

Una *Adoració dels Reis* dels Bassano, donació d'Enrique Pedroso Muller

Maria Margarita Cuyàs

Paraules clau

Jacopo Bassano, Francesco Bassano, Venècia, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Adoració dels Reis*

Palabras clave

Jacopo Bassano, Francesco Bassano, Venecia, Museo Nacional d'Art de Catalunya, *Adoración de los Magos*

Keywords

Jacopo Bassano, Francesco Bassano, Venice, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Adoration of the Magi*

Resum

El maig de 2005 el Museu Nacional d'Art de Catalunya va rebre la donació d'una pintura que representa l'*Adoració dels Reis*, un oli sobre tela que medeix 113 x 146 cm i figura amb el número d'inventari MNAC/MAC 213463. El quadre, inèdit fins al dia d'avui, es relaciona estilísticament amb una llarga llista d'obres fruit de la col·laboració entre Jacopo i Francesco Bassano cap a 1575-1580. Es desconeix la història anterior d'aquesta peça donada al Museu per la família Pedroso, col·lecció a la qual va pertànyer, com a mínim, al llarg de tres generacions.

Resumen

En mayo de 2005 el Museo Nacional d'Art de Catalunya recibió la donación de una pintura que representa la *Adoración de los Magos*, un óleo sobre lienzo que mide 113 x 146 cm y figura con el número de inventario MNAC/MAC 213463. El cuadro, inédito hasta hoy, se relaciona estilísticamente con una larga lista de obras fruto de la colaboración entre Jacopo y Francesco Bassano hacia 1575-1580. Se desconoce la historia anterior de esta pieza donada al Museo por la familia Pedroso a cuya colección perteneció, como mínimo, durante de tres generaciones.

Abstract

In May 2005 the Museu Nacional d'Art de Catalunya received the donation of a painting depicting the *Adoration of the Magi*, done in oil paint on canvas, measuring 113 x 146 cm, whose inventory number is MNAC/MAC 213463. The painting, hitherto unknown, is related stylistically to a long list of works resulting from the collaboration between Jacopo and Francesco Bassano in the years 1575-1580. The piece was donated to the Museum by the Pedroso family, in whose collection it remained for at least three generations. Its earlier history is unknown.



No se dispone aquí de espacio suficiente para apuntar cada uno de los detalles que conforman la grandeza de la *Adoración de los Magos*, un óleo sobre lienzo en excelente estado de conservación generosamente donado al MNAC por Enrique Pedroso Muller el 20 de mayo de 2005.¹ Se trata de una pieza inédita perteneciente a la Edad de Oro de la pintura veneciana y heredera de la *maniera moderna* de Giorgione y Ticiano. Se realizó durante la segunda mitad de los años setenta del *Cinquecento* en Bassano Veneto (hoy, Bassano del Grappa), en el taller de la familia Da Ponte, una saga de pintores que ejercieron su actividad desde finales del siglo xv hasta bien entrado el xvii. Los Da Ponte utilizaron como apellido artístico el nombre de la ciudad natal, y su miembro más ilustre, Jacopo Bassano (Bassano Veneto, c. 1510-1592), tiene un lugar de honor junto a Ticiano, Tintoretto y Veronés, entre los grandes maestros de la escuela de Venecia.²

Jacopo era hijo de Francesco il Vecchio (Bassano Veneto, c. 1475-1539) y padre de cuatro hijos pintores: Francesco (Bassano Veneto, 1549 – Venecia, 1592), Giambattista (Bassano Veneto, 1553-1613), Leandro (Bassano Veneto, 1557 – Venecia, 1622) y Gerolamo (Bassano Veneto, 1566 – Venecia, 1621). La empresa familiar desarrolló una producción con un sello tan propio que sus obras se catalogaron durante siglos sin otra distinción de autoría que la genérica de «Bassano». Los célebres cuadros que llevaban la marca de la dinastía Da Ponte ilustraban su temática, ya fuese bíblica o mitológica, mediante la introducción de tipos y elementos de la vida cotidiana rural (animales domésticos, herramientas y utensilios de toda clase) en el paisaje de los alrededores del macizo del Grappa, dando lugar a un género bíblico-pastoral de nuevo cuño. La difusión del modo bassanesco fue muy amplia, repercutió en la pintura del siglo xvii y cautivó tanto a clientes venecianos y extranjeros, sin olvidar la predilección de la aristocracia y de las cortes europeas por este tipo de cuadros. Así pues, cabe señalar la especial preferencia de los monarcas españoles Felipe II y Felipe IV por los lienzos de los «Bassano», como muestra el hecho de que entre los artistas italianos sólo Ticiano estuvo mejor representado en las colecciones reales madrileñas.³

Las pinturas de los Bassano fueron coleccionadas, alabadas e imitadas, y su estilo tuvo tal prestigio de modernidad como para originar la sobredemanda de mercado que llevó a la *bottega* a organizar un programa de producción a gran escala (en general se trataba de lienzos de formato apaisado y tamaño medio y en ocasiones se conocen hasta treinta réplicas de un mismo argumento). Así pues, del mismo modo que existen primeras versiones y repeticiones íntegramente autógrafas de Jacopo, también abundan los ejemplares ejecutados en colaboración con sus hijos o totalmente realizados por los asistentes. No es tarea fácil identificar el trabajo de cada miembro del taller, sobre todo si se tiene en cuenta que el maestro, además de repetir sus propias invenciones, proporcionaba a los discípulos fuentes gráficas con los prototipos

que debían utilizar y a menudo, era personalmente él, quien acababa las obras con su *colpizar* magistral,⁴ transformando un producto industrial en un *capolavoro* autógrafo.

Éste sería el caso de la *Adoración de los Magos* de la donación Pedroso, que debería fecharse entre 1575 y 1580, durante la etapa de actividad frenética del negocio familiar que precisó de la cooperación estrecha entre Jacopo y su hijo mayor Francesco, quien resultó ser un reproductor fiel del lenguaje paterno.⁵ En 1578 Francesco se trasladó de Bassano a Venecia para pasar a dirigir la sucursal que la familia abrió en la capital, sin embargo la presencia de Jacopo en el taller lagunar, para supervisar el negocio y dar su toque final a las pinturas, fue cosa bastante frecuente. El tema argumental de la Epifanía fue uno de los favoritos de Jacopo, quizás porque le permitía combinar el ambiente refinado de los Magos y de su cortejo, con el popular de los campesinos. La primera pintura que hizo de este pasaje evangélico, fue la que realizó para la iglesia del Palazzo Pretorio de Bassano hacia 1539, y se ha identificado con la de la colección Exeter en Burghley House, Stamford (Lincolnshire). Después, hay más que preceden a la incorporación de Francesco en el taller, como la de The National Gallery of Scotland en Edimburgo, de hacia 1542, la del Barber Institute of Fine Arts en Birmingham (inv. 78.1), la de la Galleria Borghese en Roma (inv. 234) y la del Kunsthistorisches Museum en Viena (inv. 361), las tres de c. 1555-1556. El cuadro que nos ocupa pertenece a una etapa posterior, y hay que señalar las dos composiciones que pueden ser los prototipos que lo inspiraron: un modelo de 1572 que estuvo en la colección Burchard y otro de los inicios de 1576 que gozó de gran fortuna y que se conserva en la Galleria Borghese en Roma (inv. 150)⁶, una versión que si bien anteriormente estuvo atribuida a Francesco, hoy todos la creen de Jacopo.⁷

Como es habitual, el escenario de la *Adoración de los Magos* del MNAC se dispone entre dos ruinas arquitectónicas (símbolo del final del paganismo después del nacimiento de Cristo), con los Magos, acompañados por su séquito, adorando y ofreciendo sus regalos al Niño y María en presencia de san José; los personajes de la escena visten a la moda contemporánea y pertenecen al conocido repertorio dapontiano. Las diferencias más notables del ejemplar del MNAC con el Borghese son el formato más apaisado, la supresión del porteador inclinado y el tratamiento de la luz, que en este caso acusa un fuerte sustrato ticianesco desvelando el interés de su autor por las experiencias lumínicas del viejo maestro cadorino. Aquí, la historia se sitúa en un nocturno, con una temperatura fría que nada tiene que ver con la calidez diurna de la versión de Roma mientras que al fondo, justo en el centro del lienzo, se erige la silueta majestuosa del monte del Grappa, con sus pendientes meridionales azuladas por el crepúsculo. (Fig. 2). A la derecha del espectador, el rayo de la estrella que ha servido de guía a los magos, desciende en ligera diagonal sobre la Virgen



Fig. 1. Adoració del Reis / Adoración de los Magos.

No es disposa aquí d'espai suficient per apuntar cadascun dels detalls que conformen la grandesa de l'*Adoració dels Reis*, un oli sobre tela en estat de conservació excel·lent, generosament donat al MNAC per Enrique Pedroso Muller el 20 de maig de 2005.¹ Es tracta d'una peça inèdita que pertany a l'edat d'or de la pintura veneciana i hereva de la *maniera moderna* de Giorgione i Ticià. Es va realitzar durant la segona meitat dels anys setanta del Cinquecento al taller de la família Da Ponte, a Bassano Veneto (avui, Bassano del Grappa), la saga de pintors que van exercir la seva activitat des de finals del segle XV fins ben entrat el XVII. Els Da Ponte van utilitzar com a cognom artístic el nom de la seva ciutat natal, i el seu membre més il·lustre, Jacopo Bassano (Bassano Veneto, c. 1510-1592) té un lloc d'honor al costat de Ticià, Tintoretto i Il Veronese, entre els grans mestres de l'escola de Venècia.²

Jacopo era fill de Francesco il Vecchio (Bassano Veneto, c. 1475-1539) i pare de quatre fills pintors: Francesco (Bassano Veneto, 1549 – Venècia, 1592), Giambattista (Bassano Veneto, 1553-1613), Leandro (Bassano Veneto, 1557 – Venècia, 1622) i Gerolamo (Bassano Veneto, 1566 – Venècia, 1621). L'empresa familiar va desenvolupar una producció amb un segell tan propi que les seves obres s'han catalogat durant segles sense cap altra distinció d'autoria que la genèrica de «Bassano». Els cèlebres quadres que portaven la marca de la dinastia Da Ponte il·lustraven la seva temàtica, ja fos bíblica o mitològica, mitjançant la introducció d'elements de la vida quotidiana rural (eines i animals domèstics de tota mena) en el paisatge dels volts del massís del Grappa, donant pas a un gènere bíblic-pastoral de nou encuny. La difusió del mode bassanesc va ser molt àmplia, assolint gran repercussió en la pintura



Fig. 2. Detall / Detalle.

y el Niño esparciéndose sobre el anciano Melchor y su paje arrodillado de espaldas; el resplandor sobrenatural alcanza a Gaspar, a los vestidos de Baltasar y de su pajecillo, a los animales, al plato de cerámica y al cesto lleno de ropa, mientras que el resto de figuras quedan casi en la penumbra. (Fig. 2). Se trata de una sabia utilización de la luz y el color, un juego de contrastes y claroscuros de gran fuerza plástica, muy propia del mejor estilo basanesco.

La manufactura pictórica es rica en pinceladas jugosas, transparencias y toques matéricos. Una escritura desdibujada, de manchas rápidas que obliga al espectador a alejarse para su lectura, la misma práctica del viejo Ticiano, el lenguaje que desde la mitad



Fig. 3. Detall / Detalle.



Fig. 4. Detall / Detalle.

de los años setenta, fue magistralmente adoptado por Jacopo Bassano. La gama de color va del rojo-anaranjado para las carnaciones de san José (fig. 3) y para el resto de figuras secundarias, como en el caso del muchacho que asoma la cabeza por detrás de las ruinas o en el de los portadores; luego aparecen los destellos del amarillo-dorado de los objetos metálicos, la amplia tonalidad de verdes y marrones para la vegetación y el fondo de paisaje, hasta llegar al blanco luminoso del jubón de seda plateada del paje, del pelaje de los perros (fig. 4 y 5), del hocico y orejas del asno, de la faz del monito y de la luz que se oculta y señala la silueta del Grappa.

El lienzo de Barcelona se relaciona con una larga lista de obras, como por ejemplo *San Valentín bautiza a santa Lucila* de c. 1575

del segle XVII i va captivar per igual tant els clients venecians com els estrangers, sense oblidar la predilecció de l'aristocràcia i de les corts europees per aquest tipus de quadres. Així, cal destacar molt especialment l'estima en què els tingueren els monarques espanyols Felip II i Felip IV, i mostra d'això és el fet que, entre els artistes italians, només Ticià va estar més ben representat a les col·leccions reials madrilenyes.³

Les pintures dels Bassano van ser col·leccionades, lloades i imitades, i el seu estil va tenir tal prestigi de modernitat que va originar una forta demanda, tanta que va portar la *bottega* a organitzar un programa per produir a gran escala (en general es tractava de teles de format apaïsat i mida mitjana, i, de vegades, es coneixen fins a trenta rèpliques d'un mateix tema). Així, doncs, de la mateixa manera que existeixen primeres versions i repeticions que són íntegrament autògrafes de Jacopo, també abunden els exemplars fets en col·laboració amb els seus fills, o totalment realitzats pels assistents. Aquesta circumstància dificulta la identificació del treball de cadascun dels membres del taller, sobretot si es té en compte que el mestre, a més de repetir les seves pròpies invencions, proporcionava als deixebles fonts gràfiques amb els prototips que havien d'utilitzar, i, sovint, era ell mateix qui personalment acabava les obres, amb tocs subtils de llum i el seu *colpizar* magistral,⁴ transformant així el que era un producte industrial en un *capolavoro* autògraf.

Aquest podria ser el cas de l'*Adoració dels Reis* de la donació Pedroso, que s'hauria de datar entre 1575 i 1580, durant una etapa d'activitat frenètica del negoci familiar que va precisar de la cooperació estreta entre Jacopo i el seu fill gran Francesco, qui va resultar ser un reproduïdor fidel del llenguatge patern.⁵ El 1578 Francesco es va traslladar de Bassano a Venècia per dirigir la sucursal que la família va obrir a la capital, tot i això la presència de Jacopo al taller lacunar, per supervisar el negoci i donar el seu toc final a las pintures, va ser un fet prou freqüent. El tema de l'Epifania va ser un dels predilectes de Jacopo, potser perquè li permetia combinar l'ambient refinat dels Reis i la comitiva amb el sabor popular dels pagesos i els animals. La seva primera pintura d'aquest passatge evangèlic és la que va fer per a l'església del Palazzo Pretorio de Bassano, de cap a 1539, que s'ha identificat amb la de la col·lecció Exeter a Burghley House, Stamford (Lincolnshire). Després d'aquesta n'hi ha d'altres que precedeixen a la incorporació de Francesco al taller, com la de la National Gallery of Scotland a Edimburg, de cap a 1542, la del Barber Institute of Fine Arts a Birmingham (inv. 78.1) la de la Galleria Borghese a Roma (inv. 234) i la del Kunsthistorisches Museum a Viena (inv. 361), les tres de 1555-1556. El quadre que ens ocupa pertany a una etapa més tardana, i val a dir que existeixen dues composicions que semblen ser els prototips que el van inspirar: un model de 1572 que estava a l'antiga col·lecció Burchard i un altre dels inicis de 1576 que va gaudir de gran fortuna, i que es conserva a la Galleria Borghese a Roma (inv. 150)⁶ una versió que si bé anteriorment havia estat atribuïda a Francesco, avui ningú no dubta de l'autoria de Jacopo.⁷



Com de costum, l'escenari de l'*Adoració dels Reis* del MNAC es disposa entre dues ruïnes arquitectòniques (símbol de la fi del paganisme després del naixement de Crist), amb els Reis acompanyats del seu seguici, tot adorant i oferint els regals al Nen i Maria en presència de sant Josep; un grup de personatges vestits a la moda de l'època que pertanyen al repertori d'apontia conegut. Les diferències més notables de l'exemplar del MNAC amb el Borghese són el format més apaïsat, la supressió del traginer inclinat i el tractament de la llum, que en aquest cas acusa un fort substrat ticianesc que desvetlla l'interès del seu autor per les experiències lumíniques del vell mestre cadorí. Aquí la història es situa a un nocturn amb una temperatura freda que res té a veure amb el caliu diürn de la versió de Roma, mentre al fons, al bell mig de la tela, s'erigeix la silueta majestuosa del mont Grappa amb les seves vessants meridionals blavoses al capvespre. En primer terme a la dreta de l'espectador, el raig de l'estel que ha servit de guia als mags, descendeix en lleugera diagonal sobre la Verge i el Nen propagant-se sobre l'ancià Melcior i el seu patge agenollat d'esquena; la resplendor sobrenatural arriba a Gaspar, als vestits de Baltasar i del seu petit patge, als animals, al plat de ceràmica i al cistell ple de roba, mentre que la resta de figures resten gairebé en penombra. (Fig. 2). Es tracta d'una sàvia utilització de la llum i el color, un joc de contrastos i clarobs-curs de gran força plàstica, molt pròpia del millor estil bassanesc.

La manufactura pictòrica és rica en pinzellades sucoses, transparències i tocs matèrics. Una escriptura desdibuixada, de



y *San Martín y san Antonio abad* del Museo Civico de Bassano del Grappa o el boceto *San Nicolás en el trono entre san Valentín y santa Marta* de la Rhode Island School of Design, Providence (USA) ambas de c. 1578. Pues la fisonomía del individuo que posó para el san Martín es la misma que la del rey Gaspar (fig. 2), mientras que las de san Antonio abad y de san Nicolás coinciden con la del viejo Melchor. En cuanto al paisaje, la vista del monte Grappa del cuadro de Barcelona (fig. 2) es como la del *Paraíso terrenal* de c.1571 de la Galleria Doria Pamphilj, Roma o la del *Retorno de Tobías* y el *Milagro del agua* de c. 1573 de las Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde y próxima a la del *Traslado de Cristo* de la iglesia de Santa Maria in Vanzo, Padua, firmado y fechado por Jacopo en 1574, un *capolavoro* suyo pero en el que Palluchini⁸ vio la mano de Francesco justamente en el fondo de paisaje. Tampoco hay que olvidar el *Anuncio a Abraham de la partida hacia Canaan* de c. 1575 de la antigua colección Giusti del Giardino,⁹ ni las coin-

cidencias con las arquitecturas y las figuras del asno y de los porteadores (fig. 5) de la *Partida de Abraham hacia Canaan* de los Staatliche Museen (inv. 60.4), Berlín de c. 1576, también firmada por padre e hijo y los rasgos comunes con la *Cena de Emaus* de c. 1576 de Crom Castle (Newtownbutler, Irlanda del Norte) y el *Retorno del hijo pródigo* de c. 1576-1577 en la Galleria Doria Pamphilj, Roma, firmado conjuntamente por Jacopo y Francesco, además de la *Fragua de Vulcano* de c. 1577 en el Musée du Louvre, París. A lo que hay que añadir la espléndida *Adoración de los Magos* de la Pinacoteca di Palazzo Thiene en Vicenza, también fruto de la colaboración próxima a la que aquí se comenta.

De momento y previamente a un estudio más extenso que permita ampliar el material gráfico para la comparación, solo cabe presentar y celebrar este ingreso espléndido gracias al donativo de Enrique Pedroso Muller.

Notas

1. La obra MNAC/MAC 213463 mide 113 x 146,5 cm y se expone en el ámbito 47 de las salas permanentes desde el día de su ingreso. Por el momento se desconoce la historia del cuadro anterior a su presencia en la colección Pedroso, a lo largo de tres generaciones.

2. Para la vida y el catálogo de Jacopo Bassano debe verse la monografía de BALLARIN, A., *Jacopo Bassano. Vol I: Scritti 1964-1995*, 2 tomos, Cittadella [Padua], 1995, p. XXVI, 850, lám. 70, 300 (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 2); BALLARIN, A., *Jacopo Bassano. Vol II: Tavole. Parte prima: 1531-1568*, 3 tomos, Cittadella [Padua], 1996, p. XXXVII, lám. 999, 479 (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 2). También se hace imprescindible la consulta de BROWN, B.L.; MARINI, P. (ed.), *Jacopo Bassano c.1510-1592*, Bassano del Grappa, 1992 (catálogo de exposición), y dentro del mismo, REARICK, W.R., «Jacopo Bassano (1510-1592)», BROWN, B.L.; MARINI, P. (ed.), *Jacopo Bassano c.1510-1592*, Bassano del Grappa, 1992 (catálogo de exposición).

3. Sobre la presencia de los Bassano en la colección real española, véase FALOMIR, M., *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 2001.

4. «Il colpizar a la veneziana» es el término empleado por BOSCHINI, M., *La carta del navegar pitoresco*, Venecia, 1660, al referirse a la libertad de manejo del pincel sin dibujo previo o los «golpes de pintura», que

después de Ticiano practicaron algunos maestros venecianos del siglo XVI.

5. A propósito de la colaboración de Francesco con su padre, reproducimos un texto contemporáneo que, refiriéndose a esta cuestión, dice de Jacopo: «Questo è in Figure eccellentissimo, e in Paesi divino, ...del Quale vi è un figliuolo ammaestrato da lui, nomato messer Francesco, che non solamente è imitatore diligentissimo del Padre, ma tende a strada di non solo agguagliarlo, ma superarlo, se Dio li presta vita». Véase MARUCINI, L., *Il Bassano*, Venecia, [1577], p. 59-60.

6. Se conocen más de una docena de versiones y réplicas de la misma; entre las que se relacionan con la que se comenta, las de mayor interés son las ya citadas de la antigua colección Burchard, que mide 96,5 x 129,5 cm, y de la Galleria Borghese (inv. 150), que mide 126 x 140 cm; la de la Pinacoteca Capitolina (inv. 232), que mide 127 x 165 cm; la del Kunsthistorisches Museum (inv. 4311), que mide 143 x 182 cm; la del Museo Nacional del Prado (inv. 33), firmada por Francesco y que mide 86 x 71 cm, y la que es propiedad de la Banca Popolare de Vicenza, Pinacoteca di Palazzo Thiene, que mide 121 x 148 cm (agradezco a la Sra. Daniela Sartori su gentileza al facilitarme el acceso a esta pintura).

7. VENTURI, A., *Il Museo della Galleria Borghese*, Roma, 1893, p.105, atribuyó primero esta pintura a Jacopo y después, en *Storia dell'Arte Italiana IX. La*

pittura del Cinquecento. Milán, 1929, IV, p. 1280-1282, a Francesco. LONGHI, R., *Precisioni nelle gallerie italiane. Galleria Borghese*, «Pinacotheca» 1928, p. 1-254 (*Saggi e ricerche.1925-1928, Opere complete di Roberto Longhi*, Florencia, 1967, I, p. 265-366), la consideró una colaboración entre Francesco y Jacopo en torno al final de la década de 1570. ARSLAN, E., *I Bassano*, Milán, 1960, p.189, 221, la refirió a Francesco. Finalmente fue BALLARIN, A., *Jacopo Bassano. San Pietro risana lo storpio en Pittori Padani e Toscani tra quattro e cinquecento*, Vicenza, 1988, p. 1-13, esp. p. 4, quien con firmeza la restituyó a Jacopo, un parecer que confirmó en *Scritti* 2, p. 414, además de analizar de manera convincente su calidad e interés. ALBERTON VINCO DA SESSO, L., *Dal Ponte Francesco, il Giovane, detto Bassano*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1986, XXXII, p. 174, la creía de Francesco, pero tras las consideraciones de Ballarin aceptó la autoría de Jacopo en BROWN, B.L.; MARINI, P. (ed.), *cit. supra*, n. 2, p.154.

8. PALLUCHINI, R., *Commento a la mostra di Jacopo Bassano, Arte Veneta*, 1957, XI, p. 97-118, esp. p.112.

9. El cuadro se ha publicado recientemente, BALLARIN, A., «Jacopo Bassano: L'«Annunzio ad Abramo Della partenza per Canaan». Giusti del Giardino», *Artibus et Historiae*, 2007, p. 33-48.



taques ràpides que obliga l'espectador a allunyar-se per a la seva lectura, la mateixa pràctica del vell Ticià, el llenguatge que des de la meitat dels anys setanta, va ser magistralment adoptat per Jacopo Bassano. La gamma de color va del vermell-ataronjat per a les carnacions de sant Josep (fig. 3) i per la resta de figures secundàries, com al cas del noi que mostra el cap per darrere les ruïnes o al dels portadors; després apareixen les lluentors del groc-daurat dels objectes metàl·lics, l'amplia tonalitat de verds i marrons per a la vegetació i el fons del paisatge, fins arribar al blanc lluminós del gipó de seda platejada del patge, del pèl dels gossos (fig. 4 i 5), del musell i les orelles de l'ase, de la faç de la petita mona i de la llum que s'oculta i assenyalava la silueta del Grappa.

La tela de Barcelona es relaciona amb una llista llarga d'obres, com ara: el *Sant Valentí bateja a santa Lucil·la*, de c. 1575 i el *Sant Martí i sant Antoni Abat*, del Museo Civico de Bassano del Grappa o l'esbós *Sant Nicolau entronitzat entre sant Valentí i santa Marta*, de la Rhode Island School of Design, Providence (EUA), ambdues de c. 1578, ja que la fesomia de l'individu que va posar per al sant Martí és la mateixa que la del rei Gaspar (fig. 2), mentre que les de sant Antoni Abat i sant Nicolau coincideixen amb la del vell Melchior. En referència al paisatge, la vista del massís del Grappa del quadre de Barcelona (fig. 2) és com la del *Paradís terrenal*, de c. 1571, de la

Galleria Doria Pamphilj, Roma o la del *Retorn de Tobies* i el *Miracle de l'aigua* de c. 1573 de les Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister de Dresden i pròxima a la del *Trasllat de Crist*, de l'església de Santa Maria in Vanzo, Pàdua, firmat i datat per Jacopo el 1574, un *capolavoro* seu, però en el qual Palluchini⁸ va veure la mà de Francesco justament al fons de paisatge. Tampoc no s'ha d'oblidar l'*Anunci a Abraham de la marxa cap a Canà* de c. 1575 de l'antiga col·lecció Giusti del Giardino,⁹ ni les coincidències amb les architectures i les figures de l'ase i els portadors (fig.5) de la *Marxa d'Abraham cap a Canà* dels Staatliche Museen (inv. 60.4), Berlín, de c. 1576, també signada per pare i fill i els trets comuns amb el *Sopar d'Emaús* de c. 1576 de Crom Castle (Newtown, buttler, Irlanda del Nord), i el *Retorn del fill pròdig* de c. 1576-1577 a la Galleria Doria Pamphilj, Roma, signat conjuntament per Jacopo i Francesco, a més de la *Farga de Vulcà* de c. 1577 al Musée du Louvre, París. A tot això s'ha d'afegir l'esplèndida *Adoració dels Reis* de la Pinacoteca di Palazzo Thiene a Vicenza, també fruit de la col·laboració entre Jacopo i Francesco i que és sense cap dubte, la més propera a la que es comenta.

De moment, i previ a un estudi més extens que permeti ampliar el material gràfic per a la comparació, només cal presentar i celebrar aquest ingrés esplèndid gràcies a la donació d'Enrique Pedroso Muller.

Notes

1. L'obra MNAC/MAC 213463 mesura 113 x 146,5 cm i s'exposa a l'àmbit 47 de les sales permanents des del dia del seu ingrés. Pel moment es deconeix la història del quadre anterior a la seva presència en la col·lecció Pedroso, al llarg de tres generacions.

2. Per a la vida i el catàleg de Jacopo Bassano, vegeu la monografia de BALLARIN, A., *Jacopo Bassano. Vol I: Scritti 1964-1995*, 2 toms, Cittadella [Pàdua], 1995, p. XXVI, 850, lám. 70, 300 (Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 2); BALLARIN, A., *Jacopo Bassano. Vol II: Tavole. Parte prima: 1531-1568*, 3 toms, Cittadella [Pàdua], 1996, p. XXXVII, lám. 999, 479 (Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 3). També es fa imprescindible la consulta de BROWN, B.L.; MARINI, P. (ed.), *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, Bassano del Grappa, 1992 (catàleg d'exposició), i, dins del mateix volum, REARICK, W.R., «Jacopo Bassano (1510-1592)», BROWN, B.L.; MARINI, P. (ed.), *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, Bassano del Grappa, 1992 (catàleg d'exposició).

3. Sobre la presència dels Bassano en la col·lecció reial espanyola, vegeu FALOMIR, M., *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 2001.

4. «Il colpizar a la veneziana» és el terme emprat per BOSCHINI, M., *La Carta del navegar pitoresco*, Venècia, 1660, en referir-se a la llibertat de la pràctica del pinzell sense dibuix previ o els «cops de pintura», que després de Ticià practicaren alguns mestres venecians del segle XVI.

5. A propòsit de la col·laboració de Francesco amb el seu pare, reproduïm un text contemporani que, referint-se a aquesta qüestió, diu de Jacopo: «Questo è in Figure eccellentissimo, e in Paesi divino, ...del Quale vi è un figliuolo ammaestrato da lui, nomato messer Francesco, che non solamente è imitatore diligentissimo del Padre, ma tende a strada di non solo agguagliarlo, ma superarlo, se Dio li presta vita». Vegeu MARUCINI, L., *Il Bassano*, Venècia, [1577], p. 59-60.

6. Se'n coneixen més d'una dotzena de versions i rèpliques; entre les que es relacionen amb la que es comenta, les més interessants són les ja esmentades de l'antiga col·lecció Burchard, que mesura 96,5 x 129,5 cm, i la de la Galleria Borghese, Roma (inv. 150), que mesura 126 x 140 cm; la de la Pinacoteca Capitolina, Roma (inv. 232), de 127 x 165 cm; la del Kunsthistorisches Museum, Viena (inv. 4311), 143 x 182 cm; la del Museo Nacional del Prado, Madrid (inv. 33), firmada per Francesco, fa 86 x 71 cm, i la que és propietat de la Banca Popolare di Vicenza, Pinacoteca di Palazzo Thiene, té 121 x 148 cm (agraeix a la Sra. Daniela Sartori la seva gentilesa per facilitar-me l'accés a aquesta pintura).

7. VENTURI, A., *Il Museo della Galleria Borghese*, Roma, 1893, p. 105, va atribuir inicialment aquesta pintura a Jacopo i, successivament, a *Storia dell'Arte Italiana IX. La pittura del Cinquecento*. Milà, 1929, IV, p. 1280-1282, a Francesco. LONGHI, R., *Precisioni nelle*

gallerie italiane. Galleria Borghese, «Pinacoteca», 1928, p. 1-254 (*Saggi e ricerche. 1925-1928, Opere complete di Roberto Longhi*, Florència, 1967, I, p. 265-366), la va considerar una col·laboració entre Francesco i Jacopo, al voltant del final de la dècada de 1570. ARSLAN, E., *I Bassano*, Milà, 1960, p.189, 221, la va referir a Francesco. Finalment, va ser BALLARIN, A., «Jacopo Bassano. San Pietro risana lo storpio», *Pittori Padani e Toscani tra quattro e cinquecento*, Vicenza, 1988, p. 1-13, esp. p. 4, qui, amb fermesa, la va restituir a Jacopo, i a *Scritti 2*, p. 414, confirma aquest parer i analitza de manera convincent la qualitat i l'interès de l'obra romana. ALBERTON VINCO DA SESSO, L., «Dal Ponte Francesco, il Giovane, detto Bassano», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1986, XXXII, p. 174, inicialment la va creure de Francesco, però després de les consideracions de Ballarin va acceptar l'autoria de Jacopo a BROWN, B.L.; MARINI, P. (ed.), *cit. supra*, n. 2, p.154.

8. PALLUCHINI, R., «Commento a la mostra di Jacopo Bassano», *Arte Veneta*, 1957, XI, p. 97-118, esp. p.112.

9. El quadre s'ha publicat recentment, BALLARIN, A., «Jacopo Bassano: L'«Annunzio ad Abramo Della partenza per Canaan». Giusti del Giardino», *Artibus et Historiae*, 2007, p. 33-48.