

VARIA

UNA NATIVIDAD ATRIBUIDA A JACOB DE BACKER Y RESTITUIDA A VICENTE SELLAER

De Vicente Sellaer tuvimos ocasión de incorporar a su catálogo varias obras, localizadas en España, con atribuciones equívocas¹. La Natividad objeto de nuestra atención [Fig. 1], hoy en colección privada española, figuró en el comercio internacional con atribución a Jacob de Backer². Es obra de estimable tamaño, considerando la naturaleza de su soporte en tabla (T.108 x 90,5 cm), y de calidad. Jacob de Backer (Amberes, c. 155- c. 1585) es pintor romanista de fines del siglo XVI de la escuela de Amberes, más inclinado a la alegoría y la mitología que a la temática devota; pero esta no le es extraña. Pienso que la morfología de los rostros y la factura sólida, lisa y esmaltada prestaron a confusión. Hoy reconocemos el estilo de Vicente Sellaer, un contemporáneo suyo que corre distintos derroteros, pues está ubicado en la escuela de Malinas, constando en los registros de la ciudad desde 1538 a 1544³. Quizá se trate de Vincent Gelderman, que cita

¹ Díaz Padrón, M., "Nuevas Pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas", *Archivo español de Arte*, 54, 1981, pp. 364-369.

² Sotheby's, 22-IV-2004, lote 16.

³ No cuenta con una monografía completa de su personalidad y obra. Esta tabla viene a engrosar el lote de pinturas con atribuciones erróneas hasta el estudio más reciente de las mismas. (M. Díaz Padrón, "Nuevas Pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla", *Archivo español de Arte*, 54, 1981, pp. 364-369). El nombre del pintor aparece en el mecenazgo de Felipe II [Justi, K., *Miscellaneen sus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, 1908, II, p. 24]. Preceden los estudios de P. Wescher, K. Steinbart, Vincent Sellaer, in *Münchener Jb. Der bildende Kunst*, 4, 1927, p. 356; P. Bautier, Vincent Sellaer, peintre romanisant malinois, in *Rev. B.A.H.A.*, 7, 1937, p.337; F. Horb, Zu Vincent Sellaers Eklektizismus, *Antikvariskt Arkiv*, 7, 1956; G.J. Hoogewerff, Vincent Sellaer en zijn verblijf te Brescia, *Annuaire M.R.B.A.B.*, 3, 1940-1941, p. 17; Vincent Sellaer. Een bijdrage tot kennis van zijn kunst, *Misc. Prof. D. Roggen*, Anvers, 1957, p. 137;

Van Mander⁴. Es conocida su estancia en Brescia, al norte de Italia, donde debió formarse, a juzgar por su estilo. No es difícil reconocer a primera vista sus vínculos con Leonardo, y otros italianos como Andrea del Sarto y Giampetrino y, entre los nórdicos, con J. Van Cleve, William Key y Frans Floris.

Los modelos de los niños, tan típicos y personales en su producción, son muy favorables para la catalogación propuesta a Vicente Sellaer. Los encontramos repetidos en la casi totalidad de sus pinturas: de gran tamaño y amplia morfología, blandas carnaciones y frentes amplias con entradas pronunciadas, nariz redonda y rostros sonrientes. De hecho, se convierten en protagonistas de composiciones mitológicas o devotas por igual, como es palpable en la tabla que ahora le restituimos. Estos modelos son siempre una señal de identidad en la escasa obra conocida de este interesante pintor, pues muchas de sus obras perecieron a manos de los iconoclastas en Malinas. En todas las conservadas se reconoce una notable calidad pictórica, como ve Karl T. Johns⁵. Los modelos de los ángeles niños y mancebos, los encontramos repetidos en la tabla de la colección Hafield; el mismo rostro de la Virgen en la Leda de colección privada en Cremona y la Virgen con Niño, San Juanito y Ángeles del convento de Santa Trinidad en Madrid y la Caridad del Museo de Bruselas (nº 1033).

La Virgen con la mirada baja y recogimiento interior recuerda al Divino Morales en España. Este ensimismamiento espiritual, que comparte en los asuntos mitológicos, es típico en sus modelos femeninos. Pocas Vírgenes miran al espectador y pocos cambian la morfología de su serena belleza. Igual óvalo y amplitud de frente repite en los rostros de algunas de las madres que acompañan a los niños en *Dejad que los niños se acerquen a mi* de la Pinacoteca de Munich. Lo mismo en la pintura citada del Convento de la Santa Trinidad, y en *Antíope, Júpiter y los gemelos Amphion y Zethus* del Museo del Louvre⁶, en *Judith y Holofernes* del Museo de Berna y en la *Familia de la Virgen* del Museo de Copenhague, y la *Virgen y el Niño* de la Galería Christie's⁷. Este modelo de belleza exquisita es inconfundible, inmerso en el idealismo de Italia y sin renunciar al realismo consubstancial nórdico. El rostro del anciano San José está repetido en uno de los adustos apóstoles de la tabla de Munich citada y como *Holofernes* de la antigua colección del Barón Joly expuesta en *Le Siècle de Brueghel*⁸. Exagera las entradas en la frente en los rostros de los hombres, haciendo crecer el cabello en ángulo acusado. Este modelo recuerda a los ancianos vigorosos de Miguel Ángel, como el Moisés. La forma de plegar las telas con amplitud entre las piernas y la cintura recuerdan fórmulas del Maestro del Hijo Pródigo, como se ha considerado en la crítica más reciente, pero el modelado es más sobrio, al prescindir de detalles ornamentales muy frecuentes en sus contemporáneos. El sutil nimbo de oro fino en la cabeza de la Virgen es el único símbolo de divinidad. También evita el exceso de ornatos arquitectónicos, que limita a un poderoso sillar que sirve de asiento a la Virgen. Esto lo encontramos con igual potencia un siglo después, con Ribera. Al otro lado el buey y el asno, el primero con mirada cansada que dirige al espectador.

Al margen de la influencia leonardesca del sfumato, debe a la Santa Ana y la Virgen y el Niño del maestro italiano la concepción compositiva. Las dos jóvenes del fondo en devoto recogimiento pueden confundirse con ángeles mancebos, habituales en la iconografía de la Natividad, pero pensamos que se trata de dos santas. La que se adorna con una rica joya en la cabeza, podría ser Santa Catalina, y Santa Margarita la segunda, sin atributo específico, salvo la frecuente convivencia de una y otra en la iconografía cristiana. Interesante para fundamentar esta tesis es la presencia de

⁴ K. van Mander, *Schilder-boeck* (1603-1604), fol. 228a

⁵ Johns, K.T. en *The Dictionary of Art*, p. 388.

⁶ J. Foucart, « *Júpiter et satyre avec Antiope* », in *Nouvelles acquisitions*, Paris, 1980-1981.

⁷ 26-III-1971, nº 25.

⁸ *Cat. Exp.* 1963, p. 157, nº 216.



Fig. 1. Vincent Sellaer. Natividad. Madrid, Colección privada.



Fig. 2. Vincent Sellaer. Natividad. Madrid, Colección privada. Antes de la restauración.



Fig. 3. Vincent Sellaer. Natividad. Detalle.



Fig. 4. Copia según V. Sellaer. Natividad. Arucas, Gran Canaria, Parroquia de San Juan Bautista.

ambas santas en el Descanso de la huida a Egipto de Rubens del Museo del Prado, cuya identificación fue revelada por los inventarios de la época⁹. El Niño Jesús nos mira, frontalmente, cubierto por una fina túnica rosada y transparente. Esto parecía estar de acuerdo con los puritanos prejuicios de Pacheco, que recomendaba vestir al niño Jesús considerando la estación invernal del nacimiento. Esta idea que asumió Velázquez en su Adoración de los Pastores está en contradicción con el gusto de los italianos por complacerse con la belleza del desnudo. Pero la reciente restauración dio una sorpresa y al mismo tiempo una confirmación del espíritu de los tiempos. La túnica que cubría el cuerpo del Niño era un repinte total. Afortunadamente no afectó a la pintura original (figs. 1 y 3). Posiblemente esta intrusión se produjo por el giro contrarreformista de fines del siglo XVI, que criticó la etapa más liberal del Renacimiento que vivieron Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.

Dominan las formas monumentales, hasta provocar un horror vacui en la composición, volcando las formas a un primer plano. La llegada de los pastores no se ha producido aún, y sólo se vislumbran a lo lejos en un paisaje bañado de la luz que llega del rompimiento de gloria con el ángel mensajero. Los fondos cegados en la penumbra son típicos en la obra de Vicente Sellaer, destacando la luminosidad del lado izquierdo y con mayor intensidad los rostros de la Virgen y el Niño. Los colores rojos y verdes no rompen la armonía tonal, bajo el sfumato leonardesco que distingue su estilo.

Tres precisiones agregamos al estudio de esta tabla: la existencia de una réplica en la Universidad-Instituto de Historia del Arte de Estocolmo y de una copia de mala calidad en la parroquia de San Juan Bautista de Arucas (Gran Canaria), erróneamente atribuido a Michel Coxcie por Karen de Coone en el reciente catálogo y exposición Lumen Canariense en La Laguna (fig. 4)¹⁰. Este equívoco, lamentable como otros de la misma exposición, obliga a una revisión más atenta del conjunto de las pinturas expuestas, para cuyo estudio no se ha contado con la colaboración de la profesora Negrín Delgado, mejor conocedora de este periodo de la pintura flamenca en Canarias, lo que sin duda hubiera evitado imprecisiones difícilmente justificadas.

Advertimos la omisión de los angelitos próximos al Niño, donde el copista colocó un cómodo reclinatorio para San José, renunciando a la exquisita escena del Anuncio a los Pastores en el fondo; así como la mutación de Santa Catalina y Santa Margarita en dos ángeles mancebos con alas desplegadas. Sería interesante examinar el soporte de la tabla de Canarias, por si fuera una pintura copiada por un modesto pintor local, como la escasa calidad da motivos para suponer. Interesante y con detalles positivos en la investigación de la tabla de Sellaer que nos ocupa, es el desnudo del Niño Jesús en la torpe copia de Canarias. Insistimos en nuestra suspicacia ante la presencia de la pudorosa túnica cubriendo el cuerpo del Niño de Vicente Sellaer, cuando este recato no es habitual en sus obras conocidas con igual temática. Insistimos en la calidad de este repinte, que dificultaba una decisión precipitada para su eliminación. Fue durante el proceso de su restauración¹¹ (limitada prácticamente a la limpieza de barnices alterados y espesa acumulación de excrecencias), cuando fue posible reconocer el repinte total en la túnica rosada, hecho por un artista muy bien dotado. Hoy es posible entender el motivo de esta antigua intervención, motivada por un exceso de decoro que, tanto hoy como en tiempos anteriores, es consecuencia de un extremo puritanismo, que afortunadamente no llegó a agredir la película original de la pintura, como suele ocurrir en casos similares.

⁹ Matías Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado, Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, 1995, T.II, p. 872, n° 1640.

¹⁰ Tabla, 84 x 63,5 cm. Con igual atribución a Michel Coxcie en referencias anteriores: J. Hernández Perera, *Las Islas Canarias y el arte flamenco, Lección magistral de la apertura del curso académico 1963-64*, Universidad de La Laguna, sp (inédito); Idem, "Arte", en *Canarias, Fundación Juan March*, Madrid, 1984, pp. 141-358; C. Negrín Delgado, en *Pintura Flamenca del siglo XVI, Cat. Exp. Gran Canaria-Tenerife*, junio-julio, 1995, n° 17; F. J. Galante Gómez, 1999, p. 69; Cit. *Lumen Canariense. El Cristo de la Laguna y su tiempo, Cat. Exp., La Laguna, 2003-2004*, II, p. 80, n° 29.

¹¹ Esta excelente restauración y alguna referencia al tratamiento debo al informe de Inmaculada Alonso.