

GARCÍA CUETO, David (dir.) *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Universidad de Granada, 2019, 660 pp., ISBN 978-84-338-6419-2.

Bajo el título de *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, la Editorial de la Universidad de Granada, en el 448 aniversario de Caravaggio, ha publicado los frutos de *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)* (HAR2014-52061-P), en un monográfico que plantea la problemática histórico-artística derivada de la presencia de pintura italiana en España desde el s. xv al xx, clave para la comprensión de los procesos identitarios de Granada como foco artístico. En el primero de los 28 capítulos, David García Cueto, director del proyecto, se aproxima a la investigación de arte italiano en España, apartada de las águilas renacentistas y de franceses y flamencos, centrándose en las especificidades locales que condicionan el desarrollo artístico. Por su parte, José Policarpo Cruz revisa la historiografía del caso, de objetivos recurrentes: estilos, modelos, programas, clientes, artistas, comisariado, coleccionismo, diplomacia, expolio y otros factores socioeconómicos que determinan la conservación de arte italiano en suelo hispano.

El reinado de Isabel I es marco de gestación del corpus en Granada, en una colección o tesoro no cuantioso, pero sí pionero y significativo. Entre estas pinturas de la Capilla Real de la Catedral, pese a la dominación del estilo flamenco, Sonia Caballero destaca *La Oración del Huerto* atribuida a Botticelli, y un *Varón de Dolores* que reatribuye a Antoniazio Romano. Su tamaño y forma sugieren un uso religioso relacionado con la devoción y gusto de la reina; su simplicidad formal contrasta con una complejidad iconológica «casi mística», y sus temas

y composiciones de modelos medievales, remiten sin embargo a una cronología de h. 1500. La autora previene del tópico que liga Italia con el Renacimiento, ya que los modos bizantinos de estos *quattrocentistas* rompen con la estética clasicista sin desentonar en el corpus tardogótico. La intención del primitivismo de estos pintores sería trasponer el significado místico de alegorías de Savonarola, cuya reforma fue impulsada por Cisneros en la península vecina. La procedencia de la obra de Botticelli, en este contexto, podría deberse a las embajadas y detracciones frente a Alejandro VI. Una pintura con función de icono y reliquia, alejada del clasicismo naturalista y anclada en la espiritualidad medieval que salvaguardan los Reyes Católicos, explica, según Caballero, su preferencia indistinta por maestros flamencos e italianos bizantinizantes. Así se evidencian los errores de los análisis biográficos y formalistas, descubriendo un juego temporal que impregna el monográfico, no siempre explícito ni referido al mismo tipo de temporalidad. Cloe Cavero trae ejemplo de ello, sin salir de la Capilla Real, que guarda dos copias italianas: la *Virgen de los perdones* y la tela al temple de *Pedro y Pablo*. Su combinación de arcaísmo temático y compositivo, y fisonomía clasicista, motivan el anacronismo que caracteriza la reactivación de iconos romanos en el arzobispado de Hernando de Talavera. Su dualidad, de imágenes sagradas y reliquias, incide en una función ontológica, de autorización del gobierno de los Reyes Católicos y de persuasión a la conversión en Granada. El nexo monárquico potenciaría, en el siglo XVI y el XVII, la multiplicación de reproducciones de estas *vera efigies* y reliquias de un gobierno mesiánico, dotadas ya de identidad local, para la promoción de otros patrones. Este contexto enmarca otro ejemplo de anacronismo en la historia el arte plástico: la



*Adoración* de Carminati de' Brambilla, pagada por Íñigo López de Mendoza en 1630 para el Mexuar de la Alhambra. Según Macarena Moralejo, los modelos de Carracci dan razón de su arcaísmo, y sería colocada en el conjunto de la chimenea que, siglo antes, había encargado Álvaro de Bazán a Gian Giacomo della Porta. Diferente caso enfrenta García Cueto con *La Virgen con el Niño* del Museo catedralicio, de Giovan Battista Salvi, pintor de la «segunda contrarreforma» en el siglo XVII, cuya pintura atemporal, intimista, boloñesa, inspirada en renacentistas, sirve de medio a la devoción privada dentro y fuera de Granada durante el siglo XVIII y el XIX.

Las funciones devocionales y políticas de la pintura italiana, por tanto, marcan la historiografía de la pintura en Granada, donde abundan los estudios biográficos que caracterizan la Historia del Arte Moderno. Liliana Campos se ocupa del polivalente *Indaco*, Jacopo Torni, y de su obra pictórica. La tardía incorporación de Granada al reino cristiano y su plan de renovación estética, triunfalista y pedagógico, será reclamo de italianos tras la muerte de Isabel I, cuando el mecenazgo nobiliario abandera el giro clasicista representado por Íñigo López de Mendoza y su hijo, Luis Hurtado. En el Imperio aparecen los introductores del clasicismo romano en la Alhambra, como Julio de Aquilis y Alejandro Mayner; Pedro A. Galera analiza su obra en el *studiolo* de la Estufa y las *salas de las frutas*, que evidencian la asimilación del clasicismo romano como «signo identitario del arte aúlico imperial». Es de notar su reflexión sobre el grutesco, y las pinturas de historia y mitología, que desvelan un discurso referido a la encarnación del poder en Carlos V y el triunfo de la fe en sus conquistas, figuradas en la toma de Granada. Otra biografía, a cargo de García Cueto, aborda a Antonio Semino, contratado por Álvaro de Bazán; se trata de uno de los artistas remodeladores de Granada, atraídos por la nobleza castellana que viaja a Italia. Otro es el caso de los pintores de ascendencia italiana, como Pedro Raxis *el Granadino*, de cuya biografía, trazada por Lázaro Gila, se deduce la importancia de la formación en el taller familiar. El autor observa el proceso naturalista su obra de fin de s. XVI e inicios del XVII, dividido en distintas fases o periodos, sin ignorar el riesgo del atribu-

cionismo, y ofreciendo datos sobre condiciones laborales que evidencian el estatus del artesano, famoso más allá de una Granada convertida en foco de «barroco hispano».

El fenómeno de la copia es clave del proceso de transmisión y asimilación de temas y formas, en esta historia local de la pintura. Rafael Japón aborda modelos italianos que impulsan la sustitución de lo escurialense y el manierismo de Raxis, por el naturalismo barroco. Describe el bodegón como género metafórico de obras simultáneas de Caravaggio y Cotán, donde convergen naturalismo y religión. Sus novedades calan en las primeras décadas del siglo XVII en Granada. La labor copista de talleres locales se suma a la llegada de artistas formados en la estela de Caravaggio: Orazio Borgianni, presente en estos inventarios, autor de modelos regionales y posible puente entre el naturalismo toledano y Andalucía. Además de los movimientos de artistas, importan relaciones familiares y económicas internacionales de mecenas y coleccionistas, y en este sentido, otra línea de naturalismo italiano llegaría a inicios de s. XVII, según Japón, con las obras de Ribera; el éxito del napolitano a fin de siglo estriba en copias que atestiguan originales perdidos y posibilitan interpretaciones de composiciones que marcan la historia de la iconografía. Otra vía de introducción del naturalismo, abordada por Patrik Perret, tiene como transmisor a Girolamo Lucenti da Correggio, italiano cuyo paso por Granada deja, al menos, siete dibujos de las reliquias de Sacromonte, modelo de grabados. La ciudad así se descubre como lugar propicio al proceso artístico de la copia, ya recomendado por Palomino a los pintores. El estudio de Manuel García Luque traza un recorrido por los granadinos barrocos apuntando la importancia de la contemplación y el grabado de los maestros antiguos en su formación, así como su intención, no falsificadora, sino mercantil, pendiente de la demanda privada. El precedente de Raxis da paso a modelos noreuropeos de Alonso Cano, ponderados como cambio de paradigma local en la segunda mitad del siglo XVII, cuando la producción vira en general hacia lo flamencuizante, a diferencia de la tendencia italiana de Bocanegra. El siglo XVIII es caracterizado por el barroco en las copias de Carlo Maratta por parte



de José Risueño; y el Renacimiento triunfará gracias al gusto de la clientela del siglo XIX. Ana María Gómez continúa esta historia de la pintura ocupándose de la copia italiana por parte de los granadinos del siglo XVIII en la Escuela de Dibujo que, por entonces, seguía condicionada por modelos anteriores, especialmente Alonso Cano; su «inercia» se iría desvaneciendo por la mezcla de influjos de estampas noreuropeas e italianas. La llegada de Palomino a la ciudad supone el impulso de modelos de Luca Giordano, y a medida que avanza el siglo XVIII, pesan estampas de Carlo Maratta; uno de los proyectos más interesantes en este sentido son los murales de los jerónimos. La autora indica que los pintores eclesiásticos tienen más acceso a modelos italianos, por sus temas religiosos, como Benito Rodríguez Blanes. Y en este contexto de transición también destaca a Diego Sánchez Sarabia, «instigador» del academicismo, enmarcado en la estética barroca, paradójicamente. La adopción de los programas de la Academia de San Fernando en la Escuela de Tres Nobles Artes incluyó el nombramiento de Fernando Marín como director de Dibujo, otro pintor docente, cronista y ensayista, «auténtico dinamizador de la pintura del XVIII», «fluctuante en una tensión barroco-clásica». De esta manera, la pervivencia barroca en la nueva Academia estriba en el uso de modelos, y es a pintores tardo-barrocos a los que se debe la lenta transición hacia el academicismo, que triunfa en el novecientos en la ahora llamada Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias, dejando atrás el uso de estampas y dibujos —indica Ana María Gómez— cuando se impone el copiado de vaciados clásicos y las cartillas docentes.

Otro de los enfoques que marca las líneas del monográfico, subraya el papel de clientes y comitentes. Manuel García Luque realiza una aproximación al coleccionismo donde observa espacios expositivos, medios de adquisición, cambios de gusto y funciones otorgadas a las pinturas por la élite del Antiguo Régimen. El pequeño corpus se limita a procedencias italianas en un área de fuerte producción local, partiendo de parques inventarios que emergen de lagunas documentales. Se trata de nobleza castellana, y llama la atención, en este caso, que los mercaderes geno-

veses en Granada no tuviesen, al parecer, interés en las artes. En el s. XVII despunta la pinacoteca de la citada Sancha Mendoza; en el XVIII, la de Juan Suárez de Obregón; galerías de retratos, series de exportación, vistas de ciudades, temáticas religiosas, bodegones, copias de renacentistas como Miguel Ángel, y modernos como Caravaggio y Ribera. Arzobispos como Martín de Ascargorta; canónigos como Juan de Marute; el abad Pedro de Ávila; el beneficiado Rodrigo de Nava, abanderan el coleccionismo eclesiástico y las donaciones a los principales edificios custodios de pintura italiana de temática religiosa: el Palacio Arzobispal, la Catedral, la Abadía de Sacromonte y la Iglesia de Santiago de Granada.

Otros capítulos del libro se dedican al análisis de obras concretas, dirigidos a desentrañar modelos, promoción, cronologías, autorías, procedencias o programas. Respecto al citado patrimonio eclesiástico, David García Cueto suscribe un par de textos sobre dos obras en la Catedral: la *Virgen del Socorro*, donada en 1637 por el canónigo y prior, docente y poeta, Juan Ximénez Romero (copia de la famosa *Virgen de los Husos* de Da Vinci), y *El Anuncio a los Pastores*, a cuyo análisis añade un repaso a las copias de los Bassano conservadas en Granada. Rafael Japón suma el *Apostolado*, que estima de entre fin del s. XVII e inicios del XVIII, testigo del conjunto disperso que decoraba la sala capitular de la Cartuja de Sevilla, y los cuatro *Padres de la Iglesia*, también en la sacristía catedralicia, ubicados en el coro en el s. XIX; el análisis comparado sugiere que se trate de un encargo a Lanfranco y Sacchi de hacia 1630.

La catalogación de pinturas italianas que han terminado, por distintos caminos, en edificios granadinos emblemáticos, sesga el monográfico donde, como vemos, ningún método o perspectiva es excluyente. Como ejemplo, el capítulo de José Carlos Madero sobre el convento del Ángel Custodio, fundado en 1626 y expoliado en la Independencia. Su pinacoteca, reconstruida mediante fuentes diversas, se vincula con la herencia de la fundadora, María de los Cobos, y entre las obras documentadas figuran atribuciones a Guido Reni, Raffaello Sanzio, o los Borgianni; algunas de ellas, a través de la relación entre originales y copias, ligán heren-





cias privadas poniendo de manifiesto, de nuevo, la importancia del coleccionismo, pero también de la imitación, y de la copia, en la divulgación del gusto por la pintura italiana y en la asimilación del estilo entre los artistas locales. Rafael Japón se hace cargo, en otro capítulo, de los edificios dedicados a san Juan de Dios, incluyendo la hagiografía del portugués del siglo XVI y la historia de su Orden Hospitalaria, que reconstruye la basílica granadina del santo en el XVIII. Del recorrido por sus estancias, custodias de obras arte, deduce que, con la dotación de pintura importada, romana, se procuraba «revestir de oficialidad» el nuevo templo para la promoción del centro de peregrinación. Otros criterios y vías toman la configuración de fondos italianos, originales y copias, del Museo Provincial de Bellas Artes; Emilio Escoriza traza la historia de su colección desde su inauguración en 1839, a través de inventarios para la enajenación de bienes eclesiásticos y otras fuentes documentales. Entre otras obras italianas comenta las esculturas de Jacopo Torni, trasladadas de San Jerónimo al Museo que pasaría a instalarse en 1958 en el palacio de Carlos V. Otro de hito será la constitución del depósito permanente, y educativo, de lotes del Prado en 1970, en «el Pradillo». A través de estos fondos se constata de nuevo el cambio de gusto goticista isabelino al clasicismo imperial, y el barroquismo ejemplarizado en Carducho. El estudio comparado pone en relación dos copias de Giordano ingresadas en distintos momentos pero procedentes de un mismo retablo en San Jerónimo; comenta copias riberecas, o una anónima de un lienzo de Correggio custodiado en el Louvre, en cobre del siglo XVII; del barroco carracciano subraya la obra de Maratta como ejemplo del academicismo romano; no descuida lo veneciano, ni la mención a piezas anónimas relacionadas con los modelos o talleres italianos, y cuyo influjo continúa en el museo en el siglo XIX a través de copias de Ribera, de manera que, como conclusión, corrobora que el museo custodia y es lugar de copia y aprendizaje. Otro texto de catalogación, suscrito por Juan Manuel Martín y Javier Moya, aborda la colección del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta; desde el primer intento de catálogo, algunas obras que dan lugar a la muestra en la

Sala de Exposiciones del Banco de Granada en 1973 proceden del ámbito italiano del Renacimiento y «de escuela italiana» del siglo XVII. En 1982 se publica el primer catálogo razonado del legado bajo patronato de la Fundación Rodríguez Acosta, y diez años después se publica uno nuevo bajo mismo patrocinio y apoyo de la Junta, incorporando estudios especializados y vocación sistemática a la catalogación de fondos actualmente en digitalización. Se trata de salvar lo misceláneo de estos corpus con taxonomía, evidente en el estudio de David García Cueto y Rafael Japón donde presentan «otras copias italianas y algunos originales en el patrimonio artístico granadino», entre ellas, anónimas de dudosa atribución, y desaparecidas pero documentadas en fuentes locales. Para ordenar este magma de larga cronología y difícil definición estética debido al fenómeno de la copia que hibrida estilos de grandes maestros y tendencias locales, catalogan pintura toscana, veneciana, emiliana, urbinata, genovesa, romana, boloñesa y napolitana, «escuelas» con respectivos focos del estilo, recurrentes, como hemos visto, a lo largo del monográfico.

Pero el anonimato obliga a desviar la atención de la biografía del autor y a atender a otras cuestiones dentro y fuera de la obra, no sólo estilísticas, y relativas al discurso de su sentido histórico, o al contexto gráfico y literario de su iconografía. Es el caso de Alicia Rodríguez Melero sobre cobres al óleo con escenas de Justo y Pastor conservados desde el s. XVIII en la iglesia granadina de los mismos Santos, y vinculados con los jesuitas y los mercaderes genoveses. Los modelos se detectan en estampas alemanas y frescos romanos conocidos a través de copias valoradas como originales, que llegan a España a través del mecenazgo de Felipe II. En este sentido abierto a la relación entre las artes y a la intermedialidad de las imágenes, Rafael Japón y David García Cueto firman un brillante capítulo dedicado a «uno de los conjuntos privados más complejos» conocidos en la España moderna: el «insólito» y deteriorado ciclo mural de la casa-palacio de Santa Inés. Cuestionan interpretaciones que Gómez-Moreno, Gómez-Moreno Martínez, y Diego Angulo hicieron de las escenas suponiendo que se trataba de un programa renacentista híbrido de alegoría clásica y bíblica, en

pintura quinientista coetánea de la arquitectura. Han afinado su cronología y su lectura llevándola a una centuria posterior en base a la detección de modelos: además de estampas, destacan murales de la Galería Farnese, y fuentes escritas posiblemente inspiradas en ellos, como el *Poli-femo* de Góngora. Los murales de Santa Inés serían la huella de un doble proceso de trasposición de la pintura de los Carracci a la lectura de Góngora, inspiradora a su vez del *Desengaño de amor en rimas* del granadino Pedro Soto de Rojas, que ilumina una nueva lectura del programa que combina mitos de Adonis, Dédalo, Ícaro... para pintar una moraleja sobre el desengaño con referencias veterotestamentarias que sirven de fondo a la comprensión de los clásicos según la cosmovisión católica.

La edición así enfoca el arte italiano en Granada desde varias perspectivas y métodos no excluyentes. Se ilustra con fotos a color de las obras comentadas en estos 28 capítulos, abiertos por prólogos de Bernardino Osio, embajador de

Italia, y Francesca Cappelletti, catedrática de la Università degli Studi di Ferrara. La implicación internacional del monográfico y su calidad se avalan en las 17 autoras y autores procedentes de historia del arte, gestión, conservación, turismo, divulgación, fotografía... universidades de Granada, Múnich, Jaén, Sevilla, Bolonia, Comillas. La dificultad de empleo del gran volumen para el estudio de un tema diverso –por otro lado, tan concreto– la remedia una extensa bibliografía local y general, teórica y de caso, y un índice onomástico que termina de hacer del libro un buen recurso para docencia e investigación sobre pintura italiana en Granada y –por extensión de las reflexiones artísticas– sobre la transmisión de estilos e iconografía y la relación de las artes y las sociedades.

Elena MUÑOZ GÓMEZ  
Universidad de Salamanca

*E-mail:* [elenia@usal.es](mailto:elenia@usal.es)

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.04.06>

