

ORIGINAL, GRABADO Y COPIA; LA MUERTE DE PÍRAMO Y TISBE DE JOSÉ MARÍA ARANGO

POR INMACULADA CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ AGUILAR

La figura del pintor José María Arango constituyó una leve excepción en el panorama de la pintura decimonónica sevillana ya que defendió, tanto desde su trayectoria académica como desde su faceta artística, el espíritu neoclásico que imperaba en los círculos culturales de la Corte, y en el resto de Europa. Fruto de su afición por el saber clásico es la obra que nos ocupa, cuya iconografía ha sido poco tratada en la historia de la pintura española,¹ llegando incluso a desconocerse el contenido temático de este lienzo hasta no hace demasiados años.²

Decimos defendió porque por entonces la incipiente formación neoclásica que intentaba inculcarse a los alumnos de la local Escuela de las Tres Nobles Artes debía luchar con el gusto generalizado por todo lo que tuviera relación con lo murillesco, ya que predominaba una exacerbada valoración internacional por la obra de este pintor promovida desde antiguo, primero por el gusto de Carlos IV y más tarde por el del General Sault, que despojó a la ciudad de la mayoría de las más notables obras del maestro. De esta forma los incipientes pintores no encontraron otra salida que adaptarse a la corriente predominante del momento, al objeto de asegurarse sustento y notoriedad.

1. Sólo conocemos ejemplos fuera de nuestro país de manos de Van Leyden, Manuel Deutsch, Cranach el Viejo, Tintoretto, Baldung Grien, Breenbergh, Hondius o Poussin. Dicha temática en estas obras, y a diferencia de las que nos ocupan, sirvió generalmente como pretexto para la recreación de paisajes campestres; como puede extraerse de la consulta de: MOORMANN y UITTERHOEVE: *De Acteón a Zeus. Temas sobre la Mitología Clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. 1997, y del *Diccionario de la Mitología Clásica*. 1998, dirigido por RENÉ MARTÍN.

2. Fue considerado de antiguo, de forma ambigua como *Asunto Mitológico*, en GESTOSO, J.: *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. 1912, pág. 14. Y en HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*. 1967, pág. 125; hasta que el profesor Valdivieso identificó su contenido, en *Historia de la pintura sevillana del siglo XIX*. 1981, pág. 21.

En este ambiente de falta de creatividad, por deliberada falta de originalidad,³ destacó Arango, pintor de amplia formación humanística y firmes convicciones neoclásicas, seguidor de la ideología de Antonio Rafael Mengs y curiosamente el único artista sevillano que se vio influenciado por las visitas que Goya realizara a nuestra ciudad con motivo de cumplir el encargo del Cabildo Catedralicio de pintar a las mártires y patronas sevillanas, Santas Justa y Rufina. De modo que se estableció entre ambos artistas una relación de amistad, al menos entre 1816 y 1817, hospedándose el aragonés en la casa sevillana de Arango, correspondiéndole éste agradecido con los retratos de su anfitrión y de su hijo, obras hasta hoy, lamentablemente desaparecidas.⁴

A lo largo de su vida⁵ obtuvo notorias recompensas en su carrera, siendo nombrado en 1814 ayudante de la Escuela de Bellas Artes, en 1818 académico de mérito de la de San Fernando de Madrid, teniente de pintura en 1825 y propuesto, sin éxito, como director de la de Bellas Artes de Sevilla, en 1829.⁶

Aún con este bagaje cultural, esta brillante trayectoria, la valiente resolución de adherirse a las corrientes artísticas internacionales imperantes del momento y el deseo de desprenderse de la imitación murillesca, no podría decirse de José María Arango que fue un pintor notable. Ciertamente debió adquirir cierta celebridad en su época como erudito y perfecto conocedor de la historia del arte, y como tal fue reconocido por sus contemporáneos,⁷ pero el paso del tiempo y las obras encontradas con su firma nos revelan hoy su falta de calidad técnica, dada su impericia como dibujante y su gusto por la utilización de colores poco brillantes, carencias que justifican de algún modo el olvido que sobre su figura se cernió casi hasta nuestros días. Sí hay que reconocer en él, el interés por la captación directa del natural, por dotar de expresividad a sus personajes y por recoger detalles en los modelos y accesorios.⁸

Como tal neoclásico convencido debió estar presto a la producción de obras de temática mitológica, como la que ocupa la atención de estas breves líneas, aunque curiosamente hasta hoy se conocen de su mano un mayor número de lienzos con asunto religioso y retratos que cuadros basados en la antigüedad clásica, pudiendo tan sólo citar también de esta índole el de *Venus y Adonis*, fechado en 1818 y conservado en la Academia de San Fernando de Madrid.

En cuanto a la obra analizada hay que decir que en ella se reproduce el mito de origen babilonio que narra los amores trágicos de Píramo y Tisbe. Dicha leyenda es recogida por vez primera por el poeta latino Ovidio en su *Metamorfosis* (IV, 55),

3. F. GONZÁLEZ DE LEÓN fue el primer estudioso que censuró la carencia de originalidad del ambiente artístico sevillano, en: *Noticia artística de Sevilla*. 1844, ed. 1978, pág. 411.

4. Datos que proporciona el CONDE DE LA VIÑAZA, en *Goya*. 1887, pp. 66 y 258.

5. [1790-1833], según VALDIVIESO en *Historia de la pintura sevillana*. 1992, pág. 357.

6. Información recogida por J. GUDIOL en *Goya*. 1970, vol. I, pág. 367.

7. Como manifestaron GONZÁLEZ DE LEÓN, ob. cit. pp. 42 y 451 y J. AMADOR DE LOS RÍOS, en: *Sevilla pintoresca*. 1884, pág. 146.

8. Extraído de VALDIVIESO, 1981, pág. 20.

y ya él mismo señala su rareza⁹. En ella se describe la historia de dos jóvenes que sufrían la constante oposición de sus padres contrarios a su unión, hasta que un día deciden concertar una cita fuera de la ciudad, junto a la tumba del rey Nino, a cuyo pie crecía un morero blanco regado por un manantial. La primera en llegar al lugar indicado fue la muchacha, pero tuvo que huir a refugiarse en una cueva al ver acercarse a una leona. En su carrera pierde su velo, siendo objeto éste de los olfateos y desgarros del animal que tenía teñidas sus fauces de alguna reciente presa y que finalmente se retira. Cuando Píramo llega a la cita reconoce el velo destrozado y ensangrentado, y ante la idea de la posible muerte de su amada preso de la desesperación, se clava su espada en el pecho. Tisbe regresa poco después y al encontrar muerto a su amado, decide arrancarle la espada para clavársela ella misma, quedando su cuerpo tendido sobre el de su amante. Desde entonces, en su honor, los dioses decidieron teñir el fruto del morero blanco con el color de la sangre de Píramo, siendo posteriormente las cenizas de ambos depositadas en una única urna.¹⁰

Supone por tanto esta leyenda clásica el origen y prototipo de otras historias posteriormente articuladas¹¹ en torno a una pasión tan poderosa que consigue vencer todo tipo de obstáculos y de sacrificios, simbolizando el concepto del amor ideal, más allá de la muerte. Tiene también relación con el tema de la erótica del desencuentro, donde la frustración del deseo puede jugar un papel tan determinante como en este caso, desencadenando un fatal desenlace.

El tema de esta leyenda mitológica apenas es tratado en la antigüedad, pero es recuperado por el Renacimiento y el Barroco, adquiriendo un especial desarrollo en Italia, por su relación con las teorías neoplatónicas. Aparece en los poemas de Lorenzo el Magnífico y es reproducción constante en los muebles matrimoniales del taller véneto de los Embriacchi en el siglo XV.

Arango acomete esta iconografía sin ninguna originalidad puesto que recurre a copiar literalmente la estampa del grabado a buril que de la obra del francés Laurent de la Hire, realizara en el siglo XVIII, en torno a 1763, el italiano Vincenzo Vangelisti.¹² El pintor sevillano debió poseer dicha estampa ya que su lienzo la recoge pormenorizadamente.

De la Hire fue un pintor francés (1605-1656) formado en el círculo de París. Su proceder artístico supuso el antagonismo al arte de Vouet, ya que sus obras rebosan placidez y delicadeza, quedando supeditado, como en este caso, el elemento dramático del tema a un magnífico estudio del sereno paisaje.

9. Sin embargo se conocen pinturas murales con este tema en Pompeya; restos que podrían datarse unos cincuenta años después de los escritos de Ovidio, en el siglo I de nuestra era.

10. En el *Diccionario de la Mitología clásica*, ob. cit. pp. 106 y 107.

11. Varios e importantes ejemplos literarios posteriores pudieron tener su fundamento en esta leyenda mitológica: *Amor más poderoso que la muerte*, *Romeo y Julieta*, *Los amantes de Teruel*, etc.

12. Tradicional y erróneamente venía atribuyéndose el lienzo original que inspiró esta estampa a Guido Reni, error que incluso aparece como inscripción en el trabajo de Vangelisti.

En cuanto al grabador, y verdadero artífice de que esta iconografía se halla visto reflejada en la pintura sevillana, hay que decir que Vagenlisti recupera la composición para una de las estampas que realizara en París, centro del grabado en Europa en aquella época, y adonde había acudido para perfeccionar su técnica bajo la dirección de Wille, llegando a convertirse más tarde y gracias a sus enseñanzas en la cabeza del taller de Milán, que serviría de nexo entre las academias de Francia e Italia.

Vangelisti mostró desde el principio una especial destreza y una magnífica técnica académica, conseguida a través de la consecución de unas líneas muy depuradas, como se evidencia en la estampa que nos ocupa.¹³

En ambas obras los protagonistas presiden la escena. Aparecen los cuerpos desnudos de los amantes tendidos en el suelo, recogidos en un primerísimo plano y en pronunciados escorzos, recurso apropiado para la recreación anatómica, ya que incluso Tisbe, adornada con un maravilloso peinado clásico, se nos muestra despojada de sus vestiduras hasta la cintura, dejando ver la herida sangrante bajo su pecho, pero siendo ésta tan leve que no turba la serenidad que transmite la obra.

La historia (a diferencia de otros ejemplos conocidos) es recogida en su capítulo final, cuando ya ha ocurrido el trágico desenlace del doble suicidio ante la tumba del rey Nino, por lo que reina una paz natural engalanada por la belleza de los cuerpos de los jóvenes y acompañada por una naturaleza que tranquila y sosegada acoge el drama romántico, y en cuyo paisaje quedan recogidas con nitidez algunas de las claves de la trama: el árbol, el agua del manantial, la tumba y la espada.

Al ser *la Muerte de Píramo y Tisbe* de Arango¹⁴ una copia tan literal sólo podemos reconocer su mérito en la elección del tema de un mito tan bello como poco tratado en nuestra pintura. El pintor sevillano no supo superar con su obra la elegancia lograda gracias a la correcta utilización de las líneas en el dibujo y la sensación de placidez que consiguió el grabador italiano del siglo XVIII, ya que su falta de recursos técnicos y su inadecuada aplicación de una opaca y monótona gama de color, como en él sería habitual, desmerecen su versión. Tampoco estuvo afortunado en la captación del estudio anatómico de los desnudos, de forma que se hace difícil en su lienzo advertir la grandeza del sentimiento amoroso a través de los mismos.

Este cuadro bien pudiera tratarse de una de sus obras de juventud dado que una posible inseguridad en su incipiente carrera pudo llevarlo a actuar como copista, aunque también existen otros factores que pueden ayudar a esta conclusión: su escasa técnica,

13. TOMÉ VISERDA, C., en el Catálogo de la Exposición *Del amor y de la muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, febrero-abril 2002.

14. Este óleo sobre lienzo se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Lleva la firma "Arango" y mide 0,49 x 0,70 cm. Llegó a este destino gracias a la donación de José Gestoso en 1912.

Todo ello se recoge en: VALDIVIESO, E.: *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. 1993, pág. 401.

su firma¹⁵, su reducido tamaño y por fin el tema, propio de sus más ardientes deseos por seguir sus convicciones clásicas.

De este modo puede decirse que Arango para superar el reto de alejarse de la tradición murillesca, acudió al refugio del estilo neoclásico, pero sin embargo no supo tratar con originalidad, al menos este asunto mitológico.

15. En este caso, y como salvedad con el resto de las obras conocidas, el autor firma escuetamente con su apellido, cuando lo habitual en él será recoger su nombre completo en una frase bien en latín, bien en castellano, donde explica que lo ideó y pintó, el lugar y el año; e incluso en algún caso incluye alguno de sus cargos, como el de académico, de forma que esta extraña autoría bien pudiera denotar el inicio de su carrera, o el hecho de que él mismo la considerara una obra menor.



Lámina 1. Vincenzo Vangelisti (según original de Laurent de la Hire). *Pyrame et Thisbé*.



Lámina 2. José M.ª Arango. *Muerte de Píramo y Tisbe*. Museo de Bellas Artes de Sevilla.