

Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert

Jacobo Ollero Butler

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Un grabado de Johannes Sadeler sobre una pintura del artista flamenco Pieter de Witte —o Pietro Candido, como se lo conocía en Italia— ha dado a conocer al menos cuatro versiones de la misma, siendo probablemente la versión original una ante la que nos hallamos.

Por otra parte, una bellísima pintura tradicionalmente atribuida a Pedro de Campaña nos parece, y así tratamos de demostrarlo, obra de Denis de Calvaert, flamenca afincado en Bolonia, cuya obra y actividad teórica fue decisiva en el primer barroco boloñés.

Se presenta además una enigmática pintura, de Calvaert a nuestro juicio, que presumiblemente representa a San Juan con el paño de la Verónica.

SUMMARY

A Johannes Sadeler engraving after a painting by the flemish artist Pieter de Witte —or Pietro Candido as he was known in Italy— has made known at least four versions of the aforesaid painting, and we are probably in presence of the original one.

On the other hand, an extremely beautiful painting commonly attributed to Pedro de Campaña seems to be —and so we are trying to demonstrate— a work of Denis Calvaert, a flemish painter living in Bolonia, whose works and theories were conclusive during the first bolognese baroque period.

Likewise, an enigmatic painting, by Calvaert for all we know, presumably represents Saint John With Veronica's cloth.

Johannes Sadeler, uno de los más prestigiosos grabadores flamencos del siglo XVI, momento en que no son precisamente escasos ni desdeñables los artesanos de la grabación, realizó una plancha con una *Santa Cena*, sobre una pintura de Pieter de Witte. En torno a este grabado (Fig. 1) he encontrado algunas pinturas de diferente calidad y, casi siempre con sensibles variantes¹.

La primera de ellas y que, a mi juicio, es la más bella, es de propiedad particular madrileña y repite, casi al pie de la letra, la composición del grabado (Fig. 2). Pese a la excelente calidad de la pintura, pensé inicialmente que se tratara de una versión del grabado, sobre todo advirtiendo que la composición no está invertida con respecto a aquél. Supe de Sadeler que era capaz de reproducir composiciones pictóricas sin invertir el conjunto, por lo

cual pienso ahora que quizá nos hallemos ante el original de Pieter de Witte, llamado en Italia Pietro Candido, que es la traducción literal de su nombre y apellidos².

El grabado de Sadeler, en relación con la versión pintada, simplifica algunos elementos y complica otros... Como se advertirá, el fondo del grabado de Sadeler es neutro, mientras que la pintura que presentamos ostenta un cortinaje verde en el centro, detrás de los personajes, recogido a los lados dejando ver, a derecha e izquierda, sendas hornacinas con floreros, de excelente factura, y las basas de dos columnas de mármol sobre plintos.

La simplificación de las versiones grabadas sobre temas pictóricos es habitual, no sólo en Sadeler sino en cualquier otro grabador de su tiempo e incluso posterior.

¹ *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcut*, Amsterdam, 1980. Vol. XXI, p. 114, N.º 206.

² Pieter de Witte nació en Brujas en 1540 y, tras trabajar varios años en Florencia donde colaboró en la decoración de la cúpula de la Catedral, terminó muriendo en Munich ejerciendo de decorador y arquitecto, en 1624.



Fig. 1. Johannes Sadeler, según Pieter de Witte. *Santa Cena*.



Fig. 2. Pieter de Witte. *Santa Cena*. Madrid, Colección privada.



Fig. 3. ¿Pieter de Witte? *Santa Cena*. Paradero desconocido.



Fig. 4. Pedro Ruíz de Salazar. *Santa Cena*. Santo Domingo de la Calzada, Catedral.

res. Igualmente ha suprimido la mesita con jarra y vaso del primer término y dispuesto de otro modo la naturaleza muerta de la mesa del cenáculo. La aureola que rodea el rostro de Cristo ha sido agigantada en el grabado, probablemente para suplir, en parte, la ausencia ornamental del fondo. Por lo demás, la disposición de los personajes y sus propios rostros son idénticos. Todas las cabezas, salvo alguna excepción, están tomadas del natural y algunas reflejan rasgos tan personales que hacen pensar en retratos. La cabeza del cuarto apóstol por la derecha lo es sin duda. Está puesto en pie, junto a San Juan dormido y con las manos abiertas y extendidas hacia Cristo. Los rasgos de este personaje, salvando las diferencias técnicas, son idénticos en el grabado y la pintura.

La tabla, en un excelente estado de conservación, está realizada sobre cuatro listones de roble demasiado bien engatillados, y conserva un sello de lacre en el reverso donde puede leerse perfectamente: S.P.Q.R. y LAZIO. Supongo que el sello es de época mussoliniana; pero ello no impide que certifique la procedencia romana de la pintura y avalar también la paternidad de De Witte. El marco, ancho, dorado y con abundante decoración parece, sin embargo, cosa de fines del siglo XVIII con añadidos del siglo XIX.

Otra versión de la misma composición permanece en paradero desconocido y solo la conozco por fotografía. Esto impide un análisis técnico minucioso pero a través de la copia de que dispongo, parece realizada también sobre cuatro tablas horizontales en las que, a diferencia de la versión anterior, se aprecian fácilmente las juntas (Fig. 3).

La composición es idéntica y parece de una calidad muy similar. Las variantes, tanto en cuanto al grabado de Sadeler como a la primera versión presentada, son de poca importancia. En este caso, la mesita del primer plano se amuebla solamente con una espléndida vasija de peltre finamente realizada, sustituyendo al jarro y el vaso de la primera pintura. El bodegón sobre la mesa es también distinto en las tres interpretaciones aunque los tres mantienen, en diferentes posturas, el mismo cuchillo al borde del mantel.

El fondo, en las dos versiones pintadas, es también idéntico, con los floreros, las columnas y el cortinaje central en muy parecida disposición. Cambia, sin embargo, la actitud de San Juan, que aquí esconde su brazo derecho bajo la mesa, a diferencia de la versión grabada y la primera pintada. Varía también la aureola de Cristo, aquí más ténue, y algunos rasgos de la fisonomía de los personajes —fundamentalmente San Juan— pero

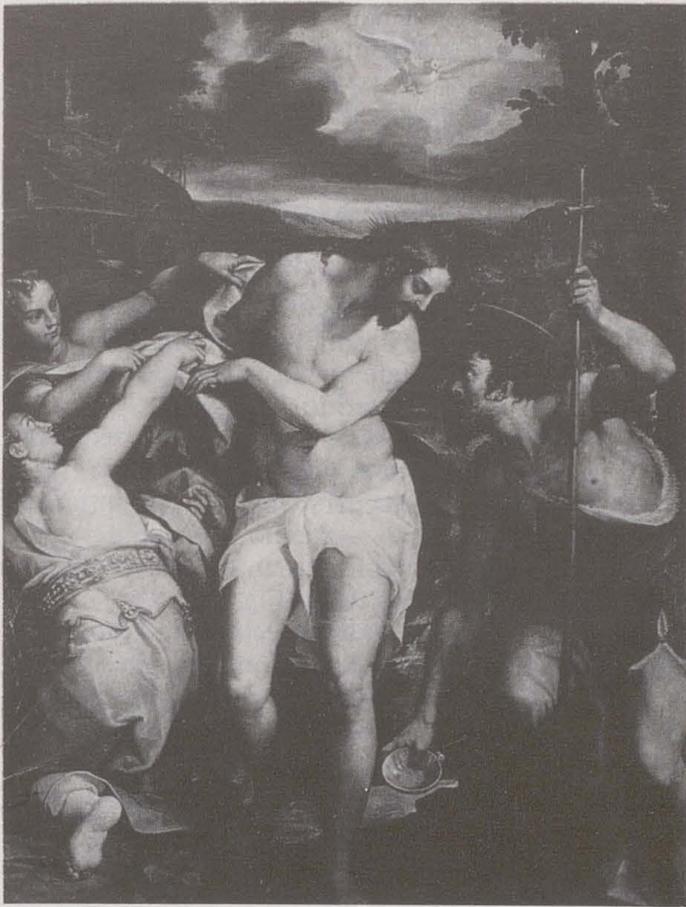


Fig. 5. Denis Calvaert. *Bautismo de Cristo*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

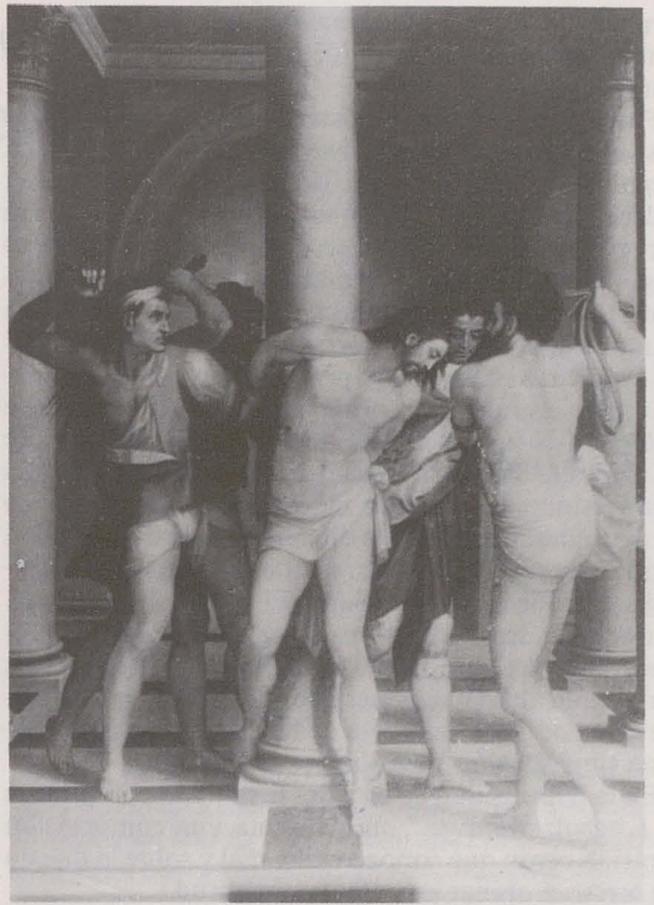


Fig. 6. ¿Denis Calvaert? *Flagelación*. San Lorenzo de El Escorial. Monasterio.



Fig. 7. Denis Calvaert. *Flagelación*. Bolonia. Pinacoteca Nazionale.



Fig. 8. Denis Calvaert. *San Juan con la Santa Faz*.

permanence prácticamente inalterable la del presunto retratado, que se muestra en idéntica actitud y el mismo gesto.

Fuera ya del siglo XVI existen, que yo conozca, otras dos versiones de la *Santa Cena* de Pieter de Witte. Una firmada por Pedro Ruiz de Salazar, probablemente en la década de los años cincuenta del siglo XVII, y que se encuentra en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) (Fig. 4). El soporte y el formato son, en este caso diferentes. Se trata de un lienzo en forma de frontón curvo apuntado que obliga a los personajes a apretarse un poco. Desaparece la mesita del primer plano y el fondo, neutro con en el grabado, se ornamenta con una lámpara de techo. Cristo apoya la mano izquierda sobre el hombre del dormido San Juan, cosa que no aparece en ninguna otra versión conocida por mí. Las fisonomías, que no las actitudes, son bastante diferentes y el bodegón de la mesa se simplifica aún más, dando importancia substancial a un cáliz en primer plano. El cuchillo permanece, en este caso, semi oculto tras el brazo de Judas. La presencia en todas las versiones de este instrumento, por otra parte explicable en una mesa donde se cena, pero siempre cerca de Judas, no deja de tener, a mi entender, alguna significación simbólica.

En la Universidad de Baylor (Texas), hay una pintura de Esteban Márquez³ que presenta una composición parecida pero que conozco muy mal y sobre la que no me atrevo a opinar con alguna exactitud.

Otro de los flamencos que trabajan en Italia, y de una importancia que, creo, no ha sido suficientemente tenida en cuenta, es Denis Calvaert⁴.

Que yo conozca, una de las pinturas más hermosas y representativas de éste flamenco italianizado es un *Bautismo de Cristo* (Fig. 5) en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, que siempre se ha atribuido a Pedro de Campaña⁵.

El sólido desnudo de Cristo centra la composición, mientras que, a la izquierda, dos personajes presumiblemente angélicos, le despojan de las vestiduras. A la derecha San Juan Bautista se apresta a recoger con una escudilla el agua del río Jordán, mientras no pierde de vista el rostro de Cristo. El fondo es un bello paisaje, ágilmente tratado, dónde en un rompimiento celeste brilla la paloma del Espíritu Santo.

En la composición flotan insinuaciones de Parmigianino y Correggio, pero sobre todo, en la figura central, de Sebastiano del Piombo.

El Cristo de la *Flagelación*, de Sebastiano del Piombo, San Pietro in Montorio, de Roma, tiene mucho que ver con éste. La postura de las piernas y cabeza son prácticamente idénticas, variando sólo la de los brazos. El colorido brillante y el excelente dibujo, nos habla de la extrema habilidad de este tardomanierista preocupado

también por la teoría, vinculado a Roma, Parma y Venecia, sin perder el gusto por el paisaje y por esa corrección compositiva que caracteriza a los creadores flamencos.

Presumo que una copia de la *Flagelación* de San Pietro in Montorio, de Sebastiano, hoy en el Monasterio de El Escorial, sea una primera idea para esta espléndida pintura y también debida, por tanto, a Calvaert (Fig. 16). En la tabla se reproduce al pie de la letra el freco de Piombo, incluso los elementos arquitectónicos. Varía solo el colorido, más brillante y esmaltado, que contrasta con la tonalidad un poco mate que la calidad de fresco y el paso del tiempo han conferido al original.

La atribución de la copia escorialense a Calvaert la baso, no solo en el evidente conocimiento que del fresco de Sebastiano tenía Denis cuando realizara la pintura del Museo Lázaro Galdiano —mucho más evolucionada técnicamente— sino también en un pintura del Museo de Bolonia con el mismo tema (Fig. 7).

En ésta, la escenografía arquitectónica se repite con algunas variantes, como si el artista mantuviera en la memoria estos aspectos ambientales suficientemente alterados por el tiempo. La figura de Cristo es prácticamente la misma pero invertida y se advierte un tratamiento anatómico más naturalista. El «contraposto» de los sayones con mayor violencia gestual y aditamentos de «atrezo», muy de gusto flamenco no del todo olvidado por Calvaert.

Considero que la pintura de Bolonia debe situarse, cronológicamente, entre la del Lázaro y la de El Escorial, y avala, estilísticamente, las atribuciones.

En base a ello, quisiera presentar también una curiosa y bella tabla, de colección privada madrileña que poco tiene que ver con lo anteriormente comentado, pero que, creo, debe atribuirse a Calvaert (Fig. 8). Se trata de un tema insólito para mí: un *Paño de la Verónica* pero no sostenido por una mujer, como es habitual, sino por un joven rubio de barba rala, vestido de rojo y verde brillantes. La cabeza de Cristo sobre el paño —sin duda el motivo fundamental de la pintura— le presenta con los ojos cerrados, muerto por tanto, con corona de espinas, regueros de sangre en la frente y una breve aureola de oro. Su rostro no se parece en absoluto la «Vera Icon» presuntamente grabada por milagro en el paño con que una mujer enjugó el rostro de Cristo camino del Calvario, sino un rostro real, superpuesto a los pliegues del paño sin que estos alteren su casi total frontalidad.

La cabeza del presumible San Juan que lleva el lienzo, pese a ser rubio, es extremadamente similar a las de Cristo en las otras pinturas comentadas y el cromatismo brillante y esmaltado nos remite a la obra de este flamenco afincado en Bolonia.

³ Manuel PÉREZ LOZANO: en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989. T. II.

⁴ Cronológicamente la vida de Calvaert y la de De Witte son paralelas, si bien el primero es menos longevo. Nacido en Amberes en 1545, murió en Bolonia en 1612. Creó allí una Academia, precursora de la posterior de los Carracci, donde se educaron no sólo estos, sino también los jóvenes Reni, Guercino, Domenichino y otros artífices del más clasicista barroco boloñés.

⁵ J. CAMÓN AZMAR: en *Goya*, 1968, p. 210. Idem. *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Fundación L.G. 1973, p. 68.