

UNA DEGOLLACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA DE PEDRO NÚÑEZ DEL VALLE

En este artículo presento una nueva atribución para un lienzo basada en su estudio formal, la *Degollación de san Juan Bautista*¹ (Fig. 16), conservada actualmente en la Capilla de San Antonio de la Catedral Nueva de Salamanca. Desde que Manuel Gómez-Moreno² y Elías Tormo³ dieron a conocer el lienzo, siempre ha existido la creencia de que el cuadro estaba firmado por un pintor de nombre Espinosa. Ya el propio Pérez Sánchez⁴ y posteriormente Elisa Montaner⁵ rechazaron la atribución al valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa, debido a las notables diferencias estilísticas entre la producción bien conocida de éste y el cuadro de Salamanca. Posteriormente Ismael Gutiérrez ha propuesto como posibilidad que el lienzo fuese de Juan Bautista de Espinosa, el pintor de origen toledano, hoy bien conocido por sus bodegones. Entre otros motivos aduce la influencia postcaravaggista romana en el soldado de la izquierda, o la similitud que encuentra entre las bandejas de plata sobredorada, que porta la Salomé de nuestro cuadro, y la que Espinosa pintó en el bodegón hoy conservado en la colección Masaveu⁶.

¹ El cuadro mide 137 x 193 cms.

² Gómez Moreno, M: *Catálogo monumental de España: Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y ciencia, 1967, p. 212. Sobre el cuadro dice lo siguiente: «*Degollación del Bautista*, en la capilla de San Antonio. Mide 1'37 por 1'93 m.; está recortado por su izquierda, no quedando de su firma sino la fecha de 1631 con que terminaba, pero se atribuye a Jacinto Jerónimo de Espinosa. Es un buen cuadro, bien pensado, muy correcto, con decidido carácter naturalista; gran morbidez y relieve, habilidad suma de factura y perspectiva exacta; ahora bien, no puedo juzgar de la exactitud de la atribución por no conocer suficientemente el estilo de Espinosa».

³ Tormo, E.: *Salamanca: las catedrales*. Madrid: Gráficas Marinas, s.a., 21. Del cuadro dice lo siguiente: «5.ª cap.ª izq.ª. Tenía la firma de un Espinosa (Jacinto Jerónimo) valenciano el más famoso, mejor que su padre Jacinto Rodríguez de Espinosa, vallisoletano: dicen que decía Santiago Jerónimo), el notable lienzo de la Degollación del Bautista (subsiste sólo «...ista, 1631»). Se recortaría el cuadro a derecha (a juzgar por la perspectiva, tan exacta); la letra subsistente está a la izquierda, sin embargo».

⁴ Pérez Sánchez, A. E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid: C.S.I.C., 1972, p. 13. Dice así: «Un hermoso lienzo de la Catedral Nueva de Salamanca, donde al parecer se leyó en alguna ocasión la firma de Espinosa y la fecha de 1631, no puede ser de la misma mano que estas obras y tampoco parece verosímil atribuirlo a su hijo Jerónimo Jacinto, ...».

⁵ Montaner, E.: *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca: Universidad, 1987, p. 246. Dice lo que sigue: «Atribuido desde Tormo a Espinosa, no estimo pueda adscribirse a ningún miembro de esta familia de pintores, sino más bien a algún artista influido por formas italianizantes.

Las calidades táctiles o la estructuración de la luz recuerdan cosas de Gentileschi. De los venecianos podría derivar el estudio del espacio que se estructura a través de arquitecturas, vistas en profundidad y tratadas con diferentes iluminación.

El dibujo es cuidado, la pincelada precisa y todavía se observan ciertas formas manieristas en las actitudes de los personajes. Las telas ricas y bien trabajadas caen en pesados pliegues, los rostros son suaves e idealizados y la composición simétrica y equilibrada. A pesar de los estragos del tiempo, el color se adivina jugoso; dorados, blancos y azules brillantes, combinan bien con los rojos intensos».

⁶ Gutiérrez, I.: «Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII» en *Príncipe de Viana*, Pamplona (1988), Año XLIX, Anejo 11, p. 213: «Gómez Moreno recogió como atribuido a Jerónimo Jacinto de Espinosa, el pintor naturalista valenciano, un lienzo de la *Degollación de San Juan Bautista* existente en la capilla de San Antonio de la catedral de Salamanca, indicando que estaba recortado en el lado izquierdo y que sólo se leía la fecha de 1631. Por su estilo, tipos humanos y ambiente es impensable mantener la atribución a Jerónimo Jacinto de Espinosa, cuya obra es absolutamente fiel a los postulados del naturalismo claroscuro de la escuela valenciana de la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, la fecha de 1631 permite suponer a nivel de mera hipótesis que, si a alguno de los Espinosas hay que adjudicar esta obra, es sin duda al toledano Juan Bautista, con quien, a pesar de lo curioso que puedan parecer ciertos tipos humanos, como el soldado de espaldas del lado izquierdo, con su gorro de plumas que parece sacado de una escena de soldadesca postcaravaggiesca romana —o, ¿por qué no?, de Juan Bautista Maino—, se pueden encontrar ciertos paralelismos como una bandeja de plata dorada similar en su forma y motivos decorativos a la que articula el bodegón de la Fundación Hilmar Reksten [hoy en Oviedo, col. Masaveu]; por otro lado, la alabarda del soldado de espaldas muestra unos perfiles acerados que se acercan a las agudas formas de la celada del retrato del conde de Tendilla. Queda así planteada una desiderata que no tiene por el momento fácil solución».



Figura 16. Pedro Núñez del Valle: *Degollación de San Juan Bautista*. Salamanca. Catedral Nueva. Capilla de San Antonio.

Sobre el cuadro realicé una inspección visual directa para comprobar los restos de firma del cuadro. Porque en mi opinión la atribución correcta me inclina a pensar más en Pedro Núñez del Valle que en cualquiera de los Espinosa. Fundamentalmente porque el cuadro encaja a la perfección entre la producción bien documentada y conocida de este otro maestro de la escuela madrileña ⁷.

Al encontrar los restos de firma sólo pude distinguir en el ángulo inferior izquierdo lo que parecía la palabra «Año», con la —A— en mayúscula y el resto en minúscula, y lo que parece la fecha claramente distinguible de 1631, si bien el 6 está parcialmente perdido ⁸. Delante se ha perdido totalmente la firma y sólo se conservan algunos trazos de las letras, que no sirven para reconstruir la firma. A ello hay que sumar el hecho de que parece que el cuadro ha sido parcialmente mutilado por este lado, lo que explicaría que parte de la alabarda del soldado así como la manga del brazo estén recortadas. Conocido el gusto de Pedro Núñez de firmar con abreviaturas, tal y como lo hace en sus lienzos de *Cristo camino del calvario* (1632, Talavera de la Reina, Colegiata) ⁹, *Agar e Ismael* (1630, Ávila, Casa de la Miseri-

⁷ Sobre este pintor existe documentación e información en los siguientes artículos: Viñaza, Conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico, volumen III*, Madrid, 1894, p. 192; Caturla, M. L.: «Los retratos de Reyes del "Salón Dorado" en el antiguo Alcázar de Madrid» en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1947), n.º 77, pp. 1-10; Balaguer, F.: «Pinturas de Pedro Núñez en la iglesia de San Lorenzo» en *Argensola*, Huesca (1959), tomo X, n.º 39, pp. 272-273; Martín González, J. J.: «Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez» en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1958), tomo XXXI, n.º 121, pp. 59-66; Angulo, D.: *Pintura del Siglo XVII. Tomo XV del Ars Hispaniae*, Madrid: Plus Ultra, 1971, p. 54; Pérez Sánchez, A. E.: «Pintura madrileña del siglo XVII: Addenda» en *A.E.A.*, Madrid (1976), tomo XLIX, pp. 293-325; Agulló, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada: Universidad, 1978, pp. 118-119; Pérez Sánchez, A. E.: Catálogo de la exposición *D. Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, ficha 83; Mulcahy, R.: *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublín: The National Gallery of Ireland, 1988, ficha de *Jael y Sisera* de Pedro Núñez del Valle, pp. 56-60, figs. 47, 48 y 77; Fernández García, M.: *Parroquia madrileña de san Sebastián. VI. Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid: Tierra de Fuego, 1988, p. 36; Pérez Sánchez, A. E.: «Los pintores escenógrafos en el Madrid del s. XVII» en Egido, A. (Coord.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: U.I.M.P., 1989, p. 73; Papi, G.: «Pedro Núñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla pel Francesco Buoneri)» en *Arte Cristiana*, Milano (1991), volumen LXXIX, fascículo 742, pp. 39-50; Pérez Sánchez, A. E.: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 109-110; Urrea, J.: «Ficha de la Adoración de los Reyes Magos» en el catálogo de la exposición *Un mecenas póstumo: el legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 62-65; Agulló, M. y Baratech Zalama, M. T.: *Documentos para la Historia de la Pintura Española II*, Madrid: Museo del Prado, 1996, pp. 79-80; Kagané, L.L.: *Spanish Painting: Fifteenth to Nineteenth Centuries*, Moscú-Florenca, 1997, ficha de *La Anunciación* de Pedro Núñez del Valle, p. 168; Catálogo de Subastas Fernando Durán, 26 de Noviembre de 1997, lote 2039, pp. 30-31.

Para una visión global del pintor véanse los siguientes artículos: Angulo, D.: «El pintor Pedro Núñez (un contemporáneo castellano de Zurbarán)» en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1964), tomo XXXVII, n.º 146-147, pp. 179-184; Angulo, D. y Pérez Sánchez, A. E.: *Historia de la Pintura Española: Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez-C.S.I.C., 1969, pp. 326-334, láms. 271-277; Antonio, T. De: «Algunas noticias biográficas sobre el pintor Pedro Núñez del Valle» en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1974), tomo XLVII, n.º 186, pp. 160-162.

A ello las fuentes antiguas citan a Núñez en los siguientes casos: Díaz Del Valle, L.: *Epilogo y nomenclatura de algunos artífices*. Manuscrito de 1656-1659, publicado parcialmente en Sánchez Cantón, F. J.: *Fuentes literarias para la historia del Arte Español. Tomo II*, Madrid, 1934, p. 371; Palomino, Antonio: *Museo pictórico y escala óptica. III. Parnaso pintoresco y laureado*, Madrid, 1715-1724, citado de la edición a cargo de N. Ayala Mallory, Madrid: Alianza, 1986, p. 134; Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, volumen III*, Madrid, 1800, pp. 239-240; *Varia Velazqueña, II*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, Documento 35, pp. 228-229 (en este caso se transcribe el documento que aparece en el artículo de Martín González, previamente citado).

⁸ También menciona este aspecto de la firma Montaner, *op. cit.*, p. 246.

⁹ Publicado por Nicolau Castro, J.: *La Colegiata de Talavera de la Reina*, Toledo, 1971, pp. 133-134; citado por Pérez Sánchez, A. E., 1976, p. 320. Véase nota 7.

cordia)¹⁰, o el *Jael y Sísara* (Dublín, Galería Nacional)¹¹, no parece descartable que hiciese lo mismo en el lienzo de Salamanca. De hecho, seguramente es el caso del que nos ocupa. Uno de los escasos trazos conservados podría corresponder a la forma de rematar la —f— en la abreviatura fac., de «faciebat», que usa habitualmente después del apellido. Por la distancia que hay entre dicho trazo y el supuesto arranque de la letra A mayúscula, con que comienza la palabra «Año», solamente cabría esa posibilidad. Ese trazo se encuentra en el borde, lo que nos induce a pensar que todo el nombre permanece doblado en el bastidor, o bien recortado, dato que concuerda con los cortes de la figura del soldado ya mencionados. La abreviatura «fac.» con el trazo de la —f— tan alargado y caído aparece en el cuadro de Dublín, en el de Ávila, en el que representa al santo local oscense de *San Orencio* (1628, Huesca, San Lorenzo)¹², y como no, en el cuadro recientemente adquirido por el Museo del Prado, con la *Adoración de los Reyes Magos* (1631)¹³. Con respecto a la palabra «año», aparece en su lienzo de la Colegiata de Talavera de la Reina, si bien en abreviatura, es decir «Aº», y en el cuadro del Prado, que por cierto tendría la misma datación de 1631.

Una cuestión interesante estaría relacionada con la razón o razones de la mutilación, ya advertido por Tormo¹⁴. Probablemente se debió a que fue ajustado al hueco del arcosolio donde está insertado, que sin duda determina la exacta medida de los laterales. Por la distribución de los grupos de personajes y por el encuadre de la arquitectura que sirve de marco a la escena, pudiera pensarse que fue cortado por ambos laterales, de ahí que el personaje anciano con barba blanca de la derecha también esté parcialmente cercenado. Es más, la perspectiva actualmente es asimétrica, de modo que si en el lado izquierdo la arquitectura, además del pórtico que se aleja hacia el punto de fuga, se halla constituida por un trozo de entablamento sostenido por una pilastra de sección cuadrada y un vano abierto a su izquierda, delante del que se sitúa el grupo principal de personajes, esto no sucede así en el lado derecho, donde sólo queda el pórtico. Por eso, la figura del Bautista, como el ángel que sobrevuela con una corona de martirio la escena, ocuparían un espacio ligeramente situado al lado derecho de la composición y no en el mismo centro. También resulta algo descompensado el grupo de figuras, más numeroso, a la izquierda, frente a los del lado derecho. No creo que podamos saber si fue algo intencionado o no. El hecho fue que con ello desapareció la firma, situada en los márgenes inferiores izquierdos en la producción conocida de nuestro artista.

Las disquisiciones sobre la firma y sobre la composición no tendrían ningún sentido si no concurriese la circunstancia de que los modelos humanos y el mismo estilo se adecuan a la perfección con lo conocido hasta ahora del pintor.

De Pedro Núñez sabemos de su estancia en Roma, al menos entre los años de 1613 y 1614, donde aparece mencionado en la lista de pintores que pertenecían en aquellos años a la Academia de San Lucas¹⁵. Además, como ha sido publicado en numerosas ocasiones, en el cuadro de *San Orencio* de la Basílica de San Lorenzo de Huesca, nuestro pintor deja evidencia de su formación cuando firma como «Academicus Romanus»¹⁶. Ya en la década de 1620

¹⁰ Véase Angulo-Pérez Sánchez, 1969, p. 331.

¹¹ Existe una pequeña fotografía de la firma en Mulcahy, *op. cit.*, fig. 77.

¹² Viñaza, *op. cit.* en nota 7; también Balaguer, *op. cit.*

¹³ Urrea, *op. cit.* en nota 7.

¹⁴ Tormo, *op. cit.*

¹⁵ El dato es citado y lo he recogido de Angulo, D.-Pérez Sánchez, A. E., *op. cit.*, pp. 326 y 329.

¹⁶ Con respecto a la fecha del cuadro, siempre se había dado la de 1623. La revisión llevada a cabo de la firma, confirmó lo que ya se había escrito María José Pallarés (catálogo de la exposición *Signos*, Huesca, Diputación, 1994, 258, ficha de los lienzos de *San Orencio* y *Santa Paciencia y Santos Justo y Pastor*). El cuadro está firmado en 1628, lo que en definitiva fija la primera fecha española de nuestro autor en 1624, año en el que contrae matrimonio con Ángela Seseña, véase Antonio, T. De, *op. cit.*, p. 161.

se encontraba en Madrid, donde inicia su carrera, primero en el ámbito eclesiástico y particular, y posteriormente también en el cortesano, ya que recibiría algunos encargos de palacio¹⁷.

Con respecto al estudio formal de la obra nos detendremos en algunas de las figuras del cuadro, para pasar a analizar las influencias italianas que muestran y finalmente la perspectiva que sirve de telón de fondo.

En cuanto a las figuras, algunas de ellas son ciertamente muy semejantes a las que aparecen en otros lienzos firmados. Quizá la que guarda evidencias más significativas sobre la atribución a Pedro Núñez sea la del soldado de la izquierda, de espaldas (Fig. 17). Se trata de una figura erguida con armadura, calzas negras, faldón y mangas de color granate y sombrero de idéntico color acicalado con plumas. La mano izquierda se yergue para empuñar la alabarda; por el contrario, la derecha se adelanta en gesto retórico, parece que mostrando o dando explicaciones a Salomé. Es una hermosa figura que sirve de «contraposto» al grupo que acompaña a Salomé. Un soldado casi idéntico, con el vestuario muy semejante y con el mismo gesto retórico, lo encontramos en el cuadro de *Cristo camino del calvario* (Talavera de la Reina, Colegiata); hay que hacer la salvedad de que uno, el de Salamanca, mira de frente hacia el grupo de Salomé y sus criadas, mientras que el de Talavera dirige su mirada hacia atrás, hacia el grupo de la Virgen acompañada por las Marías (Fig. 18). A su vez creo que también es muy semejante al soldado, también a la izquierda y a «contraposto», del *Jael y Sisara* de Dublín, aunque no sé si existe una semejanza cromática como en los dos anteriores, debido a que lo conozco por fotografía en blanco y negro. Quizá de los tres el más hermoso sea el de Salamanca, con ese rostro de perfil, parcialmente a contraluz, en el que podemos adivinar un gesto algo desdeñoso y en el que los refinamientos del claroscuro se expresan con una intensidad conmovedora.

Otro personaje que me parece muy característico de la producción de Núñez del Valle sería el del ángel que asciende con una corona de flores (Fig. 19). Sería el típico angelote, regordete, con la cabeza redondeada, prácticamente sin cuello que podemos ver en obras tan emblemáticas de Núñez como en su *Inmaculada* (antes San Sebastián, Colección particular)¹⁸, o los mismos que sobrevuelan la parte superior del *San Orencio* de Huesca (Fig. 20). También guarda notables semejanzas con el niño Ismael del lienzo de Ávila, con el que las afinidades en posición de la cabeza, y gesto del cuerpo inclinado hacia delante en diagonal, son muy notorias¹⁹. Finalmente el rostro de San Juan Bautista guarda una cierta proximidad estilística con el de San José en la *Adoración de los Reyes* del Prado²⁰.

En realidad, podríamos ir analizando uno por uno todos los componentes del cuadro y encontraríamos fáciles analogías con otras figuras de otras obras. En este punto, de todos modos conviene hacer una precisión sobre la calidad de unos y otros. A pesar del enorme parecido de los soldados, tanto en la *Degollación de San Juan Bautista* como en el *Cristo camino del calvario*, la composición y los modelos difieren notablemente en cuanto al nivel artístico que muestran uno y otro. El cuadro de Talavera resulta duro en cuanto a la ejecución

¹⁷ Concretamente aparece documentada desde Palomino (Palomino, *op. cit.*, p. 134), su labor en la serie de reyes de Castilla y de España para el Salón Dorado del Alcázar de Madrid (para este tema véase Caturla, *op. cit.*). También conocemos su colaboración en pintar decorados durante la década de 1640 en el Teatro del Buen Retiro, junto a Francisco Rizi (véase Pérez Sánchez, 1989, p. 73).

¹⁸ Con respecto a esta *Inmaculada* existe una reproducción en color en el catálogo de la casa de Subastas Fernando Durán, citado en nota 7. Para el estudio del cuadro véase Angulo, D.-Pérez Sánchez, p. 332; Pérez Sánchez, 1979, ficha 83.

¹⁹ Para este lienzo, Angulo-Pérez Sánchez, p. 331.

²⁰ Existe una reproducción en color en el catálogo *Un mecenas póstumo: el legado Villaescusa*, *op. cit.*, 63 (ficha a cargo de J. Urrea).



Figura 17. Pedro Núñez del Valle: *Degollación de San Juan Bautista*, detalle. Salamanca. Catedral Nueva. Capilla de San Antonio.

Figura 18. Pedro Núñez del Valle: *Cristo camino del Calvario*. Talavera de la Reina (Toledo) Colegiata.

y el trazo, especialmente algunos rostros. En la Virgen Dolorosa, sus acompañantes, o en el propio Cristo se aprecian numerosos y evidentes fallos en las proporciones o en los estudios anatómicos (un buen ejemplo de ello lo tenemos en el brazo del cireneo que ayuda a incorporar la cruz). Por el contrario, la figura del soldado mantiene un nivel de calidad mayor que el resto, desde luego incomparable con el nivel artístico de primera magnitud que presentan el rostro del soldado de la *Degollación* o, en otros lienzos, el ángel de *Agar e Ismael*, el santo titular del *San Orencio* de Huesca o algunas figuras de *Jael y Sísara* de Dublín. Puede ser debido a una mala restauración antigua que suprimió algunas veladuras y confirió al trazo su sequedad tan característica.

Todo ello subraya la estupenda conservación del lienzo salmantino, a pesar de la suciedad, o de que en el lado derecho aparece ligeramente combado, debido a que se ha desprendido parcialmente del bastidor. Cuando se observa detenidamente el rostro de la Salomé, mirando fijamente al espectador, la sutileza de los diferentes tonos de sus carnaciones, la delicadeza del color en su traje estampado, la prestancia del verdugo empuñando la espada, el juego de luces y sombras que se proyectan entre las arquitecturas, que sirven para establecer y delimitar las distancias con un fino sentido de las proporciones, no puede uno abstraerse de rememorar la tantas veces recordada frase del *Laurel de Apolo* escrita por Lope de Vega, sobre el arte de Pedro Núñez ²¹.

Un segundo punto que guarda el mayor interés viene suscitado por la influencia italiana en su estilo, producto lógicamente de su formación en aquellas tierras. Gianni Papi ha insinuado la posibilidad de que un grupo de obras atribuidas a Cecco de Caravaggio, realmente fuesen suyas ²². A ello hay que unir la sensación de que sus lienzos nos manifiestan su conocimiento del ambiente romano a fines de la década de 1610, y puede que los comienzos de la siguiente; en definitiva, subyace el dilema artístico entre dos polos ciertamente opuestos, el naturalismo y el clasicismo boloñés. En sus obras conocidas mantiene esa dualidad y los modos de resolver la aparente contradicción estética por parte de los diferentes maestros. Así, en el *San Orencio* predomina una visión en la órbita del Naturalismo tenebrista de los seguidores de Caravaggio, en el que el claroscuro sirve para recortar y acentuar los perfiles de las figuras frente a un fondo que se oscurece paulatinamente. La misma figura del santo es un magnífico ejemplo de la estética naturalista, plena de vigor y de fuerte realismo en la caracterización de personajes, rescatados de modelos vivos. Otro lienzo que nos indica ese perfecto conocimiento de esta corriente sería el que presento, objeto de este artículo. La figura del soldado o de Salomé revelan esa fuerza naturalista que podemos descubrir en el *San Orencio*, pero a diferencia de éste, aquellos han sido insertados en un espacio mucho más luminoso, en el que podemos adivinar el estilo temprano de Caravaggio, el de sus pinturas de género de la década de 1590, o, sobre todo, el de algunos de sus seguidores, algunos de ellos de origen nórdico, flamenco u holandés, que tienden a atemperar las consecuencias de la luz tenebrista ²³. Asimismo, estas figuras guardan un evidente parecido con algunas obras de Carlo Saraceni, con las que han venido en relacionarse con el estilo de Bartolommeo Manfredi y, sobre todo, Orazio Gentileschi, quienes se distancian del rigor ortodoxo caravaggista

²¹ La recoge por vez primera Palomino en su biografía: «Pero porque es razón, que participe/ del Laurel la pintura generosa,/ juntos llegaron a la cumbre hermosa,/ surcando varios mares,/Vicencio, Eugenio, Núñez y Lanchares», Palomino, *op. cit.*

²² Pani, G., *op. cit.* Véase nota 7.

²³ Pérez Sánchez, al igual que Roberto Longhi, lo denomina con el nombre de Naturalismo «claro». Véase Pérez Sánchez, A. E.: «Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española» recogido en *De pintura y pintores*. Madrid: Alianza, 1993, pp. 59-72.

para plantear una nueva versión del estilo²⁴. A este grupo de obras pertenecería nuestro cuadro, lo que sin duda le confiere a nuestros ojos un mayor interés, el mismo que pueden plantear las obras de Juan Bautista Maino, y con las que guarda una afinidad notable²⁵.

A su vez, Núñez del Valle también bebe en las fuentes del clasicismo, en especial, en el mundo de Guido Reni y de los seguidores boloñeses de los Carracci. Lo plasma en sus grupos de ángeles, o en algunas de sus figuras, como la del ángel de *Agar e Ismael*. También es plenamente clasicista su interpretación de la *Adoración de los Reyes Magos*, o de la figura de *Santa Apolonia*²⁶. La misma interpretación que hace de la naturaleza permanece en sintonía con los modelos de artistas como Albani, o Domenicchino, quienes reinterpretan a su vez, el sentido sensual y colorista de los precedentes de la escuela veneciana del renacimiento. Esa carga de riqueza visual, de captación lumínica del paisaje queda bien patente en su *Agar e Ismael*²⁷. En el cuadro salmantino es perceptible el interés de Núñez por suavizar el tratamiento de la historia narrada, por realzar el valor retórico de las actitudes de los protagonistas. Algunos también responden más a estos criterios estéticos, como el ángel que sobrevuela al mártir, el mismo santo arrodillado o algunos de los personajes secundarios, y, como no, en la misma ubicación o localización de la escena.

Este último aspecto del lienzo de Salamanca es el que a continuación voy a exponer brevemente. Hasta ahora conocíamos fondos fundamentalmente de paisaje e incluso paisajes, más acordes con su formación en Italia. Desde este punto de vista son muy interesantes la visión de Jerusalén en su *Cristo camino del Calvario* de Talavera, con la mole nítidamente perfilada contra el horizonte del Templo de Salomón, de planta centralizada tal y como se creía entonces en algunos círculos²⁸, donde resulta turbador el efecto de atardecer, con las luces enrojecidas escondiéndose tras la ciudad y las montañas, o el fondo lleño de reminiscencias veronesianas de su *Agar e Ismael*. Pero, en lo conocido hasta ahora, Núñez no había hecho uso de un fondo de perspectiva arquitectónica, al estilo de los pintores flamencos. En mi opinión el conocimiento de los grabados de perspectiva de Jan Vredeman de Vries está presente en esta perspectiva, y de ahí que la evocación de las arquitecturas y del escenario guarde cierta semejanza con composiciones de Juan de la Corte, o ya en otro plano, con los pintores de perspectivas clásicos españoles como Francisco Gutiérrez. Estaríamos ante un ejemplo en el que refleja la asimilación y el gusto por modelos flamencos del manierismo, que habría asimilado sin duda en la corte madrileña (Fig. 21).

²⁴ Sobre este tema existe numerosas aportaciones, algunas de ellas muy interesantes para nuestro tema, por ejemplo véase catálogo de exposición *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 1985; también Nicolson, B.: *The International Caravaggesque Movement*. Oxford: Phaidon, 1979. Sobre la introducción del Naturalismo en España, la aportación más interesante puede que sea la de Pérez Sánchez, 1993, *op. cit.* en nota 22.

²⁵ Sobre Juan Bautista Maino véase el artículo citado en nota 21. Además el estudio fundamental sobre el artista sigue siendo el de Angulo, D.-Pérez Sánchez, A. E., *op. cit.* en nota 7, pp. 299-325. Con respecto a las afinidades entre Maino y Núñez del Valle en su interpretación del denominado naturalismo «claro» véase también Pérez Sánchez, A.E.: «Fray Juan Bautista Maíno, pintor dominico», en *Arte Cristiana*, Milano (Settembre-diciembre 1994), volume LXXXII, fascicolo 764-765, pp. 433-442.

²⁶ Angulo, 1964, pp. 182-183; Angulo-Pérez Sánchez, p. 328. Si bien ellos insisten en la iluminación de corte tenebrista que domina a la figura. Sin embargo, el modelo se vincula con las obras de aquellos maestros clasicistas que en algún momento de su evolución artística supieron indagar en los efectos plásticos y luminosos caravaggistas, sin que por ello renunciaran a su idealización de los modelos humanos, de resonancias renacentistas.

²⁷ Este tema ya fue tratado por Pérez Sánchez, 1976, p. 320 y Idem, 1984, p. 73, quien cree ver esa relación con el paisajismo clasicista en un pequeño paisaje con la *Huida a Egipto*, firmado por nuestro autor, y el único conservado hasta nuestros días.

²⁸ Sobre este tema es muy interesante Ramírez, J.A.: *Construcciones ilusorias*, Madrid: Alianza, 1988, cap. 5.



Figura 19. Pedro Núñez del Valle: *Degollación de San Juan Bautista*, detalle. Salamanca. Catedral Nueva. Capilla de San Antonio.

Figura 20. Pedro Núñez del Valle: *San Orenco*, detalle. Huesca. Basílica de San Lorenzo.

Figura 21. Hans Vredemans de Vries: *Perspective*, Leiden 1604-1605, lám. 44.

La arquitectura que ha usado con columnas toscanas apoyadas directamente sobre un entablamento sobre el que arrancan bóvedas de arista separadas por arcos fajones y con un luneto semicircular ciego, sin ventana que da al exterior, parece reflejar algunos de los estudios del tratadista flamenco en sus libros sobre perspectiva, especialmente el último y más famoso, *Perspective* publicado en La Haya y Leyden en 1604-1605 ²⁹.

JOSÉ MARÍA QUESADA VARELA

OTROS OBJETOS ITALIANOS REPRESENTATIVOS DEL MECENAZGO DE LOS MEJORADA EN EL MONASTERIO DE GUADALUPE

Una muestra de la actividad de mecenazgo religioso de la nobleza inserta en el espíritu de la época, está bien representada por las donaciones a fundaciones y monasterios importantes. Don Pedro Fernandez del Campo obtuvo el título de marqués de Mejorada en 1673. Desde el acomodo de su cargo, como consejero de Felipe IV en la Junta de Guerra y en el Consejo de Indias y más tarde secretario del Despacho Universal, mostró un espíritu refinado, llegando a poseer una abundante colección de pintura, escultura, tapicerías y muebles suntuosos. En la primera se advierte un equilibrio entre obras italianas y flamencas. Respecto a la escultura, en cambio, muestra su preferencia por las obras de arte italianas, contándose más de doce figuras napolitanas. Y lo mismo sucede con su mobiliario entre el que se contaban importantes piezas representativas del lujo de la época como eran esencialmente los escritorios, los espejos, los bufetes, e incluso un biombo de laca china ¹.

En el Monasterio de Guadalupe se conservan dos escritorios y seis espejos de cristal de roca. Todos ellos figuran, como regalos de los marqueses de Mejorada, en los documentos conservados en el Archivo Histórico Nacional, documentación ya constatada por Mélida en 1914 ². Villacampa en 1924 y el padre Germán Rubio en 1926, al comentar pormenorizadamente la Sacristía y el Camarín del monasterio, comenzada aquella en 1638 y este entre 1687-96 van refiriendo como gran parte de las obras y elementos decorativos fueron sufragados por la nobleza ³, las donaciones de los duques de Bejar el trono de plata de la Virgen, regalo del marqués de Monesterio, la araña de cristal de roca donada por el duque del Infantado, que primero estuvo en la capilla mayor y hoy en el camarín, para cuya obra la duquesa de Aveiro ofreció 6.000 ducados en 1687 y citan también los escritorios como donados por los marqueses de Mejorada en 1689 ⁴, noticia recogida por Cavestany en 1930 ⁵.

La relación del segundo marqués de Mejorada, don Pedro Cayetano Fernandez del Campo, con Guadalupe debió ser intensa, pues figuran entre los registros los «seis espejos regalo

²⁹ Vredeman De Vries, Jan: *Perspective*, Leiden, 1604-1605. En este artículo he usado la edición a cargo de Adolf. K. Placzek, Nueva York: Dover Publications, 1968. Las láminas más cercanas a la de nuestro cuadro serían las n.ºs 22, 27 y 44, en las que aparecen los mismos elementos arquitectónicos y guardando una semejanza notable.

¹ A.H.P. Madrid Protocolo 10.066, publicado por J.L.Barrio Moya: «Las colecciones de pintura y escultura del primer marqués de Mejorada», *Hidalguía*, año 30, nov-dic.1982 n.º 175.

² *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*. Madrid 1914-16, vol.II p. 186.

³ Carlos de Villacampa: *Grandezas de Guadalupe*. Madrid 1924, pp. 437-438.

⁴ *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*. Barcelona 1926, pp. 159; 167-68 y 461.

⁵ «Industrias artísticas. El coral y su talla en España». *Arte Español*. 1930-31, pp. 156-162.