

**Eikón Imago**

e-ISSN: 2254-8718

González Mozo, Ana, *In Lapide Depictum. Pintura italiana sobre piedra, 1530-1555*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, 160 pp. ISBN: 978-84-8480-481-9.

El Prado sigue en un estado de profunda introspección. *In Lapide Depictum. Pintura italiana sobre piedra, 1530-1555* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 17 de abril - 5 de agosto de 2018) forma parte de un conjunto de exposiciones, como por ejemplo *Rubens* (2010-2011), *La belleza encerrada* (2013) o *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* (2016-2017), que desde hace casi una década se han dedicado a ofrecer nuevos discursos acerca de las colecciones que el museo madrileño atesora, reuniendo obras según principios ajenos a los que rigen su tradicional disposición. De hecho, esta pequeña pero exquisita exposición ha contado con sólo seis prestadores, de los cuales solamente dos –los napolitanos Museo Archeologico Nazionale y Museo Nazionale di Capodimonte– han sido extranjeros.

Ha sido mérito de Ana González Mozo, miembro del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, comisaria de la muestra y autora del ensayo que nos ocupa, el hecho de haber planteado una novedosa reflexión sobre el fenómeno de la pintura sobre piedras monocromas en Italia durante un intervalo temporal muy concreto, entre 1530 y 1555. Es más, en dicho estudio, lejos de aceptar como única premisa teórica el pretendido anhelo de eternidad que proporcionaba el soporte pétreo a la obra pictórica, visión demasiado reduccionista, la investigadora plantea otras razones de fondo, inherentes a motivos técnicos y expresivos y a la voluntad de un reducido e innovador grupo de pintores de experimentar con efectos que les retrotraía a la Antigüedad, como lo atestiguan paradigmáticas evidencias materiales y sugerentes fuentes literarias del mundo antiguo. En este sentido, con la intención de materializar tal declaración de intenciones, la autora ha articulado un discurso metodológicamente fundamentado en dos ejes: el apego por la información que aporta la documentación histórica y por los datos técnicos obtenidos en el laboratorio. Es decir, el estudio de las obras de autores italianos como Sebastiano del Piombo, Tiziano, Daniele da Volterra y Leandro Bassano ha sido realizado mediante, por un parte, la relectura de las fuentes documentales y, por otra, con métodos de laboratorio tradicionales (fotografía de alta resolución con luz visible, macrofotografías, reflectografía infrarroja y fluorescencia inducida con luz ultravioleta) y otros propios de la ingeniería de minas, la química molecular y la arqueología. Para conseguir tan notorios resultados, la autora se ha valido de un equipo multidisciplinar de científicos e historiadores del arte cuyas conclusiones están también aquí plasmadas.

Por lo que atañe a la estructura del ensayo, comprende tres bloques o capítulos de extensión desigual, organizados al mismo tiempo en breves epígrafes interrelacionados que favorecen la comprensión, por separado y en conjunto, de los temas que se van encadenando. Sin embargo, la ausencia de un índice de contenidos

provoca que, simultáneamente, este ordenamiento pueda dar un resultado contrario al que se persigue, dificultando la asimilación de las ideas y del mensaje que se desea transmitir. El primero de estos bloques, que lleva por título “In Lapide Depictum. Pintado sobre piedra” (pp. 9-46) es el segundo más extenso de la obra y está dedicado a los orígenes, contexto y razones teóricas y artísticas que impulsaron el uso de piedras monocromas como soporte pictórico en el marco temporal antes señalado. Tras una breve introducción, donde se determinan las metodologías empleadas y los objetivos que se desean alcanzar, y preámbulo, que a manera de *captatio benevolentiae* esboza los motivos que indujeron especialmente a dos venecianos a pintar sobre piedra, la autora aborda los antecedentes históricos del fenómeno. Aunque las fuentes literarias apuntan que en la Antigua Grecia y Roma se realizaban decoraciones sobre placas de mármol encastradas en las paredes de casas particulares, son las estelas funerarias helenas y romanas los ejemplos más antiguos conocidos de esta práctica. No obstante, se consideran los mal llamados “monocromos” de Herculano y Pompeya los más notables vestigios de cuantos mármoles bidimensionales policromados han pervivido, cuyas escenas servían seguramente para decorar suntuosas casas romanas o capillas dedicadas a los lares. Prosigue su recorrido González Mozo con las primeras noticias, ya en el siglo XVI, de esta praxis en Italia. Como bien explica, la fecha de 1530 de una conocida carta de Vittore Soranzo a Pietro Bembo acerca de los primeros resultados satisfactorios de Sebastiano del Piombo pintando sobre piedra, que coincide además con el año de sus primeros óleos sobre pizarra documentados, ha condicionado durante siglos los trabajos sobre este tema, como si “antes de ese momento no se había hecho nada”, apostilla. Posteriormente, a partir del epígrafe “Contexto y argumentos”, la autora esgrime una serie de motivaciones comunes a todos los pintores que experimentaron con la pintura sobre piedra. En el campo teórico, el debate sobre la supremacía de las artes o *paragone* pudo influir en la adopción del nuevo soporte pictórico, aunque sólo Volterra con su *Combate de David y Goliat* del Louvre desafió la escultura y las argumentaciones que llevaba implícitas la disputa. Con mayor detenimiento y abundancia estudia la autora el clima de recuperación de la Antigüedad y de sus fuentes literarias vivido en Venecia a partir del siglo XV. En este sentido, no es baladí que las más representativas pinturas sobre piedra conservadas sean de dos artistas vénetos. El caso de Tiziano, quien supo desarrollar como nadie el método “descubierto” por Sebastiano, es paradigmático. A él y a su relación con el pasado clásico está dedicado el epígrafe “Tiziano y la Antigüedad”, esto es, un *Apeles redivivus* que encontró en los textos antiguos fuentes de inspiración vital y, en la escultura clásica, claros modelos formales. Por último, las postreras páginas de este bloque están dedicadas a temas no menos interesantes, como son la idea de originalidad de la pintura veneciana y sus innovadores efectos expresivos, o el empleo del óleo sobre muro en la Italia del momento, que pudo tener sus orígenes en la solución buscada en Venecia para mejorar la conservación de fachadas expuestas a los altos niveles de humedad de sus canales.

La riqueza documental del primer capítulo se ve complementada con la abundante información histórica y de laboratorio que se aporta en el segundo de los bloques, “Materiales y técnicas” (pp. 47-101), el más extenso de cuantos conforman el ensayo. Por una parte, con el estudio de los soportes líticos (pizarra y mármol) la autora ha querido incidir en las propiedades físicas que hacen de las rocas un soporte

conveniente para el óleo, así como en las reacciones que entre ambas materias se producen. Por otra parte, con el análisis y recreación de las técnicas González Mozo ha tratado de determinar las cualidades expresivas que proporcionaba la imagen pintada sobre la roca debido a la interacción de las sustancias utilizadas. Finalmente, el bloque se cierra con la consideración de aspectos relativos a la conservación de las obras, ligados a los pretendidos anhelos de eternidad que confería el soporte. Como ya hemos señalado, la autora se ha beneficiado de la asistencia de científicos e historiadores del arte de instituciones tanto nacionales como extranjeras. Así, las aportaciones de este grupo multidisciplinar forman parte de algunos de sus epígrafes: Isabel Rábano ha colaborado con una publicación relativa a los fósiles de la pizarra; Víctor Cárdenes y Javier García Guinea han sido los encargados de determinar el origen y naturaleza de las pizarras usadas por Tiziano, Sebastiano del Piombo y Leandro Bassano; mientras que Philippe Walter, Jacques Castaing y la misma autora han llevado a cabo el diagnóstico por espectrometría de fluorescencia de rayos X (XRF) del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de Tiziano, un método que permite rastrear el proceso de creación de la obra en sustitución de la tradicional radiografía de rayos X, ineficaz con este tipo de soportes. Como concluye la misma autora, pese a los deseos de eternidad y el paso del tiempo, lo que realmente ha permitido conservar en buen estado estas obras ha sido la maestría de sus autores en el modo de preparar las superficies y aplicar los colores.

Finalmente, el tercero de los capítulos de la monografía, llamado “La imagen pintada” (pp. 103-135) está dedicado a la propia materialidad de la imagen, que a través de la perfecta integración del óleo con el soporte pétreo conseguía “petrificarse”. Fue durante este breve intervalo temporal cuando Sebastiano del Piombo y Tiziano, quienes mejor supieron aprovechar las potencialidades del método, experimentaron con un soporte que les permitía explorar nuevos caminos estéticos dentro del repetitivo mercado del arte. Los resultados obtenidos eran muy atractivos para una refinada clientela de eruditos que sabía apreciar sus innovadoras cualidades matéricas, su sensualidad, la recuperación del mundo antiguo y porque les permitía contemplar pausadamente una imagen visible que sólo una gran maestría era capaz de configurar. La técnica estaba fundamentada en el uso de veladuras, aplicadas a través de una limitada paleta sobre los fondos líticos, lo cual permitía crear multitud de tonos y potenciar el relieve de las figuras. Esta “nueva venustas”, caracterizada por su aspecto inacabado y exigua nitidez formal, reproducía con mayor exactitud los mecanismos de configuración de la imagen en la naturaleza, de ahí que se alabara la forma en la que se había alcanzado la ilusión de veracidad. En el penúltimo epígrafe del ensayo la autora examina las obritas sobre soportes líticos creadas en el taller de los Bassano y la posterior decadencia del fenómeno. Remata el estudio una enumeración de las conclusiones a las que la autora llega después de considerar magistralmente, con datos técnicos e históricos, el objeto de estudio abordado. Todo ello convierte el ensayo en una publicación *sine qua non* es posible estudiar la pintura sobre piedra del Quinientos italiano.

Àngel Campos-Perales
Universitat de València
campean93@outlook.es

