

UN CUADRO DE VICENTE MACIP ATRIBUIDO A LORENZO LOTTO

La notable Fundación de Samuel H. Kress tiene distribuidos, entre unos veinte museos y galerías norteamericanos, legados de importantes obras de arte. El propósito de esta Fundación es que no exista ciudad importante en el país sin un núcleo básico de obras artísticas que sirvan para formar y elevar la cultura estética del ciudadano estadounidense.

La Universidad de Arizona, sita en Tucson, es una de las afortunadas receptoras de la Fundación Kress (1): casi una treintena de pinturas, una escultura medieval francesa y un espléndido *cassone* florentino del siglo xv.

En cuanto al lote de pinturas, italianas —dominando totalmente—, francesas, alemanas, españolas (2) y flamencas, no hacemos mención detallada; no es éste nuestro cometido, pero sí nos interesamos por una de ellas, italiana concretamente (?).

Se trata de una de las obras últimas legadas al Museo de Tucson a través del legado Kress (3). El cuadro (4) representa, según la publicación del legado, *La consagración obispa de un santo desconocido*, y el estudio iconográfico y su atribución a Lorenzo Lotto fue hecha por William E. Suida.

La composición está dispuesta de la siguiente manera: En el centro, y sobre un estrado —cubierto por una alfombra y al que se asciende por dos escalones—, un trono renacentista, en el que se asienta el obispo electo.

El santo, con la cabeza ligeramente inclinada a su derecha y mirada al frente, está revestido de rica casulla, adornada con tiras y óvalos bordados (en ellos, representaciones de figuras sagradas: Cristo, San Pedro y San Pablo). Sobre su rodilla derecha, y sosteniéndolo con su mano correspondiente, el libro de los Evangelios. Sostiene con su mano izquierda el báculo que le es propio. El trono, de mármol —es decir, figurando—, podríamos describirlo así: Su pie, un panel —ornado ricamente de grutesco— terminado, en los extremos, en forma de ménsula. Los

apoyos de los brazos son dos esfinges —con la cabeza ladeada— de bulto completo. El respaldo está formado por una arquitectura con dos pilastras y un panel rehundido, que sostienen el arquitrabe. En los capiteles de las pilastras, cuyos fustes están decorados de grutesco, figuran una cara de mujer o jovencito y otra de anciano. Sobre el arquitrabe, cuyo friso es de mármol jaspeado, tres grupos de figuritas. En los extremos, respectivamente, una representación de la Caridad —a la izquierda del espectador— y otra de la Fe —a la derecha—. El grupo central es oscuro de simbolismo: Dos angelitos sostienen con su espalda un «tondo» —que también se apoya en un pequeño zócalo— en el que está representado un recipiente con fuego encendido; y sobre él, una corona (5). Para terminar con el trono, éste está cubierto —en la parte inferior del respaldo— por una cortina sujeta en sus extremos en aquél.

Continuando la descripción general del cuadro, diremos que sobre el estrado, y de pie, dos obispos, con sus rostros vueltos de perfil y tres cuartos, coronan con rica mitra al santo. Los obispos visten capa pluvial —en el capelo de uno de ellos, el anagrama IHS— y se cubren la cabeza con la mitra que les es propia.

Fuera del estrado, cinco eclesiásticos rodean la escena. Dos, delante y a los lados, en genuflexión; el de la izquierda del espectador sostiene un libro cerrado con su mano derecha y lo apoya en su rodilla correspondiente; el de la derecha lleva su mano izquierda al pecho. Ambos están de espaldas, pero algo ladeados hacia el espectador, de manera que presentan su rostro de perfil. Están tonsurados y van afeitados. Los otros tres, también a los lados, están de pie. En la izquierda sólo hay uno. Vuelve el rostro hacia adelante y sostiene un libro con las dos manos. Lleva barba y bigote. En la derecha hay dos, pero a uno de ellos sólo se le divisa parte del rostro y lleva barba; el otro, con la cabeza inclinada, lee en un libro que sostiene con las manos. Los cinco eclesiásticos van vestidos de sotana negra; encima, una especie de alba blanca; por último, sobre los hombros, una capelina negra. Los dos que están de pie,

(5) Este grupo está tal vez inspirado en el grupo semejante de *La Resurrección*, de Fra Bartolomeo della Porta, de la galería Pitti, de Florencia. Pintor florentino influido por el romanismo de Rafael y por la escuela veneciana (viajó a Venecia). Véase el párrafo al que corresponde la nota 10. Este grupo también puede relacionarse con el semejante de *La Virgen, el Niño y Santos*, de Correggio, del Museo de Dresde.

(1) *The Samuel H. Kress Collection at the University of Arizona*. Tucson (Arizona). Shandling Lithographing Company, 1957.

(2) Hasta el momento, oficialmente, existen dos pinturas: *La Visitación* del maestro de los Reyes Católicos —un pintor hispano-flamenco (?)—, tabla pintada hacia 1496 ó 97 y procedente de Valladolid. La otra es un Ribera, *Retrato imaginario del filósofo griego Arquímedes*, y está firmada (Jusepe de Ribera).

(3) El legado S. H. Kress se hizo, casi en su totalidad, en 1951. Esta pieza entró en 1956.

(4) Fue tabla, hoy día transferido a lienzo. Pintada al temple con óleo. Sus medidas son: 1'473 × 0'956 m.

y puede vérselos más de medio cuerpo, cubren su cabeza con un bonete también negro.

Para terminar esta descripción, también a los lados, y en su parte superior, hay dos fustes de columnas. Su parte inferior queda oculta por la presencia de los eclesiásticos; su superficie está decorada de grotesco con figuras de mascarones y cuernos de la abundancia.

Al hacer la identificación iconográfica, el crítico austríaco, sin decidirse totalmente, presenta dos probabilidades: la primera es *La consagración, como obispo de Lieja, de San Huberto* (6); pero como fue consagrado por el papa Sergio en Roma y éste no aparece, es por tanto improbable. La segunda es *La consagración de San Norberto* como abad (fue fundador de los canónigos regulares premostratenses) o como obispo de Magdeberg (año 1134). Apoya el crítico austríaco esta posibilidad, pero sin afirmarse, asegurando que los cinco clérigos del cuadro de Tucson llevan una vestimenta semejante a la de los premostratenses.

A decir verdad, existen otras posibilidades de identificación. Nosotros conocemos dos más: una, *La consagración de San Romualdo* (fundador de la rama de los benedictinos camaldulenses (7); otra, la verdadera, *La consagración de San Eloy*, de la que luego hablaremos.

En cuanto a la atribución del cuadro a Lorenzo Lotto, aunque algo comprensible, no es correcta.

Su comparación, por Suida, con la tabla principal del altar de Bérgamo nos aporta notables diferencias. En el retablo bergamasco existe un sentido del espacio y su utilización muy diferente del del cuadro de Tucson. En aquél, aunque la composición se halla inscrita en una arquitectura, es esta misma arquitectura la que sugiere la apertura espacial a todas las direcciones, incluso hacia arriba, a través del balcón circular en lugar de cúpula (sugerido indudablemente por el que pintó Mantegna en la *Camera degli Sposi*, en Mantua). En éste, el fondo oscuro, el agrupamiento de las figuras y el que las columnas estén a la misma altura del trono —no delante ni detrás—, cierran la composición y acortan la perspectiva.

Parece haber más relación entre ambas pinturas en lo que respecta a la iluminación. Aunque debido a la diferencia de arquitecturas la luz ambiental debe ser distinta, la comprensión del problema de la luz parece ser semejante —si bien la luz, algo difusa en

Lotto, más dramática en el cuadro de Tucson— y con marcada influencia veneciana en ambas.

Veamos ahora ciertos detalles. Los plegados de los paños —en el cuadro del museo norteamericano— tienden a caer con gran pesadez, sugiriendo —junto con el color— la calidad y materialidad de las telas. En Lotto es diferente. En la tabla de Bérgamo y en las otras suyas, aunque también aparezca cierto sentido de gravedad en las telas, siempre hay una dinámica que las mueve y aligera. Lotto es un protobarroco.

El autor de la *Consagración de un santo obispo* está en ciertos aspectos influido aún por lo medieval (adviértase la composición piramidal inscrita en otra formada por dos triángulos unidos por la base, terminando por arriba en media circunferencia).

Difícilmente encontraremos en cualquier obra de Lorenzo Lotto fisonomías semejantes. Por más que se las quiera comparar con el retrato de monje del Museo de Treviso, aunque sólo sea por estilo o técnica, la relación es muy lejana. Recapitulemos. Si rechazamos la atribución a Lorenzo Lotto por sus diferencias en composición, fisonomías, dinámica y espíritu más progresivo, ¿a quién atribuimos el cuadro del Museo de Tucson?

No tenemos ninguna duda al respecto: al pintor valenciano Vicente Juan Macip, padre de su homónimo también llamado Juan de Juanes.

Nace el pintor valentino, aproximadamente, entre 1480 y 1490 (8); muere en Valencia, probablemente en 1550 (9). Estuvo en Italia, como lo demuestra su conocimiento del *Cristo llevando la cruz* o *Pasmo de Sicilia*, de Julio Romano, y algunas obras de Sebastián del Piombo (a las que en otra ocasión nos referiremos). Esta doble influencia romanista y veneciana explica sus coincidencias con la etapa postromana de Lorenzo Lotto (10).

Utiliza el pintor valenciano una estructura semejante —salvando las diferencias necesarias— en el *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia, donde los dos triángulos unidos por su base se hallan inscritos en dos circunferencias secantes. Por lo demás, en ese mismo cuadro encontramos detalles no poco interesantes: perfiles y fisonomías, manos y plegados de telas semejantes a los del cuadro de Tucson; y, por si fuera poco, la presencia del venerable Juan

(8) En el año 1513, Vicente Macip paga impuesto de taller de pintura, lo cual supone que debió nacer veinte o veinticinco años antes.

(9) El 10 de octubre de ese año se publica el testamento otorgado el 27 de diciembre de 1545 («en edat de senectut», setenta años) ante el notario Joan Guimerá. Publicado por el BARÓN DE ALCAHALÍ, en *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, pp. 155 y ss., Valencia, 1903.

(10) Especialmente *El entierro de Cristo* (1512), de Jesi, y el retablo de *La Transfiguración* (1513), de Recanatí (algunas piezas, en la Pinacoteca de Brera, de Milán, y en el Museo de Leningrado). Véase *Tutta la pittura de Lorenzo Lotto*, de PIERO BIANCONI. Milano. Rizzoli, editore, 1955. (Véase la nota 5.)

(6) Sugiere se vea la representación hecha por Jacob Cornelisz, de Amsterdam, en el Museo Provincial de Bonn (préstamo del Museo de Berlín, inventario n.º 604).

(7) Tal como la representa Colyn de Coter en la tabla que fue de la colección Chatsworth, de los duques de Devonshire, y que fue vendida en Londres por la casa Christie, Manson and Woods, el 27 de junio de 1958. Fue reproducida, entre otras revistas, por *Sele-Arte*, n.º 36, año 1958. Ejemplar semejante, copia o réplica de inferior calidad, en la Galería Nacional de Irlanda (n.º 1.380).



Vicente Macip: «Consagración de San Eloy». Museo de Tucson, Arizona

Bautista Agnesio con el mismo traje —de canónigo regular de la catedral de Valencia— que el de los cuatro eclesiásticos antes mencionados.

Conviene mencionar que la tabla catedralicia parece datar de 1535 (11).

Las mismas manos sosteniendo la mitra episcopal

(11) Paga el Cabildo de la catedral de Valencia, en esa fecha, a «dos pedrapiquers per foradar damunt la pila de batejar pera posar lo retaule de mre. batiste». M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Los grandes maestros del Renacimiento*, p. 114. Valencia, 1924.

del cuadro de Tucson son reproducidas —invertida su colocación— en las que coronan a la *Inmaculada* del Banco Urquijo de Madrid.

Una ambientación lumínica de interior semejante encontraremos en *La cena* del Museo Provincial de Valencia, aunque hay que advertir ciertas diferencias debidas a ser realización posterior, carácter distinto de la escena, etc.

Por último, existen dos pruebas, conectadas entre sí, que inclinan definitivamente la balanza en pro de la paternidad del pintor valenciano: es la primera un documento de 19 de abril de 1536 —por esto era



Francisco Ribalta (copiando a V. Macip): «Consagración de San Eloy». Iglesia de San Martín, de Valencia.

interesante mencionar la fecha del *Bautismo de Cristo*— en el que se paga a «Ioan Macip» parte del precio del retablo de los plateros dedicado a San Eloy (¡ Al fin !, la identificación del santo, sólo interpretada por el documento) (12 y 13). La segunda prueba es la tabla pintada por Francisco Ribalta (14)

(12) Inscrito este documento en el apéndice documental de la tesis de doña Olimpia Arocena de Alvarez, presentada en 1949, pero ya terminada en 1935. Publicado como inédito por FRANCISCO RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA, en *Los retablos de la capilla del Gremio de Plateros de Valencia*, «Saitabi», n.º 14, 1944.

(13) Para iconografía de *La consagración de San Eloy*, véase la predela o banco de retablo de anónimo español de principios del siglo XVI, en el Museo Nazionale de Cagliari. Reproducido por CH. R. POSE, t. XII (2), p. 471.

(14) Procede —junto con su compañera existente— de la iglesia de Santa Catalina, donde se localizaba la capilla del Gremio. Hoy día están en la capilla de la Comunión de la iglesia de San Martín. Fueron espléndidamente restauradas en 1961 por don Ernesto Campos.

copiando el cuadro de Tucson, y un documento (15) en el que se acredita que lo hacía según el modelo pintado por Juan Macip.

Fijémonos, ante todo, en el documento últimamente reseñado. En el año 1607 el Gremio de Plateros encarga a Francisco Ribalta que copie el retablo pintado anteriormente (1536) por Juan Macip y que había perecido, casi en su totalidad, por un incendio.

Del retablo primitivo sólo quedaron en buen estado las siguientes tablas: *La Santa Cena*, *Cristo llevando la cruz*, *La consagración de San Eloy* y *San Pedro* (éste, del guardapolvo) (16). Estas tablas pasaron a disposición del Gremio, que las llevó a su sede.

El retablo de Ribalta fue deshecho en 1751 —entonces se construyó otro— y vendidas sus tablas a particulares, excepto dos que son las existentes en la iglesia de San Martín. Posiblemente en aquel momento se vendieron también las tablas conservadas del retablo anterior. Orellana (17) dice que se vendieron al marqués de Jura Real tres tablas: *San Eloy*, *La oración en el huerto* y una *Cena*. Por lo que se le vendieron dos copias de Ribalta y el original de Macip de San Eloy, ya que la tabla de la iglesia de San Martín es —por comparación— obra de Ribalta.

Conviene advertir que en el documento de 1536 se llama al pintor Juan Macip, y que en el documento de 1607 se pide a Ribalta que copie el retablo de «Juanes» (alias de Juan Vicente Macip). Pero toda pretensión de creer el retablo de 1536 como obra de Juanes y no de su padre debe ser rechazada de plano. He aquí las razones:

Primero, aunque Macip padre siempre aparece en los documentos como «Vicente Macip», hay uno de 7 de mayo de 1522 (18) en el que aparece como «Juan Macip».

Segundo, estilísticamente es obra indudable del padre (que trabajó hasta 1545, en que enferma de gravedad) y no del hijo, pues cuando éste —en su época juvenil— imita el estilo de su padre es muy diferente

(15) Publicado por F. RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA. (Véase la nota 12.)

(16) Las otras eran: *San Eloy entregando una silla de oro al rey de Francia*, *San Eloy trabajando de platero y dando limosna a los pobres*, *Historia de la madre de San Eloy con el rey de Francia* y *Caballeros con sus caballos, Cristo crucificado, con María y San Juan, Nuestra Señora con Jesús en los brazos y ángeles alrededor* y *La oración del huerto*.

(17) ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, p. 121. Edición preparada por don Xavier de Salas. Valencia. Publicado por el Excmo. Ayuntamiento, 1967 (2.ª ed.).

(18) Dora la corona de la Virgen de la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia. Publicado por J. SANCHIS SIVERA en *Pintores medievales en Valencia*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1930-31, p. 107. En ese mismo año, pero en 27 de junio, Vicente Macip dora las coronas de la Virgen y Jesús; doraba la peana de la Virgen del retablo mayor (en otra fecha, pero en el mismo año); y en 1524, también en la catedral, dora el sagrario nuevo. Estos documentos, publicados también por J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 106 y 107.

(retablo de Fuente la Higuera —entre 1547 y 1550—, retablos de la Pasión y los dos del Gremio de los Plateros —hasta 1554— de la iglesia de San Nicolás de Valencia).

Tercero, en 1607 —cincuenta y siete años después de la muerte de Vicente Macip—, la superior fama de Juanes y la semejanza estilística con su padre pudo hacer olvidar la existencia de aquél. De aquí la confusión de personalidades en el documento, tanto más si el de 1536 ayudaba a ello.

Y cuarto, en 1536 Juanes tenía sólo trece años [nacido, según el documento de fallecimiento visto por Orellana, en 1523 (19)] y no pudo realizar el retablo. Quienes afirman que nació antes desconocían la existencia de su padre, y como se sabía documentalmente la existencia de pinturas realizadas por un Macip, de esta manera lo justificaban.

Una vez demostrada —creemos que cumplidamente— la paternidad de Vicente Macip del cuadro de Tucson, queremos señalar ciertas particularidades entre éste y las tablas de Ribalta.

Suida dice que el rostro del clérigo vuelto al frente es —tal vez— el del donante del cuadro. Sabemos que quien encargó el retablo fue el Gremio de los Plateros y no una persona, por lo que no es posible fuera ninguno de los componentes de aquél (difícilmente se justificaría la presencia de un agremiado y no del resto). Por nuestra parte nos atrevemos a sugerir sea el autorretrato de Vicente Macip. No podemos probarlo a favor, pero menos en contra (20). La fisonomía del supuesto autorretrato y la de San Eloy están algo cambiadas en la tabla de Valencia. En ésta, como en su compañera, ha sido aumentado el contraste lumínico, consecuencia del estilo más avanzado y la nueva orientación de Francisco Ribalta. Dando así una difícil —distinta— interpretación a un encargo de copia estricta.

Por último, presentaremos la otra tabla de Ribalta —copiando a Macip— y que representa a *San Eloy entregando al rey de Francia Dagoberto un trono o silla*. El rey —con cuello alto, mangas abultadas (21) y capa sobre el hombro derecho— está

(19) ANTONIO PONZ, *Viaje de España*, t. IV, carta II, nota I del capítulo 26. Edición de Casto María del Rivero, p. 329. Madrid, Ed. Aguilar, 1947.

(20) No olvidemos el autorretrato de Juanes, en condiciones semejantes, en *El entierro de San Esteban* del Museo del Prado, de Madrid. Conviene que anotemos las diferencias en ambos semblantes, que imposibilita la identificación en una sola persona. Entre los rasgos a destacar citemos la vivacidad de la expresión del retrato de Tucson y la blandura o apatía del del Museo del Prado; características ambas que resumen estupendamente, a grandes rasgos, el estilo de pintura de los dos pintores.

(21) Compárese el traje del rey con el de Santa Isabel de *La Visitación*, de Vicente Macip, del Museo del Prado, de Madrid. También el San Joaquín y el anciano cortesano de la tabla de Valencia.



Francisco Ribalta (copiando a V. Macip): «San Eloy entregando un trono al rey de Francia».

sentado tras una mesa cubierta de terciopelo. Ante él, San Eloy, de pie, entrega el sillón de rica orfebrería hecho por él. Detrás, cortesanos viejos y jóvenes comentan, admirados, el precioso trabajo. Al fondo, una puerta con marco de piedra, sobremon-tado por un niño que sostiene un escudo casi invisible.

No es necesario extenderse en explicar la importancia de la copia de Ribalta, que nos muestra bastante fielmente un original perdido de Vicente Macip. Aumenta, junto con su compañera —es decir, a través de ella, la tabla de Tucson—, el conocimiento de la obra pictórica del notable pintor valenciano, que durante siglos sufrió el olvido en provecho de la abultada fama de su hijo Juan de Juanes.

CARLOS SOLER d'HYVER