

Una serie de paisajes con ruinas, de Pedro O. Cotto, en la Catedral de Palencia

JOSÉ LUIS SANCHO

ELENA HERNÁNDEZ-MORA

Trece pinturas sobre alabastro, formando una serie, de paisajes con ruinas arquitectónicas se hallan en la sacristía de la catedral de Palencia, integradas en la cajonería. Pese a no estar firmados ni fechados, su característico estilo permite atribuirlos al pintor mallorquín Pedro Onofre Cotto, que trabaja a finales del siglo XVII, período al que parece pertenecer también el mueble, con las molduras características del ámbito vallisoletano en ese momento. La traza de tal enmarcamiento indica que se concibió expresamente para estas escenas.

Pocas obras se conocían hasta ahora de este pintor, que trabajó para la Universidad de Mallorca en los años 1680 y hasta 1691, continuando después su actividad, como lo demuestran sus obras firmadas en 1692.¹ El hecho de que su taller radicase en las Baleares no impide que existan obras suyas en Castilla: por ejemplo, los dos paisajes con historias sacras localizados en la clausura del convento burgalés de las Carmelitas Descalzas.

Su producción conocida hasta el momento consistía en vistas paisajísticas con claro protagonismo de la arquitectura en ruina, pintadas sobre lienzos de mediano tamaño o también en cristal, como ornamento de *papeleras* mallorquinas.

La serie que nos ocupa consta de trece pinturas sobre placas de alabastro de unos ocho milímetros de grosor y de idénticas dimensiones (35 x 44 cm.), y homogéneas por el tema, salvo una que representa la Inmaculada. El soporte presenta las típicas grietas del alabastro, que Cotto intenta disimular generalmente haciéndolas coincidir con las representadas en las ruinas, o con masas vegetales.

Para que la pintura agarre mejor, el artista ha extendido una apretada capa de aceite que con el tiempo ha adquirido un tono ocre. Sobre esta preparación

¹ Las referencias bibliográficas sobre Cotto se reducen a los dos artículos de MÉNDEZ CASAL en *Revista Española de Arte*, tomo 3-4 (1934), p. 260, y tomo 5 (1936), p. 49, que constituyen la base fundamental para ANGULO, *Pintura Española del siglo XVII*, Madrid 1958, p. 338. La aportación más reciente es la de A. IBÁÑEZ PÉREZ, "Obra del pintor P. O. Cotto en Burgos".

ha delineado los trazos principales de la composición, posiblemente con pincel o con una fina pluma, valiéndose de regla para las rectas. Sobre estas delgadas líneas de tinta negra, otras blancas, superpuestas, imitan los efectos de la luz en la arquitectura.

La gama de colores no es muy amplia. El marrón, utilizado para todas las tonalidades oscuras, tanto en el paisaje como en los edificios, es tierra sombra tostada. Se emplean dos tonos de verde: uno claro, de cobalto, para la vegetación lejana, ayudando la palidez del color a producir la impresión de lejanía, y otro oscuro, esmeralda, para los arbustos que crecen en las ruinas. Por último, el rojo usado es indio o de Venecia.

Salvo la Inmaculada y una vista de ciudad, las restantes once pinturas son paisajes de horizonte alto y cielo despejado dominados por la presencia de las ruinas. Las composiciones se acomodan a tres variantes: bien el edificio se presenta frontalmente, cerrando la línea de fuga y dejando sólo una estrechísima franja de paisaje a un lado; bien se desarrolla en perspectiva hacia el fondo, dejando libre la mitad del espacio; o bien dos elementos a los lados, formando una "V", enmarcan un valle.

Las arquitecturas son edificios clásicos en ruina, principalmente pórticos de orden toscano o jónico —con volutas pequeñas vueltas hacia el espectador—, de piedra y a veces fingiéndose de mármol, que alternan con construcciones de mampostería con arcos de ladrillo. Sobre el irregular perfil superior de los muros agrietados, marcado mediante una línea blanca, crecen los arbustos oscuros.

Como accesorio aparecen esbozados personajes de reducido tamaño, que en ningún caso representan una historia o tema concreto. En primer término suele haber paisanos, vestidos de color pardo, con vara y perros, lo cual les confiere aspecto de cazadores, inequívoco en algún caso. A veces hay también mujeres formando pareja con los hombres. Prácticamente todas las obras presentan en segundo término parejas de personajes apenas distinguibles por su pequeño tamaño, pero cuyo trazado sumario revela sin embargo una gran facilidad.

Cotto es quizá el menos conocido de los pintores del XVII español especializados en paisajes con arquitecturas, entre los que destacan los también levantinos, de Valencia, Vicente Salvador Gómez y Francisco Giner, y los madrileños Juan de la Corte, Francisco Gutiérrez o Vicente Cieza, que están influidos por los maestros italianos de la "veduta realística" Codazzi o el más tardío Coccorante como han señalado todos los críticos desde M. S. Soria.² Cotto, al igual que de la Corte o Cieza, experimenta además la influencia de los grabados flamencos de J. Vredman de Vries que tanta importancia tuvieron para los pintores de arquitecturas.³ La influencia es bien patente en el cuadro de Cotto al que damos el número 2, que se inspira en el grabado de Vredman ilustrativo del "orden corintio" o del "gusto".

² SORIA, M. S.: "Velázquez and vedute painting in Italy and Spain."

³ BALLEGEER, J. P. G. M.: "Enkele voorbeelden van de invloed van Hans en Paulus Vredman de Vries op de Architectuurschilders in de Nederlanden Gedurende de XVIe en XVIIe EEW", *Gentse bi joragn tot de Kunstgeschiedenis*, Gante 1967, cfr. ilustraciones 23 y 24. P. 63.

Valdrá la pena analizar uno por uno, someramente, los cuadros, a los que hemos dado número según su colocación en torno a la sacristía. Los cuadros 1 y 2, colocados como *pendant* a los lados de la "Asunción" que centra uno de los testeros de la sala, parecen haber sido concebidos efectivamente como pareja, pues tienen en común la fuga en perspectiva del pórtico, que ocupa la mitad de la composición y que, además, no está en ruina. En ambas imágenes aparece una fuente. En el 1, con fondo típico de paisaje, un hombre y una mujer están sentados sobre el pilón, lo cual podría interpretarse como el pasaje evangélico de Cristo y la Samaritana, aunque más bien parece un tema cotidiano acorde con el resto de la serie. En el 2, por el contrario, el pórtico cierra por un lado un patio señorial, rodeado por un muro con hornacinas tras el que se adivina el jardín, al que da acceso un arco de verdura por el que pasan un hombre y dos mujeres. Pórtico y arco parecen claramente derivados del grabado de Vredman anteriormente citado. Junto a la fuente, de aspecto más barroco que la del grabado flamenco y que la de análogos elementos de esta misma serie, aparecen un caballero —con golilla, espada y sombrero— y su criado, mirando a un muchacho. Los balaustres que coronan uno y otro pórtico, y otros de la serie, tienen una forma característica, más gruesa por arriba, que también vemos en el "Paisaje con Santa María Magdalena" que está en el aludido convento burgalés, obra firmada de Cotto.

En el 4, donde además del pórtico de piedra, sobre dos gradas, se ve al fondo un edificio clásico de mampostería, uno de los personajes es inequívocamente un cazador que lleva una liebre pendiente de su vara. El 5 presenta una composición semejante, con una pantalla de arcos separados por columnas jónicas, a la manera del Coliseo, que deja sólo entrever el paisaje lejano del bosque y, en primer término, un pórtico jónico sobre tres escalones al que acceden un paisano y una mujer con manto rojo que lleva un niño de la mano. De forma parecida, en el 8 vemos a través de un pórtico de pilastras toscanas la continuación de una construcción de mampostería, de tres plantas, en ruina, y que impide casi totalmente la presencia de paisaje. Bajo uno de los arcos de este edificio se cobija una estatua clásica. También en el 12 suplantán al paisaje las ruinas de un edificio de mampostería y en primer término un pórtico de piedra, cuyas aristas desgastadas y grietas ha fingido el artista. La entrada de la luz por la izquierda, dejando en sombra la mayor parte de la perspectiva, produce en este caso un resultado algo oscuro.

Dos paisajes —3 y 9— están compuestos según una fórmula en "V", con dos elevaciones entre las cuales se divisa un paisaje de bosque bajo. En el 3 la extraña construcción del primer término parece el resultado de un aprovechamiento de ruinas clásicas —un murallón, tres columnas de un pórtico, un arco de ladrillo— mientras que el otro punto elevado que define el espacio es una torre redonda de aspecto medieval, fantásticamente coronada por un edificio clasicista de dos plantas. En primer término aparecen un cazador siguiendo al lebrél que corre y otro hombre recostado. Por otra parte es el único de la serie que no presenta grietas. En el 9 son edificios de aspecto moderno —el uno con aspecto de iglesia, más civil el otro— los que coronan las dos colinas. El 6 consiste, principalmente, en una especie de arco triunfal de piedra, pero apuntado, y con casetones semejantes a los que aparecen en la "Visitación" de Cotto. En el 7 la totalidad del espacio —salvo una estrecha franja de paisaje a la iz-

quierda— está ocupada por un edificio de mampostería cubierto de bóvedas de cañón, casetonada también la primera, y de aristas. Comparado con el resto de los del conjunto, el pórtico del 11 tiene cierto carácter más barroco debido a los pedestales abombados del pórtico, bajo el cual aparece un jinete en un caballo castaño.

Se singulariza entre la serie una vista de ciudad de aspecto medieval —13—: amurallada, rodeada por un foso salvado por dos figuras mediante un puente levadizo. La torre-puerta domina la composición; otras torres a la izquierda causan una impresión de abandono que contrasta con las casas realistas de la derecha. La impresión sombría se agrava por el oscurecimiento de la esquina superior derecha.

Formando un conjunto con la serie, pero desligada de la misma por sus características, centra el lado principal de la cajonería una Inmaculada —número 10— que viste túnica roja y manto azul. De izquierda a derecha el paisaje emblemático agrupa la palmera, la torre, el huerto cerrado y el pozo. Aunque el soporte y las medidas son idénticas al resto y la pintura parece de la misma mano, el corte de la piedra es distinto, menos refinado; la preparación está entendida de forma más descuidada y la ejecución es de inferior calidad.

Quizá costreñido por el material y por el pequeño tamaño de los cuadros, así como por la reducida gama cromática que le da un cierto carácter irreal, subrayado por el carácter caprichoso de las sombras, o su mera ausencia, Cotto alcanza aquí resultados menos teatrales que en sus otras obras conocidas; no hay columnas salomónicas, ni estatuas coronando los pórticos. Las diferencias respecto a la escasa obra firmada —óleos sobre lienzo de mediano tamaño— parecen obedecer al distinto tamaño, soporte y técnica empleados. Aunque no tenemos noticias de otras obras de Cotto sobre alabastro, esta no es sorprendente dada su dedicación a un género considerado menor y decorativo como la pintura sobre vidrio. Por otra parte, la inspiración en estampas es evidente en este pintor —como lo acredita la repetición de algunos esquemas en otras de sus obras— y en otros pintores contemporáneos del mismo género con cuyo estilo está más o menos emparentado, como Francisco Gutiérrez, pero resulta dificultoso asociar sus imágenes con estampas contemporáneas, si bien puede encontrarse cierta similitud, más que nada atribuible a fuentes italianas comunes, con las de Perelle.

La presente serie nos parece lo suficientemente característica del estilo de este pintor balear como para atribuírsela. La ausencia de firma puede justificarse quizá por el carácter serial del conjunto, concebido como decoración profana, de acuerdo con la estima que merecía la pintura de paisaje dentro del rango de las artes figurativas en el XVII. Efectivamente, sólo como ornamento está integrada en la cajonería de la catedral. La ausencia de iconografía religiosa —salvo la Inmaculada, bien diferenciada del resto— nos sugiere como algo verosímil que previamente hubiera servido de decoración en una residencia privada y pasara luego a la iglesia.