No solo Goya

Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado

1997–2010



No solo Goya

Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado

1997–2010

Edición a cargo de
José Manuel Matilla

Con la colaboración de
Gloria Solache y Javier Blas Benito

Museo Nacional del Prado
Madrid, 2011

MINISTERIO DE CULTURA

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes Elvira del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Miguel Zugaza Miranda
Director

Gabriele Finaldi
Director Adjunto de Conservación e Investigación

Carlos Fernández de Henestrosa
Director Adjunto de Administración

REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes

Presidente
Plácido Arango Arias

Vicepresidenta
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

Vocales
Esperanza Aguirre Gil de Biedma
Ángeles Albert de León
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
Antonio Bonet Correa
José María Castañé Ortega
Luis Alberto de Cuenca y Prado
Guillermo de la Dehesa Romero
María de las Mercedes Díez Sánchez
Daniel Espín López
Carmen Giménez Martín
Carmen Iglesias Cano
Alicia Koplowitz y Romero de Juseu
Julio López Hernández
Emilio Lledó Iñigo
Luis Martínez García
José Milicua Illarramendi
Rafael Moneo Vallés
Nicolás Martínez-Fresno y Pavía
Carlos Ocaña Pérez de Tudela
Mercedes Elvira del Palacio Tascón
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez
Ana María Ruiz Tagle
María Consuelo Rumí Ibáñez
Enrique Saiz Martín
Eduardo Serra Rexach
Javier Solana de Madariaga
Miguel Zugaza Miranda
Carlos Zurita, duque de Soria

Secretaria
María Dolores Muruzábal

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA
MUSEO NACIONAL DEL **PRADO**

CONCEPTO DE LA EXPOSICIÓN Y DEL CATÁLOGO
José Manuel Matilla / Jefe del Departamento de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado

DESARROLLO
DEPARTAMENTO DE DIBUJOS Y ESTAMPAS DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Gloria Solache
Javier Blas Benito

EXPOSICIÓN

COORDINACIÓN
Karina Marotta / Jefe del Área de Exposiciones del Museo Nacional del Prado
Olga Rivero

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN PREVENTIVA
ÁREA DE RESTAURACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Javier Macarrón
María Eugenia Sicilia
Minako Wada

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE
El Taller de GC

DISEÑO DE LA IMAGEN GRÁFICA
Mikel Garay / Museo Nacional del Prado Difusión

PRODUCCIÓN DEL MONTAJE
Empty

CATÁLOGO

DISEÑO GRÁFICO Y PRODUCCIÓN DIGITAL
Adela Morán, Encarnación F. Lena, Tomás López, Montserrat Gómez

COORDINACIÓN EDITORIAL
Dolores Gómez Aranda / Jefe del Área de Edición del Museo Nacional del Prado
Raquel González
Con la colaboración de Luis Zolle

COORDINACIÓN FOTOGRÁFICA
ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Ana Écija
Víctor Raposeiras

FOTOGRAFÍAS
Madrid, Museo del Prado (José Baztán y Alberto Otero)
Madrid, cortesía Banco de España: atribuido a Goya, *Miguel de Múzquiz,* en cat. 22-23
Madrid, cortesía IPCE: J. Laurent, *Vista de la galería de escultura*, inv. 18163, en cat. 74-77
Cortesía Patrimonio Nacional: P. Tibaldi, *Matanza de los inocentes*, El Escorial, en cat. 47

© de la edición: Museo Nacional del Prado
© de los textos: sus autores
© de las fotografías: Museo Nacional del Prado

NIPO: 555-11-031-1
ISBN: 978-84-8480-220-4

Este libro ha sido editado con motivo de la exposición *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado 1997-2010*, celebrada en el Museo Nacional del Prado entre el 5 de mayo y el 31 de julio de 2011.

Índice

6 Una apuesta de futuro
Miguel Zugaza

11 Dibujos españoles
Siglo XVII
Siglo XVIII
Siglo XIX

102 Goya

154 Colección Madrazo
Dibujos antiguos
Dibujos de la familia Madrazo

243 Colección Cervelló

244 Cuadernos de dibujos

281 Álbumes de fotografías

299 El Museo del Prado en la fotografía

338 La fotografía y los artistas

382 Relación de obras

Una apuesta de futuro

Miguel Zugaza
Director del Museo Nacional del Prado

El Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, ubicado desde el 2007 en el nuevo edificio de los Jerónimos con diseño de Rafael Moneo, alberga la colección de obras de arte en soporte de papel que el Prado ha reunido desde el año de su creación en 1819. Junto a los fondos fundacionales procedentes del llamado "obrador real", se fueron integrando diversos conjuntos, como los procedentes del Museo de la Trinidad o los del Museo de Arte Moderno, que conformaron el núcleo alrededor del que se fue constituyendo su actual colección y que se vio notablemente incrementada con el legado de Pedro Fernández Durán en 1931.

Como en el resto de las colecciones, la adquisición de dibujos, estampas y fotografías es uno de los objetivos destacados en la actividad del Museo en la que además, como caso singular, participan de forma coral las distintas áreas de conservación del Prado. A diferencia de las pinturas o las esculturas, la obra de arte en papel, por sus cualidades materiales, requiere unas especiales condiciones de conservación que impiden su exhibición pública por largos periodos de tiempo. Por ello su espacio habitual no son las salas de la colección permanente sino el Gabinete de Dibujos y Estampas, donde las obras son custodiadas y estudiadas, y de donde exclusivamente salen para ser mostradas al público con motivo de exposiciones temporales.

La importancia que el Museo del Prado ha concedido a los dibujos, estampas y fotografías en estos últimos años se pone de manifiesto en los importantes recursos económicos destinados a su conservación y adquisición. Con este proyecto de libro y exposición queremos dar a conocer y explicar cuáles han sido las líneas básicas de la política de adquisiciones del Museo del Prado en este ámbito durante el periodo 1997-2010. Pero el objetivo de esta iniciativa no radica solamente en mostrar y explicar lo realizado, sino que también queremos avanzar lo que ha de venir.

Bajo el título *No solo Goya* –un juego de palabras formado a partir de la leyenda que el artista aragonés inscribió en uno de los retratos que pintó de la duquesa de Alba– tratamos de poner de manifiesto que, si bien el universo de Goya ha constituido uno de los ejes de la política de adquisiciones del Museo, quizá el de mayor repercusión mediática por su innegable valor, ha habido también una serie muy numerosa de obras ingresadas en nuestra colección de no menor importancia artística. A partir de esta idea, el presente libro y la exposición que lo acompaña se articulan en varios apartados que obedecen a las principales líneas de adquisición establecidas durante el citado periodo y que marcarán, como hemos dicho, las líneas de trabajo –investigación, publicación y exposición– en el futuro.

El primero de los apartados está dedicado a mostrar los dibujos españoles de los siglos XVII a XIX que, por su calidad individual, han sido adquiridos y merecen un lugar en la historia del dibujo en España. Estas adquisiciones ayudan a completar la importante colección que ya poseía el Prado. En este grupo destacan los dibujos de artistas del siglo XVII, como Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo, José de Ribera y Francisco Pacheco; del siglo XVIII, como Luis Paret e Isidro González Velázquez; y del siglo XIX, como José y Federico de Madrazo.

El segundo apartado lo integra el excepcional conjunto de obras de Francisco de Goya. Desde la llegada al Prado de los dibujos de los álbumes procedentes del Museo de la Trinidad en 1872, y los preparatorios para sus grabados, comprados a Mariano Carderera en 1886, no se había adquirido en un corto periodo de tiempo un conjunto tan numeroso y relevante de obras sobre papel del artista. Prácticamente todos los ámbitos de su producción gráfica han sido objeto de nuestro interés en estos últimos años: dibujos de álbumes, desde el primero elaborado en Sanlúcar hasta el último de *Burdeos*, pasando por el extraordinario *Álbum de Bordes Negros*; dibujos preparatorios para grabados, como el *Retrato de Miguel de Múzquiz* grabado por Fernando Selma; primeras ediciones de sus series de estampas, como la *Tauromaquia* o los *Desastres de la guerra*, y pruebas de estado para los *Caprichos*. Finalmente un extraordinario conjunto de cartas a Martín Zapater que completa las adquiridas con anterioridad, a las que se añade la emocionante misiva enviada a Joaquín María Ferrer desde su exilio final en Burdeos, quizá la más bella de las cartas conservadas del artista. Con este conjunto de obras de Goya el Museo está desarrollando un proyecto que permitirá en un futuro próximo, a través de nuestra página web, poner libremente a disposición del público una amplia información técnica, bibliográfica y visual sobre toda la obra de Goya que atesora el Prado.

La tercera parte de la muestra está dedicada al conjunto de dibujos y estampas procedentes de la familia Madrazo –José, Federico, Raimundo, Juan y Pedro Madrazo y Mariano Fortuny– adquirido en 2006 a sus descendientes, en el que están representados todos los miembros de esta dinastía de pintores. Este corpus único, formado por varios miles de dibujos, estampas y fotografías, es de gran importancia para la historia del arte español del siglo XIX, pues permite conocer el proceso creativo de estos artistas, al tiempo que nos informa de sus intereses y gustos, revelados a través de las obras sobre papel que coleccionaron, también presentes en la colección. La catalogación razonada de los dibujos de la dinastía constituirá indudablemente una de las principales líneas de investigación del Museo en los próximos años.

Otro conjunto importante de obras, ingresadas en el Museo en 2003, lo forma la colección de José María Cervelló. Además de una extraordinaria biblioteca, también adquirida por el Prado, Cervelló reunió estampas y dibujos relacionados con la teoría del arte y la arquitectura, así como con la reproducción, interpretación y difusión de la pintura. La catalogación de estas obras, ya concluida, es accesible a los investigadores a través de los terminales informáticos existentes en la Biblioteca del Museo del Prado, y lo será al público a través de la web del Museo de forma gradual en los próximos años.

Los cuadernos y álbumes de dibujos de artistas españoles, uno de los apartados más singulares de la muestra, constituyen un conjunto de obras muchas veces olvidado por la historiografía artística y el coleccionismo. A partir de los cuadernos italianos de José del Castillo y Francisco de Goya, adquiridos por el Museo en los primeros años de la década de 1990, se han incorporado álbumes y cuadernos de artistas españoles de los siglos XVI al XIX que permiten apreciar su proceso de trabajo y aprendizaje y el modo en que guardaban la memoria visual de aquello que les interesaba. Desde el más antiguo, de un artista anónimo del círculo del escultor Juan de Anchieta (1540-1588)

a los más modernos de Martín Rico (1833-1908), sus peculiaridades materiales los convierten en un objeto en el que el dibujo se adapta al formato del cuaderno de mano. En la actualidad el Prado está embarcado en varios proyectos relacionados con los cuadernos de dibujo. El primero de ellos finalizará el próximo año y consiste en el catálogo razonado de los cuadernos italianos de Goya, Castillo y Maella este último recientemente adquirido. El segundo proyecto atañe al catálogo del conjunto de cuarenta y un cuadernos de Martín Rico, que reúne más de dos mil dibujos a lo largo de sus páginas.

Pese a que la fotografía ha estado ligada al Museo desde mediados del siglo XIX, no fue hasta hace unos años que pasó a formar parte de las colecciones de obra sobre papel. Uno de los objetivos prioritarios del Departamento de Dibujos y Estampas es precisamente la ordenación y catalogación del fondo histórico de fotografías, cuyo primer paso se dio en 2004 con el proyecto *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. A partir de esta primera iniciativa hemos dedicado un importante esfuerzo a la adquisición de fotografías antiguas que sirvieran para el estudio y documentación de nuestra historia. De ahí que tres apartados de la exposición estén protagonizados por fotografías.

El primero se centra en los álbumes de fotografía, concebidos como muestrario, ilustración o ejercicio estético. Desde los muestrarios de la empresa Laurent y Cía., en los que se disponían de forma comercial las copias que podían ser adquiridas con reproducciones de pinturas o esculturas de las colecciones españolas, hasta el álbum realizado por encargo de Tomás Harris con detalles de pinturas del Museo presentes en la exposición celebrada en Ginebra durante la guerra civil, estas obras permiten analizar el papel que desempeñó el nuevo medio en la difusión y estudio de la pintura y la escultura.

La imagen del Museo del Prado en la fotografía constituye otro de los focos de interés de nuestra colección. Desde las tomas realizadas por fotógrafos extranjeros como Charles Clifford o Louis de Clercq y difundidas en copias en gran formato, a las tarjetas postales que los turistas adquirían durante sus visitas al Museo y enviaban a cualquier lugar del mundo, estas imágenes ayudan a conocer las transformaciones del edificio de Villanueva y de su entorno. Se muestran también, entre otras obras, fotografías estereoscópicas, negativos de cristal del Museo durante la guerra civil y albúminas con los efectos devastadores que ocasionó un ciclón sobre el edifico del Casón en 1886.

Junto a los dibujos y estampas de la familia Madrazo se encontraba una extraordinaria colección de fotografías de la segunda mitad del siglo XIX reunidas fundamentalmente por Luis de Madrazo, que ponen de manifiesto el interés, uso y relaciones que tuvieron la fotografía y los artistas en esta época. Entre ellas destaca un conjunto de positivos en papel a la sal de la escuela de pintores fotógrafos del Caffè Greco –Giacomo Caneva y Frédéric Flacheron entre otros–, en los que quedó plasmada la Roma de mediados del siglo XIX, sus monumentos, sus habitantes y sus obras de arte, y que de alguna manera sustituyeron a los cuadernos de viaje. Como complemento fueron adquiridas varias fotografías de esta misma escuela que formaron parte del álbum reunido por Bernardino Montañés, becado en Roma al mismo tiempo que Luis de Madrazo. Finalmente se incluyen dos retratos de la reina Isabel II realizados por Jean Laurent, en los que se

ponen de manifiesto las posibilidades expresivas del retrato fotográfico y su utilización como modelo por los pintores. El estudio en curso de esta valiosa parte de la colección de fotografía a buen seguro deparará gratas sorpresas sobre la historia de la fotografía en estos años y su utilización por los artistas.

En cuanto al libro que ahora prologamos, hay también una serie de aspectos merecedores de ser resaltados. Por primera vez nos hemos planteado editar una publicación en un formato exclusivamente digital que será accesible libremente a través de la página web del Prado. Para ello se han utilizado las herramientas electrónicas que están habitualmente al alcance del usuario, conjugando las virtudes formales del libro impreso tradicional con las nuevas posibilidades que ofrecen los formatos digitales, como enlaces, archivos adjuntos, ampliación de imágenes, anexos bibliográficos y búsquedas automáticas. El objetivo de este desarrollo es llegar al máximo número posible de lectores y ofrecer la mayor cantidad de información disponible, sin las limitaciones que la edición impresa impone. Tratamos al mismo tiempo de ofrecer un modelo para la reflexión y el debate sobre la edición electrónica aplicada a nuestro ámbito profesional, que indudablemente va a marcar la política editorial en los próximos años. Y no queremos dejar de mencionar la decidida voluntad de permanencia en la página web del Prado y en su Biblioteca de este tipo de publicaciones que, inevitablemente, van a cambiar nuestra manera de enfrentarnos al catálogo de arte.

Como mencionamos al principio, este proyecto es una tarea común. Y por ello quiero agradecer a todos y cada uno de los profesionales que con su trabajo diario hacen posibles estas adquisiciones, especialmente a los conservadores de los departamentos del Museo, que estudian y proponen las obras que han de ingresar en nuestra colección bajo la coordinación y celo de José Manuel Matilla, jefe del Departamento de Dibujos y Estampas, y comisario de este proyecto, asistido por Gloria Solache y Javier Blas. No quiero dejar aquí de mencionar el relevante papel que desempeñó José Luis Díez, jefe de conservación de Pintura del siglo XIX en la llegada de la colección Madrazo, una de las más importantes incorporaciones al Museo de obra sobre papel a lo largo de su historia. Aunque menos numerosas, también hemos recibido en estos años generosas donaciones de las que quiero dejar constancia con mi reconocimiento personal a Pedro Alberdi, José Antonio Buces, Fundación Amigos del Museo del Prado, Cristina García Rodero, Richard Hamilton, José Manuel de la Mano, A. Morel D'Arleux, Concepción Romero y Juliet Wilson-Bareau, así como a los recientemente desaparecidos Antonio Correa y Clemente Barrena. También debo mostrar la consideración del Museo a todos aquellos coleccionistas, anticuarios y particulares que piensan que el Prado es el mejor destino para sus piezas y nos ofrecen sus más selectas obras de arte. Finalmente debo mencionar el fundamental apoyo institucional que hemos recibido del Ministerio de Cultura, y muy singularmente a través de su Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico, a cuyos diferentes miembros a lo largo de estos años expresamos nuestra gratitud por permitir que podamos seguir apostando por el futuro de esta singular colección.

Autores del catálogo

Judith Ara
Ángel Aterido
Javier Barón
Bonaventura Bassegoda
Javier Blas Benito
Elena Cenalmor
José Luis Díez
Javier Docampo Capilla
Gioia Elia
Mario Fernández Albarés
Gabriele Finaldi
Ana Gutiérrez
Miguel Hervás León
José Manuel de la Mano
Pedro J. Martínez
José Manuel Matilla
Gudrun Maurer
Manuela B. Mena Marqués
Carlos G. Navarro
Javier Portús Pérez
Artur Ramon i Navarro
Leticia Ruiz Gómez
Gloria Solache
Andrés Úbeda de los Cobos
Jesús Urrea
Teresa Zapata Fernández de la Hoz

Dibujos españoles



Dibujos españoles

Los dibujos españoles constituyen la columna vertebral de la colección de dibujos del Museo del Prado. No en vano los primeros diseños llegados tras la fundación del Real Museo fueron los conservados en el obrador de los pintores de cámara del rey. Se trataba de dibujos que habían sido reunidos por estos artistas y utilizados por ellos como instrumento de trabajo, por lo que su estado de conservación acusaba las huellas del uso y del tiempo. Básicamente eran dibujos del siglo XVIII, aunque no faltaban excelentes conjuntos de los siglos XVI y XVII. Además de los dibujos de Goya, a los que nos referimos en el siguiente capítulo, llegaron algunos procedentes del Museo de la Trinidad, como el excepcional ejemplar sobre pergamino de Juan Guas (1430-1496) para la capilla mayor de San Juan de los Reyes de Toledo. Con el Legado Fernández Durán, que ingresó en 1931, se incrementó notablemente una colección que no ha dejado de crecer mediante legados y compras. Especialmente importantes fueron las adquisiciones realizadas en la primera mitad de los años noventa del pasado siglo con los fondos del Legado Villaescusa. Otro hito importante para la colección fue la integración en 1971 de los fondos del Museo de Arte Moderno en el Prado, con los que llegó un notable conjunto de dibujos de artistas del siglo XIX.

Desde entonces uno de los objetivos principales del Museo ha sido la compra de dibujos españoles que, por su indudable calidad artística o interés histórico, complementaran la colección existente. En la historiografía artística de nuestro país la referencia a la "supuesta inexistencia de dibujos antiguos españoles" fue un lugar común que Antonio Rodríguez Moñino rebatió en 1954. Aun cuando los catálogos y estudios realizados entre otros por Sánchez Cantón, Angulo y Pérez Sánchez han puesto de manifiesto la inexactitud de dicho tópico, no es menos cierto que el número de dibujos españoles que nos ha llegado es considerablemente inferior al de otras escuelas como la italiana o la francesa. Al mismo tiempo, no es frecuente que aparezcan dibujos españoles de excepcional calidad en el mercado, por lo que cuando esto ha ocurrido, el Museo del Prado ha promovido activamente su adquisición. En este primer capítulo del catálogo se han agrupado cronológicamente los dibujos adquiridos individualmente a lo largo de estos últimos años y que consideramos más importantes. A través de ellos es posible mostrar elocuentemente los distintos usos que el dibujo ha tenido durante los siglos XVII al XIX: instrumento de trabajo como parte del proceso creativo, vehículo de reflexión y plasmación de las ideas artísticas, medio de observación de la naturaleza y análisis de la realidad, ejercicio de aprendizaje y, por supuesto, obra de arte con valor autónomo.

José Manuel Matilla

cat. 1

Francisco Pacheco

Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1564 – Sevilla, 1644

El Juicio Final, h. 1610-14



Tinta parda a pluma, aguada de tinta parda y trazos de lápiz negro.
23 fragmentos de papel verjurado agarbanzado, adheridos a un segundo soporte de cartulina, 554 x 387 mm.
En el verso del segundo soporte, próximo al margen derecho inferior, a lápiz compuesto: "Schwarz". Próximo al margen derecho superior, etiqueta con el número "34", a lápiz compuesto. En el borde inferior izquierdo, a lápiz compuesto: "138-37683-17".

D-8557

Procedencia

Colección Heinrich Schwarz[1], Viena (?); subasta Dorotheum, Viena, 27 de octubre de 2009, lote 135 (atribuido a Christoph Schwarz); Galería Caylus[2], Madrid.
Adquirido en 2010 por el Museo del Prado.

Bibliografía

F. Pacheco, *El arte de la pintura* [Sevilla, 1649], B. Bassegoda (ed.), Madrid: Cátedra, 1990.

P. Lefort, "Francisco Pacheco", en C. Blanc *et al.*, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, París: Vve. Jules Renouard, 1869, p. 1-4 (paginación propia).

J.-L. Augé, "Velázquez et Francisco Pacheco: nouvelles perspectives à propos d'une peinture savante des debuts du Siècle d'Or", *Les Cahiers du Musée Goya*, 1 (1999) 1-16.

J.-L. Augé, "Diego Velázquez y Francisco Pacheco: el aprendizaje de un genio de la pintura 1611-1616", en *Symposium internacional Velázquez: actas. Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*, Sevilla: Consejería de Cultura, 2004, p. 33-37.

J.-L. Augé, *Inventaire Général des Collections du Musée Goya. Tome I, Peintures Hispaniques*, Castres: Musée Goya, 2004, p. 66-67, n. 41.

J.-L. Augé, "Francisco Pacheco. El Juicio Final", ficha de catálogo en *Diálogo entre dos colecciones: obras maestras del Musée Goya de Castres y del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Salamanca: Caja Duero, 2006, p. 112-116.

B. Navarrete, "A New Preparatory Drawing for Francisco Pacheco's Last Judgment: Creative Process and Theological Approval", *Master Drawings*, 48, 4 (2010) 435-446.

1 La marca de colección de Schwarz (Lugt 1372) no aparece en el dorso del dibujo como indica erróneamente B. Navarrete ["A New Preparatory Drawing for Francisco Pacheco's Last Judgment: Creative Process and Theological Approval", *Master Drawings*, 48, 4 (2010) 445, nota 15], sino solamente una inscripción a lápiz con su nombre.

2 Eugenio Soria, de la Galería Caylus, fue quien identificó este dibujo como obra de Francisco Pacheco.



cat. 1

Francisco Pacheco

cat. 1

El Juicio Final, h. 1610-14

Este dibujo, recientemente adquirido por el Museo del Prado[3], es quizá el más importante de cuantos se conservan del siglo XVII español. A su gran formato e indudable belleza se unen aspectos históricos e historiográficos que hacen de él un paradigma de la práctica del dibujo en la España del Siglo de Oro.

En su *Arte de la pintura,* Pacheco[4] dedica varios capítulos a analizar "la materia del decoro", y propone ejemplos de corrección iconográfica. En los capítulos III y IV del libro segundo, aborda el tema del *Juicio Final*, y se sirve para ilustrarlo de su pintura homónima, realizada entre 1610 y 1614 para la iglesia del convento de Santa Isabel de Sevilla:

> Y así, porque el año de 1614 yo acabé un lienzo grande de la historia del Juicio Universal en precio de setecientos ducados, para el convento de Santa Isabel desta ciudad, donde está, con describir el pensamiento que seguí en su disposición y en lo que me aparté del común de otros pintores, trayendo el exemplo del más aventajado Juicio que se ha pintado jamás (que es el de Micael Angel), descubriendo la razón que tuve para historiar así, sacaremos de todo apurado el fin deste punto.
> Y dando principio a este discurso (que no será, pienso, de poco gusto a los que hubieran visto la execución de este cuadro o del dibujo que yo tengo del).[5]

El cuadro[6] fue sacado de Sevilla en 1810 y enviado a Francia, donde estuvo en diversas manos hasta su redescubrimiento y adquisición por el Museo Goya de Castres en 1996. Hasta entonces solo era conocido por una xilografía de 1869 que ilustraba el texto de Paul Lefort dedicado a Pacheco incluido en el libro *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*[7]. Con la pintura se relaciona otro dibujo que formaba parte del *Álbum Alcubierre*, con numerosas variantes en relación a la pintura y que se supone fue realizado por Pacheco para ilustrar las incorrecciones iconográficas de Mateo Pérez de Alesio[8].

La complejidad compositiva de la pintura llevó a Pacheco a dedicarle dos capítulos de su tratado, en los que describió y analizó sus aspectos iconográficos, incluyendo las justificaciones y comentarios que suscitó entre los teólogos[9]. Su importancia iconográfica queda subrayada en la minuciosa descripción que hace de la pintura, y en la casi exacta correspondencia con el dibujo. Nada por tanto mejor que remitir a este largo y explícito texto para entender el sentido de la composición:

> Viniendo, pues, a nuestra historia, en lo alto se muestra Cristo Nuestro Señor, Juez universal, asentado *cum potestate magna et maiestate*: con grande majestad y poderío en el arco del cielo, la cabeza cercada de una gran claridad de rayos de luz que bañan de gloria munchos serafines. A su mano derecha, algo más baxa, está asentada la Santísima Virgen, según dice el Profeta: *asistit regina a dextris tuis*. Al lado derecho de la Virgen un ángel que representa la Misericordia, y a la isquierda otro que representa la Justicia. Luego, otros ocho montones de ángeles niños, cuatro a cada parte, adorando suspensos la majestad de Cristo.
> El pensamiento, en particular, desta primera parte del cuadro es éste:
> Parecióme pintar el semblante de Cristo Nuestro Señor apacible, vuelto a los buenos, a diferencia de Micael Ángel que lo puso en pie, airado, vuelto a los malos, por ser (a mi ver) más poderosa la suavidad y blandura a inclinar los ánimos de los hombres. Cristo es hermosísimo: *speciosus forma*: muestra sus llagas, adórnale un manto rojo. La Virgen asentada, tiene agra-

3 Quiero agradecer a la Fundación Focus Abengoa y especialmente a Anabel Morillo, su directora, la generosa colaboración para que este dibujo llegase al Museo del Prado. Gestos como este honran a las instituciones y a las personas que las dirigen.

4 Hemos utilizado la edición F. Pacheco, *El arte de la pintura* [Sevilla, 1649], B. Bassegoda (ed.), Madrid: Cátedra, 1990.

5 *Ibidem*, p. 307-309.

6 Sobre el cuadro y su historia véanse los estudios de Jean-Louis Augé, conservador jefe de los museos Goya y Jaurès de Castres, citados en la bibliografía de este dibujo.

7 P. Lefort, "Francisco Pacheco", en C. Blanc *et al.*, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, París: Vve. Jules Renouard, 1869, p. 1-4 (paginación propia).

8 B. Navarrete y A.E. Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre, dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, p. 56-59, n. 8.

9 B. Bassegoda (ed.), *op. cit.*, p. 307-308, analizó el debate suscitado.

dable apostura, inclinada a los buenos, los brazos cruzados sobre el pecho, mostrando agrado del caso; no de rodillas rogando (como los más pintores la ponen); pues dice San Buenaventura, que estará aquel día el Juez tan entero en hacer justicia, que aunque la Virgen de rodillas le ruegue, no será parte para moverle; porque no es día de ruegos, antes de atención y silencio. El ángel, o virtud de la Misericordia, está vuelto a la Virgen, madre della, vestido de verde claro, coronado de oliva, y con un hermoso ramo del mesmo árbol en la mano. El que representa la Justicia está armado a lo romano, con morrión con plumas y coracina encarnada y ropa naranjada de color de llama, espada o montante de fuego en la mano derecha: la vista vuelta al rostro del Juez (pareció admirablemente al maestro Francisco de Medina este pensamiento; alabólo, diciendo que había acrecentado y mejorado el uso de nuestros ancianos y mayores que pintaban el ramo de la oliva y la espada sueltos) montones de serafines, de niños, de nubes, de luces, adornan este pedazo de pintura.

La segunda parte más abaxo se compone así: en medio está el arcángel S. Gabriel, en pie con la cruz del Señor levantada; dos ángeles principales arrodillados a los dos lados, y detrás dellos otros muchos sentados y de rodillas que hacen estado a la cruz. Sobre estos ángeles hay dos coros de Apóstoles; el de la mano derecha de la cruz comienza del príncipe dellos S. Pedro: y el de mano izquierda comienza del Apóstol por antonomasia, S. Pablo. Detrás de los Apóstoles se muestran los fundadores de las religiones y varones apostólicos más conocidos de la devoción del pueblo. Parecen lexos, por entre la cruz, los principales Profetas.

Digamos ahora lo particular desta segunda parte:

Pareció por justas causas (supuesto que es opinión más pía) que fuese la figura de la misma cruz en que el Señor padeció, y que tuviese sus clavos, y su título en tres lenguas, y que el alférez, o sostituto de S. Miguel fuese S. Gabriel, por ser este Arcángel el que comenzó y ministró los misterios de la sacratísima humanidad de Cristo. Y que siendo este el último acto della, traxese su divino estandarte y enseña delante de su Rey en la manifestación de la gloria y majestad suya. Este fue parecer del maestro Francisco de Medina; además, que dice el padre Cornelio, de la Compañía de Jesús, que S. Gabriel anunciará, a todo el mundo la venida de Cristo a jusgar. Píntelo coronado de rosas, y una azucena como insignia propria suya en la mano derecha, vestido de azul y encarnado, con alas de águila, y con un cendal entre sus manos y la cruz, por la reverencia de no tocarla. Y tres serafines que sirven de peana a esta divina bandera de los ángeles que asisten, no tengo que decir más de que muestran afecto de reverencia y respeto junto con ser hermosos y varios. En los colores de las ropas se corresponden, como de librea, los de un lado con los del otro. A la cruz cerca un resplandor imperceptible en forma ovada, que baña de luz los Profetas y los desvía del coro de los apóstoles con agradable diminución. Oso decir que no ha puesto ninguno (en pintura semejante) hasta hoy la cruz con mayor majestad. Vengamos al coro de los Apóstoles, los cuales están sentados como jueces: *Sedebitis et vos super sedes duodecim.* Tienen todos sus insignias en las manos, cada cual con admiración y respeto. El Apóstol S. Pedro tiene a su lado isquierdo al gran Batista sentado, haciendo el oficio que hizo en el mundo, que es mostrarnos el cordero de Dios. Parecióme ser éste más conveniente lugar que el que le dan otros pintores en este paso, poniéndolo sobre los Apóstoles al lado que corresponde a la Virgen.

Entre estos dos tan aventajados santos, puse al glorioso Patriarca S. Josef, porque no hubiese entre sus devotos competencia. Síguense los demás Apóstoles, y luego S. Francisco, Santo Domingo, San Bruno y otros varones apostólicos fundadores de religiones, mártires, confesores y vírgenes. El otro coro, que comienza del Apóstol S. Pablo, corresponde a S. Pedro al lado isquierdo de la cruz, tiene a su mano derecha al discípulo amado, el gran evangelista S. Juan, y cae en el mesmo lugar que suele, debaxo de la cruz. Síguese S. Andrés y los demás Apóstoles, y a ellos S. Agustín y S. Gerónimo, S. Benito y Bernardo, S. Basilio y S. Ignacio, padres de sus ilustres religiones, y otros innumerables santos. Los Profetas son: David, Moisés, Elias y los demás principales, que hacen número de doce. Rodean la cruz muchos serafines, cercados de resplandores y nubes agradables; y sobre los clavos están de dos en dos admirados.

Ya que tenemos la mitad de nuestra historia descripta con la brevedad posible.
Baxemos a cuatro ángeles que, conforme al texto evangélico, *a quatuor ventis*, están vueltos a las cuatro partes de la tierra con sus trompetas. Tiene singular arte y mucha dificultad poner en superficie llana semejante demostración. Están también de librea en las alas y vestido, dos de un color y dos de otro, y puestos en cruz, y el uno, que se mira por los pies, es de lo más ingenioso del cuadro, y aun de lo que se ha pintado. El campo destas cuatro figuras es un cielo, a la parte derecha de los buenos, alegre y apacible, y a la de los condenados oscuro y nubiloso, según el lugar del psalmo.
Lo último de figuras mayores y de mayor demostración, son dos hazes o exércitos de figuras desnudas, el de la parte diestra, de los justos; y el de la siniestra, de los pecadores, llevados de ángeles, pero con diferencia. En medio de estos dos exércitos tan diversos está S. Miguel Arcángel, figura de seis cuartas de alto que no pudo ser mayor, porque para disponer una historia tan llena y de tanto número de figuras, la más cercana a nuestra vista no pudo tener más grandeza.
Lo particular desta cuarta parte no es de pasar en silencio.
A la parte de los buenos hay tres montones de figuras, unas más lexos que otras: las pequeñas se van entrando por detrás de una nube en dos escuadrones, cercados de una claridad de sol que les amanece muy alegre, *orietur sol justi*. Guíalas un ángel con una palma en la mano isquierda, y con la derecha les muestra la luz. El otro golpe de figuras está en lo alto de un monte, vanse entrando entre nubes, y de este exército se levantan dos en el aire, y vuelan por un camino de luz. Varones y hembras muestran en los rostros variedad, y entre su munchedumbre se ven abundancia de religiosos. El montón que está más cerca de nuestra vista de esta parte derecha, contiene nueve figuras grandes, con variedad de edades, de carnes y de rostros. La principal y entera está de espaldas; es mancebo hermosísimo junto a una hermosa mujer, y entre estos dos puse mi retrato frontero hasta el cuello (pues es cierto hallarme presente este día), y también siguiendo el exemplo de algunos valientes pintores que, en ocasiones públicas, entre otras figuras pusieron la suya, y de sus amigos y deudos; y principalmente Ticiano, que se retrató en la gloria que pintó para el Rey Felipo II, que yo he visto en el Escorial. Guía y encamina este dichoso escuadrón un ángel vestido de blanco y azul con su palma en la mano, vuelve el rostro a mirar a S. Miguel, como quien está a su obediencia y orden. El S. Miguel hace figura de capitán general, armado a lo romano de su coracina y grevas, con morrión de varias plumas, con bastón en la mano derecha y espada ceñida, con ademán airoso y bizarro, y ropaje de lindos colores. En ponerlo aquí se siguió el voto del maestro Francisco de Medina, por los apellidos y oficios que tiene. Llámase Prepósito y Príncipe de la Iglesia, primado del cielo, cabeza de todos los ángeles, alférez mayor del Supremo Emperador, capitán fortísimo recebidor de las almas y juez dellas, vencedor del gran dragón, y a quien toca acabar la batalla que comenzó en el cielo, encerrando al demonio para siempre, y executando el mandato y decreto del eterno Juez. Y si es capitán de la Iglesia, tenga bastón y cargo de los exércitos della, como dice un docto moderno. Llámanse los ángeles soldados, *militia celestis*, del Señor de los exércitos, y dellos es capitán S. Miguel, de manera que le toca, justamente, hacer este oficio por muchas causas y razones.
Sigúese lo último de la mano isquierda, que es una cuadrilla innumerable de condenados, con acciones y gestos afligidos, medrosos, impacientes, a quien los ángeles (no demonios, como hacen otros pintores) apartan de entre los justos y llevan más que de paso con espadas de llamas, mesclados hombres y mujeres, y demonios entre ellos. Cércalos un fuego, y por algunas aberturas de la tierra salen volcanes: y en contraposición de los que se levantan en el aire de la parte diestra, se abre la tierra, y entre sus bocas y quiebras parece que los recibe, en vez de la boca del infierno, que ponen otros. Uno destos, con horrible figura, cercado de un demonio serpiente o quimera, dando crueles gritos, que eriza el pelo, imita una de las almas, y es la del infierno, que hizo de cera de colores Juan Bernardino de Nápoles, insigne pintor, que es horrible a la vista. La figura principal de este lado tiene las manos en los oídos, y con melancólico y lloroso semblante derrama lágrimas sin fruto. Puso así Micael Ángel una figu-

ra en la barca de Carón; cuya postura del medio cuerpo arriba yo seguí por honrar mi pintura con algo de tan valiente hombre, a quien es gloria imitar en el arte (no tanto en el decoro, como veremos), como lo han hecho otros mayores artífices, y lo he visto yo particularmente de Peregrín, en la Librería del Escorial y de Pablo de Céspedes, en el famoso retablo de la Compañía de Jesús de Córdoba. Últimamente se ven en todas estas figuras desnudas, buscada con arte y gracia la honestidad, porque los ojos castos y píos no se ofendiesen: y más en convento de monjas, y en altar donde se ha de celebrar el santo oficio de la Misa; no paresca de pequeña importancia lo dicho, ni pesada esta digresión. Cierto religioso, pío y grave, de la orden de San Agustín, me contó (siendo ya obispo) que, celebrando un día ante un famoso cuadro desta historia, que está en su convento, en Sevilla (de mano de Martín de Vos), valiente pintor flamenco, acabado el año 1570, estando a la mitad de la Misa levantó los ojos y vio una figura frontera de mujer, con harta belleza, pero más descompostura, y fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo. Y por haber navegado a las Indias, afirmaba, con encarecimiento, que tomara antes estar en el golfo de la Bermuda en una tempestad deshecha, que en tal paso. Y que cobró tanto miedo al cuadro, que no se atrevió jamás a ponerse en semejante ocasión: y que tenía tan presente el caso, que habiendo pasado algunos años, aún le duraba el temor. Reírse han muy de espacio desto los pintores valientes o licenciosos; pero no valga para ellos esta advertencia.

No hay en este cuadro boca de infierno, como he dicho, ni cuerpos que resucitan, porque lo uno no se ha de ver, y lo otro ha precedido ya en todos generalmente. Pues el fin desta demostración fue pintar una acción sola, que es el juicio hecho y acabado, y cómo cada uno camina a recebir el premio debido a sus obras. Tiene una bizarra inscripción, escrita en una piedra fingida, del ingenio felice del maestro Francisco de Medina, que tendrá lugar al fin deste discurso. Todo lo demás es un campo sin yerba, pelado, algo más verde a la parte de los buenos, y seco y estéril a la parte de los condenados.

En la variedad de las edades, seguí la figura y retrato que tuvieron los apóstoles y santos en el mundo, y los vestidos, ropajes e insignias; demás de ser ésta la común manera que usa la Iglesia en la pintura desta historia, seguí esta opinión por las razones que diré adelante[10].

Leyendo detenidamente esta écfrasis de Pacheco, y cotejándola con el dibujo y la pintura, vemos que existe una correspondencia casi absoluta entre ambas obras, aunque hay varios cambios significativos de índole iconográfica. En el dibujo es san Miguel el portador de la cruz de Cristo al tiempo que san Gabriel está con el cetro en la parte inferior, mientras que en la pintura se han invertido los personajes, con san Gabriel como portador de la cruz y san Miguel en la parte inferior con el cetro dirigiendo los diferentes destinos de los buenos y los condenados[11].

El otro cambio relevante radica en la inclusión en la pintura del autorretrato del artista, que estaba ausente en el dibujo. La inclusión de autorretratos en pinturas religiosas no es un hecho excepcional, y así el propio Pacheco cita como antecedente la presencia de Tiziano en la *Gloria* pintada para Carlos V (Museo del Prado). En cuanto a los motivos por los cuales el autorretrato no aparece en el dibujo se apunta la autocensura ante las posibles críticas del comitente en caso de advertir en el dibujo de presentación lo que podría ser considerado como un atrevimiento[12]. Pero quizá haya que pensar también en las limitaciones de presentar un autorretrato en un espacio tan pequeño, de apenas un centímetro, pese a las demostradas capacidades de Pacheco como dibujante de retratos. La posibilidad de hacer un autorretrato de ese tamaño en el que sea factible mostrar los rasgos característicos de su fisionomía es quizá algo impropio en este tipo de obra preparatoria.

10 B. Bassegoda (ed.), *op. cit.*, p. 310-316.

11 El propio Pacheco explicita en su descripción que atendió las indicaciones de Francisco de Medina, con las que coincidió posteriormente Alonso Gómez de Rojas en los pareceres en materia de decoro incluidos en el siguiente capítulo. B. Navarrete, *op. cit.*, p. 439-440, apunta que fue en realidad Alonso Gómez de Rojas el que sugirió este cambio.

12 B. Navarrete, *op. cit.*, p. 441.

Pacheco dedica el capítulo primero del tercer libro de su tratado a "los rasguños, debuxos y cartones, y de las varias maneras de usarlos". Entre ellos habla del dibujo acabado y pasado a limpio que ha de servir de modelo para la realización de la pintura. Este dibujo es el resultado del trabajo individualizado de las distintas partes de la composición en pequeños dibujos independientes, realizados siempre que se pueda a partir del natural, que posteriormente son unidos y utilizados como modelos para la pintura. Pacheco comenta que le resultan innecesarios los dibujos o cartones al tamaño de la obra a la que van destinados, y que durante sus más de cuarenta años de oficio se sirvió de dibujos pequeños, siendo el mayor de ellos del tamaño de un pliego abierto de marca mayor, es decir, de aproximadamente las mismas medidas que este del *Juicio Final*. Estos dibujos posteriormente eran agrandados "en lienzo o tabla grande, del tamaño que quiero, sin cuadrícula por tener alguna facilidad ganada en esta parte"[13].

El estudio de este dibujo muestra elocuentemente este modo de trabajo de Pacheco. Con una técnica minuciosa, similar a la de otros dibujos suyos, dibuja las figuras primero con ligeros esbozos a lápiz –tal y como se aprecia todavía en los detalles de algunas figuras, como los pies de Cristo o las manos de san Pedro–, que posteriormente traza con precisión a pluma y tinta, al tiempo que añade aguadas de distinta intensidad con las que define los volúmenes y las sombras de las figuras.

Según se desprende del estado actual, el dibujo está formado por al menos veintitrés fragmentos de papel unidos entre sí por el dorso mediante pequeñas tiras, y a su vez todo el conjunto está adherido a un segundo soporte de papel fuerte. El borde inferior presenta un acentuado deterioro que ha provocado la pérdida de parte de las extremidadas de las figuras en primer plano, y que es especialmente relevante en el ángulo derecho, donde no queda vestigio alguno del demonio que, como se aprecia en la pintura, atemoriza a los condenados. Es probable asimismo que se perdiese la inscripción inventada por Francisco Medina que todavía consta en la pintura[14]. Este deficiente estado de conservación puede tener su causa en el carácter utilitario que en general tuvo el dibujo en la España del siglo XVII, por encima de consideraciones teóricas o estéticas. Además de su uso por el autor en el proceso creativo para el que fue concebido, el dibujo pudo ser reutilizado como modelo por el propio artista o por sus seguidores, pasando de taller en taller y de mano en mano. Por ello es fácil comprender el desgaste al que habitualmente se veían sometidas estas frágiles obras. En cuanto a su fragmentación, es probable que se deba a una elaboración parcial, por grupos compositivos, tal y como mencionaba Pacheco. Si se analizan las líneas de corte visibles a simple vista, y especialmente a través de la imagen obtenida por transparencia, se puede advertir que los pedazos de papel se corresponden con exactitud con cada uno de los grupos de figuras descritos por Pacheco en su tratado. Hay quince trozos principales a los que se añaden otros que sirven de nexo o que los completan. Todos ellos mantienen casi la misma escala, con lo que la reducción de tamaño que se aprecia en la pintura entre las figuras superiores e inferiores está menos acentuada en el dibujo. El motivo es su función utilitaria, ya que para dejar bien visibles en un dibujo de tamaño no excesivamente grande los distintos aspectos iconográficos de una composición tan compleja y con tantas figuras, no era necesario modificar la escala. Así, pensamos que Pacheco fue elaborando los grupos de figuras a partir de una idea general, recortándolos para unirlos posteriormente y, si en ocasiones era necesario, rellenar los huecos con pequeños papeles recortados o con ligeros toques

13 B. Bassegoda (ed.), *op. cit.*, p. 444.

14 "FUTURUM AD FINEM SAECULORUM IUDITIUM FRANCISCUS PACIECUS ROMULENSIS DEPINGEBAT SAECULA JUDICIS NATALI DECIMI SEPTIMI A. XIV".

de pluma que uniesen las figuras. De este modo el dibujo se constituyó como un rompecabezas, elaborado con grupos parciales e independientes, que le permitió incluso corregir partes sin descartar el todo, algo que por otra parte se encuentra también en otros dibujos españoles del siglo XVII, en los que es posible advertir pedazos de papel pegados con correcciones sobre un dibujo preexistente.

Finalmente queda señalar que Pacheco se sirvió de modelos de diferente procedencia. A las inevitables estampas flamencas de Cornelis Cort o italianas de Marcantonio Raimondi[15], se unieron dibujos o estampas que copiaban los frescos de la capilla Sixtina, ampliamente mencionados por Pacheco en el tratado y especialmente evidentes en los bellos desnudos inferiores, que constituyen uno de los pocos ejemplos del género en el dibujo español de este periodo.

José Manuel Matilla

15 B. Navarrete, *op. cit.*, p. 442 y 443.

cat. 2

Alonso Cano

Granada, 1601 – 1667

Desnudo femenino, h. 1645-50



Pluma y aguada, tinta parda.
Papel verjurado ahuesado, 163 x 158 mm. Adherido a un fragmento de estampa como segundo soporte, papel verjurado, 169 x 162 mm.
En el margen inferior, a pluma, tinta parda: "de Alonso Cano". A su derecha, a pluma, tinta parda: "2 Rs".
En el verso del segundo soporte, a tinta negra: "90".

D-6320

Procedencia

Colección Aureliano de Beruete y Moret, Madrid; Luis M. Feduchi, Madrid; Artur Ramon, Barcelona, 1997. Adquirido en 1997 por el Museo del Prado.

Bibliografía

F.J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930, v. IV, n. 350.

M. Martínez Chumillas, *Alonso Cano*, Madrid: Carlos-Jaime, 1948, p. 141-142, il. 83.

H.E. Wethey, "A Drawing by *Alonso Cano*", *Bulletin of the Museum of Art* (Ann Arbor), II (1952) n. LI.

A.E. Pérez Sánchez, *Gli Spagnoli dal Greco a Goya*, Milán: Fabbri, 1970, p. 68, n. 14.

H.E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid: Alianza, 1982, p. 168, n. D.71, il. 12.

R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1985, p. 276 y 418, il. 104.

B. Bassegoda, "Alonso Cano. Estudio de desnudo femenino", ficha de catálogo en *Raíz del arte II: una exposición de dibujos antiguos (siglos XVI al XIX)*, Barcelona: Sala d'Art Artur Ramon, 1996, p. 32-35, n. 5.

D. Rodríguez Ruiz, "Sobre un dibujo desnudo de Alonso Cano", *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, XIV (1998) 2-5.

Z. Véliz, *Alonso Cano's Drawings and Related Works*, Londres: Courtauld Institute-London University, 1998, n. 76.

J. Portús Pérez, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*, Madrid: Museo del Prado, 1998, p. 48.

D. Rodríguez Ruiz, "No importa, pues lo iso Cano", en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1999, p. 403.

Z. Véliz, "Desnudo femenino", en *Alonso Cano: dibujos*, Madrid: Museo del Prado, 2001, p. 197, n. 85.

J. Portús Pérez, "Desnudos en el limbo: el contexto de un cuadro singular", en *Alonso Cano: dibujos*, Madrid: Museo del Prado, 2001, p. 97-110..



cat. 2

Alonso Cano

cat. 2

Desnudo femenino, h. 1645-50

Alonso Cano fue uno de los dibujantes españoles más prolíficos de su época, y de ello se hicieron eco varios tratadistas contemporáneos suyos, como Jusepe Martínez. Para Cano, el dibujo no solo era un instrumento auxiliar para la invención de pinturas, esculturas, retablos, etc., sino que tenía valor en sí mismo, por sus posibilidades para dar forma inmediata a una idea. Por eso, en su catálogo, aunque predominan las obras de carácter preparatorio, existen otras de las que no se conoce traducción posterior a otro medio artístico. Una de ellas es este soberbio dibujo, que ingresó en 1997 en el Museo del Prado, después de pasar por colecciones particulares como las de Aureliano de Beruete (1845-1912) y Luis Feduchi (1901-1975). En él se superponen dos motivos distintos e independientes. El principal es una mujer desnuda en un lecho sobre la que se superponen unos arcos y elementos arquitectónicos. Arriba, a la izquierda, se adivina una cortina. La mujer no se encuentra tumbada, como es habitual en este tipo de representaciones, sino que la vemos recostada, lo que sirve para crear una tensión muy especial entre la actitud de abandono y receptividad que tiene y esa posición que trasluce algo más que descanso. Se desconoce el tema de esta obra, si es que tiene alguno que no sea un estudio de desnudo de mujer. Recientemente Zahira Véliz[1] lo ha puesto en relación con una de las estampas de modelos femeninos desnudos incluidos en el *Tekenboek* de Abraham Bloemaert, si bien las fechas de esta cartilla de dibujo son sensiblemente posteriores, ya que la primera edición se fecha hacia 1650/56[2]. Desde un punto de vista formal y narrativo se emparenta claramente con el mundo de las imágenes mitológicas, y no con otros repertorios en los que también participan a veces desnudos femeninos, como la alegoría o la historia bíblica, pues lo que esta mujer transmite solo es reconocible si se pone en relación con algunos episodios de la fábula clásica. Son muy curiosas las semejanzas entre esta obra y un dibujo de Alonso Cano que se guarda en los Uffizi[3] y cuyo tema se discute, aunque indudablemente es también mitológico: otra mujer desnuda y recostada es atendida por un cupidillo y tiene cerca de sí a una figura de identidad ambigua. Algunos han pensado que se trata de una mujer, y en tal caso la escena representaría la historia de Dánae. Si, en cambio, fuera un hombre, el personaje principal podría ser Venus o Antíope (que fue poseída por Júpiter transformado en sátiro). Los dos desnudos guardan una estrechísima relación formal. Ambos están construidos con la misma técnica, que subraya nítidamente los perfiles del cuerpo y resuelve los volúmenes a base de un rayado nervioso y continuo. Pero, además, la actitud de las mujeres es similar, con uno de los brazos apoyado de forma parecida sobre el lecho, y las piernas igualmente entreabiertas. Incluso la pequeña elevación en torno al ombligo, que cae rápidamente hacia el pubis, la encontramos en los dos cuerpos, al igual que esa cabeza ladeada, en una postura de abandono sensual. La diferencia más notable entre ambas radica en la inclinación de sus cuerpos, que en el dibujo de Madrid es mucho más acusada que en el de Florencia. Esa inclinación sirve para subrayar los valores verticales de la escena, a lo que también contribuye el propio formato del papel. Si tuviéramos que buscar una continuación narrativa y compositiva lógica al cuerpo desnudo, instintivamente miraríamos hacia arriba. El interlocutor natural de esa anatomía se encuentra en un plano superior; y ello se pone todavía más en evidencia si comparamos esa obra con la de los Uffizi. Todo

1 Z. Véliz, *Alonso Cano: dibujos. Catálogo razonado*, Santander: Fundación Marcelino Botín, en prensa, p. 420, n. 92.
2 M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his Sons: Paintings and Prints*, 2 v., Doornspijk: Davaco, 1993, v. 1, p. 389-394 y 407, n. T106.
3 Z. Véliz, "Venus, Cupido y un sátiro", ficha de catálogo en *Alonso Cano: dibujos*, Madrid: Museo del Prado, 2001, p. 196, n. 84.
4 Sevilla, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Casa de Pilatos.

ello, junto con la relajación general de los miembros del cuerpo y la receptividad que transmite este mediante la apertura de las piernas, invita a pensar en una escena de la mitología clásica que se contaba entre los temas de carácter erótico más representados por la tradición occidental. Es la historia de Dánae, que estando encerrada en una torre recibió la visita de Júpiter en forma de lluvia de oro. Al igual que no nos han quedado testimonios sobre el tema real de esta obra, tampoco contamos con documentos que permitan aventurar una fecha aproximada. Sin embargo, es fácil situarla en un contexto vital y profesional concreto dentro de la biografía de Cano. Un dibujo de estas características solo puede explicarse satisfactoriamente como obra posterior a la llegada de su autor a la corte. Hasta 1638 la carrera profesional de Cano transcurrió en Sevilla, en contacto primordialmente con una clientela que le demandaba obras de carácter religioso. Y aunque en la ciudad existían colecciones de escultura antigua, como la espléndida del duque de Alcalá, el ambiente era poco propicio para la realización de imágenes profanas, especialmente de desnudos mitológicos. En Madrid, por el contrario, pudo entrar en contacto con las Colecciones Reales, abundantes en fábulas clásicas, y con un ambiente artístico en el que ya estaba extendida la idea de que el desnudo era una de las formas de arte por excelencia, y un campo que algunos de los mejores pintores habían aprovechado para mostrar lo mejor de sí mismos, como demostraban los propios cuadros del rey. A Cano, que fue un creador con una extraordinaria conciencia artística, sin duda le tentó probarse en un tema tan prestigioso (y, al mismo tiempo, tan espinoso en España) como el desnudo femenino y masculino, y lo hizo a través de alguna pintura religiosa (*La bajada al Limbo* o algunos de sus muchos cristos), mediante cuadros de tema mitológico, de los que solo nos han llegado noticias, y por medio también de estos dibujos que no sabemos si llegaron a tener alguna traducción pictórica. En su *Desnudo femenino* podemos advertir algunas huellas de las imágenes de desnudo que habían impresionado su imaginación. Se ha dicho que es deudor de la *Ninfa dormida*, una espléndida escultura que formaba parte de la colección de los duques de Alcalá. Pero en su relajación y abandono, y en la manera tan inmediata como se presenta el perfil de un cuerpo femenino, este dibujo pertenece también a la misma estirpe de la que forma parte la *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano (P-425), que era una de las joyas de las Colecciones Reales. Sin embargo, aunque estas obras participan del horizonte creativo que Cano tenía ante sí a la hora de enfrentarse con el motivo, supo resolver el problema de la representación de un cuerpo femenino desnudo de una manera muy original, empleando unos trazos irregulares y temblorosos (pero seguros y eficaces a la vez) que transmiten de forma inigualable la emoción de un cuerpo. Es uno de los desnudos femeninos más bellos que ha producido el arte español, pero si se pusiera de pie quizás no nos parecería una mujer hermosa, porque su belleza no radica en la delicadeza o proporcionalidad de sus miembros, sino que tiene que ver con la forma en que están relacionados entre sí, con lo creíble que resulta la composición entera y con la manera tan eficaz de transmitir un sentimiento de abandono sensual.

Javier Portús Pérez

Apostillas sobre el proceso de construcción del *Desnudo femenino* de Alonso Cano

cat. 2

La relación entre la arquitectura superpuesta y la figura, a la que parece servir de cobijo, ha provocado algunas interpretaciones que sugieren algo más que una agrupación casual. Bajo esta óptica, el dibujo se convertiría en una composición facticia en la que quedarían condensadas todas las modalidades del *disegno*, desde el dibujo procesual al autónomo, desde el técnico del arquitecto al gestual del artista, desde el trazo firme de la línea geométrica al nervio del rasgo sinuoso del contorno y la sombra. La polifacética actividad de Cano como pintor, escultor y arquitecto quedaba además compendiada en este dibujo, que hacía patente el valor del *disegno* como base de las Artes, todas presentes a través de los diferentes elementos y trazos. De tal manera, esta delicada obra de Cano se ha visto tradicionalmente en la bibliografía como un artefacto construido con elementos, en principio independientes, pero que al unirse visualmente sobre la hoja de papel adquieren un valor unitario que ha llevado a interpretarlo incluso como un proyecto decorativo vinculado a la arquitectura.

Estas interpretaciones, evidentemente atractivas, han sido sin embargo realizadas desde la óptica contemporánea, y a nuestro juicio no analizan con todo rigor el modo en que el dibujo fue concebido. Contrariamente a algunos análisis de la obra efectuados en el pasado, la figura femenina fue dibujada en primer lugar, utilizando solamente la pluma. Cano elaboró inicialmente su contorno con trazos finos y posteriormente los reforzó con otros más vigorosos, añadiendo además nerviosas líneas ondulantes que ayudaron a construir el volumen. En este primer estadio del dibujo la figura ocupaba el centro de la hoja de papel de un modo muy similar a como lo vemos actualmente, pese a haber sido algo recortada por los márgenes. En una sociedad como la española del siglo XVII, dibujar en un trozo de papel era quizá el único modo al alcance de un artista para enfrentarse al estudio de la figura humana desnuda con valores eróticos, y por tanto un fin en sí mismo sin posibilidad de materializarse en una pintura o una escultura. Si su realización era comprometida, no lo era menos su posesión, por lo que no es extraño que no nos hayan llegado dibujos de este tipo. Hemos de suponer que una vez dibujados ya habían cumplido su función expresiva y por tanto dejaban de tener utilidad, por lo que su conservación no debía ser más que un riesgo innecesario y su destrucción la mejor de las opciones.

Pero este dibujo demuestra que en lugar de ser destruido sirvió como soporte para efectuar sencillos ejercicios de dibujo de arquitectura, básicamente prácticas de compás, pero también una imposta corintia[1]. Las líneas superpuestas a la figura son claramente visibles; primero marcadas con compás y estilete, que ha dejado una ligera incisión sobre el papel, y después trazadas ya con el compás cargado con una tinta más oscura que se superpone a las líneas del desnudo. Cano realizó tres conjuntos de arcos a partir de diferentes centros geométricos, siendo el principal realizado a partir de un punto situado en la pantorrilla de la mujer a la altura del eje de la imposta. Los otros arcos, de distinto grado, constituyen básicamente tanteos sin apenas concreción. Que el grupo principal de líneas del arco se trace sobre la cabeza de la mujer, permite afirmar la inexistencia inicial de una relación entre ambos elementos.

1 Según la *Regola* de Vignola, citado por D. Rodríguez Ruiz, "Sobre un dibujo desnudo de Alonso Cano", *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, XIV (1998) 2-5

Un tercer momento en el proceso de construcción de este dibujo corresponde a la aplicación de la aguada. Con ella se integran de algún modo ambos dibujos, ya que se extiende sobre el espacio exterior de la figura, en la parte derecha del papel, hasta el intradós del arco, dejando libre la parte que cubre la cabeza de la mujer. De esta forma parece como si Cano hubiese querido respetar la cabeza de la mujer sobre la que anteriormente no tuvo ningún reparo en superponer unas líneas de compás. Asimismo una ligerísima aguada marca la sombra de las impostas.

Es quizá en este momento cuando se añade la firma, un tema complejo, ya que entre todas las inscripciones con el nombre de Cano que aparecen en sus dibujos conocidos, apenas existen coincidencias gráficas con sus firmas autógrafas halladas en documentos notariales que permitan asegurar que en este caso nos encontremos ante una firma original del artista. Además, si como apuntamos anteriormente, la posesión de un desnudo podía ser un riesgo, no lo habría de ser menos garantizar su autoría mediante la inclusión de la firma, por lo que debemos desestimar la idea de que el propio Cano la trazase junto al desnudo. Por otra parte, el hecho de anteceder la expresión "de" al nombre de Cano nos permite aventurar que se trate, como en tantos dibujos españoles del siglo XVII, de una atribución escrita por uno de sus posteriores propietarios. Aunque la tinta parece muy similar a la del dibujo, es una circunstancia frecuente en los diseños antiguos debido a la escasa variedad de pigmentos al alcance de los artistas en aquel tiempo, por lo que no podemos considerarla como un factor seguro de identificación atributiva.

El siguiente momento en la historia material del dibujo fue cuando se adhirió a un segundo soporte para facilitar su conservación. La fragilidad es una de sus características materiales esenciales, debido por una parte a la utilización de un papel fino, de muy poco gramaje, y, por otra, a la manipulación a la que había sido sometido durante el tiempo. Por ello uno de sus antiguos propietarios, con vistas a su conservación, decidió pegarlo sobre otro papel, para lo que recurrió al dorso de un trozo de una estampa de Cornelio Bloemaert (1603-1684) en el que se representaba uno de los frescos de Pietro da Cortona (1596-1684) en la sala de Venus del Palacio Pitti de Florencia con el tema de *Antíoco III y la sacerdotisa de Diana* y que paradójicamente alude a la continencia sexual, asunto de significado totalmente opuesto al del desnudo de Cano si su protagonista fuera Dánae[2].

Debemos suponer que esta operación se efectuó ya en el siglo XVIII, pues el grueso papel verjurado de la estampa, con amplios márgenes, corresponde al de las estampaciones romanas de esta época. Pegar los dibujos a un segundo soporte para su conservación ha sido una constante a lo largo de la historia que no hace sino poner de manifiesto el interés de sus propietarios por preservar obras tenidas en alta estima.

La última de las intervenciones se produjo ya en el siglo XX, con posterioridad a 1930[3], cuando se trazó a lápiz un marco cuadrangular con vistas a su enmarcado, sin relación alguna con la estructura del dibujo, limitando de este modo una composición abierta a los márgenes del papel. Una reciente restauración suprimió este marco para recuperar su aspecto original.

José Manuel Matilla

2 B. Bassegoda, "Estudio de desnudo femenino", en *Raíz del arte II: una exposición de dibujos antiguos,* Barcelona: Sala d'Art Artur Ramon, 1996, n. 5; M. Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace: a Study of the Planetary Rooms and Related Projects,* Princeton: Princeton University Press, 1977, p. 103-104, il. 7.

3 En el libro de F.J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles,* Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930, v. IV, n. 350, aún no están añadidos en el dibujo los trazos perimetrales a lápiz.

cat. 3

José de Ribera

Xátiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652

Cabeza masculina de perfil, h. 1628-30



Tinta roja con punta de pincel y aguada de tinta roja.
Papel verjurado agarbanzado, 254 x 183 mm. Adherido a un papel avitelado, 254 x 184 mm.
En el recto del soporte principal, ángulo inferior izquierdo, a lápiz compuesto: "Gius [?] Ribera". En el verso del segundo soporte, próximo al margen inferior, con la misma grafía, a lápiz compuesto: "Ribera".

D-6239

Procedencia

Colección particular; Sotheby's, Londres, 8 de julio de 1998, lote 24.
Adquirido en 1998 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

M.B. Mena Marqués, "El dibujo en Sevilla y Velázquez", en *Velázquez y Sevilla: estudios*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999, p. 92-107, il. p. 95.

G. Finaldi, "Dibujos inéditos y otros poco conocidos de José de Ribera", *Boletín del Museo del Prado*, XXIII, 41 (2005) 24-44.

C. Romalli, "Jusepe de Ribera. *Studio di testa di uomo vista di profilo*", ficha de catálogo en N. Spinosa (ed.), *Ritorno al Barocco: da Caravaggio a Vanvitelli*, 2 v., Nápoles: Electa y Arte'm, 2009, v. 2, p. 61, n. 3.16.



cat. 3

José de Ribera

cat. 3

Cabeza masculina de perfil, h. 1628-30

El dibujo muestra a un hombre de apariencia desaliñada tocado con una gorra de paño colocada en la parte posterior de su cabeza, y con varias verrugas peludas en su barbilla y nariz. Parece tratarse de un estudio del natural y refleja el interés de Ribera por los modelos populares, tanto masculinos como femeninos, a menudo de rasgos rudos o grotescos, con orejas y narices deformes, bocios y otras malformaciones. La vista de perfil, que Ribera utilizó en varias de sus cabezas grotescas [fig. 1 y fig. 2], tanto en dibujos como en dos aguafuertes, le permitía mostrar estas deformidades de una manera más acusada. Llama la atención en esta figura el labio inferior, particularmente carnoso. Sin embargo, la combinación de la intensa y digna mirada y el cuello peludo, hacen pensar que no fue ejecutado tanto como una cabeza grotesca, y sí más como un estudio de pastor para ser utilizado en alguna Adoración o Natividad.

Ejecutado con la punta del pincel, es uno de los pocos dibujos en los que Ribera utiliza la tinta roja. El contorno de la coronilla está definido por una única y fluida línea de trazo extraordinariamente seguro, y el sombreado y el barrido de la aguada están realizados con una exquisita delicadeza. Otro dibujo en tinta roja, el *Hombre con un paje* del J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, lleva una inscripción no autógrafa que fecha su ejecución en 1628, y las características estilísticas de la hoja del Prado hacen que también se pueda situar cronológicamente a finales de esa década.

Ribera realizó bastantes estudios de cabezas de este tipo en la década de 1620, empleando una gran variedad de técnicas. Algunos pertenecen claramente a la tradición de cabezas grotescas de Leonardo da Vinci, y en la bibliografía se suelen relacionar con las ilustraciones que aparecen en los tratados de fisionomía humana del siglo XVI, tales como el *Naturalis philosophiae ac medicinae Doctoris, Physiognomiae & Chiromantiae Compendium* de Bartolommeo della Rocca, publicado por primera vez en Bolonia en 1504, y el *Della fisonomia dell'huomo* del napolitano Giambattista della Porta, publicado primero en latín en 1586 y después en italiano en 1598.

Gabriele Finaldi

cat. 4

José de Ribera

Xátiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652

Joven con molinillo y viejo tirando de una carreta con un cadáver, h. 1640



Pluma y aguada, tinta parda. Trazos de lápiz negro.
Papel verjurado agarbanzado, 236 x 175 mm.
En el ángulo superior derecho, a tinta parda: "54". En el verso, margen superior, derecha, a lápiz compuesto: "3 – 130". En el margen inferior, izquierda, a lápiz compuesto: "65".

D-8551

Procedencia

Subasta Karl & Faber, Munich, 26 de mayo de 1978, lote 345 [como anónimo]; colección particular, Alemania; subasta Karl & Faber, Munich, 4 de diciembre 2008, subasta 220-221-222, lote 210; Thomas Williams Fine Arts Ltd., Londres.
Adquirido en 2009 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J. Brown, *Jusepe de Ribera*: *Prints and Drawings*, Princeton: Princeton University Press, 1973.

M.B. Mena Marqués, "El dibujo en el arte de Ribera", en *Ribera, 1591-1652*, Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 115-129.

C. Romalli, "Jusepe de Ribera. *Uomo visto di schiena che trasporta un carreto con un cadavere e bambino con una girándola*", ficha de catálogo en N. Spinosa (ed.), *Ritorno al Barocco: da Caravaggio a Vanvitelli*, 2 v., Nápoles: Electa y Arte'm, 2009, v. 2, n. 3.19, p. 63.



cat. 4

José de Ribera

cat. 4

Joven con molinillo y viejo tirando de una carreta con un cadáver, h. 1640

La producción gráfica de José de Ribera, en su doble vertiente de dibujante y grabador, constituye un ejemplo aislado en la historia del arte español, pues ningún otro artista peninsular del siglo XVII desarrolla una actividad tan autónoma, libre e intensa en ambos ámbitos artísticos. Ello es debido indudablemente a su estancia en Italia y a la asimilación de unos principios artísticos en los que estos modos de expresión también conformaban entidades autónomas, muy alejadas de la práctica habitual del dibujo y el grabado en la España barroca, donde fundamentalmente se les confería un sentido práctico. De este modo, la actividad de Ribera como grabador solo puede ser entendida en el contexto de la cultura artística italiana, en la que los pintores desarrollaban carreras paralelas como grabadores, difundiendo sus propios modelos con fines exclusivamente artísticos. Y lo mismo se puede afirmar de su faceta como dibujante, donde el dibujo no solo cumple funciones eminentemente utilitarias dentro del proceso de creación, sino que es un principio y un fin en sí mismo, como objeto de reflexión y plasmación de ideales y modos de expresión independientes.

La libertad creativa de Ribera, puesta de manifiesto sobre todo en esta faceta de dibujante, hace que se mueva en terrenos muy distintos, desde la observación de la realidad, que le lleva a representar escenas de la vida cotidiana y caracteres humanos, a composiciones más imaginativas en las que los cuerpos se distorsionan y deforman con intencionalidad expresiva. Por eso es difícil en ocasiones determinar el sentido último de algunas de sus composiciones, como esta que el Museo del Prado adquirió en 2009[1].

A primera vista, la presencia de elementos realistas remite a la observación de la realidad diaria. El protagonista del dibujo es un viejo harapiento que tira de un carro en el que se aprecian los pies rígidos de un cadáver que es llevado extramuros para su entierro. Los encargados de cuidar y sepultar a los apestados, así como de quemar sus vestiduras, eran conocidos en Italia como "monatti". El escritor Alessandro Manzoni (1785-1873), dos siglos más tarde, los describió así en su novela *Los novios*, al narrar la epidemia de peste que azotó el milanesado en 1630: "*Monatti*, así se llamaba a los que corrían con la parte más penosa y arriesgada, como era el sacar de las casas y del lazareto los cadáveres, conducirlos en carros, y enterrarlos, llevar los enfermos al lazareto, quemar o purificar los ropas infestadas o sospechosas; *apparitori*, cuyo oficio especial era preceder a los carros advirtiendo con una campanilla a los pasajeros que se retirasen. [...] A los oficios de *monatti*, y de *apparitori*, no se dedicaban generalmente sino aquellos hombres para quienes el atractivo de la ganancia y de la licencia tenía más fuerza que el terror del contagio, y otro cualquier reparo"[2].

Al igual que otros artistas que demuestran su genio creativo en la madurez de su carrera mediante un empleo rigurosamente austero de los recursos gráficos, Ribera escoge representar la parte por el todo, al mostrar solamente los pies del cadáver, una clara referencia al estado del cuerpo que se transporta. Refuerza al tiempo esta idea con la representación de un cencerro o un cascabel de difuntos (*bobbolo funebre*) colgado de un travesaño del carro, instrumento imprescindible para los *monatti*, que en sus traslados debían advertir a los caminantes de su presencia. Aunque en ocasiones lo portaban los *apparitori* que les precedían, en otros casos eran ellos mismos quienes lo llevaban

1 Quiero agradecer a Manuela Mena su generosidad al compartir conmigo sus ideas e investigaciones sobre este dibujo, fundamentales para el desarrollo de este estudio.

2 A. Manzoni, *Lorenzo o los prometidos esposos: suceso de la Historia de Milán del siglo XVII, publicado en italiano por el célebre Alejandro Manzoni, y puesto en castellano por D. Félix Enciso Castrillón*, Madrid: Imprenta calle del Amor de Dios n. 14, 1833, t. III, p. 138-139 y 149.

atado a los tobillos o colgado del carro[3]. Por otra parte, el modo más cómodo de cargar los cuerpos de las víctimas era con los pies por delante, como demostró elocuentemente Goya en *Carretadas al cementerio*, dibujo preparatorio para una de las estampas de los *Desastres* dedicada a mostrar los efectos de las epidemias en las ciudades como consecuencia de la guerra.

Cruzándose en el camino del viejo, y en claro contraste, surge la figura de un niño desnudo que sostiene un molinillo de papel y unos troncos, transportados sin duda para avivar una pira donde quemar la ropa del cadáver. El molinillo, siguiendo la iconografía tradicional fijada por Cesare Ripa, aparece asociado a la locura (*pazzia*) y a la inconstancia o la inquietud (*inquietudine*), tal y como señaló Manuela Mena al estudiar un dibujo de características formales y conceptuales muy similares, en el que también aparece un niño con el mismo juguete. El significado del molinillo de papel como símbolo de la locura en Ripa radica en el modo en que es llevado por un personaje adulto, que lejos de dedicarse a cosas importantes, se entretiene con juegos de niños pero sin comprender su funcionamiento, ya que lo inclina hacia delante sin levantarlo para que el aire lo haga girar. Al mismo tiempo, por su movimiento y mutabilidad, el molinillo representa la inconstancia, propia de la infancia. El ejemplo más conocido de la utilización simbólica de este juguete se encuentra en el cuadro de Velázquez del bufón *Don Juan de Calabazas (Calabacillas)*, conservado en el Museo de Cleveland, en el que se constituye en el atributo propio de su condición. En el contexto de este dibujo el molinillo podría ser interpretado como un símbolo de la locura que ciega al viejo y al niño, que arriesgan su vida en el traslado de los apestados.

La aparición del niño con el molinillo apunta también a una posible interpretación conceptual de la obra, más allá de la mera representación naturalista de la realidad, muy en la tradición barroca. Así, el dibujo se podría interpretar como una alegoría de las edades del hombre, de la vida y de la muerte, simbolizada la primera por el niño que, desnudo, camina portando un molinillo de papel, centrado solamente en la preocupación de levantarlo bien para que gire por la acción del aire, e incapaz de emitir sonido alguno que avise de la proximidad del cadáver transportado por el viejo y que él mismo anuncia con el cascabel que cuelga del carro. De este modo el dibujo mostraría la mutabilidad de la vida, en el paso de la inconsciente infancia a la madurez en contacto con la muerte.

El dibujo ha sido fechado en la década de 1630, basándose fundamentalmente en la relación temática que se establece con las epidemias de cólera y lepra que padeció el norte de Italia en esos años, y cuyos ecos llegaron con seguridad a Nápoles. Sin embargo, nos parece más adecuado relacionar este dibujo con la producción tardía del artista, con la que guarda más similitudes estilísticas. Mientras que los dibujos de la década de 1630 se caracterizan por un empleo muy preciso de la línea, ya sea trazada a lápiz o pluma, y por un uso muy matizado de las aguadas, con variedad de tonos para conferir los efectos de volumen y luz, los de la década de 1640, con los que pensamos que se relaciona mejor, muestran una ruptura de la línea, provocando contornos mucho menos precisos y por tanto más nerviosos, al tiempo que el uso de las aguadas adquiere una mayor densidad, con menor transparencia y matices tonales, y por tanto confiriendo efectos más dramáticos de luz y sombra. Tal es el caso de este dibujo, estrechamente relacionado con el anteriormente citado de la *Mujer con un niño en brazos seguida de otro niño y un perro* –quién sabe si huyendo de las epidemias–, con el que presenta mu-

3 En *El triunfo de la Muerte* de Pieter Bruegel "el Viejo", la muerte que va a caballo anuncia su llegada precisamente con una campana (Museo del Prado, P-1393).

chas semejanzas formales y compositivas, por ejemplo en el modo de dibujar las piernas del niño o de aplicar las aguadas. Por otra parte, la ocupación casi total de la superficie del papel por las figuras se relaciona con alguno de los dibujos de este periodo, como el *Martirio de san Bartolomé* (Nueva York, The Morgan Library), con el que también comparte aspectos estilísticos.

El dibujo ofrece otras características habituales en los diseños de Ribera como las figuras de alargadas proporciones o los cuerpos dislocados, con escorzos marcados, que en ocasiones provocan incorrecciones formales acentuadas por el uso extremo de la aguada. Cuando los efectos de sombreado son muy fuertes, impiden representar con corrección la perspectiva o la anatomía –como en el caso de la figura contrahecha del anciano–, acentuando de este modo el carácter dramático de la composición.

José Manuel Matilla

cat. 5

Bartolomé Esteban Murillo

Sevilla, 1617 – Cádiz, 1682

El Buen Pastor, h. 1655-60



Lápiz negro y tinta de bugalla a pluma.
Papel verjurado ahuesado, 135 x 119 mm. Filigrana de tres círculos superpuestos, el inferior con letra inscrita "I", letras ilegibles en el central y el superior con media luna invertida (fragmento), 67 x 23 mm; marca de agua procedente de un molino papelero genovés. Adherido por su perímetro a un papel continuo a modo de *passe-partout*, 171 x 153 mm.
En el recto, próximo al borde inferior, a pluma, tinta parda, inscripción de coleccionista: "Bartolome Murillo fa". En el verso, margen superior derecho, en sentido transversal respecto a la orientación del dibujo, a pluma, tinta parda, operaciones numéricas: "5 / 12 / – / 0", "4 / 15 / – / 10", "9 / 12 / – / 18", "18".

D-6319

Procedencia

William Stirling, Keir (Gran Bretaña); Sotheby's, Londres, 21 de octubre de 1961, lote 24; Anton Schmied, Viena; colección privada, Munich; Artur Ramon, Barcelona.
Adquirido en 1997 por el Museo del Prado.

Bibliografía

D. Angulo Íñiguez, "Miscelánea murillesca", *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 133 (1961) 1-24.

J. Brown, *Murillo and his Drawings,* Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1976, p. 178-179, n. 90 y 91.

A.E. Pérez Sánchez y B. Navarrete Prieto, *Tres siglos de dibujo sevillano*, Sevilla: Fundación Foco de Cultura de Sevilla, 1995, p. 216-217, n. 91.

"Bartolomé Esteban Murillo. El Buen Pastor", ficha de catálogo en *Obras singulares (1996-1997),* Barcelona: Artur Ramon, 1996, p. 28.



cat. 5

Bartolomé Esteban Murillo

cat. 5

El Buen Pastor, h. 1655-60

El dibujo presenta una figura infantil de pastorcillo sentada en un paisaje, que es iconográficamente específica de la representación del Buen Pastor. El Niño acaricia con la mano derecha una oveja, de perfil en primer término, y con la izquierda sostiene y se apoya en su cayado. La posición de las piernas, la derecha reposando con el pie en el suelo y la otra extendida sobre la roca en la que se sienta el Niño, inspirada en el aguafuerte *Cupido* del florentino Stefano della Bella (1610-1664), es la misma que utilizó Murillo en el magistral lienzo del *Buen Pastor* del Museo del Prado, una de sus pinturas más atractivas y ejemplo de esa iconografía que, en su faceta infantil, fue muy apreciada en la España del siglo XVII. En el cuadro, sin embargo, la parte superior del cuerpo se articula de forma muy distinta al dibujo, ya que se sitúa de medio perfil hacia la derecha, lo que determina que la cabeza presente, además, una actitud de gran nobleza, que deriva de la colocación de la barbilla en línea con el hombro. A ello hay que sumar la distinta posición del cayado y la oveja. El Niño, por otra parte, va descubierto en la pintura, y es precisamente en su pelo negro, rizado y suelto donde reside gran parte de su encanto y atractivo. En un primer estudio, el dibujo del Prado con sus variantes, visibles en los trazos repasados del lápiz y la pluma, fue considerado por Angulo Íñiguez como preparatorio para el cuadro[1]. Más adelante, sin embargo, cambió esa hipótesis, apuntando que este dibujo, así como la versión más avanzada y aclaratoria del Museo del Louvre, era una variante tardía, ya del decenio de 1670, para una versión, tal vez perdida o que nunca se llegó a pintar[2], de la brillante idea expresada con perfección y armonía insuperables en el lienzo del Prado, obra considerada de hacia 1655-60[3]. Fue esta segunda hipótesis la que aceptó más adelante Brown en su catálogo de los dibujos de Murillo de 1976 y la que se ha consagrado en la bibliografía posterior, incluida la reedición del mismo catálogo en 2010[4]. El dibujo del Louvre (inv. n.º 18439-2), ya perfectamente concluido, ha sido sin duda responsable de que se haya pensado que el Niño con el cayado en su mano izquierda fuese preparatorio para un segundo cuadro posterior, al considerarse de fecha más tardía por su técnica. La escasez de dibujos de Murillo llegados hasta nosotros (aunque se haya ido estableciendo con el tiempo un *corpus* de gran interés), no permite aún establecer unas bases firmes para precisar la evolución de su estilo como dibujante ni la cronología exacta de cada dibujo, por lo que la hipótesis de que los dos diseños del Buen Pastor responden a un modo de hacer posterior a 1670 no es muy firme.

El análisis comparativo de las tres composiciones indudablemente relacionadas -los dibujos del Prado y del Louvre, así como el cuadro del Prado- ayuda a definir los pasos dados por Murillo hasta alcanzar la perfección definitiva de su importante imagen del *Buen Pastor*, tal y como aparece en el lienzo. El dibujo del Louvre, por ejemplo, es idéntico en las luces y en las sombras al cuadro del Prado, lo que revela su estrecha relación con la pintura y su carácter preparatorio de la misma, pero aquellas están aún sin definir en el rápido tanteo que aquí se estudia. Se hace difícil aceptar que Murillo variase la escena más de diez años después sin cambiar, ni siquiera ligeramente, la iluminación, ni por otra parte, según revela la radiografía, la colocación de la figura en

1 D. Angulo Íñiguez, "Miscelánea murillesca", *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 133 (1961) 1-24, fig. 34.
2 D. Angulo Íñiguez, "Algunos dibujos de Murillo", *Archivo Español de Arte*, XLVII (1974), 106, fig. 24.
3 D. Angulo Íñiguez, *Murillo*, v. II, *Catálogo crítico*, Madrid: Espasa Calpe, 1981, p. 185-186.
4 J. Brown, *Murillo and his Drawings*, Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1976, p. 178-179, n. 90 y 91. También se aceptó la hipótesis de que ambos dibujos fueran para una composición tardía en A.E. Pérez Sánchez y B. Navarrete Prieto, *Tres siglos de dibujo sevillano*, Sevilla: Fundación Foco de Cultura de Sevilla, 1995, p. 216-217, n. 91.

el espacio, que es idéntico en la pintura y los dibujos preparatorios, con el Niño, por ejemplo, con el pie cerca del borde inferior del lienzo. El dibujo del Prado es aún más interesante en su relación con el cuadro, ya que presenta una serie de rápidos rasguños con variaciones de la figura, sobre todo en su parte superior y en la situación de la decisiva oveja, que revelan el proceso creativo de esta importante composición. La posición del cayado que alza el Niño con su mano izquierda en los dos dibujos, y que contrasta fuertemente con el fondo luminoso, se transparenta aún en la superficie del cuadro, como sucede con los arrepentimientos. La posición de la figura en los dibujos y el arrepentimiento determinaron la toma de varios documentos de carácter técnico sobre el lienzo, como la radiografía y la reflectografía infrarroja, que han puesto efectivamente de manifiesto cómo bajo la imagen visible la composición era originalmente idéntica a las ideas que Murillo había tanteado en el dibujo del Prado y que presentó como definitivas en el del Louvre. El artista, con la ayuda del dibujo del Prado, pero aún más con el trabajo de modificación sobre el lienzo, fue transformando su composición hasta alcanzar la idea definitiva, ahora visible, que llevaba consigo, además, un interesante cambio iconográfico.

La documentación técnica revela que Murillo había planteado sobre el lienzo la idea del Niño con el cayado en la mano izquierda y la oveja de perfil a su derecha, no como un mero esbozo sino ya con un grado de terminación muy avanzado. La reflectografía infrarroja, técnica que permite ver con cierta claridad las capas que se esconden bajo las pinceladas superficiales cuando estas son de mayor ligereza, como aquí en el cielo, evidencia que el Niño sostenía el cayado alzado, terminado en la forma que muestra el dibujo del Louvre, con su mano izquierda, que también se hace visible en su posición, anatomía y luces. Es posible que la ligera, pero precisa, forma luminosa sobre su cabeza, corresponda aún al gorro de pastor de los dibujos y que a su espalda apareciera asimismo la cabeza del perro, esbozado en el dibujo del Louvre, ahora sustituida en el lienzo por los restos caídos del entablamento de mármol y bajo el cayado en su nueva posición. Uniendo los datos de la reflectografía con los de la radiografía se puede reconstruir con mayor precisión la primitiva composición de la pintura[5]. Murillo, en realidad, se ajustó casi al pie de la letra al planteamiento del dibujo del Louvre, que a su vez aclaraba la variación del apunte del Prado. Así, también la oveja de perfil en el primer plano de la composición, alzando la cabeza hacia su dueño, se puede ver en la imagen radiográfica, lo que no se veía con los rayos infrarrojos al haber empleado Murillo una densa capa de pintura para cubrirla completamente con la roca en la que se sienta el Niño y con el rojo violáceo de su túnica. La radiografía deja ver, además, que el artista hizo dos ajustes en la posición de la oveja, que se dejan ver con claridad en la cabeza, el pecho y las patas. No se puede distinguir con claridad si también la posición del brazo derecho del Niño era en un principio la misma que en los dibujos, apoyado sobre el lomo del animal. El otro dato de interés que revela la radiografía es que la oveja ahora visible, a la derecha del cuadro, tenía una posición algo distinta, con la cabeza de medio perfil hacia la izquierda, mirando aún al Buen Pastor, para luego girarla hacia el espectador, al que ahora mira casi de frente. El cambio en la posición de la oveja, de la inicial a la izquierda a la final a la derecha, aparece ya con claridad en el dibujo del Prado, en el que Murillo, con un lápiz negro muy blando, la situó a la derecha, aún muy baja con relación al Niño, en un escorzo más acentuado, y dirigiéndose hacia él de perfil, como

5 La imagen es de difícil lectura debido a la interferencia de los brochazos de la materia empleada en una antigua forración del lienzo en la que se empleó albayalde. Esa intervención tuvo que realizarse antes, o con motivo, de su ingreso en las Colecciones Reales en 1744, cuando se compró por la reina Isabel de Farnesio a los herederos del cardenal Molina. La marca de la flor de lis que lo identifica como de la colección de la reina, aparece ya sobre el lienzo añadido, en el ángulo inferior derecho, lindando con el marco, y no sobre el lienzo original.

buscando su protección. El apunte muestra, además, la mano izquierda del pastorcillo que descansa ya sobre el lomo de la oveja, mientras que la derecha se sitúa, todavía sin el cayado, sobre la pierna. El rasguño del Prado parece iniciarse con la figura del Niño en la posición que tiene en la versión pintada –con dos ideas para la pierna izquierda, una más baja y apoyada en el suelo y otra más definitiva–, a la que volvió el artista después de varios tanteos interesantes que quedaron fijados en el sentido del dibujo del Louvre: como la posición de la cabeza, de frente, más inclinada o incluso algo girada a la izquierda, así como la mano izquierda, que cambió en tres ocasiones.

La versión pintada tiene una nobleza evidente, mayor que el gracioso naturalismo del pastorcillo de los dibujos, además de presentar un interesante cambio iconográfico que afecta al significado de la escena. Habría que pensar, por otra parte, si la modificación en la actitud del Niño y en su cabeza desnuda, que se produce solo en el cuadro, se debió a una confrontación de Murillo con *Las meninas*, que Velázquez pudo mostrarle durante el viaje del sevillano a Madrid en 1658, poco antes de pintar su *Buen Pastor*. Mientras que en el dibujo el Niño es un pastorcillo amable, sentado en el campo a la sombra de un árbol y a quien mira confiada la oveja, en el cuadro ha adquirido una dignidad y fuerza de carácter regio, similar a la de la infanta Margarita en el cuadro velazqueño, y sujeta el cayado en su mano derecha como un cetro. Se muestra, además, como vencedor con su nueva ley sobre la sabiduría del mundo clásico, simbolizada en las columnas y capiteles que yacen rotos en el suelo. Ahora la oveja, ejemplo de la grey fiel y devota, mira de frente al espectador, animándole a unirse al rebaño cuidado por el Buen Pastor, en quien solo se encuentra la verdadera salvación.

La adquisición del dibujo por el Prado adquiere así una significación mayor, ya que es ahora con seguridad, como ya intuyó Angulo, la idea preparatoria para uno de los cuadros más importantes y atractivos de Murillo conservado en el Museo. Falta aún por encontrar el nombre del primer propietario del lienzo, al que habría que situar entre los miembros más importantes del sofisticado clero sevillano por las referencias teológicas de la escena, estamento en el que permaneció durante el siglo XVIII, ya en la colección del cardenal Molina, y no en otro grupo social más interesado por el realismo.

Manuela B. Mena Marqués

cat. 6

Vicente Carducho

Florencia, Italia, h. 1576-78 – Madrid, 1638

El milagro del sagrado voto, h. 1626-32



Lápiz negro, aguada de tinta parda y albayalde. Cuadriculado a lápiz.
Papel verjurado agarbanzado, 278(r) x 192(r) mm. Filigrana con cruz inscrita dentro de una forma acorazonada, bajo letra "A" y en el vértice inferior letras "A D", correspondiente a un molino papelero francés. Laminado en papel continuo pardo, con falsas verjuras, 278 x 192 mm.

D-6386

Procedencia

Artur Ramon, Barcelona.
Adquirido en 2003 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

"La pintura en España", *El Arte en España*, IV (1865) 84-85.

G. Cruzada Villaamil, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid: Manuel Galiano, 1865.

B. Cuartero, "Relación descriptiva de los cincuenta y seis lienzos pintados por Vicencio Carduchi para el claustro grande de la Cartuja del Paular", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 126 (1950) 351-385; 127 (1950) 179-201, 481-525; 128 (1951) 137-163, 425-450.

M.L. Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, XXVI (1968-1969) 188.

D. Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969, p. 126-142.

M. Crawford Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1977, p. 175.

D. Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, v. 2, *Madrid 1600-1650*, Londres: Harvey Miller, 1977, n. 146-167.

W. Beutler, *Vicente Carducho en El Paular*, Colonia: Hundt Druck GmbH, 1998.

F. Delgado López, "Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho en la cartuja del Paular", *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999) 185-200.

M. Bustillo, "An Early Modern Interpretation of a Saint's Life: Vicente Carducho's Paintings on the Life of St Bruno", en *The Medieval World and the Modern Mind*, Dublín: Four Courts Press, 2000, p. 101-126.

J. Blas, A. Ciruelos y J.M. Matilla, *Dibujos. Colección Rodríguez Moñino-Brey*, Madrid: Real Academia Española y Fundación Mapfre, 2002, p. 36-40, n. 5-6.

B. Navarrete, "Vicente Carducho", ficha de catálogo en *Raíz del arte V: una exposición de dibujos, 1560-1930*, Barcelona: Artur Ramon, 2003, p. 18-21.

J.M. Matilla, "Vicente Carducho (1575-1638). San Hugo visitando el refectorio (1626-32)", en *Museo del Prado. Memoria de actividades 2003*, Madrid: Museo del Prado, 2004, p. 44-45.



cat. 6

Vicente Carducho

cat. 6

El milagro del sagrado voto, h. 1626-32

Entre 1626 y 1632, Vicente Carducho, entonces el pintor de cuadros de historia más respetado en la corte madrileña, realizó la serie de cincuenta y seis pinturas destinadas al claustro mayor de una de las más importantes cartujas españolas, la del Paular, en la sierra madrileña. El encargo y la concepción general de las historias a representar fueron responsabilidad de uno de los religiosos más cultos y activos de la Orden, Juan de Baeza († 1641), quien hubo de proporcionar abundante información y fuentes compositivas para llevar a cabo un trabajo de semejante empeño, tanto por el número de obras solicitadas como por sus dimensiones (más de 3 x 3 m), que lo convertía en el programa iconográfico más completo de los realizados nunca sobre los cartujos.

Las cincuenta y seis pinturas se organizaron en dos grupos temáticos. El primero, integrado por veintisiete escenas, describe los orígenes de la orden, destacando el papel central de su fundador, san Bruno de Colonia (h. 1030-1101), y el reducido grupo de sus seguidores. Este bloque se cierra con la muerte del santo. Las veintisiete telas restantes representan episodios "gloriosos" de cartujos ilustres, narraciones que describen sobre todo momentos extáticos, martirios y muertes protagonizadas por los religiosos en diferentes geografías europeas; una suerte de decálogo heroico cartujano que convertía el claustro monástico en un deambulatorio celebrativo de la orden. Dos obras más completaban la serie: el escudo heráldico de la orden cartuja y el de Felipe IV, patrón y protector de la cartuja del Paular. Ninguna de esas dos telas ha llegado hasta nuestros días y se han perdido asimismo otras dos de las telas del primer grupo a las que ahora haremos referencia. Con el proceso desamortizador de 1835, las pinturas fueron llevadas al Museo de la Trinidad y en 1872 ingresaron en el Museo del Prado, desde donde comenzó su dispersión por diferentes instituciones españolas.

Tanto por sus dimensiones como por el lugar para el que fueron realizadas, las pinturas se concibieron como obras murales. Se llevaron a cabo en Madrid, con un compromiso contractual de realizar catorce al año (aunque los plazos se alargaron), y con ciertas estipulaciones técnicas que no siempre se cumplieron (por ejemplo, la de realizar cada pintura en lienzos de una sola pieza). Carducho, artista de formación toscana y por lo tanto muy consciente de la importancia del dibujo como base del proceso creativo, planeó el encargo de manera muy sistemática y ordenada, valiéndose de abundantes dibujos y de algunos bocetos pictóricos, muy acabados, que debieron servir como pruebas de color. Ese material resultaría fundamental para establecer todos los detalles de cada obra con Juan de Baeza y serviría además para establecer el procedimiento de actuación de sus ayudantes.

El contrato, firmado el 29 de agosto de 1626, establecía con claridad que Carducho debía pintar las historias según el programa establecido por Baeza. Se especificaba además que: "es condición que todos los dichos lienzos y pinturas de ellos han de ser originales de dicho Vicente Carducho, de sus dibujos y firmados de su nombre"[1]. Que el artista hubo de cumplir con estas premisas se comprueba en el inventario de sus bienes, donde se citan "setenta y siete dibujos de la historia de San Bruno para el Paular assi de historias principales como figuras sueltas"[2]. Más de una veintena de dibujos de las "historias principales" han llegado hasta nosotros, dando cuenta del grado de inventiva del

1 "La pintura en España", *El Arte en España*, IV (1865) 84-85.

2 "Inventario de los bienes de Vicencio Carducho", Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, n. 5023, publicado por M.L. Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, XXVI (1968-1969) 183.

pintor, de la implicación del prior y de la calidad como dibujante de su artífice. Como se ha señalado a propósito de los pertenecientes a la colección Rodríguez Moñino, "casi todos los dibujos conservados muestran una unidad formal que confirma la realización de los mismos por el propio Carducho, y constituyen un excelente ejemplo de la habilidad como dibujante del artista, capaz de plasmar con precisión en el papel tanto las figuras principales de la composición como las masas del fondo y los efectos de luz y sombra mediante el uso de las aguadas realizadas con albayalde o clarión. Una vez aprobados por los comitentes, los dibujos eran cuadriculados para el posterior trabajo de ampliación en el taller a cargo de sus ayudantes"[3]. Algunos de los dibujos presentan explicaciones concretas sobre la obra dibujada, seguramente de mano de Carducho, que recogería a su vez indicaciones de Baeza.

El último de los dibujos de la serie que se ha sumado al elenco ha sido este adquirido para el Museo del Prado en 2003. Se da la circunstancia de que ilustra una de las dos composiciones perdidas de la serie, seguramente destruidas durante la Guerra Civil, las que desde octubre de 1901 se hallaban depositadas en el Museo de Tortosa (Tarragona): la del *Milagro del voto sagrado* (Cruzada n. T23) y la de *San Bruno y sus compañeros construyendo la primera cartuja* (Cruzada n. 7). Las dos composiciones pertenecían al ciclo de la vida de san Bruno y los primeros cartujos. En el caso de esta composición, la del *Milagro del voto sagrado* o *La visita de san Hugo al refectorio*, se hace alusión expresa a uno de los votos, el de no ingerir carne, inscrito dentro de la vida de ayuno y mortificación de la comunidad. También se hace referencia al valor del silencio, aspecto característico de los cartujos que aparece reflejado de manera ejemplar y sutil: la discusión sobre lo apropiado de comer o no carne llevó al grupo a una acalorada discusión que cesaría tras entrar la comunidad en un sueño profundo. Esta historia en concreto, muy poco frecuente dentro de los ciclos cartujanos[4], aparece contada en un escrito que se encuentra en la biblioteca del Congreso de los Diputados y que es una copia del siglo XVIII del que viene considerándose texto de Juan de Baeza: *Ystoria de los cuadros del Claustro, del Rl Monasterio del Paular. Obra celebre del famoso Pintor Dn Vicente Carducho por los años de 1630= con la tasacion que deellos hicieron Eujenio Cages, Angel Nardi, y Franco Yanete, Pintores de Madrid*[5]. El escrito recoge además el orden narrativo de las pinturas, una secuencia de gran valor porque, tras la dispersión de 1835, esta información se había perdido.

Numerada en noveno lugar, la pintura que desapareció en Tortosa describe la visita de san Hugo († 1052), obispo de Grenoble y apoyo fundamental de san Bruno y sus primeros seguidores cuando estos se establecieron en el valle de la Chartreuse. Después de levantar la primera cartuja, el obispo se decidió a visitarlos:

> Embiole Sn Hugo para la dominica de Quinquagesima carne que comiesen y altercando sobre comerla o no se quedaron dormidos asta el Miercoles Santo y embiando el Sto obispo un criado, a verlos se deesifico biendola en aquel dia, y sabiendolo, bino a la cartuxa, y entonces despertaron, y dandole gracias por el regalo les pregunto que día hera, respondieron ser Domingo de Quincuagesima diciendole la Altercaçon. Que abian tenido y reconociendo el criado las pitanzas bio heran las mismas que aun estaban umiando, y tocandolas se hicieron ceniza, conqe conocieron hera boluntad de Dios que nunca la comiesen[6].

De la pintura depositada en Tortosa tenemos memoria gracias a una fotografía en blanco y negro y también a una copia antigua que conserva el Museo de Castellón[7]. El

3 J. Blas, A. Ciruelos y J.M. Matilla, *Dibujos. Colección Rodríguez Moñino-Brey*, Madrid: Real Academia Española y Fundación Mapfre, 2002, p. 39.

4 A Zurbarán le debemos una interesante versión del asunto, *San Hugo en el refectorio,* realizada algo después, en 1655, para la cartuja de Sevilla, y actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

5 Ceán Bermúdez debió de manejar ese texto cuando examinó durante quince días las pinturas en el claustro del Paular. Véase F. Delgado López, "Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho en la cartuja del Paular", *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999) 185-200.

6 Tomado de Delgado López, *op. cit.*, apéndice, p. 198. Se aportan también los datos de la que suponemos fue la fuente documental empleada por Juan de Baeza, así como la tasación de la pintura: "Ex P. Molina et aliis antiq monument. Ordinis / Tasado en 4 mil rs.".

7 El lienzo del Museo de Castellón (P.E. 25) mide 166 x 109 cm, y presenta una inscripción al pie que describe el episodio representado de manera muy similar a como lo hace el documento reseñado por Delgado López. Agradecemos al Museo de Castellón y especialmente a Reyes Silvestre sus informaciones sobre la pintura.

cotejo de estas imágenes nos permite comprobar el grado de terminación del dibujo, aunque este se encuentre ahora incompleto, puesto que le faltan las dos quintas partes. Presenta la cuadrícula a lápiz que posibilitaba el traslado de la composición al lienzo por parte de los ayudantes. La escena se desarrolla en un refectorio de sencillas trazas clasicistas; los monjes, con san Bruno en el frente, están sentados en tres mesas dispuestas en forma de "u". De pie y centrando la obra figuran san Hugo y su criado, que comprueban el contenido de los platos ante las expresiones de contenida extrañeza del grupo. El profesor Navarrete ha encontrado semejanzas compositivas con una estampa de Bernardino Passeri fechada en 1597[8] y, más recientemente, debemos a Roland Pintat el hallazgo de otra interesante fuente grabada: la de *San Everardo, arzobispo de Salzburgo*, estampa de Raphael Sadeler (1561-1632) que muestra las figuras en una disposición similar dentro del refectorio monástico, incluido el protagonista principal, de pie y dirigiéndose a la mesa situada a su izquierda[9].

Se han señalado algunas diferencias entre dibujo y pintura, como la eliminación del perro que aparece en el dibujo, o el añadido de la lámpara en la pintura (esta, curiosamente, tampoco aparece en la copia de Castellón). El primero de los cambios tendría su explicación por la mayor centralidad de san Hugo en la obra pictórica. Otra variación de interés se refiere al número y disposición de los cartujos; por ejemplo, el que aparece dormido en el dibujo, con la cabeza descansando en la mano derecha, aparece despierto en la pintura.

Leticia Ruiz Gómez

8 La estampa de Passeri se incluye en la *Vida de san Benito*; el ejemplar consultado por B. Navarrete se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (ER 1534).

9 *The Illustrated Bartsch*, v. 71, n. 71.267. Biblioteca Nacional de España, Invent/35909. Roland Pintat, conservador de los Museos Nacionales franceses, ha realizado su trabajo de investigación sobre los bocetos de la serie de Carducho existentes en el Museo del Louvre, y entre febrero y marzo de 2011 ha disfrutado de una estancia de estudios en el Museo del Prado.

cat. 7

Francisco Rizi de Guevara

Madrid, 1614 – El Escorial, Madrid, 1685

Estudio para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses, h. 1662



Preparado a lápiz negro. Tinta parda a pluma y aguada de tinta agrisada.
Papel verjurado agarbanzado, 457 x 291 mm (formato irregular).

D-6384

Procedencia

Colección particular, Madrid.
Adquirido en 2002 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

I. Gutiérrez Pastor, "Un proyecto de Francisco Rizi para la cúpula de San Antonio de los Portugueses", *Archivo Español de Arte*, LXXII, 288 (1999) 531-535.

J.M. Matilla, "Francisco Rizi (1614-1685). Estudio preparatorio para la cúpula de San Antonio de los Portugueses (1660-66)", en *Museo del Prado. Memoria de actividades 2002*, Madrid: Museo del Prado, 2003, p. 74.

A. Aterido, "Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV", en A. Serra y J.L. Colomer (dir.), *Bolonia y España: siete siglos de relaciones artísticas*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Fundación Carolina, 2006, p. 241-264.



cat. 7

Francisco Rizi de Guevara

cat. 7

Estudio para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses, h. 1662

Durante la segunda mitad del siglo XVII el desarrollo de la pintura mural en Madrid disfrutó de un auge inusitado. Los grandes artistas del momento desplegaron importantes programas decorativos, especialmente en ámbitos religiosos, de los cuales muy pocos han sobrevivido. Debido a esa pérdida, el conocimiento de muchos de esos conjuntos resulta escaso, tanto en lo que se refiere a su apariencia como a los procedimientos empleados por los artistas. Tradicionalmente se considera la llegada a Madrid en 1659 de los boloñeses Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687) como el punto de arranque de esta eclosión, determinando el uso del fresco y de la cuadratura arquitectónica como medio articulador de los espacios, aspectos ambos que prolongarían su dominio hasta bien entrado el siglo XVIII[1]. No obstante, gracias a la documentación y las fuentes anteriores, es posible vislumbrar que en la corte madrileña existía una tradición mural previa, seguramente nacida a la sombra de los frescos escurialenses y heredera de modelos tardomanieristas de índole diversa.

Uno de los artífices que practicaron la pintura mural con anterioridad al arribo del tándem boloñés fue Francisco Rizi, el autor del presente dibujo. Hijo de un pintor italiano que acudió a España como ayudante de Federico Zuccari, llegado para tomar parte en el proyecto de decoración al fresco de la basílica del Escorial. Así pues, desde su infancia hubo de estar familiarizado con la técnica y planificación del fresco. De hecho se sabe que decoró en 1657 la fachada exterior y la bóveda del salón de la ermita de San Pablo, ubicada en los jardines del Buen Retiro, antes de que Mitelli y Colonna se presentaran en Madrid[2]. Nada se conoce del aspecto que tuvo su intervención pues, significativamente, fue sustituida por frescos pintados por estos entre 1659 y 1660[3].

Este breve preámbulo pone en contexto la gran importancia del dibujo adquirido para el Prado por tres motivos. Por una parte, verifica la completa asimilación por parte de Rizi de los procedimientos cuadraturistas importados por los boloñeses, algo ya conocido gracias a la afortunada supervivencia de varios de sus conjuntos murales[4]. Por otra viene a completar la documentación gráfica sobre uno de dichos trabajos, realizado en colaboración con Juan Carreño de Miranda: la iglesia de San Antonio de los Portugueses (actualmente de los Alemanes) de Madrid. Y en tercer lugar, constituye una magnífica muestra de su personalísimo y diestro manejo del dibujo.

La iglesia de San Antonio era el templo del hospital de los nacionales portugueses en Madrid. Erigida entre 1624 y 1633, presenta una singular planta elíptica que configura un gran espacio centralizado. En 1660 la cofradía titular encargó una nueva decoración de su bóveda, a fin de sustituir unas iniciales fajas decorativas radiales. De esta manera se pretendía revestir con la nueva moda cuadraturista la sencilla arquitectura de principios de siglo, a la vez que se buscaba aprovechar la amplia superficie de la cúpula para expandir el mensaje religioso por sus paramentos. Se entablaron unos primeros contactos con Colonna para su ejecución, conocidos gracias a tres dibujos preparatorios conservados en la Real Biblioteca[5]. No obstante el regreso del italiano a su patria en 1662 propició que el encargo se trasladara a sus más sobresalientes colaboradores españoles: Rizi y Carreño. Estos habían participado en el fresco de la bóveda del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, ocupándose de los medallones figurativos.

1 A.E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 59-61. Acerca de Mitelli y Colonna en Madrid véase G. Raggi, "Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002) 151-166; D. García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada: Universidad, 2005; A. Aterido, "Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV", en A. Serra y J.L. Colomer (dir.), *Bolonia y España: siete siglos de relaciones artísticas*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Fundación Carolina, 2006, p. 241-264.

2 A. Aterido, *op. cit.*, p. 248.

3 J.L. Sancho, "El 'boceto' de Colonna-Mitelli para el techo de la ermita de San Pablo", *Boletín del Museo del Prado*, VIII, 22 (1987) 32-38; A. Aterido, "Il Salone dell'Eremo di San Paolo nel Buen Retiro", en F. Farneti y D. Lenzi (ed.), *Realtà e illusione nell'arquitettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lucca, 26-28 maggio 2005*, Florencia: Alinea, 2006, p. 29-41.

4 D. Angulo Íñiguez, "Francisco Rizi: pinturas murales", *Archivo Español de Arte*, XLVII, 188 (1974) 361-382.

5 E. Harris, "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", *Archivo Español de Arte*, XXXIV (1961) 101-105; I. Gutiérrez Pastor y J.L. Arranz, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999) 211-249.

6 R. Durán, *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980, p. 53-54.

Las labores de pintura de la iglesia se extendieron entre 1662 y 1666, configurando uno de los ejemplos pioneros de esta estética del pleno Barroco en un espacio público madrileño, solo comparable al de la desaparecida basílica de Atocha. Por suerte el conjunto se ha preservado, aunque bastante transformado a causa de la intervención de Luca Giordano entre 1699 y 1701, quien rehízo partes sustanciales de la cúpula y extendió la decoración pictórica a todo el perímetro de sus muros. Por ejemplo, las columnas salomónicas que actualmente rodean el tambor fingido son fruto de la intervención del napolitano, pues en los proyectos de Colonna y Rizi fueron dibujadas con fuste liso y según un orden jónico. Tales transformaciones fueron fruto de un momento de más acentuado barroquismo, ya a fines del siglo, cuando la titularidad del edificio había pasado a los oriundos de los estados alemanes. No obstante, en lo que al óculo central y a la estructura organizativa arquitectónica se refiere, respetó el planteamiento previo de Rizi.

Junto con la propia cúpula y las trazas previas de Colonna, este dibujo debe ser entendido en relación con otros dos conservados en la Fábrica de la Moneda[6] y en el propio Museo del Prado. Estos ofrecen ideas previas para el espacio central de la bóveda, en el que se representa la apoteosis de san Antonio acogido en los cielos por la Virgen y el Niño. Siendo el del Prado más sintético e ingrávido, comparado con el ejemplar de la Casa de la Moneda, que muestra un esquema de rompimiento tradicional, ambos sugieren en sus contornos un marco que combina rectas y semicírculos que es el mismo que ofrece este nuevo dibujo. Por tanto, estamos ante pequeñas piezas que muestran los pasos especulativos de Rizi, pergeñados sobre el papel antes de su ensamblaje definitivo. Comparativamente este último diseño ofrece un mayor grado de elaboración, centrado en el fingimiento del armazón arquitectónico.

Según Antonio Palomino, Rizi se hizo cargo de "la traza y ejecución de la architectura y adorno de la cúpula"[7], en tanto que Carreño centraría sus empeños en la retórica figurativa. Como se advirtió al ser publicado, este dibujo es la mejor muestra de tal reparto. Siguiendo en sustancia la ordenación establecida por Colonna, Rizi reelaboró su repertorio y demostró una completa absorción del lenguaje cuadraturista. Manteniendo el ritmo alternativo de pares de columnas y ventanas en los lunetos ideado por el italiano, aumentó la importancia del segundo cuerpo que monta sobre ellos y, sobre todo, desplegó gran variedad de motivos decorativos y personajillos que lo vivifican. Precisamente la incorporación del aparato iconográfico marca su propuesta, pues entre las columnas emplazó hornacinas aveneradas con las figuras de san Juan Bautista y san Pablo. En la solución final se optó por imágenes de santos portugueses, de acuerdo con la advocación del templo.

En el dibujo se muestra la cuarta parte del tambor fingido, forma habitual de presentar este tipo de proyectos. En el nivel superior, una balaustrada es sustentada por ménsulas decoradas con bichas, combinando en el entablamento casetones y tarjas. Este nivel es roto por falsos lunetos con vanos semicirculares abiertos a modo de tribuna, con la embocadura festoneada y elementos pinjantes en la clave. Los antepechos de estas aberturas, sobre los que parejas de niños levantan coronas de laurel, coinciden con los remates de los pares de columnas del cuerpo inferior. Estos son frontones partidos formados por grandes volutas enfrentadas, que reaparecerán en otros frescos de Rizi, como la capilla del Milagro del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. En

7 A. Palomino, *Vidas*, N. Ayala Mallory (ed.), Madrid: Alianza, 1986, p. 276.

esta ocasión sirven de apoyo a sendas figuras en *repoussoir* con guirnaldas y jarrones de flores. En el cuerpo bajo, articulado en la citada alternancia de hornacinas entre columnas y lunetos para las ventanas reales, destacan en su parte inferior las abultadas y sinuosas ménsulas que sujetan las columnas jónicas. Todo ello recorrido por angelillos que enredan con flores o pelean entre sí; éstos a modo de relieve, bajo las poderosas figuras de los santos.

Todo ello está representado con el adecuado enfoque perspectivo, teniendo en cuenta la visión desde abajo y las deformaciones ópticas propias de un patrón oval. Esto resulta más evidente en los potentes fustes columnarios, extendidos en oblicuo hacia los lados mayores. Rizi utilizó el grafito reforzándolo después con tintas grises para el diseño general, sobre el que repasó las luces y muchos de los detalles, incluso creando por completo figuras nuevas, con una tinta sepia amarillenta. Este contraste y el agilísimo rasgueado de la pluma, tan característico de este pintor[8], dotan a este estudio de una vibración extraordinaria. Como si la impresión de bullicio celestial que predomina en el fresco final ya estuviera embebida en el propio trazo. Un auténtico "hervidero gráfico" de seductor valor estético que completa el conocimiento de la génesis de una pieza capital en la historia de la pintura mural en España.

Ángel Aterido

cat. 8

Matías de Torres

Aguilar de Campoo, Palencia, 1635 – Madrid, 1711

María Estuardo camino del patíbulo



Tinta parda a pluma y pincel, aguada de tinta agrisada. Cuadriculado a pluma, tinta parda.
Papel verjurado ahuesado, 258 x 290 mm. Injertos de papel en el ángulo inferior izquierdo y borde superior.
En el verso, borde inferior izquierdo, cortado, a pluma, tinta parda: "Matias deTores 30 R.l'". En el interior del verso, a pluma, tinta parda: "3 R". A la derecha, a pluma, tinta parda: "Madrid 1879.". Encima de esas anotaciones, a lápiz compuesto: "Rizi".

D-6375

Procedencia

Subasta Caja Madrid, Sala Retiro, Madrid, 17 de diciembre de 1998.
Adquirido en 1999 por el Ministerio de Educación y Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

T. Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

T. Zapata, "Unpublished Drawings by Matías de Torres (1635-1711)", *Master Drawings* (*Drawings in Spain*), XLVIII, 4 (2010) 482-497 [versión original en español].



cat. 8

Matías de Torres

cat. 8

María Estuardo camino del patíbulo

La escena se desarrolla en una plaza porticada, de la que solo se representan dos lados, en los que se levantan cuatro plantas con balcones, los de la fachada principal enmarcados por pilastras y escudos, y un tejado en el que se abren buhardillas. En el centro se eleva el patíbulo, cubierto con un paño o alfombra adamascada, al que se encamina María Estuardo.

La católica reina de Escocia se representa en primer plano, en actitud teatral, de pie y de espaldas, con la cabeza girada hacia el crucifijo que enarbola con firmeza en su mano izquierda. Luce una corona sobre sus cabellos recogidos y un vestido escotado que le deja el cuello al descubierto, con talle ajustado y amplia falda, adornado con puños y cuello de encaje y largas mangas que, unidas en la espalda, forman una cola.

A la derecha, en segundo plano, se sitúa un eclesiástico de pie, con birrete en la mano, que parece dirigirse a la soberana, seguido de un grupo de caballeros con la cabeza descubierta. A la izquierda, otro caballero en primer plano, seguido de otro personaje masculino y de un grupo de mujeres llorosas, dos de ellas arrodilladas, muestran su respeto a la soberana. Al fondo, alrededor del patíbulo, una multitud de diminutos personajes esperan el momento de la ejecución.

El dibujo corresponde al lienzo que decoraba uno de los laterales del Arco de Triunfo levantado en la Puerta del Sol de Madrid para celebrar la entrada de la reina María Luisa de Orleans (1680), primera esposa de Carlos II, concretamente al del segundo cuerpo del lateral derecho. Este arco fue el único de los cuatro grandes arcos costeados por el ayuntamiento de Madrid que al ponerse en pie en el centro de la plaza constaba de cuatro fachadas, dos principales, una que daba a la iglesia del Hospital del Buen Suceso y la otra a la calle Mayor, y dos laterales, una hacia la red de San Luis y la otra hacia la calle de las Carretas. Cada lateral se decoraba con tres cuadros, uno por cada cuerpo del arco, cuyos temas, elegidos por los responsables del programa iconográfico, estaban relacionados con la religión, a la que estaba dedicado el arco y cuya estatua alegórica, de seis metros de altura, coronaba la fachada principal.

De los tres cuadros del lateral derecho, el segundo representaba la *Historia de María Estuardo*, al que corresponde este dibujo preparatorio, que formaba pareja con *Federico el Hermoso en la prisión*, del otro lateral, ambos de 14 x 15 pies (3,92 x 4,20 m), según consta en la tasación de los seis cuadros efectuada por Juan Carreño, pintor de Cámara, quien los valoró en 1.500 reales cada uno.

María Estuardo (1542-1587), reina de Escocia y Francia hasta la muerte de su marido Francisco II, fue una acérrima defensora del catolicismo. Prisionera de su prima Isabel I, restauradora del anglicanismo en Inglaterra, durante los últimos veinte años de su vida, fue finalmente condenada a muerte y ajusticiada el 8 de febrero de 1587 en el castillo de Fotheringay, acto considerado como un martirio por los católicos, a cuyos ojos María merecía el rango de santidad.

Sobre este crucial acontecimiento, el padre Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), jesuita, biógrafo e historiador de la iglesia del Siglo de Oro, publicó su obra titulada *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra* (1588), poco tiempo después de ocurridos los hechos, de la que se hicieron numerosas ediciones. En el siglo XVII, dos importantes autores teatrales se interesaron por su historia, Lope de Vega (1562-1635), que escribió la obra

titulada *Corona trágica: vida y muerte de la Serenísima reina de Escocia María Estuardo* (1627), dedicada al papa Urbano VIII, y Juan Bautista Diamante (1625-1687), autor de *La reina María Estuardo*.

A partir de estas y otras fuentes bibliográficas, probablemente indicadas por el responsable del programa iconográfico del arco, Matías de Torres creó una iconografía más cercana al espectador, con unos personajes sumamente expresivos, dentro de una composición equilibrada, a fin de que la historia del cuadro, colocado a una cierta altura, fuera contemplada e identificada por cuantos la vieran. Para ello, el pintor trasladó la acción, del interior del salón central del castillo de Fotheringay donde sucedieron los hechos, a un patio al aire libre, cuya arquitectura recuerda más a la Plaza Mayor de Madrid que a un castillo inglés. La indumentaria de los personajes se aproxima más a la de las representaciones teatrales de la corte que a la moda inglesa, si bien, sobre el vestido propio de comedia de María Estuardo, ajeno al que describe Ribadeneyra en su obra, aplica unas amplias mangas que pudieran recordar a las mangas de punta, de moda en Inglaterra en ese momento. En el grupo de la izquierda, el personaje en primer plano podría ser su mayordomo, y las dos figuras arrodilladas sus dos damas, Jane Kennedy y Elizabeth Curle, fieles servidores que la acompañaron hasta el último momento. En cuanto a la presencia del eclesiástico, del que nada dicen los textos, por el gesto algo exagerado que hace María con la mano derecha, a la vez que gira la cabeza hacia el grupo de personajes del lado contrario, quizás podría interpretarse como una alusión al rechazo de la reina al sacerdote anglicano que le habían enviado, en lugar del católico que solicitó en sus últimos momentos.

Matías de Torres ha creado una composición clara y ordenada, donde los elementos arquitectónicos están delineados geométricamente. Los personajes, de canon alargado, elegantes y delicados, con cabezas y rostros ovalados, apenas sugeridos por pequeños trazos que se esquematizan con la distancia, son característicos de este artista.

En cuanto a la técnica, destaca la seguridad en el manejo de la pluma, con la que Torres alterna trazos largos y continuos con otros cortos, gruesos y quebrados para marcar los pliegues de las telas; o los rápidos y curvos con los que sugiere los rizos del cabello o los estampados de las telas, como en el paño del cadalso. El uso de la aguada sepia para crear marcados contrastes de sombras y luces, tomados de Francisco de Herrera (1647-1685), su querido y admirado maestro, es otra de las características de sus dibujos, acentuada en sus cuadros.

Del total de veinticuatro lienzos pintados por Matías de Torres para este arco y de los dibujos para las más de cuarenta estatuas que lo decoraban –ya que, según el contrato, debía proporcionar los dibujos a los escultores–, hemos localizado un total de seis dibujos: dos versiones de *San Isidro Labrador orando y los ángeles labrando*, una en el British Museum y otra en la Real Academia de San Fernando; el de *Santiago en la batalla de Clavijo,* conservado en la Courtauld Gallery de Londres; dos en la Biblioteca Nacional, uno con *Santa Elena* (Dib/18/1/218) y otro con *Felipe II recibiendo suplicantes* (Dib/13/1/61)*;* y finalmente este del Museo del Prado, el único que lleva su nombre escrito al dorso, lo que refrenda las anteriores atribuciones de los únicos dibujos documentados del pintor hasta el momento. Últimamente hemos enriquecido su catálogo, al menos provisionalmente, con dos dibujos mitológicos del British Museum, atribuidos a Alonso Cano [British Museum], y con una serie de quince dibujos de pequeño tamaño de personajes de la Biblia y de la historia antigua y contemporánea de la Courtauld Gallery atribuidos desde antiguo al pintor cordobés Lucas Valdés

Teresa Zapata Fernández de la Hoz

cat. 9

Sebastián de Herrera Barnuevo

Madrid, 1619 – 1671

Adoración del Arca de la Alianza, h. 1660



Lápiz negro, aguada y pluma, tinta parda.
Papel verjurado ahuesado, 419 x 245 mm.
Apuntes en el verso: cabeza de anciano, a lápiz negro; apuntes arquitectónicos para un retablo, a lápiz negro; busto escultórico, a pluma y aguada, tinta parda.
En el recto, margen inferior izquierdo, a pluma, tinta parda: "Sebastian. Herera. 20R^{s}." [la cifra "2" sobrepuesta a "6"]. En el verso, centro, en sentido horizontal, a pluma, tinta parda: "Paris – Señor". En la zona superior, a lápiz compuesto: "Sebastian Barnuevo / discipulo de Cano". En la zona inferior, a lápiz compuesto: "16". En el margen inferior, a lápiz compuesto: "Sebastian Herrera Barnuevo".

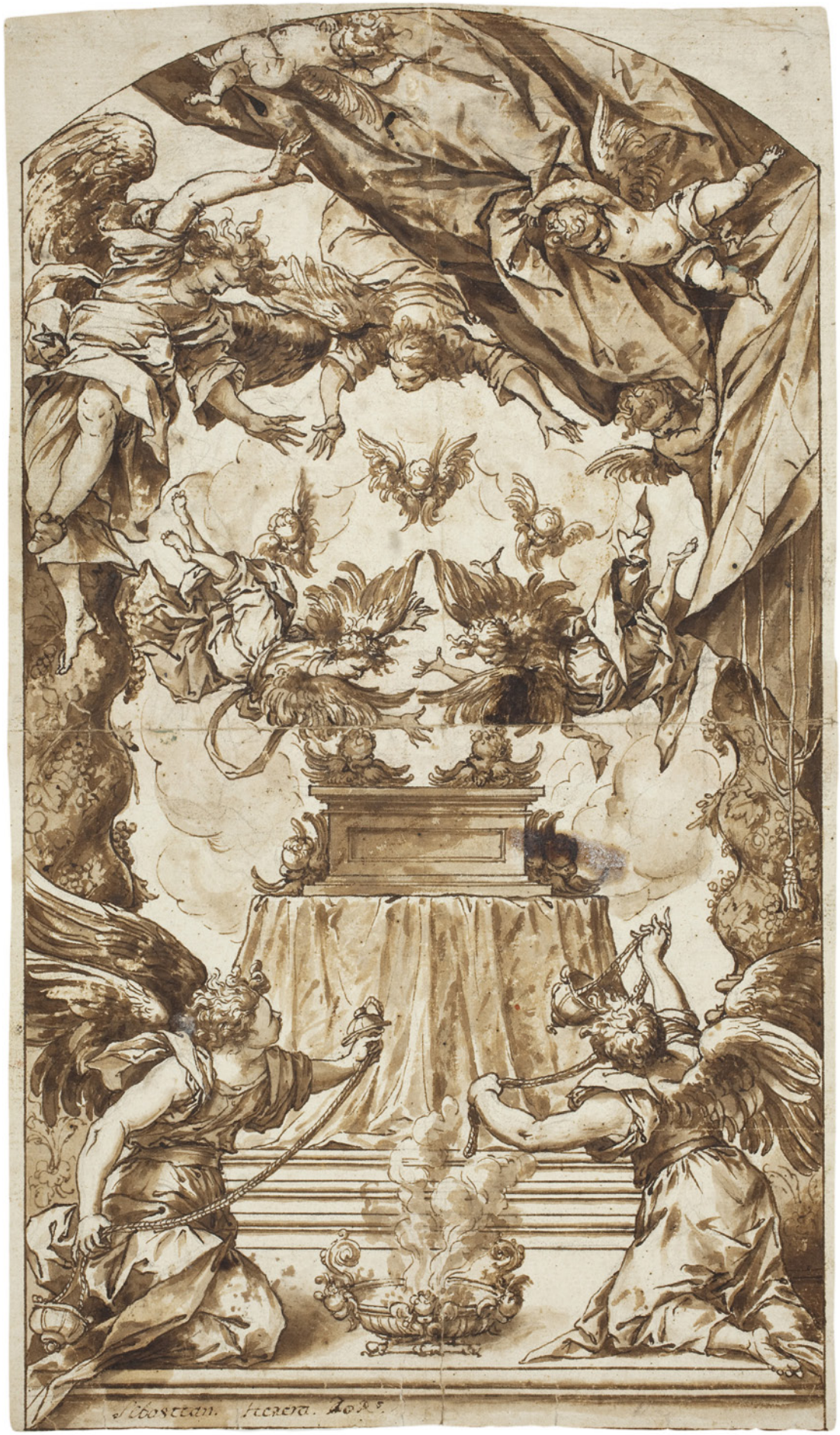
D-6374

Procedencia

Subastas Sala Retiro, Madrid, 17 de diciembre de 1998.
Adquirido en 1999 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

C. García-Hidalgo, "Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de san Isidro en Madrid", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XVI, 32 (2007) 357-384.



cat. 9

Sebastián de Herrera Barnuevo

cat. 9

Adoración del Arca de la Alianza, h. 1660

La personalidad multifacética de Sebastián de Herrera Barnuevo, al mismo tiempo escultor, pintor y arquitecto[1], no solo encontró en el dibujo un vehículo necesario, sino un medio que casi podríamos tildar de "comunicante". Su formación como escultor determinó en buena medida el planteamiento de sus proyectos arquitectónicos, de la misma manera que su faceta pictórica se entremezcló con la escultórica. Tal es así que en ocasiones las fronteras entre las tres disciplinas resultan ciertamente difusas. Esta visión gloriosa del *sancta sanctorum* del desaparecido Templo de Salomón reúne de manera elocuente esa concepción común aunque, a priori, el soporte más asequible para ser materializada fuera el pictórico.

En la escena dos ángeles turiferarios, arrodillados a ambos lados de un pebetero, proceden a sahumar el Arca de la Alianza. Esta aparece depositada sobre un altar elevado sobre tres gradas, flanqueada por dos columnas salomónicas y rodeada en la parte superior de ángeles que la sobrevuelan en pronunciados escorzos. Esta disposición sigue en lo sustancial los relatos bíblicos que describen la zona de tabernáculo del Templo de Jerusalén mandado construir por Salomón. Concretamente en el primer libro de los Reyes (6, 19-30; 7, 15-22) y segundo de las Crónicas (3, 8-17). En ellos se hace especial hincapié en las medidas exactas de los espacios y sus elementos decorativos, sobre todo en los querubines que adornaban la tapa del arca: sus más reconocidos atributos junto con el recubrimiento dorado de toda la caja. Incluso las dos columnas de fuste helicoidal evocan las dos piezas broncíneas que se colocaron ante el vestíbulo del santuario: Yakhín y Bóaz. Así pues, estamos ante una iconografía inequívocamente veterotestamentaria, traducida al lenguaje barroco imperante en la corte madrileña de mediados del siglo XVII.

Desde la Edad Media los teólogos y artistas europeos se afanaron en las reconstrucciones más o menos filológicas del mítico edificio, siempre con un interés reivindicativo y apropiador del ascendiente bíblico[2]. Al tratarse de una construcción ordenada y proyectada en sus detalles por el mismo Dios, la recuperación de sus medidas y la evocación de sus elementos eran buscadas en unas sociedades en las que la religión dominaba. No obstante estas referencias al pasado bíblico respondían a los intereses de una elite culta, pasando desapercibidas para los estratos más bajos, más afines a un tipo de piedad menos sofisticada.

En cuanto a los aspectos estilísticos, cuando fue dado a conocer este diseño fue puesto en relación con el proyecto para el baldaquino de la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid, un dibujo magistral conservado en la Biblioteca Nacional de España que se viene fechando en torno a 1657-59[3]. Este dibujo, uno de los más elaborados de Herrera Barnuevo, ofrece una innovadora propuesta de retablo-baldaquino sustentado por columnas salomónicas. Por sus proporciones y desarrollo (se trata de fustes de seis espiras) resultan muy similares, siempre teniendo en cuenta que el ejemplar del Prado presenta sus fustes parcialmente ocultos por ángeles y cortinajes. Lo cierto es que la basa ática con una pronunciada escocia que se vislumbra tras las alas del ángel con el incensario de la derecha, así como el recubrimiento con hojas y frutos de vid, son análogos a los del dibujo de la Biblioteca Nacional. En este desarrollo del orden salomónico se diferencia de su maestro Alonso Cano, uno de sus introducto-

1 Para las diferentes facetas de la personalidad de Herrera Barnuevo véase H.E. Wethey, "Sebastián de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 11 (1958) 13-41; V. Tovar, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 101-119; C. Cayetano, P. Flores y C. Gallego, "Sebastián de Herrera Barnuevo: Maestro Mayor de las Obras de Madrid (1665-1671)", *Villa de Madrid*, 99 (1989) 49-56; F. Collar de Cáceres, "Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV (2003) 113-124; A. Díaz García, "Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671): obra pictórica", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XIX, 37 (2010), número monográfico.

2 J.A. Ramírez (dir.), *Dios, Arquitecto*, Madrid: Siruela, 1995.

3 H.E. Wethey, *op. cit.*, p. 19. Para Virginia Tovar la fecha sería anterior, ver *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglos XVI-XVII*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1991, p. 64-65.

res en el panorama de la arquitectura española en la década de 1650[4]. En cambio siguió con mayor fidelidad otros elementos del repertorio canesco, como el recurso al angelillo que levanta el ampuloso cortinaje por la derecha del espectador, copiado con ligeras variantes de un dibujo del granadino[5].

Volviendo a la relación con el proyecto para la capilla de San Isidro, se ha advertido que la pareja de ángeles incensarios del sagrario son repetidos casi literalmente en el primer plano de la *Adoración del Arca de la Alianza*[6]. Tales coincidencias, debido sin duda a que se trata de trabajos cercanos en el tiempo que usan motivos análogos de raíz canesca, han llevado a suponer que este dibujo formara parte del mismo proyecto para la iglesia madrileña, con un sentido eucarístico. Aun pensando con reservas que no tendría mucho sentido repetir en una misma obra dichos elementos, quizá sea el sentido funerario y específico de San Isidro lo que hace dudar con más argumentos de dicha hipótesis. Aunque en la capilla estuvieron implicados artistas cortesanos y gozaba del patrocinio regio, se trata de un espacio dedicado a un culto popular dirigido al patrón de la villa. El baldaquino finalmente erigido, encargado a Juan de Lobera en 1660 con una traza más sencilla, estaba acompañado en los muros por cuadros de Francisco Rizi y Juan Carreño que representaban escenas de la vida del santo, en especial sus milagros. Así pues, las referencias al Antiguo Testamento no tendrían mucho sentido en ese contexto. Ni siquiera en el altar mayor de la parroquia, dedicado a san Andrés.

Una nueva hipótesis de interpretación se puede buscar en el ámbito palaciego, más familiarizado con estos paralelismos, habitualmente buscados por los Habsburgo. En la capital, era la capilla del Alcázar el lugar más acorde con esos presupuestos. De hecho en el salón principal del edificio, el llamado Salón de los Espejos, se evocaba a Salomón por medio de los leones de bronce dorado que soportaban las consolas. Estos eran doce, al igual que los doce leones que flanqueaban el trono del sabio rey de Judá según la Biblia. La capilla, próxima al Salón, era equiparada por la propaganda cortesana al Templo de Jerusalén en cuya proximidad se levantaba la no menos soberbia residencia de Salomón[7]. En el lustro final del reinado de Felipe IV, la capilla sufrió cambios sustanciales en su advocación y es en ese contexto donde resultaba más adecuada una propuesta de este contenido. Con el tiempo, durante la regencia de Mariana de Austria, Herrera Barnuevo daría trazas para elementos del monumento de Semana Santa de la capilla[8]. Tal vez por su composición, como sugiere García Hidalgo, se trate de un telón para un tabernáculo eucarístico o de alguna decoración efímera, sobre los que todavía no se ha localizado documentación.

Por su técnica resuelta y efectista, con un manejo certero de la aguada para crear sombras y volúmenes, debe corresponder a la plena madurez del artista, a finales de la década de 1650 y los albores del decenio siguiente. Asimismo resultan muy característicos los tipos humanos, de anatomías macizas y corpóreas, de miembros redondeados, que contrastan con los quebrados ropajes. Muy personal es asimismo la forma de trazar las manos, con dedos muy alargados e incurvados en el extremo. Así como el perfil picudo de la nariz o el variado repertorio de posturas escorzadas en nerviosos movimientos. El dibujo debió de permanecer en el taller de Herrera Barnuevo o ser luego utilizado en otro obrador, pues presenta pequeños esbozos en el dorso de desigual calidad. De ellos, el brevísimo apunte arquitectónico tal vez sea la sugerencia de un esquema de retablo, pues aparece rematado en un arco rebajado, al igual que la escena bíblica.

Ángel Aterido

4 F. Marías, "Alonso Cano y la columna salomónica", en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Fundación Argentaria, 1999, p. 291-321.

5 J.M. Matilla (dir.), *Alonso Cano: dibujos*, Madrid: Museo del Prado, 2001, p. 185; C. García-Hidalgo, "Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de san Isidro en Madrid", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XVI, 32 (2007) 375.

6 C. García-Hidalgo, *op. cit.*, p. 375.

7 A. Aterido, "Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV: nuevas visiones", en *Actas de las Jornadas de iconografía y coleccionismo 'Tras el centenario de Felipe IV'*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006, p. 305-335.

8 J.L. Barrio Moya y F.A. Martín, "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio", *Reales Sitios*, LXX (1981) 11-16.

cat. 10

Luis Paret y Alcázar

Madrid, 1746 – 1799

Trofeo militar romano, h. 1770



Pluma y aguada, tintas blanca y china, sobre fondo azulado.
Papel verjurado, teñido de color azul oscuro, 406 x 229 mm. Recortado y adherido sobre un segundo soporte rígido.
En el verso del segundo soporte, sello de la colección Boix.

D-8565

Procedencia

Félix Boix, Madrid; colección Boix Escoriaza, Madrid; Ángel Gobeo, Bilbao; Luis Navarro, Valencia; Artur Ramon, Barcelona
Adquirido en 2010 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

F. Boix, *Exposición de dibujos, 1750 a 1860: catálogo general ilustrado*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, n. 401.

J.A. Gaya Nuño, "Luis Paret y Alcázar", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1952) 149.

O. Delgado, *Paret y Alcázar*, Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez y Universidad de Madrid; Puerto Rico: Universidad, 1957, n. 118.

J. Hernández Perera, "Dos dibujos de Paret en Bilbao", *Archivo Español de Arte*, 125 (1959) 72.

J. González de Durana, "Trofeo", ficha de catálogo en *Luis Paret y Alcázar, 1746-1799*, Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 1991, p. 320-322, n. 41.

A. Ramon, "Luis Partet y Alcázar. Trofeo militar romano", ficha de catálogo en *Pinturas del Rococó 1690-1840. De Luca Giordano a Vicente López*, Barcelona: Artur Ramon Anticuario, 1998, p. 58-62, n. 11.



cat. 10

Luis Paret y Alcázar

cat. 10

Trofeo militar romano, h. 1770

A este soberbio dibujo[1] no sólo lo avalan su procedencia (perteneció a la colección de don Félix Boix), su bibliografía y su técnica primorosa surgida de la combinación de la tinta y la pluma blanca sobre el papel azul, sino que, paradójicamente, es uno de los más bellos testimonios neoclásicos de Luis Paret y Alcázar, el artista español que mejor captó el espíritu del Rococó.

De Paret son conocidísimos sus refinados puertos del Cantábrico, de descriptiva pincelada a la manera de Vernet, y sus escenas costumbristas, que son elegantes crónicas de su tiempo; pero, quizá, su vertiente neoclásica, derivada de sus años de juventud en Roma y presente en algunas composiciones y en ornamentos para sus pinturas, dibujos e ilustraciones para libros, ha sido menos reconocida[2].

Desde mediados del siglo XVIII, Roma se había convertido en la capital intelectual europea, la ciudad por excelencia del *Grand Tour*. Ofrecía un aspecto curioso, con sus monumentos antiguos mezclados con modestas construcciones modernas, como pasa en el teatro Marcelo, en una yuxtaposición arquitectónica que volvía su imagen decadente y evocadora, sumamente nostálgica. Entre los eruditos, anticuarios, *ciceroni* –los primeros guías turísticos– y los jóvenes artistas y arquitectos italianos y extranjeros se respiraba un rico ambiente cultural centrado en una obsesión: la recuperación del pasado, alentada por las excavaciones de Herculano promovidas desde 1738 por Carlos VII de Borbón, rey de Nápoles y futuro Carlos III de España. En 1756, con la llegada de Winckelmann a la Ciudad Eterna y su reivindicación de la primacía de Grecia sobre Roma como esencia de la Antigüedad, se inició un apasionante debate entre filorromanos y filohelenistas; dicho debate tuvo en Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) al defensor a ultranza de la *romanidad*. En rigor, Piranesi, instalado desde 1744 en la Ciudad Eterna, había grabado las ruinas romanas en sus célebres *vedute*, erigiéndose no solo en el más brillante testigo gráfico de su época, sino también en un arqueólogo y erudito de la Roma antigua, como corroboran sus publicaciones específicas sobre el tema. Así, en 1761 publicó *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani*, como réplica al movimiento filohelénico, un tratado en el que exaltaba con pasión romántica el clasicismo de Roma. Estas ideas y la controversia del momento debieron calar en los ámbitos intelectuales de la ciudad, sobre todo en los jóvenes artistas de la Academia de Francia. Esta institución, situada en el palacio Manzini de la vía del Corso y establecida en la ciudad desde los tiempos de Luis XVI, en 1766, acogía a los artistas del *Grand Tour*, como el francés Hubert Robert o el escocés Robert Adam, ambos amigos de Piranesi[3].

Luis Paret viajó a Roma entre 1763 y 1766 pensionado por su protector, el infante don Luis, para perfeccionarse en pintura y lenguas clásicas. Pero en la ciudad no solo estudió atentamente las ruinas y leyó a los clásicos griegos y latinos, demostrando un especial gusto por la filología clásica, sino que también contactó con los pensionados de la Academia de Francia y conoció de primera mano el debate intelectual surgido en torno a la Antigüedad, así como la pintura francesa y norteuropea del momento. Como suele ocurrir con los artistas, este viaje de formación a Roma le sirvió a Paret para confeccionar su mundo cultural y artístico, tan amplio y variado y que tan bien recoge el espíritu de su época: la defensa apasionada de la Antigüedad clásica, es decir, la frontera

1 El presente estudio fue publicado en *Pinturas del Rococó 1690-1840. De Luca Giordano a Vicente López*, Barcelona: Artur Ramon Anticuario, 1998, p. 58-62, n. 11.

2 Para las composiciones neoclásicas de Paret véase el artículo de J.J. Luna, "El mundo clásico en la obra de Paret y Alcázar", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, p. 336-341.

3 Además de pensionados procedentes de Francia, como el arquitecto François Legrand o el pintor Joseph Vernet, también pasaron por ella pensionados de otros países, la mayoría procedentes del norte de Europa, que seguían el camino del *Grand Tour*. En esa época, Piranesi tenía su taller de grabado justo enfrente de la Academia de Francia. Sabemos que contactó con los pensionados, que trabó amistad con algunos de ellos y que incluso colaboró en algunos proyectos, y no resulta difícil pensar que uno de los temas de discusión fuese la reformulación de las ideas arquitectónicas, fuertemente sacudidas por los nuevos hallazgos arqueológicos.

entre el Neoclasicismo y el Romanticismo, marcada por el refinamiento y las movidas formas del Rococó.

Los trofeos militares esculpidos en mármol procedían de una rica tradición simbólico-militar desarrollada en la Antigüedad. El trofeo militar se convirtió en un emblema del poder militar desde sus inicios en la antigua Grecia: el signo de la victoria erigido por los vencedores con los restos del enemigo vencido, que se colgaban en el tronco de un árbol o se amontonaban sobre el mismo campo de batalla. Posteriormente, el nombre designó básicamente a los monumentos erigidos como testimonio de la victoria. En la época legendaria de Grecia se citan trofeos antropomórficos muy antiguos: el vencedor colgaba en lo alto de un árbol o palo las armas del vencido con la misma disposición con que este los guardaba en vida. Con el tiempo, el número de trofeos pasó a ser una muestra de la gloria de cada general (Pericles se vanagloriaba de poseer nueve). En Roma, siguiendo la costumbre griega –son legendarios los trofeos de Eneas y Rómulo–, son recordados los de Marcelo, Fabio, Máximo, Mario, Sila y Pompeyo. En el arte antiguo, los trofeos como elementos arquitectónicos o decorativos son frecuentes, tanto en Grecia (la Atenea Niké en la acrópolis de Atenas y los frisos de las armas de Pérgamo) como en Roma, donde se multiplican en los arcos de triunfo, en las monedas –*vittoriatti*– y en las columnas ornamentadas. Después, se utilizaron ampliamente en la pintura y en la decoración al fresco de los siglos XVII y XVIII como ornamento formado por armas, escudos, lanzas, banderas, elementos dispuestos según un canon de belleza en las paredes de los salones nobiliarios como continuación del trofeo militar clásico. Formados por una superposición de armas y ornamentos propios de la guerra, con sus ricas decoraciones, dispuestos como *collages* tridimensionales y labrados para verse frontalmente, se erigían como monumentos victoriosos en la Roma imperial. Entre ellos destaca la pareja de Octavio Augusto, popularmente conocida como *Trofeo de Mario*, porque durante el Renacimiento fue atribuida a Cayo Mario (h. 155-86 a.C.) e instalada por Sixto V en la plaza del Campidoglio en 1590, a ambos lados de la balaustrada que la enmarca. Verdaderamente, aunque estas panoplias marmóreas procedían de uno de los monumentos victoriosos de tiempos de Domiciano (emperador del 81 al 96 d.C.), fue Alejandro Severo (235 d.C.) quien las reutilizó con finalidades hídricas para ornamentar los arcos superiores de una fuente consagrada a su gloria. En el Renacimiento se recuperó la tradición de representar trofeos como símbolos victoriosos de la Roma antigua, tal como los pintó Andrea Mantegna en su gran lienzo del *Triunfo de César* (1505), en el que los soldados llevan colgando de los estandartes los trofeos ganados. También Giulio Romano, por ejemplo, utilizó los trofeos como motivos ornamentales en bajorrelieve en el friso de la Puerta Giulia o de la ciudadela en Mantua, hacia 1549, junto con grutescos y elementos ornamentales. Y ya en el Barroco los utilizó algún artista de mirada clásica, como Luca Giordano en el soberbio lienzo *Venus da las armas a Eneas* (Boston, Museum of Fine Arts), hacia 1680-82, en el que la invención iconográfica recupera el origen de los trofeos: el árbol como maniquí antropomórfico de la armadura.

Con el apogeo del Neoclasicismo, en la Roma de 1750, los trofeos reaparecieron ornamentando edificios o ilustrando libros. Piranesi se sirvió de ellos cuando quiso exaltar la grandilocuencia de Roma, tal como aparece en el frontispicio de *Della Magnificenza* o en la decoración escultórica con relieves en la plaza Cavalieri de Malta en el Aventino. La original invención de Piranesi en la decoración de este espacio no solo

refleja el nuevo repertorio ornamental que ya anunciaba en *Della Magnificenza* (1761) y *Parere sull'architettura* (1765), sino que también demuestra su tendencia a continuar con el simbolismo del mundo antiguo. Reutilizó ornamentos militares procedentes de la Ciudad Eterna: fragmentos del Museo Capitolino, el Trofeo de Mario, detalles de la Columna Trajana... Es posible que, para desarrollar el carácter solemne y militar de la plaza, Piranesi se inspirase en el *Armilustrium*, una antigua ceremonia que se celebraba anualmente en el Aventino, en la que las armas y el equipamiento del ejército romano se purificaban en un ritual cercano a la campaña de verano.

Volviendo al dibujo que motiva este comentario, no es difícil pensar que estando en Roma Luis Paret conociese de primera mano ese mundo, entre erudito y arqueológico, que Piranesi lideraba, de amor por el esplendor antiguo de la ciudad.

Este no es el lugar para estudiar con profundidad las relaciones que los artistas españoles mantuvieron en Roma, entre las cuales se adivina trascendental la mantenida con el mundo de Piranesi, aspecto poco tratado en nuestra historiografía. Como es también poco tratada la influencia de Piranesi en España, influencia debida básicamente al conocimiento de su repertorio proyectado por Europa, a través de sus estampas, a partir de la segunda década del siglo XVIII. Probablemente cuando se estudie esta conexión, fundamental para entender la expansión de un cierto ideario neoclásico en nuestro país, deberá también observarse con especial atención la obra de Paret, el único español entre los artistas cercanos al ambiente de la Academia de Francia. Es en Paret donde se perciben los primeros ecos de Piranesi en España, como observó el profesor Milicua[4]. Es muy probable que, para la elaboración de nuestro trofeo, Paret tuviese en mente el de Mario que Piranesi grabó en varias *vedute* del Campidoglio e individualmente[5]. Se sostiene en un pedestal cilíndrico, ricamente ornamentado con un mascarón central de cuya cabeza cuelgan cabellos que se sujetan en los laterales, inspirados probablemente en las guirnaldas florales del *Ara Pacis* (9 a.C.). Un bajorrelieve con figuras que luchan corona el soporte. Las diversas piezas que se distribuyen encima de la peana, en un equilibrio increíble, se sujetan en torno a una cepa, como insignia de los centuriones romanos, usada a veces como soporte o como bastón de mando. El trampantojo de elementos que se despliegan no es arbitrario: todos son símbolos del poder militar y jurídico del imperio romano. Ese tronco del que surgen incipientes ramas en flor como breves alusiones vegetales –lo vegetal en la ruina es un recurso muy piranesiano– sostiene una musculosa armadura o *cataphracta*, con una corta *lorica squamata* colgante y cenefa alrededor del cuello, y una capa o *lacerna* anudada que cae hacia atrás. La cepa surge por el hueco que la armadura abre en el cuello y sostiene, en lo alto, un casco profusamente decorado. Debajo, un escudo y una *lorica dignata* que protege el brazo. Tras este se entrevé un fragmento del objeto representativo de los lictores –ejecutores de las órdenes de los magistrados–, los haces, las varas enlazadas por una correa roja en medio de la cual se clavaba un hacha, símbolo del derecho a la vida y a la muerte, parte de la cual asoma por encima del hombro. Detrás de todo ello, un haz de banderas que, curiosamente, se despliegan sin colgar del lábaro o estandarte imperial como el *vexillum*, sino que penden de algún elemento transversal que no podemos ver y que las eleva.

Artur Ramon i Navarro

4 José Milicua, en la ficha del dibujo "Pecho colorado (macho y hembra)" del álbum *Colección de aves* (para el catálogo de la muestra *Luis Paret y Alcázar*, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1991, p. 149, n. 13), observa cómo la pareja de petirrojos "está en diálogo sobre unas ruinas de arquitectura gigante labradas en estilo Luis XV (esto es, ruinas de un edificio reciente), que se enfocan *de sotto in su*, y que son seguramente el primer eco de Piranesi en España". Esta influencia no solo se entrevé en esta obra, sino que aparece, además de en nuestro trofeo, en otras obras de Paret, como en el dibujo que inventó de la musa *Clío* (1794), grabado por Ametller. A ambos lados de la musa nos presenta dos atributos de ascendencia piranesiana: a su derecha, la pirámide Cestia, que el veneciano grabó en múltiples láminas, y a su izquierda, una esfinge egipcia muy al gusto del incipiente *Retour*, una década anterior a la difusión expandida a través de las campañas napoleónicas, que Piranesi fue el primero en impulsar desde *Diversi Maniere d'adornare i cammini...* (1769).

5 Piranesi grabó los trofeos de Mario y los publicó en *Trofeo di Ottaviano Augusto innalzati per la Vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto con vari altri ornamenti diligentemente ricavati dagli avanzi più preziosi delle fabbriche antiche di Roma, utili a pittori, scultori ed architetti* (Roma: Bouchard, 1753), diez años antes de la llegada de Paret a Roma. La citada obra de Piranesi fue sin duda muy difundida en los ambientes artísticos de la ciudad e incluye dos vistas generales de los trofeos y detalles. También aparecen en las vistas dedicadas al Campidoglio: *Veduta del Romano Campidoglio con scalinata che va'alla Chiesa d'Araceli* (1775) y *Veduta del Campidoglio di fianco* (1775). Dentro de su abundante corpus gráfico encontramos otros trofeos en el frontispicio de *Della Magnificenza* (1761), en una de las viñetas para *Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia* (1761) y en el *Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide* (1774-79).

cat. 11

Luis Paret y Alcázar

Madrid, 1746 – 1799

Capricho con flores en un interior [recto] / *Jardín con fuente y ramo de rosas colgando de la rama de un árbol* [verso], h. 1795



cat. 11 [recto]



cat. 11 [verso]

Lápiz negro y aguada agrisada. Cuadriculado a lápiz negro [verso].
Papel verjurado ahuesado, 249 x 181 mm. Filigrana con remate de corona de marqués (fragmento), 50 x 52 mm.
En el recto, ángulo inferior derecho, a tinta agrisada, firma autógrafa: "L.Paret f".

D-6385

Procedencia

Galerie Michel Descours, Lyon.
Adquirido en 2002 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.



cat. 11 [recto]



cat. 11 [verso]

Luis Paret y Alcázar

cat. 11

Capricho con flores en un interior [recto] / *Jardín con fuente y ramo de rosas colgando de la rama de un árbol* [verso], h. 1795

Un detalle en la composición del dibujo del verso, como es el chal femenino con flecos y franja decorada *a la griega,* en el que se han recogido las rosas y otras flores cortadas del jardín, ayuda a precisar la fecha de esta obra en los últimos años de la vida de Paret, muerto en 1799. Este tipo de aderezo del atuendo de las damas se puso de moda en España con posterioridad a 1795, después de que en marzo de ese año lo introdujera en París, entre otras damas, Teresa Cabarrús. El diseño del mobiliario en la escena del recto y su decoración de ovas clásicas apoya asimismo esa datación tardía, porque su sencillez y monumentalidad corresponden al Directorio, cuando el recargado Rococó había dado paso a una sobriedad clasicista de corte moderno. Paret, que había estado siempre interesado en el diseño arquitectónico y escultórico para sus proyectos de altares y fuentes, y que además había sido nombrado en 1792 secretario de la Sección de Arquitectura de la Academia de San Fernando, estuvo también al tanto, por sus orígenes y relaciones familiares y por los de su mujer, de la decoración de interiores a la francesa, ilustrada en los repertorios de diseño de mobiliario y en las revistas de moda. No sería de extrañar que la singular mesa y el sillón de su dibujo estuvieran inspirados en esos modelos franceses. Roberto Fourdinier († 1794), suegro de Paret, tenía un próspero negocio en Madrid, que consistía en el "Comerzio tapicero y camero, y el de aderezar con todo genero de muebles viviendas para forasteros y demas que lo pidieren"[1], en el que participó activamente el artista desde 1775 y, más tarde, a partir de 1788, a su regreso a Madrid tras un prolongado exilio en Puerto Rico y Bilbao.

La delicada técnica de este dibujo inédito[2], el uso exquisito de aguadas que van desde los grises claros y transparentes hasta los toques de mayor intensidad, que resaltan las formas como si de acentos se tratara, revela la manera característica del dibujo francés del siglo XVIII. Iniciado por Watteau (1684-1721), ese modo de hacer definitorio del Rococó francés había evolucionado más adelante de la mano de artistas como François Boucher (1703-1770), virtuoso de las aguadas grises y los blancos deslumbrantes, de quien había sido discípulo Charles de la Traverse (1726-1780), con quien en Madrid, y tal vez en Francia, se formó Paret en su juventud. El dibujo del Prado, también por su cercanía con la serie de las *Musas*, cuyos dibujos[3], así como sus correspondientes estampas, se fechan en 1794 e ilustran las obras de Quevedo publicadas por Antonio de Sancha entre 1791 y 1794[4], asegura su datación a mediados del decenio de 1790. La disposición de los paisajes del fondo en las escenas de las *Musas*, así como la estructura de los árboles, las flores y las rocosas fuentes naturales, son similares al paisaje del verso de este dibujo. En esa misma línea, la lira que acompaña a Quevedo en la estampa del frontispicio del primer volumen de esa publicación, fechada en 1791, recuerda en la gran voluta de hojas de acanto los elementos decorativos del mobiliario del dibujo.

Ninguna de las dos composiciones del papel se relaciona con obras conocidas de Paret. El verso cuadriculado indica que pudo ser preparatorio para una pintura, una estampa o tal vez la ilustración de un libro, que no se ha identificado aún. Las flores, seguramente rosas, y parte fundamental de las dos escenas, pudieron tener un simbolismo relacionado con el amor, ya que Paret las utilizó de ese modo en varias obras, como el retrato de su mujer (Madrid, Prado), *La carta* (Madrid, colección particular y copia en Castres, Musée Goya) y la *Joven en un jardín* (Madrid, colección particular), acompa-

1 J.L. Blanco Mozo, "Varia paretiana I. La familia Fourdinier", en *I Congreso Internacional "Pintura española siglo XVIII"*, Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 301 y 304.

2 No aparece en la bibliografía sobre el artista y fue dado a conocer por José Manuel Matilla en la noticia de su adquisición por el Estado con destino al Museo del Prado, en "Adquisiciones y adscripciones", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2002,* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003, p. 75.

3 Conservados en la Biblioteca Nacional, DIB/15/54/2 a DIB/15/54/10. J.L. Morales y Marín, *Luis Paret: vida y obra*, Zaragoza: Aneto, 1997.

4 *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero del hábito de Santiago, secretario de su Magestad, y señor de la villa de la Torre de Juan Abad,* Madrid: Antonio de Sancha, 1791, tomo 1, con el grabado del retrato de Quevedo en orla decorativa, sobre dibujo de Paret, y Madrid: Antonio de Sancha, 1794, tomo 4, con los grabados de las *Musas*, también sobre dibujos de Paret.

ñando el instante de ensueño amoroso representado por el artista. Sin embargo, esas flores formaron también parte de su iconografía más personal y aparecen como protagonistas de obras de significado muy distinto: religioso, mitológico o para el adorno de simples tarjetas de visita, como la de Jovellanos. Desde antiguo, y especialmente en la pintura de flores desde el siglo XVII, las rosas simbolizaron el paso del tiempo y la vanidad y caducidad de las cosas, de la belleza y la juventud. El recto y el verso del dibujo están estrechamente relacionados, ya que las flores recogidas del jardín y envueltas en el chal femenino son de la misma naturaleza que las del bello recipiente clásico, colocado sobre un gran libro cerrado en la mesa, y las del que espera su turno a los pies de la misma, con las flores aún frescas. El lienzo, ya preparado, apoyado en el sillón, aguarda la llegada del artista ausente y a que este inicie su trabajo[5]. El estudio y la recreación de la naturaleza y el uso de la luz, que entra a raudales por el ventanal ovalado de la izquierda, son elementos propios del artista, aunque sustentados en la teoría, que Paret ha representado como un libro, posiblemente un tratado teórico, que actúa de base sólida y racional sobre la que se asienta el florero. A su vez, todo ello descansa sobre varias hojas de papel, que es el primer medio utilizado por el artista para hacer visibles las ideas que produce su imaginación, nutrida por la naturaleza. Es en esta escena, precisamente, donde Paret ha puesto su firma, asegurando así su presencia en ese noble espacio vacío, que es el terreno universal del arte. La belleza de las flores y el olor de las mismas despiertan los sentidos, simbolizando también en este contexto uno de los nuevos fines del arte en el siglo XVIII, dirigido a refinar la sensibilidad.

El verso se plantea también como un espacio vacío, esta vez al aire libre, que cualquiera puede habitar. En ese jardín, la presencia femenina está sugerida por el chal, mientras que su papel aquí sería el de la musa que ha recogido las rosas que inspirarán al artista su recreación de la naturaleza. En este espacio sugestivo hay ocho o nueve grandes formaciones rocosas que se pierden en la distancia y, en su centro, una fuente más elevada de la que surge un abundante surtidor, cuya agua corre por el canal que une la base de estas rocas y distribuye el agua entre ellas. El escenario pensado por Paret se podría interpretar como el jardín de las Musas, que eran guardianas de las fuentes de las que manaba la inspiración propia de cada una de las artes. Así las representó con claridad, junto a esas fuentes naturales y rocosas, en su serie de las *Musas* mencionadas más arriba. La central aquí sería la fuente Hipocrene, al pie del monte Helicón, surgida del golpe contra el suelo de los cascos de Pegaso y dedicada a las Musas, como manantial del que se nutrían las demás. Es posible que la ligera figura, apenas esbozada, en el centro de esa fuente, bajo el surtidor, sea la del caballo alado, que Paret había utilizado, por ejemplo, en esos años en su *Musa Urania*. A partir de 1792, el debate sobre las artes y el papel del artista tuvieron un impulso especial en la Academia de San Fernando, que solicitó informes sobre la teoría y la práctica de las artes a los diferentes profesores. Es posible que estos dibujos, en este contexto de debate sobre el arte, pudieran haber sido preparatorios para ilustrar el que presentó el erudito Paret[6].

Manuela B. Mena Marqués

5 De mano segura de Paret hay dos floreros en el Museo del Prado que ilustran su exquisita faceta de pintor de flores, casi una ilustración del resultado de la copia del natural sugerida en el dibujo del recto.

6 C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, p. 219.

cat. 12

Isidro González Velázquez

Madrid, 1765 – 1840

Vista del palacio real de Aranjuez desde el este, 1791



Pincel, aguada de colores.
Papel verjurado ahuesado, 299 x 597 mm. Adherido a un segundo soporte de papel verjurado, sobre bastidor de madera, 331 x 623 mm.
En el dorso del segundo soporte, a pluma, tinta parda, con letra autógrafa: "Vista del Palazio del R^{l}. Sitio de Aranjuez diseñada / p^{r}. D^{n}. Ysidro Velázquez, mirada desde la Calle del Pages, / en el año. de 1792. reynando Carlos 4^{o}".

D-7358

Procedencia

Francisco J. Feijoo Muriel, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

A.M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, p. 192-198, n. 1197-1235.

A. Gallego, *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978, p. 92-94, n. 59-60.

P. Navascués, "Los discípulos de Villanueva", en *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*, Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982, p. 70-85, n. 124-126, 129-130 y 172-173.

El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII, Madrid: Comunidad de Madrid y Patrimonio Nacional, 1987, p. 318, n. 15.

J.L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, p. 331.

C. Barrena *et al.*, *Calcografía Nacional: catálogo general*, Madrid: Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional y Fundación Ramón Areces, 2004, v. I, p. 76 y 78, n. 212-213.

Real Academia de San Fernando: guía del Museo, Madrid: Real Academia de San Fernando, 2004, p. 17.

J.M. Matilla, "Vistas del Real Sitio de Aranjuez", en *Memoria de actividades 2006*, Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 78-81.

P. Moleón, "Vista del Real Observatorio de Madrid", ficha de catálogo en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Fundación Banco Santander y Fundación Arquitectura COAM, 2009, p. 186-187, n. 192.

P. Moleón (ed.), *Isidro Velázquez, 1765-1840: arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid: Ayuntamiento, 2009, p. 486-487, n. 268 y 270.

cat. 13

Isidro González Velázquez

Madrid, 1765 – 1840

Vista de la Plaza de san Antonio frente al Palacio Real de Aranjuez, 1791



Pincel, aguada de colores.
Papel verjurado ahuesado, 298 x 592 mm.
Adherido a un segundo soporte de papel verjurado, sobre bastidor de madera, 329 x 624 mm.
En el dorso del segundo soporte, a pluma, tinta parda, con letra autógrafa: "Vista de Aranjuez mirada desde la Plaza / de Sⁿ. Antonio, pintada pʳ. Dⁿ. Ysidro Velazquez y mirada / desde el Soto qᵉ. hai al entrar pʳ. el Puente barcas frente / á lan [sic] Plaza de Sⁿ. Antonio, año de 1792. reynando Carlos 4º".

D-7359

Procedencia

Francisco J. Feijoo Muriel, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

A.M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, p. 192-198, n. 1197-1235.

A. Gallego, *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978, p. 92-94, n. 59-60.

P. Navascués, "Los discípulos de Villanueva", en *Juan de Villanueva arquitecto (1739-1811)*, Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982, p. 70-85, n. 124-126, 129-130 y 172-173.

El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII, Madrid: Comunidad de Madrid y Patrimonio Nacional, 1987, p. 318, n. 15.

J.L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, p. 331.

C. Barrena *et al.*, *Calcografía Nacional: catálogo general*, Madrid: Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional y Fundación Ramón Areces, 2004, v. I, p. 76 y 78, n. 212-213.

Real Academia de San Fernando: guía del Museo, Madrid: Real Academia de San Fernando, 2004, p. 17.

J.M. Matilla, "Vistas del Real Sitio de Aranjuez", en *Memoria de actividades 2006*, Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 78-81.

P. Moleón, "Vista del Real Observatorio de Madrid", ficha de catálogo en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Fundación Banco Santander y Fundación Arquitectura COAM, 2009, p. 186-187, n. 192.

P. Moleón (ed.), *Isidro Velázquez, 1765-1840: arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid: Ayuntamiento, 2009, p. 486-487, n. 268 y 270.



cat. 12



cat. 13

Isidro González Velázquez

Vista del palacio real de Aranjuez desde el este, 1791

Vista de la Plaza de san Antonio frente al Palacio Real de Aranjuez, 1791

El ejemplo de Isidro González Velázquez es uno de los más elocuentes entre los arquitectos formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo las directrices de Juan de Villanueva, de quien fue discípulo predilecto y al que sirvió como delineante y ayudante en las obras del Real Sitio de Aranjuez. Pensionado en Roma entre diciembre de 1791 y finales de 1796, a su regreso a España continuó su colaboración con Villanueva, alcanzando en 1799 el nombramiento de académico de mérito y asumiendo en 1803 la ejecución de las obras de la Casa del Labrador en Aranjuez según su proyecto elaborado el año anterior.

Antes de dedicarse por completo a la arquitectura, Isidro González Velázquez, que firmaba sus obras simplemente como Isidro Velázquez, había demostrado sus extraordinarias dotes de dibujante en una serie de detalladas vistas de los Reales Sitios, algunas de las cuales él mismo grabó. De sus principios en este arte nos han llegado dos estampas con indicaciones manuscritas[1] en las que indica que se trata de sus primeros grabados, y que por la temática y el estilo apuntan hacia un posible origen italiano, quizá ejercicios de aprendizaje realizados durante su estancia como pensionado. A su vuelta a España, consta que el 8 de mayo de 1797 la Real Calcografía adquirió al artista dos planchas con vistas del Paseo del Prado desde las fuentes de Neptuno y Cibeles. Parece que las planchas ya se habían estampado bastante en esta fecha, pues el 20 del mismo mes se contrata al grabador Juan Brunetti para retallarlas y continuar su estampación. De estas vistas se conservan también en la Calcografía los correspondientes dibujos preparatorios. Ambos dibujos coinciden formal y técnicamente con los adquiridos por el Prado en 2006. De ello podría deducirse una similar datación de todos ellos, así como una misma finalidad, la de servir de modelos para la elaboración de un conjunto de estampas de los Sitios Reales o de los nuevos espacios urbanos de la capital, entre los que se encontraría el *Real Observatorio,* del que también se conserva un dibujo de semejantes características (Biblioteca Nacional).

Pero además de esta utilidad, los dos dibujos han recibido una tratamiento pictórico, ya que las partes más coloreadas de la composición fueron barnizadas para destacar su cromatismo, y posteriormente fueron montados sobre un bastidor y enmarcados, como si de pequeñas pinturas se tratase. En este sentido, otros dibujos conservados del artista con vistas de Italia pertenecientes a su etapa de madurez (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), recibieron el mismo tratamiento formal.

En el dorso de los dibujos hay anotaciones manuscritas que apuntan la fecha de 1792. Si bien en ese año Isidro González Velázquez ya había partido para Italia, no sería desdeñable pensar que estos dibujos, al igual que los de las vistas del Prado y sus correspondientes láminas, hubiesen sido elaborados poco tiempo antes de su periplo por este país, hacia 1791.

La existencia de otros dibujos de carácter más arquitectónico, preparados a lápiz y elaborados solamente con aguada sepia, del mismo tamaño y con los mismos puntos de vista que otros realizados con aguadas de colores –como el del *Real Observatorio* anteriormente referido o la *Vista de la plaza de San Antonio frente al palacio real de Aranjuez* (Museo Municipal)– permiten apreciar el método de trabajo del arquitecto

1 Ambas estampas conservadas en la Biblioteca Nacional de España: *Paisaje*, 127 x 187 mm, aguafuerte, inscripción a pluma "primer grabado por Isidro Velazquez", Invent/14560; *Ensenada con barcos*, 138 x 172 mm, aguafuerte, inscripción a pluma "segundo grabado de Isidro Velazquez", Invent/14561. De la segunda se conserva un ejemplar en el Museo del Prado, que ilustra este texto.

y dibujante. En primer lugar delineaba a lápiz las líneas principales de los elementos arquitectónicos para después, con el pincel, ir trazando con gran precisión las líneas del dibujo y posteriormente dar una ligera aguada. A continuación hacía otros dibujos con aguadas de colores, a partir de los primeros, añadiendo figuras pintorescas en segundo plano y un singular arbolado en primer plano, como ponen de manifiesto los dos dibujos adquiridos por el Museo, y semejantes también a otros dibujos con vistas de la Casa del Labrador (Madrid, colección particular).

Todas estas vistas, en sus diferentes modalidades técnicas, están elaboradas con un criterio panorámico en el que se acentúa la perspectiva, tomando un punto de vista bajo que trata de mostrar una visión similar a la del observador de a pie, con la intención por tanto de hacerle más reconocible lo que ve.

José Manuel Matilla

cat. 14

Antonio González Velázquez

Madrid, 1723 – 1794

San Julián, 1773



Tinta parda a pluma y aguada de tinta gris (encuadre preparado a lápiz negro).
Papel verjurado, 279 x 220 mm, con filigrana incompleta "LA".
En el verso del papel, margen superior, a tinta parda: "dia 7 de enero // S. Julian Martir fue soldado le degollaron ynmedia / to alos muros de una ciudad. // An.º Velazquez. Oy 9 [sobre 8] de Junio / de 1773".

D-7411

Procedencia

Subastas Segre, Madrid, 18 de diciembre de 2007, lote 31.
Adquirido en 2007 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.M. Arnáiz, "El álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67 (1988) 115-232.

J. Carrete, "'Flos Sanctorum' y 'San Julián à 7. de Enero'", en *Flos Sanctorum. Vida de los Santos de los cuarenta y un primeros días del año,* Madrid: Calcografía Nacional; Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1993.

J.M. Arnáiz, *Antonio González Velázquez. Pintor de cámara de su majestad 1723-1792*, Madrid: Antiquaria, 1999.

cat. 15

Juan Antonio Salvador Carmona

Nava del Rey, Valladolid, 1740 – Madrid, 1805

San Julián, 1779



Flos Sanctorum de la vida de los santos de los cuarenta y un primeros días del año, Madrid: Librería Antonio Baylo, 1779-1780, 7 de enero.
7. // A.V. inv. — J.C. sculp // S. Julian Martir. // En tiempo de Diocleciano fue obligado á salir de su patria huyendo de la persecucion que padecian / los Cristianos, y estando oculto junto á los moros de la Ciudad de Briuda le descubrieron los sol- / dados del imperio, y confesando ser cristiano le cortaron alli mismo la cabeza.
Aguafuerte.
Papel verjurado, 237 x 171 mm [huella] / 276 x 189 mm [papel]. Filigrana incompleta con forma de cabeza y patas delanteras de un caballo, probablemente correspondiente a un molino papelero holandés de finales del siglo XVIII [W.A. Churchill, *Watermarks in Paper,* Nieuwkoop: B. De Graaf, 1985, n. 166-170].
En el ángulo superior derecho, a tinta parda: "12". Debajo, a lápiz: "I". En el ángulo inferior derecho, a tinta parda, "13 [tachado]". En el verso del papel, ángulo superior izquierdo, a lápiz azul: "354".

G-5521

Procedencia

Subastas Segre, Madrid, 18 de diciembre de 2007, lote 31.
Adquirido en 2007 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.M. Arnáiz, "El álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67 (1988) 115-232.

J. Carrete, "'Flos Sanctorum' y 'San Julián à 7. de Enero'", en *Flos Sanctorum. Vida de los Santos de los cuarenta y un primeros días del año,* Madrid: Calcografía Nacional; Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1993.

J.M. Arnáiz, *Antonio González Velázquez. Pintor de cámara de su majestad 1723-1792,* Madrid: Antiquaria, 1999.



cat. 14


7.
12
I
A.V. inv.
J. C. sculp
S. Julian Martir.
En tiempo de Diocleciano fue obligado á salir de su patria huyendo de la persecucion que padecian los Cristianos, y estando oculto junto á los muros de la Ciudad de Briuda le descubrieron los soldados del imperio, y confesando ser cristiano le cortaron alli mismo la cabeza).

cat. 15

Antonio González Velázquez

cat. 14-15

San Julián, 1773

Juan Antonio Salvador Carmona

San Julián, 1779

La representación de la vida y muerte de los santos ha sido un tema recurrente en la ilustración del libro religioso a lo largo de la historia. En España, desde los primeros libros miniados medievales hasta el gran desarrollo que alcanzó la imprenta durante la segunda mitad del siglo XVIII, fueron muchos los libros publicados referentes a las vidas de los santos, que en su conjunto se conocieron bajo los títulos genéricos de *Leyenda áurea* o *Flos Sanctorum*. De las oficinas tipográficas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII salieron cuidadas ediciones de lujo de obras ilustradas literarias, históricas o científicas pero, aunque la estampa religiosa fue la que más proliferó, no ocurrió lo mismo con la ilustración de los libros religiosos; muchos de ellos no se ilustraron, convirtiéndose en práctica común que una vez impreso el texto se publicasen por separado las imágenes.

Este sistema de edición de estampas para libros publicados sin ilustraciones fue el que puso en práctica el grabador Juan Antonio Salvador Carmona. Según describe él mismo en la nota autobiográfica recogida por Antonio Rodríguez Moñino en 1953[1], "se propuso hacer todos los [santos] del año, según el *Flos-Sanctorum* de Ribadeneyra, cada uno en lámina de mayor tamaño [que] de quartilla de la misma marca". Cada imagen representaba un hecho de la vida del santo o un motivo evangélico celebrado por la Iglesia cada uno de los días del año. Conforme a los anuncios publicados en la *Gaceta de Madrid*, las estampas se pusieron a la venta en cuatro entregas, encuadernadas o sueltas, entre agosto de 1779 y junio de 1780. Se vendieron en las librerías madrileñas de Antonio Baylo, Manuel Barco, y en la de la viuda de Escribano, cada estampa al precio de dos reales o todo el conjunto en cuatro tomos, a cuatro pesetas. Sin embargo, como continúa diciendo en la nota autobiográfica, la empresa quedó inconclusa "[por] no haber correspondido la venta al coste de obra tan dilatada". El grabador terminó cuarenta y una láminas siguiendo en todas ellas los dibujos de Antonio González Velázquez, que correspondían a los treinta y un días del mes de enero y los primeros diez del de febrero[2].

Teniendo en cuenta que entre 1770 y 1773, cuando se fechan los dibujos conocidos que Antonio González Velázquez realizó para esta colección de aguafuertes, las carreras artísticas tanto de este dibujante como del grabador habían alcanzado gran prestigio, la previsión de un fracaso editorial no tenía cabida. Por un lado, Antonio González Velázquez, tras estudiar con una pensión en Roma, donde fue discípulo y colaborador de Corrado Giaquinto (1703-1766), regresó a España en 1752. Pintó los frescos de la capilla de la Virgen del Pilar en la catedral de Zaragoza y poco después, en Madrid, la cúpula y pechinas del convento de la Encarnación. El buen trabajo realizado le valió ser nombrado en 1753 teniente director de pintura de la Real Academia de San Fernando y, en 1757, pintor de Cámara del rey. Por otro lado, el grabador Juan Antonio Salvador Carmona, hermano y discípulo del más destacado grabador en dulce del siglo XVIII español, Manuel Salvador Carmona (1734-1820), acababa de ser nombrado en 1770 académico supernumerario de la Academia de San Fernando por el grabado. Todo esto hace pensar que tuvo que ser el precio de venta, muy por encima del que demandaban los consumidores de este tipo de obras, la causa del fracaso del proyecto, poco valorado por el público en su belleza y excelente ejecución[3].

En cuanto a la faceta como dibujante de Antonio González Velázquez, su obra respondió a tres necesidades fundamentales: la realización de estudios preparatorios para

1 A. Rodríguez-Moñino y E.A. Lord, "Noticias de la vida de Dn. Juan Anto. Salvador y Carmona, grabador de cámara de S. M. y académico de la Rl. de Sn. Fernando, relativas a su profesion, y descripción de algunas de sus obras hechas hasta aquí", en *Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII, (1740-1805): noticias biográficas y catálogo de sus obras*, Madrid: Blas (imp.), 1953, p. 23-26.

2 En el Museo del Prado se conserva esta colección completa encuadernada,G-2546 (01 a 41).

3 J. Portús y J. Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen,* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998, p. 47-49.

sus pinturas, de modelos para la enseñanza de la pintura en la Academia y de dibujos para ser grabados. Entre estos últimos se encuentra la serie que nos ocupa que, aunque permaneció inédita hasta 1988, cuando José Manuel Arnáiz la dio a conocer[4], ya había sido reseñada por Félix Boix, quien en 1922 aludía a sus "numerosísimos dibujos, algunos firmados y ejecutados con gran soltura, que representan escenas de vidas de santos y martirios de los mismos con la fecha del día, y que una vez vistos son inconfundibles"[5]. A pesar de tratarse de dibujos para grabar, la invención narrativa y la soltura de la técnica difieren de la de los tradicionales dibujos empleados en el grabado de reproducción, caracterizados por un sombreado de líneas paralelas que facilita el traslado a la matriz. Antonio González Velázquez empleó una técnica menos prefijada, que combinaba la tinta parda a pluma –de trazo sinuoso unas veces, alargando el canon de las figuras, y otras, simplificando los rostros con líneas rápidas y nerviosas— con sutiles sombreados de aguada, más densa en algunos puntos. Este modo de trabajar recuerda su aprendizaje romano con Corrado Giaquinto.

Aunque las historias representadas fueron tomadas en general del *Flos Sanctorum* escrito por Pedro de Ribadeneyra, parece demostrado que la elección del santo del día –pues a cada día le correspondía más de uno– y de la anécdota representada en cada dibujo, fueron responsabilidad del propio Antonio González Velázquez. Él mismo apuntaba en el verso del papel el día al que correspondía el dibujo y el tema, además de su firma y fecha. De esta manera aparece al dorso de este dibujo de *San Julián*, la siguiente nota manuscrita a tinta parda: "dia 7 de enero San Julian Martir fue soldado le degollaron ynmediato alos muros de una ciudad. An.º Velazquez. Oy 9 [sobre 8] de junio de 1773". La edición del *Flos Sanctorum* que Antonio González Velázquez manejó para sus dibujos tuvo que ser la de Joaquín Ibarra de 1761, pues en esta edición aparecía citada santa Fausta, también dibujada por él, que no figuraba ni en la primera de 1616 ni en las sucesivas hasta 1751. Además, como excepción empleó otras publicaciones religiosas para los dibujos correspondientes a los días 7 y 13 de enero, *San Julián* y el *Bautismo de Cristo* respectivamente, y para el del 8 de febrero, *San Juan de Mata*. El primero de ellos, *San Julián*, está inspirado en la narración de la *Leyenda áurea* de Santiago de la Vorágine, publicada con variantes repetidamente en nuestro país desde que apareciera su primera edición impresa de 1470 en Basilea. En cuanto a los otros dos, el *Bautismo de Cristo* y *San Juan de Mata*, empleó otra publicación de carácter devocional titulada *Año Christiano, ó exercicios devotos para todos los días del año* del francés Jean Croiset.

En esta escena del martirio de san Julián resulta evidente la capacidad narrativa del dibujante que ya había sido apuntada por Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) en su *Diccionario* (1800). El santo, colocado en el centro de la composición junto a su verdugo y ante las murallas de una ciudad, espera resignado de rodillas la purificación del inminente sacrificio mientras que el ejecutor tensa sus músculos en forzado escorzo, en un gesto de poder, preparado para llevar a cabo su mandato. A la izquierda y en un segundo plano, el cónsul Crispino, entronizado, ordena el asesinato ante las miradas de pavor del resto de los soldados y gentes del pueblo.

Gloria Solache

4 J.M. Arnáiz, "El álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67 (1988) 181-232

5 F. Boix, *Exposición de dibujos: 1750 a 1860. Catálogo general ilustrado*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, p. 51.

cat. 16

Pau Montaña Cantó

Barcelona, h. 1775 – Olot, Girona, 1801

La túnica de José, 1795-98



Lápiz negro y aguada de tinta china.
Papel verjurado ahuesado, 216 x 289 mm. Filigrana con base de escudo y doble banda de Estrasburgo sobre letra "H & Z" (fragmento), 88 x 62 mm; marca de agua del molino papelero holandés de Jan Honig & Zoon [W.A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and Their Interconnection,* Nieuwkoop: B. de Graaf, 1985, n. 429-437]. Adherido a un papel verjurado grueso, 265 x 323 mm. En el recto del soporte principal, ángulo superior izquierdo, a pluma, tinta parda: "14.". En el recto del segundo soporte, margen superior, centro, a pluma, tinta parda: "14.". En el margen inferior, a pluma, tinta parda: "Los hijos de Jacob presentan á su Padre la tunica de su hijo Josef. quadro original de Velazquez, el qual se halla / en la Sala Capitular del R^{l}. Monasterio del Escorial".

D-7492

Procedencia

Artur Ramon, Barcelona.
Conjunto de 35 dibujos, a partir de interpretaciones de pinturas, adquiridos en 2008 por el Ministerio de Cultura. Adscritos al Museo del Prado.


14.
14.
Los hijos de Jacob presentan á su Padre las tunicas de su hijo José. Cuadro Original de Velazquez el qual se halla
en la Sala Capitular del Sr. Monasterio del Escorial.

cat. 16

Pau Montaña Cantó

cat. 16

La túnica de José, 1795-98

Pau Montaña Cantó nació en Barcelona seguramente en 1775, hijo del más conocido pintor y profesor de la Escuela de Llotja, Pere Pau Montaña Placeta (1749-1803). Desde los once años Pau fue alumno de la Escuela, pues ya recibió entonces el tercer premio de la clase de figura de estampas, consiguiendo después otras distinciones que le permitieron optar al final de sus estudios a una beca de doce reales diarios, que cobró entre enero de 1795 y septiembre de 1799, para continuar su formación en Madrid, donde fue discípulo de Mariano Salvador Maella (1739-1819) y frecuentó la Real Academia de San Fernando[1]. En julio de 1796 se presentó al concurso de la primera clase de los premios de pintura y obtuvo un segundo premio en la prueba de pensado con el motivo de *Godoy presentando la paz de Basilea al rey Carlos IV*, cuyo original al óleo se conserva todavía en el Museo de la Real Academia de San Fernando[2], mientras que un boceto al óleo y el dibujo preparatorio se encuentran en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC[3]. En ese mismo concurso, Montaña obtuvo el segundo premio en la prueba de repente en la que los cuatro candidatos tuvieron que dibujar la muerte de san Juan Bautista[4]. Desde Madrid envió a la Escuela diversas obras, copias de pinturas y dibujos académicos, que acreditan sus progresos. De los diversos trabajos de pensionado que llegaron a la Escuela de Barcelona hemos conservado ocho pinturas. Dos de ellas están ahora depositadas en el Museu Frederic Marès de Barcelona, una –fechada en 1795– copia el *San Juan Evangelista* de Alonso Cano del Museo de Budapest, mientras que la otra –de 1797– copia la *Inmaculada* de Murillo llamada "de Aranjuez", que en la actualidad pertenece al Museo del Prado[5]. Otra copia que representa un *San Pablo*, tomado seguramente de Guercino, fue depositada por la Academia en 1906 en el MNAC (inv. 24270). Las otras cinco piezas, que se conservan en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, son dos copias de retratos reales (*Carlos IV* y *María Luisa*), dos versiones de originales de Guido Reni (*Herodías* y *Beatrice Cenci*) y una copia de un autorretrato de Murillo que en Madrid poseía entonces don Bernardo de Iriarte[6].

Poco antes de regresar a Barcelona, tras la conclusión de la beca, Montaña solicitó a la Academia de San Fernando el grado de académico supernumerario, distinción que le fue concedida el 3 de noviembre de 1799, después de presentar un cuadro original con el tema *La gratitud del artista hacia la Junta de Comercio de Barcelona*, cuyo paradero actual se desconoce[7]. En enero de 1800 fue nombrado teniente director sin sueldo en la Escuela de Barcelona a la espera de una vacante, pero el 21 de octubre de 1801 murió en Olot, ciudad a donde se había trasladado por motivos de salud; quedó así truncada su prometedora carrera a la edad de 26 años.

El corpus de la obra gráfica conocida de Pau Montaña se componía hasta ahora únicamente de los dos dibujos originales ya citados, conservados respectivamente en el MNAC y la Real Academia de San Fernando. De ahí la importancia de la presentación de este nuevo conjunto, formado por treinta y cinco dibujos, todos ellos estudios o copias a partir de pinturas, frescos o dibujos de antiguos maestros que, en el momento de su realización, se conservaban en el monasterio del Escorial, en el Palacio Real nuevo o en otras colecciones. La atribución de todo este conjunto a Pau Montaña se basa en la coincidencia de dos significativos indicios. El primero es de tipo histórico y tipológico.

1 Para estos datos biográficos y académicos véase S. Alcolea, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XV (1961-1962 [1969]) 120-122. En febrero de 1794 ya se encontraba en Madrid pues en esa fecha solicita permiso a la Real Academia para asistir a las clases de estudio del natural. Véase E. Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 274. Y también F. Quílez, "Tendències acadèmiques en l'art català de finals del segle XVIII i principi del XIX", en *Llotja. Escuela gratuita de Diseño. Escola d'Art 1775-2000. 225 anys de Llotja*, Barcelona, 2000, p. 24.

2 En el concurso obtuvo el primer premio José Aparicio. Véase el comentario del mismo y la reproducción de las obras ganadoras en el catálogo, *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1994, p. 203-206.

3 Véase su estudio en el catálogo de la exposición, *La colección Raimon Casellas: dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid: Museo del Prado, 1993, p. 145-146.

4 Puede verse reproducido en el catálogo citado en la nota 2.

5 Véase el estudio de ambas piezas por M. Carbonell en *Fons del Museu Frederic Marès / 3. Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1996, p. 484-486.

6 Véase para todas estas copias, F. Fontbona y V. Durá, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I Pintura*, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, p. 62-65.

7 Véase Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario*

Histórico, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1894, v. III, p. 88; y S. Alcolea, *op. cit.*, p. 126.

Nos encontramos frente a los clásicos ejercicios formativos de copia de antiguos maestros: no la típica y minuciosa copia escolar de una estampa o de un cuadro, sino ejercicios de interpretación del modelo, atentos sobre todo a fijar la estructura compositiva y los valores de color y de luz del original mediante la técnica directa del dibujo a lápiz y de la aguada. Son estudios que buscan la creación de una galería ideal de modelos, que procuran convertir la experiencia de la contemplación de esas obras en una ocasión para su análisis mediante su copia e interpretación en otro soporte y en otro medio, que intentan hacer perdurar en la memoria del copista el goce de su estudio. Esta voluntad de *aide-mémoire* de todo el conjunto de estudios explica la precisión con que la mayoría están rotulados con indicación de autoría, tema y ubicación. Un artista que tuviera estas obras en su entorno geográfico y vital inmediato seguramente no las habría rotulado; por el contrario, es muy lógico que lo hiciera un joven pintor forastero como Montaña, que sabe que su residencia temporal en la corte es sin duda un privilegio que tal vez no vuelva a repetirse, por lo que necesita documentar aquellas obras que de algún modo han despertado su interés. No se conoce la procedencia histórica exacta de todo este conjunto de dibujos. Sí sabemos que aparecieron en el mercado anticuario de Barcelona formando parte de un álbum, en el que se encontraba un original de gran formato en el que, con letra de finales del siglo XIX, aparecía la leyenda: "Estudios de Pedro Pablo Montaña", de lo que puede deducirse que esta carpeta fue recopilada por este artista, y en su interior el lote más destacado fuese el conjunto de dibujos de su hijo realizados durante su estancia de cinco años en Madrid.

El segundo indicio de autoría guarda relación con la técnica y la calidad de ejecución de los dibujos. Aunque el margen de comparación es escaso, pues sólo tenemos dos piezas seguras de Pau Montaña, el análisis y cotejo de la técnica de los nuevos estudios revela significativas coincidencias con la de los originales hasta ahora conocidos. La composición está encajada a partir de una primera estructura realizada a lápiz; a continuación se definen algunos detalles de la articulación formal de las figuras con precisos toques de pluma, para finalmente obtener un brillante efecto de modelado mediante los toques de aguada en forma de mancha, pero que pueden también combinarse con toques de punta de pincel con una cierta voluntad de construcción de la forma como vemos a veces en las cabelleras o en los plegados de los ropajes. Son dibujos que pueden causar una primera impresión de torpeza, porque no pretenden un acabado minucioso y porque presentan a veces ligeras desproporciones, pero valorados con mayor atención muestran una muy buena capacidad para traducir, con los instrumentos de mayor dificultad del dibujo clásico –la pluma y la punta de pincel–, las calidades cromáticas, de tonalidad y de luz, de las obras originales que se copian, evitando una reproducción de las mismas de acuerdo con las convenciones del grabado a buril, que era en la época el gran instrumento para la traducción de la pintura. Son dibujos de un pintor que piensa en valores de color y de luz y no de un grabador atento al efecto de sombreado mediante la densificación de la línea.

Este conjunto de estudios de Pau Montaña amplía de forma significativa el corpus de su obra gráfica, pero además nos proporciona diversas informaciones histórico-artísticas de cierta utilidad. Ya sabíamos que el monasterio del Escorial, gracias a la magnificencia del edificio y de manera singular por la extraordinaria calidad y abundancia de su decoración pictórica, fue como un museo o galería en donde los jóvenes artistas pudieron conocer y estudiar a los grandes maestros italianos y flamencos. No debe sorprendernos

por tanto que la mayor parte de estas copias o estudios tengan que ver con piezas colgadas en las salas capitulares del edificio y con detalles de los frescos de Luca Giordano (1634-1705) en la basílica. En un par de ocasiones los dibujos nos permiten conocer el formato originario del cuadro, pues fue copiado antes de posteriores restauraciones que recortaron las medidas de las telas, como en el dibujo expuesto de *La túnica de José*. En otra ocasión la imagen que nos ofrece Montaña confirma la identificación de una pieza ahora conservada en Estados Unidos. El valor documental de los dibujos aumenta en el caso de dos pinturas de la Colección Real que el joven pintor copió cuando estaban depositadas en la llamada casa de Rebeque, que era el taller de los pintores de cámara. Se trata de un muy bello Corrado Giaquinto con el tema de la *Magdalena penitente* y del que entonces se consideraba un Guercino (1591-1666) con el motivo de *Ermina y los pastores*. La primera composición es una obra perdida probablemente durante la invasión francesa y la segunda está ahora atribuida a Luigi Scaramuccia (1616-1680) y depositada por el Museo de Prado desde 1881 en la Universidad de Barcelona. Tiene un gran interés también conocer de forma gráfica dos de las pinturas de la colección del político y viceprotector de la Real Academia de San Fernando, don Bernardo de Iriarte (1735-1814). De él ya conocíamos que era coleccionista, pues había prestado alguna obra para las exposiciones anuales de la Academia, en concreto, en 1806, una *Santa Rosa de Lima* atribuida a José Antolínez[8]. Gracias al testimonio gráfico de Montaña sabemos que el notable original de Mateo Cerezo de 1660 con los *Desposorios místicos de santa Catalina*, adquirido por el Museo del Prado en 1829, estuvo anteriormente en la colección de Iriarte con atribución a Pereda.

Más allá del valor documental de estos dibujos en relación a la identidad de las obras copiadas, de sus antiguas ubicaciones y propietarios, el trabajo de Montaña tiene el valor de ayudarnos a comprender la mirada y la interpretación que un joven artista formado en una Academia provincial –como fue la de Barcelona en esa época– hacía de los preciosos originales de los antiguos maestros que atesoraban las colecciones de la corte. Su tarea como copista es un pulcro ejercicio de estudio y aprendizaje, pero también un sincero homenaje a la tradición, lleno de juvenil y esperanzado entusiasmo.

Bonaventura Bassegoda

8 Véase E. Navarrete, *op. cit.*, p. 469. Una muy sumaria descripción de la colección aparece en el libro de N. de la Cruz y Bahamonde, Conde Maule, *Viage de España, Francia e Italia*, Madrid y Cádiz, 1806-1813, v. X, p. 568-571. Se da también alguna noticia de interés en el artículo de A. Rumeu de Armas, "Retrato de Juan Francisco Eminente por Bartolomé Murillo", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 84 (1997) 69-86, ahora reimpreso en el volumen del mismo autor, *De arte y de historia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2004, p. 9-29. Sobre Iriarte como coleccionista tenemos ahora el valioso estudio de conjunto de J. Jordán de Urries, "El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte", *Goya*, 319-320 (2007) 259-280.

cat. 17

Antonio Solá

Barcelona, 1782-83 – Roma, 1861

Tulia, hija de Cicerón, lee delante de su padre una de sus composiciones literarias, 1803-61



Lápiz compuesto, tinta parda a pincel y aguada de tinta parda.
Papel continuo, 201 x 277 mm. Adherido a un segundo soporte, papel continuo, 203 x 280 mm
Debajo de la imagen, a pluma, tinta parda: "Tulia hija de Ciceron lee delante de su Padre / vna de sus composiciones literarias". En el margen inferior derecho del recuadro que enmarca la escena, a pluma, tinta parda: "An°. Solá f°".

D-7410

Procedencia

Caylus Anticuario, Madrid.
Adquirido en 2008 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.


Julia Hija de Cicerón lee delante de su Padre
una de sus composiciones literarias
Anº Sola fº

cat. 17

Antonio Solá

cat. 17

Tulia, hija de Cicerón, lee delante de su padre una de sus composiciones literarias, 1803-61

Este dibujo de Antonio Solá, uno de los más destacados escultores del neoclasicismo español, es hasta el momento el único conservado del artista en la colecciones del Museo del Prado[1] y uno de los pocos conocidos. Aunque indudablemente, como artista de formación académica, debió dibujar mucho, su actividad en este ámbito era hasta ahora casi desconocida, de ahí la importancia de esta pequeña obra. Curiosamente el dibujo no se vincula con ninguna de las obras escultóricas de Solá que se conocen, y por su carácter debemos pensar más bien en una actividad complementaria a la escultura. En concreto el dibujo representa a Tulia, hija de Cicerón, leyendo unas composiciones literarias ante su padre. La fuente de esta escena pudiera estar en el libro VIII (t. II, p. 204 y ss.) de la *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* escrita en inglés por Conyers Middleton (*Life of Cicero*, 1741) y traducida por Jose Nicolás de Azara (Madrid: Imprenta Real; 1.ª ed. 1790 y 2.ª ed. 1804), en el que se narra la aflicción que le causó a Cicerón la muerte por sobreparto de su hija, de apenas 35 años. Tulia era, según cita Middleton:

> de carácter y mérito extraordinario. Amaba a su padre con la mayor ternura y respeto. Poseía todas las gracias mugeriles, y las realzaba con la inteligencia de las bellas letras: de suerte que pasaba en el público por la más instruida y espiritosa de las damas Romanas. Con estas circunstancias no hay que maravillarse de que su padre sintiese de un modo tan extraño su muerte, y que en la edad en que se comienza a sentir la necesidad del consuelo de los hijos, y en la flor de los años de Tulia, causase su pérdida en el corazón tierno y amoroso de Cicerón toda aquella tristeza que manifestó por semejante desgracia.

El propio Cicerón en respuesta a la carta de pésame que le envió Sulpicio le manifestó que para él Tulia fue la mejor compañía en los años de ruina de la República romana:

> Tenía a quien acudir, con quien descansar: tenía a mi Tulia, cuya compañía y dulce conversación aliviaban y hacían olvidar todos mis trabajos [...] Mientras vivió Tulia, al volver yo a mi casa hallaba en ella recreo que disipase los disgustos que me daba la República.

La ausencia de otros dibujos con los que establecer un análisis comparativo, así como la carencia de referencias documentales, nos impide fechar este dibujo con seguridad. Lógicamente debió ser realizado durante la larga estancia romana de Solá (1803-1861), desde sus tiempos de becario de la Junta de Comercio de Barcelona hasta su muerte. El formato del dibujo y la aparición de un pie descriptivo invitan a pensar en una ilustración para un libro, formando parte de una serie, al estilo de las que se habían publicado desde finales del siglo XVIII grabadas por Tommaso Piroli (1752-1824) a partir de las composiciones de John Flaxman sobre las obras de Homero, Hesiodo y Dante, y editadas en España por vez primera entre 1859 y 1861 a cargo del grabador Joaquín Pi y Margall, que a su vez copió las ediciones en formato reducido que había editado Étienne Achille Réveil (París, 1800-1851) unos años antes. En este caso Solá abandona el puro dibujo de contorno para introducir aguadas que ayudan a definir los pliegues de los paños. La composición es por otra parte heredera de los modelos davidianos, tan de moda entre los artistas neoclásicos europeos de esta época, tanto en la distribución de las figuras como en el fondo cubierto con un cortinaje.

1 Junto a este dibujo, el Museo del Prado adquirió en 2008 otros dos dibujos de la misma procedencia, realizados por artistas españoles de la órbita neoclásica: José Aparicio y Rafael Tejeo.

No se conoce que el dibujo fuese grabado, por lo que es probable que el proyecto, quizá una nueva edición de la biografía de Cicerón, no se llevase a cabo. Lo que es indudable es que Solá, ya fuese como becario en Roma o como director más tarde de la Academia Española en Roma, era un buen conocedor de la cultura clásica y un excelente candidato para abordar una tarea de este tipo, siguiendo los exitosos ejemplos de Flaxman. Por otra parte sabemos que en algunos momentos de su vida Solá padeció dificultades económicas, especialmente en los años de las guerras napoleónicas y en los inmediatamente posteriores, en los que no gozaba de pensión alguna, lo que le llevó a realizar encargos de subsistencia. Quizá el abordar un proyecto de este tipo, al margen de su actividad escultórica, se debiese a esta necesidad de obtener ingresos complementarios.

José Manuel Matilla

cat. 18

Vicente López Portaña

Valencia, 1772 – Madrid, 1850

El milagro (La reina María Cristina de Borbón encomienda a la Virgen del Carmen la salud de Fernando VII), 1833



Lápiz negro y aguada de tinta parda.
Papel avitelado ahuesado, 311 x 216 mm. Adherido a un papel verjurado agarbanzado, 311 x 216 mm, con filigrana de león rampante sobre letra "HONIG / J H & Z", 126 x 78 mm; marca de agua del molino papelero holandés de Jan Honig & Zoon [W.A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and Their Interconnection*, Nieuwkoop: B. de Graaf, 1985, n. 120].
En el recto del soporte principal, ángulo inferior izquierdo, a pluma, tinta parda: "V.te Lopez f".

D-6235

Procedencia

Antonio Plata, Sevilla.
Adquirido en 1997 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

J.L. Díez, *Vicente López (1772-1850)*, v. II, *Catálogo razonado*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 358, n. D-345, il. 219.



cat. 18

Vicente López Portaña

El milagro (La reina María Cristina de Borbón encomienda a la Virgen del Carmen la salud de Fernando VII), 1833

Concluido *modellino* preparatorio para la litografía de Ramón Amérigo y Morales (1807-1884)[1] para conmemorar el restablecimiento del rey Fernando VII tras el grave ataque de gota visceral sufrido en el Palacio Real de la Granja en septiembre de 1832, y que estuvo a punto de acabar con su vida, que se extinguiría finalmente al año siguiente[2].

En él, la reina María Cristina de Borbón (1806-1878), cuarta y última esposa del monarca, aparece vestida con el austero hábito del Carmen, como promesa ofrecida para el restablecimiento de su regio esposo, y con el cabello recogido en un moño alto. Está arrodillada junto a un túmulo con los atributos reales y ante un oratorio existente en Palacio, precisamente pintado por López años antes para la reina Isabel de Braganza[3], elevando sus oraciones al Cielo, en el que aparece la Virgen María con el Niño entre un rompimiento de nubes, rodeada de angelitos. Uno, mancebo, señala la divina aparición y expulsa con su gesto a la Muerte que, en figura de esqueleto y portando la guadaña, huye de las reales estancias, alejándose así –aunque por poco tiempo– el peligro que se cernía sobre la real persona de Fernando VII y sobre el futuro de la Corona de España.

La "milagrosa" curación del rey gracias a los desvelos de su devota esposa fue hábilmente utilizada por María Cristina en una de las más interesantes operaciones políticas de imagen de todo su reinado[4], atribuyendo el restablecimiento del monarca a la intercesión de la Virgen del Carmen por las plegarias elevadas al cielo por la soberana y sus cuidados al lado del augusto enfermo, ofreciendo llevar en adelante el hábito de esta advocación mariana si su esposo sanaba; indumentaria que efectivamente transformó a partir de entonces la iconografía oficial de la Reina Gobernadora[5].

Así, el papel decisivo de María Cristina como enfermera de su regio esposo y, por ende, como garante de la Corona, que sería fundamental para el destino que le tenía reservada la historia muy pocos meses después, al morir finalmente Fernando VII, se difundiría a través de todo el reino gracias a la litografía realizada por Amérigo sobre esta elaborada alegoría concebida por el primer pintor de cámara de los monarcas.

Su composición, aunque elemental en su lectura iconográfica, tiene un alto significado como imagen simbólica, si se analizan las pretensiones del alcance político que se pretendían con su difusión pública, y que se venían a sumar a la misma voluntad de propaganda con que se difundió el cuadro de *La enfermedad de Fernando VII* pintado con la misma ocasión por el jovencísimo Federico de Madrazo (1815-1894)[6], y reproducido también a través una litografía realizada por Florentin Deraene (1793-1852)[7].

Así lo prueba el anuncio que en la prensa se dio conjuntamente de dicha pintura y de la lámina de Amérigo. En efecto, El *Correo Literario* dio puntual noticia de la aparición de la estampa, cuyo tema es aduladoramente descrito por el cronista:

> D. Vicente Lopez, pintor asimismo de cámara, ha tributado un obsequio artistico inspirado por el mismo asunto en el dibujo de una bella estampa litografiada diestramente por D. R. Amérigo, que se titula el MILAGRO; en la que se representa á la Reina nuestra Señora arrodillada ante un oratorio de gusto gótico, vestida de hábito, y elevando sus preces al cielo por la vida de su escelso Esposo. Aparécesela en un trono de nubes la Consoladora de los afligidos con el Niño Dios en sus brazos, el cual en ademan de echar la bendicion da á entender

1 J.L. Díez, *Vicente López (1772-1850)*, v. II, *Catálogo razonado*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, n. E-234, J. Vega, *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico*, Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990, p. 236 y 397, n. 513, il. 143.

2 Durante esta crucial convalecencia del monarca tuvieron lugar los famosos "Sucesos de la Granja", en los que, aprovechando su debilidad, los partidarios del infante Carlos María Isidro, a través del ministro Francisco Tadeo Calomarde, obligaron al rey moribundo a revocar la Pragmática Sanción, por la que se permitía ocupar el trono a las mujeres; decisión regia que, tras la intervención de la infanta Luisa Carlota, hermana de María Cristina, y el restablecimiento de Fernando VII, quedaría finalmente derogada por decreto de 31 de diciembre de 1832, permitiendo así la sucesión al trono de su primogénita, la pequeña María Isabel Luisa, que reinaría con el nombre de Isabel II.

3 *Oratorio con las imágenes de Jesús de Medinaceli, la Inmaculada Concepción, san Rafael y san Francisco de Paula*, h. 1816-18 (Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez). J.L. Díez, *op. cit.*, 1999 n. P-27* y J. Jordán de Urríes, "Notas y documentos: el oratorio de la reina María Isabel de Braganza pintado por Vicente López", *Reales Sitios*, 153 (2002) 56-57.

4 En este sentido, véase J.L. Díez, *La pintura isabelina, arte y política: discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia leído el 6 de junio de 2010*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, p. 25-28.

5 En el propio Museo del Prado se conservan varios testimonios de esta iconografía de la soberana, como una versión de taller del retrato oficial de *La reina María Cristina de Borbón con el hábito del Carmen* creado entonces por Vicente López (P-7115) (véase J.L. Díez, *op. cit.*, 1999, n. P-422 a P-425),

además de varias estampas (G-1489 y G-4409) y el retrato de busto con esta indumentaria dibujado por Federico de Madrazo para el cuadro pintado por este artista ese mismo año (D-5367) (J.L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz,* Madrid: Museo del Prado, 1994, p. 363, n. 94). (véase nota siguiente).

6 Óleo sobre lienzo, 105 x 147 cm, firmado en 1833 (Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid). Sobre este cuadro véase J.L. Díez, *op. cit.*, 1994 p. 132-135, n. 3.

7 J. Vega, *op. cit.*, n. 276, il. 144.

8 J. Vega, *op. cit.*, p. 236.

9 Lápiz sobre papel, 156 x 66 mm (Biblioteca Nacional, Madrid, n. 4036) (J.L. Díez, *op. cit.,* 1999, n. D-506). Probablemente se trate en realidad de un tanteo para la ejecución del propio oratorio pintado.

10 Lápiz sobre papel, 201 x 118 mm. Inscripción: "Cristina" (Biblioteca Nacional, Madrid, n. 4148) (*ibid.*, n. D-348).

11 *La reina María Cristina de Borbón, de cuerpo entero*, lápiz negro sobre papel blanco, 207 x 140 mm. Inscripción: "Cristina" (Biblioteca Nacional, Madrid, n. 4147). (*ibid.*, n. D-347).

12 *La reina María Cristina de Borbón (Estudios de peinado)*, lápiz y aguada sepia sobre papel blanco, 86 x 88 mm. Inscripción en el borde inferior, a pluma: "D. Vicente Lopez Estudios de la cabeza de / la Reina Gobernadora" (Biblioteca Nacional, Madrid, n. 4022) (*ibid.*, n. D-346).

> que está concedida la súplica; lo que confirma la fuga de la parca de la real estancia, confundida á la vista del Angel de la vida, que se abalanza en cumplimiento de las órdenes de la Reina de los cielos. Hay un sitial con una corona encima, simbolo del interes general de toda la monarquia por la salud de su adorado Monarca. ¡Gloria á los heroicos Reyes que asi encuentran el amor de sus pueblos! ¡Honor á las artes que tan bellamente saben expresarlo!

Junto a la estampa se repartía una hoja con el siguiente texto explicatorio de su argumento:

> El Milagro. Estampa consagrada a perpetuar la memoria del portentoso feliz restablecimiento del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde). Programa. La Reina María Cristina al ver que va a perder para siempre su querido Esposo se viste de hábito del Carmen, y retirada a su Oratorio en los momento de mayor angustia, implora su consuelo de la Santísima Virgen, bajo cuya protección poderosa está puesta la España. La Madre de Dios mira con compasión y ternura a la afligida Reina, y le muestra su Divino Hijo misericordiosamente conmovido por sus ruegos y los de todo el pueblo Español. Una ráfaga de luz celestial que cubre a la devota Cristina en señal de que le está concedida la gracia; y el Angel del Señor hace salir a la Muerte del Real Aposento del cual se va alejando con paso perezoso confundida y ceñuda. ¡Vaya y no vuelva![8]

Además de este bello *modellino*, primorosamente definido en todos sus detalles con el proverbial virtuosismo técnico de Vicente López, apreciable tanto en la limpieza y seguridad de su dibujo como en la maestría en la gradación de las tintas para facilitar la labor del litógrafo, que se ajustó a él con absoluta fidelidad, el maestro valenciano realizó varios dibujos parciales para su preparación, conociéndose uno muy sumario del oratorio[9] y otro de *La reina María Cristina de Borbón, con el hábito del Carmen, arrodillada. Dos manos cruzadas*[10], además de varios tanteos para la figura de la soberana; uno curiosísimo en traje doméstico[11] y otro de su característico peinado "a las tres potencias", visto desde arriba[12] y luego no utilizado al variar la posición de su figura en la escena y el recogido de su cabello.

José Luis Díez

cat. 19

Federico de Madrazo y Kuntz

Roma, 1815 – Madrid, 1894

Las tres Marías ante el sepulcro vacío de Cristo, 1829



Preparado a lápiz compuesto. Tintas china y parda a pluma, aguada de tinta parda y albayalde.
Papel avitelado marrón, 246 x 380 mm.
En el recto, ángulo inferior derecho, a pluma, tinta parda: "Federico. Madrazo / 1° de Mayo de 1829".

D-6379

Procedencia

Subastas La Habana, Madrid, 4 de octubre de 2000, lote 1.
Adquirido en 2000 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

Boletín del Museo del Prado, XIX, 37 (2001) 202.

C. Navarro, "New Drawings by Federico de Madrazo in the Prado for His Three Marys at the Tomb", *Master Drawings,* XLVIII, 4 (2010) 498-513.



cat. 19

Federico de Madrazo y Kuntz

cat. 19

Las tres Marías ante el sepulcro vacío de Cristo, 1829

Federico de Madrazo comenzó su carrera artística a una edad muy corta. Nombrado miembro de la Academia de San Fernando con tan sólo dieciséis años y pintor supernumerario de cámara antes de los diecinueve, es evidente que sus primeros esfuerzos artísticos debieron ser anteriores y, por lo tanto, realizados durante su niñez. Este dibujo, que ingresó en el año 2000 en las colecciones del Prado, posee un singular interés histórico en ese sentido, pues está considerado por ahora como el más temprano de toda su dilatada producción. Datado por el propio artista el 1 de mayo de 1829, fue realizado por lo tanto cuando Federico contaba con tan sólo catorce años de edad. Del mismo año solo se conocen otros tres ejemplos, todos posteriores a esa fecha o sin datación concreta y en este mismo año está firmada su primera pintura conocida, por lo que puede considerarse este dibujo como el arranque material de toda su carrera. Resulta paradójico que, tanto este dibujo como el resto de su trabajo temprano –en el que se incluye el dibujo para *La rendición de Granada* de 1830, que ingresó también recientemente en el Museo del Prado–, esté dedicado a obras de composición, prueba de la verdadera vocación de pintor de Historia de Federico de Madrazo. Sin embargo le esperaba un destino bien distinto, dedicado primordialmente al arte del retrato.

El dibujo representa a las tres Marías ante el ángel que, de acuerdo con el Evangelio de San Marcos (Mc, 28, 1-8), les anuncia la Resurrección de Cristo sobre el sepulcro vacío. Así, siguiendo de cerca esa narración, aparece el ángel del Señor sentado sobre la piedra que tapa el sepulcro, con vestidura blanca, irradiando una turbadora luz de relámpagos en una escena planteada con extraordinaria sencillez. Federico señaló la procedencia de esta luz mediante el empleo de clarión, con el que marca su incidencia sobre las tres Marías, quienes reflejan el resplandor divino arrojado por el ángel. Ese efecto sobrenatural tiene como contrapunto el empleo también de clarión para describir el sol naciente a la derecha de la composición.

Con un trazo atento y detenido, que deja ver su exigente formación dibujística, el jovencísimo Federico plasma con acabado esmero una composición que tardaría más de una década en madurar y llevar a cabo sobre un lienzo. Puede considerarse, por tanto, la primera ocasión en que el pintor se enfrentó a un asunto del que habría de tratar su obra de composición más famosa y depurada, *Las Marías en el sepulcro* (Patrimonio Nacional, convento de San Pascual de Aranjuez). En este primer dibujo de Federico, al igual que en otros de la misma época, la influencia del estilo de su padre es todavía determinante, aunque existen algunos rasgos del que, con el paso de los años, se convertiría en su inconfundible estilo dibujístico. Junto a este dibujo de la Marías se vendieron también otros dos que atestiguan ese fenómeno de lógica imitación paterna, pues tanto la llamada *Muerte de Leónidas* como *Cristo resucitado entre los apóstoles* suponen, en ambos casos directamente, una reinterpretación de composiciones previas de José acendradamente neoclásicas: *La disputa por el cuerpo de Patroclo* (cat. 37) y una *Aparición de Cristo a sus discípulos*, cuyos dibujos preparatorios se conservan ahora en el Prado. Por ello no puede descartarse del todo que esta composición religiosa siga otra de José que por ahora no se conozca. Pero, por más que la definición de los tipos físicos, los gestos, la contundencia de los paños o la propia distribución de las figuras en la

composición estén directamente influidos por las formas de su padre, la habilidad para manejar con ductilidad las líneas de los contornos, o la sensibilidad hacia las texturas materiales, son elementos genuinos del dibujo de Federico que ya en este trabajo están presentes de un modo muy incipiente, y que iría perfeccionando con el paso de los años, mientras se liberaba por completo de la ascendencia plástica de José.

Este dibujo pone en evidencia también otra significativa preocupación de Federico que marcaría la evolución del proceso para la composición definitiva de *Las Marías en el sepulcro*: el amplio desarrollo del escenario. De hecho, en el Prado ha ingresado también recientemente una pareja de dibujos estrechamente relacionados con este de 1829, que acaso podrían ser obras ligeramente posteriores, pero siempre previas a su primer viaje a París en 1833. Estos dos dibujos acreditan que el interés por este mismo argumento permaneció activo en la mente de Madrazo durante los años inmediatamente siguientes como parte de las preocupaciones fundamentales a la hora de abordar este asunto. Además, dejan ver que su inquietud más palpable fue, como se pone en evidencia en los dos casos, la descripción del misterioso escenario, que está definido con una insistida aguada sepia con matices de clarión muy característica, que dejaría de emplear más adelante y que recuerda los usos escenográficos españoles de principios del siglo XIX. El paralelismo que existe entre las figuras de las Marías del dibujo expuesto y las que pueden verse en uno de estos dos, pero sobre todo, el evidente parentesco del ángel que aparece en las tres escenas –en las dos últimas sutilmente diseñado con lápiz sobre el resplandor de clarión del fondo–, con el mancebo que protagoniza el lienzo del *Amor divino y Amor profano*, una de las creaciones más importantes de José, permite dar a los tres dibujos una cronología tan temprana como la del primero.

Sin embargo, lo más relevante de estos dibujos no es solo el interés temprano del pintor por un argumento religioso que le consagraría entre los artistas de su generación y las venideras. El Museo del Prado conserva otros seis dibujos más que, procedentes de la adquisición a la familia Madrazo en el año 2006, explican detenidamente el proceso compositivo del cuadro definitivo desde 1839, cuando Federico retoma la idea de pintar este asunto en París, hasta 1841, cuando lo concluye en Roma[1], por lo que permiten valorar muy nítidamente la evolución de la identidad artística de Madrazo desde sus mismos orígenes hasta el punto álgido de su formación cosmopolita.

Carlos G. Navarro

1 Sobre estos dibujos véase C. Navarro, "New Drawings by Federico de Madrazo in the Prado for His Three Marys at the Tomb", *Master Drawings*, XLVIII, 4 (2010) 498-513.

cat. 20-21

Lluís Rigalt i Farriols

Barcelona 1814 – 1894

Paisaje nocturno con monasterio en ruinas, h. 1850

Tintas parda y negra a pluma y acuarela.
Papel continuo grueso, 287 x 346 mm.
En el recto, ángulo inferior derecho, a pluma, tinta parda: "Rigalt". En el verso, margen izquierdo inferior, trazos de lápiz compuesto. En el margen superior izquierdo, a lápiz compuesto: "2671". Próximo al margen superior, centro, a lápiz compuesto: "n 2". En el ángulo inferior derecho, a lápiz compuesto, inscrito en un círculo: "113".

D-8554



Paisaje, h. 1850

Acuarela.
Papel continuo grueso, 249 x 379 mm.
En el verso, ángulo inferior derecho, a lápiz compuesto, inscrito en un círculo: "16".

D-8553



Procedencia

Albert Martí Palau, Palau Antiguitats, Barcelona.
Adquiridos en 2010 por el Museo del Prado.

Bibliografía

I. Bravo, *L'escenografia catalana*, Barcelona: Diputación, 1986.

F. Fontbona y V. Durá, "El silencio del paisaje", en *Cien años de paisajismo catalán; Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda*, Barcelona: Museu d'Art Modern, 1994, p. 33-105.

I. Bravo, "L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya", en F. Fontbona y M. Jorba (ed. lit.), *El Romanticismo a Catalunya 1820-1874*, Barcelona: Generalitat de Catalunya y Pòrtic, 1999, p. 102-107.

E. Gallén, "Els espectacles: teatres públics i privats", en F. Fontbona y M. Jorba (ed. lit.), *El Romanticismo a Catalunya 1820-1874*, Barcelona: Generalitat de Catalunya y Pòrtic, 1999, p. 121-124.

V. Durá Ojea, *Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894): catàleg dels fons del Museu Municipal Vicenç Ros i L'Enrajolada Casa Museu Santacana, i la Col·lecció Bultó*, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2009.



cat. 20



cat. 21

Lluís Rigalt i Farriols

cat. 20-21

Paisaje nocturno con monasterio en ruinas, h. 1850

Paisaje, h. 1850

El catalán Lluís Rigalt fue uno de los más destacados representantes del paisajismo español del siglo XIX y su producción pictórica abarcó prácticamente toda la centuria, evidenciándose en ella su paulatina evolución, desde los postulados más tardo románticos hasta llegar a un naturalismo de carácter realista.

Junto a esta faceta artística, el pintor cultivó también a lo largo de su vida otra, no menos interesante, al servicio de la decoración y de la puesta en escena de obras de ópera o teatro. Su propia formación en el taller de escenografía de su padre, Pablo Rigalt Fargas (1778-1845), le abriría las puertas a la intensa actividad teatral que tuvo Barcelona a lo largo de los dos últimos tercios del siglo XIX, incrementada por la consolidación de un género literario nuevo, el drama romántico, que se hizo muy popular. A ello contribuyó la inauguración del Gran Teatro del Liceo en 1847 y la creación de nuevos teatros en escenarios que antes de la desamortización habían pertenecido a conventos o iglesias[1]. Estos hechos produjeron un flujo incesante de artistas que se interesaron por la realización de decorados y ornamentaciones efímeras al amparo de las ricas ambientaciones escenográficas que promovió, sobre todo, el teatro de la Santa Creu en las Ramblas de Barcelona, donde padre e hijo trabajaron en varias producciones. Estas escenografías reflejan el gusto por el historicismo[2] y generalmente estuvieron caracterizadas por la profusión de elementos medievalizantes en arquitecturas más o menos fantásticas, con sugerentes efectos lumínicos que acentuaban la acción y el desarrollo dramático de la escena. El ensanche de la ciudad condal también contribuyó a este auge al asimilar barrios y núcleos urbanos colindantes de fuerte tradición cultural, como era el caso de la villa de Gracia donde ya existía un importante teatro del que Rigalt llegó a ser director en 1850.

En 2010 el Museo adquirió tres obras pertenecientes a esta interesante faceta de Rigalt, realizadas hacia 1850[3]. Aunque se desconoce la finalidad concreta del *Paisaje nocturno con monasterio en ruinas*, el tema elegido hace suponer que se realizó con la intención de servir de boceto de decoración o telón de fondo de alguna obra dramática de carácter romántico. Las construcciones medievales en ruinas, iluminadas por la luz natural de la luna o el resplandor del fuego, fueron un elemento muy recurrente para ambientar un espacio propicio al desarrollo del drama romántico, en el que afloraban de manera desmesurada los sentimientos y en el que era mucho más relevante la belleza formal que la autenticidad de los contenidos históricos. Elementos asociados al Romanticismo como la nocturnidad, el crepúsculo, las brumas o los restos materiales del pasado, ejercían una fascinación nostálgica y proporcionaban una imagen de desolación y melancolía, en consonancia con el desarrollo de la mayor parte de las historias que se escenificaban en el teatro. La luna, o más bien el claro de luna, con sus reflejos rutilantes, fue protagonista y testigo mudo de muchas de las leyendas medievales que tomaron forma escénica en el Romanticismo, sirviendo no solo como efecto escénico sino también como claro símbolo del claroscuro vital de los propios personajes.

Así, en este paisaje crepuscular de Rigalt ubicado en las orillas de un lago, protagonizan la escena los restos de un monasterio gótico iluminado por la luna, escondida tras la mole arquitectónica del torreón fortificado. El foco de luz incide expresivamente sobre el interior de las ruinas, en una clara referencia al universo interior de la persona, a lo

1 A mediados de siglo, funcionaban en Barcelona los teatros de El Carme, La Mercé, Capuchinos, Odeón o Trinitarios, además de los llamados "Jardines de verano" como el del Tívoli, el de los Campos Elíseos o el Euterpe.

2 Este historicismo se vio favorecido por la edición de varias publicaciones que recogían los monumentos más importantes del pasado. F.J. Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1872), G. Pérez Villamil, *España Artística y Monumental* (1842-1850), Francisco de Paula Van Halen, *España Pintoresca y Artística* (1844-1847), F. Pi y Margall, *España. Obra pintoresca* (el tomo dedicado a Cataluña se publicó en 1842). En ellas se recogieron muchos monumentos góticos y este estilo fue considerado como emblema de Cataluña. El propio Rigalt fue conocedor directo de todas estas construcciones, a veces ruinosas, ya que en 1837 la Junta de la l'Éscola de Belles Artes le hizo el encargo de inventariar los conventos catalanes en peligro de destrucción.

3 Además de las dos obras que se presentan, el Prado adquirió de esta misma serie *Paisaje con ruinas* (D-8552)

más recóndito, dejando en penumbra el exterior del edificio, cuyas formas, invadidas por la naturaleza, se enmascaran ante la evidencia de su potencialidad destructora e irreversible. Semejantes composiciones, en sus más variadas versiones, fueron utilizadas asiduamente por el pintor y en ellas nunca faltaron elementos como los descritos, surgidos siempre desde un fondo paisajístico casi irrelevante[4].

Esta forma de diseñar un espacio, quizás con elementos existentes, pero reelaborados con fantasía, se revelaría como complementaria y a veces divergente del tratamiento que Rigalt daba al paisaje pictórico o al dibujado, concebido desde un acercamiento más real a la naturaleza. Así, en sus escenografías posteriores, todavía pervivieron estos antiguos planteamientos estéticos ya superados en su pintura de caballete, quizás porque este tipo de telones se concebían como obras de invención, alejadas de cualquier otra idea que no fuera la de sugerir un clima y un espacio teatral ambientado muchas veces en épocas pasadas.

Técnicamente, es obra realizada con la conocida minuciosidad que caracteriza sus numerosos dibujos de vistas, paisajes, edificaciones, aparejos de industria o elementos arquitectónicos. Así, bajo la aguada que aflora a la superficie, se distingue en tinta el entramado lineal, pormenorizado hasta en sus últimos detalles, de las ruinas, con todas y cada una de las líneas que conforman los contrafuertes, nervios, arcos, bóvedas o almenas, dibujadas expresamente, y subrayando la penumbra o la oscuridad con un entramado lineal sumamente apretado. Para el paisaje, sin embargo, utiliza exclusivamente la mancha de color gris-verdosa diluida con mayor o menor intensidad para subrayar la mole de las montañas, la masa boscosa o el cielo que se abre para dejar paso a una luz filtrada que al proyectarse sobre la arquitectura se vuelve ambarina[5]. Sobre la superficie del agua, raspa con la punta del pincel unas casi imperceptibles líneas horizontales consiguiendo sutiles efectos de vibración y movimiento que se diluyen en la neblina que cierra en profundidad la composición.

En un formato más rectangular que el anterior, en la acuarela *Paisaje* Rigalt plasma un decorado basado en la naturaleza, transformado igualmente con la idea de sugerir una ambientación espacial al servicio de la representación escénica. En este caso, se trata de un paisaje montañoso protagonizado por unos riscos que conforman un caprichoso puente que enmarca y descubre al fondo la presencia de una cascada de agua. De la misma manera que en otros diseños para decorados, la composición la centra una arquitectura ficticia diseñada en este caso por la propia naturaleza, conformada o deformada, igualmente, a través del tiempo. La composición, un tanto artificiosa, subraya elementos estereotipados ya aplicados en la escenografía romántica[6] que de ninguna manera podían faltar en un paisaje: agua, árboles, rocas y por supuesto la presencia amenazante de moles montañosas que en la lejanía y a través de la neblina subrayan la inmensidad inaprensible de la Naturaleza con mayúscula. De alguna manera, la serenidad que emana del paisaje del primer plano, descrito con tonalidades calientes rojizas y terrosas, se vuelve inquietante en los inhóspitos fondos grises y fríos.

El empleo exclusivo de la acuarela, sin dibujo subyacente, subraya la calidad pictórica del paisaje, resuelto con amplias y largas pinceladas que escasamente descubren la base acuosa. Para elementos como los árboles o las piedras del camino, Rigalt hace uso de pinceles muy finos, descubriendo la minuciosidad y el detallismo tan reconocido de sus dibujos o de sus obras al óleo.

Ana Gutiérrez

4 En el catálogo de la exposición *Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894)*, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2009, se recogen varias composiciones de ruinas para escenografías, recopiladas anteriormente en I. Bravo, *L'escenografia catalana*, Barcelona: Diputación, 1986, p. 86-87.

5 Para conseguir esta iluminación, en los escenarios se emplearon, ya en esta época, el quinqué de aceite o la luz de gas.

6 Bajo la misma inspiración y, probablemente, para la misma serie de decorados realizó el *Paisaje rocoso*; imagen n. 13]

Goya



Goya

El Museo del Prado es un ineludible punto de referencia para el estudio de la obra de Francisco de Goya. Conserva la colección más importante de sus pinturas, de sus dibujos y cartas, y además, en los últimos años, ha completado una buena parte de las series de estampas de este artista.

La importancia de los dibujos en el conjunto de su producción artística es comparable a la de sus pinturas y estampas, tanto desde un punto de vista cuantitativo —los diseños conservados se aproximan al millar—, como por su relevancia en la renovación formal y técnica del arte del dibujo a fines del siglo XVIII. Goya consideraba el dibujo un medio expresivo de gran eficacia al servicio de su libertad creativa. Dejando de lado los escasos testimonios conservados de estudios preparatorios para composiciones pintadas, es en los álbumes donde se revela el dominio espontáneo de la técnica, el poder de la invención y la fuerza del medio para transmitir el universo interior del artista. Concebidos para ser contemplados en la intimidad, estos dibujos constituyen la obra más privada del pintor y la de contenido más directo, crítico y mordaz. El Museo del Prado atesora medio centenar de estos dibujos: casi todos los preparatorios para los grabados y un conjunto extraordinario procedente de sus álbumes. Por todo ello el Prado se siente obligado a estar atento a todas aquellas obras de Francisco de Goya que aparezcan en el mercado. Estar atento significa saber qué se vende, valorar minuciosamente el interés de cada obra y, si lo considera conveniente, proponer su adquisición para el Museo. Esto implica un nivel de exigencia muy alto, ya que la calidad y cantidad de las obras que conservamos nos obliga a seleccionar solo aquellas que verdaderamente aportan calidad y novedad a nuestra colección. De ahí deriva la rigurosa selección que el Museo del Prado muestra con las adquisiciones de dibujos que aquí reunimos, correspondientes al *Álbum de Sanlúcar*, al llamado de *Bordes negros* y al *Álbum G* de Burdeos. A estas incorporaciones hay añadir el *Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa*, único testimonio de la actividad temprana de Goya como dibujante de retratos.

Junto a los dibujos, las cartas enviadas por Goya a su amigo Martín Zapater tienen un papel esencial en el conjunto de las colecciones del Museo, pues a través de ellas es posible conocer mejor su carácter, sus gustos, inquietudes y preocupaciones, al tiempo que añaden detalles sobre su biografía personal y artística. Pero además, por tratarse de documentos autógrafos, el detallado análisis de su grafía permite estudiar aspectos de su personalidad difíciles de conocer a través de su obra artística. El primer conjunto de sesenta y una cartas fue adquirido en 1976 a la marquesa de Casa Riera. En mayo del 2000 el Museo incorporó otro lote de cuarenta cartas que habían pertenecido al bibliófilo Antonio Rodríguez Moñino, y en 2004 se añadió otro lote de diecinueve cartas procedentes de la antigua colección Casa Torres. Más tarde, en 2008, se compró en el comercio una carta suelta fechada el 16 de abril de 1777, y que era una de las pocas que quedaban en manos privadas. Finalmente, en 2009, procedente de la colección de José María Cervelló, se compró una de las cartas más interesantes escritas por Goya. Y no solo por los asuntos de los que trata, directamente relacionados con los *Toros de Bur-*

deos, los *Caprichos* y las miniaturas sobre marfil, sino también por expresar su estado físico y emocional en los últimos años de su vida en Burdeos. En ella se encuentra la frase más bella de cuantas escribió en sus cartas: "Agradézcame usted mucho estas malas letras, porque ni vista ni pulso ni pluma ni tintero, todo me falta, y solo la voluntad me sobra".

Por lo que respecta a su actividad como grabador, y como hemos apuntado anteriormente, en estos años se ha realizado un gran esfuerzo por completar la colección. Resulta paradójico que hasta el año 1991 no hubiese prácticamente estampas de Goya en el Prado, a excepción de algunas sueltas que habían pertenecido a la colección de Tomás Harris. Fue en ese año cuando Plácido Arango tuvo el generoso gesto de donar una primera edición de los *Caprichos* (1799). Y en 1992 se incorporaron una serie de pruebas de estampación de los *Disparates*, y un conjunto de diecisiete pruebas de estado de los Caprichos.

A partir del año 2000 el Museo inició una campaña de adquisiciones para hacerse con primeras ediciones del resto de las series, campaña que coincidió con exposiciones y publicaciones dedicadas tanto a su proceso creativo como a las distintas interpretaciones. Se compraron entonces diversos ejemplares de la primera edición de las estampas según pinturas de Velázquez (1778) e ingresaron los dos paisajes grabados al aguafuerte, uno por adquisición y otro por donación del anticuario alemán H. Rumbler. La primera edición de los *Desastres de la guerra* (Real Academia de San Fernando, 1863), antes de las correcciones ortográficas y con encuadernación original en ocho cuadernillos, llegó en 2001, y al año siguiente lo hizo la de la *Tauromaquia* (1815). En 2006 se compraron las cuatro estampas con los *Disparates* adicionales publicados en 1877 por la revista *L'Art*. Al año siguiente, formando parte de la colección Madrazo ingresó una primera edición académica de los *Disparates* (Real Academia de San Fernando, 1864) con su encuadernación original en cuadernillos en rústica y otra de los *Desastres de la guerra* (1863), después de las correcciones ortográficas y también con su encuadernación original en cuadernillos.

Finalmente queremos recordar la donación que en 2006 hizo Clemente Barrena (1959-2011), historiador del grabado y miembro del Gabinete de Estudios de la Calcografía Nacional, de la estampa *Emblema del Real Instituto Militar Pestalozziano* (G-3022), grabada por Manuel Albuerne según pintura de Goya. Dicha donación constituyó un valioso complemento al *Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa*, adquirido por el Museo ese mismo año.

José Manuel Matilla

cat. 22

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, h. 1784-85



Lápiz negro y toques de grafito
Papel verjurado, 165 x 126 mm. Filigrana con letra "[…]SELS & VORSTER" (fragmento), 16 x 126 mm; marca de agua de los papeleros holandeses Jan Hessels y Nicolaas Vorster, copropietarios de un molino en Orden, distrito de Apeldoorn, entre 1771 y 1801.
En el recto, borde inferior izquierdo de la mancha, firma apócrifa, a pluma, tinta parda: "Goya.". En el borde inferior, a pluma, tinta de bugalla: "98.35^{T} Cristal bleutè teinte et filets m^{r} Boulay". En el verso, margen superior izquierdo, a lápiz compuesto: "69".

D-6427

Procedencia

Probablemente Juan Agustín Ceán Bermúdez, Madrid; Paul Lefort, París, 1864; subasta Oudart, París, 28-29 de enero de 1869, lote 106; señora Jay, Francfort d. M.; Oskar Kobielski, Bromberg (Polonia); Sotheby's, "Old Master Drawings", Nueva York, 25 de enero de 2006, venta 8161, lote n. 74.
Adquirido en 2006 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

Catalogue de la collection de dessins anciens des maitres espagnols, flamands, français, hollandais et italiens. Pieces rares de l'œuvre de Goya. Composant le cabinet de M. Paul Lefort [...]. *Par le ministère de Me. Oudart*, París, 1869, n. 106.

V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlín: G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1903, p. 227, n. 644.

A.L. Mayer, *Francisco de Goya*, trad. M. Sánchez Sarto, Barcelona: Labor, 1925, p. 240, n. 684.

V. Castañeda, "Libros con ilustraciones de Goya", *Boletín de la Real Academia de la Historia, conmemorativo del Bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya* (1946) 43-61 [58], n. XVIII.

E. Páez Ríos, *Iconografía hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1966-1970, v. 3, n. 6399.

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970; ed. en castellano, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados,* Barcelona: Juventud, 1974, n. 313.

J. Carrete, E. de Diego y J. Vega, *Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. I Estampas españolas: grabado 1550-1820*, Madrid: Ayuntamiento, 1985, v. 2, n. 151-16.

E. Villena, "Catálogo de la obra dibujada y grabada por Fernando Selma", en *Fernando Selma: el grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1993, n. 97.

J. Wilson-Bareau y E. Santiago Páez, *"Ydioma Universal": Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunwerg, 1996, p. 188, n. 177.

N. Glendinning y J.M. Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos: retratos de los primeros directores y accionistas*, Madrid: Banco de España, 2005, p. 28 y 129.

Old Master Drawings, Sotheby's New York, 25 January 2006, Sale 8161, Nueva York: Sotheby's, 2006, lote 74.

J.M. Matilla, "Francisco de Goya (1746-1828). Retrato de Miguel Muzquiz, Conde de Gausa (c. 1784-85)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2006*, Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 41-44.

J.M. Matilla, "De los reyes abajo todo el mundo me conoce: la reproducción de la obra de Goya a través del grabado de sus contemporáneos", en *El arte del Siglo de las Luces*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutemberg, 2010, p. 377-401.

cat. 23

Fernando Selma

Valencia, 1752 – Madrid, 1810

Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, 1786



En Francisco de Cabarrús, *Elogio del Excelentísimo Señor Conde de Gausa, que en Junta General celebrada por la Real Sociedad de Amigos del País de Madrid en 24 de Diciembre de 1785 leyó el socio D. Francisco Cabarrús, del Consejo de su Magestad en el Real de Hacienda. Publicado por acuerdo de la misma Sociedad,* Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786.
El Ex.mo S.or D.n Miguel de Muzquiz, / primer Conde de Gausa. / Fr.co Goya lo dibuxó. – Fer.do Selma lo grabó.
Talla dulce (aguafuerte y buril).
Papel verjurado, 181 x 125 mm [huella].
Biblioteca del Museo del Prado, 21/1930

Procedencia

Librería Anticuaria Antonio Mateos, Málaga.
Adquirido en 2010 por el Museo del Prado.

Bibliografía

Catalogue de la collection de dessins anciens des maitres espagnols, flamands, français, hollandais et italiens. Pieces rares de l'œuvre de Goya. Composant le cabinet de M. Paul Lefort [...]. *Par le ministère de Me. Oudart*, París, 1869, n. 106.

V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlín: G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1903, p. 227, n. 644.

A.L. Mayer, *Francisco de Goya*, trad. M. Sánchez Sarto, Barcelona: Labor, 1925, p. 240, n. 684.

V. Castañeda, "Libros con ilustraciones de Goya", *Boletín de la Real Academia de la Historia, conmemorativo del Bicentenario del nacimiento de Don Francisco de Goya* (1946) 43-61 [58], n. XVIII.

E. Páez Ríos, *Iconografía hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1966-1970, v. 3, n. 6399.

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970; ed. en castellano, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados,* Barcelona: Juventud, 1974, n. 313.

J. Carrete, E. de Diego y J. Vega, *Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. I Estampas españolas: grabado 1550-1820*, Madrid: Ayuntamiento, 1985, v. 2, n. 151-16.

E. Villena, "Catálogo de la obra dibujada y grabada por Fernando Selma", en *Fernando Selma: el grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1993, n. 97.

J. Wilson-Bareau y E. Santiago Páez, *"Ydioma Universal": Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal Goya 96 y Lunwerg, 1996, p. 188, n. 177.

N. Glendinning y J.M. Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos: retratos de los primeros directores y accionistas*, Madrid: Banco de España, 2005, p. 28 y 129.

Old Master Drawings, Sotheby's New York, 25 January 2006, Sale 8161, Nueva York: Sotheby's, 2006, lote 74.

J.M. Matilla, "Francisco de Goya (1746-1828). Retrato de Miguel Múzquiz, Conde de Gausa (c. 1784-85)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2006*, Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 41-44.

J.M. Matilla, "De los reyes abajo todo el mundo me conoce: la reproducción de la obra de Goya a través del grabado de sus contemporáneos", en *El arte del Siglo de las Luces*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutemberg, 2010, p. 377-401.



cat. 22


El Exmo Sor Dn Miguel de Muzquiz,
primer Conde de Gausa.
Fr.co Goya lo dibuxó.
Fer.do Selma lo grabó.

cat. 23

Francisco de Goya

cat. 22-23

Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, h. 1784-85

Fernando Selma

Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, 1786

La fama que Goya logró en su tiempo se debe en gran medida a la difusión que sus retratos alcanzaron a través de las estampas que los reproducían, la mayor parte de ellas incluidas en libros, aunque también en ocasiones realizadas independientemente y vendidas o regaladas como estampas sueltas[1]. En la mayor parte de los casos, las estampas tuvieron su origen en retratos pintados al óleo, pero en otras ocasiones el punto de partida fueron dibujos elaborados por el propio artista. Tal es el caso del retrato de don Miguel de Múzquiz, primer conde de Gausa, grabado por Fernando Selma a partir de un dibujo de Goya.

Además de por esta estampa que lo reproduce, el dibujo solo era conocido hasta la fecha por referencias bibliográficas, la más antigua, de 1869, incluida en el catálogo de venta de la colección de Paul Lefort en París, y posteriormente la del catálogo de la obra de Goya de August L. Mayer (1.ª ed. alemana, 1923). En este último figuraba en la colección alemana de Mrs. Jay (Francfort d. M.), sin que desde entonces nadie lo hubiera visto ni estudiado hasta que en 2005 reapareció en el mercado internacional.

Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, era indudablemente uno de los personajes más importantes del gobierno de la monarquía de Carlos III. Nacido en 1719 en un pueblo del valle del Baztán (Elvetea), desarrolló su carrera profesional en el Ministerio de Hacienda, donde llegó a alcanzar el puesto de ministro en 1766. Desde entonces se mantuvo al cargo de Hacienda hasta su muerte en 1785, momento en el que también desempeñaba de forma interina la secretaría del Despacho de Guerra. La *Guía de forasteros* de 1785 recoge los numerosos cargos que ostentaba: miembro del Consejo de Estado, gobernador del Consejo de Hacienda, presidente de la Junta General de Comercio, Moneda, Minas y Dependencias Extranjeras, presidente de la Real Junta de Tabaco y de las Juntas del Montepío[2]. Su importancia en el desarrollo económico de España durante el reinado de Carlos III ha sido sobradamente subrayada por los historiadores, que lo sitúan como un moderado que trató, no siempre con éxito, de efectuar reformas que mejorasen la delicada economía del país a través de proyectos tan importantes como la creación de un impuesto sobre la renta único, la reforma de las aduanas, la colonización de Sierra Morena o el desarrollo de los canales de navegación y riego. Asimismo fue uno de los promotores, junto a Francisco Cabarrús, de la fundación en 1782 del Banco Nacional de San Carlos. Y fue precisamente este el autor y, como se deduce de la documentación conservada en el archivo de la Real Sociedad de Amigos del País de Madrid, también el editor, del *Elogio* fúnebre al que sirve de ilustración la estampa de Fernando Selma por dibujo de Goya.

Múzquiz no era muy agraciado, y así nos lo parece en este dibujo, tomado a mi juicio del natural, poco antes de la muerte del conde el 21 de enero de 1785, cuando su rostro mostraba ya los golpes morales y los problemas de salud que le abatirían en los últimos años. Que Múzquiz fue importante para Goya lo demuestra la noticia que da a Martín Zapater al día siguiente de su fallecimiento: "Ayer murió Múzquiz y hoy se a enterrado aquí en Santo Tomas"[3]. Cabarrús dice en el *Elogio* que, al final de su vida:

> la reunión de los negocios más importantes y urgentes, y la suma tensión en que ponían su ánimo los empeños y las resultas de la guerra [contra Inglaterra] empezaron a oprimir y arruinar la salud de D. Miguel [...] Su alma había sentido golpes muy crueles. Había perdido sucesivamente dos amigos [...] Pero sobre todo había llorado la pérdida de un hijo, preciosa esperanza de su

1 Sobre este tema véase J.M. Matilla, "De los reyes abajo todo el mundo me conoce: la reproducción de la obra de Goya a través del grabado de sus contemporáneos", en *El arte del Siglo de las Luces*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutemberg, 2010, p. 377-401.

2 N. Glendinning, "Retrato de Miguel de Múzquiz y Goyeneche, primer conde de Gausa", ficha de catálogo en *Realidad e imagen. Goya 1746-1828*, Zaragoza: Museo de Zaragoza, 1996, p. 90-91; N. Glendinning y J.M. Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos: retratos de los primeros directores y accionistas*, Madrid: Banco de España, 2005, p. 27-29.

3 22 de enero de 1785. Museo del Prado, ODG-110. M. Águeda y X. de Salas (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, Madrid: Istmo, 2003, p. 192, n. 61.

> vejez. [...] Esta lucha continua entre el entendimiento y el corazón del Conde de Gausa, entre lo que quería, lo que conocía indispensable, y no se atrevía a emprender, alteró visiblemente su salud, y precipitó los últimos instantes de una carrera que por el orden natural aún había de dilatarse[4].

De su carácter el propio Cabarrús comentó que era tan moderado "que a veces tocaba en el exceso de pusilanimidad, y era, digámoslo así, el alma de su carácter"[5]. Al cotejar las palabras del banquero con el rostro que nos ha legado Goya, es posible apreciar el paso de la edad en esos ojos de mirada algo cansada, acentuada por las prominentes ojeras; la franqueza de su carácter, de mirada directa y la bondad de su gesto amable. Pero junto a la humanidad Goya muestra también su elevada condición social, los reconocimientos de su jerarquía, la banda y la cruz de la Orden de Carlos III y la medalla de caballero de Santiago, representadas con una fidelidad y naturalidad admirables, pese a su tamaño, en las que quedan patentes los brillos y flexibilidad del muaré de la banda, adaptándose a los pliegues de su indumentaria. Y finalmente su suave mano que sujeta con delicadeza el característico papel, doblado con naturalidad, que alude a su infatigable trabajo en los asuntos del Estado.

En relación con esta obra se conserva en el Banco de España un retrato de cuerpo entero del conde, atribuido a Goya, que pensamos que muy posiblemente fue realizado con posterioridad al dibujo. En primer lugar, el hecho de que en la estampa de Selma se indique que Goya "lo dibujo" y no "lo pintó" es prueba de que el dibujo precedió a la pintura, ya que de haber existido un lienzo este se habría hecho constar, dada la mayor valoración de la pintura. En esta época las menciones de autoría expresan con absoluto rigor la responsabilidad de cada artista participante en la elaboración de una estampa. Por ello, el hecho de que Goya firmase como autor del dibujo y no de la pintura apunta con certeza a que cuando Selma grabó este retrato, Goya no debería haber realizado aún la pintura o, al menos, no estaba acabada. El análisis de otras estampas a partir de composiciones de Goya corrobora esta hipótesis. Gassier y Wilson recogen en su catálogo una serie de obras desaparecidas que en la actualidad solo conocemos por estampas, en las que se menciona a Goya como autor de las pinturas o de los dibujos en que se basaron los grabadores. A la vista de ello, queda claro que las menciones de responsabilidad de las estampas recogen con precisión la participación de cada artista en el proceso creativo. En este sentido, cuando existe un retrato pintado de Goya se menciona siempre de forma expresa, aludiendo así a su actividad como pintor, de mayor consideración artística y social que la del dibujante, y en los casos en los que no existe pintura, se indica la invención de la composición o la autoría del dibujo. Un ejemplo semejante al de Múzquiz lo encontramos en el retrato de María Josefa Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, también dibujado por Goya y grabado por Fernando Selma, del que no se conoce modelo pictórico. Todo ello nos permite afirmar que el dibujo con el retrato del conde de Gausa fue realizado antes de la existencia de un retrato al óleo, o al menos de su finalización, ya que de haber existido éste, indudablemente habría aparecido la mención a Goya como pintor y no como dibujante. No en vano, en la primera estampa de los *Caprichos*, bajo el autorretrato del artista, este aparece como "Francisco de Goya, Pintor", pese a que lo que a continuación se vaya a ver sea una serie de estampas.

La publicación del *Elogio*, para la que se realizó el dibujo con el retrato de Gausa, plantea algunos problemas que permiten apuntar una fecha más tardía para la estampa y la pintura, ambos presumiblemente póstumos (el conde falleció en 1785). La fecha de

4 F. de Cabarrús, *Elogio del Excelentísimo Señor Conde de Gausa, que en Junta General celebrada por la Real Sociedad de Amigos del País de Madrid en 24 de Diciembre de 1785 leyó el socio D. Francisco Cabarrús, del Consejo de su Magestad en el Real de Hacienda*, Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786, p. 53-56.

5 *Ibid.*, p. 57.

edición de la obra que aparece en portada –1786– no corresponde con la de publicación, que fue a finales de 1787 o comienzos de 1788, según se desprende de la documentación conservada en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. La iniciativa de su publicación no fue de la Económica Matritense, sino que se realizó por medio del Banco de San Carlos, aunque no consta pago alguno de esta entidad, por lo que es muy probable que todo fuese iniciativa del propio Cabarrús. Aunque hubiese sido así, no sería extraño que a Goya se le encargase un retrato con un esquema compositivo similar al de los tres exdirectores del Banco pintados por él mismo. Nigel Glendinning, en su libro sobre los cuadros de Goya en el Banco de San Carlos, menciona que el retrato al óleo que actualmente se conserva en el Banco de España fue "pintado en fecha desconocida por Goya entre 1783 y 1785 y posiblemente póstumo. Puede que el conde de Lerena lo haya encargado, pero es quizá más verosímil que se lo haya pedido el mismo retratado o su familia"[6].

A partir de la comparación del dibujo con el retrato del Banco de España pueden formularse algunas consideraciones. El dibujo reproduce un retrato de medio cuerpo, frente al de cuerpo entero de la pintura. Un análisis detenido de la composición de ambos permite apuntar que lo esencial del retrato se encuentra en el dibujo, bien proporcionado y que ocupa la totalidad del espacio, mientras que en la pintura la colocación de las piernas parece un tanto forzada en relación a la postura del cuerpo, y la cortina, mesa, sillón y baldosas del suelo resultan elementos apenas relacionados con la figura del conde. La composición del dibujo se corresponde con la de retratos elaborados en estos mismos años para el propio Banco de San Carlos, como los de *José del Toro y Zambrano* (abril, 1785), *El marqués de Tolosa* (enero, 1787) y *Francisco Javier de Larrumbe* (octubre, 1787). El trazo del dibujo conforma una figura mucho más suelta que en la pintura, y que resulta por tanto más natural. Esta naturalidad se aprecia en el modo en que la banda de la Orden de Carlos III se ajusta a las ondulaciones de la casaca en el dibujo, y que en la pintura resulta un tanto rígida. Lo mismo podríamos decir del rostro, más expresivo en el dibujo que en la pintura. Asimismo hay ligeras diferencias entre ambos, especialmente en los papeles que sostiene el conde en la mano, más caídos y grandes en el dibujo. También el contorno del hombro izquierdo ha sido corregido en la pintura, donde parece menos robusto, lo que ha provocado una irregularidad anatómica, ya que la línea del antebrazo, interrumpida por el sombrero, no se continúa correctamente en el brazo, como sí ocurre en el dibujo y la estampa. Estos datos aumentan nuestra valoración del dibujo como previo al retrato al óleo. Finalmente el lienzo en su conjunto muestra a nuestros ojos una inadecuada relación entre la parte superior y la inferior, en detrimento de esta última.

Ahora bien, resta por descubrir cuándo y cómo fue realizado el dibujo, ya que si le fue encargado a Goya para ilustrar el *Elogio*, es decir con posterioridad a la muerte de Gausa, ¿en qué modelo se basó Goya para realizarlo?, ¿había hecho un apunte del natural en vida del conde, o está copiando otro retrato anterior? Glendinning menciona que "el pintor conocía bien al retratado, ya que Múzquiz había firmado bastantes órdenes de pago en relación con su trabajo para la Fábrica de Tapices. Pero también es posible que se trate de una imagen póstuma de Múzquiz, y no extrañaría que fuese el retrato que Goya tenía que pintar para el conde de Lerena, según la carta a Francisco de Zapater escrita unos cuatro meses después de la muerte del Ministro a principios de 1785. Lerena sucedió a Múzquiz en el Ministerio de Hacienda"[7].

José Manuel Matilla

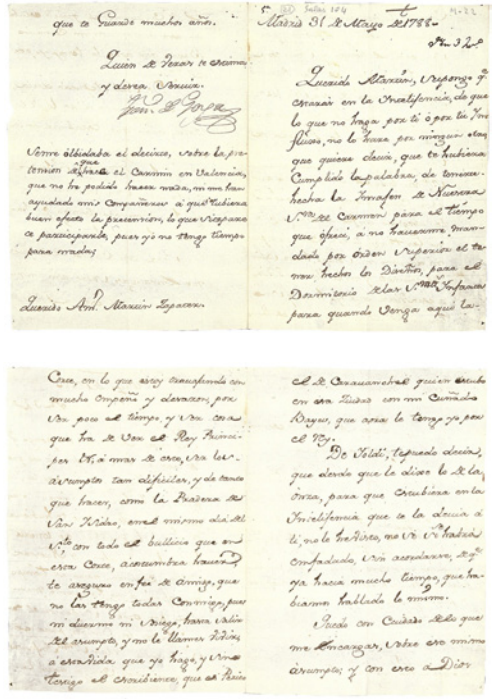
6 N. Glendinning y J.M. Medrano, *op. cit.*, p. 129.
7 N. Glendinning, "Retrato de Miguel de Múzquiz y Goyeneche", *op. cit.*, p. 90-93.

cat. 24

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Carta a Martín Zapater de 31 de mayo de 1788



Pluma, tinta parda.
Papel verjurado, 207 x 153 mm [pleg.]. Filigrana de escudo partido, con perro y hueso en flanco diestro, castillo en flanco siniestro, y al timbre yelmo, a los pies del escudo "D D^{GO} OSCA", 95 x 97 mm; molino papelero de Domingo Osca, establecido en Ontinyent (Valencia) en el último cuarto del siglo XVIII [O. Valls y Subirá, *El papel y sus filigranas en Catalunya*, Ámsterdam: The Paper Publications Society, 1970, n. 1841 (filigrana de Joaquín Osca)].
En la parte superior derecha del recto de la hoja, debajo de la fecha, a pluma, tinta de bugalla: "recibida [o respondida] en 3 Junio". En el ángulo superior derecho, a lápiz: "M-22". En el ángulo superior izquierdo de la primera página, a pluma, tinta de bugalla: "5ª". A continuación, a lápiz: "21 [encerrado en un círculo] Salas 104".

ODG-91

Procedencia

Martín Zapater, Zaragoza; Francisco Zapater y Gómez, Zaragoza, 1803; Pedro Vindel (?), Madrid, 1906; Jacques Rosenthal, Munich, 1915; August L. Mayer (?), Munich; R.C. Pearson, Cambridge (Reino Unido), 1922; Antonio Rodríguez Moñino, Madrid; María Brey, viuda de Rodríguez Moñino, Madrid, 1970; subasta Sala Finarte, Madrid, 31 de mayo de 2000.
Adquirido en 2000 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

M. Águeda y X. de Salas (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, Madrid: Istmo, 2003, n. 105.

que te Guarde muchos años.

Quien de Veras te estima
y desea Verte.
Fran.co de Goya

Verne ólbidaba el decirte, sobre la pretension que Extraes el Carmin en Valencia, que no he podido hacer nada, ni me han ayudado mis Compañeros ai que tubiera buen efecto la pretension, lo que siento que participarte, pues yó no tengo tiempo para nada;

Querido Amº. Martin Zapater.

5ª (21) Salas 104 M-22

Madrid 31 de Mayo de 1788.

Rª en 3 de Jun.º

Querido Martin, Repongo q.e estarás en la Inteligencia, de que lo que no haga por tí ó por tu Influxo, no lo hare por ninguna otra, que quiera decir, que te hubiera Cumplido la palabra, de tenerte hecha la Imagen de Nuestra S.ra de Carmen para el tiempo que ofrecí, á no haverme mandado por órden Superior el tenerla hecha los Diseños, para el Dormitorio de las S.mas Infantas para quando venga aquí la

Corte, en lo que estoy trauajando con mucho empeño y desazon, por ver poco el tiempo, y ver cosas que ha de ver el Rey Nuestro Señor; á mas de esto, ver los asumptos tan difíciles, y de tanto que hacer, como la Prader.a de San Isidro, en el mismo dia del S.to con todo el bullicio que en esta Corte, acostumbra hauer, te aseguro en fee de amigo, que no las tengo todas Conmigo, pues mi ducseno mi Riego, hasta salir del asumpto, y no le llamen Vitin, á enmienda que yo hago, y Vino tengo el conocimiento, que el Perico el de Caramancheles quien estubo en esta Ziudad con mi Cuñado Bayeu, que ahora le tengo yo por el Rey.

De Goldi, te puedo decir, que desde que le dixe lo de la obra, para que estubiera en la Inteligencia que te la decia á ti, no le he dicho, no se si se habrá enfadado, pero acordarse, de q.e ya hacia mucho tiempo, que habiamos hablado lo mismo.

Quedo con Cuidado de lo que me Encargas, sobre ese mismo asumpto; y con esto á Dios

cat. 24

Francisco de Goya

cat. 24

Carta a Martín Zapater de 31 de mayo de 1788

Transcripción:

Madrid 31 de Mayo de 1788.
Querido Martín, supongo que estarás en la Yntelijencia, de que lo que no haga por ti ó por tu Ynfluxo, no lo hare por ningun otro, que quiere decir, que te hubiera Cumplido la palabra de tenerte hecha la Ymajen de Nuestra Señora del Carmen para el tiempo que ofreci, á no haverme mandado por orden superior el tener hechos los Diseños, para el Dormitorio de las Serenísimas Ynfantas para quando venga aqui la Corte, en lo que estoy travajando con mucho empeño y desazon, por ser poco el tiempo, y ser cosa que ha de ver el Rey Principes etc.; á mas de esto, ser los asumptos tan dificiles, y de tanto que hacer, como la Pradera de San Ysidro, en el mismo dia del santo, con todo el bullicio que en esta Corte, acostumbra haver, te aseguro en feé de amigo, que no las tengo todas Conmigo, pues ni duermo ni sosiego, hasta salir del asumpto, y no le llames vivir, á esta vida que yo hago, y sino testigo el escribiente, que es Perico el de Caravanchel quien estubo en esa Ziudad con mi Cuñado Bayeu, que aora le tengo yo por el Rey.
De Yoldi, te puedo decir, que desde que le dixe lo de la onza, para que estubiera en la Yntelijencia que te la devia á ti, no le he visto, ni se si se habrá enfadado, sin acordarse, de que ya hacia mucho tiempo, que habiamos hablado lo mismo.
Quedo con Cuidado de lo que me encargas, sobre ese mismo asumpto; y con esto á Dios que te Guarde muchos años.
Quien de veras te estima y desea servir.
Francisco de Goya [*rubricado*]
Se me olbidaba el decirte, sobre la pretension del que hace el Carmin en Valencia, que no he podido hacer nada, ni me han ayudado mis Compañeros á que tubiera buen efecto la pretension, lo que si te parece participarle, pues yo no tengo tiempo para nada;
Querido Amigo Martin Zapater.

La carta del 31 de mayo de 1788[1], escrita por un escribano, del que Goya da el nombre en la misma carta, "Perico el de Caravanchel", presenta de mano del artista solo el encabezamiento y la firma, así como la cruz con la que comenzó la mayor parte de sus cartas y otros documentos, según la costumbre de su tiempo. El sobrino de Martín Zapater, Francisco Zapater y Gómez, que conservó la correspondencia de su tío, se refería a ese detalle para probar el respeto de Goya a la religión, sin que algunas escenas de sus estampas, especialmente de los *Caprichos*, hubieran significado, según él, burla de aquella[2]. Tal vez el hecho de que esta carta fuera dictada al amanuense haya determinado que tenga un tono más formal que otras escritas de su puño y letra, en las que las expresiones y los comentarios son de mayor espontaneidad.

Son varias las noticias que transmite a su amigo, pero la principal es sin duda la mención de que en ese momento se encontraba preparando los bocetos para los cartones de tapices del Dormitorio de las Infantas, en el palacio del Pardo. Se refería con ello a *La gallina ciega*, *La ermita de San Isidro el día de la fiesta* y *La pradera de San Isidro*. Goya tenía que haber empezado el trabajo en el mes de abril, pero se había retrasado, por lo que le decía a Zapater que "estoy travajando con mucho empeño y desazon por ser poco el tiempo y ser cosa que ha de ver el Rey, Príncipes, etc.". Es una de las escasas

1 M. Águeda y X. de Salas (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya,* Madrid: Turner, 1982, p. 182-184, n. 104. 2ª edición, M. Águeda y X. de Salas (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, Madrid: Istmo, 2003, n. 105.

2 F. Zapater y Gómez, *Goya: noticias biográficas*, Zaragoza: Imprenta La Perseverancia, 1868, p. 57.

ocasiones en las que Goya se refería a sus obras, en este caso, al mencionar, además, con precisión, *La pradera de San Isidro.* La muerte de Carlos III, en diciembre de ese año, detuvo el trabajo, del que solo llegó a preparar el cartón relativo a *La gallina ciega.*

La carta presenta alguna otra noticia de interés, como el encargo que le había hecho Zapater de que le pintara una Virgen del Carmen, a la que se refiere en varias cartas anteriores[3], que Goya aún no había tenido tiempo de pintar. En la carta de fecha siguiente el pintor se lamenta de no haber podido cumplir con el encargo y de que su amigo le liberase de esa obligación[4]. Resulta asimismo interesante la noticia que se da en la posdata de la carta. En ella se sobreentienden las buenas relaciones de Goya con sus compañeros pintores valencianos, seguramente con algunos profesores de la Academia de Bellas Artes de Valencia, al contestar a Zapater que no había podido lograr, ni siquiera con ayuda de sus amigos, el carmín que le habría solicitado anteriormente y que manufacturaba en Valencia alguien de quien no da más noticias. Seguramente Goya continuaba aún tratando de resolver una petición anterior de Zapater, relacionada con una noticia que da en una carta fechada el 28 de noviembre de 1787, en la que decía a su amigo: "He escrito al monje de Valencia por los colores"[5].

Manuela B. Mena Marqués

3 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.,* p. 183, n. 2.
4 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.,* p. 184.
5 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.,* p. 178, n. 101; 2ª ed., p. 277, n. 10.

cat. 25

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Joven en pie, mesándose los cabellos [recto] / *Joven barriendo* [verso], 1794-95



cat. 25 [recto]



cat. 25 [verso]

Álbum de Sanlúcar o *Álbum A*, m [recto] / *Álbum de Sanlúcar* o *Álbum A*, n [verso].
Aguada, tinta china.
Papel verjurado ahuesado, 172 x 101 mm.
En el verso, ángulo inferior derecho, a lápiz compuesto, casi borrado y apenas perceptible: "Goya".

D-7360

Procedencia

Javier Goya, Madrid, 1828; Mariano Goya, Madrid, 1854; Valentín Carderera y/o Federico de Madrazo, Madrid, h. 1855-1860; Jules Boilly, venta Hôtel Drouot, París, 19-20 de marzo de 1869; Luerceau, París; Hyades, Burdeos; A. Strölin, París; colección particular, Suiza; colección particular, París; venta *Old Master Drawings*, Sotheby's, Nueva York, 24 de enero de 2007, lote n. 76.
Adquirido en 2007 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

A.L. Mayer, "Dibujos desconocidos de Goya", *Revista Española de Arte*, XI (1933) 376-384 [380].

A.L. Mayer, "Some Unknown Drawings by Francisco Goya", *Old Master Drawings*, IX, 34 (1934) 20-22, il. 25.

J. López-Rey, "The Sanlúcar Notebook", en *Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature,* Princeton: Princeton University Press, 1953, v. 1, p. 3-23.

E.A. Sayre, "Eight Books of Drawings by Goya", *The Burlington Magazine*, CVI (1964) 19-22, 24, m-n.

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970; ed. en castellano, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados,* Barcelona: Juventud, 1974, n. 368-369.

P. Gassier, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona: Noguer, 1973, p. 43-44, n. 13-14, il. p. 33-34.

S. Waldmann, *Goya and the Duchess of Alba*, Munich: Prestel, 1998, p. 40.

J. Blas, J.M. Matilla y J.M. Medrano, *El libro de los Caprichos: dos siglos de interpretaciones (1799-1999): catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, p. 142-147 [143].

J. Wilson-Bareau, *Goya: Drawings from his Private Albums*, Londres: Hayward Gallery, 2001, p. 37-38, 173, n. 3-4.

M.B. Mena Marqués, "Los dibujos del *Álbum de Sanlúcar*", en *La duquesa de Alba, "musa" de Goya. El mito y la historia*, Madrid: Museo del Prado, 2006, p. 127-135, il. 61.

Old Master Drawings, Sotheby's New York, Nueva York: Sotheby's, 2007, subasta 24-enero-2007, lote 76.



cat. 25 [recto]



cat. 25 [verso]

Francisco de Goya

cat. 25

Joven en pie, mesándose los cabellos [recto] / *Joven barriendo* [verso], 1794-95

El Museo del Prado conserva tres dibujos, con escenas por ambas caras, del conocido como *Álbum A* o *Álbum de Sanlúcar de Barrameda,* al haberse estimado desde fecha temprana[1] que fue realizado por Goya en esa ciudad gaditana durante su estancia allí a partir de la primavera de 1796 y hasta marzo de 1797. El dibujo aquí estudiado, que presenta asimismo escenas en su recto y verso, como el resto de las ocho hojas conocidas de este conjunto, viene a sumarse a los que ingresaron en el Prado en 1872, por la anexión de los fondos del Museo de la Trinidad, adquiridos en 1866 al sobrino de Valentín Carderera, de cuya colección procedían. La escasez de dibujos de este *Álbum*, a los que hay que añadir tres escenas más, conocidas por copias de Carderera, también en el Prado, puede deberse seguramente a su abandono por Goya al poco de ser comenzado y no a la pérdida de los dibujos o a la destrucción de los mismos por una censura posterior[2]. Sus hojas, de medidas relativamente pequeñas, 172 x 101 mm, sólo le permitían dibujos de una única figura o como máximo de dos, y además de unas dimensiones reducidas. Goya, que dio inicio en este *Álbum* exquisito, de excelente papel y cantos dorados, a escenas que utilizó después en los *Caprichos,* necesitó pronto un espacio mayor para desarrollar sus ideas, por lo que pudo comenzar contemporáneamente el *Álbum B*, llamado también *Álbum de Madrid*, considerado tradicionalmente como posterior al *Álbum A*. Las hojas de ese segundo cuaderno tienen una media de 236 x 147 mm, y el artista muestra ya en ellas una potencia similar a la de las estampas, tanto en el número de figuras como en su fuerza expresiva y abstracción, que evidencia el dibujo aquí estudiado, muy cercano técnicamente a los más libres del *Álbum de Madrid*, a pesar de su tamaño menor y de su mayor detallismo.

La escena del verso presenta a una joven de abundantes cabellos negros, dispuestos según la moda de la primera mitad del decenio de 1790; va vestida también con esmero, como revelan los lazos y bordados de su vestido en la parte baja, así como la estola de flecos anudada a su cintura, que acentúa, además, la gracia de su vibrante cuerpo, y sus delicados zapatos de tacón, recordando su atuendo y peinado al de las llamadas "madamas de nuevo cuño"[3], que representaban en ese periodo la modernidad de influencia francesa. Todo ello contrasta, sin embargo, con su actividad de barrer, con una escoba, además, que dirige la mirada del espectador por medio de su mango hacia la cabeza de toro y, en particular, al cuerno de lo que es realmente un bucráneo colgado de la pared, a su espalda, del que pende también la jaula con su pajarillo dentro. La escena se ha visto tradicionalmente como el interior de una taberna, al establecerse un paralelismo fácil entre el bucráneo y las cabezas disecadas de toros que decoran esos lugares. A ello se ha sumado la identificación de las dos sillas con ejemplos rústicos y de Andalucía en particular[4], entroncando así fácilmente la procedencia de este dibujo, como se ha hecho con el resto del conjunto, con la estancia de Goya en Cádiz entre 1796 y 1797. Sin embargo, la escena que se presenta aquí, aunque tocada de un sorprendente naturalismo, no es una copia directa de la realidad, sino que lo elaborado de la composición y sus pequeños arrepentimientos indican la búsqueda de un significado específico, cercano al de otras composiciones de Goya. Entre ellas se pueden señalar el cartón de *La boda*, con la jovencita a la que no le importa casarse con un rico caballero, feo y anima-

1 V. Carderera, "François Goya: sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes", *Gazzette des Beaux-Arts,* 7 (1860) 223.

2 P. Gassier, *Les dessins de Goya. Les albums*, París, 1973, p. 39 y 44.

3 Anónimo, *Madama de nuevo cuño,* Museo Municipal de Madrid, n. IN-2340. J. Carrete *et al., Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal. Estampas españolas*, Madrid: Museo Municipal, 1985, v. 2, p. 509, n. 94.

4 P. Gassier, *op. cit.*, p. 43, n. A. n [14].

lesco, con tal de vivir en la abundancia, muy cercano al dibujo número 49 del *Álbum B*, *Joven con un hombre barrigudo*. Se acerca igualmente a otros dibujos del *Álbum B* que muestran las ambiguas relaciones entre hombres y mujeres, como *Joven bailando ante un toro* (*B*, 23; Nueva York, Metropolitan Museum), en el que una incauta petimetra ejecuta un paso de baile sin pensar en las consecuencias de la embestida del animal a sus espaldas, del que no le separa más que un murete de poca altura. Varios *Caprichos* también insisten en estas ambiguas historias entre las jóvenes ambiciosas y los hombres ricos, como el número 14, *Que sacrificio!*, o cuando ellas parecen ganar la partida como en el número 26, *Ya tienen asiento*, en que utilizó asimismo la idea de las sillas para representar la inestable situación que han alcanzado las jóvenes, y el aún más cercano número 20, *Ya van desplumados*, para el que Goya pudo servirse precisamente de este dibujo del *Álbum A*, aunque en esa escena las jóvenes prostitutas están expulsando con sus escobas a los caballeros a los que han dejado sin dinero.

En el dibujo aquí estudiado, las dos sillas de madera sin dorar podrían ser, además, piezas de mobiliario inglés, seguramente de nogal por su color y por lo fino y elaborado de su manufactura y diseño, como revela la cuidada terminación y curvatura de sus patas o la talla de los pomos del respaldo. Es de interés que sean de distinto diseño: la de la derecha, más sencilla y sólida, con su peinazo, o travesaño superior, recto, mientras que la de la izquierda es más grácil y estrecha, con patas ligeras y curvadas, como también es curva la terminación del peinazo superior. Goya parece trasmitir así que una es la silla del hombre y la otra la de la joven, igual que el bucráneo descarnado y vigilante, pintado al final por sus trazos sobrepuestos a los otros, sugiere la presencia de un viejo lascivo y dominador, cuyo cuerno choca contra el mango de la escoba, mientras que la jaula y el pajarillo transmiten la situación de la joven y su falta de libertad. Ella vive ciertamente con comodidad y desahogo, bien vestida y bien peinada, pero Goya al presentarla ejecutando con desenvoltura labores domésticas, como barrer, sugiere por la expresiva actitud de sus piernas, la cabeza baja y lo melancólico de su rostro las actividades más íntimas que ha de realizar a cambio de su bienestar, insinuadas al fondo con la sombra informe del lecho.

El recto muestra una escena en la que la mujer vuelve a ser protagonista, como en la mayoría de las conservadas de este *Álbum*. Se ha descrito como una joven peinándose junto al lecho donde otra descansa mirándola. Sin embargo, la torsión del busto de la protagonista, similar a la actitud tradicional de la desesperación, así como la posición de sus manos juntas a un lado de su cabeza, para ocultar su dolor a la joven del lecho, podrían indicar un significado distinto al del descanso de las jóvenes acicalándose, que aparecía en escenas como la de *Joven estirándose una media* (*Álbum A*, 10) o *Sirvienta peinando a una joven* (*Álbum B*, 25, Madrid, Biblioteca Nacional). La perfección de Goya en la captación de los distintos matices del sentimiento, que van del llanto a la pura rabieta y a la desesperación, que es en el dibujo del Prado contenida y silenciosa, se puede estudiar en dibujos como *Mujer llorando y tres hombres* (*Álbum B*, n. 17), *Manda q.e le quiten el coche...* (*Álbum B*, 94), *Joven junto a un pozo* (*Álbum B*, 46), y el más cercano de todos, *Joven llorando junto al cuerpo muerto de su amante*. La joven retorciéndose las manos, en un gesto de súplica ante la enfermedad de su amiga, está justificada por la expresión doliente de esta, con los ojos cerrados y la expresión de sufrimiento que evidencian sus cejas.

Las fechas de los dibujos del *Álbum A,* que hay que relacionar con el *Álbum B,* se pueden precisar en mayor o menor medida y se sitúan entre los años 1794 y 1797. El estudio de la moda, así como, en el *Álbum A,* de las tres o cuatro páginas en las que se puede reconocer a la duquesa de Alba y a la actriz "La Tirana", han hecho avanzar la fecha, al menos del inicio de este cuaderno, a 1794[5], así como por razones similares ya se consideró de ese mismo año el comienzo del *Álbum B*[6].

Manuela B. Mena Marqués

5 M.B. Mena Marqués, "Los dibujos del *Álbum de Sanlúcar*", en *La duquesa de Alba, "musa" de Goya. El mito y la historia,* Madrid: Museo del Prado, 2006, p. 127-137.

6 J. Vega, "El sueño dibujado", en *Realidad y sueño en los viajes de Goya. Actas de las I Jornadas de Arte en Fuendetodos*, Fuendetodos: Consorcio Goya Fuendetodos; Zaragoza: Diputación, 1996, p. 53-54.

cat. 26

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Bien tirada está, 1797-99



Caprichos, 17.
Prueba de estado antes de bruñir el aguatinta.
Aguafuerte, aguatinta y buril.
Papel verjurado ahuesado, 219 x 155 mm [huella] / 321 x 222 mm [papel].
En el recto, margen superior, a lápiz compuesto: "5". A su lado, a pluma, tinta negra: "15". En el verso, margen inferior izquierdo, a lápiz compuesto: "poster a 10 pts / ingles". En el margen inferior derecho, a lápiz compuesto: "Pts 15".

G-5600

Procedencia

Josep Rigol i Fornaguera, Barcelona; Francisco Javier Gabàs Rigol, Barcelona, 1986.
Adquirido en 2007 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

L. Delteil, *Goya*, v. XIV de *Le peintre graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles)*, París, 1922; reed. Nueva York: Collector editions–Da Capo Press, 1969, n. 54.

F.J. Sánchez Cantón, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949, p. 30-33 y 76-77.

J. López-Rey, *Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature*, 2 v., Princeton: Princeton University Press, 1953, p. 89-90 y 116-117.

T. Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, v. II, *Catalogue Raisonné*, Oxford: Bruno Cassirer, 1964, p. 87, n. 52.

P. Gassier, *Dibujos de Goya*, v. I, *Los Álbumes*, Barcelona: Noguer, 1973, n. 10; v. II, *Estudios para grabados y pinturas*, Barcelona: Noguer, 1975, n. 78.

E.A. Sayre, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston: Museum of Fine Arts, 1974, p. 78-79, n. 50-52.

R. Wolf, *Goya and the Satirical Print, in England and on the Continent, 1730 to 1850*, Boston: Boston College Museum of Art, 1991, p. 70-71.

J. Wilson-Bareau, *Goya: la década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 140-141.

J. Blas, J.M. Matilla y J.M. Medrano, *El libro de los Caprichos: dos siglos de interpretaciones (1799-1999): catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, p. 129-133.

J.M. Matilla y J. Blas, *Os Caprichos de Goya. Desenhos e Gravuras do Museu do Prado e da Calcografia Nacional de Espanha*, Lisboa: Fundaçao Centro Cultural de Belém, 2001, p. 44-47.

J. Docampo Capilla, "*Love for Sale*: prostitutas, alcahuetas y clientes en la obra de Hogarth", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 15 (2007) 99-144 [131].

J. de Prada Pareja, *Goya y las Pinturas Negras desde la Psicología de Jung*, Madrid: Editores Asociados para la Divulgación Literaria, 2008, p. 140.



cat. 26

Francisco de Goya

cat. 26

Bien tirada está, 1797-99

En el otoño de 1797 Goya publica un prospecto en el que informa sobre una colección de setenta y dos estampas de "asuntos caprichosos". Sus correspondientes láminas habían sido grabadas en los meses previos, un periodo de intensa actividad en el que también realizó los dibujos preparatorios de los *Caprichos* y estampó diferentes pruebas.

Las pruebas de estado de los *Caprichos* ostentan un rango de excepcionalidad del que carecen las estampas definitivas. El Museo del Prado adquirió en 1990 ocho pruebas de estado, además de cinco antes de letra y cuatro previas a la corrección de las erratas ortográficas de las leyendas. En 2009 se sumaron a ese conjunto una prueba de estado del *Capricho* 17 y dos antes de letra de los *Caprichos* 9 y 32. Inéditas hasta su adquisición por el Museo, estas tres estampas poseen mayor intensidad tonal que las de la primera edición de 1799, confirmando el propósito funcional de las pruebas para determinar el comportamiento de las láminas en la estampación.

Al mismo estado del *Capricho* 17, anterior al bruñido del aguatinta, corresponden otras dos pruebas, ambas con la anotación a pluma "Bien tirada está", conservadas respectivamente en la Bibliothèque nationale de France[1] y en el Museum of Fine Arts de Boston[2]. No es habitual la existencia de varias estampas del mismo estado de una lámina, ya que por su carácter probatorio un único ejemplar resultaba suficiente. El hecho de que fueran tiradas al menos tres pruebas anteriores al bruñido del aguatinta induce a suponer que Goya había dado por concluido el grabado del cobre en ese estado, obteniendo varios ejemplares a modo de pruebas antes de letra, como parecen confirmarlo las inscripciones de París y Boston. La estampa del Museo del Prado carece de leyenda manuscrita, pero los dobleces del papel, cuyas dimensiones superan a la primera edición, ponen de manifiesto que se utilizó para decidir el formato de la tirada.

El *Capricho* 17 reinterpreta la composición del dibujo j del *Álbum de Sanlúcar* (Museo del Prado, D-4186). Ahora bien, la espontaneidad de las escenas del *Álbum de Sanlúcar*, datado entre 1794 y 1795, y el realismo de las imágenes, resultado de experiencias objetivas, son aspectos que difieren de la complejidad semántica de los *Caprichos*. Los referentes a la realidad fueron sometidos a un proceso de elaboración intelectual y a una necesaria adecuación sintáctica cuando Goya rescató algunos de los dibujos para reinterpretarlos en grabado. Reajuste claramente perceptible entre el *Álbum A* j y el *Capricho* 17, pese a su similitud compositiva, casi idéntica en la figura que se estira la media. El contenido del dibujo es directo: una joven meretriz al lado del lecho con un balde para su aseo íntimo, en actitud de colocarse la media, gesto que subraya la erótica contemplación de su pierna desnuda. Un instante con suficiente carga de sensualidad como para ser retenido en la memoria, en el que se evitan, no obstante, los elementos alusivos a la comercialización del sexo –hasta el punto de que la mera femineidad del acto, sin explicitar el oficio de la mujer, ha llevado con frecuencia a describirla como una doncella de la duquesa de Alba–. La esencialidad descriptiva de la imagen reduce su significado a la visión inmediata. Sin embargo, esa función testimonial adquiere en la estampa una dimensión crítica y una deriva hacia un juicio moral. Se introducen factores significantes que no estaban en el dibujo, como el brasero –preciso para calentar un cuerpo desnudo, explícita alusión al trabajo de prostituta–, el fondo oscuro –escena-

1 T. Harris, *Goya: Engravings and Lithographs*, Oxford: Bruno Cassirer, 1964, n. 52.I.2.

2 E.A. Sayre, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston, 1974, n. 51; J. Blas, J.M. Matilla y J.M. Medrano, *El libro de los Caprichos*, Madrid: Museo Nacinal del Prado, 1999, p. 131.

3 Para el proceso creativo de los *Caprichos* véase J. Blas, "Colecçao de temas caprichosos desenhados e gravados a águaforte por Francisco de Goya", en *Os Caprichos de Goya. Desenhos e Gravuras do Museu do Prado e da Calcografia Nacional de Espanha*, Lisboa: Fundaçao Centro Cultural de Belém, 2001, p. 21-41 [versión en castellano].

rio hermético encubridor del vicio– y, particularmente, la vieja alcahueta –distorsionada en su caracterización grotesca–.

El dibujo del *Álbum A* j no solo fue alterado en su significación al reinterpretarlo en estampas. Debido a exigencias técnicas, el estilo pictórico de la aguada de tinta china era ineficaz para servir de pauta al grabado[3]. De ahí la necesidad de filtrarlo a través de un nuevo dibujo a línea, preparatorio del aguafuerte y, por tanto, directamente relacionado con el proceso de elaboración gráfica de la imagen. El dibujo preparatorio, realizado a sanguina sobre trazos de lápiz negro (Museo del Prado, D-4380), constituye en sentido estricto el punto de partida del desarrollo creativo del *Capricho* 17. Supeditado a la finalidad de elemento intermediador al servicio de la creación de la matriz, ese dibujo no era un fin en sí mismo, como el del *Álbum de Sanlúcar*, sino el principio de una secuencia que culmina en la lámina grabada o, más exactamente, en las estampas de la edición. El dibujo preparatorio estaba concebido para facilitar la transferencia de la imagen al cobre mediante el calco de sus perfiles fundamentales, razón por la cual se ejecutó a sanguina.

La lámina de cobre del *Capricho* 17 fue grabada al aguafuerte y aguatinta, con incisiones de buril para reforzar el sombreado. Se ultimó la plancha sacando suaves luces con el rascador y bruñidor. El análisis de la prueba de estado descubre una leve mordida de las líneas de aguafuerte en la superficie del lecho y el contorno de la joven. Las restantes tallas de aguafuerte presentan una mordida más profunda. A continuación se superpuso el aguatinta, reservando con pincel las zonas completamente iluminadas –espalda de la prostituta, extremo del lecho, cabeza y falda de la vieja–. También en el aguatinta se aprecian dos tiempos de mordida, cuya diferente intensidad evidencia la destreza en la modulación de los medios tonos. Finalmente Goya acentuó algunas sombras con tallas de buril –proximidad del brasero–. Alcanzado este punto, pasó la lámina por el tórculo al menos tres veces (pruebas de estado de París, Boston y Madrid). Por último, según se aprecia en la estampa definitiva (Museo del Prado, G-2105), alteró sutilmente los efectos lumínicos interrumpiendo con el bruñidor la continuidad del aguatinta –sombreado de las faldas–.

El tema del *Capricho* 17 sintetiza la herencia de tradiciones satíricas deudoras de la ambigüedad semántica de la literatura del Siglo de Oro –anfibología de la leyenda "Bien tirada está", alusiva tanto a la media como a la joven[4]–. El comercio del sexo vinculado a la figura de la alcahueta constituía un tema común en la tradición poética española de la Ilustración, como revelan los poemas de Moratín[5] o Rodríguez de Arellano[6]. Y es significativo que el origen de la fortuna literaria del *Capricho* 17, el poema *Les phares* de Charles Baudelaire, publicado en 1857, se refiriera al nexo entre la prostitución y la alcahuetería[7].

Por lo que respecta a la herencia gráfica, la actitud licenciosa de la prostituta estirándose la media aparece en dos composiciones de William Hogarth de sus ciclos *A Harlot's Progress [La carrera de la prostituta]* (1733), n. 4 y *The Rake's Progress [La carrera del libertino]* (1735), n. 3[8]. Goya rechaza la acumulación iconográfica de Hogarth, su exceso retórico, y elimina lo anecdótico para potenciar la eficacia del mensaje. La anulación del fondo, su inmersión en la sombra o la deformación grotesca del rostro de la alcahueta, preludian un nuevo planteamiento estético. Pese a ello, la coexistencia en el *Capricho* 17 de lo satírico y lo grotesco es reveladora del equilibrio entre el paradig-

4 La interpretación de la imagen en el sentido amoral explicitado en la leyenda, aparece claramente recogida en el comentario manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, posterior a la publicación de los *Caprichos* en 1799: "Una prostituta se estira la media por enseñar su bella pierna, y no hay cosa mas tirada por los suelos que ella". La ambigüedad de la leyenda fue señalada desde los primeros catálogos razonados de la obra gráfica de Goya: E. Piot, "Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de Francisco Goya y Lucientes", *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes; des objets d'art, d'antiquitè et de curiosité*, I (1842) 348; P. Lefort, "Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Francisco de Goya. Première Partie. Pièces publiées en séries. Les Caprices. N^os^ 1 a 80", *Gazette des Beaux-Arts*, IX, 22 (1867) 203.

5 "Porque al hacer valer la mercancía pretenden ser rogadas, y el putero no ha de gastar ni tiempo ni dinero, más que en comer, entonces son precisas las alcahuetas de rosario en mano que hacen novenas y oyen muchas misas. Éstas te ponen el camino llano", N. Fernández de Moratín, *El arte de las putas*, h. 1772, canto III, versos 344 a 354. El poema en cuatro cantos de Moratín corrió manuscrito hasta su primera publicación en Madrid en 1898.

6 "A una familia mató / esa vieja redomada, / que a la niña desdichada / que la acompaña robó; / como a hija la crió, / y dedicándola al vicio, / hace de su infamia oficio, / vendiéndola sin cesar", V. Rodríguez de Arellano, "Letrilla satírica", en *Poesías varias*, Madrid: Repullés, 1806, p. 100.

7 "Goya, atroz pesadilla de cosas irreales, / De fetos que se cuecen durante el aquelarre, / De viejas al espejo y chiquillas desnudas / Ajustando sus medias para tentar al diablo", Ch. Baudelaire, "Les phares", en *Les Fleurs du mal*, París, 1857 (trad. A. Martínez Sarrión, Madrid: La Gaya Ciencia, 1977).

ma dieciochesco y la modernidad. La aprobación de la sátira como reactivo de índole moral, implícita en *Bien tirada está* y aludida en el anuncio de venta de los *Caprichos* –*Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799– a través de la expresión "subministrar materia para el ridículo", coincidía con estrategias avaladas por el movimiento reformista ilustrado[9].

Javier Blas Benito

8 R. Wolf, *Goya and the Satirical Print, in England and on the Continent, 1730 to 1850*, Boston, 1991, p. 70-71; J. Docampo Capilla, "*Love for Sale*: prostitutas, alcahuetas y clientes en la obra de Hogarth", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 15 (2007) 131.

9 Dicho enfoque está presente en el análisis de Jovellanos sobre la mujer: "Acostumbrados a mirar a las mujeres como nacidas solamente para nuestro placer, las hemos separado con estudio de todas las profesiones activas, las hemos encerrado, las hemos hecho ociosas, y al cabo hemos unido a su existencia una idea de debilidad y flaqueza, que la educación y la costumbre han arraigado más y más cada día", G. M. de Jovellanos, *Informe dado a la Junta General de Comercio y Moneda sobre el libre ejercicio de las artes*, 1785 (reed. en *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, comp. C. Nocedal, tomo segundo, Madrid: M. Rivadeneyra, 1859, p. 33)

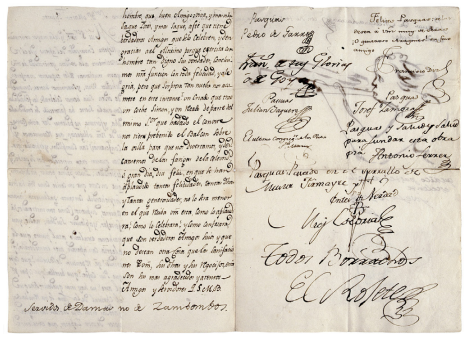
cat. 27

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Carta a Martín Zapater entre el 12 y el 25 de diciembre de 1797





Pluma, tinta de bugalla.
Papel verjurado, 299 x 209 mm [pleg.]. Filigrana de rosario con las iniciales "F / S"; marca de agua del papelero catalán Francesc Farreras, afincado en Capellades (Barcelona); esta filigrana, con ligeras variantes, se encuentra en papeles producidos por Farreras durante toda la segunda mitad del siglo XVIII [O. Valls y Subirá, *El papel y sus filigranas en Catalunya*, Ámsterdam: The Paper Publications Society, 1970, n. 338, 341 y 343]., 53 x 24 mm.
En el ángulo superior derecho del recto de la primera hoja, a lápiz compuesto: "Diciembre 1780 (?)".

ODG-120

Procedencia

Martín Zapater, Zaragoza; Francisco Zapater y Gómez, Zaragoza, 1803; Cesáreo de Aragón, VI marqués de Casa Torres, Madrid; José de Aragón y Carrillo de Albornoz, VII marqués de Casa Torres, Madrid, 1956; Fernando de Aragón y Carrillo de Albornoz, VIII marqués de Casa Torres, 1974; Fabiola de Mora y Aragón, 1984; Subastas Alcalá, Madrid, 5 y 6 de mayo de 2004, lote n. 413.
Adquirido en 2004 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

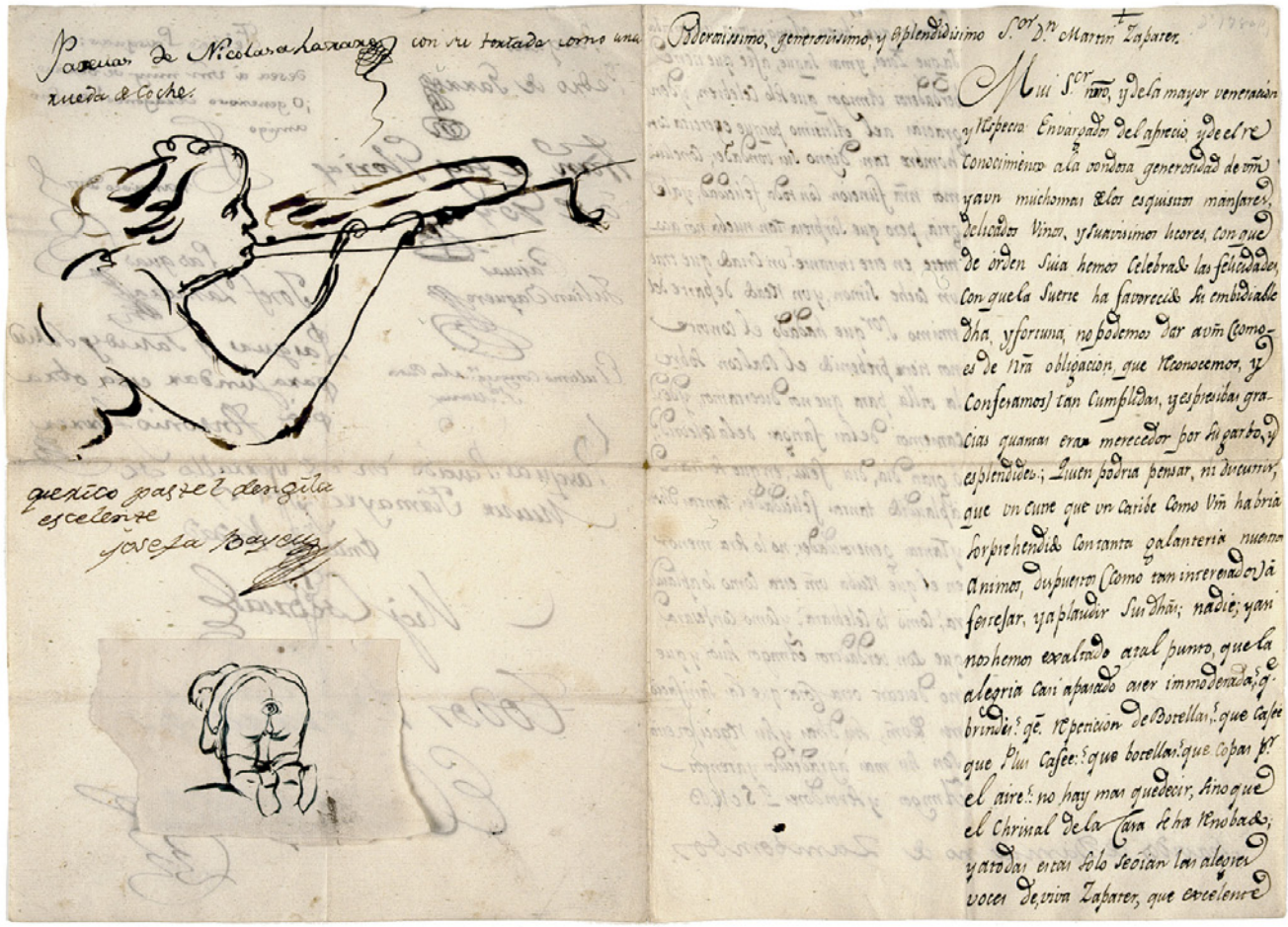
M. Águeda y X. de Salas (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, Madrid: Istmo, 2003, n. 139.

A. Ansón Navarro, "Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LIX-LX (1995) 283-285.

M.T. Rodríguez Torres, "Reflexiones y sugerencias en torno a Goya", en *I Congreso Internacional Pintura Española siglo XVIII*, Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, p. 499.

M.B. Mena Marqués, "Francisco de Goya (1746-1828). Veinte cartas autógrafas (1777-98)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2004*, Madrid: Museo del Prado, 2004, p. 22-26.

R. Andioc, "Algunos dibujos de las cartas de Goya a Zapater (y otras cosas)", en *Goya. Letra y figuras*, Madrid: Casa de Velázquez, 2008, p. 119-143.



cat. 27

Francisco de Goya

cat. 27

Carta a Martín Zapater entre el 12 y el 25 de diciembre de 1797

Transcripción:

Poderosísimo, generosissimo, y esplendidisimo Señor Don Martin Zapater.
Mui Señor nuestro, y de la mayor veneracion y respecto: Envargados del aprecio, y de el reconocimiento a la vondosa generosidad de vuestra merced y aun mucho mas de los esquisitos manjares, delicados vinos, y suavisimos licores, con que de orden suia hemos celebrado las felicidades, con que la suerte ha favorecido su embiadable dicha, y fortuna, no podemos dar a vuestra merced (como es de nuestra obligación, que reconocemos, y confesamos) tan cumplidas, y espresibas gracias quantas eran merecedor por su garbo, y esplendidez; Quien podria pensar, ni discurrir, que un cutre que un caribe como vuestra merced habria sorprehendido con tanta galanteria nuestros animos, dispuestos (como tan interesados) á festejar, y aplaudir sus dichas; nadie; y asi nos hemos exaltado a tal punto, que la alegria casi a pasado a ser inmoderada,! que brindis! que repeticion de Botellas,! que Cafée que plus Cafee:! que botellas! que copas por el aire!: no hay mas que decir, sino que el christal de la Casa se ha renobado; y a todas estas solo se oian las alegres voces de, viva Zapater, que excelente hombre, que buen Amigo: viva, y mas viba. Saque Lotes, y mas saque, a feé que tiene berdaderos Amigos que se lo celebren, y den gracias a el Altisimo porque egercita con hombre tan digno sus vondades; concluimos nuestra funcion con toda felicidad, y alegria, pero que sorpresa tan nueba nos acomete en este instante! un criado que trae un coche Simon, y un recado de parte del mismo Señor que ha dado el convite nos tiene prebenido el Balcon sobre la villa para que nos divertamos, y descansemos de las fatigas de la celevridad, ó gran dia, dia feliz, en que se han aplaudido tantas felicidades, tantas dichas y tantas generosidades; no lo sera menor en el que reciba vuestra merced esta, como lo aplaudira,! como lo celebrara,! y como confesara, que son verdaderos Amigos suios y que no desean otra cosa que las satisfaciones de vuestra merced, sus dichas y sus regocijos, estos son sus mas agradecidos y atentos Amigos y Servidores Que Su Mano Besan.
... ...
Servidos de Damas no de Zambombos.
... ...
Pasquas
Pedro de Garro [*rubricado*]
... ...
Francisco de tus Glorias ó de Goya [*rubricado*]
... ...
Pascuas
Julian Baquero [*rubricado*]
... ...
El ultimo congregante de los Putos
Santa Maria [*rubricado*]
... ...
Felices Pascuas: se las desea á vuestra merced muy de veras
¡O generoso Aragones! Su fino amigo
Francisco Diz [*rubricado*]
... ...
Pasquas
Josef Zamora [*rubricado*]
... ...

Pasquas y salud y salud para fundar esta obra pia.
Antonio Ferrer [*rubricado*]

... ...

Pasquas: Pasado en el serrallo de Musiu. Firma y re y [*signo*] en testimonio de Verdad [*dibujo de una cruz notarial*]
Mrel Escorial [*rubricado*]

... ...

Todos Borrachos
El Rojete [*rubricado*]

... ...

Pascuas de Nicolasa Lazaro [*rubricado*] con su tortada como una rueda de coche.

[*Dibujo de un torso femenino de perfil con una trompa en la boca*].

... ...

que rico pastel dengila escelente
Josefa Bayeu [*rubricado*]

[*Fragmento de papel verjurado adherido al soporte de la carta (67 x 100 mm), con dibujo de una figura arrodillada mostrando el ano, en forma de ojo*].

Esta carta, que se ha fechado por las noticias que se dan en ella en la Navidad del año 1797[1], es una de las últimas conservadas de la importante correspondencia entre Goya y su amigo de la infancia, el comerciante zaragozano Martín Zapater (1747-1803). Otras dos, en 1798 y 1799, culminaban más de 30 años de noticias personales y comentarios del mayor interés, aunque no muchos relacionados con el arte, que desvelaron la faceta más personal, íntima, espontánea y cálida del artista. El 24 de noviembre de 1797 Martín Zapater ganó 6.000 reales en el sorteo de premios a los poseedores de acciones del Real Empréstito; a la suerte se le unía Goya el día 28, recibiendo 1.000 reales, y de nuevo, el 9 de diciembre, Zapater volvía a ser agraciado, con 1.500 reales, y Goya una vez más, el día 12, ganaba otros 1.000 reales. Zapater, que había recibido un premio notable, 7.500 reales en total, cantidad nada despreciable, envió vino y manjares de su tierra a sus amigos zaragozanos, residentes en Madrid, y alquiló para ellos un balcón en la Plaza Mayor, para que asistieran a los toros. Goya, evidentemente puso su casa, y entre todos escribieron la carta, que es de mano del artista, aunque parodiando la grafía afectada de los escritos oficiales y sus fórmulas de expresión y cortesía. La formalidad oficial del escrito choca con lo divertido de su contenido y lo directo de uno de sus dibujos, y le confiere así un tono profundamente irónico y trasgresor, que se remonta incluso a la literatura española desde el *Quijote* o la novela picaresca hasta Quevedo, ya en el siglo XVII, y a algunos de los contemporáneos del artista, como los Moratín, padre e hijo.

No mencionaron, sin embargo, en su carta, que Goya había ganado también dos premios, aunque las noticias eran sabidas de todos, al haberse publicado en la *Gaceta de Madrid*[2], y esa ausencia de comentarios al respecto se debió, seguramente, a la caballerosidad de este grupo de amigos, y de Goya en particular, que querían agradar de corazón a Zapater y agradecerle su generosidad y "los esquisitos manjares, delicados vinos, y suavisimos licores, con que de orden suia hemos celebrado las felicidades, con que la suerte ha favorecido su embiadiable dicha y fortuna [...] y un recado de parte del mismo Señor que ha dado el convite, nos tiene prebenido el Balcon sobre la villa para que nos divertamos, y descansemos de las fatigas de la celevridad". Goya, en cualquier caso, comenzó

1 M. Águeda y X. de Salas (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya,* Madrid: Turner, 1982, p. 228-231, n. 136. 2ª edición, M. Águeda y X. de Salas (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, Madrid: Istmo, 2003, p. 349-355. A. Ansón Navarro, "Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LIX-LX (1995) 284.

2 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.,* 2ª ed., p. 352, n. 1.

también esta carta, redactada a modo de oficio, con la cruz habitual con que iniciaba su correspondencia, seguida aquí del grandilocuente encabezamiento, que tiene un resabio de fórmulas de cortesía a la italiana, ya entonces más rimbombantes que las españolas, incluso en el empleo de la doble ese con que escribió varias palabras: "Poderosissimo, generosissimo, y esplendidisimo S.or D.n Martin Zapater", que contrasta con las frases divertidas en que se refería a él más abajo como "...un cutre... un caribe como V.M..."[3].

El párrafo de mayor interés es sin duda el que describe, con múltiples palabras onomatopéyicas y cacofonías propias, la alegría y el ruido de la fiesta con sus brindis, que revelan las dotes de Goya para la vívida descripción de una escena, también literariamente y no sólo con los pinceles: "... nos hemos exaltado a tal punto, que la alegria casi a pasado a ser inmoderada, ¡que brindis! que repetición de botellas! que cafee que Plus cafee! que botellas! que copas por el aire! no hay mas que decir, sino que el cristal de la Casa se ha renobado y a todas estas solo se oian las alegres voces de, viva Zapater, que excelente hombre, que buen Amigo: viva, y mas viba...". La carta lleva al final las firmas y felicitaciones de todos los presentes, zaragozanos, que han sido identificados en su mayoría[4]. Entre ellas está la del artista, que se firmó humorísticamente como "Fran.co de tus Glorias ó de Goya". Los hombres firmaron en la hoja principal, pero las dos mujeres de los presentes, que también la firman, tuvieron que hacerlo por el reverso de la misma, en la última página. La primera, Nicolasa Lázaro[5], que se decantaba también por alabar el pastel de carne o huevos que le había tocado: "con su tortada como una rueda de coche", tal vez descrito en el rasguño, de forma oval, bajo esa firma, integrado después, como arrepentimiento, en el dibujo[6] de la figura femenina de perfil. El peinado de esta, de sugerencia clásica, y el ligero vestido, apenas sugerido, que deja al desnudo el hombro y el brazo derecho, la definen como una alegoría al uso. Sostiene, además, un instrumento musical de viento, una trompeta, como si Goya, a cuya mano hay que atribuir este dibujo sin las dudas que algunos han expresado[7], hubiera querido cerrar la carta con una rápida figura de la Fama, que tiene ese atributo, y que parece llegar volando para propagar así las virtudes de su amigo. Debajo de este dibujo final, que parecía ya el cierre de la carta, es donde Josefa Bayeu estampó su firma, la última, tal vez porque el servicio de la casa, que debió de ser complicado según la descripción de la fiesta, la pudo tener alejada cuando los otros firmaban. Agradecía, como la otra mujer, la comida enviada por Zapater, ese "rico pastel dengila", que seguramente fue su manjar favorito[8].

Quedaba aún un espacio en blanco bajo la firma de Josefa, y es allí donde Goya añadió un dibujo más, que completó con una dosis de humor grueso los brindis divertidos de sus amigos y el tono irónico de la misiva. Sobre un papel pegado al de la carta, de distinta factura, más fino, y rasgado con rapidez como de un cuaderno de hojas pequeñas, porque tiene el filo por un lado y por el otro parece haberse roto por la zona del cosido, con tinta china, distinta a la del resto, Goya dibujó, a pluma y a pincel, es decir con esmero, una figura de espaldas, a cuatro patas en el suelo y mostrando ostentosamente su trasero desnudo. Se ha visto siempre como una figura de mujer, pero es en realidad masculina, por las formas musculosas de las nalgas, los muslos rectos y, sobre todo, el sexo que se aprecia bien entre las piernas. También el peinado lo indica, según la moda del pueblo de fines del siglo XVIII, con el pelo recogido en la parte de atrás como con redecilla, o su atuendo, con la camisa blanca levantada sobre la espalda y sus calzones bajados, descritos con rapidez en la línea horizontal que cruza los muslos, así como en los grandes y

3 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.*, 1ª ed., p. 230, n. 3-4: cutre=tacaño, caribe=hombre inhumano y cruel.

4 A. Ansón Navarro, *op. cit.*, p. 284, y M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.*, 2ª ed., p. 352-355.

5 Para su identificación véase A. Ansón Navarro, *op. cit.*, p. 284, y M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.*, 2ª ed. 2003, p. 354, n. 23 y 24.

6 A. Canellas (ed. lit.), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 303, n. 171, que la identifica con la firmante Nicolasa Lázaro, y M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.*, 2ª ed., p. 354, n. 24, que no se pronuncian sobre la autoría de este dibujo ni sobre su significado.

7 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.*, 1ª ed.

8 A. Ansón Navarro, *op. cit.*, lo describe como la torta de Navidad, típica de Aragón, hecha de mazapán y rellena de cabello de ángel; M. Águeda y X. de Salas, por el contrario recogen otras identificaciones, como el pastel salado relleno de carne de anguila, *op. cit.*, 2ª ed., p. 355, n. 25.

bastos zapatos. Zapater, el único espectador de la carta, debió de comprender el significado de la broma de sus amigos, tanto si hacía referencia, por ejemplo, al opúsculo de Francisco de Quevedo, no sabemos si muy conocido entonces, de *Gracias y desgracias del ojo del culo*[9]. Era un periodo en el que Goya había estado especialmente interesado en el escritor español, cuyos *Sueños* inspiraron sus *Caprichos*. Ese gesto tradicional de desprecio desde la Antigüedad, descrito ya en el siglo I d. C. por Flavio Josefo, que significa mostrar el trasero desnudo a los demás, estaría aquí suavizado y convertido en broma, grosera, pero broma, por la amistad que les unía a todos, diciéndole así a Zapater, seguramente, que no les importaban sus riquezas. No deja de ser, sin embargo, un mensaje turbador, cuya ambigüedad aumenta por la fijeza realista del ojo en que Goya convirtió aquí el orificio del ano. Ya había empleado esos ojos vigilantes en cartas anteriores a su amigo, como la fechada en marzo de 1784, en que el dibujo que la ilustra, un bacín con un ojo central, un brazo, una mano, una navaja de afeitar, una jarra, etc., presentan ojos que miran directamente al espectador[10]. En el siglo XVIII, por ejemplo, entre los juegos descritos en Francia, del que también existen noticias en Alemania, estaba el denominado "Jeu de commerce"[11], una especie de "juego de las prendas" en el que quien tenía las cartas más altas, es decir, el que ganaba, podía hacer bajarse los pantalones a los demás jugadores. Tal vez ese era el mensaje que Goya y sus amigos le enviaban a Zapater, ganador de la lotería, que podía hacer con ellos lo que quisiera.

Manuela B. Mena Marqués

9 Conocido por otros títulos menos evidentes en el siglo XVIII, véase A. Rothe, "Quevedo frente al título literario", en *Homenaje a Quevedo: Actas de la Segunda Academia Literaria Renacentista,* Salamanca: Universidad, 1982, p. 471.

10 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.*, 2ª ed., p. 172, n. 14.

11 *Jeu de commerce,* jugado con 32 o 52 cartas. Al estar prohibidos los juegos de azar, se fomentaron, los *jeux de commerce,* como en español los "juegos de prendas", citado por Mme de Staël en *Lettres de jeunesse,* de 1786.

cat. 28

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

No es siempre bueno el rigor, h. 1816-20



Álbum de bordes negros o *Álbum E,* 13.
Pincel, aguada, tinta china.
Papel verjurado agarbanzado, 264 x 178 mm. Filigrana con pata trasera de león, erguido en plinto con letras "[…]NIG", sobre letras "[…]& Z" (fragmento), 59 x 49 mm del molino papelero de Jan Honig & Zoonen.
En el recto, borde superior central, a pluma fina, tinta de bugalla: "38.". A la derecha de ese número, a pluma gruesa, tinta de bugalla: "13". En el margen inferior, apenas perceptible, a lápiz negro: "No es siempre bueno el rigor". En el verso, centro de la hoja, a lápiz compuesto: "3".

D-7407

Procedencia

Javier Goya, Madrid, 1828; Mariano Goya, Madrid, 1854; Federico de Madrazo, Madrid, h. 1855-1860; venta Hôtel Drouot, París, 03-04-1877; Fiantance (?) o Fontaine (28 francos), París, 1877; Antonio María de Orleans, duque de Montpensier (?), castillo de Randan, Puy-de-Dôme, Francia, 1877; María Isabel de Orleans, duquesa de Montpensier (?), Puy-de-Dôme, 1891; Fernando Francisco Felipe de Orleans, duque de Montpensier (?), Puy-de-Dôme, 1919; María Isabel González de Olañeta e Ibarreta, duquesa viuda de Montpensier y marquesa de Valdeterrazo, Madrid, 1924; José María de Huarte y Jáuregui, marqués viudo de Valdeterrazo, Madrid, 1958; Alberto Huarte Myers, Pamplona, 1999.
Adquirido en 2007 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

A.L. Mayer, "Echte und falsche Goya Zeichnungen", *Belvedere*, IX (enero-junio. 1930) 215-217.

H.B. Wehle, "Two Drawings with Black Borders (about 1805)" y "Drawings from the Series with Black Borders", en *Fifty Drawings by Francisco Goya*, "Papers" 7, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1938, p. 11 y 14.

G. Martin-Méry, *Goya 1746-1828*, Burdeos: Delmas, 1951, p. 55, n. 3 y 5.

E. Crispolti, "Disegni inediti di Goya", *Commentari*, IX (1958) 124-132 [128].

E.A. Sayre, "An Old Man Writing: a Study of Goya's Albums", *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston), v. 56, 305 (1958) 116-136 [131-132, 135-136, n. 13 y 36].

X. Desparmet Fitz-Gerald, *Francisco Goya y Lucientes. 1746-1828*, París: Musée Jacquemart-André, 1961, p. 58, n. 169 y 170.

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970, ed. en español, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados,* Barcelona: Juventud, 1974, n. 1389, 1404 y 1405.

P. Gassier, "Une source inédite de dessins de Goya en France au XIXe siècle", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX (julio-agosto. 1972) 109-120 [112, n. 9 y 13, il. 2].

P. Gassier, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona: Noguer, 1973, p. 165-170, 212, 216, n. 117 y 131, il. p. 175, 189 y 209.

V. Bozal, "El *Album de bordes negros*", en *Imagen de Goya*, Madrid: Lumen, 1983, cap. V, p. 155-163.

E.A. Sayre, "Dibujos del Album E, hacia 1814-1817", en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 127-128.

J. Wilson-Bareau, "Black Border Album (E), c. 1816-20", en *Goya: Drawings from his Private Albums*, Londres: Hayward Gallery, 2001, p. 113-114.

J.M. Matilla, "Francisco de Goya y Lucientes. *No es siempre bueno el rigor* y *Quien bencerá. Álbum E* (1816-20)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2007*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, p. 20-22.

cat. 29

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

¿Quién vencerá?, h. 1816-20



Álbum de de bordes negros o *Álbum E*, 36.
Pincel, aguada, tinta china.
Papel verjurado agarbanzado, 257 x 184 mm. Filigrana con letra "H" (?) (fragmento), 20 x 19 mm; papel holandés fabricado en el molino de Jan Honig & Zoonen.
Borde superior central, cortado, a pluma fina, tinta de bugalla: "42.". A la derecha de ese número, cortado, a pluma gruesa, tinta de bugalla: "36". En el margen inferior, apenas perceptible, a lápiz negro: "¿Quién bencera?"[1].
Al dorso apuntes con aguada de tinta china de figuras femeninas con una versión desestimada de la misma composición.

D-7408

Procedencia

Javier Goya, Madrid, 1828; Mariano Goya, Madrid, 1854; Federico de Madrazo, Madrid, h. 1855-1860; venta Hôtel Drouot, París, 03-04-1877; Fiantance (?) o Fontaine (28 francos), París, 1877; Antonio María de Orleans, duque de Montpensier (?), castillo de Randan, Puy-de-Dôme, Francia, 1877; María Isabel de Orleans, duquesa de Montpensier (?), Puy-de-Dôme, 1891; Fernando Francisco Felipe de Orleans, duque de Montpensier (?), Puy-de-Dôme, 1919; María Isabel González de Olañeta e Ibarreta, duquesa viuda de Montpensier y marquesa de Valdeterrazo, Madrid, 1924; José María de Huarte y Jáuregui, marqués viudo de Valdeterrazo, Madrid, 1958; Alberto Huarte Myers, Pamplona, 1999.
Adquirido en 2007 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

A.L. Mayer, "Echte und falsche Goya Zeichnungen", *Belvedere*, IX (enero-junio. 1930) 215-217.

H.B. Wehle, "Two Drawings with Black Borders (about 1805)" y "Drawings from the Series with Black Borders", en *Fifty Drawings by Francisco Goya*, "Papers" 7, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1938, p. 11 y 14.

G. Martin-Méry, *Goya 1746-1828*, Burdeos: Delmas, 1951, p. 55, n. 3 y 5.

E. Crispolti, "Disegni inediti di Goya", *Commentari*, IX (1958) 124-132 [128].

E.A. Sayre, "An Old Man Writing: a Study of Goya's Albums", *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston), v. 56, 305 (1958) 116-136 [131-132, 135-136, n. 13 y 36].

X. Desparmet Fitz-Gerald, *Francisco Goya y Lucientes. 1746-1828*, París: Musée Jacquemart-André, 1961, p. 58, n. 169 y 170.

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970, ed. en español, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados,* Barcelona: Juventud, 1974, n. 1389, 1404 y 1405.

P. Gassier, "Une source inédite de dessins de Goya en France au XIX[e] siècle", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX (julio-agosto. 1972) 109-120 [112, n. 9 y 13, il. 2].

P. Gassier, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona: Noguer, 1973, p. 165-170, 212, 216, n. 117 y 131, il. p. 175, 189 y 209.

V. Bozal, "El *Album de bordes negros*", en *Imagen de Goya*, Madrid: Lumen, 1983, cap. V, p. 155-163.

E.A. Sayre, "Dibujos del Album E, hacia 1814-1817", en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 127-128.

J. Wilson-Bareau, "Black Border Album (E), c. 1816-20", en *Goya: Drawings from his Private Albums*, Londres: Hayward Gallery, 2001, p. 113-114.

J.M. Matilla, "Francisco de Goya y Lucientes. *No es siempre bueno el rigor* y *Quien bencerá*. *Álbum E* (1816-20)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2007*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, p. 20-22.

1 E. Sayre, "An Old Man Writing", *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, vol. 56, nº 305, (1958), p.136; P. Gassier, *Dibujos de Goya. Los Álbumes,* Fribourg, Barcelona 1973, p. 189 y núm. E. 36. Los autores mencionan bajo el título la existencia de la inscripción "no visible", que en la actualidad es imperceptible.



cat. 28



cat. 29

Francisco de Goya

cat. 28-29

No es siempre bueno el rigor, h. 1816-20

¿Quién vencerá?, h. 1816-20

A fines de 2007, el Ministerio de Cultura adquirió a Alberto Huarte Myers los dos dibujos titulados por Goya en el borde inferior como *No es siempre bueno el rigor* y *¿Quién vencerá?,* inscripciones a lápiz semiborradas antes del ingreso de estas obras en el Museo del Prado en 2008, aunque visibles en las reproducciones anteriores de la obra[2]. Las dos obras corresponden al *Álbum E,* uno de siete álbumes o secuencias de dibujos creados por Goya a lo largo de su vida, llamado también "de bordes negros" por las gruesas líneas que enmarcan las escenas como característica distintiva de estos dibujos. Estos bordes están hechos con una o dos líneas a pincel, de gran delicadeza, tal vez con la pretensión de publicar estos dibujos como estampas. Son los primeros dibujos del *Álbum E* que ingresan en el Museo del Prado y los únicos que se encontraban hasta la fecha en España.

Los dibujos del *Álbum E* fueron realizados con aguada de tinta china, en un papel holandés de excelente calidad y de una tonalidad marfileña (J. Honig & Zoonen). Por su tamaño sensiblemente mayor al del resto de los álbumes de Goya, algunas hojas de este álbum han sido recortadas, habiendo desaparecido algunos de los números anotados por Goya en el centro del borde superior de cada hoja, a pluma gruesa con tinta de bugalla, cuya numeración llegaba hasta el cincuenta, y con la que el artista había establecido un orden para la serie que resulta hoy difícil de recuperar. Además, hasta la fecha se conocen solamente cuarenta y dos dibujos de este conjunto. Según parece, nunca fueron encuadernados, ya que en el verso de algunas hojas se encuentran estudios preparatorios, a veces invertidos con relación al dibujo definitivo en el recto, como en *¿Quién vencerá?* aquí estudiado. Por el estilo, la solidez de las composiciones y figuras, así como por sus vestidos y peinados o también por las alusiones a la guerra de la Independencia (1808-14) en algunas escenas, los dibujos del *Álbum E* se fechan en el periodo de la posguerra, entre los años de 1816 a 1820. Son comparables sobre todo con el explícito carácter estatuario de las dos santas que protagonizan el cuadro de altar de *Las santas Justa y Rufina,* pintado por Goya en 1817 para la catedral de Sevilla *(in situ)*.

Goya mantuvo en vida la posesión de sus dibujos. Tras su muerte en 1828, su hijo Javier los reunió en "tres libros de dibujos originales inéditos", registrados de esa manera en el llamado "inventario de Brugada", que constituye el primer registro de las obras de arte que se encontraban en la casa de campo adquirida por Goya en 1819 y en el domicilio de la familia Goya en Madrid. Este documento sin fechar, llamado así por haberlo redactado el pintor Antonio Brugada según constaba en la portada, se conoce solamente a través de la trascripción incluida en la monografía sobre Goya de Xavière Desparmet Fitz-Gerald, publicada en París en 1950[3]. Se puede datar después de 1834 en función de los datos biográficos que tenemos de su autor, ya que vivió exiliado en Burdeos entre 1823 y 1834. Tras la muerte de Javier Goya en 1854, los tres libros de dibujos pasaron al nieto del artista, Mariano, y hacia mediados del siglo XIX al pintor Federico de Madrazo. Según parece, fue este quien separó los tres "libros" que contenían aproximadamente 450 dibujos, recomponiéndolos en un gran volumen de 186 dibujos adquirido por el Museo de la Trinidad en 1866, en el Museo del Prado desde 1872 por la fusión de ambas instituciones, y en otros tres grupos más, que llevan una

2 P. Gassier, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona: Noguer, 1973, p. 212 y 216, n. 117 y 131, il. p. 175, 189 y 209.

3 X. Desparmet Fitz-Gerald, *L'oeuvre peinte de Goya. Catalogue raisonné,* París, F. de Nobele, 1928-1950, p. 53-54.

nueva numeración, en el centro, junto a los números autógrafos, o en el ángulo superior derecho[4]. En 1877, Madrazo puso a la venta 105 de estos dibujos en el Hôtel Drouot de París, en la subasta titulada *105 Dessins par Francisco Goya,* celebrada el 3 de abril, actuando como agente Paul Lebas[5]. Los dos dibujos aquí expuestos, se han relacionado con el lote 9 *(Le vieux n'est pas toujours bon)* y 13 *(Qui l'emportera?)*[6], adquiridos probablemente por Antonio María de Orleans, abuelo del marido de la duquesa viuda de Montpensier, de cuya colección formaban parte a mediados del siglo pasado. Los demás dibujos ofrecidos en esa venta parisina se han repartido, a lo largo de los años, por museos y colecciones particulares de Europa y Estados Unidos.

Las composiciones del *Álbum E,* concluidas, firmes y equilibradas, destacan por la monumentalidad a veces escultórica de las figuras, subrayada por los bordes negros y el protagonismo de los personajes, al presentar figuras individuales o reunidas en pequeños grupos, en espacios luminosos que alternan desde unos paisajes apenas definidos y esbozados con breves pinceladas, hasta lugares más abstractos, indicados por una sola sombra. El artista se concentró en las diferentes actitudes y las muy diversas emociones de los personajes, que afectan de una forma directa al espectador, capaz de reproducir el diálogo establecido entre el autor y los protagonistas de la imagen por las leyendas escritas a lápiz en el margen inferior, como en otros dibujos de Goya.

La temática es muy variada, en algún caso de aire silencioso y reflexivo, en otros de efectos dramáticos, con escenas cotidianas de las clases más marginadas por la sociedad, como los mendigos, los inválidos de guerra o los trabajadores incapacitados. Subyace aquí la tensión que produce la dureza de la vida diaria, pero también el poder que emana de esta clase postergada, capaz, sin embargo, de mantenerse económicamente a su manera y de estar presente en la sociedad. Algunos dibujos representan a ancianos que no han dejado de confiar en sus fuerzas, por lo cual aparecen en situaciones y actitudes poco habituales con relación a su avanzada edad, lo que confiere a estas imágenes un aire entre cómico y grotesco. La anomalía física es otro de los asuntos, como el niño deforme o la mujer barbuda, figuras explícitamente alusivas a los modelos populares de la pintura del siglo XVII, como los de José de Ribera. Una gran parte de estos dibujos se dedica a la miseria, la fuerte violencia que reina en esta clase social y el temor ante su destino, así como a la devoción religiosa, apelando el artista a la razón como posibilidad de liberarse de la marginación. Otros dibujos representan a mujeres en sus trabajos cotidianos o riñendo, distinguiéndose por un tosco y directo erotismo. En general, de esta clase marginada representada por Goya en estos dibujos emana un poder amenazante para el orden y la armonía de las clases superiores y que estas preferían soslayar.

En el dibujo *No es siempre bueno el rigor,* con el número "13" de Goya, al que Madrazo añadió el "38.", una anciana vestida con una falda larga y cubierta por un pronunciado delantal, aparece sentada al lado de un escritorio en que un muchacho intenta hacer sus deberes escolares, hundiendo el rostro en sus manos para protegerse de los azotes con que le amenaza la anciana. Tan desproporcionado castigo, contrario a la ideología de los ilustrados, que había olvidado el reinado de Fernando VII, fue criticado por Goya ya en el *Capricho* 25, *Si quebró el Cantaro,* de los aguafuertes de 1799. En esa escena una mujer pega despiadadamente, con un zapato, el trasero desnudo de su hijo, solo por haber roto este un cántaro vulgar[7]. En el dibujo aquí expuesto, sin embargo, la brutalidad del castigo viene subrayada decisivamente por la presencia autoritaria

4 J. Wilson-Bareau, *Goya drawings from his private albums,* Londres: Hayward Gallery, 2001, p. 24-25.

5 P. Gassier, "Une source inédite de dessins de Goya en France au XIX[e] siècle", *Gazette des Beaux-Arts,* LXXX (1972) 109-120.

6 *Ibid.,* p. 112; el autor indica que el título del lote 9 no permite una identificación clara y que se puede tratar también de uno de los dibujos del *Álbum E* hoy desconocido; *ibid.,* p. 116, nota b.

7 E. Sayre, *The Changing Image. Prints by Francisco Goya,* Boston: Museum of Fine Arts, Ottawa: The National Gallery of Canada, 1974-1975, n. 61; J. Wilson-Bareau, *Goya. La década de los Caprichos. Dibujos y aguafuertes,* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 77.

de la anciana, que abre las piernas y las manos, contrastando su dominante figura con la pequeñez del niño. La marcada diagonal del delantal refleja el fuerte empuje circular del brazo, con el que la anciana quiere lograr un golpe más brutal. Goya aprovechó la expresividad más acusada del perfil, aquí de rasgos sumamente caricaturescos, siguiendo también los modelos creados por Charles Lebrun en su célebre tratado fisiognómico de fines del siglo XVII, en el que había definido, respaldándose en el arte antiguo, la forma más elocuente para representar cada uno de los sentimientos humanos. Así, la anciana eleva la cabeza con arrogancia, mientras la nariz aguileña y el avance del labio inferior de la boca, entreabierta, subrayan la escalofriante satisfacción que le produce el martirio del niño y que se convierte en el tema mismo de esta imagen. El carácter casi animal del rostro corresponde a la irracionalidad de la violencia, basada en la entonces trasnochada máxima "la letra con sangre entra", practicada todavía en las clases populares[8]. De una técnica muy suelta y abreviada, unos pocos trazos de negro y gris definen los contornos de las formas más expresivas, como el rostro y el delantal de la anciana y las manos del niño, sin cubrir en estas formas el tono marfileño del papel, mientras el carácter áspero de las zonas grises, alcanzado por unas pinceladas casi secas que dejan a la vista la trama del papel, contribuye a la extraña y austera rigidez de la escena.

El enfrentamiento de dos mujeres jóvenes es el asunto del dibujo *¿Quien bencerá?,* con el número "36" de Goya, al que Madrazo añadió el "42.". Es uno de los dibujos que presentan en el verso de la hoja un estudio relacionado con la composición final, aunque en este caso las posturas, el movimiento de las mujeres y sus atuendos tienen un carácter clásico. En el dibujo definitivo, las protagonistas combaten en un lugar cerrado a la izquierda y al fondo por un muro, sobre cuya esquina Goya ha entronizado un cántaro. En esta riña[9] no se puede anticipar quién vencerá, como señala la inscripción de Goya, sin embargo, parece que en el momento aquí representado es la mujer de la izquierda la que domina la situación. Aparece en una postura más estable, su brazo desnudo sugiere la supremacía de su potencia y sus ojos se clavan en los de su rival con desafío y satisfacción. En cambio, la de la derecha aparece desesperada, como indica la expresión de su entrecejo, y reúne todas sus fuerzas para no perder el equilibrio, concentrando ya el peso de su cuerpo en su pierna derecha, más retrasada. Va vestida de un modo distinto a la otra, cuyo atuendo indicaba su pertenencia a la clase popular. En esta otra, sin embargo, el vestido oscuro, más próximo al atuendo burgués, cubre todo su cuerpo, incluido el escote y los brazos, mientras la falda llega hasta el suelo, cayendo en un pliegue sobre sus delicadas chinelas. En la joven de la izquierda, la falda dejaba ver las zapatillas más sencillas del traje popular, del que destaca, además, la chaquetilla corta que deja ver la curva sensual de su cuerpo.

El cántaro al fondo, símbolo tradicional de la fragilidad de la castidad femenina y de la armonía, alude a estos ideales sometidos a la debilidad de la condición humana y ofrece una idea sobre el motivo de esta riña, provocada seguramente por la infidelidad de la pareja de una de las dos, probablemente la de la atribulada joven de la derecha, que se ha acercado a este lugar. El cántaro con el significado aludido aparece ya en los cartones para tapices de Goya, como en *Las mozas de cántaro,* de 1791-1792 (Madrid, Museo del Prado)[10], en el que dos mujeres y un muchacho llevan sus cántaros llenados en la fuente, lugar habitual de citas amorosas, mientras que la mujer del fondo ofrece al espectador la virtud de una de las muchachas, que se va a quebrar como el cántaro[11].

8 J.M. Matilla, "Francisco de Goya y Lucientes. *No es siempre bueno el rigor* y *Quien bencerá, Álbum E* (1816-20)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2007,* Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, p. 20.

9 Según Pierre Gassier, no está claro si se trata de una riña verdadera o de un juego; P. Gassier, *op. cit.*, p. 216, n. E.36.

10 P. Gassier, *op. cit.*, p. 216, n. E.36.

11 J. Tomlinson, *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid,* Madrid: Cátedra, 1993, p. 265.

El dibujo aquí presentado representa un fondo muy similar al del cartón, dominado por líneas ortogonales y diagonales, entrando, sin embargo, aquí desde la izquierda el muro lateral como una cuña de sombra, en que se alterna la negrura de unas franjas con la claridad de otras, subrayando el ímpetu y el poder de la mujer de espaldas. En comparación con el ligero esbozo preparatorio, las figuras aparecen más separadas en el recto, aquí por la indefinida mancha oscura entre sus piernas, que contrasta con la zona de luz superior en forma de cántaro, como también reflejan esa misma forma los contornos de las dos figuras femeninas. El desenlace "no visible"de esta lucha tal vez no dependa aquí de las jóvenes, sino de la pareja infiel de una de ellas y de su elección final. Sin embargo, las enigmáticas palabras "no visible" que según Gassier figuraban bajo la pregunta de *¿Quien bencerá?*[12] pueden tener un significado universal, al aludir, en el contexto de los otros dibujos, al poder implícito en la clase popular, "no visible" para la clase dominante, pero ya muy fuerte en ese periodo.

Gudrun Maurer

12 Véase nota 1.

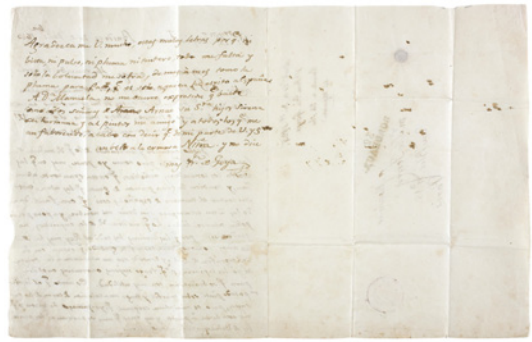
cat. 30

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Carta a Joaquín María Ferrer de 20 de diciembre de 1825





Pluma, tinta parda.
Papel avitelado, 253 x 196 mm [pleg.]. Filigrana con letra "J S P^{NÉ}" (fragmento), 18 x 63 mm; papel fabricado en Francia.

Remitente y destinatario: a pluma, tinta parda: "Burdeos 20 de Diciembre 1825 / Don Francisco de Goya / Recivida en 24 dicho / sin respuesta". Sobrepuesto al destinatario, trazo a tinta parda a pluma en forma de "8".
Sobre las señas del destinatario, impronta de correos: "32 / BORDEAUX". Sello de correos, a tinta roja: "Décembre / 24 / 1825".

ODG-123

Procedencia

Librería Luis Bardón, Madrid; José María Cervelló, Madrid; María Jesús Cervelló, Madrid.
Adquirido en 2009 por el Museo del Prado.

Bibliografía

Á. Canellas (ed. lit.), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 389-390, n. 273.

J. Brown y S.G. Galassi, *Goya's Last Works*, Nueva York: The Frick Collection; New Haven y Londres: Yale University Press, 2006.



Sor. Dn. Joaquin Ferrer Burdeos 20 de Dicr. 1825

Mi estimado amigo. He recivido la apreciable de V. del 13 con el mayor gusto estimando mucho ademas q. hallandose de salud en un termino tan largo de tiempo, celebro mucho el q. ayan VS pasado el Verano con su hermosa Nina en ese pueblo.

Quedo enterado y conbencido de lo q. V. medice de las estampas de Toro, pero como yo pense, may en q. las viesen los conocedores y artisticos q. en esa gran corte abundan, y tambien la gran porcion de gente q. las abra visto sin contar el numero de españoles q. crei q. era facil dando las á un estampero sin decir mi nombre, y a poco precio podia averse hecho: Lo q. me dice V. de los caprichos no puede ser por q. las laminas las cedi al Rey may ha de 20 años como tambien todas las demas cosas q. he grabado q. estan en la calcografia de S. M., y contodo eso me acusaron a la santa. ni yo los copiaria p.r q. tengo mejores ocurrencias en el dia para q. se bendieran con may utilidad. Es cierto q. el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una coleccion de cerca de 80 ensayos, pero es miniatura original q. yo jamas he visto p.r q. no esta hecha á puntos y ay cosas q. mas se parecen a los pinceles de Velazquez q. a los de Mens ——

Agradezca me V. mucho, estas malas letras por q. no bista, ni pulso, ni pluma ni tentenero, todo me falta y solo la boluntad me sobra, de mes á mes tomo la pluma para fabor q. es solo aquien he escrito al Españas A. D.a Manuela, no me ocurre expresion q. baste como á los señores de Arnao su S.ra hijos Sirena hermana y al pintor mi amigo y a todos los q. me an favorecido, a cabo con decir q. de mi parte de V. y S. abrazen a la esmera Nina. y no dice mas q. el Goya

BORDEAUX

cat. 30

Francisco de Goya

cat. 30

Carta a Joaquín María Ferrer de 20 de diciembre de 1825

Transcripción:

Burdeos 20 de Diciembre 1825
Señor Don Joaquin Ferrer
My estimado amigo. He recivido la apreciable de Usted del 13 con el mayor gusto estimando mucho el cuidado que ha tenido de saber de mi y mi salud en un termino tan largo de tiempo, celebro mucho el que ayan Ustedes pasado el verano con su ermosa Nina en ese pueblo.
Quedo enterado y conbencido de lo que Usted me dice de las estampas de toros, pero como yo pense, mas en que las viesen los conocedores artisticos que en esa gran corte abundan, y tanbien la gran porcion de gente que las abra visto sin contar el numero de españoles crei que era facil dandolas á un estampero sin decir mi nombre, y a poco precio podia aberse hecho. Lo que me dice Usted de los caprichos no pueden ser por que las laminas las cedi al Rey mas ha de 20 años como las demas cosas que he grabado que estan en la calcografia de Su Magestad, y con todo eso me acusaron a la santa ni yo las copiaria por que tengo mejores ocurrencias en el dia para que se bendieran con mas utilidad. Es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una coleccion de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamas he visto por que no esta hecha á puntos y ay cosas que mas se parecen a los pinceles de Velazquez que a los de Mens.
Agradezcame Usted mucho, estas malas letras porque ni bista, ni pulso, ni pluma ni tintero, todo me falta y solo la bolumtad me sobra, de mes á mes tomo la pluma para Paco, que es solo a quien he escrito a España. A Doña Manuela, no me ocurre expresion que baste como a los Señores de ~~Arano~~ Arnao su Señora hijos Sirena su hermana y al pintor mi amigo y a todos los que me an faborecido, acabo con decir que de mi parte de Usted y Señora.
un beso a la ermosa Niña, y no dice mas Francisco de Goya [*rubricado*]
[*En el verso de la segunda hoja, plegada como un sobre, señas del destinatario:*]
a Monsieur
Mr. J. de Ferrer.
Rue Blu, nº 15
Paris

Pese a sus 78 años y a tener una salud delicada, Goya afrontó su exilio en Burdeos como una vía de escape personal al opresivo ambiente que le rodeaba en Madrid y que le impelía a una creatividad cargada de pesimismo. La llegada a Burdeos fue narrada por su amigo Leandro Fernández de Moratín a través de las cartas que remitió al amigo común Juan Antonio Melón: "Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo" (27 de junio de 1824)[1]; antes había dado cuenta de un Goya eufórico: "Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera ni lo que quiere: yo le exhorto á que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodan por allá" (14 de abril de 1824)[2]. Al año siguiente comenta de nuevo Moratín a Melón que "Goya ha tomado una casita muy acomodada con luces del Norte y Mediodía, y su poquito de jardín: casa sola y nuevecita, en donde se halla muy bien. [...] Doña Leocadia, con su acostumbrada intrepidez, reniega á ratos, y á ratos

1 Á. Canellas (ed. lit.), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 497, n. CXLVII.
2 Canellas, *op. cit.*, p. 501, n. CLX.

se divierte. La Mariquita habla ya francés como una totovía, cose y brinca y se entretiene con algunas gabachuelas de su edad" (30 de octubre de 1825)[3].

En ese ambiente, Goya va a disfrutar de un fecundo periodo de creatividad (1824-28) en el que se empleará en los distintos medios de expresión a su alcance con energía renovada. Así, su dibujo renace con el uso del lápiz litográfico, con el que elabora dos magníficos álbumes (*G* y *H*) en cuyas páginas conviven la realidad y la imaginación y donde lo grotesco hace acto de presencia. Retoma la litografía de mano de Cyprien Gaulón, el mejor litógrafo del momento, bajo cuya tutela elabora una serie de cuatro estampas, los *Toros de Burdeos* (*Bravo Toro*, *Dibersion de España*, *Plaza partida*, *El famoso americano Mariano Ceballos*), que marcan el momento culminante de su capacidad gráfica y son elocuente expresión de su forma de ver la fiesta de los toros y la esencia del comportamiento humano. Continuó, aunque en mucha menor medida, grabando al aguafuerte con enorme libertad, e inició una nueva vía de expresión a través de las miniaturas sobre marfil, en las que a modo de epílogo mostró su visión grotesca del Hombre. En cuanto a la pintura, como el propio Goya mencionó en la carta a Joaquín María Ferrer, se empeñó en "cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs" (20 de diciembre de 1825).

Joaquín María Ferrer era un banquero español, también exiliado en Burdeos, con quien Goya mantuvo cierta relación durante sus años bordeleses. Lo conoció poco tiempo antes en París, y tras pintar su retrato y el de su mujer, le solicitó ayuda en dos momentos puntuales; uno para enviar a Rosarito Weiss a París y que continuase allí su formación artística (28 de octubre de 1824)[4], y otro para comercializar las litografías de toros.

En esta carta Goya, además, habla de muchas cosas: agradece el interés por su salud y circunstancias personales; se refiere a la imposibilidad de reeditar los *Caprichos* –como le propuso Ferrer en lugar de las litografías de toros–, pues se los había entregado al rey, con destino a la Real Calcografía, debido a la denuncia ante el tribunal de la Inquisición; y le comenta las nuevas obras e ideas que tiene, como las miniaturas sobre marfil y el distanciamiento estilístico respecto a la ortodoxia clasicista de Mengs.

Pero, sobre todo, además de la valiosísima información descrita, Goya nos habla de sí mismo con unas palabras tan hermosas, que una carta como esta, conservada además en un impecable estado, con sus dobleces y sellos, se convierte por sí misma en una obra de arte, en el mejor autorretrato que Goya nos va a dejar de sus últimos años: "Agradezcame Usted mucho, estas malas letras porque ni bista, ni pulso, ni pluma ni tintero, todo me falta y solo la bolumtad me sobra". Es precisamente la voluntad, la facultad de los seres racionales de gobernar libre y conscientemente sus actos externos y su actividad espiritual, la palabra que resume, mejor que ninguna otra, la esencia de la personalidad y la obra de Goya.

José Manuel Matilla

3 Canellas, *op. cit.*, p. 505, n. CLXVIII.
4 Canellas, *op. cit.*, p. 386, n. 268.

cat. 31

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

Se hace militar, h. 1824-28



Álbum de Burdeos I o *Álbum G,* 1.
Lápiz negro y lápiz litográfico.
Papel verjurado agrisado, 191 x 155 mm. Filigrana con cruz de san Andrés[1] entre dos leones rampantes.
Adherido a una cartulina blanca, 205 x 166 mm.
En el recto del soporte principal, ángulo superior derecho, a lápiz negro: "1". Debajo de la imagen, margen inferior, a lápiz negro: "Se hace Militar". Marca de colección "C.G" estampada en tinta roja en el margen inferior derecho[2].
En el verso del soporte principal, a pluma, tinta parda: "Goya y Lucientes (François) né a Fuendetodes / (Aragon) en 1746, mort a Bordeaux en 1832. / G=0^{m},191 L=0^{m},155 / Ce dessin m'a été donné le 26 Decembre 1859 / a Madrid par M^{r} Madrazo peintre / de la reine d'Espagne / Collection Goya fils / Collection Madrazo / C. Gasc [rubricado]". En el recto del segundo soporte, borde superior, cortado, a lápiz compuesto: "Goya" [?]. En el margen inferior, a lápiz compuesto: "Collection Madrazo. Madrid 1859 – N 60".

D-6321

Procedencia

Javier Goya, Madrid, 1828; Federico de Madrazo, Madrid, ant. 1854; Charles Gasc, París y Madrid, 26 de diciembre de 1859; venta Vignères, París, 17 de enero de 1865; José María Ruiz de Arana y Saavedra, VIII conde de Sevilla la Nueva, Madrid, 1865; Vicente Pío Ruiz de Arana, XI marqués de Castromonte, Madrid, 1891; José Javier Ruiz de Arana y Fontagud, XII marqués de Castromonte, 1946; José María Ruiz de Arana y Montalvo, XIII marqués de Castromonte, Madrid, 1974; Sotheby's Madrid, 1998.
Adquirido en 1998 por el Ministerio de Educación y Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

F. Boix, *Exposición de dibujos, 1750 a 1860*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, n. 197.

A.L. Mayer, *Francisco de Goya*, trad. M. Sánchez Sarto, Barcelona: Labor, 1925, p. 238, n. 660.

J. López-Rey, *A Cycle of Goya's Drawings. The Expression of Truth and Liberty*, Londres: Faber and Faber Limited, 1956, p. 141-142, 155, il. 119.

E.A. Sayre, "An Old Man Writing: a Study of Goya's Albums", *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston), v. 56, 305 (1958) 116-136 [133].

E.A. Sayre, "Goya's Bordeaux Miniatures", *Boston Museum Bulletin*, LXIV (1966) 84-123.

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970, ed. en castellano, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados,* Barcelona: Juventud, 1974, n. 1711.

P. Gassier, *Les dessins de Goya. Les albums*, París: Office du Livre, 1973, ed. en castellano, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona: Noguer, 1973, p. 15, 499-504, 573, 559, n. 365, il. p. 505.

V. Bozal, "¿Disparates burlescos / sátira romántica?", en *Imagen de Goya*, Madrid: Lumen, 1983, cap. VIII, p. 285-293 [287].

V. Bozal, "Goya, dibujos de Burdeos", *Reales Sitios*, 128 (1996) 2-11.

P. Gassier, "Los dibujos de Goya en Burdeos", en *Goya y Moratín [En Burdeos, 1824-1828]*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998, p. 57-66.

J. Wilson-Bareau, "Bordeaux Album I (G), c. 1825-1828", en *Goya: Drawings from his Private Albums*, Londres: Hayward Gallery, 2001, p. 145.

J. Brown, "The Bordeaux Drawings (Albums G and H)", en *Goya's Last Works*, Nueva York: The Frick Collection; Londres: Yale University Press, 2006, p. 167-173.

1 Variante del escudo de armas de Ámsterdam (fragmento), 38 x 84 mm; papel probablemente fabricado en Francia, ya que las versiones de las armas de Ámsterdam, simplificando las tres aspas de san Andrés por una cruz única, se adoptaron como marcas de agua por algunos molinos papeleros fuera de los Países Bajos, como el obrador de la dinastía francesa Jardel [filigranas con las armas de Ámsterdam en W.A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and Their Interconnection,* Nieuwkoop: B. de Graaf, 1985, n. 1-70, versión con cruz única n. 72].

2 Marca correspondiente a la colección de Charles Gasc (F. Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes,* Ámsterdam: Vereenigde Drukkerijen, 1921; reed. La Haya, 1956, y San Francisco, 1975, n. L.543).



cat. 31

Francisco de Goya

cat. 31

Se hace militar, h. 1824-28

El *Álbum G,* al que pertenece este dibujo, es seguramente el primero de los dos cuadernos, desmembrados para su venta por Javier Goya, que el artista realizó en Burdeos entre 1824 y 1828. Sus hojas están numeradas por Goya después de haber dibujado en ellas, ya que la situación de los números se adapta a la imagen de cada hoja. La mayoría de los dibujos reconocidos hasta la fecha como de este conjunto llevan, como este, inscripciones o títulos aclaratorios, aunque solo dos van firmados (*Álbum G*, n. 32 y 33), a diferencia de los del *Álbum H,* donde un número elevado presenta la firma del artista. El número "1", de mano de Goya, que aparece en este dibujo y para el que usó un tipo de lápiz negro graso y blando, similar al empleado para dibujar, hace de esta escena la primera de este *Álbum*, siendo tal vez, además, el primero de los dibujos que el artista realizó en Burdeos. La numeración de este conjunto llega hasta el número 60, de los cuales han sido localizados hasta la fecha 55, más dos, sin numeración, considerados también de este cuaderno[3]. *Se hace Militar* y el *Toro mariposa* (cat. 32), perteneciente también al *Álbum G,* adquisiciones recientes del Prado, se unen a los 13 dibujos del mismo álbum que ingresaron en el Museo ya en 1872, procedentes del Museo de la Trinidad y adquiridos en 1866 a Román Garreta, cuñado de Federico de Madrazo, pintor y director del Museo en ese periodo.

Los dibujos del *Álbum G* presentan escenas muy variadas, que no se ajustan a una idea unitaria, salvo la de su humor corrosivo, aunque se pueden agrupar en varios temas, como los de escenas vistas en la calle, con un interés especial por las formas de transporte que sorprendieron al artista en Francia, así como las atracciones de las ferias, en las que subrayó la ignorancia o la crédula simpleza de la gente, a las que se acerca la famosa guillotina, a la que dedicó dos dibujos, titulados ambos *Castigo francés* (*G*, 48 y 49), o la modernidad de los *Locos patines* (*G*, 32). Son importantes también los dibujos relacionados con recuerdos, tal vez de infancia o juventud, de hechos atroces, crímenes y el de la sombría *Semana S.ta en tiempo pasado en España,* con sus flagelantes (*G*, 57). Con ellos habría que relacionar el impactante grupo de los locos, inspirados seguramente en lo que Goya, según su testimonio de 1793, pudo ver en el manicomio de su ciudad natal[4]. Utilizados como metáfora de las acciones humanas, los locos son aquí tratados por él con angustiosa crueldad, a veces con ácido sentido del humor, de un modo similar a las escenas de viejos y viejas alegres, que Goya ridiculizó por sus actos absurdos, al no contar con las barreras propias de los años. Las sátiras contra el clero o las relaciones entre hombres y mujeres, basadas en el engaño y la violencia, tienen asimismo su sitio en el *Álbum G,* como parte de una iconografía personal del artista que se remontaba a los *Caprichos*, que revelaban su valoración pesimista de las acciones humanas, visible ya desde las tempranas historias de los cartones de tapices.

No hay relación alguna aparente entre *Se hace Militar,* como primera escena de esta serie, y los dibujos que le siguen inmediatamente: *Mirar lo q.e no ben* (*G,* 2), sobre la curiosidad de los que atisban el interior de una caseta de feria en la que se exhibe un hombre cuya cabeza, tocada con un gorro femenino, sobresale por el tejado; el *Gran Coloso dormido* (*G,* 3), que se ha relacionado con *Los viajes de Gulliver* (1726), o el enigmático *Animal de letras* (*G,* 4), retrato animalesco de un literato o erudito igno-

3 P. Gassier, *Les dessins de Goya. Les albums*, París, 1973, p. 499-504 y J. Wilson-Bareau, que localizó el número 27, *Goya: Drawings from his Private Albums*, Londres: Hayward Gallery, 2001, p. 145.

4 Carta de entrega a la Academia de San Fernando (de Goya a Iriarte, 7 de enero de 1794, Londres, British Library), Visitó el manicomio de Zaragoza antes de 1793, cuando se refiere al *Corral de locos* (Dallas, Meadows Museum) "...representa un corral de locos, y dos que estan luchando desnudos con el que los cuida cascándoles, y otros con los sacos; (es asumto que he presenciado en Zaragoza)", Á. Canellas (ed. lit.), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 315, n. 189.

rante del que se ríe un hombre a sus espaldas. El asunto tratado en *Se hace Militar* se relaciona con el de otros dibujos en los que Goya satirizó a las órdenes religiosas, cuyos miembros veía como holgazanes e inútiles para la sociedad, por ejemplo los realizados durante la ocupación francesa y la exclaustración de 1809, como *¿Q.e trabajo es ese?* (*C,* 124) o *Sin camisa son felices* (*C,* 126), ambos del *Álbum C*.

Varios elementos en la indumentaria de los personajes de *Se hace Militar* pueden aclarar el periodo al que se refería aquí Goya, probablemente poco antes de su salida de España en 1824, así como el significado de la escena. El fraile, en esta ocasión, podría identificarse con un franciscano capuchino, reconocible por su hábito y capucha puntiaguda, sus pies desnudos y las largas barbas. Un risueño militar, cuyo uniforme ligero y algo roto, así como su boina, le revelan como posible miembro de la Milicia Nacional del Trienio Liberal (1820-23)[5], le corta las barbas, aunque Goya lo presenta como "esquilándole" con regocijo y cierta brutalidad, por las tijeras características de esquilar animales que utiliza. En ese periodo, tras la abolición de las órdenes religiosas por José I, en 1809, y su restablecimiento por Fernando VII en el sexenio absolutista (1814-20), varios decretos del Trienio revisaron nuevamente la exclaustración y la ocupación de los conventos, antes de la exclaustración definitiva de 1834. El número de los religiosos en España había sido muy elevado; por ejemplo, a fines del siglo XVIII los franciscanos, a los que había protegido Carlos III después de expulsar a los jesuitas, ascendían a 18.500, aunque la orden contaba en total por entonces con más de 34.000 miembros y, aunque habían disminuido después de la exclaustración de Bonaparte, se habían recuperado para 1820. El fraile de esta escena, ya de una cierta edad, se va a hacer militar por decisión propia, según parece indicar la frase de Goya[6], ayudado por el miliciano liberal. La exclaustración supuso un problema de reinserción para los religiosos y el artista parece expresar aquí que la vida militar no le va a suponer al fraile un mayor esfuerzo y dedicación que su vida de ocio dentro de la orden, como ha expresado vivamente con el gran sillón que sitúa a su espalda. Las botas con espuelas indican que su destino va a ser nada menos que la caballería, cuerpo siempre de élite que, como parte de la liberal Milicia Nacional, se había formado en 1822. Están, sin embargo, caídas en el suelo, aunque el nuevo militar aferra el fusil con seguridad, mientras un servicial personaje al fondo[7], con anticuada peluca de sirviente, se acerca con la casaca de oficial, de bocamangas dobladas, con la que va a sustituir el hábito.

El dibujo presenta ya perfectamente desarrolladas las características formales de las obras de los últimos años de la vida de Goya. Con los trazos del lápiz, muy cercanos aquí al modo de hacer de las litografías de los *Toros de Burdeos,* de fines de 1824, define las expresiones de las figuras principales y sus estados de ánimo, trasmitiendo al espectador las sutiles relaciones entre los protagonistas. La blanda consistencia del lápiz le permite difuminarlo en el mantillo y capucha del hábito, para conseguir la materia exacta de la lana, y también, posiblemente, para disimular un arrepentimiento en la zona de la cabeza.

Manuela B. Mena Marqués

5 La boina se llevó en primer lugar por los milicianos liberales de la zona de Navarra y el País Vasco, pasando, a partir de 1833, a ser característica de las tropas carlistas conservadoras.

6 En realidad, los religiosos estuvieron exentos de ingresar en la Milicia.

7 Gassier cree ver un maniquí sobre el que están colocadas la peluca y la casaca, aunque son visibles las manos del personaje, que lleva cuello y bocamangas de encaje, pantalones anchos y zapatos, sosteniendo la casaca por los hombros.

cat. 32

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

El toro mariposa. Fiesta en el aire. Vuelan vuelan, h. 1825-28



Álbum de Burdeos I o *Álbum G*, 53.
Lápiz negro y lápiz litográfico.
Papel verjurado agrisado, 192 x 153 mm. Filigrana con letras cortadas "RJ"[1] (fragmento), 9 x 37 mm.
En el recto, debajo de la imagen, margen inferior, a lápiz negro: "El Toro Mariposa". Sobrepuesto a dicha inscripción, a lápiz negro: "fiesta en el ayre". A su derecha, a lápiz negro: "53.". Debajo de las leyendas anteriores, a lápiz negro: "Buelan buelan". En el verso, margen inferior, a lápiz compuesto: "Goya".

D-6511

Procedencia

Javier Goya, Madrid, 1828; Mariano Goya, Madrid, 1854; Federico de Madrazo, h. 1855-60; Jules Boilly, París, ant. 1866; venta de la colección Boilly, Hôtel Drouot, París, 19-20 de marzo de 1869 [*Scenes of Spanish manners and caprices. An Album containing twenty drawings in Indian ink and black chalk, plus the portrait of Goya, etched from Lopez*, 450 francos]; monsieur Hyadès, Inspector de la armada, Burdeos; colección particular, París; Alfred Strölin, Lausana, 1933; Fred Strölin, Lausana [Fred Strölin intercambió en 1865 con el anticuario londinense Hans Calmann *El Toro Mariposa* y otro dibujo tardío de Goya a cambio del retrato de Ingres *Los tres nietos de Kanzler Kaunitz*]; Hans Calmann, Londres, 1965 [Calmann cambió el dibujo de Goya a Armide Oppé en 1966 a cambio de cincuenta y tres dibujos de la colección de su padre]; Armide Oppé, Londres, 1966; Christie's, Londres, 5 de diciembre de 2006, lote 62. Adquirido en 2006 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

A.L. Mayer, "Dibujos desconocidos de Goya", *Revista Española de Arte*, XI (1933) 376-384 [383-384].

E. Frankfort, *Goya and his Times*, Londres: The Royal Academy of Arts, 1963, n. 200.

J. López-Rey, "Goya at the London Royal Academy", *Gazette des Beaux-Arts*, LXIII-LXIV (1964) 359-369 [367-368].

P. Gassier y J. Wilson-Bareau, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya, comprenant l'oeuvre complet illustré*, Friburgo: Office du Livre, 1970, ed. en castellano, *Vida y obra de Francisco Goya: reproducción de su obra completa, pinturas, dibujos y grabados,* Barcelona: Juventud, 1974, n. 1757.

P. Gassier, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona: Noguer, 1973, p. 570, n. 410, il. p. 550.

E.A. Sayre, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Boston: Museum of Fine Arts, 1974, p. 274-275, il. 12.

J. Camón Aznar, *Francisco de Goya. Tomo IV: 1812-1828*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982, p. 179.

I.L. Finkelstein, "Goya Lepidopterist", *Gazette des Beaux-Arts* (1993) 232-244 [232, nota 4].

J. Wilson-Bareau, *Goya: Drawings from his Private Albums*, Londres: Hayward Gallery, 2001, p. 200, n. 105, il. 105 (p. 157).

Master Drawings from the Oppé Collection, Londres: Christie's, 2006, subasta 05-diciembre-2006, lote 62.

J.M. Matilla, "Francisco de Goya (1746-1828). El toro mariposa (c. 1825-28)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2006*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2007, p. 38-40.

J. de Prada Pareja, *Goya y las Pinturas Negras desde la Psicología de Jung*, Madrid: Editores Asociados para la Divulgación Literaria, 2008, p. 340-341.

1 Probablemente, iniciales de uno de los herederos de la dinastía Jardel, familia papelera establecida en la comarca del Périgord (Francia), alguno de cuyos miembros, como R. Jardel, empleó a mediados del siglo XVIII como marca de agua la versión del escudo de armas de Ámsterdam.



cat. 32

Francisco de Goya

cat. 32

El toro mariposa. Fiesta en el aire. Vuelan vuelan, h. 1825-28

El toro mariposa pertenece al llamado *Álbum G*, que junto con el *H*, fue realizado en Burdeos entre 1824 y 1828. El anciano pintor introduce en ellos una novedad técnica, el lápiz litográfico, olvidándose de las aguadas a tinta que había empleado con anterioridad. Coincide este nuevo recurso con el interés de Goya en estos años hacia la litografía, ya que el uso del graso lápiz litográfico para dibujar le permitió una gran libertad expresiva. Es probable que ambos conjuntos fuesen preparatorios para series de estampas que Goya no llegó a materializar. La temática es diversa, pero en general representan gentes y animales en la calle, en actitudes muy variadas y casi siempre en situaciones anormales, en las que impera muy frecuentemente lo irracional.

En *El toro mariposa* se reconocen referencias a temas recurrentes en la obra de madurez de Goya. Los hombres o animales que tratan de volar; las representaciones taurinas, a veces festivas pero casi siempre dramáticas; y las escenas ridículas que incitan a la risa y que van de lo satírico a lo grotesco.

La nota dominante en *El toro mariposa* es lo grotesco. Lejos de mostrar una imagen del mundo taurino real, representa una escena absurda en la que introduce el habitual elemento de desasosiego que había caracterizado sus anteriores escenas de toros. Con las patas abiertas de forma inestable, dotado de unas ligeras alas de mariposa y de un anómalo pene, el toro permanece en el aire observado por rostros caricaturescos, provistos también de alas de mariposa, que parecen reírse burlonamente de su ridícula condición.

El vuelo como metáfora de la inestabilidad, la irracionalidad humana y la inconstancia de la Fortuna está presente en numerosas obras de Goya. En sus primeros dibujos relacionados con la serie de los *Caprichos* (1799), figuran asimismo las alas de mariposa. En el *Sueño De la mentira y la ynconstancia*, las alas del insecto en la cabeza de una mujer con doble rostro constituyen una alegoría de la inconstancia, ya que la mariposa va de flor en flor, de forma inestable, durante una efímera existencia. En un sentido parecido se puede interpretar *Volaverunt*, el *Capricho* 61, en el que una mujer, a quien se ha identificado tradicionalmente con la duquesa de Alba, vuela con unas alas de mariposa en su cabeza sobre un grupo de tres brujas. El título es elocuente, pues la voz latina se usaba para referirse a aquello que se había perdido o había faltado: el sentido, la razón o la constancia.

La noche es el escenario del *Modo de volar* donde serenamente los hombres voladores se deslizan en silencio sobre un espacio del que no hay referencia alguna, determinando el carácter misterioso de esta estampa de los *Disparates*, cuyo significado quizá no sea más que la representación de un sueño perenne de la Humanidad. En este mismo sentido se entienden dos dibujos realizados en Burdeos: *Dédalo viendo caer a su hijo Ícaro*, ejemplo de la imposibilidad humana de materializar los sueños, y *El perro volante*, donde a modo de fábula se insiste en lo grotesco de esta pretensión voladora. Finalmente el *Disparate de bestia* recuerda la inevitable caída de todo aquello que artificialmente sube y su trágico destino.

El mundo de los toros será otro tema recurrente en la obra de Goya, al que dedicará dos series gráficas de extraordinaria novedad, los aguafuertes de la *Tauromaquia* y, ya durante su exilio en Francia, la serie de litografías de los *Toros de Burdeos*, una de las

obras maestras de este género. Si en sus inicios en la corte sus obras taurinas tenían un cierto tono pintoresco, a medida que Goya va adquiriendo madurez, la tauromaquia se va convirtiendo en un medio para expresar pasiones humanas. A comienzos de siglo realizó un dibujo que posteriormente llegó a grabar titulado *Dios se lo pague a usted* en el que ya señaló su concepción del mundo de los toros, a medio camino entre lo lúdico y lo trágico. En este sentido la serie de estampas de la *Tauromaquia* (1816) constituye una profunda reflexión, a través de la fiesta de los toros, sobre la violencia y la irracionalidad del ser humano. Los toros dibujados y luego grabados para esta serie se asemejan anatómicamente al del *Toro mariposa*, si bien los primeros muestran toda la potencia, bravura y estabilidad sobre el albero de la plaza de la que adolece el toro alado. Al mismo tiempo es el hombre el que muestra su fragilidad y en ocasiones su irracionalidad, como denotan algunos de los títulos que aluden a la locura del diestro, origen de una tragedia que nada tiene de festiva.

La ilimitada capacidad de Goya para continuar aprendiendo y experimentando, pese a sus 80 años, se pone de manifiesto en los *Toros de Burdeos*, cuatro estampas realizadas en 1825 con el novedoso procedimiento de la litografía, que permitía a Goya dibujar con espontaneidad sobre la piedra. Creadas cuando "ni bista, ni pulso, ni pluma ni tintero, todo me falta y solo la bolumtad me sobra", constituyen una de las obras más importantes de esta última etapa de su vida, donde su libertad técnica y formal puso una vez más de manifiesto su visión crítica de esta *Dibersión de España*.

Como menciona el anuncio de venta de los *Caprichos* (1799), así como la primera estampa de la serie, aquella en la que aparece el pintor representado "de gesto satírico", la colección es ante todo una sátira concebida como medio para combatir los vicios de los hombres, y los absurdos de la conducta humana. "Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice". A través de este análisis satírico de la sociedad, Goya buscó en cierta medida provocar la risa del lector o del espectador del mismo modo que muchos de los protagonistas de sus obras generan con su comportamiento la risa de los que les rodean. Una risa que no es solo humorística sino que conlleva aspectos de desaprobación y desprecio del comportamiento inadaptado, caduco e irracional. Así podemos apreciarlo en los dibujos preparatorios para diversos *caprichos* de indudable tono satírico, en los que resulta evidente el ridículo del comportamiento humano y la risa que generan: *Porque esconderlos?*.

Si en los *Caprichos* lo satírico y la risa que provoca conllevan un afán corrector de los vicios representados, tras la guerra de la Independencia (1808-14) la obra de Goya desemboca en lo grotesco, donde la materia para el ridículo y la risa ya no tienen una intención moralizante. Es más, ni tan siquiera es posible en ocasiones entender el sujeto de la burla. Ya los dibujos del *Álbum C*, elaborados seguramente durante los años de la guerra, confieren un carácter misterioso y onírico a sus protagonistas. Tal es el caso de *3ª en la misma*, representación de un personaje grotesco que induce a la risa por su desfasada indumentaria y ridícula postura, propia de una pesadilla.

A partir de este momento, la modernidad entra de lleno en la obra de Goya. Los *Disparates* y sus dibujos de Burdeos van a mostrar la realidad vivida por Goya y expresada mediante alegorías; una realidad que abarca los aspectos sociales, políticos y personales, en las que están representados hechos o dichos fuera de razón y propósito. Muy relacionados con la estética de lo sublime y lo terrible, las obras de su última época, a la que pertenece *El toro mariposa*, muestran escenas amenazantes, crueles y violentas, pero también aparentemente divertidas y festivas, en las que surge la risa acorde con el planteamiento de que lo terrorífico produce un placer enervante.

José Manuel Matilla

Colección Madrazo



Colección Madrazo

La colección de dibujos y estampas que perteneció a los distintos miembros de la familia Madrazo fue adquirida por el Museo del Prado en el año 2006, junto con su biblioteca y su colección de fotografías, a la que nos referimos en el último capítulo de este libro. Las algo más de cuatro mil obras fueron reunidas por esta dinastía de pintores que acaparó el panorama artístico español durante buena parte del siglo XIX y principios del XX. Entre ellas destacan los ejemplares relacionados con José de Madrazo (1781-1859), patriarca de la familia, y los de sus hijos, Federico (1815-1894), Luis (1825-1897) y Juan de Madrazo y Kuntz (1829-1880). Además, se conservan importantes piezas, aunque en menor cantidad, de sus nietos, Raimundo (1841-1920) y Ricardo Madrazo Garreta (1851-1917), así como de su nieto político, Mariano Fortuny Marsal (1838-1874). A través de la herencia familiar atesorada por vía de la hija de Luis, María Teresa de Madrazo y Madrazo, casada con el catedrático de la Universidad Central de Madrid, Mario Daza Campos, el conjunto llegó a los sobrinos de las hijas Daza Madrazo, sus últimos poseedores, a quienes el Prado adquirió la colección.

Se distinguen en esta dos grandes grupos: por un lado las piezas autógrafas de alguno de los Madrazo, dibujos preparatorios para sus pinturas o estampas que completan el catálogo de su obra, y por otro lado, ejemplares que no están firmados o atribuidos a ellos, y que fueron recopilados como modelos o con mero afán coleccionista. Entre estos últimos destacan los aproximadamente dos centenares de dibujos antiguos que pertenecieron a la colección particular de José de Madrazo. Esta colección, conocida gracias al inventario post-mortem conservado en el Archivo de Protocolos de Madrid, estaba formada por tres mil dibujos, de los cuales una tercera parte fue vendida a la Biblioteca Nacional en 1899 por Cecilia Madrazo, hija de Federico, y un pequeño lote es el que ha llegado a este Museo. Fundamentalmente se trata de dibujos de los siglos XVI al XIX, la mayor parte italianos, que fueron adquiridos durante la estancia del pintor en Roma. Muchos de ellos presentaban a su llegada al Museo un delicado estado de conservación, con grandes manchas de humedad que daban testimonio del naufragio del barco que los transportaba en el golfo de Génova.

Entre las obras vinculadas directamente con los Madrazo sobresalen las firmadas por José: alrededor de cuatrocientos dibujos y catorce aguafuertes con sus numerosas pruebas de estado. Si tenemos en cuenta que hasta ahora tan sólo se conocían dos docenas de sus dibujos y cinco de sus aguafuertes, este grupo adquiere singular importancia. Respecto a los dibujos de los otros componentes de la familia, poseen particular relevancia los aproximadamente trescientos de Federico y los cuatrocientos atribuidos a Juan. El grupo de Federico de Madrazo muestra el empleo que hizo su autor del dibujo como instrumento de ideación y preparación de cuadros de composición, aunque también hay gran cantidad de apuntes de paisajes, arquitecturas, copias y calcos. Los del arquitecto Juan de Madrazo constituyen el tercero de los grandes conjuntos guardados, y está relacionado fundamentalmente con las obras en las que tomó parte y con su labor docente en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Valencia. Se trata de mapas, planos, plantas y alzados vinculados con sus proyectos de construcción y reforma de edificios y monumentos escultóricos de Madrid, como por ejemplo los referentes al

edificio del Tívoli, situado en el Paseo del Prado antes de su demolición, varios edificios de viviendas, proyectos de monumentos funerarios o el diseño del monumento en honor a Calatrava-Mendizábal.

Por último tenemos que mencionar un número menor de dibujos de los otros descendientes del clan: dieciocho estudios preparatorios de Luis para su pintura más alabada, *El entierro de santa Cecilia del Prado* (P-6555); diversas variantes compositivas de Raimundo para *Las hijas del Cid*; varios apuntes de retratos firmados por Ricardo, y aproximadamente una veintena de retratos a aguada y pluma de Mariano Fortuny Marsal.

En cuanto al conjunto de las estampas, que asciende a más de dos mil quinientas, excepto las citadas anteriormente firmadas por José y algunas litografías de Federico, en general se trata de ejemplares relacionados con su trabajo en el taller, modelos a los que recurrir en sus creaciones. Ahora bien, aproximadamente la mitad de las estampas tienen que ver con el Real Establecimiento Litográfico, propiedad de José de Madrazo, que promovió y dirigió series como la *Colección litográfica de cuadros del rey de España* y *Vistas de los Reales Sitios*, de las que se conserva gran cantidad de pruebas de estampación y estampas definitivas. Igualmente, encontramos grabados que reproducen algunas de sus pinturas, entre los que se distinguen una veintena de estampas realizadas a partir de composiciones de Federico, y también otras con dedicatorias autógrafas de artistas contemporáneos con los que se relacionaron, Luigi Calamatta, Carl Christian Vogel von Vogelstein, Georg Weinhold o los españoles Domingo Martínez y Bartolomé Maura, entre otros.

Las estampas procedentes de los talleres de los Madrazo constituyen un excepcional documento de sus intereses estéticos y permiten conocer los modelos de los que se valieron en muchas de sus obras. En este conjunto se encuentran imágenes de muy variada temática, en su mayoría ejemplares sueltos procedentes de varias publicaciones del siglo XIX: españolas como *El Renacimiento*, *El Artista*, *Museo español de antigüedades* y las *Joyas de la pintura en España* de Pedro de Madrazo; o francesas, como *Galleries historiques de Versailles*, *Album Cosmopolite* o *Galerie Impériale de l'Ermitage*, entre otras. Entre ellas sobresalen conjuntos iconográficos de personajes españoles y extranjeros, de reproducciones con motivos de la Antigüedad, de pinturas y esculturas modernas y contemporáneas, de modelos arquitectónicos y el de modelos de indumentaria. Si bien apenas se encuentran obras singulares del arte del grabado, se guardan algunas destacables: una serie de cincuenta y cuatro aguafuertes que reproducen obras de Rafael, grabadas por Nicolas Chaperon en 1649; la decena que ilustraron el *Quijote* editado lujosamente por Joaquín Ibarra en 1780; y las de John Flaxman para *El Infierno* de Dante y las *Tragedias* de Esquilo, grabadas por Étienne Achille Réveil en 1833.

Gloria Solache

cat. 33

Maestro D de los dibujantes del Monasterio del Escorial (?)

Activo entre 1587-89

Job soporta los improperios de sus amigos, h. 1587-89



Preparado a lápiz. Pluma y aguada, tinta parda. Estarcido.
Papel verjurado agarbanzado, 333 x 227 mm.
Sobre un fragmento de papel adherido al pie del dibujo, a pluma, tinta parda: "[…]n A Job los que en su prosperidad le r[…]putaban".

D-7840

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

P. Junquera, "El obrador de bordados de El Escorial", en *El Escorial, 1563-1963: IV centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1963, v. II, p. 551-582.

D. Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings. Spanish Drawings 1400-1600*, Londres: Harvey Miller, 1975, p. 67-76.

P. Beltrán Tamayo, "Dibujos preparatorios de ornamentos, paños e insignias litúrgicos realizados para el taller de bordados de El Escorial", tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2000.



cat. 33

Maestro D de los dibujantes del Monasterio del Escorial (?)

cat. 33

Job soporta los improperios de sus amigos, h. 1587-89

En 1574, siguiendo las instrucciones de su padre, Felipe II comenzó a trasladar los primeros cuerpos reales de sus ancestros al monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde debían ser enterrados en el panteón familiar creado por deseo de Carlos V. Para las honras fúnebres del emperador Carlos V –cuyos restos mortales habían permanecido en el monasterio de Yuste hasta 1558– se bordó en los talleres del monasterio un rico terno con escenas de la vida de Job. Este dibujo, que ha sido punteado para su traspaso a la tela por medio de la técnica del estarcido, representa una de las diversas escenas que narran las vicisitudes de este personaje bíblico.

Al igual que el resto de los diseños para bordados del Escorial conservados, este se puede fechar entre 1587 y 1589. La economía y sencillez del dibujo, en el que solo aparecen las figuras principales, concuerdan con el estilo preferido por la iglesia contrarreformista, que busca en el arte la magnificencia, solemnidad e inmediatez de lo sagrado a través de la honestidad y decoro en todos sus personajes, presentando las imágenes e historias sagradas de una manera comprensible, edificante y naturalista. Es muy posible que la composición de esta escena en concreto se haya inspirado, al igual que otros dibujos para bordados del Escorial, en estampas de artistas como Durero, Cornelis Cort o Maarten van Heemskerck, o en las realizadas para Biblias alemanas como la de Hans Lufft (1550).

A pesar de recibir de Felipe II, y desde 1564, varios encargos previos externos, el taller no funcionó con asiduidad hasta 1570, cuando se regularizan las nóminas de los bordadores. A partir del año 1581 se comenzaron a bordar para el Real Monasterio ornamentos con la técnica característica de este obrador, la de oro matizado, siendo los de mayor calidad –como los de la *Infancia de Jesús*– los realizados en la segunda época del obrador (desde 1579 a 1598, fecha de la muerte de Felipe II), un periodo de gran actividad.

Gran parte de los ternos ricos del taller de bordados del Escorial, encargados por el rey Felipe II para la sacristía del monasterio ingresaron, según fray José de Sigüenza, cronista de la real obra, en una gran entrega realizada en agosto de 1586, cuando la iglesia estaba completamente acabada y puestos los retablos, con un coste tan alto –por su número y la riqueza de sus materiales– que "espanta a muchos". Los cuatro ternos principales que menciona Sigüenza son los decorados con escenas de la vida de Cristo, otros dos de "los aniversarios del Emperador y Rey su hijo, y de la Emperatriz y Reina D.ª Ana", junto con otro de San Juan. La mayor parte de los ternos y adornos bordados del monasterio no se conservan en la actualidad por la fragilidad de los materiales y porque, con el tiempo, se arreglaron y se adaptaron para crear nuevas piezas.

Para poder realizar su trabajo, a los bordadores –que podían trabajar en el Escorial o en ciudades cercanas como Madrid, Toledo o Segovia– se les suministraban tanto los materiales como los dibujos, que debían ser copiados con absoluta exactitud, señalándose el plazo de entrega para cada trabajo. Durante el tiempo que durase el encargo que realizaban para El Escorial no podían ocuparse en otra labor.

Lo más probable es que el tema elegido para las honras fúnebres de Carlos V tuviese como fin crear una comparación aleccionadora entre la vida del monarca y la del santo Job, no muy distinta a la presente en la estampa conservada en el British Museum

(1868,0822.2825) que compara en dieciséis escenas los sufrimientos del rey inglés Enrique VI (1422-1461) con los de Job.

Este santo, cuya vida se narra en el Libro de Job (Antiguo Testamento), soportó los castigos a los que le sometió el demonio en su intento de probar a Dios que Job era un hombre fiel y justo solo porque se le había bendecido con numerosas dichas (una familia de diez hijos, grandes riquezas, el respeto de su familia, amigos y vecinos). La escena que se representa en este dibujo describe el momento en que, tras haber sufrido la muerte de todos sus hijos, la pérdida de sus ganados y de toda su fortuna y de haber sido cubierto por pústulas, Job recibe la visita de sus amigos Elifaz de Temán, Bildad de Súa, Sofar de Naamá y del joven Elihú (probablemente el muchacho de espaldas en primer término), que después de expresarle sus condolencias y de intentar consolarle, le reprochan su debilidad y su ignominia.

Un terno rico elaborado para tan importante ocasión, necesariamente debía estar decorado con varias escenas que relatasen de forma clara y completa la vida de Job. De hecho se conocen algunos de los nombres de varios oficiales que trabajaron las distintas piezas para este terno: Domingo Delgado y Antonio Hernández bordaron varias "historias", mientras que Luis Balanza y Alfonso Ruiz realizaron cada uno un capillo de oro para este ornamento. Con todo esto, se puede afirmar que en su momento existirían varias escenas más, desde la presentación de Job y los hijos de Dios ante el Señor, hasta el triunfo de Job. Generalmente los episodios más representados de este Libro son, además de este último, los de Job recibiendo la noticia de sus pérdidas, la mujer de Job recriminándole e instándole a morir y maldecir a Dios, el demonio hiriendo a Job con pústulas, Job en el muladar, Job recibiendo regalos de sus vecinos y amigos y Dios contestando a Job. Si en las estampas nórdicas más conocidas sobre la vida de este personaje se solían unir varios episodios, tanto en el dibujo que ahora comentamos como en otros diseños para bordados que se conservan prima la claridad y la sencillez de la narración.

Por su características, el dibujo de *Job soporta los improperios de sus amigos* puede ser atribuido al Maestro D, que Angulo y Pérez Sánchez describieron como "una poderosa personalidad, claramente diferenciable de los otros maestros, que podría estar relacionado de alguna manera con Diego López de Escuriaz"[1]. A este Maestro y a su círculo se han atribuido varios dibujos sin un tema iconográficamente claro, que a partir del descubrimiento de este folio de *Job* podrían relacionarse con la vida del personaje bíblico y las diversas escenas que debieron adornar el terno.

En la actualidad se conservan noventa y un dibujos para bordados en el Escorial, encuadernados por el padre Quevedo (1854) en dos volúmenes, casi todos picados para transferir el dibujo al tejido por medio del estarcido, y todos realizados con tinta sepia, algunos con ligeros toques de albayalde. La mayoría representan pasajes de la infancia y la vida de Cristo, y solo algunos se salen de estas temáticas. Este conjunto de dibujos ha recibido la atención de pocos estudiosos desde su hallazgo en un arca de la Biblioteca del monasterio a mediados del siglo XIX. Los artistas que trabajaban en ese momento en el Escorial fueron los encargados de dibujar las historias para los ternos ricos y en su *Descripción de la VIII maravilla del Mundo*, Juan Alonso de Almela (1594) describía los talleres del obrador, que contaban "con 15 cuadros de lienzos guarnecidos de varias historias, de buenas manos de extranjeros". Algunos de ellos, que se atribuyeron en su momento a Pellegrino Tibaldi (1527-1596) y Juan Fernández Navarrete

1 D. Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings. Spanish Drawings 1400-1600*, Londres: Harvey Miller, 1975, p. 73.

el Mudo (h. 1538-1579), aparecieron reproducidos por Cruzada Villaamil en la revista *El Arte en España*[2]; posteriormente Paulina Junquera hizo una primera catalogación y atribución de los dibujos (1963); el padre Zarco Cuevas saca a la luz la labor de Diego López Escuriaz (1538-1590) y Miguel Barroso (1538-1590, act. en el Escorial 1587-90), discípulo de Gaspar Becerra; y después fueron Diego Angulo y A. E. Pérez Sánchez los que se interesaron por este tema en su *A Corpus of Spanish Drawings,* creando para los dibujos no atribuibles a Escuriaz y Barroso figuras de varios maestros anónimos –desde el Maestro A hasta el Maestro D y sus respectivos círculos–, probablemente oficiales trabajando bajo un maestro, para clasificar los dibujos agrupándolos según su estilo. No se ha avanzado mucho en relación a las atribuciones desde esta última publicación.

En cuanto al origen de este dibujo, hay que considerar que se conoce la existencia de varios diseños para bordados del Escorial en colecciones como la de la Biblioteca Nacional de España, o el Musée des Beaux-Arts de Orléans. Lo más plausible es que tanto estos como el que ha pasado a formar parte de las colecciones del Museo del Prado entrasen en el mercado del arte en el siglo XIX. Cabría la posibilidad de que varios de ellos se tomasen de la Biblioteca del Escorial y acabasen en las manos de coleccionistas españoles como Carderera –ahora en la Biblioteca Nacional– y del propio Madrazo. No hay que olvidar que ambos conocerían bien las colecciones del Escorial gracias a Vicente Poleró, cuñado de José de Madrazo, que había realizado un inventario de los cuadros del monasterio en 1857.

Elena Cenalmor

2 *El Arte en España* (1863) 375 y ss.

cat. 34

Aureliano Milani

Bolonia, 1675 – 1749

Furio Camilo expulsando a los galos de Roma



Tinta parda a pluma, aguada de tintas parda y gris, trazos de lápiz negro y toques de albayalde.
Papel verjurado ahuesado, 430 x 561 mm. Filigrana doble con gran escudo imperial del que pende el toisón de oro, 196 x 118 mm.

D-7550

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bolonia: Lelio dalla Volpe, 1739, v. II, p. 159-167.

L. Crespi, *Felsina pittrice. Vite de'pittori Bolognesi. Tomo terzo*, Roma, 1769, p. 146-150.

H. Voss, "Alcuni inediti di Aureliano Milani", *Paragone*, 9 (1958) 57-58.

R. Roli, "Per l'attività romana di Aureliano Milani", *Arte Antica e Moderna*, 27 (1964) 341-348.

D.C. Miller, "An *Israelites Worshipping the Golden Calf* by Aureliano Milani", *The Burlington Magazine*, 116 (1974) 331-333.

R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bolonia: Alfa, 1977.

A. Czére, "Five New Chalk Drawings by Aureliano Milani", *Master Drawings*, 26 (1988) 133-137, 190-194.

M.B. Mena Marqués, *Museo del Prado: catálogo de dibujos, VII. Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid: Museo del Prado y Ministerio de Cultura, 1990.



cat. 34

Aureliano Milani

Furio Camilo expulsando a los galos de Roma

El dibujo muestra la entrada de Marco Furio Camilo, dictador romano, en el Capitolio y la expulsión de los galos que habían conquistado Roma, un episodio narrado por Plutarco en la *Vida de Camilo* (cap. 28-29) [edición española de las *Vidas de los hombres ilustres* de Plutarco, traducida por Antonio Ranz Romanillos publicada en Madrid en 1821; la vida de Camilo se encuentra en el tomo 1 en las páginas 269-317, y la historia que narra el dibujo se encuentra en las páginas 298-300]. Los galos, también denominados celtas, bajo el liderazgo de Breno, habían sitiado Roma en torno al año 387 antes de Cristo, y llegaron a un acuerdo con el tribuno militar romano Sulpicio, según el cual solo abandonarían el cerco y se marcharían si se les pagaba un tributo de mil libras de oro. Al preparar las balanzas, los galos empezaron a "engañar con ocasión del peso: primero, con algún disimulo; pero, después, ya abiertamente tirando e inclinando las balanzas, por lo que los romanos se desazonaban con ellos; el mismo Breno en aire de insulto y de burla, quitándose la espada y el cinturón, los puso también en la balanza. Preguntóle Sulpicio qué era aquello, y la respuesta fue: '¿Qué otra cosa ha de ser sino ¡ay de los vencidos!?'; expresión que quedó después en proverbio [*Vae victis!*]". Sin embargo, esta humillación duró poco porque Camilo entró en la ciudad con su ejército y dio orden de que se quitara el oro y de que los galos se llevaran las balanzas y se retirasen diciendo, "que los romanos no acostumbraban a salvar la patria con oro, sino con acero". Camilo acabó destrozando el ejército galo al día siguiente. En el dibujo, Breno, identificable en el general visto de espaldas que levanta la mano izquierda, protesta por el rompimiento del acuerdo, pero a la derecha y en primer plano a la izquierda, entre los escombros de la ciudad arruinada, empieza ya la retirada de los bárbaros.

Aureliano Milani fue pintor, dibujante y grabador, y su formación corrió a cargo de su tío, Giulio Cesare Milani, y a continuación de Lorenzo Pasinelli (1629-1700) y Cesare Gennari (1637-1688), sobrino de Guercino. Sin embargo, fundamentalmente aprendió estudiando los frescos de los Carracci (de los que era un lejano pariente) en el palacio Fava en Bolonia[1]. Junto con Donato Creti y Giuseppe Maria Crespi, fue uno de los artistas boloñeses más importantes de la primera mitad del siglo XVIII. En su ciudad natal pintó varios cuadros de altar, incluido el *Martirio de san Esteban* (h. 1715) para Santa Maria della Mascarella (hoy destruido), y un cuadro oval de la *Resurrección* para el oratorio della Purità, hoy en el palacio arzobispal[2], cuya deuda con la tela del mismo tema de Annibale, actualmente en el Louvre, es muy evidente. En 1718 o 1719 se mudó con su familia de diez hijos a Roma, donde tuvo una carrera de éxitos públicos, pintando decoraciones sagradas y profanas, entre ellas los frescos de Santa Maria Maddalena (1732) y los *Trabajos de Hércules* y la *Caída de los Gigantes* en la bóveda de la Galleria degli Specchi en el palacio Doria-Pamphilj (1732-33), elegante ejemplo de recuperación del clasicismo de los frescos de Annibale Carracci en la Galleria Farnese hechos ciento treinta años antes.

Uno de sus cuadros romanos de altar más célebres es la *Aparición de Cristo a san Pellegrino Laziosi* en la iglesia de San Marcello al Corso (h. 1725), del que se conserva un importante dibujo en el Prado[3]. Existen dos biografías tempranas del pintor, la primera de Giampietro Zanotti, estando el artista todavía vivo (1739, la vida de Milani se

1 Sobre Milani, ver H. Voss, "Alcuni inediti di Aureliano Milani", *Paragone*, 9 (1958) 57-58; R. Roli, "Per l'attività romana di Aureliano Milani", *Arte Antica e Moderna*, 27 (1964) 341-348; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bolonia: Alfa, 1977, p. 115-116, 277 e il. 205-209; D.C. Miller, "An *Israelites Worshipping the Golden Calf* by Aureliano Milani", *The Burlington Magazine*, 116 (1974) 331-333 y la voz redactada por D.C. Miller en el *Dictionary of Art*.

2 Ambas obras reproducidas en R. Roli, *op. cit.*, 1977, il. 206b y 205a.

3 Museo del Prado, D-3020 (M.B. Mena Marqués, *Museo del Prado: catálogo de dibujos, VII. Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid: Museo del Prado y Ministerio de Cultura, 1990, p. 106-107).

encuentra en las páginas 159-167), y la de Luigi Crespi, hijo de Giuseppe Maria (1769, la vida de Milani se encuentra en las páginas 146-150).

Los dibujos de Milani fueron muy apreciados desde fecha temprana, y su parecido con los de los Carracci fue objeto de alabanza[4]. Crespi dice que "dibujó muchísimo, y verdaderamente sus dibujos son comparables con los de cualquier gran maestro, por su carácter, por la rapidez de la ejecución, por su grandiosidad y la desenvoltura con la que han sido hechos los trazos, las luces y las sombras"[5]. Sus dibujos están poblados de figuras de una gran plasticidad, ejecutadas con seguridad y *alla prima;* a menudo son composiciones de cierta complejidad y demuestran un gran dominio del vocabulario de los gestos y ademanes. Sus figuras tienen anatomías poderosas, espaldas anchas, brazos y piernas musculosos, y es característico en ellas el especial énfasis en los huesos del tobillo. Zanotti dice que Milani se deleitaba en los asuntos "que requieren hombres desnudos, musculosos y terribles"[6], y esto es igualmente aplicable a sus dibujos, como se puede comprobar en la hoja aquí expuesta. La aguada es aplicada para dramatizar la narración y en algunos casos añade unos toques de albayalde para subir el tono de las luces. Sus dibujos a lápiz muestran un uso especialmente suave de la técnica, y su estilo procede, como ha señalado Czére, de los dibujos de Ludovico Carracci y Correggio[7].

El *Furio Camilo expulsando a los galos de Roma* es una obra inédita, pero absolutamente típica de Milani. Se puede comparar con el estudio de *La Adoración del becerro de oro* en Windsor[8], con el *Cristo llevando la cruz* del Louvre y con *Soldados romanos que avanzan hacia la derecha* del British Museum.El dibujo entró en las colecciones del Museo en 2006 como parte de la adquisición de dibujos y estampas pertenecientes a la familia Daza Campos, descendientes de los Madrazo. Posiblemente había sido adquirido en Roma por José de Madrazo (1781-1859), o por su hijo, Federico (1815-1894). Está formado por dos hojas unidas verticalmente; el soporte ha sufrido pérdidas y es evidente que falta parte de la composición en el extremo derecho. En el borde superior e inferior hay una línea dibujada en la que están marcadas unas distancias regulares, como si se hubiera querido establecer una cuadrícula encima de la composición para trasladarla a otro soporte. No se conoce ningún cuadro de Milani con este tema y podemos especular que quizá formara parte de una serie de composiciones sobre la vida de Furio Camilo, como la que pintó Taddeo Zuccaro en la fachada del palacio Mattei en Roma hacia 1550. La biografía de Crespi menciona dos cuadros de "assedj", sitios militares, pintados para el Abate Magliachi, obras que no se conocen hoy.

Gabriele Finaldi

4 "La fama di buon disegnatore gli ha fatto sempre avere occasioni di far disegni più, che pitture, e molti, e molti se ne veggono, che meritano di esser tenuti in pregio siccome il sono [...] Certo, che nel trattare, o la matite, o la penna, o l'acquerella, egli ha gusto molto e attitudine, e questo dà a' suoi disegni certo sapore di buono, e di ottimo, che molto piace, e diletta, e quanto più sono franchi, e ben terminati, tanto più quel tal sapore apparisce, e talmente, che io mi lusingo, che i Carracci medesimi, che i maestri sono, ì quali si tolse il Milani per esemplo da imitare, li vedrebbono con qualche piacere", G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bolonia: Lelio dalla Volpe, 1739, p. 165-166.

5 L. Crespi, *Felsina pittrice. Vite de'pittori Bolognesi. Tomo terzo*, Roma, 1769, p. 147.

6 G. Zanotti, *op. cit*., v. II, p. 162-163.

7 A. Czére, "Five New Chalk Drawings by Aureliano Milani", *Master Drawings*, 26 (1988) 133.

8 D.C. Miller, *op. cit*., 1974, il. 55.

cat. 35

Anton Raphael Mengs

Aussig, Bohemia, 1728 – Roma, 1779

Estudio para Cristo muerto, 1768



Lápiz negro con toques de clarión sobre fondo agrisado. Cuadriculado a lápiz negro.
Papel verjurado ahuesado grueso, 369 x 497 mm.
Próximo al ángulo inferior izquierdo, a pluma, tinta parda: "Mengs. f.".

D-7826

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.N. de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, Madrid: Imprenta Real, 1780, p. XXIV-XXV, XXXVIII, 34-35.

J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800; reed. Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, v. III, p. 127.

A.M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1906, p. 12, n. 9684-9694.

M. Águeda, "Descendimiento", ficha de catálogo en *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*, Madrid: Museo del Prado, 1980, p. 98-99, n. 37.

M. Águeda, "Dibujos de Mengs en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 2 (1980) 83-98.

M. Águeda, "Precisiones sobre los dibujos de A. R. Mengs en la Biblioteca Nacional", *Archivo Español de Arte*, 236 (1986) 332-345.

S. Roettgen, "The Lamentation", ficha de catálogo en *Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his British Patrons*, Londres: Zwemmer y English Heritage, 1993, p. 102 y 124, n. 27 y 38.

J.L. Sancho, "Mengs at the Palacio Real, Madrid", *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1133 (1997) 515-528.

S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*, v. 1, *Das malerische und zeichnerische Werk*, Munich: Hirmer, 1999, p. 99-104.

"Étude pour une Lamentation sur le Christ mort, et étude pour une figure de Madeleine", ficha de catálogo en M. Korchane (dir.), *Entre lumières & romantisme: dessins du Musée des Beaux-Arts D'Orleans*, París: Somogy, 2006, p. 42-43, n. 11.

J.L. Sancho, "Mengs, las tapicerías en el 'Real Dormitorio' de Carlos III: un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid", *Reales Sitios*, 177 (2008) 28-47.



cat. 35

Anton Raphael Mengs

cat. 35

Estudio para Cristo muerto, 1768

Este dibujo de Anton Raphael Mengs es el estudio final, con la cuadratura para su traspaso a una superficie mayor, de la figura del Cristo muerto que aparece en la gran tabla del *Descendimiento*[1], pintada para el Palacio Real de Madrid durante su primera estancia en España y finalizada en el invierno de 1768-69. Por tanto, se puede fechar con bastante certeza a finales del año 1768.

La figura, otro ejemplo del dominio del dibujo del pintor bohemio, muestra la belleza y perfección de sus tipos humanos, de miembros elegantes y estilizados, con una piel sin imperfecciones, con manos de gesto refinado, de dedos delicados y separados. Este diseño, relevante por el tema representado, su origen, buen estado y calidad, viene a sumarse a la ya interesante colección de dibujos del pintor neoclásico en el Prado. Anton Raphael Mengs permaneció en España alrededor de once años, aunque en dos periodos diferentes, desde 1761 hasta 1769, y desde 1774 a 1777, siendo durante sus estancias su proyecto principal la decoración del Palacio Real de Madrid, la residencia oficial y la más importante del monarca, donde el rey Carlos III (1716-1788) pasaba los meses del invierno. Aquí decoró las estancias privadas del rey con frescos de tema mitológico, mientras que en su dormitorio, una pieza fundamental dentro del palacio por su función cotidiana en la vida del rey y lugar de reunión de toda su familia, diseñó una decoración neoclásica que unía pinturas religiosas de caballete, que reflejaban la piedad del rey español, con tapices de grutescos.

El Descendimiento, que en realidad une dos iconografías, la *Deposición* y la *Lamentación en la entrada de la tumba*, era el clímax del conjunto de pinturas sobre la Pasión de Cristo que decoraban esta habitación del monarca –*La oración en el huerto*, *La Flagelación*, la *Caída en el camino del Calvario* y el *Noli me tangere*– todas ellas pintadas sobre lienzo, mientras que el *Descendimiento* (al igual que la pintura del *Padre Eterno* que la remataba) está pintada sobre tabla, en este caso la costosa y pesadísima caoba. La madera era el material preferido por Mengs por su acabado liso y pulido, imposible de conseguir con el lienzo, tal como destacaba Azara: "prefería el pintar en tabla quando lo podía hacer; porque por mucho y bien imprimado que esté el lienzo, nunca presenta una superficie tan lisa y unida como la madera". Esta tabla debe ser vista como el resultado de una reflexión sobre el *Pasmo de Sicilia* de Rafael, artista que Mengs admiraba profundamente, según se puede comprobar en una carta dirigida a Antonio Ponz en 1776, que relata cómo el pintor había estudiado con detenimiento el *Spasimo*, que influyó tanto en su composición equilibrada, con pocas figuras, concebidas con un sentido escultórico, como en sus tipos humanos o en la suave expresividad de sus manos. Además, tal como relata en su carta a Ponz, Mengs utilizó un dibujo de Rafael –hoy considerado de discípulo de Rafael y no del propio maestro–, grabado en 1770 por Sante Pacini (1735-h. 1790), para la composición del grupo principal. Rafael también influyó en la técnica italianizante de algunos de sus dibujos.

En cuanto a la procedencia de este estudio, hay que tener en cuenta que ya en tiempos de Mengs existía un verdadero fenómeno de coleccionismo de sus obras, tanto de los lienzos como de sus numerosísimos dibujos, y que lógicamente la mayor parte del conjunto de los dibujos conservados en España son preparatorios para obras que se encuentran también en nuestro país, desde sus retratos y pinturas religiosas hasta sus frescos. Entre los primeros propietarios de sus dibujos –obtenidos en muchos casos como regalos personales del pintor– estaba un grupo de ilustrados defensores de Mengs y del "buen gusto", como

1 Patrimonio Nacional, n. inv. 10084136, depositada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Nicolás de Azara, Tomás de Iriarte, el conde de Altamira, el arquitecto Juan de Villanueva, Diego Antonio Rejón de Silva, Antonio Ponz o Sebastián Martínez. También sus discípulos españoles, como Mariano Salvador Maella y Francisco Javier Ramos, conservaron los diseños de su maestro, así como su yerno, el grabador Manuel Salvador Carmona. Es muy posible que José de Madrazo obtuviese este estudio de la colección de alguno de ellos, junto con más dibujos del propio Mengs, como uno preparatorio para un fresco de la figura del *Tiempo*, ahora conservado en la Biblioteca Nacional[2], que incluye un ligero apunte a lápiz negro de una primera idea para la *Oración en el huerto,* del mismo conjunto del dormitorio de Carlos III. También Valentín Carderera, amigo de Madrazo, añade a su colección un dibujo de Mengs que ingresa en la Biblioteca Nacional en 1887. Según Barcia, muchos de los dibujos dañados de la colección de Carderera habían pertenecido previamente a la de Ceán Bermúdez, y plantea la posibilidad de que él a su vez los hubiese adquirido a Ana María Mengs, mujer del grabador Manuel Salvador Carmona.

A pesar de haber permanecido desconocido e inédito hasta ahora, es indudable el valor que el *Estudio para Cristo muerto* debió tener para estos coleccionistas y admiradores de Mengs. Pensemos que es el dibujo final de la figura principal del *Descendimiento*, una de las pinturas religiosas más importantes y admiradas de Mengs tanto en España como en el extranjero. El propio artista debió de quedar satisfecho con el resultado de la obra, ya que realizó una segunda versión, conservada en Cambridge[3], y un cartón, conservado en el Museum of Fine Arts de Boston, pintado en sus últimos años en Roma y muy celebrado por Azara y por Ceán Bermúdez. La tabla del Palacio Real fue además copiada por varios pintores y grabada por Giovanni Volpato (h. 1735-1803) hacia 1791.

Siguiendo las técnicas italianizantes de los dibujos de Rafael, el maestro neoclásico preparaba sus obras realizando numerosos ensayos, cambios y correcciones, en un largo y laborioso proceso en el que trabajaba concienzudamente tanto la composición como las figuras individuales, las expresiones y los detalles, lo que daba como resultado un importante número de dibujos e ideas para utilizar en futuras obras del mismo tema. Ceán da fe de este proceso afirmando que "ocupaba meses y años en formar dibujos de cada miembro, de cada figura, de cada grupo y de toda la composición, consultando a la naturaleza y al antiguo: de aquí el haber tantos estudios de su mano".

En relación con esta obra se conservan varios dibujos, algunos preparatorios de toda la pintura, como una primera versión cuidadosamente terminada en Rotterdam –que debió ser finalmente rechazada y sustituida por una versión más sencilla–. La primera idea para esta composición, que une los temas del *Descendimiento de la Cruz* y la *Lamentación por Cristo muerto*[4], se encuentra en un dibujo de la Academia de San Fernando en Madrid[5]. Otro dibujo conservado en los Uffizi de Florencia[6], contiene tanteos de estas dos composiciones, que se unen al final. En el Musée de Beaux-Arts de Orléans se conserva un estudio ejecutado con rapidez que presenta a grandes líneas la composición para una *Lamentación por Cristo muerto* y otro para la figura de la *Magdalena*[7]. En el dibujo del Prado es necesario destacar el cambio en el brazo derecho de Cristo con respecto a los anteriores dibujos preparatorios conservados, como el de Orléans.

Elena Cenalmor

2 A.M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1906, n. 9675.
3 Óleo sobre lienzo, 338,6 x 274,3 cm (St John's College, Cambridge).
4 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, n. inv. Mengs 1.
5 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, inv. n. 2224.
6 Galleria degli Uffizi, Florencia, S. 9954.
7 Pluma, tinta parda, cuadriculado para traspaso, 104 x 158 mm (Musée de Beaux-Arts, Orléans, n. inv. 1681, alb.2.190).

cat. 36

Círculo de Felice Giani

Primer cuarto del siglo XIX

Proyecto de monumento funerario a un marino, h. 1803-23



Preparado a lápiz. Tinta negra a pluma y aguada de tinta agrisada. Aguada de tinta azul en el borde. Papel verjurado, 666 x 472 mm. Adherido un fragmento de papel en el perímetro del dibujo, a modo de *passe-partout*.

D-7787

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.



cat. 36

Círculo de Felice Giani

cat. 36

Proyecto de monumento funerario a un marino, h. 1803-23

Entre las obras de la colección Madrazo que ingresaron en el Museo del Prado en el año 2006 se encontraba una carpetilla moderna de papel marrón con la inscripción "Monumentos funerarios / Canova", en la que estaban guardados veintitrés dibujos de características formales similares, aunque seguramente de distintas manos, que mostraban diferentes proyectos de monumentos fúnebres. Se trata en todos los casos de dibujos muy elaborados con pluma y aguada de tinta agrisada, realizados sobre papel de buena calidad, de fabricación italiana y holandesa, y de gran formato. Un reborde azul, a modo de marco, remata casi todos ellos, confiriéndoles un carácter de dibujos de presentación.

La mayor parte muestra variaciones sobre monumentos funerarios de Antonio Canova (1757-1822) realizados en su época de madurez, entre 1783 y 1817. Por tal motivo, la persona que los reunió e identificó en aquella carpetilla los atribuyó inicialmente al escultor véneto. Sin embargo, el estudio del conjunto revela desemejanzas técnicas y formales con los dibujos seguros de Canova, de carácter mucho más sumario. En el veneciano Museo Correr se han conservado varios dibujos[1] de características similares a estos, atribuidos tradicionalmente a Canova –aunque en la actualidad existan dudas sobre su autoría–, que formaron parte de la llamada *Raccolta Canoviana*, un suntuoso mueble, casi un altar relicario, legado a dicho museo por el coleccionista Domenico Zoppetti en 1849, en el que se integraban estos diseños junto a pinturas, estampas y modelos escultóricos[2]. Por lo que conocemos, en su proceso creativo Canova se valía básicamente de bocetos escultóricos en barro[3], en los que desarrollaba la idea que materializaba luego en modelos de presentación muy acabados, elaborados en madera y terracota o cera. Sin embargo, no resulta del todo inverosímil que Canova encargase a dibujantes especializados la elaboración de dibujos de presentación como los conservados en Venecia[4], que acompañasen al modelo escultórico. Quizá un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el retrato de Canova pintado por Rudolf Suhrlandt[5] (1781-1862) en el que el escultor aparece posando con un dibujo muy acabado del monumento a Horacio Nelson (h. 1806).

Volviendo a los dibujos que forman parte de este conjunto, y a falta de concluir su estudio pormenorizado, podemos avanzar una serie de conclusiones que nos permiten, si no identificar nominalmente a sus autores, al menos centrar el contexto en el que fueron concebidos. Como ya hemos apuntado, no todos los dibujos son de la misma mano. Aunque muestran un mismo nivel de acabado, se aprecia una diferente manera de dibujar con la pluma, con trazos más o menos precisos o nerviosos. En cualquier caso todos tienen un estilo que remite a la forma de dibujar en la Roma neoclásica y especialmente a la obra de Felice Giani (1758-1823), que además de pintor decorativo, fue un prolífico dibujante que enseñó primero en la Accademia della Pace en Bolonia (1803) y más tarde en la Accademia de' Pensieri en Roma. Sus dibujos, con figuras de marcada anatomía, definida con precisos contornos y subrayada con pequeños trazos e intensas aguadas que confieren volumen y dramatismo a las composiciones, fueron puntos de referencia para los artistas de su tiempo y determinaron un estilo de amplia difusión en la Italia de comienzos del siglo XIX. La existencia de un catálogo razonado

1 *Monumento fúnebre de Clemente XIII, Monumento a Tiziano, Monumento fúnebre a Clemente XIV* y *Monumento funerario de María Cristina de Austria.*

2 G. Pavanello, "Domenico Zoppetti", en *Una città e il suo Museo*, Venecia: Museo Correr, 1998, p. 117-121.

3 H. Honour, "Canova's Studio Practice I: The Early Years", *The Burlington Magazine*, CXIV (1972) 149-159 y 214-249.

4 G. Pavanello, *op. cit.*, recoge la procedencia directa del taller de Canova de estas obras.

5 Fondazione Canova, Possagno (Italia).

de su obra[6] permite conocer con bastante precisión su forma de trabajar y apreciar los vínculos que tienen estos dibujos de monumentos con los suyos de temática clásica. Aun cuando no tenemos constancia de una especial vinculación personal entre Giani y Canova, es evidente que en el ambiente artístico italiano de comienzos del *ottocento*, la obra de este último era un obligado referente[7]. Así pues, no es de extrañar que sus esculturas constituyesen un modelo para los artistas contemporáneos, ya fuese para concebir nuevas obras o como ejemplos para el aprendizaje de los jóvenes. Es precisamente en este contexto en el que pensamos que se enmarcan estos dibujos. En una memoria manuscrita de Arcangiolo Magliarini, un casi desconocido artista italiano, encontramos alusiones al método pedagógico de Giani en la enseñanza del dibujo en su academia romana "Al solo Gianni resterà sempre la gloria dèssere stato il primo a promuovere una gara istruttiva fra gli artisti, verso l'arte di ben comporre. Questa era detta 'Accademia de' Pensieri', perché pensieri si chiamano le prime idee gettate in carta dai pittori... Le adunanze si tenevano nella sua casa. Il tema si dava alla fine di ogni seduta, per quella prossima, a quindici giorni, ovvero un mese distanza..."[8]. Bajo esta premisa, pensamos que los dibujos podrían ser ejercicios de invención a partir de un motivo propuesto, una especie de variaciones sobre un mismo tema elaboradas por diferentes artistas de forma simultánea.

Los dibujos así lo sugieren, puesto que se conservan seis versiones de un *Proyecto de monumento funerario a un marino*[9], seis del *Proyecto de monumento funerario al cardenal Estuardo*[10], cinco del *Proyecto de monumento funerario a Pío VI*[11], así como una del *Proyecto de monumento funerario a Clemente XIII*[12] y otra del *Proyecto de estatua monumental a Pío VI*[13]. Finalmente hay cuatro versiones de un *Proyecto de monumento funerario a un noble*[14], de menor a mayor complejidad compositiva, y en este caso elaboradas todas por la misma mano.

El dibujo que ahora mostramos es quizá uno de los más acabados del grupo de seis versiones del monumento funerario a un marino. La posible relación de estos dibujos con el monumento de Canova al almirante Angelo Emo –único de su producción dedicado a un marino– está basada en los elementos iconográficos navales que aparecen en ellos. También se puede establecer un nexo con el monumento que Giovanni Ferrari Torretti esculpió en 1792 al almirante en la iglesia veneciana de Santa Maria dei Servi y que fue reproducido poco después a través de una estampa de Daniele Fontanella[15], que seguramente hubo de servir como fuente para uno de estos dibujos coleccionados por Madrazo, pues tanto la posición como el retrato del almirante guardan bastante similitud. Vistos sucesivamente, estos proyectos permiten apreciar un proceso de simplificación que va desde el retrato de cuerpo entero al de busto sobre una columna arriostrada que aquí mostramos, y en todos los casos, rodeados de figuras alegóricas de clara raíz canoviana y con un estilo gráfico más o menos próximo al de Giani.

José Manuel Matilla

6 A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1824 e la cultura di fine secolo*, 2 v., Milán: Electa, 1999.

7 El Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclasicismo, Bassano del Grappa (Italia), edita desde 2004 las actas de la *Settimana di studi canoviani* donde pueden encontrarse los últimos estudios sobre Canova, su obra y su influencia, así como sobre el contexto histórico y cultural.

8 A. Ottani Cavina, *op. cit.*, v. I, p. 35 y nota 47.

9 Museo del Prado, D-7782 a D-7787. Original de Canova en el Museo Storico Navale de Venecia, encargado en 1792.

10 Museo del Prado, D-7788 a D-7793. Original de Canova en la basílica de San Pedro del Vaticano, encargado en 1810.

11 Museo del Prado, D-7794 a D7798. Solo se conservan cinco versiones, numeradas en romanos del I al VI, faltando la numerada con el V. Original de Canova en la basílica de San Pedro del Vaticano, realizado en 1821-22.

12 Museo del Prado, D-7781. Original de Canova en la basílica de San Pedro del Vaticano, realizado entre 1783-92.

13 Museo del Prado, D-7799. Proyecto de Canova no realizado. En el Museo de Roma se conserva un dibujo atribuido a este artista con una variante del proyecto. A la luz de dicha colección de dibujos, pensamos que este dibujo romano es otra versión elaborada por su círculo de artistas como ejercicio de reflexión a partir del proyecto canoviano. Véase el catálogo de la exposición *Roma giacobina*, Roma: Palazzo Braschi, 1973, p. 24, il. 1.

14 Museo del Prado, D-7777 a D-7780.

15 Catálogo de la exposición *Venezia nell'età di Canova*, Venecia: Alfieri, 1978, p. 66.

cat. 37

José de Madrazo y Agudo

Santander, 1781 – Madrid, 1859

La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo, h. 1812



Preparado a lápiz compuesto. Tinta china a pluma y acuarela. Cuadriculado a lápiz compuesto.
Papel verjurado blanco, 421 x 950 mm. Doble filigrana: a la izquierda, cuerno de caza inscrito en cartela ornamental sobre la letra "GIORG° MAGNIANI", 264 x 253 mm; a la derecha, letra "PESCIA / TOSCANA" inscrita en cartela ornamental sobre la referencia "AL MASSO", 251 x 221 mm; marca de agua del molino papelero italiano de Giorgio Magnani, establecido en Pescia (Toscana).

D-6937

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.L. Díez, "*La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo*. Un lienzo de José de Madrazo para Napoleón a través de sus dibujos preparatorios", *Boletín del Museo del Prado*, 43 (2007) 62-83.



cat. 37

José de Madrazo y Agudo

cat. 37

La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo, h. 1812

La importancia de este espectacular dibujo resulta verdaderamente excepcional para el estudio de la personalidad artística de José de Madrazo ya que, además de ser uno de los escasos diseños del artista iluminado con aguada de colores, se trata del *modellino* para la pintura de mayor ambición emprendida por Madrazo durante su estancia en Italia, actualmente desaparecida: *La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo*; monumental tela de 274 x 726 cm realizada en 1812 para decorar una de las estancias del Palazzo del Quirinale, dentro del programa de reornamentación de sus estancias para servir de residencia a Napoleón Bonaparte durante su visita a la Ciudad Eterna, tras la invasión y toma de la ciudad por sus tropas años antes.

Así, cuatro años después de que los franceses invadieran la Ciudad Eterna, y tras ser proclamada en 1810 por Napoleón como la segunda capital de su imperio, José de Madrazo fue escogido entre varios de los más destacados jóvenes artistas que residían entonces en Roma para participar en el proyecto decorativo más importante emprendido durante la ocupación francesa de la ciudad; oferta que brindó al pintor español la posibilidad de colaborar con uno de los más grandes maestros de la pintura europea de su tiempo, Jean-Dominique Ingres, con quien mantendría en adelante una estrecha amistad, vinculando a partir de entonces su nombre y su filiación artística con los grandes maestros del clasicismo académico internacional.

En efecto, el anuncio de la visita de Napoleón a Roma provocó la redecoración de algunos de los ricos salones del Palazzo de Monte Cavallo en el Quirinal, perteneciente a las posesiones papales, que se había designado como residencia imperial[1]. Así, la sala de Augusto, ricamente decorada hasta entonces con frescos y elementos ornamentales pintados en el Seicento, situada en el ala dedicada al apartamento de la emperatriz, se decidió cubrir ocultando las pinturas anteriores con grandes lienzos al temple simulando relieves con argumentos escogidos de la Antigüedad clásica, para los que se escogieron a cuatro destacados pintores, jóvenes la mayoría de ellos, residentes en Roma por entonces[2]: los italianos Luigi Agricola (n. 1750) y Giacomo Conca (1787-1852), el francés Jean-Dominique Ingres (1780-1867) y el español José de Madrazo.

En las paredes más estrechas del salón se colocaron los lienzos *Rómulo vencedor de Acrón*, de Ingres y *Horacio Cocles sobre el puente*, de Agricola, mientras que en los muros más largos se ubicaron *La batalla de las Termópilas* pintada por Conca, cubriendo el fresco anterior de *David y Goliat*, y *La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo* pintada por José de Madrazo para cubrir el fresco preexistente de *El sacrificio de Isaac,* con lo que se transformaba radicalmente la ambientación religiosa de estas estancias pontificias por heroicos pasajes militares de la Antigüedad clásica realizados por pintores contemporáneos, más acordes con la naturaleza e identidad del nuevo ocupante de esta residencia palaciega.

Desgraciadamente, de estas cuatro pinturas tan solo se conoce hoy el lienzo de Ingres, *Rómulo, vencedor de Acrón, porta sus ricas armaduras al templo de Júpiter*, del que se conservan además bellos dibujos preparatorios que desmenuzan su proceso creativo[3]. Desmontados los lienzos tras la caída de Napoleón para recobrar la decoración original de la sala al volver el palacio a manos del papa, debieron arrinconarse todos ellos en los

1 Sobre el Palazzo del Quirinale y su decoración en la época napoleónica, véase fundamentalmente M. Natoli y M.A. Scarpati, *Il palazzo del Quirinale: il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989, 2 tomos.

2 *Ibid*., p. 545-553.

3 Temple sobre lienzo, 276 x 530 cm (École Nationale Superieur des Beaux-Arts, depositado en Musée du Louvre, París, n. inv. D.L. 1969-2) (V. Pomarède *et al*., *Ingres, 1780-1867*, París: Musée du Louvre, 2006, p. 166-167, n. 36).

4 Actualmente sin localizar, figuró en la *Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX* (Madrid, 1913), organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, debiendo corresponder a los números 220, 221 o 223, ya que no se indican en las correspondientes entradas título ni datos técnicos.

almacenes vaticanos, desapareciendo cualquier rastro posterior de los realizados por los artistas italianos, así como de la pintura de Madrazo, cuyo aspecto tan sólo se podía adivinar hasta ahora exclusivamente a través del dibujo perteneciente en 1913 a Ricardo de Madrazo, nieto de su autor[4], dado a conocer entonces por José Garnelo[5].

Así, el artista firmó el 28 de febrero de 1812[6] un contrato por el que se comprometía a realizar el lienzo por una suma de 3.000 francos, manifestando haber terminado su trabajo en la memoria firmada por el artista el 20 de noviembre de ese mismo año[7].

Terminado y entregado el cuadro, no debió satisfacer enteramente a los responsables del encargo, que observaron notables defectos en su tratamiento cromático, llegando a amenazar con retirarlo definitivamente si no era rectificado por su autor. No obstante, el lienzo debió permanecer en el lugar para el que fue pintado al menos hasta 1838[8], almacenándose después en los palacios lateranenses por orden del papa Pío IX[9], sin que se haya vuelto a tener noticia alguna de su paradero posterior.

Así, el único testimonio gráfico conocido hasta ahora de este gran lienzo desaparecido de José de Madrazo era el mencionado dibujo expuesto en 1913, considerado, a pesar de su apariencia de "borrón", como el *modellino* definitivo al encontrarse cuadriculado para traspasar su composición. Es, desde luego, el primer diseño terminado de la composición completa, que ya queda definida en todos sus elementos y protagonistas principales. Este dibujo prueba una vez más la dependencia directa de las grandes composiciones históricas de Madrazo de los modelos de John Flaxman (1755-1826), fuente inagotable de referencias compositivas y argumentales sobre episodios del mundo clásico para la gran mayoría de los artistas europeos de su generación. En efecto, los dos guerreros que centran la agitada escena bélica sosteniendo grandes escudos se inspiran directamente en la estampa que ilustra el *Combate por el cuerpo de Patroclo* grabada en 1787 por Tomasso Piroli (1752-1824) sobre diseño de Flaxman[10], y que marca ya los ejes compositivos de tensión, movimiento y distribución de personajes esenciales de la escena, que Madrazo adereza y aumenta en una composición espectacular, multiplicando las figuras de combatientes y desplegando el fragor de la batalla en una marcada horizontalidad panorámica, con el fin de ajustarse al formato del fresco preexistente que debía cubrir su cuadro[11]. Este dibujo muestra también el uso del claroscuro intenso tan característico de este artista, procedente de su rigurosa formación neoclásica y especialmente adecuado en este caso a la apariencia de fresco o relieve fingido que se pretendía con su ejecución al temple, remarcando así el agitado movimiento de los guerreros en su encarnizada lucha y el dramatismo de su argumento. Por otra parte, la disposición escénica a base de planos paralelos muy marcados define con rotundidad escultórica a todos los personajes situados en el primer término, diluyendo las figuras y arquitecturas que sirven de fondo a la batalla con un trazo mucho más ligero.

En el único punto de conocimiento que suponía este exclusivo testimonio gráfico[12], el riquísimo conjunto de dibujos de José de Madrazo, adquirido en 2006 por el Prado a una rama de sus descendientes, despliega una muy nutrida cantidad de estudios preparatorios para esta gran pintura perdida del artista que, además de aportar algunos de los ejemplos dibujísticos más bellos salidos de su mano, desentrañan muchas de las claves creativas y metodológicas empleadas por Madrazo a la hora de afrontar la pintura que le podría haber proporcionado su proyección más internacional, al tratarse de un encargo para el conquistador de Europa.

5 J. Garnelo y Alda, "El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX", *Por el Arte*, I, 7 (1913) 10, reproducido.

6 En el inventario manuscrito realizado años después por José de Madrazo como compendio de todas sus obras, consignaría por error la fecha de 1811 como el año de ejecución de esta pintura: "[32] La célebre batalla entre Griegos y Troyanos disputándose el cuerpo de Patroclo, en un gran lienzo pintado al temple para la Galería del Palacio Quirinal. 1811." (J.L. Díez, *José de Madrazo (1781-1859)*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 201).

7 Archivio di Stato, Roma, Governo Farnese, 1809-1814, v. 40. Recogido por J. Jordán de Urríes, "José de Madrazo en Italia (1803-1819)", *Archivo Español de Arte*, 266 (1994) 133, nota 16. Este autor completa la aportación documental sobre el encargo suministrada por Natoli y Scarpati.

8 Allí lo cita A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII,* Roma: Tip. delle Belle Arti, 1838-1841, t. IV, p. 414. (Recogido por M. Natoli y M.A. Scarpati, *op. cit.,* p. 552, nota 6).

9 Así lo consigna G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* [...], Venecia: Tip. Emiliana, 1850-1861, t. L, p. 245-246 (*ibid.*, nota 26).

10 Para ilustrar *The Iliad of Homer,* publicada en Roma en 1793 (lámina n. 22). Los esquemas esenciales de esta estampa se inspiran a su vez en otras anteriores del mismo asunto que reproducen relieves romanos, como la grabada por Pietro Bartoli (1615-1700) para la obra *Admiranda Romanorum antiquaritatum* [...] (Roma, 1693). A su vez, el grabado de Flaxman inspiraría otras importantes obras neoclásicas de este argumento, como el espléndido altorrelieve de

Berthel Thorvaldsen (1770-1844).

11 Jordán de Urríes, *op. cit.*, p. 134, nota 21, señala además como inspiración para el guerrero de la derecha la figura de *Etéocles combatiendo a su hermano Polinices* que aparece en otra estampa de Flaxman ilustrando las *Tragedias* de Esquilo.

12 J. Jordán de Urríes (*op. cit.,* p. 133-134) ya aclaró definitivamente el error arrastrado hasta entonces por toda la bibliografía, que identificaba como dibujo preparatorio original de José de Madrazo para este cuadro perdido el monumental cartón que conserva el Museo del Prado (D-6237), y que representa en realidad *El carro triunfante de Marte*, realizado en 1815 por el pintor italiano Antonio Raffaele Calliano (1785-1824), para el fresco del palacio real de Caserta.

13 V. Carderera, "Literatura. Galería de Ingenios Contemporáneos: Don José de Madrazo", *El artista* (1835) 308.

De la importancia y especial significación de la pintura, así como del interés de sus dibujos preparatorios se haría ya eco el propio Valentín Carderera, amigo de la familia, y primer biógrafo del artista:

> ejecutó por encargo de aquel gobierno un cuadro de grandes dimensiones para la galería del palacio Quirinal, en el que representó el sangriento combate entre griegos y troyanos disputándose el cuerpo de Patroclo. Esta composicion rica de figuras algo mayores del natural, y el estilo y carácter heroico con que estan dibujadas, revelan los grandes estudios que por el antiguo haria su autor[13].

Así, el paso siguiente a este "borrón" monocromo de la escena completa lo constituye el presente dibujo, que puede realmente considerarse magnífico y verdadero *modellino* definitivo de la composición; espectacular pliego de casi un metro de largo realizado por José de Madrazo con una factura impecable, de trazo limpio y preciso, describiendo con detenimiento cada uno de los personajes y elementos de la escena delineados a pluma y cuidadosamente iluminados con aguadas de colores. Su calidad plástica, su importante tamaño, lo acabado de su técnica y el hecho mismo de que se encuentre cuadriculado y coloreado parecen señalarlo claramente como el modelo definitivo que el artista debió emplear como referencia compositiva y cromática a la hora de enfrentarse con la ejecución del lienzo definitivo. A falta de este, el presente *modellino* sirve para analizar con detalle el despliegue narrativo del argumento desarrollado por Madrazo en su tela, su interpretación iconográfica, sus habilidades en la distribución de las figuras y el empleo de gran cantidad de personajes en acción, así como su particular uso del color, tan cuestionado ya en su día por los propios responsables de tan importante encomienda imperial.

Así, el episodio concreto desplegado por Madrazo corresponde al conocido episodio de la guerra de Troya en que las tropas aqueas proceden al rescate del cadáver del joven héroe Patroclo, amado y compañero de armas de Aquiles, que es muerto por el príncipe troyano Héctor durante la contienda, siendo vengado después por el propio Aquiles. Concretamente, este pasaje se corresponde con el texto comprendido entre los versos 202 y 238 del Canto XVIII de *La Ilíada*:

> En diciendo esto, fuese Iris ligera de pies. Aquiles, caro a Zeus, se levantó, y Atenea cubrióle los fornidos hombros con la égida floqueada y circundóle la cabeza con áurea nube, en la cual ardía resplandeciente llama. Como se ve desde lejos el humo que, saliendo de una isla donde se halla una ciudad sitiada por los enemigos, llega al éter, cuando sus habitantes, después de combatir todo el día en horrenda batalla, al ponerse el sol encienden muchos fuegos, cuyo resplandor sube a lo alto, para que los vecinos los vean, se embarquen y les libren del apuro; de igual modo el resplandor de la cabeza de Aquiles llegaba al éter. Y acercándose a la orilla del foso, fuera de la muralla, se detuvo, sin mezclarse con los aqueos, porque respetaba el prudente mandato de su madre. Allí dio recias voces y a alguna distancia. Palas Atenea vociferó también y suscitó un inmenso tumulto entre los teucros. Como se oye la voz sonora de la trompeta cuando vienen a cercar la ciudad enemigos que la vida quitan; tan sonora fue entonces la voz del Eácida. Cuando se dejó oír la voz de bronce del héroe, a todos se les conturbó el corazón, y los caballos, de hermosas crines, volvíanse hacia atrás con los carros porque en su ánimo presentían desgracias. Los aurigas se quedaron atónitos al ver el terrible e incesante fuego que en la cabeza del magnánimo Pelida hacía arder Atenea, la diosa de los brillantes ojos. Tres veces el divino Aquiles gritó a orillas del foso, y tres veces se turbaron los troyanos y sus ínclitos auxiliares, y doce de los más valientes guerreros murieron atropellados por sus carros y heridos por sus propias lanzas. Y los aqueos muy alegres, sacaron a Patroclo fuera del alcance de los tiros y colocáronlo en un lecho. Los amigos le rodearon llorosos, y con ellos iba Aquiles, el

de los pies ligeros, derramando ardientes lágrimas, desde que vio al fiel compañero desgarrado por el agudo bronce y tendido en el féretro. Habíale mandado a la batalla con su carro y sus corceles, y ya no podía recibirle, porque de ella no tornaba vivo[14].

Así, siguiendo el hilo narrativo del texto de Homero, al fondo de la escena puede verse flotando en el cielo la figura alada de Iris, que vuela hacia el arco al que da nombre. A la izquierda de esta, y al borde del foso del muelle del puerto, tras el que asoman las arboladuras recogidas de los barcos griegos atracados en las costas troyanas, puede verse a Aquiles con la llama sobre su cabeza que le ha impuesto Palas Atenea, en pie a su lado. A sus pies, y siguiendo el texto clásico, los caballos que guían uno de los carros se encabritan ante el clamor del héroe. En el primer término, protagonizan la escena principal los dos enérgicos guerreros, individualizados en sus yelmos como griego y troyano respectivamente, que se disputan el cuerpo del joven héroe muerto, Patroclo, que yace entre sus piernas y por el que pugnan los soldados de ambos ejércitos. En los extremos de la composición, grupos de arqueros y combatientes luchan fragorosamente, vislumbrándose en la lejanía, tras sus recias murallas, la ciudad de Troya.

Realmente, en este *modellino* José de Madrazo logra la composición más grandiosa y elaborada de toda su producción como pintor de Historia y, desde luego, una de las cimas de toda su carrera artística, que el diseño logra traducir con una exquisita seguridad de trazo lineal y un singular refinamiento técnico en la definición de las figuras y la aplicación del color, muy rara vez conseguida por el artista en sus diseños a pluma. Así, inspirándose en la estampa de Flaxman, Madrazo estructura su composición en torno a los dos guerreros que luchan sobre el cuerpo de Patroclo, enarbolando sus lanzas y sus escudos, centrando en ellos toda la tensión dramática del fragor del combate entre los dos bandos, que se despliegan a ambos lados. Además, este diseño permite analizar la distribución cromática pensada por Madrazo para las figuras, utilizando tonalidades suaves y uniformes para simular la apariencia tenue y opaca del temple final y demuestra además una notable habilidad en el manejo de los claroscuros que definen los grupos de combatientes de los segundos términos, recortándose ante el fondo de los agitados jinetes y carros troyanos que corren a refugiarse hacia la ciudad, sobrecogidos por los gritos de Aquiles y el fuego divino de Atenea que deslumbraba sobre su cabeza.

En este dibujo, perfectamente concluido en todos sus elementos, Madrazo ya concreta la composición planteada en el diseño conocido anterior, introduciendo además algunas variantes que afectan a la apariencia general de la escena, como el cambio de perspectiva de los escudos de los dos guerreros principales o la supresión de los jinetes que aparecían entre las cabezas de ambos en la lejanía, además de diversos cambios en las posturas, actitudes e indumentarias de otros personajes.

Previamente a definir al detalle la espectacular escena bélica en este *modellino*, y siguiendo el más estricto método académico aprendido durante sus años juveniles de formación, José de Madrazo estudiaría además individualmente cada una de las figuras que integran la composición, y que debían adoptar en el lienzo su forma definitiva, en una proporción superior al tamaño natural. Así, a través de los más de treinta estudios[15] que conserva el Prado (enlace con cat. 39), ingresados en la misma adquisición, puede seguirse el análisis pormenorizado que el artista dedicó a las figuras principales de su ambicioso cuadro. Casi todos ellos están realizados a carboncillo, iluminados en ocasiones con toques de clarión, sobre recios pliegos de papel de dimensiones regulares, pintados

14 A la hora de documentarse sobre el episodio narrado por Homero, quizá Madrazo poseyera ya el ejemplar de la edición de los *Tableaux tirés de L'Iliade, de L'Odyssée d'Homere et de L'Eneide de Virgile* publicada en París en 1757, conservado en los fondos de su biblioteca adquiridos por el Prado (Biblioteca del Museo del Prado, Mad. 419). Por otra parte, en el inventario de la biblioteca de José de Madrazo redactado en 1819 se registran otros cuatro ejemplares de textos homéricos (n. 53, 274, 336 y 337).

15 Todos ellos recogidos y catalogados en J.L. Díez, *op. cit.*, 2007.

de distintos colores para resaltar sobre su fondo los efectos de luz y claroscuro. En ellos, continuando la más rigurosa ortodoxia en el estudio de la figura humana desde el Renacimiento, Madrazo analiza las posturas y escorzos de las figuras a través de la definición y modelado de sus cuerpos desnudos hasta decidir su posición definitiva, revistiéndolas luego con las armaduras de sus ropajes guerreros.

José Luis Díez

cat. 38

José de Madrazo y Agudo

Santander, 1781 – Madrid, 1859

La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos, h. 1807



Preparado a lápiz. Tinta parda a pluma, albayalde y aguada de tinta parda.
Papel verjurado ahuesado (recto pintado con aguada parda), 422 x 565 mm. Doble filigrana: a la izquierda, iniciales "D xX C" inscritas en cartela con forma de escudo, 99 x 74 mm; a la derecha, letra "D & C Blauw", 18 x 144 mm; marca de agua del molino papelero holandés de Dirk Blauw & Co. [W.A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and Their Interconnection*, Nieuwkoop: B. de Graaf, 1985, n. 194].

D-6774

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.L. Díez, "José de Madrazo. La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos", ficha de catálogo en J.L. Díez y J. Barón, *El siglo XIX en el Prado*, Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 116-119, il. 52.



cat. 38

José de Madrazo y Agudo

cat. 38

La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos, h. 1807

Concluido *modellino* del monumental lienzo conservado también en el Museo del Prado[1], considerado tradicionalmente como la obra maestra de José de Madrazo y la pintura más emblemática del neoclasicismo español, ya que supuso en su tiempo una gran novedad conceptual al ser, probablemente, el primer caso conocido en la pintura histórica decimonónica en que la interpretación de los grandes acontecimientos de la Antigüedad clásica vuelve sus ojos hacia un episodio de la Historia de España, concretamente a la exaltación heroica de la figura del caudillo lusitano Viriato, defensor de la libertad de la Península frente a la invasión de las tropas de Roma, a las que venció repetidamente, siendo asesinado en su tienda el año 139 a.C. por tres de sus capitanes, Audax, Ditalkos y Minuros, sobornados por los romanos.

Pintado en Roma durante la pensión concedida a José de Madrazo por el rey Carlos IV, el cuadro fue pensado como cabeza de una ambiciosa serie de grandes lienzos con escenas evocadoras de la resistencia de los pueblos peninsulares frente a la dominación romana en Hispania, proyecto acariciado por el joven artista al poco de llegar a la Ciudad Eterna, resuelto a "no pintar mas que cuadros de su patria"[2], y que habrían de representar, respectivamente, *La muerte de Viriato*, *Los funerales de Viriato*, *Mégara obliga a los romanos a capitular* y *La destrucción de Numancia*.

Sin embargo, a pesar de estas intenciones iniciales del pintor, este fue el único lienzo que llegó a terminar, concluyéndolo en 1807[3].

En el catálogo del Museo de 1828 se incluyó la siguiente explicación de su asunto, facilitada por el propio autor:

> Este célebre General sostuvo la guerra catorce años contra el poder de Roma, en los cuales venció seis veces sus ejércitos, obligando en la última derrota al Cónsul Romano á hacer con él una paz vergonzosa; pero no conformándose con ella el Senado dió orden al Cónsul Quinto Pompeyo para que la rompiese, empezando nuevamente la guerra; y no atreviéndose éste á medir sus armas con las de Viriato, resolvió concluir por el artificio y por la ruindad, lo que no tuvo aliento para fiar del valor, echando mano del medio mas cobarde y mas indigno del nombre Romano. Sobornó á los tres primeros Oficiales del ejército enemigo para que se deshiciesen de su General; y aquellos tres pérfidos asesinos sacrificaron á su Gefe en obsequio de Pompeyo, librando á Roma de un enemigo á quien no habia podido vencer con las armas en la mano.
>
> El señor Madrazo ha representado en este cuadro el momento en que los soldados Lusitanos encuentran á su General muerto sobre un lecho en su tienda de campaña; y llenos de saña y de dolor, se apresuran unos á abrazar el cadáver de su General, mientras otros, llorando su pérdida, consideran el triste porvenir que les aguarda faltándoles tan prudente caudillo. El episodio de las dos figuras que marchan abrazadas con las espadas desnudas, se ha de considerar como una licencia del autor para expresar los deseos que les anima de vengar tan horrible atentado, prometiéndose mutuamente el buscar por do quiera á los traidores, á fin de acabar con ellos.

Madrazo quiso concebir esta dramática escena histórica como consagración de su aprendizaje internacional y, por tanto, con toda la grandiosidad monumental de las obras que había visto y estudiado durante su anterior formación en París junto al gran maestro neoclásico Jacques Louis David (1748-1825), y que ahora, durante su estancia

1 Óleo sobre lienzo, 307 x 462 cm (Museo del Prado, P-4469). Sobre este cuadro, véase fundamentalmente J.L. Díez y J. Barón, *El siglo XIX en el Prado*, Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 116-119, n. 5, y J.L. Díez, *José de Madrazo (1781-1859)*, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998. p. 218-225, n. 3.

2 V. Carderera, "Literatura: galería de ingenios contemporáneos. Don José de Madrazo", *El Artista*, II (1835-1836) 302 y ss.

3 En efecto, figura en el inventario manuscrito de Madrazo como obra ejecutada el año 1807: "La muerte del General Viriato, o sea, este general hallado asesinado en su cama por sus soldados; cuadro de gran composición existente en el R.l Museo de Madrid. 1807" (J.L. Díez, *op. cit.*, 1998, p. 200).

en Roma, reforzaba con el conocimiento directo de los vestigios del esplendor de la Antigüedad clásica.

Así, el presente *modellino* testimonia el especial empeño puesto por Madrazo en la elaboración del cuadro que iba a tener una significación tan trascendental en su carrera, y supone la culminación del riguroso método académico empleado por el artista en su proyección, presentando no obstante notables y muy interesantes variantes respecto de la pintura definitiva.

Realizado sobre papel coloreado para resaltar mejor los volúmenes de las figuras con el uso del albayalde, el dibujo presenta ya el esquema general de la composición final del lienzo, aunque se amplía en la parte superior con el faldón de la tienda de campaña del general traicionado. Por otra parte, el espacio del campamento que deja ver el cortinaje descorrido es más amplio, desaparece el tronco del primer término, así como las lanzas y el escudo caídos al borde del lecho y los trofeos militares que ornan el centro de la estancia, trasladados luego en la pintura a la cabecera.

Junto a estos cambios compositivos, el despliegue narrativo de la escena tiene en el presente *modellino* una mayor intensidad dramática, al emplear más cantidad de personajes que en el lienzo y extremar la expresión desgarrada de sus reacciones al contemplar el cadáver de Viriato, con una exaltación declamatoria gestual luego notablemente atenuada en el cuadro por los rigores estatuarios del lenguaje neoclásico.

Además de suprimir finalmente en la pintura varios de los soldados que se agitan de dolor al fondo de la tienda, casi todos los demás cambian en sus actitudes e indumentarias, por lo que este estudio preparatorio de la composición general ha de situarse en un estadio intermedio en el proceso de elaboración de esta pintura en la mente del artista.

Así, tras realizar este estudio de conjunto, en el que quedan ya definidas las líneas generales de la escena y las claves fundamentes de su despliegue escenográfico y narrativo, Madrazo fue analizando pormenorizadamente cada una de las figuras, en estudios individuales que van precisando ya con mayor exactitud el aspecto de cada una de ellas en el gran lienzo final, quedando un amplio testimonio de ello en el conjunto de dibujos adquiridos junto a este por el Prado de la colección familiar.

Uno de los personajes de mayor relevancia compositiva en la pintura es el soldado envuelto en su manto que cierra la composición por la izquierda, y que se lleva la mano al rostro mientras se apoya en su lanza, para el que Madrazo realizó un interesantísimo dibujo de la figura desnuda apoyada en un grueso palo, dentro del más asentado método de análisis de la figura humana propugnado por las enseñanzas académicas, que emplea también para otros personajes del cuadro. Para este mismo realizó además un espléndido estudio de ropajes de su manto, que analiza primorosamente el modelado y claroscuro de sus pliegues con un aspecto muy semejante ya al que tendrá en el cuadro final. El soldado que está junto a este, cabizbajo y con las manos cruzadas sobre su lanza, también mereció un estudio de su postura desnudo, tras desechar otras opciones de postura e indumentaria para esta figura y tantear el diseño de su anatomía en otro apunte

Uno de los personajes de mayor intensidad dramática es el soldado que centra el fondo de la composición y que, espada en alto, eleva su mirada clamando venganza ante la muerte de su caudillo, conservándose también para este un estudio de academia, en el que varía tan solo la postura de su brazo izquierdo, con el puño cerrado para intensificar su actitud declamatoria.

Pero, sin duda, es la parte principal de la composición, protagonizada por el cadáver de Viriato yacente sobre su lecho y el fiel soldado que se arroja sobre su cuerpo para llorar su muerte, la que lógicamente exigió de Madrazo una especial atención, conservándose un delicado estudio, de trazo muy leve, de la figura aislada del militar muerto, de gran belleza plástica en su liviana sencillez y otro de trazo algo más intenso, que estudia sobre todo la postura del soldado que se desploma sobre el cadáver en dos posiciones distintas respecto al lecho. En el presente *modellino* aparece junto a esta figura otro personaje arrodillado en el suelo al pie de la litera, que mereció de Madrazo otro estudio, académico de su postura, aunque finalmente sería suprimido por el artista en el cuadro definitivo. Junto a este aparece en pie otro soldado que concentra una gran intensidad dramática, de indudable efecto teatral, al reflejar su estupor abriendo los brazos ante la visión del cuerpo asesinado de su jefe, personaje que Madrazo tantea en dos apuntes, con distintas actitudes, y que luego concreta en otra academia, con la postura que ya presentará en el cuadro.

Otro de los puntos de interés narrativo que más preocupó a Madrazo fue la pareja de soldados abrazados que se disponen a salir de la tienda clamando también venganza para la muerte de su general, a los que alude el propio artista en su explicación del asunto y que suscitaron ya en su tiempo la atención de la crítica humorística[4]. Del guerrero de perfil, Madrazo tanteó su desnudo en un primer esbozo, que luego define mucho más en un segundo dibujo girando su posición, para acabar estudiándolo junto a la figura de su compañero. Finalmente, entre el conjunto de dibujos de José de Madrazo adquiridos por el Prado junto con este *modellino* se encuentra también un bello *Estudio de paños* para el cortinaje descorrido de la tienda, de resultados plásticos mucho más sugerentes que en el propio cuadro, pudiéndose rastrear igualmente testimonios dibujados para, al menos, otra de las composiciones planeadas por el artista en este conjunto, como *Las exequias de Viriato*, en un dibujo general de su composición, en el que se definen con precisión varias de las figuras y parte de la pira funeraria, mientras el resto quedan apenas esbozadas por leves rasguños del lápiz[5].

José Luis Díez

4 Véase J.L. Díez, *op. cit.*, 1998, p. 221.

5 Procedente del mismo conjunto ingresó igualmente en el Prado un dibujo de contorno (D-6512), realizado con toda probabilidad para el grabado de una estampa, atribuido en una inscripción a Elie-Honoré Montagny (1795-1864), así como una reducción de la pintura (P-7978).

cat. 39

José de Madrazo y Agudo

Santander, 1781 – Madrid, 1859

Hombre desnudo tendido de espaldas, h. 1812



Carboncillo y clarión sobre fondo ocre.
Papel verjurado ahuesado grueso, pintado de ocre en el recto, 278 x 429 mm.

D-6572

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.L. Díez, "*La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo*. Un lienzo de José de Madrazo para Napoleón a través de sus dibujos preparatorios", *Boletín del Museo del Prado*, 43 (2007) 62-83.



cat. 39

José de Madrazo y Agudo

cat. 39

Hombre desnudo tendido de espaldas, h. 1812

Tendido sobre su costado derecho, un varón de espaldas se alonga dejando completamente extendidas la pierna y el brazo derechos. El cuerpo, situado en oblicuo respecto al borde inferior del papel, está en el primer término nítidamente definido, mientras que los pies de la figura se difuminan esbozados con toques ligeros de carboncillo que los insinúan. El cuidadoso modelado de la musculatura de la espalda y del brazo derecho destaca delicadamente los volúmenes de la anatomía con clarión sobre el tono ocre de la preparación del papel, remarcados con el propio carboncillo mediante líneas cortas y precisas que ensombrecen el contorno de la silueta y subrayan la huella dorsal, concediendo a la descripción de esa parte del cuerpo un carácter vívido y real, que traduce perfectamente la presencia reposada y viril de un guerrero caído.

El dibujo se ha asociado ya con la preparación de uno de los encargos más importantes que José de Madrazo atendió durante los años de su estancia en Roma, con el que además se relacionan directamente otros dos dibujos del Museo del Prado que representan a una figura masculina en la misma posición, vista de frente. Son dibujos preparatorios para la decoración de la llamada estancia de Augusto en el palacio de Monte Cavallo en el Quirinale, en Roma, uno de los aposentos en los que se instalaría la emperatriz María Luisa de Austria a la llegada de Napoleón a la Ciudad Eterna. Para esa sala Madrazo debió realizar *La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo* (cat. 37), pintura de grandes dimensiones hoy desaparecida en la que condensó más eficientemente toda la experiencia davidiana inmediatamente anterior y que hubo de ser con toda certitud una de las principales pinturas llevadas a cabo durante su estancia romana; formaría parte, además, de un espectacular friso monumental realizado por varios pintores afincados entonces en Roma, y para el que Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) pintó su celebérrimo *Rómulo vencedor de Acrón* (París, École Nationale des Beaux-Arts, en depósito en el Museo del Louvre) La posición de la figura descrita en este dibujo coincide con la del cadáver de un guerrero sobre su escudo que puede verse a la derecha en el *modellino* (cat. 37) del Prado –que es la imagen más cercana a lo que se supone fue el resultado final–, junto a los dos arqueros que disparan flechas[1].

Tomado desde un punto de vista alto, este singular estudio de desnudo debe asociarse por su estilo a la práctica del dibujo aprendida por Madrazo en la Real Academia de San Fernando, todavía bajo la égida del maestro bohemio Anton Raphael Mengs (1728-1779), de cuyos discípulos aprendió sus primeras nociones artísticas el propio José. Este procedimiento académico suponía el estudio individualizado de las figuras que formaban parte de la composición, siempre desnudas, y el estudio también de los paños y otros elementos destacados que formaban parte de ella[2]. Tras su experiencia madrileña perfeccionaría su formación neoclásica junto a Jacques-Louis David (1748-1825) en París. El tratamiento del desnudo goza en esta obra de un acabado que va más allá de la mayoría de los trabajos preparatorios que permitirían asociar esta práctica a su aprendizaje con David, para quien los dibujos del proceso creativo fueron mucho más lineales y utilitarios[3], tal y como son la mayoría del conjunto de estudios preparatorios de Madrazo para el encargo napoleónico y del cual esta obra se separa por su extraordinaria calidad. Ya se ha señalado, al analizar otras obras del artista fechadas a

1 Tal y como se identificó por J.L. Díez, "*La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo*. Un lienzo de José de Madrazo para Napoleón a través de sus dibujos preparatorios", *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007) 70.

2 De ello es buen ejemplo no solo la enorme cantidad de dibujos preparatorios que para esta obra se conservan, sino también los relacionados con la *Muerte de Viriato* (cat. 38).

3 Sobre la trayectoria de David como dibujante, véase A. Sérullaz, *Dessins français du Musée du Louvre: Jacques-Louis David*, París: Réunion des musées nationaux, 1991 y, sobre todo, P. Rosenberg y L.-A. Prat, *Jacques-Louis David 1748-1825: catalogue raisonné des dessins*, 2 v., Milán: Leonardo Arte, 2002.

partir de 1812, cómo con motivo de su ingreso en la corporación pontificia de San Luca Madrazo retornó a las formas clasicistas dictadas por Mengs[4] de las que David le había separado[5] e, incluso en una composición histórica en la que el influjo del maestro francés tiene tanto peso en su composición, dirigió su sensibilidad hacia ese referente a la hora de individualizar los estudios de desnudos más importantes.

De los numerosos dibujos de José de Madrazo que han ingresado en el Prado con la adquisición del Fondo Madrazo, este es quizá uno de los más ilustrativos ejemplos de su especial sensibilidad hacia el desnudo, cuya práctica –entendida siempre desde las exigencias académicas–, se sitúa ahora como una de las preocupaciones centrales de la producción sobre papel del maestro montañés.

Carlos G. Navarro

4. J.L. Díez, "José de Madrazo. El Amor divino y el Amor profano", en J.L. Díez y J. Barón, *El siglo XIX en el Prado*, Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 120.
5. Las opiniones que David vertió sobre Mengs y su postura artística sobre José de Madrazo están recogidas por E. Pardo Canalís, "Un manuscrito de José de Madrazo sobre la Academia de San Fernando", *Revista de Ideas Estéticas*, XXII, 86 (1964) 92: "Usted ha visto las obras de Mengs que pintó en España; pues bien, yo vi las que ejecutó en Roma y aún conocí a él personalmente. Mengs pudo haber hecho la reforma que yo estoy haciendo si hubiese tenido mi firmeza de carácter. Él amó y estudió mucho el antiguo como yo, pero su imitación debe ser más pronunciada para acabar de una vez con la mala manera, porque ni Mengs con sus obras, ni yo con la que usted tiene a la vista, lo hemos podido conseguir hasta ahora completamente".

cat. 40-41

José de Madrazo y Agudo

Santander, 1781 – Madrid, 1859

Eros reprendido por Afrodita, h. 1812

Preparado a lápiz compuesto. Pluma y aguada, tinta parda.
Papel verjurado ahuesado grueso, 321 x 234 mm.
En el verso, apunte apaisado de la misma escena, a lápiz compuesto.

D-6705



Eros reprendido por Afrodita, h. 1813

Aguafuerte.
Papel verjurado ahuesado grueso, 175 x 129 mm [huella] / 292 x 225 mm [papel].

G-4522



Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

G. Solache, "José de Madrazo y la práctica del aguafuerte durante su estancia en Roma (1810-1813): estampas inéditas y su proceso creativo", *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007) 88-89.



cat. 40



cat. 41

José de Madrazo y Agudo

cat. 40-41

Eros reprendido por Afrodita, h. 1812
Eros reprendido por Afrodita, h. 1813

Aunque entre los dibujos de José de Madrazo abundan las escenas para composiciones mitológicas, el artista demostró siempre una predilección especial por la representación de las personificaciones de Amor a través de sus distintas fuentes clásicas. De hecho, una de las obras más bellas creadas por el artista, conservada en el Museo del Prado, representa al *Amor divino y el Amor profano* y a lo largo de su carrera volvería a veces a este asunto, como en el más discreto cuadro de *Amor encadenado por las Musas*[1], recientemente aparecido, que el pintor realizó en 1838 para un certamen del Liceo Artístico y Literario de Madrid; obras que le sirvieron siempre para afrontar el desnudo académico como razón para la máxima depuración artística.

Lejanamente deudor de una iconografía dieciochesca –de la tradición rococó de mostrar a Amor desarmado por Venus–, este dibujo representa a Afrodita reprendiendo a Eros, interpretado ahora en clave literaria, directamente relacionada con las lecturas clásicas a las que Madrazo fue muy aficionado. Probablemente la imagen está inspirada en la lectura del diálogo XII que Luciano de Samosata escribió en sus *Diálogos de los dioses*, obra maestra de la sátira helenística en la que Afrodita, cansada ya de las fechorías de Eros, le reprocha lo indiscriminado de sus flechas, con las que, aunque ella misma había llegado a ser víctima, el dios del Amor había hecho, sin embargo, algunas excepciones. En el dibujo se aprecia la figura de la bella diosa semidesnuda, que sostiene con la mano izquierda al culpable de sus preocupaciones. Existe un segundo dibujo, estrechamente relacionado con este, y que podría considerarse definitivo para esta composición. Es muy significativo que, con sus manos infantiles, Eros intente contar hasta tres en este otro segundo dibujo, porque ese es exactamente el número de excepciones que aceptó haber respetado Eros ante los reproches de Afrodita –pues no disparó sobre Atenea, Artemisa ni las Musas– en el escrito de Samosata. Además, el grupo de figuras en el paisaje, al fondo, que puede verse en este segundo dibujo, puede identificarse con las Cárites –Aglaya, Eufrósine y Talía–, una de espaldas y dos de frente, danzando, rodeadas de pastores, con una fidelidad extrema a la típica representación del séquito de la diosa griega, que recuerda directamente al pequeño cuadro de Rafael (1483-1520) que las representa, en el Museo Condé, de Chantilly.

En efecto, este dibujo es un claro exponente de los intereses que José desarrolló durante su estancia en Italia por los grandes maestros de la pintura de aquel país. Su extraordinario interés hacia la obra de Rafael le llevó a acumular en su biblioteca personal hasta dos ediciones de los grabados con la *Historia de Amor y Psique* que a él se atribuían entonces, en sendas ediciones de los siglos XVIII y XIX[2], entre muchas otras estampas y libros dedicados al maestro de Urbino que por sí solas explican el peso que este artista llegó a ejercer sobre la cultura visual del santanderino. Así, las figuras centrales de este dibujo pueden relacionarse claramente con las representadas también en el centro de la escena de esa colección aludida, titulada *Psiqué, tratando de embellecerse, abre el fatídico tarro*[3].

Pero está claro que a la hora de concebir la idea de este grupo planeaban evidentemente en su imaginación las pinturas eróticas que Rafael dejó en la llamada *Stufetta* del cardenal Bibbiena en las *Stanze* vaticanas, y que Madrazo pudo conocer directamente a partir de los restos allí conservados y recordar las perdidas a través de las numerosas estampas de Agostino Veneziano, Raimondi o Marco Dente da Ravenna, que las repro-

1 *El siglo de Caylus*, Madrid: Galería Caylus, 2007, p. 132-135.
2 J. Docampo Capilla, "La biblioteca de José de Madrazo", *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007) 122, asientos 280 y 281.
3 Ahora se atribuyen al Maestro de los dados, véase S. Boorsch (ed.), *The Illustrated Bartsch*, Nueva York: Abaris Books, 1982, t. XXIX, (v. 15, part 2), p. 222, n. 66-II.

ducían. De todas ellas la llamada *Venus espinaria*, de obra perdida, es la que más parece haber influido en la idea de Madrazo al dibujar la figura de Afrodita, aunque la *Venus saliendo del baño con Cupido*, quizá la más famosa de todo el conjunto, también debió estar muy presente a la hora de concebir esta composición[4].

Este dibujo es, como se ha explicado, previo a otro que ha de tenerse por definitivo de la misma composición. Ambos están relacionados, a su vez, con el aguafuerte del que se conserva un único estado en el Museo del Prado.

En el dorso del dibujo figura un rasguño a lápiz con la misma composición que plantea un escenario ligeramente más apaisado y en el cual las figuras principales quedan a un lado para conceder mayor protagonismo al paisaje. Ese breve apunte podría considerarse el punto de partida de la idea original de Madrazo para afrontar este asunto, tras el cual llevaría a cabo el dibujo por el anverso, concentrando la composición. En el lado por el que se exhibe, el pintor tanteó primero, según parece, una escena de mayor complicación vegetal, tal y como demuestran los rastros del lápiz que aún son perceptibles sobre el papel. Luego la concluyó con tinta a pluma y con aguada a pincel, eliminando algunos de esos rastros de mina que figuraban ramas y follaje, buscando con ello un efecto claramente pictórico para lo que esta técnica le sirvió de gran ayuda. Madrazo, además, concentró toda la atención en las dos figuras, ubicándolas ahora en el centro de la escena y dejando el paisaje abierto a un lado, en un recurso compositivo clasicista que repetiría muy a menudo en toda su producción venidera.

Las diferencias entre los dos dibujos y el aguafuerte y, sobre todo, el aspecto acabado del dibujo que se ha considerado definitivo, sugieren que quizá no se trate necesariamente del proceso preparatorio para una pintura, tal y como se ha sugerido[5]. Quizá la composición tuviera el papel como soporte último, y sea tal vez inmediatamente anterior a la creación de la que ha de considerarse como una de sus grandes obras pictóricas, *Amor divino y amor profano*, pues en ella quedan planteados los términos plásticos que en el lienzo del Prado ya están madurados y que caracterizaron durante años la obra de Madrazo.

Carlos G. Navarro

4 Sobre la *Stufetta* del cardenal Bibbiena, su decoración y las estampas que reproducen las pinturas aquí citadas, véase M. Winner, "La Stufetta del cardinal Bibbiena", en *Raffaello in Vaticano*, Milán: Electa, 1984, p. 205-209.

5 G. Solache, "José de Madrazo y la práctica del aguafuerte durante su estancia en Roma (1810-1813): estampas inéditas y su proceso creativo", *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007) 89.

cat. 42

Mariano Fortuny y Marsal

Reus, Tarragona, 1838 – Roma, 1874

Retrato de María Teresa de Madrazo, 1868



Acuarela.
Papel continuo grueso, 143 x 114 mm.
En el recto, ángulo inferior izquierdo, a pluma, tinta negra: "Fortuny 1868".

D-7823

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

Barón Ch. de Davillier, *Fortuny: sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París: Auguste Aubry, 1875.

C. Armella y N. Pedregosa, "La mesa de trabajo de Fortuny", en M. Doñate, C. Mendoza y F. Quílez (ed. lit.), *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, p. 433-444.



cat. 42

Mariano Fortuny y Marsal

cat. 42

Retrato de María Teresa de Madrazo, 1868

Entre las acuarelas que Fortuny pintó al final de la década de 1860, merecen especial mención aquellas cuyos temas o motivos se centran en su entorno doméstico o el de sus amigos. Nada más cercano y entrañable que el retrato de un familiar en su más tierna infancia, pintado con la naturalidad y la espontaneidad que tanto el modelo como la propia técnica de la acuarela sugieren. Estas obras, realizadas en la intimidad, por propio gusto, y alejadas de cualquier vía de comercialización, fueron el oasis del pintor, sometido en ese momento a las dependencias artísticas del mercado.

Fortuny pintó esta acuarela, casi una miniatura, en 1868, concretamente en el periodo comprendido entre los primeros meses de ese año y el 4 de junio, día en que, después de un larga estancia en Madrid, emprendió el viaje de regreso a Roma acompañado por su esposa Cecilia de Madrazo y por los hermanos de esta. Durante esos meses, fueron constantes las visitas[1] de Mariano y Cecilia a la casa de su hermana Luisa o viceversa, y fue en uno de esos encuentros cuando el artista debió tomar este delicado apunte de su sobrinita María Teresa, pintado en el interior de una estancia hogareña[2]. Especial interés habría de tener para Fortuny la realización del retrato de esta niña que, por múltiples coincidencias, era en ese momento la atracción de la familia Madrazo: era la primera hija para sus padres, la primera nieta para Federico de Madrazo, la primera bisnieta para Isabel Kuntz y la primera sobrina para todos sus tíos. Además, el propio Fortuny esperaba ilusionado la llegada de su primer hijo, ya que su esposa Cecilia se encontraba en los primeros meses de gestación de María Luisa, que nacería en Roma el 4 de julio de ese mismo año[3]. Todo hace suponer que esta obra se realizó en un clima agradable y con la natural ternura que inspira en cualquier adulto el fijar y retener la imagen querida de "sus pequeños", en un momento de entretenimiento intrascendente y fugaz.

Como todas estas acuarelas, es obra realizada sin interrupción, "de una sentada", con plena libertad de pincelada y acercándose al modelo con una extraordinaria sensibilidad. La pequeña María Teresa aparece sentada ante una mesa camilla en la que está colocado un tablero sobre el que ha formado una construcción en equilibrio con las fichas del dominó y de las damas; un juego de aprendizaje al que inconscientemente responden todos los niños en su avidez por desarrollar sus habilidades motrices e intelectuales, y que sin embargo, dada la complejidad de lo construido, nos sugiere la presencia de un adulto a su alrededor, ayudando en una composición evocadora, incluso, del entramado arquitectónico de cualquier pueblo, rematado en altura con la iglesia y la torre de su campanario. Esta presencia se constata en otra acuarela del pintor que podríamos llamar "secuencial" a esta, pintada con igual rapidez y sin duda en la misma jornada, que representa a un caballero casi en idéntica posición a la de la niña, sentado a una mesa en la que hay, asimismo, un tablero de damas y fichas de dominó desparramadas. Ambas acuarelas, casi de las mismas dimensiones y con una paleta cromática semejante, proceden de la colección Daza.

Este tipo de composición en el que la figura se recorta sobre un fondo neutro y aparece protegida por un plano cortado muy fotográfico, tomado de abajo-arriba, es frecuente en Fortuny, y fue empleada tanto en dibujos y grabados como en acuare-

1 De las continuas visitas del pintor a sus cuñados da constancia la agenda personal de su suegro Federico de Madrazo en 1868.

2 María Teresa era hija de Luis de Madrazo y de Luisa de Madrazo (Mimí): él, hermano menor de Federico de Madrazo y ella, hija mayor del mismo. Tío y sobrina contrajeron matrimonio el 27 de noviembre de 1862, en la madrileña iglesia de San Nicolás de los Servitas, también conocida como la de los Italianos. Fueron apadrinados por la madre y abuela de los contrayentes, Isabel Kuntz y por el propio Federico.

3 Hacia 1883, Luis de Madrazo, retrataría juntas a las dos primas (colección Comunidad de Madrid, n. inv. 196).

las, para aquellos retratos o escenas con protagonistas muy cercanos. Estos aparecen sentados, de medio cuerpo y apoyados sobre una mesa en la que existe algún objeto de su interés, como por ejemplo en el *Retrato de Zamacois* o en el de *La hija de Fortuny mirando un pájaro muerto*[4]. El interés de Fortuny hacia el retrato infantil se desarrolló principalmente en su entorno más íntimo, y en estos últimos años de la década de 1860 los niños adquirieron una nueva dimensión social, abierta a través de su familia y de su propia paternidad, siendo en ocasiones su descendencia la que acaparó el protagonismo de numerosas escenas de género. En este caso, la imagen de la niña se encuentra entre el retrato y la pintura de género, al estar vinculada a un momento de entretenimiento, con la fugacidad que todo juego infantil lleva consigo. A pesar de ello, hay que resaltar la actitud seria y casi hierática de la pequeña, asociada generalmente a posados de retrato.

La figura de la niña se recorta sobre la aguada neutra, en la que se adivinan las huellas de los pinceles produciendo juegos de luces de mayor o menor intensidad y conformando así la idea de un espacio interior. Es posible que en algún momento el artista pensara enmarcar la figura en el respaldo de una silla alta, ya que hay líneas que sugieren trazos horizontales o incluso una gama parda más ligera alrededor de la cabecita de la niña; idea que, si hubiera estado en el pensamiento del artista, fue radicalmente desechada, y el fondo fue unificado con otras pinceladas. Especial protagonismo cobra la tonalidad rosácea de las faldas de la mesa camilla que ocupa el primer plano y en la que se desarrolla un tercio de la composición. Según los colores habituales en la paleta de acuarelas del pintor, para esta zona habría empleado el pigmento "rosa crimson laq"[5], que entona con naturalidad con el desarrollo pictórico del conjunto, creando una zona intermedia de luminosidad que guía al espectador hacia la figura de la niña, resuelta en luz por la tonalidad clara del soporte. Contrasta el virtuosismo de un dibujo muy medido y perfilado para la cabeza con la resolución, en manchas, del resto del cuerpo y el tablero de juego, originando unos volúmenes que, por otro lado, aparecen indisolublemente unidos. De la sutilidad de la técnica de Fortuny y de la calidad pictórica de la acuarela da rendida cuenta el rostro sonrosado de la niña, pintado con pequeños toques de bermellón y con juegos de luces que van delimitando, por ejemplo, la forma del casquete del que asoma el cabello sedoso y rubio sobre su frente. Asimismo, sombras apenas perceptibles van marcando el contorno de los párpados o las sienes ligeramente hundidas, logrando una obra de indudable atractivo visual.

María Teresa de Madrazo Madrazo nació en Madrid el 13 de octubre de 1865. De la felicidad de su nacimiento da noticias su abuelo en cartas a su hijo Raimundo: "...te pongo estos 4 renglones para que sepas que esta noche pasada, o por mejor decir, esta madrugada a las 3 1/2 ha dado a luz Mimí una robusta niña ¡con toda felicidad! Son las 9 1/2 y volvemos todos de allí y siguen perfectamente ¡En mala época ha venido al mundo la pobre niña! Ya te escribiré cuando se haya bautizado, creo que se llamará Teresa..."[6], y en su propia agenda escribe: "Esta mañana hemos ido todos á ver a Mimí que ha parido, á las 3 1/2 de la mañana, una robusta niña", además de anotar en fechas sucesivas el día a día de la evolución de su ahijada[7]. De su infancia y juventud dan testimonio los retratos realizados por su padre y por su abuelo, quienes dejan constancia de su evolución vital en numerosas ocasiones, alguna de ellas de destacado protagonismo, como el día de su primera comunión, en que, vestida de blanco, la pinta su abuelo en un retrato de busto[8]. Se casó con el madrileño Mario Daza de Campos, licenciado en Filosofía y Letras y

4 Mariano Fortuny, *La hija de Fortuny mirando un pájaro muerto*, 1871, aguafuerte realizado a través de un dibujo original que perteneció a Federico de Madrazo. Heliograbado de Armand-Durand, reproducido en Barón Ch. de Davillier, *Fortuny: sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, París: Auguste Aubry, 1875, p. 73.

5 En este mismo año de 1868, Fortuny pintó a la aguada *El idilio* empleando en el paño que cubre el entablamento sobre el que está sentado el niño, el mismo pigmento rosa.

6 La correspondencia de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo recoge además la noticia de la epidemia de cólera en Madrid y la preocupación subsiguiente de toda la familia por la salud de la pequeña y su madre. *Federico de Madrazo: epistolario*, Madrid: Museo del Prado, 1994, t. II, p. 636, carta n. 275.

7 Fueron padrinos de bautizo, Isabel Kuntz y Federico de Madrazo, del mismo modo que lo habían sido del matrimonio de sus padres.

8 Procedentes de la colección Daza-Madrazo, se conservan en la colección de la Comunidad de Madrid varios retratos en diferentes etapas de su vida: n. inv. 214, 202, 206, 148, 205, 218, 196.

catedrático de sánscrito en la Universidad Central de Madrid. Del matrimonio nació, el 26 de marzo de 1900, su único hijo, Luis Daza de Madrazo, quien falleció el 2 de mayo de ese mismo año. A su muerte, el matrimonio prohijó a sus sobrinas María Concepción, María Milagros, María Piedad y Julia Pastora Daza Juliá, quienes custodiaron los bienes y la colección pictórica de esta rama de la familia Madrazo, y a las que debemos la conservación de esta pequeña y extraordinaria acuarela, hoy en la colección del Museo del Prado. María Teresa falleció el 2 de marzo de 1940 y su viudo, Mario Daza, en 1944.

Ana Gutiérrez

cat. 43

Federico de Madrazo y Kuntz

Roma, 1815 – Madrid, 1894

Godofredo de Bouillon, proclamado rey de Jerusalén, h. 1837-38



Pluma, tinta parda.
Papel vegetal, 245 x 204 mm.
En el recto, inscripciones autógrafas, borde superior izquierdo, invertido respecto a la orientación del dibujo, a pluma, tinta parda: "está conforme con el bocetito-". En el interior de la bandera, a pluma, tinta parda: "bandera verde / de la gran mezquita / de Omar-". En el margen izquierdo, a pluma, tinta parda: "1 tancredo - 2 Godofredo de Bouillon - 3 el conde de Flandes - 4 Pedro el hermitaño-". En el margen inferior, a pluma, tinta parda: "no sé si quitar ó nó, el hombre que está, de rodillas- / me parece que no es necesario".

D-7196

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.


1 Tancredo - 2 Godofredo de Bouillon - 3 el conde de Flandes - 4 Pedro el hermitaño -
no sé si quitar ó nó, el hombre que está de rodillas -
me parece que no es necesario

cat. 43

Federico de Madrazo y Kuntz

Godofredo de Bouillon, proclamado rey de Jerusalén, h. 1837-38

El presente dibujo es un definido estudio preparatorio general de composición para el importante cuadro realizado por Federico de Madrazo por encargo del gobierno francés en 1838 para la Galería de las Cruzadas del palacio de Versalles[1]. Esta comisión supuso, probablemente, la empresa artística de carácter oficial más importante realizada por un pintor español durante el Romanticismo allende nuestras fronteras, además de ser el testimonio más palpable de la internacionalidad de Madrazo en el panorama artístico europeo de su tiempo, bastante poco favorable a los artistas españoles. Así, este lienzo histórico, por el que se pagaron a Federico 2.400 francos, supone un testimonio verdaderamente excepcional, si no único, de la participación de un artista español en la decoración llevada a cabo por el rey Luis Felipe en el complejo de Versalles, destinado a ser verdadera apoteosis de la Historia de Francia, desplegada fundamentalmente en la impresionante Galería de las Batallas y en las diversas salas de la Galería de las Cruzadas de esta antigua residencia real donde, por fortuna, se conserva íntegro en la actualidad tan apabullante conjunto de lienzos en todo su esplendor, en los espacios originales para los que fueron pintados.

Así, la llamada Galería de las Cruzadas se consagró a la recuperación del pasado medieval francés relacionado con la conquista del Santo Sepulcro de Jerusalén, forrándose las estancias con decoración neogótica tallada en madera, de extraordinaria calidad y gusto exquisito, diseñada para instalar adecuadamente la puerta del Hospital de Caballeros de San Juan de Jerusalén en Rodas, reliquia de la historia de las Cruzadas, realizada en 1514 y ofrecida a Luis Felipe por el sultán Mahmoud II, así como varias estatuas de héroes cruzados, recogidas de diversas iglesias francesas. Se cuidó igualmente el diseño de los bancos, realizados en 1840 también en estilo neogótico tapizado de lises por Charles Munier, junto a las lámparas y las armaduras, trasladadas en 1846 al castillo de Pau. Para ornar los muros de la sala se encargaron alrededor de ciento cincuenta pinturas a una gran cantidad de artistas, casi todos ellos jóvenes, si bien en 1848 todavía quedaban por entregarse algunos lienzos, decidiéndose entonces a completar la decoración con cuadros ya pertenecientes a las colecciones nacionales, como el espléndido lienzo de Horace Vernet (1789-1863) *La batalla de las Navas de Tolosa*, pintado en 1817 e instalado en la gran galería.

Federico concibió la escena de su cuadro en el atrio de la basílica del Santo Sepulcro. A la puerta del templo aparece el protagonista de la composición, el héroe cruzado Godofredo de Bouillon (h. 1060-1100), que sería proclamado rey de Jerusalén el 23 de julio de 1099 tras conquistar finalmente la ciudad a los infieles. Con el semblante marcado por las fatigas del combate, visibles en su rostro largo y afilado, cubierto de melena y largas barbas, viste sobre la cota de malla túnica blanca y cinturón de pedrería y espada a la cintura, extendiendo sus brazos en señal de resignado acatamiento de la corona que se había resistido a recibir. En primer término a la derecha, Roberto II, conde de Flandes (h. 1065-1111), señala al nuevo rey de Tierra Santa mirando hacia el espectador y sujetando el puño de su espada. En el extremo contrario, las huestes cristianas aclaman a su caudillo y nuevo rey enarbolando sus estandartes y desenvainando sus espadas en señal de júbilo, encabezados por Tancredo, hermano del recién proclamado rey,

1 *Godofredo de Bouillon, proclamado rey de Jerusalén*, óleo sobre lienzo, 196 x 136 cm. Firmado en la escalera: "F. DE MADRAZO. 1838." (Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versalles, 3426, MV 361, INV 925-LP 3617). Sobre este cuadro, véase J.L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid: Museo del Prado, 1994, p. 152-156, n. 10.

en primer término y de espaldas, vestido con túnica amarilla. Tras Godofredo está Pedro el Ermitaño (h. 1050-1115) junto a un grupo de guerreros, consagrando la solemne proclamación el obispo que hace su entrada por el arco del fondo, al frente de un grupo de diáconos portando palmas.

De tan ambicioso proyecto decorativo fue responsable fundamental el barón Taylor (1789-1879), Inspector de Bellas Artes del gobierno francés, a quien ya había conocido y retratado Federico en 1833 durante su primera estancia parisina[2] y con quien volvió a entrar en contacto inmediatamente al poco de llegar con su familia a París. Así, el 13 de octubre de 1837, día en que Madrazo acababa de llegar a la capital francesa, Taylor ya le habló de su trabajo para Versalles:

> hoy a las 5 1/2 de la mañana hemos llegado a esta ciudad sin la menor novedad a pesar de las tres noches que hay que pasar dentro de la diligencia. [...] Mr Taylor después de habernos hecho mil ofertas etc etc me ha dicho que ha pedido a S.M. Luis Felipe licencia para presentarme y que le ha dicho que me lleve un día al Louvre cuando él esté, que tengo que hacer un cuadro para Versalles, que en caso de no encontrar un buen estudio en la casa que tome, él mismo me proporcionará estudio en el Louvre[3].

Poco después acudiría con él a conocer el palacio de Versalles, destino del encargo, ya entonces abierto como Museo:

> Que cosa tan admirable es el Museo de Versalles. Ayer, fuí á verlo con M. Taylor, –me he quedado con la boca abrida–, no se me quita, como se suele decir, el susto del cuerpo. Que mármoles! ¡Qué bronces! ¡Qué cuadros! ¡Qué profusión de espejos! ¡Qué adornos! ¡Qué de todo! En fin, es preciso verlo para creerlo![4].

A las pocas semanas, conocía Federico el asunto a representar en su cuadro:

> El mismo día que envié mi última carta al Ministerio de Negocios Extranjeros me dieron el asunto para el cuadro de Versailles. Es del tiempo de la primera cruzada, pero no grande como yo creía, pues en la gran sala de las cruzadas, que es la única que falta no habrá ningún cuadro grande. Ya están colocados todos los marcos con sus tafetanes verdes, hasta que estén los cuadros, y ya están, también, catalogados todos los asuntos que faltan que serán como unos 60. El cuadro que tengo que hacer, que representa *Godofredo de Bouillon elegido Rey de Jerusalem*, es de 4 pies de alto y 3 y medio de ancho. Mr. Decaieux me ha prometido otro de igual tamaño para cuando acabe este. Estos cuadros se pagan 3000 fr. El asunto me gusta bastante y ya le he leido en las historias de Michaud, Guizot, Ana Comneno, Guillermo de Tyro etc etc. Le mando a V. un pensamiento que he hecho ayer. Voy a hacer el bocetito cuanto antes para llevarselo a Mr Decaieux y para recibir el bastidor (sin tela) que se da a todos, y 1000 fr. para empezar el cuadro. Este asunto no está muy bien explicado en las historias por cuya razón tengo más libertad para hacerlo como mejor me parezca. Habría un momento muy bello y es cuando le presentan la corona de oro y él la rehusa diciendo: no me pondré de ningún modo la corona de oro en donde Jesucristo ha llevado corona de espinas. Pero a Mr. Decaieux, o al Rey, no le gusta mucho este momento... Mi borroncillo representa a Godofredo aclamado Rey por los cruzados, a la salida del Santo Sepulcro en donde estarán suspendidos los trofeos de los árabes, ganados en la batalla. V. me dirá lo que le parezca. Este esquis está, como V. ve, hecho muy deprisa, no es más que un pensamiento, pero quiero mandarselo a V. hoy para que llegue cuanto antes el parecer de V. sobre dicho apunte[5].

Con toda probabilidad, este primer *borroncillo* al que se refiere Federico ha de ser, en efecto, uno de los que se conservaba en las carpetas adquiridas en 2006 por el Prado a sus descendientes, y cuyo pequeño tamaño parece confirmar su envío postal dentro de la carta remitida a su padre. Se trata de un planteamiento inicial de la composición,

2 Véase J.L. Díez, *op. cit.*, p. 136-138, n. 4.
3 J.L. Díez (ed.), *Federico de Madrazo: epistolario*, Madrid: Museo del Prado, 1994, carta n. 11.
4 Carta a Paul Ouradou, 1 de noviembre de 1837 (Musée Goya, Castres) (J.L. Augé, "Federico de Madrazo et Versailles: un aspect inédit d'une correspondance régionale", *Revue du Tarn* [1993-1994] 643). Este mismo autor publica extractos del resto de la correspondencia dirigida por Madrazo a Ouradou, referentes a este cuadro, de contenido muy similar a lo escrito por el artista a su padre y a Valentín Carderera.
5 *Federico de Madrazo: epistolario*, *op. cit.*, carta n. 22.

de ejecución muy rápida y nerviosa, realizado a pluma, con un trazo enmarañado, muy insistido en algunas figuras y apenas garabateado en los elementos accesorios, con el aspecto de un verdadero borrón, pero en el que ya están planteadas las líneas generales de la planificación escenográfica del argumento, que se mantendrá hasta el lienzo definitivo. Así, la escena se plantea con formato vertical, como marcaba el encastre mural del espacio reservado en la sala versallesca, situándose Godofredo de Bouillon en el centro del atrio de la iglesia del Santo Sepulcro, en gesto de eufórica declamación, y aclamado por sus fieles, que le rinden pleitesía. En este primer borrón se comienzan a destacar algunos otros personajes que serán protagonistas del cuadro, como Tancredo, arrodillado en el extremo izquierdo con las armas rendidas a sus pies y elevando la mirada y los brazos juntos en señal de plegaria y acción de gracias. En el grupo de la derecha que flanquea al recién proclamado monarca puede distinguirse la figura de Pedro el Ermitaño, personaje barbado con hábito y una gran cruz bordada en su pecho, que señala a Godofredo para subrayar la legitimidad de su corona y pedir acatamiento a sus súbditos, que irá evolucionando en los sucesivos dibujos hasta acabar en un emplazamiento secundario, a espaldas del rey, en el lienzo definitivo. Al fondo, apenas quedan sugeridos con enérgicos y sumarios rasguños los trofeos militares ganados a los árabes que Federico menciona en su carta, flanqueando la puerta de la iglesia, que desaparecerán en los tanteos posteriores.

A los pocos días ya había variado su composición, según cuenta Madrazo el 25 de diciembre a su amigo, el pintor y gran erudito en asuntos iconográficos Valentín Carderera (1796-1880):

> ya he mudado de pensamientos y el sabado le mandaré otro conforme al boceto que estoi haciendo. También le hablé del tamaño que tampoco es el que le dije, es bastante mayor pues tiene el bastidor que me han traido hoy, de parte del director del Museo, más de 8 cuartas de alto y poco menos de ancho. Este cuadro será de los mayores que habrá en la Sala de las Cruzadas. Me alegraré que vea V. el pensamiento de mi cuadro que mandaré á Papá el sabado[6] y qué me diga V. realmente su parecer. Asi mismo agradecería al infinito me mandase unos apuntillos hechos de cualquier modo de algunos trages correspondientes á la época de la 1ª cruzada pues creo que V. ha de tener algunos apuntes. No me atrevo á volver á esta biblioteca nuestra porque está tan disparatadamente fría que es cosa de quedarse uno baldado, he ido dos días para leer algunas historias sobre las cruzadas y no me han quedado ganas de volver. El Montfaucon creo que trae algunos trages de los cruzados sacados de las vidrieras de S[t] Denis pero repito que tardaré lo mas que pueda en ir á la Biblioteca. En la historia de Michaud dice que los cruzados (de la 1ª cruzada) no llevaban mas clase de armaduras que una especie de túnica de cota de malla pero á mi me parece que entoces ya se llevaba coraza o armadura completa aunque más tosca qué en el siglo XIII. ¿No tiene un dibujito del Cid que hizo V. en Burgos? ¿y no está con armadura? Pinelli ha hecho, como V. sabe y ha visto La Gerusalemme liberata pero creo que sus trages no son nada exactos y además en esta biblioteca no hay más obra de Pinelli que la Eneida. Hagame V. el gusto de decir también á Papá que me mande algun calco de los trages que pueda haber á las manos de aquella época, ya que me llegarán á tiempo[7], pues aunque el boceto no lleve los mismos que el cuadro y estudio y aunque el cuadro sea distinto no importa nada. Volviendo al tamaño, me alegra que sea algo grandecito porque las figuras me saldrán (las de primer término) de á vara[8].

Así, deseoso de cumplir decorosamente tan importante encargo, Madrazo quiso documentarse exhaustivamente sobre la época, aspecto, indumentaria y enseres de los personajes que habían de integrar su composición:

6 Ha de tratarse del dibujo ahora expuesto, ya que el propio Federico anota en él: "está conforme con el bocetito".

7 Quizá responda a esta solicitud de documentación histórica fidedigna el dibujo realizado a modo de calco encontrado también en las carpetas de Madrazo que parece representar la *Entrada de Godofredo de Bouillon en Jerusalén*, pluma y tinta china sobre papel verjurado, 257 x 362 mm (Museo del Prado, D-8448).

8 *Federico de Madrazo: epistolario*, *op. cit.*, carta n. 529.

> El lunes presentaré a Mr. Decaieux el boceto del cuadro de Godofredo, el que me parece no me ha salido del todo mal. Le mandaré a V. por el correo ordinario, porque esta noche ya no puede ser, un pequeño apunte para que se forme V. una idea de la composición. Los trages los he tomado del Montfaucon, de los copiados de las vidrieras de St. Denis, que son precisamente del tiempo de la primera cruzada.
> Este cuadro lo haré con gusto, el asunto me parece muy bueno, además el tamaño me gusta bastante, pues las figuras del primer término tendrán unos 3 pies, proporción que me parece muy buena para poder estudiar las figuras todo lo necesario[9].

Así, como siguiente paso a este primer borrón puede considerarse el dibujo a pluma que perteneció a Paul Ouradou, gran amigo de Federico[10]. Resuelto también con un trazo extraordinariamente rápido y enérgico de la pluma, aunque con mayor definición y claridad, muestra ya las líneas principales de la escena que se mantendrán en el cuadro definitivo. Sin embargo, respecto al primer borrón, cambia de situación la figura de Godofredo, que mueve hacia la parte derecha, y concede mayor desarrollo a las arquitecturas para concederles el protagonismo iconográfico tan esencial en la escena. Como puede observarse ya en este estadio, el gesto del protagonista parece responder más a la primera idea del artista de representar el pasaje en que Godofredo rehúsa la corona con las siguientes palabras: "no me pondré de ningún modo la corona de oro en donde Jesucristo ha llevado corona de espinas"[11], versión que se mantendrá en el siguiente dibujo, ahora expuesto, y rechazada al parecer por el propio rey Luis Felipe. Así, el héroe guerrero se lleva la mano al pecho elevando su mirada al cielo mientras extiende el brazo derecho en señal de rechazo. En el extremo derecho, Pedro el Ermitaño aparece en el lugar y actitud que luego ocupará el conde de Flandes, mientras el obispo se encuentra a la espalda de Godofredo y Tancredo, ya en pie, empuña su espada desenvainada, señalándose los personajes principales con un número para su correcta identificación. En la puerta del templo se agrupan los estandartes y las tropas cruzadas asoman por el fondo de la composición, ante una arquitectura de diseño completamente distinto al del cuadro final, disponiéndose con un mayor efecto de perspectiva y profundidad, luego cercenada por la pesada arquitectura románica en el cuadro definitivo, en el que adquiere mayor protagonismo sobre las proporciones de las figuras.

En este metódico proceso de elaboración de tan importante encargo, en la mente de Federico de Madrazo el siguiente estadio lo constituye el primoroso dibujo a pluma ahora expuesto, que viene a precisar los detalles de las figuras ya planteadas en el diseño anterior que perteneció a Ouradou y en el que, como en aquel, identifica a los protagonistas esenciales del pasaje histórico a través de números que luego explica en sus correspondientes leyendas, además de señalar, en una elocuente voluntad de rigor histórico, la "bandera verde de la gran mezquita de Omar" en el estandarte que se destaca tras el monarca de entre los trofeos militares ganados a los árabes. Así, en este bello dibujo, sin duda el de mayor delicadeza y limpieza de trazo de este pequeño conjunto, todos los personajes quedan ya suficientemente definidos en sus actitudes, indumentarias y ubicación, aunque la mente de Federico, en su efervescente juventud, no cesa en introducir nuevos cambios respecto al paso anterior. Así, reviste a Tancredo con una capa, que finalmente volverá a suprimir, sitúa un soldado de rodillas en el primer término para cerrar la composición por la derecha; personaje sobre cuya oportunidad manifiesta sus dudas el propio artista al pie del papel: "no sé si quitar ó nó, el hombre que está de rodillas – me parece que no es necesario", eliminándolo en efecto finalmente, tantea la

9 *Federico de Madrazo: epistolario*, *op. cit.*, carta n. 24, a José de Madrazo.

10 *Godofredo de Bouillon, proclamado rey de Jerusalén*, pluma y tinta china sobre papel, 232 x 184 mm. Inscripción autógrafa, ángulo inferior izquierdo: "1. Godofredo de Bouillon / 2. Tancredo. / 3. Pedro el Hermitaño" (colección particular, Madrid) (J.L. Díez, *op. cit.*, 1994, p. 373, n. 104).

11 *Federico de Madrazo: epistolario*, *op. cit.*, carta n. 22, a José de Madrazo.

figura de Godofredo vestido con cota de malla y capa, que suprime también luego en el cuadro, en el que desaparece igualmente el paje que le ofrece la corona sobre un almohadón, en el extremo derecho, dejando igualmente sin trazar las arquitecturas.

Siendo este el dibujo más concluido entre los conocidos, en un paso posterior ha de situarse otro diseño ingresado junto con estos en el Prado, en este caso a lápiz y de intenciones y ejecución más sumaria, pero que se ajusta ya con mucha mayor precisión al lienzo final. En este último, Federico se preocupa sobre todo de delinear con toda precisión las arquitecturas de la iglesia que enmarcan su despliegue escenográfico, la ubicación antes ocupada por Pablo el Ermitaño ha sido cedida al conde de Flandes, cuya capa desaparece en el cuadro, mientras que Godofredo aparece ya con los brazos extendidos, en señal de resignada aceptación de la corona, con el escudo prendido del cinturón de la espada, luego también suprimido.

José Luis Díez

cat. 44

Federico de Madrazo y Kuntz

Roma, 1815 – Madrid, 1894

Don Pelayo después de la derrota de Guadalete, h. 1842



Carboncillo, tinta parda a pluma, aguada de pigmentos opacos y albayalde.
Papel continuo verdoso, 320 x 247 mm.

D-7182

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J. Barón, "El Rey Pelayo y el origen de la Reconquista en la obra de Federico de Madrazo", *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007) 142-159.



cat. 44

Federico de Madrazo y Kuntz

cat. 44

Don Pelayo después de la derrota de Guadalete, h. 1842

Como pintor que se formó en el ámbito del Romanticismo, Federico de Madrazo se interesó profundamente por el medievo europeo y español[1]. Dentro de este último, atrajeron de modo especial su atención el inicio y el fin de la Reconquista y, por tanto, los asuntos de Don Pelayo y *La Conquista de Granada*.

Abordó el primero de ellos en diversas ocasiones a lo largo de su vida. Aunque por diversas causas no llegó a terminar ninguno de los cuadros de gran formato que con distintos asuntos relativos a Don Pelayo proyectó, se conoce un amplio conjunto de dibujos procedentes de la colección Madrazo que es muestra muy elocuente del amplio alcance de su interés por este personaje histórico[2]. A esto hubo de contribuir su condición de fundador de la monarquía cristiana y la integración, por ello, del sentimiento nacionalista y religioso que su figura encarnaba de modo muy atractivo para un artista romántico como Federico de Madrazo, muy familiarizado con los cuadros de motivos altomedievales realizados por pintores franceses y alemanes de su tiempo.

De este modo, el artista trabajó en el periodo comprendido entre 1838 y 1860 en varias composiciones relacionadas con el caudillo medieval, entre ellas, *Don Pelayo proclamado rey en Covadonga*, asunto abordado en París en 1838 y al que volvió en su proyecto fallido para el testero del hemiciclo del Congreso de los Diputados en 1860; *Don Pelayo e Isabel la Católica ante la Virgen,* una Sagrada Conversación proyectada en 1841 en Roma que tampoco llegó a realizarse[3] y, simultáneamente a esta composición pero con muy otro carácter; *Don Pelayo abrazando el estandarte*, que resultó el modelo más claro para la serie cronológica de los reyes de España[4] emprendida años después bajo la dirección de José de Madrazo, y *Don Pelayo después de la derrota de Guadalete*, acaso el de inspiración más legendaria, pues enlaza la batalla que supuso el final de la monarquía visigoda con la figura del caudillo victorioso en Covadonga en 722, cuya presencia en la contienda no está documentada históricamente y manifiesta por ello, del modo más propiamente romántico, el origen mismo de la Reconquista.

En el conjunto de dibujos relacionados con esas cuatro empresas que el Prado conserva este es uno de los de mayores dimensiones. Es, además, el de ejecución más briosa y pictórica, debido al uso del carboncillo, el guache y el clarión, utilizados estos para resaltar las luces, y a los expresivos trazos de la pluma en las figuras principales. En estas muestra numerosas correcciones y arrepentimientos como puede verse, en especial, en las patas y el perfil del caballo. Se trata, pues, más que de un estudio preciso, de un dibujo de efecto, cuyo propósito era formar la idea no solo de la composición sino también del carácter y movimiento de las figuras y del aspecto que los contrastes de luces y sombras podrían tener en la pintura que proyectaba.

La composición parte de la estudiada en otro dibujo que representa igualmente a *Don Pelayo después de la derrota de Guadalete*. Esta, más sencilla, plasma a los personajes principales, Don Pelayo a caballo y un ángel con estandarte, en similares actitudes pero de modo algo distinto. Una anotación encabeza como título la composición, perfectamente encuadrada en un rectángulo. El propio Pelayo y también su caballo aparecen heridos, según detalló el artista en las anotaciones de los márgenes de este dibujo. Así se manifiesta en el paso desfallecido del animal y en la actitud fatigada del

1 Véase sobre todo respecto a este artista, J.L. Díez (ed.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid: Museo del Prado, 1994.

2 Véase J. Barón, "El Rey Pelayo y el origen de la Reconquista en la obra de Federico de Madrazo", *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007) 142-159.

3 Años después, en 1853, volvió a esta composición como base para otro proyecto frustrado, un cuadro con una *Alegoría de la España cristiana*, para la sacristía de San Jerónimo el Real. Véase J.L. Díez, *La pintura isabelina, arte y política: discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia leído el 6 de junio de 2010,* Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.

4 *Ibid*., p. 60-70.

jinete que, con los brazos caídos, muestra su desesperanza. En el dibujo que aquí se expone, en cambio, Don Pelayo se lleva, con mayor vigor, una mano al pecho, como si asumiera, bajo la protección del ángel, el deber de vengar la derrota. La alusión a esta se hace explícita por la presencia, en segundo término, de dos soldados que llevan a un tercero, herido. Con buen acuerdo Madrazo había anotado en el primer dibujo "este grupo más lejos", pues obstaculiza el protagonismo de las figuras principales y, en efecto, en el que luego realizó, su menor tamaño no impide la unidad de la composición y, al colocarlos en una vaguada del terreno, da idea de profundidad. Otras alusiones a la derrota aparecen en las anotaciones "(cielo siniestro)" y "el horizonte color de sangre". En el dibujo expuesto, en cambio, la prefiguración de la victoria se hace visible a través de los rayos del sol sobre las nubes en la parte superior izquierda, tras el ángel. La figura de este, que con una mano empuña el estandarte y con la otra le indica el camino al caudillo, aparece estudiada en otro dibujo, en el que asume esa misma actitud.

Estos tres dibujos tendrían correspondencia, sin duda, con el boceto o estudio al óleo titulado *Don Pelayo y un ángel que le guía*, inventariado a la muerte del artista. Esta composición se relaciona con otros dibujos y con un boceto al óleo que representan de manera explícita y dramática el vínculo entre Guadalete y Covadonga y sus respectivos protagonistas, Don Rodrigo, caído y derrotado, y Don Pelayo, luego victorioso gracias a la intervención divina. Proyectó así su cuadro *Don Pelayo reconoce a Don Rodrigo en la batalla de Guadalete*, que no llegó a realizar, aunque estudió la composición en varios dibujos y un boceto al óleo[5], en los que invierte la disposición de los brazos del ángel, que es la figura que relaciona ambas composiciones. Además, los ecos de los dibujos anteriores aparecen en el cielo tormentoso y en el color rojizo del horizonte, con luces de ocaso, en tanto que la presencia de la Cruz de la Victoria (que sigue el modelo conservado en la catedral de Oviedo), en el remate del astil de la enseña, la convierte en el lábaro que simbolizaría la victoria del caudillo años después en Covadonga. Así le representaría al poco, en 1842, en el único cuadro de grandes dimensiones, aunque inacabado, que con certeza llegó a realizar el artista respecto a este asunto, *Don Pelayo abrazado al estandarte*. En él y en sus dibujos preparatorios la fisonomía vigorosa del caudillo cristiano, tocado con casco y con los largos cabellos ondeando al viento, está en estrecha relación con la que muestra en este dibujo.

Javier Barón

5 Óleo sobre tabla, 25 x 32,5 cm (Valencia, colección particular). Véase J.L. Díez (ed.), *Federico de Madrazo y Kuntz*, *op. cit.*, p. 166-168.

cat. 45-46

Luis de Madrazo y Kuntz

Madrid, 1825 – 1897

Estudio de cabeza femenina y tres estudios de la mano derecha para santa Cecilia, 1851

Carboncillo y toques de clarión.
Papel continuo marrón, 149 x 235 mm.

D-7310



Estudio de figuras para "El entierro de santa Cecilia", 1851

Carboncillo y toques de clarión.
Papel continuo marrón, 192 x 274 mm.

D-7303



Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

C. G. Navarro, "Luis de Madrazo, pensionado en Italia: *El entierro de santa Cecilia* y sus dibujos preparatorios en el Museo de Prado", *Boletín del Museo del Prado*, XXV, 43 (2007) 131, il. 5 y 10.



cat. 45



cat. 46

Luis de Madrazo y Kuntz

cat. 45-46

Estudio de cabeza femenina y tres estudios de la mano derecha para santa Cecilia, 1851

Estudio de figuras para "El entierro de santa Cecilia", 1851

Recién llegado a Roma como pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el joven Luis de Madrazo vivió en primicia un hallazgo arqueológico trascendental para la cultura de su tiempo: la localización e identificación de la auténtica catacumba de san Calixto, en la que los primeros pontífices romanos se habían dado sepultura en torno a la tumba de la mártir santa Cecilia.

Esa noticia animó a Pío IX a encargar inmediatamente al arqueólogo Giovanni Battista de Rossi (1822-1894), descubridor de ese emplazamiento, la creación de la Commissione di Archeologia Sacra consagrada al estudio de los vestigios materiales de los primeros cristianos. Esa iniciativa se tradujo en un inmediato avivamiento del interés por los tiempos secretos del cristianismo, sobre todo para los artistas cercanos a esas preocupaciones. Con la catacumba recién descubierta, Luis fue uno de los primeros artistas europeos en trasmitir su más intenso significado religioso por una vía artística y realizó una pintura de extraordinario significado piadoso, pero en la que desplegó una atención propia de la pintura de Historia a la fiel descripción arqueológica del hecho que había originado la existencia de ese lugar sacro. A ello le seguiría, pasados unos años, toda una corriente de interpretación de la pintura religiosa con ese mismo sentido documental, que intentaba equipararla al género histórico empleando los términos de veracidad probable que eran propios de ese género[1].

Para meditar los términos de la composición y, sobre todo, para depurar las figuras con las que compondría *El entierro de santa Cecilia*, conservado en el Museo del Prado, Luis de Madrazo llevó a cabo un amplio número de dibujos preparatorios, todos ellos recientemente adquiridos por el Museo como parte del fondo Madrazo. Destacan en este caudal los dos estudios de la figura de la santa que se exponen ahora y que revelan con total fidelidad los usos artísticos de la generación del hermano pequeño de Federico de Madrazo (1815-1894). Aunque en lo relativo a la veracidad histórica Luis prestó una gran atención a los dictados de la arqueología, llegando a reproducir el espacio físico real de la catacumba, para la recreación del momento central del funeral secreto recurrió a un referente contemporáneo con el máximo prestigio en los círculos de la Academia de Madrid. Así, el estudio de la cabeza de la santa revela la particular dependencia de la obra con otra pintura ligeramente anterior, muy valorada por los pintores españoles activos en los años centrales del siglo XIX, *Le Tintoret peignant sa fille morte* de Léon Coignet (Burdeos, Musée des Beaux-Arts), copiada y admirada en muchas ocasiones por pintores españoles y de la que el Museo del Prado conserva además un ejemplo de repetición por el pintor Eduardo Cano de la Peña, que perteneció al propio Luis de Madrazo, a quien está dedicada por su autor. El primero de los dibujos aquí expuestos muestra la interpretación que Luis hizo de ese importante referente, del que lleva a cabo una visión del original con finos trazos de carboncillo realzados con clarión. Se conserva en el Prado, todavía relacionado con la cabeza de la santa, otro dibujo de estudio, muy próximo a este, en el que el pintor madrileño depura los términos plásticos de la cabeza de la joven mártir.

El dibujo con la composición de las dos figuras, por su parte, resulta uno de los escasos ejemplos en los que el joven Madrazo se plantea el estudio de la propia com-

1 Véase sobre ello C. Reyero Hermosilla, "Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas: problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 2, 4 (1989) 409-416.

posición para este cuadro, que ejerció una poderosa influencia en el género religioso español en los años inmediatamente posteriores, pues la mayoría depuran las figuras individualizadamente. En él aparecen dos figuras femeninas que se corresponden con la propia santa, cuyo cuerpo está en su posición casi definitiva, y con la dama romana que se inclina para sostenerlo. En ambas el pintor dedica especial atención a la descripción de los volúmenes de los paños con clarión, como experiencia previa a su trabajo sobre el lienzo.

Los dos dibujos son excelentes ejemplos de las grandes dotes de Luis como refinado dibujante, práctica extraordinariamente dilatada durante su estancia en Italia, tal y como puede apreciarse gracias a la totalidad de dibujos de este pintor que guarda el Prado. Pero el conjunto de dibujos relacionados con esta pintura explica bien, por sí mismo, la idea de depuración plástica de los pintores cercanos al purismo, que encontraron en la repetición de los estudios sobre papel para una misma composición una fórmula de naturaleza contemplativa con la que profundizar en sus propias ideas. Así, Luis de Madrazo encontraría en este medio de perfección, reflexivo e íntimo, que fue para él el dibujo, el espacio de su máxima expresión como artista, incluso por encima de las propias pinturas para las que esos dibujos eran preparatorios.

Carlos G. Navarro

cat. 47

Raimundo de Madrazo y Garreta

Roma, 1841 – Versalles, Francia, 1920

La matanza de los inocentes (copia según Pellegrino Tibaldi), 1856 (?)



Lápiz negro.
Papel avitelado agarbanzado, 287 x 210 mm.
En el recto, inscripción de Federico de Madrazo, a pluma, tinta parda: "dib. por / Raim.^{do} de Madrazo / Escorial 1853.".

D-7803

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.



cat. 47

Raimundo de Madrazo y Garreta

cat. 47

La matanza de los inocentes (copia según Pellegrino Tibaldi), 1856 (?)

Este primoroso dibujo tiene una significación realmente especial para el estudio de la formación y primeros pasos artísticos de Raimundo de Madrazo quien, a pesar de su indiscutible talla como pintor, el notable éxito internacional que tuvo en su tiempo y la consideración que su arte ha mantenido hasta nuestros días, tanto en la historiografía especializada como entre el mundo del mercado y el coleccionismo, carece todavía del estudio profundo y global que, a todas luces, merece su figura[1].

En efecto, si atendemos a la precisa anotación escrita por su padre, el pintor Federico de Madrazo (1815-1894), en una esquina del dibujo, este fue realizado por un jovencísimo Raimundo a la sorprendente edad de 12 años, por lo que vendría a ser el primer testimonio seguro conocido hasta ahora de su labor artística[2], además de la muestra más elocuente y casi increíble de la excepcional precocidad que –al igual que ocurriera con su progenitor–, Raimundo de Madrazo mostró desde sus primeros años en sus dotes para la pintura y el dibujo, y que despertaría en Federico una declarada predilección por él frente a su hermano Ricardo (1852-1917), al ver en Raimundo la proyección de su propia figura y de sus anhelos paternales de su triunfo como artista que, desde luego, su hijo mayor satisfaría con creces desde muy joven.

No consta que el niño Raimundo de Madrazo visitara El Escorial en 1853, aunque sí viajó con su padre ese año a París, donde permaneció por unos meses para estudiar francés, dando ya entonces buenas muestras de su precocidad durante sus paseos culturales por la capital francesa. De ello da buena cuenta Federico de Madrazo en una carta dirigida a su padre José desde París el 5 de agosto de 1853:

> Le diré a V. que Raimundito gusta aquí mucho y todos los amigos y sus mujeres y demás personas de sus familias, le hacen los mayores agasajos. También me gusta en él que es sumamente listo, que se acuerda de todo lo que ha visto, aunque sólo haya sido una vez y que se entera bastante de todo. El otro día (por ejemplo) ibamos en coche por una de estas calles y vio en una estampería unos de los niños de Las Sabinas de David, al momento lo reconoció, acordándose de dónde lo había visto y del nombre de su autor. Y así, por este estilo, veo que no es inútil para él el haber hecho las excursiones en nuestra compañía[3].

Por el contrario, está perfectamente documentada la estancia estival que la familia Madrazo disfrutó en El Escorial durante el verano de 1856, con el fin de alejarse de las inquietantes revueltas que se sucedieron en la capital del reino en el golpe de estado que colocó en la presidencia del Consejo de Ministros a Leopoldo O'Donnell, así como del ataque de cólera que se estaba extendiendo por la villa y corte; circunstancias de las que da cumplida cuenta Federico en su agenda de bolsillo de ese año[4]. Así, a las 12 de la noche del 21 de julio partió la familia Madrazo en diligencia a El Escorial, donde llegaron a las 5:30 de la madrugada del día siguiente "con bastante polvo", alojándose en la Casa de Infantes. A partir de ese mismo día, las visitas de Federico al monasterio en compañía de su hijo Raimundo fueron continuas, la mayoría de ellas acompañados por el pintor Vicente Poleró y Toledo (1824-1911). Debió encomendar entonces a su hijo que se ejercitara en la copia de algunas de las pinturas murales que ornan el monumento; trabajo que le supervisaba puntualmente, según anota en su agenda el día 7 de agosto: "He ido al Monasterio

1 El trabajo de conjunto más reciente sobre este artista es el catálogo de la exposición *Raimundo de Madrazo (1841-1920)*, comisariada por C. González López y M. Martí Ayxelá, que se celebró en la Caja Rural del Jalón en Zaragoza en 1996, y que contiene bibliografía anterior.

2 En esta misma fecha se datan además dos copias a lápiz de figuras de profetas, atribuidas a Raimundo de Madrazo y debidas también seguramente a su mano (catálogo de Subastas La Habana, octubre de 2000, lotes n. 55 y 56), firmadas ambas "R.M.º 1853".

3 J.L. Díez (ed.), *Federico de Madrazo: epistolario*, Madrid: Museo del Prado, 1994, carta n. 172.

4 12 de julio: "Se dice que hay en Madrid algunos casos de cólera"; 14 de julio: "Hemos amanecido con Ministro nuevo y con la retirada de Espartero –con el golpe de estado de que se hablaba estos días–. ¡Dios nos saque bien de ésto! Esta tarde se ha notado movimiento por este barrio y la Milicia toma las casas. Por la noche han empezado á hacer algunas barricadas". 15 de julio: "Día horrible y de continuas angustias, –todo el día oyendo descargas, y entrando muchas balas en mis estudios–. Para colmo de desgracia esta tarde à las 5 1/2 ha recibido un balazo mi pobre criado de cuyas resultas ha muerto á los pocos minutos, el pobre fué sin duda á ver lo que pasaba à la ventana del comedor"; 16 de julio: "La tropa triunfa en todas partes [...]. A las 4 de la tarde ha quedado todo concluído". *Federico de Madrazo: agenda de bolsillo de 1856* (archivo particular).

y he visto á Poleró, lo que trabaja Raimundo, al Padre Bibliotecario &.". Efectivamente, durante este verano escurialense Raimundo de Madrazo copió al menos dos de las potentes figuras de atlantes pintadas en 1591 por el italiano Pellegrino Tibali (1527-1596) en la bóveda de la Real Biblioteca del monasterio[5], en sendos dibujos de una factura exquisita, también inscritos a pluma por Federico "de Raymundo - / Escorial, 1856"[6]. Dichos dibujos están realizados con una factura extremadamente cuidada, que define con precisión los perfiles y modela los claroscuros de las anatomías con una sutil morbidez, gracias al trazo blando del lápiz, que sugiere suaves esfumaturas, a través de un entramado de líneas que gradúa las diferentes intensidades de las sombras, con un lenguaje plástico y una factura formal extraordinariamente similares a las que pueden apreciarse en el presente dibujo del Museo del Prado.

Tales semejanzas estilísticas entre estos tres dibujos –sin que se advierta la lógica evolución en los tres años teóricamente transcurridos entre ellos–, cabrían hacer pensar razonablemente que todos fueron realizados en esta misma campaña de 1856, fecha en que Raimundo contaba ya 15 años, aunque el mérito de su precocidad siga siendo exactamente el mismo y su calidad igualmente sorprendente. Por otra parte, atendiendo a la grafía y forma de las anotaciones a pluma de Federico no parecen estar hechas al mismo tiempo, por lo que el baile de fechas podría explicarse por un desliz de memoria –en principio poco pensable en la personalidad extraordinariamente meticulosa y precisa de Federico–, si anotó el presente dibujo años después de su ejecución, formando parte ya de la colección de diseños y apuntes familiares acumulados en sus carpetas.

Independientemente de estos ajustes sobre la exacta datación del dibujo del Prado, y aceptando que en efecto fuera realizado por el jovencísimo Raimundo apenas alcanzada la pubertad, es trabajo de extraordinario interés, ya que demuestra el riguroso método de aprendizaje impuesto por Federico a su hijo en la copia de los maestros antiguos, dentro de la más estricta tradición académica, reproduciendo en este caso la espectacular escena de la *Matanza de los inocentes* (Mateo 2, 16-18), pintada también por Tibaldi entre 1586 y 1590 en uno de los tramos del claustro del monasterio del Escorial[7]. En este sentido, resulta particularmente interesante la elección por parte de Federico de Madrazo de este artista que trabajó en El Escorial[8], representante del manierismo más genuino, para que fuera copiado por su hijo Raimundo, seguramente con la intención de que se adiestrase en su especial complicación compositiva, el acusado sentido dramático de la narración escénica, repleta de figuras en un movimiento desaforado y la diversidad de planos, perspectivas y proporciones, como ejercicio de una evidente dificultad que, como resulta evidente, Raimundo solventó airosamente.

Por lo demás, este dibujo sirve para recuperar una visión del aspecto original del fresco, llamativamente alterado tras una desafortunada restauración moderna de su parte baja, en la que se añadió la cabeza implorante de una mujer y el empedrado del suelo.

José Luis Díez

5 C. García-Frías Checa, "Pellegrino Tibaldi y los frescos de la biblioteca de El Escorial", en M. Di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial,* Madrid: Electa, 1994, p. 171-201.

6 Catálogo de Subastas La Habana, octubre de 2000, lotes n. 39 y 40.

7 S. Béguin y M. di Giampalo, "Pellegrino Tibaldi y los frescos del sagrario y del claustro", en M. Di Giampaolo (coord.), *op. cit.*, p. 141-169, repr. p. 162, il. 13.

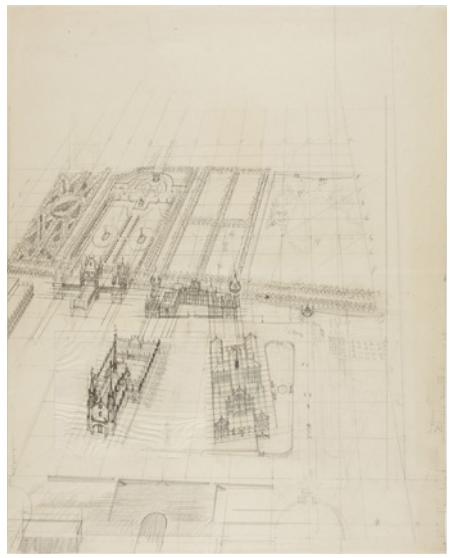
8 Años antes, Federico de Madrazo había admirado obras de Tibaldi a su paso por Milán en su viaje juvenil a Italia (*Federico de Madrazo: epistolario*, *op. cit.*, carta n. 104, fechada el 5 de octubre de 1839).

cat. 48

Juan de Madrazo y Kuntz

Madrid, 1829 – 1880

Proyecto urbanístico y arquitectónico para el entorno de Los Jerónimos, h. 1865-69



Lápiz compuesto y tinta agrisada a pluma.
Papel continuo, 513 x 420 mm. Fragmento de papel continuo, con vista axonométrica de Los Jerónimos, adherido en la mitad inferior, 115 x 140 mm.
En el borde derecho, inferior, a lápiz compuesto, cortado: "186[…] / [monograma] / JM".

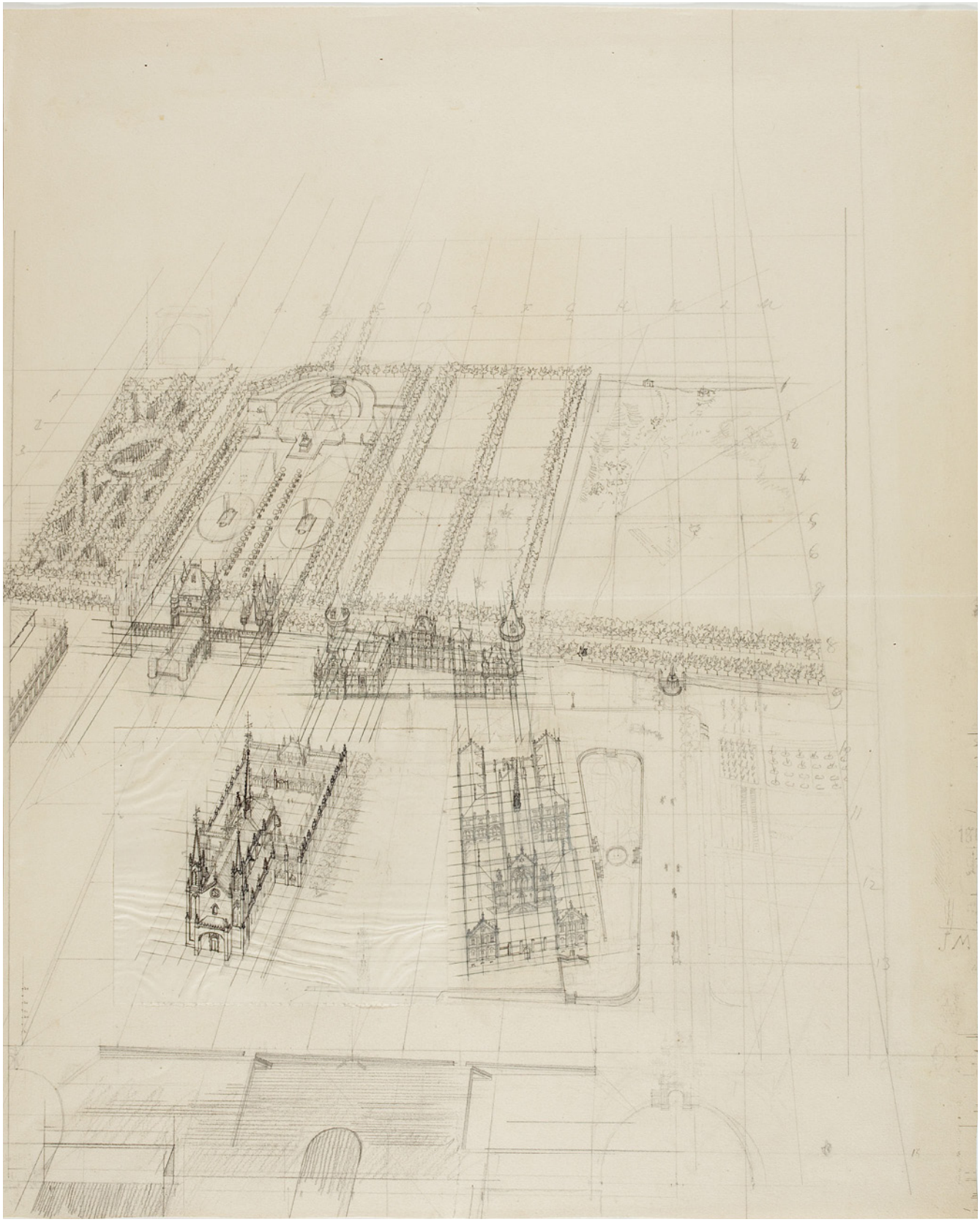
D-7944

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

P. Moleón Gavilanes, *Proyectos y obras para el Museo del Prado: Fuentes Documentales para su historia*, Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 177-178 [plano reproducido en p. 177, en color].



cat. 48

Juan de Madrazo y Kuntz

cat. 48

Proyecto urbanístico y arquitectónico para el entorno de Los Jerónimos, h. 1865-69

Juan de Madrazo y Kuntz fue un destacado arquitecto de la España isabelina y el único miembro de esta familia de artistas dedicado a esa profesión. Sin embargo, las diferentes aproximaciones que se han realizado a su figura y a su trayectoria profesional[1] han estado limitadas por el desconocimiento de gran parte de sus proyectos y planos, de los que ahora el Museo del Prado posee aproximadamente medio centenar, el grupo más numeroso de todo el conjunto de dibujos adquirido en 2006.

Dedicado en un primer momento a la docencia, primero en Valencia y posteriormente en Madrid, su obra arquitectónica es un claro ejemplo de la influencia en España de Viollet-Le-Duc (1814-1879) y de la difusión del estilo neogótico en nuestro país, y comprende tanto construcciones de nueva planta como intervenciones en la restauración monumental. Entre estas, se ha destacado tradicionalmente la de la catedral de León, cuya dirección de obras, encomendada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1869, le terminó reportando un justo reconocimiento, a pesar de las muchas vicisitudes y oposiciones a las que tuvo que hacer frente. Así, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, donde se expusieron tres de sus proyectos, resultaron premiados con la medalla de honor los presentados con el número 790, que formaban parte de los que había realizado para aquella catedral.

Precisamente, el intenso debate mantenido entre críticos y arquitectos a raíz de la concesión de este galardón, hizo que los otros dos estudios expuestos en aquella ocasión pasasen desapercibidos. Si la historiografía posterior se ha referido al del altar mayor de la catedral de Oviedo –que además obedecía a un trabajo finalmente materializado–, hasta ahora no se había prestado atención alguna al tercero. Así, en el catálogo de esa exposición figuraba, con el número 792[2], un "Estudio en perspectiva caballera para resolver varios problemas, y la posibilidad de construir en el Real Sitio del Retiro un colegio de señoritas, frente al Museo nacional de Pinturas", proyecto que cabe relacionar con este dibujo de especial significación para el estudio de la obra de Juan de Madrazo.

A diferencia de su trabajo como restaurador y constructor, es menos conocido su interés por las intervenciones urbanas, pues tan solo se ha prestado atención a algunas de sus propuestas, como el informe de saneamiento para la ciudad de León[3] o el de la reforma de la Puerta del Sol de 1855[4]. Este último, al igual que otros similares, indican su preocupación por el futuro desarrollo de algunos barrios y zonas de Madrid.

En este caso, Madrazo se interesa por el antiguo Real Sitio del Buen Retiro, cuya franja occidental había sido enajenada por parte de Isabel II al Estado en 1865, lo que suponía que aquel perdía casi un tercio de su extensión original. Ese mismo año se aprobaba su urbanización, proyectándose una parcelación que pretendía crear un barrio elegante y lujoso destinado a la aristocracia, integrando en las nuevas manzanas algunos restos del antiguo recinto palaciego del Buen Retiro, tal y como reflejaba el *Anteproyecto de Distribución de manzanas destinadas a la edificación en el Real Sitio del Buen Retiro*, de Carlos María de Castro.

Pronto surgieron voces discordantes que se oponían a todas estas medidas, que implicaban desvincular para siempre el Museo del Prado del parque del Retiro y que,

1 Destaca, en este sentido, Pedro Navascués, quien ha puesto de relieve en numerosas ocasiones la importancia de este arquitecto. P. Navascués Palacio, "El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz", en *Los Madrazo: una familia de artistas,* Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1985, p. 81-98; P. Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX,* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 203-210; P. Navascués Palacio, *Arquitectura española: 1808-1914,* (*Summa Artis: Historia General del Arte*, XXXV), Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 258-261, 368-374.

2 *Catálogo general de la Exposición de Bellas Artes de 1881*, Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1881, p. 450-451.

3 Véase J. Hernando Carrasco y A.T. Reguera Rodríguez, *Reforma urbana liberal e infraestructura de saneamiento: el informe de J. de Madrazo sobre la ciudad de León,* León: Colegio de Arquitectos, 1987. El interés de Juan por las reformas urbanas se vincula aquí, por un lado, al contexto histórico del Sexenio Democrático, y, por otro, se sitúa entre el urbanismo progresista de Ángel Fernández de los Ríos y el más conservador de Carlos María de Castro.

4 Véase fundamentalmente P. Navascués Palacio, "Proyectos del siglo XIX para la reforma urbana de la Puerta del Sol", *Villa de Madrid: Revista del Excmo. Ayuntamiento,* 25 (1968) 64-81.

además, acababan con una extensa área verde. En este sentido, destaca Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880), quien en 1868 propuso una serie de reformas que, aunque aprobadas en 1869, finalmente no se llevaron a cabo[5]. Su plan para todo este nuevo espacio se centraba en la creación de zonas arboladas y ajardinadas en torno a cada una de las tres construcciones que aún se mantenían en pie del viejo conjunto –el antiguo Salón de Reinos, el Casón y la iglesia de los Jerónimos con su claustro–, manteniendo así su antigua unidad histórica (véase el *Plano del Prado y Parque de Madrid*); solución esta que ya había sido planteada, en forma de jardín a la inglesa, por Narciso Pascual y Colomer (1808-1870) en 1848 (véase *Parte del proyecto de reforma del Rl. Sitio del Buen Retiro aprobado por S.M. en 7 de enero de 1848*)[6].

Juan de Madrazo, cuya familia además poseía El Tívoli en las proximidades[7], no debió ser ajeno a este debate, y en torno a 1865-69 comenzó a elaborar este plano[8] como parte de un proyecto que finalmente no llegó a terminar. Así lo demuestra su aspecto inconcluso, pues mientras se ha definido con suficiente detalle la mitad superior –con el parterre según la reforma de 1841[9] y la solución de arbolar los dos lados de la futura calle de Granada–, en la mitad inferior faltan por concluir algunos de los edificios y definir el entorno de estos, que seguramente estaría ajardinado y con terrazas, como parecen indicar algunas líneas y trazos. El conjunto contemplaría tanto nuevas construcciones como la reforma integral de otras ya existentes, y la adición de otros elementos urbanos, como fuentes o puertas monumentales. Este sería el caso del gran arco dibujado en el cierre construido por Villanueva entre el Museo y el Jardín Botánico, que serviría de salida para el cortejo que se ha cuidado de incluir justo en frente, y que haría pareja con la puerta del Ángel del flanco Norte.

Frente al planteamiento más conservador de Fernández de los Ríos –que contemplaba únicamente la monumentalización de las edificaciones conservadas y la creación de nuevas zonas verdes–, Madrazo pensó en una intervención urbanística de gran originalidad y modernidad, pues la inclusión de nuevas edificaciones demostraba una mayor preocupación por incorporar al conjunto otros usos más acordes con su nuevo carácter público, al contrario de lo que finalmente se hizo.

Al igual que su intervención en León o en la iglesia de las Calatravas de Madrid, este diseño urbano demuestra los profundos conocimientos de Juan de Madrazo sobre la arquitectura extranjera –lo que implicaba también una voluntad de internacionalización del ambiente artístico español– y concretamente del neogótico, cuyo momento de mayor esplendor en España comenzó en estos años sesenta[10]. Precisamente, uno de los mayores teóricos de este estilo sería su hermano Pedro (1816-1898), quien fue además un firme defensor de su empleo en la edilicia civil[11]. Aunque esta opción fue menos secundada en nuestro país, este plano supone una demostración de las múltiples posibilidades y variaciones que ofrecía este lenguaje más allá de la construcción de edificios religiosos. Así, tal y como venía sucediendo desde hacía décadas en Inglaterra –un país que Juan, casado allí con Margarita Tewart, conocía de primera mano–, el gótico se aplica aquí a una escuela. Es este el edificio con el que se identifica la construcción de la derecha y que recuerda a ejemplos británicos contemporáneos en la disposición simétrica de sus diferentes dependencias a ambos lados de la capilla. Este interés por la arquitectura colegial también se observa en otros planos que poseyó el arquitecto, y en algunos de ellos aparecen plantas con un esquema axial, muy común en los centros

5 Todas sus propuestas están recogidas en A. Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, Madrid: La Ilustración Española y Americana, 1876, p. 372-380.

6 P. Moleón Gavilanes, *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*, Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 177-178.

7 En concreto, El Tívoli se encontraba en el Salón del Prado, entre el Museo y la actual Plaza de la Lealtad. Había sido adquirido por José de Madrazo en 1831, y en 1863 fue disgregado entre sus herederos. Véase C. Lopezosa Aparicio, "Ocio y negocio. El jardín del Tívoli en el Paseo del Prado de Madrid", *Anales de Historia del Arte,* 15 (2005) 269-279. Además, entre los fondos adquiridos a los descendientes en 2006, se conservan numerosos planos, alzados y plantas (D-7889–D-7928) que permiten un conocimiento más exhaustivo de esta propiedad familiar, donde también estuvo instalado el Real Establecimiento Litográfico.

8 Se conservan también algunos planos anteriores de esta misma área, de los que pudo partir a la hora de elaborar este proyecto.

9 Resulta interesante la inclusión de una escultura ecuestre, que podría ser la de Felipe III o la de Felipe IV, porque obedece a la intención, luego no materializada, de instalar alguna de las dos sobre el pedestal en el que finalmente se colocó el grupo de *Daoíz y Velarde* (E-946). Véase C. Ariza Muñoz, *Los jardines del Buen Retiro, Parte I*, Madrid: Lunwerg, 1990, p. 123-125.

10 J.M. Azcárate, *Neogoticismo del siglo XIX en Madrid*, Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1981, p. 23.

11 N. Panadero Peropadre, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*, tesis doctoral, Madrid, 1990, véase fundamentalmente p. 326 (ed. digital Madrid: Universidad Complutense, 2002).

educativos. Esta tipología se repite en el edificio del segundo término a la derecha, donde se ofrece una solución diferente, también en cuanto a estilo, más dependiente aquí de los *châteaux* del Loira.

Junto a estas dos construcciones de nueva planta, Juan de Madrazo proponía conservar las tres edificaciones históricas que aún existían, interviniendo al menos en el Casón y en los Jerónimos; pues, en el caso del ala septentrional del antiguo patio de Fiestas, se desconoce realmente cuál sería su solución al quedar prácticamente fuera de este plano. Aunque el alzado de las construcciones que pretendía añadir al Casón está sin concluir, es buena muestra del carácter inventivo que, en cierta medida, presentan en su repertorio decorativo otros de los edificios, como los dos de la derecha.

De gran interés resulta la solución que plantea para la iglesia de San Jerónimo, donde de nuevo retoma la idea de uno de sus hermanos, en este caso de Federico (1815-1894). Así, el pintor estuvo a cargo del programa pictórico comisionado por Isabel II para el ornato interior del templo recién restaurado[12], acorde con su significación histórica y monárquica. Y el proyecto arquitectónico de Juan, que posiblemente había desarrollado por separado con anterioridad y luego incluyó en este plano, pretendía recuperar el carácter palatino del antiguo Cuarto Real, con una estructuración tipológica que debió interesarle especialmente. De hecho, se conservan numerosas plantas, también propiedad de este arquitecto, en las que el palacio se dispone detrás de la iglesia, rodeando la cabecera. Además, frente a la restauración acometida por Colomer desde 1852[13] –con la que coincide tan solo en la configuración de la fachada y en una decoración similar de cresterías y pináculos–, Madrazo plantea traer las torres a la fachada –lo que sin duda hubiera recibido menos críticas que el colocarlas en la cabecera–, la construcción de un nuevo recinto palaciego y la incorporación de una esbelta aguja, que encontraría su correspondencia en otra similar en el colegio de al lado, sirviendo de referentes visuales de todo el conjunto. Este elemento decorativo, al igual que otros del repertorio estilístico de los edificios del plano, demuestran el conocimiento de modelos y elementos franceses contemporáneos. Muchos de ellos, como las agujas, son similares a los empleados por Viollet-le-Duc, de quien Juan de Madrazo sería su más destacado seguidor en España.

Pedro J. Martínez

12 J.L. Díez, *La pintura isabelina, arte y política: discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia leído el 6 de junio de 2010,* Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, p. 78-80.

13 Sobre esta intervención, véase fundamentalmente N. Panadero Peropadre, "La restauración de San Jerónimo el Real por Narciso Pascual y Colomer", *Goya*, 213 (1989) 161-171; y más recientemente P. Navascués Palacio, "Colomer y la restauración de edificios", en C. Ariza Muñoz (ed.), *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid isabelino*, Madrid: Ayuntamiento, Centro Cultural Conde Duque, 2007, p. 173-180.

Colección Cervelló



Colección Cervelló

José María Cervelló Grande (Cádiz, 1947 – Madrid, 2008) formó a partir de los años ochenta una importante colección de estampas que fue reuniendo junto con un excepcional fondo de libros antiguos para su biblioteca. Además de desarrollar durante toda su vida una brillante carrera como jurista y abogado del Estado, prestó una dedicación paralela a los estudios de Historia del Arte, doctorándose en esta especialidad por la Universidad Complutense de Madrid en 2001.

El Museo del Prado adquirió su biblioteca y colección de estampas en 2003, mediante una fórmula mixta que combinaba la compra con la donación. Esta biblioteca se ha considerado siempre como la incorporación bibliográfica más importante del Museo, pero la colección de estampas tiene también una gran relevancia, pues ha significado un enriquecimiento esencial de sus fondos de arte gráfico. El conjunto, formado por casi seiscientas estampas, cincuenta y cuatro láminas de cobre y cinco dibujos, muestra la selección de un gran bibliófilo con un profundo conocimiento del libro antiguo ilustrado y, en general, de la historia del grabado hasta 1800. Merecen especial mención aquellas estampas que suplían las carencias de la colección, con importantes obras de algunos de los mejores grabadores europeos de los siglos XVI al XVII como Aegidus Sadeler, Paulus Pontius, Nicolaus Visscher, Agostino Carracci, Gaspare Oselli, Gérard Edelinck o Claude Mellan, entre otros, aunque el grupo más numerosos corresponde a autores españoles del siglo XVIII, y en concreto a los relacionados con el grabado ilustrado desarrollado alrededor de la Real Academia de Bellas Artes.

Respecto a las láminas de cobre, algunas de temática devocional y escudos de armas, tienen especial interés dos lotes: el de las once que sirvieron para ilustrar *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino (1715 y 1724) y el de las treinta de la *Regla de las cinco órdenes de arquitectura* de Jacopo Vignola de la edición madrileña de Joaquín Ibarra del año 1764.

Cervelló, a pesar de haber traspasado su colección al Museo en el 2003, no dejó de buscar nuevas piezas, y de este nuevo grupo el Prado adquirió tras su fallecimiento cuatro láminas de cobre y sus estampas correspondientes: el *Milagro de san Serafín de Montegranario*, de Lorenzo Muntaner y Upe; el *Túmulo en honor de José Dávila Tello de Guzmán, duque de Montemar*, de Pedro Tortolero; y dos de Manuel Salvador Carmona tituladas *Pentecostés* y *San José* (G-5602 – G-5609).

Por último, encontramos cuarenta estampas de especial valía, que también llegaron al Museo tras su fallecimiento, por ser las obras que se quedó en usufructo decorando su domicilio particular. Este reducido grupo de obras ilustran de manera muy expresiva los gustos de su propietario. Entre ellas destaca la *Perspectiva general del monasterio de San Lorenzo de El Escorial* de Pedro Perret de 1587, primer modelo grabado a partir de los dibujos de Juan de Herrera, que probablemente fue la que despertó su interés por la iconografía escurialense, pues Cervelló recopiló una veintena de valiosos ejemplares relacionados con este asunto. Debió de tener también notable estimación por las diecinueve estampas pertenecientes a la serie *Vedute di Roma* (1740-78) de Giovanni Battista Piranesi, que incorporó a su colección progresivamente desde 1985, y que ocuparon un lugar privilegiado en las paredes de su despacho y en su residencia familiar.

Gloria Solache

cat. 49

Pedro Perret

Amberes, 1555 – Madrid, 1625

Perspectiva general del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1587



Por invención y dibujo de Juan de Herrera (Movellán, Cantabria, 1530 – Madrid, 1597).
Scenographia Totius Fabricae S. Laurentii in Escoriali [Perspectiva general del monasterio de San Lorenzo de El Escorial], 1587.
Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial, Madrid, 1589, "diseño séptimo"
CVM PRIVILEGIO. // Campillo. / Collado Villalua. / Alpedrete. / Monesterio. / Torre del Pardo. / Galapagar. / Colmenarejo. / Las Rosas. / Fresneda. / Madrid. / Valde morillo. / Odon. / Naual carnero. / Peralejo. / Nauala Gamella. / Molino. / Escvrial. // SCENOGRAPHIA / TOTIVS FABRICAE – S. LAVRENTII / IN ESCORIALI. // Petrus Perret Antuerpianus scalpsit. 1587.
Talla dulce (buril sobre aguafuerte).
Papel verjurado ahuesado, 494(r) x 774(r) mm [huella] / 494(r) x 774(r) mm [papel]. Restaurado con anterioridad a 2004 y adherido a un papel continuo grueso, 567 x 857 mm.

G-2976

Procedencia

José María Cervelló, Madrid.
Adquisición a través de una fórmula mixta que combina la compra por el Museo del Prado con la donación por parte del propietario, 2003.

Bibliografía

J. de Herrera, *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorencio el Real del Escurial*, Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1589, fol. 26v-28r.

A. Ruiz de Arcaute, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid: Espasa Calpe, 1936.

L. Cervera Vera, *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid: Tecnos, 1954, p. 77-82.

M. López Serrano, "El grabador Pedro Perret", en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1963, v. 2, p. 689-716 [692].

F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, K. G. Boon (ed. lit.), Ámsterdam: Van Gendt & Co, 1976, v. XVII, p. 54, n. 43.

J. Carrete *et al.*, *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Museos, 1981, p. 116, n. 433.

E. Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, v. 3, p. 402, n. 1669-7.

G. Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.

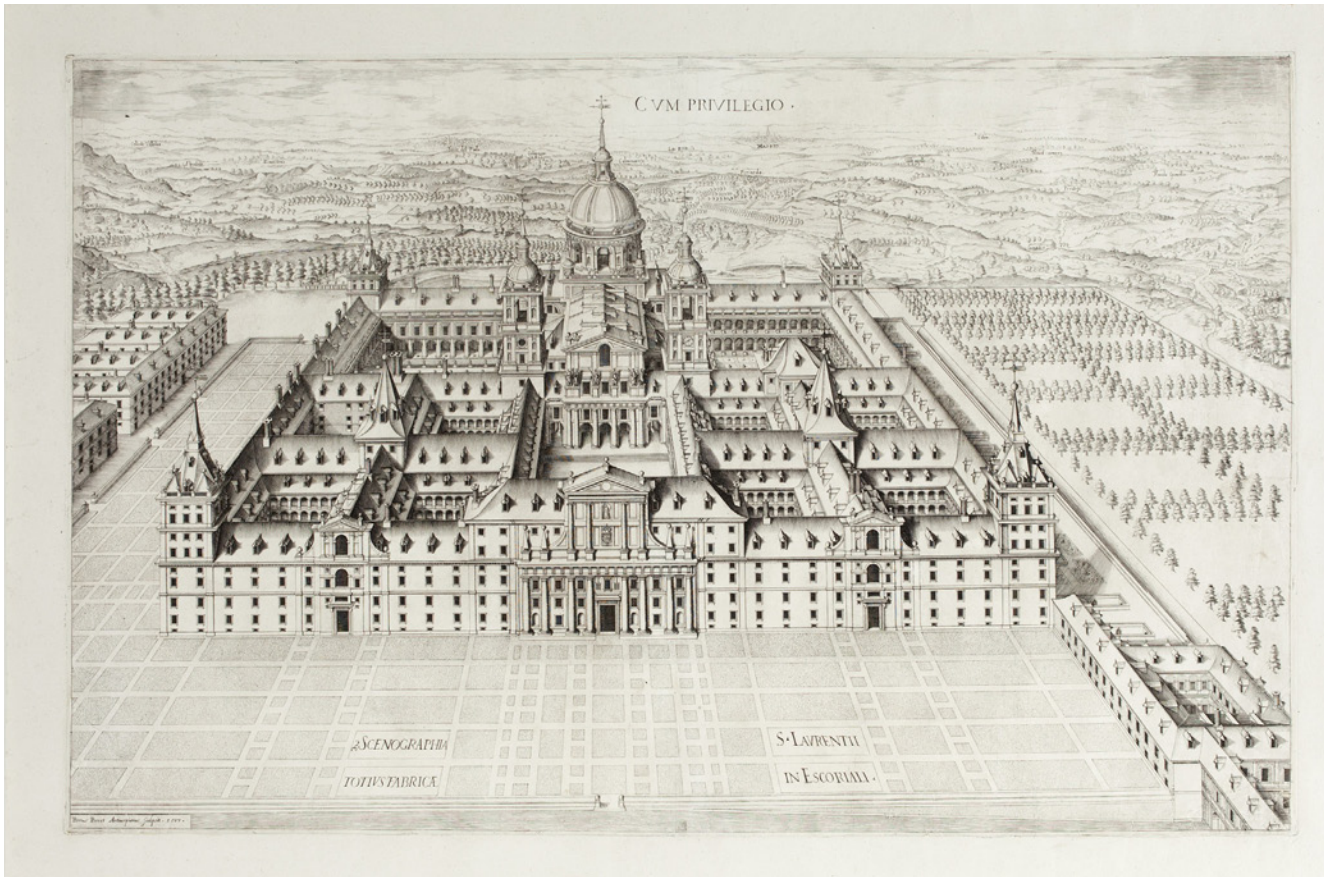
C. von der Osten Sacken, *El Escorial, estudio iconológico*, Madrid: Xarait, 1984.

E. Santiago Páez, "El Escorial, historia de una imagen. Estampas y dibujos", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1985, p. 230-252 [230-231, 240 y 245-246], n. C1g.

F. Bouza, "Reinado de Felipe II", en *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional y Julio Ollero, 1993, p. 139, n. 113.

A. Martínez Ripoll, "La imagen artística del Escorial en la España de los Austrias: génesis y fijación de un arquetipo visual", en F.J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium*, (Colección del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 8), San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina, 1996, p. 251-294.

J. Sáenz de Miera, *De obra "insigne" y "heroica" a "Octava Maravilla del Mundo": la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 381-408.


C VM PRIVILEGIO
SCENOGRAPHIA
TOTIVS FABRICÆ
S·LAVRENTII
IN ESCORIAM

cat. 49

Pedro Perret

Perspectiva general del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1587

"Por hacer participantes a los deseosos de saber la grandeza de la fábrica de san Lorenzo el Real del Escorial he procurado, aunque con mucho trabajo y costa, estampar la dicha fábrica en diversos diseños". Este enunciado abre el *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorencio el Real del Escurial*, redactado por Juan de Herrera en 1589. Exponía así su voluntad de difundir la grandeza de una arquitectura que ya entonces era considerada el centro espiritual de la monarquía hispánica y alabada como la octava maravilla del mundo, materialización terrenal de la idea simbólica de la Jerusalén celeste. Consciente de su trascendencia, Herrera aspiraba a alcanzar el mismo estatus de intemporalidad. Eludió en el *Sumario* cualquier mención a Juan Bautista de Toledo, autor de la "traza universal" del monasterio, como también soslayó el reconocimiento de la labor de los numerosos artistas que habían contribuido a realizar su extenso programa iconográfico. El plan de multiplicar en imágenes las secciones y vistas del Escorial enfatizaba el carácter global y unitario del proyecto arquitectónico, y lo envolvía bajo la apariencia de una creación singular[1]. El nombre de Herrera es el único relacionado con El Escorial que figura en la serie de estampas, concretamente en la correspondiente al "nono diseño". Su mención es significativa por ser la primera lámina grabada y sobre todo por su alto valor referencial, pues está dedicada al sagrario del altar mayor, espacio inmanente de la Eucaristía, núcleo del templo.

La aspiración a trascender unida al interés económico derivado de la venta de estampas, fueron las razones que impulsaron a Herrera a solicitar en agosto de 1583 al Consejo de Castilla un privilegio exclusivo para reproducir y distribuir las trazas del Escorial en todos los dominios de la Corona[2]. Su principal argumento fue evitar la competencia de quienes pudieran hacerse "señores de su obra y llevar el premio de su trabajo" (una prevención razonable teniendo en cuenta la circulación de tres pinturas atribuidas a Fabrizio Castello de la vista general del monasterio desde poniente, dos de las cuales habían sido realizadas entre 1582 y 1583, antes de la solicitud de Herrera). Un nuevo memorial presentado en marzo de 1584, ahora ante el Consejo de Indias, con la descripción detallada del proyecto gráfico, le permitió obtener un privilegio de exclusividad por quince años. Inicialmente la propuesta de Herrera contemplaba el grabado de veintitrés láminas, a partir de diseños proporcionados por él en colaboración con su ayudante Francisco de Mora. El elevado coste, la lentitud para abrir a buril matrices de gran formato con el esmero y la calidad exigidos, así como la carencia de grabadores españoles con los conocimientos técnicos suficientes para asumir una empresa de esta naturaleza, obligaron a reducir a doce el número de imágenes proyectadas.

Debido a la inexistencia de grabadores calcográficos en España, Herrera buscó entre los excelentes burilistas flamencos. Antes incluso de que fuera resuelta en los consejos de Estado su solicitud, requirió en 1583 los servicios de Pedro Perret. Natural de Amberes, Perret se había educado con el pintor Marten de Vos y el grabador Gerard de Jode. Cuando Herrera le propuso abrir los cobres del Escorial se encontraba en Roma, completando su aprendizaje con Cornelis Cort, el colaborador predilecto del más importante editor de estampas norte-europeo del siglo XVI, Hieronymus Cock. Por su doble formación, Perret aglutinaba la tradición de la estampa flamenca con la corriente estilística del manierismo

1 La actitud elusiva de Herrera en las estampas de la fábrica del Escorial y en el *Sumario* –actitud a la que Wilkinson-Zerner se ha referido como "apropiación del Escorial" (C. Wilkinson-Zerner, *Juan de Herrera, Architect to Philip II of Spain*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1993, p. 84)– ha sido comentada por J. Sáenz de Miera en "Las estampas de Herrera y Perret y el Sumario de Juan de Herrera como elementos creadores de la fama de El Escorial", capítulo XIII en *De obra "insigne" y "heroica" a "Octava Maravilla del Mundo": la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, 2001, p. 382-383.

2 Cervera Vera publicó la documentación relativa al privilegio solicitado por Herrera y a los encargos de grabado y edición de las estampas en "Documentos relativos a las estampas del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera, talladas por P. Perret", *La Ciudad de Dios. Revista de Cultura e Investigación de los PP. Agustinos de El Escorial*, CLXIV (1952) 353-381; y *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954.

romano, e iba a desempeñar un papel de considerable importancia en la renovación del grabado español.

A su llegada a Madrid, Herrera le proporcionó alojamiento en su propia casa y le instó a comenzar el trabajo. Tres cobres, los correspondientes al sagrario y custodia, fueron abiertos en 1583. Los resultados satisficieron al arquitecto, quien en octubre de 1584 contrataba oficialmente a Perret para el grabado de las doce láminas a cambio de seiscientos ducados. Aunque años más tarde, en 1598, ya fallecido Herrera, Perret abrió una lámina adicional con la perspectiva del presbiterio, su encargo había concluido en 1589, fecha en la que entregaba la última de las doce láminas. También entonces Herrera decidió acompañar las estampas con el *Sumario*, descripción textual que facilitaba la comprensión de las imágenes y ampliaba la noticia a otros aspectos estructurales y decorativos del monumento.

El "séptimo diseño", descrito en el *Sumario* como "una perspectiva de toda esta gran fábrica mirada por su delantera principal del Poniente"[3], se convertiría desde el instante mismo de su publicación en la imagen identitaria del Escorial. Testimonio de la pericia de Perret, esta vista en perspectiva axonométrica ha sido objeto de numerosas copias e interpretaciones. La sistemática reiteración de dicho arquetipo visual condicionó desde el siglo XVI la percepción del monasterio como una unidad integrada.

Herrera había propuesto en principio la inclusión de vistas generales en perspectiva caballera de las cuatro fachadas. Finalmente sólo se grabó la panorámica desde la fachada occidental, en la que está ubicado el ingreso principal al templo. El precedente del esquema en perspectiva fijado por el "séptimo diseño" es un dibujo atribuido a Rodrigo de Holanda, discípulo y yerno del pintor paisajista flamenco Anton van der Wyngaerde, que representa al monasterio en construcción durante el verano u otoño de 1576[4]. Otro posible antecedente de la fórmula compositiva del "séptimo diseño", en este caso de carácter simbólico, no narrativo, puede localizarse en el lienzo de *San Jerónimo y san Agustín*, pintado en 1580 por Sánchez Coello para uno de los altares de la basílica[5]. San Agustín sostiene en la mano derecha, sobre un libro cerrado, una maqueta cuya proximidad formal al monasterio es evidente, aunque no aluda a una representación objetiva del mismo, sino a la posible síntesis de su módulo base, metáfora visual de la *Ciudad de Dios*[6].

Las primeras versiones de la traza herreriana del "séptimo diseño" son tres pinturas atribuidas al genovés Fabrizio Castello (h. 1560-1617), activo participante en los frescos del Escorial desde 1576. Las tres vistas, dos en lienzo y una en papel, se anticipan al grabado de Perret, pues éste concluyó la conocida perspectiva de poniente en 1587, y las pinturas de Castello están documentadas entre 1582 y 1584. No hay duda de que se trata de composiciones idénticas a las del "séptimo diseño", pues se describen en los documentos de pago como "Fábrica y Monasterio y quartos dél, en prespetiba conforme a la planta del dicho Monasterio, como si se mirase de alto por la parte del lienzo prencipal, ques por donde se entra a la yglesia". De manera que Castello tuvo acceso al diseño de Herrera, probablemente sin el consentimiento del arquitecto, y realizó tres versiones pictóricas anteriores al grabado de Perret. La primera de ellas, terminada antes de abril de 1583, se destinó a las dependencias del palacio escurialense[7]; la segunda, pintada en papel, estaba concluida en mayo de ese mismo año, y por disposición de Felipe II fue enviada a Lisboa para decorar el Paço da Ribeira con motivo de la estancia del monarca en Portugal; la tercera versión, finalizada en la primavera de 1584 por encargo de la Congregación de la Fábrica del Monasterio, se trasladó al Alcázar de Madrid en cumplimiento de los deseos del rey[8].

Javier Blas Benito

3 La descripción de la imagen por Juan de Herrera está contenida en los folios 26v a 27v del *Sumario*.

4 Perteneciente a la colección del I barón de Burghley, William Cecil, esta prístina imagen del Escorial se encuentra en Hatfield House (Hertfordshire, Inglaterra): Rodrigo de Holanda (atribuido), *El monasterio de San Lorenzo de El Escorial en construcción*, 1576, pluma y aguada de tinta de bugalla, 470 x 750 mm, Hatfield House, n. inv. 100.

5 Alonso Sánchez Coello, *San Jerónimo y san Agustín*, 1580, óleo sobre lienzo, 235 x 185 cm, Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Patrimonio Nacional, n. inv. 10034845.

6 El análisis pormenorizado de esta iconografía y, en general, el estudio de la construcción de la imagen tópica del Escorial consolidada en el "séptimo diseño" –desde el dibujo de Rodrigo de Holanda a las pinturas de Fabrizio Castello–, han sido abordados por A. Martínez Ripoll, "La imagen artística del Escorial en la España de los Austrias: génesis y fijación de un arquetipo visual", en *Literatura e imagen en El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, 1996, p. 251-294.

7 Martínez Ripoll sugiere que podría tratarse del lienzo expuesto actualmente en el antiguo comedor de Felipe II del palacio privado del monasterio: Fabrizio Castello (atribuido), *Vista del monasterio de El Escorial*, óleo sobre lienzo, 77 x 191 cm, Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Patrimonio Nacional, n. inv. 10014349 –reproducido en *La basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (*Cuadernos de restauración de Iberdrola*, XIV), Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación Iberdrola, 2010, p. 13.

8 Tal vez sea la pintura depositada por el Museo del Prado desde 1898 en el palacio episcopal de Valladolid, expuesta en la catedral: Fabrizio Castello (atribuido), *Vista del monasterio del Escorial*, óleo sobre lienzo, 100 x 210 cm, Museo del Prado, P-7083

cat. 50

Giovanni Battista Piranesi

Mogliano Veneto, Italia, 1720 – Roma, 1778

Ruinas de las termas de la Villa Adriana en Tívoli, 1766-70



Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, ed. póstuma, Roma, post. 1778 o primera ed. París, 1800-1807, editada por Francesco y Pietro Piranesi.
Rovine d'una Galleria / di Statue nella Villa Adri- / ana a Tivoli / A. Avanzi di pitture a grottesco. // Cavalier Piranesi del e inc.
Aguafuerte.
Papel verjurado ahuesado grueso, 460 x 588 mm [huella] / 504 x 752 mm [papel].

G-2994

Procedencia

José María Cervelló, Madrid, 1986.

Adquisición a través de una fórmula mixta que combina la compra por el Museo del Prado con la donación por parte del propietario, 2003.

Bibliografía

H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi: essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, París: Librairie Renouard-Henri Laurens, 1918. Reed. Mansfield: Martino, 2007, n. 785.

G.B. Tubbs, "Some New Piranesi Drawings", *The Architectural Review: a Magazine of Architecture & Decoration*, LI (mayo 1922) 118-125.

A.M. Hind, *Giovanni Battista Piranesi: a Critical Study, with a List of his Published Works and Detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome*, Londres: The Costwold Gallery, 1922. Reed. Londres: The Holland Press, 1978; Mansfield: Martino, 2005, p. 64, n. 93.

E. Lafuente Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1936, p. 85, n. 93.

C.A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma: Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti y Libreria dello Stato, 1953, p. 286, n. 820.

K. Lehmann, "Piranesi as Interpreter of Roman Architecture", en *Piranesi*, Northampton: Smith College Museum of Art, 1961, p. 78, 89 y 93, n. 230, il. 30.

A. Robison, "The *Vedute di Roma* of Giovanni Battista Piranesi: Notes towards a Revision of Hind's Catalogue", *Nouvelles de l'Estampe*, 4 (1970) 180-198.

A. Robison, "Vedute di Roma", en A. Bettagno (ed. lit.), *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture*, (*Grafica Veneta*, 2), Vicenza: Neri Pozza, 1978, p. 48-50, n. 258.

J. Wilton-Ely, *Piranèse. Les vues de Rome. Les prisons*, París: Arts et Métiers Graphiques, 1979, p. 41, n. 93.

H. Lavagne, "Piranèse archéologue à la Villa d'Hadrien", en *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Roma: Multigrafica Editrice, 1983, p. 259-271.

L. Cavazzi (ed. lit.), *Piranesi e la veduta del Settecento a Roma*, Roma: Artemide, 1989.

M. Campbell (ed. lit.), *Piranesi: Rome Recorded. A Complete Edition of Giovanni Battista Piranesi's "Vedute di Roma" from the Collection of the Arthur Ross Foundation*, Filadelfia: Arthur Ross Gallery, University of Pennsylvania, 1989.

J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1994, v. I, p. 269, n. 226.

L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, Colonia: Taschen, 2000, p. 680-682 y 736, n. 964.


Rovine d'una Galleria
di Statue nella Villa Adri
ana a Tivoli

cat. 50

Giovanni Battista Piranesi

Ruinas de las termas de la Villa Adriana en Tívoli, 1766-70

Piranesi llegó a Roma en 1740. Su formación como arquitecto en Venecia con Matteo Lucchesi y Giovanni Antonio Scalfarotto, quien le iniciaría en la práctica del diseño arquitectónico y en la apreciación de la obra de Palladio, excitó su deseo de estudiar los vestigios de la Roma antigua. Dejó escrita su conmovedora experiencia de las ruinas clásicas en la epístola al coleccionista Nicola Giobbe "su introductor en el círculo de Benedicto XIV", publicada en 1743 como dedicatoria de la *Prima parte di Architetture e Prospettive*: "Estas ruinas parlantes llenaron mi espíritu de tales imágenes hasta un extremo como nunca pudieron lograr los dibujos que de las mismas hizo el inmortal Palladio". En la epístola también argumentaba acerca de la perspectiva aplicada a la estampa: "Qué gran contribución me ha proporcionado la Perspectiva, porque algunas partes quería yo que se observasen en el grabado más que las otras"[1].

La confianza expresada por Piranesi en la superioridad instrumental de la estampa respecto al dibujo indica que en sus hábitos habían calado profundamente el conocimiento del aguafuerte y el uso de la imagen aprendidos de Giuseppe Vasi (1710-1782), *vedutista* discípulo de Filippo Juvara. Por otra parte, la alusión a la bondad de la perspectiva evidencia su adhesión al legado *quadraturista* de los Bibiena y a las escenografías de Domenico y Giuseppe Valeriani, cuyo taller había frecuentado al establecerse en Roma.

Son reveladoras sus observaciones sobre la contribución de la perspectiva como principio selectivo de la mirada. Piranesi asume con plena conciencia el carácter subjetivo de sus imágenes, la voluntaria manipulación de los elementos representados, la alteración de la escala y las trampas tendidas al espectador para provocarle una evocación ilusiva. La apelación a la experiencia es uno de los fundamentos de la percepción sensorial del arte moderno, que en el caso de Piranesi entronca con las premisas del empirismo inglés y las teorías estéticas de Joseph Addison (1672-1719) y Edmund Burke (1727-1795) sobre la categoría de lo sublime. En sus escritos aparece formulada la magnitud como un recurso eficiente para estimular la imaginación. La desmesura en la escala, subrayada mediante la presencia de pequeñas figuras que contrastan con la grandiosidad escenográfica del espacio, es una constante en Piranesi. Se entiende así la desilusión de Goethe al confrontar el tamaño real de las ruinas con la idea que se había formado de ellas a través de su magnífica dimensión en las creaciones piranesianas. También así se comprende el éxito de las *Vedute di Roma* y su fabulosa demanda entre los viajeros del *Grand Tour*.

Piranesi se sirvió de la *veduta* no tanto como lo habían hecho los venecianos, codificadores de la imagen mítica de la ciudad de los canales, sino como medio de exaltación de una grandeza cuya vivencia emocionada él había sentido y deseaba transmitir. Se alejaba, pues, del concepto pintoresco de *veduta*, al tiempo que su planteamiento, basado en la reivindicación de la experiencia subjetiva, no concordaba con el racionalismo ilustrado y el afán científico de la imagen arqueológica. Aunque el estudio de la Antigüedad le vincula con los presupuestos del Neoclasicismo, superan dicho nexo su ruptura normativa y su apología de la imaginación. Tal distanciamiento no significó, sin embargo, una renuncia a la reflexión teórica acerca de la arquitectura. Así lo confirman

1 Carta de Piranesi a Nicola Giobbe fechada en Roma el 18 de julio de 1743, en *Prima parte di Architetture e Prospettive inventate ed incise da Gio. Batta. Piranesi architetto veneziano, dedicate al Sig. Nicola Giobbe*, Roma: Stamperia de' Fratelli Pagliarini, 1743. Traducida al castellano por J. Calatrava en *Giovanni Battista Piranesi. 'De la magnificencia y arquitectura de los romanos' y otros escritos*, Madrid: Akal, 1998, p. 21-22.

2 Aunque las ediciones póstumas han agrupado las *Vedute* en un conjunto editorial homogéneo de ciento treinta y cinco estampas –más dos adicionales de su hijo Francesco–, lo cierto es que no constituyen una serie integrada. La concepción de la vista, el monumento o la ruina en las *Vedute di Roma* presenta evidentes analogías con otros conjuntos gráficos de Piranesi, desde la *Prima parte di Architetture e Prospettive* (1743) a las *Différentes vues de Pesto* (1778), pasando por toda la producción piranesiana de *vedute* –*Varie vedute di Roma antica e moderna* (1745), *Alcune vedute di Archi Trionfali* (1748), *Le Antichità Romane* (1756) o *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762)–. Las *Vedute di Roma* se inscriben dentro de esa trayectoria, por lo que carecen de especificidad como serie, pero la mayor objeción para considerarlas un conjunto uniforme es el hecho de que fueron realizadas en un amplio intervalo de más de treinta años. Piranesi publicó las estampas de manera individual, junto a otras series o bajo el título de *Vedute di Roma* en agrupaciones cada vez más amplias a medida que, con los años, aumentaban los cobres grabados. Las referencias al número de estampas disponibles en venta incluidas en las sucesivas ediciones del *Catalogo delle Opere date finora alla luce da Gio. Battista Piranesi*, no precisan sus títulos, de modo que la datación de cada una de ellas resulta difícil. Tan solo está fechada una de

la autorreferencia como "architetto veneziano" en las estampas y los textos *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani* (1761) y *Parere su l'Architettura* (1765), alegatos a favor de la supremacía romana frente a Grecia, en defensa de la funcionalidad pública y de la naturaleza ética del arte latino, al que supone heredero de la tradición constructiva etrusca. Sus argumentos le distancian del canon de Vitruvio y le enfrentan a las tesis de Winckelmann y Pierre-Jean Mariette, partidarios del arte griego. De ahí la importancia en Piranesi de los sistemas constructivos con arcos y estructuras abovedadas, una característica funcional de la arquitectura romana tomada de la etrusca.

La estampa de las *Termas de la Villa Adriana en Tívoli* ejemplifica muchas de las ideas de Piranesi sobre el uso de la imagen y su posición teórica en el debate en torno a la arquitectura clásica. Forma parte del ciclo más divulgado del artista, las *Vedute di Roma*[2], grabadas desde mediados de la década de 1740 hasta 1778. Debido a su amplitud cronológica, las *Vedute* engloban los diferentes periodos de la producción artística de Piranesi, forman la columna vertebral de su obra y constituyen un valioso testimonio de la evolución de su estilo. Los edificios en las estampas iniciales, descritos con precisión de detalles, aparecen distanciados del primer plano, insertos en un espacio abierto y luminoso. En las *Vedute* finales la arquitectura lo invade todo, proyectándose incluso hacia el espacio del receptor, subyugado ante la inconmensurable escala de la ruina, los poderosos contrastes de luz crean un ámbito de irrealidad, de dramática intensidad pictórica, y los trazos son el resultado de profundas mordidas. Estas características se aprecian en las *Termas de la Villa Adriana*, correspondiente a la fase terminal de las *Vedute*[3].

Piranesi conocía bien Tívoli, al noreste de Roma, cuyas villas y paisajes había visitado en compañía de Robert Adam, Allan Ramsay y Charles-Louis Clérisseau. Las *Vedute di Roma* contienen diecisiete estampas de enclaves de Tívoli: las cascadas del río Anio, la casa romana de Mecenas y el templo de Sibila, la villa renacentista de Este y, sobre todo, las espléndidas ruinas de la villa del emperador Adriano. Edificada entre los años 118 y 134, la Villa Adriana fue concebida como un conjunto de palacios, templos, teatro, bibliotecas, residencias cortesanas, jardines, fuentes y termas, una sugerente recopilación de las múltiples soluciones arquitectónicas del Imperio. Sus cubiertas compendiaban las diversas tipologías de bóvedas, ampliamente desarrolladas en los dos complejos termales. Es comprensible que Piranesi, valedor de la preeminencia del sistema constructivo romano, se sintiera atraído por las termas (aunque, curiosamente, creyera encontrarse ante la "galería de estatuas").

En torno a 1767, fascinado por los restos arqueológicos de la Villa Adriana, los dibuja con perseverancia[4]. Realizó numerosos diseños, bocetos de las ruinas desde diferentes ángulos, observando las variaciones introducidas por los cambios de luz. El abocetamiento de los apuntes era cuestionado por Hubert Robert, su habitual acompañante en las excursiones por el Lazio, a quien rebatía Piranesi: "Si mis dibujos estuvieran muy acabados, la plancha sería una copia". El progresivo alejamiento del grabado respecto al dibujo preliminar le sitúa ante un horizonte innovado de la estampa, entendida como medio autónomo de creación de imágenes.

En Piranesi los conceptos de tiempo y espacio son tan relevantes como la ruina misma, de ahí el efecto visual de su destrucción y el poder evocador del caos vegetal que la devora. El modelado de las formas se consigue no tanto con el trazo, sino con un complejo

las estampas, la *Veduta delle Cascatelle a Tivoli*, en la que consta el año de 1766. Las primeras ediciones póstumas de las *Vedute di Roma* fueron publicadas por los hijos del artista, Francesco y Pietro, quienes continuaron estampando las láminas de su padre, primero en Roma y luego en París. En 1792 veía la luz el catálogo de las estampas de su obrador, un impreso de notable interés en el que por vez primera aparecían singularizadas las *Vedute di Roma* con su título, fecha y número de orden [*Oeuvres des chevaliers Jean Baptiste et François Piranesi, qu'on vend séparèment dans la Calcographie des Auteurs, Rue Felice, près de la Trinité des Monts vis-a-vis le corps de garde des Avignonais*, Roma: Imprimerie Pilucchi Cracas, 1792 (The British Library, Print Room, 002923697); el catálogo se reimprimió en 1794 (Bibliothèque nationale de France, 31116852, VP-7605); las *Vedute di Roma* (*Vues de Rome*) se incluyen en el apartado XXI, p. 14-19; la estampa de las *Rovine d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli* (*Ruines d'une Galerie de Statues*) está anotada en la página 19]. Aunque con incorrecciones –por ejemplo, 1748 se considera el año de inicio del grabado de las láminas, cuando en realidad su fecha debería adelantarse a mediados de esa década–, el catálogo de 1792 es un documento de gran utilidad.

3 La numeración alta –135– asignada a la estampa en el catálogo de 1792, así como la fecha de 1770 apuntada en ese catálogo por Francesco Piranesi, corroboran su tardía datación.

4 La colección londinense del arquitecto Percy Burnell Tubbs conservaba varios dibujos de la Villa Adriana. Uno de ellos, trazado a sanguina, es similar a la estampa del interior de las termas. Quizás se trate de una primera versión del grabado, con ligeras variantes en el punto de vista. El dibujo fue publicado por Grahame B. Tubbs en "Some New Piranesi Drawings", *The Architectural Review: a Magazine of Architecture & Decoration*, LI (mayo 1922) il. III, p. 121.

estudio de luces indirectas filtradas a través de los huecos de arcos y bóvedas. Es cierto que la vegetación que oculta la ruina es un recurso heredado del repertorio barroco, pero la grandiosidad de la naturaleza frente a la insignificancia del sujeto y la violenta confrontación de sombras derivan de la estética de lo sublime.

Como demuestra la lámina de cobre –conservada en la Calcografia Nazionale de Roma[5]–, la práctica del aguafuerte por Piranesi a base de intensas mordidas y libres entrecruzamientos de líneas sinuosas abría posibilidades no exploradas hasta entonces. La máxima valoración de las cualidades pictóricas consecuencia de ese método, terminó dando la razón a su maestro de grabado, Giuseppe Vasi, cuando lo acusaba de ser "demasiado pintor".

Javier Blas Benito

5. Calcografia Nazionale, Istituto Nazionale per la Grafica, n. inv. 1400/820. Francesco y Pietro Piranesi vendieron las láminas de su padre en 1807 al impresor parisino Firmin-Didot. En 1839 los agentes del Vaticano, por iniciativa del papa Gregorio XVI, propiciaron la adquisición de los cobres de Piranesi, reunidos en la Calcografia Camerale.

cat. 51

Cornelis Cort

Hoorn, Holanda, 1533 – Roma, 1578

La práctica de las Artes, 1573



Por dibujo de Jan van der Straet (Brujas, 1523 – Florencia, 1605).
Editada por Lorenzo Vaccari en Roma, 1578.
PICTVRA. // FVSORIA // STATV – ARIA // ANATOMIA // SCVLPTVRA. // ARCHITECTVRA. // Typorum aeneorum / INCISORIA // Tyrones pi / cturæ. // Cornelius Cort fecit. / 1578 // Ill.mo et Ex.mo Dno Iacobo Boncompagno Arcis Præfecto, ingenior ac industrie fautori, Artiú nobiliú praxim, á Io. Stradési Belga artificiosè expressá, Laureti^{um} Vaccarius D. D. Romæ Anno 1578.
Talla dulce (aguafuerte y buril).
Papel verjurado, 436(r) x 297(r) mm [huella] / 436(r) x 297(r) mm [papel]. Adherido a un papel continuo, 441 x 302 mm.

G-2975

Procedencia

José María Cervelló, Madrid.
Adquisición a través de una fórmula mixta que combina la compra por el Museo del Prado con la donación por parte del propietario, 2003.

Bibliografía

A.E. Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, v. V, *Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI Centuries*, Londres: The British Museum, 1932, p. 182.

J.C.J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1948, p. 199, n. 218.

D. Heikamp, "Appunti sull'Accademia del Disegno", *Arte Illustrata*, 50 (1972) 298-304.

S. Strauss, *The Illustrated Bartsch*, v. 52, *Cornelis Cort*, Nueva York: Abaris Books, 1978, p. 249.

M. Sellink, "The Practicioners of the Visual Arts", ficha de catálogo en *Cornelis Cort: Constich pledt-snijder van Horne in Hollandt = Accomplished Plate-cutter from Hoorn in Holland*, Rotterdam: Museum Boijmans-van Beuningen, 1994, p. 201-205, n. 69.

A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet, detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milán: Jandi Sapi Editori, 1997, p. 246-247.

M. Sellink (comp.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort*, parte III, Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2000, p. 118-121.

M. Bury, "Cornelis Cort (c. 1533-78) after Jan van der Straet, called Stradanus (1523-1605). The Practice of Visual Arts", ficha de catálogo en *The Print in Italy 1550-1620*, Londres: The British Museum Press, 2001, p. 18-21, n. 3.



Illmo ac Exmo Dño Iacobo Boncompagno Arcis Prefecto, ingenioy ac industriæ fautori, Artis nobilis praxim, á Io. Stradano Belga artificiosè expressá, Laurens Vacarius D. D. Romæ Anno 1578.

cat. 51

Cornelis Cort

cat. 51

La práctica de las Artes, 1573

Una de las imágenes alegóricas sobre las artes más significativas en el momento final del Renacimiento es esta estampa, realizada por Cort a partir de un dibujo de Van der Straet. Ambos formaron parte de la numerosa colonia de artistas flamencos afincados en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Jan van der Straet, también conocido como Giovanni Stradano o Stradanus, nació en Brujas y se formó en Amberes con Pieter Aerstsen, entre otros. Desde 1545 se instaló en Italia y trabajó fundamentalmente en Florencia y en Roma como pintor y dibujante de modelos para tapices y estampas. Cornelis Cort se formó también en Amberes con el grabador Hieronymus Cock y en 1565 se hallaba ya en Italia, donde ejerció sobre todo como grabador de reproducción de pinturas, especialmente de Tiziano.

El dibujo de Van der Straet se conserva en el British Museum. Es una obra muy acabada, claramente realizada para ser llevada a la plancha, como muestra el tamaño similar, la inversión de la composición y de la inscripción. Está fechado en 1573 y de la inscripción puede deducirse que Cort, además de grabar la plancha, iba a ser su editor. Cort introdujo en la estampa algunas leves variantes y acertó a reproducir el claroscuro de la escena mediante el uso extensivo de la técnica del aguafuerte y reservando el buril solo para los detalles finales. La estampa debió ser realizada inmediatamente después, ya que está dedicada a Giacomo Boncompagni, prefecto del castillo de Sant'Angelo, cargo que solo mantuvo hasta abril de ese año. Sin embargo, no conservamos ninguna prueba de que se hiciera una tirada en 1573 y habrá que esperar hasta 1578 para que Lorenzo Vaccari adquiera la plancha y la edite. Tuvo gran éxito y se realizaron al menos tres versiones de la misma.

Heikamp consideró que la imagen era una alegoría de la Accademia di San Luca de Roma. La idea hizo fortuna y la estampa ha sido denominada en varias ocasiones *La Academia de Bellas Artes*. Sin embargo la Academia no fue fundada hasta 1577 mediante un breve de Gregorio XIII, por lo que, como mucho, puede ponerse en relación con los ambientes artísticos romanos que dieron origen a esta institución. Por otra parte Heikamp señaló también la existencia de otro dibujo de Straet en Heidelberg (Kurpfälzisches Museum) que interpretó como una alegoría de la Accademia del Disegno de Florencia, fundada en 1563. Ambos dibujos formarían así una suerte de díptico en torno a las dos principales instituciones de enseñanza artística creadas en la Italia de la segunda mitad del siglo XVI.

En cualquier caso se puede considerar la estampa como inserta en el marco de los esfuerzos llevados a cabo por los artistas desde el comienzo del Renacimiento por elevar las artes plásticas al rango de las artes liberales, esto es, las actividades intelectuales que, desde la Edad Media, se organizaban en el Trivium y el Quadrivium. En este sentido hay que señalar que todos los personajes, tanto los maestros como los aprendices, van vestidos con ropas ricas que denotan una posición social elevada. Por otra parte, estos mismos círculos artísticos, fundamentalmente italianos, se preocuparon por crear establecimientos, como las citadas academias, en los que los jóvenes artistas recibieran una educación teórica que fuera más allá de la mera enseñanza práctica que proporcionaban los gremios y los talleres.

La escena muestra a maestros y aprendices entregados a la práctica de las principales actividades artísticas, identificadas mediante sus correspondientes letreros. Siguiendo la división propuesta por Plinio (*Historia natural*, libros 34-36) las artes de la escultura se dividen en tres. La más importante es la "Statvuaria", o talla de materiales duros, que preside la escena. Un escultor labra con martillo y cincel una figura de la ciudad de Roma, que lleva en su mano una escultura de Minerva, diosa de las ciencias y las artes, y dos grupos alegóricos a sus pies: el río Tíber y la Loba Capitolina con Rómulo y Remo. Una iconografía muy similar se encuentra en ejemplos del siglo siguiente (dibujo de Theodoor van Thulden (1606-1669) para un frontispicio, Londres, Courtauld Institute). A continuación encontramos la "Scvlptura", es decir, el modelado, representada por otro escultor realizando en barro un caballo en corveta. Por último, en la parte izquierda y en segundo plano, aparece la "Fvsoria", o fundición de metales en un molde, representada por un operario trabajando.

A la derecha aparecen las restantes artes. La más destacada es la "Pictvra", representada con un pintor subido a un andamio con un largo pincel con mango de caña en su mano derecha – y unas plumas en su izquierda– con las que trabaja realizando al fresco una escena de batalla, y por tanto en el género más elevado, el histórico. En el lado inferior derecho se encuentra la "Architectvra", con el arquitecto midiendo dibujos geométricos con la ayuda de un compás. Por último, en primer plano y sobre la misma mesa, aparece muy destacada la "Incisoria" o grabado calcográfico, probablemente por el interés tanto de Stradanus como de Cort en este arte. El grabador sostiene con su izquierda la plancha, mientras que con la derecha aplica el buril. En la mesa otro buril, unos anteojos, un estuche y otros útiles para grabar y dibujar.

La mayoría de los aprendices ("Tyrones picturae") se encuentran en el lado izquierdo separados por una diagonal que recorre la composición. Están dedicados al estudio de la más importante de las ciencias auxiliares de las artes del dibujo: la "Anatomia". Un esqueleto colgado por el cráneo es copiado por cuatro muchachos, mientras que otro afila su pluma, instrumento con el que trabajan todos. El maestro, con anteojos, es ayudado por otro personaje para colgar un *ecorché*, es decir un cadáver desollado, en el que se muestran sus músculos y otros órganos internos y que se utilizaba para aprender a dibujar. Solo un aprendiz se ha separado del grupo y desde el lado derecho de la composición parece estar a punto de empezar a copiar una estatua de Venus.

Javier Docampo Capilla

cat. 52

Francesco Panini

Roma, 1745 – 1812

Ludovico Tesio

Turín, 1731 – 1782

Vista de la pared norte de la Galería Farnese, h. 1777



Dibujo preparatorio para la estampa Veduta della Fiancata, situata a Settentrione de Giovanni Volpato (Bassano, Italia, 1733 – Toma, 1803).
Pluma y aguada, tinta china. Mancha de aguada de tinta parda.
Papel verjurado agarbanzado, 457 x 847 mm.

D-6401

Procedencia

José María Cervelló, Madrid.
Adquisición a través de una fórmula mixta que combina la compra por el Museo del Prado con la donación por parte del propietario, 2003.

Bibliografía

G.B. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de'Pittori Scultori e Intagliatori della Città di Bassano*, Venecia: Giovanni Gatti, 1775, p. 307-308.

J.R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton: University Press, 1965, il. 32-35.

"Notable Works of Art Now in the Market", *The Burlington Magazine*, 110, 789 (1968) il. LXII.

G. Bolaffi, "Tesio, Ludovico" y "Panini o Pannini, Francesco", en *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo*, Turín: Giorgio Mondadori & Associati, 1972-1983.

E. Borea, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma: Ecole Française de Rome, 1986, p. 111-201.

G. Marini (dir.) *Giovanni Volpato 1735-1803*, Bassano del Grappa: Ghedina & Tassotti Editori, 1998, p. 132-136.

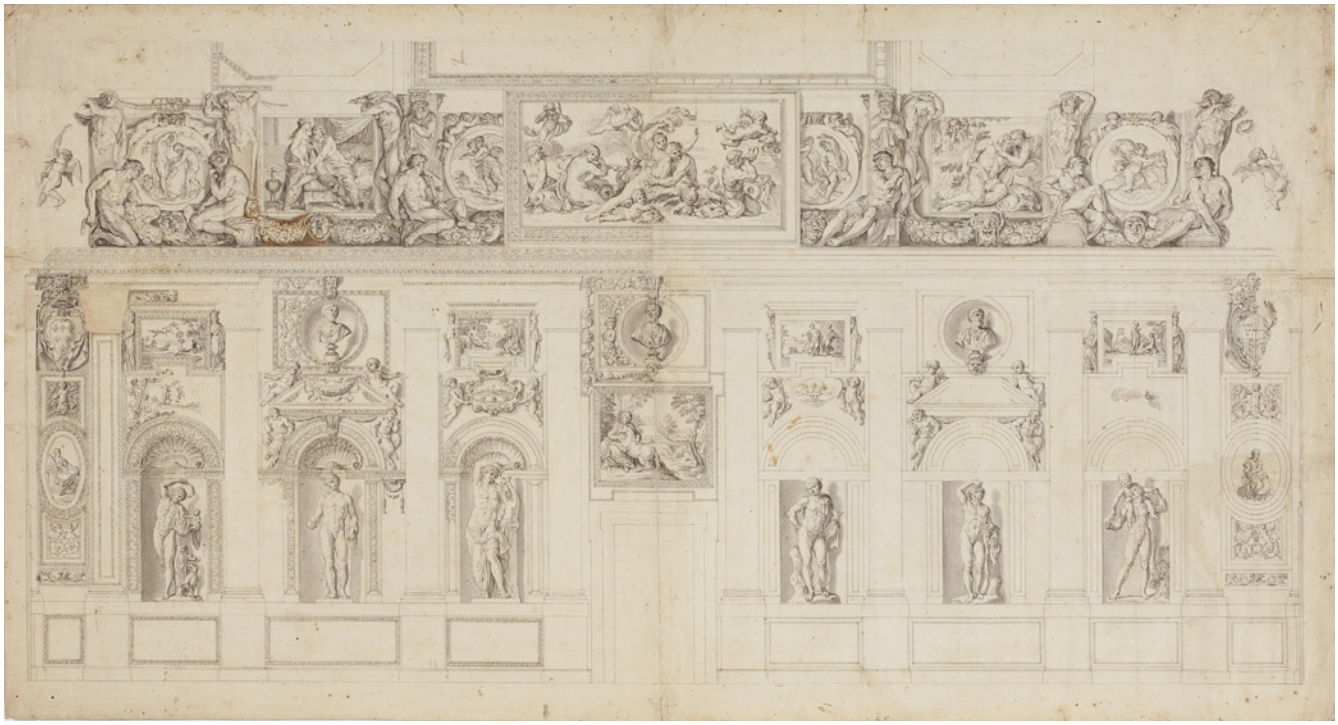
J. Vega, *Museo del Prado: catálogo de estampas*, Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 386-387.

"Acquisitions/1992", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 21 (1993) 101-163 [138].

A. Gilet (dir.), *Giovanni Volpato: les loges de Raphaël et la galerie du Palais Farnèse*, Cinisello Balsamo (Milán): Silvana; Tours: Musée des Beaux-Arts, 2007.

S. Ginzburg Carignan, *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Milán: Electa, 2008.

F. Buranelli y R. Cecchi (dir.), *Palais Farnèse: de la Renaissance à l'Ambassade de France*, Florencia: Giunti, 2010, p. 93-106, 145-151, 393-398.



cat. 52

Francesco Panini
Ludovico Tesio

cat. 52

Vista de la pared norte de la Galería Farnese, h. 1777

Desde su finalización en 1601, los frescos de la Galería Farnese en el palacio homónimo se convirtieron en uno de los conjuntos pictóricos más apreciados de Roma y pronto empezaron a ser reproducidos a través de la estampa. La bóveda había sido pintada por Annibale Carracci con la ayuda de su hermano Agostino entre 1597 y 1601 por encargo del cardenal Odoardo Farnese, posiblemente con motivo de la boda entre Ranuccio Farnese y Margherita Aldobrandini. Las paredes recibieron una rica decoración en yeso y con pinturas realizadas sobre todo por discípulos de Carracci entre 1601 y 1607. El conjunto desarrollaba escenas de los amores de los dioses como marco idóneo para mostrar algunas de las más destacadas estatuas clásicas de la colección Farnese.

Las primeras estampas fueron realizadas hacia 1636 por Nicolas Mignard (1606-1668) y reproducían tan solo tres de las pinturas. Fue otro francés, Jacques Belly (1609-1674), el primero en grabar al aguafuerte todo el ciclo, tarea que volverá a emprenderse hasta cinco veces más a lo largo de los siglos XVII y XVIII. De manera que cuando Giovanni Volpato comienza su serie de seis estampas calcográficas antes de 1775, según la noticia transmitida por Verci, p. 308], existía un abundante *corpus* gráfico sobre el conjunto. Es quizá por ello que la serie adopta la novedad de mostrar estampas de conjunto, no reproducciones de las pinturas individualizadas, como se había hecho hasta entonces. Por una carta dirigida por Volpato al conde Algarotti sabemos que el trabajo estaba ya muy avanzado en agosto de 1775, gracias a la colaboración de dos jóvenes discípulos. Sin embargo, la serie no fue publicada en 1777 y los cobres se conservan en el Istituto Nazionale per la Grafica de Roma.

Volpato había comenzado su carrera como grabador en el norte de Italia, pero se trasladó a Roma en 1772 para reproducir en estampas los frescos de Rafael y su escuela en las *loggie* vaticanas. La serie tuvo gran éxito por su extraordinario virtuosismo técnico a la hora de reproducir los frescos originales, que se mantendrá en las estampas de la Galería Farnese.

Los dibujos habían sido realizados por Francesco Panini, hijo del pintor Giovanni Paolo, y por Ludovico Teseo o Tesio, pintor y dibujante de origen piamontés. Dada la dedicación del primero a las *vedute* romanas y la especialización del segundo en realizar copias de pintores célebres, podemos conjeturar que el primero dibujó el marco arquitectónico y el segundo las figuras y las escenas pintadas.

El Museo del Prado conserva la serie completa en magníficas estampas del primer estado (G-959–G-964). Proceden de la Colección Real, donde fueron inventariadas en 1857 y, como todos los ejemplares del mismo estado, realizadas en el sentido del dibujo e iluminadas a mano, buscando una reproducción de la máxima fidelidad. Volpato grabó levemente al aguafuerte los trazos principales de la composición, así como un ligero sombreado. El color se aplicó con técnicas propias de la iluminación de manuscritos: una aguada de vivos colores resaltada con el uso de dorado, tanto en placas o laminillas como en líquido. El resultado final, que oculta en buena medida los trazos del aguafuerte, logra un cuidadoso efecto atmosférico. Algunas de las pruebas fueron coloreadas por el propio Francesco Panini, según la noticia transmitida por el pintor

Gavin Hamilton en su correspondencia con Lord Shelburne. Las estampas alcanzaron un precio elevado y se vendieron poco. Por ello las planchas pasaron a Pietro Bettelini (1763-1829), que las retocó para proporcionar a las figuras un mayor volumen y poder estampar una edición sin iluminar, más barata. En este tercer estado se borraron también los nombres de los dibujantes.

Hasta la fecha sólo se conocía un dibujo preparatorio para la serie, el correspondiente a la primera estampa, *Vista de la Galería*, conservado en el J. Paul Getty Museum (92.GG.16), que, a pesar de la firma de Panini y de Teseo en la estampa, ha sido atribuido con exclusividad al primero de ellos. Por ello es de gran interés la presentación en esta exposición de un nuevo dibujo de la serie, procedente de la colección Cervelló, preparatorio para la *Vista de la pared norte*.

El dibujo es del mismo tamaño que la estampa. Mientras que en la parte superior, correspondiente a la bóveda, todo está cuidadosamente dibujado, en la parte inferior la decoración solo se detalla con precisión en los primeros tramos del lado izquierdo, de forma que el grabador podía completar de manera mecánica el resto de los elementos decorativos. Se trata de una disposición muy habitual en los dibujos de arquitectura. Solo algunos detalles, como los capiteles o la greca del zócalo, quedaron sin dibujar.

A pesar de que la serie de Pietro Aquila (1677) ya había transmitido por fragmentos la disposición del conjunto, se trata de la única imagen completa antes de que las estatuas fuesen transportadas a Nápoles a finales del siglo XVIII y sustituidas posteriormente por bustos. Recientemente se han repuesto copias en yeso de las estatuas pero en un orden diferente al que muestran las estampas.

En el dibujo la secuencia de las estatuas es, de izquierda a derecha, *Sátiro con el niño Dionisos*, *Antinoo*, *Apolo*, *Mercurio*, *Baco,* y otro *Sátiro y el niño Dionisos*, todas en el Museo Arqueológico de Nápoles con excepción de la primera y la cuarta que se encuentran en el British Museum.

Javier Docampo Capilla

Cuadernos y álbumes de dibujos



Cuadernos y álbumes de dibujos

En el conjunto de las adquisiciones que el Museo ha realizado en los últimos años ocupan un lugar destacado los cuadernos y álbumes de dibujos, un tipo de obras muchas veces olvidado por la historiografía y sobre todo muy maltratado por las prácticas del mercado, el coleccionismo e incluso por los propios museos, ya que con más frecuencia de la deseable se han desmembrado para individualizar cada una de sus hojas. El principal problema de esta práctica es la descontextualización de unos dibujos concebidos como parte de un conjunto y que tienen por tanto una dependencia formal y conceptual con el resto. En su unidad permiten entender el proceso mental de su autor, mientras que individualizados pueden ser bellos en sí mismos, pero se les priva de gran parte de su sentido. Las relaciones y secuencias que se establecen entre ellos, así como la distribución de las imágenes en las hojas, muy condicionadas por su formato, nos revelan detalles acerca de cómo y para qué fueron concebidos por el artista.

Los cuadernos y álbumes que recogemos en este libro nos son los primeros que el Prado ha adquirido. Poco antes de 1857, siendo director José de Madrazo, el Museo compró el *Libro de retratos de los reyes* de Hernando Ávila y en 1871 llegó el llamado *Cuaderno de Ajello*, hoy en día desmembrado. En 1975 el Museo incorporó el *Libro de estudios* del escultor y decorador valenciano Juan Bautista Nicolau, obra del primer tercio del siglo XVIII, que recoge un repertorio de modelos decorativos utilizados por el artista en su taller, y cuya estructura guarda similitud con la del cuaderno del siglo XVI de autor desconocido con el que se inicia esta sección del libro. A partir de esa fecha, el Museo comenzó un lento proceso de adquisiciones en las que, paulatinamente, fueron llegando cuadernos y álbumes de distinta procedencia. En 1978 ingresó un cuaderno de dibujos de gran formato, con estudio de paños sobre la figura humana, siguiendo la práctica habitual de la Academia francesa en Roma. Más recientemente se compraron cuatro obras de gran singularidad: en 1990 los tres *Cuadernos italianos* de José del Castillo y en 1993 el excepcional *Cuaderno italiano* de Francisco de Goya. A estos se ha sumado en 2005 el de Mariano Salvador Maella aquí recogido, con lo que se ha formado un conjunto de gran valor para el estudio del arte español y especialmente del modo de aprendizaje de los jóvenes artistas españoles en Italia en la segunda mitad del siglo XVIII.

La evolución a lo largo del siglo XIX de los cuadernos como instrumento para fijar lo observado del natural, ya sea en un viaje o en los paseos por su lugar de residencia, queda recogido fundamentalmente en el extraordinario conjunto de cuarenta y un cuadernos de Martín Rico. Realizados a lo largo de toda su carrera y conservados en su integridad por sus descendientes, los cuadernos permiten comprender la personalidad obsesiva del artista, que reiteraba año tras año los mismos motivos tomados del natural de las calles y plazas de Venecia, de sus habitantes y de las localidades que recorrió durante sus viajes por Francia o España. Solo a través del análisis de estas reiteraciones es posible advertir cómo Martín Rico analizaba el movimiento y las actitudes de figuras o motivos que posteriormente incluía en sus paisajes, aparentemente como elementos pintorescos o anecdóticos, pero que, sin embargo, demuestran, tras ver los cuadernos en su conjunto, un apasionante estudio de la naturaleza.

Otra línea de adquisición la constituyen los álbumes. Si semánticamente pueden ser confundidos con los cuadernos, obedecen a una naturaleza diferente. Entendemos por álbumes aquellos volúmenes, también encuadernados, en cuyas hojas se fueron pegando dibujos de naturaleza variada. En unas ocasiones estos son de un mismo autor y en otras de artistas diversos, pero siempre conforman un volumen facticio reunido bien por un artista bien por un coleccionista. Este es el caso de los volúmenes de dibujos de Valentín Carderera, erudito español cuya colección de estampas formó el núcleo fundacional de los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Durante sus años de formación en Italia, Carderera dibujó todo aquello que era de su interés, y posteriormente agrupó en diversos álbumes los dibujos, realizados en variadas técnicas y formatos. Dos de los álbumes de Carderera fueron adquiridos por el Prado en 2005, uno con vistas de edificios y otro con copias de pinturas y esculturas. Ambos habían sufrido mutilaciones, al haber sido recortados o despegados algunos de sus dibujos para ser regalados o vendidos como piezas sueltas a lo largo del tiempo. La compra de estos dos álbumes por el Museo supuso la detención de esta dispersión, ya que por la variedad de los dibujos, muchos de ellos pintorescos con recuerdos de Roma, esta seguramente habría imparable.

En otros casos, los álbumes recogen colecciones facticias de la obra de un mismo artista, en forma de repertorios visuales susceptibles de ser reutilizados, como el álbum de Cecilio Pizarro, un pintor y fundamentalmente ilustrador al servicio de la industria editorial española. Pizarro, o alguno de sus descendientes, pegó en un álbum, sin un orden preciso, dibujos muy variados que habían servido de modelo a los grabadores y litógrafos que trabajaron para ilustrar diversas revistas y libros de la segunda mitad del siglo XIX.

José Manuel Matilla

cat. 53

Anónimo español del último tercio del siglo XVI

Cuaderno de dibujos, h. 1588-1605



Cuaderno de 79 hojas + cuadernillo suelto de 7 hojas, con un total de 181 dibujos en recto y verso.
Lápiz negro, carboncillo y tinta parda a pluma.
Papel verjurado ahuesado, 287 x 209. Filigranas: mano con estrella, mano con flor y forma almendrada con remates de corazón y trébol; marcas de agua de molinos papeleros franceses activos durante el último cuarto del siglo XVI y primer cuarto del XVII.
Encuadernación en pergamino, 282 x 203 mm.

D-6376

Procedencia

Eufemio Díez Monsalve Antigüedades, Madrid; Caparica S.A., Madrid, 1995.
Adquirido en 1999 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.



cat. 53, p. 33-34

Anónimo español del último tercio del siglo XVI

cat. 53

Cuaderno de dibujos, h. 1588-1605

Este cuaderno fue ofrecido al Museo del Prado en 1995 y su adquisición aprobada por el Real Patronato ese mismo año, si bien su ingreso en las colecciones no se formalizó hasta el año 1999, en que el Estado lo aceptó y asignó a las colecciones del Prado como pago de la deuda tributaria del impuesto de sociedades contraído por la entidad mercantil Caparica. En su momento de venta se ofertó como original del escultor Juan de Anchieta (h. 1533-1588). Se encuentra cosido a un pergamino reaprovechado en el que puede leerse, con mucha dificultad por su estado de conservación, una larga y detallada memoria testamentaria, dictada en la villa de Sangüesa, un día del mes de agosto de 1[4]95, por alguien apellidado Dezpergui (en realidad será de Ezprogui), a su pariente, el notario Miguel Ferandiz de Sada[1].

El pergamino protege en su interior un cuadernillo suelto de siete hojas y el resto del cuaderno formado por setenta y nueve hojas, las cuales se hallan numeradas por su recto desde la n. 3, a la que preceden otras tres sin número, hasta la marcada con el n. 94, apreciándose que faltan las n. 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 47, 51, 52, 77 y 81. Curiosamente, con el mismo n. 49 se señalan dos hojas y, en cambio, no poseen indicación alguna la situada entre las páginas 9 y 14 y otra dispuesta entre las 82 y 83.

Todas las hojas tienen dibujos, uno o varios, tanto en su recto como en el verso, a excepción de la hoja tres (no numerada), que solo incluye en el verso, y la 59 que únicamente lo lleva en el recto, registrándose un total de ciento ochenta y un dibujos.

El hecho de que varios representen determinados santos o beatos identificables por su iconografía, contribuye a fijar su datación, que tiene que estar comprendida entre el año 1588, fecha de la canonización de san Diego de Alcalá (hojas n. 16v y 50r), y el de 1605, momento en que fueron beatificados los jesuitas Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka (hoja n. 66r y 66v), si bien la cronología podría alargarse unos cuantos años más.

Esta hipótesis viene reforzada por el estudio de las filigranas (mano con estrella o flor y almendra rematada con corazón y trébol) que figuran en las hojas, las cuales coinciden, en mayor o menor medida, con las de la producción papelera de localidades francesas como Navarreinx (1581), Clermont Ferrant (1588), Angulema (1589), Thiers (1593) o Bayona (1597, 1598 y 1600)[2].

Que el cuaderno continuó utilizándose en fechas más tardías se comprueba también por la presencia en su cubierta de la anotación o memoria: "Llebe Angel Re... lunes a las cinco de la / mañana a 15 dias del mes de julio del año 1625", cuyo sentido es imposible de descifrar, así como el de otras dos operaciones numéricas que aparecen en la hoja n. 9.

Resulta igual de enigmático otro apunte escrito en la hoja n. 14 que dice: "Cajon 10 nº 19", acompañando a seis dibujos de figuras infantiles, entre ellas, y claramente identificables, las de un Niño Jesús y un san Juanito. Es la única anotación de todo el cuaderno y podría permitirnos elucubrar sobre su sentido: ¿aludiría al traslado de tales figuras hasta un ignorado destino? ¿El número y pequeño formato de las mismas aconsejaría la descripción del contenido del cajón en donde se embalasen?

Se adelanta así el significado escultórico que parece tener el conjunto de representaciones dibujadas en este cuaderno por el desconocido artista que recopiló en su taller tal cantidad de diseños. Sin duda, se trata de un caso peculiar en la historia de la escultura

1 Agradezco a mi amiga Isabel Fuentes Rebollo su ayuda en la lectura del citado testamento.

2 C.-M. Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès apparition vers 1282 jusquèn 1600*, Nueva York: Hackert Art Books, 1966, n. 10786, 11212, 11216, 11205, 7140.

española, tan escasa en bocetos de barro o cera y no más abundante en ensayos sobre papel de las ideas de quienes habitualmente tallaban la madera o esculpían la piedra. Si a ello se añade la cronología propuesta para la confección de estos dibujos, el ejemplo se convierte en excepcional. Que reproducen esculturas o relieves escultóricos es evidente al advertirse las peanas de tacos sobre las que descansan muchas de sus figuras o la que aparece dibujada con precisión en la hoja n. 25r, el sentimiento narrativo de las historias, la corporeidad y rotundidad de las formas, la manera de colocarlas en el espacio, etc.

Pero, ¿responden realmente tantos dibujos a modelos preparatorios para obras hechas a continuación en gran formato? ¿Acaso no son bocetos sino repeticiones, copias abreviadas, de trabajos producidos en el taller de algún maestro? Y hasta cabe la posibilidad, dadas las alternativas o variantes que se aprecian en ellos, de que constituyesen un repertorio, mucho más cómodo de manejar que un catálogo de bocetos resueltos en otros materiales, para enseñar a clientes o patronos.

También puede parecer inexplicable que, a pesar del número de dibujos reunidos, no hayamos identificado hasta el momento ninguna composición o figura destinada a un retablo determinado, existiendo tantos y tan buenos en el reino de Navarra, La Rioja o País Vasco concebidos dentro de las mismas coordenadas estilísticas que se aprecian en la totalidad de las figuras e historias del cuaderno[3]. ¿Es posible que se hayan perdido todas? La hipótesis del "repertorio" tiene más consistencia.

Tal vez el análisis iconográfico pueda arrojar alguna luz, tanto sobre el destino de las obras finales como sobre su autoría, pues en la colección existen historias significativas, como la del martirio de un obispo, seguramente san Fermín, que aparece tratada en dos ocasiones; figuras singulares como las de san Benito, san Agustín o san Antón (3 diseños); los santos franciscanos Antonio (2 diseños), Bernardino, Diego, Clara y Francisco, además del pasaje de la Estigmatización de este último (2 diseños); los jesuitas mencionados más arriba; los cuatro diáconos Esteban, Lorenzo, Vicente y Antolín; san Sebastián (5 diseños), y las santas Catalina, Cecilia, Águeda, Marta e Inés.

No faltan tampoco los martirios de san Andrés y san Bartolomé, además del de san Pedro, que es a quien más atención se dedica (con temas de su vocación, arrepentimiento y prisión). En cuanto al relato evangélico, están representados los episodios del Abrazo en la puerta dorada, Anunciación, Visitación, Transfiguración (2 diseños), Última cena (2 diseños), Prendimiento, Coronación de espinas, Jesús con la cruz a cuestas (2 diseños), Cristo en la cruz, Descendimiento y Cristo apareciéndose a la Virgen junto con profetas y reyes del Antiguo Testamento, arcángeles (tres de san Miguel), apóstoles, evangelistas y varias imágenes de la Virgen Inmaculada o con el Niño en brazos, san José, El Salvador/Redentor, soldados, etc.

El cuerpo humano constituyó asimismo un motivo de preocupación para el autor de estos dibujos, pues a los dos bellísimos desnudos masculinos (hoja 2, sin numerar, y 33v.), que se apartan por su excelente calidad del resto, hay que sumar los infantiles y hasta siete de la anatomía del cuerpo entero y las piernas, inspirados con toda probabilidad en los que contiene el libro del palentino Valverde de Amusco (1556), que se han atribuido tradicionalmente a Gaspar Becerra[4].

Sobre la autoría del cuaderno no se puede aventurar ningún nombre. Indudablemente existe un aire de familia con composiciones y figuras presentes en la abundante

3 Para la escultura de ese momento y esa zona geográfica, véase M.C. García Gaínza, *La escultura romanista en Navarra*, 2ª ed., Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986; M.C. García Gaínza, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Pamplona: Gobierno de Navarra, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008; S. Andrés Ordax, *La escultura romanista en Álava*, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1973; S. Andrés Ordax, *El foco de escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*, Valladolid: Gráficas A. Martín, 1984; S. Andrés Ordax, "El escultor Pedro López de Gámiz", *Goya*, 129 (1975) 156-167; J.A. Barrio Loza, *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1981; G.M. Borrás Gualis, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1980.

4 J. Riera, *Valverde y la Anatomía del Renacimiento*, Valladolid: Universidad, 1981; J. Valverde de Hamusco, *Historia de la composición del cuerpo humano*, estudio preliminar de P. Laín Entralgo, Madrid: Fundación de Ciencias de la Salud y Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

producción del propio Anchieta y que, por otra parte, puede proceder del manejo de grabados alemanes o flamencos comunes o similares, pero en ningún caso se deben adscribir a este artista. El canon utilizado en numerosas figuras incluidas en el cuaderno, extraordinariamente alargado y de cabeza pequeña, distancia a su autor del gran maestro, siempre mucho más rotundo y en ocasiones de una belleza refinada. La pléyade de los Espinal, Gastelúzar, Elordi, Bidarte, Lussa, Echeverría y un interminable etcétera podrían ser los candidatos navarros al reconocimiento de su paternidad.

En un número tan crecido de dibujos como el que integra esta colección, es lógico que se aprecie una calidad variable; su grado de terminación también es diverso y va desde los muy abocetados, casi insinuados, hasta aquellos en los que el artista ha apurado bastante su manera. Incluso los hay de una especial espontaneidad, rayana en lo esquemático, como los que representan Virtudes, y hasta uno, el último, en el que figura el desarrollo de una procesión, que se aparta por completo del conjunto. Pero todos tienen idéntico sabor de escuela, las resonancias miguelangelescas son evidentes, y su formalidad y corrección encajan con el denominado romanismo que invade la escultura española durante el último tercio del siglo XVI.

Jesús Urrea

cat. 54

Mariano Salvador Maella

Valencia, 1739 – Madrid, 1819

Cuaderno italiano, 1758-65 y 1765-90



Cuaderno de 91 hojas con dibujos en 83 páginas + 2 contradibujos de hojas arrancadas [hay restos de al menos otras 2 hojas perdidas] + 2 dibujos en las contratapas + 4 páginas de inscripciones.
Lápiz negro, sanguina y tinta parda a pluma.
Papel verjurado ahuesado, 166 x 115 mm. Papel de fabricación italiana con filigrana de sombrero cardenalicio.
Encuadernación de pergamino, 176 x 118 mm.

D-6418

Procedencia

Colección particular, Madrid.
Adquirido en 2005 por el Museo del Prado.

Bibliografía

A. López Meneses, "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliar estudios en Roma", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLI, IV (1933) 253-300.

C. Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de San Fernando, 1989.

J.L. Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella: vida y obra*, Zaragoza: Moncayo, 1996.

J.M. Matilla, "Cuaderno italiano de Mariano Salvador Maella", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2005*, Madrid: Museo del Prado, 2006, p. 42-43.

J.M. de la Mano, "Mariano Salvador Maella: vida y obra de un pintor de cámara", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

J.M. de la Mano, *Mariano Salvador Maella: dibujos de un pintor de cámara en la Ilustración*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011.



cat. 54, p. 8-9

Mariano Salvador Maella

cat. 54

Cuaderno italiano, 1758-65 y 1765-90

En el transcurso del siglo XVIII el viaje a Italia se configura como un componente esencial en la educación de los jóvenes aristócratas y de la clase dirigente europea. De ahí que no resulte sorprendente que de manera paralela se convierta en una experiencia indispensable para la formación de los artistas del continente. A lo largo de toda la centuria se da un continuo fluir de pintores españoles con destino a la Ciudad Eterna debido a la atmósfera artística que allí se respiraba, a su estatus de crisol de tendencias y estilos. En este momento de su historia Roma vuelve a ser la capital artística del mundo occidental; se presenta más como un símbolo que como una ciudad.

En el caso del joven Maella, con auténticas ansias por ver y aprender, el conocimiento de la cultura italiana se torna casi en una necesidad vital, y en ese sentido vivió su llegada a Roma en 1758, siendo aún adolescente, como un acontecimiento casi místico. Tras un dilatado y accidentado viaje desde España, se alzaba ante el pintor una urbe fascinante por la multitud de fuentes de inspiración que se desplegaban ante sus habilidades. En ese complejo entramado de tendencias y estilos predominaban las corrientes tardobarrocas y rococó de tono conservador, representadas por Sebastiano Conca (1680-1765) y sus discípulos, entre ellos Gaetano Lapis. Con ellos convivían seguidores de Carlo Maratta (1625-1713), como Marco Benifal, Agostino Masucci o el retratista Pompeo Batoni, que formaban una verdadera avanzadilla protoneoclásica por sus claras conexiones con el clasicismo boloñés. Por último, se encontraban los tempranos frutos de la pintura neoclásica, seguidores del idealismo clasicista de Mengs, entre los que despuntaban Anton von Maron, Domenico Corvi o Giuseppe Cades.

Ante sus fracasos académicos precedentes, a comienzos de 1758 Maella decide desplazarse a Roma a "expensas propias", aunque una vez allí logra el patrocinio del naturalista franciscano José Torrubia (1698-1761)[1]. Algún tiempo después, en 1760, el artista consigue una beca extraordinaria de la Academia de San Fernando y con ella se incorpora a la rutina formativa del resto de pensionados, bajo las directrices de Francisco Preciado de la Vega (1712-1789)[2]. A partir de ese momento, el pintor comienza a obtener sus primeras distinciones en los concursos Clementinos, tribuna privilegiada del arte y la sociedad romana. Al mismo tiempo, el preceptivo envío de pinturas y academias desde Roma a Madrid se convierte en una fantástica embajada artística que va dando testimonio de los avances de su estilo. Poco antes de regresar, en 1764, el pintor logra un encargo para el altar mayor de la iglesia romana de Santi Quaranta Martiri del que resultará su lienzo del *Martirio de san Melitón y los treinta y nueve santos mártires de Sebaste,* inmejorable colofón para proclamar sus méritos.

El retorno a Madrid en 1765 de la primera promoción de pensionados llevó a los consiliarios de San Fernando a una verdadera reflexión, al enfrentarse a los exiguos avances advertidos en algunos de los becados. Parecía una paradoja que el valenciano, siendo el único artista que no había llegado a Roma gracias a una beca oficial, fuera sin embargo aquel del que la Academia se mostraba más orgullosa. Esta experiencia romana sería determinante en la futura evolución del estilo de Maella y además gracias a ella no tendría que sufrir el insidioso comentario de "nunca estuvo en Roma". Aunque el acomodo profesional de los pensionados tras su retorno no fue sencillo, en el caso de

1 La trascendental recuperación de la memoria de este hasta ahora desconocido mecenazgo, resulta vital en la comprensión de las iniciáticas jornadas romanas de nuestro artista. En un indudable contexto de agradecimiento a esta fascinante personalidad de la Ilustración, que llegaría incluso a escribir sobre paleontología y masonería, se ha rescatado una comisión inédita al valenciano de unas estampas llamadas a ilustrar su célebre libro *Gigantologia spagnola* (1754). Véase J.M. de la Mano, "Mariano Salvador Maella: vida y obra de un pintor de cámara", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

2 Uno de los descubrimientos más significativos en estas expediciones romanas es el hilo conductor que existe en la selección de copias de composiciones italianas que Preciado de la Vega va trasladando a sus discípulos.

Maella su ingreso en los círculos de la corte y su participación en las obras de palacio no pudo ser más expedito. En paralelo y en el ámbito más personal, una vez en Madrid, antes de casarse con María González Velázquez, el pintor hubo de sortear el escollo que suponía su anterior promesa de matrimonio a la hija de un barbero romano; así, Maella pasa engrosar la lista de artistas, encabezada por Diego Velázquez, que sucumbieron a los encantos de esta tentadora urbe, compaginando pinceles y amoríos.

Testigo elocuente de esta estancia romana es el cuaderno adquirido como anónimo por el Museo en 2005 y que gracias a la identificación de varios asuntos relacionados con su obra hemos podido asignar a Mariano Salvador Maella. En las instrucciones dadas a los pensionados de pintura y escultura en 1758, además de mencionarse las copias que debían remitir, se indicaba que los jóvenes[3] "traerán siempre consigo libros de memoria donde apuntar las obras más dignas que encuentren en los templos, palacios, jardines, y fuentes, y los adornos antiguos y modernos donde quieran que los hallen". Los cuadernos constituían un instrumento obligado de aprendizaje para todos los jóvenes artistas europeos, en los que quedaban registradas aquellas obras que debían constituir un punto de referencia para su futuro ejercicio profesional. Las coincidencias temáticas en los cuadernos conservados de artistas españoles y franceses demuestran la existencia de un itinerario común por la capital italiana. Así lo prueban los *taccuini* de Etienne I Parrocel (1696-1776), Agustin Pajou (1730-1809)[4] o Edmé Bouchardon[5] (1698-1762), que muestran un modo parecido de actuar al de los españoles, con copias de obras conservadas en Roma desde la Antigüedad hasta el Barroco. En todos los casos, los cuadernos muestran cierta variedad técnica, utilizando los artistas predominantemente el lápiz y la sanguina, aunque también se sirvieron de la pluma y en contadas ocasiones de la aguada, debido a su mayor dificultad de transporte. Son también variados en cuanto al acabado de los dibujos, pues en sus páginas se alternan desde sencillos y esquemáticos apuntes hasta esmerados dibujos muy terminados.

A los tres cuadernos de José del Castillo y al de Francisco de Goya conservados en la colección del Museo del Prado[6], se une este *taccuino* de Maella, en el que quedan reflejados los intereses artísticos de su tiempo[7]. La concurrencia de estas obras en el Prado permite determinar que lejos de mostrar una homogeneidad formal generada por la férrea formación académica, cada artista los configura de forma diferente, de manera que revelan su propia personalidad y sensibilidad particular. Los tres cuadernos de Castillo muestran elocuentemente su carácter disciplinado mediante la copia sistemática de variadas obras de arte. El de Goya comienza con el rigor académico de los estudios de paños y composición para poco después ir perdiendo el interés por la copia exacta y utilizar las hojas más como apoyo a la memoria que como ejercicio de aprendizaje, rompiendo el orden que impone toda disciplina académica. Finalmente está este de Maella, que aunque se centra básicamente en la copia de obras romanas, dedica asimismo buena parte de sus hojas finales al esbozo de composiciones propias una vez instalado en Madrid. Un análisis de las obras reproducidas en este cuaderno demuestra lo variado de los intereses de Maella y de los artistas de su generación durante estas jornadas romanas. Que el cuaderno dé comienzo con una copia de *Urania*, una de las musas colocadas entonces en los jardines de la Villa Medici[8] y continúe con una estatua de san Lucas puede no ser puramente casual y tener quizá un valor

3 A. López Meneses, "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliar estudios en Roma", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLI, IV (1933) 253-300.

4 J.D. Draper y G. Scherf, "Augustin Pajou, dessinateur en Italie 1752-1756)", *Archives de l'Art français*, 33 (1997) 7-101.

5 *Vade Mecum* [at Rome: Sketchbook in two volumes and one small unbound gathering of 147 drawings and sketches from ancient statues and paintings], Nueva York, The Pierpont Morgan Library, B3 030 A22. Damos las gracias a Anna Reuter por la referencia de estos cuadernos.

6 El Museo del Prado prepara un catálogo razonado de estos cuadernos a cargo de José Manuel Matilla y José de la Mano para el de Maella, Manuela Mena para el de Goya y Anna Reuter para los de Castillo.

7 A estos tres cuadernos debemos unir el de Antonio Primo, conservado en el Meadows Museum de Dallas y el del arquitecto Domingo Antonio Lois en la Biblioteca Nacional de España.

8 Hoy en los jardines Boboli en Florencia.

simbólico en relación con los principios de la creación artística. Tras estas páginas el cuaderno no parece seguir un orden preestablecido en función de épocas, autores o lugares, sucediéndose los dibujos a lo largo de las páginas en un cierto desorden que solo en ocasiones ofrece una cierta unidad. El grupo más numeroso lo forman las copias de pinturas, si bien es interesante destacar que en numerosas ocasiones a Maella no le preocupa la reproducción de la obra completa sino de aspectos parciales, figuras determinadas o detalles de las mismas, como la bellísima *Cabeza de un joven tocado con sombrero* que se muestra al comienzo de este estudio y que reproduce una pintura entonces atribuida a Annibale Carracci conservada en la Galleria Spada.

Maella efectúo un recorrido por las basílicas e iglesias de Roma: Santa Prudenciana, Santa Maria del Popolo, Santa Maria in Montesanto, Santa Maria Maggiore, San Pedro del Vaticano, San Clemente o San Isidoro Agricola entre otras, donde habitualmente se fijó en detalles de sus frescos y lienzos. Pero son quizá las Estancias de Rafael en el Vaticano las que llamaron más su atención y a las que dedicó algunos de los mejores y más acabados dibujos del cuaderno pese a que de nuevo su mirada se fije en figuras aisladas o detalles extremadamente difíciles de ver en la magnitud de los frescos.

Maella prestó también una especial atención a las pinturas conservadas en la Galleria Spada, a las que consagró un buen número de páginas, con copias de Carracci, Domenichino, Giuseppe Chiari, Lazzaro Baldi, Nicoló Torlioni y algún supuesto Caravaggio de la época. A estos pintores se unen fuera de los muros del palacio Spada, referencias a los inevitables Miguel Ángel, Guido Reni y por supuesto Carlo Maratta.

Las esculturas como hemos visto también fueron objeto de su interés, y no solo las clásicas, como la ya citada *Urania* o un relieve de época de Adriano del Palazzo dei Conservatori sino también las de Bernini, con estudios parciales de su *Neptuno y Tritón* entonces en la Villa Montalto y hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres, o el *Habacuc y el ángel* en Santa Maria del Popolo.

No todo en este cuaderno es copia. En él encontramos también los principios del arte de Maella como artista autónomo. Casi a la mitad hay un breve apunte a lápiz de la cabeza de un joven acostado, tomado seguramente del natural, y que fue quizás utilizado por Maella para la elaboración de su primer encargo importante en Roma, el mencionado lienzo del *Martirio de san Melitón y los treinta y nueve santos mártires de Sebaste*, pintado en 1764 para la iglesia de Santi Quaranta Martiri e San Pasquale Baylon.

Las páginas romanas de este cuaderno finalizan con la copia de *Santo Domingo resucitando a un moribundo* de Sebastiano Conca. A partir de este, y tras nueve hojas sin dibujos –todas ellas en blanco salvo una con una anotación sobre una deuda de su compañero de pensión, Domingo Lois, contraída en Siena con motivo de su viaje de vuelta a España– se inicia la segunda parte del cuaderno, ya tras su vuelta a España, donde encontramos dibujos muy variados con figuras o composiciones elaboradas con lápiz, sanguina o pluma, y entre los que merecen ser señalados los apuntes preliminares para algunas de sus primeras obras, como la cabeza de un buey, seguramente tomada del natural, que utilizará para el fresco de la *Adoración del cordero místico* en el Palacio Real de Madrid o en los más tardíos del palacio del Pardo.

Una de las conclusiones que podemos extraer del estudio de este único cuaderno conocido de su larga estancia romana (1758-1765), es que Maella apenas prestó

especial atención a la copia de modelos en un *taccuino*, tal y como recomendaba la Academia. Un cuaderno en ocho años no es el fruto que se debería esperar de un artista que concibió el *disegno* como base de su actividad pictórica, demostrada a lo largo de toda su carrera mediante la realización de numerosos dibujos preparatorios[9]. El análisis de las páginas demuestra la personalidad del artista y su particular modo de mirar el arte del pasado.

José Manuel de la Mano y José Manuel Matilla

9 La actividad de Maella como dibujante está recogida en J.M. de la Mano, *Mariano Salvador Maella: dibujos de un pintor de cámara en la Ilustración*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011.

cat. 55

Valentín Carderera y Solano

Huesca, 1796 – Madrid, 1880

Dibujos de cuadros antiguos, frescos y tapices de Roma y Nápoles, h. 1823-33



Álbum de 130 hojas con 193 dibujos, la mayoría adheridos en el recto de las hojas.
Diversas técnicas: lápiz compuesto, carboncillo, pluma, aguada.
Papeles verjurados, avitelados, continuos y vegetales de distintos formatos, adheridos sobre hojas de papel continuo crema y marrón, 290 x 218 mm aprox.
Encuadernación holandesa, 300 x 226 mm. En el tejuelo del lomo, con hierros dorados: "DESSINS / A LA / PLUME".
En el recto de la primera hoja, título dentro de marco ornamental, a modo de portada: "DIBUJOS VARIOS / de cuadros antiguos, de / afrescos, y tapices egecuta- / dos la mayor parte por / D. Valentin Carderera / en Roma y / Napoles".
En la hoja de guarda, ángulo superior izquierdo, a lápiz azul: "100.". Próximo al margen superior derecho, a lápiz compuesto: "188 [corregido "185"] dibujos hay 10. con / añadidos varios". En el ángulo superior derecho, a lápiz compuesto: "1863 / 1849". En el interior de la guarda, zona superior, a lápiz compuesto: "N. 22".
Sobre el papel de portada, margen superior, a lápiz compuesto: "D P".

D-6415

Procedencia

Concepción Amunátegui y Pavía, Madrid; Subastas Segre, Madrid, 29 de marzo de 2005, lotes 73A y 73.
Adquirido en 2005 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

P. de Madrazo, "Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera: necrología", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* II (1882) 5-12, 105-126 (primera parte y continuación).

X. de Salas, "Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera", *Archivo Español de Arte*, 38 (1965) 207-227.

J.M. Azpiroz Pascual, *Valentín Carderera, pintor*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1981.

El dibujo en España, Madrid: Caylus, 1992, n. 36-37.

M. García Guatas, "Carderera: un ejemplo de artista erudito romántico", *Antigrama*, 11 (1994-1995) 425-450.

R. Centellas Salamero (ed.), *Valentín Carderera y Solano: estudios sobre Goya (1835-1885),* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996.

R. Calvo Martín, "La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la comisión de Valentín Carderera (1836)", *Espacio, Tiempo y Forma,* VII, 20-21 (2007-2008) 229-266.

cat. 56

Valentín Carderera y Solano

Huesca, 1796 – Madrid, 1880

Vistas de Roma, sus jardines y villas, h. 1823-30



Álbum de 76 hojas con 137 dibujos adheridos en el recto de las hojas.
Diversas técnicas: lápiz compuesto, carboncillo, pluma, aguada.
Papeles verjurados, avitelados y continuos de distintos formatos y tonos, adheridos sobre hojas de papel verjurado ahuesado, 408 x 295 mm, con filigrana del molino papelero catalán de Ramón Romaní [O. Valls y Subirá, *El papel y sus filigranas en Catalunya*, Ámsterdam: The Paper Publications Society, 1970, n. 775-781].
Encuadernación holandesa, 415 x 305 mm.
En el recto de la primera hoja, título a pluma, tinta parda: "Colección de dibujos y coroquis [sic] hechos / en su viage por de Italia p.r Valentin Carderera / en los años 1823 hasta 1830. // Volumen Primero / comprende las vistas de Roma y sus Jardines / Villas &c". Entre ambas líneas de texto, a lápiz compuesto, casi borrado: "hay 310 dibujos"; debajo, a lápiz: "237 dibujos", corregido a "236".
En la hoja de guarda, margen superior, a lápiz compuesto: "N. 36 / N. 36". En el recto de la segunda hoja, margen superior, a lápiz compuesto: "D. P". Muchos de los dibujos contienen firmas e inscripciones relativas a las imágenes, con identificación de las vistas y monumentos.

D-6412

Procedencia

Concepción Amunátegui y Pavía, Madrid; Subastas Segre, Madrid, 29 de marzo de 2005, lotes 73A y 73.
Adquirido en 2005 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

P. de Madrazo, "Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera: necrología", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* II (1882) 5-12, 105-126 (primera parte y continuación).

X. de Salas, "Inventario de las pinturas de la colección de don Valentín Carderera", *Archivo Español de Arte,* 38 (1965) 207-227.

J.M. Azpiroz Pascual, *Valentín Carderera, pintor*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1981.

El dibujo en España, Madrid: Caylus, 1992, n. 36-37.

M. García Guatas, "Carderera: un ejemplo de artista erudito romántico", *Antigrama*, 11 (1994-1995) 425-450.

R. Centellas Salamero (ed.), *Valentín Carderera y Solano: estudios sobre Goya (1835-1885),* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1996.

R. Calvo Martín, "La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la comisión de Valentín Carderera (1836)", *Espacio, Tiempo y Forma,* VII, 20-21 (2007-2008) 229-266.



cat. 55, fol. 157



cat. 56, fol. 23

Valentín Carderera y Solano

cat. 55-56

Dibujos de cuadros antiguos, frescos y tapices de Roma y Nápoles, h. 1823-33

Vistas de Roma, sus jardines y villas, h. 1823-30

Valentín Carderera y Solano, arqueólogo, pintor, escritor y coleccionista[1], es sin lugar a dudas uno de los personajes más interesantes y emblemáticos del siglo XIX español por su curiosidad intelectual, su entusiasmo patriótico y también por su interés hacia las tendencias artísticas europeas más modernas. Tras realizar sus estudios en la Universidad Sertoriana y en el taller del pintor Buenaventura Salesa en Zaragoza, se traslada a Madrid para continuar su aprendizaje con Mariano Salvador Maella y, después de la muerte de este en 1819, con José de Madrazo y Agudo.

Como muchos pintores españoles que querían completar su formación artística, Carderera se desplaza a Italia en 1822, pensionado por el duque de Villahermosa. Después de un viaje de tres meses por Niza, Génova, Luca, Livorno y Florencia, el 13 de febrero de 1823 llega a Roma, ciudad que le fascina. Sus impresiones y sus emociones llenan páginas y páginas del *Diario* italiano y de muchas cartas, en las que destaca su admiración por las obras clásicas y renacentistas[2]. En esta ciudad Carderera plasma su gusto artístico y profundiza en temas que serán el centro de sus estudios tras su regreso a España. Asimismo, tiene la oportunidad de conocer de primera mano ambientes en los que se iban desarrollando nuevas ideas estéticas entre el neoclasicismo, el purismo y el romanticismo, y trata con el grupo de los nazarenos o "tedeschinos", como suele llamarlos. Es probable que asista a las clases de dibujo de la Accademia di San Luca, de la que era miembro el escultor catalán Antonio Solá. Su condición de protegido del duque de Villahermosa le permite introducirse en el mundo de la aristocracia romana, normalmente inaccesible para la mayoría de los jóvenes pensionados, participando en bailes, tertulias y en las *soirées* de la embajada de Francia.

Durante su estancia en Italia Carderera produce numerosas obras, mayoritariamente retratos y dibujos. Pedro de Madrazo elogia su habilidad y rapidez en dibujar y acuarelar monumentos, "no había menester más tiempo que el que empleaba el sol en su carrera de oriente à ocaso", y añade "Bastábale una leve silueta, una ligera mancha, una simple nota, para recordar luego con sus más esenciales pormenores el objeto reproducido"[3]. Los álbumes adquiridos por el Museo del Prado, procedentes de la colección Villahermosa, pertenecen a la cuantiosa producción gráfica de esta época.

Dibujos varios de cuadros antiguos, de frescos, y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles incluye estudios tomados del natural, además de copias de estampas y grabados. Sus intereses están claros, se centra en el Rafael de las estancias vaticanas y de villa Madama, en Guercino, Guido Reni y también en los grandes pintores venecianos como Tiziano, Tintoretto y Veronés. Elige figuras femeninas aisladas, como santas, heroínas de la Antigüedad y reinas, de las que describe con minuciosa precisión los detalles de los trajes y de los peinados. Algunos dibujos reproducen obras de iglesias de Nápoles y esculturas antiguas del Museo Borbónico que Carderera visita en noviembre de 1824.

Entre las obras que aparecen reproducidas en el álbum podemos destacar la copia de la *Coronación de la Virgen (Pala Oddi)* de Rafael**.** El retablo con la Coronación de la Virgen[4] (1502-1503) fue encargado a Rafael por la familia Oddi para su capilla funeraria en la iglesia de San Francesco al Prato en Perugia (de ahí el nombre de Pala Oddi).

1 Fue el primero en coleccionar la obra de Francisco de Goya, fundamentalmente grabados y dibujos preparatorios, hoy en el Museo del Prado y en la Biblioteca Nacional de Madrid.

2 Muchas de las informaciones de su estancia en Italia han sido sacadas de su "Diario 1822-1831. Documentación manuscrita de V. Carderera" y de otros documentos (notas, cartas, etc.) inéditos. Estos documentos forman parte de mi tesis doctoral "Renacimiento y Barroco en los estudios y en la colección de Valentín Carderera", en curso de elaboración y dirigida por Matteo Mancini del departamento de Historia del Arte II de la Universidad Complutense de Madrid. Agradezco a Pilar Carderera su amabilidad al facilitarme trabajar en el archivo de su ilustre antepasado y tener acceso a tan importantes documentos.

3 P. de Madrazo, "Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera: necrología", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* II (1882) 110-111.

4 Pinacoteca Vaticana, óleo sobre lienzo, 267 x 163 cm.

La obra estuvo en esa iglesia hasta el año 1797 cuando fue requisada por los franceses y llevada a París, donde se transportó de la tabla al lienzo. En 1815 fue devuelta a Italia y entró a formar parte de la Pinacoteca Vaticana por orden de papa Pío VII (1800-1823). Carderera seguramente tuvo la oportunidad de verla en el Vaticano junto a muchas otras obras recuperadas después de la caída de Napoleón. Sin embargo el dibujo con los dos ángeles músicos está fechado en el angulo inferior izquierdo *9 Abril – 33*. Esto significa que Carderera lo hizo cuando ya había vuelto de Italia, copiando una estampa o un grabado con la ayuda de su infalible memoria.

Otra obra interesante de destacar es la copia de *La Magdalena despojándose de sus vestiduras*, de Domenico Tintoretto, que debió realizar ya en España, pues reproduce una pintura procedente de las colecciones reales. Podría tratarse de aquella Magdalena que el Padre de los Santos describe en la sacristía escurialense: "En el octavo, y ultimo [hueco de las ventanas], una Madalena, despojandose de los trages de la valida, de mano de Tintoretto. Tiene altura de quatro pies y medio, y de ancho quatro, como la Santa Margarita"[5].

El volumen primero de la *Colección de dibujos y croquis hechos durante un viaje a Italia entre los años 1823 y 1830*[6] recoge sobre todo dibujos de edificios: casas pintorescas a la orilla del Tíber, iglesias en el monte Aventino y palacios de la villa Borghese. Carderera intenta memorizar dibujando los lugares que visita a menudo con sus amigos, los pensionados españoles Agustín Ximeno y Agapito López de San Román. Estos dibujos, algunos trazados a pluma solo de contorno, otros con aguadas monocromas o de colores, tienen un notable valor histórico-documental, al contarse entre los escasos testimonios de la ciudad en aquella época, antes de que se viera alterada por las grandes obras urbanísticas de principios del siglo XX.

El "Patio de una casa frente al palacio de Venecia en el Corso" pertenecía probablemente a uno de los tres edificios del lado este de la plaza Venecia (fig. anexa y enlace externo), derribados entre 1885 y 1911, de los que apenas tenemos noticias[7]. "Sant'Agnese fuori di Porta Pia" representa el complejo de Santa Inés Extramuros (fig. anexa y enlace externo), visto desde la actual calle de Santa Inés antes de la remodelación de la zona. El edificio cuadrangular en primer término formaba parte del muro externo hoy desaparecido. El pequeño dibujo del "Mausoleo de Teodorico de Ravena" presenta dos escaleras frontales que ya no existen.

Uno de los lugares de la campaña romana más admirados por Carderera era seguramente Tívoli. En su cuaderno no podía faltar un dibujo del famoso templo de la Sibila, que está situado en un promontorio rocoso de la acrópolis tiburtina. La vista, firmada y fechada en 1828, está tomada desde villa Gregoriana, un parque natural que engloba restos de edificios de época romana, creado en 1834 desviando el río Aniene por deseo del papa Gregorio XVI.

Gioia Elia

5 F. Checa Cremades, *Tiziano y la Monarquía Hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglo XVI-XVII)*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 1994, p. 286, n. 92.

6 Faltan algunas páginas o parte de ellas, cortadas y probablemente vendidas por los herederos o por Carderera mismo. Casi todos los dibujos llevan el nombre del lugar representado. Algunos han sido incluidos en el cuaderno en sustitución de otros, a la vista de que los títulos en las páginas no coinciden con lo que allí está representado (por ejemplo algunas vistas de palacios e iglesias en lugar de vistas de los alrededores de Roma). Algunas hojas presentan dibujos en ambas caras. El volumen no comprende solo vistas de Roma y sus jardines; entre otros se encuentran tres vestíbulos de palacios genoveses, dos vistas del castillo de Ferrara o el mausoleo de Teodorico en Rávena. Dos dibujos son del artista Friedrich Wilhelm Gmelin (Badenweiler, 1760 – Roma, 1820), otros dos "dibuj. p.r Bustillos el de Asturias". Junto a este cuaderno el Prado ha comprado *Dos cuadernillos con apuntes de la antigüedad* de Carderera, procedentes de la colección de Concepción Amunátegui y Pavía.

7 Se trata de los palacios Paracciani-Nepoti, Del Nero Bolognetti-Torlonia, Frangipane-Vincenzi, desmantelados para construir el palacio de la Assicurazioni Generali di Venezia. Respecto a este, estaban en una posición más avanzada, en el eje de Via del Corso.

cat. 57

Cecilio Pizarro

Toledo, 1818 – Madrid, 1886

Álbum de dibujos, entre 1840-54



299 dibujos a lápiz, aguada o pluma.
Papel verjurado con filigrana "YEB" o avitelado con filigrana "RAFAEL", 225 x 315 mm [máx.].
Algunos dibujos realizados en soportes diversos, recortados y adheridos sobre las hojas del álbum.
Medidas de la cubierta, 222 x 315 mm.

D-6404

Procedencia

Antonio Feijoo, Madrid.
Adquirido en 2004 por el Museo del Prado.

Bibliografía

M. Ossorio y Bernard, "Pizarro, Cecilio", en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Ramón Moreno, 1868, p. 537-538.

L. Alba González, "La Academia Toledana de Nobles Artes de Santa Isabel", *Toletvm. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 32 (1995) 9-32.

J.M. Matilla, "Cecilio Pizarro (c. 1820-1886): cuaderno de dibujos (c. 1845)", en *Memoria de actividades 2004*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 34-35.

J.P. Muñoz Herrera, *Toledo en el Semanario Pintoresco Español: 1836-1857*, Toledo: Consorcio y Ayuntamiento, 2008.



cat. 57, detalle de p. 122

Cecilio Pizarro

cat. 57

Álbum de dibujos, entre 1840-54

Los dibujos de este álbum de Cecilio Pizarro muestran, como ningún otro medio, su carácter de artista multidisciplinar. La variedad de los doscientos noventa y nueve dibujos catalogados, entre diseños arquitectónicos, detalles ornamentales, escenas costumbristas y apuntes de objetos, refleja la actividad de un pintor dedicado a las diversas variantes de su arte: dibujo, ilustración y grabado.

De origen humilde, Cecilio Pizarro Librado fue bautizado en Toledo el 7 de abril de 1818[1]. Pasó su infancia en el Hospital de Santa Cruz de niños expósitos, donde recibió la enseñanza básica necesaria para incorporarse a la Real Escuela de Dibujo y Nobles Artes de Santa Isabel de dicha ciudad, en 1833[2]. Alumno destacado de esta institución, obtuvo la medalla de plata al concluir su primer curso, repitiendo premio en 1837, 1838 y 1839, por lo que fue nombrado ayudante y profesor suplente. Además de realizar decoraciones para el teatro y algunos óleos de monumentos de Toledo, colaboró como dibujante en la obra *España artística y monumental* de Genaro Pérez Villaamil, publicada lujosamente en París en 1842[3]. Asimismo, tomó contacto con el grabado desde muy joven, probablemente debido a sus estudios en la Real Escuela[4]. Su relación con la ilustración editorial se hizo evidente a partir de los años cuarenta, cuando comenzó a participar en el *Semanario Pintoresco Español*. A través de su amigo Nicolás Magán, miembro como él de la Sociedad Económica de Toledo, estudioso de la ciudad y escritor en el *Semanario Pintoresco* de asuntos toledanos, Pizarro comenzó a publicar sus dibujos. Algunos de ellos fueron llevados a la xilografía por grabadores como Castilla, Castelló o Benedicto, pero ya por aquellos años Magán dejó constancia de haber recibido tacos de madera grabados directamente por su amigo[5].

Poco después Pizarro se trasladó a Madrid, donde revalidó su formación en la Real Academia de San Fernando. Sin embargo, a su llegada a la capital, la represión política ejercida durante la llamada década moderada tuvo para Pizarro negativas consecuencias. En 1847 la Audiencia Territorial le condenó a cuatro años de presidio de los que, gracias a la licencia que le fue concedida en 1850[6], cumpliría tres. La especial protección otorgada al artista por Lord Howden, embajador de Inglaterra en España, sugiere la posición política que le habría conducido a prisión. Este diplomático llevó a cabo el más importante encargo para Pizarro, la realización de treinta seis pinturas de los principales monumentos de Toledo, Guadalajara, Madrid, El Escorial y Aranjuez, así como otras de escenas costumbristas españolas. Además de estos lienzos, comenzó a presentar obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Participó en siete ocasiones, entre los años 1858 y 1878, consiguiendo una tercera medalla en 1862, consideración de la misma clase en 1867 y ser nombrado caballero de la Real Orden de Carlos III. Entre estas obras, destacan las siguientes que adquirió el Estado con destino al Museo del Prado: *Ayer y hoy* (1864), *Puerta árabe de la plaza de armas, en el Puente de Alcántara de Toledo* (1867), *Cocina de una posada* (1876) y *Claustro de la Inclusa de Toledo* (1841), adquirida tras el fallecimiento del artista[7].

Desde su llegada a Madrid se dedicó especialmente al dibujo para grabar en madera, aunque también hizo litografías y aguafuertes para diversas publicaciones. Además de continuar colaborando con el *Semanario Pintoresco Español* y con otras revistas

1 "Ingreso y bautismo de Cecilio Pizarro, 1818", Archivo Provincial de Toledo, fondo "Hospital de Santa Cruz", libro n. 178, entrada n. 123. Recogido por L. Alba González y citado por J.P. Muñoz Herrera, "Cecilio Pizarro (1818-1886) y la Escuela romántica", en *Toledo en el Semanario Pintoresco Español: 1836-1857,* Toledo: Consorcio y Ayuntamiento, 2008, p. 29.

2 L. Alba González, "La Academia Toledana de Nobles Artes de Santa Isabel", *Toletvm. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo,* 32 (1995) 9-32.

3 De su estrecha relación con Genaro Pérez Villaamil queda constancia en este álbum, donde se conserva un dibujo a lápiz y aguada titulado *Tres gitanos,* firmado por el pintor gallego en 1840 (Museo del Prado, D-6404/19-2).

4 Si bien no hay constancia de una formación específica en este terreno, el nombramiento en 1833 del más destacado impresor toledano del momento, José de Cea, como vocal de la Junta de la Escuela de Santa Isabel y su vinculación a la misma hasta que en 1846 ocupara el cargo de presidente (L. Alba González, *op. cit.,* p. 20-25), podría vincular la actividad de la Escuela con el mundo editorial.

5 J.P. Muñoz Herrera, *op. cit.*, p. 31.

6 J.P. Muñoz Herrera, *op. cit.*, p. 33 y nota 48.

7 Pinturas conservadas en el Museo del Prado, P-6989, P-6360, P-6793 y P-5971.

como *La Ilustración Española y Americana, El Museo Universal* o *El Arte en España,* participó en la ilustración de varias novelas y en las más importantes publicaciones del momento, entre ellas: *Recuerdos y bellezas de España* de J.F. Parcerisa, *Iconografía española* de Valentín Carderera, *Historia de Madrid* de Amador de los Ríos, y para la editorial de Gaspar y Roig trabajó especialmente en los tres volúmenes de la *Historia General de España con 250 ilustraciones* del padre Juan de Mariana.

Los dibujos de este álbum se relacionan estrechamente con estas publicaciones. Además de los diseños directos sobre las páginas del álbum, Pizarro se encargó de rellenar las hojas vacías con otros que fue pegando, completando el repertorio de imágenes que hoy día ha llegado hasta nosotros y firmando en cada hoja. En los casos de apuntes de arquitectura de carácter muy preciso, representa monumentos de diferentes ciudades españolas, como Toledo, Madrid, Burgos y Lugo. Entre ellos, especial mención merecen los que recogen arquitecturas desaparecidas debido a su estado ruinoso, por ejemplo, los dibujos de la puerta árabe de San Ildefonso del Puente de Alcántara de Toledo, derruida en 1871, o el de la fachada de la iglesia del Hospital de los Italianos, situada en la Carrera de San Jerónimo de Madrid hasta su demolición en 1884[8]. En cuanto a las escenas costumbristas, destacan unos dibujos del interior de la Fábrica de Tabacos de Madrid o las vistas de la Plaza de Zocodover de Toledo en un día de mercado[9].

A partir de 1864 Cecilio Pizarro comenzó a prestar sus servicios en el Museo del Prado, primero como conservador del Museo de la Trinidad y posteriormente como ayudante de restauración-forrador, desde 1868 hasta el momento de su fallecimiento[10]. Entre sus actividades como ayudante de restauración del Museo destacan principalmente dos: por un lado, coincidiendo con el final del Museo de la Trinidad y su fusión con el del Prado en 1872, tomó parte activa en los trabajos de inventario y control en el traslado de las pinturas y esculturas a su nueva sede[11]; y por otro lado, realizó la tasación de los cuadros de los palacios del duque de Osuna en 1882[12]. Es probable que entonces empezara ya a notar los síntomas de la esclerosis cerebral que padecía, que le llevaría a testar debido a su "delicada salud" en 1885, un año antes de su muerte. Murió soltero en Madrid, el 17 de agosto de 1886 en su domicilio de la travesía del Fúcar número 14[13], que compartía con una criada y con Rufina Librado[14]. Considerada hermana del artista, debido a su nexo de unión con el Hospital de expósitos de Toledo y beneficiaria del testamento del pintor, Rufina Librado vendió al Estado aquel año la obra más personal de Pizarro, el *Claustro de la Inclusa de Toledo,* donde se representó él mismo, dibujando[15].

Gloria Solache

8 Se conservan dos dibujos de la Puerta de San Ildefonso (Museo del Prado, D-6404/77 y D-6404/105-2) y uno de la iglesia del Hospital de los Italianos (Museo del Prado, D-6404/122-2).

9 Se conservan dos dibujos de la Fábrica de Tabacos (Museo del Prado, D-6404/130 y D-6404/132) y dos de la Plaza de Zocodover (Museo del Prado, D-6404/103-1 y D-6404/103-3).

10 "Hoja de servicios y nombramiento de Cecilio Pizarro", Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 373, legajo 3503/A82, exp. 15.

11 "Acta de rectificación del inventario de obras antiguas de pintura y escultura del Museo Nacional de la Trinidad al hacerse cargo de él el Director del Museo Nacional del Prado", Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Educación y Cultura, caja 31/6784. Recogido por: J. Álvarez Lopera, *El Museo de la Trinidad: Historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, p. 189.

12 J.P. Muñoz Herrera, *op. cit.*, p. 39-40.

13 "Partida de defunción del Cecilio Pizarro", Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 373, legajo 3503/A82, exp. 15.

14 "Testamento de Cecilio Pizarro y Librado", Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, tomo 35587, fol. 687-688 [Fig11], y "Testamento de Rufina Librado y Gómez", tomo 35587, fol. 689-690.

15 J.P. Muñoz Herrera, *op. cit.*, p. 40.

cat. 58

Carlos de Haes

Bruselas, 1826 – Madrid, 1898

Cuaderno de dibujos, 1856-60



Cuaderno de 54 hojas con 22 dibujos en el recto de las hojas 2 a 23.
Lápiz compuesto.
Papel continuo, 141 x 225 mm.
Encuadernación con tapas gofradas, guardas de papel moaré y cortes dorados, 150 x 229 mm.
En la cubierta delantera, impresión en hueco con letras doradas: "Album".

D-6417

Procedencia

Colección particular; Sotheby's, Madrid.
Adquirido en 2005 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

Bibliografía

C. de Haes, "Discurso de D. Carlos de Haes, leído en Junta Pública de 26 de febrero de 1860. De la pintura de paisaje antigua y moderna", en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1872, t. I, p. 281-310.

A. Gutiérrez Márquez, *Carlos de Haes en el Museo del Prado, 1826-1898*, Madrid: Museo del Prado, 2002.

J.M. Matilla, "Carlos de Haes. Álbum de dibujos (1856-1860)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2005*, Madrid: Museo del Prado, 2006, p. 48-49.



cat. 58, p. 9

Carlos de Haes

cat. 58

Cuaderno de dibujos, 1856-60

Carlos de Haes fue el representante por antonomasia de la pintura de paisaje de la segunda mitad de siglo XIX en España. A su generosidad se debe la numerosa colección de óleos, grabados y dibujos que conserva el Prado, procedente de la donación realizada por sus discípulos en 1899 al desaparecido Museo de Arte Moderno. En lo que atañe a los dibujos, su producción se desarrolló sobre todo entre las páginas de los cuadernos que el artista llevaba en sus continuos y largos viajes, donde quedaron plasmados innumerables paisajes y rincones, con frecuencia centrados en el mundo rural. Eran "sus recuerdos", en el sentido más amplio de la palabra, documentados con pequeñas anotaciones del lugar al que correspondían, con objeto de asegurar su evocación en el transcurso del tiempo. Costumbre esta que posteriormente ha ayudado a trazar la biografía artística del maestro, ya que su centro de interés con frecuencia solía estar en elementos anodinos y comunes a cualquier escenario y que, de no ser por estas indicaciones, habrían sido muy difíciles de localizar. La mayor parte de estos dibujos conocidos, de los que el Museo del Prado conserva más de un centenar, se encuentran hoy en día en hojas sueltas, separados de su soporte original. Por un lado, han perdido su carácter unitario en el tiempo y en el espacio, pero por otro, ponen de manifiesto el carácter independiente de casi todos ellos. Aunque los hay, son escasos los ejemplos de dibujos seriados con un mismo tema, o que hayan servido como preparación para una composición posterior dibujística o pictórica.

La excepcionalidad del cuaderno adquirido en 2005 por el Museo del Prado viene a completar y descubrir una faceta nueva de la obra de Haes, concebida por el propio pintor con carácter unitario e inseparable. En contra de su costumbre habitual, en ninguno de los veintidós dibujos que componen el cuaderno figura anotación alguna que concrete el paisaje plasmado, quizá porque fue concebido como puro ejercicio de adiestramiento o simplemente por el puro placer visual de su contemplación. La cuidada encuadernación y su estado de conservación nos hacen suponer que no formaría parte de los aperos de trabajo con los que Haes asiduamente encaraba su pintura al aire libre acompañado de sus discípulos, sino más bien que fuera el resultado de un ejercicio en soledad realizado "como un todo", para ser contemplado en su conjunto. Sea como fuere, completa la producción menos conocida del artista, ya que su obra más divulgada es la del paisaje realista, centrada en sus años de madurez. Aunque el cuaderno no está fechado, las características y la temática de sus dibujos hacen pensar que se trata de una obra temprana, de alrededor de 1856, cuando todavía pervivía en su arte la estela del último Romanticismo. Presumiblemente, cuando el pintor dibuja este cuaderno tendría cerca de treinta años y le quedarían por delante otros cuarenta de densa actividad en la que evolucionó de manera natural hacia un realismo con el que consolidó su estatus de gran pintor y de extraordinario docente desde la cátedra de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Cada una de las hojas del cuaderno es una obra terminada y en todas ellas se respira una atmósfera que nos retrotrae a un pasado que, si bien era el coetáneo del pintor, queda acentuado por la presencia de construcciones ruinosas, testimonios de un pasado subyugado por la acción del tiempo y la naturaleza. Por otra parte, el tipo

arquitectónico que se entrevé en esos paramentos e incluso el atavío de los pequeños personajes que humanizan el paisaje, ya sea transitando por él o descansando en él, recalcan el carácter etnográfico de los dibujos, muchos de ellos centrados en escenarios castellanos. Estos paisajes sosegados, plasmados en el estío y localizados sobre todo en el mundo rural, sugieren una visión bucólica y ensoñadora de ese universo perdido que conmueve al espectador y al artista, y al que recurrieron también otros paisajistas contemporáneos del Haes de la primera época, como Rigalt o Martí Alsina, quienes de la misma manera que él, aunque por veredas diferentes, desembocaron sin obstáculos en el realismo que caracterizó las décadas posteriores de sus producciones.

Junto a estos paisajes animados por la minúscula presencia del hombre, el artista dibujó en otras hojas del *Álbum* diferentes temas con un carácter mucho más realista, centrado en elementos puramente naturales. Es el caso de los paisajes cuyo protagonismo lo ocupan los árboles. Sabido es que para Haes este elemento de la naturaleza era esencial. A él dedica párrafos enteros en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando "[...] Los árboles son las verdaderas figuras del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito donde despliega mejor su verdadero carácter. El artista que quiera pintarlos, debe conocer su expresión y, por decirlo así, sus costumbres e inclinaciones, como el pintor de historia estudia el carácter y costumbres del hombre con relación a su genio y pasiones individuales [...]"[1]. A la sencillez del tema escogido, se une también la de la técnica y el soporte utilizados: lápices de diferente grosor y dureza sobre el color natural del papel ahuesado. Sobre él, fija las luces de la composición dejando grandes espacios en blanco. En casi todos los dibujos emplea un lápiz grafito duro para los contornos y definición de elementos, tales como las construcciones o los personajes, y lápiz conté, más blando, para la penumbra y la lejanía. Para el sombreado, utiliza líneas paralelas en vertical o diagonal, y trazos nerviosos para simular el enmarañado de los arbustos y la hojarasca.

El cuaderno, compuesto de cincuenta y cuatro hojas, está encuadernado en piel de tafilete tintada en azul oscuro y en su cubierta aparece estampada en oro la palabra *Álbum,* cuya capital aparece ornamentada con decoración vegetal. El tipo de letra empleado es también heredero del eclecticismo que pervivió en la imprenta española del siglo XIX, con modelos evolucionados a partir de la letra gótica, cuyos moldes, desarrollados y decorados, forman la tipografía de esta cubierta que se adorna además con estampaciones simétricas en seco, que recuerdan aquellas encuadernaciones románticas de los álbumes autógrafos de pintores y poetas que atesoraban, sobre todo, las damas. Este cuaderno perteneció a la colección de Emili Pou Bonet[2], académico de la de San Fernando e ingeniero que desarrolló su trabajo sobre todo en las islas Baleares y con quien Haes entabló amistad durante su estancia en Mallorca en 1877. En la colección de Pou se conservaba también una tabla pintada por el maestro en la localidad de Alaró (Mallorca), firmada y dedicada afectuosamente a su amigo.

Ana Gutiérrez

1 C. de Haes, "Discurso de D. Carlos de Haes, leído en Junta Pública de 26 de febrero de 1860. De la pintura de paisaje antigua y moderna", en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las tres nobles artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid, 1872, t. I, p. 294.

2 Emili Pou Bonet (Palma de Mallorca, 1830-1888). En 1854 obtuvo el título de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos. En 1861, fue nombrado director de las obras del Puerto de Palma. En 1865 fue destinado a la división Hidrológica de Orense y posteriormente a la de Ciudad Real. En 1868, volvió a Mallorca y como Ingeniero Jefe de Obras Públicas promovió la construcción de faros en todas las Baleares y en 1872 proyectó la desecación de la Albufera de Mallorca. En la Exposición Universal de Barcelona de 1888 fue premiado con medalla de honor por su proyecto de acondicionamiento del Puerto de Palma. Como miembro de la Real Academia de San Fernando, en 1876 fue uno de los fundadores de la Asociación para el Fomento de la Pintura y Escultura. Fue distinguido con la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Encomienda de Carlos III.

cat. 59-60

Ignacio Pinazo Camarlench

Valencia, 1849 – Godella, Valencia, 1916

Cuaderno de dibujos, h. 1871-81

Cuaderno de 37 hojas con 70 dibujos en recto y verso + 3 páginas de texto.
Lápiz compuesto [65 dibujos] y pluma y aguada, tinta parda [5 dibujos].
Papel continuo, 101 x 154 mm.
Tapa delantera en cartoné marrón, 109 x 157 mm.

D-8210



Cuaderno de dibujos, h. 1889-91

Cuaderno de 29 hojas con 44 dibujos en recto y verso [8 de ellos a doble página] + 4 páginas de texto.
Lápiz compuesto.
Papel continuo, 121 x 184 mm.
Encuadernación en tela, 128 x 186 mm.

D-8211



Procedencia

Galería Jorge Juan, Madrid.
Adquiridos en 2008 por el Museo del Prado.



cat. 59, p. 45-46



cat. 60, p. 10-11

Ignacio Pinazo Camarlench

Cuaderno de dibujos, h. 1871-81

Cuaderno de dibujos, h. 1889-91

La adquisición a finales de 2008 de dos cuadernos de Ignacio Pinazo Camarlench, uno de los pintores más representativos y de mayor calidad de su generación en España, enriquece sustancialmente con ciento nueve nuevos dibujos la colección de obras que de este artista conserva el Prado, que contaba con un total de veinticinco pinturas y once dibujos. Pinazo fue un dibujante prolífico y uno de los que, en mayor medida entre los de su época, hizo empleo de los cuadernos de dibujos. Resultan en sí mismos un importante exponente de su dominio de una técnica de expresión artística hacia la que sintió especial predilección, pues le permitía encauzar el gusto por la representación naturalista e inmediata que mostró a lo largo de toda su trayectoria artística. Así, proporcionan datos preciosos acerca de su interés por los aspectos de la realidad cotidiana, de su modo de afrontar las composiciones de pinturas de importancia e, incluso, respecto a otros aspectos de su biografía o de su valoración de las obras de otros pintores, a veces aludidos mediante anotaciones escuetas pero relevantes.

En 1919 se inventariaron entre los bienes de su viuda ciento diecisiete álbumes de dibujos, noventa de los cuales se conservan en la actualidad en la Casa Museo de Pinazo en Godella (Valencia). Algunos de los restantes han aflorado al mercado de manera parcial tras haber sido desencuadernados, dispersándose sin remisión. El Prado adquirió de este modo en 2003 los once dibujos que poseía hasta el ingreso de estos, que formaban parte de un cuaderno realizado hacia 1883[1].

La importancia de los dos cuadernos adquiridos se acrecienta por el hecho de estar completos. El primero, D-8210 (cat. 59), muestra un conjunto de dibujos de carácter y temas muy variados, realizados con diferentes técnicas de lápiz, tinta y aguada. Algunos están fechados en 1871, año verdaderamente temprano en la trayectoria del artista, anterior a su primera estancia en Italia. Esto permite precisar el carácter de su obra en sus mismos inicios, y explica algunas peculiaridades de la representación anatómica, menos fluida y libre que en obras posteriores. Por otra parte, muestran su interés en la captación viva y expresiva de las distintas actividades de la vida cotidiana en Valencia, como los mercados, y de los tipos de campesinos, arrieros, herreros, vendedores ambulantes y madereros, junto con animales, como caballos, mulas y bueyes, representados de modo muy certero. Aparecen ambientados en lugares de Valencia, como la Alameda, y los puentes de Serranos, San José y el Real.

Por otro lado, pueden identificarse en este cuaderno varios apuntes preparatorios de su importante cuadro de historia, conservado por el Prado *Últimos momentos del rey Don Jaime I el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo Don Pedro*[2], obra por la que su autor obtuvo una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. El artista abordó previamente esta composición en otra pintura conservada en la Diputación de Valencia[3], y el Prado conserva, a su vez, un estudio preparatorio al óleo de *El infante Don Pedro, arrodillado*[4] realizado en 1879 en Roma. Con esta figura se relacionan varios de los dibujos del cuaderno y otros con la de su padre, el rey Don Jaime, por lo que la génesis de este importante cuadro de historia puede ahora estudiarse con mayor amplitud. A diferencia de los ya conocidos, conservados en

1 Museo del Prado, D-6387 a D-6397. Véase J.M. Matilla, "Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916). Grupo de once dibujos (*c.* 1883)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2003*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, p. 46.

2 Óleo sobre lienzo, 301 x 497 cm, firmado en Valencia en 1881 (Museo del Prado, P-6783). Véase J.L. Díez, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 342-351.

3 Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm, firmado en 1881 (Diputación Provincial, Valencia).

4 Óleo sobre lienzo, 82 x 52 cm, firmado en Roma en 1879 (Museo del Prado, P-4567).

la Casa Museo del artista en Godella[5], que son, en su mayoría, más detallados, estos del cuaderno adquirido revelan la mayor inmediatez.

Además, hay algunos dibujos que podrían relacionarse con sus primeros cuadros de historia, ambientados en el siglo XVI y otros vinculados a motivos de género histórico, como pajes y figuras con casacas, que muestran la variedad de temas que abordó en sus inicios el pintor.

El segundo cuaderno, D-8211 (cat. 60), revela una técnica muy fluida y sintética, sin las insistencias de algunos de los dibujos del primer cuaderno, convertida ya en elocuente manifestación de los aspectos más inmediatos e íntimos de la personalidad del pintor que son también los más relevantes en su producción pictórica, según muestra la propia colección del Prado. Algunos de los más interesantes se desarrollan en la doble página del cuaderno, en un sentido horizontal muy del gusto del artista, que aparece también en algunas de sus pinturas. Varios dibujos están fechados en 1889 y otros en 1891, en una época de madurez de Pinazo. En muchos de ellos se revela atraído no solo por escenas religiosas ambientadas en barrios de Valencia, como la Fonteta de San Luis, sino también por motivos de procesiones en distintas localidades valencianas, como Baselga, Godella, Estivella y Paterna. Ello atestigua en esta época un interés por estos aspectos costumbristas de la vida regional que enlaza con las preocupaciones mostradas en su primera etapa, aquí extendidas a otras poblaciones de la región muy características, cuyas singularidades atrajeron al artista. Por otra parte, el interés por la pintura decorativa que Pinazo mostró muy especialmente en estos años, se plasma también en el cuaderno, que presenta un apunte en el que estudia las figuras de una de sus obras más singulares, *Cupido enseñando a fumar a una muchacha*.

Como en el cuaderno anterior, los dibujos son inéditos, con una excepción[6]. Entre ellos hay algunas anotaciones manuscritas significativas, como la que refleja su interés por el cuadro *Una quadriglia*, del pintor veronés Angelo dall'Oca Bianca (1858-1942) que en efecto representa, con dinamismo y gracia muy del gusto del artista, un baile de tipos populares campesinos[7]. Esta circunstancia viene a mostrar la continuidad del interés del artista hacia la pintura italiana de su tiempo, incluso varios años después de haber transcurrido sus dos estancias, en 1872 y 1876-1881 en aquel país, que fue decisivo en la formación de su personalidad artística.

Javier Barón

5 Véanse sus reproducciones en J. Pérez Rojas, *Ignacio Pinazo in Italia*, Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2008, p. 188-189. También en *I Pinazo (1849-1916)*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, n. 392-398.

6 Esta es el *Monaguillo*, reproducido en F.J. Pérez Rojas (dir.), *Pinazo: el retrato infantil*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2007, p. 198.

7 El pintor vio un grabado en madera que reproducía esta obra en *La Ilustración Española y Americana*, XXV, XLII (15 de noviembre de 1891) 305.

cat. 61-63

Martín Rico y Ortega

El Escorial, Madrid, 1833 – Venecia, 1908

Cuaderno de dibujos 1: orillas del Marne y Granada, h. 1864-67 y 1871

Cuaderno de 96 hojas con dibujos en 136 páginas (recto y verso).
Lápiz compuesto.
Papel continuo, 77 x 129 mm.
Encuadernación en piel marrón con cierre, motivos gofrados, 83 x 131 mm.

D-7362



Cuaderno de dibujos 9: Toledo, 1875

Cuaderno de 80 hojas con dibujos y anotaciones textuales en 99 páginas (recto y verso).
Lápiz compuesto. Algunas anotaciones con pluma, tinta parda.
Papel continuo, 131 x 79 mm.
Encuadernación en tela gofrada marrón, con cantos metálicos, papel de aguas en guardas, 137 x 85 mm.

D-7370



Cuaderno de dibujos 22: Venecia, h. 1891-1900

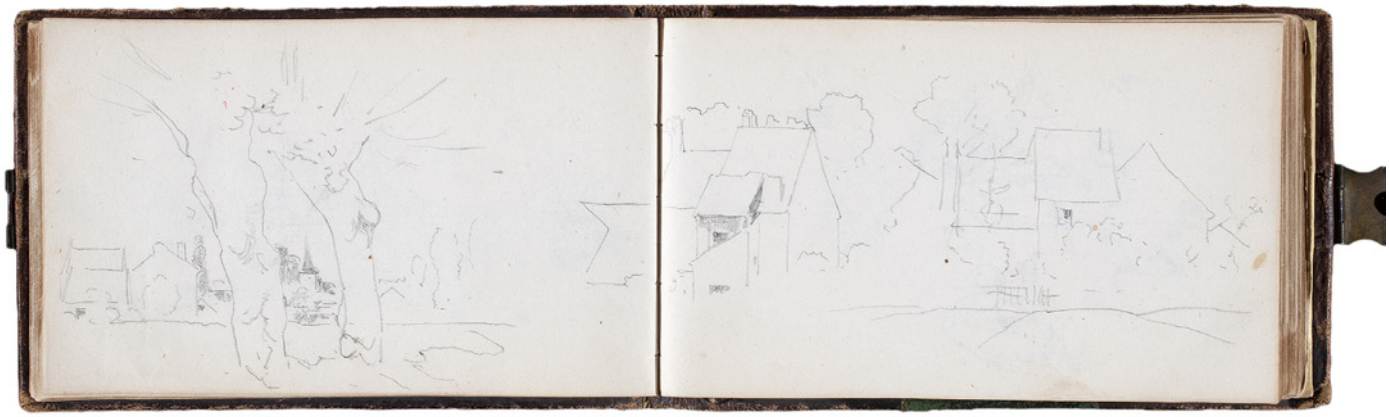
Cuaderno de 40 hojas con dibujos en 67 páginas (recto y verso), incluidas las hojas de guarda.
Lápiz negro, lápiz compuesto y tinta parda a pluma [1 dibujo].
Papel continuo, 122 x 176 mm.
Encuadernación en cartoné negro, 128 x 180 mm.

D-7383



Procedencia

Claude Rico Robert, París.
Adquiridos en 2007 por el Ministerio de Cultura. Adscritos al Museo del Prado.



cat. 61, p. 49-50



cat. 62, p. 146-147



cat. 63, p. 46-47

Martín Rico y Ortega

cat. 61-63

Cuaderno de dibujos 1: orillas del Marne y Granada, h. 1864-67 y 1871

Cuaderno de dibujos 9: Toledo, 1875

Cuaderno de dibujos 22: Venecia, h. 1891-1900

Martín Rico, uno de los más destacados paisajistas españoles del siglo XIX, fue uno de los introductores en nuestro país del estilo realista. En la captación fiel del natural le fueron de extraordinaria ayuda los cuadernos de dibujos, parte de cuya importancia radica en su condición de instrumentos auxiliares en la preparación de sus cuadros de mayor empeño y de acervo y repertorio de cuanto del natural le atraía, en especial durante los numerosos viajes que realizó a lo largo de su vida. Con sus anotaciones manuscritas, los álbumes son también un testimonio precioso para fijar las fechas y los itinerarios de su biografía. Finalmente, sobre todo, constituyen una prueba fehaciente de la calidad de su aproximación al natural a través de un medio muy sencillo, en una técnica que a menudo se limita al empleo del lápiz, sin el concurso por lo común, a pesar de su profundo conocimiento de la técnica de la acuarela, de la aguada ni de la pluma y la tinta. De pequeñas dimensiones, en su mayoría, favorecen una aproximación muy precisa y detallada, especialmente en los realizados en su juventud y primera madurez.

Hasta ahora se conocía la calidad de la obra dibujada del artista a partir de dibujos sueltos, algunos de ellos publicados en revistas ilustradas, y de la colección de cuadernos que conserva desde 1922 The Hispanic Society of America[1]. La adquisición por el Prado en 2007 de un importante conjunto de cuarenta cuadernos de dibujos, y cinco carpetillas con hojas sueltas separadas de ellos, y un álbum de acuarelas, conservados hasta entonces por Mme. Claude Rico Robert, nieta del artista, permiten estudiar con el mayor detalle, a través de un total de dos millares y medio de dibujos[2], la destacada contribución de Rico como dibujante, así como su evolución a lo largo de cuatro décadas de su trayectoria.

A partir de los cuadernos, además, pueden documentarse ampliamente los viajes que realizó entre 1864 y 1906 y los distintos aspectos que le interesaron en cada una de las ciudades que visitó. Aparte el álbum de acuarelas[3], el cuaderno más antiguo del conjunto es el que realizó entre 1864 y 1867 en las riberas del río Marne, que se completa con dibujos de su campaña en Granada, y el más reciente data de sus campañas de 1906 en Venecia. Dada su creciente especialización, a partir de la década de 1870, en los motivos venecianos, abundan precisamente los realizados en esta ciudad. Pero también, debido al interés por los lugares monumentales que tuvo el artista, hay otros realizados en El Escorial, Ávila, Granada, Fuenterrabía, Sevilla, Alcalá de Guadaíra, Toledo, Madrid, Santiago de Compostela y La Coruña en España; en París y localidades de Normandía y la Turena, y en algunas ciudades de Italia, como Roma, Florencia, Nápoles, Tívoli, Verona y Belluno, en los Alpes dolomíticos, y en ciudades de Alemania, como Colonia y Nuremberg.

Para la exposición se han elegido tres cuadernos, indicativos de distintos periodos e intereses del artista. El primero se relaciona con su interés por los ríos que, como el Marne, discurren en las cercanías de París, donde pintó especialmente entre 1864 y 1867. Enlaza, por ello, con los cuadernos propiedad de The Hispanic Society y también con el *Estudio a las orillas del Marne*. El artista representa el paisaje con la misma serenidad que en sus pinturas, en la estela de Charles-François Daubigny, a

1 E. du Gué Trapier, *Martín Rico y Ortega*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1937.

2 J. Barón y J.M. Matilla, "Martín Rico y Ortega (1833-1908). Cuarenta cuadernos de dibujos y un álbum de acuarelas", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2007*, Madrid: Museo del Prado, 2008, p. 36. El Prado ha emprendido un proyecto de catalogación, en el que participa Mme. Rico Robert.

3 Este álbum fue el contenido de la exposición *Martín Rico (1833-1908)*, Castres, Musée Goya, 1979, en cuyo catálogo, con breves textos de Mme. Claude Rico Robert y Mariano de Madrazo, se proponen los títulos y se reproducen algunas acuarelas. El resto de los cuadernos son inéditos.

quien admiraba, y muestra predilección por el predominio de líneas horizontales o en suave declive. Rico representó además, con especial interés, a las figuras de hombres, mujeres, niños y animales, entre ellos burros, patos y cabras, que estudia con especial minuciosidad, pues le servían para animar sus composiciones paisajísticas. Algunas de las composiciones hacen referencia a los trabajos de los campesinos, y también a la presencia de carros, carretas, y lanchas fluviales, que trató también en sus pinturas, en ocasiones junto a una esclusa.

Una parte importante de este cuaderno se dedica a la campaña del artista en 1871 en Granada, que resultó importante en su trayectoria por la proximidad que tuvo con el trabajo de su amigo Fortuny, entonces también instalado allí. Esa influencia se advierte en obras como *La Torre de las Damas*[4], con la que se relacionan al menos tres de los dibujos del cuaderno[5]. En los dibujos se advierten bien las razones del interés de Rico por esta arquitectura, rodeada de vegetación y de carácter pintoresco. También le atrajeron los motivos de lacerías y azulejos, que eran asimismo muy del gusto de Fortuny. Son muy característicos sus estudios de niños, a veces con animales, entre los que destaca, por su contención, el de una niña en pie, que sostiene una taza.

El álbum dedicado a Toledo en 1875 forma parte de una campaña que también incluyó Sevilla, objeto del cuaderno inmediatamente anterior en ese mismo año, con el propósito de pintar dos cuadros que resultaran característicos de cada una de estas ciudades, que destinaba a su marchante norteamericano Roland Knoedler, según figura en una anotación del propio cuaderno. Finalmente, admirado por la ciudad, llegaría a pintar en ese año cinco obras ambientadas en ella. El artista llegó a Toledo el 28 de mayo y se puso inmediatamente al trabajo, representando numerosos detalles arquitectónicos de la ciudad y también escultóricos. También le atrajo especialmente la peculiar orografía de la ciudad, de la que saca partido en algunas vistas de sus desplomes sobre el río Tajo, cuyo acusado desarrollo vertical recuerda las que había realizado en Covadonga y la Alhambra, y cuya finura en la captación de los detalles de la accidentada orografía revela la sutileza de su observación y su capacidad técnica como dibujante. De todos modos, eludió las vistas de conjunto y también la representación de los principales monumentos, y prefirió adentrarse en el interior de las calles para captar motivos escondidos o poco habituales. En ellos revela su predilección por los edificios mudéjares y del primer Renacimiento, pero especialmente por las artes decorativas, entre ellas la azulejería, la carpintería, la rejería y la forja de hierro. También le interesó especialmente el funcionamiento de una noria, bien estudiada, de las chalanas del río Tajo, y de los burros cargados con alforjas y cántaras. Los grandes edificios góticos, como la Catedral y San Juan de los Reyes, afloran solo en los detalles decorativos y escultóricos. La reciente adquisición por el Prado de un cuadro de Martín Rico pintado precisamente en Toledo[6], que procedía de la colección del norteamericano William Hood Stewart, permite advertir la relación entre la elección de los asuntos, dibujados del natural, y la composición de la pintura que posteriormente realizó, a partir de la reunión de diferentes motivos estudiados en los dibujos. En efecto, el artista partió de la composición de una portada renacentista, con una sencilla reja de rombos al lado, pero enriqueció ambas en la pintura con elementos tomados de otros dibujos, como los escudos con leones sobre las pilastras y la decoración de bichas platerescas afrontadas sobre la reja. En un esfuerzo muy característico de Rico por animar las composiciones,

4 Óleo sobre lienzo, 63,5 x 40 cm (Museo del Prado, P-2623).

5 Véase J. Barón (ed.), *El legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico*, Madrid: Museo del Prado, 2005, il. 3.2, 3.3 y 3.4.

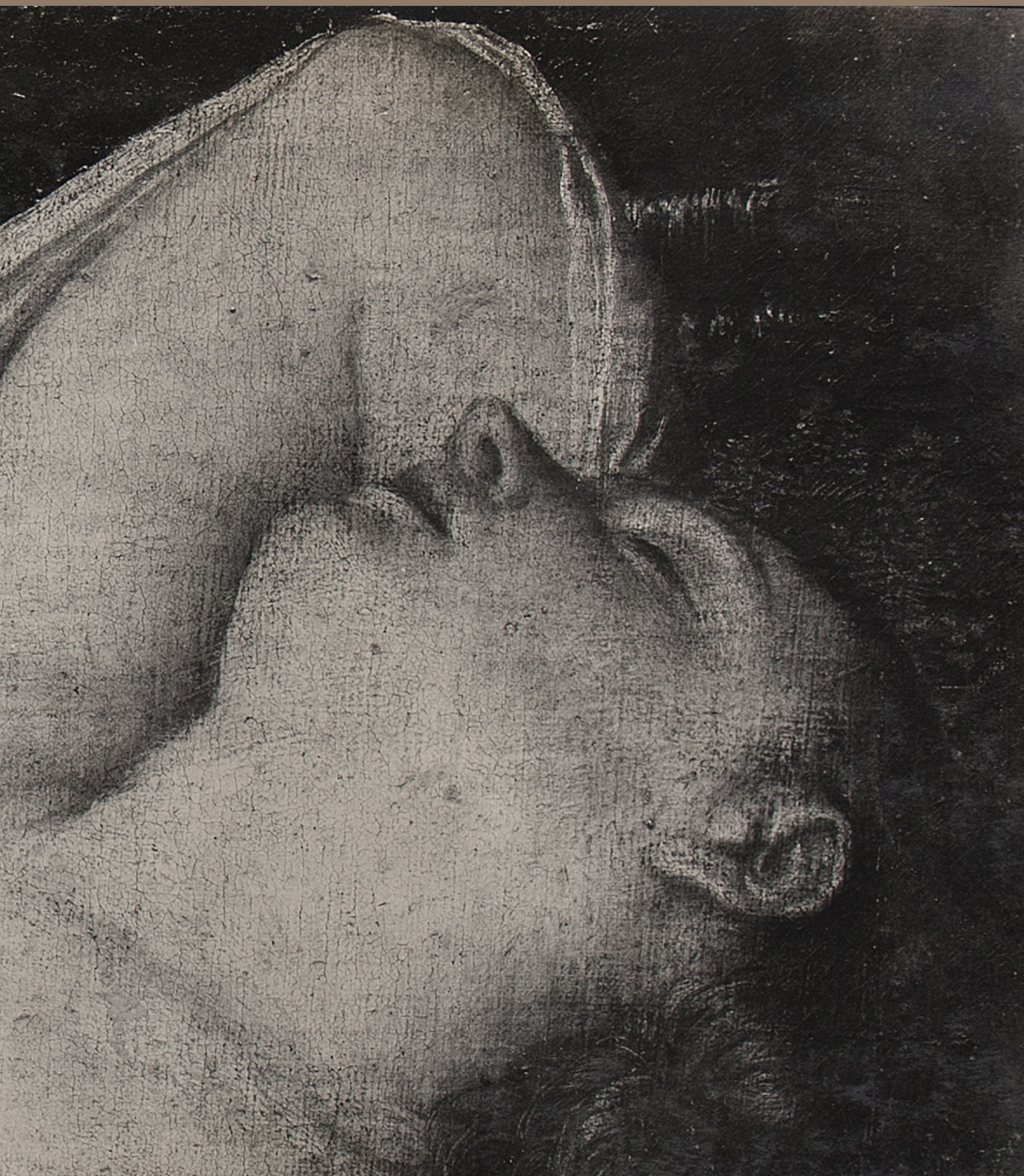
6 Se trata sin duda del cuadro que en su cuaderno de ventas tituló *La aguadora*, adquirido por Stewart y expuesto con el título *Puerta de una casa, Toledo*, óleo sobre tabla, 21,7 x 34,8 cm (Museo del Prado, P-8035).

dispuso una niña, variante de otra que había estudiado en otro dibujo, así como los asnos cargados con cántaras de agua que figuran, del mismo modo, en la obra. También aprovechó estudios de herrajes y de jaulas de pájaros.

El último de los cuadernos presentados en la exposición muestra la estrecha imbricación de Rico en la tradición vedutística veneciana. El artista aprovechó la disposición muy apaisada que le permite la continuidad, en el cuaderno abierto, de la doble página, para mostrar amplios panoramas de Venecia, alguno de ellos con moderna técnica de fina silueta oscura que resalta sobre el fondo claro. Son frecuentes, como en otros cuadernos, los motivos de detalles tanto arquitectónicos como escultóricos, luego aprovechados por el artista en sus pinturas. Prestó una atención especial a los embarcaderos, que le permitían integrar el estudio naturalista del movimiento de las aguas con el carácter más urbano de las vistas. Esa preocupación naturalista se plasma también en su atención hacia las cercanías de la ciudad, que recorrió para abordar algunos paisajes de campo en tierra firme. Todo ello aparece mostrado con una técnica menos minuciosa y más abreviada que en obras anteriores, fruto de una ejecución más rápida, viva y nerviosa, propia de la última etapa de su obra, en un cuaderno de dimensiones algo mayores que la mayoría del conjunto.

Javier Barón

Álbumes de fotografías



Álbumes de fotografías

Hasta hace poco tiempo el fondo de fotografías históricas del Museo del Prado servía básicamente para ilustrar su historia. A partir de los años 90 del pasado siglo, la institución comenzó a ser consciente de su valor documental, momento en el que se organizaron los positivos y se adquirieron copias fotográficas y materiales con reproducciones fotomecánicas que, además de informar sobre el pasado, permitían analizar el estado de conservación y las transformaciones tanto del edificio como de sus fondos. Desde entonces, y muy especialmente en los últimos años, el Museo ha desarrollado una intensa campaña para reunir este tipo de fotografías. Junto a las fotografías sueltas, la mayoría en papel albuminado, aunque también las más modernas en papel baritado, ha habido un especial interés por comprar álbumes fotográficos en los que la reproducción de las obras de arte es la indiscutible protagonista. Estos álbumes ofrecen una información extraordinaria, pues en ellos, aparte del valor histórico y artístico de sus fotografías, la presentación conjunta resulta reveladora del gusto de la época en función de los criterios de selección y del modo en que fueron agrupadas. Además, debido a su formato, los álbumes han permitido preservar en muy buen estado las albúminas que contienen.

Los primeros álbumes conservados en el Museo del Prado tienen que ver con su utilización como instrumentos al servicio de las tareas de documentación de las obras de arte. Entre ellos podríamos destacar las albúminas reunidas en un libro que muestra las piezas del *Tesoro del Delfín* en las vitrinas de la Galería Central, o los inventarios gráficos de la colección de pintura que elaboró Lacoste a principios del siglo XX. Pero también los álbumes pueden ser repertorios de imágenes coleccionadas por un particular. Con este planteamiento han llegado en los últimos años algunos álbumes de fotografías reunidas según los gustos de su primer propietario. Ya sean formados en España, Francia o Gran Bretaña, todos estos conjuntos coinciden en ofrecer una variada selección de las distintas escuelas representadas en el Prado, aunque también podemos señalar en algunos de ellos la presencia de los pintores contemporáneos que participaban en las Exposiciones Nacionales.

Muy destacable fue la compra de un conjunto de once álbumes de Laurent y Cía., en los que se recogen las copias en venta de esa compañía y que servían de muestrario para las empresas distribuidoras. Sus fotografías son un testimonio excepcional para conocer el estado de conservación de las obras de arte en las colecciones españolas y las pinturas y esculturas que triunfaban en las Exposiciones Nacionales.

Frente al enfoque neutro y comercial de las imágenes anteriores, el Museo guarda, y aquí presenta, dos álbumes que de alguna manera muestran otras dos vertientes de la fotografía de arte. Por un lado está un álbum de fotografías editado comercialmente como un producto exclusivamente visual, con positivos de gran calidad e indudable sentido estético, en el que se recogen las esculturas del monumento a Colón en Barcelona y que procede del Legado Antonio Correa (2007). Y por otro, la fotografía concebida por Tomás Harris como ilustración de un ejercicio intelectual alrededor de la pintura, a partir de los cuadros del Museo exhibidos en Ginebra en 1929. Este último álbum fue donado al Prado por los descendientes de Harris.

José Manuel Matilla

cat. 64

Antoni Esplugas Puig

Barcelona, 1852 – 1929

Álbum de fotografías del monumento a Colón en Barcelona, 1887-88





Álbum de 30 fotografías.
Papel albúmina, 165 x 220 mm aprox. y 105 x 230 mm aprox., adherido a un soporte de cartulina azulada, 227 x 313 mm.
Encuadernación en tapa entelada roja, con hierros en oro y negro, 237 x 332 mm.
En la cubierta delantera: "Colón / A Esplugas – Fotógrafo / Plaza Teatro 7 / Barcelona"
Anotaciones manuscritas de Antonio Correa al pie de las fotografías, a lápiz compuesto.

HF-824

Procedencia

Antonio Correa Ruiz, Madrid.
Donación de Antonio Correa al Museo del Prado, 2007.

Bibliografía

J. Fariñas, A. Gil, M. Gili y J. Naranjo, *Registres: fotografies d'Audouard i A. Esplugues*, Barcelona: Fundació Caixa Barcelona, 1990.

I. Navarro i Molleví, "La recuperació del fons del fotògraf Antoni Esplugas", *Arxius. Butlletí del Servei d'Arxius*, 16 (1997) 7-8.



cat. 64, fol. 22



cat. 64, fol. 23

Antoni Esplugas Puig

cat. 64

Álbum de fotografías del monumento a Colón en Barcelona, 1887-88

El álbum *Colón* de Antoni Esplugas es un ejemplo ilustrativo de las series fotográficas de carácter documental publicadas en el último cuarto del siglo XIX. Formó parte de la donación efectuada por Antonio Correa (Manila, 1923 – Comillas, 2008) al Museo del Prado en 2007. Como objeto artístico sintetiza la inquietud intelectual del coleccionista, la fascinación enciclopédica por las curiosidades y la inteligente intuición para dignificar piezas cuya importancia requería una aptitud reflexiva. El instinto de Antonio Correa para evaluar la entidad real de los objetos fue determinante para rescatar –durante más de cinco décadas de tenaz búsqueda– un valioso patrimonio cultural y ponerlo a disposición de investigadores y aficionados, notable legado que gracias a la generosidad del coleccionista se pudo incorporar a destacadas instituciones públicas[1]. Al Prado le hizo entrega de su colección de medallas, de un pequeño pero singular conjunto de obras en papel y, especialmente, de su biblioteca, compuesta por un millar y medio de volúmenes[2]. Barcelona ocupó un lugar preferente en las publicaciones monográficas, revistas ilustradas y álbumes fotográficos de la biblioteca de Correa. Entre las obras donadas al Prado destacan varias ediciones modernistas finiseculares, con su genuino interés por las artes decorativas y la reivindicación de la tecnología industrial al servicio de un arte utilitario.

Muchos de los aspectos que conforman el arte gráfico contemporáneo fueron establecidos en la segunda mitad del siglo XIX: los mecanismos de producción y control ideológico de los mensajes, la construcción de la realidad a través de la elaboración del imaginario burgués, la influencia de la fotografía sobre los hábitos de consumo de imágenes o la propuesta de sistemas cada vez más eficaces de producción visual en serie. El progreso tecnológico vinculado a la industria, al maquinismo, a la modernización de los medios de comunicación y al desarrollo de la ciencia fue abanderado con orgullo por la burguesía como la más clara manifestación de su capacidad productiva y creadora[3]. Tanto en la variante de ilustración gráfica como de álbum fotográfico, la función prioritaria asignada a la imagen fue la de construir la identidad burguesa y testificar sus logros.

En dicho contexto los fotógrafos intensificaron la comercialización de álbumes con variados contenidos, desde retratos de personajes célebres a vistas de ciudades, repertorios de monumentos o reproducciones de obras de arte. A partir del modelo de álbum familiar, que reunía en sus páginas imágenes de alto valor emotivo, generalmente retratos de la familia, los estudios multiplicaron la producción seriada de álbumes cuyo contenido poseía un atractivo referencial para el comprador, denotando sus preferencias personales, su gusto selecto. Además de constituir un archivo de la memoria, el álbum fotográfico afianzaba en el propietario la conciencia de su estatus cultural.

El *Álbum del monumento a Colón* es un interesante testimonio gráfico del más célebre icono levantado en Barcelona durante las obras de reordenación urbanística de la ciudad con motivo de la Exposición Universal de 1888. Una década antes, en 1876, Antoni Esplugas había abierto su galería fotográfica en la barcelonesa plaza del Teatro. Cuando se inauguró la Exposición Universal, Esplugas tenía una sólida reputación como retratista, reafirmada con la concesión en 1881 de la cruz de Isabel la Católica

1 Sobre la personalidad de Antonio Correa véase J.M. Matilla, "Antonio Correa, pasión por coleccionar", *Grabado y Edición*, 10 (2007) 6-12.

2 J. Docampo, "Donación Antonio Correa", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2007*, Madrid: Ministerio de Cultura, Museo del Prado, 2008, p. 56-58.

3 La configuración de la cultura de la imagen por la burguesía española ha sido analizada por B. Riego, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria, 2001; en relación con los álbumes de fotografía interesa el apartado "El extenso alcance temático de la 'carte de visite' y la función de integración asignada al álbum y a las colecciones fotográficas", p. 342-357.

por sus progresos en la obtención de simultáneas. Fue, junto a Pau Audouard, el fotógrafo oficial de la Exposición Universal, certamen que constituiría un hito histórico en el desarrollo de la fotografía documental en España. Esplugas obtuvo la licencia exclusiva para fotografiar una de las atracciones más concurridas del certamen, la ascensión en globo cautivo. Desde el aerostato tomó las primeras fotografías aéreas realizadas en el país, premiadas con la medalla de plata de la Exposición.

El monumento a Colón, erigido según trazas del arquitecto Gaietà Buïgas (1851-1919), se inauguró el 1 de junio de 1888. A finales de 1887 Esplugas había subido a los andamios, desde donde tomó varias fotografías de las esculturas, relieves y detalles del monumento, y fue testigo de las operaciones para instalar la gran base de hierro que soportaba la columna. Así apareció reseñado en el diario *La Dinastía* el domingo 8 de enero de 1888: "El reputado fotógrafo señor Esplugas ha sacado unas excelentes vistas de Barcelona tomadas desde lo alto del andamiaje del monumento a Colón, así como las ha sacado también de las diferentes e importantes operaciones verificadas para colocar la base de la columna del propio monumento. Ambos trabajos honran al citado artista y llamarán de seguro grandemente la atención del público por la pulcritud de los detalles"[4].

Aunque las fotografías seleccionadas para el álbum corresponden a los detalles escultóricos del monumento, la inclusión entre ellas de la base de la columna durante la maniobra de traslado, con la presencia de operarios junto a la enorme pieza de hierro en un calculado contraste de escalas, pone de manifiesto el deseo de Esplugas de documentar los trabajos de ingeniería metalúrgica, asociados a la idea de modernidad. Es significativo que la marca del ingeniero constructor, Alexandre Wohlguemuth, aparezca nítidamente destacada tanto en la fotografía del traslado de la peana como en la imagen de la corona y los leones de bronce instalados al pie del monumento[5]. La documentación fotográfica de obras de ingeniería contaba con señalados precedentes en España, en particular las veintiocho albúminas de Charles Clifford publicadas en 1858 con las *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II*, o la serie de setenta imágenes de J. Laurent y José Martínez Sánchez, fechada en torno a 1867, *Obras públicas en España. Vistas fotográficas de algunas obras importantes y de algunos monumentos antiguos*. No obstante, el enfoque de Esplugas fue diferente al de esos álbumes, porque su atención se centró en la singularidad artística del monumento, obviando el proceso de construcción.

La presentación individualizada de cada uno de los motivos obligó a intervenirlos en el laboratorio mediante el siluetado de las formas y la supresión del espacio. Como evidencian las sombras o el ensamblaje de los volúmenes, las fotografías fueron tomadas *in situ*, cuando las diferentes partes del monumento estaban colocadas en su lugar correspondiente, y sin embargo casi todas las piezas se recortan aisladas y nítidas sobre fondos neutros.

El despiece de los elementos escultóricos se sucede en las páginas del álbum en sentido ascendente, desde la base del monumento hasta la estatua de *Colón* en el remate. Las primeras fotografías corresponden a tres esculturas de leones colocadas en la plataforma circular, por diseños de Venanci y Agapit Vallmitjana. Continúan los ocho bajorrelieves del ciclo completo de episodios históricos del primer viaje de Colón, firmados por Josep Llimona y Antoni Vilanova. En las hojas siguientes, las alegorías de

4 *La Dinastía. Diario político, literario, mercantil y de avisos* (Barcelona), VI, 2553 (8.enero.1888) 2. Agradecemos a Mario Fernández la información sobre esta reseña y sobre las imágenes del monumento a Colón publicadas en *La Ilustración Artística*.

5 Belga de origen, diplomado en París y establecido en Barcelona desde la década de 1870, el ingeniero Alexandre Wohlguemuth fue el primer impulsor del arsenal civil barcelonés y, además del monumento a Colón, su taller se encargó de la fundición de la *Aurora*, el grupo escultórico de Rossend Nobas que corona la cascada del parque de la Ciudadela, instalado en 1888 durante la Exposición Universal. Sobre Wohlguemuth véase M. Rodrigo, "La industria de construcciones mecánicas en Cataluña: el Arsenal Civil de Barcelona", *Revista de Historia Industrial*, 16 (1999) 163-176, especialmente, p. 164-166.

Cataluña, *Aragón*, *León* y *Castilla*, esculpidas por Pere Carbonell, Josep Gamot, Rafael Atché y Josep Carcassó, y cuatro personajes relacionados con las expediciones colombinas, fray *Bernardo Boyl*, el cosmógrafo *Jaume Ferrer de Blanes*, el capitán *Pedro de Margarit* y el financiero *Luis de Santángel*, obras de Manel Fuxà, Francesc Pagès, Eduard Alentorn y Josep Gamot. Siguen el medallón con la efigie de fray *Antonio de Marchena* de Pere Carbonell, y un detalle de las carabelas con grifos sosteniendo escudos de la ciudad condal. Dos magníficas fotografías de las *Famas aladas*, creación de Rossend Nobas, ocupan las páginas siguientes (a diferencia de otros motivos, aparecen contextualizadas en el espacio real, con la vista al fondo del puerto de Barcelona). A continuación, el traslado de la peana, el medallón alusivo al homenaje de Barcelona a Colón en el fuste de la columna, el diseño del capitel por Nobas con la alegoría de la Victoria, la corona condal, la semiesfera del zodiaco y la estatua cimera de *Colón*, obra de Rafael Atché. Termina el álbum con una vista integral del monumento.

La misma secuencia descriptiva, desde la base al remate superior, fue empleada en el número monográfico dedicado a Colón en *La Ilustración Artística* el 15 de octubre de 1888, ilustrado con las fotografías del álbum de Esplugas transferidas a fotograbado[6].

Javier Blas Benito

6 *La Ilustración Artística* (Barcelona), año VII, 355 (15.octubre.1888) 338-344. Los redactores de la revista omitieron la referencia a Esplugas como autor de las fotografías reproducidas, omisión reconocida en el número 357 de *La Ilustración Artística*, 29 de octubre, p. 354: "Monumento a Colón. Al insertar en nuestro número anterior los grabados representando las diferentes partes de dicho monumento, omitimos consignar que todos, excepto el de la vista del mismo en conjunto –foto de Labielle–, están tomados de las excelentes fotografías sacadas por el aventajado fotógrafo señor Esplugas, con cuya autorización reprodujimos aquellos grabados".

cat. 65-66

J. Laurent y Cía.

Actividad en Madrid entre 1878 y 1881

Catálogo de fotografías. Velázquez, pintores del siglo XVII y Goya
Catálogo de fotografías. Exposición Nacional de 1878





J. Laurent y Cía., *Œuvres d'art en photographie. L'Éspagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie.,* 11 v., Madrid y París: J. Laurent et Cie., h. 1879.
Once álbumes con 1.615 fotografías.
Papel albúmina, 442 x 320 mm [medidas cubierta].
Vol. A-1: *Murillo y Zurbarán*, 74 fotografías; vol. A-2: *Velázquez, pintores del siglo XVII y Goya*, 185 fotografías; vol. A-3: *Pintores españoles y portugueses siglos XV al XVIII*, 200 fotografías; vol. A-6: *Pintores modernos franceses y españoles A-J*, 228 fotografías; vol. A-7: *Pintores modernos franceses y españoles L-Z*, 200 fotografías; vol. A-8: *Autores modernos franceses y españoles A-Z*, 130 fotografías; vol. A-9: *Exposición Nacional de 1876*, 62 fotografías; vol. A-10: *Autores modernos franceses y españoles A-Z*, 86 fotografías; vol. A-11: *Exposición Nacional de 1878*, 66 fotografías; vol. B-3: *Colección de tapices españoles*, 325 fotografías; vol. B-4: *Tesoro del Delfín, piezas de cerámica y galería central*, 59 fotografías.

HF-825 a HF-835

Procedencia

Durán Subastas de Arte, Madrid, 20 de septiembre de 2004, lotes 3319, 3320 y 3321.
Adquiridos en 2004 por el Museo del Prado.

Bibliografía

B. Riego, "El extenso alcance temático de la 'carte de visite' y la función de integración asignada al álbum y a las colecciones fotográficas", en *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria, 2001, p. 342-357.

J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

A. Gutiérrez, "J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía", en *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid: retratos,* Madrid: Museo Municipal, 2005, p. 23-101.

J.M. Matilla, "Jean Laurent y Cía. '*L'Éspagne et le Portugal au point de vue artistique...*' en once tomos (c. 1879)", en *Memoria de actividades 2004*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 38-39.



cat. 65, *La rendición de Breda o Las lanzas*, p. 38



cat. 66, *El Ángel caído,* p. 52

J. Laurent y Cía.

cat. 65-66

Catálogo de fotografías. Velázquez, pintores del siglo XVII y Goya
Catálogo de fotografías. Exposición Nacional de 1878

Estos once volúmenes de fotografías de pinturas, esculturas y objetos de artes decorativas conservados en colecciones públicas y privadas españolas fueron adquiridos por el Museo del Prado en 2004. Con sus mil seiscientas quince fotografías de gran formato y calidad, estos tomos pertenecieron a uno de los extensos catálogos comerciales que fueron publicados por la casa fotográfica más importante del siglo XIX en España, la de J. Laurent (h. 1816-1892). Asimismo, constituyen una fuente indispensable para el estudio de la historia de las propias colecciones del Prado, al tratarse de uno de los primeros ejemplos de fotografías tomadas directamente a obras del Museo. Por esta razón se han convertido en un material de documentación técnica muy significativo.

De origen francés, J. Laurent comenzó a dedicarse profesionalmente a la fotografía en 1855, una vez instalado en Madrid, tras una primera etapa como jaspeador y comerciante de papel. Desde aquel momento, y gracias a los avances logrados mediante la técnica de la albúmina, fue acumulando una ingente cantidad de negativos que finalmente conformarían su archivo, uno de los más importantes de Europa. La labor que realizó de sistematización y difusión de sus imágenes, mediante la publicación sucesiva de catálogos comerciales a partir de 1861, se considera pionera en la reproducción fotográfica de monumentos y objetos museísticos nacionales. Además, el formato álbum le permitió organizar de forma coherente las imágenes, agrupándolas por temas y lugares, numerando cada una de ellas y, desde la publicación del catálogo de 1868, añadiendo también una letra (A, B o C) que solía corresponder al tipo de material reproducido: la A para pinturas, la B para esculturas y artes menores, y la C para obras públicas, urbanismo, arquitectura, etnografía y costumbres.

Esta es precisamente la ordenación que encontramos en los volúmenes adquiridos por el Prado, nueve de ellos de pinturas con la letra A, y los dos restantes con la B, que se corresponden en este caso con tapices españoles, cerámicas y piezas del Tesoro del Delfín del Museo. Respecto a los tomos clasificados con la letra A, los tres primeros recogen obras de pintores españoles y portugueses en una cronología que va desde el siglo XV al XVIII, incidiendo en los pintores españoles del Siglo de Oro –Velázquez, Murillo, Zurbarán– y en Goya; los seis volúmenes siguientes corresponden a artistas franceses y españoles del siglo XIX y dos de ellos están dedicados monográficamente a las Exposiciones Nacionales de 1876 y 1878. Cronológicamente, los tomos incorporados a los fondos del Prado deben fecharse obviamente con posterioridad a este último año, probablemente hacia 1879. Según consta en las portadas de los volúmenes, la edición corrió a cargo de "J. Laurent et Cie.", es decir, que hay que datarla después de 1878, cuando se constituyó dicha sociedad entre Laurent y su hijastra, Catalina Melina Dosch, y además, la sede parisina todavía se localizaba en la *rue* Richelieu 90, antes de su traslado el mismo año de 1879 a la calle Drouot 7.

Si bien durante los primeros años de actividad Laurent se dedicó al retrato vinculado con la casa real, ya en 1862 comenzó a tomar instantáneas de obras de arte. Aquel año fotografió por primera vez las obras premiadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes, tarea que continuarían haciendo él o sus sucesores por lo menos hasta 1887. No obstante, su labor en este terreno empezó a desarrollarse extensamente a partir de su

colaboración con Benito Soriano Murillo, a quien se le había concedido el permiso en 1863 para "reproducir por medio de la heliografía y fotografía las obras de Pintura y Escultura del Museo y las de la Armería". Poco después, los sucesos que tuvieron lugar a partir de 1868, la desaparición de Isabel II de la escena política, la transformación del Museo Real en Museo del Prado y la proliferación de establecimientos fotográficos dedicados al retrato, explicarían la determinación de Laurent en cambiar definitivamente de orientación el trabajo de la casa fotográfica. Así pues, su catálogo comercial publicado en 1872 estuvo dedicado exclusivamente a la reproducción de objetos y monumentos artísticos de España y Portugal. En él se hacía mención a más de tres mil negativos de este tipo, lo que significaba un salto cuantitativo de importancia respecto a los anteriores catálogos, y que indica un trabajo casi en exclusiva en este tipo de fotografías.

Si tenemos en cuenta la transformación social que supuso la fotografía, en particular respecto a la reproducción de obras de arte, podemos entender su importancia en la difusión de las colecciones nacionales. El propio J. Laurent se refiere a la contemplación de fotografías de obras de arte, en contraste con la imagen grabada o litografiada, como si se tratase del mismo original y no de una reproducción[1]. En este contexto se entiende la colección fotográfica adquirida por el Prado, pues a través de estos ejemplares se propagó la fama del Museo como una de las pinacotecas más importantes del mundo. Desde 1879 hasta 1890, J. Laurent y sus sucesores fotografiaron en exclusiva las obras del Museo del Prado, lo que convirtió sus catálogos editados en Madrid y París en un obligado instrumento para el estudio y difusión internacional del patrimonio artístico español. Según explica Alphonse Roswag, marido de la hijastra de Laurent y uno de sus colaboradores: "En estos preciosos archivos fotográficos [...] se leerá la historia del pasado, según los monumentos que se han conservado hasta nuestro tiempo: el porvenir encontrará en ellos medios preciosos para la reproducción exacta de los objetos y constituirán elementos de tal certidumbre, que podrán servir si se necesitan para futuras restauraciones. En efecto, los clichés fotográficos forman archivos únicos que salvan de toda eventualidad, de la completa destrucción y del olvido, estas preciosas reliquias del pasado con el fin de transmitirlas, intactas, a las futuras generaciones. [...] Veinte años antes que la idea le viniese a algunos gobernantes de hacer reproducir fotográficamente los tesoros de los museos el señor Laurent ya lo había hecho en España. Si nos detenemos a considerar lo que él ha hecho con sus propios recursos y sin apoyo oficial, con sacrificios y perseverancia [...] no puede menos que admirarse por su espíritu de iniciativa y su constancia al elevar un tal monumento a la gloria artística de España"[2].

Gloria Solache

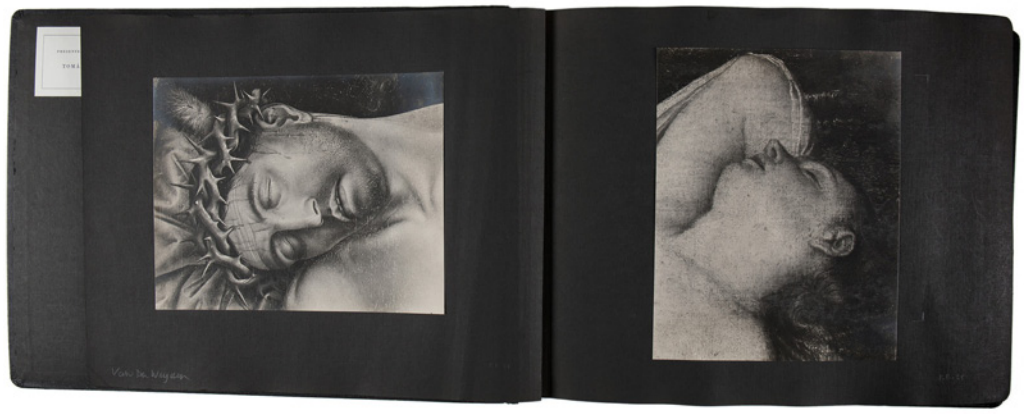
1 *Catalogue des principaux Tableaux des Musées d'Espagne*, Madrid: Imprenta de Rojas y Compañía, 1867.
2 A. Roswag, *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itinéraire artistique*, Madrid: J. Laurent y Cía., 1879.

cat. 67

Tomás Harris

Londres, 1908 – Mallorca, 1964

Álbum de fotografías con detalles de cuadros del Museo del Prado, 1939



Álbum de 40 hojas con 76 fotografías adheridas en recto y verso + 12 fotografías sueltas guardadas en la solapa de la tapa posterior. Fotografías tomadas por Wilson bajo las directrices de Tomás Harris durante la exposición de obras del Museo del Prado en Ginebra en 1939.
Papel baritado, 237 x 187 mm aprox., adherido a un soporte de cartulina negra, 304 x 398 mm.
Encuadernación en tapa negra, 315 x 410 mm.
En la cubierta delantera, con hierros dorados: "PHOTOGRAPHS". Adherida en la guarda delantera, etiqueta con la mención: "Presented in memory of / TOMÁS HARRIS".

HF-836

Procedencia

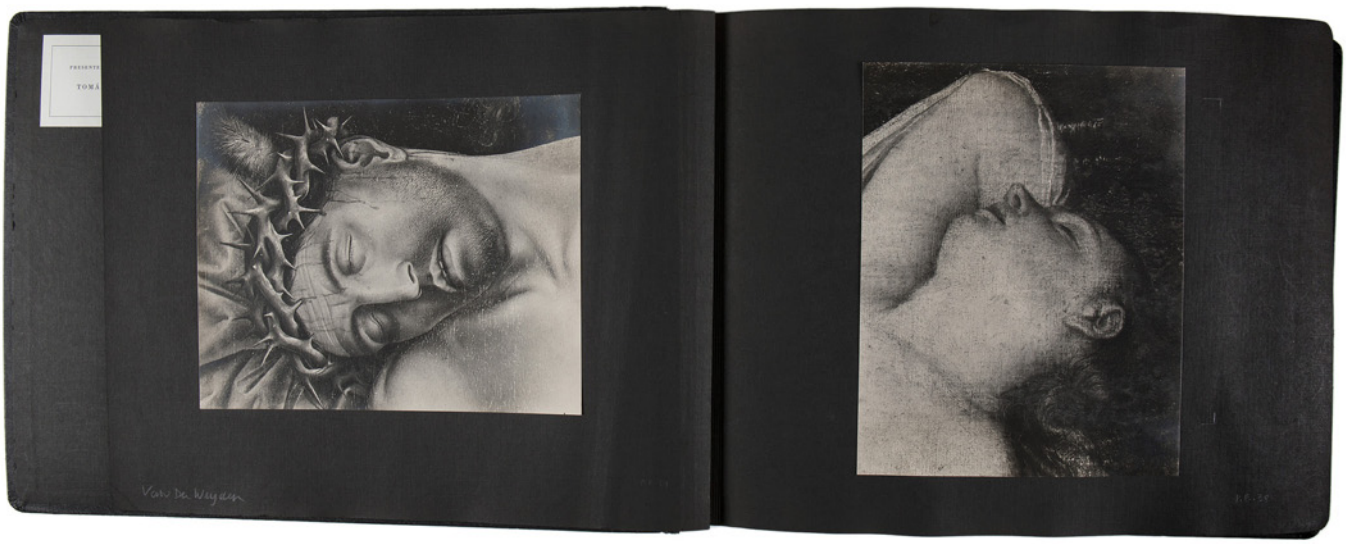
Tomás Harris; Enriqueta Harris, Londres-Madrid; José Antonio Buces y Paloma Renard, Madrid.
Donación de Enriqueta Harris, José Antonio Buces y Paloma Renard al Museo del Prado, 2003.

Bibliografía

E. Lafuente Ferrari y A. Blunt, *Tomás Harris. Exposición Itinerante: grabados*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979.

A. Colorado Castellary, *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid: Museo del Prado, 1991.

I. Argerich y J. Ara (ed.), *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español y Museo del Prado, 2003.



cat. 67, p. 2-3



cat. 67, p. 22-23



cat. 67, p. 32-33

Tomás Harris

cat.67

Álbum de fotografías con detalles de cuadros del Museo del Prado, 1939

Una de las cualidades esenciales de la fotografía es indudablemente su valor documental. En el caso de la fotografía de arte, aquella que centra su prioridad en la reproducción de las obras artísticas, la búsqueda de objetividad, de representación realista de las cualidades formales del original, ha constituido uno de los puntos de debate en torno a su validez. De hecho los primeros experimentos fotográficos, como los de Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), tuvieron el propósito de reproducir obras de arte, en competencia con los procedimientos tradicionales del grabado y la litografía[1].

Desde mediados del siglo XIX el desarrollo de la fotografía ha estado ligado a la necesidad por parte de los historiadores, conservadores de museos, coleccionistas, galeristas y aficionados, de conocer las obras de arte de museos y colecciones. De este modo el archivo fotográfico se fue constituyendo como un elemento esencial de cualquier trabajo relacionado con el estudio y el mercado artístico. No en vano fue el South Kensington Museum de Londres (actual Victoria & Albert Museum) el primero en plantear la necesidad de constituir un archivo fotográfico que sirviera de base documental al trabajo de los historiadores del arte. De tal manera se fue configurando una forma de trabajo en la que la fotografía fue sustituyendo paulatinamente a las estampas de interpretación o reproducción, que habían servido, a falta de los originales, como un eficaz medio de conocimiento visual.

A lo largo de esta segunda mitad del siglo XIX se generará una febril actividad fotográfica que tratará de capturar el mundo a través de los objetivos, desde los escenarios naturales a las colecciones artísticas de los palacios y museos. En los museos las fotografías servirán para documentar las piezas; los historiadores se valdrán de ellas para sus estudios; los marchantes las utilizarán para dar a conocer sus obras en venta; los editores generarán un surtido catálogo a disposición de todos los públicos, y estos las comprarán y coleccionarán.

El ejemplo extremo del uso de la fotografía de arte como elemento de estudio y reflexión lo encontraremos, ya entrado el siglo XX, en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929)[2], constituido por fotografías de variada condición y procedencia, que sirvieron a su autor como punto de partida para la reflexión sobre los principios constitutivos de la imagen y su uso.

Este álbum de fotografías comparte algunas de las cualidades y valores a los que nos hemos estado refiriendo, debido en gran medida a la personalidad de su autor, el polifacético Tomás Harris.

Hijo del marchante londinense Lionel Harris y de la española Enriqueta Rodríguez León, Tomás heredó el negocio familiar y regentó una importante galería en Bruton Street, la Spanish Art Gallery, donde se vendieron importantes pinturas españolas, fundamentalmente en la década de 1930. Considerado por sus colegas londinenses como un personaje un tanto excéntrico, en parte debido a su aspecto informal, era sin embargo muy respetado. Dick Kingzett, de la casa Thomas Agnew & Sons comentó que "siempre fue persona muy convincente. Si mirabas un cuadro con él, al cabo de veinte minutos ya pensabas lo mismo que él"[3]. Por su parte, Anthony Blunt, con quien mantuvo amistad, le recordó como un hombre "muy trabajador e inteligente, siempre

1 Recientemente puede verse sobre este tema R. Verhoogt, *Art in Reproduction: Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2007. Asimismo, y para el caso español pueden verse *Velázquez en blanco y negro*, Madrid: Museo del Prado, 2000 y H. Pérez Gallardo, "La democracia del arte: el Museo del Prado, objetivo de la fotografía", en J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid: Museo del Prado, 2004, p. 259-276.

2 G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada, 2009; F. Checa (ed.), *Atlas Mnemosyne: Aby Warburg*, Madrid: Akal, 2010.

3 M. Carter, *Anthony Blunt: el espía de Cambridge*, Barcelona: Tusquets, 2003, p. 108-109.

iba impecablemente vestido, aunque con un estilo claramente ajeno a lo inglés, con una barba muy arreglada. Fumaba unos cigarrillos de papel amarillo y tabaco negro que él mismo liaba. Como anfitrión y amigo, era conocido por su generosidad, aunque él tenía y cultivaba un aire enigmático [...] Lo primero que llamaba la atención en Tomas Harris era el entusiasmo absoluto y desinteresado que volcaba en todas las empresas en que se embarcaba [...] En aquel momento concreto todas sus fuerzas y toda su capacidad imaginativa se concentraba en aquel solo objetivo [...] Tomas era uno de los seres humanos más completos que he conocido en mi vida"[4].

El buen ojo de Tomás Harris se debía a varios factores; el aprendizaje del oficio junto a su padre, su formación artística en la Slade School of Art de Londres, las amistades especializadas como el citado Blunt, y sobre todo un singular talento artístico. Este talento se demostró primero en las adquisiciones que hizo durante el ejercicio profesional de su carrera, localizando obras en polvorientas colecciones aristocráticas de España e Inglaterra o en subastas de segunda categoría y poco después, tras liquidar su galería londinense y trasladarse a España, en su triple faceta de artista, coleccionista y *connoisseur*.

Pero antes de esto, en plena Guerra Mundial, Harris desempeñó un extraordinario papel como miembro del Servicio de Inteligencia británico, el célebre MI5, encargándose de organizar la red del agente doble Joan Pujol, conocido como Garbo, cuya principal misión fue desinformar a los servicios de inteligencia alemanes sobre el desembarco de Normandía, al hacerles creer que este se produciría en Calais, y por cuyo exitoso resultado fue condecorado por la reina de Inglaterra[5].

Tras la guerra, Harris concentraría sus esfuerzos en las estampas de Francisco de Goya, de las que hizo el catálogo razonado que hoy en día sigue siendo el principal instrumento de trabajo para los aficionados y estudiosos de su obra. Para elaborar este catálogo, Harris estableció un preciso plan, consistente en adquirir el mayor número posible de ejemplares con los que establecer un catálogo razonado de las distintas ediciones. Por otra parte, aprendió a grabar con el objetivo de distinguir y valorar en su justa medida la técnica empleada por Goya en sus diferentes estampas. El resultado fue sorprendente, pues su estudio se convirtió en un libro que hoy en día, pese a los casi cincuenta años pasados desde su publicación póstuma en 1964, sigue resultando imprescindible; y la colección que formó es sin lugar a dudas la más importante de las conservadas fuera de nuestras fronteras, en la que entre otras muchas estampas sueltas y ediciones se hallaban los tres álbumes con los *Caprichos*, *Desastres de la Guerra* y *Tauromaquia* que el propio Goya regaló a su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez[6].

El álbum de fotografías que ahora damos a conocer y mostramos por primera vez es un ejemplo perfecto de la personalidad de Tomás Harris. Al parecer[7] fue él quien encargo en 1939 a un fotógrafo de la National Gallery de Londres, de apellido Wilson, la realización de una serie de detalles fotográficos de varias de las obras del Museo del Prado que formaron parte de la exposición celebrada en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra. La muestra ha sido la más importante de cuantas se han celebrado fuera del edificio de Villanueva, y reunió ciento setenta y cuatro pinturas y veintiún tapices, seleccionados de entre los que formaron parte del periplo iniciado en Madrid en 1936 con la evacuación de las principales obras del Museo y otras colecciones. Como deja ver su breve catálogo, la exposición mostraba ciento doce obras de la escuela española y sesenta y dos de artistas italianos, flamencos y alemanes.

4 *Ibidem*.

5 T. Harris, *Garbo: Doble Agente. El espía español que cambió el curso de la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2004, y http://www.elpais.com/articulo/opinion/Retrato/Garbo/lpepiopi/20091226elpepiopi_12/Tes.

6 La colección, a excepción de algunas estampas sueltas que fueron donadas al Museo del Prado, pasó a formar parte de los fondos del British Museum. Véase J. Wilson-Bareau, *Goya's Prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, Londres: British Museum Press, 1981.

7 Debo esta información a José Antonio Buces, sobrino de Tomás, que generosamente donó este álbum al Museo del Prado.

Harris no trató de hacer un catálogo ilustrado, sino que se planteó la confección de un álbum en el que estuviesen representados sus intereses personales en aquel momento[8], ya fuesen técnicos o iconográficos, al tiempo que constituyese un ejercicio de reflexión sobre la pintura y su historia. Para ello ideó un esquema de contraposición de imágenes de gran variedad, donde con frecuencia se enfrentan dos detalles de una misma obra como un juego visual de opuestos; en otros casos Harris enfrenta texturas que permiten apreciar los diferentes modos de aplicar la pincelada en función del autor –Velázquez/Tiziano– y el motivo a representar –tela/carne–; en otros casos se contraponen elementos o esquemas compositivos similares a cargo de artistas diferentes –Velázquez/El Greco–; o la confrontación de elementos iconográficos complementarios de una misma obra. El resultado es una obra que, pese a servirse de la fotografía y de su proclamada objetividad, plantea mediante la captación del detalle y la utilización del blanco y negro, una descontextualización del original y su conversión en una obra de carácter autónomo que explora las posibilidades de la fotografía de arte como medio de creación y expresión conceptual.

José Manuel Matilla

8 Curiosamente, pese a su interés posterior, no tomó detalles de ninguna obra de Goya, de quien en la muestra había nada menos que treinta y ocho pinturas.

El Museo del Prado en la fotografía



El Museo del Prado en la fotografía

El estudio de la imagen del Museo a través de la fotografía constituye otro de los focos de interés de la colección del Prado. Desde las tomas realizadas por fotógrafos extranjeros como Charles Clifford o Louis de Clercq y difundidas en copias en gran formato, a las estereoscopias y tarjetas postales que los turistas adquirían durante sus visitas al Museo y enviaban a cualquier lugar del mundo, estas imágenes ayudan a conocer las transformaciones del edificio y de su entorno. Por otra parte, desde que abriera sus puertas al público en 1819, los cambios habidos en la documentación, ordenación, y sobre todo en la exhibición de las colecciones, han respondido a diferentes criterios historiográficos y museográficos. Para dejar constancia de todo ello, la fotografía ha sido, sin duda, la mejor aliada, permitiendo a su vez, desde su generalización en la segunda mitad del siglo XIX, ser un vehículo de difusión de las colecciones y principales obras del museo, contribuyendo de este modo a la fama internación del Prado como una de la pinacotecas más importantes de Europa.

Con el fin de documentar los cambios que se han producido en la arquitectura de su edificio, así como de realizar un corpus de su iconografía, viene el Museo del Prado viene adquiriendo fotografías y tarjetas postales en los que aparece representado el edifico de Juan de Villanueva, tanto en su exterior, como en el interior. La importancia de estos materiales fotográficos quedó demostrada primero en el libro de Pedro Moleón *Proyectos y Obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia* (1996) y más recientemente, en 2004, en el catálogo de la exposición *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, donde las imágenes eran instrumentos esenciales para el estudio histórico.

Los efectos de las catástrofes naturales y de los desastres de la guerra quedaron también inmortalizados en fotografías de reciente adquisición. Una colección de albúminas de Laurent con los efectos devastadores que ocasionó en 1886 un ciclón sobre el edifico del Casón –hoy en día edificio destinado al Centro de Estudios del Museo del Prado- y los negativos de cristal de Virgilio Muro con las salas del Museo vacías al finalizar la Guerra Civil, ofrecen imágenes que documentan también esa otra historia menos grata del Prado.

José Manuel Matilla

cat. 68

Charles Clifford

Gales, Reino Unido, 1819 – Madrid, 1863

Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el sur, h. 1860



Papel albúmina, 297 x 413 mm, adherido a un soporte de cartón, 488 x 639 mm.
Firmado en el ángulo inferior derecho, a tinta azul: "Clifford". En el segundo soporte, centro, debajo de la fotografía, a pluma: "Museo de Pinturas / Madrid". En el verso del segundo soporte, ángulo superior derecho, a lápiz compuesto: "150369" y "3000251".

HF-686

Procedencia

Soler y Llach Subastas Internacionales, Barcelona, 28 de mayo de 2009, lote 129.
Adquirido en 2009 por el Museo del Prado.

Bibliografía

L. Fontanella, "Sevilla pintada en el ojo del observador", en *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla: Focus, 1994.

L. Fontanella, *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II,* Madrid: El Viso, 1999.

L. Ruiz, "Vista de la fachada principal del Museo del Prado. Abiñana", ficha de catálogo en *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid: Patrimonio Nacional; Barcelona: Fundación La Caixa, 1999, p. 36-37, n. 2.

G.F. Kurtz, "Origen de un medio gráfico y un arte: antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España", en *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, (*Summa Artis,* XLVII), Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 146-147.

M. Hervás, "Una nueva fotografía del Museo del Prado en 1853", *Boletín del Museo del Prado*, XXI (2003) 56-59.

J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid: Museo del Prado, 2004.

J. Piñar Samos y C. Sánchez Gómez, "Clifford y los álbumes de la Academia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 98-99 (2004) 9-52.

cat. 69

Louis de Clercq

Oignies, Francia, 1836 – 1901

Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el norte, 1862-63



Papel albúmina, 210 x 282 mm, adherido a un soporte de cartulina, 454 x 592 mm.
En el segundo soporte, centro, debajo de la fotografía, en impresión tipográfica: "43 / MADRID / MUSEE DE PEINTURE [escudo de armas de Louis de Clerq]". Próximo al margen derecho, a lápiz compuesto: "REF 183".
En le verso del segundo soporte, margen superior, a lápiz compuesto: "p. 106, nº 43".

HF-822

Procedencia

Soler y Llach Subastas Internacionales, Barcelona, 22 de marzo de 2007, lote 3020.
Adquirido en 2007 por el Museo del Prado.

Bibliografía

"Necrología, Louis de Clercq", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLIII (1903) 353-356.

E. Parry Manis, *Louis De Clercq. "Voyage en Orient"*, Sttutgart: Cantz, 1989.

L. Fontanella, "Sevilla pintada en el ojo del observador", en *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla: Focus, 1994.

L. Ruiz, "Vista de la fachada principal del Museo del Prado. Abiñana", ficha de catálogo en *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid: Patrimonio Nacional; Barcelona: Fundación La Caixa, 1999, p. 36-37, n. 2.

G.F. Kurtz, "Origen de un medio gráfico y un arte: antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España", en *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, (*Summa Artis,* XLVII), Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 146-147.

J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid: Museo del Prado, 2004.



cat. 68



cat. 69

Charles Clifford

cat. 68-69

Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el sur, h. 1860

Louis de Clercq

Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el norte, 1862-63

El edificio del Museo del Prado proyectado por Juan de Villanueva ha constituido siempre un ineludible punto de referencia visual en el panorama urbano de Madrid. Desde mediados de la década de 1820 numerosos artistas mostraron su interés por representar sus volúmenes en el entorno arbolado del Paseo del Prado. Dibujantes como Carlos de Vargas (act. 1824-32) o pintores como Fernando Brambila (1763-1834) crearon modelos que gozaron de amplia difusión gracias a la nueva técnica de la litografía. En el primero de los casos, Vargas concibió en 1824 una imagen que posteriormente encabezó el primer volumen de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* (1832), en la que se recogían las obras más significativas del Museo[1]. Estas estampas fueron editadas en gran formato, sobre papeles de buena calidad con amplios márgenes y, en la edición de lujo, estampadas en papel china. La vista elegida por Vargas fue tomada desde el norte, con una perspectiva muy acusada, en la que predominaba el volumen cúbico del cuerpo septentrional con la antigua rampa de acceso en primer término. Esta vista configuró la imagen del edificio más repetida durante la primera mitad del XIX, debido en gran medida a que permitía la contemplación del eje longitudinal del mismo, adaptándolo a un formato horizontal normalizado. Imágenes posteriores, como las de Bernardo López Piquer o Fernando Brambila repitieron este punto de vista, que pasaría directamente a la fotografía siguiendo las recomendaciones que incluían los primeros manuales de este arte para captar la arquitectura, ya que "los edificios vistos de frente no tienen tan buen efecto como los mirados por un ángulo; no hay tanta monotonía, y las líneas que se proyectan, marchan del cuadro a dentro, con un efecto arquitectónico admirable"[2]. La fotografía de Charles Clifford tomada en 1857, en la que el cuerpo norte del Museo destaca en primer término, es un buen ejemplo de ello. Pero la fotografía configuró un nuevo tipo de imágenes en las que las aproximaciones y los detalles constituían elementos esenciales de la imagen. De tal manera la columnata del edificio se convirtió en elemento central de la fotografía. Así se comprueba en el daguerrotipo de José Albiñana fechado en 1851, la primera fotografía conocida del Museo, en el que se muestra el gran pórtico dórico. Hacia 1860 Charles Clifford hizo otra toma de la columnata (cat. 68), esta vez desde el sur. El mayor formato del negativo y del positivo ofrecía además una visión estética y no solo documental, preocupándose por los encuadres y los contrastes lumínicos. La consideración artística de la fotografía queda reflejada en la inclusión de la firma del autor, en tinta azul, en el ángulo inferior derecho. Esta fotografía, único ejemplar conocido hasta ahora e inédita en el catálogo de la obra de Clifford, es asimismo de notable interés para el conocimiento de la historia material del Museo, ya que permite identificar por primera vez con claridad las esculturas que al menos desde 1851, fecha del daguerrotipo de Albiñana, y hasta 1880/86, adornaron los intercolumnios de la fachada principal del Prado: *Un rey godo*, a la derecha, y *Un rey godo anterior a Leovigildo*, a la izquierda,

1 Sobre la serie véase J. Vega, *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento Litográfico*, Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.

2 E. de L., *El daguerrotipo. Manual para aprender por sí solo tan precioso arte, y a manejar los aparatos necesarios*, Madrid: Imprenta de Casimiro R. Ruiz, 1846. Citado por L. Ruiz, "Vista de la fachada principal del Museo del Prado", ficha de catálogo en *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid: Patrimonio Nacional; Barcelona: Fundación La Caixa, 1999, p. 36-37, n. 2.

que formaron parte de la decoración prevista para el nuevo Palacio Real de Madrid. Tras ser retiradas del Prado[3] se llevaron a la fachada principal del antiguo Museo del Ejército, que estuvo ubicado en el único cuerpo existente del antiguo palacio del Buen Retiro, donde todavía permanecen en la actualidad.

La fotografía de Louis de Clercq *Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el Norte* (cat. 69), también ofrece un punto de vista similar al de las primeras vistas del Museo, si bien renuncia a mostrar la totalidad del cuerpo norte del edificio. De Clercq nació en una rica familia del norte de Francia y llegó a ser diputado por Pas-de-Calais. Entre mayo y julio de 1859, sirvió en el ejército como correo de Napoleón III en la campaña contra Austria en Italia. A su regreso, y debido a su interés por la arqueología y a sus conocimientos de fotografía, fue comisionado por el Ministerio de Instrucción Pública junto al arqueólogo Emmanuel-Guillaume Rey, para que, cámara en mano, documentase fotográficamente los fuertes de los cruzados en Siria, a los que el arqueólogo había consagrado sus estudios. Durante cinco meses en el invierno de 1859-60, recorrieron Oriente Medio, y a su regreso a París publicaron los primeros resultados de la expedición. Pero el interés de De Clercq por la fotografía, la arquitectura y especialmente por las antigüedades árabes, de las que llegó a ser un buen coleccionista, le llevó a emprender por cuenta propia un segundo viaje en 1862-63 en el que recorrió Jerusalén, Egipto y finalmente España para, en este último caso, "comparar de manera directa los monumentos que dejaron atrás los moros en este país con los monumentos árabes que acabo de visitar".

Tras su regreso a París publicó, por cuenta propia, seis volúmenes en gran folio apaisado bajo el título *Voyage en Orient*, con copias en albúmina a partir de negativos en papel encerado. La obra comprendía los siguientes tomos: 1. *Voyage en Orient, villes, monuments et vues pittoresques de Syrie*, 2. *Voyage en Orient, châteaux des temps des croisades en Syrie*, 3. *Voyage en Orient. Vues de Jérusalem et des lieux saints en Palestine*, 4. *Voyage en Orient. Les stations de la Voie douloureuse de Jérusalem*, 5. *Voyage en Orient. Monuments et sites pittoresque de l'Egypte*. 6. *Voyage en Espagne. Villes, monuments et vues pittoresques.*

El álbum dedicado a España se ocupó fundamentalmente de los monumentos árabes de Granada y Sevilla, aunque también hay vistas panorámicas de la propia Granada, Cádiz y Málaga, junto a tomas realizadas en Aranjuez, El Escorial y Madrid. Entre estas últimas se encuentra la de la fachada principal del Museo, centrada básicamente en reproducir una arquitectura y un entorno desprovisto todavía del arbolado que en fechas posteriores será uno de sus elementos característicos.

José Manuel Matilla

3 Los pedestales de piedra continúan en la columnata del Prado desde entonces, pese a no tener escultura alguna.

cat. 70-71

Sucesores de Laurent y Cía.

Actividad en Madrid entre 1881 y 1900

Detalle de las bóvedas del interior del Casón del Buen Retiro tras el ciclón del 12 de mayo de 1886

Colección de trece fotografías que demuestran los terribles destrozos causados en este edificio por el ciclón que descargó en Madrid en la tarde del 12 de mayo de 1886.
Papel albúmina, 253 x 336 mm, adherido a un soporte de papel tela, 338 x 476 mm.

HF-811



Vista de la fachada occidental del Casón del Buen Retiro tras el ciclón del 12 de mayo de 1886

Papel albúmina, 254 x 336 mm, adherido a un soporte de papel tela, 340 x 476 mm.

HF-813



Procedencia

Colección particular; Alcalá Subastas, Madrid, 8 y 9 de octubre de 2008, lote 647.
Adquiridas en 2008 por el Museo del Prado.

Bibliografía

R. Mariblanca, *Historia del Buen Retiro*, Madrid: La Librería, 2008.

A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid: Museo del Prado, 2008.



cat. 70



cat. 71

Sucesores de Laurent y Cía.

cat. 70-71

Detalle de las bóvedas del interior del Casón del Buen Retiro tras el ciclón del 12 de mayo de 1886

Vista de la fachada occidental del Casón del Buen Retiro tras el ciclón del 12 de mayo de 1886

La tarde del 12 de mayo de 1886 Madrid fue asolada por un violento ciclón que provocó numerosos daños en los jardines del Retiro y del Botánico, en el Casón del Buen Retiro o en la iglesia de los Jerónimos, la cual perdió parte de sus cresterías, los adornos de sus frisos y sufrió numerosos desperfectos en sus torres, una de las cuales resultó muy afectada. Los daños se hicieron sentir también en lugares distantes de Madrid, como el Congreso de los Diputados o el Puente de Toledo, y el tornado dejó a su paso un número considerable de muertos. En el Casón, los desperfectos alcanzaron a casi todo el edificio. Sus cubiertas, carpintería, decoración, etc., fueron arrasadas por la fuerza del viento aunque, sin duda, el efecto más notable fue la caída de la fachada occidental recién levantada por el arquitecto Mariano Carderera, responsable de la reforma del edificio. Fue precisamente esta circunstancia la que provocó su salida definitiva del proyecto y su sustitución por Ricardo Velázquez Bosco, autor de la fachada actual. En un documento hasta ahora inédito depositado en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares) y fechado en enero de 1887, el nuevo arquitecto responsable de la obra se quejaba en estos términos de la situación que halló a su llegada:

> A las circunstancias citadas, ha venido á agregarse los desperfectos causados por el ciclón, destruyendo la fachada de Poniente y las obras realizadas en el sótano y salón central de la parte del edificio contiguo a la citada fachada, encontrándose el que suscribe con una obra en la que unas partes se hallan terminadas, otras sólo empezadas, y no pocas todavía en proyecto; y, además, el presupuesto completamente agotado.

Y continúa más adelante:

> La segunda parte del proyecto refiriese a lo derruido por el ciclón, figurando en primer término la reconstrucción de la fachada. Destruidos en su caída todos los diferentes elementos que constituían aquella, como columnas, capiteles, impostas, cornisas, etc., es necesario volver a rehacer nuevamente todos ellos, razón por la cual, cree el que suscribe [Velázquez Bosco] conveniente reformar el proyecto dándole un carácter más monumental cual corresponde a uno de los edificios mejor situados de la Corte.

Para concluir con esta interesante aseveración:

> Aceptando la disposición general de la fachada derruida, sustituyo el cuerpo central por un pórtico formado por cuatro columnas jónicas, flanqueado por dos pabellones y coronado por el correspondiente cornisamento; y un ático decorado con estatuas y bajo-relieves; y tratándose de un edificio destinado a Museo de reproducciones artísticas de la época clásica, he creido que, tanto por esta razón como a fin de armonizarlo con el resto del edificio, no podía adoptarse en la disposición de la fachada más que un estilo en armonía con estas condiciones (...). Conveniente hubiera sido construir una gran escalinata que diera entrada directa al edificio por esta parte, pero tanto la disposición que aquel tiene, como por la de las calles adyacentes que no dejan espacio suficiente para su desarrollo, imposibilitan aquella solución, razón por la que he adoptado la misma que hoy tiene[1].

1 Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, caja 8141, leg. 8897-6.

Originalmente, el Casón formó parte del palacio del Buen Retiro, erigido en la década de 1630 por el conde-duque de Olivares como palacio de recreo para el monarca Felipe IV. De pobre arquitectura, su principal atractivo eran los frescos que el artista napolitano Luca Giordano pintó en 1696 o 1697 en tres ámbitos distintos del edificio, dos de los cuales se perdieron definitivamente con las reformas de Carderera. El tercero y más importante, la *Alegoría del Toisón*, cubre en su totalidad la bóveda de su salón central, que antes de la reforma de Giordano había cumplido como sala de baile, siendo a partir de entonces salón de embajadores y, actualmente, sala de lectura de la biblioteca del Museo del Prado.

La casa fotográfica que había pertenecido al francés Jean Laurent y Minier, desde 1881 en manos de su hijastra Catalina Melina Dosch, supo sacar partido de este desastre natural realizando trece fotografías en las que, en diversas vistas del interior y el exterior del edificio, mostraba los efectos del ciclón. También se ocupó de la bóveda de Giordano, dejando un magnífico reportaje de la pintura antes de sus restauraciones más agresivas, que la deterioraron de forma irreversible. El testimonio de la casa Laurent no solo documenta los destrozos provocados por el ciclón, sino que nos proporciona dos magníficas perspectivas de las fachadas laterales originales del Casón, que en un principio Carderera evitó cubrir para mejorar la iluminación de la bóveda pintada. Una de las imágenes más sorprendentes es la que, desde el interior, muestra el jardín del Tívoli al fondo y, en los primeros planos, la violencia del fenómeno natural, con todo tipo de materiales de construcción por el suelo, hierros retorcidos, etc.

Las fotografías que aquí se presentan son albúminas adheridas a un soporte de tela y sus negativos en cristal están en el Archivo fotográfico Ruiz Vernacci de Madrid (Instituto del Patrimonio Histórico Cultural de España), algunos de ellos en mal estado de conservación.

Andrés Úbeda de los Cobos

cat. 72-73

Mariano Moreno

Miraflores de la Sierra, Madrid, 1865 – Madrid, 1925

Vista de la sala de escultura romana, 1893-1901

Papel albúmina, 203 x 256 mm.
En el margen inferior izquierdo, rótulo de placa: "MUSEO DEL PRADO.- 229.- Vista de la sala de Escultura romana".

HF-693



Vista de la sala de escultura del Renacimiento, 1893-1901

Papel albúmina, 202 x 261 mm.
En el margen superior derecho, rótulo de placa: "MUSEO DEL PRADO.- 215.- Vista de la Sala de Escultura. (Renacimiento).".

HF-694



Procedencia

Galería Pelayo 47, Madrid.
Adquiridas en 2009 por el Museo del Prado.

Bibliografía

M. Moreno, *Catálogo de fotografías*, Madrid: Imprenta de García Alantado, s/a.

E. Barrón, *Museo Nacional de Pintura y Escultura: catálogo de la escultura*, Madrid: Imprenta y Fototipia de J. Lacoste, 1908.

J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920),* Madrid: Museo del Prado, 2004, p. 108-124 y 295-297.

E. Segovia y T. Zaragoza, *Los Moreno: fotógrafos de arte*, Madrid: IPHE, 2005.



cat. 72



cat. 73

Mariano Moreno

cat. 72-73

Vista de la sala de escultura romana, h. 1893-1901

Vista de la sala de escultura del Renacimiento, h. 1893-1901

La escultura ha sido un tema frecuente desde los comienzos de la fotografía. Su inmovilidad y su falta de cromatismo la hacían especialmente apta para ser fotografiada. Entre las primeras imágenes tomadas al daguerrotipo es frecuente encontrar abigarrados conjuntos de esculturas, escayolas en su mayoría, de las que solían estar en los estudios de los artistas, y de hecho, en muchos casos fueron ellos los que tomaron estas fotografías.

En España el primer intento importante de fotografiar de forma sistemática las esculturas del Museo del Prado surge en 1862, cuando Manuel Ossorio y Bernard y José Sala y Sardá, con el apoyo del entonces ministro de Fomento, Antonio Aguilar Correa, marqués de la Vega de Armijo, emprenden una publicación por entregas con el título *Tesoro de la Escultura*. El 27 de mayo de 1862 se le concede real permiso a "D. José Sala y Sardá para la reproducción fotográfica de las obras de escultura" del Real Museo[1] haciéndose la prensa eco de ello, de forma que en el periódico *La España* de 18 de julio de ese año ya se da la noticia de que el ministro buscará recursos para subvencionar

> la preciosa publicación titulada *El Tesoro de la Escultura*, en que reproduciendo por la fotografía lo mejor que encierra el Museo Real, hacen los aventajados jóvenes don Manuel Ossorio y don José Sala un verdadero servicio a las artes y libran a nuestra patria de la nota deshonrosa que le imponen los extranjeros, teniendo ellos que dar a conocer nuestras riquezas artísticas y literarias, por no hacerlo como debieran los españoles, bien por desidia, bien por culpa del gobierno.

Unos meses más tarde, en el periódico *La Iberia* del 31 de agosto, leemos que ya van publicadas varias entregas y que el proyecto no se ciñe solo al Museo de Pintura y Escultura, sino que se quieren fotografiar también esculturas de colecciones privadas:

> *Tesoro de la Escultura*. Con este título ha empezado a publicarse en esta corte últimamente, una obra destinada a reproducir algunas de las bellezas que tanto en el Museo de pintura y Escultura como en diversas galerías de particulares, se encierran. /.../ Van publicados en tan corto tiempo, el "Baco, griego," "El Apolo de Belvedere," y el "Gladiador, de las excavaciones de Pompeya."/.../ Recomendamos esta obra a los apasionados del arte.

Las fotografías incluidas en esta obra, además de esculturas del Prado, son de objetos de artes decorativas, también del Prado, y vistas de algunas fuentes de Aranjuez. Su calidad es desigual, lo que hace pensar que fueron realizadas por diferentes fotógrafos, entre otros J. Sala y Sardá y Jane Clifford, esposa del fotógrafo Charles Clifford, de la que sabemos que se encargó de las fotos del Tesoro del Delfín. Es interesante destacar que también en ese mismo año de 1862 Emil Hübner escribe *Die antiken bildwerke in Madrid,* el primer estudio serio de una parte de la colección de escultura.

En años posteriores, las salas de escultura son fotografiadas con una finalidad descriptiva por empresas fotográficas de otros países, que incorporan las imágenes, especialmente en formato estereoscópico, a sus colecciones de vistas de las más diversas partes del mundo, dirigidas a una clientela internacional[2].

La primeras fotografías de esculturas hechas por Laurent de las que tenemos noticia se encuentran en su catálogo de 1863, en donde capta algunas de las presentadas a la Exposición de Bellas Artes de 1862, con especial atención a las que habían recibido algún premio. La primera imagen de esculturas del Museo del Prado aparece en el catálogo de 1867,

1 AGP (Archivo General de Palacio), Madrid, Secc. Adm. G. (Sección Administración General), leg. 461, exp. 3. Dato proporcionado por Ana Gutiérrez Martínez del Archivo Ruiz Vernacci.

2 J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920),* Madrid: Museo del Prado, 2004, p. 113-114.

con el número 340, y es una "Vista interior de la galería de escultura en el Museo" de la que se conserva en el Archivo Ruiz Vernacci un negativo de cristal en formato estereoscópico.

Hay que esperar al catálogo de 1879, en donde hay un apartado específico dedicado a imágenes del Museo de Escultura, para ver fotografías de las esculturas del Prado, esta vez de forma individualizada, como es el caso del *Hypnos,* de la que el Prado conserva una copia (E-89). Aquellos casos en los que hay varias fotos de una escultura desde puntos de vista diferentes son el *Carlos V y el Furor* de Leone y Pompeo Leoni (E-273), la estatua de un Mercurio, descrito como "mármol griego", del que hay dos fotos, y el bronce de Jerónimo Suñol que representa a *Dante* (E-934), del que hay fotografía de frente y de perfil. Hacia 1890 cesa la actividad de la casa Laurent como la única encargada de realizar las reproducciones del Museo[3].

La comercialización y difusión de las imágenes siguió los más variados caminos dictados por el marketing de la época, yendo desde la venta directa en las tiendas de Laurent en Madrid y las de sus distribuidores en numerosas provincias españolas, así como en sus sucursales de Francia, Stuttgart y sus distribuidores de Lisboa, Oporto, Viena, Bruselas, Roma y Berlín, hasta su oferta gratuita por la suscripción a una publicación.

La forma de fotografiar de Laurent es la habitual durante la mayor parte del siglo XIX, en donde la fotografía de escultura tiene una finalidad fundamentalmente documental y busca la objetividad de acuerdo con el positivismo propio del siglo. El fotógrafo elegía el punto de vista y la iluminación que mejor describía el objeto. Hay esculturas que están hechas para ser vistas desde un único punto, otras en cambio hay que rodearlas para poderlas apreciar. En estas últimas, el criterio del fotógrafo decimonónico era tomar la fotografía desde el punto que consideraba como más representativo, elección que a veces no satisfacía a todos.

Las esculturas se suelen fotografiar en su totalidad y cuando se fotografían fragmentos es para resaltar detalles significativos. Tenemos el ejemplo de Laurent y su fotografía del *Cristo yacente* de Agapito Vallmitjana (E-815), cuya cabeza se ha pensado tradicionalmente que estaba basada en la del pintor Eduardo Rosales, por lo que Laurent hace otra foto de detalle de ella. El punto de vista solía ser el de un espectador normal y en caso de que la escultura estuviese situada a mucha altura o en un sitio que dificultase o distorsionase su visión, se montaban andamiajes para lograr una visión lo menos deformada posible, como el caso del *Cristo* de Benvenuto Cellini de El Escorial cuando Laurent lo fotografía. En *La Correspondencia de España* de 18 de noviembre de 1862, se da la noticia de que "Hace unos días se encuentra en el Escorial el fotógrafo Mr. Laurent, habiendo conseguido sacar una reproducción exacta del célebre *Cristo* en la Cruz de Benvenuto Cellini, para el cual ha sido preciso colocar en el patio de los Reyes una andamiada difícil y costosa".

Hasta la invención de la luz eléctrica la iluminación era un problema importante. La solución más sencilla fue utilizar un tiempo de exposición todo lo largo que se necesitase. En otros casos, si era posible, se sacaban las esculturas al exterior, como hace Charles Clifford con la estatua de *San Bruno* de Manuel Pereira en la cartuja de Miraflores, o como se hizo con algunas de las esculturas y piezas del Tesoro del Delfín del Prado que se publicaron en el *Tesoro de la Escultura*. En otros casos se podían emplear espejos reflectantes.

Conforme avanza el siglo, se van ampliando los objetivos de los fotógrafos y se intenta buscar la iluminación que evidencie mejor los materiales, por ejemplo las calidades y

3 Datos proporcionados por Carlos Teixidor Cadenas del Archivo Ruiz Vernacci.

texturas del mármol. La imagen de la escultura empieza a relacionarse con su entorno gracias a una iluminación que no la perfila sino que la envuelve y la relaciona con el espacio que la rodea, de forma que nos produzca la ilusión de algo vivo. Entre las fotos que conocemos de las esculturas del Museo del Prado no hay de este tipo, aunque algunos de los fotógrafos que, como Moreno, trabajaron en el Museo, sí las hicieron, pero de esculturas modernas y, probablemente, como sucedió con algunas de las que se hicieron de piezas de Rodin y otros, siguiendo las indicaciones del propio escultor.

A finales del siglo XIX, las fotografías de arte se habían convertido en instrumentos indispensables para los investigadores, de forma que Bernard Berenson, crítico de arte especializado en el Renacimiento, hacia 1900 decía: "photographs!, photographs!, in our work one can never have enough"[4].

Los fotógrafos que trabajaron en el Museo de Prado, en muchos casos fotografiaron las obras varias veces por diversas razones: ofrecer nuevos puntos de vista, renovar negativos que se iban deteriorando con el uso, introducir las mejoras técnicas que iban apareciendo o producir copias en diferentes tamaños. Otras veces la misma obra fue fotografiada por varios fotógrafos por problemas relacionados con las autorizaciones y la exclusividad en la comercialización. En todos los casos, los fotógrafos estuvieron atentos a satisfacer las nuevas demandas que iban surgiendo, especialmente a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando los cambios sociales se aceleran, cada vez más gente puede viajar y la educación, junto con el interés por el arte, se van extendiendo. Los formatos de las fotografías se van reduciendo, se hacen más manejables, e irrumpe con fuerza la reproducción mecánica y el enorme desarrollo de la tarjeta postal, de menor precio y con una prácticamente ilimitada capacidad de difusión.

La primera fotografía de Mariano Moreno correspondería a la sala segunda del entonces llamado Museo Nacional de Pintura y Escultura (cat. 72), en donde se han agrupado "obras romanas ú originarias del arte romano. Asimismo, los personajes y asuntos representados en ellas, históricos ó mitológicos, son en su mayoría de la época romana"[5].

Hasta la década de 1890 la colección de esculturas se presentaba en las salas sin criterios científicos, mezclando piezas de todas las épocas y atendiendo a una finalidad decorativa. En 1892, con motivo de la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América se quiere reorganizar la colección[6] y ese mismo año, Eduardo Barrón es nombrado conservador de esculturas del Museo, publicando en 1908 el primer catálogo completo de esculturas con ilustraciones del fotógrafo J. Lacoste.

La segunda fotografía de Moreno, en donde podemos ver una panorámica de la sala dedicada a la escultura de época renacentista y posterior (cat. 73), correspondería a lo que en el catálogo de Barrón se agrupa como escultura de los siglos XVI, XVII y XVIII. La imagen, al igual que la anterior, se puede fechar entre 1893 y 1901 si tenemos en cuenta que en 1893 las colecciones ya están reorganizadas y que ese mismo año Moreno recibe una autorización verbal del entonces director del museo, Vicente Palmaroli, para realizar fotografías, tarea que continuaría probablemente hasta 1901, año en que se le da a J. Lacoste la exclusiva de fotografiar las obras del Prado[7].

Ambas imágenes forman parte de un lote de treinta y dos fotografías en albúmina de Mariano Moreno, todas ellas copias de época (h. 1892-1915), de diversas esculturas clásicas y modernas del Museo del Prado.

Mario Fernández Albarés

4 Citado por M. Ferreti en *Gli Alinari, fotografi a Firenze*, Florencia: Alinari, 1977, p. 138.

5 E. Barrón, *Museo Nacional de Pintura y escultura: catálogo de la escultura*, Madrid: Imprenta y Fototipia de J. Lacoste, 1908, p. 8. En la colección del Prado existe otra fotografía, tomada desde un punto de vista prácticamente idéntico, atribuible a Lacoste pero de un tamaño menor que la de Moreno. Ver J.M. Matilla y J. Portús, *op.cit.*, p. 117 y 295, n. 36.

6 J.M. Matilla y J. Portús, *op.cit.*, p. 116.

7 Ver E. Segovia y T. Zaragoza, "Mariano Moreno, fotógrafo de arte", en *Goya 1900: catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte e IPHE, 2002, p. 44-45.

Estereoscopias del Museo del Prado

cat. 74

Jules (o Jean) Andrieu Montaigu, Francia, 1816 – post. 1872

Madrid desde el Observatorio Astronómico, con el Museo del Prado, h. 1867

Serie: *Vues d'Espagne*, BK, París.
Estereoscopias. Papel albúmina, 78 x 73 mm + 78 x 73 mm, adheridas a un soporte de cartulina naranja, 87 x 176 mm.
En los márgenes izquierdo y derecho de la cartulina, impreso en tinta negra: "VUES / D'ESPAGNE / B.K. / PARIS".
En el margen inferior, impreso en tinta negra: "2897. VUE DE MADRID PRISE DE L'OBSERVATOIRE - J.A.".

HF-677

Procedencia

Colección madridantiguo, Madrid.
Adquirida en 2005 por el Museo del Prado.



cat. 75

Jean Laurent Garchizy, Nevers, Francia, h. 1816 – Madrid, 1892

Galería de escultura del Museo del Prado, h. 1867

Serie: *Vues, musées & costumes d'Espagne & du Portugal.*
Estereoscopia. Papel albúmina, 80 x 151 mm, adherida a un soporte de cartulina azul, 85 x 173 mm.
En el margen izquierdo de la cartulina, impreso en tinta negra: "VUES, MUSÉES & COSTUMES D'ESPAGNE & DU PORTUGAL. / J. LAURENT, 39, Carª S. Geronimo, MADRID. / 90, Rue Richelieu, PARIS.". En el verso de la cartulina, margen izquierdo, a lápiz compuesto: "Vista interior del museo / de Escultura de / Madrid".

HF-681

Procedencia

Colección madridantiguo, Madrid.
Adquirida en 2007 por el Museo del Prado.



cat. 76

Benjamin West Kilburn Littleton, New Hampshire, EEUU, 1827 – 1909

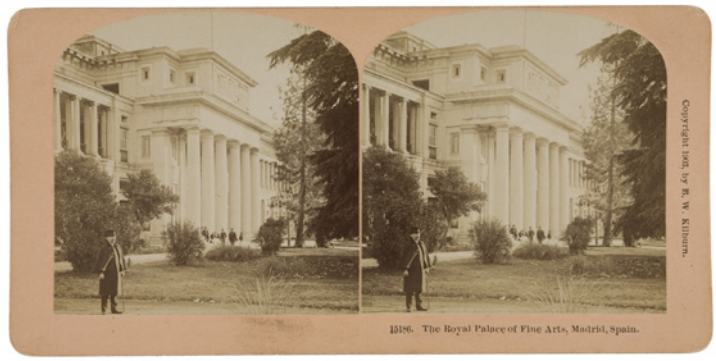
Fachada principal del Museo del Prado, 1903

Estereoscopias. Papel albúmina, 77 x 77 mm + 77 x 77 mm, adheridas a un soporte de cartulina rosa, 88 x 178 mm. En el margen derecho de la cartulina, impreso en tinta negra: "Copyright 1903, by B. W. Kilburn". En el margen inferior, impreso en tinta negra: "15186. The Royal Palace of Fine Arts, Madrid, Spain.". En el verso de la cartulina, impreso en tinta negra: "Photographed and published by / B.W. Kilburn, - Littleton, N.H.".

HF-682

Procedencia

Colección madridantiguo, Madrid.
Adquirida en 2007 por el Museo del Prado.



cat. 77

Underwood & Underwood (Elmer y Bert Elias Underwood)
actividad en Ottawa, Baltimore y Nueva York, desde 1881 hasta la década de 1940

Galería central del Museo del Prado con copistas ante la Inmaculada de Murillo, 1902

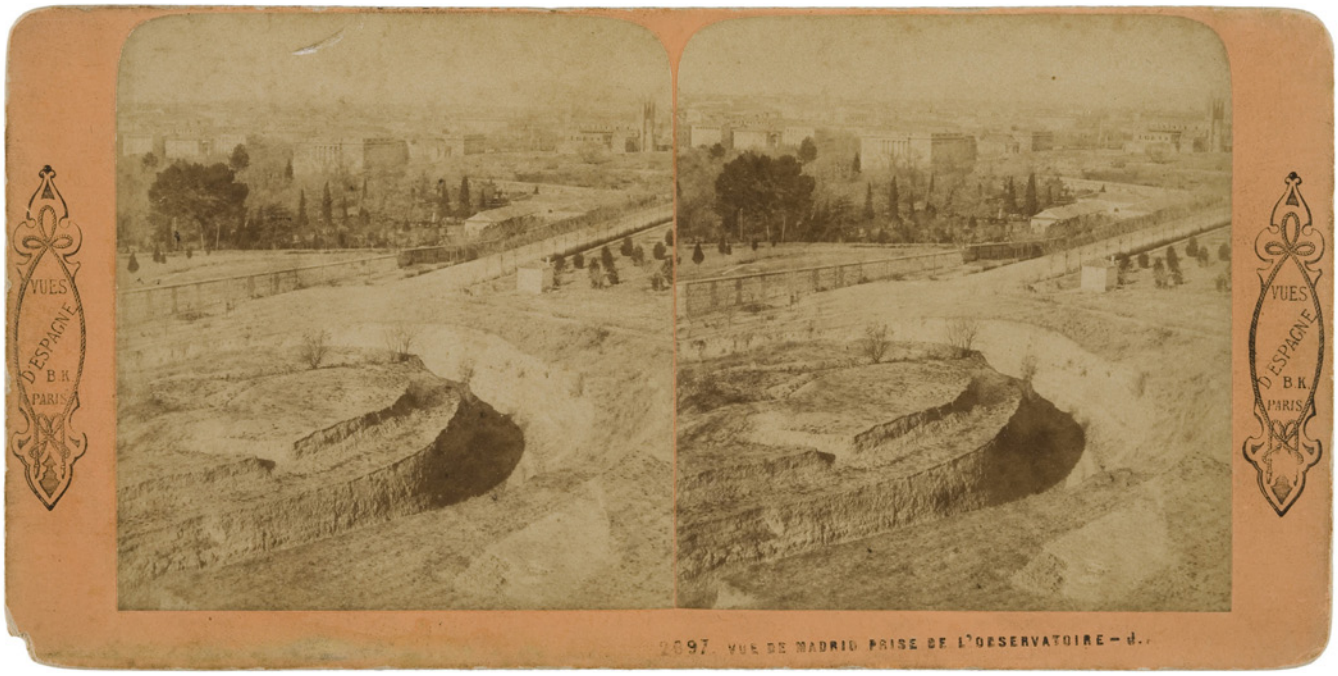
Distribuido por Keystone View Company (actividad en Meadville, Pennsylvania, desde 1892 hasta 1963).
Estereoscopia. Papel baritado, 79 x 153 mm, adherida a un soporte de cartulina gris oscuro, 88 x 177 mm.
En el margen izquierdo de la cartulina, impreso en tinta negra: "Keystone View Company / Copyright, Underwood & Underwood / Manufacturers MADE IN U.S.A. Publishers". En el margen derecho, impreso en tinta negra: "Meadville, Pa., New York, N.Y., / Chicago, Ill., London, England.". En el margen inferior, impreso en tinta negra: "V15878- In the Main Gallery- Showing Murillo's / "Inmaculate Conception"- Museum, Madrid, Spain.".
En el verso de la cartulina, texto tipográfico con la descripción de la imagen: "V15878 / IN THE MAIN GALLERY, MUSEUM OF / MADRID [...] / Copyright by The Keystone View Company".

HF-683

Procedencia

Colección madridantiguo, Madrid.
Adquirida en 2004 por el Museo del Prado.




VUES D'ESPAGNE B.K. PARIS
VUES D'ESPAGNE B.K. PARIS
2097. VUE DE MADRID PRISE DE L'OBSERVATOIRE – d..

cat. 74


VUES, MUSÉES & COSTUMES D'ESPAGNE & DU PORTUGAL.
J. LAURENT, 59, Carᵉ S. Geronimo, MADRID.
90, Rue Richelieu, PARIS.

cat. 75


Copyright 1903, by B. W. Kilburn.
15186. The Royal Palace of Fine Arts, Madrid, Spain.

cat. 76


Keystone View Company
Copyrighted, Underwood & Underwood
Manufacturers MADE IN U. S. A. Publishers
Meadville, Pa., New York, N. Y.,
Chicago, Ill., London, England.
V15878—In the Main Gallery—Showing Murillo's "Immaculate Conception"—Museum, Madrid, Spain.

cat. 77

Estereoscopias del Museo del Prado

Estas cuatro vistas estereoscópicas de la colección fotográfica del Museo del Prado –dos interiores y dos exteriores– muestran la actividad editorial desarrollada en torno a este tipo de imágenes durante su época de esplendor[1].

La fotografía estereoscópica es una técnica fotográfica que, gracias a la combinación de dos vistas similares –pero no idénticas– y al uso de un visor especial, nos permite ver una imagen con una sensación de relieve o tridimensionalidad. La idea consiste en reproducir lo que ve cada uno de los dos ojos –ligeramente diferente entre sí–, tomando para ello dos fotografías independientes, desplazando la cámara lateralmente unos 8 cm –los que separan ambos ojos–, o mediante una cámara con doble objetivo. El invento se presentó al público en la Exposición Universal de Londres de 1851 y rápidamente se difundió su uso como entretenimiento entre las capas altas y medias de la sociedad, abarcando temas de todo tipo. Uno de los principales eran las vistas de ciudades o países lejanos, que permitían realizar un "viaje virtual", sin desplazarse de casa, de forma inmediata, cómoda y muy económica. Rápidamente y durante los siguientes sesenta años, fotógrafos de todas las nacionalidades se lanzaron a recorrer el mundo y se editaron amplias colecciones de vistas, tanto locales como de los países más exóticos, entre ellos España, considerada en la época victoriana como casi oriental, por sus monumentos árabes y sus leyendas románticas.

La primera de nuestras cuatro imágenes, *Vista de Madrid tomada desde el Observatorio*, de J. Andrieu (cat. 74) corresponde a esta primera época y puede servir de muestra de la producción de los diversos fotógrafos o editores franceses que realizaron colecciones españolas en el siglo XIX, como Ferrier, Alexis y Charles Gaudin, Ernest Lamy o Jean Andrieu. En 1867 o 1868 Andrieu realizó un viaje por toda España durante el cual tomó un gran número de fotografías de monumentos, interiores, calles y vistas de las principales ciudades con interés artístico, editando en 1868 una colección de unas 313 vistas estereoscópicas, de las cuales 42 corresponden a Madrid capital, numeradas del 2.422 al 2.723[2]. Entre ellas, la número 2.701 corresponde a la fachada principal del Museo Real y tres son de interiores de las dos salas o galerías de escultura en la planta baja, las números 2.665 a 2.667[3]. Adicionalmente vemos la número 2.697 que ahora comentamos, una curiosa *Vista de Madrid tomada desde el Observatorio*, donde también se observan –aunque lamentablemente a un tamaño bastante reducido–, las fachadas sur y este del edificio del Museo del Prado, siendo esta última una muy rara imagen de la fachada posterior en su estado original, antes de las múltiples ampliaciones que por ese lado se han realizado. El ejemplar expuesto corresponde a una edición ligeramente posterior, cuando Andrieu ya había revendido todos sus negativos a otro editor, Adolphe Block (que firmaba con la marca comercial BK), que los siguió explotando.

El Real Observatorio Astronómico se encuentra emplazado sobre el cerrillo de San Blas, en el extremo suroeste del parque del Retiro. Al igual que el Prado –que recordemos que fue planeado en origen como Real Gabinete de Historia Natural–, es uno de los grandes proyectos científicos de finales del siglo XVIII, siendo ambos del arquitecto Juan de Villanueva. En 1865 la reina Isabel II traspasó al Estado parte de las pro-

1 Para un estudio general de la estereoscopia en España véase J.A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*, Málaga: Miramar, 2004.

2 Para un estudio más extenso de la obra española de J. Andrieu véase M. Hervás León, "La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867", *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 312 (2005) 381-396.

3 Reproducidas y estudiadas en J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid: Museo del Prado, 2004, p. 109, 113 y 114.

piedades reales, y entre ellas una buena porción del parque del Retiro, lo que supuso la segregación de toda su franja occidental, incluyendo los restos del palacio del Buen Retiro. Asimismo se abrió la nueva calle de Granada –hoy de Alfonso XII– para separar la parte que pasaba a ser urbanizable –el futuro barrio de los Jerónimos–, y se derribaron la mayor parte de los edificios del palacio. En la vista vemos esta calle ya abierta –pero aún sin el cerramiento del parque–, y cruzándola vemos un denso arbolado correspondiente a la zona trasera del Real Jardín Botánico, parte del mismo proyecto científico, con su pabellón, igualmente de Villanueva. Este jardín también sufriría unos pocos años después la merma de su parte sur –la que vemos tras la tapia, pero sin arbolado, en el extremo izquierdo de la imagen–, para posibilitar la construcción del edificio del Ministerio de Fomento, separándose mediante la apertura de la calle o Cuesta de Moyano. En la parte derecha de la vista, además del Museo, podemos ver buena parte de los terrenos destinados a solares, aún vírgenes, y la iglesia que da nombre a todo el barrio, junto a los restos del claustro, que se han integrado en el Museo recientemente.

La *Vista del interior de la Galería de Escultura* de Jean Laurent (cat. 75) ejemplifica la producción estereoscópica local española, a pesar de ser este fotógrafo de origen francés. La vida y obra de Laurent nos es bien conocida hoy en día, ya que se han publicado importantes estudios sobre diversos aspectos de su obra[4]. Laurent se instala en Madrid en 1843 y abre su primer estudio fotográfico en 1856. En su catálogo de 1863[5] ofrece 329 vistas estereoscópicas de España, incluyendo entre ellas 39 de Madrid capital, de las cuales hay una del *Real Museo de Pinturas en el Prado*. Representa la fachada principal como se hallaba en la época, aún sin ninguna vegetación y con un aspecto similar al de las imágenes tomadas por el inglés Clifford unos años antes, probablemente en 1853. No está clara la autoría de esta primera serie de vistas de la casa Laurent, pues buena parte de ellas también fue comercializada por la casa francesa de Ferrier y Soulier, pudiendo ser que Laurent comprase unos negativos a Soulier, a Ferrier o a la inversa, lo que nos parece más probable[6]. Si mencionamos esta cuestión es como muestra de las complicaciones que se producen a la hora de investigar sobre fotografía antigua, donde a veces se mezclan los conceptos de fotógrafo, comisionado, editor, revendedor y licenciado, por no hablar de las copias pirateadas.

La *Vista de la Galería de Escultura* no nos plantea estas dudas, pues no se incluye en ese primer catálogo, no apareciendo hasta el de 1879[7], cuando Laurent ya ha renovado sus vistas estereoscópicas, pero realmente cabe fecharla en torno a 1867. Desde 1866 Laurent había obtenido en la práctica la casi exclusividad de fotografiar las pinturas del Museo, mientras que el edificio, interior y exteriormente, no pareció interesarle excesivamente en esos primeros años. Posteriormente, en las décadas de 1870 y 1880, realizó varias imágenes de las salas, llegando incluso la casa J. Laurent y Cie. a fotografiar en 1882 la Galería Central completa, con todos sus cuadros, para su visionado con un aparato de su invención, el grafoscopio[8]. Esta vista de una de las salas de escultura resulta pues excepcional, ya que Laurent no llevó a cabo ninguna otra estereoscopia de las demás salas, ni siquiera de las principales salas de pintura. Resulta más curioso aún, y quién sabe si casual o no, que escoja una vista de la galería sur, y precisamente la única de las cuatro posibles –salas norte y sur, desde dos lados– que no realiza Andrieu, que recordemos llevó a cabo las otras tres. Por la similitud de fechas no podemos precisar con seguridad quién de los dos tomó sus vistas primero, pero en cualquier caso

4 Como obra reciente sobre este autor puede consultarse C. Teixidor Cadenas, "Fotografías de Sevilla, años 1857-1880, por Juan Laurent", en *Sevilla artística y monumental 1857-1880, Fotografías de J. Laurent*, Madrid: Fundación Mapfre, 2008. Para una información completa y actualizada constantemente se puede consultar http://es.wikipedia.org/wiki/J._Laurent

5 J. Laurent, *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina y de SS. AA. RR. los Sermos. Infantes de España. Celebridades contemporáneas. Trajes y costumbres nacionales. Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán. Obras artísticas*, Madrid: J. Laurent, 1863.

6 Sobre este debate véase C. Teixidor, *op. cit.*, p. 33.

7 A. Roswag, *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal: itinéraire artistique*, Madrid: J. Laurent y Cía., 1879.

8 Ver J.M. Matilla y J. Portús, *op. cit.*, p. 125-152.

resulta afortunado poder observar la disposición original de las esculturas en absoluta mezcolanza de escuelas y épocas, y que en esos años ocupaban la casi totalidad de la planta baja[9]. Destaca en primer plano la obra *Carlos V y el furor*, de los Leoni, y en el centro vemos la de *Daoíz y Velarde* de Antonio Solá, que posteriormente ocuparía el espacio frente a la entrada principal del Museo. También se aprecia perfectamente el suelo original de mármoles blancos y grises y hoy en día nos resulta curiosa una zona esterada a la derecha. Reproducimos igualmente una copia positivada actual del negativo original de esta misma vista, que se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, y que por su mayor amplitud nos ofrece información suplementaria.

La tercera *Vista de la fachada principal del Museo del Prado* (cat. 76) la edita B. W. Kilburn en 1903. Es un ejemplo de la producción de las grandes casas estadounidenses, que vienen a tomar el relevo de las europeas con el nuevo siglo. Benjamin West Kilburn[10] empieza a producir estereoscopias como fotógrafo local en Littleton, New Hampshire, pero con los años logra convertirse en una de las nacientes grandes compañías americanas, generadoras de miles de vistas y que envían empleados o fotógrafos por todo el mundo. En 1879 produce alguna vista española, pero aún tardará unos años en publicar una colección ya más significativa, con unas cuarenta vistas de ciudades españolas, que en 1903 amplía con otras cuarenta, entre las que hallamos esta del Museo del Prado.

En la fachada vemos que aún no se ha instalado el cerramiento acristalado en la galería jónica de la primera planta –sorprendentemente ya previsto por Villanueva en su momento– y que solo lo sería a finales de los años veinte[11]. Entre las columnas toscanas del pórtico principal ya no están las grandes esculturas de la serie de los reyes del Palacio Real que se ven en las imágenes más antiguas –hoy en la fachada del vecino antiguo Museo del Ejército– y por la fecha, aunque no podamos verla por ocultárnosla la vegetación o por el ángulo de la imagen, sabemos que ya no figura la escultura de *Daoíz y Velarde* –que como hemos visto estuvo en el interior del Museo y que hoy en día, tras diversos emplazamientos, está ubicada en la plaza del Dos de Mayo de la capital–, ya que fue sustituida en 1899 por la sedente de *Velázquez* de Aniceto Marinas que seguimos viendo actualmente.

La cuarta vista, *La Galería Central del Museo del Prado con copistas ante la Inmaculada de Murillo* (cat. 77), la edita originalmente la casa Underwood & Underwood[12] en 1902, si bien la copia expuesta es posterior y editada por la casa Keystone. La casa Underwood la fundan los hermanos Bert y Elias Underwood, en Ottawa (Kansas) en 1881, y se traslada a Nueva York en 1891. En torno a 1900 lanzan las colecciones temáticas en cajas, y así encontramos en 1902 una caja de cien vistas de España, con cartones rosados curvados, y que reeditan al poco tiempo ya en el característico cartón gris, reorganizando el orden de la serie. En estas cajas ya se incluye nuestra vista de la Galería Central del Museo, con el número 9 de las rosadas y el 41 de las grises. A medida que declina el negocio, sobre 1920, Underwood vende sus colecciones a la casa Keystone View Co.[13], la mayor productora mundial, que acabó quedándose con el negocio de casi todas sus competidoras y reuniendo unos dos millones de negativos. Había sido fundada por B.L. Singley en Meadville, Pennsylvania, en 1892. En 1895 ya produjo algunas vistas españolas y eventualmente llegó a editar cerca de trescientas cincuenta estereoscopias de nuestro país. Mantiene en su producción una caja de cien vistas de

9 Sobre esta galería ver S.F. Schröder, "La Galería de Escultura del Museo del Prado a mediados del siglo XIX: una reconstrucción", en J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti y B. Palma (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla: Universidad, 2007, p. 625-650.

10 Existe amplia bibliografía sobre fotografía estereoscópica estadounidense, pero la de más fácil acceso hoy en día es http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_W._Kilburn que a su vez nos propone más bibliografía.

11 P. Moleón Gavilanes, *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*, Madrid: Museo del Prado, 1996, p. 36 y 94.

12 Pueden consultarse datos sobre esta editorial y una bibliografía más amplia en http://en.wikipedia.org/wiki/Underwood_%26_Underwood

13 Pueden consultarse datos sobre esta editorial y una bibliografía más amplia en http://en.wikipedia.org/wiki/Keystone_View_Company

España, muy similar a la de la casa Underwood, incluyendo la nuestra, con el número de serie 43 y de negativo V15878. La casa mantiene residualmente su actividad editora hasta los años cincuenta, cuando la estereoscopia ha pasado completamente de moda, al menos en este formato.

En la imagen podemos ver la Galería Central con un aspecto similar al que nos ofrecía la panorámica del grafoscopio de Laurent en 1882, con múltiples filas de cuadros sobre las paredes y con las obras separadas del público mediante una pequeña verja. Si bien en ese momento solo se ven varios copistas, estratégicamente colocados, con sus obras y caballetes, esta era una actividad mucho más extendida que hoy en día. El título nos refiere a la *Inmaculada* de Murillo, pero no se trata de la de Soult, la más conocida, pues esta solo llegaría al Prado en 1941.

Miguel Hervás León

Tarjetas postales del Museo del Prado

cat. 78-79

H. Gautier activo en Madrid entre 1875 y 1900

Rubens. Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo

Papel albúmina, 59 x 84 mm.
Carte de visite, 65 x 102 mm [segundo soporte].

Rubens. Mercurio y Argos

Papel albúmina, 58 x 85 mm.
Carte de visite, 65 x 102 mm [segundo soporte].



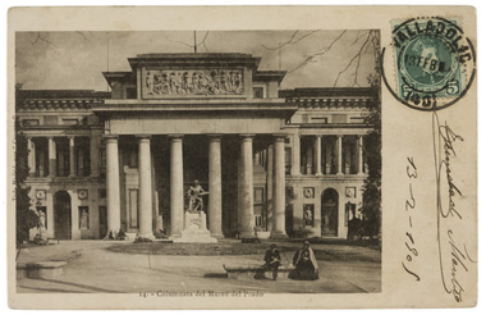


cat. 80-82

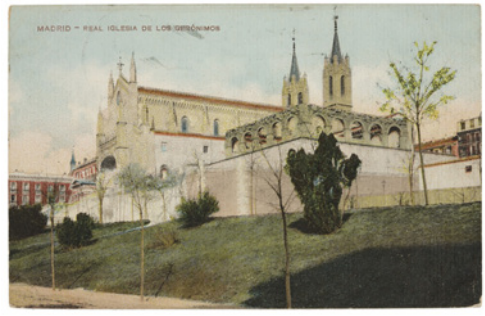
Hauser y Menet (?) actividad en Madrid entre 1890 y 1959

Tarjetas postales con vistas del exterior del Museo del Prado y de la iglesia de los Jerónimos, 1890-1959

Fototipia.
Papel continuo de gran gramaje, 90 x 140 mm [cada tarjeta].







cat. 83-84

J. Thomas activo en Barcelona durante la primera mitad del siglo XX

Tarjetas postales con vistas del interior y exterior del Museo del Prado, primera mitad s. XX

Fototipia.
Papel continuo de gran gramaje, 90 x 140 mm [cada tarjeta].





cat. 85

Dr. Trenkler Co. actividad en Leipzig, Alemania, durante la primera mitad del siglo XX

Tarjeta postal con vista de la fachada principal del Museo del Prado, principios s. XX

Fotograbado de trama.
Papel continuo de gran gramaje, 90 x 140 mm.



cat. 86-87

Hauser y Menet actividad en Madrid entre 1890 y 1959

Tarjetas postales con pinturas de Velázquez, 1890-1959

Fototipia.
Papel continuo de gran gramaje, 140 x 90 mm [cada tarjeta].





cat. 88-89

Hauser y Menet actividad en Madrid entre 1890 y 1959

Cuadernos de tarjetas postales con reproducciones de pinturas del Museo del Prado, primera mitad s. XX

Dos cuadernos con un total de 44 fototipias.
Papel continuo de gran gramaje, 88 x 150 mm [cada cuaderno].





cat. 90-91

Heliotipia Artística Española actividad en Madrid durante la primera mitad del siglo XX

Cuadernos de tarjetas postales con reproducciones de pinturas del Museo del Prado, primera mitad s. XX

Dos cuadernos con un total de 44 fototipias.
Papel continuo de gran gramaje, 88 x 150 mm [cada cuaderno].





Procedencias

Colección Paul Guinard; Coleccion madridantiguo, Madrid. Adquiridos en 2005 por el Museo del Prado.
Casa Postal, Madrid. Adquiridos en 2008 por el Museo del Prado.

Bibliografía

G.F. Kurtz e I. Ortega (dir.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid: ElViso y Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.

M. Carrasco Marqués, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet 1892-1905,* Madrid: Casa Postal, 1992.

B. Riego, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX,* Santander: Universidad de Cantabria, 2001.

J.M. Matilla y J. Portús (eds.), *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

Tarjetas postales del Museo del Prado

cat. 78-91

La aparición y difusión de la fotografía supuso un gran acontecimiento social entre la creciente burguesía de la Europa de mediados del siglo XIX. Ante el notable incremento de la demanda, este novedoso producto fue rápidamente asimilado por la práctica industrial, que contribuyó a su expansión implantando diversos formatos de presentación. Uno de los más demandados fueron las copias positivas de pequeño tamaño adheridas o montadas sobre un cartón, donde se solía incluir información diversa, como el nombre y domicilio del fotógrafo, dibujos decorativos, y que dejaba espacio para escribir breves anotaciones. Paulatinamente, los tamaños de estos objetos se estandarizaron y se abarataron los costes. Entre los formatos más comunes encontramos la *carte de visite* o tarjeta de visita (de 105 x 65 mm), la tarjeta de gabinete (de 165 x 105 mm) y la vista estereoscópica (de 114 x 178 mm).

El formato *carte de visite* alcanzó gran éxito comercial y se extendió rápidamente. Considerado uno de los precedentes de la postal, fue inventada por André-Alphonse-Eugène Disdéri (1819-1889) en Francia, en 1854. Estaba destinado a economizar los gastos de producción, empleando un nuevo proceso que consistía en preparar clichés fotográficos con varias imágenes. De este modo, en una misma placa negativa se podían incluir hasta diez tomas, de manera que el tiempo y los costes necesarios para obtener una prueba de ese cliché se dividían por diez. Uno de los primeros usos que se le dio a la *carte de visite* fue para la reproducción de retratos; no obstante, pronto se empleó también para la de monumentos y obras de arte.

En cuanto al desarrollo del formato postal (100 x 150 mm), el primer ejemplar conocido fue editado oficialmente en Viena en 1869. En España apareció poco después, en 1873 y alcanzó su apogeo coincidiendo con el momento de mayor actividad de la casa Hauser y Menet, durante la década de 1890 y fundamentalmente a partir de 1901. Gracias al desarrollo de las artes gráficas y en especial de las técnicas de reproducción fotomecánica, desde aquel momento el envío de postales se convirtió en moda. El establecimiento de Hauser y Menet se especializó en la impresión de tarjetas postales en fototipia y llegó a alcanzar un gran prestigio por la cantidad y calidad de sus ejemplares. Sin embargo, esta no fue la única empresa que trabajó en la edición de postales en España. La fototipia Laurent-Lacoste también comenzó su actividad entonces. Lacoste, de origen francés y conocido en España como Juan José María Lacoste, se hizo cargo del negocio y del fondo fotográfico de J. Laurent, registrándolo en 1901 como Casa Laurent. Comenzó entonces su actividad en el Museo del Prado, con el objetivo de realizar el inventario fotográfico de las obras de dicha institución, actividad que continuaría hasta 1913. Pero, además, se dedicó a editar gran número de tarjetas postales, la mayor parte correspondientes a negativos del archivo de J. Laurent. Las postales de Lacoste se distribuyeron en sobres, agrupadas temáticamente por letras, con gran éxito de las clasificadas con la letra "A", correspondientes a cuadros modernos, y con la "B", tipos españoles. Asimismo, en España trabajaron otros establecimientos de artes gráficas importantes dedicados a la edición de estas tarjetas postales, como la casa de J. Thomas en Barcelona y la fototipia de L. Escolá en Zaragoza. Cabe citar además los nombres de algunas empresas extranjeras que imprimieron o editaron postales con

motivos españoles, como, por ejemplo, las suizas Künzli frères, PVKZ y PZ, y las alemanas Römmler & Jonas, Stengel & Co., Dr. Trenkler Co. y V. Albert Aust.

La colección de postales del Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado se ha ido configurando siguiendo las dos líneas principales de compra de fotografías del Museo: ejemplares relativos a la iconografía del edificio, tanto del exterior como del interior, y reproducciones de las obras conservadas o relacionadas con sus fondos. En general, las cerca de dos mil quinientas tarjetas que forman esta sección se incluyen dentro de los fondos de fotografía antigua del Museo, y abarcan cronológicamente desde los últimos veinte años del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, con ejemplos de postales fotográficas muy tempranas, generalmente albúminas, y otras reproducidas fotomecánicamente. Constituida a partir de un primer conjunto procedente del archivo histórico fotográfico del Museo, se ha ampliado recientemente con la adquisición de dos importantes grupos. La colección procedente del archivo histórico del Museo estaba formada por aproximadamente setecientas postales de vistas de calles y monumentos de Madrid, incluidos varios exteriores del Museo, y reproducciones de obras maestras de los pintores más sobresalientes de la pinacoteca. De particular importancia es un pequeño álbum desplegable con fotografías de vistas de Madrid, incluida una de la fachada norte del Museo del Prado, encuadernado en tela y editado por J. Laurent y Cia. en 1879.

El grupo comprado por el Prado en 2005 perteneció al archivo del importante hispanista Paul Guinard (1895-1976). Junto a las imágenes vinculadas directamente con su libro sobre Zurbarán, publicado en 1960, destacan las cerca de doscientas albúminas en formato *carte de visite* de cuadros del Museo realizadas por sus fotógrafos oficiales, J. Laurent y Lacoste. Estas fotografías de pequeño tamaño han llegado hasta nosotros pegadas a un segundo soporte de papel, formando un conjunto uniforme a modo de fichero; mientras que un número menor de ellas se han incorporado en su formato original de *carte de visite*, montadas en una base de cartón y firmadas al reverso por los fotógrafos madrileños J. Gautier y H. Gautier. Las relacionadas con la monografía de Guinard son más de quinientas fotografías y postales que reproducen pinturas de Zurbarán y de otros artistas de su época, de extraordinario interés por tratarse de imágenes de obras repartidas por diversas colecciones de todo el mundo.

Por último, la colección del Prado se ha enriquecido con las más de quinientas postales procedentes de la Casa Postal, incorporadas en 2008: vistas exteriores del Museo, algún interior y un amplio repertorio de cuadros del Prado clasificados por autores. En la mayor parte de los casos se trata de ejemplares sueltos, aunque también hay series de postales, conservadas formando cuadernos o blocs organizados por artistas –Velázquez, Tiziano, El Greco, etc.–, que son muestras de una tipología comercial de la que no había ejemplos en los fondos fotográficos del Museo hasta ese momento. Además, esta compra a la Casa Postal –establecimiento editorial y comercial que comenzó su actividad en 1984, pero que guardaba fotografías muy anteriores– incluía aproximadamente doscientas fotografías de gran formato de pinturas del Museo del Prado, firmadas la mayoría por J. Laurent y un reducido grupo por Levy (L.L.), con notables albúminas de cuadros del Museo de Arte Moderno, que apenas estaban representados en la colección fotográfica.

Gloria Solache

cat. 92-93

Virgilio Muro

Escalona de Alberche, Toledo, 1891 – Madrid, 1967

Vista de la galería central del Museo del Prado, 1939

Gelatinobromuro de plata.
Negativo de cristal, 89 x 119 x 1 mm.
Al dorso, en el perímetro del cristal, a tinta: "Museo del Prado. Sala / central 4.39 Muro / Final de la Guerra de Liberación. Madrid.".

HF-838



Vista de la entrada a la sala de Velázquez, 1939

Gelatinobromuro de plata.
Negativo de cristal, 90 x 119 x 1 mm.
Al dorso, en el perímetro del cristal, a tinta: "Museo del Prado. Entrada a la Sala de / Velazquez 4.39 Muro / Final de la Guerra de Liberación. Madrid.".

HF-839



Procedencia

Colección particular; portal de subastas on-line www.todocoleccion.net, noviembre 2010.
Adquiridas en 2010 por el Museo del Prado.



cat. 92



cat. 93

Virgilio Muro

cat. 92-93

Vista de la galería central del Museo del Prado, 1939

Vista de la entrada a la sala de Velázquez, 1939

En el verano de 2003, el Museo Nacional del Prado y el Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE)[1], inician con la exposición *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro artístico durante la guerra civil*[2], la recuperación en imágenes de la labor de protección y salvamento del tesoro artístico realizada por el gobierno de la República durante la guerra civil.

La bibliografía sobre el enfrentamiento bélico español era por entonces muy abundante, pero en el elenco de títulos apenas figuraba uno de los aspectos más determinantes y de mayor repercusión internacional de la guerra: sus efectos sobre el patrimonio histórico. La reconstrucción de estos hechos fue forjándose a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX, y tuvo como punto de partida la reflexión crítica de Juan Antonio Gaya Nuño sobre la labor de protección realizada en su *Historia del Museo del Prado, 1819-1969*[3]. A ella siguió la voz de los protagonistas: en la limitada edición de *Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español durante la guerra,* de José Lino Vaamonde (1973)[4], que ofreció un relato objetivo y completo, profusamente ilustrado y esencialmente técnico de todos los aspectos del salvamento, y con la reedición de las memorias de María Teresa León, *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico)* (1977)[5], que aportó el testimonio de su participación desde las primeras posiciones de la escena política. En la décadas siguientes, llegaron las irremplazables tesis doctorales de José Álvarez Lopera sobre la política de bienes culturales del gobierno de la República (1982)[6]; de Alicia Alted Vigil, dedicada a la política de protección del patrimonio cultural del nuevo estado (1984)[7], y de Arturo Colorado Castellary, consagrada a la participación internacional en el salvamento del tesoro artístico español en los momentos finales de la guerra (1991)[8].

Con la exposición de 2003, las imágenes se incorporaron a la memoria colectiva y la fotografía motivó un auténtico florecimiento de estudios, documentos, artículos, ensayos y nuevas exposiciones, desde los distintos ámbitos y disciplinas que conforman el patrimonio cultural[9]. El encuentro internacional que sobre la materia acogió el Museo del Prado en enero de 2010, coincidiendo con los actos conmemorativos del setenta aniversario del salvamento internacional del tesoro artístico español[10], puso de manifiesto el progreso de las últimas décadas en el conocimiento de esta etapa y el avance de las nuevas investigaciones.

Tanto el Museo Nacional del Prado como el IPHE recibieron con motivo de la muestra donaciones documentales de extraordinario valor, que han enriquecido el fondo de archivo existente sobre la guerra civil y el patrimonio en estas instituciones[11]. En esta ocasión se trata de la adquisición de nueve placas de vidrio que muestran el estado de algunas salas del Museo del Prado entre 1937-39. Se incorporan al fondo de fotografía histórica que tutela el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo, entre cuyas responsabilidades se encuentra la de recuperar todo documento gráfico de interés, relacionado con el Museo y sus colecciones.

Las nueve placas están fechadas en abril de 1939, según inscripción manuscrita en el borde de la placa, en la que figura también "V[irgilio]. Muro. A través de información del archivo de *ABC*, sabemos que Muro ingresó en Prensa Española en septiembre de

1 En la actualidad Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). http://www.mcu.es/patrimonio/MC/IPHE/

2 J. Ara e I. Argerich, *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil,* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003. Reeditado en 2008. Una versión reducida y adaptada se celebró en Ginebra, en la Sociedad de Naciones, en 2005.

3 J.A. Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado, 1819-1969*, León: Everest, 1969.

4 J. Lino Vaamonde, *Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español durante la guerra*, Caracas: Imprenta Cromotip, 1973.

5 M.T. León, *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico)*, Madrid: Hispamerca, 1977 (1ª ed., Buenos Aires: Hispano-Argentina de Cultura, 1944).

6 J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*, 2 v., Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

7 A. Alted Vigil, *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española,* Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.

8 A. Colorado Castellary, *El Museo del Prado y la guerra civil: Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid: Museo del Prado, 1991. Reeditado en 2008.

9 Entre otras: *Biblioteca en guerra*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2005; M. Cabañas Bravo, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2007; E. Galdón i Casanoves, *En defensa de la cultura: Valencia, capital de la República (1936-37)*, Valencia: Universitat de València, 2008; A. Colorado Castellary, *Arte salvado*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

10 Organizado por la Universidad Complutense y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones

1909, tras cursar estudios de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ocupó diversos cargos en *ABC*, entre ellos los de retocador y dibujante, redactor gráfico, fotógrafo y Jefe de confección de *Blanco y Negro*[12]. Su nombre puede citarse junto al de reporteros gráficos que han comenzado a ser recuperados en los últimos años por los estudiosos de la fotografía, y entre los que, en ocasiones, no es fácil distinguir su obra: Campúa, López Videa, J.L. Pérez Rojas[13], Verdugo Landi, etc. El 28 de abril de 1939, Muro realiza un reportaje en las salas vacías del Museo y fotografía la visita del ministro de Educación Nacional, Pedro Sainz Rodríguez; el obispo de Madrid-Alcalá, Leopoldo Eijo Garay y los generales Saliquet y Espinosa de los Monteros, cuya referencia textual encontramos en el interior glosada por Agustín de Foxá[14]. Pudieran ser estos los negativos que corresponden a esa visita. Si así fuera, el Museo apenas transformó su apariencia entre 1937 y 1939, al menos en la planta principal, aunque los cambios fueron numerosos en la vida diaria de la institución: sustitución de sus responsables, aumento notable de los depósitos de obras de arte y trabajos de restauración[15].

Las imágenes apenas difieren de las seis conservadas en el Archivo del Museo, realizadas para acompañar el Informe[16] que Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector y miembro de la Oficina Internacional de Museos, remitió al subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, Wenceslao Roces, con el ruego de que las hiciera llegar a la Oficina, para la reunión que tendría lugar en París el 23 y 24 de noviembre de 1937, sobre protección del patrimonio histórico-artístico en tiempos de guerra, a la que finalmente no asistió[17].

En ellas se aprecian algunas de las medidas de protección adoptadas en los inicios del conflicto, y más específicamente desde el cierre definitivo del Museo el 30 de agosto de 1936[18]. Sánchez Cantón las describe como obras de protección de "escasa entidad", "poco complicadas", siguiendo las indicaciones de la Oficina Internacional de Museos para la protección de los bienes "in situ", con la "esperanza de que el edificio no habría de sufrir un ataque directo destructor". Se dirigen a reforzar las partes más débiles del edificio (cubiertas, vanos, huecos y zonas desprotegidas) y a preservar las obras de arte de la colección. En los primeros momentos fueron ejecutadas bajo la dirección del arquitecto conservador Pedro Muguruza, y desde finales de octubre de 1936, por el arquitecto jefe de las Brigadas de Socorro para bombardeos en la zona centro, José Lino Vaamonde[19], que le sucede en el cargo ante la marcha de Muguruza y la creciente preocupación del Gobierno por los bombardeos sistemáticos a la población civil y el carácter destructor del nuevo material bélico[20].

La Galería Central del Museo, en la que se exponía la colección de pintura española desde el gótico a la segunda mitad del siglo XVII antes del cierre, y las salas de Velázquez, incluyendo la de las Meninas[21]; El Greco; los "venecianos" y Goya, se encuentran desiertas. El traslado de las obras a los locales considerados más adecuados por condiciones de aireación y seguridad, se había iniciado en la misma tarde del día de cierre, atendiendo a la importancia y localización de las obras para aumentar la rapidez en los desplazamientos. A finales del mes de octubre, quedaban algunas obras de carácter menor en lugares resguardados, las marcas de las pinturas en las paredes del edificio y algunos marcos colgados que, por su tamaño, no habían podido trasladarse. Las esculturas se habían bajado de sus pedestales y las mesas de piedras duras se habían cubierto con sacos rellenos de tierra y acolchados de viruta o almohadillado, tal y como

Culturales (SECC). A. Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid: Universidad Complutense, 2010.

11 El Museo del Prado ha recibido las donaciones de Helena Chacel Contreras en nombre de Blanca Chacel; Diego González Ragel; González Quesada, y más recientemente, la donación de John Somerville de los papeles de Neil MacLaren. El IPE, recibió las donaciones Joselino Vaamonde Horcada y Guadalupe Fernández Gascón.

12 Información facilitada por Sara García Monge, del Departamento de Archivo y Documentación del diario *ABC*, a quien desde aquí le trasmito mi agradecimiento por su ayuda.

13 Tanto Campúa como López Videa y Pérez Rojas tienen imágenes sobre el regreso de las obras del Museo del Prado y algunos preparativos para su reapertura (Archivo General de la Administración, AGA, Caja F/00974, sobre 53). No confundir Pérez Rojas con A. Pérez Rioja, fotógrafo de la Junta de Madrid (T. Pérez Frías, *Aurelio Pérez Rioja de Pablo: artista fotógrafo [1888-1949]*, Soria: Diputación Provincial, 2010).

14 *ABC*, 28 de abril de 1939. Se puede consultar en http://hemeroteca.abc.es/

15 Véase R. Alonso y J. Ara en *Arte protegido*, *op. cit.*, p. 165-183, 147-163.

16 Remitido el 27 de octubre de 1937, Archivo del Museo del Prado, caja 1423, exp. 3. Imágenes realizadas por Hauser y Menet.

17 Sí lo hizo J. Renau, quien informó a la Oficina de las labores de protección y evacuación llevadas a cabo por el gobierno republicano (J. Renau, "L'Organisation de la Défense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol pendant la guerre civile", *Mouseion*, XI, 39-40 [1937] 7-64).

18 *Informe* de Sánchez Cantón al finalizar la guerra (Archivo del Museo del Prado, caja 1423, exp. 5). Publicado en inglés, F.J. Sánchez Cantón, "The Prado Museum: From July, 1936, to March 28, 39", *Spain (Spanish Press Services)*, 89 (1939) 212-219.

muestra la fotografía. Al fondo se observan los dos emperadores[22] en el lugar en el que aún hoy permanecen.

Los pequeños montículos de arena y palas distribuidos en hilera eran un recurso habitual para sofocar la combustión de las bombas incendiarias empleadas en la contienda, y se adivinan en los pasos de la sala de Velázquez a las crujías contiguas los cortafuegos instalados para evitar la propagación de incendios entre los diferentes sectores del edificio. La revisión de extintores, el refuerzo y adiestramiento del personal de vigilancia y mantenimiento, así como la instalación de un puesto de bomberos en el Museo completaban las medidas adoptadas para la protección del edificio y las obras.

La rotura de cristales en la cubierta fue consecuencia del ataque aéreo de los días 16 y 17 de noviembre de 1936 sobre los centros de cultura de la capital. El día 16, cayeron sobre el Museo nueve bombas incendiarias y tres bombas de explosión en las cercanías del mismo, provocando daños en las conducciones de agua de la zona sur del edificio, rotura de cristales en cubiertas y ventanas, desperfectos en techumbres, marcos de puertas y ventanas desencajados. No hubo que lamentar daños mayores, pero sí la rotura de un bajorrelieve que se encontraba colgado en una sala cerrada sin libre circulación de aire[23]. La actuación del personal de vigilancia y las medidas adoptadas habían resultado eficaces.

Con la marcha del Gobierno a Valencia en los primeros días del mes de noviembre de 1936, la falta de locales que ofrecieran buenas condiciones de clima y seguridad para depositar las obras, y el peligro constante de los bombardeos sobre Madrid, el Gobierno de la República toma una decisión sin precedentes: la evacuación de las obras más importantes del patrimonio artístico español. El Museo vive su época más difícil hasta el definitivo regreso de las obras el 9 de septiembre de 1939.

Los primeros traslados se inician el 10 de noviembre de 1936 bajo la dirección de mandos políticos más preocupados de cumplir las órdenes que de garantizar unas condiciones adecuadas para el viaje de las obras. Las protestas de los integrantes de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid y del Museo del Prado ante semejante actuación consiguieron del Ministerio de Instrucción Pública que, a partir de enero de 1937, las expediciones se hicieran bajo la dirección de la Junta, cumpliendo los requisitos adecuados para la conservación y seguridad de las obras. En Valencia, el gobierno de la República había encomendado a José Lino Vaamonde habilitar nuevos depósitos en el Colegio del Patriarca y las Torres de Serranos para custodiar el Tesoro Artístico. La preparación de ambos espacios se hizo teniendo en cuenta los más modernos criterios de conservación preventiva para la época y con una intención de continuidad que se vio truncada por el avance del ejército sublevado. En marzo de 1938, la amenaza del corte de comunicaciones entre Valencia y Barcelona obligó a trasladar el Tesoro Artístico a los nuevos depósitos localizados en Cataluña cerca de la frontera con Francia. Este traslado se hizo en menos de un mes, produciéndose importantes daños en el *Dos* y *Tres de mayo* de Goya que, afortunadamente, pudieron ser restaurados[24]. El final de la guerra, una vez recuperadas Barcelona y Gerona, se preveía cercano. Entre el 4 y el 9 de febrero de 1939, el Tesoro Artístico atravesó la frontera en medio del caos y de los bombardeos, bajo supervisión de un comité internacional y fue trasladado al Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra. La entrega de los bienes al nuevo gobierno tuvo lugar en el mes de marzo, tras verse interrumpido el inventario de estos bienes por los

19 Muguruza era simpatizante de los sublevados. Para más noticias sobre José Lino Vaamonde, véase I. Argerich, "José Lino Vaamonde en la defensa del Tesoro Artístico español", en *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, *op. cit*., p. 497-514.

20 Los estudios de Vaamonde sobre los efectos de las bombas incendiarias y explosivas en el entorno fueron pioneros y se aplicaron tanto a los edificios como a los embalajes de las obras de arte. Para estudiar los efectos de soplo y succión y ondas expansivas realizados por José Lino Vaamonde véase R. Bruquetas en *Arte Protegido*, *op. cit*., y J. Ara, I. Argerich y R. Bruquetas, "El salvamento del Tesoro Artístico español durante la guerra civil y sus principales protagonistas", en *Arte en tiempos de guerra*, Madrid: CSIC, 2008.

21 Para conocer la historia de la sala de las Meninas, véase J. Portús, "La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra", *Boletín del Museo del Prado,* XXVII, 45 (2009) 100-128.

22 Tiberio (E-112) y Augusto (E-174).

23 Benedetto Cervi, "Escena de triunfo" (E-268).

24 Las obras fueron restauradas en Cataluña por Manuel de Arpe, restaurador del Museo que acompañó las obras desde 1937 hasta su regreso. Hasta 2008 se mantuvieron visibles las huellas de este accidente. Para su nueva restauración véase AA.VV., "Goya: el *Dos* y el *Tres de mayo de 1808 en Madrid*: estudio y restauración", *Boletín del Museo del Prado,* XXVII, 45 (2009) 129-149.

delegados del nuevo gabinete, deseosos de anunciar la recuperación del Tesoro Artístico de manos de los "rojos". Las obras comenzaron a regresar a España, si bien, ciento cincuenta y dos de sus pinturas participaron en la exposición *Obras Maestras del Museo del Prado* en el Museo de Arte e Historia de Ginebra entre junio y agosto de 1939.

El Museo inicia los trabajos de preparación para su apertura desde el mes de abril, y abre sus puertas el 7 de julio de 1939, con las obras que habían regresado de Ginebra, el 14 de mayo, y de Cartagena, el 30. Junto a ellas, se expusieron[25] algunas de las recibidas en depósito durante la guerra procedentes de particulares y de instituciones públicas y privadas depositadas en su mayoría por la Junta del Tesoro Artístico de Madrid[26].

Judith Ara

25 *De Barnaba de Modena a Francisco de Goya: exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*, Madrid: Museo del Prado, 1939.

26 La Junta depositó masivamente obras de arte en el Museo del Prado desde septiembre de 1937. El avance del frente en la zona del Palacio Real, provocó el desalojo del depósito que tenían en San Francisco el Grande.

La fotografía y los artistas



La fotografía y los artistas

Entre el conjunto de obras sobre papel de la familia Madrazo adquiridas por el Museo en 2006, se encontraba una extraordinaria colección de fotografías, la mayor parte calotipos del Círculo de pintores fotógrafos del Caffè Greco en Roma, reunidas por Luis de Madrazo durante su estancia en la Academia romana entre 1848 y 1852. La fotografía, considerada entonces fiel intérprete de la realidad, sustituyó a las estampas y en ocasiones a los cuadernos de dibujo como medio para documentar y recordar los monumentos de la Antigüedad que los pensionados y viajeros extranjeros estudiaban en la capital italiana. De este modo se observa una progresiva tendencia a sustituir los álbumes y cuadernos de apuntes y estampas por álbumes o carpetas en las que se reunían las fotografías que podían ser adquiridas por un precio asequible y que lejos de mostrar una visión interpuesta de la realidad, se consideraba que reflejaban la realidad misma. Si bien esta cualidad de la fotografía se ha demostrado con el tiempo que es incierta, pues la visión del fotógrafo así como los medios técnicos condicionan y transforman la imagen, el nuevo procedimiento que comenzaba a generalizarse en la Roma de mediados del siglo XIX dejó fascinados a cuantos artistas y visitantes llegaron a la ciudad. No ha de extrañarnos por tanto que al igual que Luis de Madrazo, Bernardino de Montañés, otro de los pensionados españoles en esos años en la Academia romana, reuniese en un álbum una colección de cerca de cien calotipos con vistas de sus monumentos. Es interesante comprobar la coincidencia de muchas de las obras adquiridas por Madrazo y Montañés, que además fueron retratados por Caneva en una foto del grupo de artistas pensionados, en la que también estaba Benito Soriano, uno de los principales artífices de la utilización de la fotografía en el Museo del Prado como medio de reproducción de la pintura.

El conjunto de fotografías reunidas por los Madrazo es de un valor inestimable. Además de los calotipos que recopiló Luis de Madrazo se añaden fotografías más personales de la familia Madrazo: retratos e imágenes de sus talleres de trabajo, entre los que destacan los de Federico, Luis y Raimundo, así como las del estudio de Mariano Fortuny en Venecia. Asimismo, recogieron aquellas imágenes que reproducían pinturas propias así como otras de pintores y escultores contemporáneos con dedicatorias autógrafas, realizadas por destacados fotógrafos o editores como Laurent, Anderson o Goupil. Estas fotografías dedicadas se asocian particularmente con el círculo de artistas frecuentado por Luis de Madrazo, con los pintores Bernardino Montañés, Dióscoro Puebla o Vicente Palmaroli, y con los escultores Felipe Moratilla, Antonio Perea y Miguel Trillés, entre otros.

Adquirieron gran importancia las fotografías de monumentos arquitectónicos y, en general, las que reproducían obras de arte. Respecto a las primeras, se conservan en la colección, además de las mencionadas de los calotipistas romanos, las firmadas por Charles Clifford, con ejemplos de gran formato de diversos edificios de España, principalmente de Burgos, León, Guadalajara y Zaragoza. En segundo lugar se guardan importantes lotes de fotografías de modelos pictóricos: un álbum con ochenta y cinco fotografías de las estancias de Rafael en el Vaticano y de otras composiciones romanas,

medio centenar a partir de pinturas de Jean Léon Gérôme y de Paul Baudry, editadas en París por Goupil, y por último un álbum de J. Laurent con veintisiete reproduciones de pinturas y dibujos de Eduardo Rosales.

En cuanto a las fotografías procedentes del álbum de Bernardino de Montañés, hemos de mencionar que había permanecido unido desde su constitución a mediados del siglo XIX, hasta su dispersión en una subasta en 2009. El Museo adquirió aquellas fotografías que de alguna manera podían completar la visión fotográfica romana de aquellos años y de su escuela. Pese a la importancia de Frédéric Flacheron, entre las reunidas por Luis de Madrazo no se conserva ningún positivo suyo, por lo que la adquisición de una copia en papel a la sal de formato grande del *Foro Trajano*, firmada y fechada en 1851, cubre una laguna en esta nueva colección del Prado. En cuanto a Caneva, las adquisiciones se han centrado en copias de características singulares. Una copia de la *Columna de Trajano* (1848), no recogida en este libro, ofrece una visión complementaria de la existente en la colección Madrazo, con la variante de la figura situada junto a la columna, y cuya comparación permite explicar el procedimiento de trabajo de los fotógrafos de esta época, que realizaban varias tomas sin mover el emplazamiento de la cámara, modificando solamente la situación de la figura que servía de escala. La fotografía de *Los Dióscuros Capitolinos y la iglesia de Santa Marí*a en Aracoeli vista desde la v*ía Tre Pile* (h. 1850) es de gran belleza compositiva y constituye una reflexión sobre la fotografía y la Antigüedad, destacando la inserción de la cámara y el modelo en el contexto arquitectónico. La *Villa Colonna, grandes restos marmóreos del templo dicho del Sol (Templo de Serápide en el Quirinal)* (h. 1850) es, sin duda, una de las más bellas del álbum, y por su excelente estado de conservación permite apreciar con toda intensidad el valor monumental de la ruina. Finalmente el *Monje durmiendo* (1848-1852) es un ejemplo de una parte de la actividad de Caneva dedicada a la representación de tipos populares italianos. Las fotografías de frailes mendigando o reflexionando sobre la muerte tuvieron una extraordinaria difusión entre los pintores de la segunda mitad del siglo XIX.

José Manuel Matilla y Gloria Solache

Vistas de Roma

cat. 94

Frédéric Flacheron Lyon, Francia, 1813 – París, 1883

Foro Trajano, 1851

Papel a la sal, 335 x 251 mm.

HF-687

Procedencia

Subasta Soler y Llach, Barcelona, "Fotógrafos del Café Greco, Roma en la colección del pintor Bernardino Montañés (1825-1893)", 28 de mayo de 2009, lote 4.
Adquirido en 2009 por el Museo del Prado.



cat. 95-96

Círculo de pintores fotógrafos del Caffè Greco Roma, 1845 – 1870

Vista de las Termas de Diocleciano, h. 1850

Papel a la sal, 320 x 404 mm.

HF-414

Templo de Vesta y fuente de la Piazza Bocca della Veritá, h. 1850

Papel a la sal, 329 x 422 mm.

HF-411

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.





cat. 97-98

Giacomo Caneva Padua, Italia, 1813 – 1865

Restos del templo de Serápide del Quirinal en los jardines de Villa Colonna, h. 1850

Papel a la sal, 154 x 224 mm. Adherido a un segundo soporte, 202 x 292 mm.

HF-690

Los Dióscuros Capitolinos y la iglesia de Santa María en Aracoeli vista desde la vía Tre Pile, h. 1850

Papel a la sal, 221 x 168 mm. Adherido a un segundo soporte, 294 x 168 mm.

HF-689

Procedencia

Subasta Soler y Llach, Barcelona, "Fotógrafos del Café Greco, Roma en la colección del pintor Bernardino Montañés (1825-1893)", 28 de mayo de 2009, lote 4.
Adquirido en 2009 por el Museo del Prado.





cat. 99-100

Giacomo Caneva (?) Padua, Italia, 1813 – 1865

Vista del "Ponte Rotto", en Roma, h. 1850

Papel a la sal, 180 x 243 mm.

HF-377

Vista de Roma desde el Tíber, h. 1850

Papel a la sal, 134 x 240 mm

HF-355

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.





cat. 101

Giacomo Caneva Padua, Italia, 1813 – 1865

Cascada de Tívoli, h. 1850

Papel a la sal, 258 x 193 mm. Adherido a un segundo soporte, 409 x 281 mm.

HF-308

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.



Bibliografía

M. Ferreti, *Gli Alinari, fotografi a Firenze*, Florencia: Alinari, 1977.

P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma: Quasar, 1978.

R. Pare, *Photography and Architecture: 1839-1939*, Montreal: Callaway, 1984.

J.A. Hernández Latas y P. Becchetti (cat.), *Recuerdo de Roma (1848-1867): fotografías de la colección Bernardino Montañés*, Zaragoza: Diputación, 1997.

J.A. Hernández Latas, *Bernardino Montañés (1825-1893): arte y erudición en la Edad de la Inocencia*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.

Roma 1850: il circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco, Roma: Electa, 2004.

I Machiaioli e la fotografia, Florencia: Fratelli Alinari y Fondazione per la Storia Della Fotografia, 2008.

A. Cartier-Bresson, *Eloge du negatif: les debuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, París: Paris Musées, 2010.



cat. 94



cat. 95



cat. 96



cat. 97



cat. 98



cat. 99



cat. 100



cat. 101

Vistas de Roma

cat. 94-101

A mediados del siglo XIX, Roma seguía siendo la meta de todos los que querían completar su formación cultural, como fue el caso de los viajeros del Grand Tour dieciochesco, y a la ciudad también llegaban los artistas deseosos de contemplar directamente las grandes obras de arte antiguo consideradas como fuente de inspiración y referencia.

En el ambiente cosmopolita de la ciudad, uno de los puntos de encuentro de artistas y escritores era, desde finales del siglo XVIII, el café Greco de la Via Condotti, en donde se reunían, formando grupos de compatriotas, para intercambiar ideas, experiencias y prestarse apoyo. Entre los grupos más activos estaba el formado por los artistas franceses pensionados en la Academia Francesa de Roma, situada en la cercana villa Medici, al que se añadían grupos de alemanes, daneses y españoles.

En este contexto, en agosto de 1839 se produce la presentación por parte de François Arago (1786-1853) en la Academia de Ciencias de París del daguerrotipo, la primera técnica fotográfica que alcanzaría una difusión general.

En Italia existía desde antiguo una industria de reproducciones y recuerdos para los visitantes y turistas en la que se incluían todo tipo de imágenes sobre papel. El nuevo invento llegó rápidamente al país e incidió directamente sobre esta actividad, abriendo nuevas posibilidades que con el tiempo se irían desarrollando y concretando. En el caso de Roma, en los primeros meses de 1840, el óptico Lorenzo Suscipj ya fabricaba "cámaras oscuras" y tenía a la venta daguerrotipos con vistas de la ciudad[1]. El invento de la fotografía debió de impactar profundamente a los artistas, y desde sus comienzos le prestaron una extraordinaria atención, situándose a favor o en contra, pero siempre con la convicción de que influiría decisivamente en su trabajo.

Generalmente, las primeras experiencias fotográficas fueron llevadas a cabo por aficionados que dieron origen a la denominada Escuela Romana de Fotografía, considerada como el primer círculo fotográfico creado en Italia, formada por artistas que se reunían en el café Greco. El grupo era heterogéneo; había franceses, como Frédéric Flacheron, con formación de escultor; Alfred-Nicolas Normand, arquitecto, ambos pensionados de la Academia de Francia en Roma; y Eugène Constant, pintor de género, activo en Roma desde 1848. De origen británico era James Anderson, pintor de profesión que desarrollaría posteriormente una extensa carrera profesional en la fotografía. También formaba parte del grupo el italiano Giacomo Caneva, pintor de perspectivas, como él mismo se definía[2]. Además de los citados, formaron parte del grupo de forma ocasional algunos aficionados como el príncipe Giron des Anglonnes y los ingleses Robinson y Richard W. Thomas[3].

La formación artística de sus integrantes se refleja en la denominación que les gustaba darse: "pintores fotógrafos", en la técnica predominante que emplearon, el calotipo, y en los temas elegidos, fundamentalmente vistas urbanas con restos arqueológicos y monumentos barrocos, sin interesarse por la Roma moderna.

En su obra no son frecuentes los retratos, que estaban a cargo de estudios fotográficos más profesionales, aunque conocemos algunos de grupo, de carácter informal, tomados en exteriores en los que podemos ver a los artistas y fotógrafos que se movían en estos círculos. También son reveladores de su gusto artístico los puntos de vista

1 P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma: Quasar, 1978, p. 14.

2 *Roma 1850: il circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco*, Roma: Electa, 2004, p. 176-179.

3 *Ibidem*, p. 16. Del príncipe Giron des Anglonnes, que por ahora permanece en el anonimato y que, por su apellido relacionado con la casa de Osuna, pudiera ser de origen español, se conocen algunas fotografías firmadas en la colección del Museo de Prado y otra con su nombre escrito de mano de Caneva en el reverso, en colección particular.

elegidos al fotografiar los monumentos, a veces más atentos a la estética que a la descripción de los mismos, y el momento del día en que lo hacen, cuando la luz ofrece un juego de masas iluminadas y en sombra equilibrado y sugerente.

La primera técnica fotográfica en expandirse, el daguerrotipo, por su carácter de pieza única sin posibilidad de reproducción y su precio alto, no consiguió aglutinar a grupos de aficionados con intereses y objetivos comunes, lo que sí ocurrió con el calotipo, más fácil de manejar, versátil y ligero que el daguerrotipo. Esta técnica utilizaba un elemento, el negativo, que permitía la reproducción indefinida de la misma imagen, lo que provocó, en pocos años, la desaparición del daguerrotipo, de forma que hacia 1860 había cesado prácticamente su producción[4]. A pesar de estas ventajas la difusión del calotipo no fue tan rápida como la del daguerrotipo, en parte porque sus resultados no tenían la misma nitidez –al ser obtenidos sus positivos a través de negativos de papel, la textura granulosa de este soporte se transmitía a las imágenes– y en parte porque su inventor, William Fox Talbot, lo patentó en 1841 limitando su difusión internacional. La técnica de positivado más usada fue la llamada de papel salado.

En Italia, las primeras fotografías con negativo de papel se tomaron en torno a 1846, y fueron realizadas por viajeros que, como en el caso de Calvert Jones y George W. Bridges, habían aprendido la técnica directamente de Talbot[5]. Al principio tuvieron dificultades porque el calotipo, tal y como lo inventó Talbot, se adecuaba mal a las condiciones climatológicas italianas, y más concretamente romanas, con un alto nivel de humedad y temperaturas más extremas que las de Gran Bretaña. Estos problemas fueron subsanados posteriormente con mejoras introducidas por Blanquart-Evrard y Guillot-Saguez. Estas mejoras fueron rápidamente adoptadas por los fotógrafos romanos, incluyendo las correcciones derivadas de sus propias experimentaciones y del intercambio de resultados entre los miembros del grupo, de forma que a finales de la década de 1840 se podían tomar fotografías en Roma con resultados satisfactorios.

En 1851 Scott Archer inventa el procedimiento del colodión húmedo, un sistema que utilizaba como negativo una placa de cristal en vez de papel, con lo que la nitidez de las imágenes aumentaba considerablemente. Sin embargo tenía una pega importante, y es que obligaba a preparar y revelar el negativo en el mismo momento de la toma, lo que hacía imprescindible llevar un pequeño laboratorio portátil, con el estorbo que ello suponía. Los negativos de papel tenían como ventaja que, además de ser mucho más ligeros que los de cristal, se podían preparar días antes de la toma y revelar también días después, por lo que la técnica del calotipo era muy conveniente para el fotógrafo viajero, ya que le permitía hacer con más comodidad fotografías en lugares de difícil acceso e incluso enviar los negativos por correo. El invento de las placas de colodión seco en 1855, sistema que como el calotipo no necesitaba de la preparación inmediata de los negativos, le privó de otra de sus ventajas, de forma que a mediados de la década de 1850 el calotipo había iniciado su desaparición, sobreviviendo hasta mediados de la siguiente década, en que cesa prácticamente su uso.

De todos los integrantes de la Escuela Romana de Fotografía es interesante destacar a Giacomo Caneva, entre otras cosas porque parece que fue el que tuvo más contacto con la colonia de artistas españoles en Roma. Caneva fue también el que practicó la daguerrotipia con más asiduidad, aunque en 1847 podemos ver que ya utilizaba el calotipo, como demuestra su fotografía del Templo de Vesta en la plaza de la Boca de la

4 P. Becchetti, *op. cit*., p. 18.
5 A. Cartier-Bresson, *Eloge du negatif: les debuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, París: Paris Musées, 2010, p. 18.

Verdad, firmada y fechada en ese año. El italiano es asimismo uno de los pocos fotógrafos que nos ha dejado escritos sobre fotografía, al publicar en 1855 su *Della Fotografia. Trattato Pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*[6]. Durante toda su vida usó negativos de papel, probablemente porque le parecían los más adecuados a su sensibilidad artística. En su tratado ya citado dice que el calotipo "permite conseguir la inmensa variedad de tonalidades de la naturaleza"[7], frente a la dureza de las imágenes obtenidas con negativo de cristal. La preferencia por el calotipo la encontramos también en otros artistas como el pintor Eugène Delacroix que, hablando sobre sus "imperfecciones", reconoce "en estas lagunas los necesarios lugares de reposo para el ojo imaginativo, para el cual una descripción puramente literal es anatema"[8].

La producción de Caneva destaca de la del resto de los componentes del grupo por su variedad temática. Además de los motivos de arquitectura monumental, comunes a todos ellos, fotografía asuntos que puedan interesar y ser útiles a los artistas y crea un repertorio de tipos populares, desnudos académicos y escenas teatralizadas para servir de modelo a los pintores. También es el primero en fotografiar los Museos Vaticanos y los museos Capitolinos, Albani y Ludovisi, poniendo a disposición de artistas e investigadores un amplio repertorio de las obras de arte guardadas en ellos. Otro aspecto diferenciador de su producción respecto al resto de componentes del grupo son sus imágenes de los paisajes circundantes a Roma, que fotografiaba meticulosamente, proporcionándonos, en opinión de P. Becchetti, "no solo los estudios más bellos de toda la fotografía italiana antigua sino, posiblemente, de toda la fotografía europea desde sus orígenes"[9].

Mario Fernández Albarés

6 *Roma 1850*, *op. cit.*, p. 29. En este título es interesante destacar la definición que hace de sí mismo como *pittore prospettico* y que nos avisa de la importancia que concedían, tanto él como otros integrantes de la Escuela romana de fotografía, a su condición de artistas.
7 A. Cartier-Bresson, *op. cit.*, p. 18.
8 *Ibidem*, p. 12.
9 P. Becchetti, *op. cit.*, p. 78.

cat. 102

Giacomo Caneva (?)

Padua, Italia, 1813 – 1865

Retrato de un grupo de artistas, h. 1848-52



Papel a la sal, 195 x 250 mm.

HF-588

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma: Quasar, 1978.

J.A. Hernández Latas y P. Becchetti (cat.), *Recuerdo de Roma (1848-1867): fotografías de la colección Bernardino Montañés*, Zaragoza: Diputación, 1997.

J.A. Hernández Latas, *Bernardino Montañés (1825-1893): arte y erudición en la Edad de la Inocencia*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.

Roma 1850: il circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco, Roma: Electa, 2004.

A. Cartier-Bresson, *Eloge du negatif: les debuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, París: Paris Musées, 2010.



cat. 102

Giacomo Caneva (?)

cat. 102

Retrato de un grupo de artistas, h. 1848-52

En el año 1847, por real orden de 24 de mayo, se vuelven a convocar las pensiones para Roma después de diecisiete años. La opinión pública, expresada a través de periódicos como *El Clamor Público* de 17 de diciembre de ese año, se hizo eco de la situación de precariedad en la que se encontraban los artistas españoles que iban a estudiar a Roma, haciendo una reseña "del estado en que se encuentran allí [...] pensionados por particulares generosos o viviendo de cuenta propia" y comparando esta situación con las mejores condiciones de los artistas franceses, ingleses e incluso mejicanos o cubanos, lamentando la poca atención que le dedicaba el gobierno de la nación al arte y a los artistas españoles. La nueva convocatoria vino a remediar esta situación, de forma que a comienzos de 1848 ya se había elegido a los artistas que iban a disfrutar de la pensión.

Los ganadores por pintura fueron Luis de Madrazo y Bernardino Montañés, junto con Francisco Sainz, al que se le concedió una pensión extraordinaria. Por escultura fueron pensionados José Pagniucci y Andrés Rodríguez, este último también con pensión extraordinaria, y por arquitectura lo fueron Jerónimo de la Gándara y Francisco Jareño. En otoño de 1848 los pensionados ya se encontraban en Roma, donde se reunieron con Benito Soriano Murillo, que estaba pensionado de forma particular por el duque de San Lorenzo.

La convocatoria tuvo repercusión en la prensa de la época, que siguió con detalle las vicisitudes de los pensionados, entre otras cosas porque durante ese año de 1848 tuvo lugar en Roma una revolución que en febrero de 1849 obligó al papa a huir de la ciudad y a refugiarse en Gaeta protegido por Martínez de la Rosa, embajador español en Nápoles. Dos meses más tarde, también los pensionados emprenden el viaje a Nápoles, para mayor seguridad, y no vuelven a Roma hasta finales de 1849.

Esta fotografía está tomada en un edificio desde el que se ven las torres de la iglesia de San Giacomo in Augusta, próxima a su vez al n. 446 de la Via del Corso, donde se encontraba el estudio del fotógrafo Giacomo Caneva, lo que hace pensar que la foto podría haberse tomado allí.

En aquellos años los fotógrafos tenían sus gabinetes en las azoteas de las casas, con techos y paredes de cristal para aprovechar al máximo la luz, ya que las emulsiones fotográficas no eran muy sensibles y una mayor luminosidad acortaba los tiempos de exposición. Los retratados posaban en estos espacios rodeados de muebles y cortinajes cuidadosamente dispuestos, que solían recrear el interior de un lujoso salón. En esta fotografía los retratados están en el exterior, donde no hay elementos que creen esa ilusión, lo que da a la imagen una apariencia de espontaneidad e informalidad acorde con el espíritu que debía reinar en el grupo y con una probable relación amistosa con el fotógrafo. Entre los retratados se puede identificar a Bernardino Montañés, Carlos Mújica y Benito Soriano Murillo, pudiendo ser el propio Caneva el personaje que lleva lo que parece un bonete en la cabeza.

Los artistas pensionados debieron sentirse muy interesados por el nuevo medio y esto, junto con la facilidad que tuvieron para contactar con los fotógrafos relacionados con el mundo artístico romano, hizo que adquirieran fotografías. Algunos años más tarde, en 1860, Pedro Antonio de Alarcón, en su libro *De Madrid a Nápoles,* nos habla del

Café Greco, lugar donde se formó el primer círculo fotográfico de Italia, como el punto de reunión de "casi todos los artistas que residen en Roma" y en donde "tienen una sala particular los artistas españoles"[1].

El interés de los pensionados por la fotografía lo demuestra el hecho de que nos haya llegado de al menos de dos de ellos, Luis de Madrazo y Bernardino Montañés, un interesante conjunto de calotipos italianos de aquellos años. Comparando las dos colecciones, vemos que la temática de las fotos es parecida, aunque en general es más alta la calidad de las copias de la colección reunida por Luis de Madrazo. En otros casos nos encontramos con que una misma fotografía está en las dos colecciones, como es el caso de un interesante retrato del grupo de artistas españoles en donde también se encuentra el fotógrafo Giacomo Caneva. A diferencia de la copia que conserva el Prado, en la que perteneció a Montañés están anotados de su mano los nombres de los retratados, un dato importante porque, al estar tomada la foto en el exterior, la luz no está controlada como dentro de los gabinetes y varias de las caras tienen las facciones en sombra, de forma que solo alguien que asistió a la toma, o muy en contacto con los retratados, podía identificarlos[2].

En 1852, después de viajar por toda Italia, los pensionados visitaron París, Viena, Berlín o Munich, entre otras capitales europeas, y se entrevistaron con otros colegas. Con ello se dio por terminada su pensión y volvieron a España. De este periplo por Europa también dieron cuenta los periódicos, como *La Época* de 22 de septiembre.

Mario Fernández Albarés

1 P.A. de Alarcón, *De Madrid a Nápoles: viaje de recreo realizado durante la guerra de 1860 y sitio de Gaeta*, Murcia: Nausícaä, 2004, p. 568.

2 Bernardino Montañés identifica a los retratados como: Andrés Rodríguez, José Fernández, José Pagniucci, Bernardino Montañés, Carlos Mújica, Francisco Jareño, Benito Soriano Murillo, Manuel Arbós y Shakery en una primera línea, y Jerónimo de la Gándara, Luis de Madrazo, Giacomo Caneva y Francisco Sáinz en una segunda línea. Ver J.A. Hernández Latas (cat.), *Recuerdo de Roma (1848-1867): fotografías de la colección Bernardino Montañés*, Zaragoza: Diputación, 1997, p. 88-89.

cat. 103

Jean Laurent

Garchizy, Nevers, Francia, h. 1816 – Madrid, 1892

Tres retratos de Federico de Madrazo, h. 1863



Platinotipo.
Papel continuo, 217 x 143 mm.

HF-651

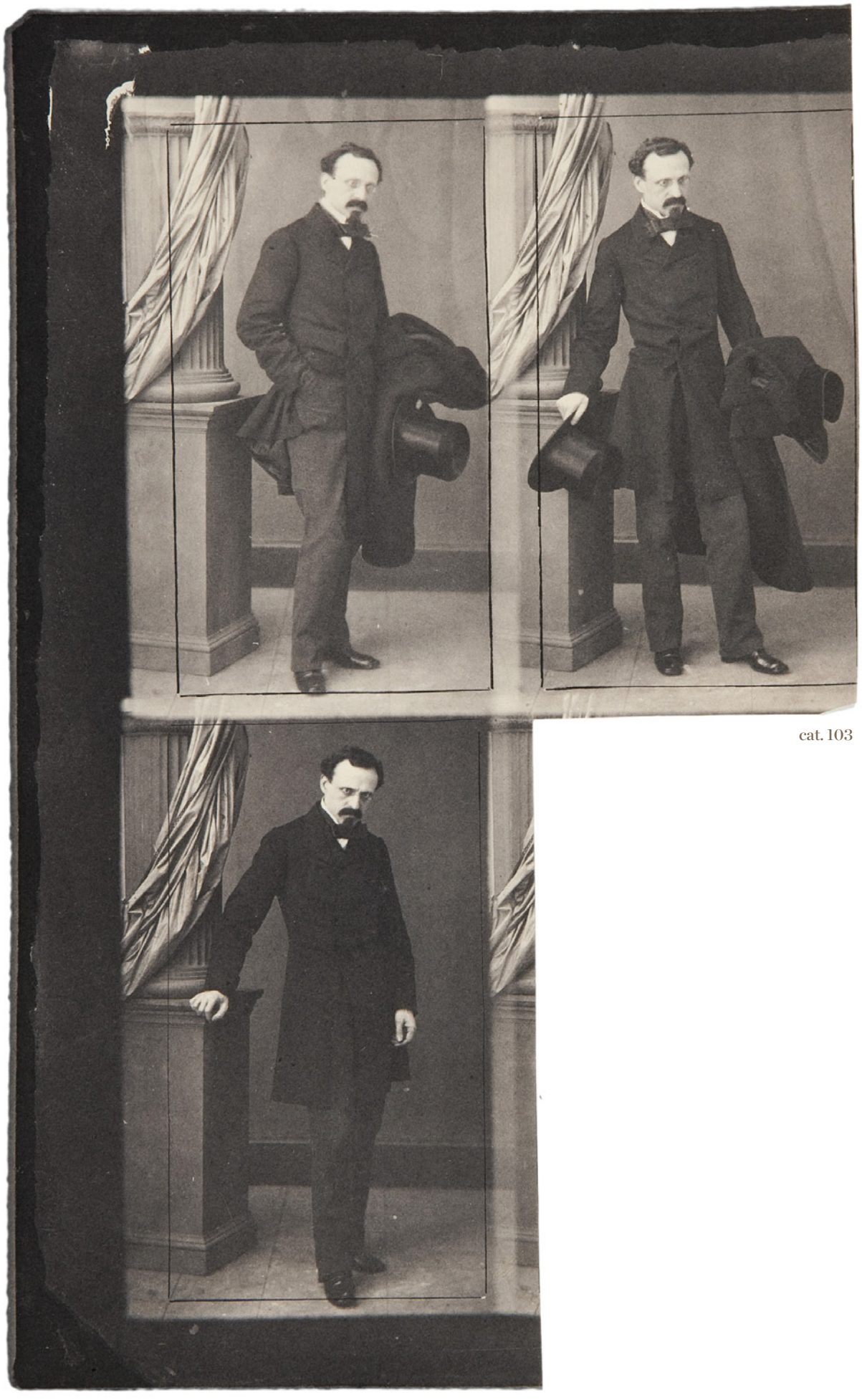
Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J. L. Díez (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid: Museo del Prado, 1994

I. Argerich, A. Gutiérrez Martínez y P. Nájera Colino, *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid: retratos. Artistas Plásticos I*, Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005.



cat. 103

Jean Laurent

cat. 103

Tres retratos de Federico de Madrazo, h. 1863

En noviembre de 1854, André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) patentó una cámara fotográfica que podía tener seis, ocho y hasta doce objetivos, lo que permitía obtener en una sola placa tantas imágenes de 6 x 9 cm aproximadamente como objetivos tenía la cámara. A estas fotografías las llamó *cartes de visite*, y en principio su idea era que sustituyeran a las tarjetas de visita de la época, de forma que el que las recibiera, además de tener el nombre y otros datos de la persona, tuviese también su retrato y así hacer más sencilla su identificación.

Sin embargo, el desarrollo de la "tarjeta de visita" fotográfica fue por otros caminos y se debió a otras razones, especialmente al abaratamiento que suponía obtener varios retratos con la misma placa, lo que la convirtió en el formato fotográfico más de moda y demandado en los años finales de la década de los cincuenta y comienzos de los setenta del siglo XIX, y que supuso también la democratización de la imagen, ya que la posibilidad de hacerse retratar se extendió a una parte más amplia de la sociedad, produciéndose millones de estos retratos que se intercambiaban entre familiares y amigos, coleccionándose y guardándose en álbumes.

Junto con estas fotografías, que podríamos considerar como de ámbito privado, a estos álbumes se solían añadir otras de los personajes más famosos del momento, cantantes, literatos, militares, políticos o miembros de la familias reales, de forma que retratos que anteriormente solo se podían ver en lugares públicos pasaron a incorporarse a la intimidad de las casas, mezclados con los de la propia familia. Este hecho, que significaba un acercamiento a la sociedad a través de los hogares, no pasó desapercibido a los personajes públicos, que se prestaron de buen grado a ser fotografiados y a que se comercializasen sus retratos.

Esta fotografía de la colección Madrazo es parte de una de las hojas, probablemente de ocho imágenes, en las que se positivaban los retratos tomados según el sistema patentado por Disdéri. En estas máquinas las tomas eran independientes, por lo que el retratado si lo deseaba podía cambiar de posición y ofrecer una gran variedad de gestos y situaciones. En estas tres fotografías que quedan del pintor Federico de Madrazo (1815-1894) le vemos vestido con un elegante redingote y en dos de ellas con abrigo y chistera en la mano, como sugiriendo que acaba de llegar de la calle o que se dispone a salir. Las poses son estudiadas pero también, a diferencia de los retratos de personas no acostumbradas a posar, son francas y desenvueltas, como corresponde a alguien que conoce bien la imagen que se transmite a través del lenguaje corporal.

La forma de posar y los elementos del forillo de las "tarjetas de visita" repetían los esquemas que fueron fijados por los retratos áulicos y cortesanos del siglo XVI, pintados por Antonio Moro (1516/20-1575/76) y Tiziano (1485/90-1576) entre otros y que se van repitiendo a lo largo de los siglos hasta llegar al XIX. La columna, los pesados cortinajes, las mesas a modo de bufete, son elementos iconográficos asociados históricamente a la imagen de poder y prestigio que la burguesía del siglo XIX buscaba transmitir en sus fotografías.

Los retratos de Madrazo, en los que seguramente el pintor intervino eligiendo sus poses, tienen una espontaneidad que los diferencia de la gran masa de "tarjetas de

visita" de la época, prácticamente idénticas unas a otras. También hay que señalar que esa espontaneidad que el pintor demuestra en sus retratos fotográficos no la suelen tener los retratos que pinta al óleo, quizás porque ese medio tenía una tradición formal de la que era difícil desembarazarse o quizás porque el pintor tenía que adaptarse a los criterios de los comitentes, que querrían verse como un eslabón más de esa tradición.

Las fotografías cabe suponer que fueron realizadas por encargo del retratado hacia 1863 para su uso personal y que se irían recortando fotos a medida que se necesitasen. El autor posiblemente es Jean Laurent, por la técnica empleada, similar a un retrato de Isabel II [cat. 109] firmado por él y que también posee el Prado, proveniente de la misma colección, así como por elementos del forillo, que se repiten en otras fotografías con autoría segura de Laurent.

En el Museo de Historia de Madrid se conservan seis de los álbumes[1] que Jean Laurent tenía en su establecimiento como muestrario de retratos de famosos en formato de tarjeta de visita, en los que también se incluyen algunas vistas de ciudades y monumentos. Las personas que iban a retratarse a su estudio, o simplemente los curiosos, podían elegir entre este repertorio aquellas celebridades de las que querían tener el retrato y que luego incorporaban a sus álbumes familiares. Además de poderse comprar en el establecimiento, los retratos podían adquirirse de otras maneras, como podemos ver en el anuncio que aparece en el periódico *El Clamor Público* de 13 de abril de 1863, en donde para los suscriptores durante un año a la publicación *Escenas Contemporáneas* se ofrecen doce retratos de celebridades, a elegir entre un conjunto en el que se encuentran los de Luis y Federico de Madrazo. Para los que no deseen este tipo de fotografías, se ofrecen otras doce, a elegir entre las que hay en el "*Album artístico o colección de cuadros del Museo de Pinturas*".

Este conjunto de fotos iba incrementándose con el tiempo, incluyendo a los nuevos famosos o a aquellos otros a los que hasta ese momento no se les había podido tomar una fotografía. Entre las imágenes de celebridades de estos álbumes, hay un conjunto de fotografías de Federico de Madrazo en las que tiene un aspecto similar a estos retratos del Prado y que aparecen reseñadas en el catálogo de 1863, por lo que podrían datarse en torno a esa fecha.

Mario Fernández Albarés

1 *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid: retratos* (*Artistas Plásticos*, 1), Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005.

cat. 104

Giacomo Caneva (?)

Padua, Italia, 1813 – 1865

Escultura de desnudo femenino y daguerrotipo en la pared, h. 1850



Papel a la sal, 193 x 144 mm. Adherido a un papel continuo, 317 x 244 mm.

HF-606

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma: Quasar, 1978.

Roma 1850: il circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco, Roma: Electa, 2004.

A. Cartier-Bresson, *Éloge du négatif: les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, París: Paris Musées, 2010.



cat. 104

Giacomo Caneva (?)

cat. 104

Escultura de desnudo femenino y daguerrotipo en la pared, h. 1850

Las décadas de 1840 y 1850 se pueden considerar como pioneras en la fotografía. En esos años las técnicas no están todavía sólidamente asentadas y se siguen aportando novedades que son capaces de revolucionar lo existente hasta ese momento. Cuando, en los años siguientes, la fotografía alcanza un nivel de calidad y una facilidad de manipulación que se consideran suficientes, las técnicas, cada vez más normalizadas, se difunden con rapidez entre un número creciente de usuarios, para los que el aprendizaje se hace más sencillo y los resultados más satisfactorios, de forma que la producción de fotografías alcanza unas cifras impensables pocos años antes.

En muchas de las fotografías que nos encontramos en estos años es frecuente ver un eco de estéticas anteriores. Los primeros fotógrafos habían educado su gusto con la pintura o el grabado, es decir, con artes cuyas capacidades no se correspondían con las de la fotografía. Esta dependencia visual de lo anterior la encontramos especialmente en las fotografías hechas con una finalidad comercial y dirigidas a un público amplio que quiere encontrar en la fotografía lo que ya conocía en las otras artes.

Entre estas primeras fotografías, hechas en un momento en el que todo está por definir, nos encontramos con algunos ejemplos que parecen realizados para la propia contemplación del fotógrafo y por el placer de experimentar, sin estar condicionadas por la necesidad de gustar a nadie ni de alcanzar un objetivo concreto. La técnica, todavía imperfecta, hace que los resultados, en buena medida, no sean predecibles sino dependientes del azar, es decir, se está en un territorio del que todavía no se conocen los límites ni sus reglas y en el que muchos sienten la necesidad y la tentación de explorar.

La producción de estas imágenes es, en algunos aspectos, equiparable a los bocetos de los pintores, en donde fluye la creatividad con gran libertad. El fotógrafo se pone en manos de la técnica intentando controlarla, pero al mismo tiempo esperando curioso qué sorpresa le deparará para, si le interesa, atraparla y hacerla suya. Son imágenes que surgen de la libertad que da el no necesitar parecerse a nada sino simplemente dejarse llevar por una sugerencia que quizás se pudo encontrar mirando otra fotografía. El resultado es lo germinal y diferente, que podrá desarrollarse o que permanecerá latente hasta que otra mirada lo descubra.

Ese podría ser el caso de esta fotografía, sobria y poco frecuente, en donde el desencuadre de lo que parece un daguerrotipo colgado en la pared, pero que equilibra hábilmente la composición, nos recuerda a algunas fotografías del pictorialismo de finales del siglo XIX y en donde la sombra de la pequeña escultura se convierte en uno de los principales elementos compositivos, algo que volveremos a ver en las fotografías de los años veinte del pasado siglo.

El sombreado irregular del fondo, producido en buena medida por la falta de homogeneidad en la distribución de los químicos debido a la irregular superficie del negativo de papel, fue una de las críticas que tuvo el proceso del calotipo por parte de los que tenían como prioridad la nitidez de la imagen. Estos sombreados, producto del medio y del azar, fueron más apreciados por los artistas-fotógrafos que por aquellos que se aproximaron a la fotografía desde supuestos más científicos. Los calotipos fueron redescubiertos en torno a 1900 por los fotógrafos de la Photo-Secession americana,

que los pusieron de nuevo en valor al incluirlos algunos pioneros ingleses, como David Octavius Hill (1802-1870) o Robert Adamson (1821-1848), entre las ilustraciones de su publicación *Camera Work*.

Esta imagen es atribuible a Giacomo Caneva, del que sabemos que practicó el daguerrotipo antes de pasarse a la fotografía con negativo de papel. Por su tema, muy propio de la experimentación con una pretensión casi exclusivamente estética, sin interés documental o comercial, se relaciona con la obra de los primeros años de este fotógrafo. La fotografía perteneció probablemente a Luis de Madrazo que la adquiriría durante su estancia como pensionado en Roma. El que conservase una imagen tan particular nos habla del interés que tuvo por el nuevo medio.

Mario Fernández Albarés

Fotografía de modelos

cat. 105-106

Círculo de pintores fotógrafos del Caffè Greco, Roma, 1845 – 1870

Mujer desnuda tumbada y niño, h. 1850

Papel a la sal, 212 x 281 mm. En el margen derecho inferior, marca "freres".

HF-525

Desnudo masculino, h. 1845

Papel a la sal, 220 x 104 mm.

HF-670

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.





cat. 107

Giacomo Caneva Padua, Italia, 1813 – 1865

Monje durmiendo, 1848-52

Papel a la sal, iluminado, 149 x 205 mm. Adherido a un papel avitelado, 261 x 336 mm.
En el recto del segundo soporte, invertido respecto a la imagen, a pluma, tinta negra: "5.". Sobre la fotografía, a lápiz compuesto: "89-". En el ángulo inferior derecho, a lápiz compuesto: "4 rs". En el verso del segundo soporte, margen superior izquierdo, invertido, a pluma, tinta negra: "arco de Costantino". En el margen izquierdo superior, a lápiz compuesto: "3000023".

HF-691

Procedencia

Subasta Soler y Llach, Barcelona, "Fotógrafos del Café Greco, Roma en la colección del pintor Bernardino Montañés (1825-1893)", 28 de mayo de 2009, lote 78.
Adquirido en 2009 por el Museo del Prado.



Bibliografía

M. Ferreti, *Gli Alinari, fotografi a Firenze*, Florencia: Alinari, 1977.

P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma: Quasar, 1978.

J.A. Hernández Latas, *Bernardino Montañés (1825-1893): arte y erudición en la Edad de la Inocencia*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.

Roma 1850: il circolo dei Pittori Fotografi del Caffè Greco, Roma: Electa, 2004.

I Machiaioli e la fotografia, Florencia: Fratelli Alinari y Fondazione per la Storia della Fotografia, 2008.



cat. 105



cat. 106



cat. 107

Fotografía de modelos

cat. 105-107

La fotografía con modelos fue muy frecuente durante el siglo XIX. En algunos casos estas fotografías cumplían funciones similares a las de ciudades o monumentos, sirviendo de recuerdo a los viajeros o para mostrar, desde la comodidad del cuarto de estar, la variedad de gentes del mundo. En otros casos, su finalidad era servir a los artistas como apoyo y sugerencia.

La fotografía de una *Mujer recostada con un niño a sus pies* (cat. 105) está dirigida principalmente a los artistas y en ella hay una intención narrativa que entronca directamente con la pintura italiana del *Cinquecento*. El niño, que representa a un amorcillo o un pequeño Eros, entabla un diálogo con la mujer en el ambiente de voluptuosidad creado por la blandura del lecho, las telas y las poses relajadas, componiendo una imagen directamente deudora de las creaciones de Giorgione o de las "poesías" de Tiziano. En este sentido, constituye un claro ejemplo de la persistencia en la fotografía, durante estos primeros años, de composiciones anteriores procedentes de las artes visuales, a las que el incipiente medio intenta adaptarse sin buscar todavía formas de expresión propias.

Esta copia en concreto nos aporta además datos interesantes sobre el modo de operar del fotógrafo, al conservar la pestaña de la que se cogería el papel para sumergirlo en los líquidos de revelado y fijado. La fotografía seguramente estaba entre las que Luis de Madrazo (1825-1897) trajo de Roma y el hecho de que se conserve sin recortar nos lleva a pensar en una relación de amistad y confianza entre el pintor y el fotógrafo, que regalaría pruebas y ensayos a sus amigos artistas, ya que parece improbable que la foto se comercializase tal y como hoy la vemos.

En el caso del *Desnudo masculino* (cat. 106) la composición es más sencilla. Situado de pie y con el peso sobre una pierna, el modelo se apoya relajadamente en un antepecho cubierto por una tela de lo que pudiera ser la azotea del estudio del fotógrafo, de forma que pudiera aguantar cómodamente la inmovilidad, durante varios segundos, que era necesaria en las exposiciones fotográficas de la época. La posición y la ausencia de elementos narrativos relacionan esta imagen con la estatuaria clásica, otra de las obligadas materias de estudio de los artistas decimonónicos. La luz fuerte que ilumina el cuerpo modela los volúmenes netamente, lo que facilita su análisis por parte del artista.

Cuando Luis de Madrazo y sus compañeros llegaron a Roma en 1848 entraron en contacto con el escultor Antonio Solá, que había sido nombrado director de pensionados. Solá, gran amigo del padre de Luis, José de Madrazo, impartía clases de Anatomía Pictórica en la Accademia di San Luca, y daba importancia al estudio del natural con modelo y al estudio de los ropajes. Entre los trabajos que los pensionados debían remitir a la Academia de San Fernando estaba "una figura del tamaño natural pintada del modelo vivo", seguramente un desnudo masculino, como era frecuente exigir en la academia madrileña[1].

Además de la Accademia di San Luca, de carácter público, para el estudio con modelos existían otras academias, una de ellas costeada por los artistas ingleses, como se dice en *El Clamor Público* de 17 de diciembre de 1847, y la academia Chigi, también de carácter privado y de las más frecuentadas por los artistas. Esta academia estaba situada en la Via Margutta, dentro del área habitual de movimiento del mundo artístico

1 Ver J.A. Hernández Latas, *Bernardino Montañés (1825-1893): arte y erudición en la Edad de la Inocencia*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004, p. 76.

romano y la regentaba un antiguo modelo que ofrecía a los artistas clases nocturnas para el estudio del desnudo y los ropajes. El estrecho contacto de Caneva con el mundo artístico hace pensar que conocería perfectamente estas academias y que los modelos fotografiados posiblemente trabajasen en alguna de ellas.

Entre la variedad de fotografías con modelos estaban también las de tipos populares italianos, como "piferaros" (*pifferai:* músicos), "brigantes" (*briganti:* bandoleros) o jóvenes campesinas, muy representados por los artistas de la época, junto con otros personajes ejerciendo su oficio, como los fabricantes de espaguetis, los vendedores de pescado, mendigos pidiendo limosna o pequeños rateros en acción. Este tipo de fotografías estaban dirigidas a un público más amplio y no suelen faltar en los álbumes que los turistas se llevaban de recuerdo a sus países.

Otra variedad eran los personajes relacionadas con la religión. Se fotografía la bendición papal en la plaza de San Pedro, claustros con frailes orando y paseando que dan vivacidad al entorno arquitectónico o también vistosos y peculiares entierros, de forma que nos encontramos con un conjunto de imágenes que vienen a ilustrar las costumbres religiosas del país.

Entre estos tipos se puede incluir a este *Monje durmiendo* (cat. 107), del que se conservan varias fotografías en diferentes poses. La fotografía proviene del álbum del pintor aragonés Bernardino Montañés, muy amigo de Luis de Madrazo y pensionado como él en Roma[2]. En este caso, y a diferencia de otras fotografías, la composición es más compleja y el fraile aparece acompañado de elementos que sirven para construir un episodio de meditación y ascetismo relacionado con temáticas del barroco. Las fotografías de frailes mendigando o reflexionando sobre la muerte tuvieron una extraordinaria difusión entre los pintores de la segunda mitad del siglo XIX; así Mariano Fortuny realizó una acuarela sobre este tema, *Fraile mendigando* y más estrechamente vinculada con esta fotografía, la pintura de Julio Cebrián y Mezquita, *San Francisco de Asís*.

Esta imagen también nos aporta un dato interesante al estar parcialmente coloreada a mano. El coloreado de fotografías se realizó en el siglo XIX fundamentalmente con los retratos. La fotografía ahorraba las delicadas sesiones de encajado a las que obliga el retrato, en donde un pequeño desajuste hace que desaparezca el parecido. La fotografía simplificaba ese trabajo y solamente con aplicar el color se lograba un buen retrato que sustituía con ventaja a las miniaturas.

La búsqueda del color fue una constante desde los inicios de la fotografía[3], esa fue su limitación y su aspiración, bien entrevista, entre otros, por los pintores de pequeño formato de la segunda mitad del siglo XIX cuya producción, ya sea casualmente o no, tiene escala de fotografía pero con todos los colores.

La aplicación manual del color a las fotografías no fue frecuente en occidente, si exceptuamos los retratos, y los casos que conocemos son aislados. Sin embargo, por una diferencia cultural en la que tuvo que ver la tradición xilográfica, fue una costumbre mayoritaria en la producción fotográfica japonesa del siglo XIX.

Mario Fernández Albarés

2 En el álbum de Bernardino Montañés se conservaban otras dos fotografías de frailes, uno de los cuales es el mismo modelo que el de la fotografía del Prado. De este mismo modelo se conserva otra foto en colección particular madrileña y una más en la colección Alinari de Florencia. Véase *I Machiaioli e la fotografia*, Florencia: Fratelli Alinari y Fondazione per la Storia Della Fotografia, 2008, p. 39.

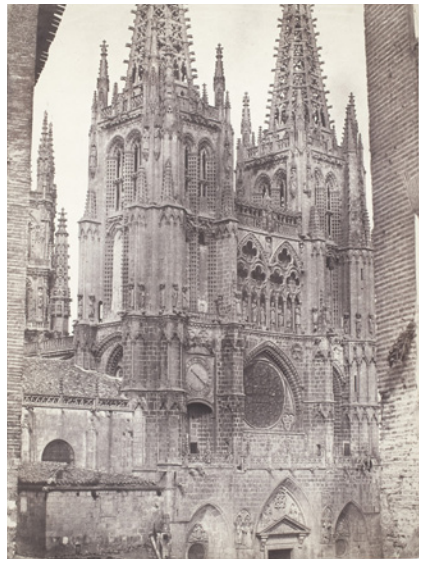
3 Hasta 1907 no se comercializa un sistema de uso general para obtener fotografías en color. El sistema fue inventado por los hermanos Lumière, que lo comercializaron con el nombre de Autochrome, hasta los años treinta del pasado siglo en que fue sustituido por otros procesos como el Kodachrome.

cat. 108

Charles Clifford

Gales, Reino Unido, 1819 – Madrid, 1863

Fachada de la catedral de Burgos, 1853



Papel albúmina, 418 x 312 mm.

HF-267

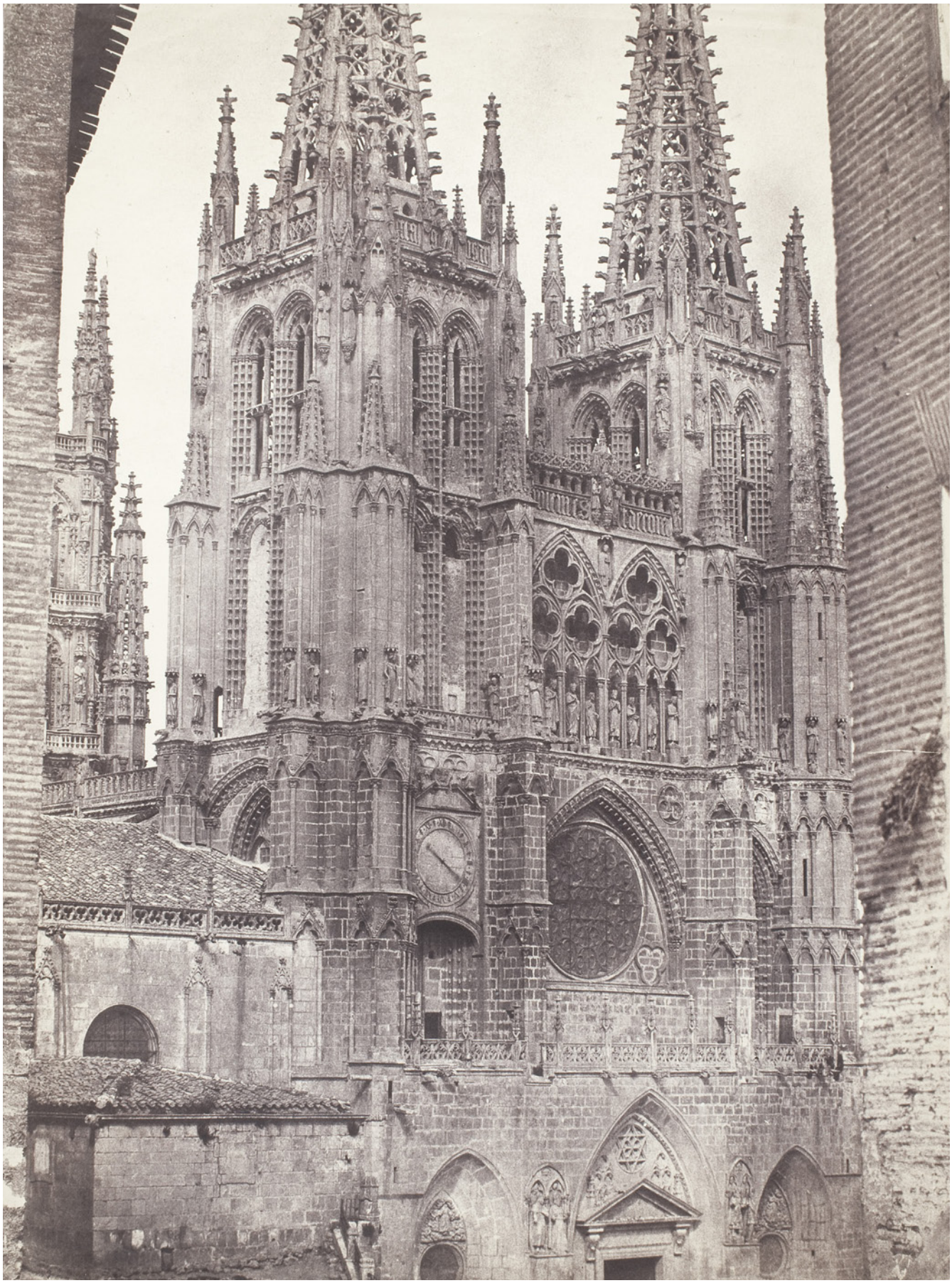
Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

L. Fontanella, *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid: El Viso, 1997, p. 325.

R. González, *Burgos en la fotografía del siglo XIX*, Burgos: Diputación, 2000, p. 68-69.



cat. 108

Charles Clifford

cat. 108

Fachada de la catedral de Burgos, 1853

En su libro *Photographic Scramble Through Spain*[1] Charles Clifford recomienda la visita a Burgos, "pues su magnífica catedral en sí constituye una atracción suficiente; es la única catedral de España cuya obra está completamente acabada y aunque su interior está ricamente cubierto de una escultura del gótico florido, no está cargado en absoluto de una pesadez arquitectónica, y encanta la vista del más desapasionado observador", añadiendo mas adelante: "Hasta el presente año las muchas bellezas del pueblo encantador de Burgos pasaban inadvertidas para el turista itinerante en España, el que por su prisa por llegar a Madrid solo se fijaba de reojo en la catedral durante la breve parada que se le permitía para comer: desde la terminación del ferrocarril pocos son los que no se aventajen de la oportunidad de visitar una ciudad tan llena de interés"[2].

Este comentario no es frecuente en un viajero extranjero, en general más interesado en el pasado árabe de España por lo que tenía de diferente y exótico en relación con la cultura europea. El aprecio que Clifford tuvo por Burgos y su catedral lo podemos comprobar viendo cuántas fotografías dedica a la ciudad, veinte en total, de las que doce están consagradas a la catedral. Esta cifra supera a las que hace de algunas capitales de provincia como Córdoba, Valladolid, Guadalajara o León, también con una catedral gótica importante y a la que dedica seis fotografías del total de doce que toma en la ciudad.

En esta fotografía, fechada en 1853[3], es interesante destacar la integridad de la imagen que podemos contemplar, frente a otros ejemplares de la misma foto. El sistema de producción que se seguía en los laboratorios fotográficos consistía en que, una vez positivadas las fotografías, estas se recortaban para eliminar los restos que habían dejado los bordes del negativo, evitando así que distrajesen de la contemplación de la imagen. Estos cortes no se solían hacer de forma igual en todas las copias, sino que variaban, de forma azarosa, de un positivo a otro, de manera que la imagen se veía más o menos mermada. En muchos casos esta pérdida no tiene mayor repercusión, pero hay otros en los que un recorte excesivo puede alterar sustancialmente la lectura de la imagen.

En la fotografía del Prado nos encontramos con que los bordes se han recortado menos que en los otros ejemplares conocidos, lo que nos permite ver los muros de ladrillo que flanquean la vista de la catedral, lo cual subraya la monumentalidad de la fachada, al aparecer entrevista de forma fragmentaria desde un hueco angosto, añadiendo una tensión entre lo estrecho y lo extenso que se pierde en otras copias en las que los muros laterales casi no se ven por un recorte excesivo. Estos recursos expresivos no es la única vez que los utiliza Clifford, también los podemos encontrar en otras fotografías, como su vista del crucero sur, también de la catedral de Burgos, o la que toma del acueducto de Segovia desde una calle estrecha y que denomina "Calle con el acueducto al fondo"[4].

El punto de vista desde el que se ha fotografiado la catedral es bastante frecuente en las representaciones del edificio. En 1836 el artista escocés David Roberts (1796-1864) la litografía desde el mismo emplazamiento, con algunas licencias en los puntos focales y las casas que la rodean para presentar lo más íntegramente posible la fachada del monumento, en lo que constituye una larga serie de repeticiones. En 1859 el pintor

1 L. Fontanella, *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid: El Viso, 1997, p. 325.
2 Se debe referir al año de 1860, en que el ferrocarril llega a Burgos.
3 L. Fontanella, *op. cit.*
4 L. Fontanella, *op. cit.*

y daguerrotipista Francisco Javier Parcerisa (1803-1875) representa la catedral desde el mismo ángulo que Clifford, en un cuadro que se conserva en el Museo del Prado, y que fue también reproducido por el propio Clifford en otra fotografía. Laurent en 1865, L. Levy en 1885, o Alguacil en 1903 son algunos de los fotógrafos que seguirán la estela de Roberts[5].

La coincidencia en el punto de vista, en este caso, puede responder al hecho de que es uno de los más significativos y de los que mejor captan el monumento en su conjunto, dadas las limitaciones que imponía la topografía y el urbanismo de la ciudad. Frente a estas vistas, lo novedoso de esta fotografía de Clifford radica también en el desembarazo con que el fotógrafo corta parte de las torres, contradiciendo lo que pudiéramos llamar principio de integridad descriptiva, con el que los anteriores artistas se habían planteado la representación de la catedral.

La utilización de negativo de papel, que da a la imagen su aspecto granuloso, le añade atractivo estético, al conciliarse perfectamente esta calidad rugosa con las texturas de la piedra y el ladrillo.

La existencia de esta fotografía en la colección Madrazo, junto a la citada de Laurent además de responder al interés de la familia por el arte en general, puede estar relacionada con el hecho de que Juan de Madrazo, hermano de Federico, fue un arquitecto conocido por sus trabajos de restauración en la catedral de León, a lo que se añade que su padre, José, fue nombrado en 1844 vocal de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos.

Mario Fernández Albarés

5 R. González, *Burgos en la fotografía del siglo XIX*, Burgos: Diputación, 2000, p. 68-69.

cat. 109

Jean Laurent (?)

Garchizy, Nevers, Francia, h. 1816 – Madrid, 1892

Isabel II como condesa de Barcelona, 1860



Papel a la sal ligeramente albuminado, 281 x 223 mm.

HF-560

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.L. Díez (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid: Museo del Prado, 1994.

M. González Cristóbal, L. Ruiz Gómez y M.L. Sougez, *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid: Patrimonio Nacional; Barcelona: Fundación La Caixa, 1999.

Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX: colecciones privadas en Madrid, Madrid: Fundación Telefónica, 2001.

L. Ruiz Gómez, "Isabel II frente al espejo: retratos fotográficos", en J.S. Pérez Garzón (ed.), *Isabel II: los espejos de la reina*, Madrid: Marcial Pons, 2004, p. 247-262.

R. Velázquez Martín *et al*., *La pintura del siglo XIX en Segovia: del Neoclasicismo al Realismo*, Segovia: Caja Segovia, 2010.

cat. 110

Jean Laurent

Garchizy, Nevers, Francia, h. 1816 – Madrid, 1892

Isabel II sentada, 1860



Papel a la sal ligeramente albuminado, 241 x 191 mm.
Próximo al margen derecho, impreso en hueco: "J. Laurent Photo".

HF-565

Procedencia

Colección Madrazo, Madrid; familia Daza Campos, Madrid.
Adquirido en 2006 por el Museo del Prado.

Bibliografía

J.L. Díez (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid: Museo del Prado, 1994.

M. González Cristóbal, L. Ruiz Gómez y M.L. Sougez, *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid: Patrimonio Nacional; Barcelona: Fundación La Caixa, 1999.

Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX: colecciones privadas en Madrid, Madrid: Fundación Telefónica, 2001.

L. Ruiz Gómez, "Isabel II frente al espejo: retratos fotográficos", en J.S. Pérez Garzón (ed.), *Isabel II: los espejos de la reina*, Madrid: Marcial Pons, 2004, p. 247-262.

R. Velázquez Martín *et al.*, *La pintura del siglo XIX en Segovia: del Neoclasicismo al Realismo*, Segovia: Caja Segovia, 2010.



cat. 109



cat. 110

Jean Laurent (?)

cat. 109-110

Isabel II como condesa de Barcelona, 1860

Jean Laurent

Isabel II sentada, 1860

Estos dos retratos pertenecieron al pintor Luis de Madrazo (1825-1897) y forman parte de un grupo más amplio de fotografías de la reina que conserva el Prado de esa misma procedencia. En términos generales pueden fecharse hacia 1860, un año especialmente prolífico en cuanto a imágenes fotográficas de Isabel II, que posó en esas fechas para los fotógrafos más importantes de la corte. Varios de ellos, como Jean Laurent, Pedro Martínez de Hebert (doc. en Madrid entre 1851 y 1895), el infante Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875) o Ángel Alonso Martínez (1825-1868) habían fijado sus estudios en los aledaños de la Puerta del Sol y accedían con cierta asiduidad al Palacio Real para captar imágenes de la familia real[1]. La década de los sesenta conoció una notable difusión de la fotografía, que se incorporó a los usos sociales, especialmente en los núcleos urbanos, donde proliferó el coleccionismo de retratos fotográficos en formatos estandarizados, sobre todo el llamado tarjeta de visita (*carte de visite*), fotos de pequeño tamaño y precio asequible que se guardaban en álbumes específicos donde los retratos familiares se sumaban a los de las celebridades de la época como la reina y el papa Pío IX, que solían abrir ese elenco en el caso de España; una adaptación moderna y económica de las añejas galerías de personajes ilustres.

La necesidad de cubrir esta nueva demanda de retratos reales hubo de contar con el respaldo de la propia Corona, en un momento en que esta quiso reforzar su popularidad y los lazos de fidelidad con una ciudadanía cada vez más compleja[2]. Pese a que en esas fechas, tras la Revolución de 1854, el país estaba viviendo un momento de modernización y desarrollo económico, la figura de la reina parecía menoscabada. Entre 1858 y 1866 se programaron desde el Palacio Real una serie de viajes por distintos ámbitos de la geografía española; viajes de los que nos ha llegado testimonio gracias a la fotografía[3].

Dentro de esas mismas estrategias de difusión de la figura de la reina, la fotografía se reveló además como un útil instrumento en la realización de retratos pintados, que aún mantenían todo el prestigio artístico del pasado. Durante el reinado de Isabel II la familia de los Madrazo, y de manera especial Federico, fueron los retratistas más prolíficos y requeridos, y realizaron un número considerable de originales, réplicas y variantes que se repartieron por numerosos edificios públicos y colecciones privadas. Para los numerosos encargos con que contó Federico de Madrazo hubo de valerse de ayudantes, delegando incluso una buena parte de los compromisos en su hermano Luis[4]. Del interés por la fotografía de Federico da cumplida cuenta la correspondencia que mantiene con su familia, sobre todo con el patriarca de la dinastía, José de Madrazo. Instalado en París en las fechas en las que el revolucionario invento se presenta en sociedad, Federico escribe a su padre:

> Dice P. Delaroche que este descubrimiento es muy útil para los pintores para aprender a modelar bien los objetos y a dar a cada cosa su justo relieve y valor... De veras que es cosa maravillosa el poder ir uno con una cámara oscura debajo del brazo en el sitio que a uno mejor le parezca y encontrarse uno, después de pocos minutos, en que puede haberse ocupado en comer castañas, con una contrafaçon perfecta de la naturaleza. ¡Qué cosas tan hermosas se pudieran hacer en Toledo, y en toda España!, si consigue Daguerre el sacar los colores,

1 Véase al respecto L. Ruiz Gómez, "Isabel II frente al espejo: retratos fotográficos", en J.S. Pérez Garzón (ed.), *Isabel II: los espejos de la reina*, Madrid, 2004, p. 247-262.

2 Una buena introducción sobre la sociedad de la época en G. Rueda Herranz, "La sociedad isabelina: cambios de época", en C. Dardé (ed.), *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, 2004, p. 173-189.

3 Una buena introducción sobre el uso de la fotografía en los viajes de la reina en B. Riego, "Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública: los viajes de la Reina Isabel II por España (1855-1866)", *Reales Sitios*, XXXVI, 139 (1999) 2-15.

4 Sobre Federico de Madrazo como retratista véase J.L. Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, 1994, p. 59-75.

cosa en que se está ocupando hace mucho tiempo, dígole a V. que los pintores de países y de género se pueden ir a cardar cebollinos[5].

Resulta interesante la consideración de la fotografía como amenaza para otros géneros considerados menores dentro de la jerarquía artística más tradicional y no para el retrato, la gran especialidad de los Madrazo y, paradójicamente, el ámbito donde la fotografía tendría un mayor desarrollo en esas décadas, mimetizando gran parte de los elementos típicamente pictóricos: sentido compositivo, escenografías e incluso el color. De hecho, artistas como José Albiñana (act. 1845-70) o Martínez de Hebert (1840-h. 1895) compaginaron su condición de fotógrafos con la de miniaturistas.

Tanto Federico como Luis de Madrazo pusieron la fotografía al servicio de su oficio de retratistas. Esta reproducía la realidad de modo fiable y permitió liberar a los retratados, y a ellos mismos, de las largas sesiones de posado que requerían los tradicionales métodos de elaboración de retratos[6]. En las cartas de Federico encontramos numerosas citas a Jean Laurent, uno de los fotógrafos más activos de la época y autor de varios retratos de la familia Madrazo[7]. Él es el autor de uno de estos dos retratos fotográficos de doña Isabel de Borbón, y probablemente de otro, que pertenecieron a Luis de Madrazo. Uno de ellos (cat. 110), el que muestra a la reina sentada y con la cabeza descubierta, está acreditado por el fotógrafo francés por medio de una pequeña firma gofrada situada en el fondo, muy cerca del lado izquierdo de la reina: "J. Laurent Photo". En el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional) se conserva otra toma distinta de la soberana, realizada en la misma sesión y que la muestra de busto largo, de frente y con una cuidada resolución técnica que difumina delicadamente los contornos y que emplea además un virado dorado que proporciona un carácter cálido y aterciopelado a los rasgos de la reina[8]. En este otro ejemplar, Laurent ha desplazado ligeramente la cámara para buscar un sutil escorzo de la modelo, de la que proporciona una visión más completa, de más de media figura. Isabel II mira a la cámara con cierta prevención y seriedad, convertida en protagonista de una representación que no cuenta con más *attrezzos* escénicos. Ni siquiera su aderezo personal resulta especialmente llamativo: pocas joyas y un sencillo tocado completan la representación.

En la otra fotografía (cat. 109), también de media figura y en ligero escorzo, la dama ha pasado a vestir un traje de gala muy vistoso, en muaré de tonos claros, y aparece provista de un impresionante aderezo de diamantes, además de algunas condecoraciones propias de su alta condición de soberana, como la banda listada, distintiva de las órdenes militares. Siguiendo tradiciones bien asentadas en los retratos femeninos de la Corte española desde mediados del siglo XVI, lleva una mano enguantada y con la otra sostiene un abanico. En la muñeca derecha luce una miniatura engarzada en una pulsera con el retrato de su esposo, Francisco de Asís[9], una reminiscencia de los retratos femeninos de los siglos anteriores que mostraba tanto la dependencia afectiva, como el reconocimiento y subordinación a la *autoritas* del efigiado; asunto que, en el caso de este regio matrimonio, resultaba ciertamente paradójico[10].

Otro de los objetos que llaman la atención es la diadema o corona condal que luce en la cabeza Isabel II, la *garlanda* característica que muestra a la reina como titular del Condado de Barcelona, el ancestral título que a partir del siglo XII asimilaron los reyes de Aragón y, desde la alianza de este territorio con el castellano, también los monarcas españoles. La imagen de la reina, realizada en un contexto muy concreto, el viaje oficial

5 J.L. Díez (coord.), *Federico de Madrazo: epistolario*, Madrid, 1994, carta n. 71, fechada el 25 de enero de 1839.

6 Sobre el trabajo del artista y las largas esperas en Palacio veáse C. González López y M. Martí Ayxelá, "El mundo de los Madrazo", en *El mundo de los Madrazo,* Madrid, 2007, p. 79-80.

7 Cartas n. 270 y 286, del 11 de febrero de 1864 y del 14 de junio de 1866 respectivamente.

8 La fotografía es de formato oval y cuenta con un marco dorado, probablemente por haber estado expuesta en algún momento. Archivo General de Palacio, n. 10169411. Reproducida en el catálogo de la exposición *La fotografía en las Colecciones Reales*, Madrid, 1999, p. 206.

9 El retrato del rey está tomado de una pintura de cuerpo entero que realizó en 1850 Federico de Madrazo. La pintura era propiedad del Museo del Prado y ardió en 1975 en el incendio de la Embajada de España en Lisboa, donde se hallaba depositada. Debo esta información, así como otras consideraciones sobre los retratos reales de los Madrazo, a José Luis Díez, jefe del Área de Pintura del siglo XIX del Museo del Prado.

10 De la abundante bibliografía sobre Isabel II y su matrimonio con su primo el infante Francisco de Paula, una de las biografías más recientes y rigurosas es la de I. Burdiel, *Isabel II: no se puede reinar inocentemente*, Madrid, 2000.

que estaba a punto de emprender la familia real por Alicante, Baleares y Barcelona, está por lo tanto cargada de convenciones y simbolismos. La prensa de la época ofrece una valiosa información al respecto. El 13 de julio de 1860, el diario madrileño *El contemporáneo* daba la siguiente noticia a sus lectores: "Ayer se ha retratado la Reina con el traje de condesa de Barcelona, según lo había prometido a la capital de Cataluña"[11]. El titular sugiere que doña Isabel de Borbón se sometió a una sesión fotográfica en la que aparecía vestida del modo solicitado por las autoridades locales barcelonesas; un reflejo de la cercanía de la soberana, pero también una forma de reivindicación.

A la sesión fotográfica de un luminoso día de julio hubieron de presentarse varios fotógrafos, y varias son las pruebas fotográficas de ese día que han llegado hasta nosotros. Además de las que se hallan dispersas en colecciones privadas y diversos museos y fundaciones, los fondos de mayor interés se conservan en la Biblioteca Nacional, dentro del fondo del pintor, grabador y coleccionista Manuel Castellano (1828-1880); otras en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional) y, otro grupo notable, en el Museo del Prado, gracias precisamente a la adquisición de los bienes de Luis de Madrazo. A partir del estudio somero de esos fondos, podemos señalar la presencia de, al menos, dos fotógrafos de prestigio; además de Laurent, Pedro Martínez de Hebert. A este último se deben algunas fotografías extraordinariamente parecidas a esta que comentamos, con ademán prácticamente idéntico y con un paisaje con un jinete al fondo como forillo o fondo escénico[12]. Cabría pensar por lo tanto que esta prueba fotográfica podría deberse también a Hebert. Sin embargo, son varios los indicios que refuerzan la atribución a Laurent. Más allá de su vinculación con los Madrazo, o de la existencia de otras fotografías de esa misma sesión firmadas por él[13], existe un documento del Archivo de Palacio que afianzaría la propuesta de autoría. Nos referimos a la nota manuscrita que acompaña a un retrato de la condesa de Barcelona de la misma sesión, fotografía completamente enmascarada por la iluminación al óleo del miniaturista italiano, Francesco Geloso, que la regaló a la reina y que en la nota señala que había "tenido la honra de asistir cuando el Sr. Laurent tiró los retratos de S.M. de condesa de Barcelona"[14].

El pintor Luis de Madrazo emplearía estas fotografías para preparar dos de sus retratos. Uno de ellos pertenece a la Comunidad de Madrid, a donde llegó procedente de los fondos Madrazo-Daza del Prado[15]. Conocemos además otras dos réplicas con variantes –una de las cuales es propiedad del Ayuntamiento de Segovia[16]–, y de otra más (creo que la de más calidad y actualmente en paradero desconocido) tenemos noticia gracias a una fotografía de Laurent de la que se conocen dos copias[17], y en la que aparecen las firmas del pintor y del fotógrafo. La situación de estas firmas, al pie de la foto, recuerda los usos de las estampas, lo que sugeriría una asociación entre ambos artistas para difundir de manera más efectiva el retrato de Isabel II. Para la creación de esos retratos el pintor recuperó sobre todo la imagen sedente de la reina, aunque representó el atavió más vistoso de la imagen de pie y cubierta con la corona condal. De hecho, la fotografía fue plegada para centrar la parte fundamental de la misma, el rostro de Isabel II. El cotejo de la imagen pintada con el espejo veraz que proyecta la fotográfica nos da alguna de las claves del éxito de los Madrazo. Además de otros aderezos que ennoblecen o enriquecen la efigie, el rostro y la figura de la soberana ha encontrado en el pincel de Madrazo una de las condiciones necesarias para la representación decorosa de la majestad real: la *dissimulatio*[18].

Leticia Ruiz Gómez

11 El asunto se había reflejado igualmente el día anterior en el diario *El Pensamiento Español*; en M. Agulló y Cobo, *Madrid en sus diarios*, t. III, p. 278 y 312.

12 De cuerpo entero, la fotografía conservada en el Archivo de Palacio (n. 10185177) y la tarjeta de visita iluminada y dedicatoria de la soberana a Giacomo Rossini (*Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX: colecciones privadas en Madrid*, Madrid, 2001, p. 75).

13 Una de las más interesantes de esa sesión de julio de 1860 es una estereoscopia que se guarda en el Archivo de Palacio. Está tomada en la galería del palacio, y nos muestra un inusual retrato de familia: los reyes con sus hijos, el príncipe Alfonso y la infantas Isabel y Concepción. También se han incorporado el infante don Sebastián Gabriel de Borbón y el duque de Montpensier .

14 A.G.P., R12, caja 15636, exp. 1. Carta con fecha de 25 de abril de 1862. Debo la noticia del documento a Reyes Utrera, responsable del fondo fotográfico de Patrimonio Nacional.

15 *Retrato de la reina Isabel II*, de hacia 1860 (inv. 213). En la Comunidad de Madrid se guarda otro retrato de Isabel II con traje de corte (inv. 175). En ambos casos el pintor recurrió a fotografías de Laurent de la sesión de 1860. Los dos cuadros han sido reproducidos en el catálogo de la exposición *El mundo de los Madrazo*, *op. cit.*, p. 266-267.

16 Reproducido en el catálogo de la exposición *La pintura del siglo XIX en Segovia: del Neoclasicismo al Realismo*, Segovia, 2010, p. 116.

17 Una en el Archivo de Palacio (inv. 10169432) y otra en el Museo del Prado, también de la colección Madrazo.

18 Sobre el valor de la *dissimulatio* en el retrato cortesano del siglo XVI, véase M. Falomir, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II: un monarca y su época*, Madrid, 1998, p. 203-227. Las apreciaciones sobre la *dissimulatio* en p. 210.

Relación de obras

Cat. 1
Francisco Pacheco
El Juicio Final

Cat. 2
Alonso Cano
Desnudo femenino

Cat. 3
José de Ribera
Cabeza masculina de perfil

Cat. 4
José de Ribera
Joven con molinillo y viejo tirando de una carreta con un cadáver

Cat. 5
Bartolomé Esteban Murillo
El Buen Pastor

Cat. 6
Vicente Carducho
El milagro del sagrado voto

Cat. 7
Francisco Rizi
Estudio para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses

Cat. 8
Matías de Torres
María Estuardo camino del patíbulo

Cat. 9
Sebastián de Herrera Barnuevo
Adoración del Arca de la Alianza

Cat. 10
Luis Paret y Alcázar
Trofeo militar romano

Cat. 11
Luis Paret y Alcázar
Capricho con flores en un interior / Jardín con fuente y ramo de rosas colgando de la rama de un árbol

Cat. 12
Isidro González Velázquez
Vista del palacio real de Aranjuez desde el este

Cat. 13
Isidro González Velázquez
Vista de la Plaza de san Antonio frente al Palacio Real de Aranjuez

Cat. 14
Antonio González Velázquez
San Julián

Cat. 15
Juan Antonio Salvador Carmona
San Julián

Cat. 16
Pau Montaña Cantó
La túnica de José

Cat. 17
Antonio Solá
Tulia, hija de Cicerón, lee delante de su padre una de sus composiciones literarias

Cat. 18
Vicente López Portaña
El milagro (La reina María Cristina de Borbón encomienda a la Virgen del Carmen la salud de Fernando VII)

Cat. 19
Federico de Madrazo y Kuntz
Las tres Marías ante el sepulcro vacío de Cristo

Cat. 20
Lluís Rigalt i Farriols
Paisaje nocturno con monasterio en ruinas

Cat. 21
Lluís Rigalt i Farriols
Paisaje

Cat. 22
Francisco de Goya
Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa

Cat. 23
Fernando Selma
Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa

Cat. 24
Francisco de Goya
Carta a Martín Zapater de 31 de mayo de 1788

Cat. 25
Francisco de Goya
Joven en pie, mesándose los cabellos / Joven barriendo

Cat. 26
Francisco de Goya
Bien tirada está

Cat. 27
Francisco de Goya
Carta a Martín Zapater entre el 12 y el 25 de diciembre de 1797

Cat. 28
Francisco de Goya
No es siempre bueno el rigor

Cat. 29
Francisco de Goya
¿Quién vencerá?

Cat. 30
Francisco de Goya
Carta a Joaquín María Ferrer de 20 de diciembre de 1825

Cat. 31
Francisco de Goya
Se hace militar

Cat. 32
Francisco de Goya
El toro mariposa
Fiesta en el aire
Vuelan vuelan

Cat. 33
Maestro D de los dibujantes del Monasterio del Escorial (?)
Job soporta los improperios de sus amigos

Cat. 34
Aureliano Milani
Furio Camilo expulsando a los galos de Roma

Cat. 35
Anton Raphael Mengs
Estudio para Cristo muerto

Cat. 36
Círculo de Felice Giani
Proyecto de monumento funerario a un marino

Cat. 37
José de Madrazo y Agudo
La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo

Cat. 38
José de Madrazo y Agudo
La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos

Cat. 39
José de Madrazo y Agudo
Hombre desnudo tendido de espaldas

Cat. 40
José de Madrazo y Agudo
Eros reprendido por Afrodita

Cat. 41
José de Madrazo y Agudo
Eros reprendido por Afrodita

Cat. 42
Mariano Fortuny y Marsal
Retrato de María Teresa de Madrazo

Cat. 43
Federico de Madrazo y Kuntz
Godofredo de Bouillon, proclamado rey de Jerusalén

Cat. 44
Federico de Madrazo y Kuntz
Don Pelayo después de la derrota de Guadalete

Cat. 45
Luis de Madrazo y Kuntz
Estudio de cabeza femenina y tres estudios de la mano derecha para santa Cecilia

Cat. 46
Luis de Madrazo y Kuntz
Estudio de figuras para "El entierro de santa Cecilia"

Cat. 47
Raimundo de Madrazo y Garreta
La matanza de los inocentes (copia según Pellegrino Tibaldi)

Cat. 48
Juan de Madrazo y Kuntz
Proyecto urbanístico y arquitectónico para el entorno de Los Jerónimos

Cat. 49
Pedro Perret
Perspectiva general del monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Cat. 50
Giovanni Battista Piranesi
Ruinas de las termas de la Villa Adriana en Tívoli

Cat. 51
Cornelis Cort
La práctica de las Artes

Cat. 52
Francesco Panini y Ludovico Tesio
Vista de la pared norte de la Galería Farnese

Cat. 53
Anónimo español del último tercio del siglo XVI
Cuaderno de dibujos

Cat. 54
Mariano Salvador Maella
Cuaderno italiano

Cat. 55
Valentín Carderera y Solano
Dibujos de cuadros antiguos, frescos y tapices de Roma y Nápoles

Cat. 56
Valentín Carderera y Solano
Vistas de Roma, sus jardines y villas

Cat. 57
Cecilio Pizarro
Álbum de dibujos

Cat. 58
Carlos de Haes
Cuaderno de dibujos

Cat. 59
Ignacio Pinazo Camarlench
Cuaderno de dibujos

Cat. 60
Ignacio Pinazo Camarlench
Cuaderno de dibujos

Cat. 61
Martín Rico y Ortega
Cuaderno de dibujos 1: orillas del Marne y Granada

Cat. 62
Martín Rico y Ortega
Cuaderno de dibujos 9: Toledo

Cat. 63
Martín Rico y Ortega
Cuaderno de dibujos 22: Venecia

Cat. 64
Antoni Esplugas Puig
Álbum de fotografías del monumento a Colón en Barcelona

Cat. 65
J. Laurent y Cía.
Catálogo de fotografías. Velázquez, pintores del siglo XVII y Goya

Cat. 66
J. Laurent y Cía.
Catálogo de fotografías. Exposición Nacional de 1878

Cat. 67
Tomás Harris
Álbum de fotografías con detalles de cuadros del Museo del Prado

Cat. 68
Charles Clifford
Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el sur

Cat. 69
Louis de Clercq
Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el norte

Cat. 70
Sucesores de Laurent y Cía.
Detalle de las bóvedas del Casón del Buen Retiro tras el ciclón del 12 de mayo de 1886

Cat. 71
Sucesores de Laurent y Cía.
Vista de la fachada occidental del Casón del Buen Retiro tras el ciclón del 12 de mayo de 1886

Cat. 72
Mariano Moreno
Vista de la sala de escultura romana

Cat. 73
Mariano Moreno
Vista de la sala de escultura del Renacimiento

Cat. 74
Jules (o Jean) Andrieu
Madrid desde el Observatorio Astronómico, con el Museo del Prado

Cat. 75
Jean Laurent
Galería de escultura del Museo del Prado

Cat. 76
Benjamin West Kilburn
Fachada principal del Museo del Prado

Cat. 77
Underwood & Underwood (Elmer y Bert Elias Underwood)
Galería central del Museo del Prado con copistas ante la Inmaculada de Murillo

Cat. 78
H. Gautier
Rubens. Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo

Cat. 79
H. Gautier
Rubens . Mercurio y Argos

Cat. 80-82
Hauser y Menet (?)
Tarjetas postales con vistas del exterior del Museo del Prado y de la iglesia de Los Jerónimos

Cat. 83-84
J. Thomas
Tarjetas postales con vistas del interior y exterior del Museo del Prado

Cat. 85
Dr. Trenkler Co.
Tarjeta postal con vista de la fachada principal del Museo del Prado

Cat. 86-87
Hauser y Menet
Tarjetas postales con pinturas de Velázquez

Cat. 88-89
Hauser y Menet
Cuadernos de tarjetas postales con reproducciones de pinturas del Museo del Prado

Cat. 90-91
Heliotipia Artística Española
Cuadernos de tarjetas postales con reproducciones de pinturas del Museo del Prado

Cat. 92
Virgilio Muro
Vista de la galería central del Museo del Prado

Cat. 93
Virgilio Muro
Vista de la entrada a la sala de Velázquez

Cat. 94
Frédéric Flacheron
Foro Trajano

Cat. 95
Círculo de pintores fotógrafos del Caffè Greco
Vista de las Termas de Diocleciano

Cat. 96
Círculo de pintores fotógrafos del Caffè Greco
Templo de Vesta y fuente de la Piazza Bocca della Veritá

Cat. 97
Giacomo Caneva
Restos del templo de Serápide del Quirinal en los jardines de Villa Colonna

Cat. 98
Giacomo Caneva
Los Dióscuros Capitolinos y la iglesia de Santa María en Aracoeli vista desde la vía Tre Pile

Cat. 99
Giacomo Caneva (?)
Vista del "Ponte Rotto", en Roma

Cat. 100
Giacomo Caneva (?)
Vista de Roma desde el Tíber

Cat. 101
Giacomo Caneva
Cascada de Tívoli

Cat. 102
Giacomo Caneva (?)
Retrato de un grupo de artistas

Cat. 103
Jean Laurent
Tres retratos de Federico de Madrazo

Cat. 104
Giacomo Caneva (?)
Escultura de desnudo femenino y daguerrotipo en la pared

Cat. 105
Círculo de pintores fotógrafos del Caffè Greco
Mujer desnuda tumbada y niña

Cat. 106
Círculo de pintores fotógrafos del Caffè Greco
Desnudo masculino

Cat. 107
Giacomo Caneva
Monje durmiendo

Cat. 108
Charles Clifford
Fachada de la catedral de Burgos

Cat. 109
Jean Laurent (?)
Isabel II como condesa de Barcelona

Cat. 110
Jean Laurent
Isabel II sentada

FINIS CORONAT OPUS

MATRITI MMXI