

## CUADROS DEL BARROCO ITALIANO EN EL MUSEO DE VALENCIA

Una de las afortunadas reformas que se vienen realizando en el Museo de Valencia por iniciativa de su director, ha rescatado de los almacenes un conjunto interesante de pinturas del barroco italiano que merece la pena examinar con alguna detención.

Huérfanas de atribución casi siempre (pues la pintura italiano del XVII ha sido un poco la cenicienta de los estudios histórico-artísticos hasta el recientísimo interés general aún no bien conocido ni compartido en España), apenas pueden aducirse como anterior bibliografía las referencias de Tormo, casi nunca concretas y a veces erróneas, aunque siempre excepcionales para el estado del conocimiento de estas cuestiones en la época en que él escribía.

Los inventarios antiguos de la Academia y los viejos catálogos, resuelven la cuestión con el cómodo recurso de la «escuela italiana» y nada puede tampoco precisarse sobre las procedencias, salvo que buena parte de ellas pertenecen a los fondos propios de la Academia de San Carlos, anteriores a la desamortización y a la subsiguiente creación del Museo.

Todo intento clasificador ha de centrarse, pues, en la sola evidencia estilística, que en obras no de primer orden deja siempre un amplísimo margen de imprecisión aproximativa.

Especialmente interesante, entre el conjunto de obras expuestas ahora en el Museo, es un lote de cuadros indudablemente genoveses. Tres de ellos de dimensiones notablemente semejantes (1,46 × 1,95 aprox.), de temas mitológicos y bíblicos, corresponden muy bien a la moda palaciega de emparejar temas dispares y procederán quizás de alguna casa aristocrática. El cuarto, un hermoso Calvario, tendrá otra procedencia, pero se emparenta muy estrechamente en estilo con los dos anteriores.

En el panorama del barroco italiano, los genoveses representan el máximo de contacto con los pintores flamencos. Rubens y Van Dyck pasan por Génova y dejan allí obra muy importante. El primero, los altares de la iglesia jesuita de San Ambrosio, uno en 1608 y otro en 1619. El segundo, hace una larga estancia en los años 1622 y 1623, convirtiéndose en el retratista del patriciado y haciendo una amplia escuela de imitadores y devotos y modificando con su refinada elegancia y su colorido rico y sensual el naturalismo un tanto pobre de los primeros genoveses.

Los cuadros del Museo de Valencia muestran con evidencia la huella vandickiana en la pintura ligur. El que parece de estilo más antiguo, fechable con posterioridad a 1630, es el «Festín de Baltasar». Podría pensarse en Domenico Fiasella (1589-1669) que junta en su estilo casi todos los elementos visibles aquí, desde recuerdos manieristas (la silueta de Daniel, la minucia de los accesorios metálicos) hasta el énfasis barroco, casi rubensiano, de las figuras de ancianos y el eco van-

dikiano de las mujeres. La figura del esclavo inclinado a la derecha repite, con variantes, el de un cuadro seguro de Fiasella, las «Bodas de Caná», expuesto en Génova en 1956 (1).

De atribución más segura son los otros dos cuadros genoveses, un «Rapto de las Sabinas» y una «Fragua de Vulcano», obras ambas de Valerio Castello, la figura más movida del centro del siglo, muerto en plena juventud (1624-1659). Discípulo de Fiasella, completa su educación estudiando a Correggio en Parma, y sobre todo en la devoción, fervientísima, a Van Dyck, afín a él en espíritu de refinada elegancia



Domenico Fiasella. «Festín de Baltasar»

y contenida sensualidad. La atribución del «Rapto de las Sabinas», ya la hizo Tormo (2) correctamente recordando sin duda la composición de idéntico asunto, más compleja, que se conserva en los Uffizzi, o la otra enorme, destruida en 1943 en el bombardeo del Palazzo Rosso genovés. En todas tres se repiten idénticos motivos y tipos y las tres se resuelven en una misma técnica ligera y jugosa con el color en finos filamentos. La Venus en la «Fragua de Vulcano», compañera en dimensiones y estilo, fue sin embargo aproximada por Tormo a artistas tan dispares como Nu-

(1) «Mostra d'Opere d'Arte restaurate», Génova, 1956, pág. 12.

(2) «Valencia. Los Museos», t. I, pág. 31. Sobre Valerio Castello hay varios artículos importantes: el de Delogu, en *Emporium*, 1962, pág. 351; el de M. Labó, también en *Emporium*, 1942, pág. 121; y el de Bianca Riccio en *Comentari*, 1957, pág. 39.

volone, un milanés con algo de Van Dyck también, y Vaccaro, el napolitano tan conocido. Ciertamente que el mal estado de conservación no permite una fácil lectura del cuadro, pero la fuerza flamenca de los herreros, la gracia corregiesca de los amorcillos y el modelo de Venus, que es idéntica a la Virgen con el Niño, de Castello, en el Palazzo Rosso de Génova, no me dejan dudar de la atribución al genovés, dentro de cuya carrera habrá que situar esta pareja de cuadros en fecha no muy avanzada, en torno a 1650.



Valerio Castello. «Rapto de las sabinas»

El Calvario, genovés también, que anduvo atribuido a Van Dyck y para el cual Tormo pensó en Philippe de Champaigne (3), de modo inaceptable hoy, también podría situarse en la órbita de Castello; la Magdalena es modelo muy próximo a sus mujeres más repetidas, pero el de San Juan parece recordar mejor a modelos de los hermanos Ferrari. Es cuadro también muy dañado de antiguo, pero muy representativo del mundo genovés a la mitad del siglo.

También la pintura napolitana se halla representada en el Museo. Aparte las obras originales o copias de Ribera, valenciano de nacimiento, pero padre de un buen sector de pintura napolitana, unas cuantas piezas de interés hay que agregar. La pri-

(3) «Valencia. Los Museos», I, pág. 41.

mera, el «Extasis de Santa Teresa» (4), de Vaccaro, firmado con el habitual monograma y obra bien característica del estilo de este pintor que representa muy bien la inflexión del arte naturalista napolitano al contacto con los modelos del academicismo boloñés a lo Reni-Domenichino, y del caravaggismo particular de Artemisa Gentileschi. Los bellos ángeles de esta composición, muy próxima a la Santa Rosalía del Museo del Prado, derivan de Reni evidentemente. Lástima que lo sucio del cuadro, oscurecido por viejos barnices oxidados, no permita apreciar las calidades de colorista que Vaccaro muestra en sus aciertos.



Valerio Castello. «Venus en la fragua de Vulcano»

Napolitanas también son dos obras enigmáticas largo tiempo expuestas sin que hubiesen sido nunca estudiadas debidamente. Dos bodegones de mariscos, muy en la órbita de Giuseppe Recco, mostraban una vieja cartela donde se leía *Lorh*, apellido que, como señalaba Tormo, sería de artista totalmente desconocido. La confusión se debe a una mala lectura de la firma, pues ambos bodegones se hallan firmados por Onofrio Loth, bodegonista conocido por el texto biográfico de De Dominicci (5), pe-

(4) Tormo la cita en la ob. cit. en la pág. 30, indicando que procede del convento de las Magdalenas. Sobre Vaccaro hay una monografía, mediocre, pero de cierta utilidad: Anna Maria Conmodo Izzo, «Andrea Vaccaro», Nápoles, 1951.

(5) Tormo, «Valencia. Los Museos», págs. 37 y 158. Dice ser tres los bodegones de *Lorh*. Sólo conozco dos. La biografía de Onofrio Loth está en De Dominicci: «Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani...», Nápoles, 1742-43. Tomo III, págs. 299-300.

ro sin obra identificada aún. Vienen pues estos bodegones del Museo de Valencia a dar la clave para resolver problemas de atribución en la esfera, tan imprecisa, de los bodegonistas napolitanos. Nacido en 1640 y muerto en 1717, Onofrio Loth, de familia alemana seguramente y estudioso también de las letras y las leyes, se educó con Ruoppolo y Recco especializándose en los bodegones de mariscos, adornados a veces con paisajes de otra mano. Estos dos que el Museo conserva valen como tes-



Andrea Vaccaro. «Extasis de Santa Teresa»

timonio de su maestría y de su notable riqueza colorística, de rojos densos y pardos matizados.

Napolitano puede ser también el Niño tendido sobre pajas, fragmento recortado de un cuadro mayor, seguramente una Adoración de los pastores, que entró en el Museo con el legado Martínez Blanch en 1835 atribuido a la «escuela de Correg-



Onofrio Loth. «Bodegón de mariscos»



Onofrio Loth. «Bodegón de mariscos»

gio» y que Tormo asignó (6), con interrogante, a Giovanni Battista Crespi, el Cerrano, que hoy conocemos muy bien, sin que sea posible aceptar la atribución. Parece, repito, cosa napolitana con fuerte influencia veneciana bassanesca. Lo suelto de su

---

(6) *Arch. Art. Val.*, 1920, pág. 49. Tormo, ob. cit., pág. 30.

técnica, la dominante pardo-dorada en el color y ciertas incorrecciones de dibujo, podrían hacer pensar en Luca Giordano, nombre que algunas veces se ha pronunciado ante él, y que sugiero con todas las reservas que hay que tener frente a toda atribución nueva a un artista tan mal estudiado aún en sus años españoles y que poseía además un tan mimético talento.



Luca Giordano. «Niño dormido»

Obra interesante también, pero de una órbita artística bien diferente, es la Santa Isabel de Hungría en el milagro de las flores, dada al Guercino por Tormo (7) también con interrogante. Es desde luego boloñesa, pero posterior a la muerte de Guercino, aunque algún tipo acuse todavía su recuerdo. La técnica, muy deshecha, acusa fecha muy tardía. Podría pensarse, entre los artistas boloñeses, en Lorenzo Passinelli o en Giovanni Antonio Burrini, cuyas obras en torno a 1670-90 presentan técnica y modelos semejantes. En cuanto a la Santa presentada, al ser el cuadro obra italiana, no cabe pensar en Santa Casilda, Santa exclusivamente española, desconocida en Italia.

Boloñesa también es la cabeza de Santo, ingresada en el legado Villalba Barceló como obra de Reni (8). La atribución, demasiado generosa, no se sostiene, pero apun-

(7) Ob. cit., pág. 31. Para los artistas boloñeses de fin de siglo con los que se enlaza, véase el catálogo de la Mostra «Maestri del Seicento emiliano», Bolonia, 1959.

(8) Garin, «Catálogo-Guía», 1955, pág. 243, ya advierte lo improbable de la atribución a Reni.

ta ciertamente a su seguro origen bolonés. Entre todos los artistas con los cuales puede referirse es con Giacomo Cavedone, con quien tiene relaciones más estrechas, hasta el punto de poderse aceptar provisionalmente una atribución a este maestro, que formado con los Carracci, vuelve muy pronto los ojos a Venecia y se adueña de una técnica suelta y de un jugoso colorido ticianesco, que se manifiesta con evidencia en su *Virgen con San Aló*, de la Pinacoteca de Bolonia. Esta cabeza de santo en oración, no está lejos de la cabeza de aquel Santo, obra de 1614.



Arte holoñés, de fines del siglo xvii. «Santa Isabel de Hungría»

De los artistas toscanos que en pleno barroco aún mantienen viva una cierta tradición de dibujo, fundiéndola con novedades de color y movimiento aprendidas en Venecia, también hay en el Museo un ejemplar de calidad no sobresaliente, pero suficiente para representar el estilo. Una «Judit» que Tormo creía veneciana (9) «de tiempos de Palma el Joven» se asigna evidentemente a este momento del «manierismo reformado» al decir de Longhi, cuyos representantes más notables son Ludovico Cardi, el Cígoli (1559-1613) y Gregorio Pagani (1558-1605). A ninguno de

(9) Ob. cit., pág. 53. Para los artistas toscanos de fin de siglo, véase el Catálogo de la «Mostra del Cigoli e suo ambiente», San Miniato, 1959.

ellos puede asignarse con seguridad este lienzo, donde coexisten una composición aún manierista, con la figura central «serpentinata», y un gusto bien toscano por el menudo pormenor de telas y joyas tratadas con un dibujismo seco y arcaizante, con un cierto avance tenebrista en la figura del segundo término tratada con luz de candelá. El color, tímidamente busca enriquecerse con tonos venecianos, pero se advierte con claridad una aspereza sucia e inhábil que lo distancia de la laguna.



Rutilio Manetti. «Lot y sus hijas»

Una obra de mucho mayor interés es el «Lot y sus hijas», obra tenebrista caravaggiesca, de grandotas figuras de una cierta rudeza, que pensé algún tiempo pudiera ser del alemán Sandrart, formado en el caravaggismo romano. Una feliz casualidad me ha hecho conocer un grabado que reproduce la composición dando la indicación del autor: Rutilio Manetti, el tenebrista sienés que en Roma, entre 1615- y 1620, convive con la primera generación de caravagistas, en especial con los imitadores nórdicos del maestro, creando un estilo personal de cierta rudeza y provincialidad, con un gusto por los colores enteros. El grabado de B. Campitelli, contemporáneo del pintor, no deja lugar a dudas (10).

(10) El grabado de Campitelli lo cataloga Bartsch («Le peintre graveur», Viena, 1803-1821) en el tomo XX, 153, 1. Sobre Manetti, hay un libro, algo anticuado, de Cesare Brandi: «Rutilio Manetti», Florencia, 1932.

De obras propiamente venecianas tan sólo dos pueden señalarse. Una copia de taller, de calidad un tanto seca, de la «Adoración de los Pastores» de Francisco Basano, conocida por tantos ejemplares, y un hermoso David con la cabeza de Goliat, obra problemática en extremo. Tormo (11) la daba a Ballestra, veronés de comienzos del XVIII, y un detallado examen señala desde luego afinidades con el mundo veneciano pretiepolesco. Pero a la vez el tono rojizo de la preparación y algún mo-



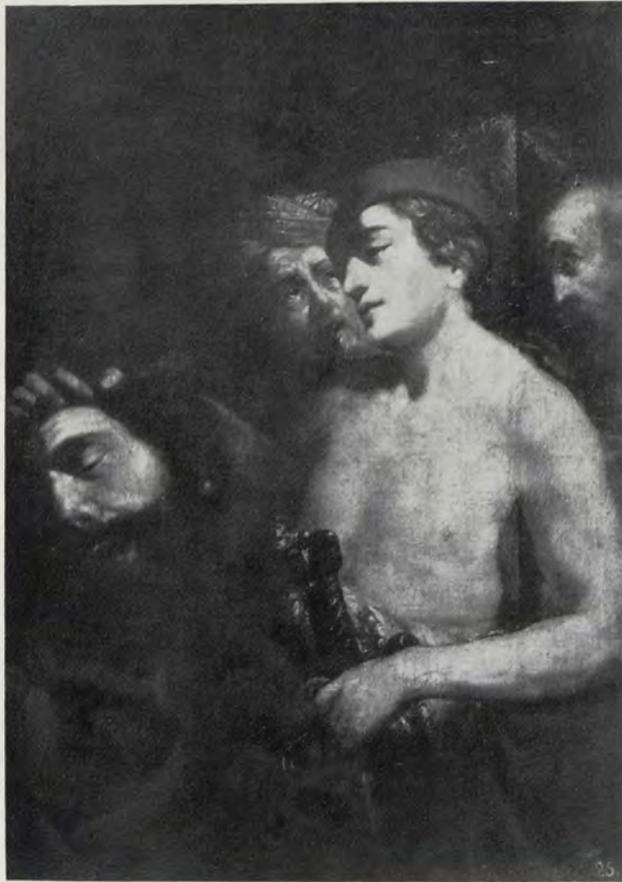
Bernardo Capitelli, Grabado de «Las hijas de Lot» de Manetti

delo de las figuras de los ancianos señalarían hacia la tradición genovesa de pleno XVII, mientras que la figura central, con su tocado de plumas, es, como advertía Tormo, eco tardío del de Reni en el Louvre, cuyo sensual abandono comparte. Todos estos elementos confluyen en una figura poco conocida que hubo de ser influyente en la Venecia de fines del XVII y comienzos del XVIII: Gregorio Lazzarini (1655-1730). Discípulo de un genovés, Francesco Rossa, mantuvo siempre recuerdos del mundo flamenquizante, superponiendo luego un interés por el tardío estilo emiliano de Cignani o Franceschini, remotamente renianos. Entre sus discípulos se cuentan el mismo Tiepolo y Gaspere Diziani.

(11) Ob. cit., pág. 31. Para la pintura veneciano de este momento, el Catálogo de la «Mostra del Seicento a Venezia», Venecia, 1959.

En conjunto, y con la exposición de todas estas obras, desconocidas totalmente, al público y a los investigadores, el Museo de Valencia se enriquece en una dirección inesperada. Una exploración atenta de los almacenes puede que aún depare sorpresas en este campo del barroco italiano tan desconocido y tan importante como estímulo para el resto del barroco europeo.

*Alfonso E. Pérez Sánchez*



Gregorio Lazzarini. «David»