de lado». TWISS, R., *Viaje por España en 1773* [DELGADO, M. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1999, pág. 107.

pinturas religiosas es entrar en el terreno de la conjetura. No podemos descifrar si fue intencionado o accidental, pero el hecho es que habiendo podido hacer hincapié en la pintura mitológica o de historia no lo hizo. Cabe la posibilidad de que no lo hiciera porque no entendiera exactamente qué se representaba en obras como *Las lanzas* o *Los borrachos*. Los términos con los que se refiere tanto a la primera –«un lienzo [...] que representa un ejército en marcha»– como a la segunda –«Baco con seis de sus compañeros»– parecen indicarlo así. En cualquier caso, lo que sí refleja su elección es que las opiniones que el británico podía tener sobre el culto católico (consideraba absurda la práctica de celebrar misas, muy especialmente aquellas que se pagaban para evitar así el purgatorio a las almas, incomprensible la veneración de las reliquias y su incredulidad ante los múltiples milagros acaecidos es manifiesta) no contagiaron sus apreciaciones artísticas.

En este mismo sentido, también resulta paradigmático que Henry Swinburne, perteneciente a una familia de firmes creencias religiosas católicas, educado en el seminario francés de Lacelle y residente durante gran parte de su vida en los principales países católicos de Europa –Italia o Austria además de Francia–,⁹⁵ tuviera una sensibilidad casi opuesta a la de Twiss. Es decir, cuando Swinburne tuvo la oportunidad, como la tuvo en el Palacio Real, destacó sobre todo la pintura no religiosa, ya fueran retratos o pinturas mitológicas. Evidentemente, en el caso de Velázquez no podía ser de otro modo, pero dejando a un lado al pintor sevillano, al que, como ya se ha dicho, dedica la mayor parte de sus comentarios, entre el resto de las apenas diez obras referenciadas destaca claramente una, la *Bacanal de los andrios* de Tiziano, de la que dice:

a bacchanalian woman lying on her back, asleep; the liquor has diffused a glow over her beautiful face, and her body is divinely handsome; one of the greatest painters of the age has often declared, he never passed before this picture without being struck with admiration. Some boys playing, full of grace and a charming variety of attitudes.⁹⁶

Además, a Swinburne le cuesta comprender cómo algunos «*devout lugubrious events*»⁹⁷ –como la *Flagelación* (actualmente en el Palacio Real, Madrid) y la *Crucifixión* (actualmente en el Palacio Real, Aranjuez) de Mengs– hubieran podido ser elegidos para decorar el dormitorio de Rey. Algo parecido sucede cuando el inglés visita la colección de Alba, de la que aparte de citar los títulos de tres obras –los retratos de Ana Bolena y el duque de Alba y la *Sagrada Familia* de Rafael (la llamada *Virgen de la Casa de Alba*, National Gallery of Art, Washington)– solamente se detiene en dos pinturas: la *Venus del espejo* de Velázquez ya comentada y otra Venus, la de Correggio, aquella en la que se ve a «*Venus giving thee God of Love to be tutored by Mercury*»,⁹⁸ es decir la *Educación de Cupido* (National Gallery, Londres). Nuevamente, pues, como en el Palacio Real, tampoco en la colección del duque de Alba fue la pintura religiosa la que más destacó el tal vez único católico practicante que visitó España de entre los viajeros ingleses incluidos en este trabajo.

Como se ha visto, la mayor parte de los autores cuyos relatos se han analizado conocen y utilizan las fuentes españolas. En cambio, no parece que se dejen guiar por el testimonio de los viajeros ingleses que les precedieron. Sí es llamativo, en cualquier caso, que de todas las obras de Velázquez que los viajeros vieron en el Palacio Real, sobresalgan, en diversas ocasiones, los retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, Margarita de Austria, Isabel de Francia, el príncipe Baltasar Carlos y el conde duque de Olivares. No obstante, no creemos que esta coincidencia sea el resultado de una repetición de informaciones ya proporcionadas por sus com-

95. PÉREZ BERENGUEL, J.F., «La figura de Henry Swinburne y las características de su viaje por España», *Cuadernos dieciochistas*, 9, 2009, pág. 215.

96. SWINBURNE, H., *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Londres: J. Davis, 1787 [1779], vol. 2, pág. 173.

97. *Ibidem*, pág. 175.

98. *Ibidem*, pág. 167.

patriotas, sino que más bien estaría relacionada con la importancia dada a los mencionados lienzos velazqueños por la literatura artística española. En el caso de Twiss y Swinburne, podría tener que ver con el hecho de que ambos eran conocedores –y traductor el primero– del manuscrito copiado por Ponz en el tomo II (1773) de su *Viaje de España* en el que de manera clara su autor –el inglés John Henry– sitúa el retrato del conde duque de Olivares como una obra paradigmática de Velázquez. En el caso de Townsend, fiel seguidor, como se ha visto, de Palomino, este se limitaría a remarcar con sus observaciones, como hizo el cordobés, la importancia de los retratos ecuestres de Velázquez.

Quizá querer señalar con la misma intensidad con la que Francisco de los Santos señaló la *Túnica de José* en su *Descripción de El Escorial*, fue la razón por la cual Clarke, conocedor como ya se ha dicho de la traducción de la citada obra, únicamente destacó el nombre de Diego Velázquez de entre todos los pintores presentes en el Real Monasterio y lo que motivó la mención, por vez primera en la literatura inglesa de viajes, de dicha pintura. Y es que ciertamente, y exceptuando las descripciones de los programas iconográficos de los frescos de Luca Giordano en la escalera principal o las de Pellegrino Tibaldi en la biblioteca, ninguna obra de ningún otro pintor tiene tanto espacio dedicado, en la obra del jerónimo, como la *Túnica de José*. Se le acerca, en la misma sala de Capítulo Vicarial donde se hallaba expuesta, la *Religión socorrida por España* de Tiziano –a la que dedica largos párrafos para explicar básicamente la compleja iconografía de la alegoría–, pero no hay otro pintor, aparte de Velázquez, del que se ofrece una reseña biográfica en la que, enalteciendo la relación del pintor con el rey al que sirvió, y su papel respecto la configuración de las colecciones artísticas de El Escorial y el Palacio Real, quede certificada su absoluta excepcionalidad.

En sentido contrario, y como decíamos unas líneas más arriba, los viajeros ingleses no tuvieron demasiado en consideración los relatos que sus compatriotas habían dejado escritos tras sus viajes. Aunque estuvieron a su alcance y los leyeron –Twiss y Jardine, por ejemplo, citan a Baretty y a Clarke; este último, a su vez, es citado por Beckford mientras que Swinburne es utilizado por Townsend, quien probablemente también había leído a Talbot Dillon, unas referencias que a veces han sido interpretadas erróneamente–,⁹⁹ esta lectura no comportó la recopilación de datos para ser cotejados, ni estuvo acompañada de la voluntad de completar lo que se había dicho, al menos en materia artística, como sí sucedería en el siglo XIX. Una obra como *Las lanzas*, difícilmente ignorable, aunque solo fuera por su tamaño, solo es mencionada por Twiss –quien, por otro lado, parece que no tuvo curiosidad, o la pericia, de identificar al *Agua-dor de Sevilla* de entre los cuadros de Velázquez del Palacio Real, pese a que en la obra de Norberto Caimo por él conocida, dicha pintura apareciera como la única citada de entre las

99. Así García-Romeral afirma [GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C., «El viajero anglosajón por España. De la curiosidad al conocimiento», en MEDINA, C.; RUIZ MAS, J. (eds.), *El bistori inglés. Literatura de viajes e hispanismo en lengua inglesa*. Jaén: Universidad de Jaén, 2004, pág. 133] que «Twiss utiliza como referencia a Baretty para referirse a los edificios públicos y colecciones de cuadros singulares, como la del Palacio Real». En realidad, lo que dice Twiss (TWISS, R., *Viaje por España...*, pág. 107) acerca de Baretty, justo antes de iniciar su inventario de la colección de pintura del Palacio Real es lo siguiente: «ninguno de los autores o compiladores estuvo nunca en este lugar, con la excepción del Sr. Baretty [y añadiendo un muy interesante comentario, continúa] la siguiente relación la escribí en el mismo lugar, habiendo previamente conseguido que un pintor español me acompañase y me ayudara». Como ya se ha visto, es imposible que Twiss siguiera a Baretty en la descripción que ofrece de las pinturas del Palacio Real porque el anglo-italiano se limitó a citar unas pocas obras. Sobre la repercusión que podía tener en el viajero inglés de este momento la lectura previa de los relatos que habían escrito sus predecesores, y ciñendonos solamente al ámbito artístico, Consol Freixa ha señalado que, frecuentemente, los autores se contradicen entre sí, demostrando que una cosa es que el viajero precedente pudiera marcar al siguiente los lugares a visitar y otra muy distinta es que unos y otros se copiaran mutuamente. En este sentido, cabe destacar, por ejemplo, que mientras que Clarke es del parecer que el palacio del Pardo es «una mansión indiferente para un caballero inglés», Baretty asegura haber visto pocas mansiones inglesas tan grandes, calificando su situación de romántica en medio de bosques, y cuya caza era el principal atractivo del lugar. Ambos vuelven a contradecirse de nuevo, esta vez a causa del palacio y los jardines de Aranjuez que a Clarke no le parecen extraordinarios a pesar de que reconozca: «sin embargo hay algo de alegre y refrescante en este lugar tan frío y sombreado» (FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar*. Barcelona: Serbal, 1993, pág. 107).

debidamente a Velázquez,¹⁰⁰ mientras que *Las hilanderas* únicamente aparece mencionada en la obra de Swinburne, por poner solo algunos de los ejemplos más significativos. Clarke, por su parte, menciona el retrato de Felipe IV de El Escorial, una obra que probablemente pudo incluir en su relato gracias al interés que manifestó por los manuscritos,¹⁰¹ el cual le llevaría a permanecer en la biblioteca el tiempo suficiente no solo para poder consultarlos sino también para citar una pintura que ni siquiera está recogida en la minuciosa descripción de El Escorial de Francisco de los Santos y tampoco, pues, en la traducción inglesa de 1760.¹⁰² Un retrato en el que nadie más repararía hasta que lady Holland lo citara en su libro de viajes ya iniciado el siglo XIX.¹⁰³

La inexistencia de referencias a la obra de Cumberland, la cual aporta, como se ha visto, unas descripciones y unos juicios críticos sobre algunas obras de Velázquez que apenas habían sido comentadas por nadie anteriormente, ni por los tratadistas españoles ni, mucho menos, por los ingleses, demuestra también que los ingleses, en general, no siguieron a sus compatriotas. Ninguno de los viajeros británicos que iniciaron su viaje pudiendo haber hecho acopio de las obras publicadas por Cumberland –Townsend o Beckford, sin ir más lejos– se refieren a ellas y tampoco lo hicieron autores como George Whittington, quien durante su viaje por España a principios del siglo XIX, y pese a citar –por poner solo un ejemplo– *Los borrachos* en su descripción de las obras del Palacio Real, no tuvo en cuenta el largo párrafo que Cumberland había dedicado a la obra.

CONCLUSIÓN

Del repaso de todos los relatos analizados se puede concluir que si bien es cierto que los viajeros ingleses del Setecientos ofrecieron una paleta relativamente restrictiva de toda la gama cromática que el arte de Velázquez brindaba y que a menudo centraron insistentemente sus comentarios en unos pocos cuadros, también lo es que, en muchas ocasiones, tanto las reveladoras referencias a algunas de sus obras como el hecho de que el nombre del pintor sevillano fuera el único mencionado en sus relatos o que los logros de Velázquez se sitúen en paralelo a los de Rafael, despejan cualquier duda acerca del carácter innovador de sus percepciones y de la consideración que les merecía el pintor.

Por otro lado, y aunque en este trabajo no se pretendía analizar la repercusión que estas obras pudieron tener en el ámbito europeo, es indudable que su testimonio fue crucial para la

100. Norberto Caimo estuvo en España en 1755, y publicó el primer volumen de los cuatro que contenían el relato de su viaje en 1761 (véase n. 29). Twiss explica que conoció al jerónimo en Roma en 1769 y que fue en ese momento cuando le obsequió con su libro, el cual es descrito por el británico, volumen a volumen, a propósito del palacio de San Ildefonso (Twiss, R., *Viaje por España...*, pág. 77). En España, más que el original, se conoció la traducción francesa de De Livoy publicada por J.P. Costard en París en 1772. Sobre la mutilación y las tergiversaciones que sufrió la obra de Caimo, véase GARCÍA DÍAZ, N., «La recepción de las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* de Norberto Caimo: revisiones necesarias», *Cuadernos de Estudio del siglo XVIII*, 191, 2000, págs. 143-182. El *Aguador* aparece citado en el inventario del Palacio Real de 1772. Ponz lo cita, también, en ese mismo emplazamiento (1776). Anteriormente se encontraba, no obstante, en el Buen Retiro, donde Caimo lo vio en 1755.

101. El mismo Clarke afirma que insistió mucho para poder verlos y añade que, mientras los consultaba, tomaba notas y comprobaba datos. Y es que Clark, que hablaba perfectamente latín, se había doctorado en el St. John's College de la Universidad de Cambridge, al igual que su padre, William Clarke. Este no fue solo un gran conocedor de la Antigüedad clásica, sobre todo de la romana, sino que hizo más de una aportación interesante; así, por ejemplo, escribió un manuscrito, «The Antiquities of the Cathedral of Chinchester», que Alexander Hay incluyó en su *The History of Chinchester* (Chinchester-Londres: J. Seagrave-Longman and Co. Pater-Noster-Row, 1804, págs. 408-415), y también las anotaciones de una nueva edición del Testamento Griego, la publicada por William Bower en 1763.

102. Véase n. 36.

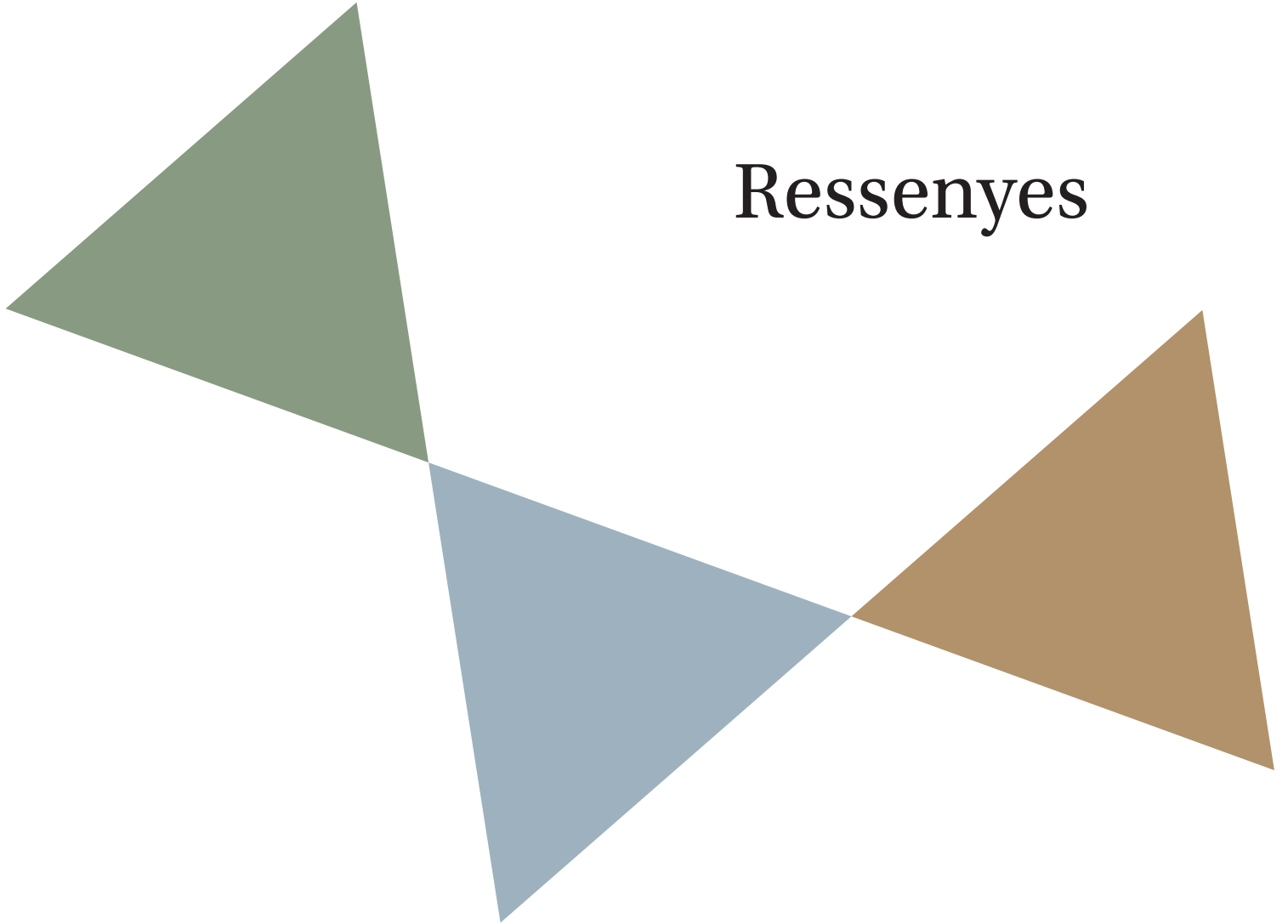
103. Véase n. 38.

proyección internacional de la pintura barroca española en general y para la de Velázquez en particular. En este sentido, merece la pena recordar que en España los grabados fueron muy infrecuentes hasta los primeros años del siglo XIX –en 1789 la Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios cesó su actividad solo ocho años después de haberla iniciado– y que las copias, aunque presentes, no gozaron de la popularidad que tuvieron en los países por los que transcurría el *Grand Tour* –de hecho no se generalizaron hasta bien entrado el siglo XIX, cuando la finalización de la Guerra de la Independencia y las consecuencias de la desamortización provocaron la llegada masiva de turistas y la existencia de un nutrido grupo de artistas que se vieron abocados a las copias para poder subsistir.

Es, pues, en el último tercio del XVIII cuando la difusión que se pudiera hacer de Velázquez a partir de la literatura de viajes podía tener una significación crucial. Con la apertura al público de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1817) y la creación del Museo del Prado con las colecciones reales (1819), los viajeros del siglo XIX, apoyados en el sólido respaldo del testimonio de sus predecesores, propondrán reivindicaciones genéricas y radiografías exactas de los pintores españoles del siglo XVII, Velázquez incluido. Se producirán entonces unos comentarios mucho más profesionalizados, más atentos, más precisos –aunque no exentos de prejuicios estéticos camuflados bajo el aparente entusiasmo–,¹⁰⁴ que, en cualquier caso, reflejarán un ascenso, en aquel momento ya imparable e incuestionable, de la valoración de la obra de Diego Velázquez.

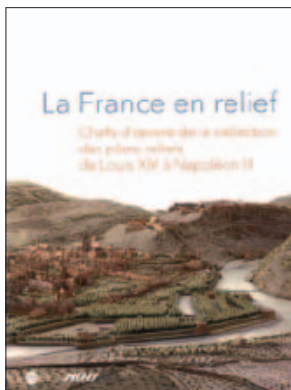
104. GLENDINNING, N., «Aesthetics and Prejudice: Changing Attitudes to Spanish Art», en GLENDINNING, N.; MACARTNEY, H. (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920*. Woodbridge: Tamesis, 2010, pág. 131.

Ressenyés



*La France en relief.
Chefs d'œuvre
de la collection des
plans-reliefs
de Louis XIV
à Napoléon III*

Grand Palais, París
18 de enero - 17 de
febrero de 2012
Comisarios: Éric Deroo,
Max Polonovski
e Isabelle Warmoes



JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN¹

Solo un mes de plazo para poder contemplar una exposición que mostró una «pequeña» parte de los fondos conservados en el Musée des Plans-reliefs de París, sito en el Hôtel des Invalides. Es esta una colección única en el mundo, tanto por su cantidad y calidad como por el amplio periodo de tiempo en el que sus maquetas fueron realizadas, a partir de 1668, durante el reinado de Luis XIV, hasta la época imperial, en 1873.²

El propio montaje museográfico permanente de los Invalides es ya, de por sí, espectacular e interesante.³ Sin em-

1. La primera parte del presente texto ha sido redactada con anterioridad a las elecciones a la presidencia de la República Francesa, durante la celebración de la exposición. Para evitar la anacronía y la obsolescencia del tiempo verbal originalmente utilizado con respecto al texto elaborado tras su conclusión, hemos optado por «sincronizarlo» en su totalidad, lo cual ha comportado el uso del pasado en toda su extensión. Puesto que algunas de las reflexiones expuestas más adelante han sido introducidas tras la elección del candidato socialista François Hollande como presidente de la República, dicha circunstancia ha permitido exponer ciertas ideas con una mayor perspectiva «histórica».

2. Sobre la colección de maquetas conservada en el Hôtel des Invalides, véase *Catalogue-Guide du Musée des Plans-reliefs (Hôtel national des Invalides)*. París: Service Géographique de l'Armée, 1928; BAILLARGEAT, R., *Le Musée des Plans-reliefs*. París: Musée de l'Armée, 1975; BRISAC, C., *Le Musée des Plans-reliefs. Hôtel national des Invalides*. París: Pygmalion, 1981; GÉRARD, C., *Description of the tomb of Napoleon the first and of the gallery of the plans in relief of fortified places*. París: Cosson, 1863; GRIGNANARD, J., *Musée des Plans-reliefs*. París: Musée des Plans-reliefs, 1972 [1968]; ROTHROCK, G.A., «The Musée des Plans-reliefs», *French Historical Studies*, 2, 1969, págs. 253-256. Y finalmente WARMOES, I., *Le Musée des Plans-reliefs. Maquettes historiques de villes fortifiées*. París: Patrimoine - Centre des monuments nationaux, 2012 [1997].

3. Los criterios museográficos para la exposición de las piezas han ido cambiando a lo largo de la historia de la colección. En los últimos treinta años, las iniciativas para su replanteamiento y mejora han conducido a sendas propuestas de prefiguración. Véase al respecto ALLIX, G., «Le Musée des Plans-reliefs espère sa réanimation aux Invalides», *Le Monde*, 20 de abril de 2008, pág. 20; FAUCHERRE, N.; FREMONT, C., *Un Nouveau musée*. París: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1983; HAMMAND, M.; VERNIN, M., *Musée des Plans-reliefs. Pré-programme muséographique et muséologique*. París: Communication, Études et Recherches, 1987. Y finalmente ROBERT, J-P., «Une et indivisible. La collection des plans-reliefs», *L'Architecture d'aujourd'hui*, 313, 1997, págs. 30-33.

bargo, en el caso que nos ocupa, las circunstancias políticas por las que pasaba Francia en los momentos en los que estuvo abierta la exposición en el Grand Palais (la inminencia de un proceso electoral) y la crisis económica global (que también afecta notablemente al país galo) llevaron a su entonces presidente Nicolas Sarkozy a incentivar con especial ímpetu la organización de una exposición que iba más allá del estricto interés histórico y patrimonial.⁴

Bien es sabido que en fases críticas –en este caso tanto el descalabro del sistema capitalista mundial como el hastío social generalizado ante la inmoralidad del poder político– una vía de unión popular como respuesta a dichos fenómenos se abre con la expresión del espíritu nacionalista, en diferentes niveles. Y esto es lo que ha ocurrido en el panorama francés previo a los comicios electorales. Francia nunca ha dejado de manifestar su alto grado de conciencia nacional. Entre los objetivos de la exposición *La France en relief* (atención al doble sentido de la expresión: la importancia de Francia y su representación territorial a escala) destacan explícitamente el «esclarecimiento del debate en época moderna entre frontera natural y frontera política» (extensible, naturalmente, a la época contemporánea) y la «relación espacio/urbanización/territorio/fronteras en la formación de la idea de nación y sus múltiples evoluciones». Tal como indica Isabelle Warmoes, comisaria asociada de la muestra,⁵

Cette exposition a été voulue dans l'urgence pour accompagner la création au 1^{er} janvier 2012 de l'établissement public de la Maison d'histoire de France, grand projet de Nicolas Sarkozy. Il y a eu la volonté de créer une exposition, conçue comme un «événement populaire», pour accompagner cette création. Pour rendre accessible l'Histoire et les collections historiques au plus grand nombre.

Ha sido esta, pues, una exposición que interesaba no solo a aquellas personas especialistas o aficionadas a los

4. Véase, entre otros, el material propagandístico e informativo existente en la red: la página institucional de la Maison d'histoire de France sobre *La France en relief* en <http://lafranceenrelief.maison-histoire.fr/>; el breve anuncio publicitario sobre *Les Plans-Reliefs au Grand Palais* en <http://www.youtube.com/watch?v=mRKlhAqiekw>, y el vídeo sobre *Les plans-reliefs au Grand Palais* en <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=CMF-jC7P-rU>; la *Présentation de l'exposition «La France en relief»* en <http://www.youtube.com/watch?v=l8o5fGdrmlU&feature=relmfu>; la *Soirée d'inauguration de l'exposition «La France en relief»* en <http://www.youtube.com/watch?v=fO5deA8a8sw>; *L'histoire des plans-reliefs* en <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=CoxExHT-tvA>; *Les chiffres de l'exposition* en <http://www.youtube.com/watch?v=WHJu-W-7tl&feature=relmfu>; otra producción sobre *Les coulisses de l'exposition «La France en relief» au Grand Palais: La logistique de l'exposition* en <http://vimeo.com/35511609>; *Le montage d'un plan-relief* en <http://www.youtube.com/watch?v=KLhkUZxaKvY&feature=related>; *La restauration des plans-reliefs* en <http://www.youtube.com/watch?v=bC4RkmEltg&feature=related>; pero, sobre todo, la visión global institucional de *Making-of de l'exposition «La France en relief» (version complète)*, producida por el ECPAD (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense) en http://www.youtube.com/watch?v=L-9J6_-Ejr8, así como la valoración a posteriori: *Bilan de l'exposition «La France en relief»* en http://www.youtube.com/watch?v=rTBMHoXY_K8&feature=channel&list=UJL.

5. La información proporcionada por Isabelle Warmoes citada en esta reseña ha sido obtenida de forma personal.

temas históricos, geográficos, etc., sino también al ciudadano francés en general. Y ello se demuestra observando la propia producción del evento cultural y la respuesta popular, con una gran afluencia de público, de toda edad y condición. Según la comisaria de la exposición, el éxito ha sido rotundo, puesto que «il y a eu 140.000 visiteurs, ce qui est vraiment beaucoup, pour seulement quatre semaines d'ouverture, avec fermeture au public le mardi; et même avec le froid terrifiant, les gens sont venus très nombreux».⁶ De ellos, el 6,7 % correspondió a público no francés.

El marco físico elegido fue la nave del Grand Palais parisino. Las dimensiones de las piezas expuestas requerían algo así, y su disposición espacial condicionó la forma en la que estas han tenido que ser ubicadas en la impresionante escenografía arquitectónica de este amplio palacio, el cual suele albergar grandes exposiciones temporales. El resultado contrastaba claramente con el ambiente intimista, recogido e incluso misterioso que presenta su lugar habitual de exposición, el Musée des Plans-reliefs.

En el Grand Palais, sin la posibilidad de compartimentar fácilmente espacios para crear ese estado de concentración que requiere la contemplación de cada pieza y su material informativo, la sensación del visitante era de menor empatía con aquellas, a la vez que la monumentalidad del edificio desbordaba los sentidos del visitante. Por otro lado, la presencia de luz solar directa a través de las grandes superficies acristaladas de la nave impedía sacar provecho en su totalidad de la iluminación artificial específica instalada para la ocasión, la cual, a su vez, fue de gran envergadura.

Tal como indicamos más arriba, *La France en relief* tuvo unos objetivos clave definidos claramente en los propios paneles explicativos. Además de los ya citados en términos ideológicos sobre la fijación de las fronteras (la polémica entre lo natural y lo político) y el papel de las propias ideas espaciales, territoriales y «urbanísticas» en la construcción y la evolución del concepto de nación, los comisarios hicieron especial hincapié en reivindicar el valor excepcional de las maquetas, en sí mismas y como transcripción a escala del papel de las plazas fuertes en la estructuración de las fronteras francesas, así como en mostrar de forma comprensible la evolución de las fronteras metropolitanas, quedando excluidas las coloniales.⁷

6. Véase *L'exposition «La France en relief» vue par les visiteurs* en <http://www.youtube.com/watch?v=fmw8TRwqkxI&feature=related>. También los blogs cibernéticos plasmaron algunas valoraciones sobre el evento cultural. Como muestra véase <http://www.paperblog.fr/5425665/plans-reliefs-les-limites-de-la-france/>, <http://www.paperblog.fr/5324856/exposition-la-france-en-relief-au-grand-palais/>, y http://www.lepoint.fr/culture/sous-le-signe-de-l-hexagone-18-01-2012-1420785_3.php.

7. Un precedente inmediato lo constituyó la exposición sobre *Napoléon III et l'Italie*, celebrada entre el 19 de octubre de 2011 y el 15 de enero de 2012 en el Musée de l'Armée, Hôtel des Invalides, París. En ella se conmemoró el 150.º aniversario de la *Unità* italiana en 1870, poniendo especial énfasis en las relaciones militares y diplomáticas entre Francia e Italia. Un elemento destacado de dicha muestra fue la maqueta de Roma, elaborada por los ingenieros militares franceses en torno al sitio de Roma de 1849. Véase *Exposition «Napoléon III et l'Italie»: le plan-relief de Rome, une pièce exceptionnelle*. mov en <http://www.youtube.com/watch?v=HDIZzbc2E7o>. Podrían ser citadas numerosas exposiciones donde la representación gráfica y en relieve del

La propia contraportada del catálogo sintetiza sin ambigüedades estas reflexiones:

Seize maquettes sont ici présentées, choisies parmi les plus spectaculaires [...], ces plans-reliefs, chefs-d'œuvre esthétiques et techniques, ont été fabriqués à partir de relevés précis exécutés sur le terrain: les moindres détails sont l'exact reflet de la réalité. Défiant les siècles, ils nous offrent aujourd'hui une vision majestueuse et immobile d'une France disparue et transformée, qui alimente notre réflexion sur l'histoire nationale et l'histoire locale, et sur les notions d'espace, de frontière et de territoire.⁸

Es importante, de nuevo, recalcar este énfasis en el sentido nacional, el cual, *avant-la-lettre*, se ofrece en esta muestra como aperitivo a la puesta en marcha de la Maison de l'histoire de France, institución creada para la difusión de la historia francesa que funcionará oficialmente a partir de 2015.⁹ Dicha iniciativa es producto del interés gubernamental por reforzar los valores de Francia en el propio país y en el mundo. Amparada por el Ministerio de Cultura y Comunicación, ha sido realizada particularmente por la Association de préfiguration de la Maison de l'histoire de France y la Réunion des musées nationaux, a través del Grand Palais y del Musée des Plans-reliefs. La exposición ha servido también de plataforma divulgativa o publicitaria para otros patrocinadores: el Institut Géographique National, el ECPAD (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense), Google (con su proyecto *Liquid Galaxy*) y la empresa de construcción Saint-Gobain (con la aportación de material de cristalería, de gran protagonismo en el montaje).

La estructura material de la exposición quedaba definida en torno a un gran mapa topográfico de la Francia continental y Córcega, «la carte de l'État-Major en 1:40.000, une oeuvre cartographique majeure, présentée pour la première fois en totalité»,¹⁰ dispuesto sobre el pavimento del Grand Palais tras la entrada al recinto. En él, marcadas con sendos

territorio ha sido la protagonista, tanto de carácter general como local. Destacamos, a través de la publicación de sus respectivos catálogos: *L'Expression cartographique du relief. Exposition cartographique internationale*, 1961, Bibliothèque Nationale, París. París: Bibliothèque Nationale, 1961; *Plans en relief. Villes fortes des anciens Pays-Bas français au XVIII^e siècle*, cat. exp., enero-octubre de 1989, Musée des Beaux-Arts, Lille. Lille: Musée des Beaux-Arts, 1989; *Images d'une ville. Besançon, des cartes anciennes aux images sur écran*, cat. exp., 17 de marzo - 26 de abril de 1993, Musée du Temps, Palais Granvelle, Besançon. Besançon: Musée du Temps, 1993; FIQUET, N.; LE BLANC, F.-Y., *Art de se défendre, de la réalité aux plans*, junio de 1999, Place Forte de Brouage, Halle aux Vivres. Hiers-Brouage: Centre européen d'architecture militaire, 1999; GERMAIN-DONNAT, C.; PERNOT, J.-F.; RICCIOLI, J.-L. (coords.), *Portraits de villes (plans-reliefs, la conquête de l'espace)*, cat. exp., 5 de abril - 29 de julio de 2001, Palais des Beaux-Arts, Lille. París: Réunion des musées nationaux, 2001. Y, finalmente, PROST, P., *Les Forteresses de l'Empire. Fortifications, villes de guerre et arsenaux napoléoniens*, cat. exp., 1991, Musée des Plans-reliefs, París. París: Moniteur, 1991.

8. DEROO, É.; POLONOVSKI, M.; WARMOES, I. (coords.), *La France en relief. Chefs d'œuvre de la collection des plans-reliefs de Louis XIV à Napoléon III*, cat. exp., 18 de enero - 17 de febrero de 2012, Grand Palais, París. París: Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2012, contraportada.

9. Véase <http://www.maison-histoire.fr>.

10. Véase BARDIN, L.-I., *Extrait de la carte de l'État-Major. Registre C*. París: Kaepelin, 1855. Véase también *La carte d'État-Major*

círculos, aparecían indicadas las localidades cuyas maquetas estaban presentes en la muestra. El esquema es simple: previas al plano topográfico surgían la sala introductoria y la zona de salida (con el material bibliográfico y audiovisual a la venta, así como recursos informáticos de carácter lúdico, a modo de *souvenir*), ambas flanqueando la entrada principal. El conjunto de las maquetas quedaba dispuesto alrededor del susodicho mapa, ocupando el espacio de las tres «naves» que conforman el Grand Palais. Siguiendo el espíritu didáctico, sin ninguna parafernalia innecesaria y recurriendo a variados medios de información –desde rudimentarios telescopios de poca movilidad hasta códigos QR para dispositivos móviles–, la introducción presentaba, en términos lógicos, el contenido que podía verse inmediatamente después: información sobre la colección real –luego imperial– de maquetas, instrumentos y materiales originales para su fabricación, así como reproducciones de fragmentos de tratados e ingeniería militar donde podía observarse el proceso de castrametación que condujo a la confección de los planos en relieve y el diseño de la estructura de carpintería para soportar estos.

En esta primera fase expositiva la idea de construcción nacional era protagonista, con un montaje de vídeo donde (de forma excesivamente veloz) podía conocerse la transformación de alguna de las fronteras francesas desde el siglo XVI hasta el siglo XX, la configuración del llamado *hexagone* francés.¹¹

El planteamiento conceptual y de montaje era resueltamente pedagógico. Junto a las grandes maquetas (un total de 16) aparecían los característicos paneles explicativos y el material audiovisual diverso que permitía aproximarse al objeto expuesto desde diferentes actitudes y argumentos. Los responsables de la muestra habían considerado oportuno presentar las leyendas explicativas de los paneles en francés, inglés e italiano. Aun a sabiendas de la complicación que ello supondría, no habría estado de más la presencia de las lenguas alemana, holandesa y castellana, en referencia a las monarquías y estados que tuvieron un papel relevante en la historia de dichas fronteras, máxime teniendo en cuenta el argumento principal de la exposición. Sin embargo, es sorprendente que la frontera pirenaica quedara excluida de la muestra, lo cual explica la ausencia de textos en lengua española. Isabelle Warmoes justifica esta ausencia argumentando que

la frontière espagnole n'a pas été présentée, pas plus que l'Atlantique ou la Méditerranée, pour des raisons très simples: nous ne voulions pas dépouiller le musée des maquettes exposées en permanence dans la galerie, ou bien de dépouiller le Musée des Beaux-Arts de Lille des villes du Nord. C'était trop compliqué,

du XIX^{ème} siècle, en <http://www.youtube.com/watch?v=WPz0a4mFs6k&feature=relmfu>.

11. Véase en detalle la evolución de las fronteras alpina y septentrional, respectivamente: *Évolution de la frontière du Nord* en <http://www.youtube.com/watch?v=p7707z35kDE&feature=relmfu> y *L'évolution de la frontière des Alpes* en <http://www.youtube.com/watch?v=0CDd8j-IeSI&feature=relmfu>. Véase también la versión «muda» colocada por la *Maison d'histoire de France* en la web bajo el título *L'évolution des frontières de la France*: <http://www.youtube.com/watch?v=8nhfAbGOv4&feature=relmfu>.

encore plus coûteux. Et l'idée n'était pas de présenter la totalité de la collection dans l'exposition. Il y avait un discours, mais à travers une sélection d'œuvres, en réserve depuis longtemps.

Efectivamente, las maquetas escogidas corresponden a los territorios que delimitan Francia al este, al norte y en su franja costera atlántica septentrional. Se ha descartado la costa mediterránea (con lugares estratégicos como Toulon) y también toda la frontera pirenaica (de la cual se conservan en los Invalides interesantes maquetas, de menor formato, como Bayona, Vilafranca de Conflent, Perpiñán y Roses, entre otras). A nuestro entender es esta una laguna técnica difícilmente explicable en términos históricos e ideológicos, la cual, evidentemente, ha dependido de razones que van más allá de lo estrictamente museográfico.

La estructura temática de *La France en relief* manifiesta, pues, un argumento claramente territorial y político.¹² Esta «*représentation cartographique du territoire*» quedaba dividida en cuatro sectores correspondientes a la frontera alpina (Les Alpes), la oriental (Les frontières de l'Est), la de los Países Bajos (Le Nord) y la Atlántica (Les côtes). Cierto es que la selección resultaba absolutamente espectacular gracias a las propias características monumentales de las

12. El componente ideológico de los planos en relieve como factor de una cultura política a lo largo de la historia se halla en la génesis de su aparición institucional, y ha constituido uno de los argumentos más estudiados en torno al tema de las maquetas que representan el territorio y todos los elementos que integra la topografía (orografía, núcleos urbanos amurallados, fortificaciones, botánica, etc.). Véase, entre otros: BEAUCOUR, F.-E., *Napoléon et les plans en relief*. Levallois: Centre d'études napoléoniennes, 1990; Colección Centre d'études napoléoniennes, 22; BELHOSTE, B.; CHATZIS, K., «From Technical Corps to Technocratic Power. French State Engineers and their Professional and Cultural Universe in the First Half of the 19th Century», *History and Technology*, 3, 2007, págs. 209-225; BOUSQUET-BRESSOLIER, C. (coord.), *Le paysage des cartes. Genèse d'une codification, Actes de la 3e Journée d'études du Musée des Plans-reliefs*, 19 de noviembre de 1998, Hôtel des Invalides, París. París: Musée des Plans-reliefs, 1999; BÜRGI, A., *Europa Miniature. Die kulturelle Bedeutung des Reliefs, 16-21. Jahrhundert*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2007; DELKESKAMP, F.W.; IMHOF, E., *Malerisches Relief des klassischen Bodens der Schweiz nach der Natur gezeichnet und radiert. Die Delkeskamp-Karte Topographisch-künstlerisches Bild der Urschweiz aus den Jahren 1830-1835*. Dietikon: Verlag Bibliophile Drucke von Josef Stocker, 1978; FAUCHERRE, N., «Note sur Louvois et les plans en relief», *Histoire, économie et société*, 1, 1996, págs. 123-124; FERRAND, F., «Vauban et les Plans-reliefs», *Journal Français*, 3, marzo de 2007, pág. 13; MUÑOZ CORBALÁN, J.M., «I plastici e la difesa del territorio spagnolo al tempo di Carlo III. Fallimento e mancata assimilazione del modello francese», en DE MARCO, A.; TUBARO, G. (coords.), *Castelli e Città Fortificate. Storia-Recupero-Valorizzazione*. Fagnana-Udine: Stampa Graphis - Università degli Studi di Udine - Istituto di Urbanistica e Pianificazione, 1991, págs. 652-658; MUÑOZ CORBALÁN, J.M., «La "Colección de Relieves de las Fortificaciones del Reino". Essai d'organisation du Cabinet de Plans-reliefs en Espagne pendant le règne de Charles III», en CORVSIER, A. (dir.), *Actes du Colloque International sur les Plans-reliefs au passé et au présent*, 23, 24, y 25 de abril de 1990, Hôtel National des Invalides, París. París: SEDES, 1993, págs. 181-194; MUÑOZ CORBALÁN, J.M., «Las maquetas de Ceuta y de la Bahía de Cádiz (1779). Proyecto de cartografía en relieve para el control del Estrecho», en RIPOLL PERELLÓ, E. (coord.), *Actas del II Congreso Internacional «El Estrecho de Gibraltar»*, 1990, Ceuta. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia - Centro Asociado de Ceuta, 1995, págs. 619-632; NOCE, V., «Plans-reliefs. Une histoire de France en 3D», *Oeil*, 642, 2012, págs. 61-64.

piezas, lo cual desvanecía el carácter incompleto de la muestra. No haremos una relación pormenorizada de las dieciséis maquetas que integraron la exposición, pero sí citaremos cuáles representaban cada una de estas divisiones territoriales. En los Alpes: Montmélian (Saboya), Fort Barraux y Grenoble (Isère), Exilles y Fenestrelle (Piamonte), Embrun, Mont-Dauphin y Briançon (Hautes-Alpes). En el este: Besançon (Doubs), Estrasburgo (Bajo Rin), Neuf-Brisach (Alto Rin) y Luxemburgo (Gran Ducado de Luxemburgo). En el norte: Berg-op-Zoom (Brabante septentrional) y Saint-Omer (Pas-de-Calais). En la costa atlántica: Cherburgo (Manche) y Brest (Finistère, Bretaña).

Fuera del núcleo expositivo, pero en una de las vitrinas introductorias, la maqueta de Laon ilustraba, junto a una planimetría, la forma en la que un plano en relieve es realizado, desde su planificación (que incluye la «toesación»¹³ hasta su ejecución, pasando por la proyección gráfica sobre el papel.

Ya formando parte del montaje central de la exposición, cada uno de los planos en relieve focalizaba la atención del espectador con un esquema estructurado de forma prácticamente similar, aunque adaptado a las particularidades del lugar escogido y las circunstancias que, históricamente, lo envolvieron. La distribución era aproximadamente la siguiente en cada uno de los casos:

- 1) Panel con la presentación del tema a desarrollar, formado por el texto explicativo, un fragmento del mapa de la zona y un dibujo a modo de cómic que insistía en alguna cuestión relativa al caso.
- 2) Maqueta.
- 3) Nombre del lugar.
- 4) Foto de la maqueta.
- 5) Ficha técnica con los datos básicos: nombre, fecha de realización, materiales utilizados, número de tablas, escala, dimensiones y superficie.
- 6) Plano histórico.
- 7) Traducción textual al inglés e italiano.

Según las características fronterizas y los rasgos distintivos de cada una de las piezas específicas, era añadido algún recurso didáctico para ampliar la información sobre el plano en relieve y el entorno que representaba.

El discurso territorial servía para desarrollar, de forma paralela, pues, una argumentación temática acorde con las características particulares de cada uno de los planos en relieve elegidos.

La región de los Alpes, en concreto, facilitaba la reflexión sobre los aspectos estratégicos y poliorcéticos en la alta montaña. En la maqueta correspondiente a Briançon, se ofreció material de audio que reproducía la lectura de la memoria escrita de la plaza fuerte y una presentación informática donde aparecía la descripción del territorio fronterizo y la evolución de las construcciones sobre el terreno característico de la fortificación de montaña. Esta plaza, con su ex-

cepcional Pont d'Asfeld (1729-1731), facilitaba además la introducción al análisis de ese tipo de obras de ingeniería estática.

Siguiendo dicho criterio «temático» (mejor «subtemático», puesto que se generaba al amparo de cada una de las diferentes regiones fronterizas presentes), Besançon, en la frontera oriental, servía de pretexto para plantear (con la ayuda de un balcón elevado de observación y tres paneles expositores) la incorporación del Franco Condado a Francia. En la misma línea fronteriza, la maqueta de la ciudad de planimetría regular abaluartada de Neuf-Brisach, la «*ville neuve militaire*», sugería unas breves reflexiones sobre el nuevo urbanismo defensivo y sus características teóricas y prácticas. El plano en relieve de Estrasburgo, con el epígrafe «*Conquête d'une terre d'empire*», como en el caso de Neuf-Brisach, recurría a un interesante juego de espejos para captar el volumen y el ilusionismo cartográfico. A la vez, la pieza correspondiente a la capital alsaciana se convertía en una excusa para hablar de la fortificación abaluartada, sus principios básicos y su evolución desde la tipología de la torre medieval hasta el baluarte moderno.¹⁴

La frontera septentrional conducía inevitablemente al tema recurrente en los Países Bajos y su escuela de «*fortification hollandaise*», lo cual, en el caso de Berg-op-Zoom, era apropiado para presentar el contraste entre el sistema francés manejado por Sébastien de Vauban y los recursos poliorcéticos basados en las inundaciones defensivas. Luxemburgo abría la vía de la guerra de sitios, con el doble planteamiento de la red de plazas fuertes, formando parte de un sistema de defensa, y de los conceptos fundamentales de la poliorcética. Saint-Omer, la tercera de las maquetas del norte (solamente instalada media), ofrecía plantear la cuestión de «*la circulation des ingénieurs en Europe*», es decir, la presentación de la figura del ingeniero militar y la descripción de las diferentes «escuelas» de fortificación europeas.

La frontera atlántica, con los grandiosos planos en relieve de Cherburgo y Brest, fue aparentemente la más cuidada y la que mostró una mayor carga política respecto de todas las piezas expuestas: «*Un site stratégique face à l'Angleterre*» y «*Le plus grand port militaire de l'Atlantique*», respectivamente, quedaban enmarcados por sendas proyecciones cinematográficas que manifestaban su singularidad histórica. El primero, por su magnífico dique y el segundo, principalmente, por su papel protagonista durante la Segunda Guerra Mundial como base alemana de submarinos y víctima de destructivos bombardeos aliados.¹⁵

Son estas maquetas las que permitían entroncar claramente el discurso en la contemporaneidad, la cual podría

14. Véase *Le premier plan-relief de Strasbourg (1725-1728)*, http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=t_EvKkA77UK.

15. Véase para Cherburgo <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=MhfE8LQLMIE> y <http://www.youtube.com/watch?v=a-puTFBicTo&feature=related> (producción también de la Maison d'histoire de France). Para Brest, el material utilizado junto a la presentación de la maqueta del puerto bretón: *Le plan-relief de Brest*, <http://www.youtube.com/watch?v=qFcp2AmE2Is&feature=related>, además del vídeo sobre el *Bombardement de Brest pendant la Seconde Guerre mondiale*, <http://www.youtube.com/watch?v=XnZq98Mx4Eo&feature=relmfu>.

13. Término de origen francés utilizado en España con la instauración de la monarquía borbónica a principios del siglo XVIII, equivalente a «castramentación».

concretarse, aparte de otras consideraciones vinculadas a la Ilustración (*Le Siècle des Lumières*), en la pugna entre Francia y Gran Bretaña por el dominio marítimo, plasmado en el caso francés con la creación de la Academia de Marina en 1752 en Brest.¹⁶

Observamos, pues, que ha existido un argumento «político» a la hora de confeccionar la exposición del Grand Palais, el cual no ha requerido un esfuerzo especial de diseño conceptual, puesto que las propias piezas que daban sentido a la muestra han sido las que han proporcionado dicho discurso.¹⁷ El interés que ha suscitado el fenómeno de las maquetas y los planos en relieve a lo largo de la historia ha conducido (como hemos podido observar a través de todas las referencias bibliográficas y hemerográficas citadas con anterioridad) a que, ya desde finales del siglo XVIII, diversos autores plantearan la trascendencia de dichas piezas, atractivamente prácticas para conseguir los objetivos planificados desde el poder y las instituciones técnicas creadas por este para el control del territorio en sus diferentes ámbitos.¹⁸ Sébastien de Vauban, ingeniero militar a las

16. Véase LE BRIS, M.; BOULAIRE, A. (coords.), *Brest au temps de l'Académie de marine*, cat. exp., diciembre de 2001 - febrero de 2002, Centre culturel Abbaye, Daoulas. Daoulas: Abbaye de Daoulas, 2001.

17. La bibliografía existente sobre maquetas y planos en relieve es más abundante en el contexto francés, por razones obvias. Existen diversas monografías, aparte de las ya mencionadas con anterioridad, que podemos destacar: *Gravelines en quête de mémoire: du plan à la cité*, cat. exp., 1999, Musée du dessin et de l'estampe originale, Gravelines. Gravelines: Musée de Gravelines, 1999; CHESNEL, P.; FAUCHERRE, N.; MEURET, J.-P. et al., *La Capelle-en-Thiérache. Le bourg et le fort bastionné au XVII^e siècle. Le plan en relief de reconstitution*. Compiègne: Thiérache, 1994; FAILLE, R., *Le plan relief de Cambrai*. Cambrai: Les amis du Cambrésis, 1975; LESAGE, C., *À propos du plan en relief de Lille*. Lille: Archives du Nord, 1994 (núm. monográfico de *Bulletin de la Commission Historique du Département du Nord*, 48); PELOUX, E., *Privas vers 1790. Notice de présentation de la maquette de Privas*. Privas: Musée de Privas - Société d'histoire et d'archéologie de Privas, 1990; ROUX, A., *Les plans-reliefs des places de Roussillon et de Catalogne construits au XVII^e siècle*. Perpignan: Société agricole scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 1986; ROUX, A., *Perpignan à la fin du XVII^e siècle. Le plan en relief de 1686*. Paris: Caisse nationale des monuments et des sites - Mission d'aménagement du Musée des Plans-reliefs, 1990; TOURET, L., «Charles-François Exchaquet (1746-1792) et les Plans en Relief du Mont-Blanc», *Annals of Science*, 1, 1989, págs. 1-20; WARMOES, I., *Les plans en relief des places fortes du Nord dans les collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*. Paris: Somogy, 2006. En relación con otros países, la producción científica es heterogénea, particularmente aislada y, en muchos casos, inseparable del mundo francés. A modo de antología: ARNOULD, M., *Le plan en relief de Charleroi levé par les ingénieurs militaires français en 1696*. Bruselas: Crédit communal, 1986; GRODECKI, L., *Plans en relief de villes belges levés par des ingénieurs militaires français, XVII^e-XIX^e siècle*. Bruselas: Pro Civitate, 1965; LINDGREN, U., *Les plans-reliefs de Bavière au XVI^e siècle*. Paris: SEDES, 1993; MAGNIN, A.; FORNARA, L., *Le Relief de Genève en 1850. Sélection d'atlas et d'ouvrages de la Bibliothèque de Pierre Fournier*. Génova: Maison Tavel, 1990; MARTÍNEZ MONTIEL, L.F., «La maqueta de Cádiz, algunos apuntes sobre la construcción y su autor», *Laboratorio de Arte*, 12, 1999, págs. 279-291; MUÑOZ CORBALÁN, J.M., «La maqueta de Cádiz (1777-1779)», en *Milicia y Sociedad en la Baja Andalucía (Siglos XVIII y XIX)*. VIII Jornadas Nacionales de Historia Militar, 11-15 de mayo de 1998, Universidad de Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla - Cátedra «General Castaños» - Región Militar Sur, 1999, págs. 889-909; REINHARDT, B., *Das alte Ulm*. Ulm: Süddeutsche Verl. - Gesellschaft, 2005.

18. Podemos seguir citando obras en las que la historiografía ha manifestado esa preocupación por asignar el justo valor histórico a

órdenes del Rey Sol, fue el profesional catalizador del valor asignado a las maquetas y planos en relieve para la construcción de la Francia unificada y expansiva en la segunda mitad del siglo XVII.¹⁹ El espíritu revolucionario setecentista y la subsiguiente «democratización» del espacio y del territorio que en Estados Unidos y Francia conllevaron los movimientos antiabsolutistas (desarrollados con gran ímpetu durante el siglo XIX y que tan radicales efectos tuvieron sobre los recintos urbanos y sus zonas adyacentes o «polémicas») permitieron también la popularización de las maquetas cartográficas y urbanas.²⁰ Paralelamente se produjo un aumento de las publicaciones de carácter técnico (podríamos denominarlas tratadística especializada para la

las maquetas y los *plans-reliefs*. Entre las referencias académicas de envergadura internacional, con estudios específicos de diversa temática y profundidad, véase *Les Plans-reliefs*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1986 (núm. monográfico de *Monuments historiques*, 148); BELHOSTE, B.; PICON, A. (coords.), *L'École d'Application de l'Artillerie et du Génie de Metz (1802-1870). Enseignement et recherches. Actes de la journée d'étude*, 2 de noviembre de 1995, Musée des Plans-reliefs, Paris. Paris: Ministère de la Culture - Direction du Patrimoine, 1996; PARENT, M.; GRIGNARD, J., *1668-1668. Tricentenaire des Plans-reliefs*. Paris: Musée des Plans-reliefs, 1969; ROUX, A.; FAUCHERRE, N.; MONSAINGEON, G., *Les plans en relief des places du roy*. Paris: A. Biro, 1989; WARMOES, I., *Les plans en relief des places fortes du Nord dans les collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*. Paris: Somogy, 2006.

19. Sobre la figura de Vauban y su papel en dichos términos existe una numerosa bibliografía científica, en gran medida producto de diversos seminarios de estudio. Entre todos esos títulos: *Vauban et ses successeurs dans le territoire de Belfort. Actes du colloque*, 24-26 de mayo de 1990, Association Vauban, Belfort. Paris: Musée des Plans-reliefs - Association Vauban, 1999; *Vauban et ses successeurs dans les Alpes-de-Haute-Provence. Colloque*, 13-15 de mayo de 1988, Colmars-Alpes. Colmars-les-Alpes - Paris: Amis des forts Vauban de Colmars - Musée des Plans-reliefs, 1992; *Vauban et ses successeurs en Charente-Maritime. Actes du colloque de Rochefort*, 12-15 de mayo de 1994, Rochefort. Paris: Musée des Plans-reliefs - Association Vauban, 1994; *Vauban et ses successeurs en Hainaut et d'Entre-Sambre-et-Meuse. Colloque*, 28-30 de mayo de 1992, Maubeuge. Paris: Musée des Plans-reliefs - Association Vauban, 1994; *Vauban et ses successeurs dans les ports du Ponant et du Levant, Brest et Toulon. Actes des colloques de Brest*, 16-19 de mayo de 1996, Brest. Paris: Musée des Plans-reliefs - Association Vauban, 2000; BRISAC, C.; FAUCHERRE, N. (coords.), *Vauban réformateur. Actes du Colloque*, 15-17 de diciembre de 1983, Musée Guimet, Paris. Paris: Musée des Plans-reliefs - Association Vauban, 1993; WARMOES, I.; SANGER, V., *Vauban, bâtisseur du Roi-Soleil*. Paris: Somogy, 2007.

20. Es significativa la profusión de noticias sobre la exposición de maquetas y planos en relieve ejecutados desde finales del siglo XVIII (aunque sobre todo durante el siglo XIX), así como su difusión a través de material impreso y de prensa periódica; véase, por ejemplo: BEVAN, G.P., *Sonnenshein & Allen's Royal relief atlas of all parts of the world*. Londres: W.S. Sonnenshein and Allen, 1880; JOMARD, E.S.; EYRIÈS, J.B.B., *Cartes en relief. Rapport fait à la Société de géographie sur le relief du Mont-Blanc exécuté par M. Séné*. Paris: Bougogne et Martinet, 1845; LE QUOY, R., *An account of the model in relievo of the great and magnificent city and suburbs of Paris by Monsieur Le Quoy*. Londres: H. Reynell, 1779; LECHALAT, T., *Catalogue des plans-reliefs des places de guerre pour l'exposition annuelle*. Paris: 1863; PÂRIS, E., *Notice du plan en relief du canal maritime de Suez exposé dans le Musée de marine présentant l'historique des lieux et des travaux exécutés dans le désert, tels qu'ils sont détaillés sur les légendes placées autour de ce plan. Accompagnée de trois planches*. Paris: Charles de Mourgues frères, 1882; ZANETTINI, A., *Descrizione del modello in rilievo della Piazza di San Marco di Venezia eseguito da Antonio Zanettini in proporzione di un centimetro quadrato*. Módena: Andrea Rossi, 1850.

construcción de maquetas y planos en relieve).²¹ La conjunción de los elementos que constituyen los propios planos en relieve (científico, técnico,²² estratégico-poliorcético, artístico y lúdico,²³ simbólico-representativo, museográfico, político-proselitista, pedagógico,²⁴ e incluso el relativo al valor comercial añadido)²⁵ como algo complementario a las tradicionales formas de representación del espacio utilizadas por la cartografía y el arte,²⁶ ha facilitado el éxito de

21. Para destacar unos pocos títulos: BARDIN, L.I., *Enseignement public. Géométrie descriptive. Modèles destinés à l'enseignement de la géométrie descriptive et de ses applications: ombres, perspective, stéréotomie, topographie, fortification, etc. La topographie enseignée par des plans-reliefs et des dessins avec texte explicatif. Exposition universelle 1855*. París: Mallet-Bachelier, 1855; KUMMER, K.W., *Beschreibung von erhabenen gearbeiteten oder Relief-Erdkugeln und Landkarten, aus feiner und unzerbrechlicher Papiermasse, besonders in hydrographischer und orographischer Beziehung*. Berlín: Commission bei den Buchhändlern Gebr. Gädicke, 1822; SIBORNE, W., *A practical treatise on topographical surveying and drawing; containing a simple and easy mode of surveying the detail of any portion of country, by which the actual measurement of lines and angles, hitherto required, may be dispensed with; together with a very important improvement in the delineation of ground, by which heights and declivities are clearly and satisfactorily expressed. To which are added, Instructions in topographical modelling; or The art of representing the surface of a country in relief. With seven illustrative plates*. Londres: C. and J. Rivington, 1827.

22. Con características extrapolables –a pesar de las diferencias de concepto– a las maquetas de arquitectura (véanse, entre otros, CLARISSE, C., *Maquette d'architecture. Maquettes d'architectures*, cat. exp., Pavillon de l'Arse, París, 1993. París: Pavillon de l'Arse, 1997. Y finalmente PROST, P. (coord.), *Architectures militaires napoléoniennes. Actes de la journée d'étude*, 19 de noviembre de 1993, Musée des Plans-reliefs, París. París: Musée des Plans-reliefs, 1994) y las consideraciones de carácter urbanístico (véase HALL-RICQ, A.M., *Mystère sur la ville*. Metz: Serpenoise, 1997).

23. Con algunos matices que lo entroncan en la tradición escenográfica y escenotécnica. Véase: STOLLENWERCK, P.M., *P. M. Stollenwerck's mechanical panorama*. Nueva York: G. & R. Waite, 1807; y STOLLENWERCK, P.M.; PUDNEY, J.S., *P. M. Stollenwerck's mechanical and picturesque panorama*. Nueva York: S. Pudney, 1812.

24. IRWIN, H., *Relief Map of the Holy Land, Ancient and Modern. Scale, 1 inch = 4 miles. H. Irwin*. Lower Parkstone: H. Irwin, 1931. Y la utilización didáctica-doctrinal de dicha maqueta cartográfica: SANDERS, W.P., *Using a relief map of the Holy Land in adult biblical education*. Evaston: Garrett-Evangelical Theological Seminary, 1996.

25. Es el caso de la trascendencia que la maqueta de Nueva York realizada por Ezekiel Porter Belden produjo durante el tiempo durante el cual fue expuesta al público en 1846, previo pago de una tarifa para su contemplación. Véase BELDEN, E.P., *Belden's carved model of New York & Brooklyn*. Nueva York: George F. Nesbitt, 1847.

26. Véase la importancia del material existente en relación con los propios planos en relieve: POLONOVSKI, M., *Catalogue des cartes, plans et dessins du Musée des Plans-reliefs*. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie – Direction du Patrimoine, 1993. Respecto a cuestiones mayormente relacionadas con la propia representación cartográfica, véase BOUSQUET-BRESSOLIER, C. (dir.), *L'œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours. Actes du colloque européen sur La cartographie topographique*, 29 y 30 de octubre de 1992, París. París: Ministère d'éducation nationale, de l'enseignement supérieur, de la recherche et de l'insertion professionnelle – Comité des travaux historiques et scientifiques, 1995. Y finalmente WARMOES, I.; D'ORGEIX, E.; VAN DEN HEUVEL, C. (dirs.), *Atlas militaires manuscrits européens (XVI^e-XVIII^e siècles). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations. Actes des 4^e journées d'étude*

una iniciativa que, a la vista del desarrollo de la actualidad socioeconómica, ha buscado (¿explícita?, ¿implícita?, ¿subliminalmente?) reforzar un sentimiento nacional, el cual, aun hallándose potencialmente y *de facto* «en casa», ha sido necesario implementar para consolidar la grandeza de la historia de Francia, objetivo primordial de esta decisión gubernamental destinada a crear la Maison d'histoire de France, institución que pretende llegar a todos los públicos en la formación y la confirmación de dicho espíritu nacional mediante –incluso– los recursos de las nuevas tecnologías móviles y las redes sociales inmersas en la globalización de las prácticas informativas.²⁷

La propia iconografía artística nos muestra de forma muy elocuente cómo el poder ha basado gran parte de su dominio territorial y político en recursos de representación cartográfica, en dos y tres dimensiones. Sin salir del ámbito que nos ha ocupado en esta revisión de la exposición *La France en relief*, el monarca que tomó la iniciativa de crear una colección de maquetas del reino, Luis XIV, a la hora de mostrarse como *Rex triumfans* (*De Rege Superbo*), no dudó en hacerse acompañar en sus campañas militares por varias maquetas topográficas, verdaderos símbolos de la estrategia poliorcética y de los triunfos materiales de su expansión imperialista.²⁸ En la cartela que encabeza el grabado, realizado en 1658, aparece el lema explicativo:

Ou l'on voit Notre Auguste Monarque triomphant de Soy mesme et de Ses ennemis, puis qu'il met Ses passions au nombre de Ses Trophées, le duc d'Anjou Son frère, le Prince de Conty, Son Eminence, M^r de Turenne et le M^l de la Ferté, augmentent de leur presence l'eclat de ce Triomphe, on y voit en suite les Soldats qui marchent devant, chargez des depouilles des ennemis, et portant sur leurs espauls, a la manière des Romains, les Villes de Montmedy, S. Venant, Bourbourg, et Mardic représentées en relief, qui ont esté la conques^{te} de Nre. grand Roy, avec tous les estandars remportez en divers combatz sur les Espagnols, come aussi leur hont^e retraite deva[n]t. Ardre[s].

Sin ir más lejos, la expresión del proceso que se retroalimenta nuevamente de sí mismo: la politización de «la política-hecha-cartografía».

DEROO, É.; POLONOVSKI, M.; WARMOES, I. (coords.), *La France en relief. Chefs d'oeuvre de la collection des plans-reliefs de Louis XIV à Napoléon*, cat. exp., 18 de enero – 17 de febrero de 2012, Grand Palais, París. París: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2012, 48 págs.

du Musée des Plans-reliefs, 18-19 de abril de 2002, Hôtel de Croisilles, París. París: Musée des Plans-reliefs, 2003.

27. Véase <http://lafranceenrelief.maison-histoire.fr/general/applikations-mobiles/>.

28. Véase BERTRAND, P. (grabador), *LE TRIOMPHE MAGNIFIQUE / Ou l'on voit Notre Auguste Monarque triomphant de soy mesme et de ses ennemis* [...], 1658, grabado sobre papel, Département d'estampes et photographie, Bibliothèque Nationale de France, París. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt1b6945305m>.

Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst / The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini

Bode-Museum, Berlín /
The Metropolitan
Museum of Art,
Nueva York.
25 de agosto – 20 de
noviembre de 2011 /
21 de diciembre de 2011
– 18 de marzo de 2012
Comisarios: Keith
Christiansen y Stefan
Weppelmann



ROSA M. CREIXELL Y ELOI DE TERA¹

El jueves 25 de agosto de 2011 el Bode-Museum² de Berlín inauguraba una amplia exposición sobre el género del retrato en el Renacimiento titulada *Gesichter der Renaissance*. Cuatro meses más tarde, el 21 de diciembre, la exhibición era inaugurada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York³ bajo el título de *The Renaissance Portrait from Dona-*

1. Este trabajo ha sido 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.

2. Si bien el equipo de la exposición pertenece a la Gemäldegalerie de Berlín, este eligió como sede de la exposición el Bode-Museum y no fue una elección casual. Los museos estatales berlineses tienen muchos espacios para este tipo de exposiciones de gran formato, pero se eligió el legendario espacio del antiguo Kaiser-Friedrich-Museum recién inaugurado el 18 de octubre de 2006 con el nuevo nombre, homenaje a su más importante director, Wilhelm von Bode. Originariamente, el antiguo Kaiser-Friedrich-Museum según la concepción expositiva de Bode combinaba la colección berlinesa de esculturas, pinturas y muebles en el edificio. La nueva presentación actual dejó atrás el antiguo modelo, a pesar de respetarlo en algunos pocos casos. Con la inauguración del Bode-Museum, la ciudad de Berlín conseguía parte del sueño de volver a reunir sus colecciones en la llamada Museums Insel, concebida por el emperador Federico III de Prusia y semidestruida en la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en este proceso queda aún un huérfano, la colección de pinturas, la Gemäldegalerie, hoy situada en un edificio inaugurado en 1998 en el llamado Kulturforum. Aun así, con esta exposición el equipo de la Gemäldegalerie conseguía hacer llegar a la Museums Insel y a su sede originaria, el actual Bode-Museum, su reivindicación continua de poder volver a la Isla de los Museos.

3. A lo largo de 2011 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York ha presentado cuatro exposiciones centradas en el estudio del Renacimiento italiano. La primera del año, inaugurada el 15 de enero, estuvo dedicada a la figura de Filippo Lippi, bajo el título *A Renaissance Masterpiece Revealed: Filippino Lippi's Madonna and Child*. El 27 de septiembre abrió una nueva exposición dedicada a la obra de Piero di Giovanni Buonacorsi, conocido como Perino del Vaga: *Perino del Vaga in New York Collections*. Siguió en el mes de noviembre la exposición *Renaissance Venice 1400-1515: Paintings and drawings from the museum's collections*, y, finalmente, el 21 de diciembre se abrieron las puertas de la exposición a la que está dedicada esta reseña.

tello to Bellini, siguiendo la política de alianzas establecidas en la actualidad por las grandes pinacotecas internacionales con el objetivo de rentabilizar los esfuerzos que supone la producción de una exposición de estas características.

Después de seis años de trabajo de los equipos de los museos estatales berlineses y del museo norteamericano, se presentaba al público una nueva *Blockbuster Exhibition*. *Blockbuster Exhibition* o *Blockbuster-Ausstellung*, en alemán, es un término utilizado para calificar las magnas exposiciones concebidas para atraer a una gran cantidad de público y que habitualmente suponen para los museos, al contrario de otras exposiciones, un pingüe negocio económico. Al respecto cabe remarcar que la exposición *Gesichter der Renaissance* en Berlín recibió un total de 250.000 visitantes.⁴ La última *Blockbuster-Ausstellung* donde colaboraron las dos instituciones había tenido lugar el año 2007 en la Neue Nationalgalerie de Berlín, con el título *Französischer Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art, New York*.⁵ Fue una de las exposiciones más concurridas que se recuerdan en la capital alemana.

El concepto original de la presente exposición empezó a formarse a partir del momento en que Stefan Weppelmann⁶ entró a trabajar en la Gemäldegalerie de Berlín, recién terminada su experiencia como *fellow* del Metropolitan.⁷ Momento en el que propuso a Keith Christiansen,⁸

4. A diferencia de Berlín, el posible recuento de visitantes en la sede norteamericana es más complicado, puesto que un único billete da acceso tanto al museo como a las exposiciones temporales, dificultando la obtención de estos datos.

5. SCHNEIDER, A.; DAEMGEN, A.; TINTEROW, G., *Französische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts: aus dem Metropolitan Museum of Art, New York*, cat. exp., 1 de junio – 7 de octubre de 2007, Neue Nationalgalerie, Berlín. Berlín: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2007.

6. Stefan Weppelmann, nacido en 1970, presentó en 2002 su tesis doctoral sobre Spinello Aretino en la Wilhelms-Universität de Münster, publicada en alemán en 2003 por la editorial florentina Edifir y en italiano en 2011 por Polistampa. Fue becario de la Fondazione Roberto Longhi y Annette Kade Art History Fellow del Metropolitan Museum de Nueva York. Hoy es conservador de la colección de pintura italiana y española del Trecento y el primer Renacimiento de la Gemäldegalerie de Berlín. Ha comisariado relevantes exposiciones para el mismo museo como: *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei* (2005-2006) o «*Fantasie und Handwerk*». *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* (2008).

7. «*Bevor ich nach Berlin kam, war ich Fellow am Metropolitan Museum in New York. Die dortige Sammlung war mir vertraut, sodass in Berlin recht bald der Gedanke reifte, eine Ausstellung zur Porträtkunst der Renaissance zu machen. Deren Kern sollten die Bestände der Staatlichen Museen und des Metropolitan Museums sein. Das war vor etwa sechs Jahren. Zum Glück hat mein Kollege in New York, Keith Christiansen, diesen Gedanken enthusiastisch aufgenommen. Gemeinsam haben wir, aus den eigenen Sammlungen heraus, die Idee weiterentwickelt und uns auch um die Leihgaben bemüht. So entstand eine große Schau mit über 150 Exponaten*», fragmento de la entrevista a Stefan Weppelmann en *Tip Berlin. Das Berlin Magazine*, 18, 2011, pág. 54.

8. Keith Christiansen leyó en 1977 su tesis doctoral sobre Gentile da Fabriano en la Universidad de Harvard, tesis que fue publicada por Cornell University Press en 1982. Actualmente es John-Pope-Hennessy Chairman del Departamento de Pintura Europea del Metropolitan Museum de Nueva York, institución en la que trabaja desde hace treinta y tres años. Durante esta larga carrera ha coordinado y colaborado en gran cantidad de exposiciones, entre las que destacan: *The Age of Caravaggio* (1985), *The Age of Correggio and the Carracci* (1986-

quien había guiado su experiencia norteamericana, que se uniera al proyecto.

El título de la exposición en Berlín es una primera declaración de intenciones por parte de los organizadores. Han sido varias las exposiciones que se han organizado en los últimos decenios sobre el retrato en el Renacimiento y prácticamente todas han usado el término *retrato* o *portrait*, una expresión que describe el sentido de descripción de la realidad en la efigie pintada, esculpida o dibujada que se exhibe. Así sucede con el título escogido para la muestra presentada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En cambio en la exposición que se pudo admirar en Berlín se escogió el término *Face* (ya usado en la exposición que se celebró en el año 2008 en la National Gallery de Londres bajo el título *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*),⁹ en alemán *Gesicht*, es decir, rostro o cara, aunque lo común sería haber usado la palabra alemana *Porträt*. Dicha elección no es casual y describe el principal sentido de la exposición, que es acercar al público visitante a la época del Renacimiento a través de sus principales rostros,¹⁰ un título elegido para atraer la atención del público y que enfatiza el carácter de *Blockbuster-Ausstellung*.

Opuestamente, para la exposición de Nueva York se prefirió el uso del término *portrait*, un término más histórico, que remite directamente al concepto artístico de retrato como representación figurada de una persona. *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini* es un título que remite a los inicios de la historiografía del retrato renacentista, cuando John Pope-Hennessy publicó, en 1966, su *The Portrait in the Renaissance*.¹¹ Además se insiere en la política de comunicación de la institución norteamericana, que siempre escoge enunciados que acoten de forma muy clara la cronología y el ámbito que van a tratar.

Desde que Pope-Hennessy publicó su libro sobre el retrato en el Renacimiento se han celebrado distintas exposiciones de retratos dedicadas a esta época. Cabe destacar sobre todo la exposición organizada en el Museo del Prado de Madrid en 2008 bajo el título *El retrato del Renacimiento*

to¹² y presentada el mismo año pero con distinto formato en la National Gallery de Londres con el título *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*. La concepción inicial de Pope-Hennessy, que estudiaba la evolución del retrato –ya sea una pintura, una escultura, una medalla o un dibujo– entre los siglos xv y xvi, a la vez que establecía diferentes tipologías de retrato, fue la base sobre la que se sustentaron las exposiciones de Madrid y Londres.

Tanto en la exposición alemana como en la norteamericana, uno de los objetivos fundamentales era mostrar el papel relevante del ámbito artístico de las repúblicas florentina y veneciana en el nacimiento del género del retrato renacentista. Se descarta, en principio, en ambos casos un planteamiento expositivo regido por la evolución estilística en la historia del retrato, por su historia o sus variantes tipológicas durante el Renacimiento. En cambio se apuesta por un discurso centrado en tres grandes ejes geográficos de producción artística del siglo xv en la península Itálica: Florencia, las pequeñas cortes humanistas italianas (Ferrara, Mantua, Milán, Bolonia, Rímmini, Urbino y Nápoles) y la República Veneciana. Exceptuando un pequeño apunte a la incidencia de los maestros nórdicos en el retrato. Por otra parte, a las ocho salas que componían el recorrido, en Berlín, debe añadirse una novena que durante los primeros meses albergó de forma excepcional la *Dama del armiño*¹³ de Leonardo antes de formar parte de la exposición dedicada al pintor italiano en Londres.¹⁴

Aunque las dos exposiciones se articulaban a partir de ocho ámbitos expositivos –si no contamos la sala donde se mostraba a modo de icono la obra de Leonardo da Vinci en el caso alemán–, se debe advertir que la estructuración temática difería puntualmente en las dos sedes. El Metropolitan Museum of Art articuló un recorrido temático que se iniciaba con una contextualización de los orígenes del retrato (1425-1440), continuaba con el retrato femenino, el retrato al servicio de la casa Medici, seguía con el retrato masculino en Florencia, una panorámica de la importancia del retrato en las cortes italianas entre las décadas de 1430 y 1510, y finalmente se cerraba con el último ámbito dedicado al retrato en la corte veneciana y el Véneto. Así, si bien las dos sedes de la exposición compartían un primer ámbito de contextualización, del segundo en adelante el público iba adentrándose en el conocimiento del retrato a partir de los distintos estados italianos. En las salas berlinesas los ámbitos respondían más fielmente a un recorrido geográfico. Allí, en el segundo ámbito se trataba el retrato en Florencia durante la segunda mitad del siglo xv; en el siguiente, el retrato al servicio de la corte medicea, mientras el cuarto y el quinto estaban dedicados a las cortes de Ferrara, Mantua, Bolonia y Milán. Seguía el sexto ámbito dedicado a Ur-

1987), *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500* (1988-1989), *Andrea Mantegna* (1992), *Jusepe de Ribera* (1992), *Giambattista Tiepolo* (1996-1997), *Orazio and Artemisia Gentileschi* (2001-2002), *El Greco* (2003-2004), *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master* (2005), *Poussin and Nature* (2008) y *Michelangelo's First Painting* (2009).

9. CAMPBELL, L.; FALOMIR, M., *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, cat. exp., 15 de octubre de 2008 – 18 de enero de 2009, National Gallery, Londres. Londres: National Gallery Company, 2008.

10. Durante la inauguración de la exposición en Berlín, Keith Christiansen, atendiendo a una entrevista, comentó lo siguiente: «[the fifteenth century] is the first age of Portraits. The first moment when we actually we can put faces to the names of historical people». Véase http://www.youtube.com/watch?v=K1hr2a78_SQ (minutos 1:48 a 1:57).

11. Fruto de largos años de estudio del género del retrato renacentista, en 1963 John Pope-Hennessy participó con este tema en las «A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts» que organiza desde 1952 la National Gallery of Art de Washington. Tres años más tarde se publicó de forma escrita en un libro que aún hoy es de referencia para el estudio de la historia del retrato renacentista. POPE-HENNESSY, J., *The Portrait in the Renaissance*. Londres: Phaidon, 1966 (*El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal/Universitaria, 1985).

12. FALOMIR, M., *El retrato del Renacimiento*, cat. exp., 3 de junio – 7 de septiembre de 2008, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: El Viso, 2008.

13. Leonardo da Vinci, *Retrato de Cecilia Gallerani o Dama del armiño*, 1489-1490, óleo y témpera sobre tabla, 54,8 × 40,3 cm. Czartoryski Museum, Cracovia.

14. SYSON, L.; KEITH, L., *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, cat. exp., 9 de noviembre de 2011 – 5 de febrero de 2012, National Gallery, Londres. Londres: Yale University Press, 2011.

bino, Rímíni y Nápoles. Finalmente la exposición en Berlín se cerraba con la sala dedicada a Venecia y la dedicada al retrato de Cecilia Gallerani de Leonardo.

Se mostraba una selección de más de 170 piezas que conforman un conjunto de pinturas, esculturas, joyas, medallas, dibujos y un incunable iluminado en el caso norteamericano. Todas las obras son de una extraordinaria calidad técnica y artística que complica la labor de destacar contundentemente una obra por encima de otra. Pero en primer lugar cabe indicar que las dos sedes expositivas no tuvieron las mismas obras, sin tener en cuenta el caso de Leonardo. Si bien existía un corpus de obras principales que fueron expuestas en los dos museos, cada sede priorizó mostrar piezas procedentes de sus fondos además de escoger préstamos de distintos museos en función de los matices discursivos planteados en cada caso. Principalmente, Berlín reforzó con algunas obras que no serían visibles en América las primeras salas dedicadas a Florencia, que constituían el principal eje de la exposición alemana. Mientras que el Metropolitan Museum de Nueva York reforzó sobre todo el ámbito dedicado a Venecia y también la parte dedicada a las cortes italianas.

Uno de los casos más significativos se produjo alrededor de una de las figuras más imprescindibles para la historia del retrato renacentista, la figura de Rafael de Urbino. El público berlinés pudo admirar el retrato de un hombre¹⁵ de la Galleria degli Uffizi, mientras que en el Metropolitan la obra del artista no estaba representada. Por otra parte, como se ha dicho, el museo berlinés reforzó los ámbitos dedicados al retrato florentino. En este sentido, la exposición de Berlín contó con una obra de gran valor que en Nueva York no se presentaría, el retrato de una dama¹⁶ de Antonio y Piero del Pollaiuolo, procedente del Museo Poldi Pezzoli de Milán. Este préstamo se explica por el interés de los museos estatales de Berlín en destacar en el recorrido los retratos más relevantes de su patrimonio, complementándolos con algunos procedentes de otras instituciones y enriqueciendo así la lectura. De este modo, el retrato procedente de Milán podía admirarse por primera vez junto a las otras dos versiones existentes de la obra y pertenecientes a la propia Gemäldegalerie¹⁷ y al Metropolitan Museum of Art de Nueva York.¹⁸ Tres obras que destacan por la calidad y delicadeza de la representación de los brocados y el peinado.

Otro caso significativo de esta política, compartido en las dos exposiciones, era el formado por los dos bustos de

Filippo Strozzi realizados en mármol¹⁹ y terracota²⁰ por Benedetto da Maiano, así como la medalla²¹ realizada en el taller de Niccolò Fiorentino. Las tres esculturas se vieron acompañadas solo en Berlín por un invitado de gran valor procedente del Museo del Bargello de Florencia, el busto de Niccolò da Uzzano;²² también acompañado por el *Niño sonriente*²³ de Desiderio da Settignano.

Berlín llenó las dos salas dedicadas a Florencia con dibujos procedentes del Kupferstichkabinett de sus propios museos, y con cuatro pinturas relevantes como son el retrato de un joven²⁴ de Raffaellino dal Garbo, el retrato de un hombre²⁵ de Luca Signorelli y los dos retratos *en pendant*²⁶ de Davide Ghirlandaio, todas obras que no se vieron en Nueva York.

Por último, tanto en Berlín como en Nueva York, en la sala dedicada al retrato al servicio de la casa Medici, se reunieron las distintas versiones realizadas por Botticelli de la imagen de Giuliano de' Medici, las cuales ahora se conservan en la Accademia Carrara de Bérgamo,²⁷ en la National Gallery de Washington²⁸ y la Gemäldegalerie de Berlín.²⁹ Tres retratos que además se complementaban con el espléndido busto en terracota de Giuliano de' Medici³⁰ de Andrea del Verrochio y con la doble medalla de Lorenzo y Giuliano de' Medici³¹ realizada por Bertoldo di Giovanni

19. Benedetto da Maiano, *Retrato de Filippo Strozzi*, 1475, mármol, 51,8 cm. Musée du Louvre, París.

20. Benedetto da Maiano, *Retrato de Filippo Strozzi*, 1475, terracota, 44,5 cm. Bode-Museum, Staatliche Museen, Berlín.

21. Taller de Niccolò Fiorentino, medalla de Filippo Strozzi, 1489, aleación de cobre, ø 8,8 cm. National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection.

22. Taller de Desiderio da Settignano, *Retrato de Niccolò da Uzzano*, c. 1450-55, terracota pintada, 46 × 44 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

23. Desiderio da Settignano, *Niño sonriente*, c. 1460-1464, mármol, 33 cm. Kunstkammer, Kunsthistorisches Museum, Viena.

24. Raffaellino dal Garbo, *Retrato de un joven*, c. 1495, témpera sobre tabla, 42 × 31,5 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

25. Luca Signorelli, *Retrato de un hombre (Pandolfo Petrucci?)*, c. 1510, témpera sobre tabla, 50 × 32 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

26. Davide Ghirlandaio, *Retrato de un joven*, c. 1490, témpera sobre tabla, 44,6 × 34,4 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín. Davide Ghirlandaio: *Retrato de una joven*, c. 1490, témpera sobre tabla, 44,6 × 34,4 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

27. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1478, témpera sobre tabla, 59,5 × 39,3 cm. Accademia Carrara, Bérgamo.

28. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1478, témpera sobre tabla, 75,5 × 52,5 cm. National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington.

29. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1478, témpera sobre tabla, 56,8 × 38,5 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Presente solo en Berlín.

30. Andrea del Verrochio, *Retrato de Giuliano de' Medici*, c. 1475, terracota, 61 cm. National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Washington. El busto de terracota de Washington fue la única obra escultórica de tal dimensión que cruzó el océano Atlántico para la exposición, algo que sorprende teniendo en cuenta la fragilidad del material y hace reflexionar sobre la necesidad de tal viaje.

31. Bertoldo di Giovanni, medalla de Lorenzo y Giuliano de' Medici, 1478, bronce, ø 6,4 cm. Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlín.

15. Rafael, *Retrato de un hombre*, c. 1504, 51 × 37 cm, óleo sobre tabla, Galleria degli Uffizi, Florencia. Expuesto solo en Berlín.

16. Antonio y Piero del Pollaiuolo, *Retrato de una dama*, c. 1460-1465, témpera (?) y óleo sobre tabla, 47,6 × 43,5 cm. Museo Poldi Pezzoli, Milán. Es significativo el préstamo realizado por el Museo Poldi Pezzoli de Milán, ya que dicha obra es uno de sus principales reclamos museísticos.

17. Antonio y Piero del Pollaiuolo, *Retrato de una dama*, c. 1460-1465, óleo y témpera sobre tabla, 52,5 × 36,5 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín.

18. Antonio y Piero del Pollaiuolo, *Retrato de una dama*, c. 1470-1475, tempera (?) y óleo sobre tabla, 48,9 × 32,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

para recordar la *Congiura dei Pazzi*.³² Pero en Nueva York esta sala se veía complementada con el retrato de Galeazzo Maria Sforza,³³ duque de Milán, de Piero del Pollaiuolo. Una presencia que se explica por el hecho histórico de que esta obra colgaba junto a un retrato del duque de Urbino, Federico da Montefeltro, de autor desconocido, en la Cámara grande terrena o Cámara di Lorenzo en el Palacio Medici de Via Larga de Florencia a la muerte del Magnífico en 1492.³⁴

Del mismo modo que Berlín había reforzado las primeras salas, Nueva York añadió algunas obras en las salas dedicadas a las cortes italianas. Así, por ejemplo, ante la medalla de Alfonso el Magnánimo³⁵ el público norteamericano pudo comprender mejor el proceso artístico de Pisanello porque, junto a esta, se encontraba el dibujo preparatorio del mismo autor.³⁶ Un ámbito en el que en Nueva York se pudieron admirar también el retrato de un hombre joven³⁷ de Antonio da Crevalcore y el busto de Guillaume d'Estoville³⁸ de Mino da Fiesole. En el caso de Berlín, en cambio, el ámbito dedicado a las cortes solo presentó una obra que no se veía en Nueva York, el retrato de un joven³⁹ del círculo del Pintoricchio. Este bellissimo retrato, que fue uno de los principales reclamos de la exposición berlinesa, de impecable factura umbra, sobre todo el paisaje, que en las pinceladas verdes y carmesíes del rostro denota la técnica de Pintoricchio, se presentaba en la muestra como posible obra de Andrea d'Assisi, llamado L'Ingegno. A pesar de

que en su museo de origen, la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, se presenta como obra de Pintoricchio, en la presente muestra se escogió esta atribución siguiendo algunas de las últimas publicaciones a pesar de que es difícil desligar esta obra de la personalidad artística de Pintoricchio, hecho que también asevera Stefan Weppelmann en la ficha del catálogo.

En los planteamientos del Metropolitan Museum of Art, prevaleció una jerarquización de lectura, en cuanto a la necesidad de permitir al público neófito descubrir e identificar en cada sala una obra maestra del arte, y al más especializado pararse en otras, menos conocidas, pero de gran valor simbólico y documental para el tema que se proponía. Sin ánimo de hacer una lista exhaustiva, no podemos dejar de obviar algunas de estas piezas, como los dos retratos de Simonetta Vespucci,⁴⁰ amor platónico de Giuliano de' Medici,⁴¹ pintados por Sandro Botticelli y que destacan por su idealización de la belleza femenina. Pero donde todo el mundo se detenía era sin duda en el retrato de un anciano con niño⁴² de Domenico Ghirlandaio, celebrando la ternura de la mirada del abuelo por la estima al nieto.

Destacó en el proyecto por su contenido científico, como se ha dicho, el espacio dedicado a la familia Medici. Allí el espectador no detenía su vista en el diminuto retrato a pluma de Lorenzo de' Medici,⁴³ surgido de la mano de Leonardo, o en el busto en relieve de Cosimo de' Medici,⁴⁴ del taller de Antonio Rossellino, sino que lo hacía en la máscara mortuoria de Lorenzo el Magnífico.⁴⁵ Una obra muy probable-

32. La *Congiura dei Pazzi* fue una conspiración que tenía como objetivo el asesinato de Lorenzo de' Medici y su hermano Giuliano para conseguir el poder de la República Florentina. La conspiración fue tramada por algunas familias florentinas, principalmente la familia Pazzi, con Francesco de Pazzi a la cabeza, Girolamo Riario y Francesco Salviati. El atentado tuvo lugar el domingo de Pascua, 26 de abril, de 1478 durante el oficio celebrado en la catedral de Florencia. Murió Giuliano y Lorenzo consiguió salvarse reprimiendo posteriormente la revuelta y castigando a sus principales instigadores. La medalla de Bertoldo conmemora el suceso a la vez que ensalza el poder de los Medici. En 2004 el historiador Marcello Simonetta descubrió la participación de Federico da Montefeltro como instigador de la conspiración. Véase FERRICCI, M., *The Montefeltro Conspiracy: A Renaissance Mystery Decoded*. Nueva York: Doubleday, 2008.

33. Piero del Pollaiuolo, *Retrato de Galeazzo Maria Sforza*, 1471, óleo (?) sobre tabla, 65 × 42 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia. Presente solo en Nueva York.

34. «Uno quadro dipintovi la testa del Duca d'Urbino con cornice intorno, f. 10 / Uno quadro dipintovi la testa del Duca Ghaleazo di mano di Piero del Pallaiuolo, f. 10», en SPALLANZANI, M.; VÉRTOLA, G., *Libro d'Inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Florencia: SPES, 1992, págs. 118-120.

35. Pisanello, medalla de Alfonso el Magnánimo, 1449, bronce dorado, 0,11 cm. Colección Dr. Stephen K. y Janie Woo Scher, Nueva York.

36. Pisanello, *Retrato de Alfonso el Magnánimo*, 1448, pluma y tinta marrón con trazos de creta negra sobre papel, 29,1 × 19,8 cm. Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, París. Presente solo en Nueva York.

37. Antonio da Crevalcore, *Retrato de un hombre joven*, c. 1475-1480, témpera sobre tabla, 51 × 47 cm. Museo Correr, Fondazione Musei Civici, Venecia. Presente solo en Nueva York.

38. Mino da Fiesole, *Retrato de Guillaume d'Estoville*, c. 1460-1464, mármol, 35,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

39. Andrea d'Assisi, llamado L'Ingegno (?), *Retrato de un joven*, c. 1495-1500, óleo y témpera sobre tabla, 50 × 35,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde. Presente solo en Berlín.

40. Sandro Botticelli, *Retrato de Simonetta Vespucci*, c. 1475-1480, témpera sobre tabla, 47,5 × 35 cm. Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín. Sandro Botticelli: *Retrato de Simonetta Vespucci*, c. 1475-1480, témpera sobre tabla, 81,8 × 54 cm. Städel Museum, Frankfurt.

41. Simonetta Cattaneo Vespucci se casó a los dieciséis años en Florencia con Marco Vespucci. La fama de su belleza inigualable creció continuamente en la ciudad medicea hasta el punto de que en 1475 Lorenzo y Giuliano de' Medici organizaron un torneo o *giostra* en la Piazza Santa Croce. Giuliano participó en la *giostra* con un estandarte donde aparecía Simonetta encarnando a Palas Atena -acompañada de la frase *La Sans Pareille*- y que según la tradición había pintado Botticelli. Giuliano ganó el torneo y Simonetta fue proclamada la mujer más bella de Florencia, con lo que ciertas teorías han intentado demostrar que el amor platónico de Giuliano y Simonetta fue más allá, algo que no es posible certificar científicamente. Lo que es un hecho es que la *giostra* quedó grabada en la retina de los florentinos porque Angelo Poliziano compuso sus famosas *Stanze per la giostra* que celebran el amor de Giuliano por Simonetta, así como hizo el propio Lorenzo de' Medici en sus *Selve d'amore*. Por este motivo, los dos retratos de Botticelli en Berlín se expusieron en la sala dedicada a los Medici, al contrario que en Nueva York, que se exhibieron en el ámbito dedicado al retrato femenino. Véase KÖRNER, H., «Simonetta Vespucci: Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Mythos», en SCHUMACHER, A., *Botticelli: Bildnis, Mythos, Andacht*, cat. exp., 13 de noviembre de 2009 - 28 de febrero de 2010, Städel Museum, Frankfurt. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

42. Domenico Ghirlandaio, *Retrato de un anciano con niño*, c. 1490, témpera sobre tabla, 62,7 × 46,3 cm. Musée du Louvre, París. La obra se expuso también en Madrid y Londres en las dos exposiciones de retratos del renacimiento organizadas en 2008.

43. Leonardo da Vinci, *Retrato de Lorenzo de' Medici*, c. 1480, pluma, 7,3 × 4,9 cm. The Royal Collection, Windsor.

44. Taller de Antonio Rossellino, *Retrato de Cosimo de' Medici*, c. 1460, mármol, 36 × 32 cm. Bode-Museum, Staatliche Museen, Berlín.

45. Orsino Benintendi (?), *Máscara mortuoria de Lorenzo de' Medici*, 1492, estuco en base de yeso montado sobre madera, 21,5 × 16

mente realizada por Orsino Benintendi, donde la crueldad de las facciones no deja duda del carácter y el poder del ilustre personaje. En esta misma sala, la medalla de Savonarola⁴⁶ de Niccolò Fiorentino cerraba el capítulo dedicado a los retratos de personajes relacionados con el gobierno de la República Florentina.

Una diferencia importante de concepto entre las dos *Blockbuster Exhibitions* radica en el modo de presentar las distintas cortes italianas. En el caso alemán, estas se encontraban perfectamente diferenciadas y además establecían el título de ámbito. En cambio en el caso norteamericano ocupaban dos salas bajo el enunciado *The Court Portrait 1470-1506*, sin indicar con claridad cada una de las cortes. Un ámbito que tenía como finalidad mostrar cómo el arte, y en este caso concreto el retrato, se convierte en una herramienta política, de alianza y de propaganda capital para los gobernantes. El retrato miniado de la duquesa de Ferrara,⁴⁷ Eleonora de Aragón, que ilustra la dedicatoria del incunable *Del modo di regere e di regnare* de Antonio da Cornazzano, daba constancia de ello. Una obra que introducía, en el caso norteamericano, un aspecto no planteado en Berlín, el retrato en la iluminación renacentista.

En el Bode-Museum este tema, empero, ocupaba tres grandes salas. Dos salas dedicadas a los centros de poder del norte de Italia y una sala centrada en las cortes de Urbino, Rímini y Nápoles. En estas salas, tanto en Nueva York como en Berlín, destacaba sobre todo una pequeña introducción al género del autorretrato con la presencia de la medalla-autorretrato⁴⁸ de Leon Battista Alberti y la medalla-autorretrato⁴⁹ de Filarete. Cabe asimismo subrayar la presencia de la única obra de origen flamenco de toda la exposición –junto al retrato de un hombre con moneda romana⁵⁰ de Hans Memling exhibido en el ámbito dedicado a Venecia–, el retrato de Francesco d'Este⁵¹ de Rogier van der Weyden, también visible en las dos sedes.

Dentro de este ámbito dedicado a las cortes italianas se exponía la pieza más controvertida en relación con su autoría de toda la muestra, el retrato de Federico da Montefeltro

× 8 cm (máscara), 58 × 44 × 5 cm (tabla). Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», Florencia. Actualmente expuesta en el Museo degli Argenti de la misma ciudad.

46. Niccolò Fiorentino, medalla de Girolamo Savonarola, c. 1492-1494/1498, bronce, ø 6,2 cm. Münzkabinett, Staatliche Museen, Berlín.

47. Cosmè Tura (?), *Retrato de la duquesa de Ferrara Eleonora de Aragón*, frontispicio del incunable *Del modo di regere et di regnare* de Antonio da Cornazzano, c. 1478/1479, 24 × 16 cm. témpera y oro sobre vitela, The Morgan Library and Museum, Nueva York. Obra presente solo en Nueva York.

48. Leon Battista Alberti, placa con autorretrato, c. 1432-1434, bronce, 20,1 × 13,6 cm. National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington.

49. Filarete, medalla con autorretrato, c. 1460, bronce, 8 × 6,7 cm. Civiche Raccolte Artistiche, Castello Sforzesco, Milán.

50. Hans Memling, *Retrato de un hombre con moneda romana*, 1471-1474, óleo sobre tabla, 31 × 23,2 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes. Este cuadro estuvo también presente en las dos exposiciones organizadas en 2008 en Madrid y Londres.

51. Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este*, c. 1460, óleo sobre tabla, 31,8 × 22,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Nueva York.

y su hijo Guidobaldo.⁵² Imagen del príncipe ideal humanista, aquel que debía concentrar en su persona el poder intelectual, militar y político. Poderes que el pintor representó meticulosamente en el cuadro. En la presente exposición el cuadro aparecía atribuido a Pietro di Spagna. Habitualmente se ha identificado al pintor de este cuadro con Justo de Gante (Joos van Wassenhove) o con Pedro Berruguete, los dos activos en la segunda mitad del siglo xv en Urbino.⁵³ El estado de la cuestión sobre la autoría de la obra es complejo y a la vez confuso, sobre todo en lo que se refiere a Pedro Berruguete, ya que la atribución al pintor de Paredes de Nava siempre se ha basado en un documento que nadie había visto y que finalmente fue publicado en 2002 por Fernando Marías y Felipe Pereda en *Archivo Español de Arte*.⁵⁴ A partir de este artículo la crítica acostumbra a establecer tres nombres de artistas coetáneos que trabajaron en Urbino: Petrus Hispanus, Pedro Berruguete y Justo de Gante. En la actual exposición se ha presentado el cuadro de la Galleria Nazionale delle Marche bajo la autoría de Pietro di Spagna.⁵⁵ Una denominación que en primer lugar es extraña porque no es el latino que emerge del documento sino su transcripción al italiano, lo cual carece de sentido en una exposición celebrada en Berlín y Nueva York. A pesar de este detalle, el conservador Keith Christiansen, autor de la ficha catalográfica, admite que debe separarse la figura del pintor docu-

52. Pietro di Spagna (según los responsables de la exposición), *Retrato de Federico da Montefeltro con su hijo Guidobaldo*, c. 1476-1477, óleo sobre tabla, 138,5 × 82,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. En la organización expositiva de Nueva York la obra se exhibía en la segunda de las salas dedicadas a las cortes italianas que llevaba el título: *The Court Portrait 1470-1506*, en cambio en Berlín se exhibió en la tercera sala, dedicada a las cortes de Urbino, Nápoles y Rímini.

53. Siempre siguiendo lo que escribió Vespasiano da Bisticci, se ha atribuido a Justo de Gante; aunque, por otro lado, también se ha atribuido la obra al pintor español Pedro Berruguete.

54. MARÍAS, F.; PEREDA, F., «Petrus Hispanus en Urbino y el bastón del Gonfaloniere: El problema Pedro de Berruguete en Italia y la historiografía española», *Archivo Español de Arte*, 300, 2002, págs. 361-380. En el documento publicado por los dos autores aparece citado un tal Magister Petrus como pintor español y habitante de Urbino: «Magister pe[t]rus [espacio en blanco] spagnuolus pictor habitator Urbini», en MARÍAS, F.; PEREDA, F., «Petrus Hispanus en Urbino...», pág. 380. Véase también *idem*, «Petrus Hispanus Pittore in Urbino», en FIORE, F.P. (ed.), *Francesco di Giorgio Martini alle Corte di Federico da Montefeltro*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, 11-13 de octubre de 2001, Urbino. Florencia: Leo S. Olschki, 2004, págs. 249-267.

55. El *Retrato de Federico de Montefeltro y su hijo Guidobaldo* ha viajado al extranjero en muy contadas ocasiones. La primera vez fue con motivo de la exposición dedicada a Pedro Berruguete en Paredes de Nava. La segunda fue para la exposición celebrada en Nueva York en 2007 sobre la biblioteca de Federico da Montefeltro, donde la obra se atribuía en un intento de neutralidad a Berruguete y Justo de Gante al mismo tiempo. Una tercera vez fue en las exposiciones sobre retratos que presentaron el Museo del Prado y posteriormente la National Gallery de Londres, donde Lorne Campbell la presentó atribuida al taller de Justo de Gante. Y finalmente, para la presente exposición. Véase SILVA MAROTO, P., *Pedro Berruguete: el primer pintor renacentista de la Corona de Castilla*, cat. exp., 4 de abril - 8 de junio de 2003, iglesia de Santa Eulalia, Paredes de Nava (Palencia). Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2003; MARCELLO, S., *Federico da Montefeltro and his Library*, cat. exp., 8 de junio - 30 de septiembre de 2007, The Morgan Library and Museum, Nueva York. Milán: Y. Press - Biblioteca Apostólica Vaticana, 2007.

mentado, Petrus Hispanus, de la figura de Pedro Berruguete. El conservador norteamericano argumenta que no hay suficiente documentación para poder unir los dos pintores en uno y añade que la técnica pictórica y la perspectiva del retrato no encuentran continuidad en la obra posterior de Berruguete en España.⁵⁶

Tanto en Nueva York como en Berlín, la exposición se cerraba con la parte dedicada a Venecia. Una sala que por ser la última no era menos significativa, ya que contenía obras de autores muy representativos del siglo xv veneciano: Jacopo Bellini, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Antonio Rizzo, Antonello da Messina, Jacometto, Francesco Bonsignori, Vittore Carpaccio, Alvise Vivarini y Jacopo de' Barbari. En Berlín este ámbito ocupaba la pequeña isla habitualmente reservada para la *Studiensammlung* y no tenía el mismo relevo que tuvo en Nueva York. El museo norteamericano presentó en este ámbito más obras de las que se habían expuesto en Berlín. En un primer y destacado lugar cabe citar el retrato de san Bernardino de Siena⁵⁷ de Jacopo Bellini, proveniente de una colección privada neoyorquina que abría el ámbito. Asimismo, el grave perfil del retrato del dogo Pasquale Malipiero⁵⁸ de Gentile Bellini solo se vio en el museo norteamericano.

Por otro lado, mientras en Berlín se pudo ver el retrato de una monja⁵⁹ de Jacometto, en Nueva York se expuso junto a su *pendant* el retrato de Alvise Contarini.⁶⁰ Evidentemente, tal y como lo había hecho Berlín con los primeros ámbitos dedicados a Florencia, el Metropolitan Museum decidió reforzar la sala veneciana con parte de sus propios fondos. Pero, por otro lado, hubo en Nueva York una obra procedente de un museo de Italia en esta última sala que no se vio en Berlín, el retrato de un joven vestido de sena-

dor,⁶¹ de Giovanni Bellini. Mientras en Alemania este hueco se sustituyó por otra obra de un museo italiano que no se vería en el Metropolitan Museum, el retrato de un hombre con sombrero rojo,⁶² atribuido a Vittore Carpaccio.

Asimismo, en el caso alemán, durante los primeros meses, se sumó, como se ha comentado, la posibilidad de admirar la *Dama del armiño de Leonardo*⁶³ junto con algunos retratos del círculo leonardesco que de igual modo solo estaban presentes en Berlín. La obra de Leonardo era un buen colofón para la exposición y fue también la gran atracción en Berlín.

En resumen, podemos indicar que, respecto al concepto expositivo y la elección de las obras, la muestra se puede calificar de excelente, aunque se echa en falta una aproximación al género del retrato más allá de su simple ordenación geográfica y cronológicamente más amplia. Por otro lado, no podemos dejar de remarcar algunas de las lagunas importantes que tenía el concepto expositivo en lo que a la elección de obras se refiere. No había ninguna presencia de la retratística de Piero della Francesca, ni tampoco de Piero di Cosimo,⁶⁴ dos nombres sin los que es difícil explicar la evolución del retrato en el siglo xv.

Donde cada institución marcó muy claramente su propio concepto fue en las cuestiones museográficas. Muy dispares y distintas entre sí. Los diseñadores de *Gesichter der Renaissance* convirtieron las blancas y luminosas salas de la segunda planta del Bode-Museum en un oscuro laberinto de retratos, consiguiendo un ambiente propio del mundo de los *kabinett* o *wunderkammern*. Todas las paredes de la exposición aparecían pintadas de un implacable negro que resaltaba solo los retratos y las decoradas arquitecturas de las puertas de cada una de las salas del museo. Se eligió,

56. «The problem is that we have no documentation of Berruguete's movements in these years. Moreover, an examination of the technical features and perspective construction of Berruguete's later, Spanish paintings makes the identification problematic. Although the last word on the subject has yet to be written...» CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, cat. exp., 21 de diciembre de 2011 - 18 de marzo de 2012, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York: Yale University Press, 2011, pág. 288. Aspecto que Joan Sureda ya había puesto de manifiesto en 1992: «... Si deve riconoscere, tuttavia, che mentre la serie degli uomini illustri ha affinità con le opere realizzate da Pedro Berruguete dopo il suo ritorno in patria difficilmente nel percorso artistico del pittore spagnolo si può incontrare un'opera concepita come il ritratto di Federico da Montefeltro, specialmente per quanto si riferisce ai concetti di spazio e di prospettiva», véase SUREDA, J., «Ritratto di Federico da Montefeltro con il figlio Guidobaldo», en DAL POGGETTO, P., *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, cat. exp., 24 de julio de 1992 - 1 de octubre de 1992, Palazzo Ducale y Oratorio di San Giovanni Battista, Urbino. Venecia: Marsilio, 1992, pág. 178.

57. Jacopo Bellini, *Retrato de san Bernardino de Siena*, c. 1450-1455, témpera sobre tabla, 30,6 × 22,3 cm. Colección privada, Nueva York.

58. Gentile Bellini, *Retrato del dogo Pasquale Malipiero*, c. 1460-1462, témpera sobre tabla, 53,3 × 42,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

59. Jacometto, *Retrato de una monja*, c. 1485-1495, óleo sobre tabla, 10,2 × 7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Nueva York.

60. Jacometto, *Retrato de Alvise Contarini*, c. 1485-1495, óleo sobre tabla, 11,4 × 7,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Nueva York.

61. Giovanni Bellini, *Retrato de un joven vestido de senador*, c. 1480-1500, óleo sobre tabla, 35 × 26,4 cm. Museo d'Arte Medioevale e Moderna, Musei Civici, Padua.

62. Vittore Carpaccio (?), *Retrato de un hombre con sombrero rojo*, c. 1490-1495, témpera sobre tabla, 35 × 23 cm. Museo Correr, Fondazione Musei Civici, Venecia.

63. El cuadro se había expuesto el mismo año en el Palacio Real de Madrid con motivo de la exposición *Polonia: tesoros y colecciones artísticas*. La exposición sobre Polonia viajó al Martin-Gropius-Bau de Berlín, pero el retrato se incluyó en la exposición *Gesichter der Renaissance*, aunque no durante todo el tiempo, ya que la obra también debía exponerse en la exposición *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, en Londres.

64. Piero di Cosimo realizó un retrato alegórico de Simonetta Vespucci como Cleopatra que se conserva en el Musée Condé de Chantilly, c. 1480-1490. La posible presencia de esta obra en la exposición junto a los dos retratos de la misma de mano de Botticelli, que sí estaban presentes, hubiera aportado aún más intensidad a la exposición. Si teniendo en cuenta sobre todo que los dos retratos de Botticelli son supuestos retratos de Vespucci, mientras que el de Piero di Cosimo es el único del que podemos asegurar la identidad de la retratada gracias a la inscripción presente en el cuadro *Simonetta lanuensis Vespuccia*. Habitualmente toda la crítica ha considerado la inscripción posterior, pero los análisis radiológicos hechos en 1971 por el Laboratoire de Recherche des Musées de France dictaminaron que la inscripción es contemporánea al resto del cuadro. A pesar de todo, la presente exposición tampoco prestó atención a la cuestión del retrato alegórico. Véase GERONIMUS, D., *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*. New Heaven: Yale University Press, 2006, págs. 48-75; SCHMITTER, M.A., «Botticelli's Images of Simonetta Vespucci: Between Portrait and Ideal», *Rutgers Art Review*, xv, 1995, págs. 33-57.

pues, un concepto de presentación de las obras –muy frecuente hoy en día– como objetos artísticos en sí mismos, utilizando el negro de fondo y una iluminación tenue que resalta solo la obra en la penumbra. Un tipo de diseño expositivo similar al que se utilizó en la exposición *The Sacred Made Real* en Londres para realzar el *pathos* barroco, pero en el caso de la exposición de Berlín no resultaba tan adecuado el tipo de luz débil, ya que no permitía ver las obras con total claridad. La luz mortecina y el color negro de la pared creaban un ambiente muy cálido y cerrado que, sumado a la cantidad de gente que visitaba la exposición, resultaba un tanto opresivo.⁶⁵

En cambio en Nueva York podemos decir que se optó por una presentación de yodiosincrasia clásica y poco sorpresiva que en algunos momentos fatiga al espectador. La alternancia entre unos ámbitos gris plomo y otros color vainilla pretendía marcar un ritmo pausado al visitante, pero este quedaba roto en la séptima sala cuando el espectador se encontraba ante un jardín de bustos de mármol que lo desorientaba en su recorrido. Recorrido que, como no podía ser de otra manera dado el volumen de piezas y visitantes existentes, se concibió de modo aleatorio y libre con respecto a la lectura de las obras. Justamente, como sucede con muchas de las exposiciones presentadas en grandes instituciones museísticas, uno de los problemas fundamentales es la correcta transmisión del mensaje que toda muestra o exposición implica, más allá del mero deleite estético. En este sentido, la presentación de unos paneles introductorios en cada sala parecen insuficientes, si bien contextualizaban de manera rigurosa aquello que se quería presentar. Son muchos los visitantes que, deseosos de obtener más conocimientos, recurren a las audioguías pensando que así podrán seguir y ampliar mejor el hilo discursivo. Desgraciadamente, sin olvidar que nos encontramos ante un gran museo internacional que acoge visitantes y turistas de todo el mundo y donde el problema idiomático tendría que estar mejor resuelto, el museo norteamericano solo tenía la opción del inglés. Un segundo problema que se advierte, dada la carencia de control en la entrada de la exposición, es la existencia de una gran cantidad de público que deambula por el espacio sin ser atrapado por la excepcional propuesta museológica y museística. En el caso berlinés, este problema no se generó, puesto que la institución solo permitía el acceso a sus salas con la entrada de la exposición.

Por otro lado, respecto al diseño expositivo y la disposición de las obras no hay nada que objetar, salvo el principal error en una exposición de tal calibre en lo que se refiere al modo de exponer las medallas en Berlín. Hoy en día es raro encontrar una exposición donde se expongan medallas del Renacimiento sin utilizar algún método que per-

65. La gran afluencia de público en la exposición de Berlín hacía imposible la correcta visualización de una muestra de tal magnitud, sin el espacio vital ni la tranquilidad que esto requiere. La profusa cantidad de visitas guiadas en grupo se mezclaba con la aglomeración constante de personas ensimismadas frente a las principales obras o simplemente dirigiendo la mirada al vacío mientras escuchaban la agradable voz del audioguía. No se comprende la política de los museos en este sentido, ya que si existe este recurso, las visitas en grupo parecen innecesarias y al revés, más allá del negocio económico.

mita ver tanto el reverso como el anverso con total comodidad, pero en la exposición de Berlín todas las medallas eran expuestas de manera que solo se podía apreciar el anverso. Una cuestión que, en cambio, en el caso norteamericano estaba muy bien resuelta y de varios modos, y siempre permitía observar las medallas en posición vertical, mostrando tanto el anverso como el reverso. Quizá en Berlín se quería focalizar el interés en el retrato, situado habitualmente en el anverso, pero un pequeño espejo debajo es algo simple que hubiera permitido observar la medalla en su totalidad. Es insólito un fallo como este en tal exposición, teniendo en cuenta la significación artística y simbólica del anverso en la mayoría de las medallas expuestas, ya fuesen de Mateo de' Pasti, Pisanello o Bertoldo di Giovanni...

Porque, aunque la imagen en el anverso sea la parte más física del retrato, el reverso normalmente contiene el retrato alegórico, que es tan importante o más que el otro, ya que describe las cualidades y los atributos del personaje. Pero puede que el concepto de la exposición berlinese estuviera solo orientado hacia el retrato del anverso, la descripción física del retratado, como hemos dicho al principio y como demostraban los carteles publicitarios.⁶⁶ Una concepción que permite acercarse al retrato renacentista despojado de su significado simbólico –que ciertamente pensamos que es la base y el alma de todo retrato renacentista– para presentarlo al público contemporáneo como una galería de retratos, en su concepción de descripción fisonómica, de personas del renacimiento: *Gesichter der Renaissance, Renaissance Faces, Semblantes o Rostros del Renacimiento*...

Más allá de la muestra, también hay que celebrar una serie de actividades complementarias, así como la edición de un cumplido catálogo sobre el tema, que sin duda es un trabajo fundamental para el estudio del retrato. Con respecto a las actividades, los museos estatales de Berlín realizaron un ciclo de ponencias científicas en torno al retrato con la participación de valorados especialistas como Alessandro Nova, que, celebrando a la vez el 500.º aniversario del nacimiento de Vasari, dedicó su ponencia al género del retrato en relación con el aretino. Por otra parte, cabe destacar una de las actividades más curiosas de la muestra alemana y que fue la que despertó más interés en el público general. El museo berlinés, mezclando las nuevas tecnologías, el género del retrato y la participación del público, puso a disposición de este una aplicación para el teléfono móvil.⁶⁷

66. Aparte de los carteles tradicionales con el título de la exposición, el equipo de la muestra conjuntamente con la empresa Polyform diseñaron una estrategia de marketing a través de dos carteles especiales que se distribuyeron por la ciudad. En uno se veía el *Retrato de una mujer* de Antonio de Pollaiuolo, de la Gemäldegalerie de Berlín, con una frase que rezaba: «*Zarte Schönheit. Innig Leuchtend*» («Delicada belleza. Intensamente brillante»). En el otro, el *Retrato de un joven* de Pinturicchio, de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, iba acompañado por la frase: «*Junger Adel. Italien im Blick*» («Joven nobleza. Italia en la mirada»). En el caso norteamericano, en todos los carteles se veía la imagen del *Retrato de una dama* de Antonio y Piero del Pollaiuolo, procedente de la Gemäldegalerie de Berlín.

67. La aplicación, que tuvo una gran acogida, con más de doscientos comentarios y fotos añadidas, aún está disponible gratuitamente: <http://itunes.apple.com/de/app/gesichter-der-renaissance/id437197696?mt=8>.

Asimismo, el museo norteamericano cuidó las actividades complementarias con detalle. A través de la página web del museo se iban anunciando una gran cantidad de actividades paralelas que se actualizaban cada mes. Cabe destacar algunas de las conferencias que varios expertos realizaron en torno a la exposición. En primer lugar, Andrea Bayer, conservadora de pintura europea del propio museo, desarrolló su exposición en torno a la interpretación de los detalles en un retrato, bajo el título *Italian Portraits: Pictures that Tell a Story*. Por otra parte, el profesor de la Universidad de Princeton Anthony Grafton trató el género de la biografía en el Renacimiento, *Portraits in Words: The Arts of Biography in Fifteenth-Century Italy*. Posteriormente, la prestigiosa historiadora de origen británico Caroline Elam, una de las directoras de *The Burlington Magazine*, ofreció una conferencia que llevaba por título *Leonardo's Ginevra de' Benci and the Poetics of Portraiture in Fifteenth-Century Florence*. Otra actividad destacable fue la proyección de dos documentales, *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian* (2008) y *Renaissance Florence: The Art of the 1470s* (1999).

Finalmente, cabe analizar el catálogo publicado para cada una de las exposiciones. Si bien el contenido es el mismo, sin diferencias en los dos catálogos –los dos tienen el mismo número de páginas–, no lo son la presentación gráfica ni otros detalles. El catálogo alemán, publicado por Hirmer Verlag,⁶⁸ es de tapa dura igual que el norteamericano, publicado por la Yale University Press.⁶⁹ Las únicas diferencias residen en el diseño de la portada y la tipografía interior, sobre todo en las fichas catalográficas, que están maquetadas de modo diverso en cada caso. En las del Metropolitan Museum hay un error, ya que las fichas no indican las obras que no están presentes en cada una de las exposiciones, detalle que sí aparece en cada una de las fichas del catálogo alemán.

Comprendiblemente, los coordinadores del catálogo son Stefan Weppelmann y Keith Christiansen. El contenido científico se resume en dos partes: una introducción, con cinco ensayos de contextualización y reflexión sobre el género retrato en el Renacimiento, y la parte catalográfica. La parte catalográfica ya se ha analizado a lo largo de estas líneas y por lo tanto consideramos a continuación la parte ensayística. En primer lugar, el catálogo abre con un artículo de Patricia Lee Rubin.⁷⁰ Se trata de un ensayo introductorio

sobre el nacimiento del retrato renacentista en Florencia que empieza con un breve preámbulo sobre los orígenes del retrato en la pintura del Trecento, concretamente con Giotto. Pasa después a relatar la aparición del retrato como género artístico independiente en el Quattrocento y finalmente narra el modo como el retrato pasa a inserirse dentro de la obra como parte o centro de la *Storia*. En segundo lugar, Beverly Louise Brown⁷¹ dedica un detallado estudio al arte del retrato en las cortes italianas. Brown realiza un mapa del poder en la Italia del siglo xv y de su influencia en el arte, concentrándose en el retrato como herramienta de poder. Concretamente escribe sobre Pisanello como creador de un género retratista que combina la imagen idealizada –pero que quiere ser real– del gobernante con la imagen simbólica del poder de este, que habitualmente se sitúa en el reverso de sus medallas. Como colofón a su artículo, Brown finaliza con el retrato de corte o retrato de grupo, donde lo representado quiere fijar un retrato de la historia, en las personalidades artísticas de Cosmè Tura y Andrea Mantegna.

El catálogo prosigue su parte ensayística con un artículo del prestigioso historiador británico Peter Humfrey⁷² sobre el retrato en la Venecia renacentista. Humfrey centra su ensayo en la creación del retrato autónomo en la familia de los Bellini, pasando después por el retrato veneciano como elemento mercantil, para hablar finalmente del retrato femenino en Venecia. A continuación nos encontramos con el ensayo del propio Stefan Weppelmann, que a través de un título poético, *La mirada por encima del hombro del armijo*,⁷³ nos introduce de modo magistral en el concepto de verosimilitud en el retrato renacentista. La verosimilitud o *similitudo* en los primeros retratos renacentistas –según Weppelmann– se concebía en un principio como un sinónimo de imitación de la naturaleza, *ritrarre del naturale*, copiar la efigie natural de una persona. Mientras que durante el Renacimiento esta concepción irá cambiando para llegar a la *similitudo* como interpretación de la naturaleza o como construcción de la personalidad del retratado a través del artista, *ritrarre il naturale*. Al principio la *similitudo*

71. Beverly Louise Brown es conservadora de la National Gallery de Washington y asistente de dirección del Kimbell Art Museum de Fort Worth, Texas. Es especialista en arte del Renacimiento veneciano, aspecto sobre el que comisarió la exposición *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Durer and Titian*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia en 1999.

72. Peter Humfrey, profesor de la Universidad de St. Andrews en Inglaterra, es uno de los especialistas más destacados de la pintura veneciana del Renacimiento. Destacamos algunas de sus publicaciones: *Cima da Conegliano*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; *The Altarpiece in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 1993; *Painting in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 1995; *Lorenzo Lotto*. New Haven: Yale University Press, 1997; *Titian: The Complete Paintings*. Nueva York: Ludion, 2007.

73. WEPPELMANN, S., «Zum Schulterblick des Hermelins», en CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *The Renaissance Portrait...*, págs. 64-76. En este artículo Weppelmann introduce la única referencia directa al cuadro de Leonardo presente en la exposición de Berlín, a pesar de no tener ficha catalográfica en el catálogo. El artículo de Weppelmann es un ejemplo brillante de construcción científica y narrativa, consiguiendo resumir en pocas páginas su concepto básico de la exposición.

68. CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, cat. exp., 25 de agosto - 20 de noviembre de 2011, Bode-Museum, Berlín. Múnich: Hirmer Verlag GmbH, 2011.

69. CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, cat. exp., 21 de diciembre de 2011 - 18 de marzo de 2012, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York: Yale University Press, 2011.

70. Patricia Lee Rubin, una de las más renombradas especialistas en arte del renacimiento florentino, dirige desde el año 2009 el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Cabe destacar su monografía de Giorgio Vasari, LEE RUBIN, P., *Giorgio Vasari: art and history*. New Haven: Yale University Press, 1995. En los últimos años ha publicado importantes monografías sobre la pintura florentina del siglo xv y la imagen del artista. Véase LEE RUBIN, P., *Renaissance Florence: the art of the 1470s*. Londres: National Gallery Publications, 1999, e *idem*, *Images and identity in fifteenth-century Florence*. New Haven: Yale University Press, 2007.

conserva su aura natural, como en una máscara mortuoria de yeso o en la representación del busto de un santo, una *vera efigie*. La similitud también tiene que ver con el tipo de retrato y el modo de retratar, ya que por ejemplo el retrato de perfil se considera más verosímil. Posteriormente, el *ritrarre il naturale* lleva a la interpretación artística y al concepto del retrato alegórico, momento en el que Weppelmann aprovecha para hablar del retrato de Cecilia Gallerani o *Dama del armiño* de Leonardo. Para Weppelmann esta obra es la culminación del retrato alegórico, del retrato introspectivo que ya no es *vera efigie* sino metáfora de esta. El conservador alemán termina el artículo con un *tour de force*, tomando las dos obras que abrían y cerraban la exposición en Berlín, respectivamente, el *Relicario de san Rosso-re*⁷⁴ y la citada *Dama del armiño*. Las dos obras representan a la perfección la teoría expresada por Weppelmann, ya que son antitéticas entre sí. El busto-relicario es la *vera efigie* como máscara mortuoria perfecta, mientras que la Cecilia Gallerani es la expresión alegórica por excelencia. De este modo, el autor resume el concepto de la exposición tal y como estaba concebida para ilustrar la evolución del retrato renacentista en este sentido conceptual. Por último, la parte narrativa del catálogo se termina con un breve artículo de Rudolf Preimesberger⁷⁵ sobre la concepción albertia-

74. Donatello, *Relicario de san Rosso-re*, c. 1425, fundición de bronce dorado, 50 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

75. Rudolf Preimesberger nació en 1936 y ha sido profesor en Viena, Roma, Múnich y Zúrich. Hasta 2001 fue profesor en la Freie Uni-

na del retrato, la técnica de atraer los ojos del espectador en un retrato según Alberti.

Por último, podemos concluir que la exposición, tanto en su versión alemana como en su versión norteamericana, ilustraba con detalle el proceso evolutivo del género del retrato que tuvo lugar durante el siglo xv. Tomando las palabras de Weppelmann, se podía apreciar en la muestra el progreso de la concepción –aún medieval– del retrato como *vera efigie* hacia el retrato como representación simbólica de una persona, como retrato en sí, independiente, creando un género artístico propio. Uno de los principales logros del Renacimiento fue precisamente este: el retrato se convirtió en un género artístico autónomo, adquiriendo rápidamente una distinción central en la política y en la sociedad.

CHRISTIANSEN, K.; WEPPELMANN, S. (eds.), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*, cat. exp., 25 de agosto – 20 de noviembre de 2011, Bode-Museum, Berlín. Múnich: Hirmer Verlag GmbH, 2011, 432 págs. / *Idem*, *The Renaissance Portrait: from Donatello to Bellini*, cat. exp., 21 de diciembre de 2011 – 18 de marzo de 2012, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Nueva York: Yale University Press, 2011, 432 págs.

versität de Berlín, de la que hoy es profesor emérito. Es especialista en Pierre Puget, Giovanni Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Rafael y Jan van Eyck. Se ha ocupado especialmente del género del retrato en la monografía que publicó en 1999, PREIMESBERGER, R., *Porträt*. Berlín: Reimer, 1999.

*Arquitecturas pintadas.
Del Renacimiento
al siglo XVIII*

Museo Thyssen-
Bornemisza / Fundación
Caja Madrid, Madrid
18 de octubre de 2011
- 22 de enero de 2012
Comisarios: Delfín
Rodríguez y Mar Borobia



CARME NARVÁEZ¹

Los trasfondos arquitectónicos fueron utilizados a lo largo de los siglos XIV y XV como recursos de creación ilusionista de espacio, de la cual los pintores hacían alarde con la inclusión de pavimentos, techumbres o, en general, de ambientes interiores. Comenzaron también a aparecer en la pintura del *Quattrocento* como complemento indispensable del paisaje, como excusa para una captación detallista de los interiores y de la vida cotidiana, y se elevaron a la condición alegórica cuando se constituyeron, por ejemplo, en la imagen del paganismo vencido por la religión cristiana. Desde el siglo XVI, asimismo, las representaciones pictóricas de edificios singulares y de conjuntos monumentales urbanos adquirieron una función documental, y se consolidaron como un objeto narrativo de carácter topográfico. Se convirtieron en un recurso poético cuando, especialmente a lo largo del siglo XVIII, se utilizaron para crear ambientes bucólicos y misteriosos. Fueron, por último, aplicadas muy a menudo con una voluntad escenográfica y teatral, un recurso visual que entronca directamente con el que, probablemente, haya sido el papel más importante de los desarrollados a lo largo de la época moderna por las arquitecturas incluidas en la pintura: el compositivo, la arquitectura utilizada como ordenadora del espacio y como distribuidora de acciones, escenas y personajes; la arquitectura entendida, pues, como vehículo narrativo.

La importancia que adquirió la arquitectura en la composición pictórica a partir del Renacimiento italiano se pone de relieve en las numerosas monografías dedicadas a este particular; podemos encabezar esta lista con el estudio que, a finales de la década de los cincuenta, hacía Lorenzo Gori de las implicaciones de la arquitectura y el paisaje en los inicios de la pintura renacentista italiana,² línea que seguiría Alessandro Gambuti en el año 1994.³ Carlo Cresti, entre tanto, había ampliado el ámbito de estudio y el marco cronológico,⁴ estableciendo el peso que las representaciones

arquitectónicas adquirieron dentro de las artes plásticas renacentistas, mientras que otros autores, como Giovanna Massobrio⁵ y Miriam Milman,⁶ reflexionaban sobre el bagaje de la introducción de las arquitecturas en el conjunto de la pintura occidental.⁷

Han sido también numerosas las exposiciones dedicadas al tema, habitualmente acotadas a la visión pictórica de las ciudades italianas de época moderna,⁸ a la aportación de determinados artistas –con el predominio evidente de los *vedutisti* del XVIII–, o al gusto por la ruina inserida en el paisaje.⁹ Probablemente, sin embargo, fue la muestra *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, celebrada en el Palazzo Grassi de Venecia en 1994, y el correspondiente catálogo publicado,¹⁰ los que marcaron un punto de inflexión en el tratamiento de este tema, por el gran interés de las piezas expuestas, pero, sobre todo, por los pormenorizados y numerosos estudios elaborados por destacados especialistas (autores también de las proliferas fichas catalográficas) incluidos en el catálogo. En ellos se valoraban, tal como indicaba el título, los factores implicados en la representación arquitectónica renacentista, tanto la de naturaleza pictórica como la planteada en forma de maquetas, marquerías o dibujos.

El propósito de la muestra objeto de nuestro análisis, ubicada en las dos sedes de las instituciones organizadoras (del siglo XIV al XVII en el Museo Thyssen-Bornemisza y el XVIII en la Fundación Caja Madrid) era el de establecer, a través de obras de diversos géneros, este importante y polivalente papel que a menudo desarrollaron los escenarios arquitectónicos en la pintura moderna. Ordenadas por apartados temáticos, pero siguiendo al mismo tiempo un orden cronológico, las piezas seleccionadas para la ocasión

5. MASSOBRIO, G., *L'immaginario architettonico nella pittura*. Roma: Laterza, 1988.

6. MILMAN, M., *Trompe-l'oeil, painted architecture*. Nueva York: Skira/Rizzoli, 1986.

7. Si concretamos en el ámbito hispánico, autores como LEÓN, A., *Los fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1984; y ÁVILA, A., *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española, 1470-1560*. Barcelona: Anthropos, 1993, habían ya establecido la importancia de las arquitecturas recreadas en las pinturas españolas del renacimiento y el barroco.

8. Así, por ejemplo, *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, desarrollada en el Palazzo Reale de Nápoles entre 1998 y 1999 y comisariada por Cesare de Seta, responsable también del catálogo editado por De Luca en 1998. Y la que tuvo lugar en el Museo Correr de Venecia entre noviembre de 1999 y febrero de 2000, titulada *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, comisariada por Susanna Biadene y Camillo Tonini (catálogo publicado por Arsenale en 1999).

9. De entre las numerosas exposiciones que podríamos enumerar, destacamos la celebrada en la Fundació Caixa de Catalunya de Barcelona en el año 2005, *El esplendor de la ruina*, comisariada por Marcello Fagiolo, que coordinó también el catálogo editado el mismo año por la entidad organizadora. FAGIOLO, M. (coord.), *El esplendor de la ruina*, cat. exp., 12 de julio - 30 de octubre de 2005, Fundació Caixa Catalunya La Pedrera, Barcelona. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005.

10. MILLON, H.M.; LAMPUGNANI, V.M. (eds.), *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, cat. exp., 1 de abril - 6 de noviembre 1994, Palazzo Grassi, Venecia. Milán: Bompiani, 1994.

1. Este trabajo ha sido realizado en el 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.

2. GORI, L., *Architettura e paesaggio nella pittura toscana dagli inizi alla metà del Quattrocento*. Florencia: Leo S. Olschki, 1959.

3. GAMBUTI, A., *L'Architettura dei pittori nel quattrocento italiano*. Florencia: Alinea, 1994.

4. CRESTI, C. *Architettura senza cantiere: immagini architettoniche nella pittura e scultura del Rinascimento*. Siena: Periccioli, 1989.

demostraban al espectador cómo, desde los albores de la pintura renacentista, las arquitecturas incluidas en las composiciones han ejercido funciones muy diversas dependiendo de la forma o del momento en el que eran aplicadas.

En los primeros apartados temáticos del Museo Thyssen, «La arquitectura como escenario» y «Perspectiva y espacio», se mostraba el empeño de los pintores italianos del Trecento y el Quattrocento por incluir en sus pinturas edificaciones que les permitieran crear efectistas impresiones de profundidad –*Cristo y la samaritana* de Duccio,¹¹ la *Liberación de san Pedro* de Jaquerio¹² o mostrar su reciente adquisición de conocimientos en materia de perspectiva lineal, como reflejaban las obras de fra Carnevale¹³ o de Gentile Bellini.¹⁴ La implicación de la arquitectura en este proceso de construcción perspectivística era asumida por Serlio en el *Segundo Libro*, en el que, como recuerda Delfín Rodríguez en el catálogo de la muestra, el boloñés afirmaba que sin la arquitectura es imposible la perspectiva. Algunas de las obras emplazadas en el segundo apartado mostraban, sin embargo, que los pintores renacentistas aprendieron pronto que la creación de arquitecturas no era el único vehículo de construcción ilusionista de profundidad; así, por ejemplo, en el conjunto de *Anunciación* de Carlo Crivelli,¹⁵ la ilusión de tridimensionalidad es recreada por los *trompe-l'oeil* de primer término (la tela roja que cuelga delante de la Virgen, el trozo de túnica del ángel que sale del marco, la sombra proyectada por la jaula colgada en la ventana sobre el ángel) y no tanto por la propia arquitectura.

El apartado «La ciudad histórica», que tenía como protagonista el ámbito urbano, demostraba de qué modo la arquitectura se convertía en un referente topográfico o en una alusión de naturaleza histórica o religiosa, o en ambas cosas a la vez, tal como sucede en las vistas de Roma o en la utilización aislada de algunos de sus monumentos más emblemáticos. En este sentido resultaba muy ilustrativo el autorretrato de Maerten van Heemskerck,¹⁶ doble autorretrato en realidad, puesto que él mismo se muestra en primer término mirando hacia el espectador y, al mismo tiempo, inmortalizado en el ángulo inferior derecho en el acto de recrear la grandeza del Coliseo, en una clara alusión a su

11. Agostino di Duccio, *Cristo y la samaritana*, 1310-1311, temple y oro sobre tabla, 43,5 × 46 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

12. Giacomo Jaquerio, *Liberación de san Pedro*, 1410-1415, temple sobre tabla, 85,5 × 82,3 cm. Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Turín.

13. Fra Carnevale, *Anunciación*, c. 1448, temple y óleo (?) sobre tabla, 87,6 × 62,8 cm. National Gallery of Art, Samuel H. Kress, Washington.

14. Gentile Bellini, *Anunciación*, c. 1475, técnica mixta sobre tabla, 133 × 124 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Del valor que adquieren las arquitecturas planteadas con esta finalidad en la pintura de Giotto son buena muestra los estudios de Valerio Mariani (MARIANI, V., *Giotto e l'architettura*. Milán: Beatrice d'Este, 1967), y, más recientemente, de Francesco Benelli (BENELLI, F., *The architecture in Giotto's paintings*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 2012).

15. Carlo Crivelli, *Anunciación*, 1482, temple y óleo sobre tabla, 60,5 × 45,6 y 60,2 × 45,5 cm. Städel Museum, Frankfurt.

16. Maerten van Heemskerck, *Autorretrato con el Coliseo, Roma*, 1553, óleo sobre tabla, 42,2 × 54 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

provechosa estancia romana. Es casi la misma evocación visible en la pintura de Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas [Tempus Edax Rerum]*,¹⁷ en la que vemos a un arquitecto midiendo las ruinas con su compás y su escuadra, y en la que la arquitectura y la escultura antiguas son presentadas como objeto de admiración y de estudio. Caso aparte eran las dos vistas de Roma de autor anónimo¹⁸ y la *Vista de la ciudad de Udine* de Heintz el Joven¹⁹ incluidas en este apartado, puesto que tenían una naturaleza marcadamente cartográfica, casi planimétrica, dentro de la cual la arquitectura se convierte en mera anécdota.

En el espacio dedicado a «La ciudad ideal» se mostraban algunos ejemplos de este tipo de recreaciones pictóricas, de las cuales existen conocidos exponentes, como las famosas tablas anónimas de Urbino y de Baltimore, recordadas en el catálogo de la muestra. Las taraceas de Canozzi,²⁰ de los hermanos Pucci,²¹ pero, sobre todo, el *cassone* procedente de los Uffizi,²² constituían buenas muestras del interés renacentista por la recreación de la ciudad ideal, y se erigían, a nuestro entender, entre las piezas más relevantes no solo de este apartado, sino en general de toda la exposición por lo insólito de su presencia en este tipo de exhibiciones.²³ No compartimos, en cambio, la consideración que se hacía de las dos tablas de Scheggia²⁴ o de la *Calle de Florencia* de la escuela florentina²⁵ como muestras de ciudad ideal; en el primer caso, en las dos composiciones llenas de grupos y escenas diversas, predomina obviamente la voluntad narrativa y, por lo tanto, el espacio urbano visible no solo es escaso, sino abigarrado y caótico, cercano a la realidad de las ciudades italianas contemporáneas; y en el segundo se trata de una estampa costumbrista ubicada en una vía florentina anónima, en la que el diseño urbano no muestra ningún indicio de idealización, sino todo lo contrario, de

17. Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas [Tempus Edax Rerum]*, 1536, óleo sobre lienzo, 96 × 141,5 cm. *Sammlungen des Fürsten von und zu Lichtenstein*, Vaduz-Viena.

18. Anónimo, *Vista de Roma en el siglo xv*, p. 1538, temple sobre lienzo, 121 × 236,8 cm. Museo della Città-Palazzo San Sebastiano, Mantua. Y también de autor anónimo *El saco de Roma en 1527*, c. 1551, óleo sobre tabla, 55 × 135 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

19. Heintz el Joven, *Vista de la ciudad de Udine*, 1650-1660, óleo sobre lienzo, 146 × 233 cm. Civici Musei di Udine - Galleria d'Arte Antica, Udine.

20. Cristoforo Canozzi, *Vista urbana*, 1486-1488, 191,2 × 102,8 cm. Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.

21. Ambrogio y Nicolao Pucci, *Vista de Canto de Pozzotorelli*, 1523-1532, 160 × 99 cm. Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca.

22. Anónimo florentino, *Cassone con vista de una ciudad*, siglo xv, madera tallada y taracea, 100 × 209 × 77 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia.

23. Sobre este tipo de representaciones de carácter urbano en taraceas renacentistas recomendamos los breves –pero intensos– estudios de GIRONDI, G., *L'immaginario architettonico nell'incisione mantovana del '500*. Mantua: Sometti, 2007; y el más reciente, GIRONDI, G., *Architettura e incisione nel '500: tra antichità classica e classicismo rinascimentale*. Mantua: Sometti, 2010.

24. Scheggia (Giovanni di ser Giovanni Guidi) y taller, *Historia sin identificar y Tiberio Graco y Cornelia, historia de dos serpientes*, 1465-1470, pintura sobre tabla, las dos de 45 × 174,7 cm. Musée national de la Renaissance-château, Ecouen.

25. Escuela florentina, *Calle de Florencia*, 1540-1555, óleo sobre tabla, 87 × 71,5 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

captación realista de la vida cotidiana en la Florencia del Renacimiento.

Bajo el sugerente título de «Arquitecturas y ciudades legendarias» se presentaban obras elaboradas como recreación de ciudades míticas o históricas, entendidas algunas como representaciones icónicas de fuerte carga simbólica. Así, por ejemplo, destacaban la *Semíramis ante la ciudad de Babilonia*²⁶ o *Torre de Babel*,²⁷ de los hermanos Marten y Lucas van Valckenborch, respectivamente, la primera con claras referencias a conocidos monumentos romanos como el Mausoleo de Adriano o la Columna Trajana. Destacables eran las tres piezas atribuidas a Louis de Caulery, *Mausoleo de Halicarnaso*, *Faro de Alejandría* y *Coloso de Rodas*²⁸ –que formaban parte de una serie de «Las Maravillas del Mundo»–, por el esfuerzo que suponen de recreación de famosos monumentos de la antigüedad desaparecidos; y también el *Juicio de Salomón* de Gutiérrez Cabello,²⁹ por la monumentalidad del pórtico emplazado en primer término, que es una recreación fantasiosa de la mítica Jerusalén, y, sobre todo, una evocación de la columna salomónica, que tomó su nombre del templo aquí mostrado. Por el contrario, resultaban poco adecuadas en este ámbito obras como la *Matanza de los inocentes* de Alessandro Turchi,³⁰ o la *Lapidación de san Esteban* de los hermanos Dossi,³¹ en las que las arquitecturas mostradas no pasan de ser meros referentes paisajísticos o escenográficos. En este mismo sentido, el *Paisaje con Cristo y el centurión* de Pierre Patel³² habría tenido más sentido emplazado en la sala 3, dedicada a las ruinas.

El apartado dedicado a las arquitecturas imaginarias y fantásticas resultaba en realidad una continuación del ámbito anterior, puesto que la mayor parte de las recreaciones de ciudades míticas y legendarias de la sala 5 no dejaban de ser muestras de arquitecturas producidas por el fruto de la imaginación de los artistas, sugerida, tal vez, por la evocación de textos históricos o relatos bíblicos. La mejor constatación de esta duplicidad la tenemos en la presencia de una nueva obra de tema bíblico de Gutiérrez Cabello, *Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas*,³³ que forma parte de la misma serie de seis pinturas a la que pertenece

el *Juicio de Salomón* anteriormente citado, y que, por lo tanto, quizá deberían haberse expuesto una al lado de la otra; al fin y al cabo, el capricho arquitectónico construido a orillas del Nilo es también la recreación de la capital legendaria del antiguo Egipto. En este mismo apartado destacaban las pinturas de Hans y Paul Vredeman de Vries (una de las de este último, *Arquitecturas y jardín*,³⁴ realizada en colaboración con Jan Brueghel el Viejo). Pero, sobre todo, llamaban poderosamente la atención los tres óleos de François de Nomé por su naturaleza altamente fantasiosa –más bien fantasmagórica–, de atmósfera siniestra, gótica, y elaborados con un espíritu casi romántico.³⁵

Si bien a lo largo de toda la exposición quedaba bien reflejado el maridaje de paisaje y arquitectura en el conjunto de la pintura moderna, era en el ámbito de «La Antigüedad como paisaje» donde podíamos contemplar algunas de las obras y de los autores más representativos, como Claudio de Lorena o Nicolas Poussin, artistas que elevaron el paisaje a la categoría de género pictórico. Excepcional es, sin duda el *Puerto con Villa Medici* de Lorena,³⁶ porque funde la grandeza de la vista marítima crepuscular con la monumentalidad de las arquitecturas del margen derecho, una de las cuales representa, como indica el título, la fachada principal de la Villa Medici de Roma, cosa que convierte la escena en una invención arquitectónica.

La última de las salas de la muestra de la Fundación Thyssen estaba dedicada a la ciudad como metáfora del poder, y establecía un discurso que, en ciertos aspectos, reiteraba planteamientos ya mostrados en la sala 3; este sería el caso de la *Vista de Nápoles* de Didier Barra,³⁷ que en su naturaleza marcadamente planimétrica habría tenido más sentido expuesta al lado de las vistas de Udine y de Roma anteriormente citadas. No parece, tampoco, que la *Perspectiva con puerto* de Vicente Giner³⁸ pueda ser claramente entendida como una vista urbana que proyecte una idea de poder; se perfila como un nuevo capricho arquitectónico. Sí que trazaban de forma evidente este concepto las dos vistas de la plaza de San Pedro de Roma elaboradas por Viviano Codazzi,³⁹ que ilustran muy bien la metáfora del poder de la religión, de la misma manera que la representación del *Pa-*

26. Marten van Valckenborch I, *Semíramis ante la ciudad de Babilonia*, óleo sobre tabla, 33 × 43,5 cm. Museo Legado Valeriano Salas, Béjar.

27. Lucas van Valckenborch, *Torre de Babel*, 1595, óleo sobre tabla, 43,5 × 64,5 cm. Mittelrhein-Museum, Coblenza.

28. Atribuido a Louis de Caulery, *Las Maravillas del Mundo: Mausoleo de Halicarnaso*, *Faro de Alejandría* y *Coloso de Rodas*, c. 1617, óleo sobre cobre, 26 × 36 cm cada una. Palacio Real de Aranjuez.

29. Francisco Gutiérrez Cabello, *Juicio de Salomón*, 1662, óleo sobre lienzo, 173,5 × 173,5 cm. Museo de la Colegiata de San Luis, Villagarcía de Campos.

30. Alessandro Turchi, *Matanza de los inocentes*, c. 1610-1615, óleo sobre cobre, 56 × 63 cm. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena.

31. Dosso y Battista Dossi, *Lapidación de san Esteban*, c. 1525, óleo sobre lienzo, 80 × 90 cm. Colección Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

32. Pierre Patel, *Paisaje con Cristo y el centurión*, 1652, óleo sobre lienzo, 76 × 113,5 cm. The State Hermitage Museum, San Petersburgo.

33. Francisco Gutiérrez Cabello, *Capricho arquitectónico con Moisés salvado de las aguas*, c. 1655-1665, óleo sobre lienzo, 104 × 163 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

34. Paul Vredeman de Vries, *Arquitecturas y jardín*, c. 1615, óleo sobre tabla, 41 × 68 cm. Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo.

35. François de Nomé, *Gran pórtico con estatuas*, 1617-1621, óleo sobre lienzo, 88,5 × 71 cm. Graf Harrach'sche Familiensammlung, Rohrau; *Daniel en el foso de los leones*, 1624, óleo sobre lienzo, 36,5 × 46 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; y *Arquitecturas fantásticas y ruinas*, óleo sobre lienzo, 62,5 × 77,5 cm. Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo. El interés por la excepcionalidad del enfoque siniestro de las pinturas de Nomé quedó evidenciado en la exposición antológica que se le dedicó en el Musée de la Cour d'Or de Metz (Francia), NAPPI, M.R.; SART, M.; DACOS, N., et al. (coords.), *Monsú Desiderio, enigma: un fantastique architectural au XVIIe siècle*, cat. exp., noviembre de 2004 - febrero de 2005, Musée de la Cour d'Or, Metz. Metz: Serpenoise, 2004.

36. Claudio de Lorena, *Puerto con Villa Medici*, 1637, óleo sobre lienzo, 102 × 133 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia.

37. Didier Barra, *Vista de Nápoles*, 1647, óleo sobre lienzo, 69 × 128 cm. Museo di San Martino, Nápoles.

38. Vicente Giner, *Perspectiva con puerto*, óleo sobre lienzo, 119 × 182 cm. Colección Banco de España, Madrid.

39. Viviano Codazzi, *Exterior de San Pedro, Roma*, c. 1636, óleo sobre lienzo, 168 × 220 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Y *Vista*

lacio real de Nápoles de Angelo Maria Costa⁴⁰ es la perfecta imagen del poder de la monarquía.

En la sala de exposiciones de la Fundación Caja Madrid se exhibían las obras del siglo XVIII. Era esta una división con pleno sentido si tenemos en cuenta las especiales circunstancias que adoptó el género en esta centuria, primeramente por las conocidas aportaciones de las *vedute* de Canaletto y Francesco Guardi, y, en segundo lugar, por el auge del *Grand Tour*, que fomentó aún más si cabe el gusto por las vistas de las ciudades que formaban parte del recorrido habitual, y entre las cuales adquirirían gran protagonismo Venecia y Roma, lógicamente.⁴¹ Nos pareció un acierto, pues, que en los dos primeros ámbitos de esta sede las obras se exhibieran ordenadas por ciudades, puesto que, en la mayor parte de los casos, las vistas mostradas son un reflejo bastante fiel de los conjuntos urbanos, entre los que se incluían, además de los ya conocidos ejemplos italianos, otros conjuntos europeos como París, Viena, Londres y Madrid. Muchas de estas piezas han sido repetidamente exhibidas en diversas exposiciones internacionales –por ejemplo, entre 1998 y 1999 *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, en el Palazzo Reale de Nápoles– y nacionales –entre estas últimas destacaríamos las celebradas en Barcelona en 1997-1998, *El viatge a Itàlia. Vedute italianes dels segles XVIII de la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza* (Monasterio de Pedralbes), y la conjunta entre Madrid y Barcelona de 2001 dedicada a Canaletto. *Una Venecia imaginaria* (Museo Thyssen-Bornemisza – Centre de Cultura Contemporània)–. Queremos valorar especialmente, en todo caso, la *Vista de Santa Maria d'Aracoeli y el Capitolio*, de Bernardo Bellotto,⁴² por el espectacular ángulo de visión conseguido por el autor y por la acertada composición resultante (no es de extrañar que fuera elegida para la portada del catálogo); y de Thomas Jones la *Vista de la cartuja de San Mar-*

de la plaza de San Pedro en Roma, c. 1667, óleo sobre lienzo, 120 × 170 cm. Palacio Real, Madrid.

40. Angelo Maria Costa, *Palacio real de Nápoles*, 1696, óleo sobre lienzo, 76 × 141 cm. Casa de Pilatos, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla.

41. De los numerosos estudios que se han dedicado a las implicaciones artísticas del *Grand Tour* destacaríamos sobre todo el de DE SETA, C., *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*. Turín: Bollati Boringhieri, 1999, que analizaba especialmente, tal como indicaba el título, la pujanza adquirida por el género de las *vedute* a partir de la moda del «gran viaje». A nivel de muestras, el año 2002 el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles programó tres exposiciones desarrolladas prácticamente en paralelo, *Naples and Vesuvius on the Grand Tour* (diciembre de 2001 – marzo de 2002), *Rome on the Grand Tour* (enero-agosto de 2002) y *Drawing Italy in the Age of the Grand Tour* (febrero-mayo de 2002), que abundaban sobre los aspectos culturales y artísticos del fenómeno a través de las piezas de la propia colección. Más recientemente (entre el 15 de diciembre de 2011 y el 6 de mayo de 2012), el Royal Albert Memorial Museum & Art Gallery de Exeter (Reino Unido) organizó una exposición que, con el título de *The Road to Rome: Artists and Travellers on the Grand Tour*, y a través de obras propias y otras procedentes de la Royal Collection y la Tate National Gallery (entre otras instituciones) planteaba la importancia del viaje dentro de la cultura visual inglesa del siglo XVIII.

42. Bernardo Bellotto, *Vista de Santa Maria d'Aracoeli y el Capitolio*, c. 1743, óleo sobre lienzo, 86,4 × 148,6 cm. The Egremont Collection, Petworth House.

tinio con el castillo de San Elmo en Nápoles,⁴³ por su extraña modernidad en los efectos lumínicos y por lo insólito del punto de vista elegido, que anuncian la más inmediata contemporaneidad. En estos dos primeros ámbitos de la Fundación Caja Madrid se incluía un interesante subapartado dedicado a «La ciudad y la fiesta», justificado por constituir en sí mismo un subgénero de la *veduta*, y muy acertado en su planteamiento con ejemplos del *Bucintoro* veneciano, de las regatas en el Gran Canal, y de diversos actos conmemorativos celebrados en Roma.

Por lo que concierne al resto de los apartados de esta sede, buena parte de los contenidos resultaban reiterativos respecto a algunos de los temas ya tocados en el Museo Thyssen o en la misma sala de exposiciones de Caja Madrid. Así, por ejemplo, las vistas de ruinas romanas de Panini,⁴⁴ de Bellotto⁴⁵ o de Visentini⁴⁶ incluidas en «Caprichos arquitectónicos» responden al mismo género de las obras expuestas en el apartado de «Arquitecturas imaginarias y fantásticas» de la Thyssen. Y, de la misma forma, «La poética de las ruinas» reproducía planteamientos ya vistos, tanto en el apartado inmediatamente anterior, dedicado a los caprichos, como en las salas 3 y 7 del Museo Thyssen, dedicadas respectivamente a la «Memoria y las ruinas» y a «La Antigüedad como paisaje». Las únicas obras de este apartado que respondían realmente a la consideración de caprichos eran las insólitas combinaciones elaboradas por Canaletto, que mostraba juntos el puente de Rialto y la iglesia de San Giorgio Maggiore, y por William Marlow, que situaba la catedral de San Pablo de Londres en pleno Gran Canal de Venecia.

Más sentido, en cambio, tenía la última sala, dedicada a «La ruina y la memoria como proyectos», y subtitulada «En torno a Piranesi» por estar básicamente dedicada a este artista, que tuvo un papel protagonista en la difusión internacional de las *vedute* romanas elaboradas al aguafuerte, y que también dedicó buena parte de su obra a la exaltación de la ruina como objeto estético. Se incluían, además, dos interesantes muestras de sus famosas *Carceri*,⁴⁷ que combinan el carácter escenográfico con la naturaleza del capricho arquitectónico. Y, como única pieza no atribuible a Piranesi, se presentaba en este apartado el *Proyecto para una nue-*

43. Thomas Jones, *Vista de la cartuja de San Martino con el castillo de San Elmo en Nápoles*, 1781, óleo sobre lienzo, 44,5 × 85,7 cm. The Berger Collection at the Denver Art Museum, Denver.

44. Giovanni Paolo Panini, *Capricho con la columna de Trajano, Coliseo, Gálata moribundo, arco de Constantino, pirámide de Cayo Cestio y templo de Cástor y Pólux*, 1734, óleo sobre lienzo, 97,2 × 134,6 cm. Maidstone Museum & Bently Art Gallery, Maidstone (Kent). Y también *Ruinas romanas con la estatua ecuestre de Marco Aurelio*, 1745-1750, óleo sobre lienzo, 90 × 89 cm. Banca di Piacenza, Piacenza.

45. Bernardo Bellotto, *Capricho con río y puente*, 1745, óleo sobre lienzo, 48,5 × 73 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. *Capricho romano con el Coliseo*, 1746, óleo sobre lienzo, 132,5 × 117 cm. Galleria Nazionale, Parma. Y *Capricho arquitectónico con un palacio*, c. 1765-1766, óleo sobre lienzo, 49 × 79,2 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

46. Antonio Visentini, *Arquitectura fantástica*, 1772-1778, óleo sobre lienzo, 134,6 × 93,9 cm. Galleria dell'Accademia, Venecia.

47. Las dos pertenecen a la segunda edición romana de 1761. La primera de ellas era el *Frontispicio*, aguafuerte y buril, 55,2 × 42 cm, y la segunda la *Estampa XVI*, aguafuerte, 41 × 55,5 cm, ambas procedentes de la Biblioteca Nacional de España en Madrid.

va *Casa de los Lores* de John Soane,⁴⁸ curiosísimo ejemplo no propiamente de pintura, sino –como indica el título– de traza arquitectónica pintada, embellecida y ejecutada en perspectiva para ser presentada al cliente, pero que delata su condición proyectual por la planimetría incluida en la parte inferior.

Sobre la representación de arquitecturas interiores, si bien este género estaba medianamente representado en los primeros apartados, correspondientes a la pintura de los siglos xv y xvi –destacaríamos de cada una de estas centurias, por ejemplo, la *Flagelación de Cristo* del Maestro dell'Osservanza,⁴⁹ y *Cristo y la mujer adúltera* de Tintoretto–,⁵⁰ lo cierto es que esta misma dedicación se echaba de menos en los apartados correspondientes a los siglos posteriores (a excepción de la sucinta aparición de dos obras del italiano Giovanni Paolo Panini). Si bien se incluía en la muestra una obra de Hans Vredeman de Vries,⁵¹ que fue el mejor representante de las vistas arquitectónicas de interior dentro de la escuela pictórica flamenca (especialmente por sus realistas captaciones de interiores de iglesias), creemos que este subgénero podría haberse ilustrado mejor a partir de la presencia de algunos de los artistas holandeses del xvii que, como en el caso de Bartholomeus van Bassen y Gerard Houckgeest, lo cultivaron de manera particular.

Correcta en la iluminación y en la concepción del espacio, en el diseño de la estructura expositiva los responsables de la muestra intentaron conciliar la ordenación cronológica de las piezas con la clasificación temática, y el resultado era un discurso en muchas ocasiones repetitivo, y, como consecuencia, algo deshilvanado; tal como hemos manifestado anteriormente, se producían coincidencias de concepto a lo largo de todo el recorrido, que se habrían resuelto renunciando a uno de los dos esquemas, o al cronológico o al conceptual. Precisamente por la insistencia en mantener la clasificación conceptual, se echaba de menos en los diversos espacios el soporte informativo, fundamental para justificar la agrupación de determinadas obras en una misma sala, de manera que el espectador se veía obligado a consultar el folleto explicativo. El discurso de una exposición ha de ser visible en la propia muestra, sin obligar al visitante a servirse de la documentación adicional –tanto si es la del folleto divulgativo como la incluida en el catálogo– para apreciar la intención que guía la conjunción de unas piezas concretas en un mismo espacio y bajo un mismo epígrafe. Era esta una muestra que incluía piezas bien seleccionadas, muy ilustrativas, pero que, por lo reiterativo de algunos conceptos en materia expositiva, se disolvían aisladamente sin llegar a mostrar al gran público todas las posibilidades discursivas de los diversos temas planteados.

48. John Soane, *Proyecto para una nueva Casa de los Lores*, 1794, pluma, tinta marrón y negra y aguada coloreada, 70,2 × 125,4 cm. Royal Academy of Arts, Londres.

49. Maestro dell'Osservanza, *Flagelación de Cristo*, c. 1440-1445, temple sobre tabla, 36,7 × 46 cm. Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano.

50. Tintoretto, *Cristo y la mujer adúltera*, c. 1546, óleo sobre lienzo, 119 × 168 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

51. Hans Vredeman de Vries, *Arquitectura fantástica con personajes*, 1568, óleo sobre tabla, 84,5 × 118,5 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Por su parte, el catálogo incluye estudios preliminares de Delfín Rodríguez, Jörg Garms, Yves Pauwels, Marcello Fagiolo, María Luisa Madonna, y Francesco del Co. Delfín Rodríguez, uno de los comisarios de la muestra, plantea una introducción general (y de naturaleza muy poética) bajo el título «De arquitectura y ciudades pintadas», muy prolija en información y en referencias bibliográficas. Jörg Garms («Vistas de Roma») repasa la difusión que, a través de pinturas y grabados, se hizo de la imagen de Roma a lo largo de los siglos xvi al xviii. Yves Pauwels, en «La cultura arquitectónica y los decorados de la pintura en los siglos xvi y xvii», lleva a cabo un breve pero sugerente análisis de cómo y con qué extensión algunas obras pictóricas de época moderna se hicieron eco de los modelos arquitectónicos clásicos difundidos por los tratados de Serlio, Palladio y Vignola. Fagiolo y Madonna («El mundo de las maravillas: arquetipos clásicos entre el renacimiento y la ilustración») repasan las evocaciones de los diversos tipos de arquitecturas fantásticas (clásicas y bíblicas) visibles en pinturas pertenecientes a este género. Y Francesco del Co, por último, en el ensayo «Piranesi, Venecia y el tiempo de las ruinas», plantea la diversidad de criterio que la pintura paisajística de Piranesi muestra en confrontación a la de ilustres representantes de *vedute* venecianas como Canaletto o Guardi.

En cuanto al catálogo de las obras propiamente dicho, los autores de las fichas, además de los propios comisarios, son Dolores Delgado y Carmen García-Frías Checa. Cabe decir que, más allá del correcto aporte de información sobre el autor de la pieza y del planteamiento de la descripción formal y estilística de cada una de las obras, en general –y de manera especial en las fichas relativas a las obras expuestas en el Museo Thyssen-Bornemisza–, el catálogo tampoco ayuda a establecer conclusiones sobre los usos y posibilidades discursivas de las arquitecturas aplicadas a la pintura de los periodos analizados. Y esta reflexión se echa de menos, sobre todo, al inicio de cada uno de los capítulos en los que está dividido el apartado catalográfico, que sigue la misma división de los espacios que constituían la muestra; el volumen se habría visto significativamente enriquecido con una justificación del agrupamiento de las obras incluidas, precisamente el tipo de soporte informativo que el visitante echaba de menos en su recorrido por la exhaustiva exposición.

El interés documental, histórico y artístico de las piezas compensaba estas carencias. El recorrido por las salas de las dos sedes permitía valorar –aunque no fuera con la intensidad que los especialistas habríamos deseado– tal como apuntábamos al principio, el papel protagonista que adquirió la arquitectura en la composición pictórica a partir del Renacimiento.

RODRÍGUEZ, D.; BOROBIA, M. (coords.), *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo xviii*, cat. exp., 18 de octubre de 2011 – 22 de enero de 2012, Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid, Madrid. [Madrid]: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza – Fundación Caja Madrid, 2011, 436 págs.

*Guercino (1591-1666).
Capolavori da Cento
e da Roma*

Palazzo Barberini,
Roma
16 de desembre de 2011
– 29 d'abril de 2012
Comissaris: Rossella
Vodret i Fausto Gozzi



ROSA MARIA SUBIRANA REBULL¹

Un dels molts actes amb què la ciutat de Roma ha celebrat els cent cinquanta anys de la unificació d'Itàlia (1861-2011) ha estat la presentació oficial del complex i acurat procés de restauració del Palazzo Barberini (1625-1633). Restauració de l'edifici i, alhora, reestructuració de l'espai expositiu i del discurs museogràfic de la Galleria Nazionale di Arte Antica, dirigit tot per Rossella Vodret, historiadora de l'art i Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico e del Polo Museale di Roma.

Una part important de l'espai que, fins a l'any 2006, va ocupar el Circolo Ufficiale de les forces armades italianes ha estat destinat a les exposicions temporals. *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma* ha inaugurat els aproximadament mil metres quadrats que, a partir d'ara, compliran amb la nova funció. Sota el comissariat de Rossella Vodret i Fausto Gozzi, director de la Pinacoteca Civica de Cento, la mostra presenta un interessant recorregut al llarg de la producció pictòrica d'un dels millors representants de la transició del classicisme romà-bolonyès al ple barroc. Al mateix temps, s'ha volgut retre homenatge a sir Denis Mahon (1910-2011), el col·leccionista, historiador de l'art italià i expert en el Guercino desaparegut recentment.

Giovanni Francesco Barbieri, més conegut com a Guercino o Il Guercino a causa del seu estrabisme, va néixer a Cento, una petita localitat situada entre Bolonya i Ferrara. Format en un primer moment sota la influència dels artistes ferraresos, als vint-i-set anys es traslladà a Bolonya, on assolí la lliçó dels Carracci, especialment de Ludovico (1555-1619), i els seus deixebles. Reclamat pel papa bolonyès Gregori XV (1621-1623) i el seu nebot, el cardenal Ludovico Ludovisi, el 1621 es traslladà a Roma, on treballà intensament durant dos anys. La sobtada mort del pontífex, així com la probable pèrdua de mecenatge important, motivaren el seu retorn a Cento. A causa del perill circumdant de les campanyes militars i la manca de fortificacions a la seva ciutat natal, l'any 1642 es veié forçat a fer el trasllat a Bolonya, on restà els darrers vint-i-quatre anys de la seva vida.

La present exposició no pretén donar una visió panoràmica del Guercino, ja que únicament s'ha disposat de tren-

1. 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.

ta-set obres procedents de col·leccions públiques i privades de Cento i Roma. Amb tot, la disposició cronològica de les pintures seleccionades permet fer el seguiment de la seva evolució artística. Així, de les primeres realitzacions a la seva ciutat natal passa a la producció bolonyesa, on domina la intensitat del color, en contrast amb un clarobscur conceptual i amb composicions a la manera caravaggesca. L'etapa romana mostra el seu pas cap a la plenitud barroca, que culminarà amb un cert retorn al classicisme, de caire més elegant i amable, en les posteriors creacions a Cento i Bolonya.

Un dels factors a destacar de l'exposició rau en l'aportació d'obra pública i privada de Cento, en general menys coneguda que la que prové de les col·leccions romanes. Entre les primeres peces es troba un retrat del Guercino atribuït a Benedetto Gennari (1633-1715),² en el qual podem observar el defecte als ulls que li va comportar el sobrenom de «guerxo». Tot i haver estat realitzada cap a 1670, pocs anys després de la seva mort, ens el mostra amb els estris de pintor darrere un llenç amb el retrat del seu nebot, el conegut humanista Giovanni Battista Manzini. Probablement es tracta d'un encàrrec familiar, ja que la mare de Manzini, Lucia Barbieri, era germana del nostre pintor.

L'itinerari per la producció pictòrica de Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino, s'inicia amb dos frescos primerencs provinents de l'església del Spirito Santo, el *Pare Etern* i l'*Anunciació*,³ ambdós plens de llum, de colors càlids i intensos, i també amb una delicada concreció figurativa. Es tracta d'un dels primers encàrrecs eclesiàstics, situats originàriament l'un davant de l'altre en dues capelles paral·leles que coronaven les respectives pintures d'altar, avui perdudes o en localització desconeguda. Cal prestar atenció a la iconografia de l'*Anunciació* en la qual Maria, absorta en la pietosa lectura, no ha percebut encara la visió de l'àngel que, pendent de les instruccions del Pare Etern, s'està dirigint cap a ella. Aquesta captació del moment anterior a l'anunci diví innova la manera de narrar el tema, alhora que plasma a la perfecció la citació bíblica «l'àngel Gabriel fou enviat per Déu a un poble de la Galilea, anomenat Natzaret, a una noia verge» (Lc 1,26-27). Una innovació iconogràfica que no únicament serà represa pel Guercino en composicions posteriors,⁴ sinó que, seguint en aquesta línia, innovarà en altres temes. Tal és el cas, a tall d'exemple, d'un altre fresc molt proper en el temps pel que fa a l'execució (c. 1616). En aquesta ocasió, la temàtica és mitològica i representa Prometeu⁵ just en el moment d'insuflar vida, amb el foc ro-

2. Benedetto Gennari, *Retrat de Guercino al costat d'una pintura que representa Giovanni Battista Manzini*, c. 1670, oli sobre tela, 76 × 98 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

3. *Pare Etern* i *Anunciació*, c. 1613, frescos arrancats i transportats sobre vitrosina, 90 × 139 cm entre els dos. Pinacoteca Civica, Cento.

4. Confronteu-la, a tall d'exemple, amb l'*Anunciació* que l'any 1646 pintà per a la col·legiata de Santa Maria Maggiore a Pieve di Cento (oli sobre tela, 223 × 198 cm), en la qual s'observa el mateix concepte amb una composició diferent. Aquesta pintura ha estat reproduïda a l'apèndix del catàleg, juntament amb altres peces no exposades de les col·leccions de Cento i Roma.

5. *Prometeu anima una estàtua d'argila amb una torxa encesa*, c. 1616, fresc arrancat i transportat a una tela aplicada sobre suport rígid, 200 × 150 cm. Fondazione Casa di Risparmio di Cento, Cento.

bat a l'Olimp, a una estàtua d'argila esculpida a imatge dels déus: el primer ésser humà. Altres exemples posteriors, vinculats a l'hagiografia, són les dues versions de sant Jeroni,⁶ que, tot i presentar-lo com a asceta i amb els atributs tradicionals, incideixen en la tasca epistolar del sant i en l'actitud de segellar una de les seves missives. Probablement es refereix a la correspondència mantinguda amb el papa Damas I, que l'any 382 comissionà al sant la versió llatina dels textos bíblics, coneguda posteriorment com a *Vulgata*, la definitiva i oficial de l'Església Catòlica Romana.

Tornant, però, al recorregut cronològic, les grans teles dedicades a la figura de sant Carles Borromeu (1613-1614) per a la col·legiata de San Biagio⁷ i la parroquial de San Sebastiano⁸ presenten els primers tocs de llum conceptual en la producció del Guercino. És a dir, la utilització de la llum, no com a representació d'un focus real, sinó per incidir en aquells punts de la composició en els quals el pintor vol potenciar la narració o el missatge, una característica d'aquesta etapa que recuperarà en algunes de les pintures produïdes després del seu retorn a Cento. Tal és el cas de *Samsó lliurant el rusc de mel als seus pares*⁹ o de l'escena del *Retorn del fill pròdig*,¹⁰ totes dues al voltant dels anys 1627-1628. D'aquesta darrera, la figura del fill pròdig creiem que bé podria haver inspirat Velázquez per a la realització de la *Túnica de Josep* (1630),¹¹ en la qual, també, queda patent la influència del Guercino en relació amb el tractament dels colors, especialment el celatge. L'admiració que li professà el pintor sevillà quedà manifesta quan, en el seu primer viatge a Itàlia (1629-1631), el visità a Cento.

Abans de comentar la producció del sojorn romà, cal destacar una de les obres de *juvenilia* més conegudes del

Guercino,¹² un *memento mori* de caire medieval amb dis-fressa humanista i d'àmbit pastoral marcat per la frase «*Et in Arcadia ego*». L'Arcàdia, una antiga i agresta regió grega situada al Peloponès, havia estat idealitzada per Teòcrit (III a.C.) i, sobretot, per Virgili a les seves *Èglogues* (I a.C.). Recuperat el mite per la literatura del Cinc-cents, fou en el segle XVII que desenvolupà la seva màxima difusió. El pintor migparteix l'escena amb una pronunciada diagonal compositiva per tal de provocar el contrast entre l'idíl·lic paisatge del fons i la convulsió dels elements del primer terme. Dos pastors observen astorats un banc de pedra, on consta la inscripció citada. A la superfície, una calavera voltada per un talp, amb referència al món subterrani; una mosca, signe de putrefacció; una processonària, vinculada a la descomposició del cos; i un llangardaix, símbol de resurrecció, situat tot just a sota de la inscripció «*Et in Arcadia ego*».¹³ Es tracta d'una evident reflexió sobre la mort, alhora que podria encloure's dins el gènere de *vanitas*. El trencament de l'harmonia idealitzada de l'Arcàdia virgiliana, amb l'aparició de la tomba de Dafnis,¹⁴ imposa la presència de la mort. El Guercino recull aquesta percepció i trunca la placidesa de la quotidianitat de l'Arcàdia a la qual estan habituats els dos pastors, que queden absorts davant la troballa. El de la dreta ho contempla amb sorpresa i preocupació, mentre que el de l'esquerra sembla aferrar-se al llangardaix, talment captant l'esperança de resurrecció.

Val a dir que s'agraeix la disposició d'aquesta peça dins l'exposició. Es mostra de forma aïllada en un frontal de paret, la qual cosa permet una contemplació exclusiva, en facilita l'anàlisi i permet noves reflexions sobre el tema, com la que acabem de proposar. Un cop més, la innovadora formulació iconogràfica del Guercino propicia nous discursos, alhora que esperona altres autors a crear pintures, dibuixos i gravats a l'entorn de la frase «*Et in Arcadia ego*», entre els quals cal remarcar, al segle XVII, les dues conegudes versions de Nicolàs Poussin sobre els pastors de l'Arcàdia.¹⁵

La restringida proveniença de l'obra presentada de les col·leccions de Cento i Roma impedeix, entre altres aspectes, la presentació de sèries completes. Tal és el cas dels quatre evangelistes procedents de la col·lecció del cardenal Antonio Barberini († 1671), que foren dispersats cap a 1812, amb motiu del repartiment dels béns de la família entre les branques Barberini i Colonna de Sciara. L'exposició presenta les

6. En el catàleg Rossella Vodret i Belinda Granata analitzen i documenten, respectivament i de manera individualitzada, les dues pintures atribuïdes al Guercino. La primera prové de la col·lecció Torlonia (donació de 1892) –*Sant Jeroni en acte de segellar una carta*, 1617-1618, oli sobre tela, 137 × 147 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma–; la segona procedeix, inicialment, de la col·lecció del marquès Mariano Patrizi (1652) –*Sant Jeroni en acte de segellar una carta*, c. 1618, oli sobre tela, 140,5 × 152 cm. Col·lecció privada, Roma. Vegeu VODRET, R.; GOZZI, E., *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, cat. exp., 16 de desembre de 2012 – 9 d'abril de 2012, Palazzo Barberini, Roma. Florència: Giunti, 2011, pàgs. 90-92 i 94, respectivament.

7. *Sant Carles Borromeu en oració*, 1613 o 1614, oli sobre tela, 197,5 × 138 cm. Col·legiata de San Biagio, Cento.

8. *Un miracle de sant Carles Borromeu*, 1613-1614, oli sobre tela, 217 × 117 cm. Església parroquial de San Sebastiano, Renazzo di Cento.

9. «En arribar on eren el seu pare i la seva mare, els en va donar perquè en mengessin, però no els va dir que l'hagués tret de la carcanada del lleó» (Jt 14,9). *Samsó lliurant el rusc de mel als seus pares*, c. 1626-1627, oli sobre tela, 112 × 146 cm. Galleria Borghese, Roma.

10. «Però el pare va dir als seus criats: "De pressa, porteu la roba millor i vestiu-lo, i poseu-li un anell a la mà i calçat als peus"» (Lc 15,22). *Retorn del fill pròdig*, c. 1627-1628, oli sobre tela, 125 × 161 cm. Galleria Borghese, Roma.

11. Es tracta d'una pintura de gran format (223 × 250 cm) conservada al monestir de San Lorenzo de El Escorial. Representa un pasatge de la Bíblia (Gen 37,2-31,35) en el qual els fills de Jacob, després de vendre el seu germà Josep als mercaders egipcis, mataren un cabrit, tenyiren la túnica de Josep amb la sang i l'enviaren al seu pare perquè la identifiqués.

12. *Et in Arcadia ego*, c. 1618-1620, oli sobre tela, 82 × 91 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma (adquirida a la col·lecció Colonna di Sciara, 1897).

13. «També jo vaig néixer a l'Arcàdia» o «També jo, pastors, vaig viure a l'Arcàdia» són les possibles traduccions adaptant la forma adverbial, en la qual «*et*» es refereix a «*ego*» i el verb inexistent pren el temps de pretèrit perfet. «Fins [també] a l'Arcàdia estic [la mort]» seria el resultat de considerar el text una frase el·líptica, en la qual «*et*» es refereix a Arcàdia i el verb inexistent adquireix el temps subjuntiu, futur o present, però mai el pretèrit. Vegeu sobre el tema el capítol PANOFISKY, E., «*Et in Arcadia ego*: Poussin y la tradición elegíaca», a *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1979 [1955], pàgs. 323-348.

14. «... talleu un túmul i poseu-hi aquesta inscripció: jo sóc Dafnis, conegut en aquestes selves, des d'on la meua fama va arribar als estels». *Èglogues o Bucòliques* (5a, Dafnis agonitzant).

15. Nicolas Poussin, *Pastors de l'Arcàdia-I*, c. 1628-1629, oli sobre tela, 101 × 82 cm. Chatsworth House, Derbyshire; *Pastors de l'Arcàdia-II*, c. 1638-1640, oli sobre tela, 85 × 121 cm. Musée du Louvre, París.

dues peces corresponents a sant Lluç i sant Mateu, les quals restaren al Palazzo Barberini.¹⁶ Inventariats com a obra original del Guercino, i al marge del debat establert entre diversos historiadors sobre si són originals del pintor o còpies realitzades al seu taller d'una primera sèrie desapareguda, volem centrar-nos en la composició i el concepte. És evident que Caravaggio està present en l'obra del Guercino i no únicament en la utilització de la llum, tal com hem esmentat abans, sinó també en aquests altres dos arguments. Aquesta relació caravaggesca es palesa abans del sojorn romà en peces com la *Càtedra de sant Pere*¹⁷ o les dues versions esmentades de *Sant Jeroni segellant una carta*,¹⁸ totes situades a l'entorn de 1618, en les quals col·loca en primer terme les figures protagonistes d'esquena i amb els peus nus i bruts. Així mateix, el concepte caravaggesc queda reflectit en la manera dels dos evangelistes del pintor de Cento. Sant Lluç està representat per un probable model del seu entorn quotidià, alhora que potencia la seva faceta artística per sobre de la de l'autor dels textos del Nou Testament. Recolzat en una taula i amb un burí a la mà esquerra, mostra un gravat amb la imatge de la *Verge i el Nen*; al costat dret, dos grans bastidors amb teles a mig muntar interrompen la projecció del focus de llum que il·lumina plenament una prestatgeria amb els estris de pintor situats al damunt d'un estant en el qual, discretament, figuren els símbols de l'evangelista. Talment podria passar com el retrat d'un artista. Pel que fa a sant Mateu, el presenta d'una manera coincident amb la primera versió de Caravaggio per a la capella Contarelli (1602). Si en la pintura rebutjada de Sant Lluís dels Francesos, avui desapareguda, l'àngel està pràcticament conduint la mà del rústec apòstol, el Guercino incideix en el mateix concepte i presenta l'àngel mostrant, amb suficiència continguda, el text evangèlic redactat, el contingut del qual és examinat per sant Mateu amb una certa perplexitat i amb la mateixa rudesia manifestada per Caravaggio.

Sens dubte, l'obra més important de la producció romana fou l'encàrrec del pontífex Gregori XV, la pintura de l'altar de Santa Peronella, presumpta filla de l'apòstol Pere, a la basílica de Sant Pere del Vaticà (1622-1623).¹⁹ Obra de gran format i de composició plenament barroca, l'*Enterrament de santa Peronella* marcà un canvi en la manera de fer del Guercino, la qual esdevingué molt més concisa en el dibuix i disminuï el naturalisme en benefici d'una bellesa ideal més clàssica i heroica. La versió presentada a l'exposició²⁰ és de petites dimensions, de traç ràpid i valent, propi d'una

mà experta. S'han establert diverses hipòtesis, des de l'esbós fins a la còpia d'un alumne avantatjat, passant per una rèplica del Guercino com a record de la prestigiosa comitècia papal.

Bona part de la producció de Giovanni Francesco Barbieri, realitzada després del seu retorn a Cento, es mantingué en la línia descrita en relació amb la culminació del breu període romà. Constata la plasmació d'un classicisme i un heroisme que s'aniran accentuant en les posteriors creacions bolonyeses, les quals competiran amb la darrera producció de Guido Reni (1575-1642), de qui captarà la clientela després de la seva mort, tot coincidint amb el definitiu trasllat del pintor de Cento a Bolonya. Així ho podem apreciar, entre d'altres obres exposades, en *Crist ressuscitat apareix davant la Verge*,²¹ en la qual també destaca l'elegància compositiva i l'excepcional tractament dels teixits, qualitats àdhuc paleses en el retrat del cardenal Bernardino Spada.²² Així mateix, figura una bellesa idealitzada patent en peces com l'*Ecce Homo*,²³ en la qual apreciem, alhora, una subtil recuperació de la realitat en la representació del sofriment de Crist, evident en la congestió dels ulls i en el volum de les gotes de sang que broten de la ferida causada per la corona d'espines. Reminiscències naturalistes de les obres de joventut del Guercino que, també, considerem presents en la utilització del clarobscur de la *Mare de Déu amb el Nen beneït*²⁴ i en l'*Allegoria de la Pintura i l'Escultura*,²⁵ corresponents als anys 1629 i 1637, respectivament.

Amb tot, és *Saül contra David*²⁶ la pintura més representativa de l'estil tardà del Guercino, la qual culmina la recerca del classicisme induït per les obres tardanes de Guido Reni, de qui valorà també el color. La gamma cromàtica del pintor de Cento s'anirà aclarint i refinant, sobretot a partir dels anys trenta. L'exquisidesa de les tonalitats del blau que unifiquen tota la composició d'aquesta obra es troba així mateix present, com podem comprovar, en les darreres pintures de la mostra, com en el cas dels celatges de *Sant Joan Baptista al desert*,²⁷ la *Flagel·lació*²⁸ i la delicada representació de *Diana caçadora*,²⁹ amb la qual tanquem el nostre recorregut.

Com hem dit, l'objectiu de l'exposició no ha estat el d'elaborar el *corpus* de Giovanni Francesco Barbieri, el Guercino, tot i que el conjunt de les obres exhibides permet contextualitzar el seu protagonisme i fer un seguiment de la seva

21. *Crist ressuscitat apareix davant la Verge*, 1628-1630, oli sobre tela, 260 × 179,5 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

22. *Retrat del cardenal Bernardino Spada*, 1631, oli sobre tela, 87,8 × 96,8 cm. Galleria Spada, Roma.

23. *Ecce Homo*, c. 1644, oli sobre tela, 65,5 × 53,5 cm. Galleria Corsini, Roma.

24. *Mare de Déu amb el Nen beneït*, 1629, oli sobre tela, 134 × 103,5 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

25. *Allegoria de la Pintura i l'Escultura*, 1637, oli sobre tela, 114,5 × 139 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

26. *Saül contra David*, c. 1646, oli sobre tela, 147 × 220 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

27. *Sant Joan Baptista al desert*, 1650, oli sobre tela, 321 × 196 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

28. *Flagel·lació*, c. 1657, oli sobre tela, 250 × 185 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

29. *Diana caçadora*, 1658, oli sobre tela, 97 × 121 cm. Fondazione Sörgente Group, Roma.

16. *Sant Lluç*, c. 1623 (?), oli sobre tela, 141 × 111 cm, i *Sant Mateu i l'àngel*, c. 1623 (?), oli sobre tela, 141 × 110 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

17. *Sant Pere rebent les claus de Crist (Càtedra de sant Pere)*, 1618, oli sobre tela, 378 × 222 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

18. Vegeu n. 6.

19. Com d'altres pintures d'altar de gran format de la basílica vaticana, a causa de les condicions climatològiques fou substituïda per una còpia en mosaic (1730). L'original patí diverses destinacions: des de 1730, a la Sala Regia del Palazzo del Quirinale; el 1797 fou requisada per les tropes napoleòniques i transferida a París; l'any 1816 la retornà Canova i, després d'un breu període al Vaticà, finalment s'assignà als Musei Capitolini.

20. *Enterrament de santa Peronella*, 1622-1623, oli sobre tela, 56,5 × 33,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

evolució pictòrica, alhora que planteja noves discussions interpretatives, d'autoria i/o cronològiques que queden recollides en el catàleg, que, dirigit i coordinat pels comissaris de la mostra, esdevé una eina imprescindible per a estudiar aquest important pintor del Sis-cents italià. A més dels documentats articles introductoris, a càrrec de Rossella Vodret³⁰ i Fausto Gozzi,³¹ sobre la producció del Guercino a Cento i a Roma, les aportacions dels detallats estudis de totes les obres presentades, en els quals han col·laborat altres especialistes de l'època del barroc,³² són d'una gran utilitat. Com a complement, incorpora un apèndix amb totes les obres catalogades del Guercino a Cento, Roma i el Vaticà que no han estat incloses en l'exposició, així com una

bibliografia exhaustiva. Tot plegat permet fer una confrontació molt interessant, alhora que inclou una referència a les obres de pintura mural.

Les constants citacions dels estudis de Denis Mahon per part de tots els investigadors fa del catàleg un verídric i sentit homenatge a aquest gran historiador que ens va deixar el 24 d'abril de 2011, cinc mesos després d'haver complert els cent anys. Especialista en el Sis-cents italià i expert en el Guercino, fou precisament d'aquest autor la primera obra que adquirí, l'any 1934, per a la seva valuosa col·lecció: *Jacob beneint els fills de Josep*.³³ Vegeu, doncs, la present exposició monogràfica com un encertat homenatge a l'estudiós que, pels volts del 1930, va reivindicar l'aeshores oblidada figura de Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino, la mateixa que ara ha quedat revalidada.

30. VODRET, R., «Opere di Guercino a Roma», a VODRET, R.; GOZZI, F., *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, cat. exp., 16 de desembre de 2011 - 29 d'abril de 2012, Palazzo Barberini, Roma. Florència: Giunti, 2011, pàgs. 31-49.

31. GOZZI, F., «Da Cento a Roma. Gli esordi del Guercino della città natale» i «L'Arcadia, la morte e l'albero de la vita. Il *memento mori* in Guercino», a VODRET, R.; GOZZI, F., *Guercino (1591-1666)...*, pàgs. 17-29 i pàgs. 50-63, respectivament.

32. Luca Bortolotti, Daniele de Sarno Prignano, Michele di Monte, Pietro di Natale, Andreina Draghi, Barbara Ghelfi, Belinda Granata, Maria Cristina Guardata, Sergio Guarino, Gian Maria Mairo, Patrizia Masini, Marina Minozzi, Angela Negro, Maria Lucrezia Vicini i Rossella Vodret.

VODRET, R.; GOZZI, F., *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, cat. exp., 16 de desembre de 2011 - 29 d'abril de 2012, Palazzo Barberini, Roma. Florència: Giunti, 2011, 192 pàgs.

33. *Jacob beneint els fills de Josep*, c. 1620, oli sobre tela, 170 × 211,5 cm. National Gallery of Ireland (donació de Denis Mahon), Dublín.

Roma al tempo di
Caravaggio. 1600-1630

Museo Nazionale di
Palazzo Venezia, Roma.
16 de novembre de 2011
– 5 de febrer de 2012.
Idea, projecte i direcció
científica: Rossella
Vodret.
Comissari: Giorgio
Leone



JOAN RAMON TRIADÓ¹

Quan l'any 1602 el pintor i tractadista Federico Zuccaro publicà *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*,² Caravaggio ja havia radicalitzat el seu llenguatge vers un fort naturalisme, al qual afegia un tractament d'intensos contrastos lumínics que es fa patent en l'obra, dos anys més tardana, que inaugura la mostra: *Mare de Déu de Loreto*,³ també coneguda com la *Mare de Déu del pelegrins*. Davant el procés creatiu de Zuccaro, basat en la *Idea*, és a dir, el *disegno interno* de bellesa, Caravaggio pren la realitat com a model, trencant així amb el manierisme reformat que a la Roma papal té la seva plasmació en l'Oratori del Gonfalone, en el qual el citat tractadista va participar. D'altra banda, la nova manera caravaggesca és contrària a la que proposa Annibale Carracci al programa de la Galleria Farnese i, alhora, a la defensada per tota la tractadística italiana del segle XVII, des de Giovanni Battista Agucchi en el seu *Tractat de la pintura*⁴ (1607-1615) fins a Giovan Pietro Bellori en el seu discurs *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*,⁵ que, seguint

1. Aquest treball ha estat realitzat dins el marc del projecte de recerca 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.

2. ZUCCARO, F., *L'Idea de' pittori, scultori et architetti, del Cavalier Federico Zuccaro*. Torí: Agostino Disserioli, 1607.

3. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Mare de Déu de Loreto*, 1604-1605, oli sobre tela, 260 × 150 cm. Església de Sant'Agostino, Roma.

4. El text que defensa aquesta ideologia artística fou donat a conèixer l'any 1646 per Giovanni Antonio Massani, amb el pseudònim de Giovanni Atanasio Mosini, en el prefaci a un volum de gravats de Simon Guillain sobre dibuixos «d'oficis bolonyesos» d'Annibale Carracci; vegeu FERNÁNDEZ ARENAS, J.; BASSEGODA I HUGAS, B. (eds.), *Barroco en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, Col·lecció Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, V, 1983, pàgs. 29-44 (transcrit de manera completa en castellà). No citat per SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunstliteratur*. Viena: A. Schroll & Co, 1924, fou «redescobert» per Denis Mahon en el seu llibre *Studies in Seicento Art and Theorie*. Londres: Warburg Institute, 1947, pàgs 241-258.

5. Pronunciat a l'Accademia di San Luca el tercer diumenge de maig de l'any 1664. S'edità com a pròleg a *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*. Roma: Hereus de Mascardi, 1672, del mateix Giovan Pietro Bellori. Erwin Panofsky el publicà com a apèndix en el seu llibre *Idea*; vegeu PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977 [1924], pàgs. 121-130. Les *Vite* bellorianes esdevingueren la referència a seguir en la mostra

els vells principis de la Poètica, defensen que l'obra d'art ha de tenir versemblança, ha d'imitar els millors i pot corregir la realitat. No és estrany, doncs, que Agucchi posi l'art d'Annibale Carracci com a exemple a seguir i que compari Caravaggio amb l'escultor grec Demetri, que va seguir la semblança tant al peu de la lletra que no va tenir consideració per la bellesa.

Fins ara, la majoria d'exposicions sobre Caravaggio i els anomenats caravaggescs se centraven en la figura del mestre llombard, cercant relacions i proximitats amb pintors no només italians, sinó també de la resta d'escoles europees, optant per la tendència pancaravaggesta iniciada per Roberto Longhi,⁶ seguida de manera extrema per Alfred Moir,⁷ o pel caravaggisme més estricte dels qui només veuen la influència en aquells que van conèixer el mestre o van viure a Roma en les tres primeres dècades del segle XVII, línia defensada per Richard Spear.⁸

Rossella Vodret, a la introducció al catàleg, sota el suggestiu títol «Non solo Caravaggio», després de fer un recorregut per l'estructura de la mostra, afirma que la influència de Caravaggio declina amb l'arribada del papa bolonyès Gregori XV Ludovisi (1621-1623), que es decanta per la pintura classicista, moment en què es produeix la diàspora dels caravaggescs: Saraceni torna a Venècia l'any 1619, Honthorst ho fa un any més tard a Holanda, Gentileschi parteix cap a Gènova el 1621, i el 1622 s'esdevé la mort de Bartolomeo Manfredi. Tanmateix, alguns pintors segueixen encara l'estela del pintor llombard, camí definitivament tancat per part classicista amb l'arribada a Roma de Nicolas Poussin a l'inici de l'any 1624 i la recuperació de l'estudi de l'antiguitat per, entre d'altres, Cassiano del Pozzo,⁹ secretari del cardenal Francesco Barberini, i pel seu cercle de *cognescenti*. Cal afegir, com a causa de la fi del caravaggisme, la promoció, durant el llarg papat d'Urbà VIII Barberini (1623-1644), del llenguatge barroc més concorde al missatge que es volia imposar: el triomf de l'Església catòlica enfront de l'heretgia luterana.

LA MOSTRA

L'exposició vol donar a conèixer el panorama artístic de Roma al llarg de les tres primeres dècades del segle XVII, les diverses tendències plàstiques i ideològiques i el grau d'influència de la manera de Caravaggio.

L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, 29 de març – 26 de juny de 2000, Palazzo delle Esposizioni i ex Teatro dei Dioscuri, Roma.

6. LONGHI, R., *Caravaggio e i Caravaggeschi*, cat. exp., abril-juny de 1951, Palazzo Reale, Milà. Florència: Sansoni, 1951.

7. MOIR, A., *The Italian followers of Caravaggio*. Cambridge: Harvard, University Press, 1967.

8. SPEAR, R., *Caravaggio and his Followers*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1971.

9. Sobre la personalitat erudita i col·leccionista de Cassiano dal Pozzo, vegeu SOLINAS, F. (coord.), *I segreti di un collezionista, le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588-1657*, cat. exp., 29 de setembre – 26 de novembre de 2000, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. Roma: De Luca, 2000.

El recorregut de la mostra es divideix en diferents seccions segons la procedència dels artistes, les obres dels quals se situen en apartats d'encàrrecs públics o privats, i s'agrupen en les que corresponen als deu primers anys del segle XVII, període de confrontació d'estils entre Caravaggio i els Carracci, i dos grans apartats més corresponents al segle XVIII, en què la petjada de Caravaggio és present a la ciutat de Roma. Aquesta separació fa que molts artistes els trobem en més d'un àmbit cronològic i, alhora, en diversos apartats, el públic i el privat. Aquesta darrera separació es justifica pel muntatge de la mostra, que presenta les obres de gran format –moltes de les quals pales d'altar– en uns simulacres de retaule, fet que ajuda, en part, a contextualitzar-les, mentre que les de format més petit es presenten de la manera habitual. Aquesta opció, pensem, trenca el discurs expositiu i presenta una dificultat de comprensió per part del gran públic, que, si bé queda sorprès per la posada en escena de les citades pales d'altar, perd part dels continguts de la mostra. Més adequada és la separació per dècades, que, sense deixar de ser una convenció, explica de manera clara els tres moments en què la influència de Caravaggio anirà d'igual a més i a menys. La quantitat de peces –aproximadament unes cent quaranta–, amb la inclusió, a mesura que avança el recorregut, d'obres de pintors poc coneguts pel gran públic i amb nivells de qualitat desigual –entre els quals Emilio Savonanzi, Domenico Cresti Il Passignano, Pietro Sigismondi, David de Haen, Maestro di Serrone, Angelo Caroselli, Orazio Riminaldi, Baldassarre Aloisi Il Galanino, un anònim caravaggesc amb el tema de *Santa Anna filant i la Mare de Déu cosint*,¹⁰ Pietro Paolini...–, fa que la mostra estigui més pensada per als *connaisseurs* que per al gran públic. Si a més afegim obres en estudi, com l'anònima *Flagel·lació de Crist a la columna*¹¹ i el *Sant Agustí*,¹² relacionades amb Caravaggio; canvis d'atribució, com la *Negació de sant Pere*¹³ del Mestre del Judici de Salomó a Jusepe Ribera, feta per Gianni Papi, o la relació del citat Maestro di Serrone al jove Georges La Tour, totes elles, amb la resta d'obres, estudiades en l'imprescindible catàleg de la mostra, la impressió apuntada queda del tot reforçada.

Sense deixar el muntatge, cal destacar els aclaridors panells informatius de cada secció i les completes etiquetes amb la fitxa tècnica al costat de cada peça, cosa que facilita la ràpida identificació de l'autor i de l'obra exposada i la informació temàtica i iconogràfica. Una encertada il·luminació fa que la visió dels quadres sigui òptima.

10. Anònim, *Anna filant i la Mare de Déu cosint*, oli sobre tela, 101 × 131 cm. Galleria Spada, Roma. A la mostra *Caravaggio e i Caravaggeschi*, Longhi la catalogà com a obra de Giovanni Antonio Galli Lo Spadarino. Aquesta atribució fou qüestionada per Federico Zeri a ZERI, F. (coord.), *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*. Firenze: Sansoni, 1954, pàg. 37, n. 162. Aquesta opinió és actualment compartida per Papi en la seva monografia sobre Spadarino: PAPI, G., *Spadarino*. Soncino: Soncino, 2003, que l'acosta a l'àmbit de Tommaso Salini, afirmació, si més no, poc fonamentada.

11. Anònim, *Flagel·lació de Crist a la columna*, oli sobre taula, 145 × 164 cm. Basílica di Santa Prassede, Roma.

12. Anònim, *Sant Agustí*, abans de 1600, oli sobre tela, 120 × 99 cm. Col·lecció particular, Londres.

13. Jusepe Ribera, *Negació de sant Pere*, c. 1615, oli sobre tela, 163 × 233 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini, Roma.

Finalment, cal destacar l'acurada restauració de les obres duta a terme amb motiu d'aquesta mostra, cosa difícil de trobar en la majoria d'exposicions. De la importància d'aquest fet, en dona fe el fet que els seus responsables estiguin consignats en els crèdits del catàleg.

UN DISCURS ATRAIENT

Com ja hem dit, l'exposició s'obre amb la *Mare de Déu de Loreto*¹⁴ enfrontada a l'obra del mateix títol¹⁵ d'Annibale Carracci, datada en els mateixos anys. Aquestes dues obres pales dos conceptes artístics contraposats. Caravaggio no se supedita a la iconografia tradicional, trenca la simetria, i baixa a la terra, humanitzant-les, les figures de la Mare de Déu i el Nen, aquest no un infant de curta edat, sinó un nen de tres o quatre anys. Per contra, Annibale Carracci fa una composició simètrica amb la Mare de Déu i el Nen, coronada per dos àngels, sobre un núvol i la casa, mentre és transportada per tres altres àngels sobre un paisatge en què es representa el Purgatori, on les ànimes esperen la seva salvació.

Aquesta segona via queda visualitzada en el següent àmbit, titulat «L'alternativa a Caravaggio: els toscans, els emilianis i altres. Comitència pública», en el qual es presenten, dins de simulacres d'altars, divuit composicions de gran format, totes allunyades, com el títol indica, de la ideologia artística del Merisi. Hi trobem des de l'idealisme de Giuseppe Cesari, conegut com Il Cavalier d'Arpino, amb una *Santa Bàrbara rebent de l'àngel el vestit blanc*,¹⁶ de nivell baix, i el primer Baglione amb l'*Aparició de l'àngel a sant Josep*,¹⁷ fins al barroquisme de Pietro Berrettini da Cortona amb l'*Adoració dels pastors*.¹⁸ Però el gruix de la sala és la tendència classicista capitanejada pels Carracci, en especial Annibale amb *Santa Margarita*¹⁹ i el *Sant Didac d'Alcalà intercedeix per Diego Enríquez de Herrera*,²⁰ que formava part del con-

14. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Mare de Déu de Loreto*, 1604-1605, oli sobre tela, 260 × 150 cm. Església de Sant'Agostino, Roma.

15. Annibale Carracci, *Mare de Déu de Loreto*, 1604-1605, oli sobre tela, 133 × 90 cm. Església de Sant'Onofrio al Gianicolo, Roma.

16. Giuseppe Cesari, *Santa Barbara rebent de l'àngel el vestit blanc*, 1596-1597, oli sobre tela, 255 × 145 cm. Església de Santa Maria in Traspontina, Roma (abans a l'església de Sant'Angelo in Borgo).

17. Giovanni Baglione, *Aparició de l'àngel a sant Josep*, 1599, oli sobre tela, 301,5 × 159 cm. Col·lecció particular, Milà (abans a la capella Santacroce de l'església de San Martino ai Monti, Roma).

18. Pietro Berrettini da Cortona, *Adoració dels pastors*, 1625, oli sobre tela, 335 × 205 cm. Església de San Salvatore in Lauro, Roma (propietat del Pio Sodalizio dei Piceni, Roma).

19. Annibale Carracci, *Santa Margarita*, c. 1599, oli sobre tela, 239 × 134 cm. Església de Santa Caterina dei Funari, Roma (propietat del Conservatorio di Santa Caterina della Rosa, Roma). Sobre aquest quadre, el primer d'Annibale presentat a Roma, Bellori recull la impressió que li produí a Caravaggio, que en veure'l exclamà: «Mi allegro che al mio tempo veggio pure un pittore»; vegeu PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977 [1924], pàg. 44. Mostrat amb motiu de l'exposició *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 29 de març – 26 de juny de 2000, Palazzo delle Esposizioni i ex Teatro dei Dioscuri, amb el número 8 de l'apartat dedicat a Annibale Carracci.

20. Annibale Carracci, *Sant Didac d'Alcalà intercedeix per Diego Enríquez de Herrera*, 1606, oli sobre taula, 258 × 163 cm. Església de Santa Maria di Montserrat, Roma.

junt programàtic sobre la vida d'aquest sant que decorava la capella Herrera de l'església de San Giacomo degli Spagnuoli.²¹ Dins aquest grup s'exposen obres de Guido Reni, Giovanni Lanfranco, Guercino, Guido Cagnacci; Antonio Carracci, Emilio Savonanzi, Cristoforo Roncalli Il Pomarancio, Anastasio Fontebuoni, Domenico Cresti Il Passignano, Giovanni Bilivert, Agostino Ciampelli, Baccio Ciarpì, i el quadre per al claustre del monestir de Santa Cecília en el Trastevere representant la *Mort de santa Cecília*,²² de Francesco Vanni. D'entre totes destaquen el *Martiri de santa Caterina*,²³ de Guido Reni, deutor d'estilemes caravaggistes, i la *Santa Maria Magdalena*²⁴ del Guercino, a mig camí d'una manera més barroca.

El tercer àmbit, amb obres de petit format, torna als pintors citats amb quadres de comitència privada. Com ja hem comentat abans, alguns autors es repeteixen, amb obres dins l'esperit reformador derivat de Trento i de l'estricta doctrina de sant Carles Borromeu. Hem de destacar el *Tabernacle portàtil amb la Pietat, santa Cecília i sant Ermen i a les portes sant Miquel, l'àngel de la Guarda i les imatges de Déu Pare i Crist*,²⁵ encàrrec del cardenal Odoardo Farnese a Annibale Carracci. S'exposa una còpia de *Sant Pere alliberat per un àngel*,²⁶ d'un original perdut (p. 1604) del Domenichino, perquè es tracta de l'únic document de la molt breu etapa caravaggesca d'aquest pintor, obra que contrasta amb la *Sibilla cumana*,²⁷ de caràcter classicista, línia també seguida per Ludovico Cardi Il Cigoli, Giovanni Lanfranco, Sisto Badalochio i Francesco Albani.

El quart àmbit, amb el títol «Caravaggio. Noves propostes», només presenta dues obres. Una, *Flagel·lació de Crist*,²⁸

ha estat des de sempre identificada amb la *Flagel·lació* que Vasari atribueix a Giulio Romano. Per les seves característiques es pot incloure dins la manera manierista, línia seguida per Simone Peterzano, un dels mestres de Caravaggio, d'acord amb un document que parla d'«*una tavola lasciata incompiuta dal Peterzano*», que hauria estat acabada pel Merisi. Recentment, Verdi di Silvo, a la mostra *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*,²⁹ l'atribueix només a Caravaggio, i la data a finals del darrer decenni del segle XVI. La segona és un *Sant Agustí*³⁰ que un col·leccionista anglès comprà l'any 2010 a un d'espanyol, i que havia format part de la col·lecció de Vincenzo Giustiniani. El fet que Giustiniani tingués l'obra en la «*prima stanza dei quadri antichi*» amb el citat *Sant Mateu i l'àngel* –rebutjat del programa de la capella Contarelli– i l'*Amor Victoriós*, entre d'altres, a més de similituds amb el primer, aporta proves per a atribuir-lo al Merisi. Com anuncia Rosella Vodret en el seu text introductor sobre aquest *Sant Agustí*, «è prevista una giornata di studi con tutti i protagonisti della querelle attribuitiva, molti dei quali non hanno visto l'opera». Analitzades ambdues obres, la nostra opinió és contrària a l'atribució de la *Flagel·lació* a Caravaggio; i deixem en mans dels experts el *Sant Agustí*. Només lamentem que, com va ocórrer amb el *Sant Andreu*,³¹ aquesta obra, possible Caravaggio, hagi tingut permís per sortir d'Espanya.

El cinquè i sisè àmbits se centren en «Les primeres influències de Caravaggio. Obres públiques i obres privades». El recorregut s'inicia amb *Sant Miquel Arcàngel i el diable*,³² d'Orazio Gentileschi, amb un realisme allunyat del classicisme del *Sant Miquel Arcàngel*³³ de Guido Reni per a l'església dels caputxins de Roma. De les altres dues pintures d'Orazio destaquem l'apropiació que fa del paisatge del qua-

21. Les pintures al fresc foren traspassades a tela a mitjan segle XIX per l'aleshores director de l'Accademia di San Luca, l'escultor català Antoni Solà. Col·laboraren amb Annibale Carracci en aquest projecte Francesco Albani, Sisto Badalochio, Giovanni Lanfranco i Il Domenichino. Nou de les teles es troben al Museu Nacional d'Art de Catalunya, dipòsit de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi; i set al Museu del Prado.

22. Francesco Vanni, *Mort de santa Cecília*, 1601-1602, oli sobre tela, 110 × 210 cm. Monestir de Santa Cecília in Trastevere, Roma. Representa la troballa del cos incorrupte de la santa màrtir, la postura de la qual segueix el model marmori de Stefano Maderno de l'any 1600, avui a l'església del monestir.

23. Guido Reni, *Martiri de santa Caterina*, 1604-1606, oli sobre tela, 277 × 195 cm. Museo Diocesano d'Arte Sacra, Albenga.

24. Giovan Francesco Barbieri Il Guercino, *Santa Maria Magdalena*, 1622, oli sobre tela, 222 × 200 cm. Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà.

25. Annibale Carracci, *Tabernacle portàtil amb la Pietat, santa Cecília i sant Ermen i a les portes sant Miquel, l'àngel de la Guarda i les imatges de Déu Pare i Crist*, 1603, oli sobre taula, coure, banús i or, 43,8 × 31,2 cm (tancat). Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. La qualitat de la peça i la personalitat del comitent fan pensar en l'autoria d'Annibale Carracci, atribució abonada per VODRET, R., *Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini*. Roma: De Luca, 1998, n. 40, pàgs. 63-64, malgrat que no es descarta la col·laboració d'Innocenzo Tacconi, deixeble del mestre, lloat per Filippo Baldinucci per la seva capacitat mimètica i la seva activitat de copista.

26. Anònim, *Sant Pere alliberat per un àngel*, p. 1604, oli sobre tela, 117 × 149,5 cm. Església de San Pietro in Vincoli (sagristia), Roma.

27. Domenico Zampieri Il Domenichino, *Sibilla cumana*, c. 1617, oli sobre tela, 123 × 94 cm. Galleria Borghese, Roma.

28. Michelangelo Merisi da Caravaggio (?), *Flagel·lació de Crist*, finals s. XVI, oli sobre taula, 145 × 164 cm. Basilica de Santa Prassede, Roma.

29. DI SILVO, V., *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. exp., 11 de febrer - 15 de maig de 2011, Archivio di Stato - Sant'Ivo alla Sapienza, Roma. Roma: De Luca, pàg. 26 i ss.

30. Michelangelo Merisi da Caravaggio (?), *Sant Agustí*, a. q. 1600, oli sobre tela, 120 × 99 cm. Col·lecció particular, Londres.

31. Conegut per l'inventari i taxació de la col·lecció de Juan Francisco Alfonso Pimentel y Herrera, conde de Benavente: «*Yten un lienço muy grande de pintura de san andres desnudo, quando le estan poniendo en la cruz con tres sayones y una muger con moldura de ebano lo tasaron en mill y quinientos ducados. Es de micael angel caraballo orixinal*». L'obra s'exposà com a «Caravaggio (?)», amb el número 4, a l'exposició *Caravaggio i el naturalismo español* (PÉREZ SÁNCHEZ, A. (coord.), *Caravaggio i el naturalismo español*, cat. exp., setembre-octubre de 1973, Reales Alcázares, Sevilla. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1973), amb el títol *Martirio de san Felipe* (?), col·lecció Arnaiz. La interpretació estricta de la iconografia –el sant està clavat en una creu normal i no en la d'aspa, símbol identificatiu iconogràfic de sant Andreu– va fer pensar que no es tractava del sant Andreu descrit a l'inventari i taxació del conde de Benavente. L'obra va ser adquirida pel Cleveland Museum of Art, que el va comprar a la sala Leggart Brothers de Londres l'abril de 1976. Des d'aleshores ha estat exposada en moltes de les mostres dedicades al pintor.

32. Orazio Gentileschi, *Sant Miquel Arcàngel i el diable*, c. 1608, oli sobre tela, 278 × 192 cm. Església del Santissimo Salvatore, Farnese.

33. Guido Reni, *Sant Miquel Arcàngel*, c. 1635, oli sobre seda, 293 × 202 cm. Església de Santa Maria della Concezione, Roma. Del seu ideari artístic, deutor de Zuccaro i Agucchi, és reveladora la carta que el pintor va enviar a monsenyor Massimi, majordom d'Urbà VIII, referint-se a aquesta obra, carta recollida per Bellori en la *Vita* de Reni.

dre *Sacrifici d'Abraham*³⁴ de Caravaggio, com a fons del *David contemplant el cap de Goliat*.³⁵ De la filla d'Orazio, Artemisia,³⁶ es presenten dues obres, la més coneguda i dramàtica *Susanna i els vells*³⁷ i la més dolça *Mare de Déu amb el Nen*,³⁸ ambdues amb la pintora com a protagonista. Les segueixen les d'autors reconeguts com a seguidors de Caravaggio, com Orazio Borgianni, amb tres composicions: l'una,³⁹ quasi inèdita, ja que es tracta d'un fragment d'un quadre de grans dimensions, que només podem conèixer en la seva totalitat a través de la imatge del catàleg; les altres dues, més conegudes en haver estat exposades en altres mostres, ens avallen un pintor amb grans dots de composició i alhora amantent als detalls, palesos en el realista bodegó de roba del primer terme de la *Sagrada Família amb àngel músic i santa Isabel i sant Joanet que ofereix el colom, alegoria de l'Esperit Sant, al Nen Jesús*,⁴⁰ i en la més dramàtica *David tallant el cap de Goliat o Alegoria bíblica de la Ira*.⁴¹ Molt interessant és l'*Adoració dels pastors*⁴² de Peter Paulus Rubens, barreja d'influències venecianes i del Correggio, en particular l'*Adoració dels pastors*, coneguda també com *La Nit*.⁴³ Admirada per Rubens en la seva ubicació original, l'església de San Prospero a Reggio Emilia, creiem, però, que la relació del pintor flamenc amb Caravaggio hauria quedat més

clara amb la versió que Rubens va fer, amb lleugeres variants, de l'*Enterrament de Crist*.⁴⁴ És en aquest apartat on veiem millor com els pintors miren Caravaggio i es fan seves les característiques i solucions del «mestre». Són referències –algunes textuals– que incorporen a les seves composicions. Així, en una de les dues obres atribuïdes a un pintor anònim actiu a Roma l'any 1609⁴⁵ apareix la mateixa figura del nen que fuig a l'angle superior esquerre del *Martiri de sant Mateu* de la capella Contarelli; en l'altra⁴⁶ pren com a referència l'àngel amb la palma del martiri de la mateixa obra. Aquestes referències, quasi textuals, les veiem en el *Sant Pere penitent*⁴⁷ del toledà Luís Tristán, que s'apropia de la postura de les cames del sant de la primera versió de *Sant Mateu i l'àngel*.⁴⁸ L'amor pels objectes també és present en dues obres de Carlo Saraceni, *Mare de Déu amb el Nen i santa Anna*⁴⁹ i *Santa Cecília i l'àngel*.⁵⁰ Dues obres de Giovanni Baglione, pintor i biògraf que va escriure de manera despectiva sobre Caravaggio, com es pot veure al final de la *Vita* que li dedicà –«Finalment, afectat d'una febre intensa, arribà a un lloc on el posaren al llit; i d'aquesta manera, sense l'ajut de Déu ni de cap home, morí al cap de pocs dies, de manera miserable, tal com havia viscut»–, demostren com la manera de Caravaggio l'influï intensament. Aques-

34. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sacrifici d'Abraham*, 1603-1604, oli sobre tela, 104 × 135 cm. Galleria degli Uffizi, Florència.

35. Orazio Gentileschi, *David contemplant el cap de Goliat*, 1615-1620, oli sobre tela, 173 × 143 cm. Galleria Spada, Roma.

36. Sobre la confrontació de l'obra d'Orazio amb la de la seva filla Artemisia, vegeu el catàleg de la mostra CHRISTIANSEN, K.; MANN, J.W. (coords.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, 15 d'octubre de 2001 – 6 de gener de 2002, Palazzo Venezia, Roma. Milano: Skira, 2001.

37. Artemisia Gentileschi, *Susanna i els vells*, 1610, oli sobre tela, 170 × 119 cm. Col·lecció Graf von Schönborn, Schloss Weissenstein, Pommersfelden. La datació del quadre l'any 1610, quan Artemisia tenia disset anys, va fer dubtar Longhi i altres investigadors de la seva atribució a la pintora. És evident que la manera s'acosta a la del pare, Orazio, que possiblement hi va participar, o, si més no, va guiar Artemisia en la realització o en la ideació.

38. Artemisia Gentileschi, *Mare de Déu amb el Nen*, 1610, oli sobre tela, 116,5 × 86,5 cm. Galleria Spada, Roma. L'exposició dins el mateix àmbit d'aquesta obra de la *Susanna* evidencia dues maneres diferents en el tractament de la roba, més suau i etèria que no pas la rotunditat que mostra en el quadre anterior. Aquest fet ens reafirma en el convenciment que l'autoria de la *Susanna* s'acosta més al pare que a la filla, o bé que la data de la *Susanna* hauria estat canviada de manera intencionada en una obra posterior de l'artista, com a prova de la seva precocitat pictòrica.

39. Orazio Borgianni, *Sant Francesc d'Assís en el moment de donar el Nen a la Mare de Déu o Visió de sant Francesc*, 1608, oli sobre tela, 170 × 130 cm (mides originals: 380 × 250 cm). Antiquarium Comunale, Sezze.

40. Orazio Borgianni, *Sagrada Família amb àngel músic i santa Isabel i sant Joanet que ofereix el colom, alegoria de l'Esperit Sant, al Nen Jesús*, 1609-1610, oli sobre tela, 226 × 173,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

41. Orazio Borgianni, *David tallant el cap de Goliat o Alegoria bíblica de la Ira*, 1609-1610, oli sobre tela, 119 × 143 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

42. Peter Paulus Rubens, *Adoració dels pastors*, 1608, oli sobre tela, 302 × 190 cm. Capella Costantini, església de San Filippo Neri, Fermo. Un esbós d'aquesta obra (oli sobre taula transportat a tela, 63,5 × 47 cm) es troba al Museu de L'Hermitage de Sant Petersburg. Va ser exposada a la mostra *L'Idea del Bello*, amb el número 20, en l'apartat de la *Vita* de Rubens.

43. Antonio Allegri da Correggio, *La Nit*, 1529-1530, oli sobre tela, 256,5 × 188 cm. Gemäldegalerie, Dresden.

44. Peter Paulus Rubens, *Enterrament de Crist*, 1611-1612, oli sobre taula, 88,3 × 66,5 cm. National Museum, Ottawa.

45. Anònim, *Vocació de sant Silvestre I, papa confessor*, oli sobre tela, 160 × 270 cm. Església de San Silvestro in Capite, Roma.

46. Anònim, *Martiri de sant Esteve I, papa màrtir*, oli sobre tela, 160 × 270 cm. Església de San Silvestro in Capite, Roma.

47. Luís Tristán, *Sant Pere penitent*, 1612-1620, oli sobre tela, 161 × 111 cm. Palacio Real, Madrid. De Luís Tristán es coneixen altres obres sobre el mateix tema, amb lleugeres variants, igual que versions de Maíno, Herrera el Vell i Velázquez.

48. Obra desapareguda durant el bombardeig del Kaiser-Friedrich Museum de Berlín l'any 1945. Segons Bellori, l'obra va ser rebutjada per part del comitent per la manca de *decorum* en la representació del sant, «con le gambe incavalcate e co' piedi rozamente esposti al popolo»; citat per PANOFKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1977 [1924], pàg.119. Leticia Ruiz Gómez, autora de l'estudi de l'obra, recull l'opinió de Mina Gregori a SGARBI, V. (coord.), *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, cat. exp., 15 d'octubre de 2005 – 6 de febrer de 2006, Palazzo Reale, Milà. Milà: Skira, 2005, pàg.22, sobre la possible existència d'un quadre de Caravaggio amb el mateix tema –avui perdut– que l'any 1625 figurava a l'inventari de la villa medicea de Poggio Imperiale: «Un quadro grande su tela e in esso dipinto un san Pietro con il gallo di Caravaggio». Aquesta opinió és recollida per José Millicua en referir-se a un quadre del mateix títol de Juan Bautista Maíno a RUIZ GÓMEZ, L. (ed.), *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, cat. exp., 20 d'octubre de 2009 – 17 de gener de 2010, Museo Nacional del Prado, Madrid. Madrid: El Viso, 2009. Pel que fa a models gràfics, és versemblant, com apunta Leticia Ruiz Gómez, la relació amb el gravat *Crist de dolors escarnit per un soldat*, de la *Gran Passió* d'Albrecht Dürer, gravat que –afegim nosaltres– de ben segur també coneixia Caravaggio.

49. Carlo Saraceni, *Mare de Déu amb el Nen i santa Anna*, c. 1610, oli sobre tela, 180 × 155 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

50. Carlo Saraceni, *Santa Cecília i l'àngel*, c. 1610, oli sobre tela, 172 × 139 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. En aquesta obra Saraceni es fa seva la llum artificial caravaggesca i crea una composició oberta, en fortes diagonals creades pels instruments i la partitura musicals, d'un minuciós tractament formal.

ta dependència és notòria a l'*Èxtasi de sant Francesc*⁵¹ i en l'*Amor sacre i Amor profà*,⁵² de la col·lecció Giustiniani. La llum caravaggesca la trobem a Francesco Boneri, anomenat Cecco di Caravaggio, que en el *Martiri de sant Sebastia*⁵³ ens recorda la darrera de les obres de Caravaggio: *Martiri de santa Úrsula*.⁵⁴ Entre les composicions d'artistes estrangers que en un primer moment són a Roma destaca el *Crist ultratjat*⁵⁵ de Gerrit van Honthorst, que substitueix el clarobscur caravaggesc de llum artificial per un focus de llum tangible que crea uns forts contrastos lumínics. Un espanyol, Juan Bautista Maíno, derivarà vers un pietisme idealitzat proper a la línia classicista d'Annibale Carracci i Guido Reni, no exempt de caravaggisme, cosa que es palesa a l'*Adoració dels pastors*,⁵⁶ obra realitzada ja a Espanya. Entre els estrangers, tanca aquesta secció el *David amb el cap de Goliath*,⁵⁷ del francès Nicolas Regnier, versió idealitzada de l'obra homònima⁵⁸ de Caravaggio. Finalment, de Hendrick ter Brugghen s'exposa *La Bonaventura*,⁵⁹ obra menor de l'artista que enllaça amb les pintures de gènere ja conreades per Caravaggio en la seva primera etapa.

Els apartats VII i VIII estan dedicats als seguidors de Caravaggio en el segon decenni, seguint la separació entre obra

51. Giovanni Baglione, *Èxtasi de sant Francesc*, 1601, oli sobre tela, 160 × 118,5 cm. Col·lecció particular. Les semblances amb obres del mateix tema de Caravaggio i la presència sota el llibre de les inicials «MC» i la data de 1601 han relacionat aquesta composició amb el pintor llombard. La data de l'obra coincideix amb el moment de màxima influència de Caravaggio a través del programa contarellia de l'església de San Luigi dei Francesi. Una visió atenta de la composició ens fa veure que la monumentalitat i l'*horror vacui*, i també la solució figurativa de l'àngel de la dreta, estan molt allunyades de la manera més continguda de Caravaggio i l'acosten de forma definitiva a Baglione, malgrat l'enigma de les inicials citades.

52. Giovanni Baglione, *Amor sacre i Amor profà*, 1602, oli sobre tela, 240 × 143. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. De la mateixa obra existeixen dues versions: la de la Gemäldegalerie de Berlín, encàrrec del cardenal Benedetto Giustiniani, de menors dimensions (179 × 118 cm), és la primera versió, criticada iconogràficament per Gentileschi, atès que l'Amor Sacre estava representat per un «*uomo grande e armato*», contràriament a la tradició que el volia «*nudo e putto*». La versió presentada a la mostra, com bé recull Michele Nicolaci, es tracta de la segona versió feta per al cardenal Barberini, i no es descarta –tenint en compte que a la segona versió l'Amor Sacre no va totalment nu– una tercera versió, avui desconeguda, amb el personatge nu, hipòtesi apuntada per MARTINELLI, V., «L'Amor divino “tutto ignudo” di Giovanni Baglione e la cronologia dell'intermezzo caravaggesco», *Arte Antica e Moderna*, 5, 1959, pàgs. 82-96.

53. Francesco Boneri, *Martiri de sant Sebastia*, 1611-1612, oli sobre tela, 124 × 162. Muzeum Narodowe, Varsòvia.

54. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martiri de santa Úrsula*, 1610, oli sobre tela, 154 × 178 cm. Banca Commerciale Italiana, Nàpols.

55. Gerrit van Honthorst, *Crist ultratjat*, 1612-1613, oli sobre tela, 210 × 179 cm. Església de Santa Maria della Concezione dei Capuccini, Roma.

56. Juan Bautista Maíno, *Adoració dels pastors*, c. 1610-1620, oli sobre tela, 72 × 49,5 cm. Col·lecció particular. És obra menor de Maíno, mancada del dibuix precís i contundent present en les seves obres documentades. Sorprenen que l'estudi de l'obra sigui de Mina Gregori i no de l'especialista en l'obra de Maíno, Leticia Ruiz Gómez.

57. Nicolas Regnier, *David amb el cap de Goliath*, 1615-1620, oli sobre tela, 132 × 99 cm. Galleria Spada, Roma.

58. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David amb el cap de Goliath*, 1609-1610, oli sobre tela, 125 × 101 cm. Galleria Borghese, Roma.

59. Hendrick ter Brugghen, *La Bonaventura*, 1612, oli sobre tela, 61 × 74 cm. Col·lecció particular.

pública i privada. Algunes de les obres exposades no tenen gaire relació amb la manera de Caravaggio, ni per composició ni per concepte, com per exemple la *Coronació de la Mare de Déu*⁶⁰ de Bartolomeo Manfredi, *San Nicolau de Tolentino*⁶¹ de Tommaso Salini, anomenat Mao Salini, o, en menor grau, la *Mare de Déu amb el Nen a la glòria amb sant Francesc i sant Carles Borromeu*⁶² d'Alessandro Turchi l'Orbetto, i el més ascètic *Sant Francesc rebent els estigmes*,⁶³ d'Orazio Gentileschi. Aquest allunyament de la manera caravaggesca s'explica pel fet que, com que són quadres d'altar, tradueixen plàsticament les noves tendències ideològiques de la reforma catòlica, avantsala del barroc compostiu. Per contra, sí que seguiran Caravaggio, amb una clara apropiació compositiva del seu *Enterrament de Crist*,⁶⁴ Dirck van Baburen en l'obra del mateix títol⁶⁵ i, pel que fa a clarobscur, l'*Àngel custodi*⁶⁶ de Giovanni Antonio Galli Lo Spadarino. Finalment, pel seu realisme en la caracterització dels personatges, trobem Carlo Saraceni en l'obra *Sant Benó recupera les claus del ventre del peix*,⁶⁷ que enllaça amb la manera verista del Merisi. És en l'apartat d'obres privades on la manera de Caravaggio queda més reflectida, des de la trivialització de Bartolomeo Manfredi en *Bacus i un bevedor*,⁶⁸ exemple de la «*Manfrediana Methodus*» lligada a la primera etapa de Caravaggio, fins a la introspecció i la solitud dels personatges protagonistes dels quadres de Baldassarre Aloisi Il Galanino, Giovanni Francesco Guerrieri, Lionello Spada –destaquem el seu *Sant Jeroni*–,⁶⁹ Battistello Caracciolo amb

60. Bartolomeo Manfredi, *Coronació de la Mare de Déu*, 1615-1616, oli sobre tela, 310 × 193 cm. Església de San Pietro, Leonessa.

61. Tommaso Salini, *San Nicolau de Tolentino*, 1615-1616, oli sobre tela, 300 × 150 cm. Església de Sant'Agostino in Campo Marzio, Roma.

62. Alessandro Turchi, *Mare de Déu amb el Nen a la glòria amb sant Francesc i sant Carles Borromeu*, c. 1620, oli sobre tela, 318 × 178 cm. Església de San Salvatore in Lauro, Roma.

63. Orazio Gentileschi, *Sant Francesc rebent els estigmes*, 1615-1620, oli sobre tela, 284 × 173 cm. Església de San Silvestro in Capite, Roma.

64. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Enterrament de Crist*, 1602-1603, oli sobre tela, 300 × 203 cm. Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà. Obra realitzada per Caravaggio per a l'església de Santa Maria in Vallicella de Roma. Com ja hem comentat, n'hi ha una versió de l'any 1614 amb modificacions de Peter Paulus Rubens a la National Gallery of Canada.

65. Dirck van Baburen, *Enterrament de Crist*, 1617, oli sobre tela, 222 × 112 cm. Església de San Pietro in Montorio, Roma.

66. Giovanni Antonio Galli, *Àngel custodi*, 1617-1618, oli sobre tela, 200 × 150 cm. Església de San Rufo, Rieti.

67. Carlo Saraceni, *Sant Benó recupera les claus del ventre del peix*, 1618, oli sobre tela, 239 × 178 cm. Església de Santa Maria dell'Anima, Roma.

68. Bartolomeo Manfredi, *Bacus i un bevedor*, 1610-1612, oli sobre tela, 132 × 96 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

69. Lionello Spada, *Sant Jeroni*, 1611-1614, oli sobre tela, 112 × 143 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma. Atribuïda a Ribera en un antic inventari Barberini de l'any 1730, l'obra ha estat inclosa dintre del catàleg de Hendrick van Somer –actiu al taller de Ribera–, i a Salvator Rosa, fins que, més recentment, Sebastian Schutze l'ha atribuïda a Lionello Spada basant-se en un apuntament de l'inventari que Maffeo Barberini deixà al seu germà Carlo l'any 1623: «*San Girolamo con gli occhiali del Leonello, con la cornice d'oro*», SCHUTZE, S., «Maffeo Barberini tra Roma, Parigi e Bologna: un poeta alla scoperta della “Felsina pittrice”», a GALLO, M. (ed.), *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*. Roma: Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2002, pàgs. 41-55.

un *David amb el cap de Goliat*,⁷⁰ i un *Amor dormint*,⁷¹ amb un tractament de llum artificial semblant al del quadre⁷² de Caravaggio del mateix títol. Tanca la secció la *Coronació d'espines*⁷³ de Giuseppe Vermiglio, deutor de l'obra⁷⁴ del mateix tema de Caravaggio; el *Sacrifici d'Isaac*,⁷⁵ obra menor de Bartolomeo Manfredi de manera més endolcida, alhora que de gamma cromàtica més clara i més propera a Guido Reni que a Caravaggio, i, finalment, la sorprenent *Sagrada Família*⁷⁶ i el caravaggesc *Sant Jeroni al seu estudi*,⁷⁷ ambdues de Bartolomeo Cavarozzi.

A l'apartat novè, s'hi exposen obres privades de pintors estrangers seguidors de Caravaggio al llarg del segle de cenni. Dins d'aquest apartat s'inclou Jusepe Ribera, de qui es presenten tres obres, una de les quals fora de catàleg. Aquesta darrera⁷⁸ pertany a un gruix d'obres de la seva estadia romana, període mal estudiat i obert a atribucions dubtoses. De les dues catalogades destaca el *Sant Gregori Magne*,⁷⁹ de la col·lecció Giustiniani, abans atribuïda a Carlo Saraceni i des de l'any 2003 a Ribera per Silvia Danesi Squarzina, atribució admesa per Gianni Papi, autor de la ressenya de l'obra. De manera semblant, el mateix autor, deconstructor de la figura del Mestre del Judici de Salomó perquè atribuï les seves obres a Ribera, cataloga la *Negació de sant Pere*⁸⁰ com a obra de Lo Spagnoletto. Aquesta citada deconstrucció va oferir un cúmul d'interrogants a l'exposició *El joven Ribera*⁸¹ celebrada a Madrid, atès que ens mostra no un Ribera jove, sinó diversos Riberes joves, sense nexes entre ells. Molt hi ha per estudiar de les *juvenilia* de Ribera, no fos cas que la seva obra fos desvirtuada i desdibuixada per un excessiu afany atribucionista. Del belga Louis Finson es mostra un *Autoretrat*⁸² a la manera realista de les *juvenilia* caravaggesques, sense oblidar la lliçió de

l'escola flamenca, i una *Maria Magdalena en èxtasi*⁸³ que copia un pretès original de Caravaggio pintat en el període de la seva fugida de Roma i que Finson hauria pogut veure a casa d'Abraham Vinck, comerciant propietari de l'obra pretesament original. Un altre artista seduït per Caravaggio és Simon Vouet, pintor que en la seva trajectòria presenta dos moments ben diferenciats: el caravaggesc romà i l'oficial francès. Aquí se'ns presenten dues obres que, tot i que els autors de les seves respectives ressenyes les situen en la mateixa cronologia, presenten diferències notables, fins i tot estranyes. Davant la duresa de traç de *La Bonaventura*,⁸⁴ obra firmada i datada el 1617, els *Amants*,⁸⁵ atribuïda per Vitoria Markova a Vouet, és sens dubte d'una categoria superior i difícilment catalogable en aquesta cronologia. Un altre francès, Claude Vignon, fa seves les superficialitats de Caravaggio –vellesa, brutícia natural dels peus nus...– en el *Martiri de sant Mateu*,⁸⁶ i es fixa en el botxí de l'obra del mateix títol de la capella Contarelli, obra de la qual també s'apropia Dirck van Baburen per representar la figura de Malco amb els braços oberts a la manera de sant Mateu, en *Captura de Crist amb l'episodi de Malco*.⁸⁷ Gerard Seghers, amb un clarobscur de llum tangible, s'apropa a la manera nòrdica de l'escola d'Utrecht a *Judit amb el cap d'Holofernes*,⁸⁸ semblantment al que fa Giusto Fiammingo a *Fuga del jove nu després de la captura de Crist*.⁸⁹

L'apartat següent s'endinsa en el darrer període, el tercer decenni. En la secció d'obres públiques, el deute a Caravaggio és visible en les composicions de Bartolomeo Cavarozzi, Valentin de Boulogne, Giovanni Serodine i Orazio Riminaldi, enfront d'obres quasi franciscanes com la ja citada *Taller de sant Josep*⁹⁰ del Maestro di Serrone, amb la seva agosarada atribució al jove Georges La Tour, que, si fos certa, trencaria la discussió de la seva formació romana defensada per Pariset, o nòrdica, segons opinió d'Anthony Blunt, o explicaria de quina manera va poder veure a Roma ambdues tendències, després desenvolupades en la seva obra, d'una marcada especulació geomètrica. Sense arribar a la *naïf* manera anterior, Guy François resumeix un esperit caravaggesc allunyat de la força formal del mestre a la *Sagrada Família amb sant Bru i santa Elena*.⁹¹ És en aquest moment quan les formes i les composicions deriven vers un

70. Battistello Caracciolo, *David amb el cap de Goliat*, 1612, oli sobre tela, 202 × 112 cm. Galleria Borghese, Roma.

71. Battistello Caracciolo, *Amor dormint*, 1617-1618, oli sobre tela, 95 × 159 cm. Col·lecció Pier Luigi Pizzi, Venècia.

72. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amor dormint*, 1608, oli sobre tela, 75 × 105 cm. Galleria Palatina, Florència.

73. Giuseppe Vermiglio, *Coronació d'espines*, 1612, oli sobre tela, 132 × 163 cm. Associazione Bancaria Italiana, Roma.

74. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Coronació d'espines*, 1603, oli sobre tela, 127 × 165,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

75. Bartolomeo Manfredi, *Sacrifici d'Isaac*, c. 1615, oli sobre tela, 180 × 150 cm. Església del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina (sagristia), Roma.

76. Bartolomeo Cavarozzi, *Sagrada Família*, 1615-1620, oli sobre tela, 145 × 110,3 cm. Galleria Spada, Roma. Obra realitzada a Espanya, on arribà l'any 1617 amb el seguici del marquès Giovanni Battista Crescenzi.

77. Bartolomeo Cavarozzi, *Sant Jeroni al seu estudi*, c. 1620, oli sobre tela, 115 × 124 cm. Ambaixada dels Estats Units d'Amèrica, Roma.

78. Jusepe Ribera, *Captaire*, c. 1612, oli sobre tela, 106 × 76 cm. Galleria Borghese, Roma.

79. Jusepe Ribera, *Sant Gregori Magne*, c. 1614, oli sobre tela, 102 × 73 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

80. Anònim, *Negació de sant Pere*, c. 1615, oli sobre tela, 163 × 233 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini, Roma.

81. *El joven Ribera*, 5 d'abril - 31 de juliol de 2011, Museo del Prado, Madrid. Vegeu l'estudi de PAPI, G., «Ribera en Roma. La revelació del geni» a MILICUA, J.; PORTÚS, J., *El joven Ribera*, cat. exp., 5 d'abril - 31 de juliol de 2011, Museo del Prado, Madrid. 2011, pàgs. 31-59.

82. Louis Finson, *Autoretrat*, c. 1613, oli sobre tela, 81 × 62 cm. Musée des Beaux-Arts, Marsella.

83. Louis Finson, *Maria Magdalena en èxtasi*, c. 1613, oli sobre tela, 126 × 100 cm. Musée des Beaux-Arts, Marsella.

84. Simon Vouet, *La Bonaventura*, 1617, oli sobre tela, 95 × 135 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

85. Simon Vouet, *Amants*, 1614-1617, oli sobre tela, 82 × 100 cm. Museu Pushkin, Moscou.

86. Claude Vignon, *Martiri de sant Mateu*, 1617, oli sobre tela encolada sobre fusta, 142 × 96 cm. Musée des Beaux-Arts, Arràs.

87. Dirck van Baburen, *Captura de Crist amb l'episodi de Malco*, c. 1617, oli sobre tela, 121 × 93,5 cm. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florència.

88. Gerard Seghers, *Judit amb el cap d'Holofernes*, a.q. 1620, oli sobre tela, 99,5 × 134,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, Roma.

89. Giusto Fiammingo, *Fuga del jove nu després de la captura de Crist*, 1615-1625, oli sobre tela, 220 × 290 cm. Rob Smeets Gallery, Ginebra.

90. Maestro di Serrone, *Taller de sant Josep*, 1617-1628, oli sobre tela, 263 × 183,5 cm. Museo Diocesano, Foligno.

91. Guy François, *Sagrada Família amb sant Bru i santa Elena*, 1626, oli sobre tela, 214 × 156 cm. Musée de Brou, Bourgen-Bresse.

cert idealisme contrareformista antesala del barroc, visible en el *Sant Pere Nolasc portat pels àngels*⁹² de mestre anònim; i en la *Missa de sant Gregori Magne i l'alliberament de les ànimes del Purgatori*,⁹³ d'Angelo Caroselli.

En l'apartat d'obres privades destaca la proposta del francès Trophime Bigot amb una *Judit i Holofernes*⁹⁴ que ha vist l'obra homònima de Caravaggio,⁹⁵ a la qual afegeix la llum a partir d'una espelma; destaca igualment la dels també francesos Nicolas Tournier i Valentin de Boulogne i del flamenc Theodor Rombouts. Cant del cigne de la lliçó visual –que no de mestratge– de Caravaggio són les obres, desiguales de qualitat, d'Orazio Riminaldi, Astolfo Petrazzi, Francesco Rustici Il Rustichino, Pietro Paolini, Antonio d'Enrico Tanzio da Varallo, Giovanni Battista Benci, Giovanni Antonio Galli Lo Spadarino, Pietro Paolini, Alessandro Turchi L'Orbetto, i, per damunt de tots, la força visual de la *Pietat*⁹⁶ de Massimo Stanzione; i les protobarroques *Sant Pau i sant Pere conduïts al martiri*⁹⁷ de Giovanni Serodine i *Sant Jeroni confortat pels àngels*⁹⁸ de Rutilio Manetti, ja dins el papat d'Urbà VIII Barberini. Sorpren la inclusió de l'obra *Joel i Sisara*⁹⁹ del pintor espanyol poc conegut Pedro Núñez del Valle, de l'estada romana del qual no es té constància documental, tot i que és probable si donem fe a la inscripció del mateix autor a l'obra *Sant Orenç* de l'església de San Lorenzo d'Osca, de l'any 1623, on escriu «Académico romano».

El discurs expositiu es tanca amb l'*Allegoria d'Itàlia*¹⁰⁰ (1627-1628) de Valentin de Boulogne, autor que, sense trair

92. Anònim, *Sant Pere Nolasc portat pels àngels*, c. 1628, oli sobre tela, 315 × 218 cm. Casa Generalizia dei Padri Mercedari, Roma.

93. Angelo Caroselli, *Missa de sant Gregori Magne i l'alliberament de les ànimes del Purgatori*, 1628-1630, oli sobre tela, 240 × 170 cm. Capella de Sant Gregori Magne, basílica de Santa Francesca Romana, Roma.

94. Trophime Bigot, *Judit i Holofernes*, p. 1620, oli sobre tela, 155 × 189 cm. Galleria Nazionale, Parma.

95. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judit i Holofernes*, c. 1598, oli sobre tela, 145 × 195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

96. Alessandro Turchi, *Pietat*, 1621-1626, oli sobre tela, 130 × 181 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

97. Giovanni Serodine, *Sant Pau i sant Pere conduïts al martiri*, 1624-1625, oli sobre tela, 144 × 220 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Roma.

98. Rutilio Manetti, *Sant Jeroni confortat pels àngels*, 1628, oli sobre tela, 157,5 × 120 cm. Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena.

99. Pedro Núñez del Valle, *Joel i Sisara*, c. 1620, oli sobre tela, 122 × 131 cm. National Gallery of Ireland, Dublín.

100. Valentin de Boulogne, *Allegoria d'Itàlia*, 1627-1628, oli sobre tela, 333 × 345 cm. Institutum Romanum Finlandiae, Roma.

els seus estilemes caravaggescos, es posa conceptualment al servei del papat. Cesare Ripa descriu la *Roma Sancta* de manera similar a la figura central de la composició, malgrat que aquesta accentua la riquesa amb la representació dels atributs de les deesses Ceres i Pomona. La relació amb el papa Urbà VIII es palesa amb la representació del riu Tíber amb referència a Roma, i de l'Arno, riu de Florència, pàtria nadiua del papa Barberini, que reconeixem gràcies al lleó que té al seu costat. Així, doncs, un món d'allegories i símbols substitueix un món més real. El barroc, sense oblidar el classicisme, arraona el naturalisme. L'any 1628 Bernini inicià el baldaquí de Sant Pere. Un any després, Velázquez arribà per primera vegada a Roma, una Roma que estava canviant el seu llenguatge formal i conceptual, uns canvis que el pintor sevillà no veurà fins al seu segon viatge a Itàlia, quan Roma ja era plenament barroca.

EL CATÀLEG: UN COMPLET ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Les exposicions s'acaben i els catàlegs queden. Un dels aspectes destacables d'aquesta exposició és l'acurat catàleg, que analitza totes i cadascuna de les obres amb l'aportació dels darrers estudis que se n'han fet, que en fan un model·le estat de la qüestió. És evident que algunes de les atribucions o els canvis d'atribució poden ser discutits, però el rigor científic dels autors de les fitxes de les obres és un fet a ressaltar. Dirigits per Rosella Vodret, s'han buscat els màxims especialistes en cada un dels pintors exposats a la mostra. Aquestes fitxes s'incorporen a l'apartat bibliogràfic en el qual s'inclouen llibres, articles i exposicions, encara que pensem que aquest darrer apartat hauria de tenir un espai propi. Un altre aspecte a destacar és que les citacions bibliogràfiques, de manera resumida –autor i any–, les trobem al llarg del text, i es completen a l'apartat bibliogràfic de cada fitxa. Al final del catàleg hi ha una completa bibliografia, de fàcil consulta, que combina l'ordre alfabètic i el cronològic.

Finalment, cal esmentar les biografies dels pintors, elaborades pels especialistes de cada autor, amb aportacions bibliogràfiques i documentals.

VODRET, R. (coord.), *Roma al tempo di Caravaggio. 1600-1630*, cat. exp., 16 de novembre de 2011 – 5 de febrer de 2012, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma, 2 vols. Milà: Skira, 2012, 408 pàgs. (*Opere*) i 448 pàgs. (*Saggi*).

Cristina Fontcuberta
i Famadas

*Imatges d'atac. Art i conflicte
als segles XVI i XVII*

542 pàgs. Barcelona [et al.]:
Publicacions i Edicions
de la Universitat de Barcelona
[et al.], *Memoria Artium*, 9, 2011
ISBN 978-84-475-3464-7



JOAN-LLUÍS PALOS

Durant els darrers anys hem assistit a una ampliació de la perspectiva a través de la qual han estat observades les imatges. Entre els historiadors de l'art, les preguntes tradicionals, centrades en l'autoria o en la seva dimensió estètica, han passat a compartir l'interès amb altres qüestions com ara la del comitent i el seu entorn, la circulació, el mercat o els múltiples usos i significats que aquelles podien adquirir.

Aquests nous interessos han obert el camp amb l'entrada dels historiadors de la societat, de la política, de la cultura o, fins i tot, de l'economia. Les imatges poden arribar a ser, pensen aquests, una font de la màxima importància per al coneixement del passat, l'eloqüència de la qual resulta imprescindible per a respondre moltes qüestions sobre les quals els documents escrits mantenen un silenci absolut. Evidentment, es tracta d'un camí ple de paranys que, si s'empren sense un advertiment previ sobre el seu funcionament, pot conduir a resultats desastrosos.

Aquest és el territori que explora el llibre de Cristina Fontcuberta: l'ús que es va assignar a determinades imatges al llarg de l'Època Moderna o, més concretament, la relació entre aquestes i l'autoritat establerta. Durant molt de temps, aquesta relació ha estat centrada, i en bona part continua estant-ho, en les imatges produïdes des del poder. Especialment l'interès per aquelles que es van crear en l'àmbit cortesà, que ha donat lloc a una quantitat inabastable d'estudis de qualitat molt desigual. Segurament perquè els historiadors de la cort han caigut massa sovint en el parany de pensar que la seva principal finalitat era propagandística i que els reis, els nobles i altres poderosos es comportaven com els polítics d'avui dia, obsessionats per construir-se una imatge favorable davant l'opinió pública.

Poc, molt poc, s'havia dit, però, sobre les imatges de confrontació al poder establert, que no vol dir, necessàriament, imatges populars. En realitat, com la mateixa autora assenyala, fins a dates recents s'havia pensat que les imatges crítiques eren una creació característica del segle XVIII. Un dels seus mèrits ha estat, precisament, el d'endinsar-se en un territori pràcticament desconegut, els segles XVI i XVII, per arribar a demostrar com era d'errònia aquesta percepció. Molt abans que els diaris gràfics del període de la Il·lustració acudissin a la crítica o la sàtira visual, els governants de pràcticament arreu d'Europa van haver de comprovar com les imatges eren emprades per a ridiculit-

zar-los, atacar-los o, simplement, defensar punts de vista molt diferents dels que ells aspiraven a promoure.

El llibre comença per una consideració molt adient destinada a destriar diversos tipus d'imatges combatives. Unes tenien finalitats moralitzants, altres caricaturesques, satíriques o difamatòries. Pròpiament, cap d'aquestes entraria en la categoria d'imatge d'atac, un terme que l'autora prefereix a d'altres que s'han fet servir fins ara, com els d'imatges de contrapropaganda, polèmiques, de desacord, oposició, acusació o desprestigi. Al final ens queda clar que, des del seu punt de vista, totes aquestes etiquetes resulten restrictives, però no tant què és exactament el que defineix, des del seu punt de vista, una imatge d'atac. La resposta a aquesta qüestió, l'hauréem d'esbrinar a partir de la selecció que farà en els capítols posteriors.

La geografia d'aquestes imatges va ser molt desigual. Alemanya va proporcionar, en el context de la Reforma protestant, el primer escenari on va esclatar la «guerra de les imatges». Els Països Baixos van ser el lloc on es van produir, dins el marc de la lluita contra la dominació espanyola, algunes de les més sofisticades, com per exemple les que tenien la tirania del duc d'Alba com a objectiu principal. També la França de les guerres de religió va resultar un camp especialment adobat per a la seva proliferació. A Anglaterra trigaren més a aparèixer, però quan ho van fer, va ser amb una força inusitada, especialment en un gènere particular com era la sàtira social. En canvi, en altres països, com ara Espanya i, cosa molt més sorprenent tractant-se de la principal productora europea d'imatges, Itàlia, resulten pràcticament inexistent.

Quina explicació pot donar-se a aquesta diversitat? Algunes poden ser de caràcter productiu, com en el cas d'Alemanya, on la tècnica del gravat, el principal mitjà de difusió d'aquestes imatges, estava molt desenvolupada en el moment de l'esclat dels conflictes religiosos; altres polítiques, com la intensitat del nacionalisme holandès en la guerra contra els espanyols; o socials, com en el cas d'Anglaterra, on el grau de maduració de la seva opinió pública va permetre un intercanvi d'idees molt més intens que en altres indrets. A l'altra cara de la moneda es trobaria la península Ibèrica, on la manca d'una tradició de gravadors i la censura inquisitorial (tot i que en alguns passatges del llibre l'autora dóna a entendre que aquesta censura no sempre va ser tan eficaç com el seus promotors haurien desitjat) van sumar forces per tallar d'arrel qualsevol mena de crítica visual. El cas italià resulta sens dubte molt més enigmàtic. La manca d'un poder centralitzat fort i l'activitat de les seves impremtes oferien *a priori* unes condicions especialment propícies per a la producció i difusió d'aquestes imatges. Un es queda amb la impressió que les justificacions que proporciona l'autora no sempre acaben de ser suficients.

Molt més clar resulta el fet que tots els països on les imatges d'atac van proliferar tenien en comú haver estat escenari de lluites religioses molt acarnissades, la qual cosa fa pensar en la relació entre les passions religioses, la debilitació del poder polític i la proliferació d'imatges crítiques.

Qui hi havia al darrere d'aquestes imatges? Quins eren els seus promotors? Quin grau d'implicació hi havia entre l'autor i la seva obra? Aquesta última és una qüestió que rep en el llibre una atenció especial. L'autora parla de «motius

mercenaris» per destacar que la major part dels artistes, independentment de les seves opinions personals, acceptaren sense dificultat encàrrecs que provenien de trinxeres oposades. Lucas Cranach, Ticià o, més endavant, Rubens són alguns exemples d'autors per als quals els diners no tenien color religiós o polític. I el mateix es podria dir de les impremtes. De la de Plantin, per exemple, van sortir impresos que tant podien ser destinats a lloar un bàndol com a denigrar-lo. Ens hauria de sorprendre aquesta manera d'actuar? L'exigència de l'autor compromès amb una causa, que neix a la França de finals del segle XIX amb l'*affaire Dreyfus* i assoleix la seva màxima expressió visual amb el *Guernica* de Picasso, ha estat objecte de molta atenció per part dels estudiosos. Aquesta comporta, però, el risc d'aplicar alguns esquemes interpretatius del món contemporani al de l'Antic Règim. La qual cosa no vol dir que alguns autors no sentissin l'imperatiu d'agafar per pròpia iniciativa el pinzell o el burí per defensar les seves idees. El llibre esmenta entre aquests últims els casos de Dürer, Hans Holbein o Peter Brueghel. I, sobretot, el del gravador holandès Romeyn de Hooghe (1645-1708), la producció del qual mereix una atenció especial perquè està dedicada, en la seva major part, a exaltar la independència del seu país malgrat les múltiples resistències que van oposar als seus adversaris. Tot i així, aquestes atribucions d'intencions s'han de prendre, com la mateixa Cristina Fontcuberta assenyala, amb molta prudència. Una cosa era que els autors sentissin simpatia per una causa, el protestantisme o la independència del Països Baixos, i una altra molt diferent que les seves obres fossin concebudes com a part d'un combat per a la defensa d'aquestes idees.

Per descomptat, no totes aquestes imatges d'atac eren, en sentit estricte, obres d'art. De fet, ni tan sols és clar que la seva eficàcia comunicadora s'incrementés en funció de la qualitat artística. Sens dubte, aleshores com avui dia, el que més importava als seus promotors no eren els valors estètics, sinó la seva capacitat d'arribar i ser compreses per un nombre de persones com més elevat millor. Això explica que el principal mitjà fos el gravat, que permetia una reproducció massiva d'exemplars, raó per la qual també han arribat fins a nosaltres en quantitat molt més alta. En canvi, moltes pintures, de l'existència de les quals tenim notícies indirectes, van desaparèixer quan noves circumstàncies feren incòmoda la seva presència, sobretot a les parets dels edificis públics.

Una cosa era, però, la difusió i una altra molt diferent la seva eficàcia comunicadora. En el clima de l'interès crei-

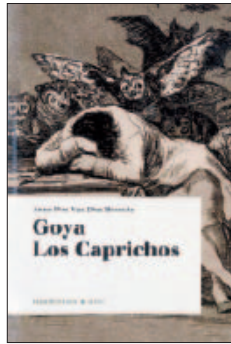
xent per la recepció de les imatges, aquesta és una qüestió que ha atret especialment l'atenció dels estudiosos durant els darrers anys. Una qüestió, però, molt difícil d'esbrinar. D'entrada, per la mateixa distància cultural entre el nostre present i el món on aquestes imatges van ser produïdes. No totes les imatges que avui dia ens causen impressió havien de causar necessàriament el mateix efecte en els seus destinataris primigenis. I a l'inrevés, imatges que per a nosaltres resulten incomprensibles eren, en canvi, perfectament entenedores en el seu moment. Un exemple clar d'aquesta distància són les medalles dissenyades habitualment mitjançant una retòrica emblemàtica plena de referències que actualment només podem desxifrar amb l'ajut d'un manual de símbols. El fet que els poderosos les fessin servir amb finalitats encomiàstiques donava molta més força al seu ús amb finalitats crítiques. La pràctica de reciclar imatges a partir d'altres d'anteriors, concebudes de vegades amb finalitats totalment diverses, si no oposades (la inversió del significat va ser un recurs freqüent), fa pensar, com l'autora destaca, no només que era una qüestió d'economia de mitjans, sinó també de confiança en l'eficàcia de determinades estratègies de persuasió. Tot i això, encara resta el dubte de per què algunes imatges van ser concebudes en un llenguatge alegòric que fins i tot en el seu moment resultava incomprensible per a la majoria de la població. Un cop més cal destacar el risc d'interpretar aquests productes en clau de propaganda massiva en el sentit que avui dia donem a aquest terme.

El llibre de Cristina Fontcuberta és el resultat d'una recerca d'ampli abast que l'ha portada a cercar imatges, moltes de les quals pràcticament desconegudes fins ara, en arxius i biblioteques d'un ampli ventall de països europeus. Participa a més a més en un debat internacional que faria molt aconsellable la seva traducció en altres llengües. Lògicament, un estudi d'aquesta magnitud, tant geogràfica com cronològica, cau en algunes imprecisions. Segurament els historiadors de la religió matisarien algunes de les seves afirmacions sobre les raons per les quals la Reforma protestant va quallar en determinats països i no en d'altres. Aquest és un risc inevitable en un projecte tan ambiciós que de cap manera resta valor a un estudi que significa una contribució de la màxima importància per a comprendre els precedents d'un món com el nostre, en què la imatge ha esdevingut el mitjà principal per a transmetre missatges a l'opinió pública.

Anna Pou van
den Bossche

Goya. *Los Caprichos*

60 págs. Barcelona: Ediciones
de La Central, Cuadernos de
Arte, 2011
EAN 9788493887544



HELMUT C. JACOBS

Entre las obras más importantes de Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) se encuentran sin lugar a dudas los *Caprichos*, un ciclo de ochenta grabados que salieron a la luz en 1799. Su actualidad y repercusión internacional en nuestro tiempo no solo se hace evidente en la cantidad de interpretaciones, sino también en la diversidad y el alcance de la influencia que estos grabados han ejercido sobre la pintura, la literatura y la música, solamente comparable con la repercusión internacional del *Don Quijote*. Con su pequeño libro sobre los *Caprichos* Anna Pou van den Bossche no intenta dilucidar problemas especiales de la interpretación de ciertos grabados muy misteriosos o plantear nuevos conceptos o métodos de análisis, sino dar al lector una interpretación global y una comprensión general de esta serie.

La investigación se divide en seis partes. La primera parte, titulada «El capricho», empieza con el texto del famoso anuncio de prensa programático de los *Caprichos*, publicado en el *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799. La autora explica los conceptos de *capricho* y *caprichoso* recurriendo a los diccionarios de la época y muestra, a través de las definiciones, que este género del capricho no se corresponde con el concepto de las reglas clasicistas de la Real Academia de San Fernando. La autora distingue una tendencia clasicista más idealista, con representantes como Bellori o Winckelmann, y una corriente empirista que se desarrolla a partir de las ideas de Locke y Hume y a la que adjudica el informe de Goya del 14 de octubre de 1792, en el que presenta sus conceptos de libertad y subjetividad en el campo de la educación académica y clasicista. En este contexto caracteriza los *Caprichos* precisamente como «una obra clave de la introducción del subjetivismo en el arte y de la valoración de la individualidad creativa» (pág. 11), en la tradición de Giambattista Tiepolo y Giovanni Battista Piranesi. Otro concepto clave del anuncio de prensa, el *ridículo*, se analiza en el contexto de la discusión del siglo XVIII sobre la parte de la copia y la de la invención en la producción artística. La autora menciona las similitudes entre el anuncio de prensa de Goya y el prólogo de *La comedia nueva o El café* de Leandro Fernández de Moratín, cuya fecha, sin embargo, confunde con 1772, en vez de 1792.

En la segunda parte, «Goya y el grabado», se esboza el desarrollo artístico del Goya grabador y se explican las técnicas del aguafuerte y aguainta, novedosas en la época. Goya

aplica el aguainta particularmente en los *Caprichos* 32 y 39. En la tercera parte, titulada «Interpretaciones y supuestas censuras», se presentan brevemente los tres comentarios manuscritos anónimos más conocidos que ya se produjeron en la época de Goya para aclarar el sentido de los *Caprichos*, entre los cuales muchos grabados resultaban tan enigmáticos para los contemporáneos. Los más conocidos son el comentario del Prado, el de Ayala y el de la Biblioteca Nacional de Madrid. Hay que añadir que, además de estos tres textos, existen muchos más comentarios manuscritos, de índole independiente o más o menos dependientes de otros comentarios, en parte copiados varias veces, no en pocas de ellas con variaciones y variantes, e incluso comentarios manuscritos en francés e inglés. Pretendemos publicar todos estos textos en una futura edición crítica completa, en el marco de un proyecto de investigación apoyado por la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft). Anna Pou van den Bossche, por su parte, explica mediante algunos documentos epistolares conocidos las dificultades que Goya tuvo con la Inquisición en cuanto a la distribución de los *Caprichos*, e interpreta en este contexto los *Caprichos* 23 y 24, que se refieren al Santo Oficio. En el *Capricho* 24 (*No hubo remedio*) se ve una mujer con los pechos desnudos sentada en un asno y conducida a través de las calles, lo que se llamaba *vergüenza* en la época. El comentario del Prado sobre este grabado reza: «A esta S.^{ta} S.^{ta} la persiguen de muerte! despues de escribirla la vida la sacan en triunfo. todo se lo merece, y si lo hacen p.^r afrentarla es tiempo perdido. Nadie puede abergonzar a quien no tiene vergüenza». La autora interpreta la esencia del comentario de tal manera: «La frase final es clara: de nuevo, el autor del comentario se sitúa a favor de la Inquisición». Al contrario, en este comentario se puede ver la ambigüedad de estos textos. Ya la expresión *Santa Señora* puede ser interpretada como señal de ironía, y porque faltan los contextos este comentario parece ser muy ambiguo. Podría ser que el crimen y la biografía de la mujer, protocolados en forma escrita, sean auténticos, pero sería también concebible que la Inquisición le impute algo injustamente y la demande en juicio a causa de cosas insignificantes o injustificadas aunque sea inocente. También el concepto *vergüenza* es ambiguo: puede ser la *vergüenza pública* o exterior, pero también un sentimiento interior. Por consiguiente, son posibles al menos tres interpretaciones de la frase final: primero, que uno es tan vergonzoso y sin escrúpulos que no le puede dar vergüenza; segundo, que alguien que no ha hecho mal no puede sentir vergüenza (a causa de su conciencia limpia) y, por consiguiente, no puede ser avergonzado; tercero, que alguien no puede ser avergonzado si tiene que padecer (quizá como inocente) la institución de la *vergüenza pública* como parte del tribunal y del rito de la Inquisición. La frase final puede ser comprendida, sin embargo, de forma literal, pero también de otras maneras. En todo caso tiene la función de una sentencia ambigua cuyo sentido cada lector tiene que reflejar y construir mediante una contextualización que hace falta en el texto.

En la cuarta parte, «Dibujos preparatorios», la autora describe algunos dibujos preparatorios del *Álbum A y B* y los *Sueños* como fase inmediatamente antecedente de los *Caprichos*. Al menos menciona en este contexto que Goya

establece con estos *Sueños* una relación con la tradición del género literario del mismo nombre, especialmente vivo durante el siglo xvii, y cuyo ejemplo más conocido son los *Sueños y discursos* de Francisco de Quevedo.

La quinta parte, «El sueño de la razón», está dedicada al grabado más famoso de la serie, al *Capricho 43*, con la leyenda ambigua *El sueño de la razón produce monstruos*. Analizando las etapas de su génesis, documentadas en los dos dibujos preparatorios, y el concepto de sueño, la autora adjudica este grabado al contexto de obras que representan el estado de la melancolía, como *Melancolía I* de Durero o el segundo retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos, pintado por Goya al mismo tiempo que el *Capricho 43*. También esboza algunas tendencias de interpretación de este grabado programático y muy complejo.

La sexta parte se titula «Desarrollo temático y estilístico» y se refiere a la disposición temática de los ochenta grabados de la serie de los *Caprichos*. En efecto, se pueden reconocer grupos temáticos o algunos temas importantes que nos permiten establecer relaciones entre ciertas estampas. Anna Pou van den Bossche señala tales temas y los ejemplifica mediante algunos grabados significativos y representativos. Para el tema de la educación escoge el *Capricho 25* (*Si quebró el Cantaro*), inspirado quizá por una anécdota en uno de los *Discursos* del periódico crítico *El Censor*. Si se trata, en el caso del niño mimado representado en el *Capricho 4* (*El de la rollona*), de una alusión a la educación del infante Fernando, posteriormente el rey Fernando VII, esto no se puede leer en ninguno de los comentarios manuscritos de la época y me parece más bien una idea asociativa o una suposición de la autora. Para el tema *La mujer* se describen grabados con alusiones a la prostitución, al embarazo prematrimonial, considerado en el siglo xviii como crimen capital, y al matrimonio de conveniencia, muy discutido en la época y tematizado por Leandro Fernández de Moratín en

algunas de sus piezas de teatro. La autora ofrece también una presentación de las *Asnerías*, el grupo de los *Caprichos 37* hasta *42*, recurriendo otra vez a los comentarios manuscritos de los contemporáneos de Goya. Demuestra el valor simbólico de este animal en el contexto de Erasmo de Rotterdam o Andrea Alciato y del mundo al revés. Para las *Visiones oníricas y nocturnas* que comienzan a partir del famoso *Capricho 43*, la autora caracteriza la manera de Goya de transformar las figuras representadas con «unas deformaciones fisonómicas que ya no distinguen entre humano y animal, siendo sus cuerpos la perfecta contraposición a las reglas académicas de la época» (pág. 51). Pueden algunos grabados contener, sin embargo, alusiones mitológicas, como se ejemplifica con el *Capricho 44* (*Hilan delgado*), que se refiere a las parcas de la mitología griega. Para el tema de la brujería la autora presenta el famoso *Capricho 61* (*Volaverunt*), que a menudo se pone en relación con la duquesa de Alba. Se demuestra también la presencia del tema de la muerte, por ejemplo en el *Capricho 59* (*Y aun no se van!*), uno de los grabados que ha fascinado particularmente a los románticos franceses, en mayor grado que el *Capricho 43*, que se hizo famoso solo más tarde. La autora destaca el carácter más abstracto y simbólico de los últimos grabados, por ejemplo el *Capricho 64* (*Buen viaje*). Si verdaderamente en este grabado Goya «encarna así las teorías estéticas» de Hegel «al propiciar el triunfo de la idea sobre la forma y anunciar el advenimiento del mundo moderno» (pág. 56), una tesis con la que la autora acaba su libro, me parece más que discutible, pero esto es tema para otro libro...

En resumen, el libro de Anna Pou van den Bossche no contiene nuevos caminos interpretativos o metodológicos, pero es sin duda una introducción sustancial y polifacética a los *Caprichos* de Goya, muy útil y esclarecedora para todos los que se interesen en esta serie compleja y misteriosa y busquen una orientación general.

Raquel Gallego

Goya. *Los desastres de la guerra*

52 págs. Barcelona:
Ediciones de La Central,
Cuadernos de Arte, 2011
EAN 9788493887551



HELMUT C. JACOBS

En su pequeño libro sobre los *Desastres de la guerra*, Raquel Gallego quiere ofrecer al lector una introducción general a esta serie de 82 grabados en los que Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) consiguió transformar sus experiencias e impresiones de las atrocidades de la Guerra de la Independencia contra los franceses en una forma y una expresión artística que ha fascinado a los espectadores desde su primera publicación póstuma, en el año 1863, hasta hoy día. Los *Desastres de la guerra* afectan a todos los hombres; también al artista, el cual ya no escoge como tema de su arte su propia persona, sino que observa la guerra y representa sus consecuencias con un verismo implacable.

La investigación se divide en una breve introducción y ocho partes. En la introducción, Raquel Gallego contrapone los *Desastres de la guerra* como «una nueva manera de abordar el tema de la violencia en el ámbito de la creación artística» (pág. 5) al concepto del hombre con una bondad innata principal, elaborado y preconizado por Jean-Jacques Rousseau. Destacando su riqueza y complejidad de contenidos y alusiones, valora la serie no solo como máximo exponente de las obras de Goya, sino también como obra central en los inicios del arte moderno.

En la primera parte, titulada «Ilustración, revolución y frustración», la autora esboza algunos acontecimientos históricos relevantes, como la difusión de las ideas de los ilustrados franceses sobre el ser humano autónomo en el pueblo francés, y la famosa Revolución francesa, hacia la política imperialista de Napoleón cuyas consecuencias fueron para España la invasión del país por las tropas francesas, el levantamiento de los madrileños ante estas, el 2 y 3 de mayo de 1808 y, enseguida, la atroz Guerra de la Independencia, que duró hasta 1814.

La segunda parte, «*Los desastres de la guerra*: técnica, cronología y difusión», está dedicada a la caracterización de los diversos tamaños de los grabados de la serie, de sus condiciones precarias de producción entre los años 1810 y 1823 (debido a la carestía, Goya se vio obligado a reutilizar algunos cobres de trabajos anteriores cortándolos por la mitad) y de la bipartición de la serie y de su producción: una primera fase entre 1810 y 1814, con los 64 primeros grabados sobre las «fatales consecuencias de la sangrienta guerra con Buonaparte», como lo denominó Goya en su título original de la serie, y una segunda fase entre 1820 y 1823, con los otros grabados, denominados *Caprichos enfáticos*. La

autora menciona que las leyendas de los grabados, ausentes en los cobres originales, fueron primeramente escritas a lápiz en un ejemplar que Goya regaló a su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, hoy en el fondo de la British Library de Londres. Solamente para la primera edición publicada e impresa por la Academia de San Fernando en 1863 se añadieron estos títulos en las planchas y desde entonces figuran en los grabados.

Uno de los pasajes más interesantes del librito lo constituye la tercera parte, «Francisco de Goya: el artista y su aproximación a la guerra». Raquel Gallego traza de una manera muy sugerente y comprensiva la actitud de Goya hacia un fenómeno tan inhumano y cruel como la guerra y la transformación artística de estas experiencias. Discute una cuestión fundamental en este contexto: el grado de las aportaciones personales de su propia experiencia como testigo ocular en relación con una parte inventada en la plasmación artística de los grabados. Quizá una mezcla de impresiones directas de las atrocidades bélicas con muchos aspectos inventados, aunque seguramente inspirados en hechos que presencié el artista como testigo, conduzca a este resultado artístico que la autora caracteriza como abstracción y sublimación, pues es exactamente lo que da «el carácter universal» (pág. 18) a su obra. En este contexto Raquel Gallego remite a los bocetos de algunos grabados conservados en el Museo Nacional del Prado, aunque sin ejemplificarlos.

En la cuarta parte, «Estructura narrativa», la serie de los *Desastres de la guerra* se interpreta como continuación de los *Caprichos*, pero desde otra perspectiva: así como Goya en los *Caprichos* demuestra «especialmente el mal uso del poder» (pág. 20), los *Desastres de la guerra* muestran la guerra como consecuencia del mal gobierno. En cierto contraste con la bipartición del ciclo que la autora describe en la segunda parte de su libro, en la cuarta parte distingue tres grupos de grabados en la serie los *Desastres de la guerra*; a primera vista es un poco desconcertante y contradictorio porque el resultado de la subdivisión de lo que trata antes como la primera parte de la serie no es mencionado, desafortunadamente. Por consiguiente, se distinguen tres grupos de grabados: los *Desastres de la guerra* 1 a 47 sobre la guerra en general, los 48 a 64 sobre la hambruna en Madrid en los años 1811 y 1812, y los 65 a 82 como los *Caprichos enfáticos* que caracterizan las condiciones en España bajo el reinado de Fernando VII. También demuestra la autora mediante ejemplos cómo algunos grabados se refieren a otros.

La quinta parte, «Las guerras y la “guerra” de Goya», está dedicada a la tradición pictórica de la representación de la guerra (Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Albrecht Altdorfer). Aunque Goya no conoció estos famosos antecedentes, sí estaban a su alcance la *Rendición de Breda* de Diego Velázquez, que demuestra el momento después del conflicto bélico, y los grabados sobre la guerra de Jacques Callot. En comparación con todos estos precursores Raquel Gallego caracteriza la originalidad de Goya en una nueva perspectiva mediante la cual el artista aragonés «destaca algunos aspectos, como si observara con una lente de aumento que le permitiera resaltar la dimensión humana de los episodios que representa» (pág. 30).

En la sexta parte, «La universalidad de *Los desastres*: lo sublime de la catástrofe», la autora desarrolla la idea del

carácter universal de la serie, ya descrita en la tercera parte de su texto, dedicándose a los conceptos académicos de la representación del cuerpo. Ejemplifica estas ideas mediante unas reflexiones de Johann Wolfgang von Goethe sobre la escultura del *Laocoonte*, hallada en 1506 en Roma. Lo sublime le parece a la autora el concepto estético clave de Goya para comprender y representar una catástrofe humana como la guerra. En contraste con los antecedentes, Goya no representa la guerra como resultado de un poder sobrenatural, sino como «fruto de la propia maldad humana y del pésimo gobierno» (pág. 38).

La séptima parte, titulada «Cuerpo y naturaleza», se refiere a la representación del cuerpo en los *Desastres de la guerra*. Goya muestra abiertamente cuerpos desnudos, pero de vez en cuando también cuerpos que se ocultan con ropajes o rostros casi enmascarados por sus vestiduras o capuchas. La naturaleza la representa de forma hostil e inhóspita, de modo que los árboles funcionan casi como «un arma mortal en que se empala y se ahorca» (pág. 40). En este contexto la autora pone como ejemplo el *Desastre de la guerra* 39 (*Grande hazaña! Con muertos!*), uno de los grabados más famosos de la serie. Mencionando su alusión formal al *Torso de Belvedere*, que Goya conoció durante su estancia en Italia y bosquejó en su cuaderno italiano, muestra la influencia italiana sobre Goya también en los *Desastres de la guerra*. En cuanto a la naturaleza, se puede añadir el hecho de que en este grabado el árbol (naturaleza) y los hombres fragmentados y destrozados se mezclan en una unión casi inseparable,¹ mostrando cómo la hermosura clasicista y académica puede destruirse de forma vil y miserable. Como

1. Véase BOZAL, V., «El árbol goyesco», en GARCÍA DE LA RASILLA, I.; CALVO SERRALLER, F. (eds.), *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a En-*

antecedentes Raquel Gallego menciona la *Crucifixión de Polícrates* de Salvator Rosa y el *Martirio de san Alberto* de Jusepe Ribera, pero en referencia al *Desastre de la guerra* 39 quisiera yo proponer otro modelo específico y aducir el cuadro *Apolo y Marsias* de Ribera, de 1637, que nos permite ver este grabado en el contexto pictórico del mito de Marsias.² Ribera muestra la situación antes de la tortura de Marsias; Goya, por el contrario, representa el resultado de tan atroz tortura.

En la octava parte, «Los “Caprichos enfáticos”», Raquel Gallego destaca «una intensificación del lenguaje alegórico, destinado a criticar la realidad política española tras la guerra» (pág. 42), ejemplificándolo mediante unos ejemplos significativos. En este contexto menciona también al escritor italiano Giambattista Casti y su obra *Gli animali parlanti*, que Goya conoció a través de la traducción española de 1813.

En resumen, el libro de Raquel Gallego, escrito en un estilo claro y muy sugestivo, constituye una introducción muy sugerente a los *Desastres de la guerra*, con muchas informaciones que pueden motivar al lector a profundizar sobre este tema.

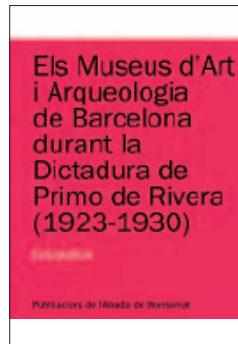
rique Lafuente Ferrari. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987, págs. 119-132, en concreto pág. 130.

2. Véase SCHOLZ-HÄNSEL, M., *Jusepe de Ribera (1591-1652)*. Colonia: Könemann, 2000, págs. 53-54, il. 44 e il. 46. Véase también RENNER, U.; SCHNEIDER, M. (eds.), *Häutungen. Lesarten des Marsyas-Mythos*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2006; SEEMANN, L., *Marsyas und Moira. Die Schichten eines griechischen Mythos freigelegt mit Hilfe der archäologischen und literarischen Quellen ausgehend von zwei antiken Sarkophagen*. Marburg: Diagonal-Verlag, 2006; JACOBS, C.J., «Goyas Darstellungen der Folter», en *Marter - Martyrium. Ethische und ästhetische Dimensionen der Folter*, Bonn: DenkMal Verlag, 2009, págs. 101-146, en concreto págs. 137-139.

Eva March

Els Museus d'Art i Arqueologia de Barcelona durant la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)

254 págs. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 164, 2011
ISBN 978-84-9883-360-7



ISABEL VALVERDE

La disciplina de la historia del arte tiene objetos de estudio que no están confinados en el círculo restringido del artista y sus obras; entre estos objetos antaño atípicos se hallan las instituciones del arte. Es saludable la vitalidad actual de las investigaciones sobre museos y exposiciones, coleccionismo y mercado del arte, talleres y academias –en definitiva, sobre las instituciones donde toman forma los discursos y las prácticas artísticas, aquellas responsables de producir, preservar, discriminar y diseminar lo que ha sido socialmente legitimado como arte. Estas instituciones están siendo estudiadas en la relación dialéctica –y no meramente mecánica– que establecen con la esfera pública. En concreto, el interés historiográfico por el museo y la exposición parte de su reconocimiento como dispositivos ideológicos, hermenéuticos y epistemológicos propios de la modernidad.

Las contribuciones a la historiografía sobre las instituciones artísticas catalanas y sus agentes, en particular los museos, han sido importantes en los últimos veinte años. Destaquemos, entre muchos otros, la publicación reciente dedicada al centenario de la Junta de Museus de Catalunya (2008), en la que también intervino Eva March. El periodo entre 1891 y 1923 ha sido objeto de las hoy indispensables monografías de Andrea García Sastre (*Museus d'art, antecedents, gènesi i desenvolupament fins a l'any 1915*, 1997) y María Josep Boronat (*La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923*, 1999). El estudio de Eva March toma el relevo de tales investigaciones al cubrir la etapa siguiente. De ahí la oportunidad de su trabajo, que viene a colmar un vacío en el conocimiento de las instituciones museísticas de Barcelona.

La monografía de Eva March responde punto por punto a lo que anuncia su título. La autora analiza, con rigor y sistematicidad, la creación, el desarrollo o en su caso la transformación de los museos de arte y arqueología durante los años de dictadura de Primo de Rivera, entre 1923 y 1930. Es uno de los méritos más inmediatos de este trabajo haber logrado estructurar de forma coherente y racional, en una edición impecable, la ingente cantidad de datos y documentación que ha manejado durante su investigación, y ello resulta perceptible con sólo recorrer el índice del volumen.

Una extensa introducción de casi cuarenta páginas repasa los antecedentes de las instituciones museísticas bar-

celonesas desde su nacimiento hasta 1923. Centrada ya en el marco cronológico de este libro, la autora aborda sucesivamente los proyectos más relevantes de la Junta de Museus: el Museu de la Ciutadella (Museu d'Art decoratiu i arqueològic) y el Museu d'Art contemporani, inaugurado en 1925 en el Palau de les Belles Arts, además del Pavelló Regi del Parc de la Ciutadella, donde se trasladan la biblioteca y el departamento de grabados y dibujos, y finalmente del Museu del Teatre. Otras iniciativas en las que la Junta de Museus participa indirectamente también son analizadas, como es el caso de las publicaciones y la restauración de obras, y sobre todo su participación en la Exposición Internacional de 1929. Los capítulos que cierran el volumen están dedicados a las distintas modalidades a través de las cuales las colecciones de los museos pudieron ampliarse en aquellos años, ya fuera por medio de adquisiciones, donaciones, legados o depósitos.

El planteamiento que distingue a este trabajo reside en la centralidad conferida a las instituciones, la Junta de Museus en concreto, como objeto de estudio, obviando en la medida de lo posible el protagonismo de los actores individuales, figuras con un peso tan relevante como el que pudieron tener a lo largo del periodo estudiado Pijoan, Folch i Torres, Llimona o Puig i Cadafalch.

El trabajo de Eva March se ciñe al marco cronológico de la dictadura de Primo de Rivera, que asume, en consecuencia, como referencia política. Como ella misma señala, este es, en la vida de las instituciones museísticas, un momento crítico, diferenciado del que lo precede y del que lo sigue, cuyo impacto en la vida cultural catalana fue cuanto menos profundamente ambivalente. Frente a los años de la Segunda República, este es acaso un periodo menos gratificante para el estudioso, quien se enfrenta a menudo con el estancamiento, cuando no la paralización, de un impulso modernizador que solo se recuperará con la caída de la dictadura.

La vinculación entre el contexto político y las actividades de la Junta de Museus, una continuidad entre arte, museo y política –en este caso de signo marcadamente anticatalanista– son argumentos muy presentes en el texto de Eva March. Las discrepancias entre las instituciones implicadas en la administración de los museos de Barcelona, en especial entre el Ayuntamiento y la Junta, relativas a la cesión de espacios y su acondicionamiento y a los entorpecimientos que suponen dilaciones e incluso interrupciones de proyectos, están puntualmente reseñadas en el estudio –véase sobre este particular la suerte de los proyectos museográficos de Puig i Cadafalch, Josep Llimona y Folch i Torres. Del mismo modo, Eva March repasa por menorizadamente las divergencias en el seno de la Junta y las postergaciones en la toma de decisiones, a la vez que pone de relieve las tensiones explícitas –de orden ideológico, ante todo– fruto de la precaria legitimidad de la composición de este órgano. La autora resalta la injerencia de lo político en episodios tales como la destitución de Folch i Torres en 1926, las dimisiones y renunciaciones prácticamente forzadas seguidas de sustituciones por vocales afectos o, en otro orden de cosas, el estrangulamiento económico por la retirada de recursos o las trabas administrativas, como la dilación en la aprobación de los estatutos de la

Junta. Sin embargo, a pesar de este contexto adverso, iniciativas de gran relevancia puestas en marcha en etapas anteriores vieron la luz precisamente en esos años grises: la inauguración del Museu d'Art Contemporani y la finalización de la instalación de las pinturas murales románicas en el Museu de la Ciutadella, acontecimiento al que Eva March dedica una larga descripción. La precisión con la que retraza todos estos procesos es sin duda uno de los puntos fuertes de esta monografía.

Merece también destacar cómo a lo largo de su estudio Eva March insiste en la especificidad de las instituciones museísticas catalanas no solo frente a las del Estado, sino frente a las de otros municipios españoles que, a diferencia de Barcelona, gozaron del respaldo de la Administración central. En Barcelona, los museos contaron con el apoyo de las autoridades locales y, para la autora, eran fruto en gran medida de la iniciativa privada de la sociedad civil catalana –de su vitalidad y su ambición– por dotarse de instituciones que la acercaran a la capital española u otras grandes ciudades europeas. Eva March lo señala desde las primeras páginas del libro: en cuestiones artísticas –como en otras– Barcelona se veía forzada a depender de su propio impulso y de sus recursos. Es una paradoja que este margen de autonomía –consecuencia del desinterés del Estado– hiciera patente a la vez el empuje local y la precariedad de las instituciones, obligadas como estaban a reaprovechar y ocupar caducas instalaciones cuando en muchos lugares de Europa se erigían modernos conjuntos museísticos.

El presente trabajo se ha basado en la recopilación y el análisis de fuentes, en particular documentación institucional, pero también publicaciones periódicas. El archivo y la hemeroteca han sido pues los espacios reales y simbólicos de una investigación esmerada que se hace patente desde las primeras páginas. Eva March ha conseguido dominar la prolija documentación generada por la Junta de Museus, especialmente las actas de sesiones, los dictámenes e informes, así como la correspondencia administrativa y privada; a la vez, ha sido capaz de ordenar en un conjunto estructurado y equilibrado el material recogido en periódicos, anuarios y revistas como *La Veu de Catalunya* y la *Gasetta de les Arts* entre otros. Este carácter exhaustivo y consistente, al que debe añadirse un sólido aparato crítico y una bibliografía puesta al día, confiere a la investigación una credibilidad científica indiscutible.

La monografía de Eva March maneja una serie compleja de datos, fechas y hechos relativos a la Junta de Museus en un trabajo coherente con los fines que se ha propuesto. El lector está ante un volumen que describe un periodo y unas circunstancias específicos en la historia de los museos de Barcelona y su funcionamiento: se halla, por tanto, ante una monografía que calificaríamos de «expositiva» –o factual en exceso– y no ante un texto interpretativo. En cierto modo, el afán por reconstruir los pormenores de las sesiones y las posturas de sus protagonistas, en definitiva la propia erudición del texto, llega a abrumar al lector. Esta cercanía a las fuentes, bajo forma de reescritura o de resumen, remite a la condición original de tesis doctoral de la que Eva March no ha logrado desprenderse del todo. A modo de ejemplo citaremos el último, y extenso, capítulo dedicado a las obras incorporadas a las colecciones, el que más se

resentiría de ello. Una parte importante del texto cataloga siguiendo un criterio cronológico los nuevos ingresos de obras, ya sea por adquisición, donación, legado o depósito, cuyo lugar correspondería mejor al de un anexo al libro. Es cierto que en las páginas dedicadas a las «adquisiciones excepcionales» –las pinturas románicas y el retablo de Sant Agustí de Jaume Huguet–, como también en el conjunto del capítulo en sí, destaca el esfuerzo por homogeneizar y racionalizar la información recopilada. Sin embargo, cabe preguntarse si la enumeración ordenada de unos datos positivos es suficiente en sí, y si no debería reclamarse de la autora un paso más allá, alejándose de lo inmediato de sus materiales, para interrogarlos desde la distancia con espíritu de síntesis, e interpelarlos con mayor ambición crítica. La conclusión del trabajo habría sido el lugar pertinente donde plantear este acto de reflexión, pero las observaciones que lo cierran no son concluyentes y, paradójicamente, encontrarían mejor acomodo en la introducción.

Así, el estudio de Eva March, insoslayable como referencia para futuros estudios, adolece de una labor pendiente que no es otra que la interpretación de lo mucho y nuevo que descubre al lector. Esta habría aportado un análisis discriminado, unos criterios precisos con los que abordar una serie de cuestiones pertinentes que el trabajo suscita. Se ha mencionado más arriba la relevancia que la autora otorga a la relación entre la Junta de Museus y su circunstancia política, pero no hallamos una problematización real de este tema esencial y sí un sesgo a veces maniqueísta. Dudamos de la condición de sujeto político que Eva March concede a la «dictadura primorriverista» en varias ocasiones, como si tras ella no hubiera individuos con intereses concretos económicos y de clase. Del mismo modo, habría sido interesante indagar más a fondo cómo la evidente heterogeneidad de la sociedad catalana del momento, en términos ideológicos y sociales cuanto menos, se refleja en el funcionamiento y las decisiones de la Junta. En este sentido, la autora ha obviado abordar varios aspectos de calado ideológico importante, desde cómo interpretar los criterios de adquisición de obra contemporánea, catalana y no vanguardista, hasta analizar lo que realmente está en juego tras el rechazo de la donación de los *Tres Nus* de Josep de Togores. Ello habría aportado también claves para interpretar las posturas de las diferentes instituciones oficiales y museísticas frente a la Exposición Internacional de 1929, consagración cosmopolita de la ciudad de Barcelona. En estos casos la ciudad actuaba de modo prácticamente opuesto al de capitales europeas a las que pretendía emular. Una visión comparatista con otras realidades internacionales sobre este y otros puntos hubiera sido una aportación bienvenida. Queda, por último, la cuestión ideológica de la especificidad catalana vinculada a la creación de un «museo nacional para un arte nacional»: el museo imaginado por Joaquim Folch i Torres. Ello remite de forma transparente a una concepción del museo como artefacto ideológico, como institución en la que se fragua y se articula una identidad –nacional, social, política–, institución potente que la proyecta en la esfera pública. La discusión de estos vínculos que unen el arte y sus instituciones a la política y la ideología está sin duda presente en la monografía de Eva March, aunque de modo latente, en un recatado segundo plano.

Con todo, el trabajo de Eva March destaca por su honestidad intelectual: cumple con rigor y coherencia con los objetivos que se había propuesto, que no son otros que los de documentar la naturaleza y el funcionamiento de las instituciones artísticas de Barcelona en un momento de extrema

ambivalencia. Esta generosa investigación sienta las bases sobre las que podrán elaborarse futuros estudios. Vale pues insistir en que se trata de un volumen insoslayable para quienes aborden temas referidos a proyectos museísticos en Catalunya y en España en la primera mitad del siglo xx.

The image features three overlapping triangles arranged horizontally. The leftmost triangle is olive green, the middle one is a muted blue-grey, and the rightmost one is a warm brown. They overlap in a way that creates a central area where all three colors meet.

Arxiu

Francisco Goya
von
J. Schlosser

Julius von Schlosser y el gran genio de Goya

Georg Fayer
*Julius von
Schlosser*,
marzo 1927,
Österreichische
Nationalbiblio-
thek, Viena



ELOI DE TERA

Julius von Schlosser¹ fue una de las figuras claves para la consolidación y maduración metódica de la Escuela de Viena a principios del siglo xx. Como discípulo de Franz Wickhoff y seguidor de Max Dvořák, definió su carácter a través de un tipo de historiografía del arte respetuosa con los principios de la historia del pensamiento humanista y basada en la investigación de las fuentes y el estudio directo de los originales.

Schlosser, hijo del intendente militar austriaco Wilhelm Valentin von Schlosser (1820-1870) y de Sophie Maria Eiberger² (1830-1916), nació el 23 de septiembre de 1866 en la ciudad de Viena, la misma ciudad en la que murió setenta y dos años más tarde, el 1 de diciembre de 1938.³ Después de estudiar Historia, Historia del Arte y Arqueología Clásica en Viena, se doctoró en 1888 con una tesis dirigida por Franz

1. Su nombre completo es Julius Alwin Franz Georg Andreas Ritter von Schlosser, aunque generalmente solo aparece citado como Julius Alwin Ritter von Schlosser.

2. La abuela materna de Schlosser era de origen boloñés. Schlosser recurrirá, en varias ocasiones, al apellido de su abuela como seudónimo, y asimismo utilizó el seudónimo O. Hammer.

3. Los restos mortales de Schlosser descansan en un panteón de honor en el Zentralfriedhof de Viena.

Wickhoff⁴ sobre la arquitectura monástica de la Alta Edad Media.⁵ Al año siguiente, entró a trabajar en las colecciones imperiales de Viena (hoy Kunsthistorisches Museum), en donde permaneció hasta su jubilación el año 1922. Se ocupó inicialmente del gabinete numismático y de las colecciones de arte de la Antigüedad, para pasar, en 1897, a ser conservador de arte medieval y renacentista. Finalmente, en 1901 fue nombrado director de las colecciones de escultura y artes industriales.

En 1892 obtuvo su habilitación como profesor universitario y, a pesar de que siempre dedicó más esfuerzo a la investigación que a la docencia, en 1922 sucedió a Max Dvořák⁶ en la cátedra de la Universidad de Viena, puesto que conservó hasta 1936.

Julius von Schlosser, como seguidor de Wickhoff, basó en el estudio exhaustivo de las fuentes el fundamento de cualquier estudio científico. Con esto se distanciaba de la posición ahistórica y ahumanística de Josef Strzygowski,⁷ que ocupaba la otra plaza de Historia del Arte en la Universidad de Viena. Rápidamente se produjo una escisión entre los seguidores de Strzygowski y Schlosser y, como consecuencia, este último creó la llamada Segunda Escuela de Viena.⁸

4. A Franz Wickhoff se le considera el fundador de la Escuela de Viena. Uno de sus principales objetivos fue siempre la lucha contra el diletantismo y el ensueño estético para sustentar la historia del arte sobre una base científica. A su muerte, dejó inacabado su proyecto de renovación de la historia del arte que continuaría su discípulo Schlosser, si bien fue otro discípulo suyo, Max Dvořák, quien compiló todos sus escritos en dos volúmenes: WICKHOFF, F., *Die Schriften Franz Wickhoffs*. Berlín: Meyer und Jessen, 1912-1913.

5. La tesis de Schlosser fue publicada en 1889: SCHLOSSER, J. VON, *Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters*. Viena: Gerold, 1889.

6. Al morir Max Dvořák en 1921 se desencadenó un cisma que hizo que la Escuela de Viena se escindiese en dos: el Wiener Institut de Strzygowski y la denominada Segunda Escuela de Viena encabezada por Schlosser.

7. Josef Strzygowski profesó una historia del arte de corte nacionalista que tenía como objetivo primordial la exaltación de la pintura nórdica. Durante el nazismo escribió tres obras altamente significativas en este sentido: STRZYGOWSKI, J., *Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst*. Viena: Luser, 1939; *idem*, *Die deutsche Nordsee. Das Bekenntnis eines Kunstforschers*. Viena: Luser, 1940, e *idem*, *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft. Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher. Eine Kampfschrift*. Viena: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1941.

8. Schlosser plasmará su versión de los hechos en su «Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher

Se centró, sobre todo, en el estudio de las fuentes y de la teoría del arte italiano del Renacimiento con una particular atención a la figura de Lorenzo Ghiberti, del que, en 1912, publicó su traducción de *I Commentarii*.⁹ Precisamente, fruto de este interés por las fuentes, en 1924 Schlosser entregó a la imprenta la que se considera su obra más significativa, *Die Kunstliteratur*,¹⁰ durante décadas referencia indispensable sobre la historia de la historiografía y la teoría del arte en Italia desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVIII. De ese interés por las fuentes también surgió otra de sus principales obras, *Die Kunst des Mittelalters*.¹¹

El historiador del arte vienés, en virtud de su amplio conocimiento humanístico de las fuentes, su gran interés por lo italiano y su gusto por temas que a simple vista parecen marginales, como lo hacen patente sus obras *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*¹² y *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs*,¹³ ha sido frecuentemente y con razón, relacionado con Aby Warburg. También discípulos suyos como Fritz Saxl (1890-1948), Hans Sedlmayr (1896-1984), Charles de Tolnay (1899-1981), Ernst Kris (1900-1957), Otto Pächt (1902-1988), Otto Kurz (1908-1975) o Ernst Gombrich (1909-2001), entre otros, tuvieron una estrecha relación con Warburg.¹⁴

Aparte de las obras de gran formato, Schlosser escribió varios textos y artículos de pequeño formato, entre ellos

Gelehrtenarbeit in Österreich», *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 13, 2, 1934, págs. 141-228.

9. Ghiberti, L., *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii) zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig hergestellt und erläutert von Julius von Schlosser*, 2 vols. Berlín: Julius Bard, 1912.

10. SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Viena: Kunstverlag Anton Schroll, 1924. Existe una edición castellana hecha a partir de la tercera edición italiana puesta al día por Otto Kurz (SCHLOSSER, J. VON, *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Presentación y adiciones de A. Bonet Correa, traducción de E. Benítez. Madrid: Cátedra, 1976).

11. SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunst des Mittelalters*. Berlín-Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923 (*El Arte de la Edad Media*). Traducción de J.-F. Ivars. Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

12. SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1908 (*Cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*). Traducción de J.L. Pascual Arranz. Madrid: Akal, 1988).

13. SCHLOSSER, J. VON, «Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs: ein Versuch», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 29, 3, 1911, págs. 172-258 (publicado de nuevo en 1993 como: *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs: ein Versuch*. Berlín: Akademie, 1993).

14. De entre todos estos discípulos hay tres que fueron los que tuvieron una relación más estrecha con Schlosser, ya que realizaron el doctorado bajo su dirección. En primer lugar está Charles de Tolnay, que realizó su doctorado sobre Hieronymus Bosch en 1925. Le siguen Otto Kurz, con un doctorado sobre las primeras obras de Guido Reni (1931), y Ernst H. Gombrich, con el doctorado sobre Giulio Romano arquitecto (1933).

la monografía que nos ocupa. En 1922 el editor de Leipzig Ernst Arthur Seemann publicaba un nuevo volumen, el vigésimo sexto, de la colección *Bibliothek der Kunstgeschichte*¹⁵ que había creado el año anterior. El nuevo volumen, dedicado a la figura de Goya, estaría firmado por Julius von Schlosser,¹⁶ quien ya había participado en el sexto volumen de la colección dedicado a la pintura italiana del norte del Trecento.¹⁷

El género de la narrativa biográfica a finales del siglo XIX y principios del XX está caracterizado al menos por dos tipologías principales, la científico-empírica y la humanístico-cultural con pretensiones literarias.¹⁸ La monografía de Schlosser sobre Goya participa de esta última. El tipo de monografía o biografía humanístico-cultural conserva un carácter marcadamente literario que muy a menudo se acentúa con la inclusión de comparaciones con personajes de ámbitos diferentes. Esto se explica en primer lugar por la necesidad de dotar a la Historia del Arte, que era entonces una disciplina muy joven, de recursos pertenecientes a otras disciplinas ya consolidadas. Pero, por otra parte, este recurso responde a una corriente de raíz nietzscheana que entiende que la Historia del Arte se rige por un principio eterno en el que se suceden grandes mentes que marcan las épocas o *unicums* del arte,¹⁹ como Leonardo, Miguel Ángel, Bernini o el propio Goya.²⁰ Y esto se plasmaba en los textos incluyendo comparaciones con *unicums* de otras discipli-

15. La colección *Bibliothek der Kunstgeschichte* (Biblioteca de Historia del Arte), concebida como un conjunto de pequeñas monografías de no más de 10 páginas, empezó en 1921 con un primer volumen escrito por Heinrich Wölfflin y terminó en 1925 con el volumen 88, todos bajo la dirección de Hans Tietze. Dejaron su huella en la colección algunos de los historiadores del arte alemanes más destacados de principios del siglo XX, como Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin, Max J. Friedländer, August L. Mayer, Georg Dehio, Any E. Popp, Gustav Pauli, Paul Schubring y Kurt Gerstenberg.

16. SCHLOSSER, J. VON, *Francisco Goya*. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, *Bibliothek der Kunstgeschichte*, 26, 1922.

17. SCHLOSSER, J. VON, *Oberitalienische Trecentisten*. Leipzig: E.A. Seemann, 1921.

18. «Bei den Künstlerbiographien bietet sich in Analogie dazu eine Differenzierung an zwischen Schriften mit einem „wissenschaftlich-empirischen“ Ansatz wie die von Koloff, Springer, Thausing und Woltmann sowie den „geistes- und kulturwissenschaftlichen“ Biographien mit literarischem Anspruch wie jene von Justi und Grimm». HELLMIG, K., *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlín: Akademie, 2005, pág. 165.

19. Durante su vida de investigador Schlosser llegó a diferenciar entre *Stilgeschichte* y *Sprachgeschichte* (historia del estilo e historia del lenguaje) en el arte. La aparición del eterno espíritu creativo, el arte de los *genios*, se corresponde con la *Stilgeschichte*, mientras que la *Sprachgeschichte* responde a la imitación del arte de estos últimos en cada época por parte de todos los artistas menores.

20. «denn die Kunst ist [...] ein Ewiges wie der Menschengestalt selbst, stete Gegenwart, und unter jener Metapher der Kunst geht es stets um den Menschen in diesem Fall den künstlerisch schaffenden Menschen als Einzelwesen». SCHLOSSER, J. VON, «Ein Lebenskommentar», en JAHN, J.; GURLITT, C. (eds.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig: F. Meiner, 1924, pág. 32.

nas artísticas. Por ejemplo Carl Justi, en su monografía sobre Velázquez,²¹ introduce comparaciones con Calderón o con Cervantes. Estas figuras comparativas permiten en cada caso, ya sea Goya o Velázquez, ayudar a presentarlos como grandes personajes únicos.

Para Schlosser el gran genio de Goya,²² que según él se exhibe sobre todo en sus aguafuertes, representa este arte auténtico que, como emanación solitaria del espíritu eterno, se manifiesta en él como auténtico principio creador.²³ La evolución de la Historia del Arte termina con Goya, porque según él todo lo que viene después constituye una repetición de lo ya visto.

Teóricamente Schlosser no podía identificarse ni con los principios formalistas de la Escuela de Viena ni con el método humanístico tradicional de Jacob Burckhardt ni con el

21. JUSTI, C., *Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Mit einem Abriss des literarischen und künstlerischen Lebens in Sevilla*, 2 vols. Colonia: Cohen, 1888 (*Velázquez y su siglo*. Traducción de P. Marra-des. Madrid: Espasa-Calpe, 1953).

22. «His research into the formation and change of styles was, however, to him only the propylon to a genuine history of art, dealing with creative individuals, not with the language of the many». GOMBRICH, E.H., «Obituary: Julius von Schlosser», *The Burlington Magazine*, 74, 431, 1939, pág. 99.

23. «Als "inselhafte" Monade steht das wahrhaft Schöpferische für sich allein, unabhängig von Komponenten der "äußeren" Biographie. Echte Kunst im Sinne der absoluten inneren Einheit repräsentiert allein das große Individuum, das Genie». LACHNIT, E., «Julius von Schlosser (1866-1938)», en DILLY, H., *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlín: Reimer, 1999, pág. 157.

esteticismo de la Sezession. Su principal modelo y precursor teórico fue su amigo Benedetto Croce,²⁴ que con su estética neo-idealista ofrecía una solución a la crisis entre el uso del método filosófico-histórico y el filológico-positivista que había dominado la investigación histórico-artística hasta aquel momento.

Según Croce el lenguaje era más expresión que comunicación, una máxima seguida por Schlosser en sus textos, donde su formación humanista y su erudición se convierten en interminables párrafos de culto lenguaje y ardua comprensión. Pero a pesar de ello, con la monografía sobre Goya, Schlosser se posiciona contra las biografías artísticas de corte romántico, que construían un relato a través del mito y la obra de los artistas incluyendo elementos ficticios. Asimismo, también se distancia de la llamada *historische Belletristik* (ficción histórica), que gozó de muchos seguidores entre la burguesía ilustrada de la misma época. Y de este modo, con su breve texto, Julius von Schlosser intenta ofrecer una obra base de referencia para el mundo alemán sobre el artista aragonés, a la vez que establece un modelo de biografía artística.

24. La relación entre Benedetto Croce y Schlosser ha quedado plasmada para siempre en su correspondencia. EGON LÖNNE, K. (ed.), *Carteggio Croce-Schlosser*. Bolonia: Il Mulino, 2003. Véase también: BEYER, A., «Pfadfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie. Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi», *Kritische Berichte*, 4, 1988, págs. 24-28.

Algunos años antes que el ojo fulgurante de Goethe se abriera a la luz del mundo, nació (1746) en un olvidado rincón de Aragón¹ el artista que culminó gloriosamente la célebre pintura antigua de su patria, a la vez que inauguró la nueva pintura, se puede bien decir, de toda Europa occidental: Francisco de Goya y Lucientes. En 1828, pocos años antes que Goethe, Goya expiraba en Burdeos; tierras francesas a las que, como legítimo hijo de su país, nunca fue capaz de adaptarse abiertamente, aunque de ellas brotó su fama hacia todo el mundo. Al largo de su vida, el gran alemán nunca supo nada de su contemporáneo español y cabe preguntarse qué hubiera pensado según su origen y conducta del lejano arte del *último español*. Habiendo vivido y sufrido tantas cosas, en el fondo el arte de Goya le hubiera parecido tan ajeno a su propia naturaleza como el arte de su *titánico* coetáneo, Beethoven, a quien Goya se parece tanto interior como exteriormente.

Quien con sus propios ojos ha visto la recóndita patria de Goya, nunca podrá olvidar la impresión que el suelo y el pueblo de ese terruño le han causado. Zaragoza, la ciudad en la que el joven Goya fue aprendiz,² es una mancha de colores envuelta por un verde oasis en una desértica, parda y rubia estepa, con el color morado y blanco de los Pirineos al fondo. Bajo el duro cielo español, tan distinto a aquel suave de Italia, los pobres ciegos, estoicos, en sus sayos azules y los enjutos payeses cubiertos con sombrero, cuando van a la iglesia, por sus calles, parecen verdaderos descendientes de los guerreros de Numancia y de los férreos conquistadores de las Indias Occidentales. Goya también era vástago de campesinos³ y no hay casi ningún otro ejemplo en la historia del arte de un hombre que con la obstinación de un campesino siguiera tan tercamente su propio camino por su época y entorno, insistiendo en su objetivo sin turbarse ni preocuparse y, sin embargo, fue el último pintor de corte del antiguo régimen.

Durante su juventud, España asistió a los espléndidos fuegos artificiales finales del Barroco italiano en la figura del veneciano Tiepolo (fallecido en Madrid el año 1770); luego se dejó influenciar por el arte de Mengs, clasicista alemán y amigo de Winckelmann, que en España consiguió una posición predominante.⁴ Después, Goya convivió con el fin del clasicismo francés y asistió al nacimiento de los jóvenes románticos, David y Proudhon, así como también Géricault, al que incluso sobrevivió; pero todo esto pasó sin casi dejar rastro en su obra. Él mismo consideró la naturaleza su verdadera maestra, y sus antecesores Velázquez y Rembrandt los artistas que tuvieron más influencia en su desarrollo; unas palabras que en boca de Goya no son ningún autoengaño, sino la pura verdad. Ni su estancia juvenil en Ita-

* El texto de Schlosser fue publicado de nuevo en 1927 con el título: «Goya. Eine Vorrede», en SCHLOSSER, J. VON, *Prälu-dien, Vorträge und Aufsätze*. Berlín: Julius Bard, 1927, págs. 388-393.

1. Francisco de Goya y Lucientes nace el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, una pequeña población de la provincia de Zaragoza a la que se habían trasladado temporalmente sus padres, residentes en la capital de Aragón.

2. A partir de 1771, momento en el que Goya da por finalizado su viaje a Italia, el pintor trabaja en Zaragoza, ciudad en la que había empezado su aprendizaje artístico con el pintor José Luzán. Destacan sobre todo de este periodo sus incursiones en la pintura mural: el fresco de la *Adoración del nombre de Dios* para la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, la decoración del oratorio del palacio de los condes de Sobradiel y la decoración para la cartuja de Aula Dei.

3. Sabemos ahora que el padre de Goya era maestro dorador e hijo de notario y la madre tenía raíces hidalgas.

4. El pintor de origen alemán Anton Raphael Mengs estuvo desde 1761 y hasta su muerte en 1779 al servicio de Carlos III, aunque su presencia en España transcurrió de septiembre de 1761 a noviembre de 1769 y de julio de 1774 a enero de 1777. Pintor de cámara del Rey a partir del 23 de julio de 1761, cuando fue reclamado por Carlos III en Roma, y primer pintor desde el 22 de octubre de 1766, ejerció una decisiva influencia en el arte cortesano español.

lia siguiendo el esquema tradicional, ni su más tardía y superficial estancia en París dejaron huella alguna en él.⁵

En sus primeras obras religiosas, ciertamente, todavía trasluce el esquema barroco tradicional que en realidad no era de su agrado y, a pesar de que siempre permaneció como español devoto y católico, en esto demostró ser un hombre del nuevo tiempo. Como que la trascendencia tampoco no era cosa suya, en sus cuadros religiosos parece un tanto convencional, cuando no cae en lo fantasmagórico o en el tinte *picaresco* de su patria. Este es el caso de su obra tardía, el famoso ciclo mural de San Antonio de la Florida,⁶ en el que el milagro del santo se encuentra en medio del ruidoso hormigueo de un mercado español y unas lindas mujeres angélicas forman el coro. Goya parece obrar casi siempre como si viviese en su propia isla, sobre todo cuando, igual que Beethoven, la sordera lo separa del mundo que lo rodea y empieza a crear, tanto en la forma como en el contenido, desde su insólita o tal vez caprichosa alma. Tanto el retrato, la historia como la libre fantasía son su campo y en esto tiende al Romanticismo. Asimismo, en ningún momento, cuando le rodea el apogeo del Clasicismo, se deja contagiar por la tan elogiada Antigüedad y, si se refiere a ella alguna vez, como por ejemplo en las extrañas pinturas murales de su singular casa,⁷ la Quinta del Sordo, como se le solía llamar popularmente; se convierte en algo grotesco –casi al modo de Edgar Allan Poe–, un Romanticismo satánico de cosecha propia.

El espíritu de su arte siempre está enfocado hacia la realidad viviente y la vida, tanto la que le rodea como la que emerge de su más profundo ego. Incluso en las caras fantasmagóricas conserva la fría agudeza del observador, nunca le tiembla la mano, ni siquiera cuando es impulsivo, como en las terribles y sangrientas imágenes de la España napoleónica. Siempre representa la vida de su época dentro del contexto español, que no fue para nada tranquilo. De modo que nos conduce desde la España de los últimos Borbones, del príncipe de la Paz Godoy, a la invasión francesa, del rey José I hasta la restauración de Fernando VII, de la inquisición hasta el árbol de la libertad.

Goya utilizó todos los métodos de expresión, tanto pictóricos como técnicos, y casi resulta conmovedor ver al anciano experimentando la litografía acabada de inventar, pero quisieranlo o no, todos tuvieron que obedecer su temperamento diabólico. Este hombre no conoció nunca el áureo término medio, no menos que Beethoven, a quien nos recuerda una y otra vez: igual que él resulta inerte, indiferente o hasta insuficiente, cuando el tema no le interesa, o bien se alza hacia las más altas ideas, con vuelo tan atrevido que llega a rozar lo absurdo y hasta lo banal.

El carácter artístico de Goya no solo hay que buscarlo en el campo en el que fue más conocido y por primera vez, que es el del grabado, sino en su esfera más personal, como pintor,

5. Tradicionalmente se habían tratado estos dos viajes de Goya como acontecimientos secundarios, los cuales, como señala Schlosser, no habían dejado casi huella en su obra. Pero como se puso de manifiesto en la exhaustiva exposición celebrada en 2008 en Zaragoza, y en el correspondiente catálogo [SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia*, cat. exp., 1 de junio - 15 de septiembre de 2008, Museo de Zaragoza, 2 vols. Madrid: Turner, 2008], el viaje a Italia es el eje principal de la formación pictórica de Goya.

6. Goya realizó entre agosto y diciembre de 1798 el ciclo mural que decora el transepto, la cúpula y la parte superior del ábside de la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid. En la cúpula se representa la escena principal, el *Milagro de san Antonio de Padua en Lisboa*. En la bóveda del ábside representó la *Adoración de la Trinidad*, mientras que los paramentos de la ermita están decorados con querubines y ángeles femeninos que sostienen cortinajes.

7. Las llamadas *Pinturas negras* realizadas al *secco* entre 1819 y 1823 decoraban en un principio la casa que el pintor tenía, a las afueras de Madrid, desde febrero de 1819. Los murales se trasladaron a lienzo a partir de 1874 a petición del banquero y cónsul alemán, el barón Frédéric Émile d'Erlanger, que había adquirido la casa. El alemán tenía pensado vender las obras en la Exposición Universal de París de 1878 pero no lo consiguió y las donó posteriormente al Estado español, con lo que en enero de 1882 las pinturas ingresaban en el Museo del Prado. Habitualmente las pinturas se han considerado de la mano de Goya, aunque en los últimos años ha habido algunos historiadores, como Juan José Junquera, que han cuestionado esta autoría. Véase JUNQUERA, J.J., «Las pinturas negras, bajo sospecha», *Descubrir el Arte*, 51, 2003, págs. 23-31; GLENDINNING, N., «Las pinturas negras de Goya y la Quinta del Sordo: precisiones sobre las teorías de Juan José Junquera», *Archivo Español de Arte*, 307, 2004, págs. 233-246.

con la que consiguió también la más profunda influencia. A pesar de que principalmente a partir de finales del siglo XIX algunos cuadros de Goya pasaron a colecciones francesas, todavía hoy solo es posible llegar a comprender a este artista tan original y auténtico entre todos los españoles en su propia patria, sobre todo en el incomparable Museo del Prado de Madrid.

Todas las reproducciones de obras de Goya permiten tener una impresión de su estilo pictórico aún más imprecisa de lo que es posible en otros casos, algo que aún es menos posible cuando se usan las palabras para describir, aunque después de Richard Muther⁸ muchos lo intentaron con arriesgadas artes de ilusionismo. El arte de la palabra que más se acercó a Goya fue el de su primer y auténtico descubridor artístico, Théophile Gautier,⁹ y, aunque inicialmente lo acuñó solo para los aguafuertes, es válido para todo su arte: «Un rasgo cualquiera, una mancha negra, una raya blanca, son un personaje que vive, que se mueve, y cuya fisonomía se graba para siempre en la memoria».¹⁰

Goya empezó con la paleta veneciana, igual que otros grandes pintores, y avanzó hacia la más extrema reducción (al final casi solo utilizaba el blanco y el negro más profundo) –aquí uno también quisiera acordarse de las abstracciones instrumentales del último Beethoven–. La vivificación del instante –que es el recurso que uno de sus antepasados artísticos, Velázquez, utilizó por primera vez, causando la admiración posterior de los impresionistas hacia él y hacia Goya– viene captada con una fuerza, a veces, turbadora también en los casos en los que ya no se trata de algo visto desde el exterior. Por ejemplo, en las litografías de su vejez¹¹ resplandece el tendido de la plaza de toros en un tipo de vida fantásticamente irreal que a toda persona que ha asistido alguna vez a este tipo de espectáculo se le graba permanentemente en la mente. Esta vida inmediata de la superficie la poseen no solamente sus dos cuadros más conocidos, la *Maja desnuda* y la *Maja vestida* en Madrid, sino sobre todo sus retratos.

Igual que los frescos de su obra tardía, muchas veces sus retratos surgen del pincel con una aparente despreocupación, que si se tratara de otro artista lo consideraríamos una osadía, si no supiéramos la meticulosidad con la que este hombre tan cerril –al final de su vida totalmente retraído– preparó sus pinturas y aguafuertes y la sólida base sobre la que descansan sus improvisaciones. Cuadros como *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* o la maravillosa *Pradera de San Isidro* muestran lo dicho de manera asombrosa, así como también lo hacen todas las obras que utilizan el efecto entrecruzado de negro y blanco, como el aguafuerte *Paisaje con peñasco y cascada*, que parece casi japonés. En la *Pradera de San Isidro* el maestro, que habitualmente no era muy abierto al paisaje, con el Madrid vibrante más allá del Manzanares, anticipa todo lo que se llegaría a conseguir de cualquier forma en el ocaso del siglo XIX.

En el Museo del Prado, Goya tiene un rival enorme, Velázquez –el «teólogo» de los pintores–, pero a su lado el aragonés no empalidece, sino que mantiene completamente su fuerza, y esto certifica por encima de todo su calidad. Es muy comprensible que inicialmente fuera de

8. MUTHER, R., *Francisco Goya*. Berlín: Julius Bard, 1904. (Hay disponible una traducción española, a partir de la versión inglesa, publicada en Madrid en 1909 por Saenz de Jubera Hermanos.) Richard Muther fue un escritor, crítico y historiador del arte alemán que entre 1902 y 1909 creó y dirigió la colección de monografías artísticas publicada por el editorial Julius Bard de Berlín, que llegó a más de 60 números (*Die Kunst: Sammlung illustrierter Monographien*). Aparte de ser el director de la serie, Muther escribió algunos de los volúmenes: Lucas Cranach (1902), Leonardo da Vinci (1903), Goya (1904), Rembrandt (1906), Velázquez (1907) y J.F. Millet (1907). Sus monografías, habitualmente, se basan sobre todo en la interpretación personal, por lo que suelen incurrir en errores. Véase SCHLEINITZ, R., *Richard Muther, ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession. Die «Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert»: Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte?* Hildesheim: Olms, 1993.

9. Théophile Gautier realizó su primer viaje a España en 1840 junto a su amigo Eugène Piot. Fruto de este viaje fue su obra *Tra los montes*, aparecida en 1843 y publicada de nuevo en 1845 con el título definitivo de *Voyage en Espagne*. Gracias a su relato, Gautier redescubre, en cierto modo, la obra de Goya al público francés.

10. GAUTIER, T., *Viaje por España*, Madrid: Espasa Calpe, 1932, vol. 1, pág. 173.

11. Schlosser se refiere a la serie de cuatro litografías que Goya realizó entre 1824 y 1825 durante su estancia en Burdeos y que se conocen como los *Toros de Burdeos*. En estas cuatro estampas Goya consigue el pleno dominio de la técnica litográfica, realizando escenas llenas de contrastes luminosos, gran movimiento escénico y de una complejidad turbadora.

su patria Goya estuviera reconocido por su obra gráfica y que llegara antes el aprecio por el sujeto o la curiosidad de sus obras, ya que eran más accesibles, que el reconocimiento de su calidad artística. Esto sucede sobre todo en las cuatro grandes series de aguafuertes,¹² elaboradas todas entre 1797 y 1815 –particularmente las célebres escenas que describen las atrocidades de la época napoleónica, los *Desastres de la guerra*– y que dentro de la obra gráfica de Goya fueron precedidas por los notables aguafuertes que reproducen obras de Velázquez¹³ (de 1778) y seguidas por las litografías¹⁴ creadas a partir de 1819 que la concluyen. Sus series de grabados ilustran más diáfananamente o en todo caso con máxima síntesis lo que fue el artista –una única unidad de calculadísima agudeza visual y ardentísimo corazón– y su gran libertad y singularidad a pesar de todos sus consagrados precursores. Nunca se mostró pusilánime, ni delante de las escenas más crueles –alguna vez escribe un «he visto» lapidario al margen¹⁵ ni delante de los rostros que se extienden hasta convertirse en una pesadilla y que envuelven al solitario sordo, al final también debilitado visualmente.

Callot captó las atrocidades de la Guerra de los Treinta Años¹⁶ con afilado punzón. ¡Qué contención y escenificación al lado de Goya, qué áspero resulta el aquelarre del francés,¹⁷ que tuvo gran influencia en el Romanticismo alemán ya que este no conocía a Goya! El insólito Romanticismo italiano del siglo XVIII empezó bastante tiempo antes que Goya con lo fantasmagórico y lo terrible. Pero las fantasías pictóricas grabadas en aguafuerte por Tiepolo,¹⁸ pese a su claridad solar y ambicioso carácter, están lejos de las sombrías de Goya. Más cercano al aragonés se encuentra, en el inquietante ocaso del Romanticismo precoz, el genovés Magnasco con sus monasterios, brujas, fantasmas y paisajes fantásticos; así como hay un eco de estas cosas en algunos de los *Capricci*¹⁹ de Piranesi y sobre todo de sus conocidas *Carceri* –que a los ingleses, con cierta razón, les recordaron a las alucinaciones producidas por el opio.

Pero, a pesar de todo, Goya se encuentra ciertamente en el mismo terreno nacional en el que la *novela picaresca* emprendió su camino en el mundo hasta nuestros días. El único predecesor que, por su carácter perverso es asimilable a Goya, es un maestro de la palabra, no del

12. Se refiere a los *Caprichos*, los *Desastres de la Guerra*, la *Tauromaquia* y los *Disparates*.

13. La que se puede calificar como la primera serie de grabados de Goya es la que realizó copiando las obras de Velázquez pertenecientes a la colección real. Se trata de 16 aguafuertes con toques esporádicos de aguainta, punta seca o buril, publicados en 1778.

14. Como bien indica Schlosser, la producción gráfica de Goya concluye con un conjunto de estampas, no realizadas como una serie, donde el artista utiliza la novedosa técnica inventada por el alemán Aloys Senefelder en 1796, la litografía. Este grupo de estampas lo constituyen ocho litografías realizadas entre Madrid y Burdeos y la ya citada serie de cuatro litografías conocida como los *Toros de Burdeos*.

15. Con esta aclaración Schlosser quería referirse al cuadragésimo cuarto aguafuerte de los *Desastres de la Guerra* de Goya. Una estampa a la que Goya puso el título de *Yo lo vi*.

16. Schlosser está mencionando la serie de aguafuertes realizada por el grabador francés Jacques Callot bajo el nombre de *Les grandes misères de la guerre*. Se trata de dieciséis estampas que ilustran las crueldades de la guerra que ocupó durante treinta años (1618-1648) a las principales potencias de la Europa central y que se publicaron en París el año 1633. Callot también grabó otra serie menor de siete estampas con el nombre de *Les petites misères de la guerre* que publicó en 1636.

17. Con la palabra aquelarre (*Hexensabbat*) el historiador vienés no quiere indicar un grabado concreto de la gran serie de Callot, sino que intenta describir el ambiente general que traslucen *Les grandes misères de la guerre* del grabador francés. Por otro lado, Schlosser señala que estas estampas de Callot fueron una gran influencia para el Romanticismo alemán.

18. La incursión de Giambattista Tiepolo en la técnica del aguafuerte tuvo como resultado dos significativas series, los *Capricci* y los *Scherzi di fantasia*. La primera es una serie de diez aguafuertes que realizó entre 1733 y 1742 y que se publicó por primera vez en 1785. Los *Scherzi di fantasia*, con veinticuatro aguafuertes datados entre 1743 y 1757, constituyen la principal herencia gráfica del pintor veneciano, gracias a la cual sus contemporáneos llegarían a compararlo incluso con Rembrandt.

19. Giovanni Battista Piranesi publicó en 1750 la primera edición de sus catorce aguafuertes llamados *Carceri* bajo el título: *Invenzioni di Capricci di Carceri all'Acquaforte*. La inclusión del término *capricci*, con la voluntad de emular los citados *Capricci* de Tiepolo, provoca el hecho de que esta serie también se conozca a veces bajo este nombre. A pesar de todo, en la segunda edición de 1778 (con dos nuevos aguafuertes añadidos) Piranesi cambia el título de la serie por el título definitivo que ha llegado hasta nuestros días y que le da el nombre de *Carceri: Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi Architetto Veneziano*. A pesar de todo, cuando Schlosser utiliza en el texto el término *capricci* no se refiere a las *Carceri* en concreto, sino que quiere utilizar el término como adjetivo general referido a toda la obra de Piranesi.

pincel o del punzón, su conterráneo Quevedo con sus *Sueños*.²⁰ En Goya hay por primera vez aquella mezcla de horror escalofriante y grotesco humor que lo hizo tan importante para la fría y sensual fantasía celta del Romanticismo francés.

La historia de la fama de Goya es un ejemplo fácil de cómo la fantasía literaria confunde la obra de un artista con su vida cotidiana, repitiendo el antiquísimo pecado original de toda historia del arte, y la completa con trazos anecdóticos fruto de la fantasía. Ya su juventud parece adornada por una historieta, repetida desde tiempos inmemoriales, del joven genio de la pintura que apacentaba las ovejas.²¹ Lo que al inicio impulsó el nombre de Goya más allá de su patria fue la obra gráfica que inicialmente, solo respecto al contenido, dio motivos suficientes para interpretar como romántica e intrépida su vida, con enredos y peleas de todo tipo, y por otro lado convertirlo en un defensor de los ideales de la revolución contra obscurantistas y opresores. Una especie de Don Quijote, aunque no lo fuera del todo, pero por su origen podría haber llevado dentro al otro prototipo de su patria, Sancho Panza.

Fue un hombre claramente visual, un observador, completamente dedicado a su arte, pero también un soñador solitario. De esta manera, como si se tratara de una novela de aventuras, narraron su vida al resto de Europa los cercanos franceses –eternos representantes de toda lectura recreativa–, detrás de la cual el artista casi desapareció; principalmente y de modo abundantísimo y disolutísimo en el libro de Yriarte (1867).²² Los tempranos y respetables esfuerzos de sus compatriotas para construir una imagen de su vida sobre una sólida base documental pasaron inadvertidos,²³ de modo que el artista en sí mismo quedaba relegado a un segundo plano, sobre todo porque no había suficiente fundamento previo para entenderlo y porque se tendió a verlo únicamente desde el punto de vista patriótico como último gran pintor de corte español. La gran aportación de los franceses fue el haber descubierto al artista Goya, uno de los más célebres; el poeta de la pintura Théophile Gautier los encabeza. Gautier, en su diario de viaje por España de 1843 lo reveló literariamente para Europa por primera vez. Inicialmente atraído por lo parentesco en su propia naturaleza, como escritor romántico muy interesado en la materia y finalmente como artista de la palabra brillante y formal y fundador de *l'art pour l'art* se adentró con fina intuición en la esencia y la existencia artística de Goya.

Delacroix, Daumier y otros siguieron artísticamente a Goya, pero la época en la que empezó su verdadera vigencia que daba la suficiente base para entenderlo fue el impresionismo, sobre todo el de Manet, que debe sus más extremas impresiones tanto a Goya como a Velázquez.

20. Aquí el historiador vienés utiliza la palabra *Traumgesichter* (literalmente: rostros de sueño) para referirse a los *Sueños* de Francisco de Quevedo, quien entre 1606 y 1623 compuso cinco narraciones cortas que habitualmente se han agrupado bajo el título de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Más adelante, Quevedo escribió dos *sueños* más, titulados respectivamente *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*, que con frecuencia se han publicado conjuntamente con los cinco primeros. Concretamente se publicaron en alemán los siete *sueños* (QUEVEDO, F. DE, *Quevedos Wunderliche träume*. [BRAMER, L.; MORECK, C.; BREDT, E.W. (eds.)]. Múnich: H. Schmidt, 1919) tres años antes de que Schlosser publicara su breve monografía sobre Goya.

21. Schlosser introduce aquí una referencia al mito vasariano del origen humilde de Giotto. Un recurso utilizado a lo largo de los siglos en la narrativa biográfica de artistas para mitificar el descubrimiento del talento artístico. Como señalaron Kris y Kurz, el recurso fue reutilizado para la mitificación de los orígenes artísticos de Andrea del Castagno, Andrea Sansovino, Domenico Beccafumi, Bernardino Poccetti, Francisco de Zurbarán y el mismo Francisco de Goya. Concretamente el mito cuenta que el joven Goya fue descubierto por un sacerdote dibujando un cerdo en una pared, así como el pintor de Asís pintaba una oveja, y este decidió llevárselo consigo a la ciudad para que aprendiera a pintar. El primero en introducir este mito sobre Goya fue Laurent Matheron, seguido de Francisco Zapater. Véase KRIS, E.; KURZ, O., *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*. Viena: Krystall, 1934 (*La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007); MATHERON, L., *Goya*. París: Schulz et Thuillier, 1858 (hay disponible edición española: traducción de G. Belmonte Müller. Madrid, Biblioteca Universal, 1890); ZAPATER, F., *Goya: Noticias biográficas*. Zaragoza: La Perseverancia, 1868.

22. YRIARTE, C., *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. París: Henri Plon, 1867 (hay disponible edición española: traducción de L. Canfranc y L. Lachen. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1997).

23. Schlosser se refiere principalmente a la obra ya citada de Francisco Zapater.

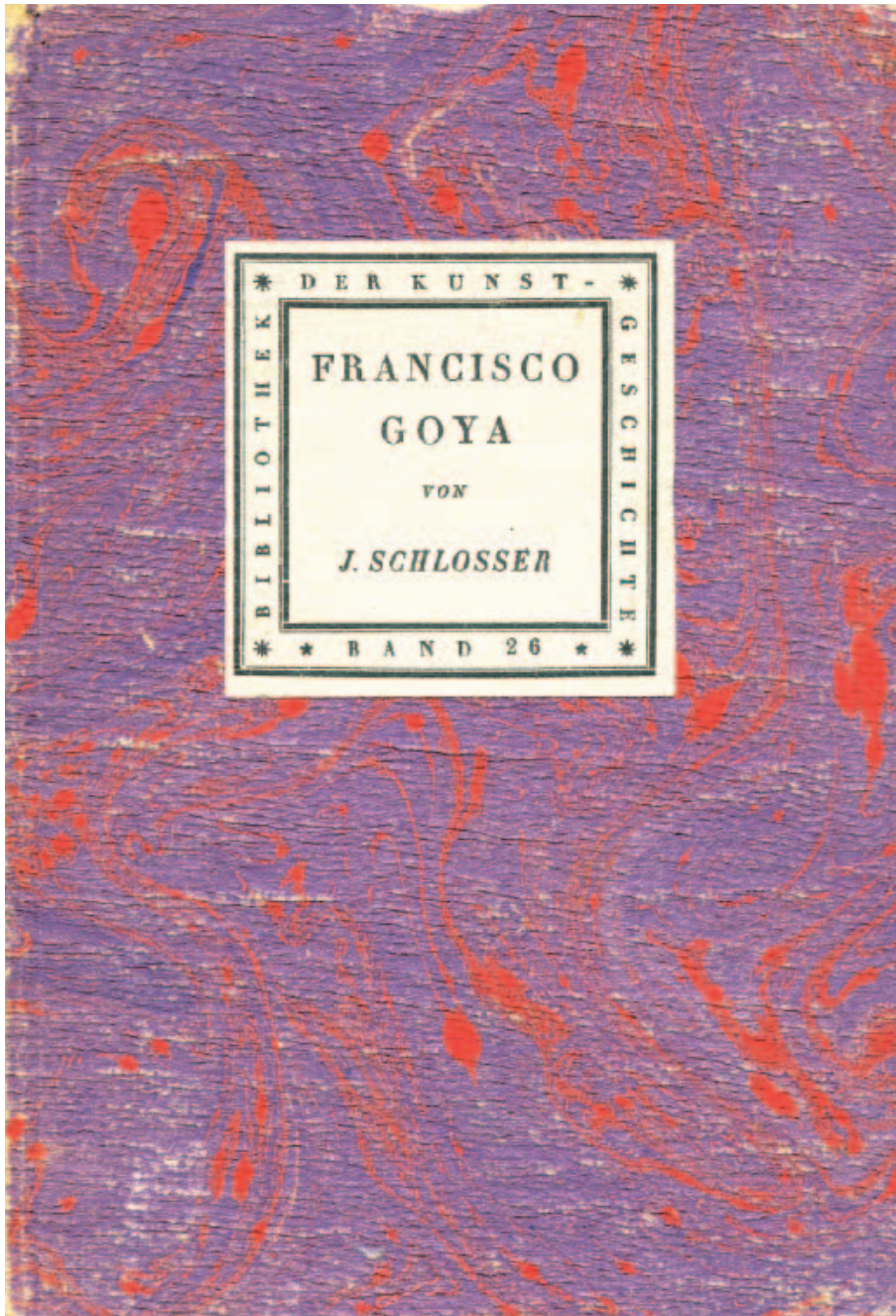
Por medio de esta activa corriente artística el arte del viejo maestro se vivificó y se abrió a la comprensión.

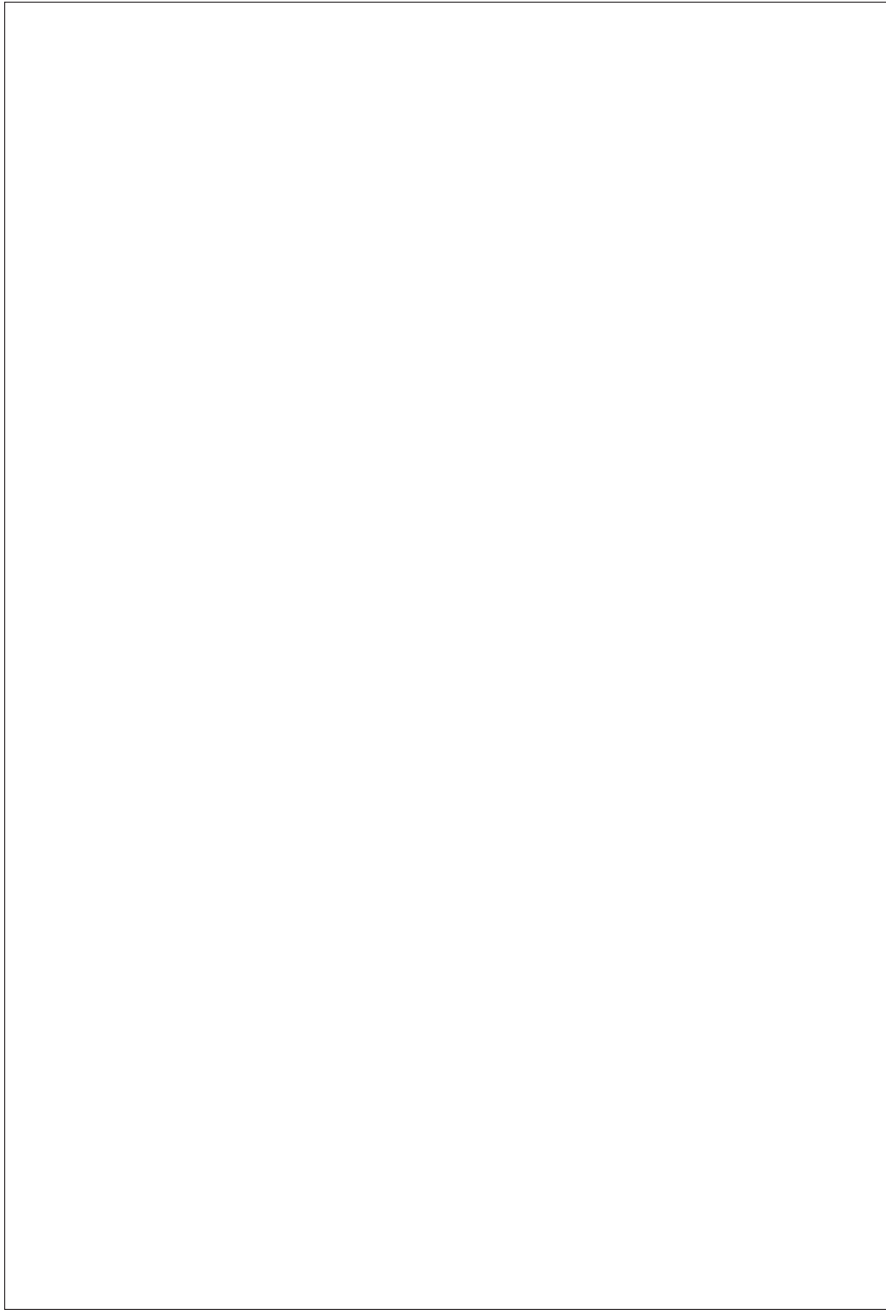
En Alemania llegó muy tarde el conocimiento y la reputación de Goya. Para Passavant, en 1853,²⁴ constituía el ejemplo del decaimiento del gusto artístico español.²⁵ Richard Muther –el profesor alemán que se tambaleaba en el laberinto del periodismo y que con su *Historia del arte del siglo XIX* (1893) se convirtió en el líder del esnobismo artístico, que a partir de los años noventa monopolizó la bibliografía alemana sobre Goya– fue el primero en vivificar a Goya en nuestras tierras gracias a su conocimiento del Impresionismo francés. Al otro lado, como un antídoto y al mismo tiempo como ejemplo brillante de la diligencia y integridad de los historiadores alemanes, está el libro sobre Goya de Valerian von Loga,²⁶ publicado en 1903: es el primero que dibuja de modo fiel y sincero el retrato del hombre y del artista, aunque en lo que se refiere a este último, a pesar de su excelente conocimiento y fino sentido estilístico, se quedó un poco corto.

24. Johann David Passavant fue un historiador del arte alemán y pintor del movimiento nazareno. Junto al historiador Gustav Friedrich Waagen fue de los primeros grandes *connoisseurs* del arte italiano. Passavant tenía previsto escribir un texto en forma de viaje artístico por España, como había hecho con sus viajes a Bélgica e Inglaterra, pero finalmente la obra tomó un carácter más enciclopédico y se publicó bajo el título *Die christliche Kunst in Spanien*. Esta obra es la primera monografía de arte español escrita por un alemán. PASSAVANT, J.D., *Die christliche Kunst in Spanien*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1853 (*El Arte cristiano en España* [BOUTELOU, C. (ed.)]. Sevilla: Imprenta y Librería de José Fernández, 1877).

25. «Cuán triste y visible fue la decadencia del arte en España a fin del siglo pasado y a principios del presente, lo prueba palpablemente el que fuera D. Francisco Goya de Madrid el primer artista de su tiempo, quien hasta los mismos asuntos sagrados los hizo con extremada ligereza y los rebajó a una manera insípida y descuidada». PASSAVANT, J.D., *El Arte cristiano...*, pág. 298. El traductor Boutelou no aceptó plenamente el juicio de Passavant y completó el texto con una nota al pie en la que defiende el arte de Goya.

26. LOGA, V. VON, *Francisco de Goya*. Berlín: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1903. Valerian von Loga fue un historiador del arte alemán y director de los Museos de Berlín. Como director destacó su labor de clasificación, a la que dedicó muchos años, de la colección de grabados y dibujos del Kupferstichkabinett. Sintió siempre gran atracción por Goya y por España, hecho que le llevó a realizar varios viajes a la península Ibérica, el primero en 1897 con una duración de medio año. Como especialista de pintura española de los siglos XV a XVIII, destaca su monografía sobre Velázquez: *Velázquez: Des Meisters Gemälde*. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1905. Cabe resaltar también su monografía sobre *Las Meninas* de Velázquez: *Las Meninas: ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg*. Viena: Tempsky, 1909. Aparte fue el traductor de la monografía sobre Velázquez de Aureliano de Beruete al alemán. Pero sus dos obras más importantes son la monografía sobre Goya y su vasta obra sobre la pintura española. La primera, como escribe Schlosser, es una de las primeras monografías científicas de gran calado sobre el aragonés publicadas fuera de España y que incluyen un extenso y razonado catálogo de su obra. Por otro lado, dedicó toda su vida a la redacción de una gran monografía sobre la pintura española desde el siglo XIV al XVIII, pero la muerte le sorprendió antes de poder publicarla. Algunos de sus amigos y discípulos publicaron la obra en 1923 compilando todo el material que Loga había dejado. Se trata de la obra más completa sobre la pintura española realizada hasta aquel momento en tierras no hispánicas. LOGA, V. VON, *Die Malerei in Spanien vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert*. Berlín: Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1923.





FRANCISCO GOYA

VON

JULIUS SCHLOSSER

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

B I B L I O T H E K
D E R K U N S T G E S C H I C H T E
HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

B A N D 26

Copyright by E. A. Secmana, Leipzig 1922

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Ein paar Jahre, bevor sich Goethes sonnenhaftes Auge dem Licht der Welt öffnete, ist (1746) in einem verlorenen aragonesischen Flecken der Künstler geboren worden, der die glorreiche alte Malerei seiner Heimat ebenso glorreich abschließt, als er zugleich die neue, man kann wohl sagen ganz Westeuropas, einleitet: Francisco de Goya y Lucientes. Wenige Jahre vor Goethe ist er 1828 in Bordeaux gestorben, auf französischem Boden, dem er sich, auch darin wieder ein echtes Kind seines Landes, niemals freundlich anzupassen vermocht hat, von dem aber sein Weltruhm ausgegangen ist. Der große Deutsche hat zeitlebens nie etwas von diesem spanischen Zeitgenossen gehört, und es ist fraglich, wie er die nach Herkunft und Lebensführung ihm so fernliegende Kunst des „letzten Spaniers“ angesehen hätte; sie würde ihm, der so viel durch- und überlebt hat, wohl so wesensfremd erschienen sein, wie im tiefsten Grunde die eines andern „titanischen“ Zeitgenossen, Beethovens, mit dem Goya übrigens innerlich wie selbst äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit hat.

Wer Goyas engere Heimat je mit Augen erblickt hat, wird niemals den Eindruck vergessen können, den ihm Boden und Volk dieser Scholle gemacht haben. Zaragoza, die Stadt, in der der junge Goya in die Lehre gegangen ist: ein Farbenfleck, eingebettet in das Grün einer Oase in gelbbrauner Wüstensteppe, mit den violetten und weißen Pyrenäen als Hintergrund, unter dem harten spanischen Himmel, so ganz anders als der milde Italiens; die blinden stoischen Bettler in ihren Blaukitteln, die turbangeschmückten hagerschnigen Bauern, die zur Kirche kommen, in seinen Straßen, echte Nachkommen der Kämpfer von Numantia und der stahlharten Konquistadoren Westindiens.

Ein solcher aragonesischer Bauernsproß ist auch Goya gewesen, und es gibt kaum ein zweites Beispiel in der Kunstgeschichte, daß ein Mann mit hartem Bauernschädel, der dennoch der letzte Hofmaler der alten Zeit gewesen ist, so hartnäckig seinen Weg durch seine Zeit

und Umgebung verfolgt hat, unbeirrt und unbekümmert sein Ziel verfolgend. In seiner Jugend hat Spanien das glanzvolle Schlußfeuerwerk des italienischen Barocks in dem Venezianer Tiepolo (gestorben 1770 in Madrid) gesehen; dann verfällt es dem Einfluß des deutschen Klassizisten und Winckelmannfreundes Mengs, der hier die Stellung eines Diktators gewonnen hat; Goya hat dann das Ende des französischen Klassizismus und das Aufkommen der jungen Romantiker miterlebt, David, Prud'hon, Géricault sogar überlebt; aber das alles ist nahezu spurlos an ihm vorübergegangen. Er selbst hat die Natur als seine eigentliche Lehrerin bezeichnet, seinen großen Landsmann Velazquez und Rembrandt als die Künstler, die auf seine Entwicklung Einfluß gehabt haben; das ist, aus diesem Munde, keines der selbstbetrüglichen Künstlerbekenntnisse, sondern einfache Wahrheit. Weder sein Jugendaufenthalt nach überlieferter Schablone in Italien, noch sein späterer rein äußerlich zustande gekommener in Paris haben irgendwelche Spuren bei ihm hinterlassen. In seinen religiösen Frühwerken wirkt natürlich das überlieferte Barockschema nach, aber dergleichen war überhaupt nicht seine Sache und schon darin ist er, obwohl stets gläubiger spanischer Katholik geblieben, ein Mensch der neuen Zeit. Transzendenz war nun einmal nicht sein Fall, und so wirkt er in seinen religiösen Bildern leicht konventionell oder verfällt ins Spukhafte, wenn nicht in den „pikaresken“ Ton seiner Heimat. Das ist der Fall in seinem Alterswerk, dem berühmten gewordenen Freskenkreis von San Antonio de Florida, wo das Wunder der Heiligen mitten in das lärmende spanische Marktgewimmel gestellt ist und hübsche Engelfrauen den Chorus bilden. Er wirkt fast immer wie auf einer selbstgeschaffenen Insel; und vollends als ihn, wie Beethoven, Taubheit von der ihn umgebenden Welt scheidet, schafft er, gleich diesem, aus seinem eigensten, oft schrulligen Innern heraus, formal wie inhaltlich. Bildnis,

Geschichtsbild, freie Phantasie — darin neigt er der Romantik zu — ist sein Feld; niemals, in der vollsten Blüte des Klassizismus um ihn her, hat die vielgelobte Antike ihn auch nur irgendwie berührt; und greift er einmal, wie in den absonderlichen Wandgemälden seines eigenen Sonderlingsheims, der Quinta del Sordo, des Landhauses des Tauben, wie es der Volksmund nannte, zu ihr, so verwandelt sie sich in eine Groteske fast vom Schlage Edgar Poes, in eine satanische Romantik ganz eigenen Wuchses. Immer ist sein Sinn auf Leben und lebendige Gegenwart gerichtet, sei es in die ihn umdrängende, sei es die aus seinem tiefsten Ich hervorstiegende; und selbst in den spukhaftesten Gesichtern bewahrt er die kalte Schärfe des Beobachters; nie zittert ihm die Hand, auch wo er am leidenschaftlichsten beteiligt scheint, wie in den furchtbaren Blutbildern aus dem napoleonischen Spanien. Das Leben seiner Zeit hat er, immer in ausgesprochen spanischem Rahmen, begleitet, und an Bewegung war es wahrlich nicht arm; so führt er uns aus dem Spanien der letzten Bourbonen, des „Friedensfürsten“ Godoy, der französischen Invasion, König Josephs zur Restauration Ferdinands VII., von der Inquisition zum Freiheitsbaum. Alle malerischen und technischen Ausdrucksmittel hat er versucht, und es ist fast rührend zu sehen, wie noch der Greis nach der neuesten Erfindung des Steindrucks griff; aber sie müssen alle, wohl oder übel, seinem dämonischen Temperament gehorchen. Die goldene Mittelstraße hat dieser Mensch niemals gekannt, so wenig als Beethoven, an den wir immer wieder erinnert werden: wie dieser ist er, packt ihn sein Stoff nicht, flau, gleichgültig, ja unzulänglich oder hebt sich zu den höchsten Eingebungen, so kühnen Fluges, daß er das Aberwitzige, ja Abgeschmackte zu streifen vermag.

Goya's künstlerisches Wesen ist nicht sowohl auf dem Gebiet, auf dem er zuerst und zumeist bekannt geworden ist, dem der Graphik, zu suchen, sondern in seiner eigen-

sten Sphäre, als Maler, von der aus er auch den stärksten Einfluß geübt hat. Allein, obwohl besonders seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts manches Bild Goyas namentlich in französische Sammlungen gewandert ist, so kann man diesen eigen- und urwüchsigsten aller Spanier auch heute noch wirklich nur in seiner Heimat selbst, vor allem im unvergleichlichen Museum des Madrider Prado kennen lernen. Alle Abbildungen vermögen, in noch viel geringerem Grade, als dies bei anderen möglich ist, nur einen höchst ungefähren Begriff seines malerischen Stils zu vermitteln; und noch viel weniger vermag das in Worten zu geschehen, obgleich dies seit R. Muther immer wieder in den halsbrecherischsten Gauklerkünsten versucht wurde. Am nächsten ist ihm wohl die Sprachkunst seines ersten und eigentlichen künstlerischen Entdeckers, Theophile Gautier, gekommen, und dessen Wort, mag es auch zunächst auf die ganz gleichzuwertenden Radierungen Goyas gemünzt sein, gilt für seine ganze Kunst: „Ein hingekratzter Zug, ein schwarzer Fleck, ein weißer Streifen, und siehe, eine Person steht da, die lebt, die sich bewegt und deren Physiognomie sich für immer in unser Gedächtnis eingräbt.“

Mit venezianischer Palette hat Goya begonnen, und gleich manchem andern großen Maler — auch hier möchte man sich fast wieder an die instrumentalen Abstraktionen des letzten Beethoven erinnern finden — ist auch er zur äußersten Beschränkung (zuletzt fast nur mehr Weiß und tiefstes Schwarz) vorgeschritten. Das Leben des Augenblicks — es ist die von einem seiner künstlerischen Vorfahren, Velazquez, zuerst angeschlagene Note, die diesen wie Goya selbst unsern „Impressionisten“ so teuer gemacht hat — wird auch dort, wo es sich nicht mehr um äußerlich Geschautes handelt, mit einer oft unheimlichen Kraft festgehalten; in den Steindrucken seiner Alterszeit flimmert die Sonnenseite der Arena in dem phantastisch unwirklichen Leben,

das sich jedem, der dieses Schauspiel miterlebt hat, unvergeßlich einprägt. Dieses unmittelbare Leben der Oberfläche haben nicht nur seine beiden am populärsten gewordenen Bilder, die nackte und bekleidete Maja in Madrid, sondern vor allem seine Bildnisse.

Wie das Freskowerk seines Alters sind sie häufig mit einer anscheinenden Sorglosigkeit hingestellt, die man bei einem andern fast Frechheit nennen würde — wüßte man nicht, wie sorgfältig dieser eigensinnige, zuletzt fast nur mehr nach innen lebende Mensch seine Bilder und Radierungen vorbereitet hat und auf wie festem Grunde diese anscheinenden Improvisationen ruhen. Gemälde wie die Füsilierung im Maiaufstand 1808 oder die wundervolle Romeria di S. Isidro — wo dieser sonst der Landschaft nicht gerade zugängliche Meister in dem verflimmernden Madrid jenseits des Manzanares vorausgenommen hat, was das spätere neunzehnte Jahrhundert nur irgend erreichen konnte —, auch solche ganz auf Strichwirkung in Schwarz-Weiß gestellte Sachen, wie die fast japanisch aussehende Radierung des Wasserfalls, zeigen das in verblüffender Weise. Im Prado-Museum hat Goya einen furchtbaren Nebenbuhler, Velazquez, den „Theologen“ der Maler; daß er neben ihm nicht verblaßt, sondern sich in seiner ganzen Kraft behauptet, zeugt wie nichts anderes für ihn.

Es ist leicht verständlich, daß Goya außerhalb seiner Heimat zuerst durch sein graphisches Werk bekannt geworden ist und daß der gegenständliche Anteil, die Kuriosität, sich hier weit früher einstellte, auch zugänglicher war als seine Einschätzung vom künstlerischen Standpunkt aus. Es handelt sich hier vor allem um die vier großen Folgen radiierter Blätter, sämtlich zwischen 1797 und 1815 entstanden, namentlich die berühmten Szenen aus den Greueln der napoleonischen Zeit, die *Desastres de la guerra*; sie werden eingeleitet durch die merkwürdigen Radierungen nach Velazquez (von 1778)

und abgeschlossen durch die Lithographien (seit 1819). Aus ihnen erhellt am deutlichsten, jedenfalls am übersichtlichsten, was der Künstler Goya, diese einzigartige Einheit von schärfstem, kühlstem Beobachterauge und glühendstem Herzen, war, und wie vollkommen selbständig und einzig er trotz aller nachweisbaren Vorstufen auch hier ist. Niemals ist er schwach geworden, nicht vor den greuelvollsten Szenen — er schreibt gelegentlich ein lapidares *hé visto, ich hab's gesehen*, an den Rand — nicht vor den zur Last eines Alpdrucks gesteigerten Gesichtern, die den einsamen Tauben, zuletzt auch in seiner Sehkraft Geschwächten umdrängen. Callot hat die Greuel des Dreißigjährigen Krieges mit spitzer Nadel festgehalten; wie zahm und theatermäßig wirken sie neben Goya; wie nüchtern ist im Grunde der Hexensabbat des Franzosen, der auf die deutsche Romantik, die jenen nicht kannte, so stark gewirkt hat! Den Ton des Spukhaft-Grausigen hat die merkwürdige italienische Romantik des achtzehnten Jahrhunderts geraume Zeit vor Goya angeschlagen. Aber Tiepolos radierte Malerphantasien sind trotz aller Abenteuerlichkeit in ihrer sonnigen Helle weit von den Spukgestalten Goyas entfernt; etwas näher kommt ihm in der unheimlichen Dämmerung der frühesten Romantik der Genuese Magnasco mit seiner Kloster-, Hexen-, Gespenster- und Landschaftsromantik; sowie manches davon auch in Piranesi's *Capricci* und vor allem in seinen berühmten „*Carceri*“ — Engländer haben sich vor ihnen nicht ganz mit Unrecht an Opiumträume erinnert gefunden — weiterklingt. Aber auch hier steht Goya durchaus auf nationalem Boden, auf demselben, von dem aus der „*Schelmenroman*“ seinen Weltweg bis heute angetreten hat; der einzige Vorgänger, der sich ihm an dämonischer Gewalt vergleichen läßt, ist aber ein Meister des Worts, nicht des Pinsels oder der Radiernadel, sein Landsmann Quevedo mit seinen „*Traumgesichten*“. Bei

ihm findet sich zuerst jene Mischung von lähmendem Grauen mit fratzenhaftem Humor, die Goya dann der keltischen kalt-sinnlichen Phantasie der französischen Romantik so teuer gemacht hat.

Die Geschichte von Goyas Ruhm ist ein Schulbeispiel, wie die literarische Phantasie das Werk eines Künstlers mit seinem äußeren Leben verwechselt und, die uralte Erbsünde aller Kunstgeschichte wiederholend, dieses letztere anekdotisch mit Zügen, die aus dem ersten genommen sind, aufbaut. Schon seine Jugend erscheint aufgeputzt mit einem seit grauen Tagen wiederholten Geschichtchen von dem jungen schafehütenden Malergenie. Was zuerst über die Grenzen seiner Heimat hinausgedrungen war und seinen Namen bekannt gemacht hatte, war sein radiertes Werk, das zunächst, rein stofflich betrachtet, Veranlassung genug gegeben hat, einen romantisch abenteuerlichen Lebenslauf herauszulesen, Liebes- und Raufhändel aller Art, und ihn anderseits zu einem Vorkämpfer für die Ideale der Revolution, gegen Finsterlinge und Unterdrücker zu machen, zu einer Art Don Quijote, während er das alles nicht war, aber schon seiner Abkunft nach etwas von dem andern Urtypus seiner Heimat, dem Sancho Panza in ihm gesteckt sein mag; ein klarer, ganz seiner Kunst hingebener Augenmensch und Beobachter, freilich auch ein einsamer Träumer. So wurde sein Leben als ein spannender Abenteuerroman, hinter dem der Künstler fast verschwand, zuerst Europa von den ewigen Trägern aller Unterhaltungslektüre, den französischen Nachbarn, erzählt; am ausgiebigsten und hemmungslosesten in dem Buche von Yriarte (1867). Die früh einsetzenden redlichen Bemühungen seiner Landsleute, sein Lebensbild auf festem urkundlichen Boden aufzubauen, blieben unbekannt und unbeachtet; der Künstler als solcher kam dabei, vor allem weil die eigentliche Voraussetzung für sein Verständnis fehlte, kaum recht zu Wort, höchstens vom Standpunkt vaterländischer Einge-

nommenheit für den letzten großen Hofmaler Spaniens. Diesen Künstler Goya, einen der größten, aufgefunden zu haben, ist die große Tat französischer Künstler; der Malerpoet Théophile Gautier geht an ihrer Spitze; in seinem spanischen Reisebuch von 1843 hat er ihn zuerst literarisch für Europa entdeckt, zunächst angezogen durch das Verwandte in seiner eigenen Natur, und als Romantiker stark stofflich beteiligt, endlich als Führer einer glänzenden formalen Wortkunst und Begründer der *l'art pour l'art*-Bewegung mit feinem Spürsinn in Goya's Wesentlichkeit und Künstlerschaft eindringend. Künstlerisch haben dann Delacroix, Daumier und andere von ihm gelernt; die Zeit, in der er aber seine eigentliche Wirksamkeit begann, die ihm den nötigen Hintergrund des Verständnisses gab, war die des Impressionismus, vor allem Manets, der ihm, wie dem Velazquez, die stärksten Eindrücke verdankt. Durch dieses Mittel lebender Kunst wurde nun erst die Kunst des alten Meisters lebendig und dem Verständnis erschlossen.

Sehr spät ist Goya in Deutschland bekannt und gewürdigt worden. Für Passavant war er 1853 noch das Musterbeispiel des verfallenen spanischen Kunstgeschmacks. Wirklich lebendig hat ihn bei uns, auf dem bezeichnenden Umweg über den französischen Impressionismus, erst Richard Muther, der im Irrgarten der Journalistik taumelnde deutsche Professor, gemacht, der mit seiner Geschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts (1893) der richtige Anführer für all das Kunstsnobtum geworden ist, das sich seit den neunziger Jahren im deutschen Schrifttum über Goya breitmacht. Neben ihm steht als Gegengift, zugleich als ein leuchtendes Beispiel redlichen deutschen Gelehrtenfleißes das Buch Valerian v. Logas über Goya von 1903: das erste richtig und treu gezeichnete Bildnis des Menschen und Künstlers, wenn der letztere auch, trotz Logas reicher Kenntnis und feinem Stilgefühl, etwas zu kurz gekommen scheint.

A B B I L D U N G E N

*

1. Selbstporträt Goyas. Radierung. Aus den „Caprichos“
2. Porträt des Herzogs von San Carlos. (Madrid, Privatbesitz)
3. Porträt der Doña Isabel Corbo de Percei. (London, National-Gallery)
4. Porträt der Schauspielerin La Tirana. (Madrid, Privatbesitz)
5. Porträt der Marquise de la Solana. (Madrid, Privatbesitz)
6. Porträt des Malers Asensi. (Sevilla, Galeria di San Telmo)
7. Porträt des F. Guillemardet. (Paris, Louvre)
8. König Ferdinand VII. als Kronprinz. Studie zu dem Familienbild im Prado
9. Ausschnitt aus dem Kuppelfresko von San Antonio de la Florida
10. Die Wasserträgerin. (Budapest, Nationalgalerie)
11. Der Maibaum. (Berlin, Nationalgalerie)
12. Die nackte Maja. (Madrid, Prado)
13. Exekution in den Straßenkämpfen vom 2. Mai 1808. (Madrid, Prado)
14. Que viene el coco (Der Popanz). Radierung. Aus den „Caprichos“
15. Mala noche (Schlimme Nacht). Radierung. Aus den „Caprichos“
16. Y no hay remedio (Keine Hilfe mehr). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“
17. Las camas de muerte (Die Totenbetten). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“
18. Stierkampf. Lithographie. Aus den „Toros de Burdeos“
19. Radierung aus den „Proverbios“
20. Der Wasserfall. Radierung



1. Selbstportrat Goyas. Radierung. Aus den „Caprichos“

B, D, K, 20



2. Porträt des Herzogs von San Carlos
(Im Besitz des Conde de Villagonzalo, Madrid)



3. Porträt der Doña Isabel Carbo de Porcel
(London, National-Gallery)

B.D. K. 26



4. Porträt der Schauspielerin La Tirana
(Madrid, Privatbesitz)



5. Porträt der Marquise de la Solana
(Madrid, Privatbesitz)



6. Portrait des Malers Asensi
(Sevilla, Galeria di San Telmo)



7. Porträt des F. Guillemardet
(Paris, Louvre)



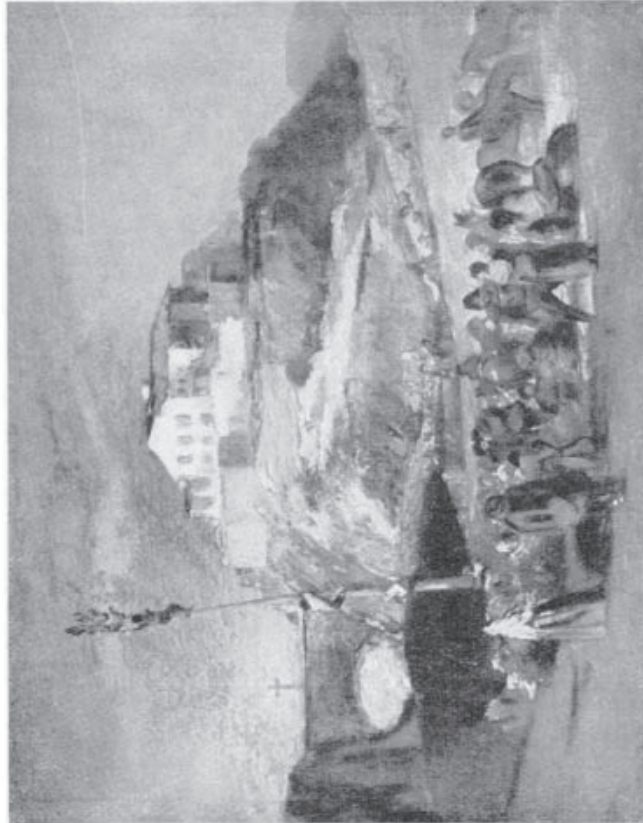
8. König Ferdinand VII. als Kronprinz
Studie zu dem Familienbild im Prado



9. Ausschnitt aus dem Kuppelfresko von San Antonio de la Florida



10. Die Wasserträgerin
(Budapest, Nationalgalerie)



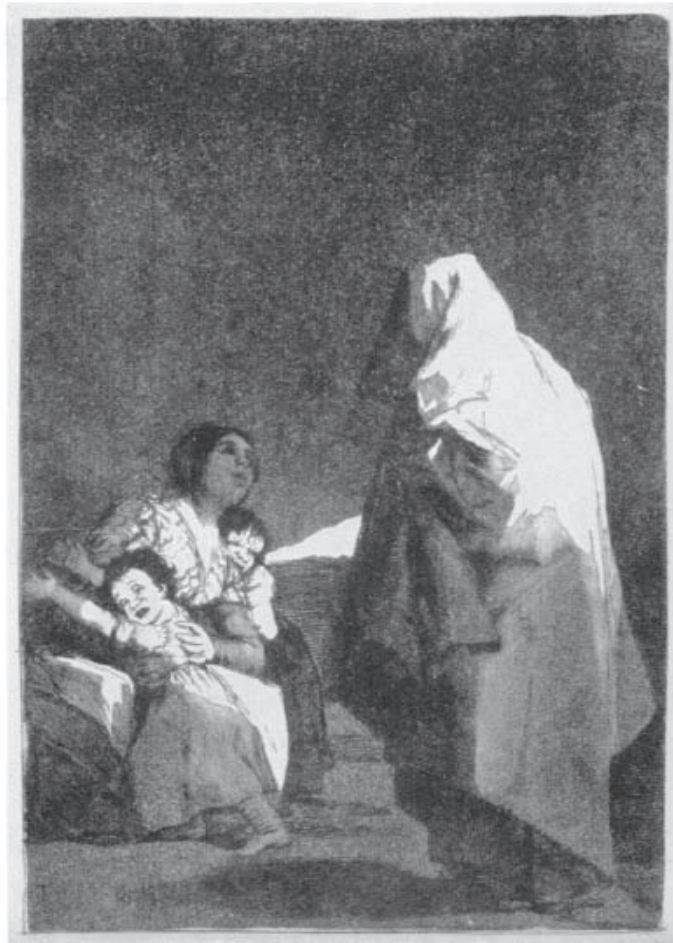
11. Der Malbaum, (Berlin, Nationalgalerie)



12. Die nackte Meje. (Madrid, Prado)



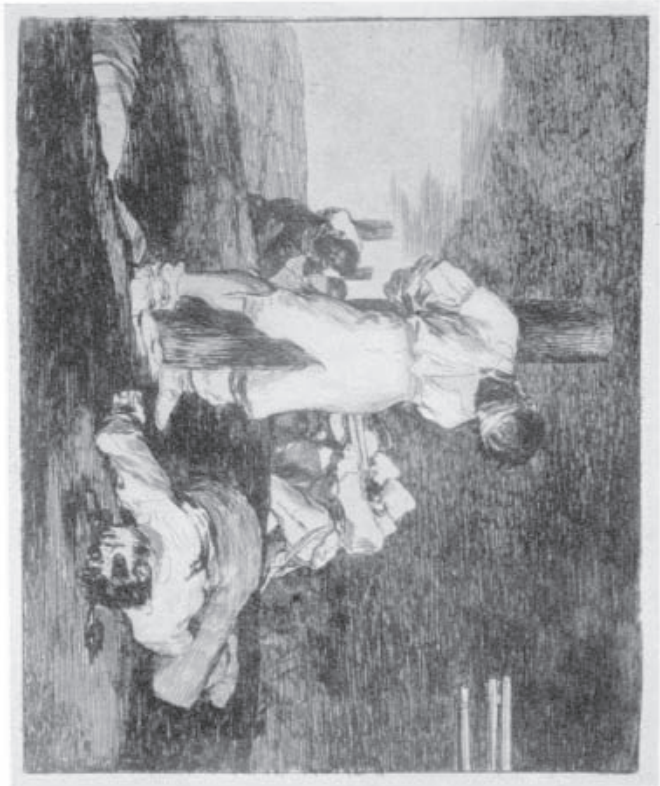
13. Ejecución en los campos de batalla vom 2. Mai 1808. (Madrid, Prado)



14. Que viene el coco (Der Popanz)
Radierung. Aus den „Caprichos“



15. Mala nocte (Schlimme Nacht)
Radierung. Aus den „Caprichos“



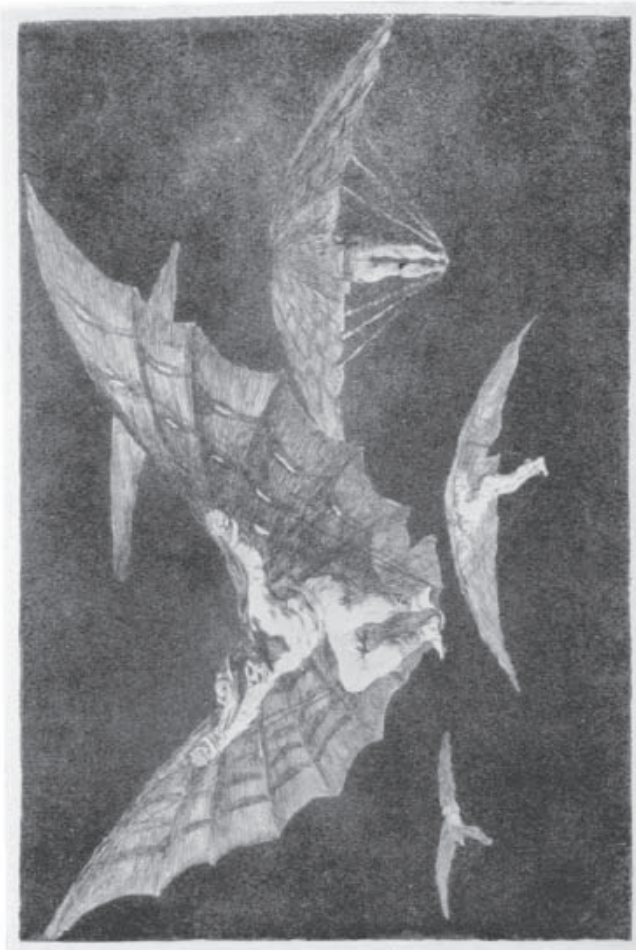
16. Y no hay remedio (Keine Hilfe mehr). - Rationierung. Aus den "Huestres de Guerra"



17. Las camas de muerte (Die Totenbetten). Radierung. Aus den „Desastres de Guerra“



18. Stierkampf. Lithographie. Aus den „Tours de Barbeaux“

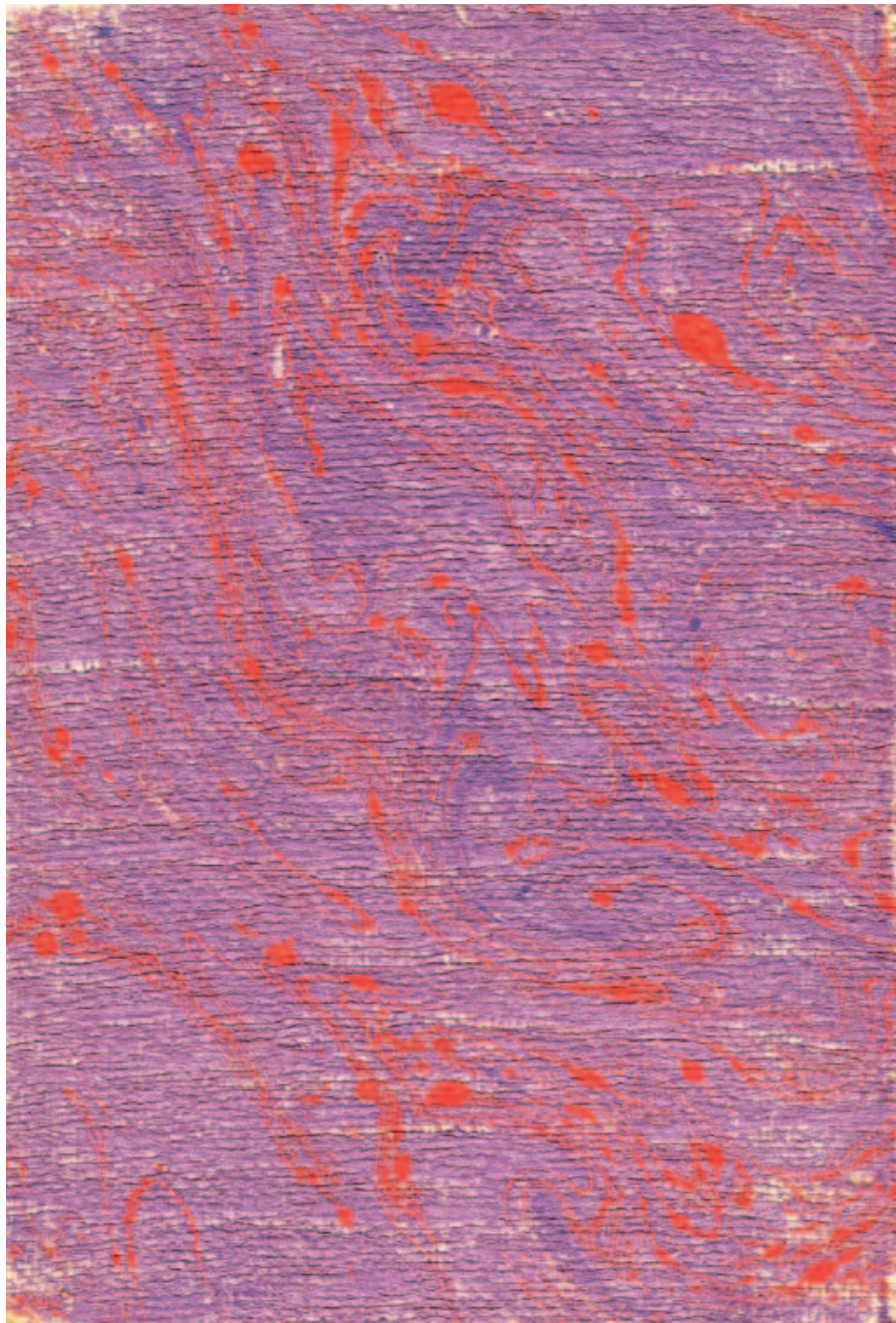


19. Radierung: „Aus den „Proverbios““



20. Der Wasserfall Redlarung





ACTA/ARTIS, revista científica del projecte i grup d'investigació ACAF/ART, enquadrat en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, promou l'estudi, la crítica i el debat en el camp de l'art, l'arquitectura i els processos de creació visual que, prioritàriament –encara que no exclusivament–, es van generar al voltant de la Mediterrània entre els segles XV i XVIII. S'estructura en tres apartats: el primer, d'articles d'investigació; el segon, d'anàlisi d'exposicions i publicacions, i el tercer, «Arxiu», recupera figures i aportacions històricament rellevants en el camp dels estudis sobre l'art modern.

En l'apartat d'articles científics d'aquest número, Rocío Carande estudia el programa ornamental de la nau capitana de la Santa Lliga en la batalla de Lepant. Candela Perpiñá aprofundeix en el significat de la música angèlica des de les primeres representacions medievals fins al Renaixement. Francisco José Martínez examina el significat teològic i polític de les imatges de la Trinitat trifacial que van sorgir fonamentalment en territori americà des del segle XVI fins al XVIII. El cicle mural del Chiostrò degli Aranci de Florència és analitzat per Eloi de Tera en relació amb la pintura florentina postmasacciana i amb les innovacions pictòriques que es produeixen durant el primer quart del segle XV a Flandes i Portugal. Sergio Rossi investiga la probable relació d'alguns aspectes iconogràfics del cicle mural quatrecentista de la Capella Sixtina amb la conjura dels Pazzi. La valoració europea de Velázquez és plantejada per Eva March a través dels relats escrits en el segle XVIII per viatgers i estudiosos anglesos.

«Arxiu» recupera la figura de Julius von Schlosser i publica el facsímil i la traducció crítica de la seva monografia sobre Goya.

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

