

UNA REPLICA DE LA «MADONNA DEL SACO» DE PIETRO VANNUCCI «EL PERUGINO» (1445-1523), EN EL MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO DE MALAGA

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

De todos es sabido que uno de los problemas más apasionantes de la Historia del Arte por su importancia de cara a la investigación, es el trazar los límites entre la obra original de un maestro y lo que constituye réplica, obra de taller o simplemente copia. Mucho ha sido lo escrito sobre esta cuestión intentando dar soluciones a través de dos direcciones: la tradicional (metodología crítico-artística), y la moderna (metodología técnico-científica). Ambas se unen y complementan llegando a conclusiones comunes.

Ahora bien, la obra de arte no es meramente un producto de laboratorio sometido a una pura formulación de la Ciencia. Por el contrario, toda obra artística es producto del espíritu del artista que la crea cuya característica esencial es la transmisión de belleza: deleite o goce espiritual no sensitivo que experimenta el que la contempla.

En esta afirmación estética tiene su razón de ser la palabra «calidad» cuando la aplicamos a indicar el mayor o menor interés artístico de una obra. De esta manera la primera condición que ha de buscarse ante el estudio de una pieza artística será encontrar el justo nivel de «calidad» que irradie al espectador, a fin de decidir, con la presencia o ausencia de tales impresiones, sobre la autenticidad de la obra y la exactitud de la atribución de autor.

En este sentido es admirable el alto grado alcanzado por la Historia del Arte que ha podido precisar atribuciones y establecer esquemas de clasificación sin ningún auxilio. Ahora bien, si en efecto el buen conocimiento sobre Arte es prioritario y esencial, no se puede en nuestros días desdeñar los medios técnicos que la Ciencia pone al alcance del historiador del Arte. Así decía Sánchez Cantón, una de nuestras grandes personalidades en el campo del Arte y en otro tiempo Director del Museo del Prado, que «no solamente es preciso al investigador escudriñar en la superficie de la obra artística, sino también adentrarse en el interior de la misma para diagnosticar su estado de conservación y conocer su estructura interna» (SANCHEZ CANTON, F. J.: «Auxilios que presta la ciencia para el estudio de las obras de Arte». Bol. de la Soc. Española para el progreso de las Ciencias, Madrid, 1944).

Son muchos y variados los procedimientos y métodos que la ciencia pone a disposición de los investigadores y estudiosos del Arte. Estos métodos facilitan nuevos datos y ponen al alcance aspectos totalmente desconocidos de la cuestión. Pero de nuevo hay que indicar como también reconocía al final de su trabajo Sánchez Cantón que «no todo puede reducirse a diagramas, esquemas y fórmulas químicas, ya que de la obra de arte dimana la genialidad del artista y el momento histórico en

que fue creada, y estos valores no pueden medirse ni integrarse en un programa matemático de un cerebro electrónico».

Viene a bien las palabras del profesor Max J. FRIEDLANDER quien en su obra «El arte y sus secretos» llega a afirmar que «tal como el catador adivina con seguridad, por una particularidad del sabor de un vino, el origen y la edad de éste, así el experto en arte divina el autor de una pintura por la impresión sensorioespiritual que percibe». De esta manera el concepto de «calidad» define y distingue un original de una copia. El indicio más decisivo de una pintura original es la perfecta armonía de la idea y la forma, de la concepción y la ejecución, del propósito estructural y los medios expresivos. Estos serían a grandes rasgos las características de una obra considerada como auténtica.

Sin embargo, la creación de una obra artística ha estado y está sometida a un mercado de consumo. El artista es esclavo en este aspecto del consumidor de la obra de arte. Esto explica el hecho de la aparición de un mismo tema en varias «réplicas», procurando el artista una reproducción exacta y el pleno efecto de la pintura original. También es cierto pensar que ante el éxito alcanzado por una pintura, otros pintores menos afortunados intentarían copiarlas. Copiar constituye una actividad que requiere mucha paciencia y una atención prolongadamente tensa. La copia suele ser creada más lentamente que el original. El copista intenta llevar al lienzo todos los detalles que conforman el original, pero lo que resultará difícilmente evitable para el copista o el falsificador es el captar la expresión anímica de los personajes del original.

Así la mirada detenida a un rostro nos da la clave del error con mayor eficacia que el más minucioso examen comparado de otras partes de la composición, ya que el copista es siempre menos afortunado cuando se esfuerza en interpretar la riqueza anímica que en los elementos accesorios de la pintura. La señal de la originalidad se siente a primera vista y su contemplación cada vez se hace más persistente y estable dada la «calidad» que irradia. La copia por el contrario puede gustar al principio pero debido a su escasa potencialidad estética, su contemplación cada vez resultará más efímera. El arte es perenne no temporal ni limitado. Sólo las obras auténticas resisten el paso del tiempo y a los cambios de la moda artística.

Cobra también interés el que abordemos la llamada «actividad de taller». En nuestro tiempo, un cuadro es creado por un sólo artista que lo elabora desde la concepción hasta el último trazo y, por consiguiente, es su autor el único responsable del trabajo realizado. Ahora bien, esto no ocurría generalmente en el pasado. El pintor de antaño estaba a la cabeza de un organizado taller donde trabajaba en común con aprendices y discípulos.

Esta circunstancia ha sido tenida en cuenta por la investigación artística, teniendo como consecuencia la introducción en el vocabulario artístico de la expresión «obra de taller», para ser aplicada especialmente en los casos en que una pintura original pueda ser repetida en un número determinado de veces coincidiendo en composición y técnica pictórica, siendo ya en estos casos la colaboración posible de discípulos bien dotados bajo la supervisión del maestro al que se le reservaba las partes más delicadas de la obra.

Curiosamente, y para el caso que nos ocupa, nos cuenta Jorge Vasario, el primer historiador del arte italiano, pintor y escritor a la vez del siglo XVI, en su famosa «Vida de artistas ilustres» un caso

interesante con respecto a la actividad artística del Perugino (1446-1523). Habla de un pleito sostenido sobre un retablo para una de las iglesias de Florencia al no respetar lo convenido, a saber, el realizar el propio maestro las partes esenciales del cuadro. Este sistema de llevar a cabo un trabajo artístico (dejar para los discípulos lo secundario mientras que el maestro se debía de ocupar de las partes esenciales) fue, sin duda, habitual en los talleres italianos así como los flamencos de los siglos XV, XVI y XVII.

Como norma general, era costumbre entre los pintores italianos de gran celebridad el que ellos pintasen solamente las manos y el rostro, mientras que los vestidos y los detalles eran ejecutados por los ayudantes. Tal era el caso de Pietro Vannucci «el Perugino» (1446-1523) según nos lo relata Vasario.

Todo esto ha parecido oportuno indicarlo aunque no con la extensión que el tema requiere, ante la obra que supone el objeto de nuestro estudio.

Descripción de la obra

«*La Virgen del Saco*», nombre debido al saco sobre el que está sentado el Niño sostenido por un ángel. Se trata de una composición escénica con cuatro personajes: La Virgen, el Niño, San Juan Bautista niño y un ángel, que se armonizan por la existencia de un paisaje como fondo bien detallado, que acierta a fundir las calidades táctiles, la luminosidad y la profundidad del cuadro. Centra la composición la figura orante de la Virgen, a la vez que actúa de eje y divide la escena. Su disposición jerarquizada entre las figuras restantes muestra claramente su importante papel de imagen devota. En actitud orante, vista de tres cuartos hacia la derecha, dirigiendo su mirada dulcemente y con cierto aire de nostalgia hacia el Niño. Viste túnica roja y manto azul intenso, ambas con finos y delicados bordados, donde el plegado adopta formas redondeadas de bellos trazos naturalistas. Sus manos unidas y la mirada, que traslada inevitablemente la nuestra hacia la de su hijo, reflejan el grado de ingenuidad, figuras dulces y soñadoras, con que el Perugino trataba a sus Vírgenes.

Los dos niños –Jesús y S. Juan Bautista– están separados por el eje de la Virgen. Tienen como principal característica la acentuada tridimensionalidad al insistir en marcar la esfericidad de las formas. En el ángulo izquierdo aparece el Niño Jesús sostenido por un ángel, sentado sobre un saco cubierto por el manto de la Virgen. Su actitud es un tanto ingenua con el deseo de introducir su delito en la boca.

El ángel que lo sujeta nos lleva necesariamente a relacionar el arte del Perugino con el del Pinturicchio (1454-1513), «el segundo gran maestro de Perusa después del Perugino» como rezaba un dicho popular de la época. En la parte derecha, con la clara intencionalidad de equilibrar la composición, se encuentra la figura de San Juan Bautista niño, de rodillas y en visibles muestras de actitud orantes: manos unidas y mirada complaciente y fervorosa. Cuerpo y expresión plenamente logrado hasta el punto que constituye una de las partes más lograda de la composición, constituyendo por sí sólo una bellísima pintura que justifica la maestría y genialidad del pintor.

El paisaje del fondo, bien estructurado en orden a una conseguida perspectiva aérea a través de las formas desdibujadas y la pérdida creciente del color en función de la lejanía, técnica que se ade-

lanta al «sfumato» leonardesco, con una amplia concesión a la ambientación atmosférica con una luz suave y cálida que realiza la figura de la Virgen. Composición de orden cerrado, bien equilibrada en figuras y espacios vacíos como corresponde al carácter perfeccionista del Renacimiento.

Ahora bien, si el dibujo firme y seguro ya de por sí constituye un elemento de sublimación de la obra, el gran impacto que produce al espectador es el atrayente colorido luminoso que encierra toda la obra, «calidad» que por sí sola define en grado sumo a esta pintura. Junto a ello, el sentido del espacio, la luz suave y cálida, las sencillas líneas del paisaje arquitectónico y la serena gravedad de los personajes nos traslada necesariamente al gran pintor PIETRO VANNUCCI «EL PERUGINO» (1445-1523).

Ahora bien, el juicio directo e intuitivo de la pintura es el que nos lleva al tal conclusión. Su «calidad» es tal (desgraciadamente y debido al mal estado de conservación no es igual en todas las zonas y figuras del cuadro) que no ofrece lugar a dudas. Es la impronta de la primera impresión la que machaconamente ha creado la imagen de una obra genial. Es la impresión que nos llena de deleite, de «desinteresada complacencia». No cabe duda, que un detenido examen técnico (radiografía, fotografía con luz infrarroja, fotomicrografía, macrofotografía, examen estratigráfico y análisis de los materiales constituyentes...) nos daría pruebas más que suficientes que apoyarían toda la tesis del valor de esta pintura del Perugino demostrada por sus valores estéticos (metodología crítico-artística).

Un análisis superficial de la obra nos demuestra aspectos interesantes. En efecto, desde el soporte (buena madera de nogal, usada preferentemente por los artistas florentinos del «Quattrocento») hasta la imprimación (fondo de yeso sobre tabla estructurada en diversas capas hasta crear una superficie totalmente pulida con un ligero encolado para que el fondo no resulte absorbente y así el colorido pueda conservar su brillantez a lo largo del tiempo debido a su carácter aceitoso litarginado (el litargirio es óxido de plomo de color amarillo rojizo, obtenido al calentar el plomo al aire y dejarlo enfriar posteriormente) esta imprimación trae como consecuencia la conservación de la claridad y luminosidad de los colores a través del tiempo. Este impacto de luz, como ya antes apuntábamos, es una constante en la pintura del renacimiento italiano, Vasario (1511-1574) nos cuenta en su ya referida obra cómo el Perugino cuidaba al máximo la técnica de realización de sus pinturas, fruto de ello es la enorme perfección con que nos ha llegado hasta nuestros días gran parte de su obra, sobre todo las realizadas sobre tabla.

Muestra de ello es la pintura que estamos estudiando (la tabla presenta un engatillado moderno que no merma en nada su buen ajuste primitivo realizado a través de dos piezas iguales en su parte central no visible a la vista y sí a través de la fotografía). Junto a ello, cabe destacar la persistencia de tres colores constantes en su paleta que han contribuido a crear los llamados cuadros «piadosos»: azules intensos, verdes claros y rojos vivos (colores que podemos apreciar en esta tabla: el azul del manto, el verde el fondo paisajístico y el rojo vivo de la túnica).

La obra presenta desigualdades, productos de los repintes desafortunados del pasado, que se localizan preferentemente en el paisaje del fondo, los bordados del ropaje de la Virgen y el ángel, y en general, los toques luminosos (ipurpurina!) en diversas zonas del cuadro. La restauración llevada a cabo ha consistido en intentar desaparecer estas desdichadas pinceladas e intentar dar una visión del paisaje a igual que una mayor expresión naturalista en los rostros tanto del Niño como del ángel acorde como sería el original, teniendo como modelo la fotografía que reproduce el mismo tema de

la «*Virgen del Saco*» (óleo sobre madera: 0,88x0,86 m.) del Museo Pitti de Florencia. (Curiosamente, la obra que estudiamos es algo mayor en dimensiones que la del Museo Pitti cuando de tratarse de una copia sería igual o inferior en tamaño).

También cabe pensar, ante las desigualdades de calidades que presenta la obra, en intervención de colaboradores y discípulos, reservándose el maestro la parte principal de la obra, a saber, el rostro de la Virgen preferentemente así como la figura de San Juan Bautista niño, ambas de innegable maestría no inferior en calidad al del Museo Pitti de Florencia. Ya también nos señala Jorge Vasario (1511-1574) cómo algunos de sus temas piadosos tuvieron gran aceptación popular por su gran sentido devocional. Entre estos temas, la «*Virgen del Saco*» ocuparía un lugar destacado. De aquí que el modelo de la Virgen aparezca con la misma tipología en otras obras del Perugino repartidas por diversos museos (la *Virgen del tríptico: San Miguel, Madonna con el Niño y ángeles, el Angel y Tobías*, pintura sobre tabla: tabla central, 1,27x0,64 m., tablas laterales, 1,26x0,58 m. Obra grandiosa del Perugino que se encuentra en la National Gallery de Londres. Otra obra que repite el mismo esquema de Virgen es la que poseen los duques de Alba en el palacio de Liria, en la que se representa el tema de la «*Natividad*», fino tondo versión con variantes de la «*Natividad*» que pintó Pietro Perugino para Giulano della Rovere en el año 1491 y que se conserva en la actualidad en la Villa Albani de Roma).

Por todo lo anteriormente expuesto, llegamos a la conclusión que estamos ante una obra, la «*Virgen del Saco*», versión-réplica de la existente en el Museo Pitti de Florencia, aunque lamentablemente su conservación ha sufrido mucho en época pasada por lo que la calidad es desigual en las diversas zonas del cuadro, no obstante, lo primitivamente conservado (la Virgen y, sobre todo, el San Juan Bautista niño) es de tal calidad que no cabe la menor duda en pensar haber sido realizado de propia mano por PIETRO VANNUCCI «EL PERUGINO» (1445-1523), aunque en el resto de la obra es admisible pensar en la intervención de taller, dada su inferior calidad artística, cosa algo hipotética por los desafortunados repintes con que nos ha llegado a nuestros días.

BIBLIOGRAFIA

- BERENSON, Bernard: «Los pintores italianos del Renacimiento». Barcelona, 1954.
CANUTI, F.: «Perugino». Siena, 1931.
DOERNER, Max: «Los materiales de pintura y su empleo en el Arte». Barcelona, 1972.
ENCIMA, Juan de la: «La pintura italiana del Renacimiento». México, 1949.
FRIEDLANDER, M.: «El arte y sus secretos». Barcelona, 1969.
KNAPP, F.: «Perugino». Bielefeld, 1907.
VASARIO, Jorge: «Vidas de artistas ilustres». Barcelona, 1957.







