

CRÓNICA

LA EXPOSICIÓN DE HERRERA A VELÁZQUEZ. EL PRIMER NATURALISMO EN SEVILLA

Sevilla, Hospital de los Venerables (29 noviembre 2005-28 de febrero 2006)
Bilbao, Museo de Bellas Artes (20 de marzo 2006-28 de mayo 2006)

D. Alfonso E. Pérez Sánchez y D. Benito Navarrete han organizado una exposición de evidente interés científico, que aporta novedades fundamentales al campo del primer naturalismo sevillano, entre ellas obras hasta ahora desconocidas e inéditas. En el último año, a ese período de la historia que ocupa los años finales del siglo XVI y los primeros decenios del XVII, se le han dedicado, utilizando la pintura, varias manifestaciones de calidad. Centradas fundamentalmente en la pintura italiana, las exposiciones dedicadas en el 2005 a Caravaggio, sus antecedentes y consecuencias, en Londres e, independientemente, en Barcelona, han constituido un nuevo punto de encuentro de obras del naturalismo tenebrista a las que contribuye también decisivamente, aunque desde otro ángulo, la nueva exposición de Sevilla. La visión del círculo artístico de esa ciudad, que tiene su máximo exponente en la figura universal de Velázquez, fue objeto de una magnífica exposición organizada por Enriqueta Harris en Edimburgo, en 1996, *Velázquez en Sevilla*, en la que planteaba rigurosamente la figura del artista en el contexto del naturalismo que fluía de Italia. En 1999, bajo la dirección de Juan Miguel Serrera, Velázquez volvió a ser revisado en la exposición titulada *Velázquez y Sevilla*, esa vez haciéndose hincapié en su relación, inexcusable por otra parte, con la pintura y la escultura de los artistas sevillanos, o que trabajaron en Sevilla, anteriores al maestro, así como de sus contemporáneos. La actual exposición y su catálogo, con numerosos textos de introducción, dejan ver ahora, pasados ya unos años de las exposiciones de Edimburgo y Sevilla arriba mencionadas, con mayor claridad y objetividad, un panorama más completo que el hasta ahora tenido en cuenta, y que se establece de momento como el más evidente, con ejemplos muy claros, del terreno artístico en el que se desarrolló Velázquez. Es cierto que, aunque el sustrato del naturalismo a la flamenca que se había dado en Sevilla en el siglo

XVI se puede seguir viendo ahora también como decisivo en su formación, fue en realidad el naturalismo tenebrista, por seguir utilizando el término que se le impuso en el siglo XX, importado de Italia en fecha excepcionalmente temprana y por diferentes cauces el que dio forma definitiva al modo moderno de Velázquez de entender y reflejar la realidad. Está claro, desde los primeros ejemplos conocidos de su pintura, que el artista emprendió un voluntario camino que se apartaba de los moldes del “manierismo reformado”, que, como también en Italia, había buscado la formulación de una pintura naturalista, medida y “clasicista”, nada agresiva, en concordancia con las exigencias de la Iglesia de Trento. La revolución de Caravaggio y sus más inmediatos seguidores es la que le interesó, sin embargo, a Velázquez, y a Velázquez como sevillano. En la exposición se hace visualmente evidente que Sevilla fue uno de los centros de mayor calidad de ese realismo moderno que hizo hincapié para su nueva expresividad, a veces violenta, los contrastes de luz y sombra. La línea sutil, que separó en su momento los ejemplos del “manierismo reformado” del naturalismo caravaggesco queda rigurosamente analizada por Pérez Sánchez y Navarrete en su texto de introducción, que lleva de un modo claramente programático, como un manifiesto, el mismo título de la exposición. En sus páginas se hace evidente el influjo en Velázquez, no bien señalado anteriormente, de Mohedano y Roelas, pero sobre todo de Herrera el Viejo, mientras que la calidad que el gran artista sevillano llegó a alcanzar, evidente ya en sus obras tempranas, tiene una explicación clara: su contacto con los ejemplos de los artistas italianos, entre los que hay que incluir a Ribera, llegados a Sevilla en fecha temprana. Las 63 obras que componen la exposición se establecen como contrapunto de todas las demás que aparecen asimismo ilustradas en los textos y fichas del catálogo, creando un amplio conjunto que revela la riqueza y variedad de los artistas que se unieron a la tendencia del realismo moderno. Juan Gui, romano, Roelas, Herrera el Viejo constituyen el capítulo de los pintores de ese primer naturalismo sevillano, pero en el segundo, quizá el más revelador de la exposición, se muestran documentadamente los ejemplos de pinturas procedentes de Italia, originales y copias contemporáneas, que Velázquez tuvo que conocer directamente, influyendo esencialmente en su formación. Destacan en este grupo las obras de Caravaggio y sus copias, o los originales de Borgianni, Cavarozzi, Artemisia Gentileschi, y la monumental *Adoración de los pastores*, de la National Gallery de Londres, que ha recorrido un largo camino de atribuciones hasta el análisis actual que la presenta como obra de inspiración flamenca, realizada con seguridad en Sevilla por un maestro de aquella procedencia. Merecen destacarse en la exposición las versiones de un tema predilecto, penitencial, del ámbito sevillano, el de San Pedro en lágrimas: Maíno, Tristán, Velázquez y Herrera el Viejo forman un conjunto de variaciones sobre el mismo tema de elevado interés y expresividad impactante. El conjunto de las obras de los naturalistas declarados es altamente revelador. Es de alabar la generosidad de los museos que han colaborado en esta exposición con el préstamo de sus obras, pero en particular de Velázquez. En unos momentos en que el toma y daca de las exposiciones es la tónica para la consecución de cualquier préstamo, quienes han entendido que la exposición, por su aportación científica y belleza intrínseca, merecía el apoyo sin esperar canjes, se merecen un elogio. Gracias a ellos se reúnen de nuevo algunos ejemplos fundamentales del primer Velázquez, demostrando una vez más su carácter singular y superior, aunque falten algunos de los ejemplos más tardíos, ya del decenio de 1620, de su dedicación al naturalismo tenebrista. En el capítulo titulado “La generación de los grandes maestros”, en el que más se echan de menos esos superiores ejemplos de Velázquez, y que reúne las obras de Ribera, Tristán, Zurbarán y Cano, sobresale este último por la reunión de un grupo notable de sus obras tempranas y por la novedad de la atribución a su mano del bellísimo *San Juan Bautista en el desierto*, ahora en el Art Institute de Chicago. Sevilla, Italia y Flandes se unen una vez más en la expresión del naturalismo sevillano, con una adición nueva, la mesura y profundo realismo que impone desde la distancia el clasicismo de la escultura romana, que por primera vez se ha tenido en cuenta en la valoración de la pintura de ese período.

MANUELA MENA
Museo del Prado

INMACULADA

Exposición organizada por la Conferencia Episcopal Española, Catedral de la Almudena, Madrid, mayo-octubre de 2005.

El 150 aniversario de la declaración del dogma de la Inmaculada por el papa Pío IX en 1854 ha dado lugar a distintas exposiciones organizadas por diferentes diócesis españolas. No era para menos tratándose de un misterio mariano de arraigada devoción en nuestro país, por cuya declaración dogmática estuvieron luchando, a lo largo de cinco siglos, sus reyes, prelados, universidades, instituciones y, en fin, todo el pueblo fiel. Fue pionera la de la diócesis de Córdoba, que se anticipó en 2003 a las celebraciones del aniversario, siguiéndola la magnífica de la catedral de Sevilla, con piezas de excepcional valor dada la particular devoción de esta ciudad y de sus artistas a la Virgen en su advocación de la Inmaculada. Menos importantes, pero siempre curiosas e interesantes fueron las de Navarra y de la diócesis de Tarazona, montada esta última en la colegiata de Calatayud. Todas estas muestras han tenido como consecuencia la publicación de excelentes catálogos que contribuirán sin duda al mejor y más completo conocimiento no sólo de las innumerables piezas de pintura, miniatura, escultura, orfebrería, mobiliario, artes decorativas, manuscritos, libros y otros documentos que generó la devoción inmaculadista en siglos pasados, incrementando de manera prodigiosa el patrimonio histórico-artístico español, sino a aclarar su sustrato escriturístico, dogmático, histórico, literario y, sobre todo, iconográfico y estilístico, a cuyos aspectos han dedicado estupendos estudios introductorios y fichas catalográficas los mejores especialistas en estas materias.

Como epílogo de todas estas exposiciones hay que reseñar principalmente la organizada por la Conferencia Episcopal Española, representando al conjunto de las archidiócesis y diócesis del ámbito nacional, en la catedral de la Virgen de la Almudena de la capital de España. El montaje, patrocinado por la Comunidad Autónoma de Madrid, Caja España y otras instituciones, fue encomendado a la Fundación *Las Edades del Hombre*, que ha adquirido solvencia y experiencia acumuladas en la organización de otros eventos de estas características. Para este fin se realizó el montaje tradicional, habilitando las naves laterales, brazos del crucero y deambulatorio de la catedral madrileña y separándolos de la nave mayor mediante paneles a un lado y otro que formaban un túnel. Este procedimiento de crear ese túnel o laberinto, produciendo en el espectador que deambula para contemplar las piezas expuestas una sensación molesta de ahogo, es el que se ha venido usando prácticamente en casi todas las exposiciones de *Las Edades del Hombre*, procedimiento que ha tenido, a mi entender, el inconveniente añadido de no dejar contemplar la arquitectura de las catedrales históricas como el mejor marco posible de aquéllas, bien que, en el caso concreto de la novísima catedral de la Almudena tampoco se perdía mucho con ello.

Las piezas que se han exhibido, muy numerosas y procedentes en su mayor parte de catedrales, parroquias, iglesias y conventos de muchas diócesis de toda la península, más unas pocas cedidas por museos y entidades estatales, han sido, por lo general, de gran calidad. Acaso su selección podría haber sido mejor y más original, pues parecen haberla guiado las monografías al uso escritas sobre la Inmaculada en el arte español, alguna de ellas compuesta por persona extranjera desconocedora de muchos tesoros ocultos en sitios poco habituales y accesibles al investigador. Los objetos se dispusieron en varias secciones, la primera destinada a recordar la efeméride histórica de la proclamación del dogma por Pío IX y las demás a presentar las formas artísticas e iconográficas con que se ha plasmado la creencia en la concepción sin pecado original de María en el seno de su madre Santa Ana. El recorrido comienza en los siglos bajomedievales, cuando tal creencia no estaba aún arraigada pero se intuía en la Virgen, considerada como la nueva Eva. Continúa en la alta Edad Media, cuando el concepto comienza a manifestarse plásticamente mediante episodios bíblicos como el Árbol de Jesé, el encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada del templo de Jerusalén, el icono de los tallos, que surgen del pecho de los

santos esposos y germinan en la imagen de su Hija –una variante simplificada del tema anterior– y en la llamada Santa Ana trina o triple, pues en un mismo bloque se ofrece a Santa Ana, a su hija María y a su nieto el Niño Jesús. En la exposición hay ejemplos estupendos y estéticamente muy valiosos de estos balbuceos medievales que concluyen a comienzos del XVI, como, por ejemplo, el retablito de la colegiata de Berlanga de Duero. Desde entonces se impone avasalladoramente la representación de la Inmaculada como la misteriosa mujer contemplada por San Juan en el Apocalipsis, rodeada la cabeza de estrellas, revestida el cuerpo del sol, la luna a sus pies y los símbolos lauretanos flanqueándola.

A veces la nueva iconografía mezcla este asunto con el tema de la Asunción, como sucede con el impresionante cuadro de El Greco procedente de la capilla de los Ovalle. Otras veces, avanzado ya el siglo XVII se prescinde de los símbolos lauretanos, y se ofrece la Inmaculada sola, rodeada de querubines, como ideada por el Creador antes de fabricar el universo visible, tal como es descrita la sabiduría en el libro del mismo nombre del Antiguo Testamento. El peligro de la reiteración monótona del mismo modo de representar la Inmaculada desde el XVI casi hasta nuestros días, que puede generar cierto hastío, se ha sorteado en esta exposición gracias a la calidad de la mayoría de los cuadros y esculturas y la asombrosa variedad de los artistas, algunos de los cuales, como Alonso Cano en la Inmaculada procedente del museo de Vitoria, acertó a representar a la Virgen como paradigma de belleza femenina, idealizándola al sumo bajo la forma habitual de “Tota Pulchra”. Para terminar, acaso se eche en falta una más nutrida representación de Inmaculadas del siglo XIX y aun del XX, aunque sólo fuese para dar fe de que la devoción inmaculista y su materialización en las artes plásticas no se extinguió en el siglo en que fue proclamado el dogma, ni aún después, pese a que el rechazo del realismo y la deriva creciente del arte hacia la esencialización y la abstracción hayan hecho difícil una nueva iconografía convincente de la Inmaculada.

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS
Real Academia de San Fernando