

Trampantojos sevillanos del siglo XVIII¹

FERNANDO QUILES

El *trampantojos* forma parte del sistema expresivo del mundo barroco, como evidencia de los imprecisos límites de la realidad. Una realidad refutada porque “el objeto natural o mundo en su simplicidad no existe, ni se ofrece en ningún lado a la observación.”² Y lo que en el ámbito de la pintura fue una variante genérica que gozó de relativa popularidad, al menos en algunos de los principales centros artísticos españoles, sobre todo en aquéllos donde la influencia flamenca se hizo notar con más fuerza, en el mundo literario fue una voz con un amplio registro significativo, que aludía tanto al artificio como al enredo y los comportamientos engañosos³.

La aparición y larga vida de este tópico artístico en Sevilla se debe en gran medida a su favorable recepción entre las élites locales, que lo apreciaron como muestra de la pericia creativa de sus artífices y como adopción de una moda. Aun así, fueron tan escasos que apenas han dejado rastro documental. Sólo se ha podido constatar su existencia en el inventario de los bienes del conde del Águila, propietario de “un quadro de una tabla fingida, con algunos Animales muertos, su autor Correa”⁴. Este dato, por otro lado, resulta relevante, al evocar a un artista considerado como pieza clave en la evolución del *trampantojos* sevillano: Marcos Fernández Correa. Que se sepa firmó los dos ejemplares que guarda la Hispanic Society of New York. A pesar de esa certeza, sigue siendo un enigmático personaje del que últimamente se ha descubierto un ambiguo perfil profesional, al presentársele además como arquitecto de retablos y escultor⁵.

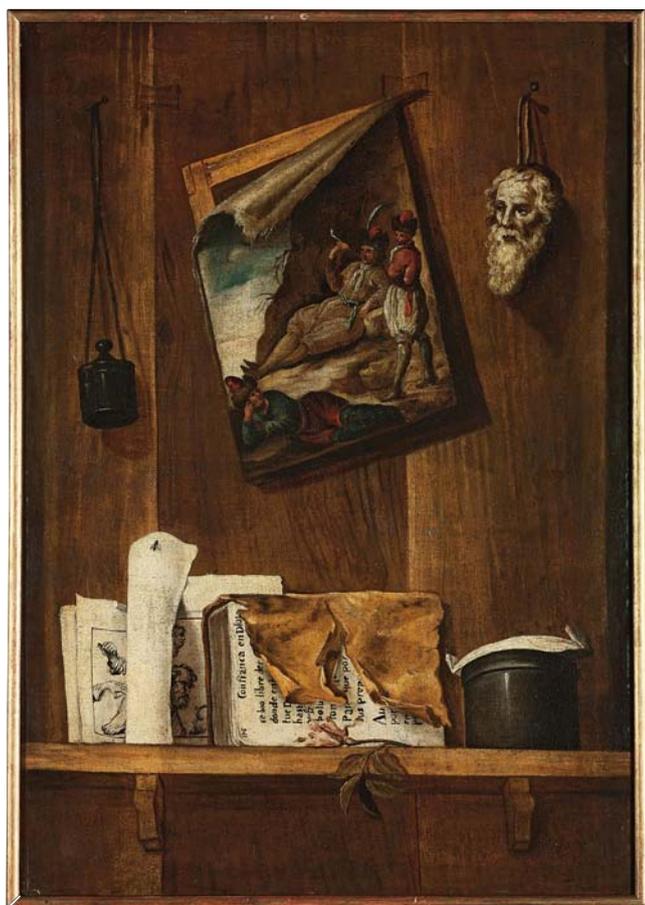
1. Agradezco a Christie's las facilidades dadas para estudiar las tres piezas. Y especialmente a doña Yolanda Muñoz, del Departamento de Arte, por su atención y apoyo.

2. Para Rodríguez de la Flor es un capítulo importante en la cultura barroca. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005, cap. 16.

3. En *la ilustre fregona*, Cervantes califica a los mozos de mulas de una posada como gente de poco fiar: “mirad que estos mozos de mulas son el mismo diablo y hacen trampantojos” CERVANTES, M. de, *La ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares*, ed. de F. RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pág. 252.

4. Así figura en el inventario realizado a su muerte, en 1784. ILLÁN MARTÍN, M., “La colección pictórica del conde del Águila”, *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, p. 147.

5. QUILES, F. y CANO, I., *Bernardo Lorente German. Y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde eds., 2006; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Eds. Guadalquivir, Sevilla, 1986, pág. 239.



Fue Gestoso el primero en probar su existencia. Otros especialistas apenas han podido redundar en el hecho de que existió y pintó los lienzos de la Hispanic, resaltando su papel como acertado intérprete del tema. Se desconocen otras manifestaciones contemporáneas del mismo. El conocido lienzo del flamenco contemporáneo Franciscus Gysbrechts fue introducido en Sevilla en pleno siglo XVIII, durante el llamado Lustró Real (1729-1734)⁶. Precisamente, esta coyuntura, la presencia de la Corte de Felipe V en la ciudad, que provocaría importantes cambios en el arte sevillano, pudo haber contribuido al reverdecimiento del subgénero. La continuidad entre la producción del XVII y la del XVIII pudo haber quedado interrumpida, por lo que esta segunda etapa en la historia del *trampantojos* sevillano estaría relacionada con esta circunstancia en que se hizo notar la influencia foránea entre los artífices locales. La presencia de la obra de Gysbrechts pudo contribuir a este renacimiento, que fue culminado por Bernardo Lorente Germán y continuado por otros maestros cuyas obras son conocidas. Un maestro rigurosamente contemporáneo, al que se le ha atribuido en exceso, es Pedro de Acosta. Son sus *trampantojos* un pretendido ejercicio de virtuosismo técnico, que apenas

6. VALDIVIESO, E., *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, Universidad, 1973, pág. 113. Sobre ésta y otras obras vid: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

alcanza a ser una convincente muestra de sus limitaciones técnicas⁷. Igual le ocurre a otro maestro, al que debe ser restituida una obra tradicionalmente considerada de Acosta, el *trampantojos* de la *vanitas* del museo sevillano de Bellas Artes. Una obra mucho más sintética, pero que presenta la novedad de estar firmada por su autor, Diego Bejarano⁸. De este artífice se conocen otras dos obras de tema religioso, reproducciones fieles de sendos originales de Murillo, hechas para la capilla de la Fábrica de Tabacos de Sevilla⁹.

Más cualificado es Francisco Gallardo, cuya trayectoria se adentra en la segunda mitad del siglo, por lo que habría que considerarlo, como al anterior, un epígono de la escuela¹⁰.

En este contexto de recuperación de un subgénero pictórico, Bernardo Lorente Germán aparece como figura clave. Su proximidad a la comitiva real, mientras estuvo en Sevilla, y el conocimiento de sus pintores, le permitió ampliar su horizonte creativo. De ahí la incursión en una materia que ponía a prueba su capacidad técnica y solvencia intelectual. Conocemos la trayectoria profesional de Lorente, tanto por su filiación murillesca, como por la derivación hacia las nuevas corrientes creativas¹¹.

Se han publicado de Lorente numerosas obras, algunas claramente suyas, otras erróneamente atribuidas. Y entre las más personales se encuentran los *trampantojos*, en los que mostró cierta jactancia intelectual y una técnica depurada, lo que no ocultó sus problemas con la perspectiva. De los ejemplares conocidos, el más original es la *alacena abierta*, de la Academia de San Fernando, cuya calidad reconoce el propio pintor con la firma. A ese conjunto hay que añadir tres nuevas obras que se pusieron a la venta el pasado mes de noviembre en Christie's de Londres¹².



7. Son dos lienzos de parecidas dimensiones que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con los números de inventario 911 y 913. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1990, págs. 159-160. El la Real Academia de san Fernando existen otros tres ejemplares, uno de ellos fechado en 1755. *Historia de la pintura sevillana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986. Referencias a Pedro de Acosta (pág. 346)

8. Pese a la evidencia del dato, se ha insistido tradicionalmente en atribuirlo a Acosta. VALDIVIESO, E., "Pintura", en AAVV., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, eds. Géver, 1991, t. II, págs. 326-327; del mismo autor: *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, FAHA, 2002, págs. 93 y 94.

9. Se trata de las representaciones de *La Anunciación* y *La Adoración de los Pastores*. Pintadas en 1763. RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, M., *Patrimonio artístico y monumental de las universidades andaluzas*, Sevilla, Universidad, 1992, pág. 196.

10. En 1764 está fechado uno de sus *trampantojos* conocidos. ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Dos nuevas obras de Francisco Gallardo", *Archivo Español de Arte*, 295, 2001, págs. 291-293.

11. QUILES, F y CANO, I., *Bernardo Lorente Germán*, op. cit.

12. Lote nº 52 del catálogo, Spanish Splendour - The Collection of a Marqués Spanish Splendour. *The Collection of a Marques*, venta 7818.

Los tres cuadros tienen una base idéntica, una superficie entablada en la que se apoya un anaquel, todo ello decorado con diversos objetos con poca relación entre sí. No parece sino que se hubiera utilizado una plantilla para repetir una estructura compositiva, que también fue utilizada en las versiones autógrafas del Louvre. El tratamiento de la madera es distinto en cada caso, cambiando el número de tablas y la aparente materialidad de las mismas. El del cuadro desportillado con un grupo de hombres en reposo y uno de ellos fumando, repite un patrón compositivo conocido y, aunque se le ha querido dar un sentido alegórico, como representación de uno de los sentidos, constituye un ejercicio de habilidad técnica, manifiesto sobre todo en detalles, como la mosca posada sobre uno de los papeles de la repisa. A diferencia de esta descripción de un rincón del taller, los otros dos lienzos recrean un ámbito diferente, con el empleo de otros elementos, como son los platos pintados, las partituras musicales o un ramillete de flores. El de la vieja gallinera, aparte de dos lienzos con paisajes, hay que encontrarle el sentido último en la espiga de trigo, con connotaciones eucarísticas¹³. El tercero de los cuadros presenta claras divergencias, tanto en la tonalidad general, como en el abigarramiento compositivo, los objetos decorativos o el tratamiento superficial de la madera.

En la interpretación de estos ejemplares del *trampantojos* sevillano hay que ponderar los signos de carácter religioso, tanto la espiga de trigo, como las partituras musicales, que podrían corresponder a villancicos o canciones sacras, y los libros de espiritualidad.

En cualquier caso, sea la interpretación última que se les dé, no hay duda de que estas piezas fueron concebidas al gusto de una élite cultural, amante de estos juegos visuales, por un artista que la atendió satisfecho de su capacidad técnica.

13. Y, aunque resulte algo inapropiada en el ambiente religioso sevillano, otra evocación eucarística podría ser la representación de Baco en el cuadro del Louvre.