

UN LIENZO DE LUCIANO BORZONE EN LA IGLESIA DE LA PURISIMA CONCEPCION DE SALAMANCA

FRANCISCA AZUCENA GARCÍA HERNÁNDEZ

La iglesia de la Purísima Concepción de Madres Agustinas, surgida como fruto de la fundación hecha en 1635 por D. Manuel de Zuñiga y Fonseca, Conde de Monterrey, puede ser considerada en su conjunto como el único enclave auténticamente italiano en Salamanca.

Recientemente restaurada por la Junta de Castilla y León, y con la intervención también del Museo del Prado, nos permite admirar ahora todo el esplendor de la obra de maestros italianos como Bartolomé Picchiatti y Curcio Zacarella, arquitectos; Cósimo Fanzago, escultor y arquitecto, autor de la portada principal, los retablos, altares, sagrario y púlpito, realizados en mármoles policromos; y, sobre todo, el enorme patrimonio pictórico representado por artistas de la talla de Ribera, Máximo Stanzione, Bassano, Lanfranco...¹.

En 1994 se llevó a cabo la última fase del proceso de restauración general de la iglesia con la intervención sobre cuatro lienzos en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León: «*La Crucifixión*» de Francisco Bassano, «*La Virgen del Rosario*» de Máximo Stanzione, «*La Comunión de la Virgen*» atribuido a escuela madrileña y «*La Adoración de los Magos*» que motiva el presente comentario².

Este lienzo representando la Epifanía, se sitúa en el crucero de la iglesia, en el lado del evangelio, sobre el San Agustín de Ribera; va empotrado en la pared, enmarcado por doble moldura con orejeras decoradas en su interior por rosetones de mármol.

¹ GARCIA BOIZA, A: *Una fundación de Monterrey: La iglesia y el convento de las Agustinas de Salamanca*. Salamanca, 1945

PEREZ SANCHEZ, A E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965

MONTANER LOPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, 1987

MADRUGA REAL, A: *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*. Salamanca, 1945.

² Equipo restaurador:

Dirección: Carmen Pérez de Andrés

Restauradora: Isabel Sáenz de Buruaga

Química: Mercedes Barrera del Barrio

Físico: Rufo Martín Mateo

Fotógrafo: Jerónimo de Cendoya y Alonso

Historiadora: Francisca Azucena García Hernández.

No se ha encontrado documentación estrictamente alusiva a este gran lienzo, pero en el «*Inventario de los vienes del convento de las Agustinas Recoletas*» de 1676, se cita una «*Adoración de los Reyes*» para «*el Claustro y otras partes del convento*»³, que bien pudiera ser ésta, pues para los colaterales se citan además del «San Agustín» y el «San Nicolás Tolentino» de Ribera, una «Santa Teresa», una «Santa Inés» y «el cuerpo de San Gregorio», éstas dos últimas, obras desaparecidas, pues el cuadro de «Santa Teresa» se identifica con el que se conserva actualmente en el convento.

Los estudios realizados con anterioridad a la restauración, centrados en el análisis estilístico de la obra, dieron resultados controvertidos.

Suponemos que Ponz⁴ se refiere a esta «Adoración cuando menciona: «*en el retablo de este lado hay un cuadro del caballero Máximo representando a San Agustín y en el remate otro asunto del "Nacimiento" que me ha parecido del mismo autor*».

Gudiol⁵, en su Guía de Salamanca, lo recoge como pintura de Lanfranco.

Gómez Moreno⁶ dice que «*quizá sea obra veneciana de la decadencia*», aunque muy prudentemente, apunta que al estar «*clavados a gran altura*—se refiere también a la «Comunión de la Virgen»—*no es dable fallar con juicio exacto*».

Madruza Real⁷ la considera obra debida a un maestro muy ligado a la sensibilidad veneciana.

La proximidad y el detenimiento con que hemos podido analizar el lienzo durante la restauración, ha dado la clave para desvelar cualquier incógnita al respecto, pues se ha hecho visible en la parte inferior derecha del cuadro, la siguiente inscripción:

L.B.F. IN / GENOVA / 1635

El dato revelador, que sitúa la pintura geográfica y cronológicamente, nos lleva a identificar las siglas L.B con Luciano Borzone, uno de los principales pintores genoveses según Soprani⁸, a pesar de haber sido entre los de su generación: Strozzi, Fiasella, G. Andrea Ferrari, Assereto o Giulio Benso, el más descuidado por la crítica, o mejor dicho, hasta los años sesenta, casi totalmente ignorado⁹.

³ MADRUGA REAL, A.: ob. cit., p.p. 225 - 228

⁴ PONZ, A: *Viaje de España*. Vol. III- T. XII; Madrid, 1988, p. 664. El subrayado es un añadido personal para indicar la posible confusión de Ponz al transcribir el asunto del cuadro, ya que cita para el crucero en este lado del evangelio «*un cuadro del Nacimiento de Cristo muy maltratado*» que nos hace suponer que el segundo Nacimiento al que Ponz alude, colocado en el mismo lugar que ahora ocupa la Adoración sea el mismo cuadro, pero que, por la similitud, el autor ha equivocado el tema.

⁵ GUDIOL, R.: *Guías artística de España*. CIRLOT, J. E.: *Guía artística de Salamanca y su provincia*. Barcelona, 1956, p. 116.

⁶ GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid, 1967, p. 300.

⁷ MADRUGA REAL, A: ob. cit., p. 158.

⁸ SOPRANI, R.: *Le vite de' pittori, scultori de architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono con Icuni ritralti degi stessi*. Génova, 1674, p. 183; 2.^a edición revisada, ampliada y enriquecida con notas de C.G. RATTI (2 vol.) Génova (ed. de Bologna, 1969), p. 243 y ss.

⁹ Para la biografía de Borzone: ALFONSO, L.: «Luciano Borzone», en *La Berio*, n° 2; 1976 pp. 38-51; FRIZZONI: *Dial cune opere d'arte del Comune di Rapallo. L'Arte*, 1909, p. 89; LANZI, L.: *Storia*

Es notable señalar cómo Luciano Borzone también utiliza las siglas en otros casos para firmar sus obras. Este hecho se constata principalmente en las obras realizadas por el autor en su faceta de ilustrador-grabador. Ruffini cita la portada de los volúmenes para «*La coronación del Serenísimo Giorgio Centurione*», texto escrito por G. Pavoni (Génova, 1622), en el que firma **Lucian Borzon f.** (*Luciano Borzone, fecit*), y, entre otros, la ilustración del texto de A. Franzone: «*La nobleza de Génova*» (Génova, 1636), para el que hace el «*retrato de Franzone*» que firma con las siglas **L.B.I** (*Luciano Borzone, incisore*) sólo un año después de la ejecución del lienzo de las Agustinas.

Su estilo, definido a grandes rasgos por su intento de dejar de lado los últimos vestigios del manierismo para volver hacia una manera naturalista más libre, principalmente bajo la influencia de Rubens, se acomoda perfectamente, en su última fase, al de esta Adoración de las Agustinas, que debió pintar diez años antes de su muerte, acaecida el 12 de junio de 1645 al caer de un andamio mientras pintaba la escena del Nacimiento para el retablo de la iglesia de la Annunziata del Vastato¹⁰.

Aunque la obra de Borzone es actualmente desconocida en nuestro país, Pérez Sánchez ofrece, a través de Soprani, unos datos muy interesantes que ponen a Borzone en relación con el mercado español del arte de su tiempo¹¹. Así se demuestra por un documento en el que se indica que Borzone es elegido para pintar «*El Sacro Cantino*» para Felipe III por ser considerado el que entre todos los pintores genoveses del momento estaba mejor capacitado para ello: «...quando il Senato Serenissimo volendo eleggere tra Pittori genovesi il più idoneo per far un ritratto dell'incomarabile smeraldo che sotto il nome di cattino si conserva nella Cattedrale, dichiaro con publico decreto, che era Luciano uno de piu principali Pittori di Génova e lui solo fue comessa la cura di pal ópera, che al Re Cattolico fu poi mandate in Ispagna, si com'egli per appegare la sua curiosità n'haveva richiesta la nostra Serenissima Republica...»; y otro, más interesante para el caso que nos ocupa, que es el documento por el que se conoce el encargo que le hace el Segundo Marqués de Santa Cruz (1571-1646) de varios cuadros entre los que se encuentra una «*Adoración de los Magos*», actualmente en paradero desconocido o aún no identificada: «*Dobbiamo anche per maggior gloria del valor di Luciano aggionger alle case gia dette che trovandosi in Génova il Signor Marchese di Santa Croce, generalissimo dell'Armata Marittima del Re Cattolico e molto intendente di Pittura, approvo per ottima la maniera del Borzone e volle da esso tre tavole cioè Nostra Signora della Neve, li Santissimi Ma-*

della Italia ecc., Vol. V, Bassano, 1809, pp. 322 - 323; PÉREZ SANCHEZ, A. E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, p. 523; PODESTA, A.: «Inediti de pittori genovesi del secolo XVII», en *Emporium*, IV-XII, 1964, pp. 115-119; PRESENTI, F. R.: *La pittura in Liguria. Artisti del primo seicento*. Génova, 1986; RUFFINI, G.: *Abbozzo di un capitolo di storia della tipografia ligure: Giuseppe Pavoni (1598-1641)*, tesi discussa presso la Scuola Superiore della Pubblica Amministrazione. Caserta, 1986; SOPRANI, R.: ob. cit.; V.V.A.A.: *La pittura a Genova e in Liguria dal seicento al primo Novecento*. Génova, 1987, pp. 126-127.

¹⁰ La fecha de su muerte está confirmada por Soprani y así lo refleja el resto de sus biógrafos. Pérez Sanchez (ob. cit., p. 523) da una fecha diferente, muy temprana, 1616, cuando solo contaría 26 años de edad, en contradicción con la documentación más reciente que sitúa a Borzone cobrando un retrato del hijo de Giacomo Filippo I Duazo Pallavicino, el 20 de abril de 1634 y por uno del hermano difunto Marcello, el 2 de diciembre de 1635, coincidiendo con la fecha que aparece en el lienzo de Salamanca.

¹¹ PEREZ SANCHEZ, A. E.: ob. cit., p. 523; Cfr. SOPRANI, R.: ob. cit., p. 183.

gi, e un Xaveiro predicante; oltre di che gli fece in piccolo il suo retratto con altre opetine e en fu dalla cortesia di cosi gran Personaggio largamente ricompensato».

Este lienzo de Salamanca, del que no se ha encontrado documentación en los archivos consultados, es pues la única muestra identificada del trabajo del artista en nuestro país.

Suponemos que llegaría a España en 1638 entre las demás obras y materiales italianos del Conde de Monterrey.

El estudio de la historia material del lienzo indica que originalmente estuvo sujeto a un bastidor más pequeño, ya que se aprecia un añadido en la parte superior.

Las medidas totales del lienzo en su estado actual son de 266 cm. de alto —de los que 17,5 son añadido—, por 193 cm. de ancho; habiéndose realizado el añadido con tela de lino en lugar de la de cáñamo utilizada para el cuadro.

Los análisis puntuales indican que esta pieza debió unirse a la tela principal en un momento bastante cercano en el tiempo al de ejecución del cuadro, seguramente cuando se decidió colocarlo en el crucero de la iglesia de las Agustinas, lo que nos da como fecha tope para esta intervención la de 1686 en que Bartolomé y Miguel Zumbigo realizaron el montaje de los retablos de mármol proyectados por Fanzago.

Iconográficamente, la pintura representa la «Adoración de los Magos» o «Epifanía» de la forma más tradicional: en el lateral izquierdo de la composición se sitúan los Magos mostrando sus ofrendas al Niño, que, con la Virgen y San José ocupan la parte derecha, recortando sus figuras sobre un fondo de ruinas en el que destaca el gran fuste estriado de una columna y un resto de viguería que se dispone oblicuamente, al servicio de una composición muy equilibrada que centra su interés en la figura del Niño, enfatizado por un haz de luz sobrenatural que emerge en diagonal desde el ángulo superior derecho y por las líneas de fuerza que forman las miradas de todos los personajes. Las figuras de San José y del Rey Baltasar equilibran la composición, enmarcando la escena, una a cada lado del lienzo, en gesto idéntico.

La técnica queda definida por una pincelada suelta, de marcado carácter pictórico más que dibujístico, con el empleo de una paleta sobria, sin apenas mezclas de color, con la que consigue un bello juego de complementarios, con un predominio de los colores cálidos agrupados principalmente en el espacio izquierdo limitado por la línea diagonal de fuerza.

Especialmente interesantes resultan los dos personajes del fondo, para los que el artista utiliza una técnica abocetada, conseguida por la utilización del pigmento muy diluido, casi líquido, aplicado con ligerísimos restregones del pincel sobre el lienzo. El resultado es de unas figuras muy desdibujadas, de rostros borrosos, que contrastan con las del primer plano, mucho más elaboradas, en relación también con la diferente importancia de los personajes representados.

Esta técnica de ejecución que confiere valor atmosférico a la escena, podemos ponerla en relación con la que utiliza Velázquez desde sus obras más tempranas, teniendo como punto de partida «El aguador de Sevilla» conservado en el Wellington Museum de Londres, cuya fecha de ejecución oscila entre 1619-1622, y continuada en obras como «Las Lanzas» (1634-1635), «El bufón Calabacillas» (anterior a 1639) o «Mercurio y Argos» (hacia 1659), entre otros.

Esta relación con la técnica velazqueña puede o no ser directa, y seguramente constituiría un interesante tema de investigación para el que únicamente podemos

esbozar unas pautas, considerando la información que nos suministran los análisis histórico y científico-técnico del lienzo salmantino.

La posibilidad de estudiar la obra con los medios de que dispone el laboratorio de física y química del C.C.R.B.C., nos ha permitido comparar otros aspectos técnicos de este lienzo con los resultados obtenidos en las investigaciones llevadas a cabo en el Museo del Prado por D.^a Carmen Garrido sobre la obra de Velázquez¹². En este sentido hemos de hacer mención al tipo de preparación del lienzo que, aunque muy fina, presenta tres capas bien diferenciadas: directamente sobre el lienzo se aplicó una primera capa de cola animal, encima, una base muy fina de color ocre rojizo¹³ y sobre ésta, una tercera capa más gruesa a modo de imprimación a base de blanco de plomo con algunas impurezas de negro carbón, extendida de forma uniforme por toda la superficie.

Este mismo sistema, supuestamente basado en la intencionalidad de anular el efecto tonal que pudiera haberse buscado con la primera base de color oscuro, es el que utilizó Velázquez en torno a 1630 en obras como el retrato de «Doña María de Austria, Reina de Hungría» (Museo del Prado, n.^o cat.: 1.187) o en las dos pequeñas «Vistas de la Villa Medicis» (Museo del Prado, n.^o cat. 1210-1211); todas ellas, obras realizadas durante su primera estancia en Italia¹⁴.

Aunque esta disertación sobre aspectos técnicos de la pintura no pretende establecer juicios categóricos, pues no tenemos oportunidad de cotejar estos datos de laboratorio con los de otras obras del mismo autor, y sin que pueda confirmarse documentalmente la posible relación e influencia mutua entre el pintor sevillano y el genovés, es fácil imaginar que cuando Velázquez realizó en 1629 su primer viaje a Italia embarcado en las galeras que llevaban al Marqués de los Balbases, Ambrosio Spinola, a Génova, hubo de conocer allí a Luciano Borzone, considerado como vimos, uno de los más representativos pintores de su tiempo. Pero conscientemente limitados por la falta de registros confirmatorios, nos hemos propuesto simplemente exponer de forma concisa los hechos para que, con otros, puedan en alguna manera servir de preámbulo a estudios futuros tendentes al esclarecimiento de la cuestión que preocupa a los investigadores sobre «*la impresión que Velázquez causó en Génova durante el tiempo de su visita en 1629*»¹⁵.

¹² GARRIDO PEREZ, C.: *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid, 1992, pp. 15-16 y «Estudio técnico de Velázquez a través de la radiografía», en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de arte* Madrid, 1991, pp. 161-169.

¹³ Este pigmento de color ocre rojizo se ha identificado para el caso de Velázquez con la llamada por Pacheco «tierra de Sevilla».

¹⁴ En opinión de Carmen Garrido estos lienzos mencionados de Velázquez en los que utiliza esta técnica que puede ser considerada como el *intermedio entre la técnica final de la primera etapa madrileña y la Fragua* podrían haber sido telas preparadas años atrás y llevadas en el viaje entre los enseres personales del artista. El hecho de que esta misma técnica, basada en la utilización de una primera capa de preparación rojiza oculta en toda su extensión y de forma homogénea por una segunda capa preparatoria a base de blanco de plomo, se haya utilizado en un lienzo que fue realizado en Génova en 1635 en Génova, parece estar en desacuerdo con la teoría propuesta por D.^a Carmen Garrido para el caso de Velázquez que, recordemos, utiliza este sistema en lienzos realizados en Italia en torno a 1630 y en ambientes próximos al conde de Monterrey que atendió a Velázquez facilitándole la residencia en la Villa Medicis y cuidándole cuando fue atacado de fiebre «*así por sus prendas como por lo que su Majestad le honraba*», como dice Palomino.

¹⁵ WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid, 1973, p. 104.

LAMINA I



1



2

Salamanca. Iglesia de la Purísima Concepción.-1. Adoración de los Magos.-2. Detalle de la firma: L.B.F. IN / Genova / 1635.