

**El Anti-Clasicismo como Vehículo a la
Expresión Espiritual**

Escrito por Ellen Lapidus

Traducido por Judith Glueck

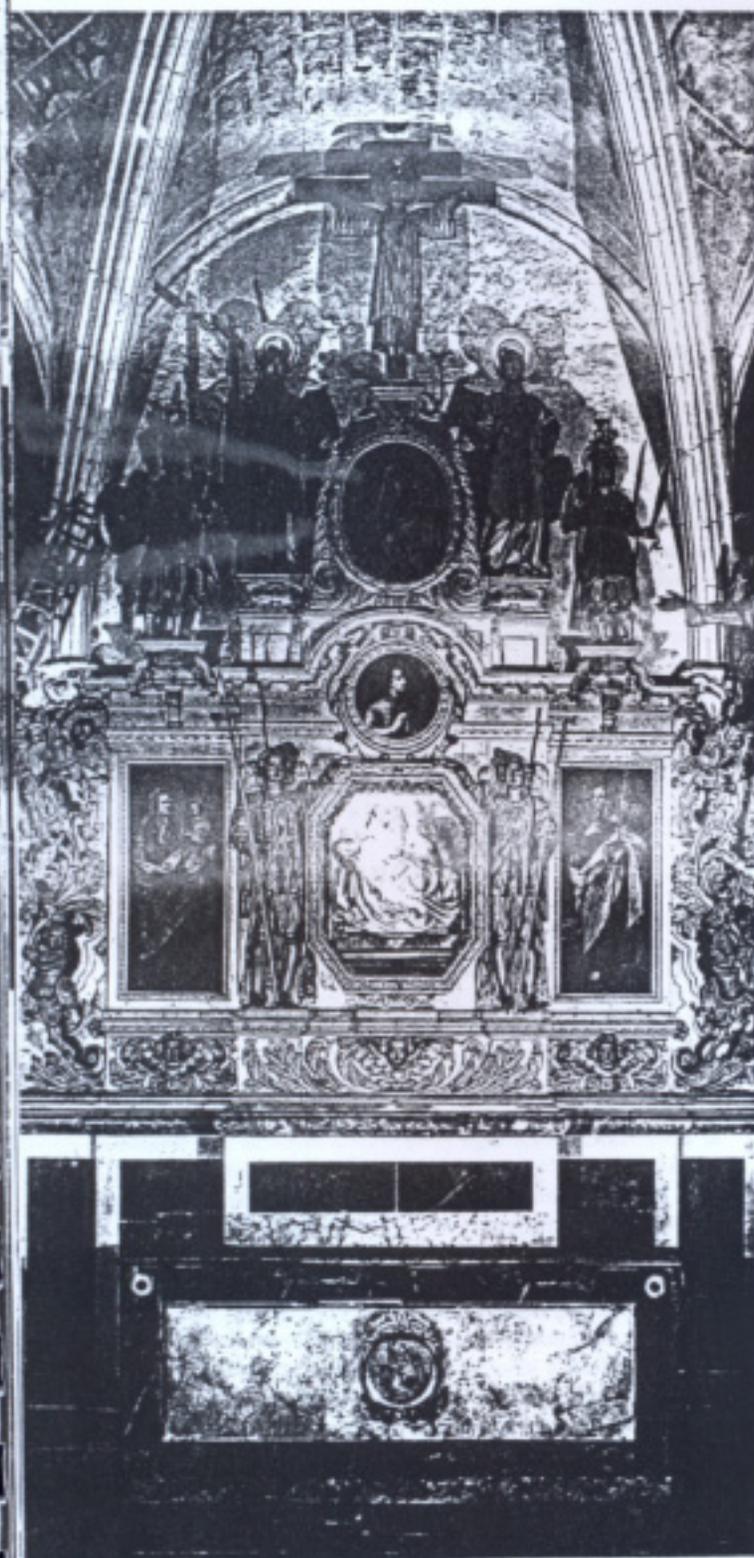
Palma de Mallorca, Mayo 2002

9.- Capilla de la Piedad

Obra del siglo XIV, tuvo distintas advocaciones antes de la actual: Santa Ana, San Jaime, Santos Cosme y Damián, San Simón y San Judas. Se distingue por su bóveda radial baja y se abre a la nave por un arco escarzano decorado escultóricamente. En la pared del fondo hay dos puertas bajo arco conopial: la derecha da acceso a la antigua sala capitular gótica.

Los muros de esta capilla están completamente tapizados por cuadros de distintas épocas y calidades, entre los que hay que destacar los dedicados a la Virgen de Lluç y a la Virgen de Montserrat, respectivamente, pintados sobre tela, a principios del siglo XVIII.

El retablito es una curiosa pieza de época barroca - 1689-, de forma piramidal, compuesto por basamento, un cuerpo con tres calles, ático y remate. El cuerpo presenta hornacina central, en la que se guarda una escultura de la Piedad en piedra, datable en el siglo XV, sobre la que hay una pequeña pintura circular; a cada lado del nicho, un ángel con atributos de la Pasión; en las dos calles laterales, sendas pinturas. En el ático, pintura central, ovalada, y a los lados en dos diferentes niveles, las esculturas de Cabrit y Bassa, representados como guerreros - héroes y mártires de la defensa del reino privativo de Mallorca, muertos hacia 1287, sus restos se hallan en la base del altar-, y las de San Magin y San Felipe Neri. En el remate, Santo Dominguito del Val. En el lado derecho, sobre el muro, se guarda la



lápida sepulcral de Guillem Sagrera y familia. Sobre la capilla, abriéndose a la nave, está el órgano, de estructura arquitectónica ojival, proyectado por Pere Bosch, construido por Gabriel Tomàs en 1795 e inaugurado en 1797. Fue reformado en 1926. El año 1993 culmina la reforma promovida por el Cabildo y llevada a cabo por el organero catalán Gabriel Blancafort.

10.- Atrio de la antigua sacristía de Vermells

Obra del siglo XIV, estuvo dedicada en principio a Santa Catalina y después a las Animas; actualmente no tiene altar. Su eje es oblicuo en relación al de las naves, porque enlaza el cuerpo de la iglesia, con la torre-campanario, en cuya base estuvo la sacristía llamada tradicionalmente de Vermells. El portal de acceso a esa sacristía, en el fondo de la capilla, es de estilo gótico muy arcaizante, con cuatro arquivoltas y en el timpano una Virgen con el Niño entre ángeles ceroferrarios, enmascarada por modernos repintes. Hay aquí varias sepulturas, entre las que destaca la de Arnau de Torre (+1308), de la primera mitad del siglo XIV, con estatua yacente.

Al desmontar el coro de la nave central, Gaudi colocó aquí la portada de acceso al mismo. Su autor, el aragonés Juan de Salas, la había contratado en 1526 y está formada por un gran arco de medio punto, completamente decorado con motivos renacentistas. Tiene además una Anunciación en las enjutas y a Jesús entre los Doctores en el ático y a cada lado, las esculturas exentas de San Pedro y San Pablo.

11.- Portal de la Almoina

Iniciado en 1498, este portal ocupa el espacio en el que antiguamente se ubicaba la capilla de Santa Bárbara.

Retablo de la Piedad.

RETABLOS BARROCOS

Marià Carbonell i l

Basta una rápida visita a las capillas para descubrir la riqueza en retablos de la Seo. Además se puede constatar que la mayoría de ellos son de época barroca y que los más interesantes datan del siglo XVIII. Durante largo tiempo los retablos góticos y renacentistas se mantuvieron vigentes y no hubo intentos de substituirlos, exceptuando el de San Jerónimo y el del Corpus Christi, ambos de los primeros años del siglo XVII. Más tarde, al ser cerradas las naves hasta la nueva portada principal, se hizo necesaria la construcción de nuevo mobiliario. Prácticamente hasta fines del siglo XVII, los retablos mallorquines perpetuaron tipologías y ornamentaciones de tradición renacentista. Dos obras monumentales se erigieron en modelos predilectos: el retablo mayor de Monti-Sion, del milanés Camillo Silvestre Perino, y el retablo del Corpus Christi de la catedral, del mallorquín Jaume Blanquer. Sin embargo, era inevitable la penetración de la nueva sensibilidad barroca en los elementos decorativos, primero, y en las estructuras y en las tipologías, después. El proceso, en cualquier caso, fue irregular y lento.

Tradición renacentista y primeras innovaciones barrocas

La primera capilla en renovarse fue la de N.^a S.^a de la Grada o de la *Clastra*, así llamada porque formaba parte del antiguo claustro de la Seo, un escalón por encima del nivel del pavimento de las naves. La primitiva imagen de la titular, una talla gótica del siglo XIV, se ha conservado en el actual retablo, mientras que el Cristo del Descendimiento de la misma capilla se trasladó a la de Santa Cecilia en el siglo XVIII. Desde 1574 la capilla estaba dedicada a la Asunción de la Virgen, como demuestra la pintura conservada sobre la puerta de la reja¹. Del actual retablo sólo se sabe que el 4 de diciembre de 1665 el escultor Damià Creuades contrataba su dorado por 775 £². El documento permite aventurar la hipótesis de que el retablo fue construido poco antes. La estructura es digna de interés porque muestra la pervivencia de las tipologías renacentistas durante la primera mitad del Seiscientos en Mallorca y porque pone en evidencia la voluntad clasicista del autor. Comparado con el retablo del Corpus Christi, algo anterior, manifiesta una mayor ponderación compositiva y una decidida contención de los aña-

didados ornamentales. Consta de dos cuerpos —de tres calles, el principal y de una sola, el superior— y descansa sobre una base lo suficientemente elevada como para permitir la entrada a una pequeña sacristía. Las columnas, de fuste estriado y capitel corintio, son pareadas y remata todo el conjunto un frontón curvo. Las únicas concesiones a formas tardorrenacentistas son las volutas de enlace entre los dos cuerpos y los estípites del basamento. Todo hace pensar, pues, en un tracista de formación y gusto clasicistas. Un hipotético aspirante es el propio Damià Creuades, discípulo de Joan-Antoni Homs —y éste, a su vez, de Jaume Blanquer³—, pero también se pueden considerar escultores más acreditados, como podría ser algún miembro de la familia Homs⁴ o Antoni Carbonell⁵.

Más que la estructura, del retablo cabe destacar las pinturas que contiene. Dejando a un lado los dos pequeños cuadros de la predela, una *Visitación* y un *Nacimiento de Jesús* (fig. 123, 124), atribuidos a Gaspar Homs⁶ y de calidad mediocre, hay que señalar las seis pinturas restantes: la *Asunción de la Virgen* entre los cuatro Doctores de la Iglesia oriental (Atanasio, Juan Crisóstomo, Basilio y Gregorio Nacianceno), en el primer orden, y la *Oración de san Joaquín* y santa Ana, en el remate (fig. 186). Son obras de notable calidad y muy diferentes de lo que se pintaba en aquel momento en la isla. Es comprensible,





186. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Grada; calle lateral izquierda: San Basilio y San Gregorio Nacianceno; calle central: Oración de San Joaquín y Santa Ana, y Asunción de la Virgen; calle lateral derecha: San Atanasio y San Juan Crisóstomo.



aunque inaceptable, que se hayan atribuido a Pietro da Cortona y a Andrea Sacchi. La escena central sigue una tipología que tiene su origen en la famosa Asunción de Annibale Carracci para la capilla Cerasi de S. M. del Popolo de Roma, filtrada por versiones de Guido Reni y otros 'carraccescos', y que perdurará hasta el siglo XVIII, en buena parte gracias a Carlo Maratti. El carácter monumental y dinámico de la composición y, sobre todo, el uso efectista de la luz y del claroscuro recuerdan el estilo de Giovanni Lanfranco, sólo por citar al más destacado de los pintores que intentan una síntesis de las dos corrientes más innovadoras de la pintura romana del primer barroco, esto es, el caravaggismo y el carraccismo. En nuestro retablo cabe destacar una ligera variación iconográfica en relación a los modelos más difundidos del tema: el artista ha suprimido a los Apóstoles que habitualmente rodean el sepulcro y los ha substituido por ángeles.

Comparadas con la central, las pinturas laterales pueden parecer más arcaizantes, porque reducen la sensación de movimiento y se sirven de una iluminación casi tenebrista. Pero, por lo demás, son obras de calidad similar a la Asunción y a la pintura del remate. La iconografía es inusual, ya que los Doctores de la Iglesia oriental no van acompañados de sus compañeros oc-

cidentales, como cabría esperar. Justo es decir que el artista alude a ellos de manera sutil, a través de los libros que aparecen detrás de la figura de san Gregorio, pero es un extraño modo de presentar a los Doctores occidentales. También es atípico el tema de la pintura del segundo cuerpo —dejando aparte su atrevido esquema cromático: Dios Padre con san Joaquín y santa Ana.

Si las pinturas datan, como es probable, de la época de construcción del retablo, se hace difícil, si no imposible, la atribución a un artista local. Los mejores pintores, así como algunos escultores, habían emigrado a la Península hacia algún tiempo⁷. El destino preferido desde siempre era Valencia⁸. Quizás no sea casual el que las imágenes de los Doctores tengan un aire valenciano o, más concretamente, 'ribaltesco'⁹. Con ello no se pretende certificar el origen valenciano de las pinturas, sino señalar algunas concomitancias que parecen responder a una misma filiación, probablemente napolitana. De momento, lo único cierto es el interés de las pinturas, demasiado tiempo desatendidas. Tampoco se conoce al donante, aunque parece lógico pensar en la *Cofradía de Nostra Senyora de l'Assumpció i de la Clastra*, muy próspera durante todo el siglo XVII¹⁰.

La falta de información es aún más dramática respecto a

los otros tres retablos del Seiscientos. Se ha dicho que el del Sagrado Corazón fue diseñado en Roma y construido con mármoles y jaspes por un escultor local. Con anterioridad, la capilla estaba dedicada al Ángel Custodio y, más tarde, también a san Vicente Ferrer (patrón del reino desde 1675). El primer titular continuó presente en el retablo, aunque fue desplazado al segundo orden. También lo encontramos representado, junto con los tres arcángeles habituales (Miguel, Gabriel y Rafael), en una pintura del Setecientos que decora el arco de entrada a la capilla de la Piedad. Un cuadro de san Vicente Ferrer, bajo la forma tan difundida de la *vera effigies*, ocupa un lugar destacado en el retablo de San Martín. Puesto que la actual imagen del Corazón de Jesús es de Guillem Galmés (1890) y las pinturas de los intercolumnios son de Ricard Anckermann, del siglo XVII sólo resta la estructura original, de traza y ejecución medievales. Su construcción suele fecharse en 1686, pero J. Mun-taner afirma que el retablo fue bendecido cuatro años atrás. Fue pagado por los jurados, dado que la capilla estaba bajo la protección de la *Universitat*²¹.

De la misma época, pero estilísticamente opuesto, es el retablo de la Piedad (fig. 187). El proyecto fue aprobado en 1688, a instancias de un devoto anónimo que quería dedicarlo a N.ª S.ª de la Piedad, aprovechando un relieve gótico del sepulcro del mercader Nicolau Angelats, que representa este tema. Los dos ángeles que enmarcan el relieve datan de 1689²². La estructura es extraña y la composición confusa, de manera que el conjunto no parece responder a un proyecto unitario. Predomina el aspecto decorativo, ya que las ornamentaciones barrocas se extienden por toda la capilla, ocultando cualquier esqueleto estructural. En sí mismo, el retablo es de reducidas dimensiones: consta de un solo cuerpo, con un gran remate. En el centro se halla el relieve y los ángeles citados, enmarcados por las imágenes pintadas de santa Ana y san Jaime, antiguos titulares de la capilla. En el alto aparecen cinco estatuas: en el centro, san Dominguito de Val; en los extremos, san Magín y san Felipe Neri y los célebres —y en otro tiempo venerados como santos— Cabrit y Bassa. Tienen más interés las 33 pinturas que cubren los muros de la capilla y el arco de entrada (intradós y exterior), no tanto por la calidad individual, sino como un repertorio de pintura mallorquina de finales del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII. Es un arte provinciano, de técnica limitada y de escasa invención. La alternativa a esta pintura solamente podía provenir de estímulos foráneos, como rápidamente comprendieron Martí Rull, Guillem Mesquida, Miquel Pont y Gabriel Femenia²³.

Mejor articulación presenta el retablo de N.ª S.ª de la Corona, pese a su anacronismo. Es de madera, sobre base de mármol, y suele ser fechado en el siglo XVIII. Ahora bien, por comparación con obras similares de datación conocida habría que retrasar su construcción a finales del siglo XVII o, como máximo, a principios del siglo XVIII. En caso contrario, estamos frente a un artista muy desfasado. Los motivos de talla, en particular, denotan un gran atraso, aunque su multiplicación cree una sensación de barroquismo. Además, los elementos estilísticos más modernos son escasos: cuatro columnas salomónicas, la profunda hornacina central y el frontón del remate, partido y con volutas superpuestas.

El retablo fue diseñado para contener pinturas. El centro está ocupado por una Dolorosa de pequeño formato, enmarcada por cuatro imágenes de santos: a la izquierda, san Francisco y santo Domingo abrazándose, y san Telmo en actitud contemplativa²⁴; a la derecha, san Guillermo y santa Margarita, ambos en actitud orante. En la predela hay un Cristo yacente, en el centro, y san Mateo y santa Inés, en los extremos. El ático muestra una Crucifixión y el tímpano está ocupado por una Virgen del Rosario, antigua titular de la capilla. A cada lado del mueble se despliegan otras pinturas de santos, destacándose sobre las puertas de las sacristías, las imágenes de san Jorge y san Alejo, antiguamente con altar propio en la capilla. Las pinturas, de marcado claroscuro, son de calidad irregular y, en conjunto, responden a las fórmulas caseras y arcaizantes de los talleres locales de finales del siglo XVII. El canónigo Matheu sponia que la capilla estaba bajo el patrocinio de la familia Lluís²⁵, pero no se sabe con certeza quién pagó el retablo.

El triunfo de la talla barroca

A diferencia de los pintores, los escultores mallorquines no demostraban interés en ampliar sus conocimientos lejos de la isla. Al menos no tenemos pruebas de ello. Por tanto, es lógico que las innovaciones sean mérito de escultores forasteros instalados en la isla²⁶. Es verdad que algunas novedades datan ya del siglo XVII: buen ejemplo de ello es el uso de la columna salomónica. Pero la presencia de este tipo de soporte no define, por sí sola, la asimilación de la nueva cultura figurativa barroca. En general, las estructuras y tipologías del Seiscientos son estáticas y fragmentadas, en tanto que el tratamiento de la figura es esquemático y rígido. Los escasos elementos que dinamizan los retablos son ornamentales, superficiales y, en muchos casos, prolongan todavía un repertorio de tradición renacentista.

En el siglo XVIII, en cambio, aunque la columna salomónica es substituida por soportes más tradicionales, las estructuras se vuelven dinámicas. Con frecuencia las calles del retablo son cóncavas o divergentes y la articulación por órdenes se hace más compleja. También aumenta la altura de los retablos, hasta ocupar todo el espacio disponible de la capilla. Además, se constata la tendencia a cubrir las estructuras con una ornamentación abundante e imaginativa, hecha de guirnaldas, angelotes y motivos florales y vegetales. Y, naturalmente, se producen cambios en la manera de resolver las imágenes de bulto: las anatomías y los rostros son más naturalistas y expresivos, los vestidos se agitan o se hacen ampulosos, la gesticulación tiene una función retórica y enfática. Por otra parte, la pintura es marginada a las predelas o, simplemente, desaparece. En este sentido, es posible afirmar que la retablistica del siglo XVIII supone el triunfo definitivo de la escultura en perjuicio de la pintura. Aun así, ocasionalmente, la pintura puede adquirir mayor importancia y ocupar el lugar principal del mueble. Pero en estos casos la pintura sirve para ocultar una talla, situada en el nicho o,



187. Pequeño retablo de la capilla de la Piedad (s. XVII).

Este documento trata del perjuicio. El perjuicio es el precursor del racismo. El racismo es uno de los elementos no productivos de la sociedad en que vivimos. No sólo es doloroso, sino también es desmoralizador. Trataremos aquí de una actitud de presunción que demuestra la Europa del norte hacia la Europa del sur. Más específicamente, demostraremos como la creencia de la Europa del norte en su propia superioridad influye en la manera en que se escribe la historia, y en nuestro caso, en la manera en que se ha escrito la historia del arte¹.

Tres cuadros de Escalante son los ejemplos que he elegido del arte de la Europa del sur, en la esperanza de convencerle del fallo básico en el pensamiento de la Europa del norte relativo a su monopolio del 'mejor arte'.

Ya llevo ocho años observando dos de estos tres cuadros, y quiero expresar el amor que siento hacia ellos. Como pintora, estos dos cuadros han ejercido una profunda influencia en mí, una influencia que he fomentado conscientemente al meditar en los cuadros en los momentos en mi propio estudio cuando no los tenía enfrente. Bueno, pues, ¿cuáles son estos dos lienzos? El disfrutar visualmente de estas obras, sin acceso a ninguna información que pudiera haberme ayudado a entenderlas, fue mi entrada a su mundo; así es cómo se las presentaré a Ud.

Estamos delante de un cuadro vertical de gran tamaño, midiendo quizás dos metros de altura y con suficiente anchura para llenar el amplio espacio entre los lados frontales y verticales del lienzo y la única gran figura del cuadro, centrado y en movimiento. Este cuadro está expuesto en una sala de un museo, y hemos estado paseando de una sala a otra a través de los años de la historia. Durante nuestro paseo por las salas de los siglos doce, trece, catorce, quince ya hemos visto como las formas planas se convirtieron en formas voluminosas y el color local en claroscuro en los cuadros españoles en Mallorca, siglo dieciséis - y de repente un arcángel, tan alto como yo, por lo menos (observado desde una distancia corta), corre hacia mí, una corona de rosas en su pelo y un pebetero en la mano. ¿Quién es este gran ángel, alas extendidas y calzado en sandalias, que recorre el paisaje? Porque sí, hay un paisaje. Un horizonte bajo que apenas se ve al pie de nuestra figura.

¿Qué hay en esta obra de arte que me inspiró²? Más, ¿qué hay en este cuadro que me deja convencida de que las ideas del norte de su superioridad racial carecen de fundamento? El equilibrio, el espacio, el volumen, y el color, aún presentes a pesar del nivel del deterioro de este cuadro, pueden considerarse como una entidad. Esto refuerza la unidad de Dios y su mano en nuestra inspiración. Además, nos hace creer que este arcángel existe en la realidad física, y que carece de importancia si él tiene esta misma apariencia o la apariencia de la energía pura. Es a través de la representación de Escalante de lo invisible que llegamos a conocer la existencia tangible de lo invisible. Es la misma cantidad de energía cada vez concedida a todos los elementos del empeño artístico que permita la verosimilitud.

Aislemos estos elementos, uno por uno, para comprobar nuestra idea. En primer lugar, tenemos un espacio. Este espacio es un lienzo en blanco, midiendo 2,07 cm. por 1,42 cm. El artista decidió colocar el lienzo en sentido vertical; aquí se pintará una figura de pie en un paisaje, el mundo del hombre. Al contrario que sus contemporáneos italianos, este español, quién me atrevo a afirmar fue intelectual además de pintor y quien seguramente entendió ‘la ausencia de reglas’³ en el anti-clasicismo, no ha medido sino colocado libremente la figura en el lienzo. Se expresa un sentido natural de proporción entre el artista, su distancia del lienzo al retrocederse unos pasos para observar lo que había hecho, y la figura en vía de pintar aquí dentro. El brazo del ángel es más estrecho, más pequeño, es decir, más alejado que el nuestro. También es menos redondo y menos voluminoso que en la vida real. Y con aproximadamente el mismo grado de sencillez. También la largura es algo minimizado. Pudo haber reflejos de los rayos del sol por todo; sin embargo, nos encontramos con el ángel en un momento del día en que el sol se encuentre algo oscurecido. No hay nubes, quizás el ángel mismo se hizo oscurecer el día con su propio brillantez, en sentido figurativo, claro está. Tendremos que dejar el color al margen, porque ignoro el grado de decoloración sufrido por este cuadro, si es que hay. Personalmente, me gusta tal como es, pero al conocer personalmente el mundo de la pintura, me atrevería a afirmar que se ha perdido en gran parte los colores originales.

Hemos de tratar aún más la figura del ángel. Está en movimiento⁴. Más específicamente, se encuentra en esta milésima de segundo entre el momento de aterrizar desde el cielo en una pie y el momento de decidir donde colocar la otra, en que dirección a seguir. Probablemente es una nueva sensación, esta experiencia de aterrizar en la Tierra, y el arcángel ‘turiferari’ lo disfruta durante un breve momento. El pie aún por aterrizar se esconde en una gran sombra. No lo vemos hasta que lo buscamos por debajo de sus fluidas ropas... pero entonces, allí está, justo enfrente, calzado en una sandalia visible hasta la pantorrilla. También hay un sentido de ingravidez en tanto el aterrizaje (parecido a lo que experimentaríamos en la luna) como en el relativamente gran pebetero sostenido en la mano derecha del ángel. En la otra mano del ángel hay una cadena conectada al pebetero. Esto nos equilibra el peso visualmente, aunque a los ángeles no les hace falta hacer lo mismo. Bien, los elementos que constituyen un cuadro son aquí tratados con modestia y decoro – aquí no hay faroles artísticos. Incluso la belleza de la cara de nuestro ángel no es una belleza exagerada. Puede ser alguien que hemos visto. ¡No se ha expuestos los ideales grecorromanas y del renacimiento para que Escalante los sigan! En su lugar, la imaginación libre dirige la idealización.

Sólo es cuando empezamos a cuestionar el porqué de las rosas, por ejemplo, o el porqué de la colocación de objetos, que nos apartamos de los elementos abstractos del arte y entramos en el mundo de símbolos. Sin embargo, incluso en este terreno descubrimos una moderación igual al anterior. Miremos la corona de rosas en la cabeza de nuestro ángel. Más bien, es una guirnalda de rosas con sus hojas. Sumo doce flores. Después de todo, como sé que las rosas representan algo simbólica, escondido o no tan escondido, probablemente el número de rosas también tiene un significado. ¡Doce! ¡Qué maravilla! ¡Doce! El número bíblico que sirve para tantas cosas. Me place fingir que nuestro artista fue, en secreto, un judío. No tengo nada que verifique esta creencia, sin embargo, voy a desarrollar este idea.

Estado de sueño académico de admiración:

- ¡Escalante! ¡Hola! Te veo de nuevo. Ud. me habla desde los tiempos pasados.

- ¡Hola artista, compañera! ¡Hola, Ellen! ¿Qué tal?

Bajo la cabeza un poquito y Juan de Fonseca y Escalante me levanta la barbilla, con su mano de pintor, su mano tan fina y fuerte a la vez. Sonrío. Estamos trasladados al mundo del arte, nosotros dos.

El arcángel turiferari – lo que significa turiferari ignoramos – no es un ángel llameante. ¿O sí? El fuego se halla en la cajita de especias. Y ahora comprendemos la hora del día. Es ‘*motze shabat*’: ‘Qué tenga una buena semana que viene.’

La nueva semana ha traído consigo el milagro de que mi traductora, Judith, conoce el término ‘turiferari’. Significa él que lleve el incenso.

Quizás la corona de doce rosas representa las doce tribus de Israel. Debido a sus pétalos, la rosa es un símbolo del pueblo judío - Cada pétalo bello en sí mismo, juntos, forman una comunidad, una flor.

El aroma de las rosas encuentra su eco en el aroma de la cajita de especias, para olerlo al final del *shabat*.

Nuestro artista era de Córdoba, un centro importante de cultura y estudio judaico antes de la expulsión de los judíos.

Con esto no quiero decir que Escalante fuera judío. Meramente afirmo que estos símbolos sí reflejan la influencia judía en la cultura de los tiempos de nuestros artistas. En cualquier caso, los cuadros se atribuyen a la mano de Escalante, sin embargo, no estamos seguros de todo si él los pintó o no. Nunca se ha llevado a cabo ningún estudio serio de este artista, hecho que, por supuesto, encaja con nuestra manera de entender la falta de interés del historiador del arte de la Europa del norte en un material tan insignificante.⁵.

Bien, hemos estado mirando:

Juan de Fonseca y Escalante (Córdoba, 1633-1670)

Atribuido

Arcángel turiferari

Óleo sobre tela 2,07 x 1,42

Atribución razonada al pintor. Deposito del Museo del Prado en el Museo Provincial de Bellas Artes NIG M de M2.133.

'Bota Fumiero'

En lugar de comparar este cuadro con uno del norte, viajemos al portal de nuestro museo, al lado derecho de su arco abierto y planamente geométrico, para relacionar el segundo cuadro de Escalante con el primero. Aquí encontramos otro arcángel. Éste es el arcángel espargintflors. Y ¿quienes son las flores que él dispersa si no el pueblo judío? En el cuadro anterior el *shabat* mismo es un símbolo del fin de la fiesta. El significado simbólico en este caso podría ser que el pasar varios cientos de años en la bella España fue en sí una fiesta y que el principio de la semana es el comienzo simbólico de la redención de la tierra. Las flores en el segundo cuadro que se dispersa por la tierra es también una bendición del cielo. La dispersión de las flores es el fertilizante, la esperanza, una bendición para la tierra y el camino allá, lo mismo que un símbolo del pueblo mismo.

Juan de Fonseca y Escalante (Córdoba, 1633-1670)

Atribuido

Arcángel Espargintflors

Óleo sobre tela 2,07 x 1,42

Atribución razonada al pintor. Deposito del Museo del Prado en el Museo Provincial de Bellas Artes NIG M de M 2.134

'Arcángel Espargintflors'

Debido a que las medidas de este cuadro coinciden exactamente con el primero, es probable que este cuadro fue concebido como panel derecho junto al primero, tal como aquí en nuestro museo están expuestos. Igual que el primer cuadro que hemos tratado, el manejo de tanto la forma como el espacio, la luz y el movimiento son todos de una pieza con el modesto, no llamativo planteamiento al lienzo. Este estilo anti-clásico puede ser confundido con una falta de tecnología o técnicas tecnológicas en una cultura menos monoteísta en la cual se reverencian si no literalmente adoran a los objetos y otras cosas de este mundo.

Antes de pasar al tercer cuadro de Escalante, demos un salto al Catedral de Palma, a los cuadros de la Capilla de la Piedad.

El 24 de abril 2002

Estimada Profesora,

¡Que el tema siguiente salga de mi espíritu como carta dirigida a Ud., mi más estimada y honrada guía en la teoría y historia del arte! El arte: mi oficio y mi vida. La presente carta, epístola de una alumna, artista e intelectual que busca a la verdad en el pasado para describirla en el presente.

Sentada aquí en un banco, a las nueve de la mañana, durante la semana, la misa toma lugar. La voz del cura pronuncia y nos decimos 'y con el espíritu tuyo.' La luz, mañanita vertida como agua de una jarra de Vermeer, ilumina mi papel y escribo. Las voces llaman al Espíritu Santo y la luz se intensifica. Maimón afirma que no existen accidentes, no existen casualidades, 'Todo proviene de Dios'.

Levanto la vista y a la izquierda veo un bello arco bordeado por seis cuadros debajo de los cañones del órgano. Óleos del siglo XVII. Cada cuadro contiene una figura.

Ángeles, santos, estudiantes y guías al mundo celestial del no-materialismo. La tradición anti-clásica de la representación en España permite el observador creer que el cuadro es para él y sólo para él. Observo los seis lienzos y sé que cada ángel está allí para mí – me llevan dentro de su mundo a través de sus gestos, que se extienden hacia mí y en el abrazo del niño, también yo.

El paisaje⁶ en cada uno de las cuatro esquinas es, aleluya, bajo (una forma pictoral avanzada). El cielo ocupa tres cuartos del cuadro – como debe ser si describimos el mundo celestial.

Los dos cuadros centrales de santos, de seres humanos, tienen un jardín completo o un ancho paisaje detrás de las figuras. El hombre es representado como un ser que vive y trabaja en el mundo natural, de la naturaleza. Aquí no hay ningún interior holandés.

La misa termina y me levanto para acercarme a los cuadros.

¡O! Es el arcángel Miguel en sandalias, otorgando flores a la tierra: rosas, el símbolo de María. Y arriba de él, ¿San Quién? con el niño en brazos. Una tela, una especie de pañal, también un taparrabos para el niño, cae por encima de la mano del santo, cubriéndola en parte, como *tefillin*, filacterias.

De repente me giro y el sol arroja la luz en la pared lejana del ábside. Veo bloques de arco iris. ¡Gloria!

Doy la vuelta y los guardias han iluminado mis estudios con la electricidad.

Dentro del arco debajo del órgano, hay mas santos y la virgen, y los cuatro hemisferios de cuadros descriptivos o de cuentos:

La asunción

La natividad

El día de los reyes magos y

La coronación de la virgen... alguien, una figura descamisada en el cuadro está envuelta en una pintura de color rojo que me emociona aunque después me doy cuenta que sin duda ha sido restaurada. ¿O no? Ya que soy una mera pintora, el color me habla. Yo respondo. La narrativa se vuelve color. El bermellón, como afirma Frank Lloyd Wright, es el color de la vida. Yo recibo el mensaje. Es una bendición. Es la vida con toda su belleza y poder y positivismo y esperanza.

Esta esperanza tiene efectos. Me lleva a mi caballete. Trae algún nuevo observador a ver los lienzos modernos. Otro se inspira.

‘Timete Deum et Date Illi Honorem ov... venit Hora Iudicil eius’
Capilla de la Piedad, Catedral de Mallorca

Demos un salto de vuelta al museo y miremos el tercer Escalante, el que se le atribuye.

Sta. Catalina, *‘Las Bodas Místicas de Sta. Catalina’*, restaurada. Me han dicho que ha sido restaurado, querido, dulce óleo, así no puedo comentar tu color. ¿Es la mano que se extiende hacia el niño tan moreno debido a la sombra - ni siquiera un pequeñísimo reflejo - o es en realidad una manera silenciosa de decir que nuestra Sta. Catalina pudiera haber sido una morena? ¿Es la tremenda luz en su hombro, su hombro desnudo, una manera secreta de afirmar la profecía de Isaías – ‘Que el gobierno yacerá en su hombro’ - el cuerpo de la iglesia que ya comenzaba a crecer en el cuerpo de nuestra santa a través de este matrimonio místico? ¿Es simbólico el color de este cuadro? Por desgracia, tendré que dejar este tema por ahora, ya que he descubierto que el cuadro aquí presentado ha sido retocado, restaurado en un siglo posterior. No me atrevo a entrar en este tema, queriendo el color y comprendiendo su poder tal como lo hago, sin mucho más información. Información que me consta no ha sido buscada.

Así que, hablemos primero de la composición y después de lo que no haya sido pintado.

¡Pues bien, Señor Escalante, Ud. ha visto las composiciones italianas! Gestos y expresiones faciales barrocas han invadido la mentalidad de su estudio. Pues bien, Señor Escalante, ha visto la relación entre las figuras de un cuadro, expresadas como si de teatro se tratara. Un gran momento, un momento histórico de un cambio histórico actuado por las personas del cuadro. Un teatro muy moderno, de hecho, en que los actores mismos no son conscientes de su impacto en el mundo (al contrario de los cuadros de un David posterior). No, estos actores y actrices pertenecen a un primer plano de cine. ¿Qué música ha elegido el director para nuestros oídos? (El Papa otorgó a Bob Dylan un honor por una de sus canciones acerca del cielo.) Si fuera la directora, elegiría para la música los pájaros de la tarde, antes de que vuelvan a sus nidos, las conversaciones disonantes de los pájaros antes de que duerman. Y, echando la vista atrás, vemos que, efectivamente, no es ‘Carravagiesco’; el perspectivo es demasiado contenido. No, no es ‘Vermeeresco’; el tema es religioso y aparte del hecho de que las figuras son de tamaño casi natural, su dominio del espacio no se parece a los espacios compartidos de los cuadros de Vermeer. Si el niño volviera su cabeza hacia la Sta. Catalina, igual que la dama del cuadro del piano de Vermeer - la dama en pieles de leopardo, ella sí que lo hace - entonces tendría un gran punto de referencia, pero ¡ay que pena! no lo hace.

Señor Vermeer, le conozco de los museos Metropolitano y Frick. Le conozco bien y desde hace muchos años. Utiliza un lienzo número dieciocho. Se ve pequeños lunares blancos a través del lienzo de lino. Los colores están vidriados para que se fundan con los colores de debajo. La cohesión química de una capa con otra nos parece, a primera vista, una ilusión. Me dijeron que horneaba cada capa como si de cerámica se tratara. No se ve nunca jamás una pincelada alizarin por encima de un tono pálido, como puede haber en cuadros desde El Greco hasta Rosa Bonheure. Cada nueva capa se integra enteramente en el color anterior. Ni Ticiano nos engaña tan bien.

Ticiano es quizás un conductor de las líneas que conectan Escalante al mundo exterior. Después de todo, Velázquez había ido a Italia con el Rey, había invitado Rubens a Madrid⁷, se había transformado en el puente entre la pintura española y la flamenca. Recordemos que la casa real de Saboya, en aquellos años, pertenecía a España. Pues

bien, Sr. Vermeer, la calidad de la pintura en sí es algo que me frenará durante muchísimo tiempo. ¿Cómo lo consiguió? Años después veo a la mujer con la jarra, o leyendo una carta y como he vivido en el Mediterráneo, puedo ver que el momento, la hora del día en los cuadros, puede ser por la tarde. ¡El sol se pone tan tarde en el verano! Nuestras damas no visten ropas de por la mañana. Visten sus mejores galas, tal vez para una velada de fiesta. Hay un momento de soledad, de silencio. Llega la carta. Ella se acerca a la luz de la ventana: los últimos rayos de luz (tanto simbólicamente como en la naturaleza). La carta trae noticias de alguien que no vendrá. Un poco de luz muere no sólo por la ventana sino también en el corazón.

Porque sí, también hay una ventana en nuestro Escalante. Esta ventana se utiliza como un medio dinámico para romper el espacio. Declara distancia también. Sin embargo, no podemos ver nada en ella. Es de noche. Sí, en el cuadro de Escalante hay un grupo de objetos descriptivos en gran detalle colocado por encima de la mesa y cerca de ella. Son los atributos de Sta. Catalina: la ruega, con sus pinchas, la espada y la palma. Podrían ser palabras en lugar de imágenes. Están allí a fines descriptivos. Nos cuentan que la persona en el cuadro es, de hecho, Sta. Catalina.

Nuestro pintor español reniega el mundo de objetos. Después, se niega entrar más en lo que debe haberle parecido faroles. La pared oscura, sombría, semi-opaca detrás de nuestro protagonista es lo que se reconoce por el anti-clasicismo español. El mismísimo nombre tiene connotaciones muy negativas. Si, después de todo, algo es ‘anti’, está en contra, no lleva el mismo paso. ¿Por qué no llamarle ‘anti’ al Renacimiento del norte? Anti-iglesia, anti-pasión, anti-dedicación al invisible, anti-devoción al servicio a Dios.⁸.

Aquí hemos estado tratando ‘*Las Bodas Místicas de Sta. Catalina*’. Un cuadro que mide 132 cm. x 104 cm. Es un óleo sobre lienzo, del siglo XVII español. Nuestro pintor, J. R. Fonseca Escalante, nace en Córdoba. Es lienzo número NIG 12385 (número inventario general).

El artista que restauró el cuadro lo hizo seguramente con mucho respeto hacia el lienzo original. El pequeño reflejo en rosa, delineando una de las narices de la santa, no hubiera sido pintado tan perfectamente por alguien que no fuera un genio. La composición de los pies del niño extendiendo hacia el espectador, en su desnudo y también con esa expresión absolutamente maternal. Este fue un cuadro para mujeres. Describe la historia del matrimonio místico de Sta. Catalina a través de un género cotidiano, una manera de la vida diaria y nos convence. Es como un artículo en un periódico. Lo reconocemos por la verdad. Sabemos cómo se sentía. El pintor nos ha mostrado la felicidad. Sabemos que ella amaba al niño por como el pintor colocó a las personas. Por el desnudo de la espalda y hombro de nuestra santa sabemos que el matrimonio, aún el matrimonio místico, es bello en su pasión. El espectador no analiza estos elementos, ni es consciente de ello, pero de forma subliminal o sutil son pintados para que comprendamos los hechos. Son los elementos descriptivos del cuadro.

¿Quiénes son las personas en un Vermeer? ¿Quiénes son las personas en un Rembrandt? Primero, vamos a los modelos. ¿Quién se accedió a sentarse para el artista? ¿Quién posó? Sabemos que Rembrandt sacó sus modelos de la comunidad judía. Vermeer, si es que lo hizo, ciertamente expresa la belleza de un tipo de comunidad muy diferente, uno rico. La expulsión de 1492. Lo que se llama en hebreo, 'Ha Geus', no fue tan lejano del siglo XVII, el siglo en que el tema del arte aquí escrito está metido. ¿Cómo qué no lejos? ¡Si hay 200 años! Pues, haciendo constar que se necesita 20 años para un refugiado restablecerse en un nuevo lugar, y que se necesita dos generaciones para asimilarse a su nuevo país; entonces cien años y pico no son tantos. Vamos a afirmar que los artistas del norte incluyen una cierta población de judíos españoles ya asimilados al norte.

Como nieta de inmigrantes procedentes de la Europa del este, judíos polacos y de la Ucrania, puedo afirmar con certeza que un rastro de rencor, ganas de 'ponerse a la par' a través del éxito es un rasgo de personalidad profundamente inculcado en inmigrantes de la tercera generación. ¿Qué diferencias había entre los artistas del norte (concretamente los judíos de origen español) y los artistas de España durante la

primera parte del siglo XVII? Y ¿Cómo protestaron, artísticamente hablando, la expulsión? La alegría, el éxito, el detalle, los mapas, los viajes y sí, el mercado también. Los artistas del norte, por primera vez en la historia moderna llegaron a ser miembros, asociados en un mercado de arte⁹. No sólo a través de los gremios, sino también al utilizar la diáspora de la comunidad judía para tener compradores en un país, vendedores en otro y artistas en los dos. El mercado de arte del norte animó a los artistas pintar con el fin de vender. Ya no más fue el arte un instrumento exclusivo de la Iglesia. Era un medio de vida. Un hombre que sabía enseñar a su hijo y nieto dibujar, por haber sido platero en España, podría enseñar a su nieto una profesión lucrativa. Sus primos en Italia no sólo podrían ver lo que pasaba en el norte, sino también podrían pagarlo¹⁰. Van Mander cuenta que De Blès escondía su búho con tanto destreza que a veces daba lugar a juegos complicados de ‘busca el búho’ y que la gente apostaba que los demás no lo encontrarían. Aquí cito un libro publicado por Schocken, escrito por Max J. Friedlander, con título ‘Landscape, Portrait, Still Life. Origin and Evolution’. Sabemos que la palabra ‘búho’ en argot significa judío en España. Me atrevo a decir que Van Mander nos cuenta que De Blès pintó el búho escondido con un sentido de humor típicamente judío como podría hacerlo un judío asimilado aún hoy en día. George Sand en su libro ‘A Winter in Mallorca’, p. 48 en la traducción inglesa, explica que el búho era un término que significaba judío, ‘chueta’.

Ahora me dirijo al norte, a Jodocus Hondius, Jr.¹¹, pintor holandés que vivió entre 1563 y 1611. Tal vez se recordará, querida profesora, que el año pasado escribí acerca de él, comparándole con Zuburán.

En la página siguiente sigue una fotocopia de una estampa del Colección Real de un plato por Hondius.



...at, tuam matrem & tuam patrem Honore.

כס את-אבך ואת-אמך
לסען יאריסן יסיד על האדסח
אסד-יהודי אלהיך טען לך.

ALPHABETUM HEBRAICUM

ת.ש.ה.ק.צ.פ.א.ס.נ.ס.ל.כ.י.ט.ח.ז.ו.ה.ג.ב.א.

En la página siguiente sigue un fotostato de un grabado de 1629 coloreado a mano por el holandés Willem Janszoon Blaeu (1571-1638) que mide 386 cm. x 503 cm., en el estilo del holandés Jodocus Hondius, Jr., en el estilo del mapa de Laicstain-Sgrooten. Se titula '*Terra Sancta quae in Sacris Terra Promissionis olim Palestina*'.



Horae itineris 24 flabiorum 100 Passuum
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

MARE MEDITERRANEUM

MARE SYRIACUM

TERRA SANCTA
 quae in Sacris
 Terra Promissionis olim
 PALESTINA

Amstelodami
 Ex officina Guiljelmi Blaeuw 1629

מפת ארץ הקודש ■ תחריט צבוע ביד. 1629. 386 x 503 מ"מ ■ וילם ינסון בלאו, הולנדי, 1628-1671 ■ בעקבות יודוקוס האדריס הבן, בעקבות מסת ליקסטיין-שוים
 1 Hand-colored engraving. 1629. 386x503 mm (plate) ■ Willem Janszoon Blaeu, Dutch, 1571-1638 after Jodocus Hondius Jr., Dutch, after Lacstain-Sgroeten map

17 _ב

18 _ב

19 _ב

20 _ב

21 _ג

22 _ה

23 _ו

24 _ז

25 _ח

26 _ט

27 _י

28 _{יא}

29 _{יב}

30 _{יג}

30 _ד

סיוון-תמוז
תשס"א

JUNE
2001





3.35. Maerten van Heemskerck, *The Departure of the Angel from the Family of Tobit*; woodcut.



3.36. Rembrandt, *The Departure of the Angel from the Family of Tobit*, 1637. Louvre, Paris. Photo Musées Nationaux.



3.37. Rembrandt, *The Departure of the Angel from the Family of Tobit*, c. 1652; Ben. 893. Pierpont Morgan Library, New York.

Le ruego que tome nota de la manera en que nuestro arcángel de Córdoba sostiene el pebetero (al revés, como en un grabado).

Los perros son un símbolo cristiano de la lealtad. Sin embargo, en el arte judío, el perro es un símbolo con otro significado.

El verano pasado, en una conferencia de arte judío a la cual asistí en Jerusalén, aprendí que el perro se pintaba en la historia de Eliazar y Rebeca en los manuscritos y frescos judíos. Parece que Eliazar vio a Rebeca al lado del pozo y como su perro, el perro que había traído Eliazar consigo en su viaje desde la casa de Jacobo, no la ladró, así Eliazar comprendió que era una mujer de temperamento fino y silencioso en quien él podría fiar.¹² El perro representa el pensamiento intuitivo, la fe instintiva. La figura de Moisés se ve con los rayos de la luz intelectual radiando desde su cerebro, algo en la Biblia que Miguel Ángel y sus patrones malinterpretaron por cuernos. Un mapa que normalmente vemos en plano vertical aquí está colocado en sentido horizontal en el grabado, con las tribus de Judáh y sus hermanos, ciudades muy parecidas a las de hoy en día, con cordilleras montañosas y praderas para guiarnos en un viaje mental que puede compararse de una manera realista con la tierra de Israel...¹³ Amen.

Final de la epístola.

La realidad: Le ruego que tome nota de que el arcángel de Rembrandt esté de espaldas, al contrario de nuestro encuentro con los arcángeles en el Museo de Mallorca. También nosotros nos despedimos.

NOTAS

- ¹ KENNETH CLARK, *Civilization, a Personal View*, London, 1949, *op. cit.*, p. 269, 288. For almost a thousand years the chief creative force in western civilization was Christianity. Then in about the year 1725, it suddenly declined and in intellectual society practically disappeared. Of course it left a vacuum. ... the first stage of this new direction of the human mind was very largely achieved in England – and perhaps it was no accident that England was the first country in which the Christian faith collapsed. In about 1730 the French philosopher Montesquieu noted: ‘There is no religion in England. If anyone mentions religion people begin to laugh.’ ... (continues on page 288) ...But the picturesque never took root in France. French painters preferred Constable, and echoed his saying, ‘I never saw an ugly thing in my life.’ It was a kind of egalitarianism, and Courbet, who was a communist by conviction, painted some of the most literal transcripts of nature ever offered as art.
- ² RUDOLF ARNHEIM, *The Genesis of a Painting: Picasso’s Guernica*, Berkeley, 1962, *op. cit.*, p.6. Some kinds of process seem to change character when they become conscious. Some are unconscious by their very nature, and show up in awareness only through their effects. Interest has centered in particular on the primitive quality of certain ways of functioning which prosper below the level of awareness and which are variously described as beastly or wise. There is actually no contradiction in what these two contradictory terms are meant to describe. They point to the animal-like freedom from moral restrictions, granted subterraneously to man’s most elementary strivings – a freedom that, although presocial, may give the artist access to the unadulterated springs of human motivation. These terms also point to the crudity of the concepts on which the primitive view of the world is based and which can keep the artist in touch with the foundations of human experience. Furthermore, reference is made to the primitive form of reasoning in images rather than by intellectual concepts – that concreteness of thought which is at the basis of all artistic representation. Such primordial qualities are preserved more freshly in the cellars of the mind, and they are indispensable. To maintain, however, that these elementary stirrings and notions are the true content of art leads to a primitivistic aesthetics, which fails to do justice to the refinement of the human mind and its products.
- ³ LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting*, Princeton, 1956, *op. cit.*, p. 159, part three p. 429. ‘How a good painting is to be recognised and what qualities it must have to be good.’ The first thing to consider if you want to be able to recognize a good painting, is that the motion therein should be appropriate to the state of mind of him who moves. Second, that the greater or lesser relief of objects in shadow should be adjusted to the distances. Third, that the proportions of the parts of the body should correspond to the proportions of the whole. Fourth, that the appropriateness of the location should correspond to the decorum of the actions therein. Fifth, that the allocation of the parts of the body should be adjusted to the kind of men portrayed; that is, delicate limbs for the delicate, thick limbs for the thickset, and likewise fat for the fat.
- ⁴ DONALD KAGAN, *The Western Heritage*, New York, 1964, *op. cit.*, p. 272. Thomas Aquinas and William of Ockham Differ on Universals’ - Thomas Aquinas, siding with Aristotle against Plato, rejected the Platonic belief that knowledge occurred independently

of sensory experience, although Aquinas still believed that universals, abstracted from things and existing in the mind as so-called 'Intelligible species', were essential to knowledge. Later, the more radical William of Ockham (ca. 1300-1349) rejected any hint of the extra-mental existence of human concepts. Universals were only contents of the mind and verbal convention... William of Ockham was the most famous nominalist (my comment Jewish concept of Bina has similarities with his 'razor').

- ⁵ KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, London, 1949, *op. cit.*, p. 21. The notion of a distant view from a high terrace must owe something to Flemish influence, but the literal truth with which these artists depict their native Val d'Arno suggests that their real motive was scientific naturalism.
- ⁶ MALCOLM ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, 1999, *op. cit.*, p. 29, 30. Peacham associates landscape with 'parerga'. By the time he is writing it seems that landscape can be 'drawne...for its own sake'. (1612) ...The distinction between 'proper' works and 'parerga' implies an acceptance of a hierarchy of subjects in painting...Thomas Blount's 'Glossographia' (1670): Landskip (Belg.) Parergon, Paisage or By-work, which is an expressing the Land, by Hills, Woods, Castles, Valleys, Rivers, Cities etc. as far as may be shewed in our Horizon. All that which is in a picture is not of the body or argument thereof is 'Landskip, Parergon, or By-work'. As in the Table of our Savior's passion, the picture of Christ upon the Rood (which is the proper English word for Cross) the two theeves, the Blëssed Virgin Mary, and St. John, are the Argument: But the City, Jerusalem, the Country about, the clouds, and the like are Landskip.'
- ⁷ H.W. AND DORA JANE JANSON, *The Story of Painting*, 66-18590 H/W, *op. cit.*, p. 91. While Rubens became the most famous artist of his time in the Catholic half of Europe, the first great painters of the Protestant world appeared in Holland. As a wealthy nation of merchants and seafarers, proud of their hard-won freedom, the Dutch developed such an appetite for pictures of themselves and their way of life that their artists had quite enough to do without working for the Church. In fact, Holland probably had more painters, and more art collectors, than any other country during the seventeenth century. Pictures were as popular then as movies or sports are today, so that many Dutch were lured into becoming painters by hopes of success which all too often failed to come true. At times even the greatest artists of Holland found themselves suddenly out of favor with the public and hard-pressed for a living. Actually, this boom only lasted for about half a century, but these years are on of the most important chapters in the history of painting.
- ⁸ AMOS FUNKENSTEIN, *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Princeton, 1986, *op. cit.*, Cita introduction p. 6 par. 1. 'The World turned into G-d's temple, and the layman into its priests... change from world as seen as a thing to reject (visually, too) to a body to embrace...The world, too, was not perceived as a transitory stage. It became in and of itself, as indeed attested to by the Scriptures, 'very good' (Gen. 1:31), if not outright sacred. The world turned into God's temple, and the layman into its priests.

p.23 Extensions is as necessary a predictate to the divine as are perfection or...

p.28 Two forceful impulses determined the outlook of nature in early modern science;...since the 17th c....No longer were natural phenomena to symbolize and reflect each other and that which is beyond them.

⁹ TIMOTHY FOOTE, *The World of Bruegel, c. 1525-1569*, Time, Inc., *op. cit.*, p. 70. Happily, besides this handful of hard facts, there exists an intriguing 1,200-word account of Bruegel's life, published 35 years after his death. It appeared in 1604 in a volume entitled 'Het schilder-Boeck' (The Book of Painters) by Carel van Mander, dean of the Haarlem painters' guild...Van Mander proved a diverting chronicler and a character in his own right – as indeed any painter remembered mainly for his writing would have to be.

¹⁰ IRVING STONE, *I, Michelangelo, Sculptor*, New York 1962, *op. cit.*, p. 162. Leonardo – I learn from your letters that you have not yet found a place to invest the money I sent you, because, according to what you write me, he who can manage his business alone, does not want the money of others. So that if someone accepts the money of others, this is an indication that he does not know how to handle his own: therefore his is a dangerous individual. For this reason I am happy that you are taking your time in investing the money, as long as you do not mishandle it, for this would be your own loss.

¹¹ KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, London, 1949, *op. cit.*, p.31. We may also, I think, count landscape painting as a symptom of quietism...The Dutch landscape painters, like Izaak Walton, make no very ambitious claims for their art. But at least it is 'the contemplative man's recreation'. And, after a period of wars, recreation, as we all know, is what mankind requires...Meanwhile, the old Netherlandish love of representing the thing seen had never been completely smothered and was there to reassert itself when the pressure of fashion was relaxed.

¹² MAX J. FRIEDLANDER, *Landscape. Portrait. Still-life, Their Origin and Development*, New York, 1963, ND 1140 F7 1963, *op. cit.*, *ibid* p. 50 Earlier, the patron had said: 'I want it like this'; now the painter asked: 'Does this meet predilections which are sufficiently numerous?' Thus, Patiner, conscious of his strength as well as of his weakness, could develop the type of the landscape-picture after having ascertained that there was a desire for an understanding appreciation of his novel talents in the much enlarged circles of art-lovers.

ibid p.48, 49 The curious pronouncement of the Spaniard Felippo Guevara, who rates Jan van Eyck, Rogier van der Weyden and Patiner as the three greatest painters, corroborates the deep impression Patiner's work left behind it.

ibid p. 62 We know of no signed picture by Herri met de Blès. Nevertheless it would be easy to bring his 'oeuvre' together, if Van Mander were correct in his assertion that this painter signed his pictures with an owl. Although this gives stylistic criticism and enquiry a welcome clue, it turns out in point of fact that Herri met de Blès was by no means regular with the insertion of his owl, and that there exist paintings by other artists in which that owl can be detected. Continued p. 64

Van Mander relates that de Blès sometimes applied his owl so cunningly that it gave rise to elaborate games of hide-and-seek, and that people put bets on each other not finding it.

- ¹³ THOMAS PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, 1985, ND 1130 P65 P 8, *op. cit.*, p. 9 This book is mainly concerned with three of these problems. First, the problem of liberating the theory of painting from the dominance of literary theory. This dominance characterized the official doctrine of the early academy under Lebrun.

Ibid p. 11, p. 12 Returning to Venice in 1685, he was sent on a delicate secret mission to Germany and Austria where, under the pretext of visiting the main picture galleries, he was to gather intelligence about the German attitude and reaction to the aggressive policies of Louis XIV. In 1692 he again took on the rôle of secret agent and spy when the King sent him to Holland and Britain. Again he travelled as a picture expert, a connoisseur of the arts, advising the King of Poland on the acquisition of paintings. This time his mail to Paris was intercepted and he spent the four years before the peace of Ryswick in 1697 in prison in Holland, despite intensive efforts by Amelot to secure his release.

BIBLIOGRAFÍA

1. ALPERS, Svetlana: *Rembrandt's Enterprise – The Studio and The Market*, Chicago, 1988.
2. ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983.
3. ANDREWS, Malcolm: *Landscape and Western Art*, Oxford, 1999.
4. ARNHEIM, Rudolf: *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*, Berkeley, 1962.
5. BENESCH, Otto: *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, London, 1945.
6. BROWN, Jonathan: *Picasso and the Spanish Tradition of Painting*,
7. CLARK, Kenneth: *Civilization, a Personal View*, London, 1949.
8. CLARK, Kenneth: *Landscape into Art*, London, 1949.
9. FOOTE, Timothy: *The World of Bruegel, c. 1525-1569*.
10. FRIEDLANDER, Max J.: *Landscape. Portrait. Still-life, Their Origin and Development*, New York, 1963.
11. FRY, Roger: *Cézanne, A Study of his Development*, New York, 1927.
12. FUNKENSTEIN, Amos: *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Princeton, 1986.
13. GUDIOL, José: *The Arts of Spain*, New York, 1964.
14. JANSON, H.W. and Dora Jane: *The Story of Painting*, 66-18590 H/W.
15. KAGAN, Donald: *The Western Heritage*, New York, 1964.
16. LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting*, Princeton, 1956.
17. Pevsner, Nikolaus *Gateway to the Twentieth Century, Art and Culture in a Changing World*, McGraw Hill, New York, 1957.
18. PUTTFARKEN, Thomas: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, 1985.
19. ROSENBERG, Jakob: *Arte y Arquitectura en Holanda: 1600-1800*, Madrid, 1981.
20. SERRALLER, Francisco Calvo: *La teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid 1991.
21. Sevilla, Ministerio de Cultura: *Sevilla en el Siglo XVII*, Sevilla, 1983-1984.
22. STONE, Irving: *I, Michelangelo, Sculptor*, New York 1962