

**García Cueto, David (dir.), *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Ediciones Universidad de Granada, Granada, 2019, 654 págs.**

Mariano Casas Hernández<sup>1</sup>

Universidad de Salamanca

La Universidad de Granada propone una lujosa y cuidada monografía dirigida por García Cueto<sup>2</sup> que destila una gran calidad desde la primera impresión. El objeto de consideración es el fenómeno de la pintura italiana en el significativo lugar de Granada, entendido aquél en sentido amplio, al considerar las obras con sus referentes, audiencias, promotores, coleccionistas e, incluso, abordando la relevancia de su proyección a través de las copias.

No resulta baladí la particular significación de los modelos de referencia en un territorio de gran trascendencia histórica, rescatando en ellos las ideas que portan y que transmiten. La influencia de Roma, foco doctrinal y artístico, se advierte desde el principio, al acompañar la progresiva recuperación territorial de la Península del dominio islámico, con la aseveración, a través de las imágenes, del retorno de los territorios recuperados a la obediencia a la sede petrina, con todas sus implicaciones y consecuencias. Las experiencias artísticas de la capital italiana se unen a las de otras ciudades (Nápoles, Génova, Milán, etc.)

---

<sup>1</sup> Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Licenciado en Teología (especialidad Teología Bíblica) por la Universidad Pontificia de Salamanca. Miembro de pleno derecho del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y Humanidades Digitales (IEMYRrd). Miembro investigador del GIR Historia cultural y universidades Alfonso IX (CUNALIX). Profesor del Dpto. de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Contacto: mcasas@usal.es

<sup>2</sup> David García Cueto ha sido profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Desarrolla, principalmente, unas líneas de investigación centradas en las relaciones interartísticas entre España e Italia en el siglo XVII, la pintura barroca y el arte de la Edad Moderna en Andalucía. Pueden consultarse sus obras en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=365388>. Ha sido IP de varios proyectos nacionales. El volumen reseñado es uno de los resultados del Proyecto de Investigación I+D *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, HAR2014-52061-P financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, dirigido por él. Actualmente es jefe del *Departamento de Pintura Italiana y Francesa hasta 1800* del Museo Nacional del Prado.

donde se desarrollaban misiones políticas, cuyos agentes hicieron numerosos encargos y se convirtieron así en fuente de obras legítimamente compradas (no fruto de expolio), que engrosaron el haber granadino y aportan más datos para agregar al estrecho y fecundo diálogo desarrollado entre Italia y España hasta prácticamente la totalidad del siglo XVIII.

El marco temporal al que pertenecen las obras objeto de estudio se extiende a partir del siglo XV hasta el siglo XIX, desde las copias de iconos romanos utilizados tras la reconquista del territorio por parte de los Reyes Católicos, hasta las colecciones de instituciones y fundaciones presentes en la ciudad de la Alhambra.

Un variado elenco de autores son los responsables de los textos, donde junto a profesionales de reconocido prestigio aparecen avezados noveles. Adviértase que en una obra en la que intervienen tantos es habitual encontrarse diversos pulsos e intensidades, consiguiendo la que nos ocupa una extraordinaria unidad en el parejo nivel de todos, merced a la batuta del director y a la competencia de aquéllos.

Los enfoques metodológicos de los distintos capítulos son múltiples, al hilo de las corrientes en boga, como también lo son sus autores. No hay metodologías excluyentes en el tomo. Esa es, precisamente, una de sus riquezas. Aparece así en el volumen final el fenómeno artístico de manera integral, “holístico”, desde sus coordenadas productivas y horizonte de comprensión de origen, sus funciones, usos y audiencias, hasta sus proyecciones ulteriores. No se trata, por tanto, de la elaboración de un mero inventario de las obras de pintura italiana que se concitan en Granada, cuanto de (como indica Cappelletti) “reconstruir el tejido de relaciones intelectuales en sus diversas modalidades, así como sus variaciones a lo largo de varias centurias”.

El libro se abre con los prólogos de Bernardino Osio y Francesca Cappelletti, que en breves líneas consiguen dibujar el alcance del trabajo que preceden. Prosigue un nutrido estado de la cuestión que se desarrolla en dos capítulos consecutivos, al cuidado del director (estudios de pintura italiana con los condicionantes locales) y de Cruz Cabrera (revisión historiográfica –de mayor calado dado el desinterés habitual hacia estos asuntos que la producción escrita demuestra ordinariamente–), gracias a los que el lector logra situarse en el lugar preciso desde el que comienzan las aportaciones del volumen.

La presencia de obras italianas en la colección de la reina católica y las implicaciones doctrinales de populares iconos romanos constituyen los objetos de los textos de Caballero Escamilla y Cavero de Carondelet. La primera introduce el asunto de las pinturas “extrañas” al gusto flamenco imperante para proponer una serie de innovadoras coordinadas de intelección de las mismas que, más allá de los estilemas, las acercan conceptualmente al resto, dentro del ámbito de la meditación personal y de la influencia de reformadores eclesiásticos que perfectamente explican las razones y vigencia de los modelos. La segunda, por su parte, incide en el uso de copias de la Virgen del Popolo y de la tradición de los retratos de los apóstoles Pedro y Pablo como elementos relevantes en el prestigio y revestimiento simbólico de autoridad y continuidad magisterial a la archidiócesis recuperada del islam. Constituye la copia de estos modelos un poderoso agente que activará su reproducción, incrementada sucesivamente en los siglos siguientes, como actor persuasivo, legitimador de la autoridad, causa eficiente y garante de la difusión de fe católica, además de apoyo para la praxis de conversión a la misma. Estos esfuerzos logran contribuir a la evidencia de la cartografía gnoseológica en la que han de ser comprendidos las imágenes.

Ocupa el grueso del volumen el estudio de casos concretos en los que se centran las aportaciones de los diferentes autores. Así: Campos Pallarés (Jacopo Torni),<sup>3</sup> Galera Andreu (Julio de Aquilis y Alejandro Mayner), García Cueto (Antonio Semino, copias de Leonardo y los Bassano, el Sassoferrato y sus copias), Rodríguez Merelo (los cobres de la sacristía de los Santos Justo y Pastor, Bartolomé y Vicente Carducho), Gila Medina (Pedro de Raxis), Rafael Japón (Caravaggio y Ribera, el apostolado y los cuatro padres de la iglesia de la catedral, la pintura italiana en San Juan de Dios y la Casa de los Pisa), Patrik Perret (Lucenti da Correggio), Moralejo Ortega (Girolamo Carminati), Rafael Japón y García Cueto (estela de Rafael y Carracci, copias italianas y obras originales en el patrimonio artístico granadino), García Luque (coleccionismo de la pintura italiana y copias de la pintura italiana durante el barroco), Madero López (la pintura italiana en el convento del Santo Ángel Custodio), Gómez Román (la copia italiana utilizada por pintores locales del XVIII), Santos Moreno (Andrea Giuliani), Escoriza Escoriza (originales y copias en el Museo de Bellas Artes de

---

<sup>3</sup> No es posible precisar el contexto de cada uno de los numerosos artistas a los que se refieren en los capítulos del libro por tratarse en su mayor parte de obras importadas y escaparse a la extensión de una reseña.

Granada) y Martín García y Moya Morales (pintura italiana de la colección Instituto Gómez-Moreno).

Obsérvese que el estudio no se centra únicamente sobre los ejemplares italianos, ya sean de maestros conocidos o anónimos, sino también sobre el fenómeno de la copia en su doble vertiente, autóctona o peninsular, dibujando así la proyección de determinadas obras y el consiguiente aprecio y valor de aquella (tan complicado de comprender para un público nato en plena era de la reproductibilidad y circulación promiscua de la imagen). El volumen constituye, por tanto, un estudio monográfico en el que la historia local traspasa los propios límites. En él se concitan obras procedentes directamente de Italia con obras realizadas por artistas italianos que viajaron a España; obras efectuadas por artistas peninsulares que visitaron o trabajaron en Italia con copias que responden al fenómeno de la repetición y adaptación de los modelos de referencia de modo directo o indirecto. El estudio de los casos ha revelado un conjunto heterogéneo en el que la imagen revela todo su poder: iconos sagrados con valor de reliquia, legitimadores del poder religioso y monárquico, catalizadores de uniformización del grupo social, medio de devociones privadas, vehículos de ideas reformistas, expresión de diferentes orientaciones de la espiritualidad o religiosidad, encarnación de cosmovisiones a través de las coordenadas católicas, etc. Todo ello muestra la complejidad de los asuntos tratados y las diferentes facetas de la obra de arte, siempre poliédrica tras su matérica superficie.

Tampoco se olvida el papel desempeñado por el fenómeno del coleccionismo de notables o eclesiásticos, que dejará abundantes fondos no sólo en los contextos primigenios, sino también en los conjuntos que conformarán el núcleo de instituciones y museos. En esta dirección cabe subrayar la contribución de los legados, institutos y fundaciones, con las que, literalmente, se cierra el texto.

Para el bibliófilo resulta necesario señalar la belleza física de la monografía (prácticamente ya una marca de calidad de la casa editorial), con proporciones notables, excelente papel e impreso a todo color, que invita a reposar la mirada en las numerosas imágenes que incorpora a la par que el lector avanza por el texto distribuido en dos cómodas columnas incluyendo las correspondientes notas a pie de página. Precisamente en el uso que hace de las imágenes reside uno de sus puntos fuertes, al incluirlas como fuente y documento,

no como mera ilustración, consideración no siempre respetada por autores y formatos editoriales.

Umberto Eco señalaba en su obra póstuma “De la estupidez a la locura” que “de la crisis del concepto de comunidad surge un individualismo desenfrenado, en el que nadie es ya compañero de camino de nadie, sino antagonista del que hay que guardarse”. Obras como esta que reseñamos logran reivindicar puntos de referencia en una historia colectiva que lejos de tornar en obsoletos los objetos de los que trata, los sitúa como anclaje y valores que no caducan, exigiendo el retorno a su contemplación pausada, su fruición reposada, serena, su lectura tranquila y su horizonte de comprensión en la memoria colectiva fortalecida por nexos, nodos y redes. En definitiva, un salvavidas para sobrevivir a la sociedad líquida.