

La Adoración de los Magos

Un problema de atribución



Xabier Bray

**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

- © Basilica di Santa Maria della Passione, Milano. Fotografía: Nino De Angelis: fig. 4
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 10 y 12
- © Chiesa di Sant'Antonio Abate, Milano. Fotografía: Nino De Angelis: fig. 11
- © Museo Nacional del Prado: figs. 5, 6, 8 y 13
- © Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano. Fotografía: Saporetti Immagini d'arte Snc: figs. 3 y 7
- © Pinacoteca di Brera, Milano. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: fig. 9

Texto publicado en:

B'05 : Buletina = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 1, 2006, pp. 17-41.

Con el patrocinio de:



En 2001 el programa de restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao patrocinado por El Corte Inglés dio a conocer un pequeño y exquisito cuadro que hasta entonces había permanecido en los fondos de reserva del museo, *La Adoración de los Magos* [figs. 1 y 2], después de la restauración¹. Esta obra, pintada sobre tabla de nogal de 45,6 x 54,5 centímetros, entró a formar parte de los fondos del museo en 1927, cuando el destacado empresario bilbaíno Laureano de Jado donó su colección a la institución. En un principio se atribuyó la autoría a un artista milanés, Pier Francesco Mazzucchelli (1573-1625/1626), conocido como *Il Morazzone*. La pintura nunca fue exhibida ni incluida en ninguna publicación, y permaneció en los almacenes hasta que en noviembre de 2001, coincidiendo con la reinauguración del museo, la colección fue reorganizada. La obra se encontraba en una situación crítica, pero gracias al trabajo de limpieza y restauración llevado a cabo por José Luis Merino Gorospe, volvieron a brillar los hermosos detalles de un cuadro de factura meticulosa.

La obra puede ser ahora examinada en condiciones adecuadas, pudiendo también abordarse plenamente la cuestión de su autoría. No existe ninguna duda de que, por el estilo con que fue pintada, es obra de un artista milanés que trabajó en el primer cuarto del siglo XVII, aunque se desconoce aún la identidad exacta del autor. Por razones estilísticas, la antigua atribución a Morazzone debe rechazarse, ya que, tal y como lo conocemos hoy, el estilo de este pintor poco tiene que ver con el de la *Adoración* del museo². Mientras que la obra religiosa de Morazzone a menudo tiene un aspecto amanerado y artificioso, adaptando de manera algo teatral posturas rescatadas del arte antiguo, el autor de la *Adoración* plasmó el acontecimiento de forma más bien naturalista. En el presente artículo propongo como posibles autores del cuadro a dos artistas que trabajaron en la ciudad de Milán en la misma época: Giovanni Battista Crespi (1573-1632), pintor de gran éxito e influencia conocido por sus contemporáneos como *Il Cerano* y Daniele Crespi (c. 1597-1630), un pintor más joven y sin lazos familiares con el anterior.

1 N.º inv. 69/170.

2 Varese 1962.



© Material protegido

1. Atribuido a Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
La Adoración de los Magos, c. 1610-1620
Óleo sobre tabla de nogal. 45,6 x 54,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Antes de la restauración



2. Atribuido a Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
La Adoración de los Magos, c. 1610-1620
Óleo sobre tabla de nogal. 45,6 x 54,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Después de la restauración

Los artistas

Giovanni Battista Cresspi nació el 23 de diciembre de 1573 en Romagnano Sesia, provincia de Novara (Italia). Su juventud transcurrió en Cerano, un pueblecito situado a unos cien kilómetros al oeste de Milán, del cual tomó su apodo. Fue muy apreciado en su época y gran parte de su vida profesional transcurrió en Milán, donde trabajó para el arzobispo, para las autoridades municipales y para una serie de distinguidos mecenas, como el cardenal Federico Borromeo y la familia Gonzaga. Junto con sus contemporáneos, Morazzone, Giulio Cesare Procaccini y Daniele Cresspi, formó parte de lo que hoy en día se conoce como Escuela Lombarda de pintura barroca. Se trata de un grupo de artistas viajeros que, tras completar su aprendizaje en Roma, habían visitado Florencia, Bolonia y Parma, fusionando los estilos artísticos practicados en estas ciudades para crear una nueva manera de pintar. Cerano y sus contemporáneos lograron forjar un estilo muy original que combina las figuras robustas y anatómicamente correctas de Miguel Ángel con las composiciones amaneradas y retorcidas de Parmigianino, añadiendo un toque del realismo de Caravaggio. Esto se pone de manifiesto en el magnífico *San Miguel Arcángel* de Cerano, cuadro en el que vemos al idealizado santo en elegante *contrapposto*, pintado en tonos brillantes de rojo, verde y amarillo, y rodeado de musculosas figuras demoníacas, ejecutadas de manera más realista [fig. 3].



3. Giovanni Battista Cresspi, *Il Cerano* (1573-1632)

San Miguel Arcángel, c. 1605

Óleo sobre tabla. 98 x 76 cm

Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milán

Aunque era bastante más joven, Daniele Crespi trabajó en los mismos círculos que Cerano. Probablemente fue uno de los artistas más originales del Milán de la década de 1620 y uno de los primeros en romper con las exageraciones intencionadas del manierismo milanés para desarrollar un temprano estilo barroco caracterizado por la claridad de forma y contenido. *La cena de San Carlos Borromeo*, c. 1620-1625 [fig. 4], que realizó para la iglesia de Santa Maria della Passione de Milán, es uno de los cuadros más famosos de principios del siglo XVII del norte de Italia. Otro cuadro que muestra la capacidad de Daniele Crespi para representar el desnudo masculino es la *Piedad* del Museo del Prado [fig. 5].

Aunque se cree que su familia era de Busto Arsizio, al norte de Milán, lo más probable es que Daniele naciera y se educara en esta última ciudad. Se desconoce la identidad de su maestro, pero en 1619 ya se



4. Daniele Crespi (c. 1597-1630)
La cena de San Carlos Borromeo, c. 1620-1625
Óleo sobre lienzo. 190 x 265 cm
Iglesia de Santa Maria della Passione, Milán



5. Daniele Crespi (c. 1597-1630)
La Piedad, c. 1626
Óleo sobre lienzo. 175 x 144 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

hablaba de Daniele Crespi como un artista prometedor y está documentada la etapa en la que trabajó con el pintor Moncalvo en una serie de frescos de la cúpula de San Vittore al Corpo de Milán. Tanto los tres lienzos con escenas de *La vida de San Antonio* como los frescos que realizó en 1619 para la capilla de San Antonio de la misma iglesia nos proporcionan una idea para comprender su evolución artística. Muestran a un joven pintor que se aferra al estilo de sus mayores, sobre todo por el empleo de formas grandes, rítmicas y casi planas, que reflejan su conocimiento de la obra de Cerano. Tras realizar estas obras, Daniele tuvo multitud de encargos importantes para decorar iglesias, monasterios y capillas privadas. Una de sus mejores obras es un gran ciclo de frescos para el ábside y el coro de la Cartuja de Pavía. Su carrera se vio truncada de forma inesperada en junio de 1630, cuando volvía de Pavía para reunirse con su familia en Milán. Murió allí, junto con su madre, su mujer y sus dos hijos, víctima de la peste.

El clima político y religioso en Milán

Antes de comenzar el análisis estilístico e iconográfico del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao, me referiré brevemente a las condiciones políticas y religiosas imperantes en Milán a principios del siglo XVII. Posesión española desde 1521, año en el que las tropas del emperador Carlos V se apoderan de la ciudad en nombre de los Habsburgo, Milán había pasado de ser capital de un ducado independiente a ser una capital provincial dentro de un imperio. Los sesenta miembros de la nobleza milanesa que integraban el consejo de los ciudadanos gozaban de cierta autonomía administrativa, pero, en general, la ciudad se vio perjudicada por la rigidez política y económica de la dominación española.

El poder de la Iglesia, sobre todo bajo el mandato del arzobispo (y futuro santo) Carlos Borromeo entre 1563 y 1565, contrarrestó en cierta manera los efectos negativos del gobierno español. El arzobispo tuvo un papel importante durante el Concilio de Trento, celebrado entre los años 1545 y 1565, aplicando rigurosamente los decretos del mismo con objeto de convertir a Milán en una fortaleza de la Contrarreforma católica. Entre sus obras caritativas destaca la fundación de instituciones para la educación, tanto de clérigos como de gobernadores laicos. En más de una ocasión mantuvo disputas con el rey Felipe II y las autoridades españolas en lo referente a cuestiones de orden público y sobre todo a raíz de su firme oposición a la instalación de la Inquisición en la ciudad.

Las austeras ideas religiosas de Carlos Borromeo ejercieron una profunda influencia sobre las manifestaciones artísticas de Milán, como lo prueba un cuadro que mencionábamos antes, *La cena de San Carlos Borromeo*, pintado por Daniele Crespi después de la canonización de éste en 1610 [fig. 4]. En este retrato, San Carlos, sentado a solas ante una mesa, llora al leer en la Biblia una descripción de la Pasión de Cristo. San Carlos está ayunando tal y como sugiere bellamente el bodegón minimalista con un pan y una garrafa de agua. Desde la puerta, dos figuras se asombran al ver una comida tan frugal; sin embargo, el espectador, desde un punto de vista opuesto, comparte de alguna manera esta escena de austeridad espiritual. El rechazo de San Carlos de los placeres mundanos sirvió de ejemplo para muchos. Al parecer, vendió su propia colección de antigüedades para poder ofrecer a la Iglesia, en su calidad de obispo, un modelo de pobreza.

La espartana y dura composición del cuadro de Daniele Crespi recuerda a Zurbarán y, en particular, a uno de los cuadros que este pintor realizó en la década de 1630 para el Monasterio de Guadalupe, en el que se muestra al obispo Gonzalo de Illescas recibiendo la inspiración divina mientras escribe. Puesto que Milán se encontraba bajo control español, no se pueden descartar tales influencias, máxime cuando otras obras de artistas milaneses se encuentran en colecciones españolas. El Museo del Prado, por ejemplo, posee un cuadro de Cerano, *San Carlos Borromeo rezando ante Cristo Muerto* [fig. 6], una obra muy realista que



6. Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
San Carlos Borromeo rezando ante Cristo Muerto, c. 1610
Óleo sobre lienzo. 209 x 156 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

demuestra claramente hasta qué punto nuestro artista era capaz de cambiar su forma de pintar, y de pasar de idealizadas composiciones con personajes al tratamiento hiperrealista de las visiones místicas de San Carlos Borromeo³.

La influencia tanto ética como política de San Carlos fue prolongada por su primo Federico Borromeo, nombrado arzobispo de Milán en 1595 y que no sólo continuó la obra reformista de San Carlos, sino que jugó un papel decisivo en los acontecimientos culturales de la ciudad, encargando varias obras a Cerano y sus contemporáneos. Además, Federico fundó instituciones educativas, como la Biblioteca Ambrosiana (en 1606) y la Pinacoteca Ambrosiana (1618). En esta última expuso obras de su propia colección, que se ha mantenido allí hasta la actualidad y aún se puede visitar. Entre los fondos de la colección se encuentran cuadros de artistas del renacimiento italiano junto con paisajes y bodegones de artistas flamencos, como Jan Brueghel el Viejo y Paul Brill, adquiridos por Federico Borromeo mientras estudiaba en el Vaticano. El cuadro más célebre de la colección es, quizá, la *Cesta de frutas* de Caravaggio, adquirido probablemente al propio artista en Roma. En 1620, Federico fundó la Accademia del Disegno, solicitando la ayuda del pintor boloñés Ludovico Carracci y nombrando a Cerano como su primer director artístico.

³ Rosci 2000, n.º 92, pp. 156-158. Este cuadro aparece documentado por primera vez en los registros de la Catedral de Segovia antes de que el rey Carlos IV de España lo incorporara a su propia colección.

Con tan influyente mecenas, durante la primera mitad del siglo XVII las artes florecieron en Milán como no lo habían hecho desde la época en la que Leonardo da Vinci y sus seguidores trabajaron para la familia Sforza, a principios del siglo XVI. Con motivo de la canonización de Carlos Borromeo, el 4 de noviembre de 1610, Federico encargó a Cerano y a sus compañeros, Morazzone, Giulio Cesare Procaccini y Daniele Crespi, un ciclo que narrase la *Vida y milagros de San Carlos Borromeo* y que iba a colocarse sobre los arcos de la nave central de la catedral en conmemoración de Carlos Borromeo, como encarnación del ideal de la santidad contrarreformista.

Federico Borromeo tenía un gran interés en el arte y la cultura como instrumentos para sustentar la fe y, en su calidad de arzobispo, se convirtió en una especie de supervisor oficial del arte religioso. En sus escritos indicó de forma explícita que el arte sagrado tenía tres funciones: la didáctica, la devocionaria y la documental. Animó a menudo a otros obispos a «enseñar a las gentes las verdades de la fe y de la historia sagrada, no sólo de palabra, sino a través de cuadros o cualquier otra forma de representación que sirva para despertar las mentes y los sentimientos de los fieles a la veneración de los misterios de la religión»⁴. Es en este contexto en el que debemos examinar *La Adoración de los Magos* del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

El tema: la Adoración de los Magos

La interpretación que Cerano hace de este relato del Nuevo Testamento se centra en el momento en el que los tres Reyes rinden tributo y ofrecen sus regalos a Cristo Niño recién nacido. Le reconocen como Rey de Reyes y se inclinan ante Él, ofreciendo oro, incienso y mirra. Desde las primeras épocas del Cristianismo, estos regalos fueron interpretados de forma simbólica: el oro hacía referencia a la condición de Cristo como rey; el incienso a su divinidad; y la mirra, utilizada en el proceso de embalsamamiento, presagiaba su muerte. Éstos son, precisamente, el tipo de detalles que a Federico Borromeo le habría encantado comunicar a los fieles y lo más probable es que este tipo de cuadros fueran encargos de los ricos mecenas milaneses para sus particulares devociones religiosas.

En el primer plano, el artista muestra a Melchor, el mayor de los tres Magos, vestido con un manto rojo ribeteado de armiño e inclinándose en actitud de veneración para besar los pies de Jesucristo. Acaba de ofrecerle una vasija llena de monedas de oro, que Jesús acepta levantando la tapa y cogiendo las monedas. Detrás de Melchor se encuentra Gaspar, el más joven de los tres, quien se ha quitado la corona en señal de reconocimiento de la divinidad de Cristo. En la penumbra, a punto de ofrecer una vasija dorada, vemos al rey negro, Baltasar. Al fondo, dos espectadores presencian la escena. La Virgen sostiene al Niño con cuidado, presentándolo a los tres Reyes, como un ser divino. A su derecha, José sostiene uno de los recipientes ofrendados y, detrás de él, en un establo, vemos la cabeza de un caballo. No sabemos quién encargó este cuadro, pero pudo ser perfectamente algún poderoso mecenas, como era habitual en obras de esta temática, que querría verse asociado con los Reyes que rinden homenaje al Cristo Niño. La idea de que los ricos acudieran a socorrer a los pobres y realizaran obras de caridad fue elemento fundamental del nuevo régimen católico de Milán, bajo la influencia de Carlos y Federico Borromeo.

El artista trata este tema combinando el realismo, patente en las manos de las figuras, en el rostro de José y en el caballo que está detrás, con un elaborado sentido del dibujo y la composición. De este modo, dota a este tema de cierta intimidad y cercanía, sin perder por ello el sentido del respeto reverencial. A través de las pinceladas meticulosas con las que aplica el óleo a la tabla, el pintor logra un refinado acabado. La composición manierista, carente de perspectiva y con las figuras reunidas alrededor del Cristo Niño, y la caravagguesa atención al realismo y a los detalles, son los rasgos típicos de las técnicas empleadas por artistas como Cerano y Daniele Crespi.

4 Federico Borromeo. *De Pictura Sacra*. Milano, 1624.



7. Anónimo
Copia de Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
La Adoración de los Magos, siglo XVII
Óleo sobre tabla. 46 x 58 cm
Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milán



8. Anónimo
Copia de Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
La Adoración de los Magos, siglo XVII
Óleo sobre tabla. 45,5 x 52 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
Depositado temporalmente en la Embajada Española en Londres

Problemas de atribución

En el año 2000 Marco Rosci publicó el catálogo razonado de la obra de *Il Cerano*⁵. En él se recogen tres versiones del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao⁶. Dos se hallan en colecciones particulares de Génova y Casalmaggiore, mientras que la mejor de las tres está actualmente en el Castello Sforzesco de Milán [fig. 7]. Pero como Rosci indica, estas tres versiones son de una calidad muy pobre, lo que hace suponer que se trata de copias de un original perdido. Rosci ignoraba la existencia de otras dos versiones de esta composición: una obra donada al Museo del Prado por la duquesa de Pastrana en la década de 1880, depositada en la actualidad en la Embajada Española en Londres [fig. 8]⁷, y el cuadro del Museo de Bilbao. En el caso de la versión de Pastrana, la dureza de sus líneas y las expresiones poco convincentes de las figuras indican que estamos ante una buena copia del siglo XVII.

La existencia de tantas copias fieles nos hace pensar que la obra original debió de tener gran éxito cuando salió del taller del artista por primera vez. La calidad de la versión bilbaína nos obliga a considerar la posibilidad de que se trate del cuadro original que sirvió de modelo para las copias. La falta de datos sobre

5 Rosci 2000. El primer intento de catalogar la obra de Crespi se encuentra en el catálogo de exposición Novara 1964.

6 Rosci 2000, n.º 198, pp. 279-281.

7 Atribuido a anónimo italiano, siglo XVII. N.º inv. P4151. La nota «nº 144 Colección Pastrana» se ha pegado en el reverso, en la parte superior central. También hay una inscripción a tiza que dice «Pastrana Grupo-Letra B, 67 Cuadra». En el anverso, en la esquina inferior izquierda, aparece un número de inventario: «T943».



9. Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632), Pier Francesco Mazzucchelli, *Il Morazzone* (1573-1625/1626) y Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) *Martirio de las santas Rufina y Seconda*, principios de la década de 1620
Óleo sobre lienzo. 192 x 192 cm
Pinacoteca di Brera, Milán

su procedencia nos impide descubrir la identidad de su propietario inicial. Pero la espléndida calidad de la pincelada, la atmósfera creada y la maestría demostrada en la composición tienden a apoyar la posibilidad de que ésta sea la obra original perdida o, al menos, una de las mejores copias que se conocen hoy en día.

La comparación de esta pintura con otras obras de Cerano nos permite argumentar fundadamente que el dibujo original pudo ser suyo. Al considerar los fuertes vínculos entre el cuadro y el estilo de pintar de Cerano, vale la pena analizar algunos detalles, comparándolos con los que aparecen en cuadros atribuidos con toda seguridad a él. Veamos, en primer lugar, el caballo del fondo, detalle bastante insólito en las escenas de la Natividad, que generalmente suelen incluir, como símbolo de pobreza, un asno. Un caballo muy parecido figura en un cuadro que hoy pertenece a los fondos de la Pinacoteca di Brera, en Milán, conocido como *Martirio de las santas Rufina y Seconda*, pintado a principios de la década de 1620 [fig. 9]. No se trata de un cuadro cualquiera. Los italianos lo conocen como el *quadro delle tre mani*, porque Cerano lo pintó en colaboración con Morazzone y Giulio Cesare Procaccini para uno de sus mecenas más ilustres, Scipione Toso, miembro destacado del Consejo de la ciudad⁸.

Como acertijo visual, este extraño cuadro viene a ser una rara mezcla de las formas de expresión artística de los tres maestros reconocidos de la pintura lombarda de la época. Un experto contemporáneo sin duda habría podido identificar las aportaciones de cada uno de los tres artistas. Cerano pintó el soldado a caballo, el niño con el perro debajo y la cabeza decapitada de una de las santas, mientras que Procaccini fue el autor de la representación de Santa Rufina y de un *putto* en el extremo derecho, y Morazzone realizó la figura del torturador en el centro del cuadro, el ángel de la parte superior y las cabezas de las figuras en el fondo.

⁸ Pesenti 1980.



11. Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
La Resurrección, c. 1610
 Óleo sobre lienzo. 319 x 190 cm
 Chiesa di Sant' Antonio Abate, Milán



10. Atribuido a Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
La Adoración de los Magos, c. 1610-1620
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle del cuello de armiño que viste Melchor



12. Atribuido a Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
La Adoración de los Magos, c. 1610-1620
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle de la cabeza de San José

Resulta de gran interés constatar que Cerano pinta el caballo que aparece en este cuadro de manera muy similar al representado en la parte superior izquierda de la *Adoración* de Bilbao, tanto en su apariencia como en la aplicación de la pincelada, concisa y decorativa en cada una de las dos pinturas. Además, el modo en que están pintadas las luces, con toques de pincel en el pelo de la santa o en la espada del soldado, posee gran semejanza con detalles del cuadro de Bilbao, como las luces aplicadas en los recipientes que portan los Reyes.

Otro detalle a tener en cuenta es el cuello de armiño que viste Melchor [fig. 10]. Un cuello casi idéntico aparece en el cuadro *La Resurrección*, también de Cerano, que se encuentra en la iglesia de San Antonio en Milán [fig. 11]. Cerano emplea una pincelada ligera para sugerir la calidad de la piel con manchas negras. Merece la pena comparar el tratamiento de la cabeza del soldado de este cuadro con las cabezas de Melchor y de San José, cuya piel curtida y arrugada se representa con parecida firmeza. Además, la cabeza de San José en el cuadro de Bilbao [fig. 12], que se inclina hacia dentro en la composición, es igual en todos sus términos a la de una figura que aparece sentada a la derecha de uno de los grandes lienzos realizados por Cerano para la Catedral de Milán, en el que muestra a *San Carlos Borromeo curando la gota a Aurelia de los Ángeles* (1610). Puede incluso que Cerano utilice el mismo modelo, ya que ambos tienen una expresión parecida y los mismos tonos grisáceos para mostrar el pelo canoso. Las ligeras entradas en el cabello del Cristo Niño constituyen otra pista estilística, llevándonos a una comparación con las entradas del Cristo



13. Giovanni Battista Crespi, *Il Cerano* (1573-1632)
Huida a Egipto, c. 1600
Óleo sobre cobre. 43 x 31 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

Niño que aparecen en el cuadro *Huida a Egipto* de Cerano, una pequeña pintura sobre cobre que pertenece al Museo del Prado [fig. 13].

Para terminar, un detalle que sugiere a Cerano como posible autor tiene relación con los recipientes o regalos que ofrecen los Reyes Magos. Estos elaborados ejemplos del arte de la orfebrería podrían incluso haber sido diseñados por el propio Cerano. Sabemos que el artista diseñó fachadas de iglesia, como la de San Paolo de Milán, así como las vestiduras sagradas y el cofre de cristal para las reliquias de San Carlos Borromeo. En su cuadro *La Oración en el Huerto*, hoy en el palacio de Borromeo, el cáliz que sostiene el ángel muestra el mismo cuidado en el detalle, el volumen y pureza en el diseño. Como hemos visto, Cerano se recrea en la representación del lujo en las vestiduras ricamente coloreadas, las vasijas doradas y las joyas. En el cuadro de Bilbao esto resulta evidente en los tonos de azul claro y verde de la corona de Gaspar, las cadenas que llevan los Reyes y los ya mencionados recipientes. Un detalle de la *Resurrección de Cristo*, retablo de grandes dimensiones de la iglesia de San Vittore de Meda, a las afueras de Milán, puede confirmar este hecho. Vestidos con ricos ropajes, los obispos y un soldado se arrodillan ante Cristo resucitado. Se aplican en abundancia los verdes, rojos, naranjas y blancos, dotando al cuadro de una sensación de lujo similar al de *La Adoración de los Magos* de Bilbao.

Pese a estos vínculos visuales tan convincentes, debemos asimismo examinar la posibilidad de que Daniele Crespi fuera el autor del cuadro de Bilbao. El estilo del joven Daniele se confunde a menudo con el de Cerano,

y es posible que el cuadro de Bilbao sea una obra de su juventud. Un especialista en la pintura milanesa, Hugh Brigstocke, me ha indicado que hacia 1621 Daniele pintó al fresco *La Adoración de los Magos* para la sacristía de la iglesia parroquial de San Alessandro en Milán. Basó la composición en un retablo de Cerano sobre el mismo tema, pintado para la iglesia parroquial de Pusiano, por desgracia destruido en 1943. Daniele toma prestada de Cerano la idea de una composición cerrada y apretada, creando un ambiente claustrofóbico y realzando así la sensación de intimidad de la escena.



14. Daniele Crespi (c. 1597-1630)
La Adoración de los Magos, c. 1620
Óleo sobre tabla. 48,5 x 66,5 cm
Colección particular

Quizá el apoyo más convincente para la posible autoría de Daniele Crespi del cuadro de Bilbao⁹ sea un cuadro sobre el mismo mismo tema pintado sobre una tabla de 48,5 x 66,5 centímetros y hoy en una colección particular [fig. 14]. El Cristo Niño tan distintivo de la tabla de Bilbao resulta especialmente próximo al Cristo Niño de este cuadro; entre ambos existen similitudes tanto en el rostro de la Madonna como en el plegado del vestido que lleva. El *Ecce Homo* ahora en el Metropolitan Museum no difiere demasiado del hombre representado con una capa de piel de leopardo¹⁰. Brigstocke señala que no nos sorprendería encontrar en el joven Daniele una marcada influencia ceranesca, sugiriendo que el cuadro de Bilbao podría muy bien ser un soberbio ejemplo de tal influencia.

Aunque las características que hemos analizado en esta obra apuntan a la posible autoría del Cerano, puede que nunca sepamos quién pintó el cuadro de Bilbao. Es, sin embargo, una obra de una calidad excelente, producto de una época maravillosa de la pintura milanesa, en la que los artistas intentaban crear cuadros que mezclaban belleza y artificio con detalles realistas para que los espectadores pudieran sentir y entender a la vez. Aunque tan sólo un niño, Cristo también es Rey de Reyes, adorado y reconocido como tal por los mortales que lo contemplan.

9 Neilson 1996, p. 130, il. 3B.

10 *Ibíd.*, n.º 45. *Ecce Homo*. Óleo sobre lienzo. 127 x 97,8 cm. Colección de Suida Manning, en depósito en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

Neilson 1996

Nancy Ward Neilson. *Daniele Crespi*. Soncino, Cremona : Edizioni dei Soncino, 1996.

Novara 1964

Mostra del Cerano. [Cat. exp.]. Marco Rosci (ed.). Novara : Banca popolari, 1964.

Pesenti 1980

F. R. Pesenti. «Il quadro delle tre mani a Brera : Técnica e stile en G.C. Procaccini, Morazzone e Cerano», *Studi di Storia delle Arti*, n.º 3, 1980, pp. 7-21.

Rosci 2000

Marco Rosci. *Il Cerano*. Milano : Electa, 2000.

Varese 1962

Il Morazzone : catalogo della Mostra. [Cat. exp., Varese]. Mina Gregori (ed.). Milano : Bramante, 1962.