

DOS VERSIONES DE *SAN PASCUAL BAILÓN* POR CARREÑO DE MIRANDA

Conozco desde hace algún tiempo un lienzo de *San Pascual Bailón arrodillado adorando el Santísimo Sacramento* que, por sus características formales y de estilo, debe ser obra de Juan Carreño de Miranda (1627-1685), el pintor que sucedió Diego Velázquez y a Sebastián Herrera Barnuevo en el desempeño de las funciones de Pintor de Cámara de la reina viuda Doña Mariana de Austria y de su hijo el rey Carlos II. Su papel fue absolutamente fundamental en la pintura madrileña del Barroco ¹, tanto por la progresión estilística que supone su propia obra, como por su labor de modelo y maestro de muchos pintores jóvenes de las generaciones siguientes.

La pintura (fig. 1) ² representa a San Pascual Bailón arrodillado en el suelo, extasiado ante la contemplación de un cáliz con la hostia consagrada, que aparece posado sobre una tela roja que portan varias cabezas de querubines. Es la iconografía más frecuente de este santo franciscano de origen aragonés, que vivió en el siglo xvi (1540-1592), dentro de la reforma de San Pedro de Alcántara, y de cuyo aspecto físico, según sus biógrafos, destacaba una cicatriz en el labio inferior que le daba apariencia de estar permanentemente sonriendo ³. La figura se encuentra emplazada en un escenario con la línea de horizonte muy baja, casi a ras del borde inferior de la tela, lo que contribuye a enaltecer al santo y a potenciar el gesto de su rostro y de sus manos, especialmente la izquierda, representada en un atrevido escorzo. Se halla situado en un ambiente de penumbra, originariamente menos oscuro, en el que la luz procedente del resplandor de la Eucaristía ilumina con intensidad su rostro y las telas pardas del hábito. La técnica de Carreño es vibrante, de pinceladas amplias y valientes, pero también precisas, factor éste necesario para ir modelando con la pintura la rugosidad de las manos, los resaltes de la osamenta, los detalles del rostro o los brillos de los ojos y de la nariz, con peculiares toques blancos. Su colorido es muy reducido: ocre, blancos y carmines, aunque cargados de matices.

A pesar de que la pintura ha sido restaurada, aún ofrece un cierto grosor en la pasta y una textura rica en matices de color y de luz. En el anverso de la tela puede observarse que en origen el lienzo tuvo un perfil mixtilíneo y quebrado, formando un estrechamiento escalonado en la parte superior, lo cual hacía inexistente a la contemplación las amplias franjas oscuras que aparecen hoy en los laterales y potenciaba aún más el carácter monumental de la figura del santo, de atención reconcentrada sobre el cáliz con la hostia. Todo parece indicar que, tanto por este perfil quebrado, como por el tamaño del lienzo o la composición con el horizonte bajo, se trata de un lienzo típico para un ático de retablo.

En este sentido, al buscar un origen probable para el lienzo, cuando se rastrean las fuentes de la pintura madrileña del Barroco nos encontramos que ya Ponz señaló la existencia en Madrid de dos pinturas de San Pascual, atribuidas a Carreño de Miranda, ninguna de las cuales ha sido identificada hasta el momento. La primera de ellas estaba precisamente en el ático del retablo mayor del convento de San Pascual, situada sobre la célebre *Inmaculada* de José de Ribera: «Más en el remate está pintado San Pascual, y parece del estilo de Carreño» ⁴. La se-

¹ Sobre este contexto debe consultarse el catálogo de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII (1650-1700)*. Preparación, estudio preliminar y catálogo por Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, Palacio de Villahermosa, enero/ marzo 1986. Entre la bibliografía de carácter general y más reciente sobre el pintor se encuentra el libro de Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1627-1685)*. Avilés, 1985.

² Se trata de una pintura al óleo que mide 114 × 82 cms. No presenta firmas. Está restaurada y forrada a fines del siglo xix o comienzos del siglo xx. En el reverso, sobre la tela de forración, estampillado con tinta roja se lee «Escuza. Bilbao». Entre la presentación del texto para su publicación y ésta, el lienzo ha sido restaurado de nuevo, eliminándose las franjas laterales. Sus medidas actuales (5 junio 2002) son de 114 × 61 cm.

³ Juan Arratibel, S.S.S. «San Pascual Bailón», en *Año Cristiano*, dirigido por ... Lamberto de Echeverría y Bernardino Llorca, S.I. ... II Abril-Junio. Madrid, 1966, pp. 366-371.

⁴ Antonio Ponz, *Viaje de España*, tomo V, 1793, primera división, párrafo 41, edic. Aguilar, 1988, p. 43.



Fig. 1. Carreño de Miranda: *San Pascual Bailón*. Madrid, colección privada.
 Fig. 2. Carreño de Miranda: *San Pascual Bailón*. Yuste (Cáceres), monasterio.

gunda pintura estaba en el convento franciscano descalzo de San Gil: «sobre el arco de una capilla hay una pintura de San Pascual, de Carreño»⁵.

Ceán Bermúdez recogió las indicaciones de Ponz, pero en una nota final sobre este cuadro de San Gil señaló que, junto con otros de *San Pedro Alcántara* y de *Santa Teresa de Jesús*, habían sido vendidos por los frailes «el año pasado», alusión que quizá se refiera a 1799 si se tiene en cuenta el año de edición de su obra⁶. Además, Palomino se refirió a la estructura decorativa del convento de Franciscanos de Paracuellos de Jarama, compuesta por tres lienzos: uno de *San Luis Obispo*, de tamaño natural, en el retablo mayor y dos de San Pascual Bailón y de San Antonio, en los áticos de los retablos colaterales⁷. Ceán sistematizó la noticia en su *Diccionario*⁸.

El lienzo de propiedad particular que nos ocupa podía referirse, tanto al del ático del retablo del convento de San Pascual, como al de uno de los retablos de Paracuellos de Jarama, siempre que se tratara de un retablo de dos cuerpos con hornacina inferior para contener una escultura, extremo que no queda aclarado en Ceán Bermúdez. El lienzo de San Gil parece referirse a una pintura independiente, que junto a los lienzos de San Pedro de Alcántara y de Santa Teresa de Jesús formarían un pequeño conjunto de lienzos de santos conectados por sus relaciones e intereses en las reformas de las viejas reglas monásticas.

En el siglo XVIII hay constancia de otra pintura de *San Pascual Bailón*, atribuida a Carreño de Miranda, en un inventario incompleto de la Casa de Osuna, hecho con toda precisión. Con el número 44 de la relación se recogen seis cabezas de «alto, media vara y quatro dedos, ancho media vara menos tres dedos», entre las que había obras de Murillo (San Efrén Siro y San Anastasio Mártir), de Carreño de Miranda (San Pascual Bailón), de «un autor cuio nombre no sé, pero excelente» (San Félix Cantalicio) y otras dos de San Antonio Abad y San Hilarión, «mejores todavía que las quatro antecedentes, pero no sé su autor», según el saber del tasador anónimo, que también consignó que formaban parejas («cada dos contrapuestas»)⁹. Estas características convienen perfectamente con una pequeña pintura que figuró hace muchos años en la Sala Parés de Barcelona, publicada por Barretini Fernández, aunque sin consignar las medidas que nos permitan un cotejo de datos¹⁰. El gesto de la cabeza es similar en todo al del lienzo de colección particular.

Finalmente, Pérez Sánchez señaló que en el *Catálogo* de 1865 del Museo de Santa Cruz de Toledo se menciona otro lienzo de *San Pascual Bailón*, del que no se tenía noticia posterior¹¹. En realidad, el lienzo (fig. 2) fue localizado por Collar de Cáceres en el monasterio de Yuste (Cáceres), quien lo consideró en un primer momento como obra de «un seguidor de Carreño que tiene que ver con las primeras creaciones del maestro asturiano», identificándolo acertadamente con el lienzo que se citaba del Museo de Santa Cruz de Toledo y preguntándose si tras los repintes no habría un original de Carreño¹². Se trata de una segunda versión del tema

⁵ Ponz, *op. cit.*, cuarta división, parágrafo 7, pp. 104-105. También Palomino recogió la paternidad de Carreño de Miranda para las pinturas de la capilla de San Pascual Bailón de la iglesia de san Gil, aunque de un modo muy general (Cfr. Antonio Acisclo Palomino y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala óptica, con el Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 1028).

⁶ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, I, p. 268.

⁷ Palomino y Velasco, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1025.

⁸ Ceán Bermúdez, *op. cit.*, I, 1800, p. 267.

⁹ Mercedes Agulló y Cobo - María Teresa Baratech Zalama: *Documentos para la Historia de la Pintura española. II*. Madrid, 1996, p. 152.

¹⁰ Jesús Baretini Fernández, *Juan Carreño, pintor de Cámara de Carlos II*. Madrid, 1972, pp. 104 y 148.

¹¹ Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1986, p. 196. Formaba parte de una serie de lienzos franciscanos dedicados a los *Mártires del Japón* y a *San Antonio de Padua*, cuya medida originaria era 140 × 107 cm.

¹² Fernando Collar de Cáceres, «Algunas aportaciones a la obra de Miguel Jacinto Meléndez», en *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 156, 1995, pp. 613-614 y nota 19. Con posterioridad a su artículo Collar de Cáceres pudo

interpretada de un modo diferente para ajustarlo a las condiciones de un lienzo móvil, encuadrado dentro de una serie. El santo aparece arrodillado ante un altar con frontal rojo, sobre el cual se manifiesta la Eucaristía en un ostensorio emplazado sobre las cabezas de tres querubines, cubiertas en parte por un paño rojo. La escena transcurre en un espacio real, señalado por las pilastras de una arquitectura, que queda invadido por resplandores celestiales. El Santo responde a un modelo más naturalista, que viste el hábito franciscano con la capita corta de los reformados de San Pedro de Alcántara, mientras sus manos se cruzan juntas sobre el pecho en actitud devocional. En general se trata de un modelo más estático e íntimo que el de la versión de colección particular.

La comparación estilística de ambas versiones revela sin lugar a dudas cronologías diferentes para ambas pinturas. En el caso del *San Pascual Bailón* del monasterio de Yuste, su pertenencia a la serie del Museo de Santa Cruz de Toledo nos permite considerarlo en un encuadre estilístico más amplio. Los cinco lienzos de los *Mártires del Japón* más el de *San Antonio de Padua* del Museo toledano han sido fechados por Pérez Sánchez en torno a los años 1645-1650, dentro de la obra más juvenil de Carreño de Miranda, mientras que Marzolf propuso una data algo más retrasada, en torno a 1655. La escasez de obras fechadas de Carreño de Miranda en la década de 1645-1655, por otro lado tan diferentes entre sí, dificulta las comparaciones y las precisiones cronológicas.

En el caso del *San Pascual Bailón* de colección particular, un análisis estilístico de su cabeza muestra un extraordinario parecido compositivo con la del *San Sebastián* del Museo del Prado, fechado en 1656, y los ángeles se pueden hallar similares y en las mismas poses en la *Anunciación* del Hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid, fechada en 1653¹³. Sin embargo, el impulso dinámico, la agitación y la amplitud de las formas parece conducir hacia ejemplos de la producción religiosa de l pintor en la década de 1660. El intimismo de la primera versión y la teatralidad de gestos en la segunda versión son un buen ejemplo de la evolución conceptual del Barroco, puesto en práctica por uno de sus principales representantes.

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR
Universidad Autónoma de Madrid

comprobar su hipótesis: el lienzo lleva en el reverso, sobre el bastidor, una etiqueta del «Ministerio de Educación Nacional. / Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico. N.º 143. / Procede de Santa Cruz. Escena bíblica» y sus medidas coinciden con las de otros lienzos del museo toledano.

¹³ Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1985, pp. 198-201, núms. 11 y 15.