

## LA ÚLTIMA CENA DE CRISTO: VELÁZQUEZ COPIANDO A TINTORETTO\*

GLORIA MARTÍNEZ LEIVA Y ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO  
Fundación Universitaria Española

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se conserva una pequeña copia procedente de las colecciones reales españolas, de la *Última Cena* que Tintoretto pintó para la *Scuola Grande di San Rocco* en Venecia. Gracias al detallado seguimiento histórico de la obra a través de los inventarios conservados en el Archivo General de Palacio y de la Real Academia, y a una serie de reflexiones estilísticas y técnicas sobre ésta, se demuestra que este cuadro es el que, según las fuentes antiguas, copió Diego Rodríguez de Silva y Velázquez del original de Tintoretto durante su primera estancia en Italia.

**Palabras clave:** Última Cena; Velázquez; Tintoretto; Felipe IV; Alcázar de Madrid; San Rocco; Academia de San Fernando; Copia artística.

### *THE LAST SUPPER: VELÁZQUEZ COPYING TINTORETTO*

The Royal Academy of Fine Arts of Saint Ferdinand in Madrid owns a small copy, coming from the Royal Collections, of the *Last Supper* painted by Tintoretto for the *Scuola Grande di San Rocco* in Venice. Thanks to the detailed historical tracking of this piece through the inventories preserved in the archives of the Spanish Royal Palace and the Academy of Fine Arts, together with analyses of its style and technique, the authors demonstrate that this is the work that, consistent with the original sources, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez copied from the painting by Tintoretto during his first stay in Italy.

**Key words:** Last Supper; Velázquez; Tintoretto; Philip IV; Royal Palace of Madrid; Saint Rock; Royal Academy of Saint Ferdinand; Artistic copy.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se conserva una pequeña copia (65 × 52 cm, n.º inv. 631) de la *Última Cena* que Tintoretto pintó para la *Scuola Grande di San Rocco* en Venecia entre 1579-1581. Considerada por unos como un boceto original del veneciano y por otros como una copia de su taller, creemos que se trata del cuadro que, según las fuentes antiguas, copió Diego Rodríguez de Silva y Velázquez del original

---

\* Queremos mostrar nuestro agradecimiento a Carmen Garrido, Jaime García-Máiquez, Cipriano García-Hidalgo Villena, Javier Jordán de Urrés, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, José María Luzón, Mercedes González de Amezúa, Ascensión Ciruelos Gonzalo y a todo el personal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por su ayuda y facilidades a la hora de poder realizar este artículo.

de Tintoretto durante su primera estancia en Italia (1629-1631)<sup>1</sup>. Desconocemos en qué momento pasó a las colecciones reales, si bien aparece citado por primera vez en el inventario del Alcázar de Madrid de 1666<sup>2</sup>. Prueba de su alta estima fue su ubicación en el denominado “Pasillo junto al cubo y pieza de la Audiencia” compartiendo espacio con obras de pequeño formato de los pintores favoritos de Felipe IV: la *Santa Bárbara* de Parmigianino (48 × 39 cm. Museo Nacional del Prado, MNP, inv. 282), el *Paso del Mar Rojo* de Antonio Tempesta (61 × 75 cm. Patrimonio Nacional, PN, inv. 10023230) o la *Galería del Archiduque Leopoldo* de Teniers (106 × 129 cm. MNP, inv. 1813) entre otras. Además, en ese mismo espacio se ubicaron otras dos pinturas que Velázquez había pintado durante su primer viaje a Italia, las vistas de la *Villa Medici* (44 × 38 cm y 48 × 42 cm. MNP, inv. 1210 y 1221)<sup>3</sup>. Estos dos lienzos, aun siendo obras originales del sevillano, fueron tasados en veinte ducados cada uno, una valoración inferior a la *Cena* que se estimó en cuarenta, siendo así su valor muy similar al que se dio en el inventario de 1666 a algunas obras originales de David Teniers, Jusepe Ribera, Parmigianino, Rubens o del mismo Tintoretto. Esto último demuestra que sus contemporáneos valoraron en ella tanto la mano del copista como la importancia de la obra que se reproducía.

Aunque son muy numerosos los estudios dedicados al pintor sevillano en los que se realiza un catálogo razonado de su obra<sup>4</sup>, no son muchos los que consideran la *Última Cena* de la Academia como obra suya. Es el caso de algunos especialistas como Yves Bottineau o José López Rey, quienes hacen mención a la pintura a través de la cita del inventario del Alcázar de 1666 y del texto de Palomino, pero que en ningún momento la identifican con el ejemplar de la Academia<sup>5</sup>; o más recientemente de Salort Pons, quien ha vuelto a mostrar sus reticencias sobre la autoría de la obra<sup>6</sup>. El último juicio que se ha hecho sobre la pintura, en el catálogo de la exposición *Tintoretto* del Prado (2007), no hace más que presentar el estado de la cuestión entre quienes la consideran autógrafa de Velázquez y quienes prefieren verla como una copia anónima del cuadro de San Rocco. En él, Falomir apunta cómo “a favor juega su carácter abocetado y su reducido tamaño, que sugieren una copia ante el cuadro, y algunos elementos de sabor velazqueño, como las hierbas en primer plano; por el contrario, la mujer de la derecha es demasiado floja, aun tratándose de boceto, para la calidad del sevillano”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Esta misma hipótesis fue expuesta ya en 1932 por el historiador Christopher Norris. Norris presenta en su texto un correcto y documentado planteamiento de la cuestión y un exhaustivo seguimiento histórico de la obra hasta su desembarco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo su atribución apenas ha tenido eco. Véase: NORRIS, Christopher: “Velázquez and Tintoretto”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 60, n.º 348 (Marzo de 1932), pp. 156-158.

<sup>2</sup> Véase: MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico (en prensa), n.º 665 del inventario de 1666.

<sup>3</sup> La datación de estas obras ha sido motivo de debate de la crítica especializada durante muchos años. Sin embargo, los últimos estudios dedicados a Velázquez coinciden en considerarlas como fruto de su primer viaje a Italia. Véase: GARRIDO, Carmen: *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 205-217; *Velázquez*. Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 2001, pp. 170-173; CARR, Dawson W. (Coord.): “Painting and Reality: The Art and Life of Velázquez”, en *Velázquez*. Cat. Expo. London, National Gallery Company, 2006, p. 34.

<sup>4</sup> Para una reciente y completa bibliografía del artista ver: CARR, Dawson W. (Coord.): *Velázquez...*, Op. cit., pp. 248-253.

<sup>5</sup> BOTTINEAU, Yves: *Velázquez*. París, Citadelles & Mazenod, 1998, p. 101; LÓPEZ REY, José: *Velázquez. The Artist as a Maker*. Lausana, París, 1979, p. 48.

<sup>6</sup> SALORT PONS, Salvador: *Velázquez en Italia*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 40 y 415, nota 20.

<sup>7</sup> FALOMIR, Miguel: “Tintoretto y España. Del Greco a Velázquez”, en *Tintoretto*. Cat. Expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 175, nota 29.

Tan sólo Christopher Norris (1932)<sup>8</sup>, Bernardino de Pantorba (1955)<sup>9</sup>, Alfonso E. Pérez Sánchez (1964 y 1989-1990)<sup>10</sup>, Julián Gállego (1983)<sup>11</sup> o José Manuel Pita Andrade (1992)<sup>12</sup> han considerado el cuadro como “copia de *La Cena* del Tintoretto” original de Velázquez. En el presente artículo queremos insistir y unirnos a la teoría de estos historiadores. Aunque somos conscientes de que no se trata de una obra maestra del pintor –tengamos en cuenta que estamos hablando de una copia realizada del natural, en un espacio reducido de tiempo, y que como tal no tenía más pretensión que reproducir una pintura relevante e inasequible para el Rey–, lo cierto es que la documentación con la que contamos parece irrefutable a la hora de adjudicar esta obra al sevillano tal y como se demuestra a continuación.

### La obra

A simple vista el cuadro original de Tintoretto y el de Velázquez parecen análogos (figs. 1 y 2). Sin embargo un examen más atento nos hará apreciar las diferencias entre ambas. La escena en la que se desarrolla la *Cena* es la misma, una amplísima sala de techos elevados y dispuesta a varias alturas. En primer plano descubrimos, en el centro de la composición, la figura de un perro. En el cuadro de San Rocco se observa que éste está pintado una vez realizado el escenario y por ello sus formas se encuentran un tanto diluidas, difuminadas con el fondo. Sin embargo en la copia de la Academia de San Fernando, su apariencia es tan definida como la del resto de las figuras, lo que indica que todo se pintó al unísono. Junto al perro, en el lienzo del veneciano hay un matojo de hierbas que asoma por la junta del escalón y que no está presente en la copia. Tras el primer plano, encontramos un amplio pavimento en forma de tablero de ajedrez bicromo que en empinada y oblicua fuga perspectívica nos lleva hacia las cocinas. Este enorme damero está cortado por la mesa que, colocada en diagonal, atraviesa la estancia. En ambos cuadros las figuras de los apóstoles y de Cristo se distribuyen en torno a la mesa en variedad de actitudes y vestimentas, llevándonos de uno a otro con sus miradas. Finalmente en el ángulo derecho, en uno de los extremos de la mesa, encontramos la figura de uno de los apóstoles en medio de la penumbra. Esto es aprovechado por Velázquez para apenas siluetear al personaje a base de escuetas pinceladas negras, un recurso que encontramos en otros cuadros suyos como el *Retrato de joven* de la Alte Pinakothek de Múnich (ca. 1625-1629), donde las manos o el cuello del retratado apenas están esbozados. Finalmente, en el último plano de la escena, se recrean unas cocinas. Aquí la principal diferencia entre ambas obras es la luz que penetra por el ángulo derecho, desde otro plano que no observamos, y que hace que el espacio se multiplique hasta el infinito. Esta

<sup>8</sup> NORRIS, Christopher: “Velázquez and Tintoretto”..., Op. cit., pp. 156-158.

<sup>9</sup> Pantorba se sorprende de que muchos historiadores afirmasen que el lienzo de Velázquez había desaparecido en el incendio del Alcázar de 1734 y que la pintura estuviese “aún almacenada en la Academia, fuera de la vista del público”. En su texto reclama su exhibición dado “el nombre del copista [Velázquez]”. En PANTORBA, Bernardino de: *La vida y la obra de Velázquez: estudio biográfico y crítico*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1955, pp. 385-386. El mismo autor vuelve a reivindicar la autoría velazqueña de la obra en: “Notas sobre cuadros de Velázquez perdidos”, *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960, Vol. I, pp. 385-386.

<sup>10</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas*. Madrid, 1964, p. 59; *idem*: “Velázquez and his art”, en *Velázquez*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 35; e *idem*: “Velázquez y su arte”, en *Velázquez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, p. 35.

<sup>11</sup> GÁLLEGO, Julián: *Diego Velázquez*. Madrid, Anthropos, 1983, p. 77.

<sup>12</sup> PITA ANDRADE, José Manuel: “Velázquez en Italia”, en *Reflexiones sobre Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, pp. 49-69.



Fig. 1. Jacopo Robusti, el Tintoretto: *La Última Cena*. Óleo sobre lienzo, 538 × 487 cm, ca. 1579-1581. Scuola Grande di San Rocco, Venecia.





Fig. 2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *La Última Cena*. Copia del original de Tintoretto en la Scuola Grande di San Rocco. Óleo sobre lienzo, 65 × 52 cm, ca. 1629-1630. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 3. Detalles de la mujer del primer plano en el cuadro de Tintoretto, a la izquierda, y en la copia, a la derecha.

luz dorada baña con más intensidad la obra de Tintoretto mientras que en la pintura de Velázquez se juega más al contraste de luces y sombras y el escenario permanece casi en la penumbra<sup>13</sup>. Sin embargo la mayor diferencia entre ambas obras es el *disegno* dentro de la pintura. Tintoretto deja patente el cuidado dibujo que hay en la tela y hace de la arquitectura uno de los elementos principales en su obra; marca los ladrillos de las paredes, dibuja cuidadosamente los marcos y dinteles de las puertas con pilastras y capiteles y realiza un bonito mascarón decorativo que preside la campana de la chimenea. Mientras, en la copia de Velázquez la arquitectura es simplemente un componente más de la escena. Es por ello que el sevillano no se recrea en los detalles. Las puertas carecen de decoración, los ladrillos de las paredes no están ni insinuados y el mascarón de la chimenea no es más que una silueta difuminada. En cuanto a la torpeza que se puede observar a la hora de ejecutar algunas de las figuras, es importante señalar que ésta ya está presente en la obra del veneciano. Ése es el caso de la figura femenina del primer término, que resulta algo forzada en su postura y en la que seguramente participó activamente su taller<sup>14</sup> (fig. 3).

Las dimensiones de la *Última Cena* de Velázquez es otra de las particularidades de la obra que nos hace reafirmarnos en la idea de que nos encontramos ante el cuadro que se encontraba en el Alcázar de Madrid en 1666. Mientras que el lienzo del italiano mide 538 × 487 centímetros, la copia tan sólo alcanza los 65 × 52 centímetros. Se ha sugerido incluso que ésta fuese otra réplica del lienzo de Tintoretto y no la realizada por Velázquez. Sin embargo, resulta difícil pensar que de una obra tan grande se hubiesen realizado dos réplicas de dimensiones tan reducidas; de hecho, la enorme diferencia de tamaño hace de la obra de Velázquez una pieza sumamente sin-

<sup>13</sup> Queremos advertir que esta observación lumínica se realiza sin que la obra esté restaurada, lo que puede influir en este juicio.

<sup>14</sup> Esa torpeza ya fue apuntada por Falomir (véase nota 7) y es uno de los motivos alegados por éste para considerar que la pintura no es obra del sevillano.

gular, única, ya que cuando un artista copiaba a otro, si no reproducía exactamente las dimensiones del original, generalmente sí se aproximaba bastante a ellas. Basta mencionar las copias que Rubens realizó en Madrid en 1628 de las obras de Tiziano en el Alcázar, o las que años después pintaría Juan Bautista Martínez del Mazo para el Cuarto del Príncipe del Alcázar respecto a las realizadas por el flamenco para la Torre de la Parada. La labor de Velázquez, en escasos días, de casi “miniaturizar” un cuadro de grandes proporciones sin perder la sensación de un espacio monumental y en el que se siguen observando las expresiones de los actores y los más mínimos detalles de la composición, así como la capacidad de sustanciar y evocar, dejan translucir la habilidad de un artista de amplio talento como el del sevillano. Es por ello que es más en los detalles y en el estudio de la técnica que en la apreciación general de la obra donde podemos ver ciertos aspectos que nos remiten a Velázquez<sup>15</sup>.

### La técnica

En lo que a la técnica se refiere, el lienzo está realizado al toque directo, de una manera muy abocetada y rápida, algo que no sólo se aprecia en el examen visual del cuadro sino también a través de la radiografía de éste, donde se distingue que no hay dibujo subyacente ni replanteamientos o repintes (fig. 4)<sup>16</sup>, lo que avalaría que el artista estaría copiando. La pintura está realizada sobre una base rojiza que se deja entrever en algunas zonas del lienzo y que bien podría ser la imprimación de tierra de Sevilla utilizada por Velázquez en muchas de sus obras, si bien no es posible asegurarlo plenamente al carecer éste de estudios técnicos. Pues bien, sobre esa base el artista rastrea el óleo sobre los fondos con un pincel casi seco de materia pictórica, generando así el suelo, el mobiliario o las paredes del fondo, algo que también podemos apreciar en los cuadritos de las *Villas Medici* (fig. 5). Sobre esta fina capa de color el pintor da los toques de luz con los que crea el mantel, los platos o las figuras del plano final, las cuales son manchas de color, figuras sin dibujo que casi se diluyen en el fondo como si fueran fantasmas, algo que también sucede con los personajes de las *Villas Medici* (fig. 6). El desenfoque de las figuras del segundo plano ayuda así a crear la idea de lejanía y dar la sensación de un mayor espacio. En cuanto a los toques de luz de los que hablábamos, éstos están creados a través de unas pinceladas sumamente características en Velázquez, pequeñas y cortas o largas y que quedan abiertas en el centro, trabajando así a base de manchas de color que van creando secuencias que generan las figuras. Este tipo de pinceladas son visibles por ejemplo en las mangas de los dos apóstoles en primer término y son las mismas que podemos apreciar en el fuego de la chimenea de *La tentación de Santo Tomás* de Orihuela (fig. 7) o en las hojas de los árboles de la *Vista del jardín de la Villa Medici* (MNP, n.º inv. 1211). Esta forma de pintar la encontramos en Velázquez desde su etapa sevillana, como en los *Pichones de paloma* (Colección particular)<sup>17</sup> y va a ir evolucionando durante toda su trayectoria hasta alcanzar la pincelada “expresionista” que es visible en el retrato de la *Reina Mariana de Austria* (MNP, n.º inv. 1191).

<sup>15</sup> Estamos profundamente agradecidos a Carmen Garrido por sus enseñanzas a la hora de aprender a leer la obra, así como todas sus indicaciones y reflexiones sobre la técnica del cuadro que estamos analizando. Sobre la técnica de Velázquez véase: GARRIDO, Carmen: *Velázquez. Técnica y evolución ...* Op. cit., pp. 15-38 y 205-217.

<sup>16</sup> Queremos agradecer la realización de las pruebas radiográficas a la empresa Applus-Valencia y en especial a su radiólogo David Viana, quienes han realizado este trabajo expresamente para nuestro estudio. También deseamos mostrar nuestra gratitud a Jaime García-Máiquez por el tratamiento digital de ésta para el artículo.

<sup>17</sup> Sobre esta obra casi inédita de Velázquez véase: GARRIDO, Carmen: “Diego Velázquez: *Pichones de paloma*: una obra íntima y caprichosa”, en *Paragone Arte*, Anno LV- N.659. Terza serie 59, 2005, pp. 36-41, Lám. 24-37.





Fig. 4. Radiografía de *La Última Cena* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Otra característica muy velazqueña es el perfilado negro de las figuras, que aquí sobre todo es apreciable en los apóstoles situados en último término, y que el sevillano tomó de la pintura veneciana (fig. 8). Asimismo, en el lienzo se observan alardes de categoría dignos de un gran maestro como la mano del apóstol que está arrodillado de espaldas en primer término, en la que con cada pincelada da forma a sus diferentes dedos (fig. 9). Todas estas características técnicas acercan el cuadro a los pinceles de Velázquez, aunque no obstante queremos recalcar que todas estas observaciones son fruto únicamente del análisis visual del lienzo, ya que desgraciadamente todavía no se ha podido abordar su restauración y un examen completo de la obra.



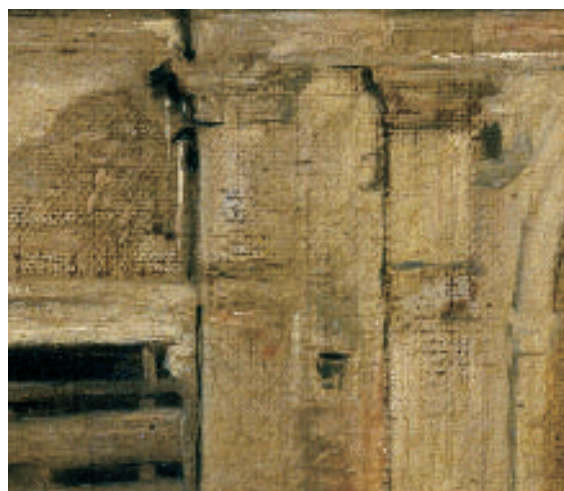


Fig. 5. Detalles del rastreado del óleo tanto en *La Última Cena*, arriba, como en dos detalles de los cuadros de la *Villa Medici*, abajo.



Fig. 6. Detalles de las figuras del último plano en *La Última Cena*, arriba, y detalle de las figuras de la *Vista del jardín de la Villa Medici*, abajo.



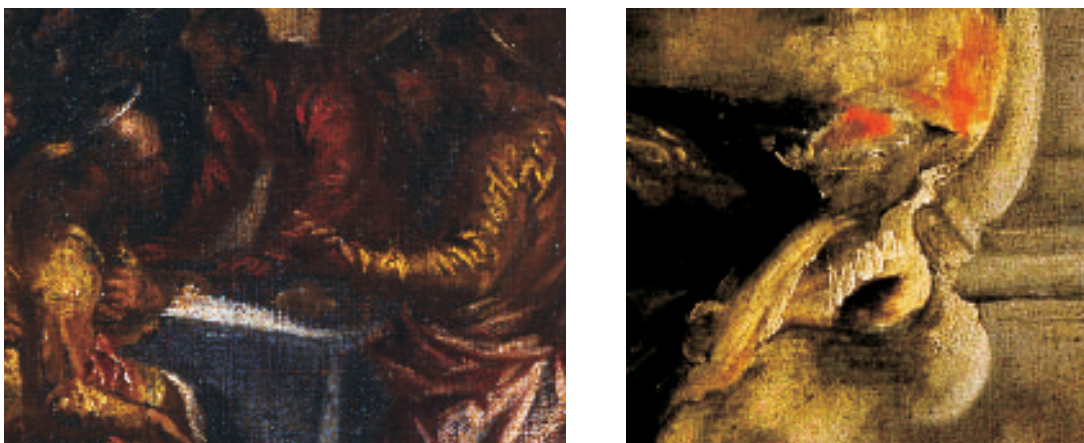


Fig. 7. Detalles de las pinceladas cortas en las mangas de los apóstoles de *La Última Cena*, a la izquierda y en el fuego de *La Tentación de Santo Tomás*, a la derecha.



Fig. 8. Detalles del perfilado negro de las figuras en *La Última Cena*, a la izquierda, y en la *Vista de los jardines de Villa Medici con la Gruta Logia*, a la derecha.



En la actualidad la pintura carece de marcas o números distintivos. Este hecho es el que en un principio dificultó su asociación con el lienzo de la colección real. Sin embargo, sabemos que la obra ha sufrido algún tipo de intervención a lo largo de su historia. En primer lugar el cuadro está reentelado, posiblemente en el siglo XVIII dada la técnica y características de éste. Asimismo, en fotografías antiguas del Archivo Mas puede apreciarse perfectamente cómo la parte inferior del lienzo se encontraba en mal estado, con zonas que presentaban pérdidas de pigmento (fig. 10). Al separar el marco para analizar el cuadro, observamos como en todo el contorno del lienzo fue aplicada una tinta plana negra para unificar el aspecto de éste y disimular la unión entre la tela original y la del reentelado<sup>18</sup>. Es posible que fruto de esta intervención pudieran haberse bien cubierto o bien borrado los números de inventario de la colección real que éste poseía.



Fig. 9. Detalle de la mano del apóstol arrodillado en el primer plano de *La Última Cena*.

### *Periplo de la obra por las Colecciones Reales*

Los inventarios reales dan minuciosa cuenta de los objetos de valor que atesoraban los monarcas, especialmente las pinturas. Temática, dimensiones, soporte, autoría, valoración... eran algunos de los datos que se incluían a la hora de inventariar las obras. Se puede trazar un seguimiento completo de la *Última Cena* durante más de dos siglos gracias a estos documentos, si bien debemos tener en cuenta que la atribución del lienzo varió en diversas ocasiones durante este tiempo.

Como ya hemos indicado, la primera noticia de la pintura en las colecciones reales la encontramos en el Inventario del Alcázar de Madrid de 1666, redactado por Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez, tras la muerte de Felipe IV. El cuadro se cita en el “Pasillo junto al cubo y

pieza de la Audiencia” como: “Otro, del mismo tamaño [tres cuartas de vara de alto y media de ancho], de la Cena de Cristo, de mano de Diego Belázquez, en quarenta ducados... 440”<sup>19</sup> (fig. 11).

Veinte años después, en la relación de obras de 1686, ya en tiempos de Carlos II, el cuadro vuelve a inventariarse en la misma pieza y se sigue atribuyendo a Velázquez: “Otra Pintura del mismo tamaño de la Cena de Xpto, de mano de Diego Velázquez”<sup>20</sup>. Sin embargo, según Christo-

<sup>18</sup> El reentelado y posterior planchado de la obra causó fuertes distensiones en el lienzo original, lo que también pudo originar las pérdidas de pigmento en algunas zonas y su posterior intervención tanto ya en el siglo XVIII como en el siglo XX.

<sup>19</sup> Archivo General de Palacio (A.G.P.), Secc. Administrativa, Leg. 38, s.f. Véase: MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*, Op. cit., n.º 665 del inventario de 1666.

<sup>20</sup> A.G.P., Secc. Administrativa, Leg. 38, Exp. 3. Véase: BOTTINEAU, Yves: “L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la cour d’Espagne au XVIIe siècle”, *Bulletin Hispanique*, Tome LX, n.º 2, 1958, p. 169, n.º 350; y MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*, Op. cit., n.º 369 del inventario de 1686.



Fig. 10. Fotografía general de *La Última Cena* y detalle de la zona inferior del lienzo.  
Fotografía del Archivo Mas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

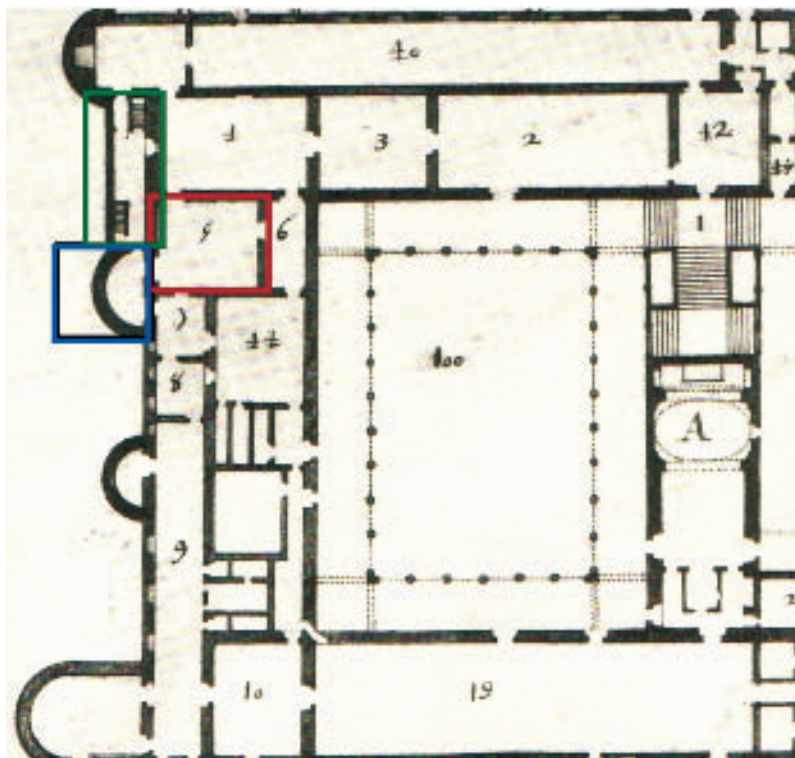


Fig. 11. Teodoro Ardemans: Detalle del *Plano del Alcázar de Madrid en 1705*. Biblioteca Nacional de Francia, París. Señalado en verde el “Pasillo junto al cubo y pieza de la Audiencia”, en azul el “Cubo” y en rojo la “Pieza de la Audiencia”.



Fig. 12. Etiqueta con la inscripción *B.ª V.ª*, Buena Vista, en la parte posterior del lienzo de *La Última Cena* de la Academia de San Fernando.



pher Norris, el 24 de noviembre de ese mismo año una adición al inventario fue incluida en el documento, por lo que algunas atribuciones fueron modificadas o añadidas. Según Norris, la *Última Cena* pasó a ser inscrita como “La Cena de Xpto., de mano de Diego Velázquez = Tintoretto”<sup>21</sup>. Desafortunadamente no hemos encontrado el documento al que hace referencia este autor<sup>22</sup>. Esa misma atribución a Tintoretto es la que se mantiene en el inventario realizado a la muerte de Carlos II en 1700: “Ytten Una Pintura del mismo tamaño de la Zena de Xhristo de mano de tintoretto tasada en Ciento y Cinquentta Doblones... 150”<sup>23</sup>.

Con la muerte de Carlos II se cerraba el gobierno de la dinastía de los Austrias en España y se inauguraba el mandato de la dinastía de los Borbones con Felipe V al frente. De las primeras dos décadas del reinado del Borbón no contamos con ningún inventario completo de la colección. Así pues, la siguiente referencia al cuadro la encontramos en Antonio Palomino quien, en 1724, en su *Parnaso Español Pintoresco Laureado*, menciona lo siguiente al hablar sobre el primer viaje a Italia de Velázquez: “En los días que aquí estuvo [en Venecia] dibujó mucho, y particularmente del cuadro de Tintoretto, de la Crucifixión de Christo Nuestro Señor, copioso de figuras, con invención admirable, que anda en estampa. Hizo una copia de un cuadro del mismo Tintoretto donde está pintado Christo comulgando a sus discípulos, el cual trajo a España y sirvió con él a su Majestad”<sup>24</sup>. La afirmación de Palomino corroboraría así que Velázquez copió del natural el cuadro de San Rocco de la *Última Cena* y que éste fue regalado a Felipe IV<sup>25</sup>.

El incendio del Alcázar en 1734 destruyó un importante número de pinturas, muebles y objetos decorativos de gran valor. Las obras supervivientes fueron depositadas en diferentes almacenes, palacios o casas privadas. La *Última Cena* consta en el “Inventario de las Pinturas Salvadas del Incendio del Alcázar de 1734”, habiéndose depositado en las Casas Arzobispales. En él se describe como: “227. Otro, de tres quartas de alto y dos terzias de ancho, forrado en tabla, de la Cena de Christo, original del Tintoretto”<sup>26</sup>.

Tras la muerte de Felipe V en 1747 volvió a hacerse inventario de las pinturas dejadas tras su fallecimiento. El lienzo se hallaba todavía en las Casas Arzobispales “contiguas a la Parroquia de san Justo y Pastor de esta corte”, donde había sido depositada tras el incendio de 1734: “20. Otra en Lienzo original del Tiziano de la Cena de Xpto. con los Apostoles de tres quartas de alto y mas de media Vara de ancho... Se tasó en 6.000 rs”<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> NORRIS, Christopher: “Velázquez and Tintoretto”..., Op. cit., p. 156.

<sup>22</sup> Entre los documentos conservados en el Archivo General de Palacio (A.G.P., Secc. Admin, leg. 768, exp. 6) constan, con fecha de 1686, dos previos al inventario general de ese mismo año que hacen referencia respectivamente a los “Adornos que ay de menos y demas de lo ymbentariado el año de 1666” y a las “Pinturas que ay desmontadas y que no sirven”. Ni en el inventario ni en estos documentos hemos encontrado la referencia a la que alude Christopher Norris.

<sup>23</sup> FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria: *Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos II, 1701-1703*. Vol. I, Madrid, Museo del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975, p. 33, n.º 152.

<sup>24</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, Ed. Aguilar, 1947, p. 901.

<sup>25</sup> Fernando Marías apunta sin embargo a que el cuadro que pudo copiar Velázquez y al que hace referencia Palomino, pudiera ser la *Última Cena* de la Iglesia de San Polo ya que “ésta es la única de las cenas tintorettescas en la que Cristo aparece dando la comunión a sus discípulos”. Véase: MARIAS, Fernando: “La túnica de José: la historia al margen de lo humano”, en *Velázquez*. Barcelona, Fundación de Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 284-285. Sin embargo, en el cuadro de San Rocco, Cristo también se encuentra en el acto de dar la Comunión, y por lo tanto creemos que sería éste al que Palomino hace referencia y que Velázquez copió.

<sup>26</sup> A.G.P., Secc. Admin., Leg. 768, exp. 1.

<sup>27</sup> La pintura se hallaba en la Antecala del Oficio de Furriera. El documento se conserva en el A.G.P., Secc. Registro, núm. 247, y en éste se otorgó el número 20 a dicha obra (fol. 222v). Ha sido publicado por: ATERIDO, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan: *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004, Vol. II, p. 102.

Con posterioridad a este inventario de 1747 la pintura fue trasladada al Palacio del Buen Retiro, más concretamente a la Tribuna de Atocha, lugar que hacía las veces de almacén de obras. Es en este lugar donde aparece relacionada en 1772 y donde se señala expresamente que procedía del Palacio Real de Madrid, ya que figuraba en el “Reconocimiento de las pinturas que antes fueron de la dotación del de Madrid”. El lienzo colgaba entonces en la “Primera Pieza Antitribuna” como: “20. La Cena de Christo, tres quartas de alto, mas de media vara de ancho = Tintoreto”<sup>28</sup>. En el mismo lugar y casi de la misma forma se describe en el inventario realizado a la muerte de Carlos III en 1794: “1007. En la Tribuna de Atocha. Jacopo Tintoreto = La Cena de Christo con sus Discípulos. Tres quartas de alto, dos tercias de ancho, marco dorado = 1000 (reales)”<sup>29</sup>.

En 1808 se redacta un nuevo inventario del Retiro, tomándose como base para ello el inventario del Real Sitio contenido en la testamentaria de Carlos III y copiándose en el mismo orden las obras. Este mismo documento sirvió en 1814 para revisar las pinturas que aún permanecían en el palacio, marcándose las que ya no estaban con un aspa<sup>30</sup>. Así pues, aunque en 1808 el lienzo figuraba como: “X 1007. Otra de Jacobo Tintoreto, con la Cena de Christo con sus Discípulos, de tres q<sup>tas</sup> de alto, y dos tercias de ancho con marco dorado...1000”, ésta ya no se encontraba en palacio en 1814, puesto que aparece marcado con la citada cruz.

Tras la invasión francesa de España las colecciones reales sufrieron movimientos y grandes mermas. Pese a que desconocemos la fecha exacta en la que la pintura salió del Buen Retiro, la presencia de una etiqueta al dorso del lienzo con las siglas *B.<sup>a</sup> V.<sup>a</sup>* (fig. 12) indica que éste fue uno de los trescientos cuadros que el Gobierno Intruso trasladó del Palacio del Buen Retiro al de Buenavista con la intención de establecer allí un Museo de Pintura<sup>31</sup>. Fue en 1810 cuando José I daba orden para que se ejecutaran “las obras necesarias para habilitar el Palacio de Buenavista, destinado para Museo de Pinturas”, al mismo tiempo que comisionaba a Francisco de Goya y a Manuel Napoli para “tomar, no solo del de Buenavista, sino de los demás R<sup>s</sup> Palacios las que falten [pinturas], p.<sup>a</sup> completar las colecciones de las diferentes escuelas”<sup>32</sup>. Aunque éstas se depositaron en dicho palacio, el Museo de Pintura nunca llegó a abrir sus puertas. No obstante el 12 de noviembre de 1814 los cuadros todavía permanecían allí como indica “la razón que di a V.E. en 4 de julio prox.<sup>o</sup> pas.<sup>o</sup> sobre las pinturas y demás efectos extraídos de este Palacio [Retiro] y trasladado al de Buenavista por el Gobierno Intruso: he pasado a este a cerciorarme de lo que en el pudiera existir y he visto se hallan como unas trescientas pinturas, algunas estatuas y varias puertas”<sup>33</sup>. Hasta el momento no tenemos constancia de ninguna relación adjunta que especifique las obras de propiedad real que fueron depositadas allí, pero lo cierto es que la *Última Cena* fue sin duda una de las pinturas que se seleccionaron del Buen Retiro.

Algunos de los cuadros escogidos para el Palacio de Buenavista acabaron siendo depositados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al igual que diversas obras incautadas de iglesias y conventos de Madrid y su provincia y de parte de la colección del favorito de Carlos IV, Manuel Godoy<sup>34</sup>. Entre los lienzos de la colección real que acabaron en la Academia están

<sup>28</sup> A.G.P., Secc. Admin., Leg. 38, exp. 45.

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ MIRANDA, Fernando: *Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790*. Madrid, 1988-1991, Vol. I, p. 331, n.º 1007.

<sup>30</sup> AGP, Secc. Admin., Leg. 38, exp. 59.

<sup>31</sup> Véase: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco: *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español. Vol. I: 1808-1814. Guerra de la Independencia*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 259-270.

<sup>32</sup> A.G.P., Secc. José I, C.<sup>a</sup> 29, exp. 32.

<sup>33</sup> A.G.P., Secc. Buen Retiro, C.<sup>a</sup> 11766, exp. 45.

<sup>34</sup> Para conocer la procedencia de las obras de la Academia véase: NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.

el retrato de *María Teresa de Austria* de Pierre Mignard que también figura en el inventario del Retiro de 1808<sup>35</sup>; la *Mariana de Austria* de Juan Carreño de Miranda<sup>36</sup>; o *La Cena* de Bartolomé Carducho que igualmente estaba inventariada en el Retiro precedente como la anterior del Alcázar de Madrid y que finalmente pasó al Museo del Prado<sup>37</sup>.

Uno de los motivos por los que no se ha considerado que el cuadro de la Academia sea la copia realizada por Velázquez en Italia es porque tradicionalmente se ha sostenido que la *Última Cena* perteneció a la colección de Godoy y que tras su confiscación en 1808 pasó a dicha institución. Esta afirmación se ha basado en la identificación del cuadro con una de las pinturas recogidas en el inventario del Príncipe de la Paz redactado por Frédéric Quilliet el 1 de enero de 1808<sup>38</sup>. Entre los 1022 cuadros que incluye el documento, aparecen tres con el tema de la *Última Cena*. Entre ellos los especialistas han identificado el que nos ocupa con el que aparece bajo el epígrafe de escuela española “La Cène”, del que no se detallan ni autor ni dimensiones. Dicha catalogación resulta contradictoria si tenemos en cuenta que desde época de Carlos II el cuadro se adjudicó a Tintoretto, y así aparece en todos los inventarios reales a excepción de la testamentaria de Felipe V, donde se atribuye a Tiziano, como ya hemos tenido ocasión de comprobar.

Tras la confiscación de la colección de Godoy en marzo de 1808, ésta pasó por diversas vicisitudes. Así pues, de las 1022 obras que inicialmente la componían, tan solo 270 acabaron ingresando en la Academia el 11 de mayo de 1816. Entre ellas, en el “Inventario de las pinturas trasladadas a la Real Academia de San Fernando, que se hallaban existentes en el Palacio de Buenavista, como pertenecientes al sequestro de D<sup>n</sup> Manuel Godoy. Año 1816” figura con el número 1: “La Cena del Salvador en tabla, con marco dorado, altura 5 pies y ancho quatro”<sup>39</sup>. Éste es el único cuadro con el tema de la *Última Cena* que figura en la relación, y ni por dimensiones (aprox. 140 × 112 cm) ni por soporte (tabla) coincide con la pintura que aquí se estudia. Ha de identificarse más bien con la *Última Cena* de Otto van Veen (ó/t, 133 × 108 cm) que también se conserva en la Academia y que en su día se creyó obra de Carducho. Esta atribución concordaría con la descripción de Quilliet de 1808 al considerarla como de escuela española.

Queda patente pues la gran confusión que siempre ha habido a la hora de identificar este lienzo. Queremos recalcar pues, que no existe ninguna referencia documental que apoye la idea de que la pintura estuvo en la colección Godoy; de hecho, las referencias ya mencionadas de Quilliet son sumamente vagas como para justificar la adscripción del lienzo con alguno de los que poseyó el Príncipe de la Paz. Incluso la especialista en Godoy, Isadora Rose, parece dudar respecto a que el cuadro que nos ocupa perteneciese al Príncipe de la Paz<sup>40</sup>. En conclusión, estamos en disposición de afirmar que la *Última Cena* que se registra desde 1666 como parte de

<sup>35</sup> “X. 759. Otra con el retrato de una Señora, de dos v<sup>s</sup> y tres quartas de ancho... 250”. El n.º 759 todavía es visible en la zona inferior izquierda del lienzo de la Academia. Véase MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*, Op. cit. (en prensa), n.º 690. Éste, al igual que la *Cena*, ya no se encontraba en el Retiro en 1814 tal y como señala el aspa con la que aparece marcado en el documento.

<sup>36</sup> “X. 186. Otra de Juan Carreño, retrato de la Madre de Carlos 2.º, de dos varas y media de alto y dos varas y tercia de ancho, con marco dorado”. El n.º 186 es visible en la zona inferior del lienzo. Al igual que el anterior, ya no se encontraba en el Retiro en 1814.

<sup>37</sup> MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*, Op. cit. (en prensa), Inventario de 1647, n.º 99. *La Cena* de Bartolomé Carducho figura en el Inventario de la Academia de 1813 como: “Retiro. Un Quadro que representa la Cena de 12 palmos de alto por 10 de ancho, original de Bartholome Carducho...01”, Véase Archivo de la RABASF, Sig. 3-618, fol. 47v.

<sup>38</sup> Publicado en ROSE, Isadora: *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 1983, Vol. I, pp. 423-452.

<sup>39</sup> Archivo RABASF, Sig. 3-619.

<sup>40</sup> ROSE, Isadora: *Manuel Godoy...*, Op. cit., Vol. II, pp. 467-468 y 497-498.



las colecciones reales, pasó a partir de 1808 al Palacio de Buenavista y de ahí, en fecha incierta entre 1814 y 1817, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

### *La obra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*

La *Última Cena* se cita por primera vez en el inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1817. En el texto manuscrito que de este inventario se conserva en el Archivo de la Academia se hace referencia a la obra como: “Sala del Pasillo. 108. Otro de 2 pies y 5 pulgadas de alto con 1 pie y 11 pulgadas de ancho. Representa la Cena del Salvador con los Apóstoles: su autor Pablo Berones”<sup>41</sup>. Sin embargo, en la edición impresa del inventario de ese mismo año se corrige la atribución considerándose obra de Tintoretto y se rectifica el número de adscripción del cuadro, pasando a ser el 139<sup>42</sup>. Estas modificaciones pudieron deberse a la reciente incorporación del lienzo a las colecciones de la Academia. La pintura aparece de nuevo en los catálogos de 1821, 1824 y 1829, en los que no cambia de número de inventario aunque sí de ubicación, ya que en 1824 se registra en la “Sala cuarta” y en 1829 en la “Sala tercera”<sup>43</sup>. La atribución a Tintoretto se mantiene hasta que en 1964 Pérez Sánchez sugiere que la pintura pueda ser obra de Velázquez: “631. *La Santa Cena*, 0,65 × 0,52. Copia de Tintoretto. Posiblemente de Velázquez”<sup>44</sup>, reiterando esa opinión en su texto del catálogo de la exposición *Velázquez* de 1990<sup>45</sup>. Desafortunadamente esta observación no se ha mantenido en catálogos posteriores; de hecho en el redactado en 1965, tan sólo un año después, se vuelve a citar como: “Tintoretto, Jacopo Robusti, llamado (copia)... 631. *La Última Cena*. L. 0,65 × 0,52”<sup>46</sup>. Las siguientes publicaciones han continuado atribuyendo la obra al pintor veneciano, aunque especialistas como Azcárate han considerado que fue Velázquez quien la trajo a España<sup>47</sup>, y en la última guía publicada del museo se señala que en tiempos se creyó copia de Velázquez<sup>48</sup>.

### *El valor de la copia artística*

Ya hemos hecho referencia con anterioridad a la estima que los contemporáneos de Velázquez dieron a la *Última Cena*. Su alta tasación, equiparable a obras originales de Teniers o Ribera, demuestra el valor de lo que denominamos “la copia artística” durante la Edad Moderna.

Entre los siglos XVI y XVIII las copias de pinturas de los grandes maestros realizadas por pintores de renombre adquirieron en ocasiones una apreciación similar o incluso superior a la de los cuadros originales. Por ello era frecuente que reyes y nobles mandaran realizar reproducciones

<sup>41</sup> Archivo de la RABASF, Sig. 2-58-17, fol. 5v.

<sup>42</sup> *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1817, p. 18.

<sup>43</sup> *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821*. Madrid, 1821, p. 17; *Catálogo de las pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1824, p. 27; *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1829, p. 14.

<sup>44</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, Op. cit., p. 59.

<sup>45</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Velázquez y su arte”, *Velázquez...*, Op. cit., p. 35.

<sup>46</sup> LABRADA, Fernando: *Catálogo de las pinturas*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965, p. 81.

<sup>47</sup> AZCÁRATE, José María: “Pinturas y dibujos desde el siglo XV al XVIII”, en *El Libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 115-116.

<sup>48</sup> VV.AA.: *Real Academia de San Fernando. Guía del Museo*. Madrid, 2004, pp. 50-51.

de pinturas célebres que no podían poseer, o que regalaran valiosas obras de arte y ellos se quedarán con copias que situaban en los lugares más preeminentes de sus colecciones. Un claro ejemplo de esto es lo que ocurrió con varios cuadros del Correggio. En 1604 Felipe III mandó copiar a Eugenio Cajés los originales del italiano *Leda y el cisne* y *El Rapto de Ganimedes*<sup>49</sup>. Una vez realizadas las réplicas (MNP, n.º inv. 120 y 119 respectivamente) éstas fueron colocadas en el Alcázar, ya en tiempos de Felipe IV, en espacios tan significativos como el Despacho del Rey en el Cuarto Bajo de Verano o en las Bóvedas del Tiziano, mientras que los originales fueron regalados al Emperador Rodolfo II. Otra prueba de la estimación hacia las réplicas son las compras que hizo Felipe IV en la almoneda realizada a la muerte de Rubens en 1640. El monarca no sólo adquirió originales del flamenco –entendidas éstas como “de nueva invención”– sino que también puso todo su empeño en hacerse con las copias de las pinturas del Tiziano que se encontraban en el Alcázar y que Rubens había pintado durante su embajada en Madrid en 1628<sup>50</sup>.

Por lo que se refiere al propio Velázquez, tenemos un testimonio que deja bien a las claras la intención del rey de enviarlo a Italia no sólo para comprar obras originales con destino a los Reales Sitios. Entre las declaraciones de los testigos para la concesión del Hábito de la Orden de Santiago a Velázquez figura, con el n.º 98, la de Baltasar Barroso de Rivera, Marqués de Malpica, Mayordomo del Rey y miembro del Consejo de la Junta de Obras y Bosques, quien testifica en 1658, que el pintor “a ido muchas veces a Italia por orden de Su Magestad y con su real hacienda a traer orixinales y estautarios [sic] y a copiar de su mano las que hallase de los pintores grandes que a tenido Italia...”<sup>51</sup>. Estamos por tanto ante un testimonio coetáneo y directo de una persona que trabajó con Velázquez en las obras del Alcázar de Madrid y que informa de la labor de copista que se le encomendó al sevillano.

Entre la nobleza podemos señalar el caso de Don Gaspar de Haro, VII Marqués del Carpio, quien a mediados del siglo XVII reunió en su residencia madrileña de San Joaquín un importante número de copias de cuadros de la colección real. A través de éstas Haro pretendía adoptar tanto “unos criterios de prestigio muy cercanos a los de los modelos reales”, como reflejar el favor regio del que era objeto<sup>52</sup>.

Esta valoración positiva de la copia siguió vigente en el siglo XVIII y fue expuesta por Antonio Ponz quién, en su *Viaje de España*, al hablar de una obra supuestamente copiada por Dominico Greco decía: “El copiar a tan singulares artífices [Correggio] no lo han tenido a menos valer otros que lo han sido de gran reputación en la pintura, y en tal caso sus copias se han estimado y deben estimar en tanto o más que otras pinturas, bien que originales y de autores conocidos. En España no faltan, como dije arriba, buenas copias de las más singulares obras de Rafael, Miguel Ángel, Leonardo de Vinci, Corregio y otros eminentísimos hombres en el arte. ¡Ojalá que los que las poseen las procuren conservar y tener en mucha estimación”<sup>53</sup>. Esta opinión se man-

<sup>49</sup> Las obras de Correggio pertenecieron a Antonio Pérez, quién las regaló a Felipe II. Su hijo, Felipe III las donó al Emperador Rodolfo II y encargó a Eugenio Cajés los presentes lienzos, por los que se expidió carta de pago por valor de 1.500 reales el 19 de agosto de 1604. Ver PÉREZ PASTOR, Cristóbal: “Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Española”, *Memorias de la Real Academia Española*, Tomo XI, Madrid, 1914, p. 107; y MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666...*, Op. cit. (en prensa), n.º 925 y 185 del inventario de 1666.

<sup>50</sup> Véase: MÜLLER, Jeffrey M.: *Rubens: The Artist as a Collector*. Princeton, Princeton University Press, 1989; y *Rubens copista de Tiziano*. Cat. Expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 1987.

<sup>51</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: *Corpus Velazqueño*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2000, Vol. I, p. 389.

<sup>52</sup> DE FRUTOS SASTRE, Leticia: “Una constelación Cortesana en torno al Rey Planeta. El Marqués de Heliche y la Corte de Felipe IV”, en *Tras el centenario de Felipe IV*, actas de las Jornadas de Iconografía y Coleccionismo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 219, 221 y 232. Ver también de la misma autora: *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009.

<sup>53</sup> PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Tomo I, Carta III. Madrid, 1785, ed. Aguilar, 1947, p. 69.

tuvo hasta finales del siglo XVIII por autores como Milizia, que afirmaba que “quien no pueda gozar los originales de estos grandes maestros, conténtese con las copias, que muchas veces debe preferir a los originales de otros”; o Ceán Bermúdez que consideraba que una “copia de una buena pintura es mejor que un original mediano”<sup>54</sup>. Sin embargo, con la llegada del Romanticismo la copia pasó a ser denostada y a considerarse carente del mérito creativo del original. No era vista más que como un puro ejercicio del dibujo y el color. Por este motivo estas obras pasaron a un segundo plano, lugar que siguen ocupando en nuestros días pero que no concuerda en absoluto con la estimación que sus contemporáneos tuvieron de ellas<sup>55</sup>. No puede valorarse pues desde nuestra óptica actual el aprecio que tuvo la *Última Cena* dentro de las colecciones atesoradas por Felipe IV en el Alcázar de Madrid.

### *La influencia de la obra de Tintoretto en Velázquez*

Todos los especialistas coinciden en señalar la influencia que la obra de Tintoretto ejerció sobre Velázquez, haciendo especial hincapié en la impronta que el *Lavatorio de los pies* tuvo en la concepción espacial de su obra maestra, *Las Meninas*<sup>56</sup>. No obstante, no hay que esperar a la etapa de madurez del sevillano para advertir su influjo, ya que tras su primer viaje a Italia (1629-1631) es posible apreciar la huella del pintor véneto en su arte. Es Francisco Pacheco quien nos informa sobre el primer viaje a Italia de su yerno. Éste relata en su *Arte de la Pintura* (1648) como tras zarpar del puerto de Barcelona el 10 de agosto, “fue a parar a Venecia y a posar en casa del Embajador de España, que lo honró mucho y le sentaba a su mesa; y por las guerras que había, cuando salía a ver la ciudad, enviaba a sus criados con él para que guardasen su persona”<sup>57</sup>. El viaje continuó por Ferrara y Bolonia hasta Roma, “donde estuvo un año muy favorecido [...]”<sup>58</sup>. De la admiración que Velázquez sintió por Tintoretto entonces dio buena cuenta Antonio Palomino en su *Museo Pictórico* (1715-1724), quien afirmó que ésta no quedó tan sólo en la contemplación de los conjuntos de San Marcos, San Lucas, el Palacio Ducal o San Rocco, sino que además Velázquez se dedicó a copiar algunas obras como forma de profundizar en el cono-

<sup>54</sup> MILIZIA, Francesco: *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño* [...], Madrid, 1827, p. 88. BNE, ms. 21458; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias*, Sevilla, 7 de octubre de 1791, fol. 6r. Ambas referencias pueden encontrarse en: JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: “El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte”, *Goya*, n.º 319-320, 2007, pp. 264 y 275.

<sup>55</sup> Sobre este tema resulta realmente esclarecedor el texto de Úbeda de los Cobos que, aunque centrado en la figura de Luca Giordano, permite conocer las diferentes valoraciones que sobre las copias pictóricas se ha tenido a lo largo del tiempo. Véase: ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés: “Luca Giordano *alla maniera di*”, en *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 141-175.

<sup>56</sup> La importancia de esta obra para Velázquez no sólo se trasluce por la preeminente ubicación que éste dio al lienzo del veneciano en la Sacristía de El Escorial, sino también por la fuerte impronta que ésta ejerció sobre la obra maestra del sevillano, *Las Meninas*. La forma en la que Velázquez valoró en esta pintura el espacio, el ambiente y la perspectiva dejan bien a las claras la huella de Tintoretto y el interés de éste por emular lo realizado en el *Lavatorio*. Varios estudios profundizan en la relación de ambas obras. Véase: BAROLSKY, Paul: “A Source for *Las Meninas*”, *Source. Notes in the History of Art*, n.º 10, 1991, pp. 22-24; MARIAS, Fernando: “El género de las *Meninas*: Los servicios de la Familia”, en *Otras Meninas*, Madrid, Ed. Siruela, 1995, pp. 247-278; MARIAS, Fernando: “Los saberes de Velázquez. El lenguaje artístico del pintor y el problema de la “Memoria de las pinturas de El Escorial”, en *Symposium Internacional Velázquez*. Sevilla, 2004, pp. 167-177; FALOMIR FAUS, Miguel: “Tintoretto y España. Del Greco a Velázquez”, en *Tintoretto...*, Op. cit., pp. 174-175 y 177.

<sup>57</sup> PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*, 1648. Introducción y estudio de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Ed. Cátedra, 1990, p. 206.

<sup>58</sup> PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura...*, Op. cit., p. 207.



cimiento de la Pintura<sup>59</sup>. De hecho, si atendemos a lo escrito por Marco Boschini en 1660, Velázquez quedó tan impresionado por la pintura veneciana que consideraba que era allí donde “se trova el bon, e'l belo: mi dago el primo liogo a quel penelo: Tician xè quel che porta la bandiera”<sup>60</sup>.

Teniendo en cuenta que Velázquez llegó a Madrid a principios de 1631, la estancia en Venecia debió transcurrir durante los últimos meses de 1629. Es en este período de tiempo en el que hay que encuadrar el relato de Antonio Palomino y, por tanto, la realización de la *Última Cena* durante su visita a la Scuola Grande di San Rocco.

Para Velázquez, la copia fue quizás un ensayo en la práctica de la tercera dimensión. Las enseñanzas que extrajo de la *Última Cena* de San Rocco pudieron ayudarle a la hora de concebir algunas de sus pinturas posteriores. Creemos que esto se trasluce por ejemplo en la *Tentación de Santo Tomás de Aquino* del Museo Diocesano de Orihuela<sup>61</sup>, obra controvertida que ha sido atribuida indistintamente a Alonso Cano, Nicolás de Villacís e incluso a Mazo o Carreño de Miranda (fig. 13). Hoy en día los especialistas no dudan en atribuirle a Velázquez y la fechan después del primer viaje a Italia, hacia 1632-1633<sup>62</sup>. Si observamos con detenimiento las dos pinturas veremos como el escenario en el que se insertan las figuras tanto en la *Tentación* como en la *Última Cena* de San Rocco son muy similares. La escena se desarrolla en ambas en una estancia a la que se accede a través de unos escalones, de gran protagonismo en el cuadro



Fig. 13. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *La Tentación de Santo Tomás de Aquino*. Óleo sobre lienzo, 244 × 203 cm, ca. 1632. Museo Diocesano de Arte Sacro, Orihuela.

<sup>59</sup> Recordamos de nuevo las palabras de Palomino sobre este tema: “En los días que aquí estuvo dibujó mucho, y particularmente del cuadro de Tintoreto, de la Crucifixión de Christo Nuestro Señor, copioso de figuras, con invención admirable, que anda en estampa. Hizo una copia de un cuadro del mismo Tintoreto donde está pintado Christo comulgando a sus discípulos, el cual trajo a España y sirvió con él a su Majestad”. En PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica...*, Op. cit., p. 901.

<sup>60</sup> Asimismo, en el texto de Boschini encontramos una referencia expresa al interés del sevillano por Tintoretto: “L’amava sti Pittori molto forte, Tician massivamente e’l Tentoreto, con vero cuor, con purità d’afeto; e durerà l’amor fin a la morte”. Véase Boschini: *La carta del navegar*. Venezia, 1660, p. 56.

<sup>61</sup> Julián Gállego señala ya en 1983 como la *Cena* de la Academia “ofrece extraordinarias semejanzas (chimenea lateral derecha, abertura al fondo), con la *Tentación de Santo Tomás de Aquino*, lo que haría retrasar la fecha de este cuadro (Catedral de Orihuela) al regreso de Velázquez a España en 1631”. GÁLLEGO, Julián: *Diego Velázquez...*, Op. cit., p. 77.

<sup>62</sup> Sobre el cuadro, su procedencia y las atribuciones véase el catálogo de la exposición: *Velázquez*. Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 184-188, n.º cat. 29; *Velázquez*. Londres, National Gallery, 2006, pp. 158-160, n.º cat. 19; y más recientemente en: *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada del Siglo de Oro*. Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 322-323, n.º cat. 26.



Fig. 14. Vaciado virtual del espacio de la *Última Cena* realizado por Cipriano García-Hidalgo Villena.

de Tintoretto y apenas insinuados en el de Velázquez. Inmediatamente después, en el ángulo inferior derecho, figura un pequeño bodegoncillo que por contraposición adquiere más relevancia en el caso de la *Tentación de Santo Tomás*. Una vez dentro de la sala, destaca la presencia de una gran chimenea de tipo renacentista. Éste ha sido uno de los elementos que ha generado mayor controversia a la hora de atribuir el lienzo al sevillano, pero como vemos es un elemento tomado de la *Cena*<sup>63</sup>. Finalmente, cierra la composición una puerta, que se abre en el caso de Tintoretto a una nueva pieza presidida por un gran vasar; y en el de Velázquez a lo que parece una galería abierta a un paisaje. En ambos casos este elemento sirve a los artistas para crear un punto de fuga y un nuevo plano espacial<sup>64</sup>.

Sin embargo, pese a que el escenario es el mismo, el resultado se muestra completamente distinto. En la *Última Cena* se consigue recrear un espacio monumental gracias a la diferencia de escala entre arquitectura y figuras, mientras que en la *Tentación de Santo Tomás* la proporción de ambas es similar (figs. 14 y 15). De esta forma, mientras Tintoretto genera un espacio sa-

cralizado y por lo tanto alejado del espectador, Velázquez consigue crear un ambiente íntimo, cercano, que involucra a quien lo contempla. Así pues, la maestría de nuestro pintor estriba en que una vez aprehendidas las enseñanzas, es capaz de reinterpretarlas y hacerlas suyas, hasta el

<sup>63</sup> Gabriele Finaldi ha hecho referencia a esta controversia indicando que “...recientemente se ha señalado que la chimenea -quizá basada en ilustraciones de arquitectura del siglo XVI, como la *Architettura* de Sebastiano Serlio- es demasiado adornada y minuciosa para ser obra de Velázquez y podría deberse a un colaborador anónimo. Por razones estéticas y técnicas, nosotros consideramos que la pintura es enteramente autógrafa”. Véase: *Fábulas de Velázquez...*, Op. cit., p. 322, n.º cat. 26.

<sup>64</sup> Esta hipótesis no anula otras posibles influencias, como la vinculación del cuadro de Orihuela con *El milagro de San Carlos Borromeo* de Guercino (Renazzo di Cento, Iglesia de San Sebastián), donde son evidentes las conexiones compositivas. Véase: *Velázquez*. Roma, Palazzo Ruspoli..., Op. cit., pp. 186-191.

punto de que la huella del maestro resulte casi imperceptible.

El peso de la *Última Cena* también se deja entrever en otras dos obras pintadas por Velázquez durante su primer viaje a Italia: *La Fragua de Vulcano* (MNP, inv. 1171) y *La túnica de José* (PN, inv. 10014694). En ellas no sólo se constata la influencia gestual y expresiva de la pintura de historia que se estaba realizando en la Roma del momento<sup>65</sup>; sino que también, y a nuestro modo de ver, Velázquez tuvo en cuenta la obra de Tintoretto, y de ella extrajo la concepción espacial, la manera de disponer la luz e incluso algunos elementos como el perrillo, el pequeño bodegón, la chimenea o el enlosado de la sala que se aprecia en *La Túnica de José*<sup>66</sup>. El cuadro de la *Última Cena* de la Academia de San Fernando adquiere así un nuevo sentido, puesto que es testigo del interés del pintor por la obra de Tintoretto desde fechas muy tempranas.

En conclusión, documentalmente hablando no queda duda de que estamos ante el cuadro que colgaba en el Alcázar de Madrid en 1666, gracias a factores como el detallado seguimiento histórico que se puede trazar de la *Última Cena* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a lo largo del tiempo en las colecciones reales; la atribución de ésta a Velázquez por Martínez del Mazo en 1666 y su clara vinculación con la cita de Antonio Palomino años después; su alta consideración dentro de las colecciones regias, tanto por su privilegiada ubicación en el Alcázar de Madrid como por su tasación; y al influjo que la copia del natural de Tintoretto dejó en los cuadros realizados tras el primer viaje a Italia del sevillano. En lo que a la técnica se refiere, ésta no es concluyente al cien por cien, pero sí que muestra características propias de Velázquez. En cualquier caso es importante recalcar que no existen elementos que nieguen la autoría del sevillano. Por todo ello creemos que el cuadro de la Academia debe ser considerado como la obra que Velázquez copió en la Scuola Grande di San Rocco durante su estancia en Venecia a finales del año 1629.

Fecha de recepción: 29-IV-2010

Fecha de aceptación: 13-X-2010



Fig. 15. Vaciado virtual del espacio de *La Tentación de Santo Tomás de Aquino*, realizado por Cipriano García-Hidalgo Villena.

<sup>65</sup> Véase: COLOMER, José Luis: “De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia”, en *Fábulas de Velázquez...*, Op. cit., pp. 150-157.

<sup>66</sup> Angulo apuntó en 1947 que el esquema compositivo de *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano* se concibió antes del viaje a Italia, tomando como referencia el *Martirio de San Mauricio* y el *Expolio del Greco*. Además de en estos dos cuadros, el historiador sugirió que a la hora de crear el grupo de los hermanos en la *Túnica*, Velázquez “repasó de nuevo su cuaderno de apuntes y fijó su mirada en los dibujos que debía de haber hecho años atrás de dos obras del Greco, de *La expulsión de los mercaderes* y de la *Curación del ciego*”. En ningún caso hay que descartar las aseveraciones de Angulo, pues la influencia del pintor cretense en la pintura de Velázquez es indiscutible. Véase: PORTÚS, Javier (Coord.): “Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros (1947)”, en *Diego Angulo. Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, pp. 102-108.