

Los frescos de la capilla Herrera de Annibale Carracci y colaboradores

M^a Assumpta Roig i Torrentó

Universitat de Girona

Marzo 2009

El texto que presentamos a continuación corresponde a una exposición oral realizada en Girona en septiembre de 1993 en la que comunicamos los resultados del estudio sobre los frescos realizados por Annibale Carracci y sus colaboradores para la capilla Herrera de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma. Hemos mantenido el texto original, con su carácter de exposición oral, introduciendo únicamente algunas precisiones sobre la catalogación de las obras reseñadas.

Sinopsis biográfica y de la cultura artística

Annibale Carracci (1560-1609), pintor boloñés de la segunda mitad del siglo XVI, pertenecía a una familia de pintores que gozó de gran renombre en su ciudad natal. Junto a su hermano Agostino (1557-1602) y su primo Ludovico (1555-1619) fundó en 1582 una Academia, la *Accademia degli Incamminati* (de los Encaminados), para iniciar a los jóvenes en el noble arte de la pintura. El interés que mostraron los Carracci en imitar el natural y retornar el arte a la tradición clásica fue un aspecto renovador en el panorama artístico de la época, que tuvo especial acogida entre la clientela que rodeaba a la corte pontificia y que provocó, a su vez, un rico debate

teórico entorno al binomio *naturalismo-clasicismo*.

El soneto de Agostino, recogido por Malvasia (Bologna,1678), presentaba recomendaciones al futuro pintor, como el poder de Miguel Angel, el natural de Tiziano, la pureza de Correggio, la armonía de Rafael, la conveniencia de Tibaldi, la invención de Primaticcio y la gracia de Parmigianino. Ha sido el fragmento textual más comentado, criticado y divulgado de los escritos de aquella Academia. La trivialización que de él hicieron biógrafos y críticos de la época, dio pie a considerar el arte de los Carracci como ecléctico, en el sentido peyorativo del término. En 1956 Denis Mahon y Cesare Gnudi, en sus comentarios a la Mostra de los Carracci realizada en Bolonia en ese mismo año, coincidieron en evitar el término *ecléctico* por reduccionista. Consideraron innecesaria aquella etiqueta y priorizaron la realización de un estudio crítico sobre la aportación de los biógrafos y un análisis profundo sobre cuál era el verdadero sentido de la mirada que hacia la naturaleza dirigieron los Carracci. No se trataba, dijeron, de una imitación del natural en el sentido teórico del conocimiento y de creación, como se entendía en el Renacimiento, sino que partía del establecimiento de una relación distinta con la naturaleza, una relación en la que todos los sentimientos eran objeto de análisis y de merecida representación. El *disegno* de los Carracci muestra pues los aspectos de esta naturaleza de un modo distinto al de Caravaggio, mucho más integrador. La interpretación de la naturaleza por parte de ambos artistas fue explicada en su momento como producto de dos fuerzas antagónicas. Y sin embargo hoy, a la luz de la nueva valoración crítica de ambos creadores, hemos de entenderla como complementaria -recordemos, para ilustrar este comentario, las pinturas de la capilla Cesari en Santa Maria del Popolo en Roma: la Asunción de Carracci, y la conversión de san Pablo y el martirio de san Pedro de Caravaggio, de 1601, y la Asunción de la Virgen d'Annibale Carracci de 1592, en la Pinacoteca Nacional de Bolonia.



En el arte, esta teoría de los sentimientos que se servía de la fuerza de los sentidos tiene un substrato de notoria importancia en la historia de Occidente, la Contrarreforma Católica (1563), que incidirá profundamente en la crisis del modelo humanista de civilización; dotando de un rol determinante a la creación artística, en una nueva orientación moral y estética de signo más aristotélica. Justamente en Bolonia, en 1582, el cardenal Paleotti defendía una reforma de la pintura religiosa; las imágenes debían expresar piedad, modestia, santidad, devoción, y penetrar en nuestro interior con mayor violencia que las palabras. Entre los Carracci, Ludovico se implicó totalmente en la nueva moral, mientras que Annibale se mantenía, sin embargo, equidistante entre aquella moral y el mundo sensual.

La fuerza de los Carracci se entrevé en las decoraciones de los grandes frescos de los palacios Fava, Magnani (de Bolonia), donde forjaron la fama que les abrió las puertas de Roma. En 1595 fueron llamados a trabajar para el cardenal Odoardo Farnese, que deseaba decorar el Palazzo Farnese con pinturas que armonizaran con su nutrida colección de estatuas antiguas heredada de su tío Alessandro. Véase http://www.romaspqr.it/ROMA/Palazzi/palazzo_farnese_visita_virtuale.htm

Annibale, el principal artífice de la decoración del Palazzo Farnese, había

visitado anteriormente Parma y Venecia (hacia 1585/6). En Parma descubrió a Correggio; la visita a Venezia le permitió conocer a Tiziano y al Veronés. Vio en ellos una alternativa colorista y más naturalista al arte de Rafael, y también de mayor impacto, pues era según Greenhalgh (1987), *viva, fuerte y variada*. De esta visita aprendió cómo pintar las texturas con un brillo trémulo, empleando la técnica de Tiziano y Veronés de arrastrar el pincel muy cargado por todo el lienzo.

La entrada en Roma, que como ya hemos indicado tuvo lugar en 1595, se debió en gran parte a su trabajo para el duque de Parma, Ranuccio I Farnese, y a las sugerencias del secretario del Cardenal Farnese, Monsignor Aggucchi. Giovanni Battista Aggucchi era también boloñés de origen. Hombre de extensa cultura y mentalidad teórica, favoreció en especial a los artistas de su ciudad, propiciando que adquirieran un lugar preeminente en Roma y su total aceptación. Annibale estableció una escuela en Roma, que se rigió por los principios de la Academia boloñesa. Muchos de sus discípulos formados en Bolonia le siguieron a Roma. Todos ellos fueron maestros de la técnica al fresco: Domenichino (1581-1641), que colaboró en la decoración del Farnese; Franceso Albani (1578-1660), que participó en las lunetas de la capilla del Palazzo del cardenal Aldobrandini (1603); y Giovanni Lanfranco (1582-1641) y Sisto Badalocchio, parmesanos, que junto con Albani realizaron la mayoría de los frescos de la capilla Herrera en San Giacomo degli Spagnoli. Los boloñeses, como indica Prunetti (1818, pp. 166-167), *"eran una escuela de gusto grande de diseñar según lo antiguo, sobre la belleza de la naturaleza. El color muy natural, los contornos fluidos y una rica disposición con un toque sabio, noble y gracioso. Esta pintura se caracteriza por ser opuesta al manierismo, que durante mucho tiempo dominó en Italia"*.

Conocemos la amistad y relación de Annibale Carracci con monseñor Agucchi. Éste le había observado en el Farnese y fue protector de Domenicchino. Sus ideas y teorías sobre arte fueron muy influyentes. Así su concepto de que el arte de Annibale había evolucionado desde su llegada a Roma, etapa en que se unió la morbidez del *colore* de la escuela lombarda con la finura del *disegno* de la escuela romana, fue recogido por el crítico más influyente de la segunda mitad del siglo XVII, Gian Pietro

Bellori. Éste basa su criterio de valoración en el concepto de *Ideal*, tal como lo había elaborado ya anteriormente monseñor Agucchi entre los años 1607-1615. Seguramente del binomio Agucchi-Bellori surgió la valoración fundamental de Annibale Carracci: él rescató la *Idea* del proceso de degeneración en un manierismo sin sentido al que se había sumido el arte después del Renacimiento. Con él y sus seguidores, el arte había vuelto a la naturaleza y también a un profundo estudio de la antigüedad clásica y de los grandes maestros, especialmente Rafael (Haskell, 1984, pp. 165-167).

Los trabajos del Farnese duraron aproximadamente desde 1597 hasta 1604. En el mismo año 1604 recibió el encargo del noble español Juan Enríquez Herrera, que desde 1602 era propietario de una capilla en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, situada en la Piazza Navona, su espacio lo ocupa ahora la conocida como Nuestra Señora del Sagrado Corazón. Juan Enríquez Herrera había mandado construir su capilla al arquitecto Flaminio Ponzio, con labores de estuco del escultor lombardo Ambrogio Buonvicino (Aramburu-Zabala, 1991, p.42). Se trabajó en ella hasta 1607 según consta en testimonios de fuentes escritas que nos hablan de una lápida fijada en el muro interior de la iglesia con la fecha 1602 y otra que daba cuenta de la finalización de los trabajos en 1607.

La capilla Herrera -la primera de mano izquierda según fuentes de la época- estaba dedicada a San Diego de Alcalá, lego franciscano al que se le atribuían curaciones milagrosas, como la del infante don Carlos y el hijo de Herrera. Don Carlos, primogénito de Felipe II y M^a Manuela de Portugal, sobrevivió al nacer falleciendo su madre. De ahí surgió la devoción de Felipe II hacia San Diego de Alcalá, llevándola al punto de pedir al Papa Sixto V que lo canonizara. Éste lo hizo en 1588. O la curación del propio hijo de Herrera, quién en muestra de gratitud al santo, encargó a Annibale Carracci la decoración de la capilla con escenas de su vida. No disponemos, por ahora, de más información sobre el noble español Enríquez Herrera ni sobre el rol social que desempeñaba en Roma, ni de las motivaciones que le llevaron a realizar dicho encargo a Annibale Carracci, pintor vinculado como ya hemos señalado a la corte pontificia romana.

Descripción de la capilla

Señalaremos en primer lugar que, a diferencia de la decoración del palacio Farnese, el esquema compositivo de los frescos fue organizado de forma convencional, es decir, situando cada escena de manera independiente, rodeada por una cenefa de estuco, sin otra conexión que el argumento principal. En la capilla Herrera se dejaron de lado los marcos arquitectónicos, los *quadri riportati* [pinturas hechas como cuadros de caballete con figuras en las esquinas del techo en escorzo, según las reglas de la perspectiva para ser vistas desde abajo; influencia de la capilla Sixtina de Miguel Angel] y los frisos, donde Carracci demostraba su gran maestría en la utilización de la perspectiva, además del vigor y la monumentalidad que se atribuyen a las decoraciones del Farnese.

En la capilla Herrera intervinieron junto a Annibale algunos colaboradores suyos: Francesco Albani, Giovanni Lanfranco y Sisto Badalocchio, según informan Bellori y Malvasia entre otros. En las "Vite" de Bellori (ed. fac. 1951, pp. 68-71) encontramos una descripción bastante detallada de la intervención en la capilla del maestro y sus colaboradores, a partir de la cual podemos reconstruir aproximadamente la ubicación de cada uno de los temas. Pero desconocemos cómo era la capilla, pues por vicisitudes que luego expondremos, fue readaptada a otras funciones, desapareciendo su organización primitiva.

En el interior se dispusieron ocho episodios de la vida y milagros de Diego de Alcalá, más nueve figuras de santos. En el altar: la gran tela que evoca el milagro de la curación del hijo de Herrera; en el cupulín de la linterna, el Padre eterno; y en las paredes exteriores de la capilla, sobre el arco de ingreso a la misma, la Asunción de la Virgen y los apóstoles rodeando el sepulcro, en marcos separados.

La organización de las escenas, siguiendo un orden de arriba a bajo, sería el siguiente:

-Dios Padre centraba la bóveda. En ella había cuatro escenas de forma trapezoidal, dos con fondo de paisaje y dos con fondo arquitectónico, situadas

alternativamente, que corresponden a los temas que enlazan con el desarrollo biográfico de la vida del santo según el texto de Antonio Rojo, publicado en 1633: *el joven san Diego recibiendo limosna; san Diego recibiendo el hábito de franciscano; la refacción milagrosa; y san Diego salva al muchacho dormido dentro del horno.*

-En las pechinas se encontraban cuatro figuras de santos de forma ovalada: *san Lorenzo; san Francisco; Santiago; y san Juan evangelista* (hoy perdido).

-En los muros laterales de la capilla había dos grandes escenas rectangulares que trataban de la *curación de un joven ciego y el milagro de las rosas*. Sobre estas escenas, las lunetas con los temas *predicación de san Diego y la aparición del santo encima de su sepulcro a peregrinos y enfermos* respectivamente.

-A los lados del altar, las representaciones de los apóstoles *Pedro y Pablo*, flanqueando la ventana situada en la pared y encima del altar, las figuraciones de *san Jerónimo y del Bautista*.

-La gran tela de altar en la que se manifiesta a *san Diego presentando al joven Herrera a Cristo en la gloria*.

Esta descripción, ha sido revisada por especialistas como Posner, Spear, Wittkower y Puglisi. Los trabajos de estos investigadores han puesto de manifiesto la intervención de Annibale en cartones preparatorios de algunos dibujos de las escenas y figuras de santos -dibujos que se encuentran en las colecciones del Castillo de Windsor y del Museo del Louvre-. Parece, sin embargo, que Annibale no llegó a participar, por motivos de enfermedad, en la ejecución directa de la mayoría de los frescos, algunos de los cuales fueron realizados por Albani y, en menor medida, por Lanfranco y Badalocchio.

Indicaremos también, apoyando las opiniones de Posner (1960, pp. 397-398), que aunque esta obra siempre estuvo a la sombra de los frescos del Palazzo Farnese, merece un lugar privilegiado en el catálogo del círculo de Carracci habida cuenta que mientras permaneció *in situ* fue bastante conocida. Incluso para algunos *connaisseurs* habría sido uno de los trabajos más notables del arte moderno que se podía ver en Roma. Su dispersión y semirruina la hicieron olvidar.

Vicisitudes históricas

Según diversas fuentes documentales, las pinturas de la capilla Herrera sufrieron ya una restauración a mediados del siglo XVIII, efectuada por Sebastiano Conca. Un siglo más tarde, la iglesia quedó totalmente abandonada y los frescos sufrieron pérdidas irre recuperables.

La pérdida total de las pinturas se hubiera llevado a cabo si no fuera por la oportuna intervención de Antonio Solà (Barcelona 1780 - Roma 1861), escultor catalán residente en Roma desde 1802 que tomó la iniciativa de encargar a los especialistas Pelegrino y Domenico Succi que, bajo su dirección, procedieran a arrancar los frescos trasladándolos a un soporte de tela, hacia 1842. Se cree que anteriormente al traslado de los frescos a tela se hizo una drástica limpieza, a la que seguiría una repintada considerable, de la que aún hoy quedan muestras. Solà tuvo las telas en su estudio romano hasta que en 1850 consiguió enviar las pinturas a Barcelona. El Estado Español vendió la iglesia, en 1878, a la orden francesa de misioneros del Sagrado Corazón.

La capilla sufrió alteraciones estructurales importantes debido a las necesidades de sus nuevos propietarios, que acabaron con la desaparición de su estructura original, hoy irreconocible, en 1940. ("los que puedan proceder de una imprudencia", véase <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12715398668162642976846/022332.pdf?incr=1>).

Desde Barcelona se mandaron siete telas al Museo del Prado de Madrid, donde hoy se conservan en sus almacenes, mientras que las otras nueve se quedaron en Barcelona, y desde 1906 ingresaron como depósito de la Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En la actualidad están expuestas en el ámbito 46 de las nuevas salas del Museo Nacional de Arte de Cataluña, (<http://www.mnac.es>).

Pero una de las piezas de aquel espléndido ciclo pictórico permanece aún en Roma, la gran tela del altar, que ya en el siglo XIX fue trasladada desde San Giacomo degli Spagnoli a la iglesia de Santa M^a de Montserrat, donde hoy se conserva. El tema de la tela representa a san Diego de Alcalá que presenta a Cristo el hijo de Juan Herrera. Con ella debieron llegar dos representaciones de San Jerónimo y del Bautista, hoy pérdidas.



Estudio estilístico y temático

A la descripción de Bellori y Malvasia hay que sumar la revisión y crítica realizada por especialistas como Donald Posner, Richard Spear, Rudolf Wittkower y Catherine Puglisi, que se ha centrado en intentar establecer qué aportación debe atribuirse a Annibale y cual a sus colaboradores, Albani, Lanfranco y Badalocchio. Fuentes de la época (Bellori, ed. fac. 1931, pp. 68-71) proporcionan un relato bastante detallado de la evolución de los trabajos y de la responsabilidad que en ellos cabe atribuir a cada uno de los miembros del grupo. Al maestro le correspondería la responsabilidad y supervisión de los trabajos, mientras que Albani sería su brazo derecho, con la colaboración de los mencionados Lanfranco y Badalocchio. Hasta ahora la mínima intervención de Annibale se ha explicado, según Baldinucci, a causa de la apoplejía que sufrió a partir de 1605, que no le permitía trabajar desde arriba de los andamios.

Otras fuentes valiosas para el estudio del ciclo pictórico han sido la serie de grabados que, según dibujos de G.B. Pasqualini y G.A. Podestà (artesanos boloñeses), realizó Simon Guillain en 1646 a partir de los frescos de la capilla. Esta serie ha ayudado a recomponer las figuraciones perdidas, así como a la divulgación temática de la vida y obra de san Diego de Alcalá. Significativamente el prefacio que acompaña la publicación de estos aguafuertes incorpora el único fragmento salvado del Tratado della Pittura de Monseñor Agucchi, en el que entre otras ideas formulaba el axioma central de la doctrina clásica de que "*la naturaleza es imperfecta y que el artista tiene que mejorarla, seleccionando sus partes más bellas*" (Wittkower, 1979, pp. 38-39, nota 42, cap. 1); teoría escrita como ya hemos indicado entre 1607 y 1615.

1.- Asunción de la Virgen.

Annibale Carracci, Francesco Albani. Barcelona, MNAC 00 5676-000 (208 x 243 cm).



Esta pintura estaba ubicada en la parte superior del arco de entrada, en la pared exterior de la capilla, encima de los apóstoles alrededor del sepulcro vacío y separado de ésta por una banda de estuco. Bellori comenta que Annibale había preparado un cartón para toda la composición y que, al mismo tiempo, trabajó conjuntamente con Francesco Albani en esta parte de la capilla, aunque después de unos días el maestro se puso enfermo y tuvo que abandonar la empresa, dejando en manos de su discípulo la finalización de la tarea.

De toda la serie, esta obra es la que se conserva mejor. Ha sido recientemente restaurada. Posner (1971, p. 404, fig. 1) indica que lo que hoy queda del fresco es enteramente de la mano de Albani. Por su parte Spear (1967, pp. 52-57) identificó en la colección del castillo de Windsor un dibujo de yeso para el putto de la derecha de la parte inferior.



Si hemos de buscar un antecedente a esta Asunción lo hallaremos en la Asunción de la Virgen que el propio Annibale había realizado en 1601 para la capilla Cesari de Santa M^a del Popolo (véase la figura de la izquierda de la p. 3), si bien conviene no olvidar la Asunción de la Virgen de Albani en san Domenico en Bolonia (Puglisi 1981, p. 34).

2.- Apóstoles alrededor del sepulcro de la Virgen.

Annibale Carracci, Francesco Albani. Barcelona, MNAC 024284-000 (194 x 277,5cm).



Observamos que, en el centro, sobre un podio con dos escalones, se encuentra el sepulcro vacío, con los apóstoles a su alrededor. Al apóstol joven e imberbe lo podemos identificar como san Juan, (estudio de san Juan).

A su izquierda, con el sudario entre las manos y las llaves en primer término, se encuentra san Pedro. Este san Pedro guarda una estrecha relación con la otra representación del santo de la capilla, la del lado del altar.



Como la anterior, esta pintura estaba situada en el arco de entrada a la capilla. Este fragmento correspondería a la parte baja del arco de entrada. Posner atribuye, sin vacilación, a Albani la ejecución pictórica del este tema. Un argumento que parece convincente ya que se basa en los rasgos afeminados de los rostros de los apóstoles que concuerdan perfectamente con la figura del Padre Eterno,

(MNAC 024282-000, 214cm de diámetro), situado en el cupulín y con el ya citado san Pedro del altar, todos atribuidos a Albani. Fragmento restaurado por el equipo de restauración del MNAC en 1992.



Los expertos han detectado la diferencia que se establece entre los cartones y esbozos hechos a pluma y los detalles en yeso realizados por Annibale de la plasmación final al fresco, como comentan las crónicas antiguas. A partir de estos esbozos, *minimis squizzi* de Bellori, se detecta la responsabilidad de Annibale en el proyecto y la interpretación en el fresco por parte de Albani, principalmente. Estos dibujos y esbozos los identificó Rudolf Wittkower en 1952, en la colección del Castillo de Windsor.



Dibujos reproducidos y estudiados por Silvia Ginzburg en (Annibale Carracci, 2006, pp.402-406).

3.- Apoteosis de san Francisco.

Francesco Albani con dependencia de cartones. Museo del Prado, nº inv. 76 P (155 x 105 cm).

Hábito gris verdoso claro, bien sostenido y dorado el fondo que rodea su cabeza. Ha perdido la limpieza del tono al engrasarse la superficie para la operación de traslado. Los tonos del fondo son ocre.

Estigmas en las manos.

(Anotaciones de las piezas del Museo del Prado).



4.- Apoteosis de Santiago el Mayor.

Museo del Prado nº 77P (155 x 105cm).

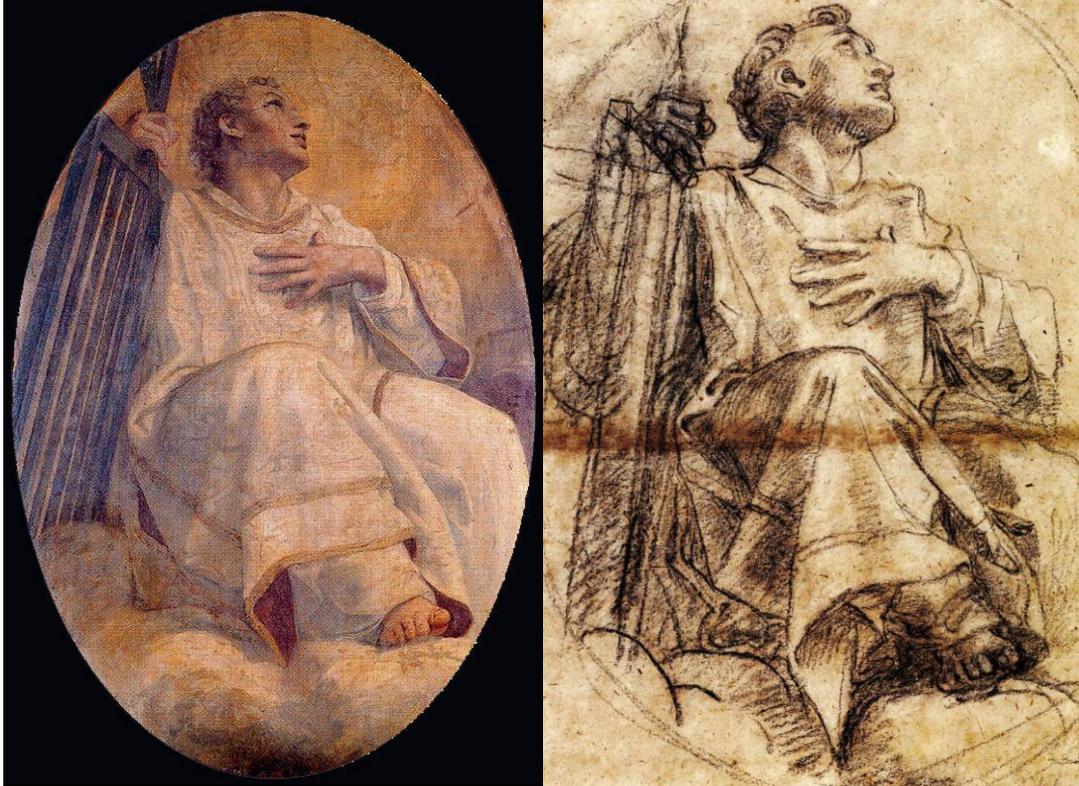
Túnica verde oscuro y manto de siena y ocre natural. Mal estado de conservación. De difícil autoría.



5.- Apoteosis de san Lorenzo.

Francesco Albani. Museo del Prado, nº inv. 78 P (155 x 105 cm).

Túnica de color blanco sobre dorado de las nubes que rodean su cabeza.



Silvia Ginzburg en (Annibale Caracci, 2006, pp. 406-407). Indica la aportación de Wittkover (1952, nº 336). Este dibujo fue realizado por Annibale y sirvió a Albani para la realización en pintura.

6.- San Juan Evangelista.

Grabado de Simon Guillain.



Este fragmento fue trasladado, en un principio, a la iglesia de Santa M^a de Montserrat. En la actualidad se considera perdido. Se conoce únicamente a través del grabado de Simon Guillain, que transformó la forma oval inicial en un círculo.

Estos frescos de forma oval, los menos documentados, estaban situados en las pechinas de la bóveda. Podían atribuirse a Annibale según Bellori y Malvasia las representaciones de san Francisco y Santiago el Mayor, siendo de Albani las otros dos. Posner, por su parte, considera que el pésimo estado de Santiago el Mayor no permite juzgar su autoría; mientras que en el san Francisco observa la misma mano que en el san Lorenzo, por lo que Albani sería también su ejecutor.

7.- San Diego de Alcalá recibiendo limosna.

Francesco Albani. Museo del Prado, nº inv. 2798 P (forma trapezoidal, 126 x 222 cm).

Posner (1960, fig. 135 d): Annibale Carracci, San Diego in the wilderness receiving alms / Louvre / Paris.

Puglisi (1984, pp. 313-314, fig. 4 y 5) la representación del Prado y la del Louvre del mismo tema.



Conocemos la existencia de un dibujo que sobre este tema realizó Albani y que hoy se encuentra en el Louvre. Para la composición del Louvre, Albani se basó, según Posner, en un *squizzo* de Annibale. Así los cambios que aparecen entre el dibujo y la pintura son mayores de lo que parece a simple vista.



C. Puglisi por su parte (1984, p. 313) indica que si bien Denis Mahon y Walter Vizthum atribuyen el dibujo del Louvre a Albani, como ha ratificado posteriormente Posner, se ha encontrado un segundo dibujo preparatorio en la Fundación Forner de Florencia, publicado por Spear (1967), de la figura de san Diego para este tema.



Aportaciones posteriores, como la de Catherine Johnston, han propuesto que este dibujo tenía más relación con la figura del san Juan Bautista de la capilla. En efecto, el estudio de Annibale sobre el limosnero y san Diego representa un estadio intermedio entre el dibujo inicial de Albani y el fresco. Albani se benefició de las rectificaciones hechas por su maestro, añadiendo una voluminosa capa y una actitud más enérgica y compacta en la posición de las dos figuras, intensidad y energía que no se perciben en el dibujo del Louvre. Es la mejor composición de este grupo de historias, atribuida claramente a Albani.

Este episodio de la vida de san Diego corresponde, según Antonio Rojo (1663, p. 64), a su juventud, cuando se retiró en soledad a una ermita -no lejos de san Nicolás del Puerto, Andalucía, lugar donde nació (1400)- en la que encontró a un sacerdote venerable. Si pedía limosna no era para su provecho sino para mantener al sacerdote y repartirla entre los desvalidos. Esta vida eremítica le ayudó a concretar todos sus deseos de ser religioso lego de san Francisco.

Como podemos ver, en la representación se encuentran reflejados y detallados aspectos como la juventud, el viejo sacerdote desvalido, la cabaña abandonada que podría ser la ermita, y la actitud de pedir que se señala en esta biografía del santo. Además se perciben objetos que realizaba en madera, las escudillas, como indican los textos.

Este fragmento, que reseña la pobreza y humildad, está acorde con algunos de los discípulos de san Francisco -pobres, humildes y castos- que sin saber nada, asombrándose los teólogos por la profundidad de sus intenciones, fueron elevados también al rango de la santidad. Este es el caso de Diego de Alcalá, que se ocupaba de la cocina y de cultivar la huerta. El papa Sixto V, franciscano, eligió su humildad para contraponerla al orgullo del siglo.

[Diego de Alcalá. San Nicolás del Puerto, 1400- Alcalá de Henares, 1463.]

8.- La refacción milagrosa.

Annibale Carracci, Francesco Albani. Museo de Prado, nº inv. 2909P (forma trapezoidal, 125 x 220 cm).

Posner (1960, fig. 135b). Annibale Carracci, the miraculous meal. Dibujo del museo del Louvre. Posner (1960, pp. 401-402).



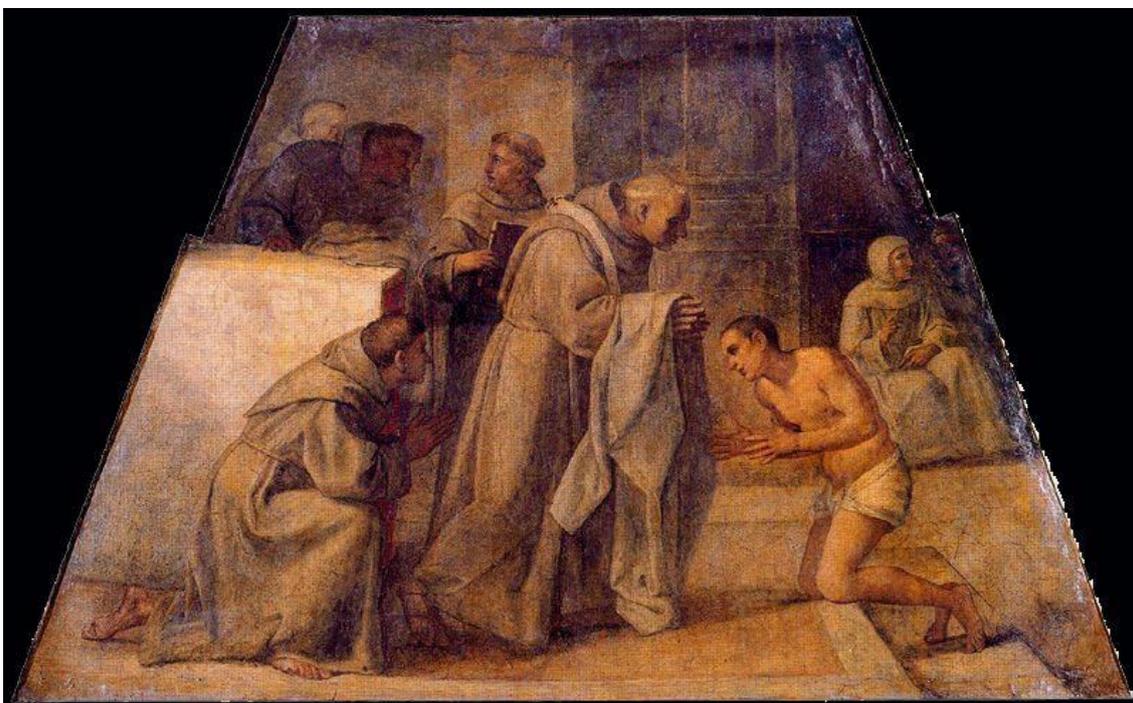
Esta escena guarda estrecha relación con la anterior, san Diego recibiendo limosna. Ambas presentan un fondo paisajístico a diferencia del fondo arquitectónico de los temas "*san Diego recibiendo el hábito*" y "*salvando al niño del horno*".

La presentación de este tema manifiesta una cierta flaccidez en el movimiento de las figuras y un amplio y simplificado paisaje de fondo. Bellori opina que para este registro Annibale asesoró a Albani pero no se hizo responsable del resultado final. En el dibujo del Louvre publicado sobre esta composición de Annibale (Posner, 1960, fig. 135b) se observa el vigor severo del trazo del maestro. Sin embargo, la ejecución del fresco es débil. Los cambios introducidos son notorios. Incluso el resultado se vio afectado por la necesidad de acondicionar el tema a la forma trapezoidal del marco. Además, la superficie del fresco esta muy estropeada y repintada, lo que hace más difícil tomar una decisión acerca de la autoría del mismo.

Como detalle iconográfico (Rivadeneira, *Flos Sanctorum*, 1734, tomo II, pp. 300-302), se comenta que este episodio acaeció cuando san Diego iba de camino a Sanlúcar de Barrameda junto a su compañero más anciano Fray Esteban de Sanlúcar, y faltándoles la provisión necesaria para aquel largo y despoblado camino y hallándose su compañero muy flaco y decaído le aseguro que Dios les proveería de aquella necesidad: "*en un pequeño ribazo, a la orilla del camino, hallaron puesta la mesa sobre el suelo, estaban unos blancos manteles sobre la yerba, y sobre los manteles un pan blanco, unos peces recién cocidos, una naranja y una vasija de vino, porque no fuese sustento sino regalo*" no descubrieron nadie a la vista, la tierra estaba desierta, llana y rasa (Rojo, p. 86).

9.- San Diego recibiendo el hábito de franciscano.

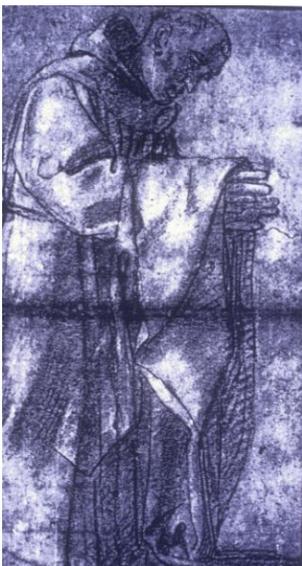
Annibale Carracci. Museo del Prado, nº inv. 2908 P (125 x 220cm).



Rivadeneira (Flos Sanctorum, 1734, p. 300).

Este fresco, como los demás depositados en el Museo del Prado, tiene unos tonos ocres que parecen excesivos para lo que debiera ser la pintura inicial, seguramente debido al proceso de fijación en la tela y a las alteraciones sufridas posteriormente. Las restauraciones efectuadas anteriormente homogeneizaron el carácter de las pinturas que decoran la bóveda, haciendo más difícil aún el análisis estilístico. Por ello hay que apoyarse más que en otras ocasiones en los comentarios de Bellori, el cual atribuye solamente a Annibale la ejecución de estas dos escenas. Posner (1971, p. 71) indica que a pesar de su pobre condición, las pinturas muestran un vigor y monumentalidad de forma que confirma la atribución al maestro. Para ello se basa en el conocimiento que se dispone de estas composiciones: los dibujos preparatorios, como el dibujo rudimentario de Annibale conservado en Frankfurt en el Städelches Kunstinstitut (pl 164 b, Posner, 1971); el estudio más detallado en su

composición, en el Nationalmuseum de Estocolmo, posiblemente de Albani (pl. 34, Vitzhum, 1965, nº 4) y un estudio detallado del monje que va a colocar el hábito a san Diego, conservado en el Castillo de Windsor y publicado por Posner (1960, fig. 134 d).



[Rivadeneira p. 300, Rojo 66]. Este episodio de la vida del santo corresponde a la época en que abandonó a sus padres y parientes y se fue a recibir el hábito de los Menores en un monasterio recogido y devoto de la Observancia llamado s. Francisco de Arrizafa, cerca de Córdoba. Allí tomó el estado más humilde de los conversos, o frailes legos, que no son del coro, pero que sirven en oficios y realizan trabajos corporales del convento.

10.- San Diego salva a un muchacho dormido dentro del horno.

Annibale Carracci. Museo del Prado, nº inv. 2910P (125 x 220 cm).

Indica Pérez Sánchez que esta pieza fue restaurada en 1972 por Tormo.

Posner 1960 fig. 129d, p. 401.



Ribadeneyra (Flos Sanctorum, 1734, p. 301).

Por lo que respecta al milagro del horno, se encuentra un estudio compositivo en Estocolmo (inv. 957) publicado por Vitzhum (1965, pl. 35) que posiblemente pudiera ser de Albani. De todas formas, si observamos atentamente los dibujos preparatorios y los frescos, quedan claramente manifestadas las alteraciones sufridas por éstos, lo que nos inclina a aceptar la opinión de Bellori según la cual estas pinturas se realizaron muy rápidamente, sin cartones previos.



En estas dos composiciones, el duro y angular contraste de movimientos y la densidad de bloque y la calidad estructural de las formas, pueden asociarse con uno de los últimos trabajos de Annibale, la Piedad de la National Gallery de Londres.

Los dos monjes del primer término en el tema "tomando el hábito" parecen

construidos como grandes masas de piedra, en especial por la agudeza de sus hábitos que difícilmente pueden ser de nadie más que de Annibale, puesto que están fuera de la sensibilidad de Albani. Albani ya mostraba en su obra inicial una calidad ligera y lírica, que se convirtió en la clave de su estilo posterior.



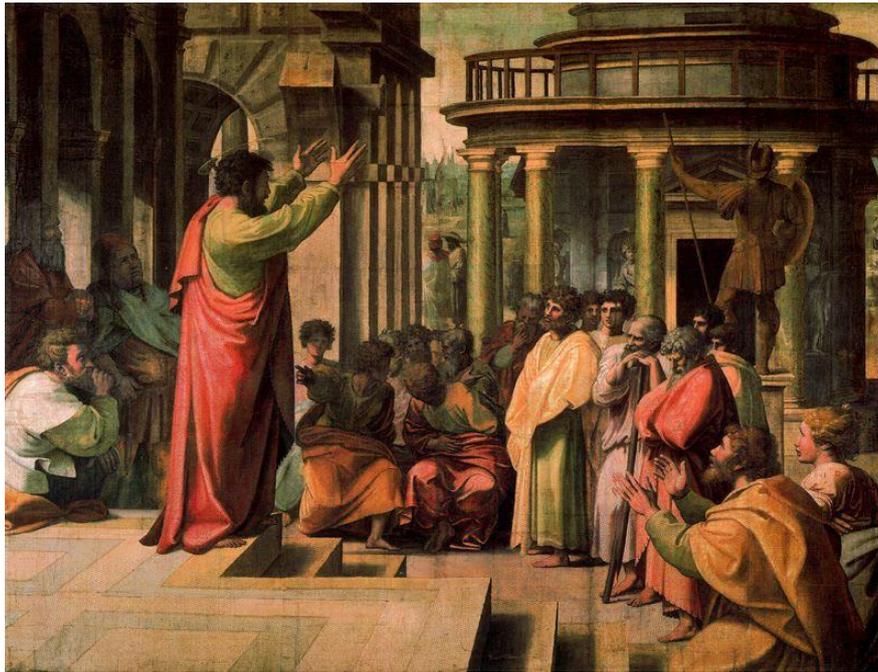
11.- Predicación de san Diego.

Annibale Carracci, Sisto Badalocchio. MNAC 024283 (205,5 x 377cm).

Posner (1971, p. 71).



La luneta con el tema "la predicación de san Diego" se hallaba en la zona alta de la pared lateral de la capilla, encima del gran panel cuadrado con el tema "curación de un joven ciego". Bellori y Malvasia son de la opinión que este fresco había sido ejecutado por Badalocchio y retocado en seco por Albani. Posner por su parte, indica que la delicadeza y decorativa gracia de las formas, revela, en efecto, la mano de Sisto Badalocchio (Parma 1585-1620). A la vez desprende que la composición está directamente basada en el tapiz de Rafael "san Pablo predicando en Atenas", como podemos observar en la imagen siguiente.



Conocemos también un estudio compositivo del conjunto, posiblemente de Albani que se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo (inv. 951, Vitzhum 1965, pl. 38).



La observación de Posner a propósito de Rafael se refiere a la composición

general. Sin duda es difícil de ignorar la influencia del pintor de Urbino en la atmósfera de las dos lunetas. Conviene remarcar que con posterioridad al encargo de la capilla Herrera, Sisto Badalocchio y Giovanni Lanfranco realizaron conjuntamente una serie de 51 aguafuertes inspirados en las *logge* de Rafael que dedicaron a su maestro Annibale.

Cabe señalar en esta composición algunos rasgos debidos al dibujo del maestro. Así, el joven sentado en el centro, de formas redondeadas y musculatura marcada, es un modelo familiar del círculo romano de Annibale. Guarda cierta relación con el modelo utilizado para realizar la figura de Hércules en la tela que pintó Carracci para el camerino que situó en el centro de la bóveda del Palazzo Farnese (hoy se conserva en la Galleria Nazionale di Capodimonte de Nápoles).



[Rivadeneira p. 300, Rojo p. 91]. A propósito de la precisión iconográfica, indicaremos que san Diego había sido misionero de las Islas Canarias para evangelizar a los nativos por allá 1440. *Fue por obediencia en compañía de un sacerdote de la misma orden llamado Fray Juan Santorcaz.*

12.- Aparición de san Diego a los peregrinos encima de su tumba.

Annibale Carracci, Giovanni Lanfranco. MNAC 024285-000 (207 x 378cm).



Esta luneta se encontraba frente a la anterior, en la otra pared lateral de la capilla y encima del tema "el milagro de las rosas". Los clásicos atribuyen este



fragmento a Badalocchio. No obstante, como observa Posner (1960, pp. 403-404, fig 132 a), difiere notablemente de las otras tres representaciones que la acompañan en los muros laterales, especialmente en la invención compositiva y en el tratamiento y distribución de los grupos de figuras. Las posturas de las figuras y los fríos tonos grises le otorgan una tónica muy diferente de la que se observa en los otros frescos. Por lo que el único asistente de Annibale al que se le puede atribuir dicho fragmento es a

Giovanni Lanfranco (Parma 1582-Roma 1647), parmesano, el más audaz e independiente de los colaboradores de Annibale.

G.P. Bernini (1982) apoya la teoría de Posner e incluso ratifica la relación de esta luneta con otra obra de Lanfranco, "la separación de san Pedro y san Pablo" en el museo de Versalles, cedida por el Louvre, que expuso el mismo Posner como

elemento de comparación y afirmación de la autoría de Lanfranco.

En el Castillo de Windsor se hallan dos estudios realizados con tiza negra y blanca de figuras para este fresco.

El estudio preparatorio para un "San Diego curando a los enfermos" de Annibale, del Museo Nacional de Estocolmo, publicado por Vitzhum (1965, nº 4 p. 60, pl. 40), difiere en gran medida de la composición realizada por Lanfranco, como podemos observar comparando el dibujo y la realización del fresco. De lo que podemos deducir que este estudio no fue utilizado por el parmesano para el fresco final.



De la biografía del santo se desprende que este tema podría relatar el paso por Roma de Diego de Alcalá (Rojo 1663, pp. 104-106) en compañía de su compañero Fray Alonso de Castro para asistir a la canonización de Bernardino de Siena -época de

Nicolás V-. Se instalaron en el convento de Aracoeli en el que el santo se cuidó de la enfermería, pues había una epidemia de peste. Para perpetuar su recuerdo, los franciscanos de esta iglesia romana lo hicieron representar en medio de los enfermos.

13.- Curación de un joven ciego.

Annibale Carracci, Francesco Albani. MNAC 00 5676-000 (305 x 256 cm).



Rivadeneira (1734, tomo III, p. 301).

Santo en el centro de la composición con una lámpara de aceite en la mano izquierda, y pasa los dedos untados de óleo de la mano derecha en los ojos de un joven.

Este episodio, de marco rectangular y de grandes dimensiones, ha sido atribuido unánimemente a Albani. Se conocen dibujos preparatorios de la composición general en el Museo Nacional de Estocolmo (Vitzhum, 1965, pl. 37) que Posner considera obra de Albani, apartándose de la opinión de Bellori.



Añadiríamos que la figura del margen derecho, mostrando una actitud de sorpresa por el milagro acaecido, podría relacionarse con la representación de san Pedro en el tema "Domine quo vadis?" de Annibale, depositada en la Galería Nacional de Londres.



[Rojo, p. 126]] Este episodio corresponde al fragmento que Antonio Rojo relata de la siguiente forma: *"cuando fue entrando en edad, le mandaron al cuidado de la portería del convento, y en ella se veía rodeado de tullidos, mancos, ciegos y otros muchos dolientes que le pedían salud. Los llevaba a esta capilla donde les aplicaba medicina segura, untándoles con el aceite de la lámpara, para que así reconociendo a M^a Santísima, autora del beneficio, diesen a su Majestad el debido agradecimiento con que a un tiempo mismo daba salud a los dolientes"*.

14.- Milagro de las rosas.

Annibale Carracci, Francesco Albani. MNAC 005677-000 (303,5 x 256 cm).



La literatura artística quería ver la participación de Domenichino en la elaboración del fondo arquitectónico de la *loggia* que aparece en el margen derecho de la composición, basándose en un testimonio del propio pintor: "Di questa medesima Istorìa mi disse anche il Domenicchino haver egli dipinto quel pezzo di convento, che si vede d'alcune loggia in prospettiva, e quel muro che mostra la porta del convento, un giorno, che fece per diporto, compagnia all'Albani del quale fu amicissimo". En cambio, Posner, Spear y Puglisi creen que toda la composición es de Albani. Las mismas dudas se mantienen al respecto de la aguatinta que se conserva

en el museo Nacional de Estocolmo, (Vitzhum, 1965, pl. 39), que algunos expertos atribuyen a Albani y otros a Annibale Carracci.



La escena representa un episodio común, muy frecuente en las leyendas de las vidas de los santos. Se refiere a cuando san Diego estaba al cuidado de la portería (A.Rojo 1663, p. 121) *"le reparo el guardia un dia mas que lo ordinario por el bulto en las mangas, y en el habito, extrañado porque ya habia llevado los panes que se daban para la porteria comenzo a reprimenda entonces san Diego le respondió al Guardia registreme vuestra paternidad las mangas los enfaldos y hallará que solo llevo unas rosas, convirtiendose en aquel instante en rosas los panecillos que llevaba"*.

Este tema, el más celebrado de la vida del santo, fue representado por otros pintores del siglo XVII. Señalaremos a Francisco de Zurbarán, que pintó la imagen de san Diego con las flores en el regazo en tres ocasiones; a José de Ribera, que hacia 1646 realizó una pintura con las flores en el mantel -obra que se conserva en la catedral de Toledo-; y a Bartolomé Murillo, que representó este milagro en una de las telas dedicadas a san Diego para el convento de san Francisco de Sevilla, en el 1647. Recordaremos también la serie de pinturas dedicadas al santo realizadas por Juan Garcia de Miranda (1677-1789) -pintor y restaurador del rey Felipe V- para el claustro bajo del convento franciscano de Santa M^a de Jesús de Alcalá de Henares.

15.- San Juan Bautista.

Santa Maria de Montserrat.



Esta figura junto con la de San Jerónimo se encontraban encima de las representaciones de Pedro y Pablo y a cada lado de la ventana situada encima del altar. Actualmente solo son conocidas por los grabados de Guillain.

Bellori atribuye la ejecución del san Juan a Albani, aunque es posible que fuera de Lanfranco pues el estudio preparatorio que se encuentran en el Castillo de Windsor (nº 338, pl. 76) es suyo, según Postner y Wittkower.

16.- San Jerónimo.

Santa M^a de Montserrat.



La propuesta de Bellori es que san Jerónimo fue dibujado y ejecutado por Albani. Existe un estudio en el Windsor Castle (340, pl. 1706) de Annibale, que fué, presumiblemente, realizado para el san Jerónimo de la capilla, pero en efecto este no se utilizó para la pintura del fresco.

La correspondencia de las piernas dibujadas por Annibale del san Jerónimo recuerdan las realizadas por Agostino en sus últimos dibujos. Esto no es accidental. Agostino había muerto en 1602, cuando Annibale dibujaba en su estudio. Por lo tanto se puede asumir que este dibujo tiene una fuerte influencia de Agostino.

17.- San Pedro.

Annibale Carracci, Francesco Albani. MNAC 005678-000 (233 x 82 cm).



La atribución a Albani se ha aceptado sin oposición. Puglisi (1981, p. 39). Cuando Albani llega a Roma para servir y trabajar con Annibale, era ya un maestro reputado de frescos y pinturas de altar.

18.- San Pablo.

Giovanni Lanfranco. MNAC 005674-000 (234 x 82 cm).



San Pedro y san Pablo flanqueaban el altar de la capilla. Aquél se atribuye a Albani, mientras que san Pablo es atribuido, por Bellori, a Lanfranco.

El estudio preparatorio de san Pablo que se encuentra en el Castillo de Windsor (nº 337, fig. 41, p. 143), y que se debe de Lanfranco en opinión de Posner, mantiene una estrecha relación con la ejecución del fresco, lo que ratifica la propuesta Bellori.

Tanto los dibujos como el estudio preparatorio evidencian los mismos problemas compositivos, ya sea en la organización del brazo o en los pliegues del manto; en los dos se busca la definición de la forma como un volumen unificado.

19.- La gran tela de altar (véase la figura de la página 9).

Annibale Carracci. Iglesia de Santa M^a de Montserrat desde el siglo XIX (1822-24).



Pérez Sánchez (1965), siguiendo a Posner, comenta la intervención de Domenichino en la zona alta de este cuadro, aunque hay que tener en cuenta que la tela está firmada por Annibale y se realizó en 1607.

La posible participación de Domenichino en esta capilla ha propiciado muchos comentarios que han conducido a interpretaciones contradictorias. En principio, lo más lógico hubiera sido que entre todos los asistentes del taller, Domenico Zampieri, llamado Domenichino (Bologna 1581-Napoles 1641), asumiera

la responsabilidad de substituir al maestro durante su forzada ausencia. Sin embargo es sabido que este pintor estaba trabajando, por las mismas fechas, en los frescos de san Jerónimo para el pórtico de la iglesia de san Onofrio. Con lo cual no es de extrañar que fuera Francesco Albani (Bologna 1578-1660) el designado por el maestro como responsable de supervisar y dirigir los trabajos en la capilla Herrera.

Posner (1960, fig. 138 c) atribuye a Annibale Carracci el tema de "Cristo en la Gloria y San Diego". Si comparamos algunas figuras de la visión de san Jerónimo (fresco de Domenichino para el pórtico de san Onofrio) con la parte superior del tema realizado por Annibale, observamos una estrecha relación, por lo que los expertos coincidieron en atribuir al propio Domenichino la realización de estas figuras. Pero Posner (Master Drawings, 1971, nº4, p. 404, fig. 1) localizó en 1971 un dibujo preparatorio para este cuadro de altar. En él se detectan los *pentimenti* en la figura de san Diego y el muchacho. Además de cambios adicionales en las poses que se realizaron durante la ejecución pictórica: como la omisión del escalón donde está arrodillado el santo y la desaparición de dos ángeles, reemplazados por las figuras de san Juan Evangelista y san Jaime. La parte superior del dibujo refleja evidentemente el primer trabajo para altar que realizó Annibale "Cristo en la Gloria con santos y el Cardenal Farnese" (Pitti Gallery, Annibale II, pl. 103 a). Argumentos suficientes para atribuir esta tela a Annibale Carracci.



Los frescos de la capilla Herrera que hoy enriquecen dos de nuestras grandes colecciones públicas, han de considerarse un punto álgido en la producción artística del boloñés. También lo son a la hora de afrontar el estudio de sus discípulos y colaboradores involucrados en este ciclo pictórico. La coincidencia de los nombres de Annibale, Albani, Lanfranco y Badalocchio confirma la espectacularidad de este trabajo. La conservación casi íntegra de los dibujos preparatorios resulta privilegiada.

Las pinturas encargadas por Juan Enríquez Herrera delatan los más característicos comportamientos plásticos del círculo *carraccisti* formado en los ideales de la Academia degli Incamminati. Y sobre todo, la profunda influencia de Annibale en el estilo posterior de sus jóvenes ayudantes. La huella de su clasicismo, de aquel equilibrio entre *disegno* y *colore*, entre naturaleza y sentimiento, que en manos de sus discípulos abrirá las puertas del clasicismo barroco romano.

BIBLIOGRAFIA

ANNIBALE CARRACCI (a cura di Benati,D e Ricocomini,E.). Electa, Milano, 2006. Ginzburg, S.: pp.402-407.

ANNIBALE CARRACCI e i suoi incisori. Istituto nazionale per la Grafia. Roma, 1986. [Storie di s.Diego - Incisori Simon Guillain, Roma, 1646].

ARAMBURU-ZABALA, M.A.: "La Iglesia y hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento." Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol.III, 1991. pp. 31-42; p. 42, Flaminio Ponzio.

BELLORI, G.P.: Le vite de pittori, scultori et architetti moderni. Roma, 1672. Ed. facsimil Inst^o d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1931. pp. 67-71.

BERNINI, G.P.: "Giovanni Lanfranco (1582-1647)". Centro Studi della Val Baganza/ Comunità de Terenzo. Parma, 1982.

COONEY, P.J.-MALAFARINA, G.: L'opera completa di Annibale Carracci. Rizzoli ed. Milano, 1976.

CUYAS, M.: "Annibale Carracci i col.laboradors, n^o 105". Pre-figuració. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona, 1992. pp. 361-368. Inventario actualizado n^o 24282, 5676, 24283, 24284, 24285, 5677, 5675.

FERNANDEZ ARENAS, J.-BASSEGODA HUGUES, B.: Barroco en Europa. Col. Fuentes y Documentos para la H^a del Arte, vol. V. G. Gili, Barcelona, 1983. pp. 29-44, 60-73.

GNUDI, C.: L'ideale. Saggi sulla tradizione classica della pittura nel 500 e del 600. Nuova Alfa. Bologna, 1986 (1981).

GREENHALGH, M.: La tradición clásica en el arte. Herman Blume. Madrid, 1987 (1978). pp. 159-172.

HASKELL, F.: Patronos y pintores. Cátedra, Madrid, 1984.

MAHON, D.: Mostra dei Carracci. Alfa. Bologna, 1956. pp. 49-63.

- MALVASIA, C.: Felsina Pittrice, vite de pittori bolognesi. Bologna, 1678.
- MUSEO DEL PRADO: Inventario. Museo de la Trinidad, vol. II. Espasa Calpe. Madrid, 1991. Inventario actualizado nº 2908, 2798, 2909, 2910, 76, 77, 78.
- PEREZ SANCHEZ, A.E.: Pintura italiana del s. XVII en España. Madrid, 1965. pp. 95-97.
- POSNER, D.: "Annibale Carracci and his school: the paintings of the Herrera chapel". Arte Antica e Moderna, 1960. pp. 397-413.
- POSNER, D.: Annibale Carracci. 2 vols. Phaidon. Londres, 1971.
- POSNER, D.: "Note review". Master Drawings, nº 4, 1971. p.404, fig. 1.
- PRUNETTI, M.: Saggio pittorico ed analisi delle pitture più famose esistente in Roma con il compendio delle vite de più eccelenti pittori. Roma, 1818. pp. 163, 166-167.
- PUGLISI, C.: "Early works by Francisco Albani". Paragone, 381 (1981), pp. 26-47.
- PUGLISI, C.: "Two newly identified drawings by Annibale Carracci for the Herrera Chapel". Master Drawings, XII, 3, 1984. pp. 310-314.
- SPEAR, R.: "The early drawings of Domenichino at Windsor Castle and some drawings by the Carracci". The Art Bulletin, XLIX, 1967. pp. 52-57.
- TITI, F.: Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al publico in Roma. Roma, 1763. pp. 143-145.
- VITZHUM, W.: "Italienska Barockeckningar". Master Drawings, 1965, nº 4. pp. 412-413, pl. 34-40.
- WITTKOWER, R.: The Drawings of the Carracci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. Phaidon, Londres, 1952.
- WITTKOWER, R.: Arte y arquitectura en Italia 1600-1750. Cátedra, Madrid, 1979 (1958). pp. 21-89.

Prof. M. Assumpta Roig i Torrentó
Departament Geografia, Història I Història de l'Art.
Facultat de Lletres
Universitat de Girona
Plaça Ferrater Mora, 1
17071 Girona

Correu electrònic: massumpta.roig@udg.edu