

TRES NUEVAS PINTURAS DE JUAN ANTONIO DE FRÍAS Y ESCALANTE

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Real Academia de Arqueología e Historia del Arte de Bélgica

Resumen

Trata este artículo de tres nuevas pinturas de Antonio Frías y Escalante que amplían su rico catálogo en colecciones privadas madrileñas: dos *Inmaculadas* y un *Camino del Calvario*, firmadas y fechadas. A través de las mismas se formula la influencia de Van Dyck en las composiciones y de Tiziano en la ejecución técnica sin olvidar lo propio suyo en el tratamiento de las tintas azules y claras. Especial atención se apunta en la pintura de flores en que hace gala de sus facultades para este género tan cultivado fundamentalmente por Arellano, quien tendría un competidor más que notable en el maestro que nos ocupa, de haberse dedicado a esta modalidad tan exigua en la pintura española.

Abstract

This article about three new paintings by Antonio Frías y Escalante extends his precious catalogue at private collections of Madrid: two canvases with the *Inmaculate* and one more with the *Carrying of the Cross*, signed and dated. Through these paintings is shown that he is influenced by Van Dyck in the compositions, by Tiziano in the technique and that he has his own way in the blues and lightened colours. Special attention is given to the flowers. Escalante shows faculties for the floral painting, a genre so cultivated by Arellano. He could have been a great master on flower painting if he should cultivate this genre so exiguous in Spanish painting.

Hace años tuve ocasión de dar a conocer algunos lienzos de este interesante pintor de la escuela de Madrid de la segunda mitad del siglo¹, cuya

¹ DÍAZ PADRÓN, M., *Catálogo de obras restauradas 1967-1968*. Instituto de Restauración y Conservación de obras de Arte, 1968, p. 157, nº 52. Sin registrar está la primera mención a su identificación en Buendía (vid nota 4), *Archivo Español de Arte*, 1970, p. 39. Idem, *Goya*,

personalidad fue objeto de estudio por don Enrique Lafuente Ferrari² y don Diego Angulo³ y más recientemente por don Rogelio Buendía⁴. No faltan ocasiones en que sus obras aparecen atribuidas a Van Dyck como ocurrió con la *Piedad* que adquirió el Museo de Bellas Artes de Murcia recientemente, sin ser esta una excepción. Esto lo motiva el mirar sus pinturas a tenor del perfil compositivo, pero no hay equívoco si prestamos atención a la factura y el colorido, dejando en segundo plano aquello otro a pesar de ser categoría que prende con más fuerza en la retina del estudioso. Esto lo entiende Palomino que es consciente en su tiempo de la compleja interacción estética del pintor que nos preocupa: la composición sigue a Van Dyck, pero la práctica la asume de los venecianos con sus bellos colores y factura más libre y pictórica, acorde a Tiziano y Veronés. De su cosecha añadió los osados reflejos en ráfagas diagonales con efecto traslúcido y tonalidad fría. Esto le distancia de las tonalidades cálidas de los maestros flamencos de donde toma los esquemas compositivos como quedó dicho. Es el recurso técnico común en los pintores madrileños de su generación.

La *Inmaculada Concepción* de la colección Espinosa de los Monteros (fig. 1) (aprox. 208 x 173 cm) que damos a conocer es una de las más bellas interpretaciones del tema que cultiva con esmero y continuidad, poniendo mayor empeño en la riqueza cromática con juegos tonales contrapuestos, fríos y cálidos en armonía. Un juego de contrastes, difícil éxito que logra.

La precisión de la firma refuerza la autenticidad de esta pintura que pasa a estar entre los originales más firmes de su producción sin la participación de taller, frecuente en estos pintores de fecunda actividad. Firma con todas las letras “ESCALANTE FAT” (fig. 2).

1970 p. 149 y Delgado 2001, p. 311; DÍAZ PADRÓN, M., “Miscelánea de pintura barroca en la escuela de Madrid: Van der Hamen, Alonso del Arco, Escalante y J. S. Navarro”, *Goya*, 262, 1988, p. 17-24.

² LAFUENTE FERRARI, E., “Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor”, *Príncipe de Viana*, nº 4, 1941, p. 9; *Ibidem* “Nuevas notas sobre Escalante”, *Arte Español*, Tomo XV, nº 28, 1944, p. 29.

³ ANGULO, D., *Pintura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, tomo XV, 1971, p. 285.

⁴ “Sobre Escalante”, *Archivo Español de Arte*, nº 43, 1970, p. 33; *Ibidem*, “Recordatorio de Escalante en los trescientos años de su muerte”, *Goya*, nº 99, 1970, p. 146; *Idem*, “Escalantes inéditos en El Escorial” en *Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, CSIC, 1987, p. 279. Estas mismas pinturas fueron estudiadas por Leticia Ruiz en artículo con igual título entregado en 1985. Otros estudios son: VALVERE MADRID, J., “El pintor cordobés Juan Antonio Escalante”, *Boletín de la real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 125, 1993, pp. 58-79; SULLIVAN, E. J., “Une peinture de Juan Antonio Escalante a Budapest”, *Bulletin du Musée Hongrois des Meaux-Arts*, nº 65, 1985, pp. 43-52; DELGADO MARTÍN, N., “Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669)”, *Cuadernos de Arte e Iconología*, 2001, tomo X, nº 20.

No es difícil reconocer la influencia de la *Santa Rosalía elevada al cielo por los ángeles* de Van Dyck del Metropolitan Museum de Nueva York⁵ del que existe copia en el Museo del Prado⁶. Es posible que Escalante conociera este original, que en el siglo XVII estaba en Madrid, en la colección del VII marqués del Carpio, don Gaspar de Haro y Guzmán en 1651, pasando luego al Alcázar en 1694⁷. Nos consta que tres pinturas de Van Dyck con este tema y similar composición proceden de España⁸. La diagonal dominante de la Santa Rosalía del Metropolitan, marca la línea ascendente de la Inmaculada de Escalante, igual que su mirada hacia las alturas, forzando la atención del espectador a este punto. Esto contribuye al movimiento del manto azul sostenido por dos querubines. Sus cabecitas dejan sitio al vacío que alivia el exceso de figuras a este lado de la composición. Es detalle mejor logrado que en la versión, también inédita, que tratamos a continuación con un hueco lleno con un angelito de espaldas al espectador. El conjunto rima con las diagonales y los escorzos masosados de angelitos flotando en el azul del cielo típico de su estilo.

Los angelitos recuerdan modelos de Rubens y Van Dyck sin llegar a la servil imitación de otros pintores contemporáneos a Escalante. El ramillete de flores está tratado con notoria individualidad. Al ver estas flores frescas y vivas en una pintura narrativa, compitiendo con las imágenes, no podemos por menos que reconocer en Escalante un especialista digno de este género tan escaso en España y en el que bien podría arrebatar el cetro a Arellano. Esto parece una temeridad de nuestra parte, pero la luminosidad y transparencia de las hojas y pétalos de las flores preñadas de luz están en el límite más próximo al impresionismo de fines del XIX.

Iconográficamente esta *Inmaculada* de Escalante siguió las pautas de la modernidad al valerse de la túnica blanca y el manto azul que aconseja Pacheco, siguiendo la visión de doña Beatriz de Silva⁹ desde 1636, y reduciendo el exceso de símbolos y acentuando la dinámica, los contrastes de luz y fragilidad en los ángeles. Esto contrasta con la ferocidad de la serpiente retorcida sobre sí misma a los pies de María que se siente como la nueva Eva. Es evidente que

⁵ Metropolitan Museum de Nueva York [71.14] LIETKE, W. A., *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Arts*, I, 1984, p. 43.

⁶ DÍAZ PADRÓN, M., 1975, p. 128. Es ventaja que tuvo Escalante por estar próximo a la Corte con la que se relaciona. STRATTON, S., “La Inmaculada Concepción del arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación universitaria*, I, nº 2, 1988, p. 90.

⁷ DÍAZ PADRÓN, M., *Van Dyck y España*, 2007, tomo I, en prensa; BURKE, M. & CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, t II, p. 837, nº 123.

⁸ La de Huston, Texas; Wellington, nº 246; colección Adanero de Madrid y Pinacoteca de Munich.

⁹ PACHECO, *El arte de la pintura*, 1956, t II, p. 211.

Escalante rompió con las solemnes Inmaculadas de Pacheco, Velázquez y Alonso Cano, asumiendo soluciones propicias a la Asunción de la Virgen.

Esta *Inmaculada Concepción* y la segunda de colección privada madrileña, podemos emparejarlas con las gemelas en calidad y variedad de las colecciones Manuel González y condes del Valle. No falta originalidad en Escalante cotejándolo con las *Inmaculadas* de Antolinez, Murillo y Alonso Cano, por recordar los más afamados pintores de Madrid, Sevilla y Granada. *Inmaculadas*, producto de la lucha de España por el dogma al que se entregó como ninguna nación europea. Esta *Inmaculada* de Escalante surge en la encrucijada de la festividad establecida en 1656 y el privilegio de la misa concedida en 1664¹⁰. En este clima se forja la actividad de Escalante, marcando las distancias con sus colegas, con sus azules transparentes y ágil movimiento.

El ritmo del cuerpo de la *Inmaculada* es similar al *San Juan Bautista* de la Catedral de Toledo aunque invertido. El angelito de la izquierda lo repite en el *Cristo muerto* del Museo de Bellas Artes de Murcia, *Inmaculadas* del convento Benedictino de Egües, San Justo de Madrid y dibujo del Ashmolean Museum de Oxford. El angelito con lirios del lado derecho se repite igual en la *Concepción* de Villafranca de Barros.

Los juegos rítmicos no son diferentes a las Inmaculadas citadas de Manuel González y condes del Valle. Son dos pinturas gemelas, que comentamos líneas atrás, diferentes de las dos que estudiamos por su diseño frontal, sin perder el reclamo del cielo.

No deja de ser interesante la aparición por las mismas fechas de las dos Inmaculadas de la colección Espinosa de los Monteros y colección privada de Madrid (fig. 3) (208 x 173 cm) con las firmas en el cuerpo circular de la serpiente con igual texto y caligrafía ESCALANTE FAT. Firmas idénticas a las versiones de Villafranca, Egües y Sacramental de San Justo de Madrid. Esta segunda *Inmaculada* es prácticamente idéntica como es fácil de comparar.

Hay motivos para entusiasmarse con estas pinturas al margen del frío análisis de su autoría. En esta réplica, los colores son limpios y fríos. La sola diferencia mas visible está en el angelito de espaldas añadido en la segunda versión, sosteniendo el pesado manto azotado por el viento y sustituyendo las dos cabezas de serafines de la primera versión. El angelote compite con la Virgen y llena el espacio triangular bajo el manto. Pienso que este vacío en la primera beneficiaba el “élan” de la Virgen. Este angelito de espaldas distrae la atención con la masa del cuerpo. El Padre Eterno con el mundo es de mayor tamaño aquí, pero en uno y otro caso acierta con la diluida formulación de su imagen.

¹⁰ STRATTON, Suzanne, “La Inmaculada Concepción del arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación universitaria*, I, nº 2, 1988, p. 83.

Reconocemos en Escalante, a diferencia de las Inmaculadas de Antolinez, un juego rítmico más valiente y mejor interacción de los angelitos y las flores fundidos en la diáfana versatilidad cromática. Las estrellas que nimban la cabeza de la Virgen pierden la material plasticidad para sucumbir en reflejos absorbidos por el espacio. El angelito del fondo luminoso a la derecha lleva un ramo de rosas cuando en la primera versión son dos: uno de rosas y otro de lirios.

Estas *Inmaculadas* son expresión del alegre optimismo del dogma por el que España luchaba denodadamente en este siglo controvertido de la Contrarreforma.

La tercera pintura de Escalante que incorporamos a su catálogo es *Cristo en el Camino del Calvario* (fig. 4). Aunque firmada y fechada, no fue advertida la firma por sus propietarios aunque desde dos siglos antes conocían la atribución correcta por documentación escrita en testamentaria familiar. A veces las firmas están confundidas en la tramas de los soportes y los barnices alterados hacen difícil su lectura. De cualquier forma el estilo es revelador de la personalidad de Escalante en su etapa madura. Tenemos la fortuna de conocer otra versión similar con Cristo en primer plano y camino del Calvario en soledad, vuelto el rostro al espectador y cargando con la cruz en la Real Academia de San Fernando¹¹. La estructura compositiva y las flores de la tierra y rocas dan una nota de frescor y belleza (fig.5). La diferencia está en que aquí acompañan a Jesús la Virgen, las santas Mujeres y Simón el Cirineo ayudando a llevar la cruz con José de Arimatea y Nicodemo en el último plano. La Virgen suplicante y la luz en su rostro dominan el escenario, en contraste con los ocres del tronco de la cruz y las carnaciones de los hombres. La figura de Cristo está a contraluz. Esto lo distingue de la versión de la Real Academia de San Fernando con la luz concentrada en el rostro, característica manera de pintar de Escalante, según observó don Diego Angulo.

Jesús avanza de izquierda a derecha con la ayuda de Simón el Cirineo. En el primer plano está la Virgen, la Magdalena y el resto de la comitiva en planos escalonados. El paisaje del fondo con árboles y los planos de tonalidad ocre y azul, contribuyen a valorar la triste comitiva. Ninguna otra figura interrumpe el protagonismo de Jesús en el escenario. Escalante se distancia de Rubens que abigarra las multitudes en primer plano con derroche dramático en la atmósfera. Tal como es frecuente en Escalante, el paisaje asume finos valores atmosféricos, con transparencia y ligereza de tintas añadidos a la perfección de las formas.

Igual delicadeza volvemos a ver en las flores, símbolos aquí de la amargura que marchita el paso de la comitiva. Es un recurso iconográfico poco frecuente que brinda el pintor para amortiguar el drama del Calvario.

¹¹ DÍAZ PADRÓN, M., *Catálogo de obras restauradas 1967-1968*. Instituto de Restauración y Conservación de obras de Arte, 1968.

Escalante debió valerse de modelos de Tiziano que vería en el Alcázar, fundamentalmente los de busto de Jesús y Simón del Museo del Prado. Jesús vuelve el rostro al espectador como en un paso procesional, tan habitual en España. La actitud suplicante de la Virgen es similar a las Piedades de Van Dyck. Escalante conocería estas composiciones en boga en la generación siguiente a Velázquez. Sincretismo estético que impone la escuela de Madrid.

La dependencia a Tiziano, la libre ejecución y la belleza cromática de Escalante está dicha por Palomino¹², como la gracia y libertad de actitudes. Esta justa apreciación del preceptista español, tiene reflejo en la pintura que nos ocupa, con la doble influencia de Tiziano en la técnica y de Van Dyck en la composición. Suyo y personal es la limpieza de los colores brillantes y transparentes.

La caligrafía de la firma es la suya. Esta generosidad que tanto ayuda a la investigación, la constata ya Lazaro del Valle en su tiempo¹³. También el rostro lo repite Escalante en el *Ecce Homo* del Museo del Prado aunque abreviando la gama de colores. El perfil del escorzo de la Virgen lo repite en la *Andrómeda y el dragón*, en la *Virgen y el Niño* del Museo del Prado y en el ángel que acompaña a *Abraham* del mismo museo.

¹² PALOMINO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715, ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 967.

¹³ LAFUENTE FERRARI, E., op.cit., *Arte Español*, 1944, p. 32.



Fig. 1. Espinosa de los Monteros. *Inmaculada*. Escalante.



Fig. 2. Espinosa de los Monteros. *Immaculada* (detalle). Escalante.



Fig. 3. Colección privada. *Inmaculada*. Escalante.



Fig. 5. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Camino del Calvario*. Escalante.



Fig. 4. Colección privada. *Camino del Calvario*. Escalante.