

¿ARPINO O PACHECO? . PROBLEMAS EN TORNO A UNA ATRIBUCION

M^a Luz de Ulierte Vázquez

Hace tiempo me llamó la atención una pintura que ocupa el centro del retablo de la capilla de los Reinoso, en la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar, entre otras razones (aparte de su bella factura) porque no encontraba relación iconográfica entre tal retablo y la pintura.

Se trata de un óleo sobre Lienzo de 2'10 x 1'47 m. en que se representa en el centro de una muy equilibrada composición una joven y bella Virgen, con túnica rosa que es roja en las sombras, envuelta en nubes sobre la media luna por la que asoman graciosas cabecitas de querubes. Su manto, de vivo azul, se abre gracias a dos ángeles efebos de elegante compostura, mientras otros dos, niños, sostienen la corona sobre su cabeza. Bajo las figuras, en un suave paisaje idealizado, se representan los diversos símbolos marianos.

Conocida hasta ahora sólo en círculos bastantes estrechos como "La Asunción", se viene atribuyendo a Pacheco. Así por ejemplo, en el programa de festejos de la ciudad de 1971, se puede leer acerca de ella: "La Asunción de la Virgen, original de Francisco Pacheco, en la capilla de los Reinoso de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Alguien ha apuntado la posibilidad de que, en esta obra, interviniera Diego de Velázquez cuando ejercía su aprendizaje en el estudio del que luego fue su padre político".

¿De dónde podía proceder esta firme atribución a Pacheco? . Creo encontrar la respuesta a este interrogante en el Manuscrito que Romero de Torres escribiera sobre los monumentos de la provincia de Jaén. En él se explica cómo anteriormente este lugar del retablo era

ocupado por una Anunciación, mientras que sobre la puerta de la sacristía había "un bonito cuadro que figura la Virgen rodeada de Angeles, que parece por su estilo de Roelas o Pacheco"¹. No tendría desde luego nada de particular que una obra del círculo sevillano llegase hasta Andújar por cuanto esta ciudad, casi en el límite occidental de Jaén, está muy emparentada con Córdoba y el Bajo Guadalquivir en general, pero no hay tal identidad de estilo entre esta obra y las Inmaculadas de Pacheco. Así pues, ¿de dónde tomaría tal parecer Romero de Torres?. Don Enrique era hombre aficionado a las artes desde luego, pero mientras sus opiniones sobre temas arqueológicos son a menudo acertadas, cuando emite juicios de valor, académicos por supuesto, o atribuciones sobre obras más modernas, hay que ser muy cautelosos. Por regla general sigue en estos temas el *Viage de España* de Ponz, pero Ponz no dice nada sobre este particular. Así pues, otras debieron ser sus fuentes.

En efecto; en la Academia de San Fernando de Madrid hay un lienzo (nº 16 del Inventario realizado por Pérez Sánchez en 1964) de parecidas dimensiones (2'28 x 1'26 m.) y prácticamente idéntico. Tan sólo existen leves variantes en las tonalidades de la túnica (más clara en Andújar, buscando el contraste con el manto), en las telas que vuelan tras el efebo de la izquierda (cuyo rostro es también algo distinto), y en unos pudorosos velos que apenas cubren en Andújar los cuerpecitos de los ángeles niños, por lo demás posiblemente posteriores. Por contra, composición, contrastes lumínicos, modelos... todos y cada uno de los detalles son absolutamente iguales. Procedente el madrileño de Sevilla, se le atribuyó a Pacheco o Roelas en los diversos Catálogos de la Academia (de 1818, 1819, 1821, 1824, 1829 y 1929) que indudablemente hubo de conocer Romero de Torres. De ahí pues esta atribución que ha prevalecido, llegándose incluso a hablar (que no a escribir más que en ese programa de fiestas antes aludido) de una ejecución del joven Velázquez.

En cuanto a la identificación con la Asunción viene dada por una mala interpretación iconográfica aplicada por el pueblo y recogida por Torres Laguna en su obra sobre Andújar publicada en 1956², que

vuelve a repetir la atribución, dada por él como segura ya, a Pacheco. Sin embargo no cabe duda de que se trata de una muy clara representación Trentina de la Inmaculada, según la visión apocalíptica de San Juan: ante los abismos, teniendo la luna a sus pies, coronada de estrellas, rodeada de ángeles y con los diversos símbolos a ella relativos (huerto, torre, árbol, fuente, espejo, dragón, etc.).

Estudiada la de Madrid por Pérez Sánchez³, confirma su procedencia sevillana, dando noticias de otros cuadros similares en el Museo y Catedral de Sevilla y en las Mercedarias de Sanlúcar de Barrameda; pero, siguiendo a Vos, atribuye con seguridad todos ellos a Giuseppe Cesari, el "Caballero de Arpino", tomando como base su identidad con obras ciertas de Cesari en Dresde y Montecasino.

A la luz de la igualdad entre el cuadro de Andújar y el referido del Museo de la Academia madrileña, hay pues que deshacer la errónea atribución a Pacheco y afirmarlo como obra del Caballero de Arpino, fechable en los últimos años del siglo XVI, datación que Pérez Sánchez da para el de Madrid.

El caso de Giuseppe Cesari (c. 1568, Arpino - 1640, Roma) es uno de los relativamente numerosos en la historia de artistas que en su día alcanzaron una gran y precoz fama que se fue apagando con el tiempo. Desde los 13 años en que trabaja en la decoración de un palacio en Piazza Navona, empieza a alcanzar gran celebridad, y dos años más tarde, en 1573, es invitado por Circignani a trabajar en las Logias de Gregorio XIII con Roncalli, que posiblemente influyera en su pintura. A partir de aquí los encargos a Cesari por parte de la nobleza civil y eclesiástica se suceden con rapidez. Hacia 1588 decora las bóvedas del coro y de la sacristía (1596) de la Cartuja de San Martino en Nápoles. En Roma trabaja a la par (1591-1593) en la capilla Contarelli de S. Luis de los Franceses ayudado por Caravaggio, su ayudante en estos momentos⁴. Otros muchos encargos eclesiásticos le seguirían: la capilla Paolina en Sta. María Maggiore de Roma (1609-1611) que decora con Guido Reni entre otros pin-

tores, los cartones para los mosaicos de la cúpula de San Pedro en Roma, la decoración de la sacristía Certosa de San Martino en Milán. Aparte de estas obras, la nobleza civil ofrecía otros muchos encargos al pintor, óleos en su mayoría, de temática mitológica y religiosa entre los que habríamos de incluir la obra que nos ocupa. Conocida era también su habilidad de dibujante y retratista que nos comenta Pacheco⁵, y que hizo que se extendieran sus diseños por toda Europa, entre otros motivos gracias a la primera edición ilustrada de la *Iconología* de Ripa (Roma, 1603), en la que casi todos los dibujos que aparecen son de originales suyos.

Inmerso desde luego en la élite cultural del Manierismo tardo romano, es nombrado Príncipe de la Academia de San Lucas en 1629, cuando su producción era ciertamente conservadora, cuando no retardataria, en comparación con otros pintores ya muertos como Caravaggio o los Carracci, que habían llevado la pintura por otros derroteros.

Este encumbramiento de Cesari nos lleva de la mano a otro aspecto en que el pintor fue interesante, y a propósito del cual siempre se le menciona aunque con cierta discreción. Me refiero al debate sobre la consideración de la Pintura y los pintores que se desarrolla en la España del XVII y que en Italia tenía más tradición (además de vuelos más altos y teóricos, justo es reconocerlo). El problema tiene una base fundamentalmente económica para los pintores españoles (el pago o no de alcábalas)⁶, no exenta desde luego de otras implicaciones ideológicas y sociales. A este respecto es pues muy interesante el hecho de que Cesari, desde el momento en que recibe el título de Caballero anejo al hábito de la Orden de Cristo, no sea conocido ya por su apellido, sino por su título de Caballero de Arpino. La casi segura exigencia de Cesari a este respecto le hace ser claro defensor y paladín de los pintores como ejercitantes de un arte liberal, pero a la vez da muestras de un orgullo personal, basado en su temprano éxito sin duda, que le hace cambiar de hábito cuando el papel había sido concedido a otros pintores y ya no le distinguía como él creía merecer. Es Pacheco quien comunica la noticia



Inmaculada. Iglesia de Santa María de Andújar.
Caballero de Arpino.

cuando a propósito de este tema de las honras y favores que reciben los pintores de Papas, Reyes y nobles, dice: "Atado a esto por relación de mi yerno desde año de 1632 que estando el cavallero Iosefino descontento de su abito por ser como los demas, lo mejoro con otro, que con una cadena de oro i una espada le envio el Rei de Francia: yo pienso que es de San Miguel" (F. 95).

De este párrafo se desprenden varias notas de interés además de la apuntada. Primero que Velázquez lo conocía (lo que es desde luego natural) y estaba al tanto de su vida en unos momentos en que Arpino ya no tiene nada nuevo que decir. En segundo lugar podría plantearnos la posibilidad de un viaje de Arpino a España, incógnita aún no despejada. Y por último que, aún en sus últimos años, gozaba del favor de la Corte francesa cuyo Rey apreciaba la obra del Caballero.

No es pues aventurado asegurar que G. Cesari gozó de amplia difusión y aprecio por toda Europa; y sin embargo, sus aportaciones a la pintura en realidad nunca fueron desorbitadas, aunque sí extensas. La historia de su obra parece ser la de un cierto miedo a aparecerse de un lenguaje elegantemente manierista, apreciado por la nobleza que le malcrió con el éxito temprano en exceso. Y sin embargo, hubo momentos, sobre todo en la década final del XVI, en que Arpino intuía en sus frescos una claridad de formas y volúmenes, una vitalidad y detalles realistas que le hacían aproximarse a los Carracci y a Caravaggio más que al puro manierismo.

Estos caracteres, con continuas referencias a Rafael y Miguel Angel (caso de la capilla Olgiate de San Práxedes por ejemplo), no llegaron a convertirse en total realidad, cosa que la crítica posterior nunca le perdonó. Llegó realmente a convertirse en un hábil repetidor de fórmulas ya vacías que podría haber encajado perfectamente en el Renacimiento a menudo, a no ser por ese recreamiento de que hace gala de los pintores antes aludidos. ¿No son miguelangelescos los fuertes, aunque agradables, cuerpos de los angelillos de la pintura que nos ocupa? ¿No hay reminiscencias de las suaves Madonnas del de Urbino en la Inmaculada? ¿Acaso esta composición totalmente

simétrica de la pintura no se desarrollaba ya a principios del XVI en las obras de Juan de Juanes del mismo tema? .

Esta repetición de imágenes de Arpino, evidente en el número de Inmaculadas a que antes hicimos referencia por ejemplo, no es de extrañar en un hombre que pinta de memoria, o sea, sin modelos del natural. Este modo de hacer alejándose de la naturaleza, en principio no tuvo para la crítica sentido peyorativo: muestra de ello es la carta que escribe sobre el tema el Marqués de Giustiniani: "Decimos que es el modo de pintar, como dicen, di maniera, o sea, que el pintor con mucha práctica en el dibujo y en colorear, realiza en pintura de su fantasía, sin ningún modelo, lo que tiene en la imaginación (...), modo en el que en nuestra época han pintado Barocci, Romanelli, Pasignano y Giuseppe d'Arpino (...), y de este modo muchos otros hicieron al óleo obras muy bellas y dignas de alabanza"⁷ .

Pero a Arpino en su larga vida le tocó vivir una época de cambio y unos posteriores teóricos que combatieron tanto esta falta de apoyo en el natural, el "dipingere di maniera", como el "naturalismo" caravaggiesco. Ambas escuelas artísticas son criticadas por Bellori con parecida intesidad⁸, aunque haciendo más hincapié en la gravedad del abandono del estudio de la naturaleza⁹, ya que reconoce a Caravaggio al menos la utilidad para la historia de la pintura de haber vuelto a poner de moda lo natural -aunque en exceso a su parecer-¹⁰ .

No otro hubiera sido el juicio de Pacheco y la crítica española de la época de haberlo emitido, pues Pacheco se atenía al natural "para todo, i si pudiesse tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no solo para las cabeças, desnudos, manos i pies, sino también para los paños i sedas, i todo lo demas seria lo mejor. Assi lo hazia Micael Angel Carvachi (...), assi lo haze Iusepe de Ribera (...). I mi yerno que sigue este camino"¹¹ .

En su época, y a pesar de su fama oficial, tuvo pues que competir

en el enjuiciamiento de la crítica especializada con Caravaggio y los Carracci, de lo que no salió muy bien parado. Tampoco en el nuestro el Caballero de Arpino ha corrido mejor suerte: poco polémico, poco atrevido, agarrado a su fama, no han corrido precisamente rios de tinta sobre él. A pesar de la Exposición que sobre él se hiciera en Roma en 1973, ni su obra ni su nombre se conocen en exceso, enjuiciándosele como un pintor mediocre, o más bien, reiterativo y hueco, sobre todo en su obra del siglo XVII.

Es significativa a este respecto la opinión que de él da Pérez Sánchez, y que puede resumir el estado de la cuestión: "Aunque en general hoy se desdeñan la mayor parte de sus creaciones, acusándolas de rezagado rafaélismo, amanerado dibujo y tonalidades agrias, es artista que, en sus aciertos, merece mayor consideración y tuvo evidente importancia como colaborador en la creación de ciertas formas iconográficas de la Contrarreforma, como, por ejemplo, la Inmaculada"¹².

Sin embargo, en la obra que comentamos, no hay agrios tonos, sino bellos y suaves rosas, azules, rojos y verdes opacos. Por cierto que, aun y cuando influyera sobre Pacheco y su círculo esta composición iconográfica de Arpino, las Inmaculadas de esta escuela siguen por lo común más las directrices que sobre ellas diera el sevillano¹³ que no toma de Arpino ni los colores simbólicos de la vestidura de la Virgen ni el tipo de media luna, aunque sí la disposición de los atributos marianos.

Otra aportación iconográfica directa de Arpino en España podría ser San Jerónimo, según el dibujo que de él se conserva en la Biblioteca Albertina de Viena¹⁴, y que conocieron El Greco y Borgianni, llevándolo al óleo. Por lo demás no son muchas las obras de Cesari en España. En el Catálogo de la Exposición de Pintura italiana del siglo XVII, conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del Museo del Prado, se da, además de la Inmaculada de la Academia antes citada, una Sagrada Familia con S. Juan (n.º 7). Anteriormente Pérez Sánchez mostraba unos Desposorios de Santa

Catalina que podía ser la pintura que de él se recogía en un Inventario de la época de Carlos IV publicado en 1934 por el Padre Zarco¹⁵, pero que al no ser incluida en esta Exposición del Prado podemos suponer no fuera la inventariada. Esta Inmaculada de Andújar viene pues a enriquecer la escasa obra conocida en España de este pintor que en Italia dominó una época.

NOTAS

1. Romero de Torres, E.: "Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén". Ms. 1913, núm. 452, págs. 223-224.
2. De Torres Laguna: "Historia de la ciudad de Andújar y de su Patrona la Virgen de la Cabeza". Libro II 'Andújar Cristiana'. Andújar, 1956. "Sobre el altar, en el centro de un retablo de piedra, hay un hermoso y artístico cuadro de la Asunción de la Virgen -a quien está dedicada la iglesia- pintada por Pacheco". Pág. 237.
3. Pérez Sánchez, A.E.: "Pintura italiana del siglo XVII". Madrid, 1970, pág. 40.
4. Bellori, G.P.: "Le vite de pittori, scultori et architetti moderni". Parte prima. Roma, 1672. "...fiche Michele dalla necessità contretto andó á servire il Cavalier Giuseppe d'Arpino, da cui fú applicato á dipinger fiori, e frutti si bene contrafatti, che da lui vennero á frequentarsi á quella maggior vaghezza, che tanto hoggi diletta". F. 202.
5. Pacheco, F.: "Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas". Sevilla, 1649. "...sin dibujo no se pueden conseguir (los retratos)". "Hizo también Retratos en dibujo el gran Leonardo de Vinchi, Federico Zucaro, Enrique Galzio, el Cavallero Iosefino" (nombre por el que Pacheco siempre le nombra) "y sobre todo el Paduano". Libro III, F. 436.
6. Sobre este particular es interesantísima la obra de J. Gallego: "El pintor de artesano a artista". Granada, 1976.
7. En Bottari: "Raccolta, VI", pág. 250; cit. por Panofsky: "Idea", pág. 94, nota 244.
8. Bellori: "Le vite, ., ". "In questa lunga agitazione, l'arte veniva combattuta da due contrari estremi; l'uno tutto foggetto al naturale, l'altro alla fantasía: gl'autori in Roma furono Michel Angelo da Caravaggio, e Gioseppe di Arpino; il primo copiava puramente li corpi, como appariscono á gli occhi, senza elettione, il

segundo non riguardava punto il naturale, seguitando la libert  del'instinto; il l'uno, e l'altro nel favore di chiarissima fama, era venuto al Mondo in ammiratione e in esempio". F. 20.

9. Bellori: "Le vite...". "...e gli Artefici, abbandonando lo studio della natura, vitiaono l'arte, con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla practica, e non all'imitatione". F. 2).
10. Bellori: "Le vite...". "Giovane senza dubbio il Caravaggio alla pittura venuto in tempo che non essendo molto in uso il naturale, si singevamno le figure di pratica, e di maniera, esodisfacevasi pi  al senso della vaghezza che della verit ". F. 212.
11. Pacheco, F.: "Arte...", libro tercero, F. 340.
12. Pérez Sánchez, A.E.: "Pintura italiana del siglo XVII", pág. 39.
13. Pacheco: "Arte...". "Esta pintura (como saben los doctos) es tomada de la Misteriosa Muger que vio San Iuan en el cielo con todas aquellas señales, I asi la pintura que sigo es la mas conforme a esta sagrada revelacion del Evangelista.

Ase de pintar (...) en la flor de su edad (...) hermosisima niña, lindos i graves ojos, nariz i boca perfetisima, i rosadas mexillas, los bellisimos cabellos tendidos de color de oro (...) Ase de pintar con tunica blanca, i manto azul; que asi aparecio esta Señora a doña Beatriz de Silva Portuguesa (...). Vestida del Sol, un sol ovado de ocre i blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas (...). Una corona Imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas. Debaxo de los pies la Luna (...) con l s puntas abaxo". Ff. 482-483.

Subrayo las no concordancias entre la imagen de la Inmaculada que pinta y preconiza Pacheco y las de Arpino.
14. Pérez Sánchez, A.E.: "Más sobre Borgianni y Nardi". A.E.A., 1965, págs. 105-115.
15. Pérez Sánchez, A.E.: "Algunos pintores italianos del siglo XVII en el Museo del Prado". A.E.A., 1962, págs. 51-61. "Otra, en tabla que contiene los desposorios de Santa Catalina, de vara escasa de alto y dos tercias de ancho, original del Caballero de Arpino, numero 173".