

Tiepolo en Buenos Aires: consideraciones en torno a dos bocetos pictóricos

LO RUSSO, Alejo / UBA, FFyL – gabrielalejo@yahoo.com

*Eje: Museos, enfoques curatoriales, perspectivas museográficas
y nuevos aportes desde la tecnología*

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Proceso Creativo – Patrimonio – Arte europeo del siglo XVIII.

Resumen

Los hebreos recogiendo el maná en el desierto y *Sacrificio de Melquisedec* forman parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires desde 1938, procedentes de la colección de la familia Guerrico. Las obras fueron concebidas en el proceso creativo para la realización de dos telas encargadas a Giovanni Battista Tiepolo para la Capilla del Santísimo Sacramento en Iglesia Parroquial de San Lorenzo en Verolanuova. Las obras concebidas como bocetos pictóricos en la dinámica del taller fueron adquiridas por el coleccionista argentino José Prudencio Guerrico en 1889 en Roma para formar parte de su colección de arte en Buenos Aires. La historia de las piezas se comprende en el entramado del proceso de reconsideración de este tipo de producciones desde el siglo XVIII. Ya en el *Settecento* los dibujos y bocetos pictóricos se elevan por sobre su categoría instrumental en el proceso de creación de una obra al ser valorados por su capacidad de plasmación de la impronta personal del artista. Estos cambios dan cuenta no sólo de las reconsideraciones de la figura del artista creador desde el Renacimiento, sino del proceso de configuración del campo artístico moderno en el ámbito europeo.

Introducción

*Los hebreos recogiendo el maná en el desierto*¹ y *Sacrificio de Melquisedec*² ingresaron al

¹ C. 1740, óleo sobre tela, 91 x 67 cm, número de inventario: 2566.

Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires mediante la donación de Mercedes de Guerrico y María Salomé de Guerrico de Lamarca en 1938.³ Anteriormente las obras habían formado parte de la colección de Cesare Maccari en Venecia (Molmenti, 1909, p. 151).

Más información sobre el recorrido de las obras figura en el inventario mecanografiado titulado *Inventario de las obras de arte propiedad de la señora María Salomé de Guerrico de Lamarca y señora Mercedes de Guerrico* que consigna en el número 105 «Italiano 1692-1769. Los hebreos recogiendo el maná en el desierto. Óleo, 0m,67 x 0m,91 Sin firma» y en el número 106 «Italiano 1692-1769. Sacrificio de Melquisedec. Óleo, 0m,66 x 0m,91 Sin firma». En el mismo folio, en el espacio ubicado entre ambos registros, se lee en escritura manuscrita: «Adquiridos en Italia (Roma) por J. Spiridon. Adquiridos por Guerrico en 1889».⁴ Datos similares figuran en el listado de obras de la colección Guerrico publicado en 1934 en el *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*: «Tiepolo (Giovanni B.) Los Hebreos recogiendo el Maná en el Desierto Oleo 0,65 x 0,89 Tiepolo (Giovanni B.) Sacrificio de Melquisedec. Oleo 0,65 x 0,89. Con el anterior, fue adquirido en Roma por intermedio del experto en cuadros antiguos D. José Spiridon».⁵ El nombre del coleccionista y *marchand* Joseph Spiridon figura en varias ocasiones como intermediario para adquisiciones de José Prudencio Guerrico [1837-1902] tanto en el aludido inventario del Museo como en el listado del *Boletín*⁶ [figuras 1 y 2].

La repercusión en la prensa del ingreso de la colección Guerrico al Museo mediante reproducciones y descripciones da cuenta de la importancia que se le dio en ese momento a estas dos pinturas en el conjunto de las seiscientos veintisiete que componía la donación.⁷ Las exposiciones de las que formaron parte⁸ y las reseñas en la bibliografía reciente reafirmaron la relevancia de las obras en el acervo del Museo. (Navarro y Lo Russo, 2010, p. 239; Galesio y Navarro, 2019, p. 24).

² C. 1740, óleo sobre tela, 91 x 67 cm, número de inventario: 2580.

³ Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Documentación. Archivo Guerrico. Documento de donación. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Exp. P. 417/938 Buenos Aires, 11 de junio de 1938.

⁴ MNBA. Documentación. Archivo Guerrico *Inventario de las obras de arte propiedad de la señora María Salomé de Guerrico de Lamarca y señora Mercedes de Guerrico* p. 11

⁵ Da Rocha, Augusto. «Galerías privadas» en *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, septiembre y octubre de 1934

⁶ Las obras consignadas como adquisiciones a Spiridon en ambos listados son: Díaz de la Peña, *Paisaje*; Drouais, *Cabeza de Cupido* y Goya, *Ataque de una diligencia*. Cfr. MNBA. Documentación. Archivo Guerrico *Inventario de las obras de arte propiedad de la señora María Salomé de Guerrico de Lamarca y señora Mercedes de Guerrico* pp. 1-12. Da Rocha, Augusto. *Op. Cit.* pp. 12-17

⁷ «La colección Guerrico recientemente donada al gobierno con destino al Museo nacional de Bellas Artes» *Los hebreos recogiendo el maná en el desierto* Reprod. en *La Prensa*. 2 de junio de 1938. «Para el Museo Nacional de Bellas Artes» *Sacrificio de Melquisedec* Reprod. en *La Nación*. 5 de junio de 1938.

⁸ *De El Greco a Tiepolo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1964, nº 119 *Los hebreos recogiendo el maná en el desierto*, nº 120 *Sacrificio de Melquisedec*. *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo*, XXXII Congreso Eucarístico Internacional, Buenos Aires, 1934, p. 91. Las obras fueron consignadas con los nombres *El sacrificio de Melquisedec* y *Los israelitas recogiendo el maná del desierto*.



Figura 1. *Los hebreos recogiendo el maná en el desierto*, c. 1740, óleo sobre tela, 91 x 67 cm, número de inventario 2566



Figura 2. *Sacrificio de Melquisedec*, c. 1740, óleo sobre tela, 91 x 67 cm, número de inventario 2580

Respecto a la autoría, los exhaustivos catálogos de la obra de Giovanni Battista Tiepolo publicados por Antonio Morassi en 1962 (p. 7-8) y por Piovene y Pallucchini en 1968, (p. 104, n° 126-127) confirmaron la autoría de Tiepolo señalada inicialmente por Molmenti (1909, p. 150).

Generadas como parte de un proceso creativo preparatorio, la aproximación a estas piezas implica abordar la cuestión de su definición entre las categorías de las imágenes tanto en el siglo XVIII, cuando fueron producidas, como posteriormente. Estas consideraciones se inscriben asimismo en el proceso de valorización del gesto individual que comenzó a reconfigurar la figura del artista desde el Renacimiento.

La referencia de las obras en la bibliografía del siglo XX es diversa y plantea ya el problema de la categorización. Pompeo Molmenti publicó en 1909 ambas obras refiriéndolas como «*bozzetti*» (1909, p. 151) de Giovanni Battista Tiepolo para *La caída del maná* y *El sacrificio de Melquisedec*,⁹ [figuras 2 y 3] dos grandes telas destinadas a los muros laterales de la Capilla del Santísimo Sacramento en Iglesia Parroquial de San Lorenzo en Verolanuova, en la región

⁹ Giovanni Battista Tiepolo. *Il sacrificio di Melchisedec*, c1740, óleo sobre tela, 1000 x 550 cm y *La caduta della manna*, c 1740, óleo sobre tela, 1000 x 550 cm.



Figura 3. Giovanni Battista Tiepolo. // sacrificio di Melchisedec, c 1740, óleo sobre tela, 1000 x 550 cm



Figura 4. Giovanni Battista Tiepolo. La caduta della manna, c 1740, óleo sobre tela, 1000 x 550 cm

de la Lombardia. Unas décadas después el catálogo sobre la obra completa de Tiepolo que Morassi realizó para la casa editora Phaidon las refiere como “*autograph sketches*” (1962, p. 7), en tanto que Piovene y Pallucchini recurren al término «*modellotto*» (1968, p. 104).

Un informe de 1992 del especialista en pintura veneciana del siglo XVIII George Knox consigna asimismo la autoría de Giambattista Tiepolo y plantea el problema respecto al estatus de las obras. Knox señala que no serían *modelli* para las pinturas de Verolanuova ya que presentan una relación de alto por ancho de cuatro a tres en tanto que en las telas finales ésta es de dos a uno. Asimismo, sugiere que nuestras obras podrían ser consideradas parte de las etapas previas a la realización de la obra final. Knox, evita el uso de un vocablo específico y las define como “*earlier stage of the design*”.¹⁰

La entidad de este tipo de obras implica una especial atención en el estudio tanto respecto a su denominación, como a su función en el proceso creativo. En cuanto al léxico utilizado en Italia desde el Renacimiento, los significados son inestables para este tipo de realizaciones. Términos como *abbozzi*, *sbozzi* o *bozze* pueden encontrarse en los inventarios de cuadros de los siglos XVI y XVII en referencia a obras comenzadas, pero no terminadas (Bauer & Bauer,

¹⁰ MNBA. Documentación Informe firmado y fechado el 20 de mayo de 1992. Legajo de la obra n°2566 folio 14 (cuatro páginas sin numerar).

1999, p. 522). Sin embargo, hacia fines del siglo XVII el uso del término *abbozzo* puede también referirse a un trabajo preparatorio en el proceso de realización de una pintura (*ibidem*, p. 523).

En 1681 Filippo Baldinucci definía *bozza* como «alcuni piccoli modelli, o quadri, che conducono gli artefici, per poi farli maggiori nell'opera, quasi principio di lavoro, o sia pittura, di scultura, o altri» (1681, p. 23). Baldinucci iguala *bozza* con *piccoli modelli*. El término *modello* se hace frecuente, especialmente en Florencia y Venecia, hacia la segunda mitad del siglo XVII en referencia a fases previas a la realización de la pintura definitiva, en reemplazo de *abbozzo* (Bauer & Bauer, 1999, p. 524). Hacia el siglo XVIII comienza a distinguirse más precisamente el uso del término *bozzetto* para ideas iniciales y *modello* como una etapa más elaborada y definida (Seydl, 2005. p. 14).

La realización de pequeñas tablas, telas o papeles pintados al óleo en la etapa preparatoria de una pintura surge en el Renacimiento para experimentar los efectos de color y claroscuro (*ibidem*, p. 9). Hacia finales del siglo XVI se hizo habitual en Venecia la realización de bocetos pictóricos debido a la práctica local de configurar la imagen por yuxtaposición de colores más que de líneas (Ferrari, 1993. pp. 42-43). Esta práctica concebía al boceto pictórico como una etapa en el proceso creativo. Sin embargo, especialmente en el contexto contrarreformista caracterizado por un control más estricto sobre los pintores, los bocetos pictóricos fueron usados con frecuencia para mostrar al comitente el proyecto de la obra a realizar (Seydl, 2005. p. 10). A diferencia de la mayoría de los pintores contemporáneos que comenzaban el proceso creativo mediante dibujos y luego pasaban al boceto pictórico, Tiepolo, invirtiendo el proceso, solía comenzar con el boceto al óleo y luego continuaba elaborando aspectos específicos de la composición mediante dibujos (*ibidem*, p. 15)

Desde el siglo XVIII estas piezas preparatorias fueron muy valoradas en sí mismas por su cualidad de plasmar vivamente la impronta individual del artista (*ibidem*. p. 14). Tiepolo conservó la mayoría de estos bocetos, vendiendo luego algunos o regalándolos a amigos como Francesco Algarotti [1712-1764] (Fredericksen, 2002, p. 621).

Asimismo, en el siglo XVIII el uso de dibujos y bocetos pictóricos se hizo habitual para la enseñanza en las academias, como revela por ejemplo la colección de Lambert Krahe [1712-1790], pintor alemán que vivió veinte años en Roma y reunió un gran número de dibujos y bocetos pictóricos, en su mayoría de sus contemporáneos de la escuela romana, que fueron luego el núcleo del acervo de la Academia de Düsseldorf (Berti, 2017, p. 81).

Las discrepancias en cuanto a proporciones y a elementos puntuales entre nuestras obras y las telas de Verolanuova nos llevan a concebirlas como bocetos pictóricos preparatorios más que modelos destinados a ser referente para la realización de las telas definitivas.

Los hebreos recogiendo el maná en el desierto

La escena ilustra el relato del Éxodo (Ex 16: 1-21) según el cual Moisés promete a los israelitas que cada mañana encontrarían esparcido en el campo el maná, alimento sagrado, vertido del cielo. Tanto este episodio como el de *Sacrificio de Melquisedec*, considerados por la teología como prefiguraciones de la Eucaristía, entrarían en diálogo temático con *La última cena* que Francesco Maffei había realizado para la misma capilla hacia mediados del siglo anterior.¹¹

La adecuación de la obra al muro donde sería colocada implicaba el desafío de narrar la historia en un formato acusadamente vertical que Tiepolo resuelve distribuyendo los numerosos personajes en tres niveles según su participación en el hecho milagroso. En la parte inferior se distribuyen los israelitas en variadas posturas, unos agachados recogiendo el maná, otros con los brazos en alto. En el registro medio, a la izquierda, sobre un peñasco Moisés, junto a Aarón, alza los brazos y eleva la mirada hacia el cielo. Finalmente, en lo alto, entre nubes, se ubican los ángeles, uno de ellos con el recipiente del que cae el alimento divino. Estos tres niveles son vinculados entre sí compositivamente mediante líneas verticales o diagonales definidas por las posturas de los personajes, la disposición de la tienda junto a Moisés y los árboles en el lado derecho, induciendo una dinámica lectura ascendente.

Algunas figuras como el joven vestido de rojo en el extremo derecho del primer plano, el anciano con los brazos abiertos hacia el cielo entre los árboles o el personaje que se ubica a los pies de Moisés no se hallan en la tela de Verolanuova. Asimismo, en comparación, la disposición más cercana de los árboles o las diferencias cromáticas entre los paños de la tienda o el que pende entre los ángeles en la obra del Museo, darían cuenta de los cambios creativos entre la instancia del boceto y la obra definitiva.

¹¹ Francesco Maffei, *La Última Cena*, 1649, óleo sobre tela, 600 x 400 cm.

Sacrificio de Melquisedec (n° 2580)

En el primer plano, a la izquierda, un conglomerado de jóvenes y ancianos en variadas posturas se enfrenta a la compacta formación de soldados ubicados a la derecha de la escena. Ambos grupos enmarcan el espacio central donde, en un plano más retrasado, el sacerdote y rey Melquisedec, junto a un altar, ofrece un sacrificio de pan y vino en honor a Abraham, arrodillado ante él. En la parte superior, entre nubes, un grupo de ángeles contempla la escena bíblica (Gen 14: 18-20).

El singular ordenamiento de las figuras conforma y da significación al espacio en esta obra de manera que tres grupos compactos rodean a los dos protagonistas delimitando su área de acción al tiempo que acusan la importancia del acontecimiento.

Tanto en esta obra como en *Los hebreos recogiendo el maná en el desierto* son reconocibles tres arquetipos dominantes, los ancianos patriarcas con amplias túnicas y turbantes, los jóvenes semidesnudos y los soldados con corazas, escudos y cascos que remiten a la Antigüedad romana. Estos variados tipos humanos los encontramos también en las series de grabados producidos por Tiepolo hacia inicios de la década de 1740 publicados como «*Capricci*» en los que el autor despliega libremente su fantasía presentando en muchos casos estas caracterizaciones contrastantes entre jóvenes y viejos o patriarcas orientales y soldados romanos. Estos dibujos que Tiepolo hacía para sí mismo, presentan un repertorio de personajes y posturas que luego utilizaría en estas y otras obras de la época (Barcham, 1992, p. 33)

Entre las principales diferencias entre esta obra y la definitiva se evidencian la variante en la postura del personaje reclinado a la izquierda del primer plano, así como en la posición de la cabeza del buey a su lado.

La datación de nuestras obras se ubicaría hacia la década de 1740 debido a la documentación existente sobre las telas de Verolanuova. El 11 de enero de 1740, mediante una carta dirigida al conde Gian Francesco Gambara, Giambattista Tiepolo aceptaba la realización de este encargo (Marini, 1907, p. 145). A diferencia de sus obras juveniles influenciadas por Gregorio Lazzarini [1655-1730],¹² en este período en que Tiepolo en el cual era ya reconocido internacionalmente, se aprecia una fría luminosidad plena que reelabora la

¹² Ejemplo de esta tendencia es *Madonna del Carmelo*, c. 1730, 210 x 650 cm, Pinacoteca Brera, Milán, o los cuatro episodios de temática mitológica: *Il ratto d'Europa*, *Diana e Atteone*, *Diana e Callisto* y *Apollo e Marsia*, en todos los casos óleo sobre tela de 99 x 134 cm, Galleria dell'Accademia, Venecia

tradición veneciana de artistas como Veronese al tiempo que se corresponde con pintores contemporáneos como Sebastiano Ricci.

La pincelada suelta y la indefinición de las formas en las dos telas del Museo delatan el carácter de bosquejo de estas realizaciones en las que se trazan los lineamientos compositivos, espaciales y cromáticos principales que luego se plasmarían en Verolanuova. La luz diurna de Tiepolo inunda ambas obras y genera sombras de vivas tonalidades, en tanto que paleta tendiente hacia los colores desaturados en los dos tercios superiores de la composición, genera una atmósfera traslúcida y volátil, similar a la de los bocetos de los mismos años para *Milagro de la Santa Casa de Loreto* en el J. Paul Getty Museum de Los Angeles¹³ y en la Galleria della Accademia de Venecia.¹⁴

Las dos telas concebidas en *pendant* presentan composiciones estructuralmente similares. Así como en *Sacrificio de Melquisedec* el grupo de figuras en el sector inferior izquierdo, los árboles y los ángeles entre nubes de la parte superior configuran una composición cerrada a la izquierda, en *Los hebreos recogiendo el maná en el desierto*, los mismos elementos dispuestos hacia la derecha, generan una composición cerrada hacia ese lado y por lo tanto simétrica a la anterior. De manera que los esquemas compositivos, ideados especularmente, propician una interrelación entre ambas obras en función de la ubicación de las pinturas definitivas en la capilla sobre los muros laterales de la capilla.

Como rauda plasmación de ideas primigenias, estas obras nos introducen en los métodos creativos en el ámbito veneciano y nos enfrentan al tema de los cambios de consideración en el ámbito artístico que se consolidaron hacia el siglo XVIII y que propiciaron su incorporación en el mercado del arte.

La distribución de tareas en los talleres implicaba la participación de ayudantes en la realización de las obras, por el contrario, los dibujos y bocetos pictóricos, como plasmación de ideas iniciales, eran realizados habitualmente por la cabeza del taller. La creciente apreciación del gesto individual desde el Renacimiento permitió a estas piezas superar su categoría instrumental en el proceso creativo y posicionarse como obras en sí mismas. Las reconsideraciones de este tipo de piezas nacidas en el seno del proceso creativo del taller se afianzaron en el siglo XVIII. En 1731 Sebastiano Ricci escribía al conde Gian Giacomo Tassi a propósito de la pintura de *San Gregorio Magno intercediendo ante la Virgen* para la iglesia de Sant'Alessandro della Croce en Bergamo, y se refería a un pequeño boceto pictórico como: «questo piccolo è l'originale, e la tavola da altare è la copia» (Berti, 2017, p. 82). El carácter de

¹³ Giovanni Battista Tiepolo, *Milagro de la Santa Casa de Loreto*, 1743, óleo sobre tela, 123 x 77 cm.

¹⁴ Giovanni Battista Tiepolo, *Milagro de la Santa Casa de Loreto*, 1743, óleo sobre tela, 124 x 85 cm.

«original» que Ricci otorga al boceto pictórico da cuenta de la valorización de éste en cuanto plasmación de ideas primigenias en el proceso creativo y se comprende como resultante de la reflexión sobre la dimensión intelectual del proceso creativo, problema central en la literatura artística italiana de los siglos XVI y XVII.

Referencias

- Baldinucci, F. (1681). *Vocabolario Toscano dell Arte del Disegno*. Firenze.
- Barcham, W. (1992). *Tiepolo*. New York, USA: Harry N. Abrams
- Bauer, L. & Bauer, G. (1999). Artists' Inventories and the language of the Oil Sketch. *The Burlington Magazine*, 141 (1158), 522.
- Berti, F. (2017). Bozzetti fiorentini del Settecento: un percorso critico e alcuni esempi. In A. Griffio (cur.), M. Simari, (cur.). *Gli Uffizi e il territorio; bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici* (pp. 81-95). Firenze, Italia: Giunti.
- Ferrari, O. (1993). The Development of Oil Sketch in Italy. In B. Brown, B. *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch* (pp. 41-54). Milano, Italia: Electa.
- Fredericksen, B. (2002). Niccolò Leonelli and the export of Tiepolo sketches to Russia. *The Burlington Magazine*, 144 (1195), 621-625.
- Galesio, F. y Navarro, A. (2019). Del Danubio al Plata: encuentros y coincidencias. En *Obras maestras del Renacimiento al Romanticismo. Colección del Museo de Bellas Artes – Galería Nacional de Hungría* (pp. 17-37). Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Marini, F. (1907). *Verolanuova. Apunti di storia ed arte*. Brescia, Italia: Luzzago.
- Molmenti, P. (1909). *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*. Milano, Italia: Ulrico Hoepli
- Morassi, A. (1962). *A Complete Catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo*. London, UK: Phaidon Press.
- Navarro, A. y Lo Russo, A. (2010). Giovanni Battista Tiepolo. En R. Amigo, M. I. Baldassarre (Coord. Ed.). *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*. Volumen 1. (pp. 238-241). Buenos Aires: Asociación Amigos del MNBA.
- Piovene, G. e Pallucchini, A. (1968). *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*. Milano, Italia: Rizzoli.
- Seydl, J. (2005). *Fifteen oil sketches. Giambattista Tiepolo*. Los Angeles, USA: J. Paul Getty Trust.