

David García Cueto y Andrea Zezza (editores), *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione*, (Roma: Artemide, 2018), 198 páginas, (ISBN 978-88-757-5312-2)

El presente volumen se sitúa dentro del diverso conjunto de actividades llevadas a cabo por el grupo de investigación COPIMONARCH (*La copia pictórica en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII*), del que David García Cueto es el investigador principal. El trabajo efectuado por este conjunto de investigadores de referencia en los últimos años, sobre un asunto muchas veces aludido, pero escasamente reflexionado como es el de la copia pictórica en la Edad Moderna, está arrojando sugestivas conclusiones acerca de un fenómeno crucial en la historiografía artística actual. No sólo como elemento contingente que ayude a biografiar a uno u otro artista, o mera información catalográfica, sino como forma de entender de una manera rigurosa los cauces de transmisión cultural entre España, Flandes, Italia o el Nuevo Mundo, y por extensión comprender en qué forma funcionaba el mercado artístico o la propia organización profesional de los talleres pictóricos. En definitiva, profundizar de manera científica en el modo y manera en el que se pensaban y se consumían las imágenes en Época Moderna, a través de la relación entre el artista, su contexto visual y la sociedad en la cual le tocó vivir.

En la publicación que ahora nos atañe, el centro neurálgico de la copia se ubica en la ciudad de Nápoles, un enclave privilegiado en los siglos XVI y XVII por su importancia comercial, política y artística. La confluencia entre un poder político fuerte y diverso, con sucesivos virreyes que acaban por conformar una nutrida corte en permanente conexión con la metrópoli, y unos usos estéticos novedosos favorecidos por la llegada a la capital partenopea de artistas de la talla de Caravaggio (1571-1610) o José de Ribera (1591-1652), produjeron un momento cultural de gran vigor. Este complejo universo artístico, entendido a través de las relaciones visuales y comerciales que se establecen en virtud de la réplica de prototipos, es lo que conforma la trama de esta obra ofreciendo así un convincente mapa de correspondencias culturales entre España e Italia.

El propio concepto de "copia" es abordado en el texto que abre el libro. Un repaso lexicográfico certero y necesario a modo de preámbulo, por parte de Encarnación Sánchez García, que deja el terreno allanado para que Andrea Zezza ofrezca un esclarecedor panorama de la copia en Nápoles, tanto de aquella que puede establecerse como interpretativa como la que resulta exacta a la obra original; desde un pionero Colantonio (activo en la ciudad entre 1440 y 1460 aproximadamente) a los prolegómenos del siglo XVIII. Angela Cerasuolo, a continuación, va a centrar sus pesquisas en la copia dentro de las distintas

escuelas italianas en base a su técnica, poniendo el acento además de Nápoles tanto en Roma como Venecia, incidiendo en los modos y funciones de la misma.

Lógicamente un dinamizador estético en el arte del siglo XVII como es Caravaggio había de tener un lugar destacado en una publicación de estas características, habida cuenta de su paso por la ciudad y donde su breve estancia dejó una profunda huella. Así, Maria Cristina Terzaghi se ocupa de esa presencia, circunscribiéndola al año 1610 como un periodo clave en la copia y difusión de los modelos caravaggioscos. Cabe destacar, en este intercambio cultural entre el norte y el sur de la Europa occidental, la presencia en Nápoles de artistas flamencos como Abraham Vinck (1575-1619) o especialmente Louis Finson (h. 1575-1617), seguidor de Caravaggio y activo en Nápoles entre 1604 y 1612, quien adquirió obras y copias del maestro lombardo, incluso las realizó él mismo, lo que sin duda ayudó en su propagación y conocimiento. De igual modo, Marco Cardinali se centra en *La Flagelación de Cristo*, obra datada hacia 1607 y actualmente en el Museo Capodimonte. Encargada para la iglesia de San Domenico Maggiore, fue trasladada en 1972 a la pinacoteca napolitana, dejando en la iglesia una copia de la que Cardinali ofrece un minucioso estudio técnico, dejando entrever una posible atribución en la figura de Andrea Vaccaro (1604-1670).

También en la órbita caravaggiesca, Giuseppe Porzio aborda las innovaciones estéticas y la réplica de las obras de un artista como Carlo Sellitto (1581-1614). A pesar de que su temprana muerte truncara una prometedora carrera, Sellitto dejó un buen número de obras que fueron replicadas por su taller, lo que indica su importancia dentro del contexto del primer naturalismo napolitano, siendo especialmente relevante en los últimos años la participación de Filippo Vitale (1585-1650).

Otro de los nombres propios en la pintura napolitana de la primera mitad del siglo XVII es José de Ribera, cuyas ramificaciones e importancia en la historiografía artística resultan fundamentales. David García Cueto firma un afinado estudio donde aborda tanto la importancia de Ribera como copista, como la de generador de modelos replicados a su vez por otros. El uso de la copia como forma de aprendizaje es un asunto ya conocido, y el taller napolitano de Ribera se nutrió a través de este tipo de práctica, como demuestra la difusión de prototipos del maestro de mano de Juan Do (1601- c.1656), Hendrick van Somer (c.1607-1656), Cesare (1605-1651) y Francesco Francanzano (1612-1656), Salvator Rosa (1615-1673), o el propio Antonio Giordano (c.1601-1683), padre de Luca Giordano (1634-1705), lo que certifica la jerarquía y pervivencia de lo riberesco a lo largo de todo el siglo. Más allá de los encargos de los sucesivos virreyes, que sistemáticamente pagaron por sus servicios y trajeron las obras a España, o de la propia Colección Real donde resulta uno de los artistas mejor representados, lo que señala García Cueto es la trascendencia del setabense para el arte español del siglo XVII. De este modo, artistas no demasiado conocidos como Juan Bautista Santolus (muerto en 1648), Juan Montero de

Roxas (1613-1683), y especialmente Francisco Pérez Sierra (1627-1709), dedicaron su arte a la copia de arquetipos riberescos que se diseminaron entre los coleccionistas madrileños. Resulta asimismo relevante la rigurosa relación de copias de Ribera que ofrece García Cueto, tanto en la corte como especialmente fuera de ella, ya sea en residencias palaciegas o conventos, incluso alcanzando capas sociales fuera del entorno aristocrático. Esto demuestra la magnitud y el prestigio que su nombre aportaba, así como el grado de penetración de su arte en nuestro país difundiendo modelos e iconografías y corroborando como Ribera, incluso desde Italia, ayudó a acompasar el gusto y la espiritualidad del público español.

Precisamente uno de estos virreyes, Ramiro Núñez de Guzmán (1600-1668), I duque de Medina de las Torres, gobernador de Nápoles (1637-1644) y ávido coleccionista de Ribera, es el tema a tratar por Milena Viceconte, en su calidad de importante mecenas patrocinador o comprador de copias. De esta faceta cabe destacar la réplica de *La Transfiguración* de Rafael (1483-1520), llevada a cabo por Giovanni Francesco Penni (c. 1496- c. 1528), que fue adquirida en Nápoles y trasladada a España por su hijo, donde hoy puede admirarse en el Museo del Prado.

A continuación, Ida Mauro aborda la figura de Andrea Vaccaro, tanto en su labor como copista como siendo él mismo el instigador de prototipos, y su importancia en las colecciones pictóricas españolas de la época. Cierra el volumen Miguel Hermoso Cuesta con el artista napolitano fundamental de la segunda mitad del siglo XVII, como es Luca Giordano. El trabajo de Hermoso Cuesta resulta ejemplar en lo anteriormente citado, de cómo a través del estudio de la copia es posible trazar líneas que conectan taller y mercado, creación y recepción. Es especialmente visible en su función dentro del taller giordanesco, donde gracias a la forma en la que se replican los originales es posible dar respuesta a cuestiones de las que se carece de fuentes directas, mostrando además la capacidad inventiva de un artista como Luca Giordano. Incluso fuera de Nápoles, trabajando ya en la corte madrileña, sus prototipos siguieron ejerciendo una fuerte atracción como demuestra el uso que de los mismos se siguió haciendo en la capital partenopea.

Es así que Luca Giordano aparece descrito como un artista netamente moderno, con ideas claras acerca del contexto artístico y la forma de intervenir en él; pues una vez más, es gracias a la puesta en funcionamiento de una estrategia de replicado de prototipos cuando se entiende el modo en que podía funcionar el mercado artístico en la Edad Moderna, y cómo los grandes maestros eran capaces de diagnosticar y anticiparse al gusto del público. Esta es una idea que se ha ido sugiriendo a lo largo de este volumen, pero es Hermoso Cuesta quien mejor acierta a expresarla, y es la capacidad del artista para crear "artefectos deseados", influyendo de esta manera en el mercado al generar imágenes que pronto van a resultar solicitadas, ampliando así la forma en la que la relación contractual entre mecenas-artista ha sido vista por la historiografía

tradicional. De esta forma, Luca Giordano es capaz de alterar el rumbo artístico de una ciudad, creando demandas e influyendo de forma directa en el gusto del público y en la forma en la que se consumen las imágenes. Es, sin duda, el verdadero regusto del genio.

Gonzalo Hervás Crespo¹
Universidad complutense de Madrid
Octubre, 2019

¹  <http://orcid.org/0000-0002-4865-8464>

