



Luis Tristán (1580/1585 - 1624)

San Mateo

Óleo sobre lienzo

Medidas: 107 x 77 cm

Pintado en torno a 1613

Escuela española siglo XVII

[Descargar Estudio comparativo con imágenes por Carlos Herrero](#)

Descripcion

Apóstol San Mateo?, San Judas Tadeo ?, San Matías ?, o Santo Tomás?

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

La obra que nos ocupa representa un apóstol con 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 hacha y Santo Tomás, si bien no corresponde el atributo, dado que murió atravesado por una lanza, podría ser el apóstol representado por su cercana relación compositiva con el Santo Tomás del Apostolado de El Greco (Museo de El Greco) y el Santo Tomás de Velázquez (Museo de Orleans). Sin duda el pintor no quiso centrarse en una identificación individualizada del santo sino más bien en su simbología general como apóstol: la alabarda o lanza en relación al martirio como forma de muerte, la pesada túnica con imponentes pliegues en referencia a su ardua labor evangelizadora continuada 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 y, por su calidad, considerarse como una obra maestra realizada justo a la vuelta de su viaje a Italia allá por los años 1613, cuando todavía tenía en efervescencia, tanto su paso por el taller de El Greco, como el contacto con las corrientes naturalistas modernas romanas compartidas con el joven José Ribera. Nos encontramos pues ante un cuadro que, por decirlo de alguna forma, supera con creces el crédito pictórico que ha tenido hasta ahora Luis Tristán, elevándole a un nivel propio de los grandes maestros, al punto de consagrarle en vértice de diferentes corrientes en alguna medida antagónicas que, sin embargo en esta obra en particular, se conjugan de forma excelsa y que van desde El Greco a las nuevas corrientes naturalistas italianas, pasando por el Caravaggismo del joven Ribera y culminándose en el Velázquez sevillano. En este sentido, esta obra 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.

En primer lugar, fiel a la consideración de Tristán como gran dibujante, la obra muestra un dibujo muy preciso y correcto que sigue en gran medida al de El Greco, sobretudo en la conformación de la geografía del ropaje, cuyos pliegues son en ocasiones iguales a los del maestro Candioti, pero que también recibe la influencia de los maestros escurialenses y tardomiguelangelescos romanos. En este sentido, el dibujo es manierista en la medida que los pliegues no son nada naturalistas sino que responden a una intención más bien simbólica y artística. Las manos están algo desproporcionadas, sobre todo en relación con la cabeza, la derecha es poderosa, escultural y nos recuerda a las manos de El Moisés de Miguel Ángel, la izquierda es de suprema belleza, muy alargada y fina, recordándonos a la mano derecha del apóstol San Andrés de El Greco (Museo de El Greco), pero también a las pintadas por Tiziano en su retrato del cardenal Pablo III (Museo Capodimonte); la cabeza es sorprendentemente pequeña, consecuencia del alargamiento de la figura, tan propio de los manieristas y de su maestro El Greco, pero tremendamente poderosa.

La composición es quizás el activo más valioso del cuadro y esta si cabe cobra mayor trascendencia

por la influencia que ha tenido en Velázquez y muy especialmente en su Santo Tomás del Museo de Orleans. Desde luego está magníficamente conseguida.

Una diagonal representada por la alabarda recorre el cuadro oblicuamente, enlazando sus partes fundamentales: la cabeza del apóstol de perfil mostrando la oreja, piedra de toque de Tristán, con una expresión iracunda que nos evoca a los profetas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; la mano derecha, tremendamente poderosa, que simboliza la férrea fuerza evangelizadora y la izquierda, sumamente alargada, que solo se posa en la lanza, sugiriendo la templanza, prudencia y sensibilidad, virtudes igualmente necesarias para la Iglesia. Esta diagonal enlaza y separa elementos con carga simbólica opuesta y plásticamente aporta una sensación de simetría, separando las dos cordilleras de pliegues que conforman las mangas de la túnica y dotando al apóstol de una suma grandeza fundamentalmente miguelangelesca. Estos tres elementos, cabeza, mano derecha y mano izquierda, tratados de una forma excepcional, junto a la monumentalidad de los pliegues del ropaje, configuran toda la personalidad de la obra.

Esta composición, que es en su esencia original de Tristán, tiene sus antecedentes en El Moisés y los profetas de las Capilla Sixtina de Miguel Ángel y en el Santo Tomás de El Greco en la medida que en este cuadro las manos, sin necesidad de una lanza, configuran la diagonal. Así mismo, aunque es difícil que lo haya conocido Tristán, el Apóstol Santiago El Mayor (Museo de El Prado) pintado por Rubens en 1613 para el Duque de Lerma tiene una disposición similar de las manos.

La trascendencia de esta nueva forma de concebir una obra es grande al convertir esta diagonal en una de las señas de identidad de las composiciones del Velázquez sevillano. La conexión entre este cuadro y el Santo Tomás de Velázquez es evidente para todo aquel que sepa como Velázquez, en ocasiones, utiliza otros cuadros de grandes maestros como fuente de inspiración creativa; todo más lo hace con la obra de Tristán que, como indica Palomino, “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”. Dicha influencia puede apreciarse también en el Aguador del Wellington Museum, donde 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 axes que unen sutiles sensaciones táctiles opuestas, con referencias seguramente simbólicas muy del gusto culterano de los coleccionistas del momento y de su maestro Pacheco.

Relacionado con la composición, merece la pena tratar de modo especial la magistral manera en la que nos muestra Tristán al Apóstol en el espacio. La figura se integra de una forma más clásica que en aquellos Apóstoles pintados aproximadamente en 1612-1613 por su compañero de viaje José Ribera (apostolado de Cosida- Fundación Roberto Longhi), el magnífico Santiago (110 X 77.5 cm Roma, colección particular) y el Profeta (Catania Museo Cívico di Castello di Ursino) cuyas figuras absorben casi todo el espacio e interpelan siempre al espectador con una presentación más caravagesca y decididamente barroca. En el apóstol de Tristán que nos ocupa, el espacio pictórico se reparte de una forma más equilibrada entre la figura y el vacío, cobrando este 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 y aporta una sensación de plena realidad y gravedad. Sin duda, esa sensación espacial la aporta ese halo de luminosidad que circunda la cabeza del apóstol y va difuminándose progresivamente en el espacio del cuadro. Este recurso, tan evidente como excepcional por utilizarlo Tristán solo en esta obra, lo recoge

de El Greco con el que dota de una sensación de divinidad a alguna de sus figuras (Santo Tomas, San Pedro, San Bartolomé, San Felipe – Museo de El Greco) .

En este sentido, es por la relación de Tristán con Ribera que aparece este mismo recurso en muchos de los primeros Apostolados del Españaletto como el de Cosida o en el Profeta (Museo Civico di Castello di Ursino Catania) e incluso en sus primerísimas obras romanas de 1609-1610 Cristo Redentor (Nivillac – Iglesia de Saint Pierre). Esta novedad artística que Tristán lleva a Italia influirá de manera indirecta, fundamentalmente por la trascendencia de José Ribera en el mundo artístico italiano y la universalidad de Velázquez, en muchos pintores que romperán con las certeras líneas de demarcación del colorido y la luz caravagista, abriendo paso a nuevas fórmulas mucho más modernas, menos efectistas e igualmente pictóricas.

Velázquez adoptará este recurso pictórico que aparece ya en su San Pablo (Museo d'Art de Cataluña), amplificando de forma exponencial su efecto, al crear esa sensación de espacio que culminará 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.

El colorido, a pesar de utilizar Tristán en este cuadro una reducida gama cromática compuesta fundamentalmente por tonos terrosos y ocre, sorprende por su luminosidad.. Esta luz, que parece dotar de una cierta fluorescencia al colorido, en alguna medida nos recuerda a la de El Greco de cuyas figuras emanan destellos de luz, pero también a la de algunos Apóstoles de Ribera y, desde luego, al Santo Tomás de Velázquez, si bien en estos dos últimos casos la luz se percibe de forma mucho más caravagista y con contornos más definidos que en la obra que nos ocupa.

Esta luminosidad inherente a la obra es consecuencia de una magistral técnica pictórica que se distingue, por un lado, por una combinación de pinceladas líquidas con otras más espesas, siempre de muy libre y valiente factura, grandes y amplias en las volutas de los pliegues y finas, pero con igual libertad de toque, en aquellas que moldean el rostro y, por otro lado, por seguir la dicción pictórica fidedignamente el dibujo que marca la pauta de la composición.

La técnica se hace cuanto más virtuosa y muestra un claro “tour de force”, al tratar la oreja pintada de forma magistral, como solo Tristán sabe hacerlo, al combinar tonos ocre, tierras, blancos y algo de bermellón y al utilizar el pintor la línea de un pardo grisáceo para definir la expresión de los ojos y las arrugas del rostro.

La forma en que Tristán trata el pelo 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, en alguna medida, Velázquez recoge en muchos de sus personajes mayores de la primera época sevillana, ya mostrando la incipiente preocupación del pintor sevillano por como se ven las cosas.(El Almuerzo, Budapest, La Adoración de los Reyes Magos – Museo del Prado y San Pablo Museo de Cataluña) Esta técnica solo caravagista en la medida que nos recuerda a Oracio Borgianni (1574-1616) en algunos aspectos y al milanés Tazio da Varallo (¿ - 1633), pretende recoger las sensaciones visuales del pintor sin juicios previos acerca de lo que son las cosas en sí mismas, además de suponer a su vez una anticipación al naturalismo velazqueño y en última instancia al propio Impresionismo, todos ellos marcados por la

obsesión de cómo la luz transforma las sensaciones visuales y de cómo se nos aparecen los objetos.

A la par de como perfila la oreja, otro signo de atribución a Tristán es la manera que trata 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 particular; Santa Cena, Museo del Prado; San Jerónimo y Adoración de los Pastores, Convento de Santa Clara, Toledo). Dicho músculo literalmente se clava en un triangulo cuyo vértice une ambos lados del manto, dejando entrever el borde de la túnica. Este triangulo es otro de los aciertos artísticos de la obra al enriquecer por un lado la gama de colores con un pardo oscuro grisáceo que facilita la transición de los colores tierra del manto con los ocre claro del rostro y, por otro lado, al ajustar la magnifica cabeza del santo en su togado cuerpo de una forma clásica y monumental. Este recurso volvemos a reconocerlo, algo transfigurado en el Santo Tomás de Velázquez.

¿Cómo Luis Tristán llega a configurar una obra tan perfecta en su ejecución y que aún con tanto acierto las tendencias contrapuestas de una época muy convulsa artísticamente y que incluso llega a tener un impacto en el joven Velázquez? Parafraseando a Fernando Marías y Bustamante ¿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?

Luis Tristán es consecuencia de sus circunstancias. Con tan solo 13 años entra en el taller de El Greco el cual sabemos le tenía un gran aprecio al regalarle el ejemplar de las "Vidas de los artistas" de Vasari que a su vez le había obsequiado Zuccaro. 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 pudo ser el introductor de Tristán en los ambientes pictóricos romanos. Según Giuseppe 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 emprendió viaje a Italia y 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 obra.

La interacción de este cuadro con el apostolado de Cosida de José Ribera, no por ser evidente, es absoluta. Aún recurriendo Tristán a pintar personajes populares en sus cuadros como lo hace Ribera, sin embargo muy especialmente en esta obra, da la impresión de que los eleva a padres de la Iglesia, presentándoles de una forma distante, solemne y majestuosa, 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 de este cuadro es asimismo diferente a la de Ribera y a la mayoría de los caravagistas. Aunque Tristán solo puede considerarse como un incipiente naturalista al pervivir en él todavía un cierto manierismo, este naturalismo, que aparece fundamentalmente en el rostro del Apóstol que nos ocupa, se basa en pintar la realidad tal y como se ve, con un toque libre y suelto, con escasas veladuras, de forma muy moderna y en alguna medida protoimpresionista. Estas cualidades ya aparecen en la obra de El Greco posterior a 1600, en el ámbito caravagista romano solo las encontramos en Borgianni y también podría Tristán haberlas desarrollado al relacionarse 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. En este sentido, el naturalismo de Tristán se enlaza más con el Velázquez posterior a su primer viaje a Italia que con el Velázquez sevillano todavía anclado en el claro oscuro caravagesco. Este Velázquez, renovado por su viaje a Italia, culminará el proceso de difuminación de las líneas, a la par que elevará lo humano a universal en sus magníficos retratos y lo natural a una visión de pura instantaneidad en sus paisajes de Villa Medici (Museo del Prado)

- CHS

Publicado:

Publicado en el Catálogo de la Exposición Velazquez (Grand Palais, 25 de marzo – 13 de julio 2015. (Pág. 138 Cat. 23 Fig.15)