

Colección **CONFLUENCIAS**

TÍTULOS PUBLICADOS:

David García Cueto, *Seicento bologneses y Siglo de Oro español*

Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*

PRÓXIMOS TÍTULOS:

Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*

Giuseppe Galasso, *Carlos V y la España imperial. Estudios y ensayos*

José Luis Colomer y Amalia Descalzo (dirs.), *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*

Diseño de cubierta: Marta Baztán

August L. Mayer (Griesheim, 1885 - Auschwitz, 1944) fue el primer historiador del arte en abordar desde una metodología moderna el análisis de la pintura española, contribuyendo de forma decisiva a su reconocimiento internacional. Víctima de la terrible campaña de desprestigio que un grupo de catedráticos y directores de museos alemanes emprendió contra él en 1930, su figura y su autoridad académica han quedado injustamente oscurecidas hasta nuestros días desde la Segunda Guerra Mundial.

Este libro reconstruye la biografía del hispanista alemán y evalúa su aportación al estudio de la pintura española, analizando su labor fundamental sobre cuatro maestros que centraron sucesivamente su atención como creadores de lenguajes estéticos personales a partir de la tradición pictórica española, y que alcanzaron luego amplia repercusión en el arte moderno.

Teresa Posada Kubissa es doctora en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y en 1986 ingresó en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Ha desarrollado su actividad laboral en el Museo Español de Arte Contemporáneo y, desde 1992, en el Museo Nacional del Prado, donde se ocupa de la pintura holandesa.



AUGUST L. MAYER Y LA PINTURA ESPAÑOLA · TERESA POSADA KUBISSA

AUGUST L. MAYER Y LA PINTURA ESPAÑOLA

Ribera, Goya,
El Greco, Velázquez



TERESA POSADA KUBISSA



La colección **Confluencias** del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) está dedicada a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Se trata de acoger en esta serie un conjunto de monografías, tesis doctorales y actas de congreso centradas en aspectos de mutua influencia, paralelos e intercambios entre España y otros países; ideas, formas, agentes y episodios de la presencia hispánica en Europa, así como de lo europeo en España.

II

August L. Mayer: su vida

1. Darmstadt: la infancia

August Liebmann Mayer nació el 27 de octubre de 1885 en Griesheim, pequeña localidad situada al este de Darmstadt, en el seno de una familia de comerciantes judíos asentada allí desde antiguo. Fue el único hijo del matrimonio formado por Jonas Baruch Mayer (1842-1927) y Berta Liebmann (1847-1930), hija también de comerciantes judíos, de Oppenheim¹.

Son pocas las referencias encontradas sobre la familia, pero todas testimonian su buena posición económica y social. Entre 1853 y 1855, su abuelo Baruch Mayer (Griesheim, 1814-1894) fue aceptado como ciudadano de pleno derecho de Darmstadt², donde había fundado con uno de sus hermanos, Max Mayer, la empresa Gebr. Max und Baruch Mayer, que fue, junto con la de Emanuel Fulda, la principal suministradora de material para la construcción del ferrocarril. Los otros hermanos –Moses, Josef y Zacharias Mayer– debieron de ser también destacados comerciantes³. Así, consta que desde 1868-1869 Moses fue miembro del consejo de la comunidad judía de la ciudad, a la que sólo pertenecían los banqueros y comerciantes más acaudalados⁴.

Baruch Mayer tuvo cuatro hijos: Emma, que contrajo matrimonio con Simon Durlacher, un comerciante de Hamburgo; Max, que emigraría a Estados Unidos; y Moses y Jonas Baruch, que permanecieron en Darmstadt como comerciantes⁵. Sin embargo, no debieron de gozar de la confianza de su padre, ya que éste decidió desheredarlos⁶ por no haberle restituido una deuda contraída con él años antes y nombrar herederos directos de los bienes que les hubieran correspondido a sus respectivos hijos. Otorgó a las nueras el uso y disfrute de dichos bienes hasta la mayoría de edad de sus



4. La Rheinstrasse de Darmstadt.

nietos y nombró albacea testamentario a su yerno, Simon Durlacher. La mencionada deuda debía de ser cuantiosa, puesto que Baruch Mayer dejaba dispuesta su condonación a condición de que no impugnaran el testamento e invirtieran la suma adeudada en la educación y formación de sus respectivos hijos.

Aunque nada se sabe con seguridad de los negocios de Jonas Baruch⁷, los padres de August L. Mayer también debieron de gozar de una buena posición económica y social, ya que las sucesivas viviendas que ocuparon a lo largo de los años estaban situadas en calles céntricas de Darmstadt donde residía la burguesía asentada⁸ (figura 4). De lo que no cabe duda, como se verá más adelante, es de que el hijo pudo cursar sus estudios y viajar con absoluta holgura.

La infancia de August L. Mayer transcurrió en un ambiente de expansión económica y cultural. Darmstadt, entonces capital de Hesse, era una ciudad de una escasa, por no decir nula, importancia política, pero de una larga tradición cultural que había comenzado a finales del siglo XVIII, cuando el gran duque Luis I y su esposa, la gran duquesa Carolina, verdaderos gobernantes ilustrados, supieron rodearse de artistas e intelectuales –entre ellos Goethe, J.H. Merck o Herder– e iniciar colecciones de porcelana, mobiliario y pintura con la intención de que en un futuro quedaran abiertas al público y contribuir así a la promoción y difusión del conocimiento.

Con todo, fue durante el reinado de Ernst Ludwig, el último gran duque, y coincidiendo con el desarrollo industrial, mercantil y financiero iniciado a partir de la década de los setenta en el marco de la *Kulturkampf* bismarckiana, cuando Darmstadt vivió su esplendor como una de las principales capitales culturales alemanas, esplendor que se prolongaría hasta después de la Primera Guerra Mundial.

Ernst Ludwig, conocido como «el protector de las artes», convirtió el teatro estatal, reinaugurado en 1879 tras el incendio sufrido ocho años antes, en uno de los principales escenarios de ópera y teatro moderno en el ámbito alemán. Por otra parte, en 1900 hizo venir de Viena al arquitecto Joseph Maria Olbrich (1867-1908) para construir la llamada «Künstlerkolonie» en la Mathildenhöhe, uno de los distritos de la ciudad, y organizar al año siguiente la exposición *Ein Dokument deutscher Kunst*, en la que quedó integrado ese magnífico conjunto de edificaciones modernistas realizadas por el propio Olbrich y por Peter Behrens (1868-1940). Por último, en 1907 inauguró el Landesmuseum para exponer al público las colecciones ducales de porcelanas, mobiliario y pintura, cumpliendo así con el deseo de sus predecesores.

Lamentablemente, ningún testimonio queda sobre el transcurrir de la infancia de August: de su relación con sus padres, sus amistades, acontecimientos particulares... en suma, de todo aquello que deja su impronta en la vida de cada hombre. Lo único conocido es que, tras finalizar en 1904 sus estudios secundarios de humanidades en el Neues Gymnasium de su ciudad natal, Mayer, como muchos otros hijos de la burguesía judía en torno al cambio de siglo, abandonó la tradición mercantil familiar para seguir estudios humanísticos (figura 5). A buen seguro que contó con el respaldo de su familia, ya que, como describe Stefan Zweig⁹, a finales del siglo XIX la aspiración última y verdadera de toda la asentada y floreciente burguesía judía centroeuropea era alcanzar el reconocimiento intelectual. En ello veían la confirmación de su integración



5. August L. Mayer en Darmstadt hacia 1904-1905.

Ribera (lo Spagnoletto), obteniendo *valde laudabile* y el permiso para publicar el libro¹⁸. El informe del tribunal (Apéndice 3, doc. 2, p. 400), que estuvo integrado por Heinrich Wölfflin, Kekulé von Stradonitz, Erich Schmidt y Alois Riegl, dice así¹⁹:

Lo que aquí se presenta es un logro de una madurez poco común. Por decisión propia, el autor se ha orientado a los maestros españoles, cuya obra es muy abundante y está muy desperdigada, y sobre la que los trabajos llevados a cabo hasta hoy proporcionan sólo información general. De entrada, no se podía esperar una disección completa de los cuadros, pero lo que falta no supone ningún hueco esencial. España, el país principal, ha sido recorrida con buena preparación y segura tenacidad en la consecución de los objetivos. El tipo de trabajo consistía en que el resultado se asemejara más a un *catalogue raisonné* que a una biografía: las descripciones de los cuadros se siguen una a la otra. Al mismo tiempo, el autor ha podido determinar los puntos esenciales de la evolución y formar convincentes grupos estilísticos. Si bien la crítica historiográfica resulta todavía un poco pobre, ello es una característica común de los trabajos de principiantes y, por el contrario, quiero alabar que, al menos, no se ha simulado una aparente riqueza con florituras lingüísticas. El tono del escrito es objetivo.

Solicito su aprobación con la calificación *valde laudabile*.

H. Wölfflin Conforme, Kekulé

3. El primer estudio de pintura española: *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto*

Con su decisión de especializarse en arte español, Mayer se distanciaba del medio académico tradicional todavía mayoritariamente volcado al estudio del arte del Renacimiento italiano –como dice Geismeyer, el modelo más adecuado para la autoproyección del ideario político y artístico wilhelmino²⁰– y de la pintura alemana y la holandesa del siglo XVII²¹. El arte español, con la excepción de Velázquez y Murillo, o era visto como una manifestación artística marginal o, en el caso de Goya y de El Greco, era utilizado en polémicas ajenas a la Historia del Arte. En conclusión, en palabras del propio Mayer, en los primeros años del siglo XX el arte español seguía siendo «el hijastro de la Historia del Arte»²², pero no sólo en Alemania, sino en general. Y, a juzgar por el citado informe de Wölfflin, ése precisamente debió de ser el motivo que animó a Mayer a orientarse hacia el estudio de los maestros españoles.

Se trataba de una decisión que, por lo demás, encajaba de pleno en los modernos planteamientos formalistas. En efecto, Riegl y otros representantes de la escuela de Viena habían empezado a reclamar el estudio de estilos artísticos diferentes de lo italiano y lo holandés, e incluso de otras culturas. El propio Wölfflin dedicaba sus seminarios a estilos distintos del clasicismo del Renacimiento italiano, que era, y siguió siendo siempre, su interés principal. Incluso Bode abrió el Kaiser-Friedrich-Museum a colecciones de arte islámico y oriental.

Wölfflin le apoyó en su decisión, a pesar de que él mismo sólo había hecho una tímida incursión en el tema con un estudio sobre Velázquez²³. Es posible que, incluso, le sugiriera el tema de la tesis.

Y ¿por qué Ribera y no Velázquez, Murillo, El Greco o Goya? Un trabajo sobre Velázquez, Murillo o El Greco no hubiera sido acertado, ni bien recibido, habida cuenta que no había transcurrido suficiente tiempo desde la publicación de los libros de Carl Justi (1832-1912) sobre Murillo y sobre Velázquez (del que además en 1903 se había publicado la segunda y definitiva edición²⁴), ni desde la biografía de El Greco, de Cossío, como para justificar una revisión, y menos aún por parte de un doctorando. Hubiera sido una osadía. En cuanto a Goya, Valerian von Loga (1861-1918) acababa de publicar tres años antes, en 1903, su monumental monografía y catálogo sobre el pintor. Sin embargo, nadie había abordado el estudio crítico y sistemático de Ribera, a pesar de que era, junto con Murillo, el único entre los pintores españoles que no había caído en el olvido a lo largo del siglo XVIII, y a pesar de que, además, desde la apertura de la Galería Española del Louvre había pasado a ser reconocido como uno de los maestros indiscutibles del naturalismo. Por otra parte, y he aquí quizá lo fundamental, el estudio de la pintura de Ribera permitía contraponer el naturalismo de la pintura española con el clasicismo de la italiana para abordar una cuestión primordial entre los representantes del formalismo: la determinación de los rasgos estilísticos propios y diferenciales de las distintas escuelas nacionales.

Ribera era, indudablemente, una buena carta de presentación para cualquier aspirante a especialista en pintura española, y era, además, el tema perfecto para interesar a Carl Justi, que en el capítulo que dedicó al pintor en su *Velázquez* había dicho: «En Alemania existen sólo dos cuadros excelentes [de Ribera]; por tanto no es de extrañar que nadie haya tenido todavía ganas de ‘rescatarlo’, más aún, ni siquiera de ocuparse de él»²⁵. Así pues, es muy posible que Mayer decidiera rescatar a este pintor, del que tan sólo había podido ver hasta ese momento los cuadros que estaban en Alemania²⁶.

Por indicación de Wölfflin, lo primero que hizo Mayer fue, efectivamente, dirigirse a Carl Justi en busca de apoyo y consejo. La correspondencia de Mayer con Justi²⁷ pone de manifiesto la generosidad intelectual de este último. Esa correspondencia (Apéndice 3, C, pp. 435-449), que tiene además un especial valor testimonial por ser de la escasa documentación privada de Mayer que se conserva, permite seguir el desarrollo de su investigación sobre Ribera. Hoy por hoy es, además, la única fuente para conocer algo de la vida de Mayer hasta su ingreso en la Pinacoteca: el recorrido de sus primeros viajes por España y las personalidades a las que conoció, así como los otros países europeos que visitó.

De acuerdo con dicha correspondencia, a comienzos de febrero de 1906, mientras cursaba el segundo semestre en Berlín, Mayer decidió el tema de su trabajo



14. Francisco de Zurbarán, *Bodegón con limones, naranjas y una rosa*, 1633. Óleo sobre lienzo, 62,2 x 109,5 cm. Pasadena, Norton Simon Museum.

Ese ideario quedaría plasmado, ante todo, en el modo especial de tratar la pintura religiosa, consistente en la humanización de lo divino, en ese acercar el Cielo a la Tierra para hacerlo comprensible, inmediato, pero sin renunciar por ello a guardar la distancia entre la divinidad y el creyente/espectador, de forma que, decía, las escenas no resultaban mundanas, sino impregnadas de un sincero sentimiento religioso. Un tratamiento que, por lo mismo, informaba también las escasas escenas mitológicas, con lo que el artista español se equiparaba al de la Antigüedad clásica. Ese ideario naturalista-democrático habría dejado también su impronta en el tratamiento del retrato, haciendo que el interés del artista se centrara en la reproducción de lo característico y esencial del modelo, pero sin despojarle por ello de dignidad y representatividad. Y, por lo demás, a él sería debido el temprano cultivo del bodegón y de la escena de género, donde, en opinión de Mayer, quedaba al descubierto el interés del pintor español por la vida, el entorno y el trabajo del pueblo, y ello si se trataba tanto de escenas profanas como religiosas (en este sentido destacaba la preferencia de los pintores españoles por determinadas escenas religiosas hogareñas como, por ejemplo, la educación de la Virgen o el taller de san José).

Por último, ese ideario naturalista-democrático sería la explicación del desinterés general de los pintores españoles por otros géneros como cacerías, batallas, escenas

cortesanas y paisajes. En este sentido señalaba que había sido El Greco, pintor extranjero, el primero en descubrir e interpretar la belleza del paisaje castellano. Con todo, quedaba abierta una cuestión importante: la práctica ausencia del desnudo en la pintura española. Mayer no admitía la censura religiosa como razón para ello, pero tampoco ofrecía otra más convincente.

Por lo demás, el naturalismo era también el factor clave en la determinación del contraste formal entre lo nórdico y lo meridional, la segunda de las cuestiones wölfflinianas abordadas por Mayer en su análisis de la pintura española. En este caso, era el factor de contraposición entre la concepción pictórica española y la nórdica, en la medida en la que el naturalismo alejaba a la española de la fantasía, de lo irreal, que era, a su juicio, lo característico de la pintura nórdica. Goya sería la única pero grandiosa excepción. En él resurgía además lo gótico, que Mayer consideraba inherente a la pintura hispano-flamenca: lo gótico entendido –y he aquí lo importante– no como estilo artístico, sino como renuncia a la belleza en favor del movimiento expresivo, que era, en opinión de Mayer, lo característico del sentimiento nórdico de la forma. En consecuencia, a ojos de Mayer, fantasía y goticismo convertían a Goya en el más nórdico de los pintores meridionales, y lo hacían equiparable a Rembrandt.

Con todo, la cuestión clave para Mayer, como para Wölfflin, fue la tercera de las arriba enunciadas: determinar a través del análisis de la forma sensible el proceso evolutivo de los estilos artísticos, tanto en el sentido decorativo como en cuanto a la apertura hacia nuevas formas de interpretación de la realidad. En ese sentido, Mayer valoraba la repercusión en la pintura española primero del clasicismo renacentista –la cuestión fundamental de los estudios de Wölfflin– y luego del neoclasicismo como factor negativo, puesto que habría bloqueado temporalmente la evolución del ideario naturalista-democrático. Sin embargo, ese ideario habría resurgido en el siglo XVII, cuando tuvo en Velázquez a su intérprete genial, en tanto que creador de un nuevo clasicismo opuesto al ideal de belleza renacentista, y, de nuevo al final del siglo XVIII, con Goya. Goya habría sabido retomarlo donde lo dejó Velázquez y transformarlo en un lenguaje artístico nuevo, con el que dicho ideario habría trascendido lo español y se habría mostrado definitivo para el devenir de la pintura moderna.

En resumen, para Mayer la pintura española venía definida por su esencia religiosa, su forma naturalista y su ideario democrático. El cíclico surgir y desaparecer de ese ideario determinaba su evolución.

Puesto que, como formalista convencido, consideraba que el cambio inmanente de las formas artísticas se verificaba a través de las grandes personalidades artísticas, en el caso de la pintura española abordó el estudio de la obra de El Greco, Ribera, Velázquez y Goya, es decir, de aquellos representantes de esa escuela que habían jugado una baza en el devenir de la pintura occidental. Ello le colocaba en la larga

V

Ribera, pintor barroco, pintor luminoso

1. La recepción crítica de Ribera en el ámbito alemán: de Fiorillo a Justi

Ribera fue el único de los pintores españoles que, con el correr del tiempo, no cayó en el olvido fuera de España, puesto que al estar asentado en Nápoles había sido incluido en las «Vidas» de artistas y tratados de pintura realizados por autores italianos, fuente, a su vez, para los estudios llevados a cabo a lo largo de los siglos XVII y XVIII por los coleccionistas y eruditos franceses. Además, su obra había alcanzado aún en vida del pintor una amplia difusión por Europa a través de las estampas.

Así pues, la recepción crítica de Ribera se remontaba a los autores italianos del siglo XVII, desde Mancini hasta Dominici¹, que admiraron su pintura pero le difamaron como persona. En efecto, a pesar de que Dominici situó el nacimiento del pintor en Italia, lo vieron siempre como un elemento ajeno, un rival, y, en consecuencia, transmitieron una serie de anécdotas poco favorables generadas por los enemigos de Ribera, que lo retrataban como un personaje ambicioso, intrigante, pendenciero y sin escrúpulos. Y puesto que esos escritos fueron la fuente para los coleccionistas y eruditos franceses, ésta fue la imagen que prevaleció en la historiografía francesa a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Abraham Bosse, André Félibien o Florent Le Comte lo citaron como pintor español asentado en Nápoles y ensalzaron su colorido, pero le reprocharon su caravagismo como no podía ser de otro modo en unos hijos del siglo XVII francés, clasicista por antonomasia. Durante el siglo XVIII, los viajeros franceses —el conde de Caylus, Joseph Jérôme de Lalande, el abad Jérôme Richard o incluso el marqués de Sade— alabaron su pintura sin preocuparse por la cuestión del lugar de su nacimiento, y Roger de

Piles y A.J. Dezallier D'Argenville, el primer biógrafo francés de Ribera², lo presentaban como un pintor lombardo o caravaggista. Si bien todos esos autores franceses dieciochescos supieron apreciar su técnica, manifestaron sin embargo su desagrado por los temas, y, haciéndose eco de las leyendas sobre la vida del pintor, derivaban de su supuesto temperamento violento esa preferencia por las escenas crueles y de martirio que los grabados —en especial el *Martirio de San Bartolomé*, el más difundido— parecían testimoniar. Por lo demás, en el mismo sentido se manifestó también el viajero inglés Richard Cumberland, para quien esa temática en Ribera era algo «al mismo tiempo propio y característico»³.

Por esa razón, a diferencia de lo ocurrido con los otros pintores españoles, Ribera no fue «descubierto» en 1838, con la apertura de la colección del rey Luis Felipe en el Louvre, la llamada Galería Española. Sin embargo, su presencia en ella supuso una reactivación del interés por su pintura, en cuyo naturalismo los artistas modernos quisieron encontrar el espaldarazo histórico a su propio realismo⁴. Ribera pasó a ser considerado pintor realista —es más, uno de los grandes—, aunque, al mismo tiempo, sus cuadros incluidos en la Galería Española no hicieron, en palabras de Alzaga⁵, sino hiperbolizar aquella asimilación de temática y temperamento violento que había conducido al mito romántico de Ribera como pintor cruel, inmortalizado por los archiconocidos versos de Lord Byron: «Ribera mojaba sus pinceles en la sangre de sus mártires...»⁶. Los poemas de Théophile Gautier «Sur le Prométhée du musée de Madrid» (1843) y «Ribera» (1844) dejan constancia de ello. También el erudito escocés William Stirling recogería este mito romántico y diría: «El español celoso e implacable estaba en verdad maldito, lo que le hacía tener visiones terroríficas en medio del resplandor del sol y de la belleza»⁷. Por lo demás, todavía a finales del siglo mantenían ese mito Léon Bonnat y Paul Lefort.

Muy otra fue, sin embargo, la actitud de los dos únicos autores del ámbito alemán que en aquellos siglos se ocuparon de Ribera: el pintor y grabador Joachim von Sandrart, el primer autor no italiano en elaborar una biografía del pintor⁸, y el dibujante y erudito Johann Dominicus Fiorillo⁹. Sandrart, que lo había visitado en Nápoles en 1634, lo incluía entre los seguidores de Caravaggio y, si bien es cierto que lo presentaba como pintor de escenas crueles y de cuerpos decrepitos, nada decía sobre su supuesto carácter violento. Por su parte, a Fiorillo le cabe el mérito de haber sido el primer autor extranjero en utilizar las fuentes españolas, ignoradas por franceses e ingleses, para contrastar lo transmitido en relación con el lugar y la fecha de nacimiento del pintor, lo que, unido al testimonio de Sandrart, hizo que no prestara excesiva atención a las leyendas en torno a su personalidad. Pero, además, tanto Fiorillo como también por entonces Heinrich Meyer¹⁰, el asesor artístico de Goethe, se basaron en los juicios artísticos expresados por Mengs en la

las colecciones norteamericanas, así como las identificadas y publicadas por él mismo en los años intermedios.

De entrada, con *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)* Mayer venía a llenar una importante laguna bibliográfica. En efecto, a pesar del interés mostrado a lo largo del siglo XIX por su pintura y a pesar de estar reconocido como uno de los maestros indiscutibles del naturalismo, nadie había abordado, ni en Alemania ni fuera de ella, una monografía sobre Ribera. Pero, además, se trataba de un estudio moderno, construido desde los nuevos planteamientos formalistas, que por consiguiente equiparaba cuadros, dibujos y estampas, sin duda uno de los grandes aciertos del libro.

Aun siendo la obra de un principiante, ponía en evidencia el dominio del autor de la bibliografía previa, así como de los últimos hallazgos documentales llevados a cabo por N.F. Faraglia y Luigi Salazar, y sobre todo su sólido conocimiento de la obra del pintor. Tres fueron los objetivos que se marcó Mayer al abordar el libro sobre Ribera: caracterizar su pintura para dirimir, por un lado, la cuestión de su valoración como pintor español o italiano y, por otro, la de su relación con los pintores boloñeses; determinar su evolución artística, y catalogar su obra. Así pues, una tarea ambiciosa para un principiante, pero que Mayer supo culminar.

Se sirvió como hilo conductor de los estudios de Justi, Woermann y Kristeller, que completó con el estudio directo de las obras localizadas en Italia, España, Alemania, Austria, Rumanía e Inglaterra. El análisis directo de las obras le permitió transcribir firmas y fechas —en ocasiones con errores que habría que achacar, con toda seguridad, a las pésimas condiciones de trabajo en los distintos museos e iglesias—, pero también constatar su estado de conservación y las restauraciones sufridas por algunas de ellas, especialmente las localizadas en nuestro país. Gracias a esta sólida metodología pudo determinar una evolución artística del pintor que, salvo determinados ajustes cronológicos, es la que aún sigue vigente. Y lo mismo ocurre con el catálogo de la obra, que ha sido el punto de partida para todos los estudiosos hasta hoy.

En su análisis de las obras, Mayer se ceñía a la descripción formal de las mismas, dejando de lado el contenido. Sin embargo, es de lamentar que no estableciera comparaciones en el tratamiento entre las diferentes versiones de un mismo tema, ni, en general, comparaciones estilísticas que le hubieran permitido valorar los progresos del pintor en el uso de las contraposiciones cromáticas o en el uso de la luz como modeladora de las formas. Aun así, el precario estado de conservación de un buen número de las obras españolas estudiadas —señalado por el propio Mayer— hacía muy difícil la tarea, por no decir casi imposible. Asimismo, cabe señalar que, para la crítica actual, el libro adolece de una cierta imprecisión a la hora de distinguir entre copias (*Kopien*) —concepto que en Mayer parece englobar tanto las réplicas originales como las de taller—, obras de escuela (*Schulbilder*) e imitaciones (*Nachahmungen*).



15. José de Ribera, *Un maestro de música*, 1638. Óleo sobre lienzo, 77 x 62 cm. Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art, Gift of Edward Drummond Libbey, 1926.61.