

DOS CUADROS DE VAN DYCK EN LA IGLESIA DE SAN ANDRES, DE JAEN

Por el Dr. Manuel Capel Margarito
Consejero del Instituto de E. G.

Si acompañamos, con la lectura, a Antonio Ponz en su *Viaje por España* advertiremos que el ilustre viajero anota más de cuarenta cuadros atribuibles a Van Dyck; algunos de ellos podrían figurar en el catálogo de *pinturas perdidas por España*, como ha señalado (1) Gaya Nuño, pues es que aunque «nunca pisó España el fastuoso y elegantísimo Antonio Van Dyck —ha escrito el Marqués de Lozoya (2)—, pero los encargos dados por españoles a su taller o las obras adquiridas luego en ventas y almonedas fueron innumerables. Aquellos lienzos... podían verse en los palacios... o en las iglesias...».

Hemos comentado en otro lugar (3) cómo no fueron casuales las circunstancias que favorecieron la existencia en Jaén y su provincia de importantes piezas de arte: desde el rico muestrario de su arquitectura religiosa plateresca al extenso inventario de sus arquitecturas civiles, blasonadas de nobles heráldicas; en una provincia que tantos resabios feudales muestra todavía en su estructura socio-económica, no fue menos importante la larga teoría de fundaciones, iglesias y capellanías, donde, junto a sus espléndidas edificaciones, acumularon las más va-

(1) J. A. GAYA NUÑO. *Pintura europea perdida por España*. Madrid, 1964. pp. 44 y ss.

(2) *Historia del Arte Hispánico*, t. IV. pp. 334 y ss. ediciones Salvat. Barcelona, 1945.

(3) M. CAPEL MARGARITO. *Un cuadro de Quintín Metsys en la Colección de la Vda. de Ochoa, de Jaén*. *Archivo Español de Arte*. t. XLVII.

riadas artes y artesanías de todos los tiempos. La huella de los Cobos y los Vázquez de Molina —giennenses ambos y Secretarios de Estado sucesivamente con Carlos I y Felipe II— prosiguió en la lista de los obispos-mecenas del Santo Reino —los cardenales Merino y Pacheco, los obispos Tavera, Cobos, Sandoval y Rojas...—, que extendieron su munificencia hasta muy avanzado el siglo XVII.

Un ejemplo de este afán constructivo y fundacional lo constituye la *Santa Capilla de la Concepción*, aneja a la antigua parroquia de San Andrés, en Jaén (4), empresa del venerable D. Gutierre González Doncel, Tesorero que fue del Papa León X, quien obtuvo del Pontífice bulas y privilegios reales del Emperador Carlos V, para llevar a cabo la fundación (1515); aunque D. Gutierre murió luego del Saco de Roma, la fundación siguió adelante, estableciéndose los estatutos de la cofradía, que aún perdura, ordenando la fábrica de su iglesia y todos los pormenores ornamentales, muchos de los cuales hizo traer de Italia su fundador. Una vez concluida la Santa Capilla, debió ser un verdadedo joyel de obras de arte, ya que él mismo lo advierte en una carta; «porque hice pintar en la Santa Capilla muchas imágenes *que costaron mucho*, las cuales se gastan y mancillan con el humo de la cera que se quema, por tanto ordeno: que dentro de ella no arda más que la que se pone en los altares para decir Misa».

No debieron estimarlos suficientes, tan ricos tesoros artísticos, los patronos, hijos y familiares de la Santa Capilla o heredaron esta misma emulación, pues sus sucesores continuaron este propósito de acarrear a ella cuantas piezas valiosas les ofrecía la ocasión. Así, la reja que cierra la capilla de la Virgen es del *Maestro Bartolomé* de Jaén, sin duda la realizada en 1513 para la Iglesia Mayor y que luego se instalaría aquí: obra cincelada y repujada en sus dos caras con el tema, en el centro, del encuentro de San Joaquín y Santa Ana. «El copete ya de renacentista es maravilloso» —ha escrito el Prof. Camón Aznar (5)— y es de «lo más gentil, rítmico y florido del plateresco con el tema del árbol de Jessé».

(4) Fue extinguida, a raíz de la desamortización, pasando su documentación, en 1843, a la actual de San Pedro, antes S. Juan.

(5) *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Summa Artis. t. XVIII. Madrid. 1961. pp. 502.

Hoy sabemos (6) que poseyó también la Santa Capilla un retablo, venido de Toledo, obra de *Juan de Borgoña*, del que sólo queda la tabla de *Nuestra Señora del Pópulo*, obra que tan variadas atribuciones ha padecido (7), pero que está indudablemente en la línea y estilo del retablo de la Epifanía, en la catedral toledana (8). Había, también, en el presbiterio de la iglesia parroquial de San Andrés, a la que está unida la Santa Capilla, un hermoso retablo de *Pedro de Machuca*, del que queda tal vez algún cuadro, por estudiar, en su iglesia; este retablo, junto al de la Sala Capitular de la catedral de Jaén, son quizás las dos últimas obras que realizara Pedro de Machuca antes de su muerte.

Todo este proceso de enriquecimiento de la Santa Capilla de San Andrés, con obras valiosas procedentes de los artistas de mayor renombre, continuó en épocas posteriores, especialmente durante el siglo XVII, en que Jaén mantuvo un gran ambiente artístico, animado por las numerosas fundaciones y edificaciones de sus obispos (9) y al calor de la escuela de pintura creada por *Sebastián Martínez* (10), antes de su establecimiento en la Corte, como pintor de Cámara de Felipe IV.

Quedan interesantes cuadros de este período, que damos a conocer en otro lugar (11). Nos importa hoy referirnos a dos lienzos, cuya composición, fino colorido, luminoso y esmaltado, su exquisito dibujo y su tranquila y a la vez poderosa estructuración, coinciden con el modo de hacer de Van Dyck.

Si fueron adquisiciones del siglo XVII o si proceden de donaciones o depósitos posteriores, luego de la invasión francesa o de la desamortización, no hay constancia documental; no obstante, nos inclinamos a

(6) R. ORTEGA SAGRISTA. *Arte y artistas en la Santa Capilla*. Boletín del Instituto Estudios Giennenses número 30. pp. 23-43.

(7) Esta obra se ha atribuido unas veces a Durero, otras a F. Lippi sin el menor fundamento. Vid. Rev. «Don Lope de Sosa». 1913-17-22.

(8) D. ANGULO IÑIGUEZ. *Juan de Borgoña*. Madrid, 1954. Vid. lám. 37.

(9) Sólo durante los siglos XVI y XVII se fundaron en la provincia de Jaén más de setenta conventos. Vid. «Don Lope de Sosa». 1914. pp. 219 y ss.

(10) M. CAPEL MARGARITO. *Sebastián Martínez, pintor de Cámara de Felipe IV*. Boletín del Instituto Estudios Giennenses. Núms. 67 y 78.

(11) *Ibidem*.

este último origen, pues cuando Ponz recorre Jaén y su provincia (1792) no hace reseña de estos cuadros, pese a haber perseguido con atención la huella prolífica del refinado y aristocrático pintor de Amberes.

De la *Piedad acompañada de la Magdalena y ángeles* (1'85 x 2'60 metros), muy mal colocada en la escalera de acceso a la Sala de Juntas de la Santa Capilla, señaló su existencia el arquitecto Román Loredo (12), quien lanzó la hipótesis de que podría tratarse si no de una réplica *por lo menos* de una magnífica reproducción del mismo tema existente en la Pinacoteca de Munich (13), realizada esta última sobre madera (1'09 x 1'48 m.). La pintura de San Andrés, de Jaén, es sobre lienzo, de mayores proporciones: cinco figuras en el paisaje abierto, con fondo de arquitectura y con «aquella verdad y característica exactitud que se ve en las pequeñas variedades de formas y tintas de los retratos de Van Dyck (14); la Virgen con túnica cinabrio y manto azul está sentada sobre las rocas del Calvario, la Cruz aún le sirve de respaldo y sostiene entre sus piernas el cuerpo descendido de Cristo, semienvuelto en la prodigiosa sábana blanca, de amplios pliegues; la Magdalena, de rodillas, muestra la belleza de sus carnes, la rubia cabellera, alternando el color de sus vestidos —túnica azul y manto bermellón—; dos ángeles incluye la composición: uno de pie, alado y adolescente, de manto amarillo, el otro es un niño, que llora y limpia una lágrima de su ojo, mucho más bello que el de la Piedad del Hofmuseum, de Viena. Creo que con ser toda la tela verdadera catarsis para los sentidos, que saltan gozosos entre las claras transparencias, el fino modelado, que trasciende del puro material-obra (rico, empastado, de amplia pincelada), el ambiente tranquilo y plenairista de la escena, los colores sustantivos (el blanco de la cartela del INRI, desprendida y vuelta, el blanco de la sábana insistente, el blanco de las carnes y el celaje), aún se agolpa la emoción del cuadro en ese concierto de manos clamadoras, sin estridencias, con dramatismo contenido; recuerdo italiano éste, de descargar la emotividad por las manos (como en Leonardo), pero con temperamento de Flandes, no declamatorio, de acento sereno, no gritador: ¡sublime la mano derecha de la Virgen, donde acaso radique la autoría del cuadro! Y es que Van Dyck

(12) Rev. «Don Lope de Sosa». 1914. p. 350.

(13) EMIL SCHÄFFER. *Van Dyck*. Stuttgart. 1909. cfr. lám. 28.

(14) A. PONZ. *Viaje de España*. Ed. de Aguilar, 1947. p. 975.



Van Dyck. *Piedad*. Santa Capilla de San Andrés. Jaén.



Van Dyck. *Piedad con la Magdalena y ángeles*. Santa Capilla de San Andrés. Jaén.



Piedad, atribuida a Van Dyck. Catedral de Baeza. Cuadro depositado en el Colegio Menor San Felipe Neri (Seminario).

jamás sacrifica la composición al gesto; tiene un orden preestablecido de equilibrio, de compostura y no cede a efectos grandilocuentes, por ello nos sigue pareciendo de Rubens, y no de Van Dyck, *la otra Piedad* (15), del Museo del Prado, en que el cuerpo derramado de Cristo rompe el eje de gravedad del cuadro e introduce desasosiego, amén de otros elementos a él extraños.

La *Piedad*, de la sacristía, también en la iglesia de San Andrés, de Jaén, es un lienzo más pequeño (1'00 x 0'80 m.), pero no menos organizado y expresivo del estilo de Van Dyck.

Pensamos que se refería al cuadro anterior, la *Piedad rodeada de la Magdalena y ángeles*, cuando el cronista Cazabán (16) relata el viaje de Santiago Rusiñol a Jaén y su visita a San Andrés, después de la cual, afirmaba que el pintor de los jardines de Aranjuez no dudó en ratificar la creencia de que la *Piedad*, no precisa cuál, era sin duda de *il pittore cavalieresco*, Antonio van Dyck, afirmación que el mencionado cronista se apresuraba a apostillar con la alegría de ver confirmada la opinión del Sr. Loredó Prado.

De la *Piedad* pequeña, que ahora damos a conocer, tampoco hemos logrado, hasta el momento, otra documentación que demuestre su origen o procedencia, si bien hemos indicado el anhelo de la piadosa institución, la Santa Capilla de San Andrés, por continuar su tradición, desde su fundador, de ennoblecerla con valiosas obras de arte.

Este segundo cuadro está todo él planteado en gris transparente, con soberbias veladuras de azul en el manto de la Virgen; el dibujo del Cristo es de mucha mayor calidad y dominio técnico que el anterior: el modelado de menuda pincelada, tórnase aquí en amplios empastes y visión totalizadora, logrando enfrentar dos situaciones corpóreas, la humanidad desatada e inerte del Cristo derramado en brazos de su madre y ésta, viva y trémula, como engolfada en su dolor, sereno e irremediable. Si contemplamos el mismo tema en la *Piedad*, del Museo del Prado, más parece un boceto preparatorio para este cuadro, en el que falta San Juan y la Magdalena; quizás ello explique su simplificación en la composición y en el color, todo él, casi una grisalla, con la inme-

(15) M. DÍAZ PADRÓN. *Una Piedad de Van Dyck atribuida a Rubens en el Museo del Prado*. Arch. Esp. de Arte. núm. 186. pp. 149 y ss.

(16) Rev. «Don Lope de Sosa». 1922. p. 237.

diatez del apunte y el acierto primero del modelo, que rara vez —como en este caso— se repite luego en el cuadro. En efecto, si ocurrió así, el artista no ha logrado trasladar al lienzo del Prado todo el desmaejamiento del Cristo del boceto, de San Andrés, como tampoco la emoción, arrebatada y serena, del rostro de María; todo lo demás es impecable.

Se nos podría argumentar que muchos de nuestros grandes pintores aprendieron el colorido «copiando cuadros de Ticiano y Van Dyck» (17) o bien repitiendo aquellos grandes asuntos por encargo regio, pero no es aquí el caso, ya que ni copia el tema completo ni atiende en su plenitud a la gama cromática, reduciendo el primero a su esquema más simple y discurriendo el color dentro de la escala de los grises.

Otra cosa es *La Piedad* (1'60 m. de alto × 2'40 m. de ancho), también sobre lienzo, de la Catedral de Baeza, hoy en el Colegio S. Felipe Neri, de la misma ciudad, que acaba de ser expuesta en la I Muestra Iconográfica de Arte Religioso, y que tanto recuerda a la de San Andrés, de Jaén, si bien colocada la Virgen al extremo derecho de la escena y, en lugar opuesto, los ángeles y la Magdalena. Hay indudable calidad en el rostro de la Virgen, en las manos de ella y en las de su Hijo, en el plegado de las telas y en el blanco de la sábana, pero no alcanza a lograr, en el cuerpo de Cristo, la densidad y estructura formal de los cuadros anteriores, ni siquiera en su atmósfera, ni en el poder de sus empastes y veladuras. Este cuadro es, en la composición y en el dibujo, una réplica, casi fiel, de *La Piedad*, de Alonso Cano, en el Museo Cerralbo y, con muy pocas variantes, pero de inferior calidad, puede verse repetido en *La Virgen de la Angustias*, de Felipe Gómez de Valencia, en el Museo de Bellas Artes, de Granada. Tanto Cano, que repite una composición de Van Dyck «difundida por un grabado de Schelte A. Bolswert» (18), como sus seguidores: Gómez de Valencia, Pedro Atanasio Bocanegra —no es descabellado atribuirle a este último *La Piedad*, de Baeza, pues hay otras obras de Bocanegra en la misma catedral baezana, como el cuadro de *Las once mil vírgenes*— contribuyeron a repetir la imagen de tantos lienzos de Van Dyck existentes en España, pero con resultados muy distintos.

(17) A. PONZ. Op. cit. p. 840.

(18) Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada. Dir. Gral. de Bellas Artes. Madrid, 1966, p. 56.