

Mundus Alter:

Los Marieschi del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

En un ambiente cultural ilustrado, de ansias por el conocimiento, y con un mercado activo como tal vez nunca antes se había vivido en la Venecia dieciochesca –al menos para la pintura de paisajes–, se desenvuelve la producción de cuadros de vedutas.¹ Tales vistas constituyeron emblemas de la condición humanista, cultural y solvente de sus poseedores. Como antiguas y costosas precursoras de las actuales postales, fueron protagonistas de la estrategia comercial de no pocos artistas, así como potente impulso para la ya imparable evolución del paisajismo, en cuyo proceso construyeron su propio ambiente de prestigio, combinando de manera peculiar, lo útil con lo agradable. El éxito de la *veduta* se construyó en la medida en que definió un modelo de exaltación de disímiles lecturas: de la Ciudad Lagunar; de la voluntad edilicia de sus Dogos; de la tradición visual particular que define a Venecia en el contexto italiano, conciliando la identidad geográfica con el urbanismo



Michele Marieschi, *Escena veneciana II*.
36 x 55.5cm

¹Del italiano, *vedute*, plural de *veduta*, que significa vista, paisaje.

atípico, exaltando el poder económico y político de su gobierno, y convirtiendo a la protegida de San Marcos Evangelista en paradigma y en centro del deseo de ilustrados, poetas y amantes de la belleza.

En ese contexto encontramos la producción de Michele Marieschi (1710-1743), veneciano que inicia su vida artística vinculado a la realización de escenografías teatrales y al que se le documenta registrado en el gremio de pintores locales entre 1737 y 1741. Marieschi murió tempranamente –en comparación con sus longevos coetáneos–, dejando una producción donde sobresalen las vedutas y los caprichos, –esta última, especificidad singular dentro del cuadro de vistas–. De su autoría son tres piezas que el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) posee al interior de la Colección de Arte Italiano y expone en su correspondiente Sala Permanente, justo en el segmento dedicado al paisaje, único género, por cierto, al que se consagró este notable artista.

En la *Escena veneciana I*² el pintor nos presenta una composición ubicada en exteriores. Por lo general, cuando encontramos este tipo de capricho, parece que las piezas comportan

una sensación de obra inacabada. Tal vez responda al hecho de ser creaciones donde trasciende la espontaneidad, el trazo ágil y un colorido algo difuminado, con predominio de la mancha sobre el dibujo preciso, el cual se encuentra subyacente, pero no aparece como recurso expresivo notable. Por su parte, las texturas de los edificios o de cualquier tipo de fábrica representada, suele ser muy intensa y movida, apreciándose esta cualidad tanto en el repertorio pictórico como en las estampas.

Totalmente inmersa en las claves compositivas del Marieschi, esta es una de las pocas piezas donde es posible interpretar ciertos rasgos de su peculiar técnica. En tal sentido, estudios recientes en otras colecciones han estado encaminados a develar el proceso de trabajo del maestro veneciano y, sobre obras como esta, se refiere que las figuras eran incluidas una vez que estaba concebido todo el entorno paisajístico. También se plantea que, en la realización de sus piezas, Marieschi establecía diferentes etapas donde alternaba su trabajo con el de algunos ayudantes, reservando para él los aspectos de mayor complejidad y aquellos que imprimían el toque personal. Un ejemplo de ese hacer, presente casi a manera de firma, se expresa en su técnica, por la forma en que modelaba libremente

² Óleo sobre tela; 37 x 57,5 cm. Sin firma. Inv.: 92-279.

³ Así lo refiere el Museo Nacional de Varsovia. A su colección pertenecen dos obras dentro del estilo de la *Escena veneciana I*, ellas son: *Landscape with village huts* (Inv.: 184841) y, especialmente, *Landscape with ancient arch* (Inv.: 184840. Cfr.: Bastek, Grazyna y Grzegorz Janczarski. “Paintings by Michele Marieschi in the Collection of National Museum in Warsaw in the Light of New Technological Research”. En *Conservator-Restorer’s Bulletin*. Vol. 12, No. 3 (46). 2001. pp.121-126.

algunos contornos por intermedio de los dedos o precisaba algún que otro efecto con el cabo del pincel, todo lo cual requiere de gran dominio y de un proceder elegante y sutil. A través de la *macchia* –mancha–, incorporaba verismo y un toque dramático a sus obras.

En cambio, cuando la representación refleja un interior, como sucede en la *Escena veneciana II*,⁴ entonces suele hacerse énfasis en la línea, que con frecuencia resulta acentuada por trazos negros, portando intensidad a los bordes y exacerbando los claroscuros. En este tipo de composición –tanto como en las arquitecturas de perspectivas, otro subgénero del paisaje–, se aprecia el manejo eficaz de diversas normas y leyes arquitectónicas por parte de los pintores, pues resulta frecuente el exquisito uso de ángulos y rectas, por tanto, de las proporciones, en términos de espacialidad.



Michele Marieschi, *Escena veneciana I*.
Óleo sobre tela; 37 x 57cm

⁴ Óleo sobre tela; 36 x 56 cm. Sin firma. Inv.: 92-281.

Las Escenas venecianas I y II comparten similar itinerario de procedencia, pues se encuentran documentadas en la colección del Barón Cassel, en Bruselas, pasando a Julio Lobo una vez que este las adquiriera en Parke Bernet Galleries el 26 de septiembre de 1953. No obstante, las coincidencias en autoría, medidas, subgénero y procedencia, no las que convierte necesariamente en pendant. En suelo cubano, inician su trayectoria bajo las titulaciones Escena veneciana I (Marina), y Escena veneciana II (Interior), con atribución a Jacopo Marieschi –siendo posteriormente re-adjudicadas a Michele–. El itinerario expositivo nacional comienza en el año 1958 cuando Lobo cede 30 obras de su patrimonio hasta entonces acunadas en su residencia, para estructurar la muestra Exposición de la Colección Julio Lobo, organizada por el Patronato de Bellas Artes y Museos Nacionales, en el verano de 1958. Véase el folleto, de igual título, que documenta la exposición en el Museo Nacional. Es destacable el hecho de que todas las piezas incluidas en dicha muestra se exhibían por primera vez en Cuba.

Ambas obras ingresaron al patrimonio institucional, el 12 de diciembre de 1960, como transferencia ejercida por el Estado a través del proceso de Recuperación de Valores. Desde entonces, todos los catálogos de salas permanentes, las recogen como parte del montaje en vigor.

Sin embargo, la atmósfera que se establece nos incorpora más al ámbito de lo escenográfico, bajo total interpretación personal, en la cuerda de lo emotivo y espontáneo.

Michele Marieschi es un clásico dentro de los paisajistas italianos de todos los tiempos y la historiografía del arte lo identifica como uno de los integrantes del triángulo de oro de la *veduta* veneciana. De tal modo, para el MNBA atesorar dos caprichos suyos, significa el privilegio de coleccionar sendas obras del artista que dotó a la invención –en tanto recurso expresivo inherente a la tradición pictórica italiana–, de una personalidad intensa, altamente subjetiva e inquietante. Definitivamente, se trata de una presencia capital, que asienta en la Sala Permanente de Arte Italiano relevantes muestras de la condición del Marieschi en tanto reservorio del linaje de una tradición dentro del paisaje. Esta genealogía se vincula ineludiblemente a sus creaciones de caprichos –escasísimos, por cierto–, y especialmente las vistas de interiores, que como *Escena veneciana II* revalidan el papel de la arqui-

tectura como transmisor de emociones, de acentos dramáticos y sorprendente carácter teatral.

Los caprichos abren una vertiente de profunda personalidad dentro del *hacer* paisajístico, especialmente del Setecientos veneciano, al comportar sus propias particularidades.⁵ Como una suerte de desprendimiento de las vedutas, los caprichos, si bien continúan auxiliándose de la cámara óptica, no se rinden ante los encuadres panorámicos, sino que establecen vistas bastante cerradas, haciendo hincapié en el espíritu de la invención. Significa que no les interesa ejercer una aproximación realista hacia las estructuras arquitectónicas que incorporan, ni tampoco responder a una visión naturalista del apretado entorno geográfico. Predominan en ellos, áreas de penumbra, patios misteriosos, interiores de prisiones o espacios que por su atmósfera nos recuerdan tal función. Son lugares invadidos por una naturaleza silenciosa, que parece surgir de los propios muros en ruinas. En este subgénero, la combinación de elementos es voluble, más interesada en la plasticidad de la imagen que

⁵ La producción de importantes escuelas europeas de pintura determinó por “caprichos”, acepciones de diversa índole. En España, se encontró asociada a la vertiente de Goya cuando ejecutaba aquellas creaciones ricas en una fantasía desbordante con marcados aspectos psicológicos, éticos y de crítica social. Siguiendo al genio español, pero ya en un sentido específico del ejercicio artístico, resulta interesante recordar que para Goya, era en los cuadros de gabinete –es decir, aquellos de pequeño soporte pictórico– donde había podido realizar anotaciones que no solía poder hacer en las obras por encargo, siendo ahí donde se daba el lujo de los caprichos, y no se refería al título de sus series, sino a la manera personal, audaz, de pintar. También se ha llamado capricho a un tipo de representación como la que nos presenta la obra *Reverso de un cuadro, 1670*, de Cornelis Norbertus Gijsbrechts, colección del Statens Museum for Kunst, Copenhague, que simula a plenitud lo que su propio título indica. El autor ha imitado hasta el más mínimo detalle del dorso de una obra, desde las texturas de la madera y el lienzo hasta la supuesta etiqueta, que intenta indicarnos con su numeración, que se trata de una pieza en venta. Cfr.: Schneider, Norbert. *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Editorial Taschen. 1999. p. 23. En otros contextos ha sido asociado a la inventiva, lo extravagante y lo onírico.

en ser fidedigna la representación. Marieschi consiguió proponer una reelaboración del tema de las ruinas, haciendo evidente que muchas composiciones fueron creadas bajo un espíritu concomitante al del paisaje de ruinas, pero donde la inspiración tiende a lo emocional y la vinculación de los motivos que lo integran, resulta extraña e insólita.⁶

Tal vez por constituir expresión de toda índole de interpretaciones fantásticas, sin interés por remitirse con objetividad a ningún patrimonio arquitectónico en particular, sino que este es producto de la viva imaginación del artista, los caprichos se colocan dentro de las representaciones con presencia edilicia, como la más personal y subjetiva, una suerte de descarga emotiva imposible de canalizar en los términos de la *veduta dal vero* –vista del natural–. De hecho Marieschi, autor por excelencia de los *capricci* o *vedute ideate*, solía conferirle acabado a sus obras imprimiendo sus dedos sobre el pigmento aún fresco con la intención de influir en el componente dramático de la representación, creando una atmósfera de misterio, que a la vez resultaba elegante y singular. El efecto de espontaneidad que este tratamiento incorpora resulta uno de los indicadores de identidad de los caprichos, en tanto vertiente del vedutismo.

Como resulta apreciable en los dos caprichos que abordamos, este subgénero refleja la libre invención de los artistas, verdadero *mundus alter* cuya fantasía modifica lo real, al imprimir sustanciales variaciones al repertorio arquitectónico sobre el cual se trabaja. Por tanto, con frecuencia puede resultar ilegible el argumento de una obra, dificultándose la comprensión de posibles contenidos o significados, ya que, probablemente, al relegar las imágenes icónicas, plantean una nueva codificación, anclada en otros principios, que por supuesto condiciona la re-lectura. Se expresan asimismo bajo un espíritu teatral, ciertamente propio del momento, pero aportando ese extra que las hiciera trascender y que puede definirse como la traducción de un estado de ánimo, tal vez como la libertad frente al ejercicio pictórico, por ende, la libertad del hecho pictórico en sí mismo; despojados del afán por documentar, conmemorar o hasta emular a la propia arquitectura pintada.

Lo cierto es que, con mayor o menor fragmentación, no solo la arquitectura, sino las ciudades en sí mismas fueron objeto de representación, pues parecen surgir de una devoción conatural a la historia italiana. Ya desde el Imperio Romano, un famoso mapa denominado *Tabula Peutingeriana* utilizaba ma-

⁶ Miguel Núñez, antiguo curador de la Colección de Arte Italiano del MNBA, definió los caprichos como: “...vedutas surgidas de la fantasía, con incorporación aquí o allá de elementos atrapados en la realidad, englobados siempre en una creación original”. Cfr.: Núñez, Miguel Luis. La Muestra del Mes. Michele Marieschi (1710-1743). Ministerio de Cultura y Museo Nacional. Junio, 1977. (Plegable). Tomás Llorens la caracteriza como una “...composición arquitectónica imaginaria...”. Cfr.: Llorens, Tomás. “El Viaje a Italia”. En El Viaje a Italia. Vedute Italianas del Siglo XVIII de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Artes Gráficas, España. 1997-1998. (Catálogo). p. 19. Mientras, Roberto Contini refiere: “... vedute ideate (es decir, caprichos que representan edificios realmente existentes en un escenario inventado)”. Cfr.: Contini, Roberto. Biografías. Giovanni Antonio Canal ‘Canaletto’. En El Viaje a Italia. Op.cit. p. 69.



Michele Marieschi, *La Plaza de San Marcos, Venecia*.
Óleo sobre tela; 77 x 119cm

gestuosas figuras femeninas como símbolo de diferentes ciudades. Una suerte de reflejo antropomorfo, pues la ciudad se iconizaba cual madonna a través del profeso culto mariano, intenso en ciudades como Florencia.

Este uso metafórico, transmitido a la Edad Media como bagaje de la tradición clásica (...), se asentó en el imaginario común. Más tarde, el cristianismo revestiría la metáfora con un significado social: María, que llevó en

su seno el cuerpo de Cristo, se concebiría como ícono de la madre Iglesia que lleva en sí 'el cuerpo de una nueva humanidad' y la Iglesia a su vez será considerada una imagen terrenal de la Jerusalén celestial.⁷

En adición, encontramos que la representación de las urbes sería emparentada con las propias imágenes de diferentes santos –en calidad de patronos locales–, de ahí que hayan sido motivo de veneración, prestigio, estirpe y hasta de idolatría. Asimismo se han relacionado con flores y con animales, cuyo ejemplo más socorrido es el de Roma y la célebre lupa –loba– *capitolina*.

A través de los tiempos, prácticamente cualquier evento social podía afectar la visualidad del entorno citadino, como exequias y matrimonios, y su reflejo en pinturas o estampas quedaban garantizados por disímiles comitencias que perseguían dejar memoria y facilitar la visualización de esas transformaciones, muchas veces sostenidas por dichos comitentes. La representación de las ciudades conducía definitivamente a la exaltación de las familias poderosas que con sus respectivas fortunas transformaban el entorno con nuevos y osados proyectos. Al reflejar sus encargos, en la fisonomía de un palacio, una fuente o una iglesia, incluso apareciendo plasmados ellos mismos –en calidad de “donantes-devotos”– asentaban para sus contemporáneos y sucesores la noción de cuán poderosos y

⁷ Verdon, Timothy. *María en el arte europeo*. Ediciones Electa. España. 2005. p. 180.

solventes eran, mientras afincaban un sentido de pertenencia que volvía cíclico, por imitación, este tipo de proceder.

Por otra parte, el advenimiento al papado de una nueva figura o la continua consagración de sus pontificados, fueron motivos permanentes para las transformaciones edilicias, especialmente en Roma. De tal suerte, no solo se construían nuevos palacios, iglesias, fuentes o puentes, también la remodelación de los mismos cada vez con mayor fasto, era perceptible y, por supuesto, su impacto a nivel urbano, por las modificaciones que traían aparejadas. Es así que, junto a las guías de la ciudad, concebidas para viajeros, peregrinos y devotos en general, existió todo un repertorio de reflejo de la urbe, integrado por series de vistas de carácter iconográfico que incorporaban aspectos históricos, topográficos y urbanísticos.

En el siglo XVII los objetivos de estas vistas se amplían hacia el entonces mundo moderno, y los artistas del momento, tanto como sus continuadores del siglo XVIII –Giuseppe Vasi (Corleone, 1710-Roma, 1782) y Giovanni Battista Piranesi (Mogliano, Véneto, 1720-1778), entre ellos– se entregan alternativamente a la creación de antologías de ambos repertorios –léase, el antiguo y el moderno–, ampliando la documentación con ejemplares magníficos de su entorno cronológico. En ocasiones, la representación se concentraba en la presencia edilicia-escultórica, pero también podemos encontrar una vasta producción dedicada a recoger, en medio del contexto citadi-

no, determinados acontecimientos políticos, así como aquellas costumbres y celebraciones religiosas y civiles, que con diversa regularidad se acogían en las calles, plazas y villas. Dentro de las celebraciones populares se encuentran, por ejemplo, los carnavales, a los cuales concurrían personas de diversa extracción social, ataviados y regularmente enmascarados. La visibilidad del entorno se alteraba desde los aspectos más específicos hasta aquellos que involucraba al perfil urbanístico, muchas veces realizado inclusive, a través de juegos pirotécnicos que iluminaban las calles, transformando la ciudad, y que eran la delicia de la abundante población extranjera pues llegaban a sentirse en un ambiente mágico. El paisaje urbano adquiría un carácter performático y algunas vistas recogieron su belleza y teatralidad. Con extrema precisión aquellos momentos memorables quedaron referidos tanto por artistas italianos como por foráneos que, asentados en la ciudad o bajo expreso encargo, acometieron la valiosa misión de catalogar los espléndidos advenimientos de nuevos purpurados y sus respectivos proyectos constructivos, que en no pocas ocasiones llegaban a modificar incluso el propio trazado urbanístico, siempre en constante auto-exaltación. Entonces, esas pinturas y también los grabados –técnica a la que trascendió la *veduta*–, bien formando parte de álbumes y libros o como estampa suelta, replicaban la intención encomiástica de aquellos Papas y mecenas, desde su ductilidad en tanto obra múltiple.

Definitivamente alguna celebración popular comenzó a describir Marieschi en *La Plaza de San Marcos*,⁸ la tercera obra que integra el conjunto atribuido a este autor dentro de la colección del Museo. Además de los paisajes arquitectónicos, el artista suele describir el paisaje humano, otra manera de entender a Venecia. En la pieza, una especie de representación está por comenzar y los personajes, dispersos ante un escenario tan amplio, se revelan como actores de su tiempo, describiendo para el público usos y costumbres, así como la moda epocal. En la obra afloran los espacios dilatados que provienen de la formación de Marieschi como pintor de escenografías para el teatro, de ahí los amplios panoramas y la sensación de puesta en escena.

Ubicar esta pieza de manera inequívoca dentro de la producción de Michele Marieschi –dado que algunos investigadores extranjeros han aconsejado la realización de un estudio más profundo en términos de autoría–, implica tomar en cuenta el modo en que está enfocada la vista, esto es, desde un ángulo, práctica emprendida por el autor en modo habitual, pues le facilitaba la manipulación de la amplitud del área representada. Por otra parte, en respuesta a la acotación sobre la cierta rigidez que presenta la atmósfera pictórica, pudiera explicarse

a partir de la observación y estudio minucioso de su obra gráfica, en la que se desenvolvía de dos maneras: una, plena de efectos espontáneos, mientras la otra dinámica resultaba más académica e inexpresiva, como pudiera ser este caso.

Resulta sumamente notable la profusión de vedutas que le han sido dedicadas a este segmento de Venecia, lo mismo a partir de un ángulo, también cualquiera de sus laterales, como desde un encuadre frontal. De manera que, gracias a este ejemplar, el conjunto de paisajes italianos se anota uno de los argumentos iconográficos más representativos del vedutismo veneciano setecentista.

Al valorar la dimensión de las vedutas, y dentro de ellas los caprichos por ser altamente concomitantes, creemos que más que la *veduta*, la noción de lo vedutístico se afirma en el contexto europeo epocal con raíces intensamente italianas. Tan solo recordemos que, si en el Renacimiento no pocos pintores locales fueron también escultores y arquitectos, en el siglo XVIII muchos de ellos se encuentran ligados al diseño de escenografías teatrales, sin dudas, un soporte noble donde también germinó el género en asunto. Esta simbiosis, que constituye una

⁸ Óleo sobre tela; 77 x 119 cm. Sin firma. Inv.: 92-280. Está documentado que la obra proviene de una colección privada de Westchester, Estados Unidos, y que Julio Lobo la adquirió en subasta pública de Kende Galleries, el 1 de abril de 1953. El cuadro ingresó al inventario de obras institucional el 12 de diciembre de 1960, como transferencia, procedente de la colección privada de Lobo. No obstante, su presencia en el Museo, específicamente como pieza de Sala Permanente, data de 1955, cuando su entonces propietario la cedió en préstamo junto a otras 41 piezas. Así lo refirió Octavio de la Suarée en su artículo “Acudieron catorce coleccionistas particulares al socorro de la Galería de Arte del Museo Nacional, y, a la cabeza de ellos, el Sr. Julio Lobo”. En *Avance*. Cuba. Febrero 17 de 1956.

verdadera tradición en Italia continúa hasta nuestros días y se aprecia en obras cuyo espíritu parece sujeto a un cierto carácter de puesta en escena, a veces desde el vínculo con alguna obra literaria, a veces tan solo en modo inmanente, como telón de fondo, pero telón *capolavoro*.⁹

Marieschi llegó a comprender a tal punto los presupuestos y nodos de la *veduta* que consiguió establecer una nueva vertiente, asentándola con peculiaridades estilísticas. De sus caprichos, Piranesi partiría para reelaborar las grandes planchas que dieron continuidad a la ya histórica exaltación de la Roma eterna, mientras Francesco Guardi (Venecia, 1712-1793) asimila el espíritu pre-romántico, que siguiendo la noción de lo sorprendente Marieschi había perpetuado en sus cuadros.

Su época vio al paisaje autonomizarse como género. Roma deja de ser solo antigua y evidencia su fortaleza desde lo moderno, mientras Venecia experimenta su segunda Edad de Oro en la que el paisajismo resulta su protagonista, como excelente archivo de imágenes que perpetúa la memoria del *voyage d'Italia*. Es el último gran renacimiento de la pintura italiana a nivel internacional.

MSc. Niurka D. Fanego Alfonso
 J. Dpto. de Colecciones y Curadurías
 Curadora, Colección de Arte Italiano

⁹ Léase, obra maestra.