

Príncipe de Viana

2014

Año LXXV Núm. 259



SEPARATA

**Dos lienzos ¿originales? de Claude Vignon
en la catedral de Pamplona**

**Amaya Alzaga Ruiz
José Luis Requena Bravo de Laguna**



**Gobierno
de Navarra**

PRÍNCIPE DE VIANA

SUMARIO

ARTE

Amaya Alzaga Ruiz / José Luis Requena Bravo de Laguna

Dos lienzos ¿originales? de Claude Vignon en la catedral de Pamplona 7

José M.^a Muruzábal del Solar

El pintor Eduardo Carceller: contribuciones al estudio de su figura y de su obra 15

Teresa Barrio Fernández

La participación de audiencias en museos de arte. Bibliografía general y estudio de caso del Museo de Navarra 37

HISTORIA

Medieval

José María Corella Iráizoz

El Colegio de Navarra en París 65

M.^a Raquel García Arancón

La «otra» Blanca de Navarra, una reina entre tres reinos (c. 1248-1302) 113

Juan Jesús Virto Ibáñez

El testamento de la reina Blanca de Navarra. La copia de los Archivos de Pau ... 131

Moderna

Jesús M.^a Zaratiegui Labiano

La propuesta de reforma monetaria del navarro Diego Cruzat (1551) 159

Miguel Ángel Lizaso Tirapu

Datos para una biografía del Duende Crítico de Madrid 185

Contemporánea

Francisco Miranda Rubio

Navarra en 1813. Nuevos escenarios bélicos y políticos 239

Fernando Mikelarena Peña

Sobre las dudas del Gobierno central acerca de la fidelidad de Navarra durante la guerra de la Convención. El intento de creación de un ejército navarro propio ... 267

Jesús María Fuente Langas

Los orígenes de la industria conservera en Navarra. El obrador de Máximo Muerza (1880-1913) 293

José Manuel Azcona Pastor / Jesús Ruiz de Gordejuela Urquijo

Las divergentes sensibilidades políticas en la colonia vasconavarra de México (1900-1940) 303

Jaime Ignacio del Burgo [réplica]

En torno a las falsas citas de Miguel Izu 323



Año 75
Número 259
2014

Dos lienzos ¿originales? de Claude Vignon en la catedral de Pamplona

Amaya ALZAGA RUIZ*
José Luis REQUENA BRAVO DE LAGUNA**

A penas se conservan obras en España (fuera de las colecciones reales) de pintores franceses del siglo XVII, por lo que la atribución de dos nuevos cuadros a la escuela francesa de la órbita caravaggésca de la primera mitad del siglo constituye un asunto de indudable interés científico.

En la sacristía de los Beneficiados de la catedral de Pamplona se atesoran dos lienzos de santos filósofos, *San Jerónimo* (fig. 1) y *San Ambrosio* (fig. 2), de idénticas medidas (128 x 95,5 cm), colgados sobre una cajonería barroca. A pesar de estar reproducidas ambas obras en el *Catálogo monumental de Navarra*, donde figuran como anónimas, su acceso restringido no ha facilitado hasta la fecha su estudio ni el interés de los investigadores¹. Los lienzos no aparecen recogidos en los inventarios de la sacristía realizados respectivamente en 1651 y 1682². Recientemente ha constituido objeto de análisis un tercer cuadro, *La Negación de San Pedro*, de estilo también tenebrista y ubicado en el espacio contiguo del tránsito a la sacristía³. Tanto la procedencia como la

* Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

** Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.

¹ M.^a C. García Gainza, *Catálogo monumental de Navarra, Merindad de Pamplona*, vol. v***, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, p. 98 y láms. 120 y 121. Los cuadros están catalogados como anónimos «de mediados del siglo XVII y técnica suelta».

² Ambos inventarios, levantados el 26 de enero de 1651 y el 6 de mayo de 1682 (incluyendo este último la donación del canónigo de Pamplona y arcediano de cámara Pedro de Saravia y Mendoza, efectuada en 1664), mencionan cuadros con el tema de san Jerónimo, si bien parece tratarse de obras aisladas que no pertenecen a series de padres de la Iglesia, véase J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, VI, Pamplona, 1987, pp. 200, 336 y 381.

³ J. L. Requena Bravo de Laguna, «*La Negación de San Pedro*. Un caravaggista nórdico en la catedral de Pamplona», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, 2008, pp. 639-643.



Figura 1. Claude Vignon (atribución), *San Jerónimo*, sacristía de los Beneficiados, catedral de Santa María, Pamplona.



Figura 2. Claude Vignon (atribución), *San Ambrosio*, sacristía de los Beneficiados, catedral de Santa María, Pamplona.

fecha de ingreso de los tres lienzos en la catedral pamplonesa de Santa María resultan desconocidas a falta de menciones alusivas a las obras o documentos de archivo, por lo que el presente estudio se basa en los rasgos estilísticos e iconográficos de los cuadros de los dos doctores de la Iglesia latina.

Los citados lienzos de *San Jerónimo* y *San Ambrosio* son prácticamente idénticos a los conservados en la Diputación de Toledo (figs. 3 y 4), donde se custodia un tercero con la figura de *San Agustín* (fig. 5)⁴. Esta serie de tres padres de la Iglesia de Toledo —que debió incluir un cuarto cuadro de *San Gregorio*, hoy perdido— fue atribuida en 1973 por Arnauld Brejon de Lavergnée y Jean-Pierre Cuzin al pintor francés Claude Vignon, a raíz de su restauración y exhibición con motivo de la mítica exposición sevillana «Caravaggio y el Naturalismo español»⁵. En 1992 la estudiosa Paola Pacht Bassani, autora del catálogo razonado de Vignon, mantuvo la misma atribución, planteándose la doble posibilidad de que estos originales hubieran sido enviados a Toledo desde Roma o bien pintados durante la estancia del pintor francés en España, y sin señalar otras versiones o réplicas del ciclo⁶.

⁴ Los tres cuadros de Toledo, conservados hasta 1973 en la iglesia de San Pedro Mártir, pasaron en esa fecha a la sede de la Diputación Provincial de Toledo. Miden respectivamente 137 x 99 cm (*San Jerónimo*), 134 x 93 cm (*San Ambrosio*) y 133 x 93 cm (*San Agustín*).

⁵ Los tres lienzos, dados a conocer en dicha exposición, fueron catalogados como «anónimos no italianos» por Pérez Sánchez, quien los relacionó con los pintores holandeses activos en Roma hacia 1615-1620 y el realismo de los bodegones de los cuadros de Luis Tristán, véanse las tres fichas del catálogo de la exposición «Caravaggio y el Naturalismo español», Sevilla, 1973, n.ºs 55-57. Poco después Brejon de Lavergnée y Cuzin los identificaron como obras originales de Claude Vignon anteriores a 1624, *vid.* A. Brejon de Lavergnée y J.-P. Cuzin, *Valentin et les Caravagesques français*, catálogo de la exposición Grand Palais, París, 1974, p. 247.

⁶ P. Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, París, 1992, p. 168.



Figura 3. Claude Vignon, *San Jerónimo* (h. 1614-1616), Diputación de Toledo, Toledo.



Figura 4. Claude Vignon, *San Ambrosio* (h. 1614-1616), Diputación de Toledo, Toledo.

Claude Vignon (Tours, 1593-París, 1670) fue un artista prolífico y longevo, además de experto tasador y marchante de pinturas y antigüedades, según refieren varias fuentes. Nacido en Tours en una familia de la pequeña nobleza, se trasladó pronto a París para completar su formación como pintor. Según su principal biógrafo, el erudito Guillet de Saint-Georges –primer historiógrafo de la Académie Royale de peinture et de sculpture– Vignon se estableció a continuación en Roma, ciudad en la que permanecería aproximadamente una década y donde abandonaría su religión calvinista para convertirse al catolicismo⁷. Al igual que otros pintores franceses de la órbita caravagesca instalados en Roma en la segunda década del siglo XVII (como



Figura 5. Claude Vignon, *San Agustín* (h. 1614-1616), Diputación de Toledo, Toledo.

⁷ Guillet de Saint-Georges, *Mémoire historique des principaux ouvrages de M. Vignon le père*, París, 1690, manuscrito conservado en la École des Beaux-Arts y recogido en *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie Royale*, París, 1854, I, p. 269.

Simon Vouet, Valentin de Boulogne o Nicolas Régnier), Claude Vignon consiguió abrirse paso en el disputado mercado artístico romano, renunciando a su inicial manierismo para adaptarse a los nuevos modelos de la «Manfrediana methodus», gozando de cierta reputación y obteniendo la protección de varios de los principales mecenas como el marqués Vincenzo Giustiniani, el cardenal Francesco del Monte, el príncipe Ludovisi y la familia Barberini⁸.

Sin embargo, los años italianos de Vignon (que se calculan en torno a 1610-1620/1622) son todavía mal conocidos a causa de los insuficientes documentos de archivo encontrados, los testimonios tardíos y las imprecisas menciones de su biógrafo Guillet de Saint-Georges. Este último alude a un viaje del pintor a España, que parece situar entre el final de su estancia romana y el retorno definitivo de Vignon a París, es decir, posterior a la primavera de 1620 y anterior a enero de 1623, fecha de su boda en París. El escritor narra el episodio en los siguientes términos:

A continuación hizo un viaje a España, y pasando por Barcelona fue atacado por ocho asesinos y recibió una estocada tan extraordinaria por la herida como por la curación, ya que el golpe entró por encima de la nariz y, atravesando la cabeza, salió por el hoyuelo detrás del cuello. Sin embargo un hombre le curó perfectamente en tres días y se jactó de haberlo hecho por el solo hecho de algunas palabras misteriosas que dijo con ese propósito [...]⁹.

Más allá de esta curiosa y breve alusión, se desconocen totalmente las razones que motivaron dicho viaje, al igual que su fecha y duración exactas, si bien una fuente posterior menciona el paso del pintor por Burgos, ciudad en la que dejó un gran cuadro¹⁰.

En 2001 Frédéric Jiménez ahondó en la cuestión al reflexionar en un artículo sobre los modelos de Claude Vignon en la pintura española del siglo XVII¹¹. Identificó los tres lienzos de padres de la Iglesia fechados en Barcelona en 1637 y firmados por el pintor catalán Pere Cuquet –actualmente conservados en la parroquia zaragozana de San Miguel Arcángel de Fuentes de Ebro– como copias de la primera serie autógrafa de doctores de la Iglesia pintada por Vignon conocida, fechable hacia 1614-1615¹². Se tiene noticia al menos de otras cuatro copias de esta serie original, hoy depositada en el Museo Fitzwilliam de Cambridge (Canadá)¹³. De este elevado número de versiones, en su mayor parte literales, se desprende no solo el éxito de la composición original sino también su probable difusión a través de una serie de grabados hoy perdidos.

⁸ Sobre los comienzos mal conocidos del pintor, véase P. Pacht Bassani, *Claude Vignon...*, *op. cit.*, pp. 90-94.

⁹ Guillet de Saint-Georges, *Mémoire historique...*, *op. cit.*, p. 270. Traducción a cargo de los autores de este trabajo.

¹⁰ J. L. Chalmel, *Histoire de la Touraine jusqu'en 1790*, 1828, IV, p. 480, citado por Pacht Bassani, *Claude Vignon...*, *op. cit.*, p. 94. Según refiere Chalmel, Vignon dejó a su paso por Burgos un gran lienzo con el tema de la *Entrada del rey Alfonso*, no identificado.

¹¹ F. Jiménez, «Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolás Poussin y Claude Vignon», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV, 2001, pp. 65-83.

¹² Los lienzos de Cuquet fueron dados a conocer por Carmen Morte García, en su artículo «Obras inéditas del pintor Pere Cuquet en la iglesia de Fuentes de Ebro (Zaragoza)», *Aragón Turístico y Monumental*, 343, 1998, pp. 28-31. Los tres cuadros, que la autora consideró obras anónimas del círculo caravaggesco, miden 130 x 93,3 cm.

¹³ P. Pacht Bassani, *Claude Vignon...*, *op. cit.*, pp. 163-168.

La estudiosa Pacht Bassani planteó la posibilidad de más de una estancia del artista francés en España, sin descartar un primer viaje del artista anterior a 1617, en el que podría haber pintado la citada serie de «Padres de la Iglesia» de Toledo, considerada la segunda de su mano tras la mencionada de Canadá¹⁴. No se tiene noticia de que este segundo ciclo de doctores se grabara y tampoco se conocían hasta la fecha ni versiones autógrafas ni copias a partir del ciclo original. Por otro lado, sabemos por los dos inventarios de bienes realizados por Claude Vignon (el primero fechado en 1643 y el segundo *post mortem* en 1670) que el artista conservaba en su taller copias de sus composiciones, entre ellas varias efigies de padres de la Iglesia¹⁵. Frédéric Jiménez sugirió que el propio pintor contribuyera a la difusión de sus obras en España viajando a la península junto a prototipos de sus cuadros como carta de presentación¹⁶. Aceptando esta premisa como probable, y teniendo en cuenta la altísima calidad pictórica de los cuadros conservados en la sacristía de la catedral de Pamplona (muy superior a las copias de Cuquet), estaríamos ante versiones posiblemente autógrafas del ciclo de doctores de la Iglesia de Toledo. La fidelidad en la representación de los detalles de los santos toledanos hace difícil creer que se trate de copias a partir de grabados, por otra parte no identificados, como ya se ha apuntado. Aunque no pueda rechazarse totalmente que sean dos copias realizadas por un artista coetáneo de grandes dotes pictóricas, resulta más probable que estemos ante réplicas autógrafas pintadas por Vignon durante alguno de sus dos todavía mal conocidos viajes a España.

No puede descartarse tampoco un paso de Vignon por Pamplona, ciudad en la que como es sabido estuvo en 1601 el pintor italiano Orazio Borgianni durante su primer viaje a España¹⁷. ¿Habría pues que ampliar las estancias de Vignon en España, además de las estadias en Barcelona y Burgos citadas por las fuentes, a otras ciudades como Toledo —donde también estuvo Borgianni— y Pamplona?

El lienzo de *San Jerónimo* de Pamplona, al igual que el conservado en Toledo, evidencia —como ha señalado recientemente Gianni Papi— el conocimiento por parte de Claude Vignon del acercamiento crudo y directo que en esos años está realizando a las figuras aisladas y monumentales de santos y filósofos José de Ribera (fig. 6), cuyas obras gozaron también del patrocinio de los Giustiniani¹⁸. Son indudables los paralelismos entre las tonalidades ocre y rojizas, la rudeza, carnación y cabellos del santo, así como la austera disposición de los elementos que componen la naturaleza muerta, colocados

¹⁴ En 1981 Juan José Luna también defendió la posibilidad de dos viajes, si bien ambos posteriores a la estadia italiana, fechando el primero hacia 1623-1624 y el segundo hacia 1625-1628, *vid.* J. J. Luna, «Introducción a la pintura francesa en la corte de Madrid. De Felipe III a Felipe V», en cat. exp. *Michel-Ange Houasse (1680-1730) pintor de la Corte de Felipe V*, Madrid, 1981, p. 48.

¹⁵ G. Wildestein, «Deux Inventaires de l'atelier de Claude Vignon», *Gazette des Beaux-Arts*, ¿1957?, pp. 183-192.

¹⁶ F. Jiménez, «Algunos modelos franceses...», *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁷ Borgianni aparece declarando en un proceso judicial litigado ante el tribunal eclesiástico de Pamplona, *vid.* J. M. Jimeno Jurío, «Martes de Carnestolendas en Pamplona (1601)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1979, citado en R. Fernández Gracia, «Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra, durante los siglos del Barroco», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, 2008, pp. 337-338.

¹⁸ G. Papi, *Ribera a Roma*, Soncino, 2007, pp. 30-31.

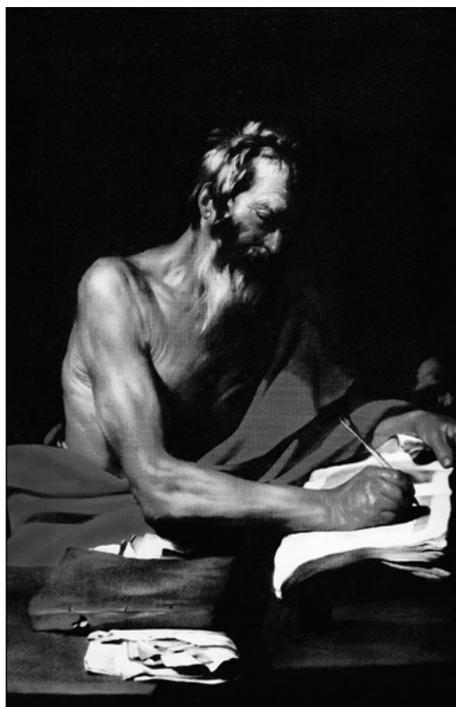


Figura 6. José de Ribera, *San Jerónimo* (h. 1614-1616), Galería Nacional de Ontario, Canadá.



Figura 8. *San Agustín*, grabado de Aegidius Sadeler II a partir de una composición de Peter de Witte.



Figura 7. Claude Vignon (atribución), *San Jerónimo* (detalle de naturaleza muerta), sacristía de los Beneficiados, catedral de Santa María, Pamplona.



Figura 9. Claude Vignon (atribución), *San Ambrosio* (detalle del rostro), sacristía de los Beneficiados, catedral de Santa María, Pamplona.

sobre una mesa de madera, con claros paralelismos entre la materia pictórica y los tipos de los libros y la calavera pintados por el artista francés (fig. 7), para Pacht Bassani «una de las naturalezas muertas más bellas jamás concebidas por Vignon»¹⁹.

En cuanto a la figura de *San Ambrosio*, cuya identificación iconográfica se basa en el látigo de tres cabos, clara alusión a la defensa que hizo de la ciudad de Milán, Vignon parece buscar inspiración para la efigie del santo

¹⁹ P. Pacht Bassani, *Claude Vignon...*, op. cit., p. 169.

en un grabado de *San Agustín* realizado por Aegidius Sadeler II a partir de una composición de Peter de Witte (fig. 8). El santo, representado de medio cuerpo girado hacia su izquierda, sentado ante una mesa con un báculo y sosteniendo un libro, descansa su rostro sobre su mano, de manera muy similar a la interpretación de Vignon (fig. 9). El grabado de Sadeler incluye la leyenda «*Mente haurire Deum frustra Avgvstine laboras*» que identifica claramente al santo como san Agustín, cuya efigie adapta el pintor francés al nuevo lenguaje pictórico y a la iconografía de otro doctor de la Iglesia latina.

Los dos lienzos de *San Jerónimo* y *San Ambrosio* conservados en la sacristía de los Beneficiados de la catedral de Pamplona ofrecen el indubitado interés, más allá de su posible aceptación definitiva dentro del catálogo de Claude Vignon como obras autógrafas, de arrojar nueva luz sobre la transmisión de los tipos iconográficos difundidos desde Roma por la «Manfrediana Methodus», la introducción en España del lenguaje poscaravaggesco recrudescido por la mirada de José de Ribera, así como la posibilidad de arrojar nuevos indicios sobre las estadías de Vignon en nuestro país.

RESUMEN

Dos lienzos ¿originales? de Claude Vignon en la catedral de Pamplona

En la sacristía de los Beneficiados de la catedral de Santa María la Real de Pamplona se encuentran dos lienzos que representan a los santos filósofos Ambrosio de Milán y Jerónimo, dos de los cuatro padres de la Iglesia de Occidente. Estas obras, que tradicionalmente han carecido de atribución, podrían ser réplicas autógrafas de otra serie realizada por el pintor francés Claude Vignon (1593-1670) que se aloja en la Diputación de Toledo. El presente artículo ofrece la oportunidad de analizar la introducción de ciertos modelos caravaggescos en España durante la primera mitad del siglo XVII.

Palabras clave: pintura barroca francesa; Claude Vignon; caravaggismo; san Ambrosio; san Jerónimo; catedral de Pamplona.

ABSTRACT

Two original paintings by Claude Vignon at the Cathedral of Pamplona

Two paintings representing St. Ambrose of Milan and St. Jerome, which are preserved in the Sacristy of Beneficiados of the Cathedral of Saint Mary in Pamplona, have traditionally been attributed to an anonymous painter. However, comparative methods based on three other paintings depicting the same iconography from the County Council of Toledo suggest they could have been painted by the French painter Claude Vignon (1593-1670). This article also brings the opportunity to study the impact of Caravaggio's models in Spain during the first half of the 17th century.

Keywords: French Baroque painting; Claude Vignon; caravaggism; St. Ambrose; St. Jerome; Cathedral of Pamplona.

Fecha de recepción del original: 22 de marzo de 2013.

Fecha de aceptación definitiva: 21 de mayo de 2013.