

# Tres cuadros de Francesco Noletti en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

Keith Sciberras

## Estudio analítico y estilístico para una aproximación a su técnica

José Luis Merino Gorospe



**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

#### **Créditos fotográficos (Keith Sciberras)**

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao:  
figs. 1, 2, 3, 7, 8, 11, 12 y 14

By courtesy of Keith Sciberras: figs. 17 y 18

© Musée de Grenoble: fig. 10

© Nancy, Musée des beaux-arts. Cliché Pierre Mignot: fig. 16

© The Metropolitan Museum of Art / courtesy of Keith Sciberras: figs. 4 y 5

© Old University Building, La Valletta / courtesy of Keith Sciberras: fig. 6

© RMN/Daniel Arnaudet: fig. 15

© RMN/Gérard Blot: fig. 9

© RMN/Jean-Pierre Lagiewski: fig. 13

#### **Créditos fotográficos (José Luis Merino Gorospe)**

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Texto publicado en:

*B'08* : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 4, 2009, pp. 129-194.

# Tres cuadros de Francesco Noletti en el Museo de Bellas Artes de Bilbao

Keith Sciberras

Ensalzado por Joshua Reynolds, Francesco «Maltese», pintor de «jarrones, instrumentos, alfombras, naturalezas muertas», es uno de los personajes más enigmáticos de todos aquellos que se dedicaron a pintar bodegones en la Roma de mediados del siglo XVII. La verdadera identidad del pintor, considerado por muchos como una figura clave del género de la naturaleza muerta con alfombras, fue ocultada durante siglos tras el apodo genérico de «il Maltese» —señalando así la isla de Malta como su lugar de origen— o, peor aún, el sobrenombre apócrifo de «Fieravino». Pero el misterio que rodeaba la identidad del pintor ya ha sido resuelto y, por fin, Francesco «Maltese» emerge de las tinieblas como Francesco Noletti (c. 1611-1654)<sup>1</sup>, muerto a los cuarenta y tres años y conocido en Roma como «un pintor afamado»<sup>2</sup>. Hacia finales de los años cuarenta del siglo XVII, había consolidado su reputación como importante pintor de bodegones, ejecutando obras para la flor y nata de la sociedad romana y colaborando con los pintores de escenas históricas más importantes de la época. Sin embargo, su verdadero apellido pronto cayó en el olvido, sembrando la confusión, durante mucho tiempo, sobre sus obras autógrafas.

Debido al gran número de bodegones que se le habían atribuido de forma casi mecánica, urgía la tarea de acometer una profunda revisión y aclaración del *corpus* de obras del artista. El mercado anticuario no hizo sino extender el abanico de obras potencialmente atribuibles a nuestro artista y muchos cuadros ejecutados por otros pintores —desconocidos— fueron considerados, de manera indiscriminada, como del artista conocido como «Fieravino».

Aunque las investigaciones sobre Francesco Noletti apenas hayan comenzado, están saliendo a la luz nuevos e importantes datos sobre el artista. En la actualidad los estudios se centran en la obra de Noletti, su vida y sus mecenas<sup>3</sup>. Tras el análisis y contraste de muchos bodegones con representaciones de alfombras

---

1 Sciberras 2004, pp. 357-370.

2 Para referencias biográficas, *ibíd.*, pp. 360-363.

3 El autor de este texto está trabajando en un estudio en profundidad, y el Museo de Bellas Artes de Bilbao ha realizado los análisis científicos de su obra. Véase Trastulli 2008, pp. 693-704.



1. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*, c. 1650  
Óleo sobre lienzo. 124 x 173,6 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/194



2. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*, c. 1650  
Óleo sobre lienzo. 74,5 x 98,8 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/195



3. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*, c. 1650  
 Óleo sobre lienzo. 124 x 173,5 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 69/381

y objetos preciosos, se ha atribuido al artista una pequeña producción próxima a los treinta cuadros, que evidencian todos ellos una coherencia estilística, técnica y compositiva, así como unas calidades táctiles asignadas a este artista. Ninguno de los cuadros representa figuras, a pesar de que existen documentos que señalan a Noletti como pintor de este tipo de trabajos. Hay constancia de, al menos, un cuadro (ya en el año 1662) pintado por Noletti en colaboración con Andrea Sacchi<sup>4</sup>. De hecho, la colaboración con Sacchi atestigua la fama de Noletti dentro del mundo artístico de Roma. Aparecen en muchos cuadros, ahora atribuidos a Noletti, una serie de elementos idénticos, lo que hace pensar que el artista utilizaba los mismos objetos y accesorios en diferentes obras. Alfombras turcas, tejidos y almohadas ricamente bordados, fruta fresca o escarchada, flores, jarras y floreros, instrumentos musicales y armaduras, se encuentran entre los objetos utilizados y representados en su obra.

Tres cuadros del Museo de Bellas Artes de Bilbao, representando un *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia* [fig. 1]<sup>5</sup>, un *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro* [fig. 2] y un *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas* [fig. 3], se suman ya a esta obra<sup>6</sup>. Estudios diagnósticos y técnicos, realizados durante el reciente programa de conservación al que se han sometido los tres lienzos, muestran sin lugar a dudas que son obra del mismo creador<sup>7</sup>. Fueron ejecutados en Roma hacia 1650.

4 «Due quadri grandi compagni, in uno de quali vi è una donna con diversi putti fatto da Mario de fiori, nell'altro un moro, et un tappeto fatto da Andrea Sacchi, e dal Maltese, ambedue cornice d'oro intagliata». Getty Provenance Index, Item 0004b, Archival Document I-1859 (Costaguti Vidman): Condesa Anna Maria Costaguti Vidman, 15 de septiembre de 1662, Palazzo di Rione Campitelli, Roma.

5 Título completo: *Naturaleza muerta con jarra de plata, tapiz turco, flores, fruta escarchada, cuadro de la Sagrada Familia y paños bordados*.

6 Nuestro agradecimiento al Dr. Gabriele Finaldi por advertirnos de la existencia de estas obras y a Ana Sánchez-Lassa por facilitar la investigación y el análisis de los lienzos. También nuestro agradecimiento para Ulisse y Gianluca Bocchi, por su aportación decisiva a los primeros estudios del artista.

7 Nuestro agradecimiento a José Luis Merino Gorospe, responsable del Departamento de Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por compartir con nosotros sus conocimientos técnicos. Véase su ensayo en esta misma publicación.

Los tres lienzos se incorporaron a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao a través de dos donaciones distintas durante los años veinte y treinta del pasado siglo. Los dos cuadros mayores fueron depositados en el museo en 1925 por el coleccionista de arte Antonio Plasencia (Santander, 1845-Bilbao, 1936), quien realizó varias donaciones importantes al museo y formalizó esta de Noletti en 1935. La obra pequeña se incorporó a la colección en 1927 mediante la donación de Laureano de Jado (Munguía, 1843-Bilbao, 1926), también un destacado coleccionista y benefactor que, a su muerte, dejó toda su colección al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Lamentablemente, poco se sabe de la historia anterior de las obras. Sin embargo, resulta evidente que estos lienzos fueron ejecutados para personas pertenecientes a la alta sociedad, cuya opulencia y riqueza quedaban reflejadas en los objetos elegidos por el artista para animar este género de bodegones. De hecho, la inclusión de obras del artista en inventarios de los siglos XVII y XVIII confirma este extremo<sup>8</sup>.

Considerados los tres lienzos bilbaínos como de procedencia española, fueron atribuidos en un principio a Antonio de Pereda. Dicha autoría se sometió a revisión a finales del siglo pasado. El primero en negar que Pereda fuera el autor de los tres cuadros fue Alfonso Pérez Sánchez, que los consideró como de procedencia italiana. En 1984 llegó aún más lejos, atribuyéndolos a «il Maltese», hipótesis apoyada más tarde por Juan J. Luna (1989) y Ana Sánchez-Lassa (2003)<sup>9</sup>.

Artista prolífico y muy de moda, Francesco Noletti llamó la atención de biógrafos y escritores, pero ninguno de ellos se molestó en anotar su apellido, llamándole simplemente Francesco Maltese o «il Maltese» y obviando igualmente las fechas claves de su vida. En 1661 el biógrafo flamenco Cornelis de Bie señala: «Francesco Malthese Tapijt-Schilder von Malta» (Francesco Maltese, de Malta, especialista en cuadros con alfombras)<sup>10</sup>, y en el año 1683 el artista y escritor alemán Joachim von Sandrart se valió de términos parecidos para referirse a él: «Maltese: tapetum pictor. Immotis tum pariter celebris erat presertim in pingendis veils naturam ipsam fere attingebat»<sup>11</sup>. En 1666, André Félibien anotó a dos pintores: «Fioravante et le Maltois en estime par les tapis et les instruments de musique, les vases et les autres choses»<sup>12</sup>. «Il Maltese» no pasó desapercibido en los inventarios; obras del artista constan en varios de estos documentos, incluso alguno de ellos de fecha tan temprana como 1659<sup>13</sup>. Entre 1703 y 1704 Jacobus Coelemans realizó y editó

---

8 Los inventarios publicados en Sciberras 2005 son prueba suficiente de esto. Además, como señala Barcham 2001, p. 362, el cardenal Federico Cornaro adquirió cuadros a Noletti en el año 1651. Así lo demuestra la referencia encontrada en unos documentos pertenecientes a la Banca di Roma, en el Archivio Storico, Fondo Banco di Santo Spirito, *Libri mastri dei depositi e dei depositi senza cedole, 1606-1689*, Libro Mastro 1651, carte 323 y 541. Agradecemos esta referencia al profesor Barcham.

9 Agradecemos a Ana Sánchez-Lassa, conservadora del Museo de Bellas Artes de Bilbao, las siguientes referencias bibliográficas. Para el *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas* (n.º inv. 69/381), véase Bilbao 1904, p. 7, n.º 8, como «Bodegón (Frutas)», atribuido a Peter Boel (?); *Catálogo de las obras...* 1932, p. 26, como «Antonio Pereda, Bodegón de frutas con un ángel»; Gaya Nuño 1955, p. 164, como «Bodegón de frutas sobre manta popular. Antonio Pereda»; Lasterra 1969, p. 154, n.º 381, como «Anónimo napolitano siglo XVIII [...] Bodegón de frutas con un ángel». Torres Martín 1971, p. 78, como «Bodegón con tapiz y frutas»; Angulo/Pérez Sánchez 1983, pp. 223-224, como «Bodegón de frutas con un ángel», atribuido al Maltese. Para *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia* (n.º inv. 69/194), véase Bilbao 1904, p. 7, n.º 9, como «Bodegón (Telas)», atribuido a Peter Boel (?); *Catálogo de las obras...* 1932, n.º 74, p. 27, como «Antonio Pereda [...] Bodegón con flores, tapiz, etc.»; Gaya Nuño 1955, p. 164, como «Antonio de Pereda [...] Bodegón de frutas sobre manta popular»; Lasterra 1969, p. 90, n.º 194, como «Bodegón con flores y tapices [...] Antonio de Pereda»; Torres Martín 1971, p. 162, lám. 62, como «Bodegón con telas y cuadro [...] Antonio Pereda y Salgado»; Bengoechea 1978, p. 173, como «Antonio de Pereda»; Angulo/Pérez Sánchez 1983, p. 223, como «Bodegón de flores y tapices [...] muy próximo a Fieravino el Maltese»; Madrid 1989, pp. 68-69, n.º 18, como «Francesco Fieravino 'el Maltés'»; Ana Sánchez-Lassa en Génova 2003, pp. 92-93, n.º 10, como «Natura morta con fiori, tappeti e un quadro. Francesco Fieravino, detto Il Maltese». Para *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro* (n.º inv. 69/195), véase *Catálogo de las obras...* 1932, p. 62, n.º 272, como «Bodegón, frutas y tapiz [...] anónimo de escuela española siglo XVII»; Gaya Nuño 1955, p. 164; Lasterra 1969, p. 90, n.º 195, como «Bodegón con frutas y tapiz. Antonio de Pereda»; Torres Martín 1971, p. 163, lám. 63, como «Bodegón con frutas, telas y libro [...] Antonio Pereda y Salgado»; Bengoechea 1978, p. 174, como «Antonio de Pereda»; Angulo/Pérez Sánchez 1983, p. 223, como «Bodegón de frutas y tapiz [...] próximo a Fieravino el Maltese».

10 Sciberras 2005, p. 358; Bie 1662 (1971), p. 282; Laureati 1989, p. 768.

11 Sandrart 1683, p. 191.

12 Félibien 1666-1668 (1705), vol. IV, p. 142.

13 Sciberras 2004, pp. 358-359.



4. Jacobus Coelemans (1654-1735)  
*Quaedam Sensuum Instrumenta*, 1703-1704  
 Grabado sobre composición de Francesco Noletti  
 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



5. Jacobus Coelemans (1654-1735)  
*Omnis Salus in Ferro Est*, 1703-1704  
 Grabado sobre composición de Francesco Noletti  
 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

dos grabados de sendos cuadros de «Le Maltois», que se hallaban en la Colección Boyer D'Aguilles. Estos aguafuertes, titulados *Quaedam Sensuum Instrumenta* [fig. 4] y *Omnis Salus in Ferro Est* [fig. 5]<sup>14</sup>, constituyen la base para las atribuciones estilísticas del artista.

En la segunda mitad del siglo XVIII otros biógrafos y escritores, entre ellos Pellegrino Orlandi, Matthew Pilkington y Joshua Reynolds (1723-1792) se interesan por «il Maltese». Una vez más, los datos concretos acerca del artista escasean. Orlandi se refiere al artista como «Francesco Maltese»; Pilkington, como «il Maltese»<sup>15</sup>; y Joshua Reynolds describe al artista como «Il Maltese (vases, instruments, carpets, still-life)» en su *Chronological List of Modern Painters*<sup>16</sup>.

El origen del apodo o apellido apócrifo «Fieravino» es tema de interés, sobre todo porque oscureció de manera significativa la identidad del artista y dificultó las investigaciones en los archivos. No podemos dejar de señalar que no existe documento contemporáneo alguno con referencias específicas al artista como Francesco Fieravino y que jamás dio resultado investigación alguna que tuviera como objetivo hallar referencias a Fiera-

14 «Quaedam Sensuum Instrumenta, le Maltois pinxit, I. Coelemans Sculpsit 1704, Eau-forte [...]. Omnis Salus in Ferro Est, Le Maltois pinxit, I. Coelemans sculpsit 1703, Eau-forte». Mariette 1744, editado por primera vez por Salerno 1984, p. 184.

15 Orlandi 1704 (1776); Pilkington 1798; Laureati 1989, p. 768.

16 Beechey 1855, vol. II., p. 454.



6. Anónimo  
*Retrato de Francesco Noletti*, principios del siglo XVIII  
 Óleo sobre lienzo. 77 x 67,5 cm  
 Edificio de la Antigua Universidad, La Valletta

vino en los archivos; se ha establecido hace bien poco que el apellido data de finales del siglo XVIII, debido, a buen seguro, a una confusión con otro artista igualmente misterioso, Benedetto Fioravanti<sup>17</sup>. La referencia más temprana a Fieravino –en realidad, a «Fieravins dit le Maltais»– se encuentra en un catálogo-inventario para la venta de la colección del príncipe de Conti (París), editado en 1777 por Pierre Remy. Este inventario incluye hasta ocho bodegones pintados por «Fieravens»<sup>18</sup>. Conviene señalar, no obstante, que el vocablo «Fieravino», versión italiana de «Fieravens», no cuajó como consecuencia de la venta parisina; de hecho, tanto en Inglaterra como en Italia, se seguía refiriendo al artista como «il Maltese». En el siglo XX, sin embargo, se consolidó y se extendió el uso del sobrenombre Fieravino<sup>19</sup>.

La biografía de Francesco Noletti va emergiendo lentamente de las tinieblas. Hijo de Vincenzo, parece probable que su nacimiento se produjera alrededor del año 1610 o poco después. Nada se sabe de su formación temprana en Malta, pero en 1640 lo podemos situar con certeza en Roma, donde ya ejercía como artista. Llega seguramente a la ciudad en la década de los treinta y la información sobre sus movimientos a partir de ese momento se va descubriendo poco a poco<sup>20</sup>. Ya en 1648 residía dentro del concejo parroquial de Santa Maria del Popolo, después de casarse con una mujer llamada Giovanna, con la que tuvo al menos dos hijos. En 1652, como artista establecido a quien ya se conocía como Francesco «Maltese», participó en una reunión

17 Salerno 1984, p. 182; Laureati 1989, p. 768.

18 Remy 1777. Acerca de Remy, véase Marandet 2003. En el año 1793, otro bodegón con tapiz, atribuido a «Fieravens», estaba a la venta en la galería de Vincent Donjeux en París. Getty Provenance Index, Lot 0422[c], catálogo de venta F-A2066: «et un tapis, par Fieravens». No se trata, desde luego, de un hecho aislado: parece que el apellido surgió del mercado anticuario de París.

19 Thieme/Becker 1907-1950, vol. 11. La reputación de este estudio provocó que el error en la identificación de Francesco Maltese como Francesco Fieravino no suscitara polémicas, al menos hasta los años ochenta del pasado siglo.

20 Para consultar referencias biográficas del artista, véanse Sciberras 2005, pp. 360-363 y Trastulli 2008.



de los *Virtuosi al Pantheon*. Desgraciadamente, Noletti murió de forma prematura en Roma el 4 de diciembre de 1654, truncándose así una carrera muy prometedora. Según la partida de defunción, el artista tenía 43 años y, de manera muy significativa, el párroco lo inscribió como un «pintor de fama», lo que confirma la consideración de la que gozaba en los círculos artísticos<sup>21</sup>.

Un importante retrato póstumo –aunque de calidad artística más bien mediocre– de Francesco Noletti se encuentra en la actualidad en la colección de la Universidad de Malta [fig. 6]<sup>22</sup>. En este retrato de medio cuerpo se representa al artista como un hombre de mediana edad, bien vestido y con bigote y melena larga, aunque resulta imposible saber con certeza si se trata de una reproducción exacta de los rasgos del artista. Sostiene un pincel en una mano y una paleta en la otra, y posa al lado de un lienzo sobre un caballete. Pese a encontrarse en un estado deficiente, se puede ver que este cuadro dentro del cuadro representa una naturaleza muerta muy del estilo del artista. En la parte inferior, una larga inscripción identifica al artista y ofrece un resumen biográfico de sus logros<sup>23</sup>.

Los tres cuadros del Museo de Bellas Artes de Bilbao destacan por su singular belleza y figuran entre las mejores obras atribuidas a Noletti. Ejecutados según el formato de composición preferido por el artista, los objetos se encuentran dispuestos horizontalmente y los voluminosos pliegues de una alfombra invaden la mitad inferior del lienzo. El espacio que ocupa la alfombra brinda al pintor la oportunidad de recrearse, mediante la aplicación de empastes, con efectos táctiles llenos de virtuosismo.

El cuadro titulado *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas* [fig. 3] resulta especialmente impresionante y de relevancia fundamental por la inserción de un ángel alado sosteniendo una guirnalda que ocupa todo el ancho del lienzo [fig. 7]. Ésta es la primera obra con una figura que se conoce que puede ser atribuida con seguridad a Noletti. Queda sin resolver, sin embargo, la cuestión de si el ángel, representado en pleno vuelo mediante un hermoso escorzo en la parte superior izquierda, surgió en realidad del pincel de Noletti o, como parece más probable, fue realizado por otro artista. Esta última posibilidad toma más fuerza si consideramos la bien documentada colaboración entre Noletti y Andrea Sacchi, ya referida. No obstante, el ángel de este cuadro no es obra de Sacchi.

El lienzo muestra los elementos del bodegón, que emergen con fuerza del fondo oscuro, colocados sobre una roca [fig. 8]. Así, la profundidad se limita al plano frontal, de acusado modelado plástico, sugiriendo el oscuro vacío un contexto de paisaje natural. En el lado izquierdo se disponen, sobre una alfombra turca, granadas y limones, que compensan las otras granadas, higos y uvas que se derraman de una cesta y que terminan rodeando una olla de cobre al otro lado del lienzo. La exquisita factura naturalista de los objetos posibilita que el artista diferencie, mediante pinceladas seguras y enérgicas, las numerosas piezas representadas de una misma fruta. La hermosa alfombra turca luce un estilizado dibujo vegetal contra un fondo azul. Posee

21 En la partida de defunción se lee lo siguiente: «1654, 4 dicembre - Francesco Noletti, maltese, pittore celebre, di circa 43 anni, morto ieri nella sua casa in Via Laurina, in questa parrocchia, e sepolto in questa chiesa. Fu confessato da me fr. Girolamo Nicoli, romano, curato, e ricevette il ss. Viatico, con mia licenza, da p. Nicola Maria (.) da Lucca, confessore di questo convento». Archivio Storico del Vicariato di Roma, S. Maria del Popolo, Defunti 1649-1663, f. 134v. Según la inscripción en el retrato de Malta [fig. 6], Noletti murió durante el pontificado de Alejandro VII.<sup>22</sup> La colección de alrededor de ciento cuarenta retratos fue donada al Colegio de Jesuitas hacia 1740 por el capellán de la Obediencia fra Giuseppe Zammit, autor de los elogios en latín que acompañaban cada retrato. La colección permaneció dentro del Colegio de Jesuitas, ahora parte de la Universidad Antigua de Malta.

22 La colección de alrededor de ciento cuarenta retratos fue donada al Colegio de Jesuitas hacia 1740 por el capellán de la Obediencia fra Giuseppe Zammit, autor de los elogios en latín que acompañaban cada retrato. La colección permaneció dentro del Colegio de Jesuitas, ahora parte de la Universidad Antigua de Malta.

23 «Franciscus Noletti Melitensis. Hic magis ex sese, quam ex suis maioribus cognitus. Pictor celeberrimus. Et non unus ex multis sed inter multos admodum singularis d[omi]nandi artificii quamplurimis facile princeps qui una essent aetate. Puer in describendis insignium in hac arte virorum divinis prope operibus multum temporis, studiique collocaerat quo fiebat, ut eius coloratae tabulae conducerentur a pluribus in Italiam. Ac Romam praesertim, ubi mirae artis multae cernuntur necenatem suam habuit equitem Praefectum Petrum Cesarinum Hierosolymitanum Ordinis Commendatarium. Floruit Romae sub Alexandro VII summo pontifice ubi intempestiva morte e vita sublatus est». La inscripción identifica al mecenas del artista como el caballero fra Pietro Cesarini y fija su muerte durante el papado de Alejandro VII.



7. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*, c. 1650  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle



8. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*, c. 1650  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

un borde ancho con motivos complejos dibujados en azul, rojo y blanco, enmarcados por franjas de menor anchura con diseños geométricos. El artista introduce un elemento lleno de encanto, el ángel que levanta la cinta roja de una guirnalda de flores y frutas. En la guirnalda se han mezclado manzanas, uvas, higos, peras y bayas y, como nota exótica, también se ve un pimiento rojo. El escenario naturalista, como «al aire libre», y la forma de representar la fruta, en tonos que producen un fuerte contraste, acercan el lienzo al *Bodegón con alfombra turca, fruta y violín del Musée Fesch* [fig. 9] y a otro *Bodegón con alfombra turca y fruta del Musée des Beaux-Arts de Grenoble* [fig. 10]<sup>24</sup>, que tiene casi las mismas dimensiones.

Las radiografías y pruebas científicas llevadas a cabo en el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao durante la reciente restauración desvelan la existencia de un importante *pentimento*, la figura de una mujer joven con los hombros al descubierto, ubicada en el centro de la composición y que mira hacia el espectador (véase fig. 4 del ensayo de José Luis Merino Gorospe). La fruta de la guirnalda ha tapado la figura de la mujer<sup>25</sup>. Más que una modificación improvisada de la composición de la obra, parece que el artista decidió realizar importantes cambios y pintar encima de una obra anterior. Aunque semejante hipótesis a partir de una radiografía resulta arriesgada, cabe destacar que, en términos estilísticos, las composiciones en las que aparecen mujeres con los hombros al descubierto situadas cerca de escenas de bodegones alcanzaron gran éxito en Roma en el siglo XVII. Por otro lado, esta radiografía demuestra que el artista también pintaba cuadros pertenecientes a un género tan popular.

Este lienzo, ambientado en un contexto paisajístico y dotado de objetos naturales, sirve como complemento al que representa, en un interior, objetos elaborados por el hombre, característicos del *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia* [fig. 1]. El contraste temático, las similitudes de dimensiones y formato, así como la aparición de la misma alfombra turca en ambos lienzos, hacen pensar que fueron concebidos, con toda probabilidad, como una pareja.

De nuevo, en *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*, nos encontramos ante una obra tan fastuosa como espectacular. La inventiva de la que hace gala el artista, la maestría en el manejo de los pigmentos, el gusto por lo suntuoso, hicieron de Noletti uno de los pintores del género

<sup>24</sup> Véase Bocchi/Bocchi 2004, láms. FN.18 y FN.19.

<sup>25</sup> Véase, a continuación de este texto, el ensayo de José Luis Merino Gorospe.



9. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca, fruta y violín*, c. 1650  
Óleo sobre lienzo. 107 x 157 cm  
Musée Fesch, Ajaccio  
N.º inv. MFA8521179



10. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y fruta*  
Óleo sobre lienzo. 123 x 171 cm  
Musée de Grenoble  
N.º inv. MG 19



11. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con jarra de plata, alfombra turca  
 y lienzo de la Sagrada Familia*, c. 1650  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle



12. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con jarra de plata, alfombra turca  
 y lienzo de la Sagrada Familia*, c. 1650  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

más célebres de su tiempo. Sobre un fondo tapizado, que se entrevé tras una cortina abierta, se encuentran dispuestos una fuente de fruta escarchada, un jarrón con flores y un paño bordado sobre una mesa cubierta por una gran alfombra turca [fig. 11]. La parte superior de la mesa sirve para dividir horizontalmente la composición. La caída de la alfombra nos permite apreciar el complejo dibujo de la misma, que pasa a dominar la escena. Es la misma que el artista representó en el otro cuadro que forma la pareja.

Un pequeño lienzo con una hermosa representación de la Sagrada Familia en un marco dorado [fig. 12], realizado con abundante empaste, ha sido colocado de forma oblicua en el lado derecho. Delante del cuadro hay una jarra de plata. La obra posee una especie de luz cálida que irradia del marco dorado del cuadro de la Sagrada Familia, de los adornos de oro de las colgaduras, del jarrón dorado y de la textura misma de la fruta escarchada. Esta riqueza cromática encuentra respuesta en el dibujo de la alfombra, en el paño bordado y en los pliegues de la voluminosa cortina. Es evidente que este cuadro se hizo para un mercado específico en Roma y que los objetos elegidos reflejan un gusto a la vez refinado y ostentoso. El lienzo de la Sagrada Familia dentro del cuadro es típico de este género a mediados del siglo XVII, como lo es también el marco de talla tan intrincada con doble motivo de conchas. La jarra es, asimismo, un magnífico ejemplo del trabajo artesanal del siglo XVII. El artista proveyó al mercado de otras obras parecidas, tales como *Bodegón con alfombra turca, guantes, armadura y jarra dorada* (colección particular) y una obra de menores dimensiones titulada *Bodegón, alfombra turca y jarra dorada* (Musée Départemental de l'Oise, Beauvais)<sup>26</sup>. Todos estos lienzos están ejecutados con arreglo a las normas de este género específico de naturaleza muerta, con una lectura que no transmite lecciones éticas ni oculta alegorías, interpretaciones simbólicas o iconografías complejas.

26 Bocchi/Bocchi 2004, láms. FN.5 y FN.24.



13. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)

*Bodegón con alfombra turca, fruta, fruta escarchada, vasijas de cristal y paño bordado, c. 1650*

Óleo sobre lienzo. 107 x 157 cm

Musée Fesch, Ajaccio

N.º inv. MFA8521475



14. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*, siglo XVII  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

La misma alfombra –con igual dibujo e idéntico tejido– representada en los dos lienzos del Museo de Bellas Artes de Bilbao vuelve a aparecer en otros cuadros atribuidos a Noletti, entre los cuales destacan el magnífico *Bodegón con alfombra turca y fruta escarchada* (Museo del Ermitage, San Petersburgo) y el *Bodegón con alfombra turca, flores, fruta y fruta escarchada* (Collezione Molinari Pradelli, Bolonia)<sup>27</sup>, en los que también aparece la fruta escarchada, que tanto gustaba al artista. Además, la misma alfombra se ve en el anteriormente mencionado grabado de Coelemans *Omnis Salus in Ferro Est*, que constituye la base de las atribuciones estilísticas de «il Maltese». La combinación de una alfombra turca con un paño color bermellón ricamente bordado ya figura en otras obras, por ejemplo en *Bodegón con alfombra turca, jarra, fruta escarchada y paños bordados* (anteriormente en Finarte, Milán) y *Bodegón con alfombra turca, fruta, fruta escarchada, vasijas de cristal y paño bordado* [fig. 13]<sup>28</sup>. La jarra de plata también está representada, con variaciones, en muchas obras suyas.

Las dimensiones menores, junto con una composición sin grandes pretensiones, parecen indicar que el tercer lienzo, *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro* [fig. 2], no pertenece al mismo conjunto. Una alfombra turca dispuesta de manera horizontal, con gruesos pliegues, descansa sobre una especie de repisa; en el lado izquierdo, sobresale, por debajo de la alfombra, la voluta de un capitel jónico. La composición –al igual que los pliegues– discurre de derecha a izquierda, con un grueso tomo cerrado de un libro y fruta que se derrama de una fuente de cobre, para formar un bodegón sencillo pero vigoroso [fig. 14]. Una luz fuerte que cae desde la izquierda ilumina los objetos, destacando las manzanas y facilitando la modelación plástica de los elementos contra un fondo muy oscuro. El artista aprovecha hábilmente la preparación de color marrón como tono medio en la ejecución tanto de las peras como del fondo, y carga de pintura la representación del hilo y de la hebra de la alfombra para conseguir una textura más consistente. La inscripción sobre el lomo del libro es, por desgracia, ilegible. Algunos elementos arquitectónicos, como el antiguo capitel, se encuentran también en otras composiciones, como, por ejemplo, en el pequeño pero hermoso *Bodegón con alfombra turca, limones y violín* [fig. 15].

Esta alfombra, distinta del ejemplar representado en los otros dos lienzos de Bilbao, vuelve a aparecer en algunos cuadros atribuidos a Noletti, entre otros, en *Bodegón con alfombra turca, armadura, jarra y fruta* (Strossmayerova Galerija, Zagreb) y en *Bodegón con alfombra turca y limones* [fig. 16]. Las dos alfombras

27 *Ibíd.*, láms. FN.6 y FN.12.

28 *Ibíd.*, láms. FN.8 y FN.15. El cuadro en el Musée Fesch de Ajaccio forma parte de un conjunto de tres obras. Atribuidas inicialmente a Pier Francesco Cittadini, deben considerarse, sin embargo, de «il Maltese».



15. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca, limones y violín*, c. 1650  
Óleo sobre lienzo. 72 x 93 cm  
Musée du Louvre, París  
N.º inv. MI891



16. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y limones*  
Óleo sobre lienzo. 120 x 172 cm  
Musée des beaux-arts, Nancy, Francia  
N.º inv. 52.4.3



17. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra, flores, fruta y piezas de caza*  
Óleo sobre lienzo. 98 x 148cm  
Colección particular, Malta



18. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con almohadón y fruta escarchada*  
Óleo sobre lienzo. 73 x 100 cm  
Colección particular, Malta



pintadas en las obras de Bilbao, que aparecen en la mayoría de los cuadros de este artista, eran, a buen seguro, una referencia permanente en su taller. Una tercera alfombra está representada en otros cuadros, entre los cuales figura un *Bodegón con alfombra, flores, fruta y piezas de caza*, recientemente atribuido [fig. 17]. Un lienzo inédito hasta hace poco, *Bodegón con almohadón y fruta escarchada* [fig. 18], es la única obra sin la ubicua alfombra turca que puede atribuirse a Noletti<sup>29</sup>.

Las radiografías también han descubierto un *pentimento* en la obra *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro* (véase fig. 2 del ensayo de José Luis Merino Gorospe)<sup>30</sup>. Inicialmente, había una plancha de metal, quizá una pieza de una armadura, en el centro de la composición, en la zona que está debajo del tomo cerrado. Una vez más, resulta difícil determinar con precisión hasta qué punto Noletti cambió la obra; sin embargo, queda evidenciado que, al final, el artista optó por una composición más sencilla.

Una década de investigaciones intensivas acerca de Francesco Noletti empieza a dar sus frutos. Poco a poco se van trazando la vida y las obras de este artista, dentro de la compleja historia de un género tan fascinante como es la naturaleza muerta con alfombra del barroco romano, del cual Noletti fue todo un pionero. Los tres cuadros del Museo de Bellas Artes de Bilbao constituyen una importante aportación a la obra del artista, y la restauración, conservación y analítica a las que se han sometido los lienzos han proporcionado datos muy valiosos, que serán fundamentales para cualquier estudio sobre el artista en el futuro.

---

29 La presencia de abejas en el almohadón bordado sugiere una procedencia de Barberini.

30 Véase a continuación de este texto el estudio de José Luis Merino Gorospe.

## BIBLIOGRAFÍA

### Angulo/Pérez Sánchez 1983

Diego Angulo Íñiguez ; Alfonso E. Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española : escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid : Instituto Diego Velázquez, 1983.

### Barcham 2001

William L. Barcham. *Grand in Design : the Life and Career of Federico Cornaro, Prince of the Church, Patriarch of Venice and Patron of the Arts*. Venezia : Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001.

### Beechey 1855

Henry William Beechey (ed.). *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*. London : H. G. Bohn, 1855.

### Bengoechea 1978

Javier de Bengoechea. *Museo de Bellas Artes, Bilbao*. Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

### Bie 1662 (1971)

Cornellis de Bie. *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilderconst inhoudende den Lof vande vermarste schilders, architecte, belidhowers ende plaetsnyders van dese eeuw*. Antwerpen, 1662 (ed., 1971).

### Bilbao 1904

*Catálogo de las obras que figuran en la exposición de pintura retrospectiva organizada por la Sociedad de Empresas Artísticas en el edificio de la Sociedad Filarmónica de Bilbao*. [Cat. exp.]. [S.l : s.n], 1904.

### Bocchi/Bocchi 2004

Gianluca Bocchi ; Ulisse Bocchi. *Pittori di natura morta a Roma : artisti stranieri, 1630-1750 = Still Life Painters in Rome : Foreign Artists, 1630-1750*. Mantova : Arti Grafiche Castello-Viadana, 2004.

### Catálogo de las obras... 1932

*Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Imprenta Provincial, 1932.

### Félibien 1666-1668 (1705)

André Félibien. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Paris : Chez Pierre le Petit, 1666-1688 (3ª ed., London : Chez David Mortier, 1705).

### Gaya Nuño 1955

Juan Antonio Gaya Nuño. *Historia y guía de los museos de España*. Madrid : Espasa-Calpe, 1955.

### Génova 2003

*Bilbao a Genova : la cultura cambia le città*. [Cat. exp., Génova, Palazzo Ducale]. Milano : Skira, 2003.

### Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

### Laureati 1989

Laura Laureati. «Francesco Maltese Benedetto Fioravanti», *La natura morta in Italia*. Napoli : Electa, 1989, vol. 2, pp. 768-769.

### Madrid 1989

*Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao : pintura, 1400-1939*. [Cat. exp., Madrid, Museo Municipal]. Madrid : El Viso, 1989.

### Orlandi 1704 (1776)

Pellegrino Antonio Orlandi. *Abecedario pittorico dall'origine delle belle arti*. Bologna, 1704 (ed., Firenze : Nella stamperia Allegrini, Pisoni e Comp., 1776).

### Pilkington 1798

Matthew Pilkington. *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*. London, 1798.

### Remy 1777

Pierre Remy. *Catalogue d'une riche collection de tableaux des maîtres les plus célèbres des trois Écoles, dessins..., bronzes, marbres, terre cuite... qui composent le cabinet de feu S.A.S. Mgr le Prince Conti*. Paris, 1777.

### Salerno 1984

Luigi Salerno. *La natura morta italiana, 1560-1805 = Still life painting in Italy, 1560-1805*. Roma : Ugo Bozzi, 1984.

**Sandart 1683**

Joachim von Sandart. *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg, 1683.

**Sciberras 2004**

Keith Sciberras. «Francesco Noletti detto il Maltese : l'identità rivelata di Francesco Fieravino», Gianluca Bocchi ; Ulisse Bocchi. *Pittori di natura morta a Roma : artisti stranieri, 1630-1750 = Still Life Painters in Rome : Foreign Artists, 1630-1750*. Mantova : Arti Grafiche Castello-Viadana, 2004.

**Thieme/Becker 1907-1950**

Ulrich Thieme ; Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 vols. Leipzig : E. A. Seemann, 1907-1950.

**Torres Martín 1971**

Ramón Torres Martín. *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona : Seix Barral, 1971.

**Trastulli 2008**

Federico Trastulli. «Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto 'Francesco Maltese'», *Strenna dei Romanisti*, Roma, n.º MMDCCLXI, 2008, pp. 693-704.



# Estudio analítico y estilístico para una aproximación a su técnica

José Luis Merino Gorospe

El objetivo de este trabajo es una primera aproximación a la técnica de Francesco Noletti, llamado «il Maltese», desde una perspectiva científica y a través de las tres obras que se le atribuyen conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Buscamos rasgos técnicos comunes en ellas en cuanto a sus materiales concretos y al modo de utilizarlos, pero también posibles diferencias, y siempre con el interés último de ir definiendo el *modus operandi* de su autor.

Los frentes desde los que hemos abordado esta investigación han sido la preceptiva búsqueda bibliográfica y documental, la consulta directa a centros y colecciones que poseen obras atribuidas a este autor y la analítica de los elementos constitutivos de los tres cuadros que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Los dos primeros enfoques han sido poco fructíferos, ya que la investigación sobre este autor se halla aún en ciernes. Puede decirse que no existen estudios técnicos sobre la obra de Noletti, si hacemos caso a la nula respuesta, hasta el momento de la publicación de este estudio, por parte de las instituciones o colecciones públicas a las que nos hemos dirigido recabando datos sobre esta cuestión<sup>1</sup>. La historia material de las obras de arte, es decir, los avatares y cambios de manos por los que pasan, suele aportar también pistas importantes para su atribución, en cuanto que investigando su rastro a veces podemos retroceder hasta su origen. Sin embargo, en este caso, los datos que constan en nuestros archivos son escasos, de modo que sólo conocemos su último propietario y la fecha de entrada en nuestra colección. La mayor parte

---

<sup>1</sup> La obra atribuida a este autor, así como a posibles seguidores, se encuentra muy repartida en museos europeos y aún en colecciones particulares —algo que puede comprobarse incluso con un paseo rápido por la web—. Por nuestra parte hemos solicitado información técnica relacionada con este pintor a un buen número de colecciones públicas, por ejemplo, a la Strossmayerova Gallerija de Zagreb, al Musée Fesch de Ajaccio, al Louvre, al Hermitage, etc.

de las restauraciones que presentan las tres obras –raro es encontrar pinturas antiguas que hayan llegado hasta nuestros días sin intervenciones ajenas al original– tuvieron lugar antes de su entrada en la colección, pero, en todo caso, en un momento en el que los restauradores no acostumbraban a dejar constancia escrita de sus actuaciones.

Pero desde la última perspectiva, es decir, desde el análisis físico y químico de sus componentes, la información obtenida es muy reveladora y, como trabajo precursor, pensamos que servirá de base para posteriores investigaciones. Gracias a la documentación técnica obtenida, vamos a intentar, además, definir unos patrones que ayuden a perfilar la personalidad artística de Noletti, a acotar y clasificar la obra que se le atribuye y, en último término, a crear una cronología de su evolución técnica. Dentro de este ámbito, hemos efectuado el radiografiado de las tres obras<sup>2</sup>, estudio que nos ha aportado algunos de los resultados más inesperados. En lo que tiene que ver con el análisis físico-químico de sus constituyentes, hemos analizado los soportes, las preparaciones e imprimaciones, y la capa pictórica, distinguiendo además los aglutinantes, pigmentos y materiales de carga<sup>3</sup>. Otras técnicas, como el examen con luz ultravioleta, han sido útiles para estudiar las capas superficiales, mientras que la macrofotografía nos ha ayudado a apuntar algunas ideas sobre la pincelada o, en otras palabras, la caligrafía pictórica de su autor.

Dado lo extenso de los títulos actuales de estas obras, para abreviar y evitar confusiones, en este estudio llamaremos simplemente *Bodegón con ángel* al *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas* (n.º inv. 69/381), *Bodegón con lienzo* al *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia* (n.º inv. 69/194) y *Bodegón con libro* al *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro* (n.º inv. 69/195). Los dos primeros poseen unas dimensiones de 124 x 173,5 centímetros aproximadamente cada uno, lo que invita a pensar, como ya ha apuntado Sciberras en su ensayo, que pudieron formar pareja. Además de la coincidencia en sus medidas, poseen unas afinidades técnicas apreciables ya en un primer vistazo, especialmente si los comparamos con el tercero, que es el de menor tamaño, con unas medidas de 74,5 x 98,8 centímetros. El formato apaisado es, por lo demás, el habitual en la producción de Noletti, si tenemos en cuenta las obras que se le atribuyen hasta el momento.

Otra cuestión que ya hemos apuntado al comienzo, pero que es necesario detallar un poco más, es que, si bien los tres cuadros se han restaurado recientemente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, presentaban intervenciones antiguas de diferente importancia. En los archivos del museo nos consta una nota emitida en abril de 1957 por el restaurador Luis de Arbaiza<sup>4</sup> en la que, entre otras obras, se presupuestan «dos cuadros de Pereda», autor éste al que estaban atribuidos en aquel momento los dos grandes bodegones. Sin entrar en detalles, cabe decir que las peculiaridades técnicas de dichas intervenciones difieren en éstos con respecto a lo que podemos detectar en el más pequeño de los tres. Todos los lienzos están reentelados con un adhesivo acuoso tipo gacha italiana<sup>5</sup>. Los dos bodegones grandes están montados en sus bastidores

---

2 Ha corrido a cargo de la empresa SGS Tecnos S.A. de Bilbao, en las instalaciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao y bajo la supervisión técnica del Departamento de Conservación y Restauración del mismo. Se utilizó un equipo portátil y placa radiográfica Agfa D4.

3 La analítica ha sido realizada por la empresa Arte-Lab de Madrid, desarrollando los siguientes trabajos: estudio de la micromuestra mediante microscopía óptica con luz incidente y transmitida, tinciones selectivas y ensayos microquímicos, microscopía óptica de fluorescencia, espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier –unidad de reflexión atenuada (FTIR-UATR)–, cromatografía de gases y espectrometría de masas (GC-MS). La medida del espesor de las diferentes capas se ha realizado mediante una lente micrométrica con el objetivo de 10 X / 0,25 en la zona más ancha del estrato. Las fibras textiles se han identificado mediante sus características microscópicas en las secciones longitudinal y transversal, y por el estudio del canal central de las fibras mediante la reacción con un reactivo cuproamoniacal.

4 En ese momento, aún no se había constituido el Departamento de Conservación y Restauración, por lo que este tipo de trabajos se encargaban a restauradores externos.

5 Existen diversas fórmulas, pero básicamente se compone de engrudo de harina y una cola animal del tipo conocido como «cola de carpintero», que se extrae de huesos, cartílagos y pieles de animales mediante cocción. Otros aditivos para este adhesivo podían ser la hiel de buey, melaza y algún antifúngico. El reentelado con este tipo de adhesivo requería, entre otras cosas, el planchado en caliente del conjunto, a menudo desde la cara de la pintura convenientemente protegida. Por este motivo, los empastes en las obras cuyo estudio abordamos aquí resultan algo aplastados.

—repuestos en intervenciones pasadas— de tal manera que las dimensiones originales se aumentaron entre uno y dos centímetros por cada lado, quedando oculta la tela original por estucos y repintes en todo el perímetro<sup>6</sup>. El tratamiento aplicado a la materia pictórica en las restauraciones antiguas —limpieza y reconstrucción de las pérdidas en dicho estrato— es también análogo en estos dos cuadros. El *Bodegón con libro* presenta, en cambio, su formato original, y, aunque ha recibido tratamientos del mismo tipo, las restauraciones detectables en la capa pictórica difieren en cuanto a materiales y estilo de ejecución con respecto a los otros dos bodegones. Estas disparidades técnicas de las restauraciones antiguas coinciden con el diferente origen de *Bodegón con lienzo* y *Bodegón con ángel*, donados por Antonio Plasencia en 1935, con respecto a *Bodegón con libro*, legado por Laureano de Jado en 1927, reforzando además la idea de una diferente trayectoria o historia material de la primera pareja de obras con respecto al tercer cuadro.

Con motivo de las restauraciones de los tres lienzos efectuadas en el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, se ha ido realizando toda la analítica en que se basa este estudio, la cual resultó una herramienta sumamente útil también para la evaluación precisa de los daños y para la determinación de los tratamientos a aplicar.

Vamos a centrarnos ahora en los elementos constitutivos de cada obra a partir de la analítica realizada, comenzando con los soportes. En los tres casos el lienzo es una tela de lino realizada en telar manual y, gracias a la radiografía —no olvidemos que las telas de forrado ocultan el reverso de los lienzos—, hemos podido detectar que se trata siempre de tejidos con ligamento de tipo tafetán y una densidad de 7 x 7 hilos/cm<sup>2</sup>, para los lienzos del *Bodegón con lienzo* y del *Bodegón con ángel*, y de 13 x 9 hilos/cm<sup>2</sup> para el *Bodegón con libro*. En resumen y como parece lógico, se empleó un lienzo relativamente grueso para los cuadros de mayor tamaño y más fino para el menor de los tres. Este último conserva sus bordes originales más o menos completos en cada lado, con lo que las ondas de tensión en el tejido son observables a simple vista en dichas zonas<sup>7</sup>. En los otros dos lienzos, la trama resulta muy abierta, con una textura reticulada que, a su vez, se traduce en la capa pictórica, dando lugar en algunas áreas, por ejemplo en las frutas escarchadas del *Bodegón con lienzo*, a craquelados en forma de fina cuadrícula, efecto que se ha dado en llamar «estructura pavimentosa». Este tipo de soporte es muy característico de la pintura napolitana, ciudad donde se producían gran cantidad de lienzos para pintura<sup>8</sup>. Como ya se ha indicado, carecen de bordes visibles y la radiografía permite distinguir el mal estado en todo el contorno de ambas obras, con unos límites irregulares, como si el lienzo se hubiera deshecho o rasgado en todo el perímetro. Esto afecta, por ejemplo, a los dedos del pie derecho del ángel, que han desaparecido casi por completo. Sin embargo, en la radiografía se aprecia también la presencia de las ondas de tensión en los cuatro lados de cada lienzo, lo que indica, sin lugar a dudas, que ambos conservan su formato original y no fueron recortados.

En cuanto a la preparación, consta en los tres casos de una base de color pardo compuesta principalmente por tierras ricas en óxido de hierro, con la adición de carbonato cálcico en proporción variable, aunque generalmente en un bajo porcentaje. Se trata, además, de preparaciones oleosas, ya que el aglutinante es el aceite de linaza. En algunas de las muestras del *Bodegón con libro* y del *Bodegón con ángel* se ha detectado también una pequeña proporción de minio (rojo de plomo), añadido sin duda por sus cualidades secativas. Sin embargo, su presencia únicamente en las capas superficiales y no en todas las muestras indica un uso desigual de dicho aditivo. En suma, estas preparaciones se corresponden con las habituales en la pintura italiana

---

6 Con este sistema se aprovechaba, en restauraciones antiguas, la zona del borde utilizada originalmente por el artista para clavar el lienzo al bastidor, que a menudo estaba también pintada, para ampliar las dimensiones del cuadro.

7 Se trata de una ondulación de los hilos del tejido producida al tensarlo con cuerdas en el bastidor de trabajo. Son más acentuadas en el perímetro del lienzo, disipándose paulatinamente hacia el interior.

8 Sobre este tema véase Bruquetas 2002, pp. 272-273. En cuanto a la tipología de los craquelados según las escuelas artísticas, véase Bucklow 2000.



1. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*, c. 1650  
 Óleo sobre lienzo. 124 x 173,6 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 69/194  
 Radiografía

del siglo XVII, con la salvedad de los gustos particulares de cada autor o escuela en cuanto a su tonalidad<sup>9</sup>. Lo más interesante es que en el *Bodegón con lienzo* y en el *Bodegón con ángel* se ha detectado además colofonia, lo que apunta a una preparación de tipo óleo-resinoso<sup>10</sup>. Este aditivo para el aceite de linaza como aglutinante no es raro, pero tampoco demasiado habitual en la pintura europea de esta época<sup>11</sup>. Como puede apreciarse en las radiografías [figs. 1, 2, 3 y 4], en las tres obras está aplicada uniformemente, por lo que no se aprecian irregularidades o marcas de espátula. Únicamente en el *Bodegón con lienzo* se observa una marca vertical con mayor densidad radiográfica que atraviesa la obra en la mitad izquierda, pero pensamos que no se corresponde con un defecto en la preparación, sino más bien con algún material existente en el reverso de la tela original y oculto por la de reentelado. Sólo en el *Bodegón con lienzo* se distingue una capa de imprimación, inexistente en los otros dos, compuesta por tierras ricas en óxido de hierro y pequeñas proporciones de carbonato cálcico, una tierra roja, negro de huesos, tierra de sombra y albayalde, los dos últimos elementos añadidos quizá por sus cualidades secativas [figs. 5, 6, 7 y 8]. Esta imprimación es un fondo de color, similar a

9 En el siglo XVI, los pintores europeos comienzan a aplicar imprimaciones coloreadas sobre preparaciones de yeso blanco, pero progresivamente van dejando de utilizarlas en beneficio de las coloreadas. Así, los venecianos preferían un fondo grisáceo, pero lo más típico para la mayoría de escuelas europeas en el siglo XVII es que las preparaciones fueran pardas o rojizas. Sobre este tema véase Maltese 1993, pp. 27 y ss.

10 La colofonia es la resina seca que queda tras el destilado de la esencia de trementina a partir de la resina bruta de algunas coníferas. Sobre este material, véase Mayer 1985, pp. 174-175.

11 Sobre este tema, véanse los estudios de Raymond White, Jennifer Pilc y Jo Kirby publicados bajo el título genérico de «Analyses of Paint Media» (White/Pilc/Kirby 1993, 1995 y 1998).



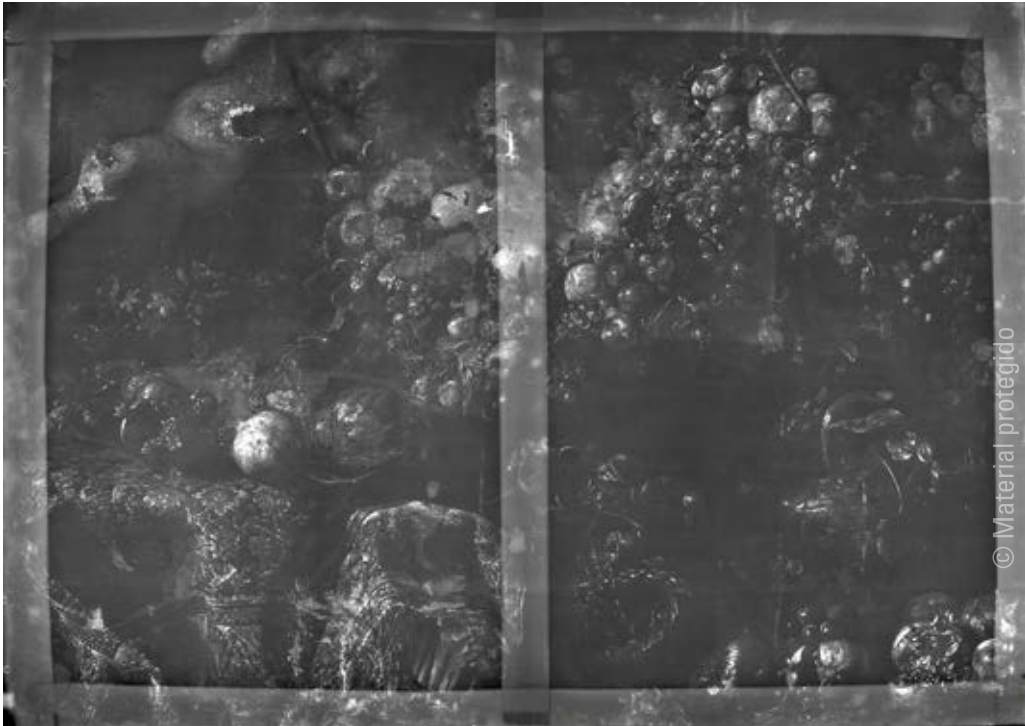


2. Francesco Noletti «il Maltese» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*, c. 1650  
Óleo sobre lienzo. 74,5 x 98,8 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/195  
Radiografía

la preparación, pero algo más oscuro y rojizo, que el autor dejó a la vista en diversas zonas como tono intermedio para las sombras, recurso muy frecuente en la pintura de esta época.

En lo que respecta a la capa pictórica, el aglutinante, como era de esperar, es aceite de linaza. Para tener una idea lo más precisa posible de la paleta empleada por este artista, se ha procurado extraer micromuestras de la mayor variedad de colores. Hemos hallado, en primer lugar, un grupo de pigmentos comunes a las tres obras: albayalde (blanco de plomo), carbonato cálcico y yeso como pigmentos blancos transparentes –siempre en baja proporción–, amarillo de plomo y estaño, cardenillo (acetato de cobre), azul ultramar natural, bermellón, un pigmento rojo orgánico a partir de un colorante sin determinar<sup>12</sup>, tierras más o menos anaranjadas ricas en óxidos de hierro y negro de huesos. Los dos pigmentos blancos transparentes, carbonato cálcico y yeso, más habitualmente utilizados como materiales de carga en las preparaciones, aparecen aquí asociados a diversas mezclas de pigmentos en numerosas muestras. Su existencia siempre en bajas proporciones podría indicar que se trata de impurezas –por ejemplo, en el caso del ultramar, un residuo tras la extracción del pigmento a partir del lapiulazuli– o de algún material añadido para adulterar los pigmentos, aunque dada su presencia en casi todas las capas de pintura analizadas nos inclinamos a pensar que

<sup>12</sup> La muestra de pintura no ha sido lo suficientemente grande como para contener una cantidad de colorante que permitiera su identificación precisa.



3. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*, c. 1650  
 Óleo sobre lienzo. 124 x 173,5 cm  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 N.º inv. 69/381  
 Radiografía



4. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*, c. 1650  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle de la radiografía en el que se aprecia la figura femenina oculta por el fondo

se trata de un aditivo empleado por el propio pintor debido a sus cualidades secativas, de forma análoga al minio que encontramos en la preparación del *Bodegón con libro* y del *Bodegón con ángel*.

Otros pigmentos no coinciden en las tres obras, como son las tierras rojas [figs. 5, 6, 7, 8, 9 y 10] y el amarillo de plomo, estaño y antimonio, que aparecen sólo en los dos bodegones de mayor tamaño [figs. 11, 12 y 13]. El *Bodegón con libro* contiene también amarillo de Nápoles (antimoniato de plomo), el cual se utilizó para pintar una serie de elementos finalmente ocultos por el propio artista [figs. 14 y 15], de modo que sólo pueden detectarse en las radiografías. Es notable, en cualquier caso, el empleo de tal variedad de amarillos, siendo el tipo más simple, es decir, el de plomo y estaño [figs. 5, 12, 13, 16 y 17], como ya hemos mencionado, el denominador común de las tres obras<sup>13</sup>. En cuanto a otros pigmentos verdes, encontramos la tierra de este color únicamente en el *Bodegón con lienzo*, y más en concreto en las muestras tomadas de la jarra [fig. 7] y de las frutas escarchadas [fig. 11]. El hecho de repetirse en dos áreas de colores relativamente dispares indica que no se trata de un uso puntual dentro de esta obra, aunque, en cualquier caso, no es un material raro. En cambio, en la muestra tomada de una de las hojas en el *Bodegón con libro*, hemos encontrado verde de malaquita, un pigmento conocido desde antiguo aunque relativamente poco utilizado [fig. 16]. Era conocido por los italianos como *verdeazzurro*, aludiendo no tanto a su color como al hecho de aparecer a menudo en la naturaleza asociado con la azurita<sup>14</sup>. Con respecto a los azules, nos ha sorprendido que el de azurita, el más habitual de los pigmentos de este color, dadas sus buenas cualidades y razonable precio, no aparezca en ninguna de las muestras de azules tomadas en las tres obras, por lo que deducimos que debió de emplearse exclusivamente azul ultramar, detalle este que proporciona especial interés a las características técnicas de estos cuadros. Lo hemos encontrado en las muestras tomadas de las alfombras en cada uno de los tres bodegones [figs. 6, 9 y 18], donde aparece mezclado en diversas proporciones con blanco de plomo para conseguir una gradación de azules, dándose incluso en las capas profundas, lo que indica que no se escatimó su uso. Encontramos algo parecido en la muestra tomada de una uva en el *Bodegón con ángel*, donde el tono violáceo está logrado con una base de ultramar mezclado con albayalde sobre la que se aplicó una capa más o menos transparente de color violeta, obtenido a su vez con una mezcla de bermellón, un colorante rojo orgánico, albayalde y azul ultramar [fig. 19]. También hemos hallado ultramar incluso en tonos obtenidos con mezclas de pigmentos muy complejas, en las que, sin duda, se podría haber empleado otro pigmento más barato con análogos resultados, como, por ejemplo, en la jarra [fig. 7] y en el amarillo dorado del marco en el *Bodegón con lienzo* [fig. 8]. Lo cierto es que puede establecerse una correspondencia entre el empleo de un pigmento tan costoso, el ultramar, y el tipo de elementos representados, alfombras orientales, piezas de orfebrería, tulipanes veteados, cuadros con elaborados marcos, etcétera, objetos, en suma, lujosos e incluso exóticos si tenemos en cuenta que podían provenir de países lejanos. En cualquier caso, estas obras debían de ser un producto caro, destinado a cubrir la demanda de objetos decorativos y ostentosos por parte de un público adinerado que no escatimaría gastos.

En cuanto al modo de aplicar el color, a través del estudio estratigráfico podemos comprobar también ciertas correspondencias entre los tres cuadros. Por ejemplo, para los verdes del cortinaje en el *Bodegón con lienzo*

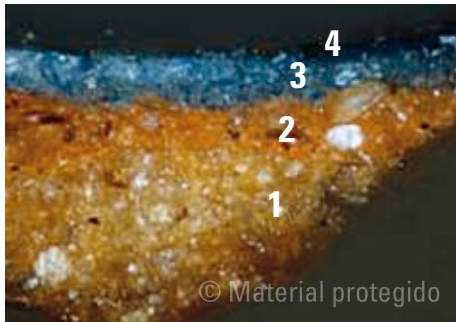
---

13 Estos pigmentos de plomo recibían diversos nombres, pero el término más genérico era el de *massicot*. Así lo menciona, por ejemplo, Turquet de Mayerme en los capítulos 5 y 6 de su manuscrito de 1620 *Pictoria, Sculptoria & quae subalternarum Artium*. Véase Faidutti/Versini 1974, pp. 14 y 18. Cennino Cennini, en su *Libro del arte de finales del siglo XIV*, menciona ya por primera vez un *giallorino* o «amarillento» que, según Franco Brunello, sería un antimoniato de plomo, obtenido con minerales de plomo que incluirían alguna impureza de antimonio (véase Cennini 1988, p. 75). Sobre todas estas variedades de amarillos de plomo véase *La fabbrica dei colori...* 1995, pp. 220 y ss. En cuanto al uso del amarillo de Nápoles, está menos investigado en el siglo XVII, pero los amarillos de plomo conteniendo antimonio se han encontrado en la pintura italiana de esa época y especialmente en la romana, algo que concuerda con la analítica del *Bodegón con libro*. Sobre esta cuestión es especialmente interesante Sandalinas/Ruiz-Moreno 2004.

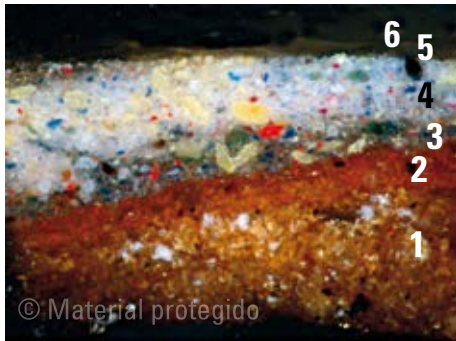
14 *La fabbrica dei colori...* 1995, pp. 265 y ss.



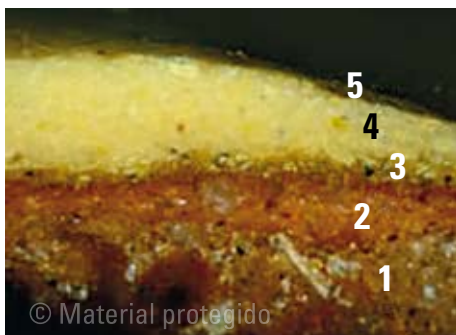
5. *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*. Corte estratigráfico de una muestra tomada de un brillo del cortinaje: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico en muy baja proporción (65 $\mu$ m); 2, capa de imprimación compuesta por tierras y una escasa proporción de carbonato cálcico, blanco de plomo, tierra roja, tierra de sombra y negro de huesos (30 $\mu$ m); 3, verde oscuro compuesto por blanco de plomo y cardenillo, con una baja proporción de yeso y tierras (55 $\mu$ m); 4, verde claro a base de blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño, y bajas proporciones de cardenillo y carbonato cálcico (50 $\mu$ m); 5, barniz (10 $\mu$ m)



6. *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del azul de la alfombra: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y una baja proporción de carbonato cálcico (135 $\mu$ m); 2, capa de imprimación compuesta por tierras y una escasa proporción de carbonato cálcico, blanco de plomo, tierra roja, tierra de sombra y negro de huesos (55 $\mu$ m); 3, capa de pintura de azul ultramar casi puro, sólo con una muy baja proporción de carbonato cálcico (40 $\mu$ m); 4, barniz (20 $\mu$ m)



7. *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del gris verdoso en un reflejo de la jarra: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico en muy baja proporción (100 $\mu$ m); 2, capa de imprimación compuesta por tierras y una escasa proporción de carbonato cálcico, blanco de plomo y tierra roja (30 $\mu$ m); 3, capa de pintura de un color azulado compuesto por azul ultramar y blanco de plomo con escasas proporciones de tierra verde, tierras, negro de huesos y amarillo de plomo, estaño y antimonio (40 $\mu$ m); 4, color verdoso obtenido con una mezcla de azul ultramar, amarillo de plomo, estaño y antimonio, blanco de plomo, y trazas de tierras y negro de huesos (60 $\mu$ m); 5 y 6, capas de barniz (45 $\mu$ m)



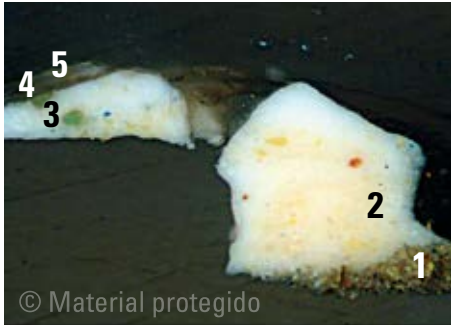
8. *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del amarillo dorado del marco: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico en muy baja proporción (130 $\mu$ m); 2, capa de imprimación compuesta por tierras y una escasa proporción de carbonato cálcico, blanco de plomo, tierra roja, tierra de sombra y negro de huesos (35-65 $\mu$ m); 3, capa de un color amarillento compuesto por amarillo de plomo, estaño y antimonio, blanco de plomo, y azul ultramar y tierras en baja proporción (15 $\mu$ m); 4, color amarillo compuesto por una mezcla de amarillo de plomo, estaño y antimonio, y blanco de plomo (70-110 $\mu$ m); 5, barniz (10 $\mu$ m)



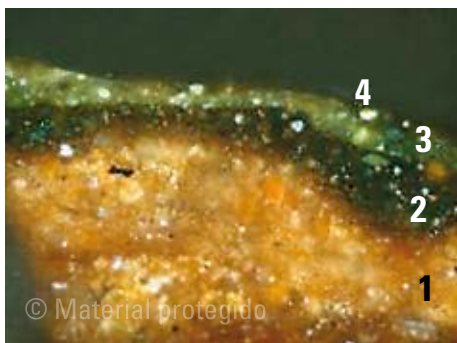
9. *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del azul de la alfombra: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (180 $\mu$ m); 2, capa de color rojo oscuro algo transparente compuesta por un colorante rojo orgánico, carbonato cálcico y bajas proporciones de tierra roja y blanco de plomo (50 $\mu$ m); 3, estrato azul oscuro compuesto por azul ultramar y una baja proporción de carbonato cálcico y blanco de plomo (35 $\mu$ m); 4, barniz (25 $\mu$ m)



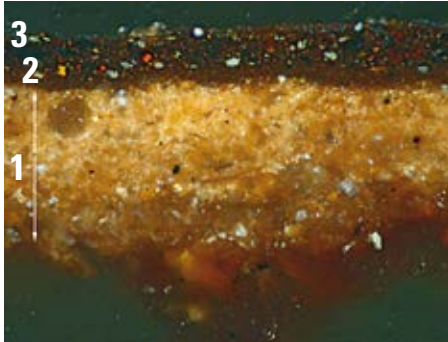
10. *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del amarillo del melocotón: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (120 $\mu$ m); 2, capa de color pardo rojizo compuesta por una mezcla de tierra roja, carbonato cálcico y una baja proporción de blanco de plomo (35 $\mu$ m); 3, color amarillento compuesto por amarillo de plomo y estaño, blanco de plomo y bajas proporciones de cardenillo y carbonato cálcico (80 $\mu$ m)



11. *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del verde de una de las frutas escarchadas: 1, color pardo amarillento compuesto por tierras, blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño, y carbonato cálcico (75 $\mu$ m); 2, color amarillo compuesto por blanco de plomo y amarillo de plomo, estaño y antimonio (225 $\mu$ m); 3, verdoso a base de blanco de plomo y bajas proporciones de tierra verde, azul ultramar y carbonato cálcico (60 $\mu$ m); 4 y 5, capas de barniz (55 $\mu$ m)



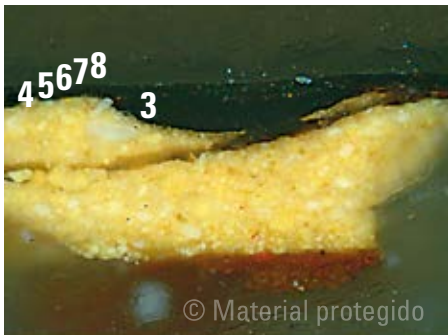
12. *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del verde de una hoja en la guirnalda de frutas: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (250 $\mu$ m); 2, capa de color verde oscuro a base de tierras, blanco de plomo, cardenillo, carbonato cálcico y negro de huesos en baja proporción (75 $\mu$ m); 3, tono verde compuesto por cardenillo, blanco de plomo, amarillo de plomo, estaño y antimonio, y azul ultramar en baja proporción (50 $\mu$ m); 4, barniz (40 $\mu$ m)



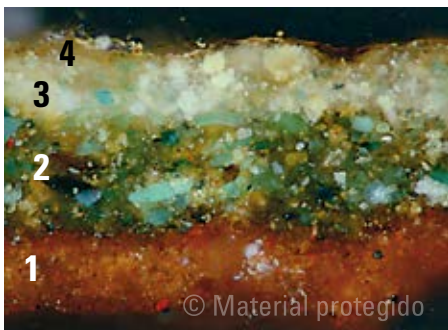
13. *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del fondo original: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (300 $\mu$ m); 2, color pardo oscuro compuesto por negro de huesos, tierras, blanco de plomo y muy bajas proporciones de un colorante rojo orgánico, cardenillo, amarillo de plomo y estaño, amarillo de plomo, estaño y antimonio, tierra de sombra y azul ultramar (55 $\mu$ m); 3, barniz (5 $\mu$ m)



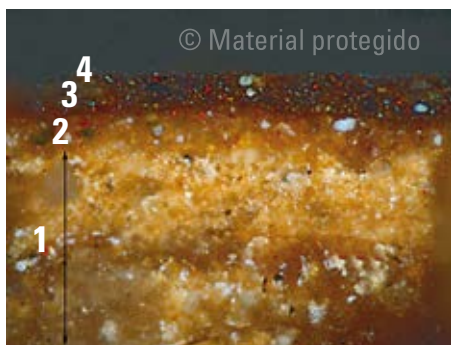
14. *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*. Corte estratigráfico de una muestra tomada de uno de los elementos ocultos (¿una fruta?): 1, capa de pintura compuesta por amarillo de Nápoles y blanco de plomo (30 $\mu$ m); 2, capa de pintura a base de tierras, blanco de plomo, negro de huesos y bajas proporciones de carbonato cálcico, yeso y cardenillo (60 $\mu$ m); 3, capa de barniz (10 $\mu$ m); 4, retoque, probablemente no original, compuesto por negro de huesos (0-2 $\mu$ m); 5, barniz (15 $\mu$ m)



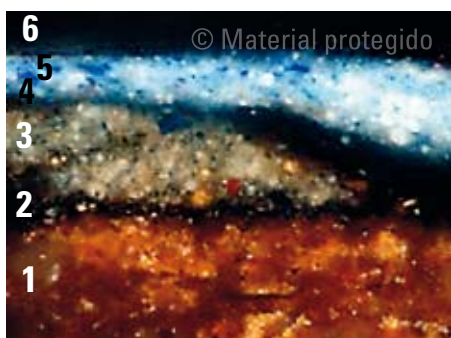
15. *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*. Corte estratigráfico de una muestra tomada de uno de los elementos ocultos (¿un objeto metálico o arquitectónico?): 1, capa de pintura compuesta por tierras, carbonato cálcico y minio en baja proporción (50 $\mu$ m); 2, capa de pintura compuesta por amarillo de Nápoles, blanco de plomo y una baja proporción de tierras (150 $\mu$ m); 3, mezcla compuesta por negro de huesos, blanco de plomo y trazas de carbonato cálcico y tierras (50 $\mu$ m); 4, barniz (10 $\mu$ m); 5, retoque a base de negro de huesos (5-10 $\mu$ m); 6, barniz (5 $\mu$ m); 7, retoque a base de negro de huesos (5-10 $\mu$ m); 8, barniz (25 $\mu$ m)



16. *Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*. Corte estratigráfico de una muestra tomada de una de las hojas: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (60 $\mu$ m); 2, capa de color verde compuesta por malaquita, amarillo de plomo y estaño, blanco de plomo, carbonato cálcico, cardenillo, y tierras en muy baja proporción (100 $\mu$ m); 3, verde claro compuesto por amarillo de plomo y estaño, malaquita y blanco de plomo (100 $\mu$ m); 4, barniz (15 $\mu$ m)



17. *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del fondo en el área del rostro oculto que se aprecia en la radiografía: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (400µm); 2, color pardo compuesto por tierras, blanco de plomo y carbonato cálcico (40µm); 3, color pardo oscuro correspondiente al fondo compuesto por negro de huesos, tierras, blanco de plomo y muy bajas proporciones de un colorante rojo orgánico, cardenillo, amarillo de plomo y estaño, y tierra de sombra (30µm); 4, barniz (5µm)



18. *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del azul de la alfombra: 1, reparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (300µm); 2, capa de pintura de color pardo oscuro compuesta por una mezcla de tierras, blanco de plomo y una baja proporción de carbonato cálcico (25µm); 3, estrato de color verdoso a base de azul ultramar, blanco de plomo y muy bajas proporciones de cardenillo y de amarillo de plomo, estaño y antimonio (100µm); 4, azul oscuro compuesto por azul ultramar y una escasa proporción de blanco de plomo (10-75µm); 5, capa similar a la anterior pero aclarada con más blanco de plomo (45µm); 6, barniz (10µm)



19. *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*. Corte estratigráfico de una muestra tomada de una uva en la guirnalda de frutas: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (350µm); 2, capa de color azul compuesta por azul ultramar y blanco de plomo (25µm); 3, capa de color violáceo compuesta por una mezcla de un colorante rojo orgánico, bermellón, blanco de plomo, azul ultramar y trazas de carbonato cálcico (40µm); 4, barniz (19µm)



20. *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del amarillo de una granada en la guirnalda de frutas: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (60µm); 2, capa de color rojo a base de bermellón, blanco de plomo y trazas de carbonato cálcico (30µm); 3, tono amarillento conseguido con una mezcla de blanco de plomo, carbonato cálcico y bajas proporciones de bermellón, amarillo de plomo estaño y antimonio, y tierras (20-65µm); 4, capa de un amarillo más claro compuesto por blanco de plomo y amarillo de plomo, estaño y antimonio (75µm); 5, barniz (10µm)



21. *Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*. Corte estratigráfico de una muestra tomada del rojo de la alfombra: 1, preparación de color pardo compuesta por tierras y carbonato cálcico (70µm); 2, capa de color rojo compuesta por bermellón, blanco de plomo, un colorante rojo orgánico y bajas proporciones de carbonato cálcico y amarillo de plomo, estaño y antimonio (35µm); 3, veladura de rojo oscuro conseguida con un colorante rojo orgánico, carbonato cálcico y blanco de plomo (25µm); 4, capa de color rojo compuesta por bermellón, blanco de plomo y una baja proporción de amarillo de plomo, estaño y antimonio (220µm); 5, barniz (70µm)

[fig. 5] y para los de las hojas en las otras dos obras [figs. 12 y 16], se sigue siempre el mismo proceso, aplicando primero una capa de verde oscuro y sobre ésta un verde más claro, obtenido añadiendo pigmentos claros —blanco o amarillos de plomo— a la mezcla anterior. Si nos fijamos en las micromuestras tomadas de un melocotón del *Bodegón con libro* [fig. 10] y de una granada del *Bodegón con ángel* [fig. 20], podemos distinguir que dichos elementos están tratados de forma análoga, partiendo de un color rojo de base sobre el que se aplicó un color más o menos amarillo según se añadiera una pequeña proporción de cardenillo o de bermellón respectivamente. En lo que respecta a los elementos clave en la pintura de este artista, como son las alfombras, encontramos algunas correspondencias, pero también ciertas divergencias. Así, las áreas de color rojo están tratadas partiendo de una base roja oscura sobre la que se aplicaron los tonos escarlata, obtenidos en todos los casos con mezclas de bermellón y una laca roja. Para el rojo anaranjado del *Bodegón con ángel*, a dicha mezcla se añadió un poco de amarillo de plomo, estaño y antimonio [fig. 21]. En las áreas azules, el denominador común es, como ya hemos apuntado, el empleo de ultramar. Las muestras tomadas del *Bodegón con lienzo* [fig. 6] y del *Bodegón con ángel* [fig. 18] presentan un azul similar, si bien mientras que en el segundo aparece mezclado con blanco, en el primero aparece puro, únicamente con trazas de carbonato cálcico. En este caso su coloración más clara podría deberse a la presencia de dichas impurezas, pero también a una mayor molienda del pigmento, todo lo cual indicaría, en cualquier caso, el empleo de diversas clases de ultramar<sup>15</sup>. En lo que respecta al *Bodegón con libro*, la técnica con que está resuelta la alfombra es algo diferente a la que vemos en las otras dos obras, ya que se partió de una base de color rojo oscuro, compuesta especialmente por tierra y laca rojas, sobre la que, mediante toques de pincel de diversos colores bien diferenciados —azul, rojo, blanco, verde, según el motivo decorativo—, se fue «tejiendo» la alfombra mechón a mechón [fig. 9]. Se consiguió así, con efecto casi de trampantojo, una textura muy próxima a la que debería tener el modelo real.

El estudio radiográfico ha hecho posible detectar aspectos también muy interesantes, algunos de los cuales ya hemos comentado en relación con los soportes, pero además, en el *Bodegón con libro* y en el *Bodegón con ángel* nos ha dado alguna que otra sorpresa. En la radiografía del primero [fig. 2] se distinguen dos elementos en el cuadrante inferior derecho que fueron sobrepintados por el artista, cuya identificación, en cualquier caso, resulta bastante difícil. El primero de ellos, ubicado entre los pliegues de la alfombra, podría tratarse de una fruta. Sin embargo, la composición del color en dicha zona consiste en una mezcla de amarillo de Nápoles y albayalde [fig. 14], mientras que el amarillo empleado para los melocotones es el de plomo y estaño [fig. 10]. El segundo objeto, situado próximo al ángulo inferior derecho, consta de una mezcla de pigmentos similar [fig. 15], pero su forma recuerda una concha o quizá un vegetal. Podría también tratarse de algún ornamento arquitectónico, como el capitel de la izquierda, o bien de alguna pieza de orfebrería como las que Noletti acostumbraba a incluir en sus composiciones. Quizá estos dos elementos ocultos sean partes de un único objeto, que en origen asomaría entre los pliegues de la alfombra, pero que finalmente el artista cubrió.

En el *Bodegón con ángel*, el hallazgo gracias al estudio radiográfico ha sido espectacular [figs. 3 y 4]. En primer lugar, encontramos un grupo de frutas cubierto por el fondo en el ángulo superior derecho. Tras la limpieza de la obra durante su restauración, comprobamos que, en efecto, se transparentan ligeramente a través del color del fondo, pero la radiografía ha permitido detectar que se trata, no ya de esbozos, sino de elementos bien terminados. Más interesante aún es lo que aparece en el centro de la composición, sobre la

---

15 El ultramar natural era muy costoso, no sólo por serlo la materia prima, sino porque requería un proceso muy laborioso para extraer el pigmento a partir del lapislázuli. Por ejemplo, Turquet de Mayerne proporciona diversas fórmulas en su tratado (véase Faidutti/Versini 1974, pp. 88 y ss.). Todos los tratadistas medievales y los posteriores dedican innumerables recetas acerca del método según el cual se obtenían diversas variedades según su pureza, siendo de un azul más oscuro y hermoso cuanto más puro. A menudo mencionan también la peculiaridad de que, a igual pureza, el color se aclaraba cuanto más se molía el pigmento, reservando estas variedades sobre todo para iluminación (acerca de esto véase, por ejemplo, Brunello 1975, pp. 103 y ss.).



guirnalda: una figura de busto femenina con los hombros y el pecho descubiertos, y el rostro un poco girado hacia su derecha. Este «fantasma» que emerge en la radiografía dirigiendo su mirada hacia el espectador dota a la obra de una singularidad particular, ya que, como apunta Sciberras en su ensayo para esta publicación, indicaría que Noletti realizó más incursiones en la figuración de lo que puede deducirse mediante la apreciación directa de sus obras. La radiografía permite constatar el perfecto acabado de la figura, incluyendo los últimos toques de luz para el modelado de las carnaciones —por ejemplo, en los pómulos y en la parte superior de la frente—, por lo que resulta bastante sorprendente que el pintor decidiera ocultar una figura tan bien encajada y bellamente resuelta. Pero muestra también la existencia de diversas lagunas o pérdidas de materia en el área del rostro, las cuales fueron restauradas en intervenciones antiguas, de modo que, al iniciar este estudio, aparecían integradas con el resto del fondo. Esto nos llevó a plantear la hipótesis de que en alguna de dichas restauraciones se decidiera ocultar la totalidad de la figura, debido a su mal estado, sobrepintándola con un color similar al del fondo original<sup>16</sup>. Para comprobar esto científicamente, analizamos micromuestras extraídas de áreas del fondo y de zonas correspondientes a las carnaciones de la figura. Al cotejar la composición de los materiales en dichas muestras, pudimos comprobar que el color aplicado para ocultar la figura posee la misma composición, granulometría o tamaño de las partículas de pigmento, y similar estructura [fig. 17] que la del resto del fondo en zonas originales [fig. 13]. Esto indicaría, en definitiva, que la figura fue ocultada por el propio autor. Qué motivos le llevaron a hacerlo es otra cuestión difícil de resolver a partir de los datos que aporta la propia obra.

Acabamos de ver diversos aspectos técnicos —soportes, estructura y composición química de la preparación y capa pictórica, y especialmente el empleo de un material tan costoso como el azul ultramar— que ponen en relación directa a estas tres obras, pero no podemos pasar por alto la diferente textura del *Bodegón con libro* con respecto a las otras dos obras, algo que es patente sobre todo en el modo de plasmar las alfombras, pero que parece derivar precisamente del tipo escogido. Los dos grandes bodegones comparten una pincelada más empastada, aunque diferenciada según las texturas de cada uno de los materiales representados, así como idéntica alfombra, incluso con los flecos deshilachados, representada con pequeños toques para cada mecha de lana. Estos rasgos caligráficos, que pueden detectarse a simple vista [figs. 22 y 23], son también patentes en las radiografías. Noletti utilizó esta alfombra, de aspecto más rígido dados sus pliegues angulosos, como modelo en muchas de sus obras, plasmándolo con idéntica técnica, por ejemplo, en el *Bodegón con alfombra turca y fruta*, conservado en el Musée des Beaux Arts de Grenoble (véase fig. 10 del ensayo de Keith Sciberras), en una del Hermitage, en otra de la Colección Molinari Pradeli de Bolonia o en uno de los bodegones del Museo Fesch de Ajaccio. En el caso del *Bodegón con libro*, la textura es igualmente empastada para la alfombra, pero la pincelada, más larga y fundida, no resulta tan abrupta en los otros elementos, debido al empleo de pintura algo más diluida. El aspecto, de gran efecto tridimensional, de los flecos en la alfombra está logrado casi retorciendo la materia pictórica, mientras que cada pequeño mechón de lana está logrado con finos «hilos» de pintura en relieve [fig. 24]. Este tratamiento plástico, que, en un primer vistazo, pone cierta distancia entre esta obra y las otras dos de Bilbao, coincide, sin embargo, con el que podemos detectar en la representación de tejidos bordados en otras obras de Noletti, como, si ponemos como ejemplo uno de los cuadros de Bilbao, el borlón que pende en el centro de la composición del *Bodegón con lienzo*. Dicho recurso corresponde a un segundo modelo de alfombra, de aspecto más blando o afelpado, con pliegues más redondeados y con las hebras de lana más largas, que, como ya ha señalado Sciberras,

---

16 Un tratamiento de este tipo, inaceptable hoy según los actuales criterios de conservación y restauración, no sería extraño según las prácticas aplicadas en el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, de cuyos efectos, por cierto, venimos haciéndonos cargo los conservadores-restauradores contemporáneos. Por otra parte, tampoco hubiera sorprendido encontrar una reconstrucción íntegra del personaje, afín a la que tiene lugar en el ángel, tratamiento muy demandado por los coleccionistas particulares y para el que —quizá gracias a la práctica— solían estar muy bien dotados los restauradores de dicho periodo.



22. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*, c. 1650  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle



23. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con alfombra turca y ángel con guirnalda de frutas*, c. 1650  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle



24. Francesco Noletti «il Maltesse» (c. 1611-1654)  
*Bodegón con fruta, alfombra turca y libro*, c. 1650  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

Noletti representó también en diversas obras que se le atribuyen, por ejemplo en el *Bodegón con alfombra turca, fruta y violín* conservado en el Musée Fesch de Ajaccio (véase fig. 9 del ensayo de Keith Sciberras).

Estos rasgos, que relacionan las obras de Bilbao entre sí y con respecto a las conservadas en otras colecciones, pueden ser distintivos de la técnica de este artista. Si atendemos al modelo de alfombra, por escoger lo más característico de sus composiciones, encontramos que en toda la producción que se le asigna representó dos tipologías –ambas en las obras de Bilbao–, cada una con patrones decorativos muy similares. Noletti debió de contar en su taller con un cierto número de objetos, cuidadosamente seleccionados, que, combinados y dispuestos en diferentes composiciones, dan lugar a toda su producción conocida. La identificación y catalogación de dichos objetos puede ser una ayuda excelente para conocer los gustos decorativos de la época y aún identificar el tipo de clientela de este artista, pero sobre todo pueden constituir una de las claves para la catalogación de su obra. El *Bodegón con libro* estaría incluido en un grupo de obras de Noletti de menor formato con las que comparte el modelo de alfombra y la presencia de un discreto número de elementos. En ellas, quizá por tratarse de composiciones más simples, se distingue muy bien el gusto de este artista por un esquema compositivo, en el que la alfombra ocupa los dos tercios inferiores de la superficie pictórica y el resto de objetos se apiñan próximos al borde superior. Responden a esta estructura bodegones atribuidos a Noletti, como el del Musée Départemental de l’Oise en Beauvais o el conservado en la Strossmayerova Galerija en Zagreb.

En lo que respecta a los dos grandes bodegones conservados en Bilbao, quedan enlazados con el resto de su producción tanto desde un punto de vista estilístico como en cuanto a los objetos representados, y esto no sólo por la alfombra empleada como modelo –una de las que con más frecuencia utiliza–, sino también por la presencia de las frutas escarchadas, jarras de un modelo concreto y otros elementos metálicos. Los ramos

de flores –siempre las mismas también, especialmente claveles, iris y tulipanes– son elementos menos habituales, y su presencia discreta es, sin embargo, otro detalle más de ostentación, si tenemos en cuenta el precio astronómico que podía llegar a adquirir un solo bulbo de tulipán veteado, flor tan efímera como codiciada. Y, curiosamente, dicha flor, que siempre relacionamos con Holanda, es, como las alfombras de Noletti, oriunda de Turquía<sup>17</sup>. Desde el punto de vista compositivo, la disposición de los objetos está perfectamente estudiada para lograr un artificioso equilibrio entre las masas, algo que es patente en la colocación estudiadamente informal de cada elemento, de los grupos de frutas, de los instrumentos musicales y aún de los pliegues en las caídas de las telas. En el *Bodegón con lienzo*, introduce un elemento insólito con respecto a la producción que se le atribuye y que dota a esta obra de un particular interés, como es el cuadro representando una Sagrada Familia. Escogido por su connotación espiritual –rara concesión– o, como el resto de objetos, por su carácter de artículo de lujo, conforma a su vez un guiño compositivo y espacial, al tocar el marco dorado por dos de sus ángulos los límites del lienzo, como si descansara sobre el marco real de la obra. El otro elemento excepcional dentro de la producción que se atribuye a Noletti es el ángel de uno de los lienzos de Bilbao, figura que, como apunta Sciberras en su artículo para este Boletín, podría ser de otra mano, extremo este que, en base a los análisis técnicos realizados, es difícil de determinar. Lo que sí parece muy probable es, como indica también dicho investigador, que el artista utilizara una obra anterior, cubriendo la figura femenina visible en la radiografía, idea reforzada por la coherencia compositiva de esta obra –en la que, de cualquier modo, no se echa en falta una figura central– con respecto al resto de su producción.

Concluido este primer acercamiento, desde una perspectiva científica, a la obra de Francesco Noletti a través de sus tres bodegones conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, podemos apuntar, en síntesis, una serie de rasgos técnicos y estilísticos, en cualquier caso muy relacionados y que, a su vez, nos abren nuevos interrogantes. Desde el punto de vista material, dichas obras encajan, como es lógico, con los usos en ese momento de las escuelas europeas, y aún más específicamente de la italiana, pero pueden resaltarse algunos rasgos más definitorios. Por ejemplo, el empleo de preparaciones de color pardo a partir de una mezcla de tierras y carbonato cálcico. Además, el aglutinado de estos pigmentos y materiales de carga con aceite de linaza y una pequeña proporción de colofonia dio lugar a una base de tipo oleorresinoso. En una de las obras de Bilbao hemos detectado, además, una imprimación pardo rojiza, pormenor cuya existencia podría ser interesante verificar en otras obras atribuidas a este artista. En lo que respecta a los pigmentos, es destacable el empleo de una paleta variadísima, que incluye, por ejemplo, toda la diversidad de amarillos de plomo –el de plomo y estaño, el de plomo, estaño y antimonio, y el de Nápoles, los únicos amarillos minerales artificiales disponibles en ese momento<sup>18</sup>–, así como materiales bien conocidos pero muy poco utilizados, como el verde de malaquita, junto a los más habituales cardenillo y tierra verde. Un detalle aparentemente insignificante, pero que debería tenerse en cuenta en posteriores estudios sobre este autor, es la existencia, en la mayoría de las mezclas, de trazas de carbonato cálcico, trátese de una impureza o bien de un secativo añadido expresamente. Pero lo más destacable en lo que a pigmentos se refiere es el profuso empleo del ultramar, el pigmento azul más apreciado por su belleza, pero el más caro, con un precio históricamente sólo superado por el oro. Este derroche –lo encontramos en mezclas para colores en los que no se busca la belleza del azul– nos da una idea también del carácter ostentoso y de la alta cotización que debieron de alcanzar estas obras en su momento, así como del tipo de público al que iban destinadas. En lo

---

17 Desde mediados del siglo XVI, se importaban a los Países Bajos bulbos de tulipán de los que existían diversas variedades, la mayoría corrientes y de moderado precio. La contaminación por el denominado «virus del mosaico» daba lugar a mutaciones en forma de veteados en el color de los pétalos. Estas variedades ocasionaron en Holanda lo que se ha dado en llamar «tulipomanía», que, en último término, desembocó en una gran crisis económica hacia 1637. Sobre este tema véase Lisse 1992; también el artículo de Fred G. Meijer publicado en este boletín.

18 Se conocían también numerosos pigmentos amarillos obtenidos a partir de colorantes vegetales, pero, dada su poca permanencia frente a la luz, se empleaban casi exclusivamente para iluminación. Existen infinidad de fórmulas para su obtención ya desde los primeros tratados medievales.

que respecta al manejo de la materia pictórica, Noletti sobresale gracias a una pincelada vigorosa y cargada de materia, pero hábilmente adaptada a la reproducción, con efectos incluso táctiles, de la textura de cada material, y con singular pericia en los tejidos y alfombras.

Desde el punto de vista compositivo, con esquemas siempre cuidadosamente estudiados en formatos apaisados, se distinguen dos líneas en la obra de este artista. Por un lado, los formatos relativamente grandes con propuestas más complicadas, dada la variedad de objetos incluidos, como es el caso de los dos bodegones de mayor tamaño de Bilbao. Por otro, las obras de menores dimensiones, como el *Bodegón con libro* de Bilbao, que incluyen menos elementos, ocupando las alfombras proporcionalmente la mayor parte de la superficie pictórica. Pero lo cierto es que queda aún un interesante trabajo por hacer en la identificación de los objetos representados, y no sólo sobre el origen y estilo precisos de las alfombras y de los tejidos bordados, sino también de las jarras, jarrones y otros recipientes, de las frutas y de las flores e incluso de los instrumentos musicales. Su clasificación, el estudio de las combinaciones a partir de las cuales surgen todas las composiciones y, derivando de esto, las correspondencias entre los diferentes bodegones de Noletti pueden dar muchas pistas en futuras investigaciones para la correcta catalogación y datación de la obra de este singular artista, que, en medio de un competitivo mercado, logró distinguirse con un producto de gran exuberancia y originalidad, poniendo de moda su fórmula personal.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Brunello 1975**

Franco Brunello. *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*. Vicenza : Neri Pozza, 1975.

### **Bruquetas 2002**

Rocío Bruquetas. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

### **Bucklow 2000**

Spike Bucklow. «Consensus in the classification of craquelure», *Hamilton Kerr Institute Bulletin*, Cambridge, n.º 3, 2000, pp. 61-73.

### **Cennini 1988**

Cennino Cennini. *El libro del arte*. Franco Brunello (ed.). Madrid : Akal, 1988.

### **Faidutti/Versini 1974**

Marcel Faidutti ; Camille Versini (ed.). *Le Manuscrit de Turquet de Mayerne*. Lyon : Audin, 1974.

### **La fabbrica dei colori... 1995**

*La fabbrica dei colori : pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*. Roma : Bagatto 1995.

### **Lisse 1992**

*Tulips portrayed : the Tulip Trade in Holland in the 17th Century*. [Cat. exp.]. Lisse : Museum voor de Bloembollenstreek, 1992.

### **Maltese 1993**

Corrado Maltese (ed.). *Preparazione e finitura delle opere pittoriche : materiali e metodi : preparazioni e imprimiture, leganti, vernici, cornici*. Milano : Mursia, 1993.

### **Mayer 1985**

Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid : Hermann Blume, 1985.

### **Sandalinas/Ruiz-Moreno 2004**

Carmen Sandalinas ; Sergio Ruiz-Moreno. «Lead-Tin-Antimony Yellow : Historical Manufacture, Molecular Characterization and Identification in Seventeenth-Century Italian Paintings», *Studies in Conservation*, London, n.º 49, 2004, pp. 41-52.

### **White/Pilc/Kirby 1993**

Raymond White ; Jennifer Pilc ; Jo Kirby. «Analyses of Paint Media», *National Gallery Technical Bulletin*, London, n.º 14, 1993, pp. 86-94.

### **White/Pilc/Kirby 1995**

—. «Analyses of Paint Media», *National Gallery Technical Bulletin*, London, n.º 16, 1995, pp. 85-95.

### **White/Pilc/Kirby 1998**

—. «Analyses of Paint Media», *National Gallery Technical Bulletin*, London, n.º 19, 1998, pp. 74-95.