

OBRAS INÉDITAS DEL PINTOR SEVILLANO VIRGILIO MATTONI

En el transcurso de las investigaciones que realizo sobre la pintura sevillana, han salido a la luz una serie de cuadros, textos y dibujos inéditos, del pintor sevillano VIRGILIO MATTONI DE LA FUENTE (Sevilla 1842-1923), que paso a continuación a referir.

El primero de ellos, firmado en el ángulo inferior derecho, es un boceto de «Las postrimerías de San Fernando». Incluye la siguiente dedicatoria: «A mi querido amigo José Laffita», la firma, y debajo de ésta «Sevilla» y «Boceto». No incluye la fecha, pero se trataría de 1887, año en que finalizara su gran lienzo. El boceto es, a su vez, un óleo sobre lienzo, también de grandes dimensiones; concretamente, mide 96 x 100 cm.

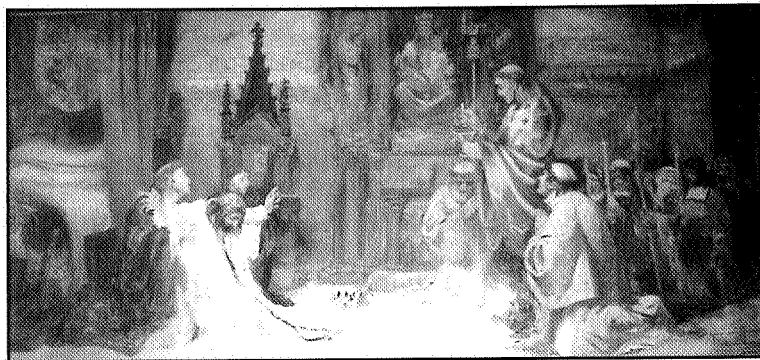
Las características de la pintura de historia que perfectamente dominaba, tras su aprendizaje con los pintores José Domínguez Bécquer y Eduardo Cano de la Peña (de los que fue discípulo entre los años 1856-1868), y tras su estancia en las Academias de Bellas Artes de Roma ((1872-74)¹), se aprecian perfectamente en esta obra, que con toda propiedad es un paso previo para aquélla que lo consagraría -a partir de entonces- en la pintura sevillana coetánea.

Teresa LAFITA

Todos los personajes aparecen esbozados, con una técnica tan suelta que más que en el impresionismo, podrían ubicarle en el expresionismo. Su pincelada es amplia y luminosa -y a pesar de las zonas de tonalidades más oscuras y de un cromatismo ciertamente restringido- recoge en esencia lo que

será su gran cuadro. El tema pues, como vemos es el mismo, más no por ello está exento de variaciones.

El profesor-doctor D. Gerardo Pérez Calero, que le dedicó un estudio pormenorizado al maestro, recoge suficiente número de datos como para tener constatada esta obra en su versión definitiva, que en la actualidad se encuentra en una de las dependencias del Real Alcázar, próxima a la Sala del Almirante y próxima también al lugar donde posiblemente transcurrió la escena: El salón o galería mudéjar, cerca del Oratorio o capilla del palacio². En cualquier caso, cercana al lugar donde VIRGILIO MATTONI la interpreta y donde tenía instalado el estudio mientras la acometía, aunque sepamos -según la información que nos facilita el profesor Pérez Calero- que ya por



entonces el maestro había cambiado varias veces de domicilio y que uno de éstos, lo tenía situado en el N° 15 del Patio de Banderas³.

Lo que paso a constatar a continuación trata de la interconexión de tres personajes en la vida de VIRGILIO MATTONI, los cuales, por determinadas circunstancias, se van a ver implicados con él y con esta obra,

para enlazar posteriormente con las que realizará para cada uno de ellos. Estos personajes son el Dr. D. SALVADOR LÓPEZ CARMONA, el escultor ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ (1862-1943) y el pintor sevillano JOSÉ LAFITA BLANCO (1852-1925).

La circunstancia de que MATTONI y LAFITA BLANCO aparezcan en una relación o nómina de premios que, con motivo de un sorteo de obras artísticas organizado por la Escuela Libre de Bellas Artes (de la que era alumno ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ), se verificó el 15 de Noviembre de 1884⁴, es un indicio que no debemos despreciar. Además, JOSÉ LAFITA BLANCO, a partir de 1899 vivió en el n° 1 del Patio de Banderas. Fruto o producto de esta amistad, y señal inequívoca de que se conocían, es el hecho patente del regalo del boceto.

Cuando se desploma el crucero de la Catedral en 1888, destrozando parte de la sillería de coro, MATTONI -como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y responsable de las reparaciones- encarga su restauración a ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ y JOSÉ LAFITA BLANCO⁵.

Se da a su vez la particularidad de que JOSÉ LAFITA BLANCO y el escultor ADOLFO LÓPEZ, junto con el también pintor JOSÉ CLEMENTE, participaron en una experiencia comercial denominada «La Sociedad Decorativa», y que si bien esta Sociedad estuvo en vigor desde su creación en 1900 hasta 1907⁶, ya existía un vínculo de afinidad estética o de amistad, a través de las cuales e indistintamente, se fueron acercando.

Según información facilitada por el hijo de ADOLFO LÓPEZ, D. Joaquín, fue su

padre el encargado de trazar la magistral perspectiva al lienzo definitivo. MATTONI era un pintor excepcional, cargado de experiencias, matices, recursos plásticos, ambientales y escénicos; pero cuando tuvo que abordar un cuadro de la envergadura del presente, recurrió a la mano segura en el trazo y sabiduría geométrica de ADOLFO LÓPEZ, sin que quiera esto desmerecer al creador de «Las Postrimerías...». ADOLFO LÓPEZ partió de la línea de los candelabros que se disponen encima del altar, y la hizo confluír y conjugar con todos los ejes y líneas divisorias de que consta el cuadro. La multitud de planos diagonales, horizontales y verticales, paralelos, equidistantes, yuxtapuestos,... es tan perfecta, que sobre este esqueleto lineal, MATTONI sólo podía hacer una obra maestra, como la que hizo.

Pero el boceto y la obra definitiva presentan diferencias. Situadas juntas ambas versiones, nos habla de la claridad de ideas del pintor, de su predilección por determinadas figuras en las que insiste. Lo que no cabe duda es que cuando Adolfo López viera el boceto, o cuando fuera consultado por él, la secuencia y la aparición de personajes se alterase. La nueva concepción armónica de Adolfo López, hizo incorporar más elementos, y multiplicar las escenas. El orden del boceto es, desde el punto de vista formal, tripartito: el grupo constituido por la superficie pictórica que delimitan S. Fernando y los frailes que le ayudan a incorporarse, y que yo llevaría hasta cerrar la margen izquierda, donde se muestra el lecho, y que incorporaría también la corona real del primer término; el retablo de la Virgen de las Batallas -que se prolonga hasta el arzobispo D. Remondo y los dos

acólitos arrodillados- en el centro; y el cortejo -también arrodillado- que se prolonga hasta cerrar la margen derecha, sin duda que debió de expandirse y establecer ritmos distintos de lectura y visualización de la obra, como vemos ocurre en la definitiva.

El Boceto (aunque perfectamente se puede hablar de cuadro y con independencia de los cambios que registra), está concebido -al igual que la obra definitiva y a través de la cual MATTONI se consagra en el interior de una de las estancias palaciegas. Pero se diferenciará de ella fundamentalmente, en que esta es una pared uniforme y plana, sólo alterada por el pequeño retablo que muestra algo de relieve. Este retablo lo desplazará MATTONI en profundidad, abriendo un segundo espacio o estancia reducida a través de un arco polilobulado, donde ubicará con la consecuente lejanía la imagen de la Virgen de las Batallas y los ángeles enfrentados de las tablas simuladas a cada lado, que apenas se perciben en el claroscuro o la semipenumbra de la definitiva. Esta imagen y tablas que ya aparecen insinuadas en el cuadro, se definen con total claridad en el primer intento de llevarlo a cabo, y una vez que los dibujos o bosquejos previos en papel, hubiesen aclarado sus ideas. Los planos de profundidad y de derrame del boceto, en cuanto a su organización horizontal, se reducirán -en consecuencia- a dos: el de la pared vertical y el del suelo oblicuo donde va a ir situando los tres grupos de figuras. En cuanto a la organización vertical del boceto con respecto al cuadro, MATTONI ha tenido también que transformar sus esquemas. Si en esta primera versión (conocida hasta la fecha), nos pre-

senta el lecho desde donde el Santo Rey se ha incorporado, perfectamente distinguishable y sin la distracción que pudiera ocasionarnos, otros personajes y objetos -como veremos ocurre- la incorporación en la escena del fraile dominico que porta un breviario, el gran candelabro de madera tallada y estofada o de bronce dorado, y un religioso de la orden redentora de cautivos -que no aparecen aquí- le hará delimitar un entorno nuevo y anterior al del grupo del santo y los religiosos, de modo que el lecho se distinga menos, pero otorgando una nueva secuencia lineal. Así, a la tripartición original, hay que añadir una cuarta secuencia nueva. Pero MATTONI no se queda aquí, y la simple estructura espacial que la corona real, establece en el primer e inferior tercio del boceto (en el suelo), al desplazarla hacia el centro y añadirle un cojín, el cetro y la espada real, va a permitir centrar la composición en ese punto preciso donde confluyen estos cuatro elementos (cojín, corona, espada y cetro, por no decir que también, los extremos del cingulo de la túnica del Santo) en apariencia inermes, pero de una trascendencia fundamental para el discurso pictórico que quiere transmitirnos.

MATTONI que a estas alturas del cuadro, ha tenido que replantearse la práctica totalidad de la zona izquierda del mismo, va a seguir topándose con dificultades tras dificultades, en las nuevas configuraciones espaciales que la perspectiva trazada por Adolfo López le exige. Al colocar un altar -inexistente en su primer intento- y además sobre él disponer una serie de seis candelabros de plata -con sus consiguientes cirios- y un crucifijo en esviaje, nuevos planos y ejes de confluencia van a salirle al paso. La

intersección de ambos tramos (derecho e izquierdo respectivamente) ya vimos como la consigue con la solución del cojín y los objetos reales. Pero para que no se rompa la armonía -compositiva en este caso-, se va a ver envuelto en la necesidad de colocar un estrado y además cubrir este con una alfombra. Las diagonales que constituyen tanto los bordes del altar, casi paralelos con los del estrado/alfombra, le otorgan un nuevo ámbito secuencial, para que introduzca en él una serie de personajes que antes no hubiesen tenido sentido, o alterasen -abarrotando- el cuadro. Por otra parte los cirios, formarán un enrejado vertical, que tiene sus concomitancias tanto con los cortinajes que semiocultan el lecho del Rey Santo (a la derecha), como con los varales del palio que porta el séquito asistente a la ceremonia de recibir el sacramento de la comunión (a la izquierda) y las líneas de los marcos donde se insertan respectivamente un Crucifijo y la armadura del rey (a ambos lados de las jambas de acceso).

El altar, que le ha proporcionado al pintor una quinta intersección de secuencias armónicas, le depara y nos depara otros hallazgos posteriores: precisamente los que se desprenden de la acumulación y recargamiento de la escena, con los aditamentos -para ser exactos ahora de nuevo tripartitos y aunque sea ahora en horizontal- en virtud de los personajes que va situar delante, bajo el palio, y detrás de este. Sexta y última secuencia concatenada, aunque intuyamos que la escena sigue, aunque él la haga coincidir con los límites del marco.

VIRGILIO MATTONI, que ha sabido conjugar excepcionalmente la perspectiva -aérea y geométrica- que posee, nos va a dar todavía muchas lecciones. Nos dará las

del color y en consecuencia, la de las zonas cromáticas y del volúmen. Nos va a dar la de los trazos, y en consecuencia la de las manchas y virtuosismos que se permite. Pero la gran lección de esta gran obra maestra, residirá en su alternancia de la luz, en las líneas visibles e insinuadas, que nos llevan de uno de los planos a los otros. La luz, que se reduce exclusivamente a la de las velas, y a la de la apertura de un posible vano (que no vemos, pero sabemos que en la realidad existe), delante de la escena principal: la del santo y los frailes que lo sostienen, establece una serie de sinuosidades y elipses, a través de las cuales las líneas y las formas, se van delimitando y concatenando. El gran candelabro de la izquierda sitúa un punto de iluminación e inflexión, que tendrá su paralelo luminoso en los cirios que están sobre el altar. No ilumina nada importante, si acaso parte de las cortinas y los azulejos heráldicos o pinturas murales del cubículo donde sabemos está el lecho. Su reverberación se acaba precisamente en ese punto, pero la conecta con los otros focos llameantes del otro de los cubículos que ha abierto, en el interior de la galería horizontal que es la estancia palaciega. A altura distinta, las velas del retablo de la Virgen de las Batallas van a ir escalonando los lugares estratégicos, de tal modo que -cuando nuestros ojos nos lleven al D. Remondo y a la comitiva que discurre detrás de él- la iluminación haya descendido otro plano.

No acaban aquí los recursos lumínicos, de los que MATTONI hace alarde pues D. Remondo, aparecerá iluminado desde atrás, a causa precisamente de las velas que porta el cortejo. Hay otro foco más, sutil y sublime, que se detiene en el acólito que figura

en el segundo plano horizontal a la derecha, y que ilumina su rostro con la vela que lleva.

Si hablábamos de diagonales perspectívicas, de líneas de fuerza o ejes direccionales sobre el que el autor ha insertado las figuras, las luces están tan sabiamente conjugadas, que hace que todo el cuadro sea también un mero y excepcional ejercicio de la luz. Las diagonales que pueden significar el suelo (de baldosas de mármol blancas), la de la túnica, brazos extendidos y piernas dobladas sobre las rodillas de S. Fernando, desde el punto de vista de la composición formal, se corresponden con la de la absorción y refracción de la luz, que en todos y cada uno de estos elementos incide. La luz, va a reforzar el patetismo, que MATTONI describe con el clímax y la tensión necesaria. Pero como la escena es doble, o mejor, le ha dado la posibilidad de que entre uno y otro de los dos grandes bloques (de la derecha y la izquierda), haya una transición bastante oscura, cuando la luz aparece, de nuevo nuestra óptica se altera y los personajes se van a revestir con múltiples tonalidades e intensidades distintas. Van a «regalarle» el tenebrismo, van a «prestarle» veladuras, van a hacer que destellos, transparencias, reflejos translúcidos y opacos, envuelvan como una nube al conjunto. Estos «ejercicios» de la luz, que sirven para describir el cuadro, significan un avance estructural con respecto al boceto previo, en el que el pintor se ha detenido tan sólo en reforzar los asuntos principales, dejando de representar todos los secundarios. En el boceto, esta iluminación es mucho más sencilla; se dirige tan sólo al cortejo y al santo, y si acaso partiendo del vano desde donde está captado el aconteci-

miento.

Ahora bien y como resulta obvio, las dos versiones tienen otras muchas diferencias, además de las del tamaño: 7,50 x 4,00 m. en el caso del gran telón que constituye el lienzo. Las similitudes ya las conocimos antes, y ahora pasaré para finalizar con aquellas. En primer lugar cabría hablar aquí, del cambio con respecto a la orden religiosa de los frailes que ayudan al Santo, que en una primera ocasión parecen mercedarios, y en la segunda parecen agustinos, capuchinos o franciscanos, en atención a las barbas, la coronilla, y los hábitos que portan. En segundo lugar y siguiendo con los frailes, MATTONI invierte el orden y el más joven e imberbe es el que sitúa en primer término -en el boceto- mientras que en el cuadro y aún siendo joven, tiene barba. A su vez, el que presenta barba poblada en la primera idea, se muestra rasurado en la segunda.

Continuando el recorrido de izquierda a derecha de ambas obras, veremos que en el primer intento se nos muestra un confesionario neogótico, que MATTONI ha sustituido por un reclinatorio tallado para abrir (detrás) el nuevo tramo, a través del arco polilobulado.

Hay otros detalles mínimos y casi inapreciables, aparte de los cambios de vestuario: más sencillo siempre en el boceto, mucho más rico en el cuadro. Pero existe en concreto uno, que por nimio, no nos debe pasar inadvertido. Me refiero a que D. Remondo sostiene el copón o caliz con su mano izquierda de tal modo que la caída del brazo y la consistencia de los pliegues del alba, la capa y la casulla, tenga una entidad tan sólida que no le permita disponer detrás salvo a un solitario ayudante, que

además se identifica tanto con la escena, que se sitúa arrodillado, con la cabeza inclinada hacia delante. Al suprimir el cáliz y elevar los brazos y manos del Arzobispo que va a suministrarle la Comunión al Santo, MATTONI se «encuentra» con que el fondo necesita o le sugiere, la incorporación inmediata de hasta cuatro personajes: dos femeninos velados (uno con corona), y otros dos masculinos con las cabezas desplazadas hacia la izquierda (hacia S. Fernando), y hacia el frente y hacia arriba, en dirección a la Sagrada Forma (concretamente el que porta la patena).

La presencia de la mesa de altar, con la nueva pendiente direccional hacia el fondo, la «pide urgentemente» que rellene el hueco delantero de la forma más plástica posible. MATTONI entonces, se permite incluso ubicar aquí, hasta seis nuevas figuras masculinas, en diferentes ángulos de inclinación y en diferentes giros con respecto a la escena, pero sobre todo con un escalonamiento hecho ex-profeso para el espectador. Esas seis figuras son un compendio de las muchísimas dificultades que tiene el autor, de representar con la mayor fidelidad posible, el relato que está contándonos (extraído como dice Pérez Calero, citando a Cascales Muñoz⁴ de la Crónica General de España, escrita por Alfonso X el Sabio).

Cuando MATTONI «se percata» de que aún le sobra sitio delante, detrás y a igual altura del eje que delimitan D.Remondo/S. Fernando, se involucra tanto en la resolución, que a la simplicidad, claridad, equilibrio, proporción, simetría,... del boceto (en el que tan sólo aparece una hilera de personajes, además -éstos- exclusivamente arrodillados y con velas), antepone el abigarramiento, la superposición, el

asiluetamiento, el contrapunto, llegando a forzar la escala, por no decir que llega a rozar la desproporción, y por supuesto que aquí, la lectura, se hace bastante complicada. Exceptuando la dama del primer término que se muestra arrodillada, el caballero que la sigue de pie y en actitud solemne detrás de ella, MATTONI ha sugerido -más que representado- un cortejo en paralelo, con dos planos distintos en profundidad, y conseguido -entre otras causas- por la luz (como vimos), pero también por las líneas del palio y de los báculos. Al cambiar los sencillos porteadores de velas -por porteadores de varales con toldillo- curvas, rectas y ángulos van a producirse, e integrarse a su vez con las otras líneas sutiles que ha sabido incorporar para que el trayecto entre unas y otras, no sea tan fuerte a nuestra vista. Éstas, de las que no hablé antes porque son líneas secundarias, tomarán carta de naturaleza científica porque se van a ir modulando desde las formas rectangulares del breviario del fraile dominico -a la derecha- con el otro libro, que porta el subdiácono de la izquierda.

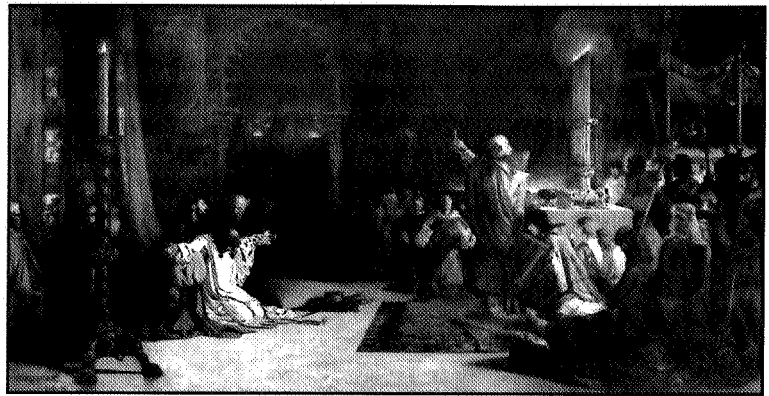
Los pliegues de las vestimentas, las líneas de los brazos y cabezas, su corporeidad o su planimetría,... serán otros de los diálogos más felices que podemos hacer con esta obra. Pero MATTONI, que es un virtuoso, que ha sabido combinar la pintura de historia con sus facetas religiosas o retratísticas, en esta magna y colosal obra maestra nos va a deslumbrar rotundamente, cuando no ya recorramos el enorme lienzo de izquierda a derecha como lo hemos hecho ahora, sino cuando nos distanciamos todo lo más posible hacia algunos de sus extremos, y nos demos cuenta como la superficie de la estancia que creíamos rectangular

en un principio: ¡es cúbica!. La cuarta pared, la que no vemos porque la bidimensionalidad nos la camufla, somos precisamente nosotros. Nosotros, cualquiera que se acerque a ella, se dará cuenta de que forma parte de la escena, de que asiste al acto en primera persona, que es tan personaje del cuadro como cualquiera de los que él se preocupó de disponer. La instantaneidad, recobra ahora una fuerza inusitada y si sus figuras parecían ya vivir, respirar, desfallecer, emocionarse,... lo están haciendo delante de nosotros, porque esa estancia que tan sólo está cerrada por la izquierda y por el fondo, nos deja en su cinematográfica perspectiva, otras dos zonas de confluencia inter-espacial: el ángulo derecho que corta el marco y toda la zona delantera, que se continúa desde el suelo de la sala donde se exponga, hasta enlazar con el suelo del cuadro. Es un cubo, y por ello a MATTONI no va a importarle nada, si tiene

que cortar el rostro del fraile que está detrás del candelabro, o cualquiera de los protagonistas arrebujados de la izquierda, que sólo a esa distancia se perciben, con la claridad que de cerca no le vemos. ¡Chapeau! a D. Virgilio y ¡Chapeau! también a Adolfo López, porque en esta -y última, de momento- reflexión ante esta obra, son muchísimas las percepciones y sensaciones que están en juego. Si el cine fuese capaz de producir tantas vibraciones en una secuencia como ésta, tal vez no ne-

cesitaría del movimiento. Serían unas tomas en picado, serían fotogramas continuos o discontinuos, sería un travelling hecho de facciones, donde el movimiento estaría contenido, donde el movimiento se lo dieran, precisamente, los espectadores y desde luego que el cine -más que la fotografía- debería de volver más a menudo a inspirarse en unos planos secuenciados como éste.

En la nota 2 se menciona -y para finalizar con la descripción del cuadro- que la arquitectura que VIRGILIO MATTONI interpreta es ideal, que es tan historicista



como los personajes o escena, pero no quería dejar pasar tampoco, que si la luz, la composición, el volumen o las formas, han asimilado unos conceptos y procedimientos pictóricos propios de su etapa de aprendizaje fundamentalmente romana, no es menos romano el color. El regusto -o mejor- el resabio por toda la normativa academicista -de las Academias de Roma- que deja la estela esteticista que tiene (tanto el boceto como la obra definitiva), presenta rasgos o ecos de Fortuny que son

también apreciables, a la hora de abordarlos desde el punto de vista del color. MATTONI había vivido dos años en la Ciudad Eterna, allí frecuentó con asiduidad la Academia Chigi⁷, pero no olvidemos que en Roma estaba MARIANO FORTUNY, y que hay algo en su pincelada, en detalles anecdóticos como pueden ser los candelabros o la alfombra, que delatan un contacto y afinidad estructural con el maestro. Los tonos rojizos insuperables, a no ser que acudamos también a alguno de sus contemporáneos, son una transposición de esas tonalidades vibrátiles, que tanto condicionaron el quehacer de uno de sus mejores maestros, y por supuesto y a la larga el suyo propio. El color que en CANO y en DOMÍNGUEZ BÉCQUER, es todavía compacto y si acaso permiten algunas transparencias, regresa después de la etapa de MATTONI en Roma, en pura ráfaga, en «ejercicios» a su vez de puro cromatismo.

La pintura de historia y los grandes formatos -como el que va a representar «Las Postrimerías...»- nada digamos cuánto le deben a Roma, donde MATTONI se va a familiarizar con tantos pensionados, con los autores con los que convivió allí, entre estos JOSÉ JIMÉNEZ ARANDA⁸, JOSÉ GARCÍA RAMOS⁹ y JOSÉ VILLEGAS CORDERO¹⁰.

En lo que respecta al último de los protagonistas de esta peculiar relación con el cuadro: el doctor D. SALVADOR LÓPEZ CARMONA, ocurre un hecho que he podido conocer a través de la hija del famoso traumatólogo¹¹, la cual conserva una copia de «Las Postrimerías...». Parece ser que MATTONI sufrió un accidente mientras pintaba este gran lienzo, una caída del anda-

mio (que obviamente necesitó para acometerlo, y «no sólo por que era bajo de estatura»), una torcedura o luxación de tendones de la mano derecha (ella no puede precisarlo). En cualquier caso me informa que su padre no operaba, pero que era muy conocido por la capacidad que tenía de rehabilitar por medio de masajes. MATTONI asistió a su consulta y quedó tan recuperado, que a la hora de abonar los honorarios y ante la negativa del doctor a ellos, se ofreció para pintarle un cuadro. Como su mujer se llamaba Carmen, pensó hacer una obra con este tema iconográfico de la Virgen del Carmen, para después regalárselo en agradecimiento. Pero «D^a Carmen» estaba fascinada por las «Postrimerías» y le pidió expresamente que le hiciera una copia.

MATTONI como es sabido y como muy bien indica Gerardo Pérez Calero en su libro, no era muy dado a hacer copias de sus obras, y en un primer momento (según la información facilitada por D^a Carmen Gutiérrez López) se resistió, accediendo finalmente a ello. La obra está fechada en 1915, y se trata de un óleo sobre lienzo como las anteriores. Está dedicado «A mi querido amigo Dr. D. Salvador López Carmona» y mide 54 x 100 cms. Debajo de la firma, MATTONI ha tenido la precaución de advertir que es «Copia».

Es una copia y además personalmente diría que de compromiso. Habían pasado 28 años desde que interpretó las «Postrimerías...» y parece como si la hiciera con desgana. Se limita a disponer las figuras en su orden correlativo, con un color que sigue siendo jugoso y excepcional en algunas partes, pero que deja manchas y tonos mezclados en otras zonas del mismo. Es un formato reducido, y MATTONI tendría también aquí que verse

constreñido. Por lo demás la pincelada es mucho más suelta y si bien repite la disposición temática y de figuras, la consistencia y la atmósfera exhuberante del lienzo, aquí es un recuerdo. MATTONI lo ha hecho de memoria, con el sabio aprendizaje que ya tuvo. Tampoco es porque tenía ya setenta y cinco años el maestro, y no los cuarenta y cinco de su plenitud vital con que definitivamente entra a las páginas de la historia del arte. No es porque su vocación de impresionismo le halla derivado a eliminar superfluidades, o porque los prototipos que diseñara se hubieran convertido en figurines. Se trata simplemente de otro concepto,

y creo que no hacen falta más comentarios. A pesar de todo lo expuesto, MATTONI logra vibrar con sus pinceladas cálidas y sus ráfagas exhuberantes, vibramos de nuevo con él y con su composición, puede que más querida.

Sabemos de la existencia de otras copias, hoy en colecciones particulares sevillanas, que no he tenido ocasión de ver personalmente. Por ello debo limitar por ahora este comentario, sin perder la esperanza de poderlas cotejar -o si fuera posible, mejor todavía- de reunir las todas en una exposición como VIRGILIO MATTONI se merece.

NOTAS

- 1 PÉREZ CALERO, Gerardo: *El pintor Virgilio Mattoni*. Diputación Provincial de Sevilla. Colección Arte Hispalense, nº 15. Barcelona, 1977, página 13.
- 2 Ana Marín Fidalgo, autora del libro *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, nos aclara que esta estancia es inventada por MATTONI, que sigue la preceptiva mudéjar, pero que en realidad no es equiparable a ninguna de las salas o salones del Alcázar. Su arquitectura por tanto es ficticia, pero juega con todos los elementos propios del nomenclátor de la arquitectura civil gótico-mudéjar. El historicismo de MATTONI, llega pues al tratamiento de los personajes y la escena, como al espacio donde se desarrolla esta.
Con toda propiedad podría tratarse de uno de los salones que se abren al Patio de las Doncellas, pues presenta la antecámara y la cámara regia prototípica. Lo que no sigue con total fidelidad su trazado, se refiere precisamente a la incorporación de ese vano polilobulado, y sobre todo la apertura de la Capilla u Oratorio justo en ese sitio donde MATTONI lo sitúa, que como es bien sabido, se encuentra en otro lugar del recinto monumental.
- 3 PÉREZ CALERO, op.cit., página 14. Concretamente en 1887, lo tenía en la calle San Gregorio,16.
- 4 Entre los premios, además, se incluían obras de JOSÉ VILLEGAS, ANTONIO SUSILLO, GUSTAVO HASTOY, ILDEFONSO CAÑAVERAL, MANUEL WSEL, VICENTE GUTIÉRREZ, FRANCISCO RAMOS, MANUEL LAFFÓN, JOSÉ PINELO, FEDERICO GARCÍA DEL CORRAL, TOMÁS POVEDANO, FRANCISCO NARBONA, NARCISO SENTENCH (sic), MANUEL GARCÍA RODRÍGUEZ, EMILIO SÁNCHEZ PERRIER, JOSÉ PINEDA, JOSÉ ORTIZ, RICARDO VILLEGAS Y CORDERO, ANDRÉS CÁNOVAS, MANUEL DE LA ROSA, JUAN ALDAZ, LUIS BOCHS, FERNANDO TIRADO, EDUARDO BERMEJO, EDUARDO CORTÉS, EDUARDO LAFORE, EDUARDO ENEBRA, SALVADOR CLEMENTE, GONZALO BILBAO, JOAQUÍN TURINA y RAFAEL DE CHAVES.
- 5 Comunicación personal de D. Joaquín López, en entrevista mantenida el 8 de Septiembre de 1995.
- 6 Actas fundacionales de la «Sociedad Decorativa».
- 7 PÉREZ CALERO, op. cit., pg. 51.
- 8 QUESADA, Luis: *Pintores Andaluces de la Escuela de Roma*. Catálogo de la Exposición organi-

- zada por el Banco Bilbao-Vizcaya y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla 1989. pág. 20.
- 9 QUESADA, Luis, op. cit. pg. 21-22.
 - 10 CASTRO MARTÍN, Ángel: «José Villegas, heraldo de nuestra pintura en el extranjero». «ABC de Sevilla» 21-8-1995.
 - 11 Entrevista personal, el 12 de Septiembre de 1995.