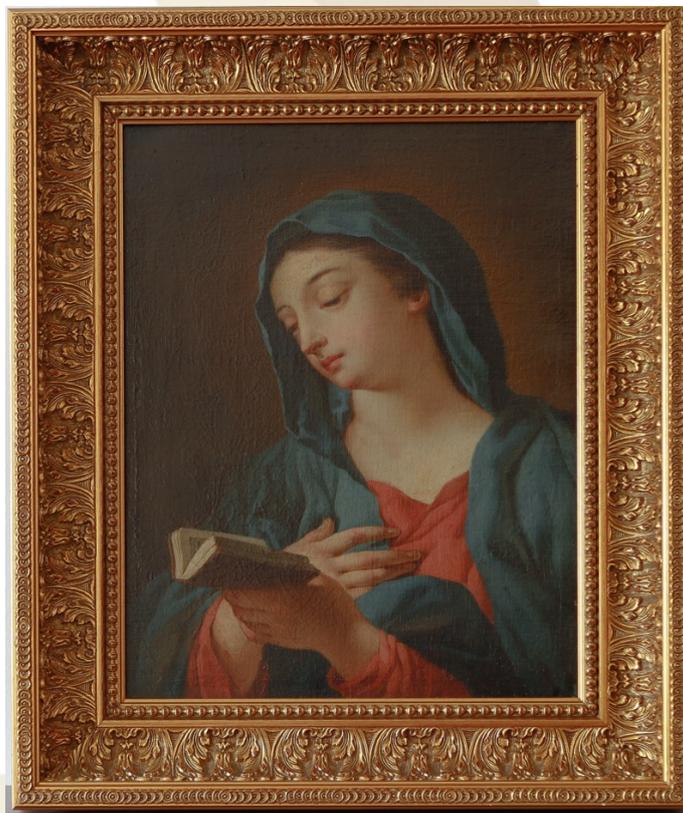




PERITART

TASACIONES DE ARTE Y ANTIGÜEDADES



**ESTIMACIÓN DE MERCADO DE UN ÓLEO SOBRE LIENZO "VIRGEN
LEYENDO":**

CÍRCULO DE CARLO MARATTA (1625-1713)

VÍCTOR. M. PUERTA IGLESIAS

Granada

2022

ESTIMACIÓN DE MERCADO DE UN ÓLEO
SOBRE LIENZO:

VIRGEN LEYENDO

CÍRCULO DE CARLO MARATTA (1625-
1713)

(ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVII/
PRIMER CUARTO DE SIGLO XVIII)

Por: Víctor M. Puerta Iglesias

Enero, 2022

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA (catalogación)

1. Numero de inventario:

Lote número 01.

2. Autoría

Círculo de Carlo Maratta (1625-1713).

3. Título

Virgen leyendo.

4. Tipología

Pintura sobre caballete.

5. Técnica

Óleo sobre lienzo.

6. Dimensiones

47 x 37 cm, 52 x 42 cm con marco.

7. Estado de conservación

La obra presenta un estado de conservación bastante bueno, aunque se adivinan diversos repintes apreciables con luz ultravioleta y el soporte lienzo original se ha reforzado con uno moderno en una intervención del siglo XX.

8. Procedencia

Herencia familiar.

9. Estilo

Barroco final.

10. Datación

La fecha de creación de esta obra es del último tercio del siglo XVII o primer cuarto del siglo XVIII.

11. Escuela

Escuela italiana (clasicista, romana), círculo de Carlo Maratta.

2. DESCRIPCIÓN

La obra objeto de estudio es un óleo sobre lienzo rectangular de 47 x 37 cm que representa una composición de la Virgen leyendo, enmarcado con marco moderno del siglo XX. La obra se compone de una imagen del busto de la Virgen María representada joven, leyendo, ligeramente perfilada y con gran contraposto de la cabeza; la figura se representa sobre fondo monocromo de pigmentos tierras. En referencia al anteriormente indicado, hay que comentar que es una composición clásica en forma de aspa, marcada por el libro y el dibujo del rostro de la Virgen. El busto de la Virgen aparece en el primer y único plano, es una composición figurativa bastante monumentalizada, clásica y sobria con un magnífico estudio del dibujo que crea una composición de cierta idealización. La virgen aparece ataviada con túnica de color rojo y manto con velo que cubre la cabeza y gran parte del cabello, con la azurita como pigmento predominante. Por tanto, la representación es tipo retrato, destacando el bello rostro y las alargadas manos recreadas con gran virtuosismo, naturalismo y calidad para ambos casos. Es una composición que llega al espectador por la dulzura y amabilidad compositiva que no extrema sentimientos. El rostro ovalado destaca por la representación de la denominada nariz romana (recta, fina y con la punta ligeramente hacia abajo), de menuda boca y preciosos ojos entornados dirigiendo su vista hacia el libro que porta en la mano izquierda. La composición se sirve de una perspectiva lineal clásica que hace destacar la monumental figura de la Virgen sobre el fondo monocromo ocre y que rompe la frontalidad y el hieratismo por la posición de las manos cruzadas, lo que hace insertar la representación de un modo más dinámico. Para acabar con la composición, cabe mencionar la tipología de figuración de la Virgen, a pesar de ser una obra plenamente barroca por datación, sin embargo, es una composición mucho más clásica, el multiplegado del estudio de los paños de capa o túnica es bastante atemperado y poco efectista, genera una cierta sensación de movimiento, pero, en ningún caso un movimiento extremo o efectista tan propio de este barroco final de segunda mitad del siglo XVII. El dinamismo de la obra por tanto es muy atenuado, acercándose a trabajos más manieristas de corte clásico como pudiera ser Guido Reni.

3. Iconografía

La iconografía de la Virgen leyendo se debe adscribir a los episodios de la vida de la Virgen anteriores a la concepción de Jesús. Es una iconografía que se relaciona directamente con la de la Anunciación, ya que el arcángel anunciador sorprende a la Virgen leyendo cuando le va a dar la noticia de la Concepción. La iconografía se hace muy popular a partir de los postulados humanistas del renacimiento en los que se pone el conocimiento como centro de todo, por tanto, la lectura como una imagen de sabiduría y humanismo toman gran importancia en este momento

histórico. La iconografía se ha venido representando desde mucho antes, pero es en este periodo histórico en el que se relanza como iconografía que viene a reivindicar el humanismo y la importancia de la educación de la Virgen.

En el barroco, tras Trento la vida de la Virgen y sus diferentes advocaciones ganan importancia como intermediadora entre los humanos y Dios Padre, por lo que siguen estando muy presentes las representaciones de la Virgen. Esta iconografía es muy buena para aquellas representaciones más clásicas, ya que es una iconografía muy amable y dulce que cuadra perfectamente con los postulados estilísticos de los artistas barrocos que seguían las composiciones de los artistas del cinquecento o manieristas de la vertiente clasicista de los Hnos. Carracci o posteriormente Guido Reni.

Tipológicamente es una iconografía muy adecuada para representaciones de aire clasicista, de gran dulzura, belleza y composición simplificada, sin extremar sentimientos o dinamismo ni efectismo. Por ello, destaca la monumentalidad de la obra con cierta idealización de los rasgos fisionómicos dentro de un naturalismo habitual en el momento de creación de la obra.

4. Contexto Artístico:

La obra objeto de estudio se puede adscribir claramente al denominado movimiento clasicista romano que se dio en el siglo XVII en oposición a los revolucionarios postulados de Caravaggio, los hermanos Carracci fueron los adalides de este movimiento clasicista que reivindicaba un estilo continuista en lo formal de los grandes maestros del cinquecento.

Dentro de esta corriente cabe destacar por su importancia y longevidad en el final del siglo XVII e inicios del siglo XVIII a Carlo Maratta y su taller.

Carlo Maratta y Taller:

Carlo Maratta nació el 15 de mayo de 1625 en Camerano¹, pronto viajaría a Roma siguiendo a su hermanastro, un pintor de segunda fila que se situaba en el ámbito de la pintura clasicista, por lo que el entorno clasicista fue fundamental en el desarrollo del joven pintor. Su hermano llevó al joven aprendiz al taller de Andrea Sachi (1637), a su vez formado con Albani, el cual troncaba directamente con la escuela de Anibale Carracci². Según las noticias recogidas por Manuela Mena de la biografía de G.P. Bellori, el joven aprendiz se insertó en el círculo cultural que seguía los postulados más clasicistas de la Roma de aquel momento. El periodo de formación, por tanto, estuvo muy condicionado al principio por la influencia de su maestro Sachi y todo el

¹Mena Marqués, Manuela B (1976):17. Tesis doctoral "Los dibujos de Carlo Maratta y su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid"

² Ibidem

entorno clasicista en la dialéctica entre el barroco clasicista más decorativista y el más sobrio, pero pronto Maratta encontraría su propio camino. Tras la muerte de su maestro (1661) el ascenso de Maratta fue imparable, en el año 1660 Maratta ya tenía bien formado su propio estilo, que se diferenciaba de los otros maestros que se decantaban por alguna de las influencias ya mencionadas. Maratta crea estilo personal que tiene mayores concomitancias con la influencia más clasicista, un estilo de modelos elegantes en actitudes y poses, de tipo muy reniano incluso en el colorido, envueltos en amplios mantos y con un estudio de luz importante, sin grandes contrastaciones lumínicas, composiciones armoniosas, estudiadas hasta el más mínimo detalle y con un nuevo elemento que se adelanta a su tiempo, la gracia y delicadeza de los modelos representados (especialmente en los temas marianos) con una idealización de las formas incluso en los retratos de personajes, destacando la belleza de las obras. Este estilo fue el que triunfaría en la segunda mitad del XVII e influiría a los pintores más tardíos del Seicento.

El ascenso del prestigio de Maratta fue exponencial con la muerte de otros grandes artistas afincados en Roma, tales como Sachi, Da Cortona o Bernini (1680), por ello es nombrado por el Papa Inocencio XI conservador y restaurador de las pinturas de las Estancias Vaticanas donde estaban las obras de Rafael. Al final de su vida recoge el reconocimiento público que ya tenía por su prestigio en Roma. Inocencio XI le da la Cruz de Caballero en 1704 y en 1706 es nombrado Príncipe vitalicio de la Real Academia de San Lucas.

El taller de Maratta según lo expuesto en la tesis de Manuela Mena debió formarse previamente a la muerte de su maestro con el que permaneció colaborando en su taller hasta el año 1661 que Sachi falleció, pero, por el gran número de obras anteriores de la mano de Maratta, cabe suponer que debió servirse de colaboradores antes de la creación definitiva de su taller que se debe datar en el año ya comentado de 1661. En todo caso, tras el fallecimiento del maestro, Maratta crea un taller propio en el que cabe incluir algunos de los colaboradores y aprendices del taller de Sachi y algunos otros, según Mena Marqués hasta doce en esta década del sesenta³. Pero, su gran ascenso social y de prestigio vino dada tras el fallecimiento de Bernini y su nombramiento por Inocencio XI como conservador de los espacios vaticanos, esto hizo que tuviera en este momento la mayor parte de los grandes encargos públicos y por consiguiente que los jóvenes que llegasen a Roma se interesaran por entrar a su taller lo que hizo que este taller vislumbrara claramente el Rococó por medio de sus seguidores.

Los alumnos o colaboradores más reseñables del taller adquirieron en algunos casos cierta importancia e independencia estilística que los llevó a crear una carrera más que digna, hasta el punto de ser pintor de cámara del Rey Felipe V el más notable de sus colaboradores del taller,

³ Ibídem:26

Andrea Procaccini (1671-1734). Pero se puede destacar otros interesantes como Calandrucci, Pietro de Pietri, Giuseppe Chiari, Giuseppe Passeri, Agostino Masucci o Nicolo Berrettini.

Antes de concluir, cabe mencionar que, el propio Maratta (en sus cartas) alude a la producción de réplicas y variantes de algunas de sus obras más conocidas⁴, ya que eran objeto de deseo por una Roma que en aquel momento era muy cosmopolita por lo que fue habitual que se encargasen obras replicadas o con variaciones de las que se encargaban su taller. Esta práctica según indica García Luque, no solo era por cuestiones monetarias, sino que también, era una labor docente. Las fuentes indican que los jóvenes aprendices se adiestraban repitiendo composiciones del maestro que supervisaba e incluso corregía si el comitente pagaba algo más por ello.

Para finalizar, el enorme prestigio y fama de Maratta y su taller hizo que hubiera una gran cantidad de artistas de primer nivel que se fijaron cuando no copiaron obras del maestro (originales o grabados creados por él de sus obras o de los clasicistas), como ejemplo podemos poner artistas granadinos como Pedro Atanasio Bocanegra y José Risueño de Alconchel.

5. Anexo comparativas



[Comparativa de obra objeto de estudio con una obra de Maratta]

⁴ García Luque, M (2019):314 "Aproximación al coleccionismo de pintura italiana durante los siglos XVII y XVIII".



[Comparativa de obra objeto de estudio con una obra atribuida a Procaccini]