

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

LAS BRUJAS EN LA CULTURA PICTÓRICA EUROPEA DEL SIGLO XVII:

SALVATOR ROSA

Autora: Estefanía del Pozo Gracia

Tutor: Ramón Pérez de Castro

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Junio de 2024

ÍNDICE

1. Introducción	1
1.1. Objetivos, estado de la cuestión, motivaciones y metodologías	1
1.2. Brujería: introducción a la consolidación de la imagen de la bruja en el contexto cristiano de la Edad Moderna.	4
2. Salvator Rosa (1615-1673)	22
2.1. Biografía.....	22
2.1.1. Primeros años de vida: Nápoles (1615-1635).....	22
2.1.2. Segunda estancia en Roma (1638-1640)	24
2.1.3. Etapa en Florencia (1640-49).....	26
2.1.4. Última etapa en Roma (1649-1673)	32
2.2. Características generales de su pintura.....	35
3. Las pinturas de brujas de Salvator Rosa	42
3.1. Serie de tondos (1645-49). The Cleveland Museum of Art.....	45
3.1.1. La mañana y el mediodía	46
3.1.2. La tarde y la noche	49
3.2. <i>Las brujas y sus encantamientos</i> (1646). National Gallery de Londres.	52
3.3. <i>Brujería ovalada</i> (1645-1647), <i>La Bruja</i> (1647-50) y <i>Sabbath</i> de Corsini (1655) .	56
3.4. La Strega capitolina y el Soldado, ca. 1656.	63
4. Más allá de las brujas: interpretaciones finales y conclusiones	65
5. Bibliografía	69

1. Introducción

1.1. Objetivos, estado de la cuestión, motivaciones y metodologías

El interés personal hacia los temas fantásticos y la imagen maligna de la mujer en las artes, mitología, literatura y otras manifestaciones culturales en la contemporaneidad, me llevó a indagar sobre sus raíces y a investigar sobre las representaciones pictóricas de las brujas en el siglo XVII, entre las que llamaron mi atención las del napolitano Salvator Rosa.

El objetivo principal de este trabajo es exponer un estudio ordenado y lo más objetivo posible de la figura de Rosa y sus pinturas de brujería, relacionándolas con la cultura visual de las brujas que se empezó a construir a partir del siglo XVI e involucrando otras artes como la poesía, para, finalmente, tratar de comprender su cometido y posibles significados vinculados con la búsqueda de libertad creativa. Por eso otro objetivo es investigar los simbolismos que esconden las brujas, relacionados con la imagen y el rol femenino en la Edad Moderna, y mostrar cómo Rosa y otros artistas de su tiempo los utilizan. Es importante para dar una visión completa, intentar dibujar la carrera artística de Rosa dentro del contexto de la pintura italiana del siglo XVII, que, como un artista viajero, pone en contacto y absorbe rasgos de focos como el napolitano, florentino y romano.

El trabajo refleja esta aproximación a la obra de Rosa desde varios enfoques metodológicos complementarios: del biográfico —como punto de partida para clarificar la vida y producción del pintor— a ciertos rasgos más propios de los estudios visuales que amplían la visión hacia los contextos culturales, cómo interactúan con las obras y qué interpretaciones proporcionan. Así, un peso importante recae en la perspectiva iconográfica, analizando los orígenes de las imágenes y sus elementos desde el siglo XVI, con los ejemplos de Alberto Durero y Hans Baldung Grien, así como sus influencias en Rosa. Tanto las brujas en el soporte pictórico como la figura de Salvator Rosa son temas que no pudieron abordarse en los estudios de grado y que no están muy presentes ni detallados en textos académicos en castellano. Por ello, este trabajo ha partido de una bibliografía especializada, fundamentalmente extranjera —y de difícil acceso en algunos casos— a la que he podido acceder vía online, a través de

repositorios y bases de datos a los que está suscrita la UVA, a la consulta de varias bibliotecas o gracias al préstamo interbibliotecario.

La brujería es un tema del que existe una abundante y multidisciplinar bibliografía, pues siempre ha suscitado interés y ya desde el siglo XIX comenzaron a surgir los primeros estudios. Debemos señalar el trabajo de Julio Caro Baroja (*Las brujas y su mundo*, 1961), un estudio pionero en España, muy completo y en vigor. Ha sido un pilar fundamental para este trabajo por ofrecer un marco contextual, una historia de la brujería desde la cultura clásica con especial atención a la construcción visual de la bruja y el Sabbath en la Europa cristiana. Los testimonios medievales que analiza con un enfoque antropológico explican los supuestos rituales de brujería, algo que me ha ayudado para identificar algunas acciones que aparecen en las escenas de Salvator Rosa. En referencia a lo estrictamente artístico, seleccionamos especialmente *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe* (2005) de Linda C. Hulst, que hace un recorrido desde el siglo XVI hasta los pintores del XVII, incluyendo al propio Rosa. Centrándose en la imagen de la bruja desde un enfoque de género construye su argumento principal, que ha nutrido este trabajo: el tema de la brujería como medio, vehículo o pretexto para desarrollar temas como el del estatus de los artistas masculinos, introduciendo conceptos más relacionados con la teoría del arte, la liberalidad de la pintura, el *genio*, la libertad del artista o la melancolía.

La figura de Salvator Rosa suscitó un temprano interés y ya existen biografías suyas desde el siglo XVIII si bien la fiabilidad de las fuentes es dudosa. Por ejemplo, Giovanni Battista Passeri, uno de sus primeros biógrafos, dijo que Francesco Francazano le había enseñado a pintar, algo que parece difícil puesto que solo es dos años mayor que Rosa y éste procedía de una familia de pintores. Su figura se vio distorsionada por las visiones románticas de biógrafos como Fréderich Koenig y su *La juventud de Salvator Rosa* (1785) o Sydney (*Lady*) Morgan en *Life and Times of Salvator Rosa* (1823). Este tipo de fuentes dan una perspectiva idealizada de un artista libre y rebelde —romántico, en suma— y se centran en datos anecdóticos poco fiables como que Rosa vivió en las montañas entre bandidos o que participó activamente en la Revuelta de Masaniello.

Hasta la segunda mitad del siglo XX y XXI no se empezó a desmitificar su figura con estudios más objetivos sobre su vida y obra, que surgen sobre todo en estas últimas décadas. Es, por tanto, un tema en plena revisión. Alexandra Hoare en *Salvator as "Amico vero": The role of friendship in the making of a free artist* (2010) defiende que Rosa aprovechó un mecenazgo basado en la amistad, rebajando esa visión romántica de artista completamente independiente de patrones. Su argumento, además, ha

ayudado a dejar de asociar cualidades que están fuera del contexto de Rosa como “sublime” o “pintoresco”¹ a sus obras y que tienen un sello más decimonónico.

Destacan fundamentalmente los estudios en italiano, entre ellos he utilizado el artículo *Salvator Rosa, nuovi documenti e riflessioni sul primo periodo romano e su quello fiorentino* (2008) de Caterina Volpi, una autora que hizo una labor importante de reconstrucción de sus etapas artísticas. Para un acercamiento más exhaustivo a sus pinturas de brujería ha sido muy importante la exposición monográfica *Salvator Rosa: tra mito e magia* (2008) del museo napolitano de Capodimonte al aportar análisis iconográficos e interpretaciones mucho más profundas que las de Hults, quien defendía que estas obras tenían únicamente fines satíricos. Así, Sybille Ebert-Schifferer relaciona las pinturas con la *vanitas*. En este sentido también destaca la conferencia de Claudio Bonvecchio (2015) que aporta significados profundos a sus obras, relacionados con la filosofía y lo oculto en la exposición de grabados *Salvator Rosa (1615-1673) incisore. Trasformazioni tra alchimia, arte e poesia*. Muy importante fue la exposición *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, en la que participaron Stefania Macioce y Tania De Nile y donde abordaron la influencia de los artistas nórdicos en las obras de Rosa, otro de los argumentos que definen este trabajo.

El estudio más actual que he revisado ha sido la tesis *Conjuring genius: Salvator Rosa and the dark arts of witchcraft* (2022) de Hannah Segrave y que ha constituido un sólido punto de apoyo. Aporta un análisis formal e iconográfico muy completo de las obras de brujería de Rosa y los elementos que las componen y ayuda a entender muchos significados, utilizados también por otros artistas. Gracias a su arduo trabajo, además, he podido acceder al poema completo del propio artista, *La Strega*, que la autora se tomó la molestia de traducir al inglés, pues la única fuente en la que lo encontré anteriormente fue en *Salvator Rosa: Las pinturas brujas* de Skuld y Rubio (2018), en la que solamente aparecía un pequeño fragmento traducido al español.

Con esto, a través de las pinturas de brujas de Salvator Rosa y sus atmósferas misteriosas veremos a un artista de carácter complejo pero apasionante que merece la pena rescatar.

¹Taschian 2013, 186.

1.2. Brujería: introducción a la consolidación de la imagen de la bruja en el contexto cristiano de la Edad Moderna.

Las brujas son unas de las figuras fantásticas de connotaciones maléficas más conocidas y asentadas en el imaginario colectivo occidental, generalmente bajo la forma de mujeres con aspecto desagradable que utilizan la magia en beneficio propio sin pudor de desencadenar daños en el proceso (magia negra)².

Irrumpen desde la Antigüedad hasta nuestros días en múltiples expresiones culturales: las artes gráficas, literatura, cuentos populares — con personajes como Baba Yaga, Befana o Frau Holle—, cine, etc. Una de las manifestaciones pictóricas más tempranas e ilustrativa es la miniatura realizada en 1451 que acompaña al poema de Martin le Franc, *Les champions des dammes*, en la que ya aparece codificada la escoba como uno de los atributos más conocidos. Este tipo de imágenes, motivadas por los debates sobre la realidad de las brujas desde los primeros años del cristianismo³, no hicieron sino crecer en los siglos XVI y XVII, llegando a cristalizar en un género pictórico exclusivo que demuestra el impacto social y cultural que tuvo la brujería en la Edad Moderna, así como la curiosidad por lo mágico y lo misterioso.



Fig. 1. Anónimo. Miniatura de dos brujas sobre escobas voladoras en el poema de Martin le Franc *Les champions des dammes*. 1451. Fuente: Wikimedia Commons.

²La magia se consideraba necesaria para el bien de la comunidad al procurar buenas cosechas, evitar enfermedades, etc. En paralelo existía una magia con fines individuales vinculada a las brujas ya desde Babilonia. Casanova 2005, 122.

³La literatura griega y romana difundió la figura de las hechiceras y brujas (*strigas*) con capacidades mágicas como las metamorfosis y el vuelo, que pasaron al debate en el cristianismo. San Agustín defendió un discurso incrédulo, perpetuado en el *Canon Episcopi*—texto esencial de comienzos del siglo X sobre brujería redactado por Regino de Prüm—, que achaca todas estas cuestiones a alucinaciones provocadas por el diablo.

En este contexto subrayamos los ecos artísticos que ilustran el periodo de *caza de brujas*, término historiográfico que hace referencia al pico de persecuciones por parte de la Inquisición⁴ especialmente entre 1560 y 1640⁵, con casos tan próximos y conocidos como el de las brujas de Zugarramurdi (1610). El heterogéneo incremento de persecuciones se desencadenó por unos factores específicos: el papel protagonista de la iglesia y el estado, así como el peso de la demonología en las creencias que condicionó la forma de ver la guerra, las tensiones religiosas y políticas y las catástrofes naturales y económicas⁶.

Pero los cimientos estaban más atrás. Las ideas escolásticas, encabezadas por Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII y heredadas en el pensamiento cristiano, subrayaron el poder del diablo como causante de todos los desastres y afirmaron un pacto de las brujas con este. Como renegadas de la fe cristiana, se las adjudicaban todo tipo de desgracias sociales: se las acusaba de boicotear el ganado y las cosechas, propagar enfermedades, envenenar pozos, provocar muertes infantiles, etc., a través de su *maleficium*.

Los tratados demonológicos y manuales para inquisidores de fines de la Edad Media se multiplicaron, ayudando a alimentar cierta histeria colectiva. El más influyente de todos ellos fue sin duda el *Malleus Maleficarum* (1485), escrito por los dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger. A la par aumentaron las acusaciones o testimonios sobre reuniones orgiásticas⁷ o *sabbath*⁸ en las que las brujas llevaban a cabo una serie de rituales de magia negra tales como profanar tumbas y actos depravados que culminaban en la unión carnal con el diablo en forma de macho cabrío⁹. Como veremos, la representación de este evento es indispensable en lo que respecta a la cultura visual que rodea a las brujas.

⁴La bula *Super illius specula* de Juan XXII promulgada en 1326 consideró herejía a la brujería de manera oficial, por lo que partir de este momento podría ser juzgada por la Inquisición como un crimen.

⁵Segrave 2022, 46.

⁶Hults 2005, 2.

⁷Según los procesos inquisitoriales de Toulouse (1330 y 1340), Ana María de Georgel declaró que se unió al macho cabrío a cambio de recibir conocimientos sobre conjuros o propiedades de plantas venenosas. Caro Baroja 2015, 142.

⁸Debido al espíritu antisemita de la época posiblemente este término proceda del sabbat judío, en el cual se acusaba a este grupo marginal de practicar brujería; de hecho, en el siglo XV las reuniones de brujas también se denominaban “sinagogas”. Caro Baroja, 2015, 144.

⁹Es la forma animal habitual del diablo, procedente de la figura del sátiro clásico dado su carácter pervertido y la demonización por parte del cristianismo del paganismo. Caro Baroja 2015, 142.

Volviendo al periodo de *caza de brujas*, se estima que 110.000 personas fueron involucradas en juicios y 60.000 ajusticiadas en toda Europa, según Brian Levack (1978)¹⁰. Fue un fenómeno difundido por toda Europa y también en el continente americano, pero no se desarrolló por igual en todas las zonas: por ejemplo, en los territorios que corresponden a la actual Italia, España o Países Bajos las causas abiertas fueron sensiblemente inferiores respecto a otras como la actual Alemania. Las crisis religiosas dentro del contexto sociopolítico de la Reforma Protestante y la Contrarreforma que afectaron a esta zona tuvieron su impacto y las acusadas de brujería se relacionaron con grupos heréticos organizados o sociedades secretas manejadas por el diablo contra la sociedad cristiana, como se representa en el temprano óleo de Jacob Cornelisz van Oostanen.



Fig. 2. Jacob Cornelisz van Oostanen, *La bruja de Endor*, 1526. Óleo sobre tabla, 85'5 x 122'8 cm. Rijksmuseum (Ámsterdam). Fuente: Wikimedia Commons.

¹⁰Hults 2005, 1.



Fig. 3. Alberto Durero. *Bruja*. 1500. Grabado a buril, 11'4 x 7 cm. National Gallery of Art (Washington D.C). Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 4. Hans Baldung Grien. *La partida hacia el Sabbath*. 1510. Grabado xilográfico, 38'9 x 27 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Wikimedia Commons.

Por ello mismo este tipo de representaciones cuajaron más y más tempranamente en el arte de los países nórdicos, sobre todo a partir de las primeras décadas del siglo XVI. Así, Alberto Durero (1471-1528) y Hans Baldung Grien (1485-1545) realizaron obras — de referencia para los pintores del siglo XVII— con las que fijaron visualmente los prototipos de la bruja y los atributos del sabbath apoyándose en el repertorio iconográfico difundido por los textos de literatura antigua que se recuperaron en el Renacimiento, tratados demonológicos y otros testimonios. A lo largo del trabajo nos fijaremos en unos ejemplos especialmente influyentes, la *Bruja* de Durero (1500) y la *Partida hacia el Sabbath* (1510) de Grien, para indagar en el desarrollo de la iconografía de la brujería.

En ambos casos la bruja se identifica con el sexo femenino¹¹ y en específico con un prototipo grotesco de mujer anciana, fea y desgredada que procede de personajes satíricos de la literatura romana como Canidia y Ericto¹². El aspecto desagradable traduce una personalidad malvada¹³ al igual que la vejez femenina, que en el arte del Renacimiento y Barroco se asociaba con la muerte y pecados como la Avaricia o Envidia¹⁴. De hecho, la fisonomía que Durero fija con su *Bruja* se inspira directamente en una figura alegórica de Andrea Mantegna que sostiene una tabilla en la que se lee “Invid”, en *La Batalla de los Dioses marítimos*¹⁵.

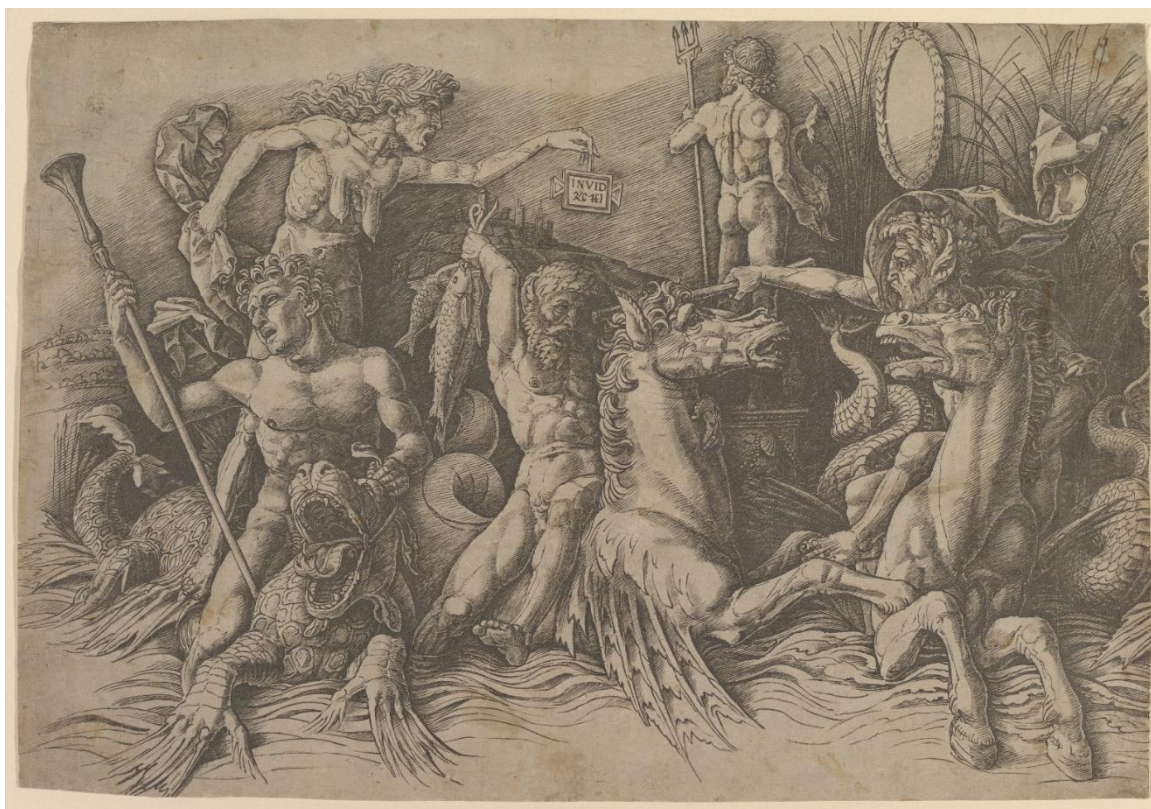


Fig. 5. Andrea Mantegna. *Batalla de los dioses marinos* (detalle de la mitad izquierda), 1475-80. Grabado, 28'5 x 43 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Web del Metropolitan Museum of Art.

¹¹La mayoría de las acusaciones fueron dirigidas a mujeres ancianas, sobre todo curanderas y comadronas dotadas de conocimientos de plantas y brebajes. Hulst 2005, 1.

¹²Canidia aparece en el *Épodos* de Horacio y Ericto en la *Farsalia* de Lucano. Ambas realizan actos deplorables como robar cadáveres o matar niños para llevar a cabo sus hechizos amorosos.

¹³La fealdad se identificaba con lo monstruoso y lo demoníaco siguiendo la idea medieval de que el exterior era el reflejo del interior. Paz Torres 2015, 333.

¹⁴Díez Jorge 2004, 36.

¹⁵Hulst, 2005, 31. Segrave, 2022, 127.



Fig. 6. Dosso Dossi. *Melissa o Circe*. 1518. Óleo sobre lienzo, 170 x 172 cm. Galería Borghese (Roma). Fuente: Wikimedia Commons.

Existe un segundo tipo —en cierto modo opuesto— encarnado por una mujer joven y bella, seductora y peligrosa y que aparecen también en varias obras de Baldung o las *Cuatro Brujas* de Durero. En este arquetipo se incluye también la *hechicera*¹⁶, más habitual en la zona de influencia italiana, cuya literatura cinquecentista está poblada de personajes basados en las clásicas Circe y Medea¹⁷. Los artistas —por ejemplo, Dosso Dossi (*Melisa*¹⁸, ca. 1518. Galería Borghese)— las presentan vestidas con ricos ropajes e instrumentos mágicos menos rudimentarios que el prototipo anterior.

¹⁶Al igual que las brujas, tienen conocimientos de plantas, poderes sobrenaturales con los que pueden transformar o incluso controlar los agentes atmosféricos. La diferencia reside en un estatus social más elevado y unos poderes procedentes de un aprendizaje culto. Caro Baroja 2015, 158-160.

¹⁷En el Renacimiento y Barroco Circe representaba la encrucijada entre el placer y la razón del hombre: en la *Odisea*, gracias a sus encantos, retuvo un tiempo a Odiseo y su tripulación entre lujos y deleites en su palacio de la isla de Eea. Su historia se utilizaba como argumento del poder transformador de las brujas de la época. Hults 2005, 190.

¹⁸No se sabe con seguridad si se trata de Circe o Melisa, uno de los personajes de *Orlando Furioso*, escrito en 1516 por Ludovico Ariosto.

Esta doble apariencia enmascara el concepto del *Eros-Thánatos* que persigue simbólicamente a la mujer en varias culturas y condena su sexualidad como tentadora y dañina al mismo tiempo. Y es que un carácter fundamental que se sugiere en la representación de nuestras protagonistas es una predisposición sexual incontrolada, como ya anuncia la presencia de esos *putti* en la obra de Durero. La literatura clásica las perfilaba como mujeres enamoradizas de naturaleza caprichosa y vengativa, y posteriormente el *Malleus Maleficarum* proclamaba que “toda brujería proviene de la lujuria carnal que es insaciable en las mujeres”¹⁹, llegando incluso las brujas a robar miembros viriles²⁰.

Tanto los ejemplos de Durero como Baldung presentan a las brujas desnudas y rodeadas de atributos distintivos de la iconografía del sabbath que subrayan lo lujurioso y lo orgiástico, como el macho cabrío²¹. Bajo el cielo nocturno²², normalmente aparecen volando a lomos de este animal simbólico, pero también sobre escobas, ruelas u horcas de madera. Situados entre las piernas, estos elementos aluden al falo y recuerdan, como un mensaje de advertencia, esa condición sexual que amenaza la integridad física de los hombres con la impotencia y la castración²³. Así se han interpretado las salchichas colgadas en el registro inferior izquierdo de la estampa de Grien y que también incluye van Oostanen²⁴.

Como vemos en las tres brujas de Grien, ancianas y jóvenes se sientan alrededor de un caldero humeante que una de ellas sujeta entre las piernas —otra alusión a la pulsión sexual y reproductiva— y están fabricando brebajes amorosos o ungüentos voladores²⁵. Los ingredientes tienen su propio simbolismo: huesos y calaveras humanos o animales que representan la muerte, sapos²⁶ relacionados con la lujuria y el pecado, etc. Otros animales que aparecen habitualmente son el gato o el búho²⁷. La literatura romana ya indicaba que las brujas se podían transformar en búhos o aves nocturnas de enormes

¹⁹Hults 2005, 69.

²⁰“¿Qué cabría pensar de semejantes hechiceras que coleccionan órganos viriles en gran número, tantos como veinte o treinta, y los colocan en nidos de pájaro, o los encierran en cajas, donde se mueven como miembros vivientes y se nutren de avena y maíz?”. Beteta 2016, 157.

²¹Hults 2005, 74.

²²La noche y la luna son símbolos femeninos, asociados con el misterio y la muerte.

²³Este simbolismo se difunde ya desde el poema épico de Gilgamesh. Beteta 2016, 66.

²⁴Hults 2005, 49 y 85.

²⁵Johannes Nider en el *Formicarius* (1437) mencionó por primera vez la realización de un ungüento para volar.

²⁶Según la *Historia Natural* de Plinio tenían propiedades mágicas asociadas con el amor. En el *Épodo* V, Canidia los utiliza para sus brebajes. Segrave 2022, 272-296.

²⁷En la *Metamorfosis* de Ovidio se asocia a los búhos con el mal y el vampirismo de niños. Hults 2005. 191.

garras llamadas *strigas*²⁸ que raptaban y devoraban niños por la noche. Siguiendo esta idea se creía que los niños se utilizaban como un ingrediente más para el ungüento volador²⁹, según el *Malleus Maleficarum*, idea a la que se alude en las imágenes que tratamos.

Encarnando un prototipo caníbal de anti-madre³⁰, las brujas no solo se consideraban un peligro para los hombres sino para la vida en sí misma. En una sociedad fundamentalmente misógina como la de la Edad Moderna en la que el matrimonio y la procreación eran la base de la estabilidad, se consideraba que las brujas invertían el “orden natural de las cosas”³¹ al transgredir los roles de género, pues como indica Pilar Pedraza: «Lo femenino virginal y maternal de las religiones patriarcales tiene como reverso funesto a la bruja, a menudo cubierta con la máscara de la belleza seductora»³².



Fig. 7. Agostino Veneziano o Marcantonio Raimondi. *Lo Stregozzo*. 1515-25. Grabado, 30 x 62'3 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Web del MET.

²⁸Esta denominación aparece por primera vez en la literatura romana, destacando el ejemplo del *Asno de Oro* de Apuleyo, donde se especifica que la transformación se da a través de un ungüento que la protagonista (Pánfila) se unta por el cuerpo. En varios textos de la Edad Media y Edad Moderna se siguen refiriendo a las brujas con este nombre. Tienen una clara relación con las Harpías.

²⁹Lara Alberola 2015, 316.

³⁰Personajes de religiones antiguas como Lilith o Lamia tenían estas connotaciones vampíricas.

³¹Esta idea se manifiesta simbólicamente en el monograma invertido del maestro y en la posición de espaldas que adopta la bruja de Durero, la cual toma Grien. Tal 2011, 23-24.

³²Bornay, 2020, 14.

La influyente *Lo Stregozzo* de Agostino Veneziano ilustra bien cómo la bruja es un símbolo del miedo a la *mujer dominadora*: una bruja —inspirada tempranamente en Durero— regresa tras robar a los niños que cocinará, sobre un séquito de hombres sometidos que arrastran su carruaje de huesos, uno de los cuales adopta una humillante postura cuadrúpeda.³³



Fig. 8. Jacques De Gheyn II (diseño), Andries Stock (grabador), Nicolaes de Clerck (publicación). *La preparación del Sabbath*. ca. 1610. Grabado, 43'8 x 65'4 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Web del MET.

En el siglo XVII los estereotipos de los que se ha hablado (fisonomía, rituales, simbología y atributos iconográficos, etc.) eran familiares a ojos del público y de su cultura visual. *La preparación del Sabbath*, diseñado por Jacques De Gheyn II (1565-1629) entre 1609 y 1610³⁴ ejemplifica esta asimilación y será a su vez un referente importante para los artistas de la generación de Salvator Rosa, y para él mismo. De Gheyn II remite a la composición de Grien, con tres brujas rodeadas por los vapores del ungüento volador entre los cuales una alza el vuelo sobre una escoba, mientras por el suelo siguen apareciendo los mismos tipos de ingredientes desagradables —incluso la

³³En esta etapa moderna era famoso el tema de Filis y Aristóteles que remite a la idea del hombre sometido bajo la mujer. Lucas Cranach o Baldung Grien lo representan con esta misma postura

³⁴Macioce y De Nile 2010, 139.

cabeza de un hombre decapitada bajo el árbol— y animales como el sapo o el gato. Innova añadiendo unos lagartos que aparecerán en otros artistas. Según la *Iconología* de Cesare Ripa se asocian con el fuego y de ahí con la lujuria³⁵, por lo tanto, se siguen recalando las pretensiones amorosas de las brujas. Además, sobre un lagarto alado cabalga un *putto* que seguramente toma de Durero.

Entre estos animales también aparece otro componente del sabbath, figuras monstruosas que acompañan o sirven a las brujas en sus actos maléficos y que son presencias diabólicas u hombres víctimas de una transformación³⁶. Su presencia es más recurrente en el arte nórdico por la fuerte influencia de criaturas creadas por artistas como Martin Schongauer, el Bosco o Pieter Brueghel el Viejo sobre temas infernales o satíricos.

Aunque estos artistas no diseñaran escenas de brujería *per se*, fueron fuentes compositivas esenciales en el imaginario visual de las pinturas del siglo XVII. Un gran ejemplo es la incidencia de los monstruos voladores de la conocida *Tentación de San Antonio*³⁷ de Schongauer en Gheyn y otros artistas



Fig. 9. Martin Schongauer. *Tentación de San Antonio*. 1470-74. Grabado, 30 x 21'8 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Web del MET.



Fig. 10. Cornelis Saftleven. *Bruja monstruosa en escoba* (Estudio). Dibujo. 29'6 x 45'5 cm. Rijksmuseum. Fuente: Web del Rijksmuseum

³⁵Segrave 2022, 272-296.

³⁶Desde los textos clásicos se difunde que las hechiceras o brujas podían convertir en monstruos a los hombres; véase Circe cuando convierte a la tripulación de Odiseo en cerdos.

³⁷Es uno de los temas más populares junto a las visiones apocalípticas y la victoria de San Miguel sobre el diablo durante la Edad Media y Edad Moderna. Paz Torres 2015, 333.

como Jacques Callot (1592-1635), David Ryckaert (1612-1661) o Cornelis Saftleven (1607-1681), entre otros. Incluso una composición muy similar de los monstruos atormentando al santo aparece de fondo en un sabbath de Saftleven (Colección privada).



Fig. 11. Jacques Callot. *Tentación de San Antonio*. 1635. Grabado 35'4 x 46 cm. The Cleveland Museum of Art. Fuente: Web Cleveland Museum of Art

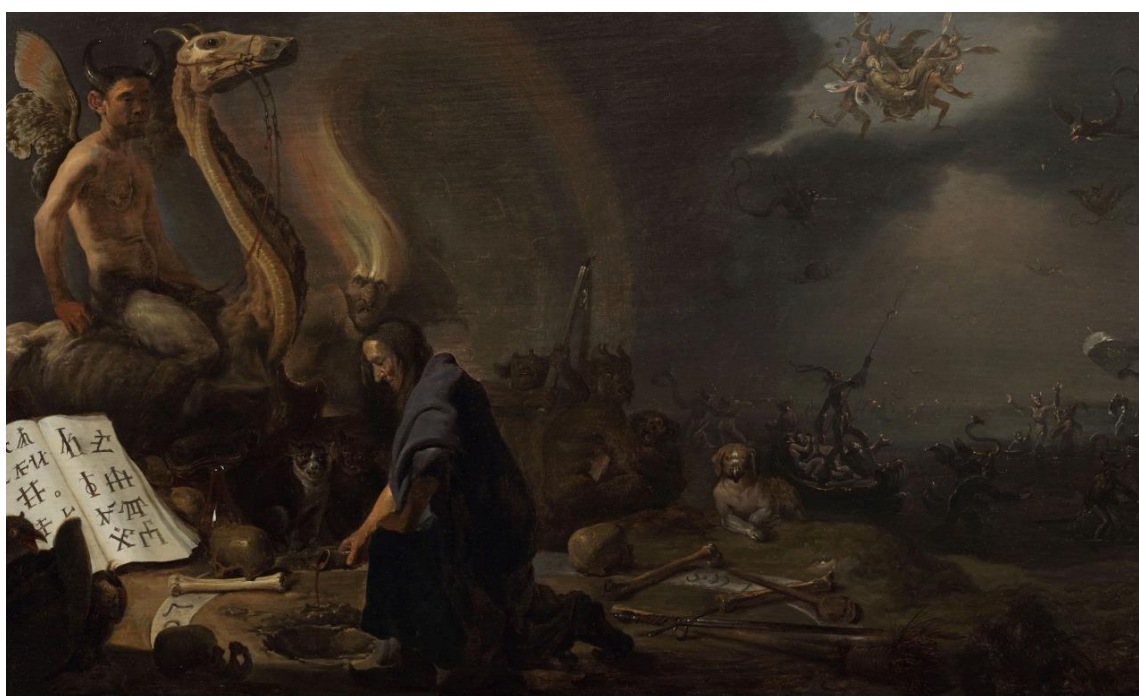


Fig. 12. Cornelis Saftleven. *Sabbath*. ca. 1630-35. Óleo sobre tabla, 46 x 75 cm. Colección privada. Fuente: Tumblr.



Fig. 13. Pieter Bruegel el Viejo y Hieronymus Cock. *Santiago el Mayor y el mago Hermógenes*. 1565. Grabado, 21'9 x 29'2 cm. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica.

En estas obras también se ve la influencia de unos monstruos más caricaturescos procedentes del Bosco, que Bruegel difunde a través de una obra que realizó décadas después que los dos alemanes: *Santiago el Mayor y el Mago Hermógenes*. Con ella contribuyó al desarrollo de la iconografía del sabbath, situando las escenas de magia negra dentro de lo que parece una cocina con chimenea por la que salen las brujas volando en escoba. Esta fórmula de la chimenea en el interior de un hogar —en consonancia con el contexto pictórico holandés del Barroco— se repite en las obras de Frans Francken II (1581-1642) y David Teniers (1610-1690) y otros artistas nórdicos del momento.



Fig. 14. Frans Francken II. *Witches' Kitchen*. 1606. Óleo sobre tabla. 54'5 x 66'5 cm. The State Hermitage Museum (San Petesburgo). Fuente: Wikimedia



Fig. 15. David Teniers. *Sabbath*. ca. 1645. Óleo sobre tabla, 48 x 69'5 cm. Akademie der bildenden Künste (Viena). Fuente: Flickr.

A raíz de esta obra también se popularizaron con más fuerza elementos fundamentales como los círculos mágicos dibujados en el suelo con símbolos alquímicos —habitual el de Saturno³⁸— y el libro de conjuros, el cual Horacio en el *Épodo* los menciona como el primer paso para el procedimiento de un encanto³⁹. Por su influencia las pinturas de esta centuria se abarrotan de miembros, monstruos bosquianos, ingredientes, etc., quizás haciendo referencia al crecimiento de la brujería como una secta si tenemos en cuenta el contexto de la caza de brujas.



Fig. 16. Jan Ziarnko. Ilustración para el *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons* de Pierre de Lancre. 1613. Grabado, Bibliothèque Nationale de France. Fuente: Wikimedia Commons.

La ilustración de Ziarnko —con fuertes influencias de la obra de Gheyn en detalles como los vapores y el lagarto tras la bruja del flanco derecho— muestra las diferentes jerarquías dentro de esa supuesta y malvada sociedad secreta por medio de ropajes de

³⁸Saturno se relacionaba con lo heterodoxo y los grupos marginados de la sociedad, acusados de brujería: judíos, lisiados, mendigos, ancianas, etc. Hults 2005, 74.

³⁹Caro Baroja 2015, 63.

la época, un buen recurso para introducir al espectador. En Teniers se sugiere un ritual de iniciación⁴⁰ a través de una anciana —ya asentada en la secta— que transmite sus conocimientos a una muchacha mientras un ídolo demoníaco sobre la mesa preside la lección, similar al que tres brujas de Francken II adoran en el registro izquierdo. La ventana en el último plano de esta última deja ver una iglesia en llamas, lo que se puede interpretar como un intento de advertir a la población del peligro de estas sectas.

Por otro lado, existían posturas incrédulas en algunos escritos del siglo XVI como los de Johan Weyer⁴¹ y estas obras se puede leer en clave escéptica. Por ejemplo, en Teniers el ídolo sobre la mesa —y otros— tiene un embudo en la cabeza, elemento que el Bosco



Fig. 17. Angelo Caroselli. *La Nigromante*. ca. 1620. Óleo sobre lienzo, 44 x 35 cm. Pinacoteca cívica “Francesco Podesti” (Ancona). Fuente: Web The Leiden Collection

⁴⁰En el Tratado de Nider se hace referencia a un brebaje resultante de la cocción de un niño que se bebía para alcanzar el magisterio en la secta. Caro Baroja 2015, 151.

⁴¹Demonólogo que se posicionó en contra de la caza de brujas. Escribió *De praestigiis daemonum* en 1586.

utilizaba como símbolo del engaño⁴² en sus obras. Además, el tono general de la obra es un tanto anecdótico, casi irónico, a modo de escena de género que se acompaña de una caricaturización de los rostros.



Fig. 18. Benedetto Castiglione. *Circe*. 1653. Óleo sobre lienzo, 218 x 242 cm. Colección privada. Fuente: Web Gallery of Art.

Entretanto, generalmente en las obras de brujería realizadas por artistas italianos no se percibe con tanta intensidad este carácter conspirativo y diabólico. Para empezar las escenas no están tan abarrotadas y constan de una menor presencia monstruosa, aunque esta no se puede negar teniendo en cuenta obras que desarrollan la tendencia de los *grutescos*⁴³ como *Lo Stregozzo* (Fig. 7). Junto a esto, las *stregas*⁴⁴ —el nombre que reciben las brujas en italiano—, suelen adoptar el prototipo de hechicera joven y bella siguiendo la estela de Dosso Dossi como podemos ver en *La nigromante* de Angelo

⁴²<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2>

⁴³Hults 2005, 39-40.

⁴⁴Procede de la palabra latina *striga* o *strix*.

Caroselli⁴⁵ (1585-1652) o *Circe* de Giovanni Benedetto Castiglione⁴⁶ (1609-1664). Como se ve en ambas, en general el tratamiento es más dulcificado por las propias características de la pintura italiana y el peso de lo clásico en ella con esa presencia de arquitecturas y esculturas de mármol. No obstante, el modo de representar las escenas cambia según los artistas: en Castiglione la gestualidad de Circe es más serena y digna —más afín al clasicismo que practicó—, mientras en Caroselli se palpa una tendencia caravaggista con esa expresión de horror.



Fig. 19. Cecco Bravo. *Armida*. ca. 1650. Óleo sobre lienzo, 127 x 80 cm. Galería Uffizi (Florenca). Fuente: Web de la Galería Uffizi.

⁴⁵Nació y se asentó en Roma, aunque vivió un tiempo en Florenca y Nápoles. Con una gran maestría realizaba copias de otros artistas como Tiziano, Rafael, Annibale Carracci o Poussin, y también obras propias de un estilo muy influenciado por Caravaggio. <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/angelo-caroselli>

⁴⁶Nacido en Génova, allí recibió influencia de Van Dyck y posteriormente viajó por Roma y Nápoles donde conoció los paisajes de Salvator Rosa. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/castiglione-giovanni-benedetto/88f37ae8-3d03-4942-822f-09b209fb6707>

En este contexto solamente esbozado ubicamos las obras que nos interesan de Salvator Rosa. A partir de la década de los cincuenta se confirma en algunas escuelas italianas una tendencia que acentúa la mayor presencia diabólica fruto de la influencia de los modelos nórdicos. Un ejemplo es la *Armida*⁴⁷ del florentino Cecco Bravo que, aunque sigue mostrando el tipo circeano, está acompañada de más monstruos. Otro ejemplo es Salvator Rosa.

Como conclusión de toda esta breve exposición, las manifestaciones visuales sobre brujas del siglo XVII mantienen los elementos iconográficos gestados o consagrados en el siglo XVI sobre una tradición anterior. Pero hay matices que las diferencian. Por una parte, el aspecto sexual no es tan explícito como en los ejemplos de Durero y Grien pero no desaparece nunca al considerarse un factor intrínseco en la mujer, siempre acusada como la principal causante de fechorías⁴⁸. Igualmente, se incide más en lo sobrenatural y monstruoso que supone la realización de los brebajes en los sabbath, casi como un ejercicio artístico de inventiva (*capriccio*⁴⁹) que demuestra un gusto por lo siniestro con el que recrearse, sobre todo en los artistas más cercanos a la generación de Rosa. Esta idea del *capriccio* vinculado a lo heterodoxo y a la expresión individual, a la creatividad individual, es determinante en el caso que estudiamos.

Estas cualidades se suman a las características estilísticas del Barroco, que ayudaron a formar atmósferas fantasiosas y acentuar el carácter misterioso de las escenas con unas paletas de colores oscuros que crean sombras y contrastes lumínicos. El naturalismo en las figuras y el espacio, además, proporciona una reproducción detallista de los materiales y elementos que forman parte de los rituales. Si bien no está del todo clara la intencionalidad de estas obras y sus posturas respecto a la existencia de las brujas —a diferencia de las representaciones destinadas a ilustrar tratados demonológicos como el grabado de Jan Ziarnko (Fig. 16)— es indudable que todos estos medios provocan un impacto en el espectador y revelan un gusto artístico muy particular.

⁴⁷Hechicera que aparece en *Jerusalén Liberada* (1581) de Torquato Tasso. De forma similar a Circe con Ulises, con sus encantos retiene a Rinaldo de su deber.

⁴⁸El *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611) indica «son más ordinarias las mujeres por la ligereza y fragilidad, por la lujuria y por el espíritu vengativo que en ellas suele reynar; y es más ordinario tratar esta materia debaxo del nombre de bruxa». Lara Alberola 2015, 19.

⁴⁹Concepto que se aplica a los siglos XVII y XVIII para referirse a la extrema licencia creativa en el ámbito de la música, arquitectura y artes visuales. Está relacionado con la fantasía y los grotoscos. Hults 2005, 54.

2. Salvator Rosa (1615-1673)

Salvator Rosa fue un artista polifacético que se dedicó y expresó en disciplinas como la pintura, el grabado, la música, la poesía, y el teatro⁵⁰. Estas dos últimas fueron muy importantes y se interrelacionan con su carrera de pintor, en la que nos centraremos. Su periplo artístico se desarrolló entre 1635 y 1673, en un contexto de ebullición —por no decir explosión— cultural y artística dentro del cual sigue siendo un artista un tanto quizá poco conocido a pesar de la relevancia que poseyó en su momento y del interés que ha suscitado en la contemporaneidad.

2.1. Biografía

Trazar su biografía a veces se hace complicado, pues las numerosas leyendas nacidas en torno a su personalidad, especialmente en el siglo XIX, desdibujan los límites de la realidad y la ficción. En este sentido es importante la correspondencia que se conserva con su íntimo amigo Giovan Battista Ricciardi pues, como fuente directa, puede aportar pistas sobre sus inquietudes personales en torno a encargos, clientes, preocupaciones artísticas, etc.⁵¹

La historiografía suele dividir su trayectoria vital y artística en diferentes etapas, que tienen como jalones esenciales las estancias desarrolladas en Nápoles, Roma y Florencia:

2.1.1. Primeros años de vida: Nápoles (1615-1635)

Salvator Rosa, hijo de Antonio de Rosa y de Giulia Greco, nació posiblemente en el mes julio de 1615 en el seno de una familia humilde que habitaba en las afueras de Nápoles, en Arenella⁵².

Durante los años que Rosa vivió allí, la metrópoli partenopea se había convertido en uno de los centros artístico más importantes de Italia, donde llegaron a confluir numerosas personalidades de distinta procedencia. La primera década del siglo XVII estuvo marcada por la presencia de Caravaggio (1571-1610), que fue decisiva para el devenir de la —así denominada— escuela napolitana, a la que aportó ese gusto

⁵⁰ La faceta de actor se evidencia en algunas de sus pinturas, destacando un autorretrato en la National Gallery de Londres el que se pinta como *Pascariello*.

⁵¹Para leer las correspondencias consultar Morgan 1855, 265-291.

⁵²Skuld y Rubio 2018, 10-11. Koenig 2020, 11.

tenebrista (colores pardos, contrastes lumínicos, luz muy dirigida, etc.), el interés por un tratamiento naturalista y expresivo de las figuras, la captación del instante y una voluntad expresiva y dramática muy marcada. Esta tendencia fue versionada y evolucionada por el español José de Ribera (1591-1652) —il *spagnoletto*—, quien llegó a Nápoles en 1616, el año siguiente al del nacimiento de Rosa. Ribera tuvo igualmente una gran transcendencia en el desarrollo de los artistas napolitanos más jóvenes, entre ellos el mismo Rosa. Su juventud coincidió con el auge del taller de Ribera y la difusión de su particular mirada del naturalismo caravaggista.

En este contexto, Salvator demostró tempranamente una inclinación por las artes y a los diecisiete años se declaró pintor⁵³, profesión que en la familia habían practicado tanto su tío y abuelo maternos como el que sería su cuñado, Francesco Francanzano (1612-1656). Sobre su formación inicial se sabe muy poco, Passeri defiende que fue con Francanzano y Aniello Falcone (ca. 1607-1656)⁵⁴, y Baldinucci agrega que a través de ellos podría haber entrado en contacto con el taller de Ribera, pues ambos fueron discípulos del español⁵⁵.



Fig. 20. Salvator Rosa. *Batalla*. 1637. Óleo sobre lienzo, 52 x 100 cm. Colección privada en París. Fuente: Pinterest.

El aprendizaje y formación en esta etapa le introdujeron en la pintura de historia y batallas, por influencia de Falcone. La penuria económica de la familia tras la prematura muerte de su hermana y su padre le llevó a vender cuadros de paisajes y marinas, uno de los géneros más comerciales y requeridos por compradores, mercaderes y

⁵³Volpi 2008, 85.

⁵⁴Distintos historiadores proponen la cronología de 1600-1665.

⁵⁵Farina 2010, 18.

marchantes⁵⁶, así como de escenas de la vida cotidiana que daban protagonismo a tipos populares o soldados (*banditti*)⁵⁷ enmarcados en medio de sus característicos paisajes rocosos en las costas napolitanas, de gran éxito en la ciudad.

Hasta la fecha no se conoce oficialmente ningún trabajo de este periodo inicial pero sí después de su primer y breve viaje a Roma en 1635 —aprovechando el puente artístico abierto entre ambos focos, obtuvo un conocimiento directo de Lanfranco— a cuyo regreso permaneció en Nápoles más de un año. Una escena de batalla realizada en el taller de Falcone es la primera obra del artista que se puede datar con seguridad al llevar la fecha de 1637 (en el registro inferior izquierdo sobre el eje de un cañón) y su firma en el lado opuesto con el monograma “SR”, que repetirá a lo largo de su carrera.

2.1.2. Segunda estancia en Roma (1638-1640)



Fig. 21. Salvator Rosa, *La Duda de Santo Tomás*, 1639. Óleo sobre lienzo, 23'5 x 17'3 cm. Museo Cívico de Viterbo. Fuente: Fondazione Federico



Fig. 22. Salvator Rosa, *San Girolamo*. 1635-1639. Óleo sobre lienzo. Iglesia de San Venancio (Fabriano). Fuente: Wikimedia Commons.

⁵⁶Koenig 2020, 32.

⁵⁷La aparición de *banditti* en sus obras sirve de apoyo para los biógrafos románticos en su argumento de que Rosa vivió un tiempo entre ellos en los montes Abruzzos. Koenig 2020, 19-28 y Morgan en Skuld y Rubio 2018, 29-30.

Tras la fugaz estancia en 1635, Rosa vuelve al ámbito romano entre los años 1638 y 1640 para trabajar al servicio del cardenal —también napolitano— Francesco Maria Brancaccio, puede que gracias a Nicolo Simonelli⁵⁸. Bajo su protección recibió sus primeros encargos religiosos: una pala de altar con la *Duda de Santo Tomás* que revela su herencia caravaggista⁵⁹ o un *San Jerónimo*.



Fig. 23. Salvator Rosa. *Ruinas en un paisaje rocoso*. ca. 1640. Óleo sobre lienzo, 144 x 176,7 cm. Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio). Fuente: Wikimedia Commons.

En paralelo al mecenazgo de Brancaccio seguiría vendiendo pintura de paisaje y marinas, muy influyente entre los artistas y el mercado del arte del ámbito romano por la fama de los franceses Nicolás Poussin y Claudio de Lorena, como el lienzo *Ruinas en un paisaje rocoso*. También tendría la oportunidad de entrar en contacto con la pintura de los denominados *bamboccianti*⁶⁰, ejemplo de ello es *Pescatori di corallo*, en la que

⁵⁸Marchante conocido en el mercado artístico de la Roma del siglo XVII. Farina 2010, 20. Capitelli 2004, 375.

⁵⁹La postura del santo se asemeja mucho a la pintura que hizo Caravaggio en 1603 de este mismo tema. Taschian 2013, 184-185.

⁶⁰Fue un grupo de pintores, la mayoría de procedencia nórdica, ubicados en la Roma de la primera mitad del siglo XVII. Pintaban escenas de género en pequeño formato protagonizadas por campesinos y tipos populares, con un considerable éxito en el mercado del arte de aquellos años. Pieter van Laer es considerado el mayor representante, por eso se le conoce como “il bamboccio”.

se respira un realismo anecdótico y popular en las figuras fruto de la influencia de este grupo de pintores⁶¹.



Fig. 24. Salvator Rosa. *Pescatori di corallo*. ca. 1635-38. Óleo sobre lienzo, 101 x 137 cm. Museum of Art (Columbia, South Carolina). Fuente: Wikimedia Commons.

En el año 1640 Rosa abandona Roma. Algunos defienden que fue a causa de la tensión tras el carnaval de Roma de 1639⁶² en el que Rosa, mientras interpretaba personajes de la *commedia dell'arte*, lanzó una de sus sátiras al reconocidísimo Bernini⁶³. Otros sostienen que la razón se encuentra quizás en que no fue aceptado en la Academia de San Lucas⁶⁴.

2.1.3. Etapa en Florencia (1640-49)

En 1640 se trasladó a Florencia por invitación del cardenal Giovan Carlo de Medici, hermano del Gran Duque de la Toscana, Fernando II de Medici; para este último, con

⁶¹Spinosa 2010, 186.

⁶²Rosa confirma su presencia en Roma en este año en una carta a Ricciardi de 1669 en la que dice que vivía en Roma “hacía treinta años”. Farina 2010, 32.

⁶³Koenig 2020, 55.

⁶⁴Cignitti 2023.

motivo del nacimiento de su primogénito —Cosme III— realizó en 1642 el gran lienzo *Batalla entre turcos y cristianos*, como parte de la decoración del palacio Pitti⁶⁵.



Fig. 25. Salvator Rosa. *Batalla entre turcos y cristianos*. 1642. Óleo sobre lienzo, 234 x 350 cm. Galería palatina del Palacio Pitti (Florenia). Fuente: MeisterDrucke.

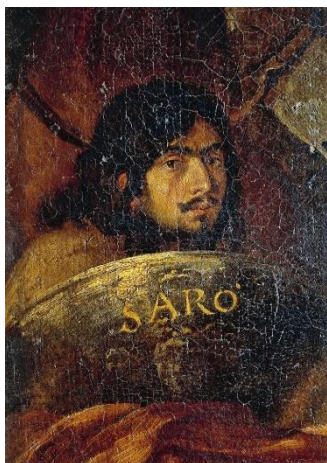


Fig. 25.1. Salvator Rosa. Detalle con autorretrato de *Batalla entre turcos y cristianos*.

Inscripciones: “SARO”, abreviación del nombre del artista.

A pesar de los condicionantes impuestos por el patronazgo cortesano⁶⁶, los Medici brindaron a Rosa una mayor libertad creativa respecto al periodo romano anterior. Esta ventaja le permitió explorar nuevos temas que añade a su corpus pictórico —sin olvidarse de los anteriores— con los que encuentra un estilo más propio y que sin duda marcarán un antes y un después en su carrera.

Muy estimulante fue también el ambiente intelectual de Florenia y de las academias literarias⁶⁷, pudiendo establecer una gran y variada red de amistades intelectuales (científicos, letrados, artistas, coleccionistas de arte, etc.), sobre todo en la *Accademia dei Percossi* o de los “Afligidos”

⁶⁵Koenig 2020, 65

⁶⁶Taschian 2013, 189.

⁶⁷Langdon 2011, 2.

que el propio Rosa formó en su casa⁶⁸. En ella mostraba sus obras, debatían cuestiones filosóficas, recitaban poemas y representaban obras de teatro. Entre los posibles miembros de la academia destaca el pintor y poeta Lorenzo Lippi, con quien tuvo buena amistad e intercambió aspiraciones poéticas y artísticas coincidiendo ambos en un espíritu cómico y satírico⁶⁹. También Giovanni Ricciardi, autor de comedias teatrales, que se convertiría en su mayor confidente a través de las correspondencias que compartieron a lo largo de su vida, en las que, además, le proporcionaba fuentes de inspiración para sus obras.

Como indica Hoare, gracias a esas academias Rosa fue accediendo a un patronazgo y mecenazgo que rompía con “las limitaciones del mecenazgo cortesano”, más basado en la amistad que en la supeditación al poder y que cimentó su imagen romántica de artista rebelde y libre⁷⁰. Así, su clientela ya no estaba formada solo por la corte medicea, sino por particulares eruditos con los que tenía contacto o compartía afinidades intelectuales, por lo que esta predisposición artística debería entenderse como una “libertad lograda a través del conocimiento y la virtud”, según señaló Wendy Roworth⁷¹.



Fig. 26. Salvator Rosa. *Demócrito y Heráclito*. 1645-49. Óleo sobre lienzo, 104 cm de diámetro. Kunsthistorisches Museum (Viena) Fuente: Web del Kunsthistorisches Museum

⁶⁸Este tipo de asociaciones conformada por todo tipo de intelectuales abundaban en la Italia en la que vivió Salvator Rosa, y había una o varias por ciudad, como los *Somnolientos* de Génova, los *Obstinados* de Volterra, los *Ardientes* de Nápoles o los *Ocultos* de Milán. Skuld y Rubio 2018, 16.

⁶⁹Hoare 2010, 92.

⁷⁰Hoare 2010, 4-5.

⁷¹Taschian 2013, 189.

Rodeado por este clima intelectual —que conjugaba la tradición de temas eruditos de la pintura florentina con otros en ocasiones irreverentes⁷²—, en un contexto complejo por conflictos como la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) y la Revuelta de Masaniello⁷³ (1647), sus obras adquirieron un significado más profundo y moral a través de los cuales reflexionó sobre la estupidez de la guerra, la decadencia de la sociedad urbana y la vanidad de la vida humana desde un prisma satírico que está presente también en su producción poética⁷⁴, pues en esta etapa escribió cinco de los siete poemas que conforman sus *Sátiras: La Música* (1640), *La Poesía* (1642), *La Pintura* (1647) y *La Guerra*⁷⁵ (1647).

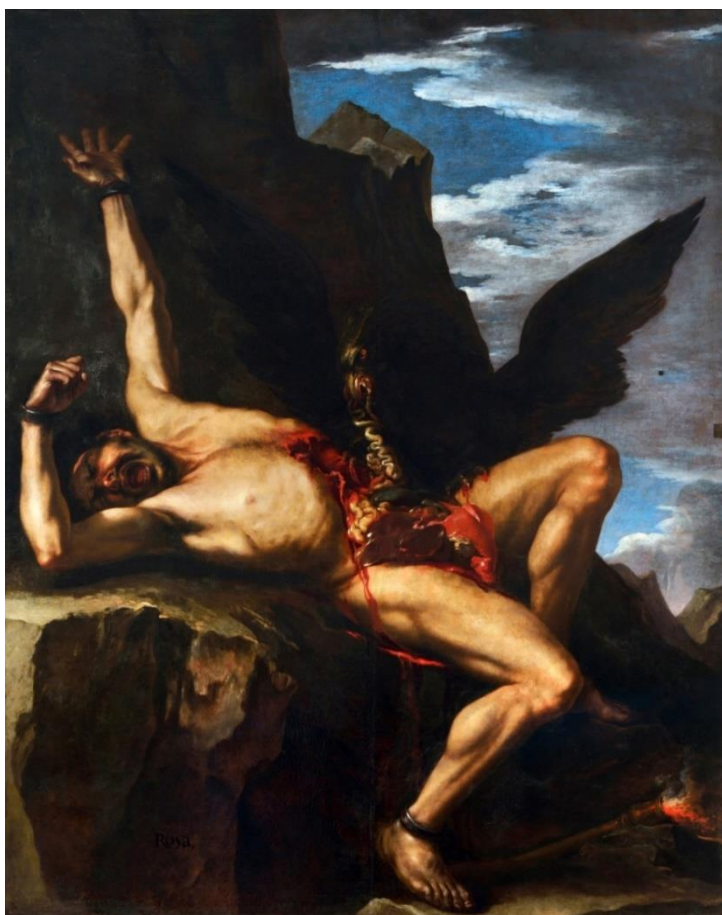


Fig. 27. Salvator Rosa. *Prometeo*. 1648. Óleo sobre lienzo, 220 x 176 cm. Galería Corsini (Roma). Fuente: Wikimedia Commons.

⁷²Langdon 2011, 1.

⁷³Las fuentes románticas como Morgan o Koenig relatan que Rosa formó parte de actos violentos en la rebelión contra los soldados españoles con la *Compañía de la Muerte*, fundada por Falcone junto a sus discípulos y otros pintores. En realidad, no hay pruebas de este acontecimiento. Roworth 1993, 233-234.

⁷⁴Volpi 2008, 88.

⁷⁵“...Già di qua ci partimmo un folto stuolo,/ora il quinto noi siam di tanta raza;/Ne muoion mille ove ne ingrassa un solo/... premia un la guerra, ed un milion ne ammazza”. Spinosa 2008, 190.

La expresión de dolor y sufrimiento en el rostro del *Prometeo* que realizó en esta etapa es muy ilustrativa del afán del artista por conmover al espectador con las cuestiones humanas que le preocupan. El óleo *Demócrito y Heráclito* es un ejemplo de las pinturas de filósofos clásicos que empieza a tratar en esta etapa —influenciado por la tendencia que Ribera puso de moda entre los años veinte y treinta—, así como otros temas relacionados con la muerte como la vanitas o las escenas de brujería que analizaremos.



Fig. 28. Salvator Rosa. *Autoretrato como filósofo*. ca.1642. Óleo sobre lienzo, 116,3 x 94 cm. National Gallery (Londres). Fuente: Wikimedia Commons.

Inscripciones: «AUT TACE/AUT LOQUERE MELIORA/SILENTIO».



Fig. 29. Salvator Rosa. *Lucrecia como Poesía*. ca.1642. Óleo sobre lienzo, 104 x 91 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford, CT.). Fuente: Wikimedia Commons.

Ilustran muy bien esos anhelos y preocupaciones estéticas e intelectuales varios de sus autorretratos, en los que se presenta como poeta-filósofo y artista melancólico, una carta de presentación muy afín a ese círculo académico. Un ejemplo son los óleos

Autorretrato como filósofo que hace pareja con *Lucrecia como Poesía*, —su amada, a quien conoció al poco de llegar a la ciudad y con quien tuvo a su hijo Rosalvo— o el autorretrato de 1647 que le regaló a Ricciardi⁷⁶. Ambas obras revelan su modo de vida basado en la moral neoestoica⁷⁷: la inscripción en la que pide silencio⁷⁸ y el libro de Séneca bajo la calavera, en la cual, por cierto, hay una inscripción en griego que le presenta como un intelectual conocedor de la cultura clásica.



Fig. 30. Salvator Rosa. *¿Autorretrato?* 1647. Óleo sobre lienzo, 99 x 79 cm. The Metropolitan Museum of Art (New York). Fuente: Wikimedia Commons.

Inscripción: «Salvator Rosa dispinse nell'eremo e donò a Gio Battista Ricciardi suo amico».

⁷⁶ Los estudiosos debaten la posibilidad de que se trate de un retrato de Ricciardi.

⁷⁷ Fue una corriente filosófica que surgió en el siglo XVI y que mezclaba conceptos estoicos y cristianos. Otros artistas del momento como Rubens también seguían esta tendencia.

⁷⁸ Un neoestoico buscaba conocer la verdad, es decir, a Dios: algo que según Marsilio Ficino solo es posible a través del silencio. Bonvecchio 2015, 14.

2.1.4. Última etapa en Roma (1649-1673)



Fig. 31. Salvator Rosa. *Demócrito en meditación*. 1651. Óleo sobre lienzo, 344 x 214 cm. Statens Museum. Copenhague. Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 32. Salvator Rosa. *Demócrito en meditación*. 1661.-62 Aguafuerte y puntaseca sobre papel, 458 x 275 cm. Museo di San Martino (Nápoles) Fuente: MeisterDrucke

En 1649 volvió a Roma, donde permaneció hasta el final de sus días. Durante esta última etapa gozó de bastante fama y recibió numerosos encargos. La cierta libertad que poseyó le permitió una actitud algo más reacia a trabajar encorsetado por el mecenazgo cortesano, llegando a rechazar, por ejemplo, la invitación de Cristina de Suecia. Incluso en su última sátira (*Babilonia*, 1657) atacó el patrocinio del Papa y la corte romana.

Influenciado por el ambiente romano que capitaneaban Pietro da Cortona o Bernini⁷⁹, este periodo se caracteriza por el aumento de referencias a la cultura clásica y se observa en la presencia de arquitecturas o vasijas antiguas —por ejemplo, el gran lienzo de *Demócrito in meditazione*— o en el desarrollo de temas sacados de la historia griega y romana, de la mitología o el de filósofos antiguo. Para mantener su estatus económico siguió produciendo las demandadas y exitosas pinturas de paisaje con escenas bíblicas o de la vida cotidiana, a lo que añadió un nuevo recurso técnico, expresivo y crematístico, como fue la realización de estampas que empezó a realizar a finales de la década de los cincuenta. Muchas fueron copias de sus propias obras —caso del *Demócrito*— pero destaca la serie *Figurine* que realiza entre 1656-1658 para uno de sus mayores protectores, Carlo De Rossi⁸⁰. Las poses cabizbajas de muchos de los soldados de esta serie recalcan el desdén hacia la guerra y la predisposición hacia temas filosóficos que transmiten las penurias del ser humano. Así, el “filósofo de la risa” *Demócrito* condensa una visión cada vez más pesimista del mundo y la sociedad, pleno de melancolía.



Fig. 33. Salvator Rosa. Frontispicio para la serie *Figurine*. 1656-58. Punta seca sobre papel. 27,2 x 19,7 cm. Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 34. Salvator Rosa. *Figurine*. 1656-58. Punta seca sobre papel. 14,1 x 9,5 cm. Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Wikimedia Commons.

⁷⁹Volpi 2008, 89.

⁸⁰Natural de Roma, donde era banquero y comerciante, adquirió una gran colección de cuadros de Rosa sin poner condiciones en el precio. Habitualmente se le confunde con Giovan Carlo de Rossi, un arpista de Foggia que también poseyó algunas pinturas de Rosa. Limentani 1953, 39. Hoare 2010, 389.

Este sentimiento que invade sus obras en general se acentúa por la pérdida de su joven hijo Rosalvo en 1656 a causa de una peste. Realiza *vanitas* y en general temas alegóricos relacionados con la muerte que claramente se vinculan con las pinturas de brujería. Una de ellas es *Humana Fragilitas*⁸¹, realizada en torno a 1656 para Flavio Chigi⁸². La obra resulta conmovedora formal y simbólicamente al presentar a un bebé que está firmando su contrato con la muerte y que se ha



Fig. 35. Salvator Rosa. *Retrato de Rosalvo*. ca. 1656. Óleo sobre lienzo. 56x46 cm. Palacio Barberini.

Inscripción: "Morti praeludit infantia"



Fig. 36. Salvator Rosa. *Humana Fragilitas*. 1656. Óleo sobre lienzo, 199 x 134 cm. Fitzwilliam Museum (Cambridge). Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 37. Salvator Rosa. *Bruja de Endor*. 1668. Óleo sobre lienzo, 273x193 cm. Museo del Louvre. Fuente: Wikimedia Commons.

⁸¹El concepto de la fragilidad humana estaba muy presente en el ambiente romano de los años cincuenta por influencia de los escritos y estudios del jesuita Athanasius Kircher. Para más información consultar Fiore 2015, 66-84.

⁸²Volpi 2008, 89.

relacionado en lo personal con la reciente pérdida de su hijo y a la inscripción del retrato que le hizo tras su muerte: *Morti praeludit infantia*. Destacamos también la que se considera su última obra, la espectacular y terrorífica *Bruja de Endor*, un tema bíblico — el espíritu de Saúl— en el que se retrata con maestría el aspecto sobrenatural previamente practicado con las obras que analizaremos.

Finalmente, Salvator Rosa falleció el 15 de marzo de 1673, sólo once días después que su amada Lucrecia⁸³.

2.2. Características generales de su pintura

El grueso de la obra pictórica de Salvator Rosa son óleos sobre lienzo o grabados y hasta la fecha no se conoce ningún ejemplo realizado con la técnica del fresco, tan popular entre los artistas italianos de su tiempo. En cambio, experimentó con los soportes pictóricos adoptando diferentes formatos (horizontal, vertical, redondo y ovalado), dimensiones e incluso superficies como la piedra de pizarra o el cobre⁸⁴. En armonía con su polifacética personalidad abordó muchos temas: paisajes y marinas, escenas de la vida cotidiana, de batallas, históricas, religiosas, mitológicas, alegorías, representaciones de santos o de filósofos, autorretratos, *vanitas* y escenas de brujería.

En líneas generales, su estilo, un tanto ecléctico, oscila entre lo clásico y lo arrebatado como herencia de ese contexto artístico napolitano que le rodeó en las primeras etapas de su vida. Partiendo de la observación y el dibujo⁸⁵ da vida a paisajes y figuras con un tratamiento naturalista, aprendido de Falcone⁸⁶ y Ribera, que intenta captar los efectos atmosféricos, las texturas



Fig. 38. Salvator Rosa. *Estudios de cabezas masculinas*. Pluma y tinta marrón, 17'1 x 18'4 cm. Colección privada. Fuente: Artvee

⁸³ Skuld y Rubio 2018, 19.

⁸⁴ Este tipo de soporte estaba en plena expansión, por ejemplo, en los Países Bajos, la pintura virreinal e incluso la española, destacando su uso en la Florencia de los Medici.

⁸⁵ La mayoría de sus dibujos son apuntes rápidos, con trazos nerviosos y de pequeño tamaño, que no se corresponden con composiciones completas de sus cuadros. No se tiene constancia de una formación del artista en esta disciplina y sólo se menciona después del siglo XIX. Den Broeder 1991, 106.

⁸⁶ Falcone tenía una academia de desnudo en su estudio para instruir a sus alumnos en el arte del dibujo. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/falcone-aniello/8aece57a-9b31-409a-bc97-4d3301d97647>

y los reflejos del agua u otras superficies. Para ello utiliza unas pinceladas empastadas y un tanto sueltas de tonos pardos o terrosos con los que crea contraluces de estirpe tenebrista, así como rojos, azules o amarillos para las vestimentas de los personajes.

Con los años estas características se exageran en consonancia con los temas de los últimos años, algo que se observa muy bien a través de sus paisajes, distinguidos por la presencia de colosales masas rocosas que forman grutas o arcos. En sus primeros años romanos y florentinos, con el lienzo del Museo Cleveland (Fig. 23) como ejemplo, sus paisajes son más convencionales, bucólicos, con cielos despejados y colores luminosos. Pero desde finales de la cuarta década en adelante empieza a plasmar una naturaleza más cruda, con árboles semidesnudos, agitados por el viento o reducidos a troncos partidos. Todo ello bajo unos cielos de grandes masas nubosas tratadas con unas pinceladas matéricas más expresivas y una paleta más oscura y contrastada generalizada en las obras de esta etapa, por influencia de la pintura veneciana⁸⁷: un buen ejemplo es el lienzo *San Juan Bautista revelando a Cristo a los discípulos*.



Fig. 39. Salvator Rosa. *San Juan Bautista revelando a Cristo a los discípulos*. ca. 1655. Óleo sobre lienzo, 173'4 x 206'7 cm. Kelvingrove Art Gallery and Museum (Glasgow). Fuente: Wikimedia Commons.

⁸⁷ En su testamento e inventario se recoge la posesión de una copia de Tiziano y Veronés adquiridas en unos viajes a Venecia en 1649 y 1661 de los que se tiene constancia por cartas que envió a Ricciardi. Volpi 2008, 90-91.



Fig. 40. Salvator Rosa. *Jugadores de cartas*. Óleo sobre lienzo, 30'5 x 24 cm. ca. 1635. Palacio Barberini (Roma) Fuente: Barberini Gallerie Corsini Nazionali (Web)



Fig. 41. Filippo Napoletano. *Paisaje con bañistas*. Óleo sobre cobre. Colección privada. Fuente: Pinterest.



Fig. 42. Jan Both. *Paisaje con jugadores de cartas*. Óleo sobre lienzo, 33'3 x 47 cm. Museum of Fine Arts (Budapest). Fuente: Wikimedia Commons.

En la mayoría de las composiciones de este género la figura y la acción quedan en segundo plano, casi como una excusa para desarrollar el paisaje: fórmula que refleja la influencia de Lorena y Poussin en los años cuarenta y se conjuga con una búsqueda

personal y diferenciadora. Suele introducir escenas cotidianas con bandidos, figuras populares tomando un baño o realizando labores como el pastoreo u otras, eco de la pintura de género de su etapa inicial, con préstamos de los *bamboccianti* y Filippo Napoletano⁸⁸. La relación y dependencia de *Pescatori di coralli* respecto a los *bañistas* de Napoletano y los *jugadores de cartas* de Jan Both con los *jugadores de cartas* de Rosa son evidentes. A veces este tipo de figuras se mezclan con escenas religiosas, mitológicas o históricas, dándoles un carácter más anecdótico mientras los paisajes protagonizados por ermitaños son más solemnes, dejando en evidencia la fragilidad del hombre ante la grandeza de la naturaleza salvaje como en *Paisaje con eremita*.



Fig. 43. Salvator Rosa. *Paisaje con eremita*. ca. 1660. Óleo sobre lienzo, 78'8 x 75'5 cm. Walker Art Gallery Fuente: Wikimedia Commons

⁸⁸ También llamado Filippo d'Angeli, era napolitano y estuvo en otras ciudades como Roma o Florencia, en la cual trabajó para la corte de Cosme II de Médici entre 1617 y 1621. Segrave 2022, 304.



Fig. 44. Aniello Falcone. *Batalla entre judíos y amalecitas* ca. 1640. Óleo sobre lienzo, Museo di Capodimonte (Nápoles). Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 45. Salvator Rosa. *Batalla*. ca. 1640. Óleo sobre lienzo, 214 x 351 cm. Museo del Louvre (París). Fuente: Wikimedia Commons.

Los amplios paisajes, escenográficos, expresivos y parlantes, tienen un peso específico en casi toda su producción y cobijan otros temas —excepto los retratos y vanitas—, generalmente sencillos y con pocas figuras. La excepción está en otro de los géneros más tratados por el artista: las batallas. En este caso Aniello Falcone fue su punto de partida compositivo⁸⁹, si comparamos el óleo del Museo di Capidomonte con la *batalla de 1637* (Fig. 20) Rosa utiliza el esquema compositivo de su maestro: un primer plano formado por un amplio grupo de figuras enfrentadas y caballos en escorzo que dibujan líneas diagonales, mientras al fondo se alza un paisaje que abraza a la muchedumbre entre campos polvorientos. La *batalla* del Louvre muestra cómo a partir de los años cincuenta deja atrás este modelo alejando el enfoque del grupo para abarcar a toda la masa de figuras con una composición en friso. El efecto teatral de la composición y de las figuras se acompaña de un dinamismo más acentuado con líneas diagonales que se multiplican. En general algunas composiciones de estas últimas décadas que no son de batallas también se complican acogiendo más figuras o amontonándolas, como en la *Caída de los Gigantes* o la *Madonna del Sufragio*.



Fig. 46. Salvator Rosa. *Caída de los Gigantes*. 1663. Grabado con punta seca, 76 x 51'7 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 47. Salvator Rosa. *Madonna del Sufragio*. 1661. Óleo sobre lienzo, 285 x 185 cm. Pinacoteca Brera (Milán). Fuente: Wikimedia Commons.

⁸⁹Falcone a su vez se influenció de los grabados de Antonio Tempesta. Farina 2010, 37-38.



Fig. 48. Salvator Rosa. *Martirio de San Bartolomé*. 1639. Óleo sobre lienzo 278 x 205 cm. Graf Harrach'sche Familiensammlung (Austria). Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 49. José de Ribera. *Martirio de San Bartolomé*. 1624. Aguafuerte y buril, 31'7 x 23'7 cm. Colección Antonio Correa. Fuente: Wikimedia Commons.

De José de Ribera parten algunas soluciones iconográficas y compositivas especialmente de escenas mitológicas, pinturas de santos y filósofos o alegorías⁹⁰. Su influencia subyace durante su carrera, siendo más visible entre los años treinta y cuarenta, coincidiendo con una mayor producción de retablos y pinturas religiosas⁹¹: un ejemplo es el *San Bartolomé*, claramente condicionado por el grabado de Ribera y sus desnudos de mártires. El *spagnoletto* fue un referente compositivo, pero también en las actitudes de las figuras, a veces contemplativas y otras con unas expresiones exageradas y gestos teatrales —de amplia huella en la pintura napolitana— que veremos reflejadas en las pinturas de brujas que analizaremos. Partiendo de ello, Rosa supera la carnalidad riberesca tendiendo a una mayor idealización, aunque también consiga efectos viscerales como en el *Prometeo* (Fig. 27).

⁹⁰ Volpi 2008, 86.

⁹¹ Volpi 2008, 86.

3. Las pinturas de brujas de Salvator Rosa



Fig. 50. Angelo Caroselli. *Escena de brujería*. 1620-30. Óleo sobre tabla, 65 x 61 cm. Colección privada. Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 51. Pietro Paolini. *Nigromante*. 1630. Óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm. Collezione Cavallini Sgarbi (Ferrara). Fuente: The Leiden Collection.com



Fig. 52. Pieter van Laer. *Autorretrato con escena alquímica*. 1635-37. Óleo sobre lienzo, 80 x 114'9 cm. Centraal Museum (Países Bajos). Fuente: Wikimedia Commons.

Las obras de brujería de Salvator Rosa engloban un conjunto de pinturas destinadas especialmente a particulares burgueses con los que Rosa tenía contacto: que se sepa, los florentinos Bartolomeo Corsini (1606-1673)⁹² y Filippo Niccolini —maestro de cámara de Giovan Carlo de Medici—, y el banquero romano Carlo De Rossi.

Su realización habitualmente se data por estudiosos más antiguos como Luigi Salerno exclusivamente en la década de los cuarenta, coincidiendo con el periodo florentino. Sin embargo, estudios más recientes como los de Guy Tal, Sybille Ebert-Schiffereer o Linda C. Hults han defendido que estando en Roma en los cincuenta se siguió interesando por este tipo de temas; así, en una carta de 1652, Ricciardi le recomienda algunas lecturas sobre magia⁹³. Ello coincide con una gran curiosidad en el ambiente romano por los temas mágicos dentro de las cámaras de maravillas y el mecenazgo de figuras como Athanasius Kircher o el cardenal Flavio Chigi, quien creó un museo de *naturalia* y *mirabilia*⁹⁴. En su vertiente artística, ilustran este interés romano por aquellos temas obras tempranas —desde finales de los años veinte— de Caroselli, que tuvo una fuerte influencia con ese marcado estilo que bebe de Caravaggio. Por ejemplo, el *Nigromante* de su discípulo Pietro Paolini o el curioso autorretrato del nórdico Pieter van Laer beben

⁹² Skuld y Rubio 2018, 17.

⁹³ Ebert-Schiffereer 2008, 76. Segrave, 2022, 557.

⁹⁴ Ebert-Schiffereer 2008, 76.

compositiva y formalmente de *La Nigromante* (Fig. 17) o una escena de brujería de una colección privada (Fig. 50), con la aparición de esas garras diabólicas y la fuerte expresividad en el rostro.

El general, en Italia reinaba una cierta fascinación por las ciencias naturales y la alquimia, entremezclado con lo mágico, lo oculto y lo infernal de la brujería. Según sostienen autores como Langdon y Zika⁹⁵, entre los círculos intelectuales de Florencia y Nápoles tuvieron mucho eco los grabados nórdicos de esta temática, especialmente los diseños de Hans Baldung y Albrecht Altdorfer⁹⁶.

En la ciudad florentina este gusto se irradiaba desde la propia corte de los Medici, llegaron muchos de estos grabados en la época del duque Fernando II (1610-1670) coincidiendo con la estancia de Rosa. Artistas como Jacopo Ligozzi (1547-1627)⁹⁷, Gheyn II o Callot⁹⁸ —en la época de Cosme II— ayudaron a crear este ambiente científico y a la par misterioso con sus diseños fantásticos.

En Nápoles desde bien temprano se publicaron textos de literatura mágica como *Magia Naturalis*⁹⁹ (1558) de Giovanni Battista della Porta. También hubo una presencia muy destacada de arte demoníaco, en el que el neerlandés Jacob Swanenburgh (1571-1638) — que estuvo en la ciudad entre 1589 y 1617— fue muy influyente. En este se fijaron artistas como el holandés Leonard Bramer (1596-1674), Filippo Napoletano (1589-1629) y Monsù Desiderio (1593-1644).

Todos estos artistas mencionados fueron una importante influencia para Rosa¹⁰⁰, pues en ellos se palpa una gran capacidad imaginativa que bajo diferentes temas y formas transmiten un gusto macabro que absorbe nuestro protagonista. Ligozzi y Bramer convergen en escenas relacionadas con la muerte y la vanitas, con una notable presencia de esqueletos —sobre todo en el primero que representa calaveras en estado de descomposición. Swanenburgh y Napoletano tienden hacia visiones infernales en las

⁹⁵ Macioce y De Nile 2010, 139.

⁹⁶ Este artista alemán (1480-1538) hizo algunos dibujos sobre brujería que pudo observar Hans Baldung Grien. A diferencia de este, Altdorfer era más detallista con los espacios de las escenas, situadas en bosques. Hulst 2005, 78.

⁹⁷ Pintor de ascendencia veneciana que trabajó para la corte de los Médici. Destaca por sus estudios, casi científicos, de animales y plantas, y sus temas alegóricos relacionados con la muerte.

⁹⁸ Salerno y Kohn 1978, 230.

⁹⁹ Otro texto sobre magia que Rosa seguramente conoció fue *De Occulta Philosophia* de Agrippa von Nettesheim (1533).

¹⁰⁰ Macioce y De Nile 2010, 139.

que multitudes invaden el espacio, al igual que Desiderio, que en sus obras recrea unas arquitecturas fantasiosas rodeadas de un halo misterioso.

Las obras de brujería que analizaremos a continuación están fuertemente ligadas a ese tipo de temas alegóricos y filosóficos relacionados con la muerte. Acorde a la creencia de que «la pintura era poesía muda»¹⁰¹ también se pueden relacionar temáticamente con el poema *La Strega* que el propio Rosa escribe en 1646, al que haremos referencia en el análisis cuando los versos se asemejen con las escenas. La protagonista es la bruja Filis que al ser rechazada amorosamente invoca seres demoníacos y realiza rituales. Fue influyente la relación de amistad con Lorenzo Lippi en la academia florentina, quien también escribió un poema humorístico con una bruja como protagonista titulado *Il Mamantile Racquistato*¹⁰².

3.1. Serie de tondos (1645-49). The Cleveland Museum of Art.

En el Museo de Arte de Cleveland se conserva una serie de cuatro pinturas realizadas entre 1645 y 1649 para el Marqués Filippo Giovanni Niccolini, en cuyo palacio estaban colgadas cuando Francesco Bocchi lo visitó y las mencionó en su escrito *La Bellezza della Firenze* (1677)¹⁰³. Posteriormente pasaron a otras colecciones privadas hasta que en 1977 fueron adquiridas a la Fundación J.H Wade por parte de The Cleveland Museum of Art, donde actualmente se conservan.

Las obras presentan las características habituales de la etapa florentina, de ecos clásicos y pinceladas controladas. La elección del formato redondo (tondo) no es casual: jugando con la interpretación del espectador, el propio formato hace alusión al círculo de los rituales mágicos¹⁰⁴ que menciona en su poema (versos 36-40): *Io vo' magici modi/.../ mago circolo*¹⁰⁵. También podría interpretarse simbólicamente como el reverso de una escena sagrada, a modo de crítica o sátira¹⁰⁶.

¹⁰¹ Salerno y Kohn 1978, 226. Segrave 2022, 398.

¹⁰² Es una parodia de la *Jerusalén Liberada* de Tasso. Salerno y Kohn 1978, 230.

¹⁰³ Segrave 2022, 10.

¹⁰⁴ [https://www.clevelandart.org/art/1977.37?f\[0\]=field_artist%3ASalvator%20Rosa%20%28Italian%2C%201615-1673%29](https://www.clevelandart.org/art/1977.37?f[0]=field_artist%3ASalvator%20Rosa%20%28Italian%2C%201615-1673%29)

¹⁰⁵ Todas las traducciones que se citan de este poema son propias, tomadas de la versión inglesa de Segrave 2022, 567-570: *Invoco mis medios mágicos/.../Un círculo mágico.*

¹⁰⁶ Para esta interpretación me he basado en Bonvecchio 2015, quien aborda las pinturas de brujería de Rosa como una representación de los miedos de su momento, entre ellos, el progresivo distanciamiento entre el hombre y la divinidad.

Linda C. Hults fue la primera en interpretar que las escenas se pueden leer de forma consecutiva construyendo una historia en torno al *Sabbath* durante los diferentes momentos del día, representando, acto a acto, cuatro tipos de magia que aparecen en tratados, literatura y artes visuales: la transformación, el vuelo, la práctica de magia amorosa y la invocación de demonios¹⁰⁷.

Para agilizar el comentario de su complejo y variado simbolismo, las analizaremos por parejas:

3.1.1. La mañana y el mediodía



Fig. 53. Salvator Rosa. *Escenas de brujería: la mañana*. c. 1645–1649. Óleo sobre lienzo 54'5 cm de diámetro. Museo de Arte de Cleveland. Firma del artista con el monograma "SR" bajo la figura de la joven bruja.

¹⁰⁷ Hults 2005, 182.



Fig. 54. Salvator Rosa. *Escenas de brujería: el mediodía*. c. 1645–1649. Óleo sobre lienzo 54'5 cm de diámetro. Museo de Arte de Cleveland. Firma del artista con el monograma “SR” en la piedra del registro inferior derecho.

Generalmente se considera que la primera obra, ambientada en un amanecer (Fig. 53), es en la que aparece una mujer joven y bella vestida como las hechiceras de Dosso Dossi o Caroselli. Contrasta con la desnudez y decrepitud de las brujas del segundo óleo que corresponde con el mediodía (Fig. 54).

A pesar de las distintas apariencias todas estas brujas se presentan cometiendo actos violentos contra sapos y lagartos gigantes¹⁰⁸, en los que se centra la atención del

¹⁰⁸ Cabe destacar la influencia del grabado de Gheyn II en la idea de incluir lagartos.

espectador. El tamaño exagerado de estos animales y los gestos de pavor del grupo de sapos podrían insinuar la transformación de hombres en tales criaturas. Las brujas protagonistas de ambos óleos adoptan una postura muy similar, por lo que, basándose en la interpretación que haría un público del siglo XVII familiarizado con el legado de Circe en la literatura del Cinquecento, Hults cree que son la misma persona. Así, la *bruja grotesca* —su verdadera cara— se habría transformado en *la bella* para seducir a su víctima, como por ejemplo hace la bruja Alcina de *Orlando Furioso* (Ludovico Ariosto, 1516) con Rugiero¹⁰⁹. De nuevo está presente la narrativa sobre la dualidad de la mujer y el peligro de su sexualidad (*Eros -Thánatos*), una advertencia de muerte que recuerdan otras dos brujas sosteniendo sendas calaveras en el registro izquierdo del segundo tondo. Y es que las intenciones amorosas ya quedan reflejadas en los primeros versos del poema (vv. 1-4)¹¹⁰:

*Era la notte, e l'orme
a le prede d'amor quieta movea
turba di Citherea,
turba che mai non dorme,*

Las aves gigantes, con las que Rosa sustituye al tradicional macho cabrío para evocar el vuelo, se acercan a la *strigas* clásicas que simbólicamente insisten en el carácter vampírico de las brujas. Una lectura que se une a un significado de lujuria¹¹¹ que como vimos también está presente en lagartos y sapos, los cuales son ingredientes para el ungüento volador o brebajes amorosos.

¹⁰⁹ Hults 2005, 190.

¹¹⁰ *Era de noche y las huellas/ conducían silenciosamente a la presa del amor/el dolor del amor/un dolor que nunca duerme*

¹¹¹ Segrave 2022, 272-296.

3.1.2. La tarde y la noche



Fig. 55. Salvator Rosa. *Escenas de brujería: la tarde*. c. 1645–1649. Óleo sobre lienzo 54'5 cm de diámetro. Museo de Arte de Cleveland. Firma del artista con el monograma “SR” en la tapa del libro.

Si en las obras anteriores las brujas estaban reuniendo materiales, en la tercera escena se muestra el siguiente paso: la preparación de pociones y encantamientos. La escena se desarrolla en una explanada durante los últimos momentos de luz del atardecer, con una luna creciente que se distingue entre oscuras nubes. Tres brujas de ecos nórdicos

en el centro ejecutan el proceso en torno a un caldero, siguiendo la composición de *La preparación del Sabbath* de Baldung¹¹² (1510) y de Gheyn II (1610).

Allí se encuentran varios objetos habituales en el repertorio del Sabbath, como una figura de cera hecho a imagen y semejanza de la víctima y que se identifica con un ritual de magia amorosa desde la literatura clásica de Virgilio y Horacio¹¹³. El propio Rosa deja clara esta vil intención en un fragmento de su poema¹¹⁴, después de que Filis invocara criaturas infernales:

*Haré que un espectro innoble
incendie un ciprés, un mirto¹¹⁵,
Con su rápida llama encendido
Destruya su imagen de cera
y así en fuego desconocido
por mí su viva imagen muera
Y cuando arde la fingida, arde la verdadera.*

La relación poema-pintura es muy evidente, especialmente con el tronco ardiendo a causa de la ira amorosa y la pasión báquica que indica esa corona de hojas de la bruja agachada. Las llamas también indican la presencia infernal conjurada por las brujas utilizando elementos como el libro de conjuros, el papel con la estrella de cinco puntas o el espejo¹¹⁶.

Esta invocación se encarna en dos figuras esqueléticas similares a las criaturas-pájaro. Una de ellas viste una capa roja y porta un reloj de arena en su mano derecha y una archipéndula en la izquierda. Como interpreta Ebert-Schifferer estos instrumentos recuerdan el paso del tiempo que se ilustra en la serie con las diferentes horas del día, adquiriendo por tanto un significado de muerte y vanidad¹¹⁷ que se subraya con los elementos de cristal o el espejo —símbolo del engaño.

¹¹² Es posible que Rosa lo conociera a través de una copia de Lucantonio de Uberti de 1516. Hults 2005, 191.

¹¹³ <https://www.clevelandart.org/art/1977.37.3>

¹¹⁴ En este caso el fragmento estaba originalmente en castellano, procedente de Skuld y Rubio 2018, 78.

¹¹⁵ El mirto es una planta asociada con el amor y Venus; el ciprés simboliza la muerte —de nuevo *Eros-Thánatos*— y el hecho de que se quemen remarca el desamor.

¹¹⁶ Según el *Directorium inquisitorium* (1376) de Eymerich publicado varias veces en los siglos XVI y XVII, los demonios se invocaban trazando un círculo y utilizando objetos como el espejo. Caro Baroja 2015, 149-150.

¹¹⁷ Ebert-Schifferer 2008, 76.



Fig. 56. Salvator Rosa. *Escenas de brujería: la noche*. c. 1645–1649. Óleo sobre lienzo 54'5 cm de diámetro. Museo de Arte de Cleveland. Firma del artista con el monograma “SR” bajo la figura de la joven bruja.

En el tondo que se desarrolla por la noche (Fig. 56), a la luz de la luna llena, una invocación demoníaca y un acto de necromancia hace aparecer unos monstruos vinculables con los de *El Bosco* o Brueghel, en una gruta con ruinas. Las palas en el suelo indican un desenterramiento y el monstruo central porta una hoja en sus manos, quizá un pacto. El ritual es controlado por un mago que se asemeja a la iconografía de Moisés¹¹⁸: un anciano con pelo blanco y barba. A pesar de estar invocando demonios al igual que hacen las brujas, se presenta con mayor dignidad: mientras ellas aparecen rodeadas de instrumentos rudimentarios, el hombre viste una túnica negra y blande una varita, instrumento más sofisticado y propio de sabios. Ebert-Schifferer hace una

¹¹⁸<https://www.clevelandart.org/art/1977.37.4>

interpretación interesante al decir que es una representación del pintor-mago capaz de crear criaturas mágicas, algo sobre lo que volveremos en las conclusiones¹¹⁹.

3.2. Las brujas y sus encantamientos (1646). National Gallery de Londres.



Fig. 57. Salvator Rosa. *Las brujas y sus encantamientos*. 1646. Óleo sobre lienzo, 72,5 x 132,5 cm. National Gallery (Londres). Fuente: Wikimedia Commons.

Conocida habitualmente por el título inglés de *Witches at their Incantations*, esta pintura perteneció originalmente al banquero Carlo de Rossi, quien la adquirió en Florencia por 15 doblas según explica una carta de diciembre de 1666 dirigida a Ricciardi¹²⁰. Después llegó a la colección de Lord Spencer en Althorp y, por último, fue comprada por la National Gallery de Londres en 1984, donde se conserva en la actualidad.

El lienzo muestra una antología de todos los caracteres, rituales y objetos asociados a las brujas de los que hemos hablado y se puede considerar la pieza más impactante dentro de esta producción temática. Tanto es así que según expresó Rosa en la carta citada¹²¹, de Rossi la guardaba detrás de una cortina y se mostraba como pieza final en

¹¹⁹Ebert-Schifferer 2008, 77.

¹²⁰Hults 2005, 198.

¹²¹Macioce y De Nile 2010, 151.

su galería. La misma fuente indica que se realizó hacia 1646¹²², algo que coincide con el cierto clasicismo y ciertas características (figuras bien definidas, pincelada corta, gestos contenidos, etc.) propias de su periodo florentino.

Su composición horizontal a modo de friso, se divide en tres partes con escenas independientes que abordan distintos tipos de magia negra, cuya suma narra el desarrollo global del sabbath. El equilibrio compositivo contrasta con el ambiente tétrico de la escena evocado en los vv. 5-7¹²³:

*perché nell'aria bruna
scintillar non vedea
sotto povero ciel luce di luna.*

Este cielo nublado enmarca el árbol desnudo del que pende un ahorcado, situado justo en el centro de la composición. El cuello fracturado violentamente y su color mortecino, que revela un gusto por los detalles naturalistas apreciables en su *Prometeo* y en otros artistas barrocos, atrapa la atención del espectador. Los gestos de personajes secundarios dirigen la mirada hacia esa zona central.

A sus pies dos brujas están despojando al cadáver de elementos para utilizarlos en sus rituales, pues existía la creencia de que iban a los cementerios¹²⁴ por las noches a sustraer vestiduras, trozos de la cuerda, cabellos, uñas o grasa de los ahorcados¹²⁵; algo que también aparece en otras pinturas como la escena de brujería (colección privada) de Caroselli.



Fig. 57.1. Salvator Rosa. *Las brujas y sus encantamientos*. Detalle central.

¹²²Rosa explicó en 1666 que la había pintado veinte años antes. Ebert-Schifferer 2008, 170-171. Segrave 202, 366.

¹²³*La atmósfera oscura/no dejaba entrever ni un rayo de luna/bajo el cielo nublado*

¹²⁴El texto *De Occulta Philosophia* ubica las actividades de las brujas en sitios como los cementerios. Segrave 2022, 373.

¹²⁵Caro Baroja 2015, 139-140.

Dos brujas más están haciendo maleficios con un muñeco de cera que se refleja en algo semejante —una vez más— a un espejo. La postura de la bruja sentada en el suelo en el centro bebe directamente de una que aparece de espaldas en el grabado de Gheyn¹²⁶ (Fig...), con un caldero entre sus piernas. Guiándose por un papel con símbolos alquímicos que aparecen en manuales de los siglos XVI y XVII¹²⁷, ejecuta la mezcla de la poción rodeada de algunos ingredientes que se enumeran en el poema (vv. 43-51)¹²⁸:

herbe diverse, e nodi,

...

*acque chimiche,
neri balsami,
miste polveri,*

...

*sangui putridi,
mollis viscere,
secche mummie,
ossa, e vermini,*

Desde este registro central la mirada circula de un extremo al otro. En el lado izquierdo una curiosa figura velada y ornamentada con guirnaldas sostiene un aro con velas y parece officiar una ceremonia o el acto de necromancia que está sucediendo frente a ella, en el que dos hombres están profanando un ataúd para hacer firmar un documento al esqueleto.

En el tercio derecho llama la atención un soldado que está quemando dentro de un círculo mágico de velas un conejo blanco sobre una hoja. Parece que es un hechizado, por su postura encorvada, forzada por un hombre que apoya una escoba en su espalda, y que a su vez clava un corazón en una espada sostenida por otro hombre de avanzada edad situado tras la bruja central. El círculo con símbolos, la espada y las velas —que ya aparecían en el grabado de Brueghel— son otros elementos que se nombran para invocar demonios en el *Directorium Inquisitorium*¹²⁹: la presencia de esa gran criatura esquelética que emerge del fondo y de los monstruos que acompañan a otras dos brujas confirma el acto de invocación.

La bruja más robusta guarda cierto parentesco con la de Durero y con ese interés por representar la edad de la mujer con la flacidez de la piel con los pechos caídos. La

¹²⁶Wendy Roworth fue la primera en reconocer la influencia del grabado en este grupo central. Macioce y De Nile, 2010, 139.

¹²⁷Macioce y De Nile 2010, 150.

¹²⁸ *Diversas hierbas y raíces/.../aguas químicas/bálsamos negros/polvos mezclados/.../sangre putrefacta/suaves vísceras/momias secas/huesos y gusanos.*

¹²⁹Caro Baroja 2015, 149-150.

influencia del grabado de Veneziano (Fig. 7) es más evidente, pues con esa boca abierta que indica su canibalismo, la bruja trae consigo un bebé y va sobre una extraña montura. En lo alto marca la jerarquía sobre los subordinados, visible en la postura de sumisión del soldado similar al hombre en cuadrupedia de Veneziano.



Fig. 58. Filippo Napoletano. *Estudios de calavera de caballo*. ¿1620? Pluma y tinta marrón. Colección privada. Fuente: Stephen Ongpin Bellas Artes.



Fig. 59. Jacques de Gheyn II. Pluma y tinta. Christ Church (Oxford) Fuente: Pinterest.

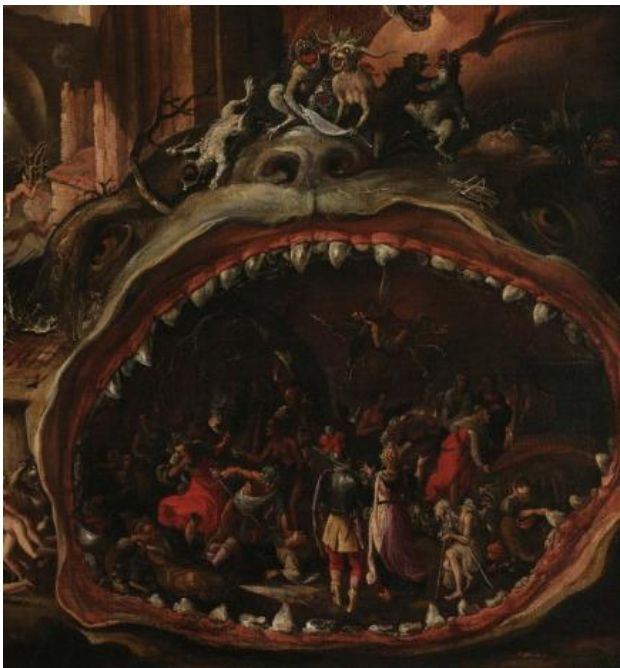


Fig. 60. Jacob van Swanenburgh. *La Sibila enseñando el Inframundo a Eneas*. Detalle. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 150 x 101'5 cm. Royal Museum of Fine Arts (Bélgica). Fuente: Daily Art Magazine.

Los monstruos esqueléticos de Veneziano seguramente también inspiraron a los de Rosa. La enorme criatura bebe de los estudios de calaveras y esqueletos de animales de Filippo Napoletano realizados para Johannes Faber —botánico, doctor y coleccionista de arte— y de un grabado de Gheyn que se conserva en la colección de

Christ Church¹³⁰, en el que se representa a un animal fantástico de largo cuello que sirve como montura; muy similar a uno del *Sabbath* de Saftleven (Fig. 12). El monstruo con la boca abierta y ancha sobre el que se sienta la última bruja de turbante amarillo recuerda, en cuanto a forma, a un detalle de Swanenburgh que representa la entrada del infierno con la boca de una criatura.

3.3. *Brujería ovalada (1645-1647), La Bruja (1647-50) y Sabbath de Corsini (1655)*



Fig. 61. Salvator Rosa. *Sabbath*. Ca. 1645-47. Óleo sobre pizarra (óvalo), 44 x 59 cm. Colección privada. Fuente: El Blog de la Muerte.

¹³⁰Macioce y De Nile 2010, 141.



Fig. 62. Salvator Rosa. *La Strega*, ca. 1647-50. Óleo sobre lienzo, 212 x 147 cm. Galería Nicholas Hall (Nueva York). Fuente: Wikimedia Commons.

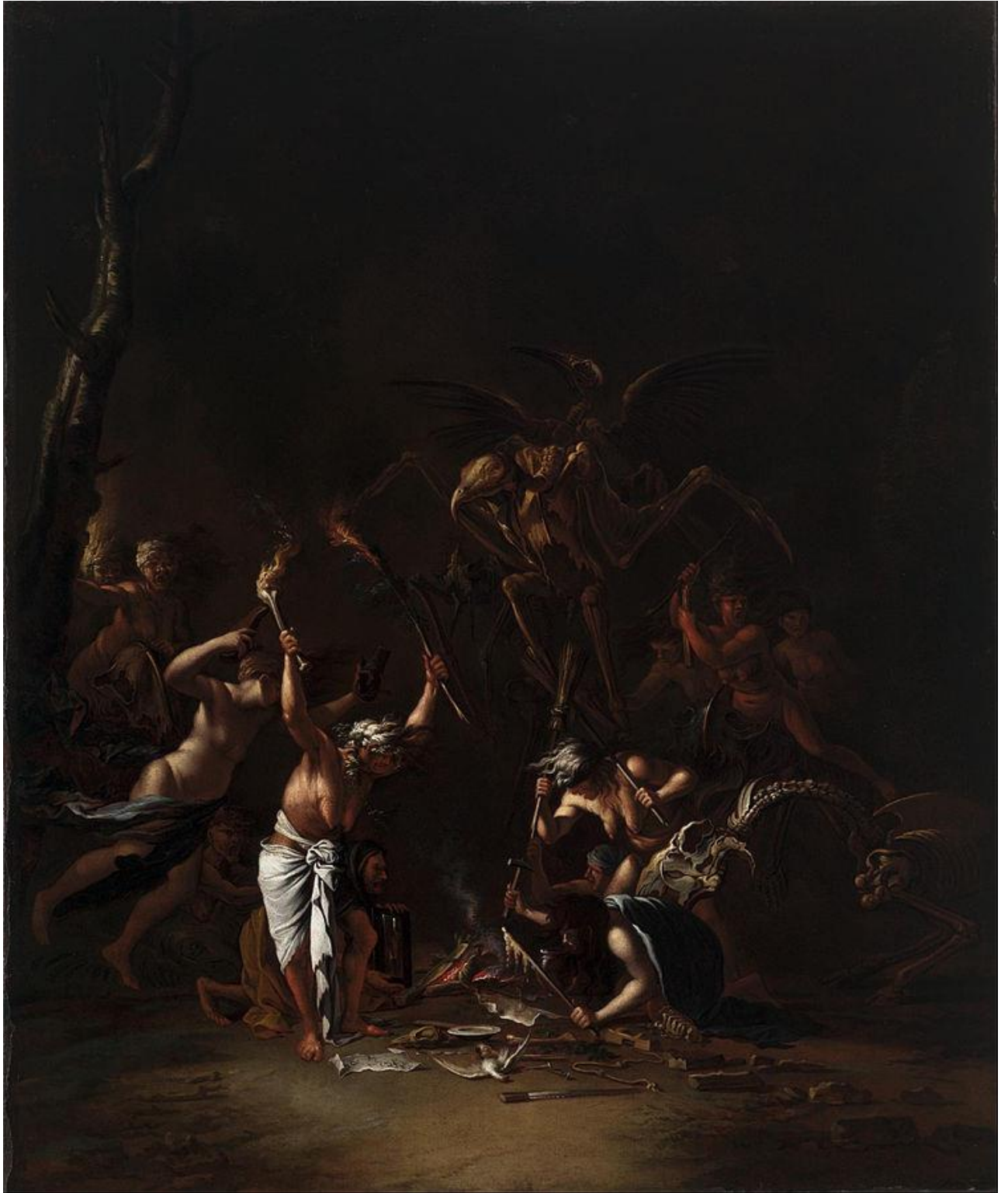


Fig. 63. Salvator Rosa. *Sabbath*. 1655. Óleo sobre lienzo, 87 x 73 cm. Museum of Fine Arts (Houston). Fuente: Wikimedia Commons.

El hallazgo por E. Fumagalli del pago de 60 escudos a Rosa en 1655¹³¹ por el lienzo destinado al marqués Bartolomeo Corsini que representa un Sabbath (Fig. 63), demuestra que Rosa siguió pintando brujas en las últimas etapas de su vida. A ello se suma el éxito de la temática en la Roma de los cincuenta, pues existieron varias copias de la obra de las que subsisten al menos tres¹³². Es un ejemplo de su producción brujeril más tardía, con sutiles cambios formales respecto a las anteriores que indican una evolución.

La analizaré en conjunto con otras dos obras que sirven de puente entre el final del periodo florentino y su último periodo romano: una curiosa obra ovalada (Fig. 61) sobre pizarra que parece que perteneció a Carlo de Rossi¹³³; y otra que muestra a una única bruja —por eso se le llama la *Strega*— (Fig. 62) de la que no se sabe el destinatario original, realizada posiblemente a finales de su estancia en Florencia o principios de su última etapa en Roma (h. 1647–1650).

Varios factores llevan a pensar que la ovalada es de sus años en Florencia: la experimentación con los soportes, los toques burlescos y el marco, que tal como dice Ebert, es original de la época de los Medici¹³⁴. Además, es la más similar a la de Londres, siguiendo la idea de una composición con diferentes escenas simultáneas de los rituales ya mencionados. No obstante, anuncia rasgos propios de una etapa más avanzada: por ejemplo, las pinceladas más bruscas y empastadas con las que se enfatizan los pliegues de la piel madura. Esto junto a unas actitudes más enérgicas de los personajes y una mayor expresividad en los rostros —influenciado por los gestos de las hechiceras de Caroselli y por su propia formación con el *spagnoletto*— aportan una mayor violencia a las escenas.

Destaca la bruja central con esa postura de brazos levantados que aparece repetida en la *Strega* o en la Corsini¹³⁵, y que compositivamente procederá de la fuente grabada de Baldung (Fig. 4). Con estas figuras se dibujan diagonales que contribuyen a unas composiciones más dinámicas en comparación con la de Londres. El dinamismo

¹³¹Ebert-Schifferer 2008, 174. Segrave 2022, 368-369.

¹³²Las que se consideran auténticas (realizadas por el propio Rosa) es la ubicada en el Palacio Corsini de Florencia y otra en una colección privada de Nápoles diferenciada por estar recortada en la parte superior. Otra que no se considera original es la del Museo de Bellas Artes de Houston. Segrave 2022, 369-370. Por falta de material fotográfico online he tenido que colocar esta última, que es la que tiene más calidad.

¹³³Segrave 2022, 536.

¹³⁴Segrave 2022, 536.

¹³⁵Aunque la imagen adjunta se corresponda con la copia ubicada en el Museo de Bellas Artes de Houston, la denomino “Corsini” por el destinatario.

culminará en la Corsini, repleta de líneas diagonales que enfatizan la verticalidad del formato.

Otro rasgo es que en la ovalada el fondo comienza a estar menos detallado dejando espacios de pizarra al descubierto que dotan a la obra de un ambiente misterioso. En la *Strega* y la Corsini ya son completamente neutros y oscuros, como si se aludiera a la cueva en la que la bruja lleva a cabo sus rituales que el propio Rosa menciona en su poema homónimo (vv. 66-67): “*In quest’atra caverna/ove non giunse mai raggio di sole*”. De manera que poco a poco se hace central la atención del espectador sin elementos que distraigan la mirada, aspecto muy evidente en la de Corsini gracias a una iluminación escenográfica y dirigida de los personajes que miran o hacen gestos hacia el centro formando un corrillo.

Comparando estos tres ejemplos se puede observar que el artista también detalla los rituales cada vez menos. En la ovalada, iconográficamente más cercana a la de Londres, todavía sigue apareciendo el ahorcado de fondo —composición muy similar a la brujería de Caroselli (Fig. 50)— o esa misteriosa figura velada sujetando un círculo con velas. En las otras dos ya no, y algunos elementos como el caldero —tan popular desde Baldung—, desaparece. Pero hay otros que siempre permanecerán, como el fuego (esencial), el espejo, las hojas con caracteres mágicos y las calaveras o huesos.



Fig. 64. Hans Baldung Grien. *Dos Brujas*, 1523. Óleo sobre tabla, 62,2 x 45,9 cm. Museo Städel (Fráncfort del Meno). Fuente:

El simbolismo amoroso se repite, afligidas por el amor, las brujas en las tres obras se dejan llevar por la ira agitando al aire huesos o ramas (que podrían ser de mirto) en llamas como en el poema (vv. 13-15)¹³⁶:

*agitando la face
d'uno sdegno tenace,
dell'Inferno d'amor furia novella*

Por eso invocan un *nume d'Averno* (v. 23), que en la pintura de la *Strega* aparece representado como un pequeño diablo de color negro con cuernos y alas que se ha escapado de un frasco de cristal redondo. La misma idea aparece en las *Dos Brujas* (1523) de H. Baldung Grien, por lo que propongo que Rosa quizás pudo conocer la obra por algún grabado o copia italiana, de la misma manera que conoció el grabado del *Sabbath* de 1510. En la obra ovalada y la Corsini la invocación es un gran pájaro monstruoso —recordar el significado lujurioso de los pájaros— y esquelético. Es similar a la gran criatura de Londres y bebe claramente del dibujo del *Gallo de India* de Filippo Napoletano.

Pese a las pequeñas diferencias estilísticas con sus primeras obras de brujería, el artista siguió empleando las mismas fuentes de inspiración nórdicas¹³⁷: un caricaturizado monje atrapa entre sus piernas un libro cerrado sobre el que se apoya una calavera y lo que podría ser un espejo que sirve como apoyo para un cáliz.

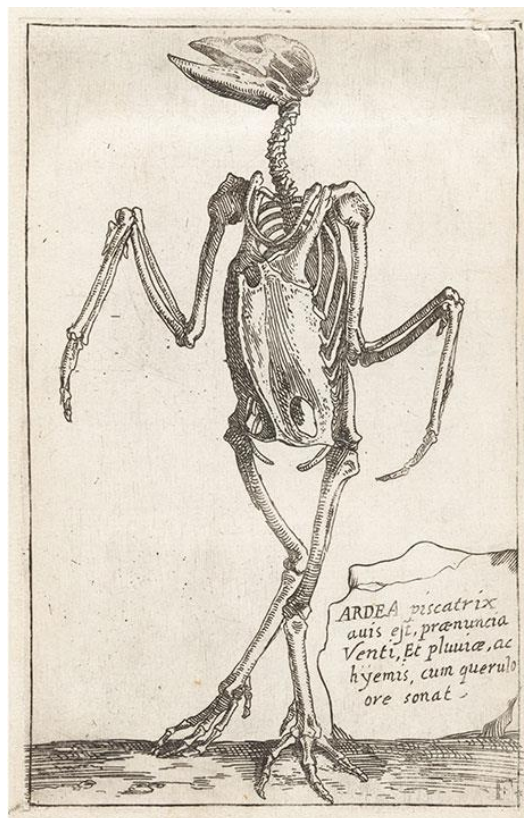


Fig. 65. Filippo Napotelano. *Esqueleto del Gallo de India* de la serie de *Esqueletos de animales*. Grabado a buril. Gabinetto Disegni e Stampe (Florenca).

¹³⁶ *Agitando una antorcha/con indignación/con el infierno de la furia de un nuevo amor*

¹³⁷ Así en la ovalada, la figura central del monje retoma el esquema compositivo de la bruja de espaldas del sabbath de Gheyn II. Macioce y De Nile 2010, 141.

El monje participando en un ritual se ha interpretado como una sátira de la avaricia de algunos eclesiásticos¹³⁸; no es el único caso, también en un dibujo preparatorio conservado el Museo Metropolitano que podría encajar con la de Corsini, muestra a una figura arrodillada con hábito de monje.



Fig. 61.1. Salvator Rosa. *Sabbath*. Detalle



Fig. 8.1. Jacques De Gheyn II. *La preparación del Sabbath*. Detalle.

Fig. 66. Salvator Rosa. *Sabbath*. 1640-49. Pluma y tinta marrón. 27'2 x 18'4 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Fuente: Web The Metropolitan Museum of Art.

¹³⁸ Los clérigos representaron el 40 por ciento de las acusaciones de brujería en Venecia entre 1550 y 1650, que invocaban demonios para encontrar tesoros —de ahí la interpretación de la avaricia. Hults 2005, 198.

3.4. La Strega capitolina y el Soldado, ca. 1656.

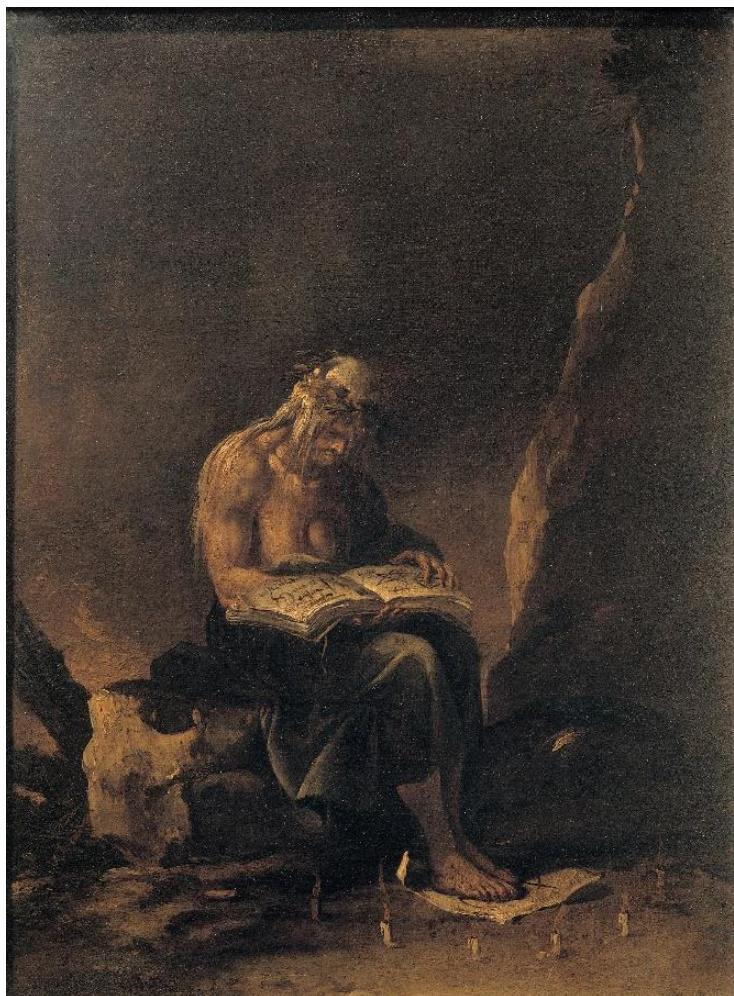


Fig. 67. Salvator Rosa. *Una strega*, ca. 1656. Óleo sobre lienzo, 42 x 31 cm. Pinacoteca Capitolina (Roma). Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 68. Salvator Rosa. *Un soldato*, ca. 1656. Óleo sobre lienzo, 42 x 34 cm. Pinacoteca Capitolina (Roma). Fuente: Wikimedia Commons

Un lienzo que representa a una bruja y otro que representa a un soldado, de los que se desconoce su destinatario¹³⁹, se conservan en el Museo Capitolino. Generalmente se consideran pareja en atención a su formato y medidas casi idénticas, su disposición y posturas. Autores como Raffaele Bruno, Sergio Guarino o Caterina Volpi defienden que la bruja fue la primera en realizarse en la etapa florentina. Mientras, Linda C. Hults, Guy Tal o Ebert-Schifferer utilizan la escena de Corsini y la serie *Figurine* realizados para De Rossi —en la que se representan soldados— para defender que se realizaron en

¹³⁹ Morgan mencionó a De Rossi, pero no hay pruebas de ello. Segrave 2022, 557

conjunto en un periodo posterior al florentino, entre 1655 y 1657¹⁴⁰. Formalmente, ambas pinturas encajan mejor con el estilo final de Rosa, reforzando esta última hipótesis.

Los personajes están rodeados de un entorno rocoso poco detallado, de colores pardos — quizá próximo a la cueva de la bruja—, tratado con unas pinceladas más empastadas. Además, el número de elementos iconográficos en esta obra está todavía más reducido, quedando únicamente aquellos necesarios para la invocación: el círculo con velas y la hoja y el libro con símbolos y diabólicos (estrella de cinco puntas).

Enfrentados el uno al otro en una postura sedente, sus figuras crean una composición un tanto estática. Contrastando con la violencia de las tres obras anteriores y su acentuada expresividad, los gestos de los personajes aportan un tono serio y reposado, más clásico, sobre todo por actitud reflexiva de la bruja: concentrada en la lectura, podría compararse los filósofos o eremitas de la última etapa romana.

Paradójicamente esta sencillez iconográfica y compositiva lleva a una lectura ambigua. El gesto de cierta preocupación o inseguridad en el rostro del soldado, que mira directo al espectador agazapado sobre su lanza, revela que algo que no podemos ver ha sucedido, está sucediendo o está a punto de suceder. A esta tensión narrativa contribuye el propio formato con el que el artista juega para poner a prueba la interpretación del espectador mientras demuestra su imaginación y capacidad creativa¹⁴¹.

Al igual que en otras obras que hemos visto, remiten a un mensaje de peligro a causa de los poderes sobrenaturales y actos inmorales de las brujas que fácilmente interpretaría un público del siglo XVII, especialmente la inversión de los roles de género. Como interpreta Guy Tal, la jerarquía y superioridad de la bruja y la sumisión del hombre se marca con dos aspectos: la anatomía más musculosa que la del soldado y lo amedrentado de este último; la ruptura con el “principio de la dextralidad”, con el que la mujer se colocaba a la izquierda (derecha del espectador) y el hombre a la derecha al considerarse la figura más importante —como se puede ver en los retratos maritales y el del propio Rosa con Lucrecia (Fig. 28 y 29)¹⁴².

Ebert-Schifferer da una interpretación diferente relacionando la obra con una perspectiva más filosófica que reflexiona sobre la vanidad de la vida respecto al contexto histórico-social del momento, tras el paso de conflictos como la Revuelta de Masaniello,

¹⁴⁰Segrave 2022, 557

¹⁴¹Tal 2011, 20.

¹⁴²Tal 2011, 22.

o la Guerra de los Treinta Años; la expresión del soldado de desesperanza es como la de algunos diseños de *Figurine* de soldados alicaídos¹⁴³, o incluso como la del *Marte* de Velázquez (1640).

4. Más allá de las brujas: interpretaciones finales y conclusiones



Fig. 69. Salvator Rosa. *El Genio de Salvator Rosa* ca. 1662. Grabado con punta seca, 45'6 x 27'6 cm. The Metropolitan Museum of Art. Fuente: Web MET

Inscripciones:

*Ingenuus, Liber, Pictor Succensor, et Aequus
/ Spretor Opum, Mortiques hic meus est
Genius. / Salvator Rosa.*

*Sincero, Libre, Pintor Apasionado, y
equilibrado/ indiferente ante el poder y la
muerte este es mi genio/ Salvator Rosa.*

¹⁴³Ebert-Schifferer 2008, 178.

Presentados y analizados estos ejemplos de la producción pictórica de Rosa vinculados con el tema de la brujería, resulta oportuno hacer algunas reflexiones sobre su intencionalidad a modo conclusivo.

Pese a que utilizó una iconografía que demuestra el conocimiento de textos demonológicos y mágicos¹⁴⁴, pienso junto con Segrave o Hults que su objetivo e intencionalidad trascendía el ámbito de lo sobrenatural y la brujería¹⁴⁵.

Las obras de brujas iban destinadas a un público culto muy reducido que compartía con Rosa aspiraciones intelectuales, y buscaba en ellas satisfacer ese interés por lo curioso y lo oculto en sintonía con los gabinetes de curiosidades de la época. Están ligadas al esfuerzo por alinear la pintura con la poesía (*ut pictura poesis*¹⁴⁶) —e incluso con el teatro—, particularmente con el poema *La Strega* que nace en ese ambiente florentino de academias. Teniendo en cuenta este contexto en el que su compañero Lippi también colocó a una bruja en su poema humorístico, seguramente se construyó un lenguaje en torno al tema.

La elección del tema se plantea como pretexto para transmitir significados alegóricos y filosóficos más profundos y elitistas relacionados con la *vanitas*¹⁴⁷, recurrentes en su producción global. Por ejemplo, los objetos rituales que aparecen en las escenas (frascos de cristal, calaveras, esqueletos, etc.) simbolizan la fragilidad de la vida en clara relación con el tema de la *vanitas* barroca. Permeabilidad temática y semántica que, como argumenta Ebert-Schifferer, representa un “teatro de la vanidad de la vida humana”¹⁴⁸.

Este “teatro” de la *Humana Fragilitas* (Fig. 36) es un lugar común dentro de la cultura en general y de la cultura visual y artística de su época. Pero al mismo tiempo expresa la propia experiencia vital del artista, especialmente si tenemos en cuenta trágicos acontecimientos biográficos como el temprano fallecimiento de su hijo Rosalvo. Por ello, Rosa utiliza su propia imagen y la pintura para mostrarse ante los miembros cultos a los que iban dirigidas las obras como artista, poeta y filósofo, algo bien evidente en el *Autorretrato como filósofo* (Fig. 30).

¹⁴⁴Salerno 1978, 230.

¹⁴⁵Segrave 2022, 401. Hults 2005, 183.

¹⁴⁶En un deseo por elevar su estatus, los pintores de los siglos XVI y XVII resaltaron la relación entre ambas disciplinas.

¹⁴⁷Ebert-Schifferer 2008, 76.

¹⁴⁸Ebert-Schifferer 2008, 76.

Como aclara oportunamente Hults:

*Las imágenes de las brujas ayudaron a mejorar el estatus de los artistas al demostrar su destreza imaginativa e intelectual a sus compañeros o superiores y alineándose con las estrategias retóricas y políticas de grupos o individuos de élite*¹⁴⁹.

Las pinturas de brujas rebosantes de fantasía presentan a Rosa como un creativo pintor-mago, siguiendo la hipótesis de Ebert-Schifferer cuando indica que “la pintura se convierte en un acto mágico que exhibe el ingenio creador”¹⁵⁰.

Esto tiene que ver con la preocupación general de ciertos artistas del momento por distinguirse como individuos únicos mediante tal genio creativo¹⁵¹, entendido en toda la extensión de tales términos. Y en Rosa este afán es especialmente fuerte, como podemos ver en la estampa *El Genio de Salvator Rosa* (Fig. 69), donde se representa como un joven en pleno esplendor. Creo que este grabado puede relacionarse con las obras de brujas mediante en ciertos detalles ya analizados: la hiedra báquica, símbolo de pasión y fervor¹⁵², clarividencia y creatividad, que corona el genio y la figura femenina de un sátiro, una de las alegorías que lo rodean. Dicho de otro modo, podría decirse que a través de las brujas Rosa está liberando su genio apasionado (*Pictor Succensor*),



Fig. 70. Escuela de Salvator Rosa. *Escena de brujería*. ca. 1674. Fuente: Artnet.

¹⁴⁹Hults 2005, 24.

¹⁵⁰Ebert-Schifferer 2008, 77.

¹⁵¹Las cuestiones en torno al genio y la melancolía ya preocupaban a grandes maestros como Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci, Rafael, Durerro, etc.

¹⁵²Wallace 1965, 479-480.

satírico¹⁵³ y lanzando mensajes velados y significaciones en distintos niveles de lectura que en cierto modo reflejan las inquietudes personales del artista, la búsqueda de su libertad, el reconocimiento de la pintura como un lenguaje autónomo y culto o rasgos claves del pensamiento de la época en que vivió.



Fig. 71. Andrea Locatelli. *Escena de brujería*. 1741. Óleo sobre lienzo 54'2 x 30'2 cm. Galería Estatal de Stuttgart. Fuente: Reddit.

Por todo ello, y por ciertos pasajes biográficos, Rosa ganó en los siglos XVIII y XIX la fama de “espíritu libre” que él mismo proclama en su idea del genio (*Liber*). Además, la búsqueda deliberada por parte de Rosa de estos temas *extravagantes* como el de las brujas en su correspondencia con Ricciardi¹⁵⁴, habla de un deseo de acercarse a los márgenes como pretexto para desarrollar su libertad creativa, empleando esa idea de *Capriccio* en la que los artistas románticos también se refugian: una cierta evasión de lo racional.

Tuvo gran éxito en estos siglos por sus paisajes salvajes, marinas y ruinas, influenciado a pintores como por ejemplo Marco Ricci (1676-1729) o Claude-Joseph Vernet (1714-1789). Pero sin duda dejó una huella importante en las representaciones de brujas con un estilo un tanto ecléctico y a su vez distintivo, con continuadores como Andrea Locatelli (Fig...).

La fama de Rosa en el siglo XIX no hizo sino crecer: biografías románticas y fantasiosas como la de lady Morgan (1824), óperas (Carlos Gomes y Antonio Ghislanzoni, 1874), novelas, etc. En referencia a lo español, Rosa se puede plantear como un cierto precedente de algunos de los planteamientos de Francisco de Goya —quien lo admiraba¹⁵⁵—, y de hecho parece que tomó elementos de sus obras de brujería para realizar sus famosos aquelarres. Los paralelismos Rosa-Goya se hacen más explícitos

¹⁵³El tema satírico, crítico con ciertos rasgos de la sociedad de su época, es un aspecto sobre el que no se ha indagado mucho pero que se evidencia, por ejemplo, en ese monje en la pintura ovalada (Fig. 61.1.)

¹⁵⁴“... but I did not find there the singular and extravagant material for painting that you indicated...”. Wallace 1965, 473.

¹⁵⁵Skuld y Rubio 2018, 19.

en la serie satírica de los *Caprichos*, donde el juego entre texto e imagen transmite severas críticas sociales, dada la postura ya totalmente escéptica de su tiempo respecto a la brujería. Con todo esto, se ha podido demostrar que fue Salvator Rosa fue una figura que absorbió muchas influencias con un estilo propio y muy reconocible, que a su vez fue bastante influyente en artistas posteriores.

5. Bibliografía

Armengol, Anna. 2002. "Realidades de la brujería en el siglo XVII: entre la Europa de la Caza de Brujas y el racionalismo hispánico". *Tiempos modernos: revista Electrónica de Historia Moderna*, 3, núm. 6. <http://www.tiemposmodernos.org/viewarticle.php?id=23> (Consultado el 24 de mayo de 2023)

Bel Bravo, María Antonia. 2009. *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*. Madrid: Encuentro.

Beteta Martín, Yolanda. 2016. *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/fbf5977c-b8ce-4f6b-8915-cf454825cbd2> (Consultado el 29 de abril de 2023)

Bonvecchio, Claudio. 2015. "Esoterismo e alchimia fra arte e grafica nell'opera di Salvator Rosa". En *Salvator Rosa (1615-1673) incisore. Trasformazioni tra alchimia, arte e poesia*. Universidad de Insubria. https://centroculturalechiasso.ch/wp-content/uploads/2015/01/141223_invito_SalvatorRosa_02.pdf (Consultado el 16 de noviembre de 2023)

Bornay, Erika. 1995. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Camps Gaset, Montserrat. 2000. "La sabiduría de las mujeres: magia y medicina". *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 7, núm. 2: 323-340.

Caro Baroja, Julio. 2015 (3ª ed.). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.

Capitelli, Giovanna. 2004. "Connoisseurship al lavoro: La carriera di Nicolò Simonelli (1611-1671)". *Quaderni storici* 39, 116 (2): 375-401.

Casanova, Eudaldo y Larumbe, Mª Angeles. 2005. *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Cignitti, Annalisa P. 2023. "Salvator Rosa, nell'antro del pittore tra streghe, demoni notturni e scheletri. I sabba." *Stile Arte*. <https://www.stilearte.it/salvator-rosa-nellantro-del-pittore-tra-streghe-e-demoni/> (Consultado el 28 de septiembre de 2023)

Cruzado, Ángeles. 2009. "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine". *Revista Internacional de Culturas y Literaturas, Universidad de Sevilla* 8: 36-58.

Díez Jorge, M^a Elena, 2004. "Venerables ancianos y Viejas alcahuetas, imágenes pictóricas en la Edad Moderna", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 35: 29-40

Den Broeder, Frederick A, 1991. *Old master drawings from the collection of Joseph F. McCrindle*. Museo de Arte de la Universidad de Princeton.

Ebert-Schifferer, Sybille. 2008. "Una strega. Un soldato". En VVAA, *Salvator Rosa: tra mito e magia*: 178. Nápoles: Electa Napoli.

Ebert-Schifferer, Sybille. 2008. "Il teatro filosofico della vanità. Le iconografie di Salvator Rosa". En VVAA, *Salvator Rosa: tra mito e magia*: 66-83. Nápoles: Electa Napoli.

Eco, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori.

Escario Rodríguez-Spireti, Pilar. 2018. *La vejez en la pintura de la Edad Moderna: una mirada de género*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/7b25593b-f45f-4002-9e28-9bea745813b5> (Consultado el 20 de marzo de 2023)

Farina, Viviana. 2010. *Il giovane Salvator Rosa: Gli inizi di un grande Maestro del '600 europeo*. Roma: Paparo Edizioni.

Fiore, Camila S., 2015. "Inusitata spectacula. Il paesaggio al tempo di Salvator Rosa, Nicolas Poussin e Athanasius Kircher". *Storia dell'arte* 142, 42, pp. 66-84.

Hoare, Alexandra Carol. 2010. *Salvator as "Amico vero": The role of friendship in the making of a free artist*. Tesis doctoral. Toronto: Universidad de Toronto.

Hults, Linda C. 2005. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Filadelfia: Universidad de Pensilvania.

Koenig, Frédéric. 2020. *La juventud de Salvator Rosa*. Madrid: Trifaldi.

Langdon, Helen. 2011. "The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa". *Kunsttexte.de*. núm. 2. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/article/view/88024> (Consultado el 12 de febrero de 2024)

Lara Alberola, Eva. 2010. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Parnaseo de la Universidad de Valencia.

Limentani, Uberto, 1954. "Salvator Rosa. Nuovi studi e ricerche (II)". *Italian Studies* 9, núm.1: 46-55.

Mackay, Angus, Wood, Richard, Graña Cid, María del Mar y Muñoz Fernández, Ángela (coords.). 1991. "Mujeres diabólicas" *Religiosidad femenina: expectativas y realidades (ss. VII-XVIII)*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.

Murray, Margaret. 1978. *El culto de la brujería en Europa Occidental*. Barcelona: Labor, S.A.

Macioce Stefania y Tania De Nile. 2010. "Influssi nodrici nelle Stregonerie di Salvator Rosa". En *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673, Actas de la Conferencia Internacional de Estudios*: 139-159. Roma: Biblioteca Hertziana.

Paz Torres, Margarita. 2015. "Demonio y mujer: la marca de Satán y el combate contra él". *Medievalia* 2, 18: 325-353.

Pedraza, Pilar. 2014. *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.

Salerno, Luigi y Kohn, Ira (trad.). 1978. "Four Witchcraft Scenes by Salvator Rosa". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 65, núm. 7: 225-231.

Segrave, Hannah Lee Pamela. 2022. *Conjuring genius: Salvator Rosa and the dark arts of witchcraft*. Tesis doctoral. Newark: Universidad de Delaware. Disponible en: <https://udspace.udel.edu/items/3ea7f63a-39e5-4f26-87d0-30f6d5c2b6a7> (Consultado el 6 de octubre de 2023)

Spinosa, Aurora. 2008. "Battaglia". En VVAA, *Salvator Rosa: tra mito e magia*: 190. Nápoles: Electa Napoli.

Skuld, Sére y Frank G Rubio. 2018. *Salvator Rosa: Las pinturas brujas*. Madrid: Vola Archivos.

Tal, Guy. 2011. "Switching places: Salvator Rosa's Pendants of A Witch and A Soldier, and the principle of dextrality". *Source: Notes in the History of Art* 30, núm. 2: 20-25.

Taschian, Helen. 2013. *Naturalism and Libertinism in Seventeenth-Century Italian Painting*. Tesis doctoral. Santa Bárbara: Universidad de California. Disponible en: <https://www.proquest.com/openview/7ed77380fb8e30adcbb2234c436253a1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> (Consultado el 5 de diciembre de 2023)

Voorhies, James, 2003. "Art of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Naples". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/npls/hd_npls.htm (Consultado 15 de diciembre de 2023)

Volpi, Caterina. 2008. "Prometeo". En VVAA, *Salvator Rosa: tra mito e magia*: 148. Nápoles: Electa Napoli.

Volpi, Caterina. 2008. "Salvator Rosa, nuovi documenti e riflessioni sul primo periodo romano e su quello fiorentino". *Storia dell'arte* 120, núm. 20: 85-116.

VVAA, 2008. *Salvator Rosa: tra mito e magia*. Nápoles: Electa Napoli.

Wallace, Richard W. 1965. "The Genius of Salvator Rosa". *The Art Bulletin* 47, núm.4, pp. 471-480.

Zuriaga Senent, Vicent Francesc. 2013. "Las cocinas del infierno: la visualidad de las mujeres en las calderas de Pedro Botero". *Dossiers feministes* 17: 173-189.

Principales sitios web de Museos:

Museo del Prado. *Castiglione, Giovanni Benedetto. Génova, h.1610 - Mantua, h.1665.*
<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/castiglione-giovanni-benedetto/88f37ae8-3d03-4942-822f-09b209fb6707> (Consultado el 4 de septiembre de 2023)

Museo del Prado. *Falcone, Aniello. Nápoles, 1607 – Nápoles, 1656.*
<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/falcone-aniello/8aece57a-9b31-409a-bc97-4d3301d97647> (Consultado el 4 de septiembre de 2023)

Museo del Prado. *La extracción de la piedra de la locura.*
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-extraccion-de-la-piedra-de-la-locura/313db7a0-f9bf-49ad-a242-67e95b14c5a2> (Consultado el 15 de abril de 2023)

The Cleveland Museum of Art.
<https://www.clevelandart.org/art/collection/search?artists=Salvator%20Rosa>
(Consultado el 6 de mayo de 2023)

The Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/es> (Consultado el 20 de mayo de 2023)

The National Gallery. *Angelo Caroselli 1585-1652.*
<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/angelo-caroselli> (Consultado el 11 de abril de 2023)

The National Gallery. *Salvator Rosa. Witches at their Incantations.*
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-witches-at-their-incantations>
(Consultado el 17 de marzo de 2023)

Otros recursos Web (imágenes):

Flickr <https://www.flickr.com/>

Google Arts & Culture <https://artsandculture.google.com/>

Pinterest <https://www.pinterest.es/>

WikiArt. Enciclopedia de Artes visuales. <https://www.wikiart.org/es>

Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/Portada>

Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>