

UNA PINTURA ATRIBUÏBLE A ADRIAEN THOMASZ KEY I DUES “RIBALTESQUES”

A PAINTING WHICH CAN BE ATTRIBUTED TO ADRIAEN THOMASZ AND TWO PAINTINGS OF THE RIBALTA SCHOOL

JOAN DAMIÀ BAUTISTA

Llicenciat en història de l'art

RESUM

L'autor atribueix al taller del pintor d'Anvers Adriaen Thomasz Key una pintura conservada al Museu de Belles Arts de Castelló, provinent de la col·lecció del metge i diletant Rafael Fornes Romans, tot i comparant-la amb altres obres de la seua mà, com ara els calvaris de la col·lecció Gerstenmaier i del Museu de San Telmo de Donosti. Dues pintures més, conservades als convents de franciscans de Sancti Spiritu de Gilet i de monges carmelites de Caudiel serien, segons l'autor, producte segur del taller fundat per Francesc Ribalta a València, amb una més que probable participació en elles del pintor Vicent Castelló.

Paraules clau: pintura, Museu BB.AA. de Castelló, Adriaen Thomasz Key, taller dels Ribalta, Vicent Castelló

ABSTRACT

The author attributes to the workshop of the painter Adriaen d'Anvers Thomasz Key a painting preserved in the Museum of Fine Arts of Castelló, which comes from the collection of the doctor and dilettante Rafael Fornes Romans. This is a result of the comparison of this work to other author's works like the Stations of the Cross of the Gerstenmaier collection and of the Museum of San Telmo in San Sebastian. Two more paintings preserved in the Franciscan convent of Sancti Spiritu of Gilet and in the Carmelitan nuns of Caudiel would doubtless be -according to the author- a product of the workshop founded by Francesc Ribalta in Valencia, with a most likely participation of the painter Vincent Castelló.

Keywords: painting, Museum of Fine Arts of Castello, Adriaen Thomasz Key, Ribalta's Workshop, Vicent Castello.

En el Museu de Belles Arts de Castelló es conserva una pintura a l'oli sobre taula de 58 x 41 cm. que representa el Calvari (fig.1). El seu estat de conservació és excel·lent, si bé necessita una acurada neteja donat que els vernissos s'han esgrogueït i les tonalitats es presenten confuses. El rètol que l'acompanya la considera anònima de finals del segle XVI o principis del XVII. Al nostre entendre, però, és obra sorgida del taller del pintor Adriaen Thomasz Key (Anvers, c.1544-després de 1589), opinió compartida per Ana Diéguez Rodríguez, a qui vam comunicar l'existència d'aquesta obra i de qui vam rebre valuoses observacions.

Sabem molt poc de la procedència originària d'aquesta peça i en la seua fitxa del Museu només s'informa que prové de la col·lecció del metge i també pintor afeccionat Rafael Forns, qui la va donar a la institució juntament amb altres de la seua propietat. Desconeixem, però, la manera com va arribar a mans d'aquest il·lustre covarxi.

Pel que fa al seu autor la historiografia informa que va ser deixeble i potser parent de Willem Key, del qual heretarà el taller. Es va inscriu-

re com a mestre en el Gremi de Sant Lluc el 1568. Va romandre tota la vida a la seua ciutat natal, àdhuc després de ser envaïda per les tropes espanyoles, tot i practicar la religió calvinista i és allí on es concentra el gruix de la seua producció. En la seua obra destaca la gran quantitat de retrats, que segueixen un esquema heretat del seu mestre, a més de la temàtica religiosa.

El Calvari del museu castello-nenc exhibeix un estret paral·lelisme amb altres productes de la mateixa temàtica sorgits del pinzell de Key, com ara el Calvari conservat en la col·lecció Gerstenmaier (fig. 2) i que li va ser atribuït per la citada Ana Diéguez Rodríguez¹. Aquest últim presenta unes dimensions majors (126 x 100 cm), però tot i així el seu esquema és similar. Inclús hi ha figures que es repeteixen de manera bastant semblant, com ara la pròpia figura del crucificat, la del mal lladre, sant Joan, la dona d'estricta perfil al costat de l'esquerra de la creu, el soldat que juga als daus, que en el cas de la pintura Gesternmaier ha quedat en un llunyà segon pla o el parell de genets molt més destacats en el cas de la castellenca. Existeix un altre Calvari al Museu de San Telmo de Donosti de 89 x 77 cm., molt més senzill, reduint-se l'escena a les tres figures

1 De Rubens a Van Dyck. La pintura flamenca en la colecció Gerstenmaier, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, València, 2014, pp. 99-104.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 1. Adriaen Thomasz Key i taller, Calvari, Museu de Belles Arts de Castelló.

Fig. 2. Adriaen Thomasz Key i taller, Calvari, col·lecció Gerstenmaier.

Fig. 3. P.J. Furnius, sobre original de Michiel Coxcie, Calvari, e. 1563 i 1626, Biblioteca Nacional d'Espanya.

Fig. 4. Miquel Àngel, Judici Final (detall), 1535-1541, Capella sixtina, Vaticà.

Fig. 5. Miquel Àngel, Arquers disparant una herma (detall), Windsor Royal Library.

bàsiques, però que sens dubte és de la mateixa mà². Diéguez Rodríguez apunta la possible relació d'aquests calvaris amb el que va fer Key com a escena central del tríptic per a l'església dels franciscans d'Anvers, del qual només es conserven els laterals³. En tot cas és evident que falta en tots ells la figura de Déu Pare que Scribanus va recalcar que l'havia impressionat en la dels franciscans, si bé tant en la de la col·lecció Gerstenmaier com en la del Museu de BB.AA. de Castelló sí que estan les figures dels lladres, expressives dels seus estats d'ànim, que subratlla el mateix autor⁴. També senyala la mateixa investigadora que la composició podria derivar de calvaris de Michael Coxcie, com ara el conservat actualment a la Catedral de Valladolid, que va ser gravat per Furnius (fig. 3). De fet la pintura castellonenca conservarà de Coxcie la figura de sant Joan i el grup dels soldats que a la part inferior de la dreta es rifen els vestits de

Jesus, tot i que amb diferents pressupostos formals.

En tot cas cal destacar l'enorme influx de Miquel Àngel en la pintura flamenca de la segona meitat del segle XVI en general i en Key en particular. De fet el lladre de la dreta està directament inspirat en la imatge del bon lladre del Judici Final (fig. 4), que ja havia estat utilitzat també per Coxcie per al seu bon lladre en la composició que havia servit d'inspiració a Key; mentre que el de l'esquerra recorda l'Esclau Moribund fet per a la tomba del papa Juli II i ara conservat al Louvre. Pel que fa al grup de soldats de la part inferior de la dreta el que està de cara a nosaltres recorda una de les figures del dibuix dels arquers disparent una herma (fig. 5), i el que està d'esquena una altra de les figures del Judici Final (fig. 6). És de notar com si bé Key en aquest grup conservarà la composició mestra de Coxcie, preferirà variar les postures dels seus soldats i agarrar com a

- 2 DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A., *La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España. Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*, tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 1159-1161.
- 3 *Ibidem*, "Adriaen Thomasz Key et le Crucifiement de l'ancien église du franciscains à Anvers. Leur composition à travers des Crucifiements au Musée de San Telmo, Donostia-San Sebastian et de la collection Gerstenmaier" En preparació.
- 4 HELD, J., "Carolus Scribanus observations on Art in Antwerp", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, 1996, p. 190.



Fig. 6. Miquel Àngel, Judici Final (detall), 1535-1541, Capella Sixtina, Vaticà.



Fig. 7. F. Ribalta i taller, Santa Clara, c. 1620, monestir de Sancti Spiritu, Gilet.



Fig. 8. F. Ribalta i taller, Aparició de Crist a santa Gertrudis, c. 1620, església de Sant Esteve, València.

base formal altres figures del Buonarroti que les que havia utilitzat Coxcie, sempre mantenint la seua admiració evident pel geni de la Sixtina.

Ja Díaz Padrón indicava en el seu dia "Nos parece oportuno un sumario viaje de Key en España, prueba que estas tablas que hoy le restituimos no es excepcional. Pienso que exista más obra perdida

por localizar"⁵. En tot cas apuntem ací que totes les obres citades per aquest investigador són retrats, excepte la de la col·lecció Gerstenmaier, la del Museo de San Telmo i la nostra, cosa que la converteix en peça a tindre en compte de manera especial. I no deixa de ser curiós que les tres siguin calvaris, com si aquesta escena s'haguera convertit en una especialitat del pintor.

5 DÍAZ PADRÓN, M. "Un tríptico identificado de Adriaen Thomasz Key atribuido a Antonio Moro en España", Archivo Español de Arte, núm. 83, 2010, p. 71.

D'altra banda en el monestir de Sancti Spiritu de Gilet es conserva una pintura sobre llenç que representa santa Clara amb una xiqueta al costat que la contempla de gaidó (fig. 4). Ambdues estan agenollades davant un ara, sobre la qual hi ha una custòdia portàtil del tipus sol, formada per un àstil abalustrat i dos àngels als peus que la sostenen. El seu estil correspon a la primera meitat del segle XVII, si bé al País Valencià aquestes formes, sovint acompanyades d'esmalts blaus, es prolongaran durant tot el segle i fins i tot en els primers anys del XVIII, prova palpable de la seua acceptació. A un costat i l'altre de la custòdia hi ha canelobres amb ciris encesos.

Al fons hi ha una escena poc distingible, que sembla fer referència a la fugida de les tropes sarraïnes que assetjaven Assís i que van fugir precisament gràcies a les oracions de la santa.

Els dos trets iconogràfics característics de la fundadora de les clarisses s'ajunten ací: la custòdia i els lliris, portats aquestos últims en forma de bellíssim ram per la xiqueta, potser filla del/de la donant, la qual uneix les seues oracions a les de la protagonista.

Aquestes escenes d'un personatge del santoral agenollat davant un ara, on s'exhibeix l'eucaristia són freqüents en la contrarreforma i relativament abundants en l'àrea valenciana, recordant tant la institució de les capelles de Comunió com la nostra creació pairal dels transagraris.

En alguns casos àdhuc entren a formar part de la iconografia més freqüent del sant o beat en qüestió. Ens ve a la memòria el cas de sant Joan de Ribera, a partir de les representacions del qual (Ribalta, Sarinyena, etc), potser es va popularitzar aquest tipus de plasmacions al nostre territori. De l'últim quart del segle XVII és la pintura conservada a la parroquia d'Atzeneta que efigia el venerable Bertran resant, en aquesta ocasió davant una creu i una imatge pintada de la Dolorosa, que en el seu dia vàrem atribuir a Josep Orient.

Al nostre entendre convindria atribuir aquesta pintura de Gilet a Francesc Ribalta i taller. El rostre de la dona, tal vegada dels més bells que van eixir de casa dels Ribalta, és pràcticament una reproducció del de santa Gertrudis en la pintura que la representa en l'escena de les seues esposalles místiques, conservada a l'església de Sant Esteve de València ciutat (fig. 5) i el de la xiqueta trobarà parió en diverses obres del català (figs. 6 i 7). Ultra, la coloració rogenca i les tonalitats són les pròpies del taller ribaltesc. És destacable l'encant de la part inferior de la roba de la protagonista, que cau en elaborats i artificiosos plecs, dotant d'un component purament estètic la, d'altra banda, austera composició. Des del punt de vista cronològic convindria situar-la en la mateixa època que la santa Gertrudis, a inicis de la dècada del 1620. El seu estat de conservació sembla



Fig. 9. F. Ribalta i taller, Mare de Déu del Puig, Museu de BB.AA., València.



Fig. 10. Taller de Ribalta/V. Castelló, Salvador eucarístic, convent de monges carmelites, Caudiel.



Fig. 11. Anònim venecià?, Martíri de santa Caterina, Museu de l'Ermitage, Sant Petersburg.

bastant acceptable a través de les fotografies, tot i que els vernissos s'han esgrogueït. Una adequada i pacient restauració el faria recuperar les seues tonalitats originàries, sobretot en la zona dels blancs.

Una altra obra relacionable amb el taller de Ribalta és el Salvador eucarístic del convent de carmelites de Caudiel (fig. 8), tot i que donat que aquest cenobi urbà va ser creat el 1671, ha de provindre per força d'algun altre lloc. Aquesta pintura ja la coneixíem personalment fa temps, donat que les monges que habiten el recinte van tindre l'amabilitat de deixar-nos accedir-hi i fer algunes fotografies del seu selecte patrimoni historicoartístic, que amb posteriori-

tat han contribuït de manera decisiva a elaborar algun altre treball en la vessant escultòrica i parlant de les obres d'Ignasi Vergara hi conservades, editat en aquesta mateixa publicació, precisament.

Les proporcions allargades del protagonista i la tipologia dels àngels de la part superior, ens fan pensar també en Vicent Castelló. Aquest pintor, juntament amb la resta del taller del pintor de Solsona, van estar treballant entre 1621 i 1626 pel bisbat de Sogorb, al qual pertany Caudiel. No cal recordar la seua abundosa producció per al convent d'agustines de la seu bisbal i les portes per al retaule d'Andilla⁶.

6 BENITO DOMÉNECH, F. Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo, València, 1987.

La iconografia deriva encara dels salvadors de Joanes, el prestigi dels quals romandrà intacte al País Valencià durant els segles XVII, XVIII i bona part del XIX. El rostre de l'angelet de l'esquerra, per la seua part, deriva del que comboia sant Francesc en la pintura que el representa confortat per un àngel del Museu del Prado. L'obra presenta un greu estat de deteriorament que faria aconsellable la seua immediata restauració.

Per cert ara que parlem de Ribalta i del seu taller, aprofitem per exposar la nostra opinió sobre una obra que li està atribuïda al solsonenc en el Museu de l'Ermitage, creiem que de manera infundada. Es tracta del Martiri de santa Caterina (fig. 9). Al nostre entendre la seua ubicació en la producció del fètil taller de Ribalta esdevé una mica forçada. Mai serà capaç el mestre ni cap dels seus alumnes de pintar un cos femení amb tanta sensualitat com el que ací veiem. Només cal comparar-la amb el Martiri de santa

Eulàlia, obra de Joan, conservada al Museu de BB.AA. de València (fig. 10). Pensem que més aviat es tractaria d'un pintor de l'àmbit venecià, que coneguera les obres de Tintoretto i dels Bassano. Inclús el seu traç tan solt ens recorda llunyanament obres del període venecià del Greco, sobretot en els dos botxins de l'angle inferior de l'esquerra. Cas de tractar-se d'un pintor del nostre entorn, cosa que no acabem de tindre clara, caldria pensar en algú que sí que fóra capaç d'aquesta sensualitat, d'algú que hagués estat a Itàlia i a Venècia, com és el cas de Pedro Orrente. La forma dels raigs de llum que envolten l'àngel li és molt característica i també aquell agosarament a l'hora de tractar el cos femení, com bé ho demostra en la Magdalena del Museu de BB.AA. de València (8⁷). De tota manera el frenètic moviment de la protagonista i dels que l'envolten en l'obra russa, seria estrany en la producció del murcià, igual que ho és en la dels Ribalta.

7 Aquesta pintura va il·lustrar la portada del catàleg de l'exposició dedicada a Espinosa l'any 2000 pel Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, comissariada per Pérez Sánchez, però opinem que ha de ser d'Orrente, per comparació amb altres Magdalenes certes d'Espinosa, que no hi tenen res a veure, com ara la del Museu del Prado.