

**OTRAS OBRAS
INÉDITAS DEL
PINTOR VIRGILIO
MATTONI DE LA
FUENTE: "SAN
EMIGDIO",
"RETRATO DE
ADOLFO LÓPEZ",
"CUADERNO DE
APUNTES" y
"SANTA ISABEL DE
HUNGRÍA"**

Teresa LAFITA

ATRIO 8/9 (1996). Págs. 173-185

En un primer acercamiento a la producción pictórica desconocida de VIRGILIO MATTONI DE LA FUENTE (Sevilla 1842-1923), tuve ocasión de rescatar dos versiones de su famoso lienzo «Las Postrimerías de San Fernando». Ahora y con el resultado de nuevas pesquisas sobre su biografía, he podido contar otros dos lienzos inéditos, que se conservan en sendas colecciones privadas sevillanas.

SAN EMIGDIO

El primero de ellos es un óleo sobre lienzo, representando a «S. Emigdio», dedicado por el autor «Al Sr. D. Emigdio Mariani. Su Afmo. VIRGILIO MATTONI», en el ángulo inferior izquierdo y mide 92 x 44 cm.

Antes de entrar en el comentario de esta obra, debo decir¹ que este señor al que está dedicado -D. EMIGDIO MARIANI JIMÉNEZ- era Beneficiado de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, maestro de capilla, posiblemente compositor -o en cualquier caso intérprete de música sacra en el templo metroplitano. La fecha de su nacimiento no ha sido posible saberla con total exactitud, pero siguiendo con las fuentes consultadas, su vida se desarrolló en el siglo pasado, prolongándose hasta 1888, año en que se produce su defunción². Fue tío carnal y tutor de D. Luis Leandro Mariani González (1858-1925), compositor sevillano y padre del actual catedrático emérito de armonía del Conservatorio Superior de Música de Sevilla: D. Emigdio Mariani Piazza (nacido en Sevilla en 1901), quien al quedar huérfano



En el centro de la fotografía y sentado aparece Virgilio Mattoni, y a su izquierda Adolfo López.

pasa a su custodia, iniciándole en el conocimiento musical. Este conocimiento musical, es lo que nos vuelve a dar pistas de que con toda probabilidad el destinatario del lienzo la practicaba. En cualquiera de los casos, fue el que dió los primeros pasos de esta dinastía ya, de afamados y prestigiosos artífices musicales.

Sabida es la predilección que va a tener MATTONI por representar asuntos religiosos a lo largo de su vida y de su obra, máxime en una persona tan cargada de religiosidad él mismo. Por otra parte existe el hecho -constatable a través de su biografía- que desde que ingresa como correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1886³, es designado miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla. Circunstancia ésta que le permite estar al tanto de la conserva-

ción del patrimonio y las restauraciones, como la que se llevará a cabo a partir del hundimiento del cimborrio de la Catedral, en Agosto de 1888, contando el Cabildo con su colaboración, entre otros autores⁴.

De 1888 data también su excepcional retrato del Cardenal Fray Ceferino González, lo que nos da pie a pensar que es en el entorno de la Catedral y su círculo próximo donde MATTONI se desenvuelve en estos momentos de su carrera, sin que por ello se desvincule de otros encargos, como los que sabemos que va a ir realizando para los diferentes templos hispalenses, o para particulares que se los demandan.

MATTONI, según recoge el profesor Pérez Calero, cultivó los estudios musicales, y si bien son escasas las referencias artísticas en el periodo que va desde su regreso de Roma, en 1874, y hasta 1887, en que consigue medalla de segunda clase en la Exposición Nacional con su obra «Las Postrimerías de San Fernando», es en este periodo donde cabría situar la obra, adelantando así las fechas de sus obras religiosas, aunque podríamos pensar que esta del «S. Emigdio», pudiera ser perfectamente un retrato.

Pérez Calero nos da también una exhaustiva información, acerca de la amistad de MATTONI con Canónigos y religiosos del enclave catedralicio o conventual, entre los que se encontraban D. Servando Arbolí, D.



Modesto Albín, D. Francisco Muñoz y Pavón (Canónigos) o Fray Ambrosio de Valencina y D. Andrés Cánovas (Capuchinos). Lo cual, nos da pie a concluir que conocía también a D. EMIGDIO MARIANI, que aun no siendo Canónigo ni Capellán Real, sí tenía a su cargo el Coro y se encargaba preferentemente de la formación y dirección musical del mismo⁵.

Cabría ahora hablar aquí del origen italiano de la familia MARIANI, los cuales y por información facilitada a su vez por la familia, procedían de Bolonia, instalándose en torno a 1777 en Madrid el primero de

ellos: D. Vicente Mariani, grabador, pintor y miniaturista, al que se le siguen los pasos hasta 1818, en que llega a Sevilla. La saga pues es italiana y de ahí en que en sucesivas generaciones, el nombre del Santo Obispo de Ascoli -San Emigdio- se repita de hecho hasta la actualidad.

Centrándonos en el protagonista al que está dedicado el lienzo y teniendo en cuenta la formación italiana del pintor, nos lleva una vez más a centrarlo en torno a las fechas de las cuales partimos para el análisis de la obra. Es decir, desde 1874 en que regresa de Roma, hasta 1888 en que fallece el maestro de capilla de la Catedral.

Ahora bien, si analizamos la obra desde el punto de vista de la composición o del color, nos daremos cuenta perfectamente que el peso de Roma se ha hecho ostensible. Su

color, vuelve a remitirnos como ya lo hiciera en su día «Las Postrimerías...» al sabio aprendizaje y magisterio que obtuvo MATTONI de sus compañeros escolásticos, como de la magnífica pintura que pudo conocer allí, en su estancia y visitas que sabemos realizara⁶.

La transparencia y la fluidez que tiene el «San Emigdio», la pincelada suelta, la luminosidad, el fondo de paisaje, el punto de vista bajo en relación con el celaje, la figura sobrepuesta en primer plano, los detalles que puedan representar los bordados de la casulla, etc., nos están diciendo que se trata sin duda ninguna de una de las primeras obras que realizara el autor a su regreso de Italia, donde el impresionismo aún no había derivado en el simbolismo que seguirá después, o donde además de la superficie pictórica, se le imponga un tratamiento más detenido -como hará en sus creaciones sobre tabla- y antes de entrar en cualquier caso en las ejecutadas con la técnica del repujado, que abordará decididamente a partir de 1893.

Lo que nos choca a la hora de abordar el estudio iconográfico del santo -Obispo de Ascoli, mártir y abogado de los terremotos- es que su representación característica, lo muestra siempre anciano, barbudo, arrodillado y con un ángel que suele llevarle el báculo (de su dignidad de Obispo), o la espada de su martirio.

S. Emigdio, según recoge Louis Reau⁷, se menciona por primera vez en el siglo XI. La leyenda le hace el primer Obispo de la ciudad italiana de Ascoli, en Las Marcas, y consagrado en Roma por el Papa Marcelo. También nos dice que fue decapitado en el año 309. Patrono de su ciudad natal, se le invoca contra los temblores de tierra.

Se le representa siempre como Obispo,

mostrando el modelo de la villa de Ascoli, o bien cefalógrafo, con su cabeza entre las manos. Reau aporta las dos versiones más conocidas -en pintura y escultura- la última de ellas incluyendo un ángel anunciador, detrás del cual aparece el Santo arrodillado.

MATTONI tenía cerca -por si acaso alguna inspiración italiana, le cogía más lejos- un San Emigdio, que la familia Mariani había donado a finales del siglo XIX a la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, y ubicada en el retablo mayor o de la Virgen de las Nieves⁸. Si bien esta imagen es de escayola policromada y realizada en Olot, es un precedente al que cualquier autor iría, en búsqueda de referentes simbólicos.

Pero MATTONI va a apartarse aquí de esta tipología, y nos lo va a mostrar en edad madura (no anciano), de pie, imberbe, sin el ángel y portando él mismo el báculo, evitando de este modo cualquier alusión al martirio. El paisaje que deja tras de sí -sobre todo por la zona derecha del cuadro- no da tampoco atisbos suficientes, como para ubicarlo ni en su ciudad de origen -(Ascoli)-, ni mucho menos que de alguna manera reflejase alguna conmovición, relacionada con estos fenómenos naturales, como he tenido ocasión de ver en algunos grabados del referido santo. Concretamente en el dibujara Antonio Guerrero y grabase Francisco Suría. Estampa que se imprimió con una oración de Benedicto XIV, y que remitió a nuestro Monarca Fernando VI⁹; calcografía que debió ser bastante divulgada -sobre todo teniendo como referente el famoso terremoto de Lisboa, de 1775, y al que se invocaba -y de hecho se le invocaba cada vez que ocurre un acontecimiento de este tipo. En esta obra gráfica, los edificios que se insertan en la composición, parecen con toda evidencia tambalearse.

MATTONI evita también cualquier aspecto sísmico. La doble arcada -en paralelo- presagia ninguna circunstancia de esta índole. Es más, se diría que es un paisaje idílico, donde si acaso el sol poniente fuese una excusa para reproducir efectos de luz sobre las aguas de un río, que lo atraviesa -con la consiguiente lejanía- en el ángulo inferior derecho. El río es tan plácido como toda la atmósfera que atraviesa el cuadro. Es un reflejo que repite cromáticamente los colores de la línea de fuga, situado precisamente en el dintel, encima de esta segunda sucesión de arcos u ojos y ya sobre las montañas del fondo, allá hasta donde el autor ha llevado el plano terrestre. Nada en cualquier caso que pudiera hacernos pensar en que alguna conmoción natural se está verificando. Si acaso, una claridad momentánea después de una tormenta.

El paisaje que MATTONI capta, está tomado al atardecer, donde una puesta de sol -como hemos visto- acaba de iniciarse detrás de las montañas que delimitan horizontalmente el lienzo, ocupando esta zona algo más de la mitad inferior derecha. Antes del primer puente -o mejor anterior a la primera línea de arcadas, pues visto en detalle más parece un acueducto y además de traza circular- MATTONI ha plasmado en perspectiva, una zona que más que formal, es cromática, pero desde donde conduce la dirección de nuestra mirada. En este pequeño fragmento, que viene a ser un tercio de la mitad inferior (tanto si lo consideramos horizontal como verticalmente), se ha permitido mostrarnos uno de los paisajes más evocadores (y románticos), de los que sabemos que va a desarrollar su trayectoria. MATTONI se ha permitido una abertura, es decir, no sitúa al Santo en un interior, sino

a pleno aire, a plena naturaleza. Es un lujo y por ello sabe que tendrá que reforzar mucho más el volumen, la silueta y el dibujo en definitiva del personaje. Al superponerlo, las sombras, los plegados, las calidades tanto textiles como de la ambientación, van a exigirle «ese aire», de manera que parezca que entre el San Emigdio y el paisaje, no existan estridencias, que no parezca por así decirlo, recortado y pegado como un colage. Ciertamente el santo mitrado respira, y su envolvente, es la que nos hace integrarlo -o separarlo como lo estamos haciendo ahora- de tal manera que la perspectiva «aérea» sea una vez más la que acabe por definirlo completamente. MATTONI sabía conjugar esta perspectiva «a sentimiento», como pocos autores de su generación o de su época, como hemos tenido ocasión de comprobar en el transcurso de su obra.

Verticalmente, la imagen del santo ocupa el 98 % de la longitud pictórica y es en él donde se describen las líneas fundamentales, sobre todo teniendo en cuenta que el pandan que va a delimitar el báculo por la izquierda, tendrá su paralelismo en el brazo y en la mano elevada que lo cierra por la derecha. Otras líneas subsidiarias de lectura del mismo, estarían situadas en la orla o franja bordada de la casulla, en los pliegues del hábito -debajo de las rodillas- y en las paralelas de los aditamentos litúrgicos de la estola, encima de este último (hábito).

Horizontalmente, MATTONI ha dividido la obra en tres tercios: el primero de ellos se delimita en función de la doble arcada de puentes que ha situado en retroceso; el segundo desde la línea continua del segundo puente, hasta el comienzo de la mano derecha del S. Emigdio, y que engloba el fondo montañoso y las tonalidades cromáticas de

ese atardecer tan luminoso; y el tercero desde el comienzo de la mano, hasta completar por arriba el celaje, de tonalidades y pinceladas más uniformes. Pero ese paisaje que MATTONI está interpretando, no es real, sino ideal (es decir, no se corresponde tampoco con Sevilla, como podría aducirse una vez desechada la hipótesis italiana). Por otra parte el santo, que debería estar en contraluz por todo lo expuesto anteriormente -y sobre todo teniendo en cuenta el foco de las soleadas nubes detrás de las montañas- aparece también iluminado desde el frente. Todo ello, contribuirá sobremanera a que sea una de las obras luminosas, de las que le sabemos de su primera etapa, aquélla que al regreso de Roma nos trae recuerdos del claroscuro y también -y sobre todo ahora- de los fondos de paisajes del renacimiento. Más que barroca, la adscripción de esta obra deliciosa, es renacentista y en cualquier caso en la órbita que seguirá después con el mencionado Cardenal Fray Ceferino González (1888) o en cualquiera de sus tablas, como «La Anunciación», para la Catedral de Sevilla (Sacristía Mayor, de 1897).

Es un lienzo, y por tanto su pintura desborda frescura por cualquiera de los tramos o de los trazos por los que queramos acercarnos. No es una tabla y a MATTONI no le ha exigido que se detenga en otras imprimaciones, ni que la textura del material, le haga detener su pincel perfilando o retocando, como va a ser habitual en ellas. Es más, la trama del lienzo casi puede verse en la parte superior del plano celeste; compactándola más según va descendiendo por el cuerpo del santo.

No es tampoco una obra para colocarse en un altar o retablo, sino para mostrarse individualmente. De ser un encargo oficial -

como el Fray Ceferino- su formato y su terminación, nos lo evidenciarían. Y aún suponiendo «el non finito» que tienen muchas de las obras de MATTONI, en cuanto a que su pincelada sea tan suelta, que parezcan algunas incluso bocetos, (marcando las distancias, y sin que esto desmerezca un ápice su magistral dicción pictórica), más bien nos lo relacionan con un regalo personal que hace el artista a uno de sus amigos en la diócesis. La hipótesis de que se trata de un retrato, y en consecuencia que varíe su iconografía tradicional, nos lo está diciendo en sí la propia obra, si pudiésemos conocer las facciones «del retratado». La familia MARIANI, de la que ya dijimos que constituyen una afamada dinastía musical, es también pionera en el ámbito de la fotografía sevillana. Todos sus miembros, incluyendo también al Beneficiado, han practicado desde el siglo pasado con todas las técnicas, que desde las platinotipias al kodakrome, se han sucedido. De este modo, se conserva una del protagonista, que hemos tenido ocasión de conocer y comparar con el cuadro, constatando que existe bastante parecido.

Al respecto de esto último, he de advertir que si bien MATTONI no se guió del soporte fotográfico en esta ocasión para presentarlo (sabemos que es un retrato vivo y ante el modelo, por la dedicatoria), sí deducimos como en otras ocasiones las ha utilizado. La fotografía de fines del XIX y su pictorialismo, su escenografía, guardarropa, mobiliario, tapices, objetos y bodegones que inserta, tiene mucho de cuadro (de historia) como se sabe, pero también a la inversa: muchos lienzos dejan atrás de sí la configuración tanto espacial como objetual de los pequeños estudios fotográficos. Algunos de los lienzos de MATTONI lo su-

gieren, y aunque no sea el momento ahora de entrar en este apartado, quiero traer como ejemplo de ello una de sus obras (también menos difundidas: el «Seise» que se encuentra en una colección particular sevillana¹⁰.

He tenido ocasión de ver en casa de la familia MARIANI algunas de las fotos que realizara el propio Beneficiado. En algunas de ellas se muestran Obispos y personalidades del clero arrodillados, con la capa pluvial dispuesta en abanico, con manteles de seda y lana (de origen morisco) sobre las mesas de oración, con alfombras del mismo estilo, con tapices, cortinajes, almohadones o cuadrados dispuestos en paredes y suelos, así como demás elementos estructurales-decorativos. Una de estas en concreto, está captando la fisonomía de los jóvenes seises, en 1888. MATTONI evidentemente no llevaba el caballete al coro donde estos bailaban ante el Altar Mayor de la sede catedralicia, o inclusive si se lo llevara al local de la Escolanía, donde realizaban los ensayos, la velocidad del movimiento le condicionaría para que realizara un dibujo rápido, un bosquejo o apunte cuando menos. Es decir un dibujo, pero difícilmente con los óleos a no ser que se limitara a trazar los elementos prioritarios, y completarlo posteriormente en su estudio.

Aunque posaran para él estos seises, y aunque MATTONI fuera muy diestro como lo era en el dibujo rápido y en el dibujo en movimiento, el «Seise» que aludimos tiene tantas concomitancias con la foto, que desde luego pienso que aunque tomara notas, aunque memorizara (como deben hacer todos los artistas que se precien), por más que su soltura nos lo pudiera arguir en contra de esta hipótesis, y aunque tomara in situ, multitud de apuntes o puntos de vista dife-

rentes (posiblemente a lápiz), la relación fotografía-pintura se hace palpable. ¿En cuántas más MATTONI se sirvió de ellas? Sería cuestión de ir cotejando y comparando. En cualquier caso la magnífica colección fotográfica de los Mariani, es una joya, pues lo mismo registra monumentos sevillanos y romanos, como personajes y obras de arte significativas, que fueron objeto de su curiosidad y ahora de la nuestra.

El «Seise» sin fechar que he retrotraído, se desenvolvería pues en el entorno de 1888, y además y por si fuera poco, el Beneficiado y maestro de capilla de la Catedral, entre sus funciones tenía también la de educar la voz de estos cantores y bailarines para las grandes ceremonias del Corpus y de la Inmaculada. En concreto éste, está caracterizado para las funciones del Corpus y MATTONI, al que ya vimos como muy religioso, con amigos en el alto clero sevillano, con conocimientos musicales y además frecuentando al Beneficiado, es muy posible que acudiera a los ensayos. La relación de esta obra del «Seise» estaría en la línea de este año, pues coincide además con el del fallecimiento de D. Emigdio, y desde luego nos sigue dando pistas para la obra del Santo homónimo, sin detenernos ahora sobre si fue o no fue un retrato como creo.

RETRATO DE D. ADOLFO LÓPEZ

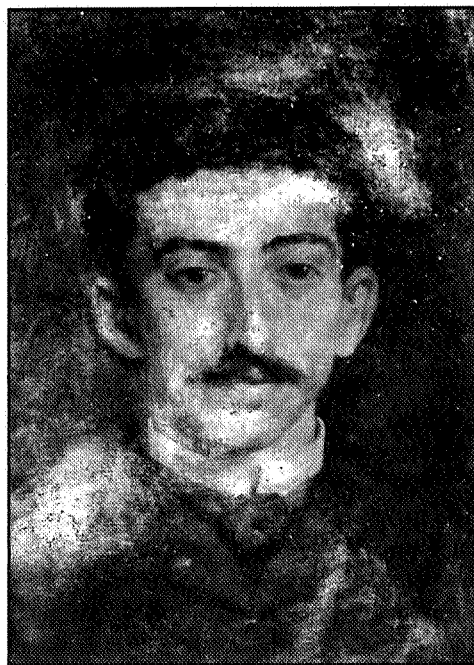
La segunda nueva obra de VIRGILIO MATTONI, se trata de un retrato de ADOLFO LÓPEZ RODRÍGUEZ (Sevilla 1862-1943).

Con Adolfo López MATTONI tendrá ocasión de trabajar varias veces: concretamente en la capilla del Sagrado Corazón de la Iglesia Parroquial de San Andrés (1893), en la restauración de la Virgen de Valme del

templo parroquial de la Magdalena, en la localidad sevillana de Dos Hermanas (1894), en el Convento de los PP. Capuchinos (1895) y en la sillería del coro de la Catedral de Sevilla (1897).

Por información facilitada por el hijo del escultor, decorador, arquitecto de retablos, restaurador y pintor también (tanto figurativo como ornamental), ceramista,..., sabemos que Adolfo López le hizo un retrato en barro al propio MATTONI, hoy en colección desconocida. Este busto se menciona también en el periódico «El Globo» del 1 de Septiembre de 1893¹¹. No nos extraña por tanto, que cuando vimos en su casa el retrato al óleo de MATTONI, captando la fisonomía de un joven todavía Adolfo López, dedujéramos que es obvio, tratándose de una relación tan arraigada.

Este óleo sobre lienzo, dedicado «a mi gran amigo Adolfo López», firmado y con fecha ilegible en el ángulo inferior derecho en rojo, mide 51,5 X 36 cms. En él se aprecian todas las buenas dotes retratísticas del maestro. Sobre la vinculación entre ambos artistas, existe otro hecho significativo y que he tenido ocasión de comprobar en el Archivo parroquial del Sagrario de la Catedral hispalense, y es que en el libro 42 de matrimonios de 1895 y donde se constata el contraído por Adolfo López con D^a Dolores Martín López-Villareal, MATTONI aparece entre los testigos¹². No puedo afirmar con total rotundidad que la obra en cuestión, se corresponda con los años 1893 (en que sabemos que ya hay un contacto entre ellos) o con estos últimos a que lo hemos llevado (1897), pasando por las fechas intermedias del año de la boda y de los otros encargos, pero de aproximarme todo lo más que puedo, lo situaría en el entorno de estos límites



temporales. Es decir, se trataría de un retrato realizado por MATTONI próximo a los años 1893 y 1897, o incluso antes.

Adolfo López está captado de frente, hasta el busto, mirando oblicuamente al espectador, por una cierta inflexión de sus párpados. Muestra un tratamiento entre naturalista e impresionista, según sean las calidades de la epidermis del rostro o del ropaje con que está representado. Sobre fondo neutro, destaca la figura, en la que no se priva de sus alardes lumínicos habituales.

López, del que sabemos bastante gracias a la monografía que le dedicó D. Juan Abascal Fuentes¹³, podría tener perfectamente entre treinta y treinta y cinco años -o incluso menos-, pues sus facciones nos lo muestran aún con cabellera y con bigote morenos, sin las arrugas de expresión obviamente poste-

riores, pero que ya comienzan a aflorar en los salientes pómulos, o en la barbilla afilada que va a caracterizarle.

A través del soporte auxiliar de las fotografías, y de las conversaciones que he podido mantener con su hijo, éste nos corrobora como -casi- que el retrato pertenece a las mencionadas fechas, o incluso antes, para seguir con esta metodología. De tratarse de esta hipótesis, nos daría un margen de cinco años, pero que nos dicen mucho también del quehacer de MATTONI.

Comentamos antes la predilección de VIRGILIO MATTONI por el género religioso. No es menor la que siente por el retrato, a la que dedicará una gran parte de su producción.

Es un amigo y además colega en las lides de la plástica. Por ello MATTONI se desentiende de la pose oficialista con que reviste a bastantes de sus modelos. También MATTONI se desentiende aquí de colocar algún elemento parlante, como hará otras veces. Se centra en el rostro, en su expresión, en su espíritu, y el resultado que consigue es una obra anodina -si acaso comparable a la de su propio autorretrato (de 1887)- pues en este estilo y en relación con él, es desde donde se desenvuelve el de Adolfo López.

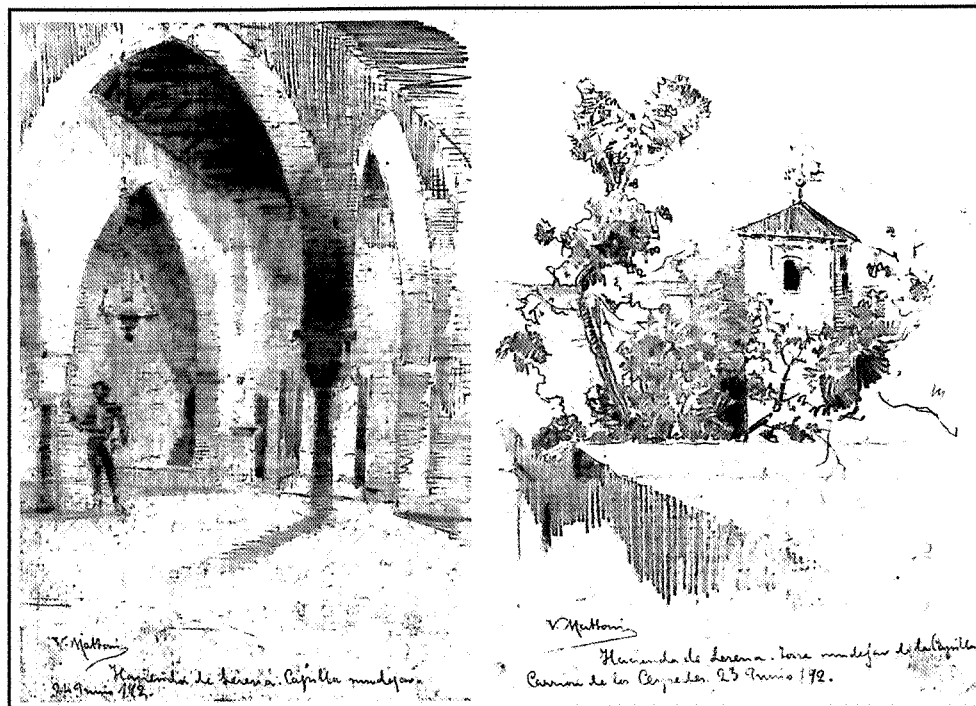
CUADERNO DE APUNTES

Hay otro dato muy significativo, que nos podría desvelar nuevas claves a la hora de datar esta obra. Se trata de la carta manuscrita y que a su vez incluye cinco apuntes de VIRGILIO MATTONI a Adolfo López, fechada el 24 de Junio de 1892¹⁴. Esta carta ha sido hasta ahora inédita también, y su texto dice:

«Los siguientes apuntes son tomados de la antigua y gran Hacienda denominada La

Lerena, término de la villa de Huévar, provincia de Sevilla, propiedad actualmente de los Sres. Ysern.

Dicha Hacienda parece denominarse de Lerena en razón de creerse formada sobre una antigua población romana, que toma este nombre comprobando esta creencia la multitud de restos de aquella época encontrados en sus cercanías, y hasta una gran moneda de oro del rey godo Recaredo, que dicho Sr. Ysern regalara al Museo arqueológico de Sevilla. En esta existe una pequeña capilla mudéjar y adosada a ella una primera torrecita que creemos ser árabe, y anterior a la mencionada Capilla pues tiene caracteres e indicios de ser así: en la actualidad está blanqueada, más deja ver el arte de sus engranados y bien costeados ladrillos. Por indicación mía el Sr. Ysern (D. Francisco) mandó quitar la capa de cal que cubren dos colgaduras que sostienen los ojivales arcos de la Capilla y aparecieron dos preciosos fustes de mármol rosado almadrado, sin duda alguna de origen romano o cuando menos árabe para lo terminado de ellos así lo revelaba. Además se quitaron los ladrillos del pavimento alrededor de las columnas para encontrar el principio de ellas, pues lo que aparece al descubierto desde luego se comprende que no es toda su longitud, como efectivamente encontramos que tenía 50 centímetros cada una, al mismo tiempo se encontraron a esa profundidad trozos de un pavimento de ladrillos que sin duda fué el primitivo de la Capilla, la cual creemos sea construida a raíz de la reconquista.- En el Caserío se descubren rasgos del Siglo XV, aunque por desgracia está todo alterado y desfigurado, más que sería fácil mediante una inteligente dirección, devolverle en parte su antiguo y señorial esplendor, cual en



tiempo de los Condes de Benacazón, sus primitivos dueños, sin duda alguna tuvo.

Estos ligerísimos apuntes, se los dedica a su querido amigo Adolfo López (en su mismo álbum) el día de S. Juan Bautista, 24 de Junio de 1892, estando en la referida Hacienda de Lerena. Virgilio Mattoni».

Los 5 apuntes en cuestión son: Una vista del interior de «la Capilla» (a través de un arco de medio punto), fechado y firmado el «23 de Junio, en la Hacienda de Lerena. Carrión de los Céspedes» (sic.); El exterior de la «Torre mudéjar de la Capilla. Carrión de los Céspedes» (!) de igual fecha que el anterior; «Ventana de mi cuarto. Siglo XVI. 24 de Junio»; «Puerta del Siglo XV. 24 de Junio» e interior de la «Capilla mudéjar. 24 de Junio de 1892».

En todos ellos, se aprecian los rasgos más destacados de la arquitectura que constituye el conjunto, y se aprecian detalles tales como una puerta con arco conopial, la cubierta, columnata y arquerías ojivales, el mirador barroco y otros pormenores de paisaje. Son apuntes a lápiz y el propio autor se encarga de dejarlo bien claro. Para lo que a nosotros nos interesa, esta carta y los dibujos que la acompañan, son el mejor testimonio que pudiéramos tener, a la hora de buscar conexiones entre ambos. MATTONI no sólo se permite dedicárselos a «su querido amigo», sino que al advertir «ligerísimos apuntes», nos habla de una familiaridad bastante consolidada, pues cualquier autor -por bueno o mediocre que lo sea- no se atrevería, salvo en ocasiones como esta, no ya de mostrar sus re-

flexiones plásticas a otro, sino regalárselas para que el otro los conserve, las estudie, las analice, las critique o en cualquier caso reflexione sobre los aciertos y los fallos. Entiendo que o bien MATTONI se sentía muy satisfecho de ellos, o que lo que pretendía era simple y llanamente ponerle al tanto de sus investigaciones. Tanto en el uno como en el otro caso, lo que desde luego no tiene duda alguna es que no sólo se conocían, sino que además eran ya en 1892, buenos amigos.

¿Tendríamos que adelantar las fechas ahora del lienzo, en donde retrata a un joven Adolfo López? Debo confesar que lo intuyo, que si en el «San Emigdio» notábamos el peso de la Academia romana¹⁵ donde estudió MATTONI entre 1872-74; en el retrato de López, se pueden rastrear a la perfección, las huellas de Eduardo Cano de la Peña y de José Domínguez Bécquer, con los que estudió entre los años 1856-1868. No obstante y para seguir la cronología que Pérez Calero asignó para la producción retratística de MATTONI, no debe ser anterior a 1887, fecha del primero de los lienzos de este tipo, y aunque sea precisamente un «Autorretrato» del pintor. Así que dejamos aquí nuestras pesquisas, esperando que una limpieza y restauración del lienzo de Adolfo López, nos verifiquen con nitidez la fecha exacta. Lo que sí quisiera decir y para terminar, que si a las fechas iniciales (1893-1897) hubiera que restarle algunos años, lo prolongaríamos como mucho hasta 1887, fecha en la que Adolfo López tendría 25 años. También quisiera decir, que aunque los recuerdos de Cano y de Domínguez Bécquer son palpables, no lo son menos los de Mariano Fortuny, de Villegas Cordero o de Jiménez Aranda, a quienes tuvo la suerte de frecuentar en su estancia romana. La vibración de la

pincelada, el toque impresionista, los resortes lumínicos, el empaste, la técnica tan suelta,..., nos cantan a la legua que MATTONI había bebido ya de las fructíferas aguas de cada uno de ellos y que además, había comenzado ya a consolidar su propio estilo. Un estilo que preludia aquí toda la sabiduría de un gran maestro, como lo fue sin duda VIRGILIO MATTONI DE LA FUENTE, (y como lo fue también su retratado).

SANTA ISABEL DE HUNGRÍA

He dejado para el final otra de las obras -hoy en paradero desconocido- que bien pudiera tratarse del «Oratorio de la Reina» y que representa posiblemente a Santa Isabel de Hungría, y de la que sólo se conserva -de momento- una reproducción fotográfica en sepia, en la colección particular de D. Joaquín López. La foto en cuestión está dedicada a su padre «A mi querido amigo Adolfo» y firmada a pluma por «VIRGILIO».

No cabe ninguna duda de su profunda relación a través de los años, pero sorprende que desde unos momentos todavía iniciales del escultor, MATTONI le haya regalado esta pequeña muestra de su quehacer. Digo esto, pues aunque la reproducción fotográfica esté sin fechar, el estilo del cuadro responde plenamente a la etapa del pintor, que emprende tras su regreso a Sevilla desde Roma (1874) y próxima en cualquier caso, a su ingreso en la Academia sevillana de Bellas Artes (1887).

Aunque me voy a desenvolver en el terreno de las hipótesis, puesto que ha sido desconocida hasta ahora, esta obra presenta tantos rasgos con la pintura de Historia, como con el simbolismo tan grato al maestro en esos días, cuando la dicción academicista de su doble formación -sevillana y romana- se conjugan. Además es un exponente de la

predilección que tiene por el retrato y por los asuntos religiosos.

La obra pues -óleo sobre lienzo probablemente- está en la línea de las que sabemos que también pintara en torno a 1879: «Isabel la Católica en los Salones del Alcázar» o con el «Príncipe de Viana» y también -en línea directísima- con las «Pos-trimerías»... Posiblemente se trate de un lienzo de grandes dimensiones, pues la espacialidad se hace palpable, y en él está el jugoso MATTONI, rico en pinceladas luminosas, pródigo en detalles

anecdóticos, miniaturista en pormenores específicos (manto de la reina, corona del primer plano y friso del último), como también está el sabio compositor que establece líneas de lectura, juegos formales de paralelas y diagonales.

También se encuentra aquí un VIRGILIO MATTONI que sabe combinar las transparencias, con la densidad de unos empastes cromáticos, y por si fuera poco este lienzo - en mi opinión- es un compendio de todo lo que antes hemos aludido. A saber: pintura de Historia, simbolismo, género religioso y retrato. Deja rastros demasiado ostensibles diría, de ese bizantinismo que le hace aplicar los colores como repujados, y a su vez, meras ráfagas de pintura evanescente.

La iconografía a la que alude -y que he-



mos interpretado en relación a los símbolos parlantes, y por paralelismos con otras interpretaciones del tema- estaría también relacionada con su ingreso en la Academia de Sevilla. Aunque puede tratarse de un «retrato a lo divino».

En este sentido, hemos de tener en cuenta que fue el propio MATTONI quien en 1896, propone que «se solicitase al Gobierno, la restauración del antiguo título de Santa Isabel, para la Academia, pero con la agregación de Hungría.

Propuesta que tuvo un

eco señalado en la ciudad y que llegó ser una realidad en la titulación de la Real Institución»¹⁶.

MATTONI además tiene fechada y firmada otra «Santa Isabel de Hungría», en 1893, para la iglesia del Convento de los Padres Capuchinos de Sevilla, lienzo sobre tabla y de formato vertical, muy alejada de criterio de esta que consideramos como primera versión o interpretación del tema.

Para concluir, propongo y aún a riesgo de equivocarme y tener que cambiarla, una vez que los estudios sobre MATTONI estén más avanzados, la fecha comprendida entre 1874 y 1887.

Algo hay en su composición y en sus trazos, que nos dice bastante de la lección de perspectiva, que MATTONI como se

dijo, recibió de su querido y leal amigo Adolfo López. Si se compara con la obra culminante de este periodo: «Las Postrimerías» y aunque vuelve a insistir aquí, en un repertorio hasta cierto punto habitual de santos perfilados, alineados y simulando frescos murales, o de ángeles estilizados, etc., el cojín de nuevo con la corona y el cetro, las líneas de los plegados del manto, el hecho de que la represente arrodillada y con otras figuras detrás escalonadas en esviaje, y la mezcla de personajes divinos y humanos, nos está patentizando que un giro nuevo a su pintura se ha efectuado, y que las obras de este tipo -como el «retrato de D^a Dolores de Guzmán Vélez Ladrón de Guevara», que van a venir después, por ejemplo, esta última fechada en 1900- están a punto de fraguar, consolidando no ya todas las técnicas pictóricas que sabe, sino su modo de representación. Es una obra de la plenitud del maestro y a ella responde la síntesis que hace.

Es el carácter realista del rostro de la dama, que se asoma bajo la apariencia de la Santa, el que nos hace ubicarla bastante antes a 1893, pues contacta con el «retrato de Fray Ceferino» antes traído a colación, y desde luego con el impresionismo espléndido de «Las Postrimerías...». El idealismo de muchas de sus obras posteriores, está presente aquí, como la simplificación rápida, de suelta pincelada, y sin embargo debemos de considerar que de todo esto nos lo está avanzando, como una obra de transición que debe moverse entre el antes y el después de «Las Postrimerías...». Insisto que para mí, es anterior, pues «Las Postrimerías...» es la obra magna y antológica, que resume por sí misma todas las teorías pictóricas utilizadas por el autor. Obra maestra que concretiza todos

los hallazgos y experimentaciones previas, de la que la «Santa Isabel de Hungría» puede ser un paso intermedio.

Los recuerdos de las pinturas hispanoflamencas, del gótico internacional en su adscripción al siglo XV, que están latentes en sus tablas, no se aprecian aquí, como tampoco, los ecos de Giovanni Bellini para ambientar sus fondos paisajísticos. Tal vez porque la haya captado en un interior y tal vez porque al hacerlo, le haya condicionado una iluminación «sobrenatural», que parte del interior hacia el exterior, teniendo un sólo foco principal en la figura central de Jesucristo, y de ahí se expande hacia delante y hacia atrás (hacia la Santa y el ángel). De nuevo MATTONI ha jugado con las luces, como si estas fueran elementos definidores. La verdadera «aparición» en la escena de los personajes celestiales, trae consigo una iluminación en diagonal, que estructura direccionalmente el cuadro, y que tiene sus equivalentes a la derecha y a la izquierda, o mejor, en los ángulos superior derecho (friso) y en el inferior izquierdo (cojín con la corona), de modo que la iluminación traza una Z.

Mucho de lo que aprendió MATTONI de «Las Postrimerías...» está aquí, como mucho de lo que aquí se inserta está en ella. Un paso antes si consideramos que la escena va a expandirse en el próximo; un paso después si consideramos que aquí la ha constreñido. En mi opinión como dije, un paso antes, por el naturalismo del rostro de la retratada, pero muy cercana a su concepto. Obra abierta esta, de la que MATTONI va a extraer muchos elementos en las décadas que siguen. Es decir, que MATTONI una vez que culmina su diálogo formal en 1887, regresará a la «Santa

Isabel de Hungría» para «tomar prestado» algunas cosas, como pueden ser el abocetamiento que prelude el ángel, o como pueden serlo la galería de santos hieráticos del friso, que individualizará y cristalizará en obras posteriores. Por ello una vez más, los años de 1874 a 1887, son claves.

NOTAS

- 1 Entrevista mantenida con D. Emigdio Mariani Piazza el 8 de Octubre de 1995.
- 2 «Revista de Historia de la Fotografía» N°3. Sevilla 1987.
- 3 PÉREZ CALERO, Gerardo: *El pintor Virgilio Mattoni de la Fuente*. Excma. Diputación de Sevilla. Sevilla 1977.
- 4 PÉREZ CALERO, Gerardo: Op. cit.
- 5 Información facilitada por los familiares.
- 6 PÉREZ CALERO, Gerardo: Op. Cit.
- 7 REAU, Louis: *Iconographie de l' art chretien*. Presses Universitaires de France. París 1958.
- 8 Archivo Parroquial de Santa María la Blanca.
- 9 Grabado de «San Emigdio». Colección particular. Sevilla.
- 10 Reproducido en el libro *Pintores Andaluces de la Escuela de Roma*. Sevilla, 1987. Sin fechar.
- 11 «EL GLOBO» 1-9-1893.
- 12 Archivo Parroquial del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Libro 42.
- 13 ABASCAL FUENTES, Juan: «El escultor Adolfo López Rodríguez y su contribución a la imaginería sevillana contemporánea». Separata del «Boletín de Bellas Artes» N° 15. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla 1987.
- 14 Carta manuscrita. Colección particular. Sevilla.
- 15 Academia Chigi. QUESADA, Luis: «Pintores andaluces de la Escuela de Roma». Banco Bilbao-Vizcaya-Junta de Andalucía. Sevilla 1987.
- 16 PÉREZ CALERO, Gerardo: Op. Cit., pgs. 15 y 16. No fue hasta 1939, cuando regresa a Sevilla -a la Capilla de San Jorge de la Hermandad de la Santa Caridad- la Santa Isabel de Hungría de Murillo, gracias fundamentalmente a la Real Academia de Bellas Artes.