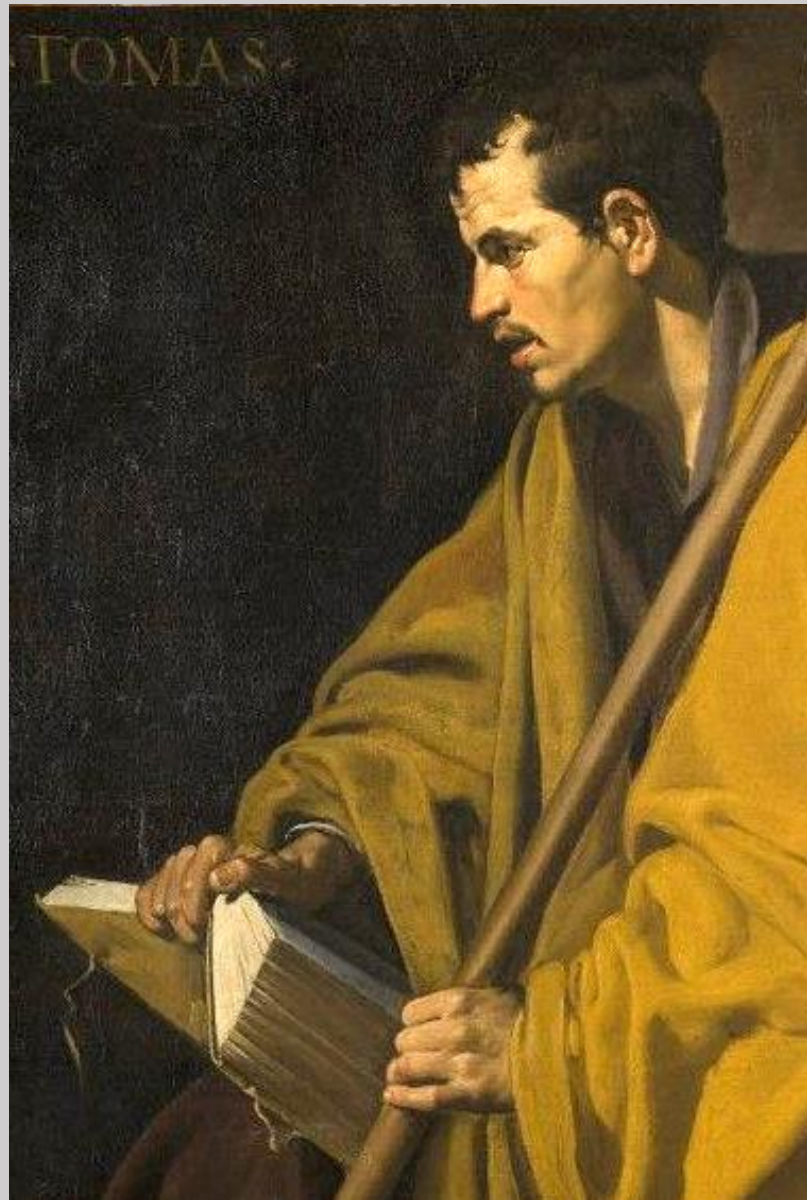


UN APÓSTOL DE LUIS TRISTÁN:
RELACIÓN CON EL SANTO TOMÁS DE VELÁZQUEZ,
EL GRECO, RIBERA Y LAS NUEVAS CORRIENTES
NATURALISTAS ITALIANAS



CARLOS HERRERO STARKIE



Fig. 1 Luis Tristán, ¿San Mateo?, Óleo sobre lienzo, 1613, Medidas: 107 x 77 cm. Pintado en torno a 1613. Escuela española siglo XVII. Colección particular.

UN APÓSTOL DE LUIS TRISTÁN: RELACIÓN CON EL SANTO TOMÁS DE VELÁZQUEZ, EL GRECO, RIBERA Y LAS NUEVAS CORRIENTES NATURALISTAS ITALIANAS

Carlos Herrero Starkie
Director del IOMR

Este ensayo ha sido escrito en mayo 2014 y ampliado en septiembre 2021, con ocasión de la exposición "Sur las traces du Saint Thomas de Velázquez", Museo de Bellas Artes de Orleans.

La obra (Fig. 1) que nos ocupa representa un apóstol en todo su esplendor y monumentalidad, cuya identificación iconográfica resulta dudosa dado que el único atributo que aparece es la alabarda, común a varios apóstoles. San Mateo, creador del primer evangelio y San Judas Tadeo, representado igualmente por el Greco con alabarda, son los más probables; San Matías, lo es menos por haber sido martirizado con un hacha¹. Sin duda el pintor no quiso centrarse en una identificación individualizada del santo, sino más bien en su simbología general como apóstol: la alabarda en relación al martirio como forma de muerte, la pesada túnica con imponentes pliegues en referencia a su ardua labor evangelizadora realizada por la Iglesia y la fuerte expresión del rostro en alusión al carácter tenaz y de indómita convicción necesario para acometer su misión.

La obra puede atribuirse, sin el menor riesgo a equívoco, al mejor Luis Tristán (1586-1624) y, por la calidad que desprende, considerarse una obra maestra realizada justo a la vuelta de su viaje a Italia en 1613, cuando todavía tenía en efervescencia, tanto su paso por el taller del Greco, como el contacto con las corrientes naturalistas modernas romanas compartidas con el joven José de Ribera². Nos encontramos pues ante una obra que, por decirlo de alguna forma, supera el crédito histórico que ha tenido hasta ahora Luis Tristán, elevándole al nivel de gran maestro, al punto de consagrarle en vértice de diferentes corrientes antagónicas que, sin embargo, en este caso en particular, se conjugan de forma excelsa. En ella se aprecia el manierismo del Greco refundido con las nuevas corrientes naturalistas italianas y el caravagismo del joven Ribera (1591-1652) que culmina el joven Velázquez sevillano. Por todo ello merece un estudio pormenorizado de sus cualidades intrínsecas que, siguiendo las palabras de la restauradora del Museo del Prado, Rocío Dávila, sorprende por no mostrar errores de ejecución, algo raro incluso en las obras más insignes.

Fiel a la consideración por parte de Pacheco de Luis Tristán como gran dibujante, la obra muestra un dibujo muy preciso y correcto que sigue en gran medida al del Greco (1541-1614), sobre todo en la conformación de la geografía del ropaje inspirada en lo fundamental en diseños del maestro candiota y que, por su carácter monumental, denota así mismo la impronta de los primeros apostolados del joven Ribera ejecutados en Roma en 1609/1612. Su concepción es manierista, tanto en la configuración de los pliegues que responden a una intención más simbólica y artística que a la observación de lo natural, como de las manos, algo desproporcionadas, sobre todo en relación con la cabeza; la derecha^(Fig.2) es poderosa, escultural y, por la pulsión que muestran sus venas, nos recuerda a las manos del Moisés de Miguel Ángel, la izquierda^(Fig.3) es de suprema belleza, muy alargada y fina, en igual posición que la mano derecha del apóstol San Andrés del Greco (Museo del Greco)^(Fig. 4) y muy similar a las pintadas por Tiziano en su retrato del cardenal Pablo III³ (Museo Capodimonte)^(Fig. 6); la cabeza es sorprendentemente pequeña, consecuencia del alargamiento de la figura y del desmedido abullonado del manto, tan propio de los manieristas y de su maestro, pero tremendamente poderosa.



Fig 2 Luis Tristán, *¿San Mateo?*, detalle, mano derecha, Colección particular.



Fig 3 Miguel Ángel, *Moisés*, 1513-1515, detalle, mano derecha, Iglesia di San Pietro in Vincoli, Roma.

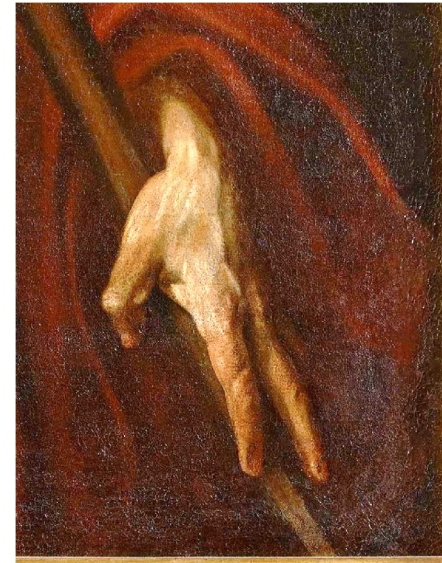


Fig 4 Luis Tristán, *¿San Mateo?*, detalle, mano izquierda. Colección particular.



Fig 5 El Greco, *San Andrés*, detalle, mano derecha, 1610. Museo del Greco.

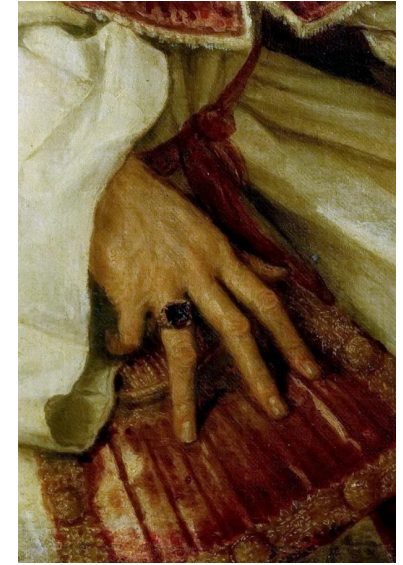


Fig 6 Tiziano, *Retrato del Cardenal Pablo III*, detalle, mano derecha, 1543. Museo de Capodimonte, Napoles.

Nunca Tristán representó el rostro de un Apóstol^(Fig. 7) con una expresión tan potente que parece cuestionar a Dios acerca de la desproporción entre la desmesurada tarea evangélica encomendada y la levedad del ser humano, dotándole de una mirada que transmite angustia, temor a la par que ira y una cierta rebeldía, sentimientos antagónicos, todos ellos relacionados con la "terribilita" de Miguel Ángel (1475-1564), en virtud de una técnica pictórica moderna, imbuida de la "sprezzatura" propia del Greco, que se distingue por una pincelada breve, suelta, pletórica de espíritu, briosa y libre pero con gran certeza y seguridad en el trazo, rebosando un naturalismo de orden visual, lejos de la corporeidad de Ribera y mucho más cercana a las nuevas corrientes del norte de Italia encabezadas por Aníbal Carracci (1560-1609)^(Fig. 8). En este dialogo artístico entre la simbología católica del ropaje que literalmente englute la cabeza del apóstol, el clasicismo de la composición y el naturalismo radiante de modernidad del rostro del apóstol, radican los puntos cardinales que sustancian el carácter maestro de esta obra.

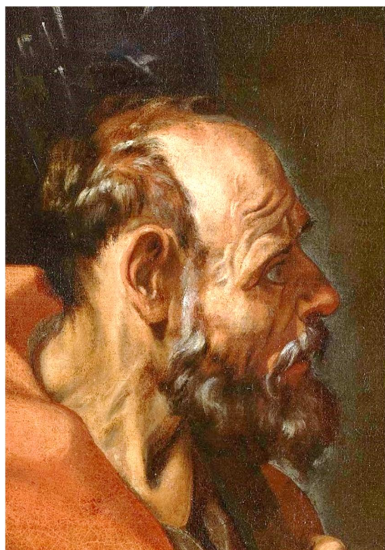


Fig 7 Luis Tristán, ¿San Mateo?, cabeza. Colección particular.

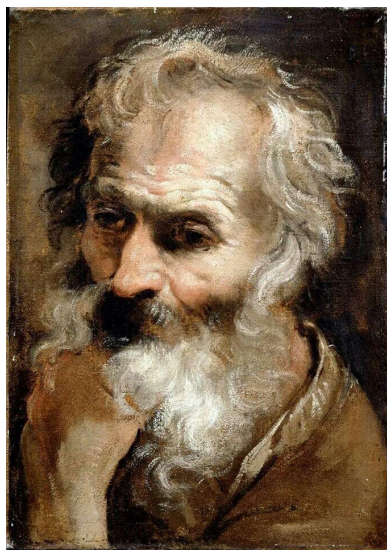


Fig 8 Annibale Carracci, *Cabeza Apóstol*, circa 1590. Dulwich Gallery.

La composición, uno de los activos más valiosos de la obra, destaca por su diafanidad y cobra mayor trascendencia por la influencia que ha tenido en Velázquez (1599-1660), muy especialmente en su Santo Tomás^(Fig. 10 - Fig. 11) del Museo de Bellas Artes de Orleans⁴. Una diagonal representada por la alabarda recorre el lienzo oblicuamente, uniendo sus partes fundamentales: la cabeza del apóstol de perfil muestra la oreja, piedra de toque de la autografía de Tristán, con una expresión iracunda que evoca a los profetas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina ^(Fig. 9); la mano derecha, tremendamente poderosa simboliza la férrea fuerza evangelizadora y la izquierda, sumamente alargada, la cual solo se posa en la alabarda, sugiere la templanza, prudencia y sensibilidad, virtudes igualmente necesarias para la Iglesia. Esta diagonal enlaza elementos con carga simbólica opuesta y plásticamente aporta una sensación de simetría, separando las dos cordilleras de pliegues que conforman las mangas del manto y confiriendo al apóstol una suma grandeza de carácter miguelangelesco. Estos tres elementos, cabeza, mano derecha y mano izquierda, excepcionalmente engarzados en el contexto monumental de los pliegues del ropaje, configuran todo el significado poético de la obra.



Fig 9 Miguel Ángel, *profeta Ezequiel*, 1510. Capilla Sixtina, Palacio Apostólico, Ciudad del Vaticano, Roma.



Fig 10 Luis Tristán, ¿*San Mateo*?, 1613. Colección particular.

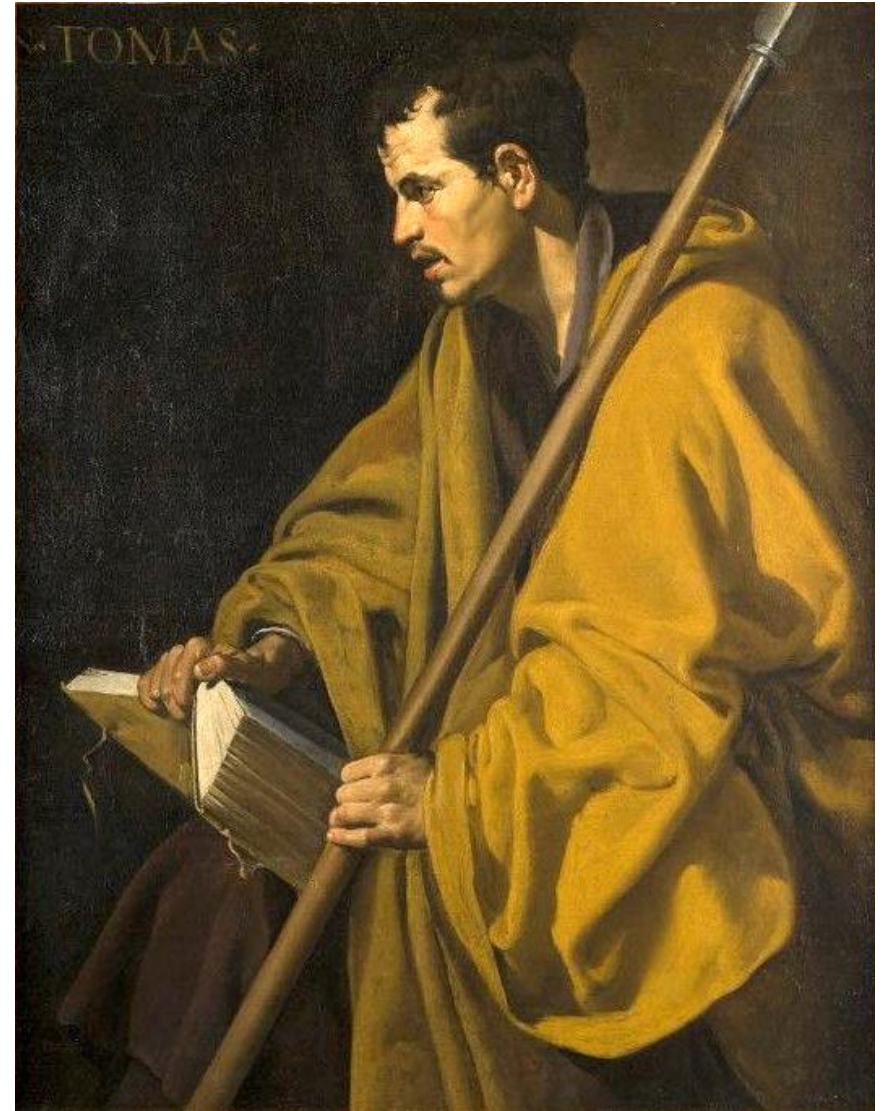


Fig 11 Diego Velázquez, *Santo Tomás*, 1618-1622. Museo de Bellas Artes de Orleans.

Esta nueva forma de concebir una obra, en su esencia original de Tristán^(Fig. 12), cuyos antecedentes más cercanos encontramos en El Moisés^(Fig. 13) y en el profeta Ezequiel de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, así como en el Santo Tomás del Greco^(Fig. 14) y en el Apóstol Santiago El Mayor (Museo del Prado) pintado por Rubens en 1613^(Fig. 15), impacta en el joven Velázquez que convierte esta diagonal en una de las señas de identidad de sus composiciones sevillanas y en particular de su Santo Tomás, siguiendo su reconocida faceta de utilizar obras de grandes maestros como fuente de inspiración creativa; una cuestión a la que se refiere Palomino en su Parnaso, “las pinturas que causaban a su vista mayor armonía (a Velázquez) eran las de Luis Tristán por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño de su pensar y viveza de los conceptos y por esa causa se declaró imitador suyo y dejó de seguir la manera de su maestro Pacheco”⁵. Comparte el honor con el Santo Tomas de Ribera^(Fig. 16) de ejercer una influencia decisiva en el Aguador del Wellington Museum^(Fig. 17), en el que desde la verticalidad grave y patricia del Aguador, presentado de perfil a la romana, parte una diagonal que enlaza la frágil copa de cristal con el cántaro más pequeño sobre el que reposa una taza blanca de loza de suave tacto, contraponiéndose a otra segunda diagonal que une al chico, rudo de expresión ensimismada, con el cántaro más grande de rugosa materia que adquiere presencia por su carácter tridimensional. De nuevo aquí las diagonales conforman ejes que unen sutiles sensaciones táctiles opuestas, con referencias seguramente simbólicas muy del gusto culterano de los coleccionistas del momento y de su maestro Pacheco.

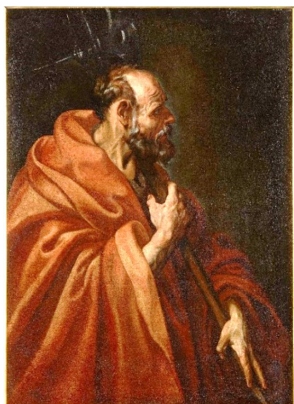


Fig 12 Luis Tristán, ¿San Mateo?



Fig 13 Miguel Ángel, Moisés.



Fig 14 El Greco, *Santo Tomás*, 1610. Museo del Greco, Toledo



Fig 15 Pedro Pablo Rubens, *Apóstol Santiago*, 1613. Museo del Prado, Madrid.



Fig 16 José de Ribera, *Santo Tomás*. Fundación Longhi, 1612, Florencia.



Fig 17 Diego Velázquez, *El aguador*, 1618-1622. Wellington Museum, Londres.

Merece la pena señalar de modo especial la manera en que nos presenta Luis Tristán al Apóstol en el espacio. La figura se integra de una forma más clásica que en los Apóstoles creados entre 1606 y 1610 por su compañero de viaje José de Ribera o en el Profeta (Museo Cívico Castello di Ursino, Catania)^(Fig. 18), cuyas figuras absorben casi todo el espacio, están provistas de un movimiento envolvente e interpelan casi siempre al espectador con un carácter más caravagesco y decididamente barroco. En el apóstol de Tristán, el espacio pictórico se reparte de una forma más equilibrada entre la figura imbuida de una tensa quietud y el vacío, alcanzando éste un protagonismo muy especial, como ocurre en muchas de las obras de Velázquez posteriores a su viaje a Italia. Aquí Tristán, como en lo sucesivo hará suyo Velázquez, crea una sensación de aire que fija la figura en el espacio, confiriendo un efecto de plena realidad y gravedad a la representación. Sin duda, ese sentido atmosférico lo aporta el halo de luminosidad que circunda la cabeza del apóstol y va difuminándose progresivamente en el fondo del cuadro. Este recurso, que emplea Tristán de forma excepcional en esta obra, lo recoge del Greco quien lo utiliza para infundir a sus figuras más señaladas de un aura de divinidad (Santo Tomas, San Pedro, San Bartolomé, San Felipe^(Fig. 19), Museo del Greco) y, como consecuencia de su interacción artística con Ribera, aflora en las primerísimas obras romanas del Españoleto, 1609-1610, Cristo Redentor (Nivillac – Iglesia de Saint Pierre) o el San Judas Tadeo/San Matías^(Fig. 20) (Fundación Roberto Longhi), impactando en el mundo artístico italiano donde muchos pintores romperán con las certeras líneas de demarcación del colorido y de la luz caravagista, abriendo paso a una nueva manera de entender la pintura. Velázquez adoptará este recurso pictórico en su San Pablo^(Fig. 21) (Museo d'Art de Catalunya), amplificando de forma exponencial su efecto, al crear esa sensación de espacio que universalizará en “Las Meninas” con la representación de una perspectiva de lo más natural que se ha hecho nunca, donde el aire parece circular entre los personajes perfectamente aplomados en el espacio, sin necesidad de recurrir a artificiales líneas o puntos de fuga. Solo mediante la entrada en la escena de sucesivos puntos de luz se va definiendo el espacio.

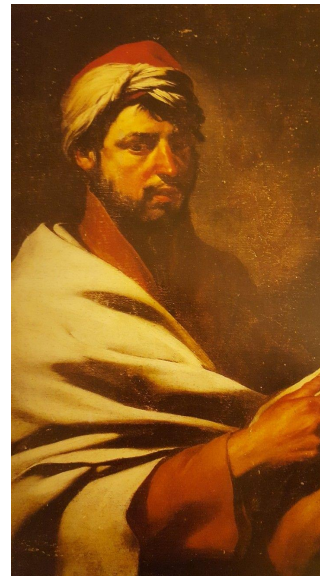


Fig 18 José de Ribera, *Profeta*, Museo cívico do Castello di Ursino, Catania.



Fig 20 José de Ribera, *San Matías/San Judas Tadeo?*, 1612. Fundación Longhi, Florencia.



Fig 19 El Greco, *San Felipe*, 1610, Museo del Greco, Toledo.



Fig 17 Diego Velázquez, *El aguador*, Wellington Museum, Londres.

A pesar de emplear Tristán una reducida gama cromática compuesta fundamentalmente de tonos tostados, terrosos y ocre, el colorido sorprende por su luminismo al punto que parece dotado de una cierta fluorescencia que evoca al Greco, pero sobre todo a algunos de los primeros Apóstoles de Ribera y al Santo Tomás de Velázquez, si bien en estos dos últimos casos la luz se percibe de forma más nítida, mucho más caravagista y con contornos más definidos. Esta luminosidad inherente a la obra es consecuencia no solo de su paleta de colores si no de una magistral dicción pictórica que se distingue por alternar Tristán unas pinceladas más fluidas con otras más matéricas, siempre de valiente factura, amplias en las volutas de los pliegues y breves, pero con igual libertad de toque, cuando moldean el rostro, todas ellas siguiendo fidedignamente el dibujo que marca la pauta de la composición.



Fig 22 Luis Tristán, ¿San Mateo?, detalle, oreja.1613. Colección particular.

La técnica se hace cuanto más virtuosa y muestra un claro “tour de force”, al tratar la oreja^(Fig.22) pintada como solo Tristán sabe hacerlo, combinando tonos ocre, tierras, blancos y algo de bermellón y cuando emplea una fina línea de un pardo grisáceo para definir con increíble seguridad la expresión de los ojos y las arrugas del rostro^(Fig. 23).

Su forma de tratar el cabello es un alarde de técnica pictórica, donde lo que prima es crear la sensación de un pelo envejecido y debilitado por la edad que a su vez Velázquez recoge en muchos de sus personajes mayores de la primera época sevillana, mostrando su incipiente preocupación por cómo se visualizan las cosas.(El Almuerzo, Budapest, La Adoración de los Reyes Magos– Museo del Prado^(Fig.32), la educación de la Virgen^(Fig. 33) y San Pablo Museo de Cataluña^(Fig. 21), Apóstol, Museo de Bellas Artes de Sevilla^(Fig. 24) Esta técnica libre, solo caravagista en la medida que nos recuerda a Oracio Borgianni^(Fig. 30) (1574-1616) y al milanés Tanzio da Varallo^(Fig.25) (¿ - 1633)⁶, pretende recoger las sensaciones visuales del pintor sin juicios previos acerca de lo que son las cosas en sí mismas, anticipándose al naturalismo velazqueño marcado por la obsesión de cómo la luz transforma lo externo y de cómo se nos aparecen los objetos.

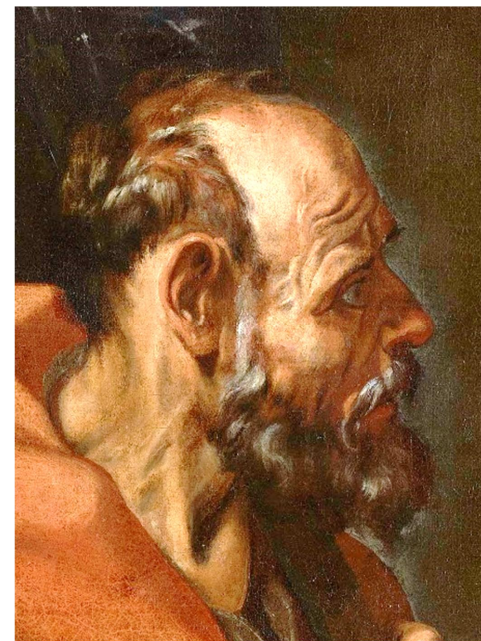


Fig 23 Luis Tristán, ¿San Mateo?, detalle, rostro, 1613. Colección particular.

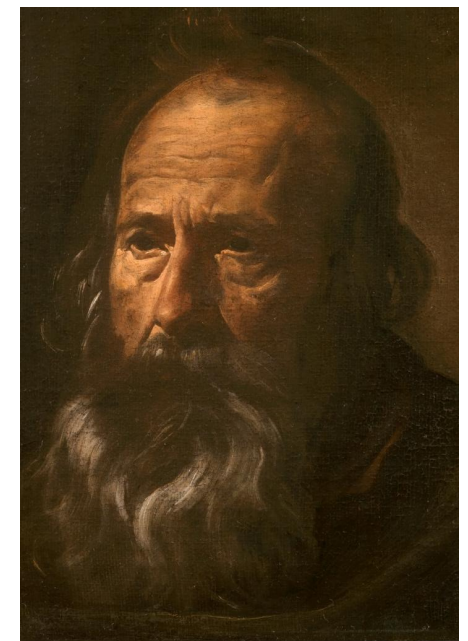


Fig 24 Diego Velázquez, Apóstol, 1618-1622. Museo de las Bellas Artes de Sevilla.



Fig 25 Tazio da Varallo, *San Juan Bautista*, 1610. Museo Capodimonte, Nápoles.

A la par de como perfila la oreja, otro signo de atribución a Tristán es la forma en que representa el músculo de la yugular del Apóstol, de forma suelta y a lo valentón, expresando una tensión inaudita que vemos repetida en muchos de sus santos (Sagrada Familia con Santa Ana, Sevilla, Colección Herederos de Lupiáñez; Santa Cena, Museo del Prado; San Jerónimo^(Fig. 26), Convento de Santa Clara, Toledo). Dicho músculo literalmente se clava en un triángulo cuyo vértice une ambos lados del manto, dejando entrever el borde de la túnica. Este triángulo es otro de los logros artísticos de la obra tanto por enriquecer la gama de colores con un pardo oscuro grisáceo que facilita la transición de los colores tierra del manto con los ocres claros del rostro, como por ajustar la magnífica cabeza del santo en su togado cuerpo de una forma clásica y monumental. Este recurso lo percibimos en algunos Apóstoles de El Greco^(Fig. 27) y volvemos a reconocerlo, algo transfigurado en el Santo Tomás de Velázquez.

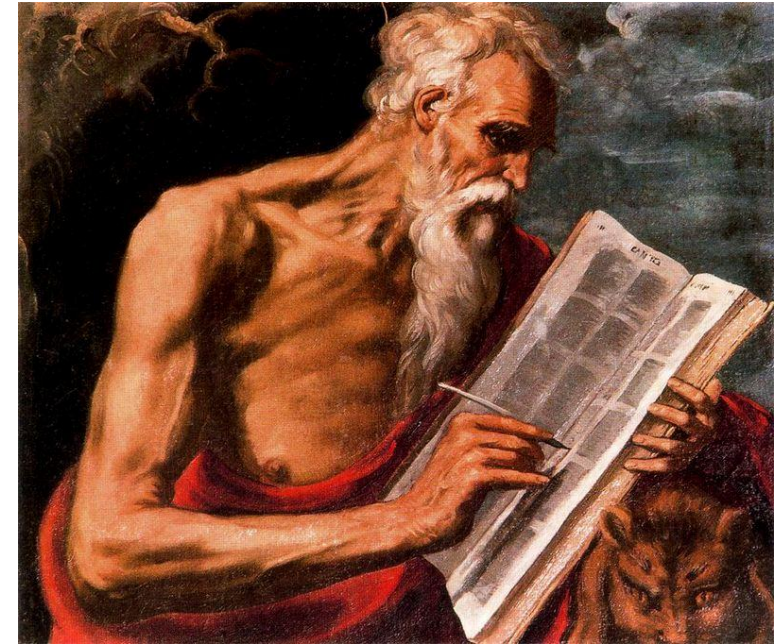


Fig 26 Luis Tristán, *San Jerónimo*, Retablo de Cristo y la Virgen, 1623. Convento de Santa Clara, Toledo.



Fig 27 El Greco, *San Juan Bautista*, detalle, 1577-1579. Retablo del Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

¿Cómo Luis Tristán llega a configurar una obra que aún con tanto acierto las tendencias contrapuestas de una época tan convulsa artísticamente y que incluso impacta en el joven Velázquez? Parafraseando a Fernando Marías ¿Cómo Tristán llega a convertirse en una modernizada reencarnación del arte del viejo candiota por la senda del naturalismo y cómo parece haberse convertido en el referente temprano del arte de Diego Velázquez?

La figura de Luis Tristán es fruto de sus circunstancias. Con tan solo 13 años entra en el taller del Greco de quien sabemos le tenía un gran aprecio al regalarle el ejemplar de las “Vidas de los artistas” de Vasari⁶. Ahí permaneció Tristán durante varios años hasta que emprendió viaje a Italia (+ 1606), conociendo seguramente durante este primer periodo formativo toledano a Borgianni que en 1598 ya había introducido las formas caravagistas en España y que está de vuelta a Italia en 1605, justo antes de emprender el viaje Tristán, por lo que no es aventurado pensar que pudiera ser el introductor de Tristán en los ambientes pictóricos romanos. Según Jusepe Martínez, este viaje lo realiza junto al joven Ribera y, por las anotaciones del propio Tristán en el libro de Vasari, sabemos con certeza que estuvo al menos en Roma y Milán y probablemente en Florencia. Todo ello explica las influencias de Miguel Ángel, los caravagistas y los pintores Veneto Lombardos en su obra⁷.



Fig 28 José de Ribera, *San Felipe*, 1612. Apostolado Cosida, Fundación Longhi, Florencia.



Fig 29 José de Ribera, *San Pablo*, 1612. Apostolado Cosida, Fundación Longhi, Florencia.

La interacción de este cuadro con el Apostolado Cosida de José de Ribera (Fig. 28 y Fig. 29), no por ser evidente, es absoluta. Aun recurriendo Tristán a pintar personajes populares en sus cuadros como hace Ribera, en esta obra en particular, da la impresión de que los eleva a padres de la Iglesia, presentándoles con un porte distante, solemne y majestuoso, aunque con una expresión profundamente humana, muy diferente de aquellos apóstoles de Ribera, rudos, con manos de campesino y siempre mirando al espectador. En este sentido, si Ribera se acerca mucho más a Caravaggio, Tristán bebe fundamentalmente en Miguel Ángel y Tiziano, sin dejar por ello de empaparse de las influencias naturalistas del momento.

Por otro lado, la técnica pictórica difiere de la de Ribera y de la mayoría de los caravagistas. Aunque Tristán solo puede considerarse como un incipiente naturalista al pervivir en él todavía un cierto manierismo, su observación de lo natural se basa en pintar la realidad tal y como la ve, con un toque libre, suelto, en ocasiones empastado, con escasas veladuras, de forma muy moderna, lejos de la solidez y pincelada prieta que imprime Ribera a sus Santos. Estas cualidades debió asimilarlas de muy joven en el taller del Greco y desarrollarlas por el contacto con Borgianni^(Fig. 30) y con pintores milaneses del ámbito del cardenal Borromeo, como los algo melodramáticos y manieristas, Gian Battista Crespi “il Cerano” (1575-1632), Morazzone (1573-1626) y GC Procaccini (1575-1625) o con el decididamente caravagista Tanzio da Varalo.⁸



Fig 30 Orazio_Borgianni, *Retrato de una mujer vieja*, 1610. The Metropolitan Museum of Art.

Podríamos concluir afirmando que la representación de este apóstol sobresale por ser la obra que mejor muestra la influencia que ejercieron las nuevas corrientes italianas en Tristán y el impacto que tuvo su pintura en la formación artística de Velázquez. Una obra en la que se percibe la "sprezzatura" de Borgia y Carracci, esa viveza de trazo que debió impresionar al joven Velázquez por ser afín a su espíritu, dirigiendo su genio hacia la representación de lo visual como una nueva realidad independiente del mundo natural que cobra vida por el efecto transformador de la luz, algo que se aprecia muy particularmente en la representación de sus viejos, siempre de perfil, con marcados arrugas, en virtud de una grafía suelta y briosa en el tratamiento del cabello y barba, como el retrato de Ramón Llull^(Fig. 31), cuya atribución, por esa misma razón, oscila hoy en día entre Velázquez y Tristán, su San Joaquín de la Educación de la Virgen de la universidad de Yale^(Fig.33), o el rey de la Adoración de los Reyes Magos^(Fig. 32) del Museo del Prado⁹. Todos ellos ejemplos de la interacción de dos almas artísticas que responden a estímulos parecidos ante lo natural, demostrando que debió de haber una coincidencia de orden espiritual entre ambos ; una actitud artística parecida que pervivió al influjo de la corpórea monumentalidad de la pintura de Ribera, a su vez presente en el Santo Tomas de Orleans y en el San Pablo del Museo Nacional de Cataluña, que no tardó Velázquez en abandonar tras conocer las colecciones reales y la obra de Rubens en Madrid y sobre todo tras vivir las mismas experiencias que Tristán en Italia, cuando el maestro sevillano vuelca todo su ingenio en la representación de las sensaciones visuales y del alma que subyace en la materia.

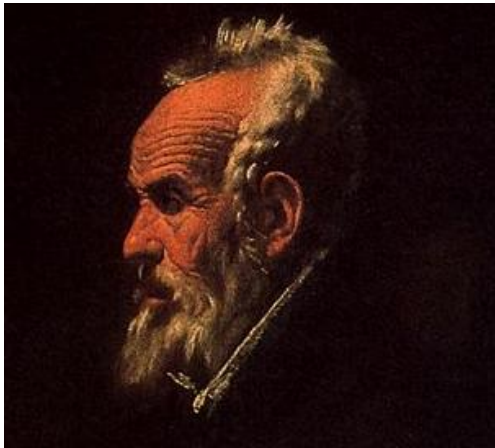


Fig 31 Diego Velázquez o Luis Tristán, *Ramon Llull*, 1613-1620. Museo Nacional de Cataluña

Todo ello hace que el rostro de nuestro Apóstol enlace, si cabe más, con el Velázquez posterior a su primer viaje a Italia que con el Velázquez sevillano, todavía anclado en el claro oscuro caravagesco, cuando vive de primera mano el contacto con la pintura italiana. Un Velázquez, renovado que culminará el proceso de difuminación de las líneas, transformando lo natural en una visión de pura instantaneidad, como hace en sus paisajes de Villa Medici (Museo del Prado) ; en tanto que Tristán al retornar en 1612 a Toledo ve truncada una evolución artística que despuntaba por su modernidad para convertirse en la principal figura de la escuela toledana, adaptándose a una clientela eclesiástica, cansada ya de las extravagancias del Greco y mucho más preocupada por el discurso y la corrección iconográfica del arte que por nuevas soluciones estéticas.



Fig 32 Diego Velázquez, *Adoración de los Reyes Magos*, detalle, 1619. Museo del Prado.

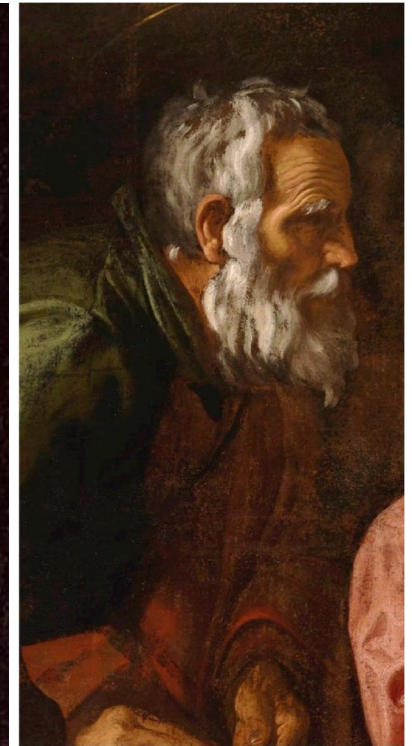


Fig 33 Diego Velázquez, *La educación de la Virgen*, detalle, circa 1617. Yale University Art Gallery, Yale.

PROCEDENCIA

_ Actualmente en colección madrileña.

_ Durante varias generaciones en la familia Moreno de Barreda, Casa Palacio de los Patos (Granada) que a mediados del siglo XIX configuró una importante colección de pintura y objetos de arte. Supuestamente adquirido por ascendientes de dicha familia en la subasta de Christie's de la colección de Louis Philippe desarrollada en Londres en 1853, donde esta obra fue vendida junto a todo el Apostolado del Convento de las Carmelitas Descalzas de Toledo.

_ Colección del rey Louis Philippe de Francia (*).

_ Adquirido junto al resto del Apostolado al Convento de las Carmelitas Descalzas de Toledo por el Barón Taylor (**) el 22 de mayo 1836.

_ Convento de las Carmelitas Descalzas de Toledo (orden fundada por Santa Teresa de Jesús) donde Ponz lo localiza por primera vez.

(*) Luis Tristán, Pérez Sánchez y Benito Navarrete. Pág. 251 Obras de Tristán conocidas tan solo por referencias literarias.

(**) Según información de los archivos nacionales de Francia dados a conocer por Baticles Marinas (1981)

EXPUESTO

“Dans la poussière de Seville. Sur les traces du Saint Thomas de Velázquez”. Museo de Bellas Artes de Orleans. 5 de junio al 24 de noviembre 2021.

PUBLICADO

- Catálogo de la Exposición Velázquez (Grand Palais, 25 de marzo – 13 de julio 2015. (Pág. 138 Cat. 23 Fig. 15).
- Ars Magazine número 13 enero-marzo 2017. José Redondo Cuesta, Tristán en Italia pág. 115 pág. 118 fig pág. 112.
- Catálogo de la exposición "Dans la poussière de Seville: Sur les traces du Saint Thomas de Velázquez" 2021 Museo de Bellas Artes de Orleans. Guillaume Kientz, pag19, Corentin Dury pág. 91, pág. 116, pág. 138 fig 104.



Fig 34 Luis Tristán, *San Mónica*, 1616. Museo del Prado.



Fig 35 Diego Velázquez, *En casa de Santa Marta y María*, detalle, 1618. National Gallery, Londres.



Fig 36 Diego Velázquez, *Venerable madre Jerónima de la Fuente*, detalle, 1620. Museo del Prado.

NOTAS

1 Corentin Dury. "Du collègue Apostologique à l'Apostolado". "Dans la poussière de Seville. Sur les traces du Saint Thomas de Velázquez." 2021 pág. 40 – 67.

2 William B Jordan 2014; Guillaume Kientz 2017, 2021; José Redondo Cuesta, Ars Magazine 2017, 2019; Corentin Dury 2021.

3 En relación a la influencia de Tiziano en Tristán ver Pérez Sánchez - Benito Navarrete " Luis Tristán", 2001 pag 49 y 50 y José Redondo Cuesta, Ars Magazine, 2017 en relación al conocimiento de la obra de Tiziano y su preferencia por la pintura Veneciana que se deduce de las anotaciones por Luis Tristán en las Vidas de Vasari.

4 En relación a la influencia de Tristán en Velázquez, ver Martin Soria, "Varia Velazqueña", pág. 451- 462; Alfonso Pérez Sánchez - Benito Navarrete, "Luis Tristán "2001, Benito Navarrete "The Education of the Virgin and the shaping early naturalism" 2014. (Figs. 34,35,36,37,38)

Fernando Marías, "El Greco y el arte de su tiempo. Las notas del Greco a Vasari" 1992 p 130 - 142 en relación a la hipótesis de que Tristán pasó por Sevilla de vuelta de Italia y fue quien indujo a Pacheco a visitar al Greco en 1611. También ver Navarrete 2015, José Redondo Cuesta op cit pág. 116, 2017.

En relación las anotaciones de Tristán en las vidas de Vasari de las que se infiere que estuvo en Sevilla, Tristán añade en la vida de Tiziano que ha visto el sepulcro de Tiziano de Don Melchor Maldonado en Sevilla; alude también al San Jerónimo de Torrigiano como algo visto.

En relación a la conexión entre nuestro Apóstol de Tristán y el Santo Tomás de Velázquez ver Guillaume Kientz 2014, 2021; Corentin Dury 2021 y José Redondo Cuesta 2017, 2019.

5 Antonio Palomino, "Museo Pictórico y escala óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado" 1715- 1724 (edición Aguilar pág. 866- 867).

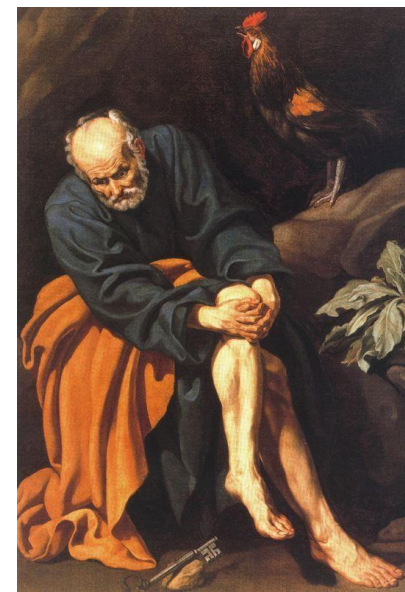


Fig 37 Luis Tristán, *San Pedro*, Palacio Real Madrid. Patrimonio Nacional.



Fig 38 Diego Velázquez, *San Pedro*, circa 1619. Fundación Villar Mir.

6 En relación al impacto de Orazio Borgiani y Tanzio de Varallo en la obra de Tristán ver op cit Alfonso Perez Sanchez -Benito Navarrete 2001, op cit 2014; José Redondo Cuesta opción 2017.

7 Jusepe Martínez, "Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, edición Carderera" 1866 pág. 185, en relación con el viaje de Tristán a Italia; ver también Alfonso Pérez Sánchez - Benito Navarrete 2001, Guillaume Kientz 2014 quien considera lo más probable que viajasen con Borgiani, Tristán y Ribera juntos en 1606, José Redondo Cuesta op cit 2017 op cit Corentin Dury op cit 2021.

También ver Cloe Cavero Cardeler "El viaje a Roma de Luis de Oviedo, agente y coleccionista a principios del siglo XVII ". 2019., en relación a la amistad que mantuvo Luis Oviedo, canónico de la catedral de Toledo, con Tristán y a la posibilidad de que viajasen juntos a Roma en 1606. Señala que fue Luis Oviedo el introductor de Luis Tristán en el círculo del Cardenal Scipione Borghese en cuya colección Tristán contempla un magnífico Bassano, según el mismo anota en la vida de Tiziano de las vidas de Vasari. Así mismo indica que en la colección de Luis Oviedo había varios Tristán entre ellos un Heráclito y Demócrito^(Fig.39).

José Redondo Cuesta, op cit 2017, considera el Heráclito y Demócrito, colección privada, es la obra mencionada en el testamento de Luis Oviedo y por lo tanto la única obra conocida de Luis Tristán pintada en Roma. "Aunque el tema es Riberesco, la factura pictórica es borgiañesca... ", muy en la línea de la empastada y suelta de Tristán.

8 En relación a la conexión de los primeros Apostolados de Rivera con Tristán y Velázquez, ver Roberto Longhi, 1927 "un San Tomasso de Velázquez e le congiunture italo- spagnole tra il cinque e il seicento", Milicua 1992, Gianni Papi "Ribera en Roma, la revelación de un genio", catálogo de la exposición "El joven Ribera ", Museo del Prado ; Guillaume Kientz op cit 2014, 2021, José Redondo Cuesta op cit 2017, Corentin Dury op cit 2021.

Sobre el Apostolado de Velázquez ver Ponz 1776- 1794 VIII, 1778, 236; ver también Guillaume Kientz - Corentin Dury op cit 2021. Ambos consideran que en el apostolado perdido pudo participar otros pintores pertenecientes al taller de Velázquez que es posible que tuviese en Sevilla antes de instalarse en la corte. En la exposición en torno al Santo Tomas de del Museo de Bellas Artes de Orleans se expone un San Felipe y un San Simón

como pertenecientes posiblemente a dicho apostolado perdido, aunque no consideran que sea realizados por Velázquez sugiriendo solo una posible participación suya.

9 En relación a la conexión de los viejos de perfil entre Tristán y Velázquez ver Guillaume Kientz op cit 2021 quien atribuye el retrato de Ramón Llull a Velázquez siguiendo la opinión de Roberto Longhi y Mayer. José Redondo Cuesta op cit 2017 lo atribuye a Tristán. Ver también Alfonso Pérez Sánchez Benito Navarrete op cit 2014.



Fig 39 Luis Tristán, *Heráclito y Demócrito*, circa 1610. Colección privada.

ADENDA: Breve digresión en torno los profetas de Donatello, el manierismo hispánico y Luis Tristán.

En sus profetas, Donatello (1386 / 1466) aborda por primera vez en la edad moderna la representación de la tensión psicológica del ser humano, desde la quietud del personaje, emergiendo en virtud de la pulsión de sus venas, la exagerada señalización de los músculos de la yugular y de las estrías de las arrugas de la frente que anuncian conceptos desarrollados años más tarde por Leonardo y Miguel Ángel como el furor y la terribilità, expresados estos a partir del descubrimiento del Laocoonte en 1506 con una fuerza más desbocada propulsora de un movimiento ya precursor del Barroco.

No sabemos con toda certeza si Tristán estuvo en Florencia y por lo tanto si contempló alguno de estos profetas de Donatello, ahora bien la afinidad espiritual y conexión formal con nuestro Apóstol se percibe por el alargamiento del canon de las figuras, el intrincamiento algo manierista del diseño de los ropajes, por la tensión de musculatura facial y del cuello así como por el engrosamiento de las venas de las manos, tratado todo ello dentro de un esquema compositivo similar, clásico y monumental.

La influencia de Donatello y su círculo, en el ámbito artístico español, ya sea de forma directa o a través de intermediarios, discurre de forma paralela a la afloración del manierismo hispánico cuyo origen encontramos en Alonso Berruguete y culminación en su vertiente más expresionista en El Greco.

No es de extrañar que Tristán, el mejor discípulo del Greco, un artista que vive la experiencia italiana en primera persona y que, según indica en las vidas de Vasari, admira la obra de Alonso Berruguete, pueda encarnar, la última expresión de esta corriente consustancialmente española y, de alguna forma, su ocaso.



Fig. 40 Donatello, *Profeta imberbe*, 1416-1418. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

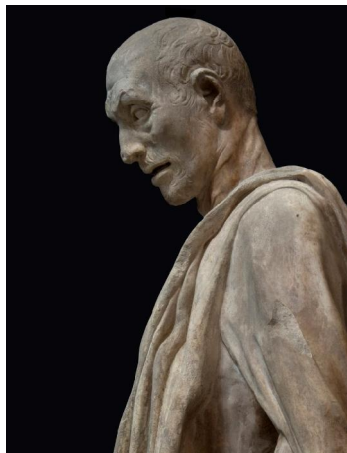


Fig. 41 Donatello, *Profeta Abacuc*, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.



Fig. 42 Donatello, *Profeta Abacuc*, 1423-1435. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.



Fig. 43 Donatello, *Profeta Jeremías*, 1427-1435. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.