

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



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 períodos 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, quizás 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, quizás 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 colecciónaron, 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 Ancheta (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 ataña 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 edificio 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

Francisco Pacheco

Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1564 – Sevilla, 1644

El Juicio Final, h. 1610-14



- 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.

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 Schwarz¹, Viena (?); subasta Dorotheum, Viena, 27 de octubre de 2009, lote 135 (atribuido a Christoph Schwarz); Galería Caylus², 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 débuts du Siècle d’Or”, *Les Cahiers du Musée Goya*, I (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.



cat. 1

- 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.

Este dibujo, recientemente adquirido por el Museo del Prado³, es quizás 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*, Pacheco⁴ 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 ejecución de este cuadro o del dibujo que yo tengo del).⁵

El cuadro⁶ 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 Alesio⁸.

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 teólogos⁹. 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 muchos 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 izquierda 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-

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 mismo 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 abajo 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 de ellos 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 sustituto 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 juzgar. Píntelo coronado de rosas, y una azucena como insignia propia 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 desvíos 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 izquierdo 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. Siguense 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 izquierdo de la cruz, tiene a su mano derecha al discípulo amado, el gran evangelista S. Juan, y cae en el mismo lugar que suele, debajo 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 libre 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 haces 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, *orientur sol justi*. Guíalas un ángel con una palma en la mano izquierda, 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 Felipe 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, alfárez mayor del Supremo Emperador, capitán fortísimo recibidor 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 ejecutando 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. Llámense 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 izquierda, 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-

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.

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 recibir 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 adelante¹⁰.

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 condenados¹¹.

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 atrevimiento¹². Pero quizás 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 quizás algo impróprio en este tipo de obra preparatoria.

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

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

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 extremidades de las figuras en primer plano, y que es especialmente relevante en el ángulo de recho, 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 pintura¹⁴. 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, llenar los huecos con pequeños papeles recortados o con ligeros toques

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

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 Raimondi¹⁵, 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

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 colecciónismo 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

Desnudo femenino, h. 1645-50

- 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.

[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 Véliz¹ 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 1650/56². 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

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 *Ninfá 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

- 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

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 quizás 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 corintia¹. 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.

- 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.

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 Dánae².

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 1930³, 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

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. Spínosa (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

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

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 carroto con un cadavere e bambino con una girándola*", ficha de catálogo en N. Spínosa (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

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

- 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.

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 2009¹.

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 las 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 trasladados 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

- 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).
- atado a los tobillos o colgado del carro³. 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 inconsistencia 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 levantarla 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 levantarla 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-

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

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 colecciónista: "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 mурillesca", *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

El Buen Pastor, h. 1655-60

- 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 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 agua-fuerte *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 barbillia 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 cuadro¹. 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 pintar², de la brillante idea expresada con perfección y armonía insuperables en el lienzo del Prado, obra considerada de hacia 1655-60³. 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 2010⁴. 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

- 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. Esta 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.

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 aparezca asimismo la cabeza del perro, esbozado en el dibujo del Louvre, ahora sustituida en el lienzo por los restos caídos del entablamiento 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 pintura⁵. 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

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 sujetá 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

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 verjuradas, 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 Carduchi", *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 Carduchi 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

El milagro del sagrado voto, h. 1626-32

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.

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 comprensivas 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

- 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.

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 cartujanos⁴, 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: *Y storia 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 Ejenio 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:

Embione Sn Hugo para la dominica de Quinquagesima carne que comiesen y altercando sobre comerla o no se quedaron dormidos asta el Miercoles Santo y embiendo 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 preguntó que dia 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 comiesen⁶.

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 Castellón⁷. El

- 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.
- 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 1597⁸ 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 izquierda⁹.

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

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

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

- 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.

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 XVIII¹. 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 tandem 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 Madrid². Nada se conoce del aspecto que tuvo su intervención pues, significativamente, fue sustituida por frescos pintados por estos entre 1659 y 1660³.

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 murales⁴. 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 Biblioteca⁵. 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.

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

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 rehizo 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 Moneda⁶ 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 arquitectura y adorno de la cúpula”⁷, en tanto que Carreño centraría sus esfuerzos 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 entablamiento 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

esta ocasión sirven de apoyo a sendas figuras en *repoussoir* con guirnaldas y jarones 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 pintor⁸, 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

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. Insertos 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.". 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

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 pilas 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

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". [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 / discípulo de Cano". En la zona inferior, a lápiz compuesto: "16". En el margen inferior, a lápiz compuesto: "Sebastian Herrera Barnuevo".

D-6374

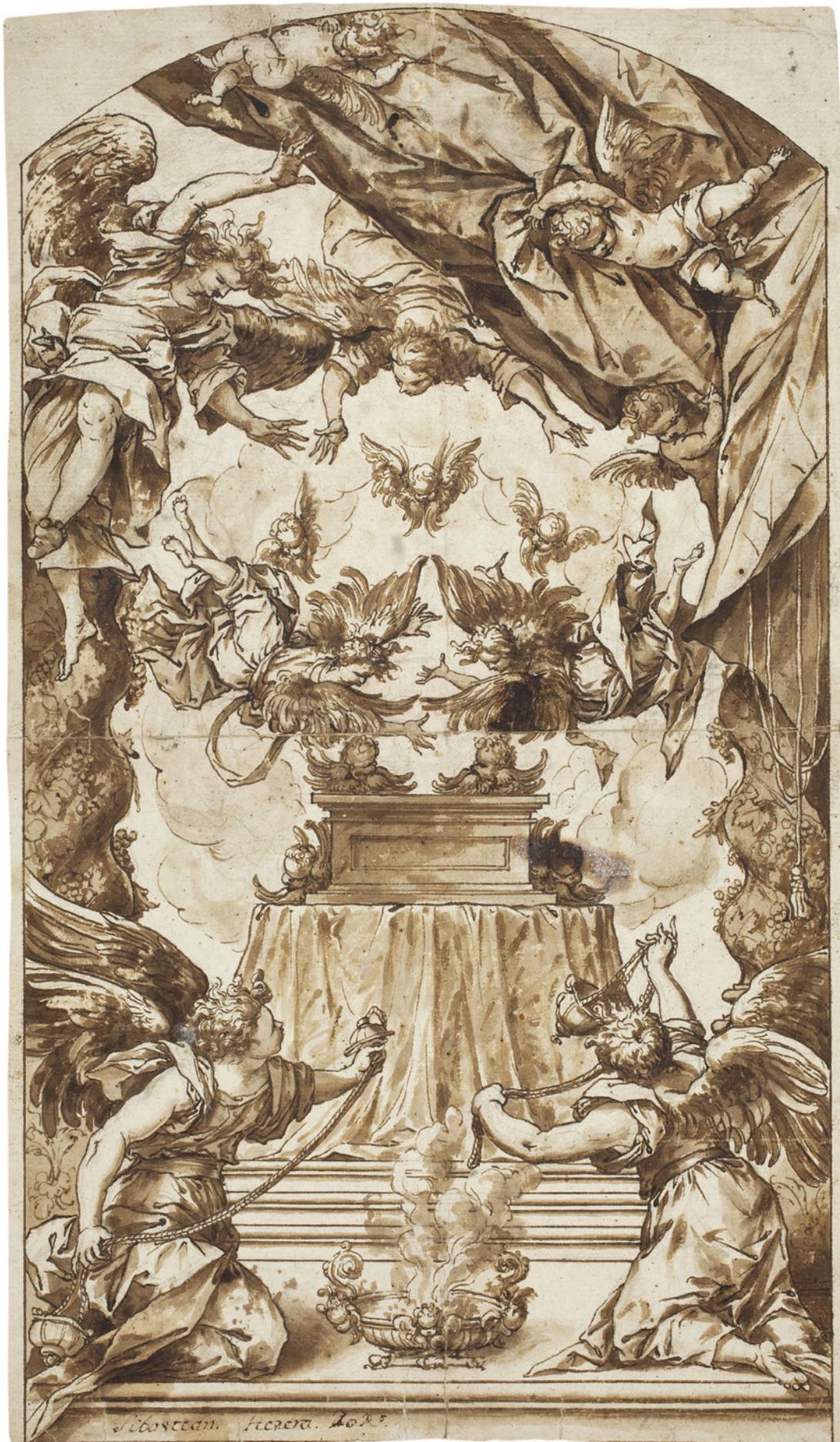
Procedencia

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.



Sebastián Herrera. 1608.

cat. 9

- 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.

La personalidad multifacética de **Sebastián de Herrera Barnuevo**, al mismo tiempo escultor, pintor y arquitecto¹, 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 bíblico². 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 élite 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 1657-59³. 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 escoria 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-

- 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 colecciónismo '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.

res en el panorama de la arquitectura española en la década de 1650⁴. 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 granadino⁵.

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, quizás 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 Salomón⁷. 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 capilla⁸. 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 **dorsal** de desigual calidad. De ellos, el brevísimamente 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

Luis Paret y Alcázar

Madrid, 1746 – 1799

Trofeo militar romano, h. 1770



Pluma y aguada, tinta 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

- | | |
|---|---|
| <p>F. Boix, <i>Exposición de dibujos, 1750 a 1860: catálogo general ilustrado</i>, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, n. 401.</p> <p>J.A. Gaya Nuño, “Luis Paret y Alcázar”, <i>Boletín de la Sociedad Española de Excursiones</i> (1952) 149.</p> <p>O. Delgado, <i>Paret y Alcázar</i>, Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez y Universidad de Madrid; Puerto Rico: Universidad, 1957, n. 118.</p> | <p>J. Hernández Perera, “Dos dibujos de Paret en Bilbao”, <i>Archivo Español de Arte</i>, 125 (1959) 72.</p> <p>J. González de Durana, “Trofeo”, ficha de catálogo en <i>Luis Paret y Alcázar, 1746-1799</i>, Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 1991, p. 320-322, n. 41.</p> <p>A. Ramon, “Luis Partet y Alcázar. Trofeo militar romano”, ficha de catálogo en <i>Pinturas del Rococó 1690-1840. De Luca Giordano a Vicente López</i>, Barcelona: Artur Ramon Anticuario, 1998, p. 58-62, n. 11.</p> |
|---|---|



cat. 10

Trofeo militar romano, h. 1770

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.

A este soberbio dibujo¹ 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 pinelada a la manera de Vernet, y sus escenas costumbristas, que son elegantes crónicas de su tiempo; pero, quizás, 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 reconocida².

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 filohelenico, 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 Piranesi³.

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 norteauropea 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

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 las 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

- 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).
- 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 *Armillistrium*, 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 Milicua⁴. 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 individualmente⁵. 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 pendan de algún elemento transversal que no podemos ver y que las eleva.

Artur Ramon i Navarro

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. II [recto]



cat. II [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.



L. Goya f.

cat. 11 [recto]



cat. II [verso]

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

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.

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 demás 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 inédito², 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 dibujos³, así como sus correspondientes estampas, se fechan en 1794 e ilustran las obras de Quevedo publicadas por Antonio de Sancha entre 1791 y 1794⁴, 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 rocas 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-

- 5 De mano segura de Paret hay dos flores 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.

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 trabajo⁵. 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 Paret⁶.

Manuela B. Mena Marqués

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 autógrafo: "Vista del Palacio del R. Sitio de Aranjuez diseñada / p. D^r. 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.

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 S^r. Antonio, pintada p^r. Dⁿ. Ysidro Velazquez y mirada / desde el Soto q^e. hai al entrar p^r. el Puente barcas frente / á lan [sic] Plaza de S^r. Antonio, año de 1792. reyando Carlos 4^o".

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

Vista del palacio real de Aranjuez desde el este, 1791

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

- 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.

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 manuscritas¹ 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, quizás 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 desdenable 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

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

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*

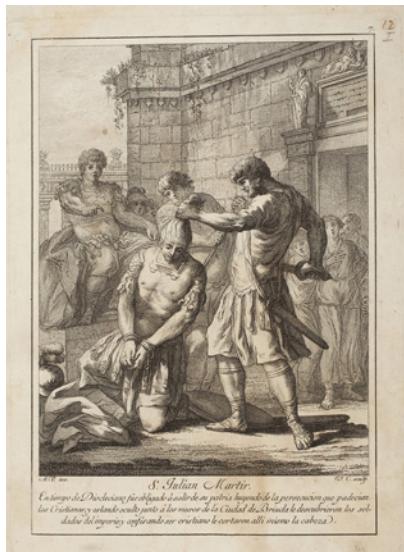
cuarenta y un primeros días del año, Madrid: Calcografía Nacional; Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1993.

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

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 allí 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

*A.V. inv.**J. C. sculpt.**S. Julian Martir.*

En tiempo de Diocleciano fue obligado á salir de su patria huyendo de la persecucion que padecian los Cristianos, y escondio oculto junto á los muros de la Ciudad de Briuda le descubrieron los soldados del imperio y confessando ser cristiano le cortaron allí mismo la cabeza.

San Julián, 1773

Juan Antonio Salvador Carmona

San Julián, 1779

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 encuadrada, 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.

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 1953¹, “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, encuadrernadas 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 febrero².

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 ejecución³.

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

- 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.

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 conocer⁴, 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 a los 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 Cristiano, 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 esfuerzo, 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

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. 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 a su padre la tribuna de su hijo Jacob. cuadro original de Velazquez el qual se halla en la Galería del P. Museo del Prado.

cat. 16

La túnica de José, 1795-98

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*

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 Fernando¹. 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 Fernando², mientras que un boceto al óleo y el *dibujo preparatorio* se encuentran en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC³. 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 Bautista⁴. Desde Madrid envió a la Escuela diversas obras, copias de pinturas y dibujos académicos, que acreditan sus progresos. De los diversos trabajos de pensionando 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 Prado⁵. 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 Iriarte⁶.

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 desconoce⁷. 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.

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

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 Eminent 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.

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 Antolínez⁸. 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

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: "Anº. Solá f".

D-7410

Procedencia

Caylus Anticuario, Madrid.

Adquirido en 2008 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.



Julia hija de Oñoro lee doloroso de su Padre
una de sus composiciones literarias.

An^o 1808 f^r

cat. 17

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

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.

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 Prado¹ 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 termura 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.

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

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 papelerol 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: "Vte 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

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

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 Urries, “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-715) (véase J.L. Díez, *op. cit.*, 1999, n. P-422 a P-425).

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 degota 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 siguiente².

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 Braganza³, 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 reinado⁴, 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 Gobernadora⁵.

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 artístico 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

- 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 así encuentran el amor de sus pueblos! ¡Honor á las artes 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 doméstico¹¹ y otro de su característico peinado "a las tres potencias", visto desde arriba¹² y luego no utilizado al variar la posición de su figura en la escena y el recogido de su cabello.

José Luis Díez

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 / 1º 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 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 las 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

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.

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 Roma¹, 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

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 Antiquitats, 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

Paisaje nocturno con monasterio en ruinas, h. 1850

Paisaje, h. 1850

- 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'Escola 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)

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 tarde 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 iglesias¹. 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 historicismo² 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 1850³. 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

- 4 En el catálogo de la exposición *Lluís Rigalt i Parriols (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]

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 irrelevante⁴.

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 ambarina⁵. 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 romántica⁶ 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

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 Caligrafía 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

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 bleuté teinte et filets m' 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 maîtres 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 Gutenberg, 2010, p. 377-401.

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.^r D.^r 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 maîtres 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, Paris, 1869, n. 106.
- V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlin: 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'œuvre 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 Gutenberg, 2010, p. 377-401.



Goya.

18.38th busto blanco terciado y plateado m. Barlaaz

cat. 22



*El Exmo Srº Dº Miguel de Muzquiz,
primer Conde de Gausa.*

Fr.º Goya lo dibujo.

Fer.º Selma lo grabó

cat. 23

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

Fernando Selma

Retrato de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, 1786

- 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 Gutenberg, 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.

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 sueltas¹. 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 Montepío². 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 Tomás”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

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.

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 dilatarse⁴.

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 sujetla 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

- 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.

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 ex-directores 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 quizás 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.

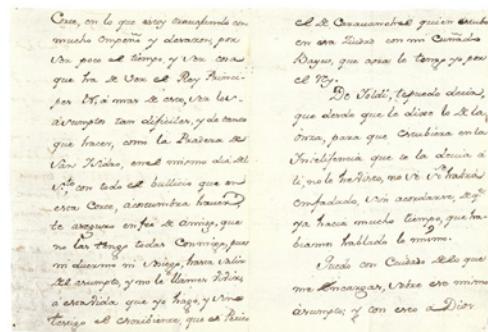
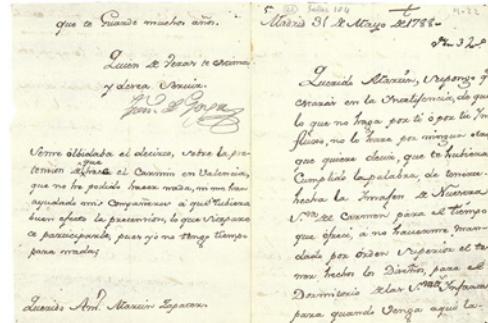
Ahora bien, resta por descubrir cuándo y cómo fue realizado el dibujo, ya que si le fue encargado a Goya para ilustrar el *Elogio*, es decir con posterioridad a la muerte de Gausa, ¿en qué modelo se basó Goya para realizarlo?, ¿había hecho un apunte del natural en vida del conde, o está copiando otro 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

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 Subirà, *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: "5^a". 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 Grande muchos años.

Quien se Denar te crima
y deresa. Benito.

José D. Goya

Serre oblidaba el decirte, sobre la pretension ^{que} extracciona el Camin en Valencia, que no ha podido hacer nada, ni me han ayudado mis Compañeros a que tuviera buen efecto la pretension, lo que vicepasece participable, pues yo no tengo tiempo para orada;

Duerido Am. Martin Zapater.

Corte, en lo que estoy trauayando con mucho empeno y deraazon, por ver poco el tiempo, y ver cosa que tra de ver al Rey Principe de Espana, a mas de esto, ver los arumplos tan dificiles, y de tanto que hacer, como la Pradera de Van Vidas, en el mismo dia del Vito, con todo el bullicio que en era Corte, acostumbra haver, te arreglos en fe de amigo, que no las tengo todas conmigo, pues mi dueuno ni Diego, hasta Valiz del arumpto, y no le llamer Sidix, a evadida que yo hago, y visto testigo el cronistente, que es Perico

5^a Salas 104 Madrid 31 de Mayo de 1788.

M. 22

9^a en 3 ho.

Duerido Alvaro, respongo q.
cravar en la Iniciencia, de que
lo que no traga por ti o por tu Yno
fisco, no lo haver por ninguna otra,
que quiera decir, que te hubiera
Cumplido la palabra, de tenerse
hecha la Imagen de Nuestra
V.^a el Carmen para el tiempo
que ofrecio, si no hauieren mandado
por orden Superior el temor,
hechos los Directos, para el
Dormitorio del V.^a Infante
para quando venga aqui la-

el de Caravanchel quien trajo
en esa Ciudad con mi Cumado
Bayes, que oxia le temps y se por
el Rey.

De Soldi, te puedo decir,
que desde que le dije lo de la
oxia, para que crebiere en la
Iniciencia que te la decia a
ti, no le perdico, no ve yo habia
confidado, sin acordarme, q.^e
ya hacia mucho tiempo, que ha-
biamos hablado lo mismo.

Puedo con Cuidado ello que
me encargar, sobre ese mismo
arumpto; y con eso a Dior

Carta a Martín Zapater de 31 de mayo de 1788

- 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.

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 Príncipes etc.; á mas de esto, ser los asumptos tan difíciles, 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 Commigo, 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 1788¹, 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 aquella². 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 carteones 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

- 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; 2^a ed., p. 277, n. 10.

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 anteriores³, 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 obligación⁴. 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

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. I, 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]

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

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].

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 temprana¹ 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 posterior². 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 "[madrinas 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 particular⁴, 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-

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 inculta 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 sobrepuertos 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 rabia 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.

- 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.

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 1794⁵, así como por razones similares ya se consideró de ese mismo año el comienzo del *Álbum B*⁶.

Manuela B. Mena Marqués

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 / inglés". 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: Fundação Centro Cultural de Belém, 2001, p. 44-47.

J. Docampo Capilla, "Love for Sale: prostitutas, alcachuetas 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

- 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 Nacional del Prado, 1999, p. 131.
- 3 Para el proceso creativo de los *Caprichos* véase J. Blas, “Colección de temas caprichosos desenhados e gravados a aguaforte por Francisco de Goya”, en *Os Caprichos de Goya. Desenhos e Gravuras do Museu do Prado e da Calcografia Nacional de Espanha*, Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2001, p. 21-41 [[versión en castellano](#)].

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-

- 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’antiquité 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°s 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 aqualarre, / 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).
- 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 grabado³. 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 interrumriendo 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 joven⁴–. 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 Moratín⁵ o Rodríguez de Arellano⁶. 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 alcahuetería⁷.
- 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. 3⁸. 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 paradigma

- 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)
- 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 ilustrado⁹.

Javier Blas Benito

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 Subirà, *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.

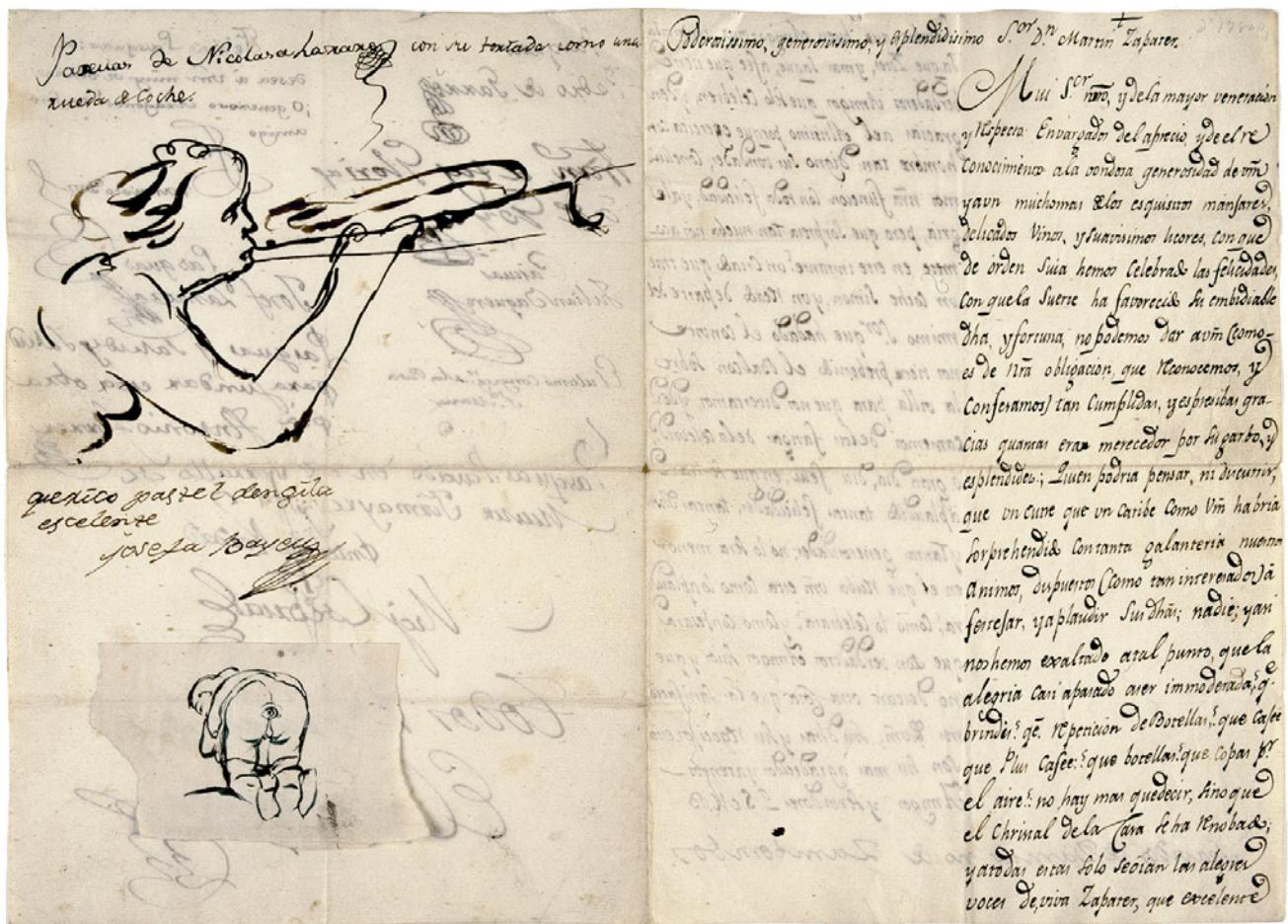
Adquirido en 2004 por el Ministerio de Cultura. Adscrito al Museo del Prado.

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. Andicó, "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.



hombre que buen amigo cosa, y maravilla
 que que Zote, y mas que que, asté que neno
 verdadero amigo que el celebre, y de
 gratia al ellusimo porque ejercita con
 hombre tan digno su condade, conclui-
 mos nra función con todo felicidad, y ale-
 gría, pero que sorpresa tan nuela nos ace-
 mite en ese instante, un criado que trae
 un cache Simon, y un leal de parte del
 mismo Sr. que ha hecho el conve-
 no tiene prebenida el balcón sobre
 la villa para que no duertam, y de-
 canemos de las fangas de la televisor,
 o gran dia, dia felí, en que se han
 aplaudido tanto felicidad, tanto hon-
 ror, tanto generosidad, no lo era menor
 en el que iba un era, como lo aplau-
 dia, como lo celebraba, y como contestara
 que son verdaderos amigos suyos y que
 no decean otra cosa que la satisfac-
 cion Com, sin dho y sin negacion, son
 los mas agraciados y queridos
 Amigos y hermanos I.S.C.M.D.
 Servidor de Damas no de Zamoranos.

Pasquas Pedro de Gaxago
 Feliz Pasquas: se
 desea a un muy se deca
 ;o generoso exageroso! su sano
 amigo
 Fr. a sus Glorias
 a El Goy
 Pasquas Julian Daquer
 Pasquas Francisco Diaz
 Pasquas Jose Zamora
 Pasquas y Talud y Salud
 El ultimo congojito de P. Diaz
 Pasquas: cuando en el verano de
 Mucho Támayo y
 Entre la Verdad
 Viejo Colonia
 Todos Bonachones
 El Rosete

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

Transcripción:

Poderosísimo, generosíssimo, y esplendidísimo Señor Don Martín Zapater.
Mui Señor nuestro, y de la mayor veneración 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 galantería nuestros animos, dispuestos (como tan interesados) á festejar, y aplaudir sus dichas; nadie; y asi nos hemos exaltado a tal punto, que la alegría 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 Altísimo porque egercita con hombre tan digno sus vondades; concluimos nuestra funcion con toda felicidad, y alegría, 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 celevidad, 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 satisfacciones 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*]

.....

- 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.
- 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 1797¹, 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 embiadible 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

- 3 M. Águeda y X. de Salas, *op. cit.*, 1^a 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.*, 2^a 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.*, 2^a 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.*, 2^a 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.*, 1^a 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.*, 2^a ed., p. 355, n. 25.

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 esplendidissimo 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 onomatopéicas 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 alegría 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 oían 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 mayoría⁴. 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 Lázaro⁵, 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 dibujo⁶ 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 expresado⁷, 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 favorito⁸.

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

- 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.*, 2^a 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.

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 espectador¹⁰. 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

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 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 Álbum de bordes negros", en *Imagen de Goya*, Madrid: Lumen, 1983, cap. V, p. 155-163.
- E.A. Sayre, "Dibujos del Álbum 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 bencerrá. Álbum E (1816-20)", en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2007*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, p. 20-22.

Francisco de Goya

Fuendetodos, Zaragoza, 1746 – Burdeos, Francia, 1828

¿Quién vencerá?, h. 1816-20



Álbum 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'œuvre 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 Álbum de bordes negros", en *Imagen de Goya*, Madrid: Lumen, 1983, cap. V, p. 155-163.
- E.A. Sayre, "Dibujos del Álbum 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 Quién bencera. 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, n° 305, (1958), p. 136; P. Gassier, *Dibujos de Goya. Los Álbumes*, Friburgo, 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.

38.13



cat. 28



cat. 29

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

¿Quién vencerá?, h. 1816-20

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.

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 obra². 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 encuadrados, 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 transcripción incluida en la monografía sobre Goya de Xavier Desparmet Fitz-Gerald, publicada en París en 1950³. 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

- 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.

nueva numeración, en el centro, junto a los números autógrafos, o en el ángulo superior derecho⁴. 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 Lebas⁵. 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 vulgar⁷. En el dibujo aquí expuesto, sin embargo, la brutalidad del castigo viene subrayada decisivamente por la presencia autoritaria

- 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.

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 populares⁸. 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 riña⁹ 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 cántaro¹¹.

12 Véase nota 1.

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 *¿Quién 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

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 PNE" (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.

V^{er} D^r Joaquin Fenner Burde 20 d Dec. 1825

Amor Muy estimado omage. Ha recibido la agre
ciable C.V. el 13 con el mayor gusto estimando mucho
el cuidado q. ha tenido el saber de mi y en salud en un
semejante. Tanto tiempo q. celebro mucho dq. ayer V.^o
pasado al Vterno C.P. se comosa Nena en ese pueblo.

Juego enterrado y conservado el lo q. V. media d.
las estampas de toros, pero como yo pense, mas en q. las
viesen los connotados artisticos q. en esa epoca tanto abun-
dan, y tambien la gran porcion de gente q. las abra visto
sin contar el numero de españoles q. era facil dan-
do laq. a un estampero sin decir mi nombre, ya que precio
podia abverse hecho: Lo q. me dia V. de los caprichos no
puedo ser por q. las laminas las cedi al Rey may ha 20
años como laq. demas cosas q. he grabado q. estan en la
caligrafia d. S.M. y contando eso me acuraron a la Santa
misa los copiaria p. q. tengo mejores ocurrencias en el dia
para q. se beneficiaran con may utilidad. Ciertos q. el invier-
no pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca d. 50 en-
sayos, pero es miniatura original q. yo juntas q. he visto p. q.
no esta hecha a punto, y ay cosas q. mas se parecen a las penas
de Velazquez q. a los de Meng

Agradecerme U. mucho, estas molaj letras por q. di
bista, ni puho, ni phuma ni tentero, todo me faltó y
solo la voluntad misóbra, de mis ames tomo la
phuma para facer, & es solo aquien le envíe al spanas
19 de Agosto 1860 a Bruselas

A D. Mamela no me da una expresión q baste
para los señores d Amaro Armas su S.^{ra} hija Sirena
y su hermana y al pintor mi amigo y a todos los q me
an favorecido, a cabal con decir q. de mi parte de U. Y S.

que se ha de mandar a la comarca **Níñea**. y no dice
que sea para servir de escena a **El Goya**,
mucha gente quería que quedase en su casa o en
otro lado, pero como el rey no quiso que quedase
en su casa, se le dio una plaza en la comarca de **Níñea**,
que quedó en la villa de **Níñea** con su escena
de **Goya** y su escena de **El Goya**.

Carta a Joaquín María Ferrer de 20 de diciembre de 1825

- 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.

Transcripción:

Burdeos 20 de Diciembre 1825

Señor Don Joaquin Ferrer

My estimado amigo. He recibido 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 convencido 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 tambien 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 colección 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 comentó 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

3 Canellas, *op. cit.*, p. 505, n. CLXVIII.

4 Canellas, *op. cit.*, p. 386, n. 268.

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

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 Andrés¹ 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 derecho².

En el verso del soporte principal, a pluma, tinta parda: "Goya y Lucientes (François) né à Fuendetodes / (Aragon) en 1746, mort à Bordeaux en 1832. / G=0", 191 L=0", 155 / Ce dessin m'a été donné le 26 Decembre 1859 / à 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.

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).

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 œuvre de Francisco de Goya, comprenant l'œuvre 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 Kultxa, 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.



cat. 31

- 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 están luchando desnudos con el que los cuida cascándoles, y otros con los sacos; (es asunto que he presenciado en Zaragoza)", Á. Canellas (ed. lit.), *Francisco de Goya. Diplomatario*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, p. 315, n. 189.

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 cuaderno³. *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 natal⁴. 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-

- 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.

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 Goya⁶, 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 fondo⁷, 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

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 "RI"¹ (fragmento), 9 x 37 mm.

En el recto, debajo de la imagen, margen inferior, a lápiz negro: "El Toro Mariposa". Sobrepuerto 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.



Fiesta ayer 53
Buenan tertian

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 inconsistencia 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 yncostancia*, 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 quizás 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 eloquencia 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 *3^a 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