

***Alegoría de la Geografía y Profeta Isaías,*  
dos obras de Lucas Jordán y  
Peregrino Tibaldi, respectivamente,  
en el mercado del arte, 2001**

**Agustín MARTÍNEZ PELÁEZ**  
Universidad de Granada

- I. «Alegoría de la Geografía».**
- II. «Profeta Isaías». Lucas Jordán (Nápoles, 1634-1705).**



Aunque tradicionalmente, y aún en la realidad, la superioridad económica en el mercado del arte viene expresada de mayor a menor por las cotizaciones de óleos, acuarelas y dibujos, a grandes rasgos, respectivamente, creo que debo enfocar este artículo a lo importante que son las excepciones en cualquier regla, y en este caso muy especialmente, como protagonistas así como los verdaderos indicadores de la cotización tanto en su género, como en la técnica en que se han realizado como en el material donde se han plasmado, desde el punto de vista más actual en el mercado del arte nacional e internacional.

A pesar de todo, quiero dejar claro algunas particularidades que afectan a cualquier tipo de obra de arte a la hora de su valoración por cualquier agente de los que dispone legalmente el mercado del arte, y es que el valor material de ésta será siempre inferior al real o de mercado; es decir, una obra de cualquier tipo, materia, tamaño, técnica, etc., no tiene un precio determinado en el mercado real, sino que está sujeto a modificaciones personales de gusto y economía del interesado en cuestión. En los círculos de anticuarios y marchantes se expresan estas definiciones como que las piezas no valen un precio marcado, sino que ellos, los anticuarios o marchantes, piden una cantidad por ellas; el precio será el que acuerden ambas partes en su momento.

Otro distintivo de la valoración del arte es que se rige por la oferta y la demanda, por lo que la tasación siempre resulta subjetiva; podría escribir mil ejemplos de este rasgo, pero valga como testigo la diferencia de valor entre los materiales utilizados para realizar el «Guernica» y lo que se estaría dispuesto a pagar por él en la actualidad de llegar a subastarse o venderse de forma directa de manos privadas a otras particulares, aún más si éstas son anónimas, sin tener en cuenta otros valores sociológicos y sociales, como su significado en diferentes puntos geográficos de diferentes ámbitos: cítense lugares como el País Vasco, Francia, Nueva York, Japón, etc.

Y es que toda obra de arte u objeto artístico posee al menos dos concepciones de valor, según diferentes estudiosos de la materia: el valor estético y el monetario o de mercado. Para Hans Holz<sup>1</sup>, el valor de uso de la obra de arte representa algo que ella misma no es; así definiría este autor el valor estético, al que califica igualmente de mucho más subjetivo, por supuesto; mientras que el valor monetario sería el resultado de la intervención de mecanismos del mercado. El problema entre ambos vendría dado en si entre las dos concepciones de valor existiera o no coherencia.

Para William D. Grampp<sup>2</sup> el valor económico es la forma general de todo valor; incluye lo estético y lo comercial. Un objeto cualquiera tiene valor si aporta alguna utilidad; en el caso del arte, la utilidad es estética. Además, afirma que el precio de las obras pictóricas son proporcionales a su valor estético, justificándolo de la siguiente manera:

- En primer lugar, tanto los museos como los coleccionistas suelen estar bien informados antes de realizar sus adquisiciones.
- En segundo lugar, aunque el mercado no es perfectamente competitivo –al no ser mercancía homogénea– el margen dentro del cual varían los precios define los límites del valor estético.
- En tercer lugar, los precios fijados en las subastas y los valores que se dan en las encuestas fiscales son consecuentes con la calidad estética de las obras.
- Y en cuarto lugar, lo precios que perciben los artistas más importantes en la actualidad son consecuentes con el juicio profesional que se emite sobre su obra.

Por último, Misseri<sup>3</sup> plantea la cuestión de la característica fundamental de la obra del arte; es decir, la «no reproducibilidad» y diferencia entre artistas vivos y no vivos. Para los primeros, su alta cotización dependerá de su entrada en el mercado del arte a manos de un marchante o agente similar; para los segundos, la circulación y conservación de su obra es una garantía de validez artística que el tiempo y la historia valorarán, determinando cuáles serán las obras maestras.

---

1. HOLZ, H., *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

2. GRAMPP, W. D., *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*, Barcelona, Ariel, 1991.

3. Recogido por RUIZ FONT, L., en su obra *Modelos y métodos de valoración...*, Valencia, Universidad.

**I. «ALEGORÍA DE LA GEOGRAFÍA»**

Atribuido a **Pellegrino Tibaldi** (Puria 1527 - Milán 1596).

Pluma, tinta y aguada sepia sobre papel preparado, 18,8 x 9,4 cms.

*Procedencia:* presenta una marca de colección no identificada, «D», dentro de un círculo (¿Lord Derby, Lugt 720?). Venta Lefort, París, 28 de enero de 1869, número 244.

*Bibliografía:* BEGUIN, S., *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid 1995; citado en la página 96.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *A corpus of Spanish Drawings: 1400-1600*, Londres 1975; catalogado con el número 244.



El trazo fino del dibujo que presento demuestra un gran empeño por parte de su autor en dar a conocer los pormenores de la figura representada. El equilibrio entre la posición de la mujer y la arquitectura que la enmarca está resuelto con gran soltura. El autor de este dibujo emplea una pluma fina que determina los contornos de la figura y consigue transmitir una expresión del rostro en la que se diferencian claramente los rasgos y los gestos: la mirada, la nariz y el gesto de la boca. El movimiento del brazo con el detalle de la mano y la posición del pie demuestran un enfoque compositivo particularmente elegante y fino. El empleo de la aguada es muy interesante: el artista mezcla pinceladas espesas aplicadas a la derecha, cubriendo la mayor parte de la túnica, la pierna casi invisible y la parte inferior de la esfera con líneas paralelas de pequeña dimensión que se encuentran, sobre todo, entre los pliegues del vestido y, ya de mayor tamaño, en la curva del soporte arquitectónico sobre el que se asienta la figura para pronunciar la perspectiva. Tibaldi demuestra un gran conocimiento de la luz al jugar con los contrastes y dar así fuerza y personalidad al dibujo.

La decoración de los grutescos situados en la parte superior e inferior del dibujo merece especial mención; se trata de un tipo de fantasías decorativas que se extendieron por toda Europa durante el siglo XVI. En esa época tuvo un auge especial este tipo de ornamentación por su variedad y su relación con el pensamiento humanista, y se empleó profusamente en la decoración. Giovanni da Udine es el primero en llevar a cabo, entre 1518 y 1519, una de las más importantes aplicaciones de esta decoración grutesca al decorar el piso principal de los apartamentos del Papa en el Vaticano, bajo la supervisión de su maestro Rafael. El trabajo supone una novedad, pues no se trata ya de un puro mimetismo de las fuentes antiguas, sino que la superficie decorativa se adapta a la estructura del edificio.

El éxito de esta decoración se debe a que en estos momentos del siglo XVI se estaba gestando una crisis formal, en la que la cultura artística no lograría articularse de manera coherente. Se recurre entonces a la fragmentación de lo dado, descomponiendo y recomponiendo de manera caprichosa. «De ahí surge el mundo del fingimiento arquitectónico y animalístico, que constituye la decoración del grutesco»<sup>4</sup>. El grutesco dibujado por Tibaldi en la parte superior es de gran elegancia, y es muy interesante comparar la diferencia de ex-

---

4. CHECA, F., «Capricho y fantasía en El Escorial (sobre lo grutesco y el gusto por lo fantástico en el monasterio)», Goya, Madrid 1980, pp. 328-335.

presiones entre los rostros del ornamento femenino y el del personaje alegórico, ya que el empleo diferente de la pluma y de la aguada consigue transmitir un enfoque bien distinto.

Una inscripción en el dorso de este dibujo: «Pellegrino Tibaldi», «dessin préparatoire pour la Bibliothèque du Escorial», aporta la suficiente información para advertir que este diseño perteneció a la colección Lefort de París, vendida en 1889 en subasta pública y adquiridos sus fondos por diferentes compradores. La adquisición más reciente ubica esta obra en un anticuario granadino y su valoración se aproxima al millón de pesetas; una tasación muy por encima de lo que cualquier coleccionista local está dispuesto a pagar por este tipo de obras, primero porque en esta ciudad el coleccionismo está más enfocado a la pintura costumbrista andaluza y especialmente a la granadina, y en segundo lugar, porque realmente no existe coleccionista alguno en el pleno sentido de la palabra, en relación a esa temática y materia pictórica. Por tanto, creo que tanto el precio como la presencia de obras de este calibre en una ciudad como Granada, con muy poca influencia en el mercado del arte nacional, y menos en el internacional, se debe al valor del propio anticuario de una apuesta personal de inversión para su propio negocio con una perspectiva clara de expansión de su reconocimiento nacional de su nombre y trayectoria profesional en el ámbito del mercado del arte. De esta forma creo estar seguro afirmando que el precio de este dibujo, con unas dimensiones nada extraordinarias, a pesar de que su conservación e información documental sean perfectas, no está pensado para un mercado local, sino directamente para y por un público consciente de lo que puede tener en sus manos sin sobresaltarse y supeditando su posible compra a cualquier otro detalle, siendo lo menos importante, en ese caso, el precio que se le pida por él.

Existen suficientes certámenes europeos que ponen de manifiesto, con mayor afluencia de público, la importancia que están adquiriendo en los últimos años los dibujos, especialmente los de los siglos XV al XVIII, en el mercado del arte internacional; entre ellos destaca el Salón del Dibujo de París, con celebración anual. En él se marcan las pautas a seguir a lo largo del año en relación a tendencias, modas, estilos y autores que cotizarán de forma positiva o negativa hasta la celebración del siguiente certamen. Éste es el caso de *Alegoría de la Geografía* de Tibaldi, que aquí presento y que sólo por estar atribuida a este autor puede ir aumentando su precio, que he mencionado, durante algunos «salones» más a razón del 3 % en cada uno de

ellos; claro está, siempre que se comercialice en este país. Y es que el mercado del arte atiende mucho a las modas y a las particularidades localistas de casi todas las obras que se comercializan.

Una última puntualización técnica sobre este dibujo es que se ha considerado siempre como un proyecto para la decoración de la Biblioteca del Escorial. El programa decorativo sigue la tradición de las bibliotecas de la segunda mitad del siglo XVI, con las siete artes liberales y la presencia unificadora de la Filosofía y la Teología situadas en los dos grandes lunetos de los testeros norte y sur de la sala. En la bóveda existen siete espacios donde figuran las alegorías de la Gramática, la Retórica, la Dialéctica, la Aritmética, la Música, la Geometría y la Astrología. Aunque en la decoración actual no se encuentra ningún fragmento que se identifique exactamente con este dibujo, la hipótesis de ser un posible diseño para la decoración prevista es aceptada por todos los investigadores<sup>5</sup>.

En cuanto al artista, al que se le atribuye con mucha coherencia investigadora esta obra, Pellegrino Tibaldi, sólo destacar que perteneció a una joven generación de artistas que heredaron el estilo de Miguel Ángel a través de Perino del Vaga (1500-1547), artista que poseía un fecundo taller en Roma y que recibía importantes encargos. Pellegrino colaboró con Perino del Vaga en la decoración de la Sala Paulina del Castel de Sant'Angelo; la brillantez de su adaptación al estilo de su maestro le permitió sucederle a su muerte en 1547. Pellegrino Tibaldi llegó a España en agosto de 1586, donde fue nombrado «Arquitecto de Su Majestad» el rey Felipe II. Sus relaciones con el mundo ibérico se remontaban a la época de su cargo en Milán, entre el 7 de julio de 1567 y el 11 de febrero de 1585 como arquitecto de la fábrica de la Catedral. Para apoyar su aceptación en El Escorial tuvo que intervenir Pompeo Leoni y no, como se creyó anteriormente, Luca Cambiaso<sup>6</sup>.

La cultura miguelangelesca que Tibaldi traía consigo desde Italia, depurada de las inclinaciones laicas y mundanas de su gran modelo, se reveló pronto muy adecuada a los ideales de soberanía religiosa y terrenal de Felipe II. Los contemporáneos de Pellegrino comprendieron y aceptaron que el pintor adaptase este lenguaje a la álgida atmósfera de enrarecida espiritualidad que se respiraba en la corte española, adaptación que sintetizaron en elocuente fórmula los

---

5. *Ibidem*.

6. Compárense los documentos hallados por SCHOLZ-HANSEL, M., «New Documents on Pellegrino Tibaldi in Spain», en *Burlington Magazine*, 1984, pp. 766-768.



Carracci y que registró Lomazzo: el historiógrafo y artista lombardo definió a Tibaldi como un «Miguel Ángel reformado»<sup>7</sup>.

Desde el punto de vista del lenguaje artístico, hay que subrayar que el modo de construir la figura mediante cubos y cuadrados de ascendencia miguelangelesca aportada por este artista, y antes que él por Cambiaso, no resultaba del todo nueva en España. Berruguete, y en particular Becerra, se adhirieron a tal estética figurativa, logrando los resultados, tales como para ser incluidos en el *De Varia Commensuratione para la Escultura y Architectura de Juan de Arphe*, publicado en Sevilla en 1585.

Los frescos de Tibaldi en El Escorial se presentan, por tanto, como uno de los mayores logros del severo ideal figurativo a que dieron lugar las presiones de la Contrarreforma, concretándose en escenas de inmóvil comunicabilidad narrativa, ambientadas en majestuosas y solemnes construcciones, o bien en paisajes desérticos, despoblados. Se diría que las escenas pintadas, y antes aún, los rincones más remotos de la imaginación de Pellegrino se embebieron de la austeridad de la arquitectura escurialense.

Importante y meritoria referencia creo que debo hacer a las plasmas de Tibaldi en la Real Biblioteca; parto de los documentos publicados por Zarco Cuevas<sup>8</sup>, que permiten fechar con precisión este ciclo de frescos. Terminados los trabajos de preparación entre 1586 y finales de 1587, en septiembre de 1591 quedaron completados la bóveda y los lunetos hasta la cornisa superior, y en enero del año siguiente se saldó el pago del friso situado debajo de la misma.

El programa decorativo sigue la tradición de las bibliotecas de la segunda mitad del siglo XVI, ya comentado, con las Siete Artes Liberales y la presencia unificadora de la Filosofía y la Teología situadas en los dos grandes lunetos de los testeros norte y sur de la sala. En la bóveda encuentran su lugar siete grandes espacios figurados con las representaciones alegóricas de la Gramática, la Retórica, la Dialéctica, la Aritmética, la Música, la Geometría y la Astrología. Cada alegoría coincide, en los testeros este y oeste, con retratos de personajes ilustres. Un friso con historias tomadas del Antiguo y Nuevo Testamento y de la Antigüedad clásica recorre las paredes del registro inferior.

---

7. BEGUIN, S., «Pellegrino Tibaldi y los frescos del sagrario y del claustro», en *Los frescos italianos del Escorial*, Madrid 1993, p. 146.

8. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores italianos en San Lorenzo el Real del Escorial, 1575-1613*, Madrid 1932.

Según la tradición historiográfica, las historias del friso serían obra de Bartolomé Carducci (conocido en España como Bartolomé Carducho), mientras que las de la parte superior, la bóveda y los lunetos lo serían de Tibaldi. Sin embargo, los documentos publicados por el mencionado Zarco Cuevas citan sólo el nombre de Pellegrino Tibaldi. Fray José de Sigüenza (1605) da testimonio de la participación de Carducci: según éste, el pintor «vino a España con Federico Zuccaro y ayudó a Peregrino en muchos frescos, el claustro y la librería, y su compañía mucho lo enriqueció».

Carmen García-Frías considera que Carducci (junto a Tiberio Ronchi) sólo colaboró en las historias de debajo de la cornisa, considerando el escaso tiempo del que pudo disponer (de septiembre de 1591 a enero de 1592)<sup>9</sup>. A este respecto la estudiosa cita el dibujo conservado en el British Museum de Londres, original de Tibaldi, aunque correspondiente a su faceta más cercana a las formas de Carducci.

Al dibujo, ya conocido por la literatura artística de comienzos del siglo xx, relativo a la decoración de la Biblioteca, con el episodio de la *Torre de Babel*, Vitzthum une otro de los Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe; inv. 1712 S), catalogado anteriormente bajo el nombre de Bernardino Poccetti, pero relacionado con el luneto de Aristarco de Samos y Abd-el-Aziz, sobre el cual cuatro desnudos masculinos denuncian el ascendente miguelangelesco, incluso cromático, de la bóveda de la Sixtina. Otro dibujo más estaría relacionado con los frescos de la Biblioteca: una Geografía, anteriormente en la Colección Lefort. (la que expongo).

La decoración de la Biblioteca siempre se ha considerado un homenaje a la bóveda de la Sixtina de Miguel Ángel: en el siglo xvii por Pacheco y Francisco de los Santos; en el siglo xviii por Palomino, Ximénez y Ponz. Sólo Ceán (1800) puso de manifiesto la originalidad de Tibaldi en el uso del color, en lo que el boloñés superaría al propio Buonarroti.

Más recientes, Pérez Sánchez subrayaba cómo las composiciones desarrolladas en diagonal, los escorzos y las posturas forzadas, así como las atrevidas perspectivas sobre un fondo de cielos abiertos, no hacen sino anticipar el «naturalismo barroco español». Por el contrario, Carmen García-Frías explica la presencia de figuras tomadas del

9. Sobre los frescos de la biblioteca, cfr. GARCÍA FRÍAS, C., «Pellegrino Tibaldi y los frescos de la biblioteca del Escorial», en *Los frescos italianos...*, o.c., pp. 175-177.

repertorio juvenil del artista por la circunstancia de que éste se hubiese ocupado casi exclusivamente de arquitectura en los cerca de veinte años que precedieron a la empresa madrileña. Las matronas de la Loggia dei Mercanti de Ancona (1558-1561) siguen siendo el precedente más próximo de las alegorías de la Biblioteca.

El dibujo que presento, nunca expuesto en España anteriormente, ha sido relacionado por muchos de los expertos con la obra de Perino del Vaga, pues se sabe que el productivo taller que creó formó a artistas de gran importancia y que fue un foco fundamental para extender las normas del manierismo académico que siguieron fielmente desde la segunda mitad del siglo XVI y que se observan claramente en este dibujo.

## II. «PROFETA ISAÍAS». LUCAS JORDÁN (Nápoles, 1634 – 1705)

Lápiz y aguada gris sobre papel, 13,6 x 11,4 cm

*Inscrito:* «10 rs», «MAZO», «S Isaías Profeta».

*Procedencia:* Colección Félix Boix, Madrid, colección privada, Barcelona.

*Bibliografía:* VITZTHUM, W., *Il Barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milán 1971, reproducido en la página 9.

Exposiciones: Mostra Firenze, 1967, página 61 del catálogo.



Este dibujo estuvo atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo, pero no existe duda alguna sobre la autoría de Lucas Jordán, y en concreto de que pertenece a su producción en España. Posiblemente se trate de una obra preparatoria de alguno de sus frescos para el monasterio del Escorial. Existe un dibujo que hace pareja con éste en la galería Uffizzi de Florencia.

La época a que pertenece esta pieza, de gran fuerza expresiva y audacia técnica, es la última del autor, momento de auge en el que alcanza un virtuosismo y una originalidad incomparables. Este brillante momento queda sencillamente ilustrado por medio de este dibujo, en el que su ágil mano construye la figura del profeta por medio de trazos finos y sueltos, y una aguada precisa, hábilmente utilizada, con distintas densidades, para obtener una sorprendente sensación de volumen. Esta sensación alcanza una proporción de especial intensidad al ser contemplada desde abajo hacia arriba, con las sombras fuertemente contrastadas.

La posición del personaje está calculada, no menos sabiamente para dotar a la figura de un mayor movimiento y tensión, que culmina en el rostro cargado de expresividad, haciendo eje con el pie adelantado sobre un escalón y en los brazos sujetando el libro, enfatizando su importancia. Es admirable la habilidad con que Lucas Jordán logra dotar a la figura de vida y corporeidad por medio de una técnica tan sencilla en principio, incluso de aparente tosquedad, y es esta enorme capacidad de expresión, realizada con pocos medios, la característica de un artista como él, capaz de crear un lenguaje propio y cada día más valorado.

Apodado Lucas Jordán en España, donde trabajó al servicio de Carlos II, recibió otro apodo: Luca Fa Presto, debido a la velocidad con la que terminaba sus obras. Esto le permitió dejar una abundantísima obra pictórica, gran parte de ella al fresco, en un estilo colorido y dinámico, en la estela del decorativismo del Barroco italiano. Sus pinturas se encuentran fácilmente en los muros del Escorial, así como en el Museo del Prado. Durante su etapa de formación trabajó en el círculo de Ribera, caravaggista, pero este estilo no satisfizo al napolitano, que inmediatamente se volcó en la escuela veneciana, especialmente en Veronés. Su aprendizaje no terminó ahí, sino que disfrutaba de una proverbial facilidad para imitar otros estilos y pintores. Esta versatilidad fue la que le proporcionó el éxito y la cotización que disfrutó a lo largo de su carrera. Trabajó todos los géneros, aunque los encargos que recibió con mayor frecuencia versa-

ban en torno a la mitología y a la religión. Anteriormente a su estancia en España a las órdenes de Carlos II, trabajó en diversas repúblicas italianas, entre ellas Nápoles, Florencia y Venecia, por lo que su influencia se difundió por toda la península italiana.



En cuanto a lo que se refiere al mercado artístico, este dibujo de Giordano, al igual que el primero referido, se encuentra en posesión de un anticuario granadino y parte de una tasación de un millón quinientas mil pesetas. Su estudio valorativo se aproxima mucho al dibujo de Tibaldi, pero con la particularidad de que en este caso la autoría es certera en su totalidad, por lo que su cotización no tendrá oscilaciones bruscas, sino más bien tendencias constantes al alza.

Estas referencias de mercado me llevan a plasmar aquí, y para finalizar este artículo, una reflexión acerca de si existe crisis o no en el mercado del arte actualmente. Desde hace muchos años, desde siempre diría yo, se oye repetir entre los anticuarios la misma frase: «el mundo de las antigüedades está en crisis; esto se acaba...». Es la misma frase que cada cierto tiempo pronuncian las gentes del teatro; pero en realidad no pasa nada, todo sigue como siempre, con sus ciclos, «las vacas gordas y las vacas flacas». Igual que en cualquier otro sector del comercio nacional o internacional.

Bien es cierto que en este momento se palpa una sensación de haber entrado en una cierta desaceleración del mercado. Las últimas ferias y la mayoría de las subastas de esta temporada han terminado con un nivel de negocio por debajo de las expectativas creadas; expectativas procedentes de los satisfactorios resultados de ediciones anteriores. Y no sólo ha disminuido el volumen de negocio, sino también el número de visitantes a ferias, subastas y tiendas de antigüedades.

Los profesionales se quejan y están empezando a preocuparse. Sin embargo, la causa de esta crisis, ¿es la desaceleración de la economía o es el hastío de los aficionados? Los aficionados, los coleccionistas, encuentran piezas interesantes, ¿o es todo manido, repetido, aburrido? Existe una oferta tanto de ferias, de tiendas y sobre todo de subastas que nunca antes se había conocido. Afortunadamente, los compradores de antigüedades son cada vez más exigentes y también más entendidos. El profesional debe saber encontrar su puesto y ofrecer al cliente lo mejor a buen precio.

El mundo del arte y de las antigüedades está bien asentado en España y, aunque parezca mentira, cada vez hay más aficionados y más interesados por este sector. No se puede olvidar que todas las personas de cualquier nivel social o económico pueden ser clientes y buscadores de ofertas atractivas, pero también es cierto que las buenas piezas, bien estudiadas y catalogadas, interesantes, novedosas y bien de precio, tienen y tendrán siempre un comprador.