

Cuadros italianos o italianizantes, relacionables con el comercio pictórico de Italia a España en el siglo XVII y más noticias al respecto

JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS

SUMMARY:

Italy as a centre of production and supplier of paintings always occupied an important and recognised position due to the prestige and fame of its artists and works. This was a secular phenomenon and continued uninterrupted, exporting to Spain paintings of a diverse nature and quantity, especially from the 16th century onwards to the area of the Spanish Levant, from where they were distributed to other parts of the country. Already at the beginning of the 17th century it is evident that a large number of Italian works, as well as painters who acted as commercial agents for their distribution and sale, reached various ports of the Spanish Mediterranean coast, amongst which was Cartagena. From there the works were sent to Murcia, which acted as a bridge in the traffic of Italian paintings to Spain in this century, as well as a market for them, according to references in inventories of the possessions of individuals and also in those of different religious institutions. The exact origin of these works is difficult to determine but it is clear that they were either commissions or donations valued for their prestige as well as for their quality. This is a historical phenomenon yet to be valued, despite the fact that some of the works are attributed to masters such as Annibal Carracci and Guido Reni, and others to the circle of Florentine and Roman painters, as well as Italianate originals and copies or replicas of other famous painters.

PALABRAS CLAVE: Pintura, Italia, España, Comercio, 1600

En buena parte del continente europeo Italia ocupó siempre un puesto primordial y reconocido, como centro de producción y suministro de pinturas, con la consiguiente difusión de estilos, por el prestigio y consideración de sus artistas y obras fundamentalmente. Este fenómeno fue secular y casi ininterrumpido en el ámbito mediterráneo occidental, pues la proximidad geográfica favorecía tal relación y así sobre todo a España llegaron, desde el período medieval, cuadros en distinta cuantía e importancia según las épocas. La frecuencia de ese comercio permite hoy afirmar, que existió una tradición de envío o encargo de pinturas de la más diversa índole.

le y características, tanto de obras sueltas como para retablos. Los aportes de las inisinas conocieron un incremento desde el siglo XVI y a menudo la zona de recepción fue el Levante español, desde donde se distribuían a otros puntos del país.

La importación de cuadros de Italia a España tuvo una especial transcendencia. para la renovación y desarrollo estilístico de la que sería nuestra gran pintura del siglo XVII. De hecho, a comienzos del Seiscientos hay constancia de que un buen número de envíos de obras italianas, cuyo destino final era sobre todo Madrid, arribaron a varias ciudades portuarias de la costa española mediterránea, entre las cuales figuró Cartagena. No en vano ésta última era plaza fuerte y asimismo el puerto tradicional de la Corona de Castilla hacia el Mediterráneo, por lo cual gozaba de ventajas en lo tocante a aranceles, además de contar, incluso en los momentos más bajos de su actividad, con un tráfico militar y mercantil sostenido con Italia.

Con las obras, para garantizar la seguridad y condiciones en que llegaban las remesas pictóricas, también vinieron a veces pintores italianos. Ellos las esperaban, reconocían y actuaban asimismo como corredores e intermediarios, para canalizarlas hacia donde iban destinadas o sólo a la mera venta. Ambas tareas concurren en el modesto artífice toscano Salustio Lucchi, que era pintor y además ejerció como socio y agente de una compañía de comercio pictórico organizada a comienzos del siglo XVII con su tío Pietro Sorri, otro pintor sienés discípulo de Passignano, para enviar cuadros que distribuiría en la corte madrileña Bartolomé Carducho. Este tal Lucchi, que había castellanizado su apellido como Lucas, al menos desde 1601 ya estaba en Cartagena gestionando las partidas de cuadros y en 1607 pasó a hacerlo en la ciudad de Murcia, donde contaba a su vez con Aníbal Corchel, otro pintor florentino, colaborador al menos en el cobro y, quizá también, en la distribución y venta de obras.

Lucchi aún seguía ejerciendo ambas tareas y de nuevo desde Cartagena en 1614, ayudado por su hermano Silbo a quien apoderó para vender "qualesquier quadros, pinturas y estampas de papel", con indiferencia de personas o precios y en 1617 al encargarle un tal Felipe de Aozarazar, vecino nada menos que de Oñate (Gupúzcoa), hasta 25 cuadros religiosos por 75 ducados. Todos ellos junto a los también florentinos y pintores Giorgio Donati y Tomasso Tocci, presentes asimismo en la capital murciana en 1603, constituyen un ejemplo significativo de dicho comercio pictórico, del que ya me he ocupado con anterioridad y que todavía sigue pendiente de clarificar en muchos puntos.¹

Así, la ciudad de Murcia era un puente en el tráfico de pinturas italianas a España y esto

1 Para la revisión actualizada de este comercio pictórico véase J. C. AGÜERA ROS, "El coinericio de cuadros Italia-España a través del Levante español a comienzos del siglo XVII". *Imafronte*. nº. 6-7, 1990-91, Murcia, Departamento de Historia del Arte, pp. 11-18, donde se pormenorizan, aclaran y amplían todas estas noticias, cuyo eco de pasada en Baldinucci ya fue señalado hace tiempo por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "La crisis de la pintura española cii torno a 1600" en *España en las crisis del arte europeo*. Madrid. Instituto "Diego Velázquez", 1968, pp. 167-177 y también, pero con cierto desenfoco, recogido por J. BROWN, *La Edad de Oro de la Pintura en España*. Madrid, Nerea, 1990, p. 75. Una Última aportación sobre Lucchi o Lucas es la citada de 1617, cuando continuaba con el comercio de pinturas para el vasco Aozarazar en V. MONTOJO MONTOJO, "El patronazgo artístico del Ayuntamiento de Cartagena en el siglo XVI y principios del XVII", *Imafronte*. nº. 8-9, 1992-1993, Murcia, Departamento de Historia del Arte, p. 281, nota 9 y a ella cabe añadir la nueva ahora mencionada de 1614, en relación con su hermano, mediante el poder otorgado a éste el 23 de enero de ese año en Cartagena, de donde se decía "vecino", para comercializar tanta variedad de obras "a qualesquier personas y por qualesquier precios de marabedís" mas una caballería mular, firmando además en la escritura, ante Gabriel Martínez, A. H. P. M., Sig. 5252, ff. 1301125 a 1311126.

determinó que durante el Seiscientos fuese un punto de cierto interés en este fenómeno, pero que está aún por valorar, pues constan obras de aquella procedencia, cuyo alcance numérico e interés artístico sólo ahora se empieza a perfilar. De hecho, a lo largo de toda esa centuria irían viniendo lienzos y cobres desde Italia, según lo testimonian las referencias al respecto, que aparecen en los inventarios de bienes, de particulares de la más diversa índole. A la par y por lógica, llegaron asimismo a ámbitos y recintos religiosos de todo tipo, parroquias y conventos, por cauces hoy ignorados, pero que cabe referir al doble motivo de encargos o donaciones, en razón siempre de la fama y calidad que tenía la pintura italiana.

A menudo esos cuadros italianos se reseñaban sólo con la denominación genérica del lugar de origen, como bien lo ejemplifica la mera y muy frecuente de "pintura de Italia" y "de Roma". Pero también a veces y de forma más rara figuraron con atribuciones concretas, referidas incluso en algunos casos excepcionales a autores tan prestigiados como Tiziano y Annibale Carracci, de cuyas obras hubo respectivamente en Murcia y Cartagena ejemplares, seguramente importados y que debían ser copias.²

Pese a que en la mayoría de los casos es prácticamente imposible hoy, determinar las causas y el paradero de tales aportes de pinturas, al menos quedan en algunos lugares de la ciudad de Murcia y de su ámbito regional cuadros, posiblemente italianos o desde luego italianizantes. Ellos prueban la veracidad de las antiguas citas y, por consiguiente, la existencia en esta zona de un tráfico pictórico más o menos continuado con Italia, a la que en principio e hipotéticamente cabe remitir, o por lo menos poner en relación, el origen de algunas de esas muestras.

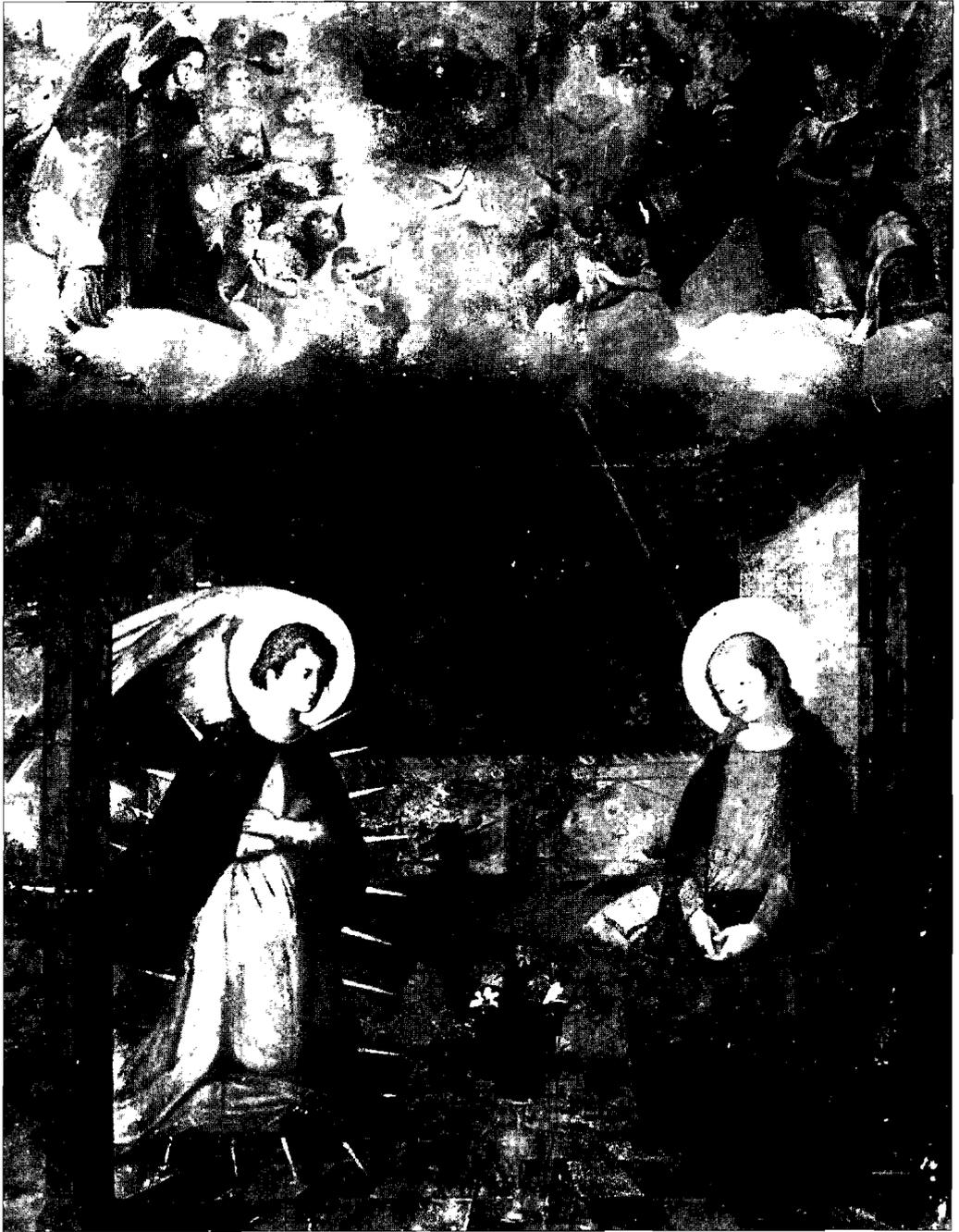
La obra más antigua que merece considerarse es el gran lienzo de la "Anunciación" (3,1 x 2,5 m.) que presidió como cuadro titular la capilla del antiguo Colegio de la Anunciata de Murcia, fundado en 1599 por don Juan de Cifuentes, Doctor en Derecho, en su testamento de 30 de marzo de aquel mismo año. Era una institución regentada por los jesuitas y que tenía, según parece, el carácter de un colegio mayor, dependiente del vecino y algo más antiguo de San Esteban, el cual pertenecía también a la Compañía de Jesús.³ Con la expulsión de los jesuitas en 1767 el Colegio de la Anunciata se destinó a Fábrica de Sedas y por ello el cuadro pasó al citado de San Esteban, convertido en Casa de Misericordia, y de aquí al salón del Contraste de la ciudad hasta su traslado al Museo de Murcia, cuyos catálogos lo reseñan desde 1910 y en cuyos fondos permanece hoy, con parte el retablo que lo enmarcaba (lám. 1).⁴

En el Museo estuvo inventariado mucho tiempo como "copia anónima de Giotto", catalogación ésta errónea que ya cuestionó Ibáñez, aunque sin distinguir nada más y sostenida hasta

² Las menciones que consignan la procedencia "de Roma" pero sin especificar autor, así como las referentes a Tiziano que son las más frecuentes, pueden comprobarse en J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*. Murcia, Academia Alfonso X, 1994, pp. 231-234 y 379-384, basado en un muestreo y análisis de un amplio número de relaciones de bienes, en cartas dótiles e inventarios "post mortem" de toda la centuria. Asimismo en el siglo XVIII, en el templo conventual de San Diego en Cartagena, hoy parroquia del Sagrado Corazón, se citaban en "una capilla arruinada ... cuadros de la escuela de Aníbal Carracci", según lo recordó A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del S. XVII en España*. Madrid, 1965, p. 110.

³ J. M. IBÁÑEZ, "El Colegio de 'La Anunciata'", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*, Año XIII, nº XIII, 1934-1935, pp. 38-39 y siguientes. donde se recogió por vez primera esta pintura. También sobre la Compañía y sus colegios murcianos M. ARNALDOS PÉREZ, *Los Jesuitas en el Reino de Murcia (Apuntes históricos)*. Edición multicopiada, sin año ¿1973?. p. 15.

⁴ IBÁÑEZ, ob. cit. pp. 47-48 y 52; Arnaldos, p. 192.



Lám. 1. - "Anunciación". Murcia, Museo de Bellas Artes.

su rectificación reciente en los registros de la institución, al clasificarlo sólo como "anónimo" de "finales del siglo XVI al primer tercio del XVII", estilo "Renacimiento (arcaizante)" (!) y de "escuela española"⁵. Pero nada de todo esto resulta posible, pues es una de las obras italianas o italianizantes más antigua conservada y parece significativo que esté en relación con el ámbito florentino, en lo referente a tema, estilo y quizá incluso en cuanto a autoría y procedencia.

En realidad, esta "Anunciación" reproduce la veneradísima pintura de la Santísima Annunziata de la iglesia de los Servi en Florencia, obra de la segunda mitad del Trecento, del círculo de Jacopo de Cione y a la que se atribuía el rango sobrenatural de "no manufacta", al considerarla milagrosamente realizada en parte por un ángel. Por tales razones, tuvo siempre un gran significado en el arte sacro florentino y a partir de la Contrarreforma se convirtió en un modelo iconográfico, pues su planteamiento respondía plenamente a la nueva devoción posttridentina del tema de la Encarnación de Cristo. Desde fines del Quinientos sirvió para un número tan abundante de reproducciones, que hasta casi se puede decir que cada pintor florentino hizo alguna copia, destacando entre los más famosos que las realizaron Cristofano Allori, Ludovico Cigoli, Cosimo Gamberucci, Carlo Dolci y Pier Dandini, junto a otros muchos menos conocidos.⁶

Hay así constancia de que tal pintura fue muy copiada en Florencia, desde donde las réplicas se distribuyeron por muchos puntos de Italia y también fuera de ella especialmente a España, donde existen ejemplares ya publicados y otros inéditos⁷. Por consiguiente y a tenor, asimismo, del tráfico pictórico entre Italia y el Sureste español, también este ejemplar localizado en Murcia pudo incluso venir de Florencia y a través de aquel aporte comercial de cuadros, pues además, los datos existentes para aproximar la cronología del mismo, concuerdan con las fechas en que arribaban las remesas. Así, al respecto es seguro que el retablo del Colegio destinado a la pintura estaba en marcha en 1611, cuando don Alonso Esquivel, personaje de rango y vecino de Murcia, a quién pertenecía la capilla de la Transfiguración en la Catedral, donde se mandó enterrar, dejó de limosna al testar el 15 de marzo de dicho año, a la Congregación de la Anunciata seis ducados, a entregar "quando se adorne el retablo que se haze de madera e pintura en começandolo a hazer"⁸. Los elementos restantes del retablo están datados en el Museo hacia

5 IBÁÑEZ, pp. 45 y 47 y Museo de Murcia, Sección de Bellas Artes, Catálogos de 1910, 1923, 1927 (p. 21, n.º 50) y 1987, p. 16, n.º 45 así como Ficha Inventario General 01596, en la que aparece la calificación citada en el texto.

6 Al respecto, véase el estudio sobre el tema de Zygrunt WAZBINSKI, "L'Annunziazione della Vergine nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri" en *Renaissance Studies in honor of Graig Hugh Smyth*, 2, Florence, 1985, pp. 533-552, y con carácter más puntual, por ejemplo, GIOVANNI SAPORI en *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*. Electa/Editori Umbri Associati, 1989, pp. 271-272, n.º 75.

7 En Madrid en las Descalzas Reales al menos dos y en Escorial otras tantas, así como en el Museo de La Trinidad, en el de Valladolid y en la colección Arenaza tratadas por PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana*. 1965, p. 486 y M. TERESA RUIZ ALCON, "La Anunciación de Florencia copia de Alejandro Allori, en el Monasterio de El Escorial" en *Revista Reales Sitios*, n.º 61, junio-septiembre 1979, pp. 37-39, con las del Museo y el convento de Santa Ursula en Valencia, donde hay otra grande en el Real Colegio del Corpus Christi, F. BENITO DOMENECH, *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia, Doménech, 1980, pp. 244-245, n.º 7. Asimismo en la Academia de San Fernando de Madrid hay dos copias pequeñas, en sendos cuadros, sólo de las cabezas de María y el Ángel con orlas florales, mal catalogadas.

8 Archivo Histórico Provincial de Murcia, Sig. 1966, ff. 595 vuelto-598, en el 596 vuelto la manda testamentaria, ante Rodríguez Castro, escribano, noticia recordada por el Dr. Manuel Pérez Sánchez.

16059, lo cual difiere relativamente de la noticia documental, que permite así no sólo situar alrededor de esa fecha la hechura del mismo, sino también en torno a ella la del encargo, realización y posible llegada del lienzo.

Pero sobre todas estas consideraciones, la creencia de que se trata de una pintura italiana importada estriba en su estilo, ajeno a los nidos murcianos de aquel momento. Es obra de cierta finura y calidad, sobre todo en detalles, pero que en general aparece oculta y enmascarada, por los muchos deterioros y restauraciones tanto antiguos como desde que entró al Museo, debidos al pésimo estado en que llegó, según ya lo consignaba Ibáñez, al señalar que estaban "*repintadas las cabezas de ambas figuras, ... destrozada la tela y, se intentó su restauración, sin terminarla, sólo para que el retablo pudiese aparecer completo*"¹⁰. El precarísimo aspecto que presenta hoy y su muy deficiente estado de conservación, no impide aventurar que pueda ser de autoría florentina, de comienzos del XVII y desde luego nada más lejos de la "*factura tosca y arcaizante*" consignada en la ficha correspondiente del Museo¹¹, con la certeza de que una correcta y cuidada restauración, además de facilitar una adecuada lectura, devolvería al cuadro buena parte de su interés.

Para las demás pinturas relacionadas posiblemente con el ámbito italiano no contamos, en contrapartida, con tantos elementos de juicio como la anterior, pues sólo el estilo y tema permiten apuntar la hipotética procedencia italiana de las mismas. En algún caso, además, la cuestión se complica, al mostrar un eclecticismo que resume rasgos estilísticos de varios centros pictóricos, cual sucede con el anónimo "*San Juan Bautista degollado*" (1,67 x 1,20 m.), de la clausura del Monasterio de MM. Dominicas de Santa Ana, que ya he tratado en más de una ocasión¹² (lám. 2). Es un ejemplar representativo del estilo de compromiso entre nianierismo y contrarreforma, a caballo entre el ámbito genovés y el toscano, mas también con ecos de lo que estaba vigente en algunos círculos romanos de hacia comienzos de 1600. La composición podría derivar, según amable indicación hace tiempo del Profesor Pérez Sáncliez, de alguna idea o estampa genovesa de finales del siglo XVI, a la vista sobre todo de la peculiar configuración del verdugo; pero en cambio, creo más determinante que el dibujo preciso de los personajes y sobre todo de las fugadas arquitecturas del fondo dependen de la manera florentina, especialmente el efecto espacial sugerido por el marco escenográfico, perteneciente a la tradición massacesca.

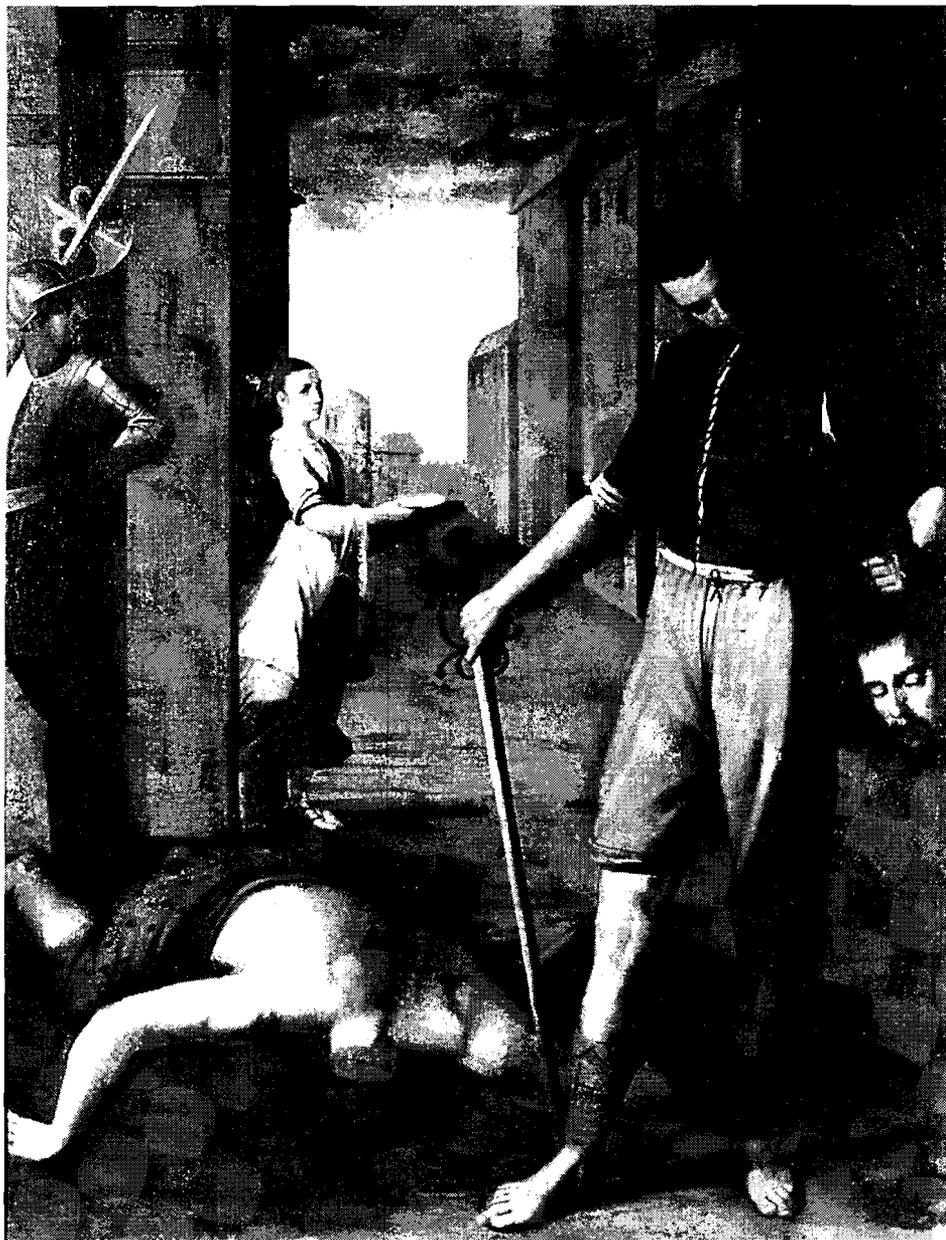
La sugestión italianizante deriva, asimismo, de la puesta en escena del tema, impresionante y muy sugestiva al plasmar el instante tras la decapitación de San Juan, cuando Salomé aparece con una bandeja para recoger la cabeza del Bautista. Este pasaje es raro en la pintura española, pero frecuente en la italiana donde proliferó desde el siglo XVI y con ella concuerda el momento escogido de mayor atrocidad en el martirio del Bautista, aquel culminante de la exhi-

o J. MARTÍNEZ CALVO, *Historia y Guía del Museo de Murcia. Sección de Bellas Artes*. Murcia. Editora Regional, 1986, p. 57.

10 IBÁÑEZ GARCÍA, ob. cit. pp. 46 y 47 respectivamente.

11 Corresponde a la misma referencia de la nota 5.

12 J. C. AGÜERA ROS, *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII*. (1988), edición microfilmada Murcia, Universidad, 1989, vol. III, pp. 1165-6 y IV, pp. 1447 y 1526, n.º. 44, c idem, "La pintura del Monasterio de Santa Ana y la temática dominicana en la ciudad de Murcia" y "Catálogo de pintura", en *El Monasterio de Santa Ana y el Arte Dominicano en Murcia*. Murcia, 1990, pp. 88 y 158-159, así como también el artículo citado de la revista *Imafronte*, n.º. 6-7, 1990-1, p. 15.



Lám. 2.- "San Juan Bautista degollado". Murcia, Religiosas Dominicas de Santa Ana (Foto A. Martínez)

bición de su cabeza cortada y sangrando. Tal elección temática tiene una ascendencia naturalista caravagesca, por el sobrio planteamiento expositivo que favorece una concentración en la intensidad trágica del pasaje, aunque aquí esté resuelto en clave más luminosa. Así, el estilo sincrético impregnado de italianismos, que depende del manierismo reformado de tradición quinientista, próximo, sobre todo, a la estética floreciente en el tránsito del Quinientos al Seiscientos, está tocado incluso de cierto patetismo afín a lo lombardo de comienzos del XVII.

El indudable atractivo y cierta calidad en general del cuadro derivan, en mucho, de la concepción general de la escena y del modo de plantear los personajes: el verdugo esbelto, niuy volumétrico, sólidamente plantado y con sobriedad en la indumentaria de tonos terrosos; el soldado a la izquierda, entonado en grises plateados metálicos, cuya estilizada torsión es un tránsito y anticipo de la levedad de la figurilla de Salomé, grácil, muy movida y con rico atavío, etéreo por la técnica y el color, suelto y en amarillos tornasolados y azules claros, éstos casi transparentes. La elegancia especialmente de esta última es un elemento fundamental, que contribuye sobremanera a lo sugestivo del lienzo, hasta el punto de que la ligereza de plegados consigue dismular los enormes pies. De hecho, el buen efecto que todo posee a primera vista, se debe en gran parte a esos valores antedichos, pues empeora y decrece en fragmentos. Así cabe observar, en un examen más detenido, errores en la plasmación de los escorzos, cual el del cuerpo del Santo con espalda sumaria, muy abultada y miembros mal resueltos, como también en el verdugo el antebrazo con que sostiene la testa del Santo, o las manos tan desdibujadas y confusas en todos ellos. En definitiva, aunque pudiera ser quizá importada, parece una obra de síntesis, propia de un pintor italiano anónimo, no exento de maestría aunque sólo medianamente dotado.

No menos excepcional es una estupenda pintura sobre tabla de la "*Asunción y Coronación de la Virgen*" (1 x 0,68 m.), dispuesta hoy en el ático del nuevo retablo mayor, del templo conventual de las Religiosas Justinianas de Madre de Dios en la misma Murcia. Conservada antes en la clausura, ha recuperado toda su belleza tras una restauración reciente y su valor crece por la escasez hoy de ejemplares en tabla, del periodo de transición al Seiscientos en la zona murciana, tras las destrucciones de 1936¹³. La composición iconográfica concilia, con lo solía ser frecuente, los dos pasajes postreros y también de máxima exaltación de María, al disponerla en un grupo central sostenida por un querubín y llevada por cuatro ángeles; sobre ellos otros dos desplegando una filacteria, con inscripción alusiva al prodigio, sirven de enlace y transición hacia las figuras de Cristo y Dios Padre sustentando una corona, bajo la cual campea la paloma del Espíritu Santo. Al pié de toda la escena, en el borde inferior y para indicar el nivel terrestre, aparece una línea de horizonte muy bajo, sumamente esquemático y sobrio en pormenores, pues sólo un gran edificio con torre constituye el único pormenor paisajístico o ambiental (lám. 3).

El esquema de la representación, además de común, no es en parte totalmente original, pues el grupo de Dios Padre e Hijo está tomado del grabado también de la "Coronación a María" de Alberto Durero de 1510¹⁴, salvo leves variantes que atañen a la disposición de la cabeza de Cristo, en la estampa de frente y con corona, aquí de perfil sin ella al igual que el Padre y alargando más

13 Victoria SANTIAGO GODOS, "Restauración de obras artísticas del templo monástico de Justinianas de Madre de Dios en Murcia", Revista *Verdolay*, Museo de Murcia, n.º 6, 1994, pp. 185-190.

14 Fue niuy reproducido y puede verse en Willi KURTH, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. Dover Publications Inc. New York, 1963, pp. 29-30 y 221, n.º. 19.



Lám. 3.- "Asunción y Coronación de la Virgen".
Murcia, Religiosas Justinianas de Madre de Dios (Foto A. Martínez)

los brazos de ambas figuras, para el gesto de sostenerla (lám. 4). Pero al margen de lo compositivo en la obra, su estilo pictórico asimismo tardomanierista, de finales del siglo XVI o a lo sumo de comienzos del XVII apunta de forma más clara a los círculos de la ciudad de Roma, pues responde a los modos que allí practicaron algunos pintores, durante el tránsito entre ambas centurias. En concreto conecta con los peculiares modos de hacer de la nutrida colonia de maestros centro-europeos, flamencos, germanos y nórdicos, activos durante aquel tiempo en la Ciudad Eterna, donde generalizaron una "*maniera*" depurada en dibujo y color, característica por aunar rasgos propios, personales, con sugerencias de los artistas italianos más reconocidos entonces.

Uno de éstos "*fiamminghi*" italianizantes fue Frans van de Kastele, más conocido como Francesco da Castello (Bruselas, h. 1541-Roma 1621), miniaturista flamenco reconvertido a pintor a gran escala en Roma, donde ya estaba en 1577 y que trabajó allí con frecuencia para las instituciones y círculos de españoles, alcanzando entre ellos tal fama que recibió numerosos encargos desde la propia España, como anotaba Baglione. Tal éxito estribó en su talento para plasmar una religiosidad sentimental y devota, típica de la Contrarreforma, empleando composiciones articuladas en dos registros, con acabado muy preciso y gama de colores brillantes, fríos y acidulados como observa Dacós, gracias a la cual sobre todo se conoce a este pintor, impregnado asimismo de sugerencias de Denis Calvaert, Federico Zuccaro y Giuseppe Cesari "il Cavalier d'Arpino", mas con la nota personal de incluir a menudo edificios reales en sus horizontes de paisaje¹⁵. La afinidad entre la tabla aquí presentada y la producción existente de Castello, me induce a pensar que su autoría podría corresponder a alguno de esos pintores flamencos italianizados, próximo o del círculo de dicho maestro y hasta a él mismo. Así permitiría afirmarlo la evidencia de rasgos comunes como la estructura compositiva ordenada y simétrica, graduando claramente los planos de cielo a tierra, la atención al pormenor, con rigor de dibujo y técnica pictórica cuidada, a punta de pincel y la riqueza de color sobre fondos claros luminosos tras las figuras sacras principales, con intención de destacarlas.

El estilo de la tabla está, en suma, impregnado de una síntesis que manifiesta un clasicismo mesurado, con ecos evidentes de Zuccaro y Arpino en composición, pintura y figuras, pudiendo aducir también en favor de la atribución provisional a Castello, que incluso aparece el detalle de su afición a introducir referencias arquitectónicas en el horizonte de paisaje, aquí un gran edificio torreado todavía inidentificable. Todo en conjunto manifiesta una calidad, que confiere a la obra un valor artístico importante y respecto al posible carácter y origen italianizante de la misma tampoco es de extrañar, pues su presencia en dicho monasterio asimismo apunta y puede responder bien a las relaciones del mismo con Italia, por la procedencia veneciana de la Orden, muy rara siempre y aún hoy en España.

La tendencia de clasicismo pleno está representada por el lienzo de la "*Dolorosa*", de 0,82 x 0,64 m., existente en la iglesia parroquial del Salvador de la localidad de Caravaca de la Cruz (lám. 5), donde al menos lo citan las fuentes desde principios del presente siglo. Estuvo ubicado antaño en la Capilla de las Angustias de dicho templo y fue Martínez Iglesias el primero en reseñarlo, destacando su calidad y recogiendo a la vez una atribución oral erudita nada menos

15 Una reseña actualizada de Castello con su bibliografía correspondiente hasta ahora, así como otros aspectos de los llamados "flamencos" en Roma pueden consultarse en Nicole DACOS, "Pour voir et pour apprendre" y "Francesco da Castello" con las obras incluidas del pintor en el catálogo de la mostra *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*. Bruselas-Roma, 1995, edición francesa pp. 14-31 y 132-135, n.º. 51 y 52.



Lám. 4.- Alberto Durero: "Coronación de la Virgen", estampa reproducida en W.Kurth, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. Dover Publications inc. p. 221.

que a Guido Reni, aunque no se atreviese a mantenerla. Sin embargo y ya como del famoso y prestigiado Reni, fue seleccionado para exhibirlo en el Pabellón de Murcia en la Exposición Universal de Sevilla de 1929, desechando tal asignación sólo mucho más tarde Pérez Sánchez, quién en cambio tras considerarlo sólo como boloñés, propuso mejor una asignación a Elisabetta Sirani¹⁶. Sin que haya vuelto siquiera a considerarse, carente de estudio así como de análisis en profundidad pasó en fecha indeterminada, pero seguramente tras la Guerra Civil, a una hornacina de madera sobre la cajonería de la sacristía, para reemplazar allí otra imagen mariana que había sido destruida.

Que es pintura sin duda italiana e importante parece claro a simple vista y la representación figurada materializa un arquetipo estético, en clave emocionalista no exenta de sensualidad, inuy al gusto de la escuela boloñesa, presentando a María con rostro lacrimoso y sosteniendo la corona de espinas de Cristo. Responde así a una iconografía de índole sentimental y orientada a conmover en lo religioso, que tendría grandísimo éxito en España, con paralelismo incluso en el campo de la escultura, a tenor de la tipología de Virgen Dolorosa ante los instrumentos de la Pasión, que tanto se difundió sobre todo a partir de Pedro de Mena y su taller. Incluso cabría pensar, que a resultas quizá de una transcendencia de ejemplares como este cuadro, pudo aparecer tal modelo doloroso mariano en la plástica española, cuyo origen en ella está aún por desentrañar, analizar y resolver.

Insertable en el ámbito pleno de la cultura clasicista, creo que hay que reconsiderar la atribución al círculo de los discípulos carracciosos directos, en contra de la sugerida a Sirani, pues pese a algunas afinidades la producción de esta pintora presenta en sus personajes mucho más lirismo y estilización. En la obra aquí tratada domina en los rasgos y pormenores del rostro de la figura, así como en las manos cierto acento escultórico, análogo al Domenichino joven de la primera década de 1600, a cuya estética y tipos de ese tiempo está próximo. No obstante, la cercanía estilística es mayor a Reni, pues algo hay de su cánón macizo y tan definido en detalles como el cuello largo y grueso, las facciones amplias, labios carnosos, grandes ojos expresivos, así como algo también de la suavidad y blandura renianas, concomitantes con los modos de este pintor y en particular con su hacer durante el período 1604-1614 en Roma¹⁷. En cuanto a la bon-

16 Julián MARTÍNEZ IGLESIAS, "La Parroquia del Salvador, de Caravaca", 20 de diciembre de 1927, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Año VI, n.º. 6, 1927, sin página, donde escribía: En la capilla de las Angustias: "En la inisma capilla se contempla un cuadro de 50 centímetros de alto, que representa a la Virgen de medio cuerpo; hasta verla para comprender que está ejecutada por mano de un buen artista, pues al lado del buen dibujo se admira la intensidad del color y todo el conjunto deja en el aficionado gratísima impresión. Pocos días hace honró esta población con su visita un erudito señor de la Capital que dijo al verla ser de Guido Reni; no lo aseguro por no haber podido observar la firma si la tiene y por otra parte, no tengo condiciones para apreciar las diferencias y gustos de los artistas, sólo puedo decir que siempre ha seducido sin saber si era del pintor boloñés tan estinado del Pontífice Paulo V y enloquecido, como Dante, por Beatriz"; Isidoro de la CIERVA, "El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Años VII y VIII, n.º. 7 y 8, 1928-9, sin páginas: "Pintura: Guido Reni 1575-1642. Cuadro de Madonna o asunto religioso. Atribuido posiblemente a este pintor. Procede de la Parroquia del Salvador de Caravaca"; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Murcia, Albacete y sus provincias*. Barcelona, Aries, 1961, p. 126 e idem, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, p. 215.

17 Respecto a la inserción de esta obra en el ámbito clasicista pueden verse básicamente: VV. AA. *Domenichino*. Roma, Electa, 1996, catálogo de la mostra; E. BACCHESECHI: *Guido Reni*. Milán, Rizzoli, 1971, edición española Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1977, así como VV. AA. *Guido Reni*. Bolonia, Nuova Alfa, 1988 catálogo de la mostra; VV. AA., *Mostra dei Carracci: Dipinti*. 1956. catálogo de la mostra; VV. AA., *Maestri della Pittura del Seicento emiliano*.



Lám. 5.- "Dolorosa", Caravaca de la Cruz (Murcia), parroquia del Salvador
(Foto cortesía del Museo de Bellas Artes de Murcia).

dad de factura se alabó, con razón, la perfección del dibujo y hermosura del color, especialmente rico en las gamas azules del gran manto.

Sospecho que sea cuadro que quizá pueda seguir algún otro ejemplar, que hasta ahora desconozco, pues de momento no cabría considerarlo pretenciosamente un original aislado, aun en el supuesto de que pudiera serlo. Por otra parte, cierto aire setecentista un poco a lo Carlo Maratta, hasta permitiría pensar que fuera del siglo XVIII en clave del siglo anterior. Por todo, creo mejor aplazar cualquier juicio definitivo hasta un más completo conocimiento de la estela clasicista de Annibale Carracci, ahora en estudio y reconsideración tras varias décadas de entusiasmo y atención hacia el naturalismo tenebrista, sobre todo en su vertiente del caravaggismo. El más que regular estado de conservación en que se encuentra, dificulta también en gran medida una al menos buena, ya que no correcta ni completa lectura del cuadro

En cambio, de nuevo en Murcia ciudad una copia o incluso réplica segura también de Reni y en apariencia excelente era el lienzo llamado de la "*Virgen del Reposo*" (lám. 6), perteneciente antaño a las Agustinas Descalzas de Corpus Christi. Este monasterio fue fundado en 1616 y, además, contó con la protección, munificencia y, de creer los documentos, con el patronazgo nada menos que del nobilísimo Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, famoso por su afán y buen gusto de coleccionista, el cual de 1674 a 1676 residió en la capital murciana mientras esperaba embarcarse hacia Roma como Embajador español ante la Santa Sede¹⁸. El cuadro estuvo ubicado en la capilla de S. Miguel Arcángel, primera de la derecha del templo conventual, donde lo citó Fuentes, con medidas de 0,74 m. alto x 1,43 largo y atribuyéndolo a Orrente o Suárez, e inmediatamente antes de la Guerra Civil Ballester, a quien insinuando que fuese de Correggio o El Greco, le dio pie a tratar el concepto figurativo del "reposo" y la repetición del tema en la ciudad¹⁹.

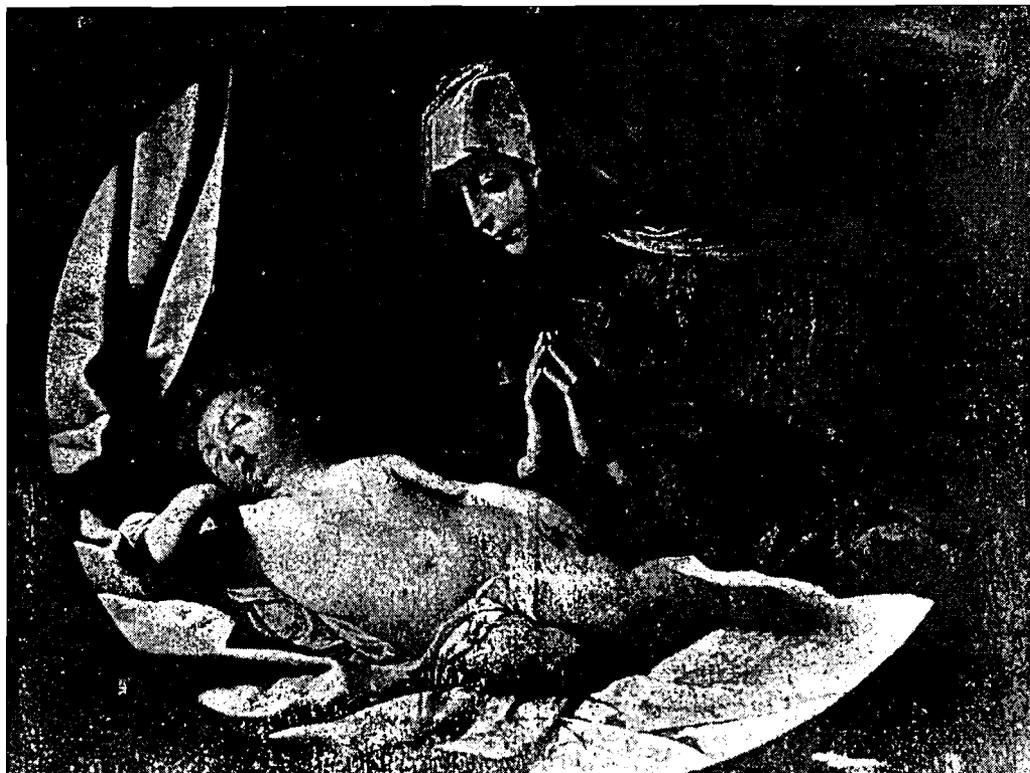
En realidad el asunto figuraba "*La Virgen adorando a Jesús Niño dormido*" y el cuadro permaneció en el convento hasta los sucesos de 1936, desapareciendo o extraviándose entonces. Así lo indicó con posterioridad Pérez Sánchez, al reseñarlo como un ejemplar antiguo, siguiendo otro original perdido de Reni de hacia 1620, cuyo éxito y avatares habían sido estudiados a su vez por Engaggs, que acabó por dar como autógrafo el atribuido aún hoy al pintor, en la Galleria Doria Pamphilj de Roma²⁰. Las medidas de éste último, 92,5 x 110,5 m., curiosamente contrastan en cuanto a proximidad con las del ejemplar que hubo en Murcia, del que Ballester alabó "de

Bolonia, Alfa, 1959, catálogo de la mostra; VV. AA., *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*. Bolonia, nuova Alfa, 1988, catálogo de la mostra; VV. AA. *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*. Modena, 1995.

18 J. C. AGÜERA ROS, "Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, comitente artístico durante su viaje a Roma como Embajador ante la Santa Sede", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Actas VII Congreso C. E. H. A., Murcia, Universidad, 1988, edición 1992, pp. 431-434.

19 J. FUENTES Y PONTE, *Murcia mariana*. Parte III, Lérida, 1883, p. 12 y J. BALLESTER. "Ante unos cuadros de la Virgen del Reposo, en Murcia", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*. Año XIII, n.º XIII, 1934-5, pp. 66-73.

20 PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana...*, ob. cit., p. 187 y Robert ENGAGGS, "Variations on a Theme by Guido Reni", en *Art Quarterly*, 1962, p. 113, así como E. BACCHESECHI, *Guido Reni*, ob. cit. p. 100, n.º 105, que no se pronunció sobre la autografía del ejemplar romano, que como tal se sostiene en Eduard A. SAFARIK y G. TORSSELLI, *La Galleria Doria Pamphilj*. Roma, 1982, n.º 288 y E. A. SAFARIK, *Guida della Galleria Doria Pamphilj in Roma*. Roma, Palombi, edición consultada de 1988, p. 28, n.º 136.



Lám. 6.- "La Virgen adorando a Jesús dormido", antes en Murcia, Convento de Religiosas Agustinas Descalzas de Corpus Christi.

visu", la "delicada luminosidad" y "gama fría ... que utilizó como dominante" el que llamaba "pintor desconocido'", observaciones referibles todas al ámbito reniano más directo.

A todo ello hay que añadir la curiosa coincidencia, de que el citado D. Gaspar de Haro, VII Marqués del Carpio, tuvo en su ingente y notable colección pictórica un cuadro del mismo tema, original de Reni²². Tal noticia abre un campo de posibles especulaciones, sobre la sospechosa coincidencia de ambos cuadros y la presencia del aquí tratado en el convento, dada sobre todo la condición de patrón y protector de éste que tuvo el noble.

En definitiva, las pinturas aquí presentadas, más algunas otras dispersas pero de calidad como ellas, que quedan aplazadas a futuros estudios, bien pudieron arribar a resultados de un tráfico artístico con Italia, que va configurándose en el Sureste español cada vez con mayor claridad y, desde luego, mucho antes de lo que hasta ahora se creía, a la hora de valorar las diversísimas influencias que conformaron el esplendor de la pintura española durante el Seiscientos.

21 BALLESTEK, ob. cit. p. 66.

22 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 99.