

## ¿Un inédito de Guido Reni en Ávila? A unknown of Guido Reni in Avila?

ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN

### RESUMEN

*Aún en esta época vemos como el catálogo de los grandes maestros se amplía con nuevos hallazgos. No está lejano el descubrimiento del «Retrato de dama» del Tiziano, o el Caravaggio que yacía olvidado en los almacenes del británico palacio de Hampton Court, o las dos tablas de Fray Angélico, ambas de pequeño formato, que reaparecieron en Gran Bretaña. Por ello, es importante dar a conocer el lienzo que ignorado y anónimo cuelga de las paredes catedralicias abulenses, posiblemente estemos ante una obra de Guido Reni, o al menos, de su escuela.*

### ABSTRACT

*Even at this time we can see as the catalogue of the great painters is extending with new findings. The discovery of Tiziano's Portrait of a lady, or a Caravaggio that laid forgotten in the British Palace of Hampton Court warehouses, or Fray Angelico's two tables, both of small formats, that reappeared in Great Britain. For that reason, it is important to present the painting, that ignored and anonymous, hangs of the Avila's Cathedral walls, possibly we are in front of a work of Guido Reni, or at least their school.*

### PALABRAS CLAVE

*Guido Reni, Ávila, David y Goliat.*

### KEY WORDS

*Guido Reni, Avila, David and Goliat.*

Durante una visita a la catedral de Ávila quedé asombrado ante un lienzo de gran formato que se exponía en un lugar de paso hacia el Museo Catedralicio, en la capilla de San Andrés. Su iconografía no me era desconocida y su estilo estaba cerca del tenebrismo, intentaba hacer memoria. La obra era notable, y a pesar de su deteriorado estado, resaltaba su rotunda calidad, aunque parecía pasar inadvertida para los visitantes que pasaban por delante sin detenerse a contemplar obra tan singular.

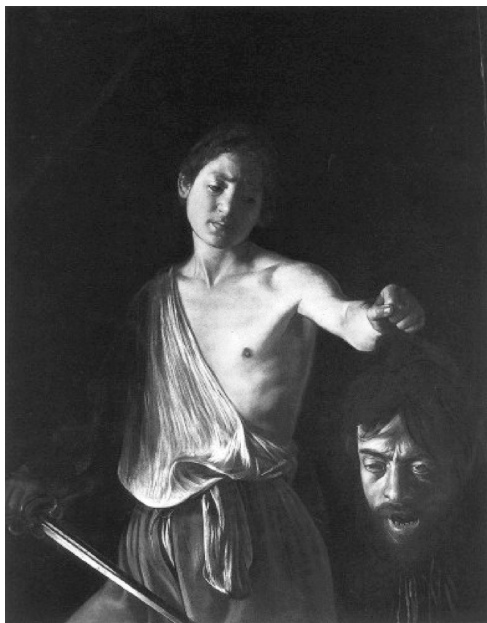
## 1. ICONOGRAFÍA.

El lienzo al que me refiero representa a David vencedor de Goliat, y su iconografía se aleja de cualquier atisbo historicista o de connotaciones dramáticas, sacrificando ambas posibilidades en aras de una representación fría y academicista, ligada a los trabajos con modelo en taller. Queda así la inventiva relegada por el trabajo riguroso, en el que sobresale la maestría del dibujo y la total carencia de pulso dramático; aunado todo ello por una composición en la que la luz y el color revalorizan el asunto tratado, mediante el uso de una paleta sobria, dejando escasos resquicios para la imaginación del espectador.

Sólo aparecen representados dos personajes, un David que poco o nada tiene que ver con el pastorcillo rubio ungido por Samuel, vencedor del filisteo Goliat en el valle de Terebinto que nos describen las Escrituras; y la enorme cabeza decapitada del gigante derrotado, donde aparece, en medio de su frente y de acuerdo con el texto bíblico, el impacto del guijarro salido de la honda del israelita. Pero a pesar del drama que se ha desarrollado, el lienzo carece de cualquier atisbo dramático, como ya hemos apuntado, Goliat parece haber muerto placidamente en su lecho, y el vencedor de la contienda no transmite emoción alguna.



Fig. 1. Caravaggio. David y Goliat. Hacia 1597 o 1598. Madrid, Museo del Prado.



*Fig. 2. Caravaggio. David y Goliat. Hacia 1605 o 1606. Roma, Galería Borghese.*



*Fig. 3. Caravaggio. David y Goliat. 1607. Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Que lejana esta iconografía *cortesana* de la utilizada por Caravaggio en su *David y Goliat* (1597-1598) que podemos admirar en el Prado madrileño, tema al que volverá en otras dos obras, donde se aprecia la evolución en el tratamiento del tema: la de hacia 1605 o 1606 que podemos admirar en la romana Galería Borghese, y la fechada en 1607 que se exhibe en el Kunsthistorisches Museum de Viena; en todas ellas destaca su patético realismo y su verisimilitud.

Pocos elementos hablan de la tragedia acaecida en el lienzo de Ávila, la espada del filisteo descansa olvidada en el suelo, la honda cuelga desmayada, casi oculta, de la mano derecha del David y unas dispersas gotas de sangre manchan el pedestal que sustenta la cabeza cortada. Se vislumbra la naturaleza al pie del pedestal, cercana a la espada, donde unas hojuelas pasan, en su sencillez, desapercibidas.



Fig. 4. Guido Reni o su escuela. David y Goliat. Entre 1605 y 1610. Ávila, Catedral.

Evidentemente la iconografía es chocante, el *posado* de este David se nos antoja muy lejana de otras imágenes más realistas del tenebrismo, del cual, evidentemente, esta obra es deudora, al menos en el tratamiento de la luz; e incluso de las grandes composiciones historicistas que hacen referencia al episodio bíblico. Y es que estamos en un momento posterior al enfrentamiento, como si se tratase de un recuerdo de la victoria obtenida, pretendiendo dejar a la posteridad prueba gráfica del hecho. Sin embargo, el modelo nos retrotrae a la estatuaria clásica, con una sensualidad distante y cierta estudiada melancolía. Si comparamos este David con el *Sátiro en reposo* de Praxíteles, comprobaremos que es deudor de éste. El



Fig. 5. Praxíteles. Sátiro en reposo. Copia romana. Roma, Museo Capitolino.

autor del lienzo ha alterado, con respecto al modelo praxitélico, la pierna derecha que en el lienzo se adelanta y antepone a la izquierda, modificando y suavizando la curva; mientras que el brazo izquierdo se eleva y extiende para sujetar y mostrar la gigantesca cabeza, en tanto que David gira su cabeza para contemplar el rostro inerte. Estamos, por tanto, ante un ejemplo del uso en pintura del *contrapposto* praxitélico, incluso en el tratamiento muscular con el uso del *sfumato* que se aleja de las representaciones tendentes a acentuar las articulaciones y masas musculares, siendo seguidor de la plástica del griego, y dotando a la obra de una morbidez que suaviza formas y gestos.

El uso que hace el autor de la luz y el color nos llevarían a postulados tenebristas; aunque, no obstante, algunas particularidades formales nos alejan de esta corriente caravaggesca. Por un lado la falta de conexión con la realidad en pos de una idealización del modelo; y por otra el canon utilizado, más esbelto y cercano a la corriente manierista, que rompe con la cruda realidad que recorre las obras de Caravaggio y sus seguidores. Bien es cierto que esta influencia se aprecia en el uso de la luz, utilizándola de forma magistral para destacar y modelar aquellos elementos más sobresalientes, el rostro tumefacto del filisteo, y el torso altivo y distante del joven David.

En cuanto al color, hay una armonía de ocre, tierras y verdes, que sólo se fractura por la piel marfileña del pastor y el rojo rotundo del espectacular y caprichoso bonete emplumado que luce, ello propicia que la primera mirada del espectador se centre en tan desusado tocado, para después fijarse en el héroe y luego detenerse en la decapitada cabeza del vencido.

No estamos ante una imagen de devoción, ni ante una narración bíblica, sino, en cierta medida, ante una alegoría del triunfo de la belleza ideal, simbolizada por el efébo David, sobre la manera *demasiado natural* del caravaggismo representado por el Goliat. Sólo hay un autor que, a pesar de valorar algunos hallazgos lumínicos del napolitano, se enfrente a dicha corriente utilizando sus usos, Guido Reni, y este lienzo abulense sigue claramente la iconografía que Reni plasmó exitosamente en algunas de sus obras sobre esta temática.



Fig. 6. David y Goliat. (1606-1607). Colección Lodi.

La iconografía de David como vencedor de Goliat es variada dentro de la producción del boloñés, existiendo al menos tres versiones diferentes, y algunas de éstas con variantes.

Una composición inicial, de hacia 1606 ó 1607, es el *David y Goliat* de la Colección Lodi, obra que inicialmente se atribuía a Giovanni Lanfranco o a Simone Cantarini, recientemente se ha restituido a Guido Reni. La figura del David se asemeja, en su composición, al *Sansón victorioso* posterior, apareciendo la figura del héroe solitaria, antepuesta a un cielo plúmbeo con una lejana línea de horizonte. La escena se remarca mediante un cromatismo vivo, animada por un contraste casi violento. El gigante espera, aturdido, que el casi infantil David descargue el golpe definitivo. Según algunos autores la tela adolece de algunos defectos, así se ha malogrado el juego de luces crepusculares que habrían de haber incidido en la armadura del filisteo; o la tensión que debería emanar del imberbe David. El lienzo, por otra parte, no logra transmitir ninguna fuerza dramática en consonancia con el tema y el momento representado.

Otra variante dentro de la iconografía la hallamos en la tela que cuelga del Louvre, es el *David con la cabeza de Goliat*, obra realizada poco después de *La crucifixión de San Pedro* de la Pinacoteca Vaticana, hacia 1605, y cuya procedencia nos es desconocida, aunque ya apareciera mencionada en la colección de Luis XIV. De esta obra sería réplica el lienzo de Ávila.

Semejante a esta iconografía pero con ligeras variantes, la más destacada es la diferente posición de la cabeza de Goliat, sería el lienzo que se expone en la florentina Galería de los Uffizi. La obra fue restaurada para la exposición que se celebró en 1970 sobre *Caravaggio y los caravaggescos*. El cuadro procede de la herencia de Carlos de Médicis, y tras la restauración pasó de tenerse por una copia a ser considerado autógrafo del boloñés.

De estos lienzos existen copias en destacados museos europeos, así en la Gemäldegalerie de Dresde, en la Alte Pinakothek de Munich, en el Kunsthistorisches Museum de Viena, o en el Ermitage de San Petesburgo. Ante esta diversidad de autógrafos y copias, es dado pensar que la obra de Reni tuvo indudable éxito, siendo muy demandada por una clientela ávida de poseer la obra del artista.

Otra variante iconográfica de este tema del boloñés aparece en la tela del Ringling Museum de Sarasota, obra que procede de una familia boloñesa y que tras sucesivos avatares pasó a engrosar los fondos del museo estadounidense en 1929. Se ha puesto en duda que se trate de un autógrafo, como aseveraba Suida, ya que Kurz defendía que se trataba de una copia de un original perdido; Cavalli siguió esta hipótesis en el catálogo de la exposición que en 1954 se celebró en Bolonia. En todo caso, estamos ante una representación de un David semidesnudo

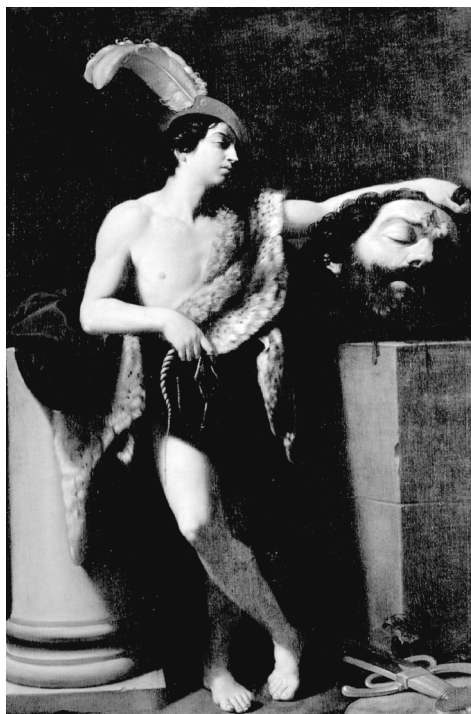


Fig. 7. Guido Reni. *David con la cabeza de Goliat*. Hacia 1605 o 1606. París, Museo del Louvre.



Fig. 8. Guido Reni. *David con la cabeza de Goliat*. Hacia 1605. Florencia. Galería de los Uffizi.



Fig. 9. Guido Reni. *David con la cabeza de Goliat*. *Datación discutida*. Viena, *Kunsthistorisches Museum*.

que sujeta la cabeza del filisteo contemplándola, mientras que tras él se extiende un paisaje donde aparecen en la lejanía los ejércitos israelita y filisteo, así como el cuerpo decapitado del gigante, lo cual confiere a este lienzo mayor adecuación historicista. De la cabeza de este David existen varias copias que pueden ser parte de una composición mayor en algunos casos, y en otras una versión reducida; de entre las existentes destaca la del Kunsthistorisches Museum de Viena, procedente de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo (1659).





*Fig. 10. Guido Reni. David con la cabeza de Goliat. Hacia 1605. Sarasota. Ringling Museum.*

## **2. LA INFLUENCIA PRAXITÉLICA.**

Hasta aquí hemos visto lo referente a la iconografía, que indudablemente sigue la obra expuesta en Ávila, creemos que sería clarificante detenernos, aunque sólo sea unas líneas, en la influencia praxitélica que podemos constatar en la obra de Guido Reni y que ya hemos apuntado. Es de destacar que ésta podemos apreciarla en diversas obras del boloñés, aunque aquí sólo haremos mención de las relacionadas con la obra estudiada. Además de esta obra, es innegable que de



Fig. 11. Guido Reni. Sansón victorioso. Hacia 1618 o 1619. Bolonia. Pinacoteca Nacional.

dicha influencia clásica está imbuido el *Sansón victorioso* de la Pinacoteca Nacional de Bolonia, obra fechada hacia 1618 o 1619, donde el cuerpo semidesnudo de Sansón se arquea en una imposible y tensa curva, llevando al extremo los postulados praxitélicos.

De igual forma sobresale el Baco del lienzo *Baco y Ariadna* del Count Museum of Art de Los Ángeles, obra de hacia 1619 o 1620, obra que destaca por su refinamiento, característico de la época romana del autor, y en la que el cuerpo de Baco denota claramente las influencias de la estatuaria del griego.



Fig. 12. Guido Reni. Baco y Ariadna. Hacia 1619 ó 1620. Los Ángeles. Count Museum of Art.

### 3. SIMILITUDES Y DIVERGENCIAS.

Volviendo a nuestro cuadro abulense, podemos apreciar que las similitudes con el expuesto en el Louvre son palpables, lo que nos sorprende es que hasta ahora halla pasado desapercibido. El lienzo de la catedral de Ávila es obra notabilísima, no parece ser una copia, en todo caso sería una obra del taller del maestro o una réplica que habría sido ejecutada bajo su supervisión y probablemente con su intervención directa, ya que debido a su penoso estado de conservación no nos atrevemos a afirmar con rotundidad que estemos ante un autógrafo, aunque ello no es descabellado. Pero ante la falta de un estudio de la tela en profundidad, nos movemos en el siempre frágil terreno de las hipótesis; sólo tras una restauración a fondo, precedida de un estudio detallado, podremos decantarnos en un sentido u en otro.

En cualquier caso, hay ciertas variantes que mejoran la obra con respecto al cuadro del Louvre. Podemos observar que el canon utilizado es más esbelto, lo cual aligera la figura y le resta robustez; por otra parte se eleva la altura del pedestal que soporta la cabeza de Goliat por encima de la cintura del joven David, ello provoca que el brazo de éste se eleve y la mirada del pastor incida en el rostro del filisteo, mientras que en el cuadro del Louvre, aquella parece absorta en un punto lejano.

Otra cuestión que nos sorprende es la representación de la sangre, que en el pedestal del Louvre aparece coagulada con escaso acierto, mientras que en el lienzo abulense son diversos hilillos que la dotan de un mayor realismo y naturalidad.

Quizás lo más endeble de este cuadro abulense sea su parte inferior, muy deteriorada, con repintes y falta de materia pictórica en amplias zonas. Los pies del David carecen de naturalidad, quizás debido a antiguas restauraciones y a intervenciones de poca calidad y acierto. En cuanto a las pieles y ropajes que cubren el torso del héroe y descansan sobre la semicolumna, no creemos que tengan que envidiar nada a lo representado en el Louvre; incluso la gorra emplumada tiene un mejor acabado en el lienzo de Ávila que en el de París, donde su ejecución adolece de naturalidad.

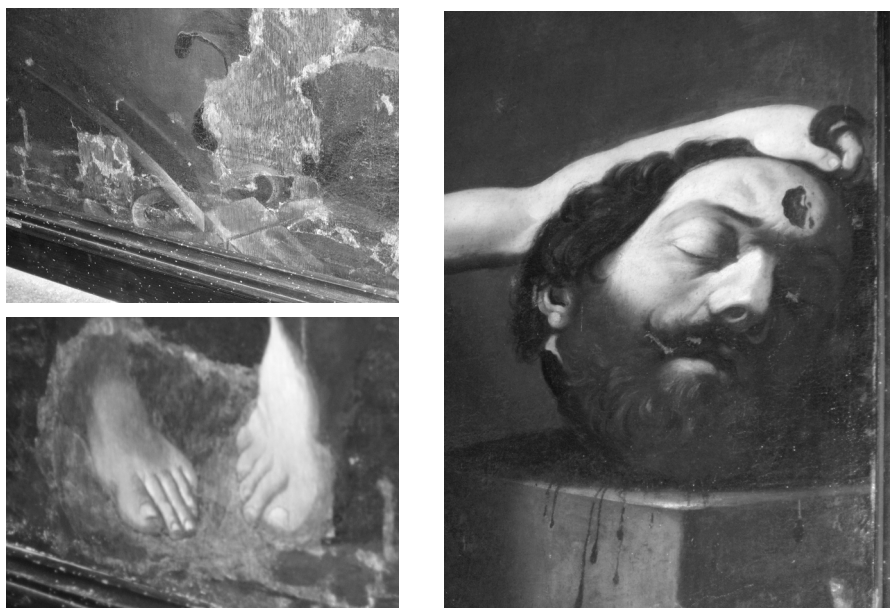


Fig. 13. Guido Reni ó su escuela. David y Goliat. Entre 1605 y 1610. Diversos detalles, espada, pies de David y cabeza de Goliat. Ávila, Catedral.



Fig. 14. Guido Reni ó su escuela. David y Goliat. Detalle. Ávila, Catedral.

En todo caso, reiteramos que sólo tras una limpieza y acertada restauración que la tela está pidiendo a gritos, podremos aclarar muchos de estos aspectos que sólo citamos a manera de inventario.

#### 4. ALGUNAS PUNTUALIZACIONES.

Según la ficha del museo catedralicio abulense, facilitada por Don Tomás Sobrino, el lienzo aparece inventariado con el número 208, señalándonos que la tal obra es del S. XVIII, de escuela tenebrista, siendo su procedencia de la Obra Pía de Solernau, y que al parecer estuvo adscrita a la ermita de San Esteban de dicha ciudad, fundación que desapareció en los años sesenta pasando el lienzo a formar parte de los fondos catedralicios.

La primera pregunta que nos surge es su procedencia, quizás sea Ponz quien nos esté dando la clave al hablar, cuando al referirse a las obras que pudo con-

templar en la sacristía del convento de Santo Tomás de Ávila, dice ser: «... copias de originales que se encuentran en Roma, de Guido, de Baroccio ...». Tal vez este lienzo estaría entre los que pudo admirar Ponz.

En cuanto a las medidas son similares a las del Louvre, pues si éste tiene unas dimensiones de 220×145 cm., el de Ávila tiene aproximadamente 210×135 cm., aunque parece que la tela esté recortada en el lado derecho e inferior, o tal vez remetida hacia el interior del bastidor, ya que no nos ha sido posible inspeccionar su parte trasera. Esta merma da lugar a que parte de la empuñadura de la espada halla desaparecido, así como algo del cabello de la cabeza de Goliat.

En cuanto a la datación de la obra estaría cercana a la de sus homólogas; es decir, en torno a la primera década del S. xvii, durante el periodo romano del artista. Dicho periodo se caracteriza por las elegantes cadencias rítmicas que equilibran sus composiciones, dotándola, como se ha señalado, de un aire clasicista deudor del mundo greco-romano, y alejado de cualquier efecto dramático. Hay que indicar que no es descabellada la datación que hasta ahora se otorga, ya que en el S. xviii existió una revalorización del pintor, sobre todo en cuanto a sus obras más academicistas, lo que dio lugar a múltiples copias e imitaciones; sin embargo, debemos señalar que no parece probable que el lienzo estudiado sea obra de un copista dieciochesco, ya que las alteraciones comentadas distan mucho de la práctica habitual de un copista, que se atiene al encargo recibido sin alterar la obra a copiar.

Otra cuestión a destacar es que Pérez Sánchez en su obra «*Pintura italiana del S. xvii en España*» no cita esta obra entre las por el consideradas, sin lugar a dudas por no haber tenido conocimiento o acceso a ella, ya que en su obra cita no sólo los autógrafos, también enumera las copias existentes del artista.

Por todo ello insistimos en la necesidad perentoria de una restauración en profundidad de la obra, así como un detallado estudio a la luz de los nuevos datos que surjan tras ésta, no sólo para tratar de ratificar nuestras sospechas, sino para conservar una tela digna de mejor acomodo y aumentar el catálogo de Guido Reni y su escuela en España.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASTIANELLI, Giulia: *Uffizi, obras maestras y alrededores*, Florencia, Sillabe, 2005.  
 CARMONA MATO, Eugenio: *Caravaggio*, Madrid, El arte y sus creadores, n.º 12, Historia 16, 1993.  
 CAVALLI y otros: *Guido Reni*, catálogo de la muestra, Bolonia, 1954.  
 CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel: *El Barroco*, Madrid, Istmo.  
 GARBOLI, Cesare: *Guido Reni*, Milán, Mogueer- Rizzoli, 1971.  
 GIONGO, G.: *Guido Reni, giovane*, Roma, 1952.  
 KURZ, O.: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien*, Viena, 1937.

- LONGHI, R.: *Opera completa*, Florencia, 1973.  
MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *El Barroco en Italia*, Madrid, Historia del Arte, n.º 29, Historia 16, 1989.  
PEPPER, S. *Guido Reni*, Oxford, 1984.  
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965.  
SALVY, Gérard- Julien: *Reni*, Milán, Electa, 2001.  
SUIDA, W: *Catalogue of paintings...*, Sarasota, 1949.  
V.V.A.A.: *Guido Reni und Europa*, catálogo de la exposición, Bolonia, 1988.  
V.V.A.A.: *Pintura Napolitana, de Caravaggio a Giordano*, catálogo de la exposición, Madrid, 1970.  
V.V.A.A.: *Pintura Italian del S, xvii*, catálogo de la exposición, Madrid, 1970.