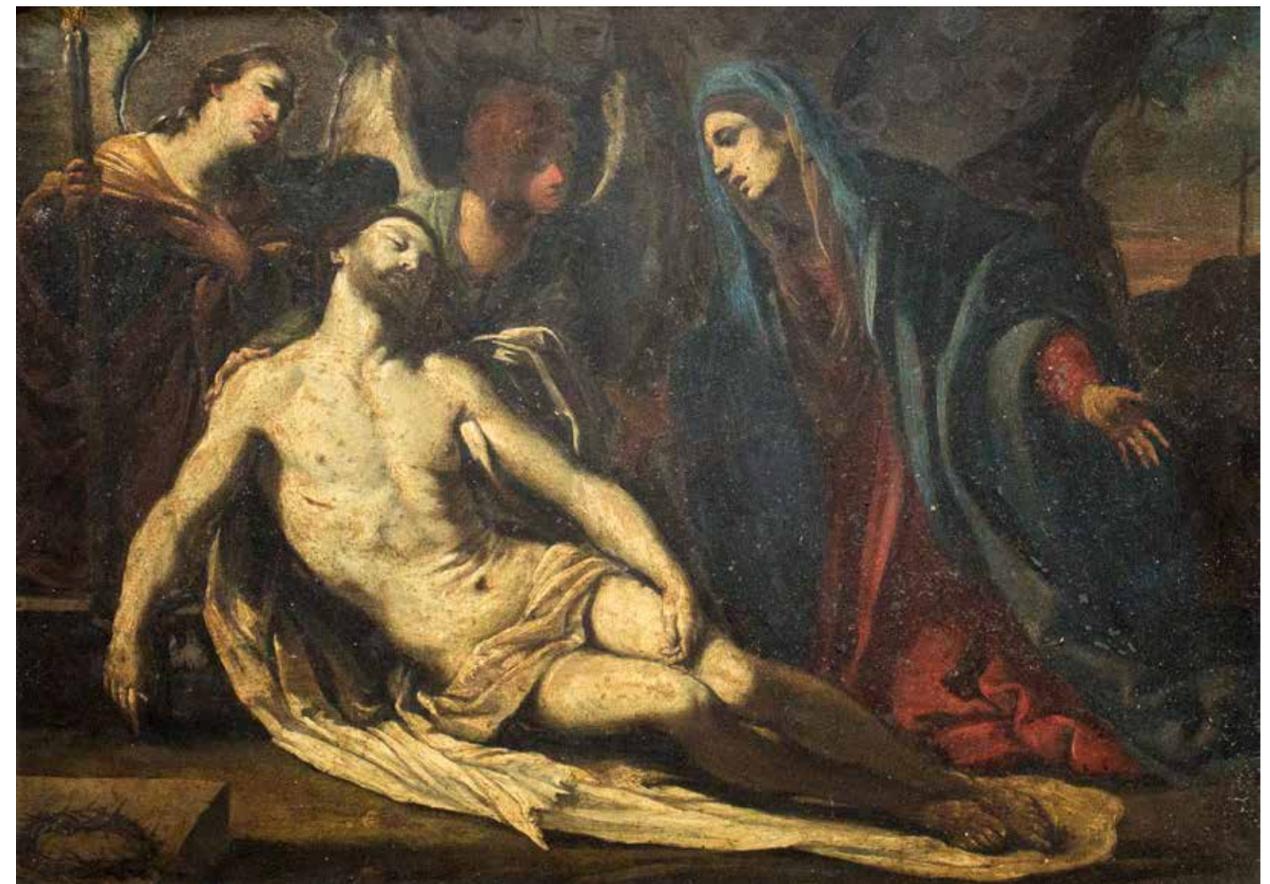


Entierro de Cristo

Niurka Fanego Alfonso
Curadora

Uno de los atractivos que rápidamente subyuga de la obra *Entierro de Cristo*, es el hecho de encontrarse realizada sobre un soporte pétreo, exactamente, hablamos de pintura al óleo sobre pizarra. Los soportes mueble de origen inorgánico son considerados rígidos y porosos, lo cual contribuye a la perdurabilidad de la técnica pictórica utilizada, por su capacidad de adherencia. Es conocido que en los siglos XVI y XVII se empleaba con frecuencia la base de preparación coloreada lo cual no era necesario al trabajar sobre pizarra, y quizás, en su selección, constituyera uno de los mayores atractivos percibidos por los pintores de la época. Predominó en el *Seicento* el uso de aglutinantes realizados con aceites secantes, siendo la imprimación al óleo, aplicada a este ejemplar, la más generalizada. Tales soportes ofrecían especiales efectos visuales, al ser representados sobre ellos temas de carácter decorativo, por el realce que propiciaba su fondo oscuro, así como asuntos religiosos, ante el acento dramático natural en que quedaban envueltas las imágenes. Tiziano, por ejemplo, realizó un *Ecce Homo* sobre pizarra, el cual forma parte de una notable colección madrileña.

En la pinacoteca europea del Museo Nacional de Bellas Artes solo contamos con otra pieza realizada sobre piedra, específicamente, un ágata, que integra la Colección de Arte Alemán. De tal suerte, se trata de sendos ejemplares de gran singularidad que enriquecen el valor de nuestros fondos generales; y en cuanto a la obra en asunto, significa por añadidura, la posibilidad de recrear los caminos de experimentación y aciertos de la pintura italiana del siglo XVII.



Escuela italiana (siglo XVII)
Entierro de Cristo
Óleo sobre piedra (pizarra); 21,9 x 30,9 cm
Inv.: 04.1

Una lectura detallada del *Entierro de Cristo* nos devela la figura de un ángel que flanquea por la izquierda la composición, portando una antorcha cuyos efectos luminosos resaltan con suavidad la figura más importante del conjunto, mientras lleva la otra mano a su pecho en actitud de sobrecogimiento ante lo que observa. Se aprecia solamente una de sus alas pues la otra debió quedar afectada por algún deterioro o restauración, acontecidos con anterioridad a la entrada de la pieza a nuestros fondos museales.



A la derecha es visible otro ángel, de quien llama la atención su cabello rojo, y se destaca en la escena por sostener livianamente el cuerpo de Cristo, gracias al artificioso efecto manierista por medio del cual el peso de un cuerpo sin vida resulta evanescente, etéreo, permitiendo que se le soporte delicadamente. En el plano simbólico alude asimismo al paso de la vida terrestre de Jesús hacia un estadio espiritual donde la materia desaparece y queda la palabra de Dios, el Evangelio. El ángel viste una túnica verde, exhibe sus alas desplegadas, y conduce la secuencia narrativa hacia la única figura femenina del relato pictórico.



La Virgen María, colocada a la derecha, coadyuva a concentrar la tragedia cual paréntesis dramático. Su angustia infinita es sufrida con dignidad, dirige la mirada hacia su hijo y abre los brazos en muestra de dolor contenido, como al inicio de un abrazo doloroso. Tal inhibición había sido establecida por el Concilio de Trento, al prohibir la representación de la Virgen en estado de desvanecimiento debido a la extrema aflicción. Su manto azul y el vestido rojo encarnan, como es tradicional, la unión de lo celestial y lo terrenal en su persona.



Por su parte, la ejecución del Cristo se define por el naturalismo y por la continuidad sinuosa que lo recorre, gracias a la gentil ejecución de la línea. Semisentado, parece más bien dormido, y a través de la lanzada que presenta en su costado derecho se nos resumen las muchas huellas del martirio. Un minúsculo paño es toda su vestimenta, mientras descansa sobre un sudario blanco que recoge y recircula alrededor de su cuerpo la luz que plantea la escena. El cuerpo exánime se encuentra bien cercano al sepulcro que en breve esbozo se nos sugiere en el extremo inferior izquierdo, y sobre el cual reposa la corona de espinas, evocadora del sacrificio.



La narración se completa con la cruz ubicada en el extremo superior derecho, recordatorio del Calvario y resumen del drama de la Crucifixión, mientras las figuras colocadas en un primer plano, ceñidas por el margen impuesto por la cueva, provocan un aumento de la tensión, que el sepulcro abierto, del extremo inferior izquierdo, consigue acentuar. Si bien la manera italiana renacentista había optado por sustituir el sepulcro excavado en la roca, mencionado en los textos sagrados, por sarcófagos sencillos o de compleja ejecución, en esta obra se mantiene este elemento con evidente apego a la narración de los evangelios.

Iconográficamente, el argumento remite a uno de los episodios de mayor *pathos* perteneciente a la Pasión de Cristo y, como tal, relatado en los Cuatro Evangelios. El asunto representado es frecuente ya desde el siglo XV, tanto en pintura como en escultura, y resulta de trascendental importancia en la propagación de la fe cristiana. Es el fin del Calvario y el paso previo a la Resurrección, momento que define para siempre la presencia de Cristo entre los hombres. Sin embargo, su tratamiento observa ciertas licencias pues la manera en que es abordado el pasaje no constituye una representación que se atenga fiel al Evangelio según el cual estarían presentes José de Arimatea y Nicodemo. Algunos autores han colocado en la escena a María Magdalena, pero en nuestra obra la figura femenina es María, madre de Jesús, francamente definida por el ropaje cuyos colores la simbolizan.

En reiteradas ocasiones, como esta, vemos imágenes acuñadas por la tradición pictórica derivadas de relatos o textos posteriores a la época de Cristo o, simplemente, identificables como licencias pictóricas que algunos artistas asumen al plasmar su visión sobre un episodio sagrado. Así, los seres celestiales que vemos en esta obra, y que podemos hallar con frecuencia en otros ejemplares de la tradición italiana, española, flamenca, etc., constituye una manera simbólica de representar la Pasión, que encontramos des-

de la misma temática de la Crucifixión hasta el Entierro. Resulta, sin dudas, propio de la pintura religiosa europea *seicentista*, dentro de la cual abordar la vida de Cristo se definió como uno de sus principales motivos iconográficos, que a su vez encontraba en el tema de la Pasión –asunto superior dentro de la esencia cristiana–, un objetivo de elevada recurrencia. En el Arte, el pasaje bíblico de Cristo muerto es bien antiguo, pero ya desde la segunda mitad del siglo XV encontramos ejemplos de esta ruptura con la narración del Evangelio en autores como Antonello da Messina, cuando incluye un ángel inexistente en la historia contada de primera mano por San Juan Evangelista y reiterada por San Marcos, San Lucas y San Mateo.

Cronológicamente la pieza es ubicable en la primera mitad del siglo XVII, segmento que se caracterizó por la salida de recursos típicos de la estética manierista, y el arribo y consolidación de nuevos lenguajes que, a su vez, plantearon objetivos y resultados visuales de explícita personalidad, tales como la vertiente naturalista impulsada por Caravaggio. El acento tenebrista coexistió con un clasicismo revalidado, léase, el academismo de los Carracci. Estas dos líneas confluyeron, asimismo, en autores como Guido Reni, quien, siendo considerado como el primer caravaggista, igualmente incursionó con estilo propio y original resultado en los preceptos estéticos de la *Accademia degli Incamminati*.

La pieza resulta expresiva de este momento múltiple y su lectura nos lo confirma. Un ligero desplazamiento del centro de la composición hacia un costado, el movimiento sinuoso que caracteriza el trazado de las figuras, así como la interpretación del tema, son elementos que responden a caracteres manieristas. Por su parte, el acento luminoso concentrado sobre la figura principal, mientras las restantes permanecen en semipenumbra, e inclusive la representación realista del cuerpo de Cristo, evocan los presupuestos caravaggistas aun cuando se encuentren expresados con total delicadeza. En tanto, ese naturalismo anatómico es modelado, finalmente, no solo a partir de referentes reales, sino también de objetivos estéticos concretos. La suavidad de las formas, la belleza de lo perfecto como filosofía, el ideal armónico, se revalidan, recordándonos en esto y en el tratamiento de los ropajes, la estética reniana o boloñesa en un sentido más amplio. La limpieza del Cristo, la ausencia de las huellas del martirio, el aliento evocador y contemplativo dado a la escena por la Virgen María, son aspectos que acercan la composición al concepto estético de la Academia de los Carracci y de sus seguidores.

La pintura fue adquirida, por compra, en 2004. Procedía de un propietario privado que la presentó como obra de Guido Reni, sin embargo, fue incorporada a los fondos artísticos de la nación con una atribución más cauta, hasta que sea viable el expertizaje del ejemplar por un estudioso especializado en el período, como suele ocurrir con colecciones de origen extranjero.

No resulta raro el hecho de enfrentarnos, desde Cuba, a la ausencia prácticamente total de información sobre objetos de arte europeo de siglos precedentes. La pintura no escapa a esta realidad, la cual, en ciertas ocasiones, resulta posible subvertir. La persistencia en la investigación, nos trajo, afortunadamente, la posibilidad de comenzar a establecer el historial de procedencia de la pieza en asunto. De tal forma, la mención de la obra al interior de la colección privada decimonónica Valentini, constituye un resultado sumamente alentador en el extenso camino pro catalogación científica del ejemplar.

Antonio Valentini y Mathilde Palladine formaron y custodiaron una *quadreria* que heredaron a sus hijos –entre los cuales se mencionan a Domenico y Gustavo–. Estaba integrada por “circa 60 quadri di varie dimensioni, di soggetti e scuole diverse”.¹ Gracias al artículo “Interesse pubblico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela. La collezione Valentini di San Severino Marche”, de Caterina Paparello, hemos podido acceder a entradas del Archivo Central del Estado de Roma, donde se consigna el levantamiento de los tesoros artísticos existentes en colecciones privadas de San Severino, Marche, provincia de Macerata. Con fecha de septiembre 14 de 1897, el Real Inspector de Monumentos y para las Excavaciones de la Antigüedad, al servicio del Ministerio de Instrucción Pública, refiere, entre otros, algunos ejemplares de la colección reunida en Palacio Valentini, mientras acota el interés de dicha familia, en ofrecer algunas piezas en venta. El listado detalla, con el número 18: “Dipinto in Lavagna, La Deposizione, attribuito ai Carracci, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, copia dall’originale di Guido Reni, consegnatario Antonio Valentini (...)”.² Tales datos constituyen un acercamiento inicial al establecimiento del itinerario de procedencia de nuestra pieza, proceso que resulta aún más interesante al confrontar otras fuentes.

Si partimos de la propia obra, ha de acotarse que, pegado, al dorso, conserva una etiqueta con datos que la relaciona con la notable *Exposición Regional de Arte Antiguo*, desplegada en la región de Las Marcas, Macerata, en 1905. En el marbete, Gustavo es referido como: Expositor, procedente de San Severino. De profesión ingeniero, Gustavo Valentini había sido encargado, en los últimos años del siglo XIX, de promover la venta juiciosa del patrimonio artístico familiar, bajo el visto bueno de sus hermanos, por lo que resulta plausible esta interconexión entre pasado y presente.

Sin embargo, el catálogo acompañante de la notable exposición introduce datos divergentes. Aparecen compilados los nombres de las colecciones privadas que estuvieron representadas; se relaciona también la región de procedencia, los títulos de las obras y eventualmente una pequeña descripción de las mismas. Llama nuestra atención una de ellas pues acota: “Cristo deposto. Lavagna con la Vergine e due angeli che ne con-

templano la salma entro una grotta. In lontananza vedesi il Calvario. Scuola bolognese. Dimensioni 0,31 x 0,23. Prov. Dalla eredità Marinelli –espone Caterina M.sa Laureati di Porto d’Ascoli”.³ Significativas, con relación a nuestra pieza, las coincidencias: en el argumento, la descripción del asunto, el soporte de la obra, –realizada en la poco frecuente pizarra– y, particularmente, las medidas, casi exactas. Sin embargo, una diferencia sustancial pone en pausa, de momento, la concordancia total, y abre un camino de indagación impostergable. Se trata de la referencia al propietario.

Sabiendo que los Valentini, varios años antes, habían acordado vender de manera conveniente la colección familiar, una hipótesis nos conduciría a pensar en el posible cambio de titularidad de la obra, algo que quizás ocurriera entre las datas 1897 y 1905, ya comentadas. De hecho, Gustavo Valentini aparece relacionado como coleccionista en la muestra de 1905. Pero de momento, se encuentra pendiente discernir la incongruencia derivada de que su nombre aparezca en el reverso de la obra, mientras una pieza con datos sustancialmente coincidentes, se consigne en el catálogo a nombre de otro expositor: la Marquesa Caterina, de Porto d’Ascoli. Un futuro texto, resultado de mayores y ojalá, definitivas precisiones, intentará esclarecer el itinerario de vida de este hermoso *Entierro de Cristo*, integrante de la Colección de Arte Italiano del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

¹ Paparello, Caterina. “Interesse publico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela. La collezione Valentini di San Severino Marche”. *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*. Vol. 10, 2014. p. 770. (Versión digital). [... se compone de aproximadamente 60 cuadros de diferentes dimensiones, de asuntos y escuelas diversas.] (Traducciones de la autora).

² *Ibidem*. p. 763. [Pintura sobre pizarra, *El descendimiento*, atribuido a los Carracci, ubicado en Palacio Valentini, estado de conservación bueno, perteneciente a Antonio Valentini, copia del original de Guido Reni, consignatario.]

³ Prete, Cecilia. “L’arte antica marchigiana all’Esposizione Regionale di Macerata del 1905”. Silvana Editoriale Spa, 2006. p. 223. (Versión digital). [*El descendimiento de Cristo*. Pizarra con la Virgen y dos ángeles que contemplan el cadáver ante una gruta. En la distancia se observa el Calvario. Escuela boloñesa. Dimensiones 0,31 x 0,23. Prov.(iene) de la herencia Marinelli –expone Caterina M.sa (Marquesa) Laureati de Porto d’Ascoli].

