



TRAZOS DE LAS LUCES

Dibujos españoles del siglo XVIII

TRAZOS DE LAS LUCES

Dibujos españoles del siglo XVIII

JOSÉ MANUEL DE LA MANO
GALERÍA DE ARTE

INTRODUCCIÓN

TRAZOS DE LAS LUCES. *El dibujo como instrumento en el proceso creativo del artista español del siglo XVIII*

Por José Manuel de la Mano

CATÁLOGO

- [1] Sebastián Muñoz *Dos academias masculinas*
- [2] Mariano Salvador Maella *Escena mitológica*
- [3] Mariano Salvador Maella *Muerte de Santa Leocadia*
- [4] Francisco Bayeu *Majo con la capa y majo*
- [5] Francisco Bayeu *Majo huyendo del toro*
- [6] Francisco Bayeu *Estudio de paños*
- [7] José del Castillo *San José con el niño*
- [8] Ventura Rodríguez *Doble modelo de marcos decorativos para el palacio de Arenas de San Pedro*
- [9] Jorge Juan Guillemi *Trampantojo dedicado a don Francisco Antonio de Lacy*
- [10] José María Sánchez Salvador *Alzado imaginado de la fachada de la catedral de Jaén*
- [11] Antonio Carnicero *Comida de Sancho Panza en la Ínsula Barataria*
- [12] Vicente Camarón Torrá *Dos academias masculinas*
- [13] Anónimo Siglo XIX *Vista de Segovia*

Edición: José Manuel de la Mano
Galería de Arte.

Diseño y dirección de la edición: Adrián Tyler.

Fotografía: Joaquín Cortés.

Fotomecánica: Lucam S.A.

Impresión: Tf. Artes Gráficas.

Encuadernación: Ramos.

Impreso en Madrid (España)

© 2002. De los textos: los autores.

Se han realizado todos los intentos posibles para localizar a los poseedores del *copyright* y obtener los permisos correspondientes. Los editores piden sus más sinceras disculpas por cualquier error u omisión que hubieran podido cometer.

Dep. Legal: M-47918-2002

José Manuel de la Mano Galería de Arte desea manifestar su agradecimiento a las siguientes personas por su ayuda en la preparación de esta exposición:

Arturo Ansón Navarro – Ángel Aterido – Juan Luis Blanco Mozo – María Careaga
M^a Cruz de Carlos – Peter Cherry – María Correas – Altamira Espeso Salmoral – Belén
González-Castejón – Casilda González-Castejón – Manuel González Fuertes – Ricardo
Donoso-Cortés y Mesonero-Romanos, marqués de Valdegama – Marian Isach – Salvador
Lacy – Felipe Pereda – Conchita Romero – Enrique Rúspoli, conde de Bañeras – Luis
Sagrera – Adrián Tyler

JOSÉ MANUEL DE LA MANO
GALERÍA DE ARTE

c/ Claudio Coello, 6 - 28001 Madrid - Tel.: 91 435 01 74

TRAZOS DE LAS LUCES

El dibujo como instrumento en el proceso creativo del artista español del siglo XVIII

"... fue [el dibujo] el origen de la Pintura y de la Escultura, y él es quien presta luces y perfecciones á todas las Artes nobles, y aun á los ejercicios mecánicos, y así como sirve de grande ornamento su uso é inteligencia hasta á los propios Príncipes, hace a los Artistas mas excelentes"¹.

Francisco Preciado de la Vega. Es indudable que gran parte de los elementos definitorios de las Artes en nuestro *Siglo de las Luces* no brotan súbitamente sino que anclan sus raíces en los postreros años de la centuria precedente. En España por ejemplo a medida que nos adentramos en las décadas ilustradas la estancia en Roma se va conformando para el artista en un episodio esencial en sus estudios y por lo tanto en el correcto discurrir de sus carreras profesionales. No obstante a pesar de que en el siglo XVIII la nómina de autores que encabezan sus méritos con esta etapa formativa resulta bastante restringida, se comienzan a esbozar ciertos patrones para esta peregrinación artística a la Ciudad Eterna. El caso personificado por Sebastián Muñoz es quizás uno de los que mejor puede encarnar esta prefiguración de venideros escenarios para el mundo del dibujo. Las dos academias de este pintor que comparecen a esta exposición (cat. n.º 1) constituyen un testimonio perfecto de esta incipiente irrupción de nuevos parámetros clasicistas en el proceso formativo. Su trascendencia radica en ser el impulsor de la tentativa inaugural para el establecimiento de una academia de pensionados españoles en Roma que no llegaría a fraguar hasta mediados del siglo XVIII con Francisco Preciado de la Vega. Además Muñoz acudirá en la capital de las Artes al taller de Carlo Maratta dando inicio a una línea de

inspiración clasicista que articulará toda la evolución de las Pintura de la centuria enciclopedista. No debe ser postergada la circunstancia de que en 1775 la academia de San Fernando adquirirá su colección de dibujos procedente de la viuda de Andrea Procaccini, inmejorable corolario de la comparecencia de Antón Rafael Mengs al feudo hispano.

La comparecencia del siglo XVIII, a pesar del cambio dinástico, no se debe interpretar como un momento de ruptura sino mas bien de reglamentación de bastante elementos que en las décadas precedentes se venían ya practicando de una manera casi intuitiva. Con la irrupción de la Academia en el panorama artístico hispano la práctica del dibujo se formula como la base de toda educación artística y además se reglamenta el estudio del desnudo. El rígido proceso formativo que dicta esta institución estipula el progreso de sus discípulos a través de una sistemática reproducción de láminas, yesos y finalmente del natural. Las academias de Vicente Camarón (cat. n.º 12) son resultado directo de esta práctica de copia de láminas de maestros que se habría de perpetuar en España hasta bien avanzado el siglo XIX. Los desnudos de Sebastián Muñoz son corolario de una búsqueda de humanización de la escultura que presidirá la centuria enciclopedista aunque coexistiendo con un auténtico retorno a la naturaleza como fuente de inspiración. Las palabras de Francisco Goya vertidas en 1792



José del Castillo. *Autorretrato dibujando en Roma.* "Cuadernos de Italia" vol. III. Madrid, Museo del Prado.



Luis Meléndez. *Autorretrato.* París, Museo del Louvre.

con motivo de una reforma de los planes de estudios en San Fernando son bastante reveladoras en este aspecto Francisco Goya defiende en 1792 el regreso a la naturaleza: "*¿Qué escándalo no causará el oír despreciar la naturaleza en comparación de las estatuas griegas, por quien no conoce ni lo uno ni lo otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido!*".

En España el dibujo quizás componga uno de los espacios donde se revela de manera más tangible la progresiva introducción de unos nuevos parámetros artísticos. Estos trazos esgrimidos a modo de herramienta de observación van cobrando a lo largo del siglo XVIII un protagonismo cada vez mayor. El paradigma de esta práctica es Francisco Goya que a partir de la realidad que le rodea, arranca simples apuntes de figuras con la intención de captar la fugacidad de un gesto o una actitud. Pero no se debe arrinconar la presencia de otros contemporáneos suyos como José del Castillo que nos han legado asimismo algunos de las más bellos ejemplares de esta moderna actitud. Algunas de las hojas de su *taccuino* italiano presentadas fuera de este contexto podría llegar a confundirse por su inmediatez con los esbozos del natural del francés Jean-Antoine Watteau. El autorretrato de Castillo dibujando en Roma está planteado para los ambientes más

reservados de su formación y contrasta con su dibujo del San José (cat. n.º 7) fiel exponente de los más estrictos requerimientos de las instancias oficiales que estaban financiando sus estancias en la Ciudad Eterna. Es bastante significativo que los artistas españoles del XVIII pueden compaginar tendencias tan antagónicas por lo que el dibujo se erige para ellos en un magnífico terreno de libertad creativa que no pueden disfrutar en la realización de sus encorsetadas pinturas de encargo.

De modo concurrente el dibujo representa el territorio idóneo para profundizar en el particular método creativo de cada artista al ilustrar con bastante nitidez el proceso de gestación de una obra. De entre la nómina de pintores que conforman el panorama madrileño del denominado *Siglo de las Luces* los que mejor personifican técnicas de trabajo más antagónicas quizás sean Francisco Bayeu y Mariano Maella. Aunque paradójicamente ambos sean discípulos directos de Antón Rafael Mengs, la severa disciplina formal de los apuntes del aragonés contrasta con la desbordante libertad creativa sobre el papel del valenciano. Francisco Bayeu procede a sellar su experimentación compositiva con sus pormenorizados estudios parciales por lo que resulta bastante extraño



Francisco de Goya. *Retrato del arquitecto Ventura Rodríguez*. Estocolmo, Nationalmuseum.

advertir *pentimenti* en sus bocetos. No obstante su eterno émulo Mariano Maella, al igual que practicara el universal Goya, prolonga sus tanteos sobre el lienzo e incluso es bastante frecuente la localización de dibujos planteados después de tomar los pinceles con objeto de resolver una figura concreta para no continuar emborronando el cuadro. Los diseños del aragonés presentados en esta exposición (cat. 4 y 5) constituyen ejemplares bastante representativos de la multitud de bosquejos con que comparecerá el pintor de manera previa a abordar un llamamiento palatino. Mientras que los de Maella (cat. 2 y 3) responden a un personal proceso de diseño y rectificación simultánea que hace inconfundible la grafía de este Pintor de Cámara sobre los pliegos de papel. Además el proyecto para el claustro de la catedral de Toledo luce la cuadrícula indispensable para trasladar su escena al modelo y materializarla más adelante con la técnica del fresco. En ambos artistas los estudios de luces y sombras aparecen perfectamente resueltos por lo el diseño emerge únicamente a falta de colorido.

Además los proyectos de arquitectos y a menudo los de escultores ostentan hacia la posteridad un trascendente valor añadido al componer el instrumento preceptivo con el que en su momento comparecería el autor ante su comitente



Escuela Española ffs. Siglo XVIII. *Retrato del ingeniero Mateo del Castillo*. Colección particular.

en búsqueda del ansiado pláceme. En el caso de los pintores, son ciertamente restringidos los momentos en que un dibujo puede desempeñar la función de boceto de presentación. Este cotidiano carácter de selección aparece ejemplarizado en esta muestra por el modelo de Ventura Rodríguez (cat. 8) que es representativo de la sofisticación necesaria para satisfacer el grado de exigencia de un mecenas de la categoría del infante don Luis. No obstante en contadas ocasiones el promotor de una comisión pictórica llegará a admirar la fuerza de los diseños preparativos así como los embrionarios estadios de la composición que quedan así relegados a los espacios más íntimos del obrador. En este apartado sin embargo se debe hacer una salvedad con los diseños esbozados con objeto de materializar más adelante una estampa. La aguada de Antonio Carnicero (cat. 11) concebida con idénticas dimensiones que su correspondiente grabado de Joaquín Fabregat adquiere el valor añadido de erigirse en una obra de arte definitiva.

En España en el curso del siglo XVIII el dibujo mas que nunca se enarbola como un inestimable vehículo de transmisión artística. Durante la Ilustración hispana perviven todavía ciertas prácticas gremiales de centurias precedentes por lo que los talleres particulares logran una convivencia con

las sesiones docentes de la academia de San Fernando. De ahí que diseños como el de ropajes de Francisco Bayeu (cat. n.º 6) serían atesorados en el obrador del aragonés no sólo con el propósito de poder ser reutilizados más adelante en su carrera sino como objeto de estudio para futuros discípulos. Por el contrario en otras ocasiones se tropieza asimismo con actitudes de índole completamente inversa, como la de Mengs que no duda en destruir todos sus dibujos preparatorios en un triste episodio que nos ha legado Ceán Bermúdez: "y se conservarian muchos mas, si por la escrupulosidad no hubiese encendido con ellos y con sus bocetos la chimenea ántes de partir á Roma la última vez, como lo he visto en Madrid con harto dolor mio"². Se puede especular bastante sobre las razones que movieron a un artista de la vocación docente del bohemio a impedir que estos fragmentarios retazos de sus comisiones esbozadas para Carlos III se perpetuaran para la posteridad. Una de las explicaciones más viables quizás sea que para este *dictador de las Artes* sólo detentaban la categoría de meras herramientas de trabajo y no constituían creaciones dignas de estudio por venideras generaciones. Frente a estos estrictos postulados academicistas es evidente que a lo largo del siglo objeto de nuestro texto ciertos aspectos como el carácter inconcluso adquieren un desconocido valor y se admira como auténtico vestigio del genio creador que inspira a los artistas.

En el curso de esta centuria en nuestro país se va forjando la imagen del dibujo como un documento de la personalidad de su creador constituyendo una posible constatación de este proceso la nueva tipología de retratos de artistas que irrumpe con fuerza en la iconología hispana. Algunos de los componentes más frecuentes en la

configuración de estas efigies como paletas, pinceles, compases o cinceles van siendo relegados a favor de estos trazos sobre el papel que ensalzan la genialidad de los retratados. En el autorretrato de Luis Meléndez su joven autor comparece ante el espectador, con una vanidad que roza la altanería, ostentando una de sus academias a modo de alegoría de su precoz status académico y preámbulo de una prometedora carrera. La amenazante presencia de este bodegonista español contrasta con la contenida compostura con la que la que Ventura Rodríguez parece explicar a un anónimo interlocutor su proyecto para la capilla de la Virgen del Pilar en Zaragoza. En este retrato, Francisco Goya se ha servido de uno de los proyectos de los que con toda seguridad el arquitecto se descubría más orgulloso como testimonio de una prolífica y consolidada trayectoria profesional. Otro ministerio del dibujo nos lo brinda la representación inédita del ingeniero de caminos Mateo del Castillo, donde el alzado de un puente imaginario se erige en un sutil instrumento de ennoblecimiento de una profesión en búsqueda de su afianzamiento en el horizonte artístico de la Ilustración. Cada pintor en su lienzo se sirve del dibujo como vehículo de transmisión a la posteridad de conceptos ciertamente dispares. Pero lo que manifiestan todas estas pinturas es como en los ambientes académicos dieciochescos se concibe el diseño como la base de todas las Artes y como durante el *Siglo de las Luces* se vino finalmente en dignificar la presencia del *Dibujo*.

JOSÉ MANUEL DE LA MANO

1 Preciado de la Vega, Francisco. *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la Pintura*. Madrid, 1789, p. 38.

2 Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. III, p. 128.

CATÁLOGO

[1]

SEBASTIÁN MUÑOZ

Dos academias masculinas: A. Hombre en pie. B. Hombre tendido

INS.: A: "SEBASTIAN MUÑOZ", "3 Rs" (ÁNG. INF. IZQ.). "SON DOS" (ZONA INF. DCHA.). B: "3 Rs" (PART. INF.)

SANGUINA Y LÁPIZ NEGRO/PAPEL AGARBANZADO. A: 420 × 265 MM. B: 240 × 405 MM

Sebastián Muñoz fue un miembro sobresaliente de las "generaciones truncadas" del siglo XVII madrileño. A juicio de sus contemporáneos, sobre todo de su biógrafo y compañero Antonio Palomino, fue uno de los más brillantes pintores en el Madrid de Carlos II, alcanzando el reconocimiento tanto de la corte como de sus colegas de profesión. Como años antes Escalante, Antolínez o Cerezo, Muñoz murió prematuramente. Esta "regla" no escrita en la dinámica generacional del Madrid seiscentista, por la que algunos de los valores más prometedores desaparecían de forma precoz, se consumó inexorablemente en este discípulo preferido por Claudio Coello.

Su lugar y fecha de nacimiento son todavía inciertos. Según Palomino fue natural de Navalcarnero, pero según propia declaración era originario de Segovia¹. Recientemente se ha sugerido que se trate del mismo Sebastián Muñoz que en 1670 entró como aprendiz en el taller toledano de Hipólito Torres, cuando contaba doce años². Curiosamente ese mismo año están fechadas las primeras obras conocidas de Muñoz, los retratos del VI conde de Cedillo y su hermana, aunque sería raro que se encargaran retratos a un simple aprendiz. De ser cierta la identificación, Muñoz habría entrado en contacto con Claudio Coello cuando éste trabajaba en la catedral de Toledo, en 1674. Las primeras noticias seguras sitúan al joven pintor en el obrador de Coello a fines

de la década de 1670, colaborando con él en las decoraciones efímeras para la entrada de la reina María Luisa de Orleans (1679). En 1680 marchó a Italia para completar su formación en el estudio de Carlo Maratti, la figura dominante en el panorama artístico de Roma; allí participó en el intento fracasado de crear una academia de pintores españoles, que lideró el canónigo Vicente Giner. Al regresar a España (1684), retomó la relación con Coello, con quien ejecutó la decoración mural de la iglesia de la Mantería de Zaragoza. Ya en la corte, inició una prometedora carrera a la sombra de su maestro, a cuyas órdenes trabajó en diversos ámbitos del Alcázar de Madrid. Alcanzó el título de Pintor del Rey en 1688. Falleció en un accidente mientras restauraba las pinturas de la cúpula de la Capilla de la Virgen de Atocha, al caer del andamio en el que trabajaba, cuando rondaba los treinta y seis años.

Entre las escasas obras que dejó, además de algunos retratos, destaca el *Martirio de San Sebastián* (col. part.) y la inquietante imagen de los *Funerales de María Luisa de Orleans* (Nueva York, Hispanic Society of America). Su producción supone una fusión de la tradición pictórica vernácula, cimentada en la simbiosis de lo flamenco y el neovenetismo practicada por Carreño y Rizi, con el clasicismo romano asimilado en el círculo marattesco. Buena muestra de ello son los tres desnudos masculinos conservados en el Museo de los



Nicola Monti.
Galo moribundo. Roma,
Accademia di San Luca.

Uffizi³, que ofrecen una mayor precisión y apretura en el trazo de lo que es habitual en los contados estudios del natural dibujados en Madrid que nos han llegado. Muestra una vibración del contorneado muy atemperada, si la comparamos con el mórbido delineado que empleara Carreño en su *Cristo desnudo* (Madrid, Prado) o el ágil *Desnudo masculino de espaldas* de Coello (Madrid, Real Academia Española de la Lengua). Análoga impresión dan sus anatomías cuando son traducidas al lienzo como en el citado *Martirio de San Sebastián*, en el que el cuerpo del santo se incurva elegantemente como indudable eco del mundo visual de Maratti. Sin embargo, esta contención e incipiente "clasicismo" de las formas no son sólo achacables a la raigambre romana del aprendizaje del pintor, puesto que el propio Coello realizó incursiones equivalentes en el género, como su sereno *Desnudo masculino* (Madrid, Fábrica de la Moneda), de apariencia tremendamente similar a las de su discípulo.

Estas dos academias, realizadas con sanguina como los ejemplares de los Uffizi, se hermanan directamente con aquéllos no sólo por la técnica común, sino sobre todo por la cercanía de su factura. La inscripción que atribuye la paternidad de una de ellas a Muñoz, añadida con posterioridad, resulta pues bastante convincente. Dada la escasez de obras de Muñoz, así como de dibujos de desnudo españoles conservados, la aparición de dos piezas inéditas supone un apreciable avance en el conocimiento del artista, como de los métodos y recursos en la formación de los pintores del siglo XVII. Ade-

más, el contacto con las academias romanas convierte a Muñoz en nexo y preludio del dibujo dieciochesco.

La sanguina que representa a un *Hombre tendido* presenta una clara línea que perfila la silueta, con un trazo fuerte, repasado sobre los breves líneas que ocasionalmente se vislumbran, y que inicialmente sirvieron para tantear el contorno. El sombreado es luego aplicado a través de breves sucesiones de tenues rayas paralelas, de mayor o menor espesor según lo acusado de la sombra; aunque luego se puede difuminar sobre ellas el lápiz arcilloso, acentuando la mancha de la sombra, siempre se percibe ese rayado que anima y simula la oscilación luminosa y el volumen. Con ese procedimiento se ha ido modelando la figura, dotándola de consistencia y coherencia volumétrica, al proceder la luz de un único foco localizado a la izquierda. La suave musculatura, plácidamente presentada, da idea de la carnosidad del modelo, de su naturaleza y su humanidad.

Pero tal humanidad es en realidad una "humanización", porque el artista ha optado por un modelo de la escultura clásica, ampliamente utilizado en Europa desde el Renacimiento y manejado en la instrucción artística aún hoy. La academia de Muñoz representa al famoso *Galo moribundo* (Roma, Museos Capitolinos), si bien su disposición se ha invertido. Esta escultura, copia romana de un original griego de escuela pergamenica⁴, permaneció en las colecciones de la familia Ludovisi en Roma desde su hallazgo en el primer tercio del siglo XVII, pasando a las colecciones del Capitolio en la centuria siguiente. Fue reproducido en numerosas estampas y dibujos; y se realizaron múltiples copias en yeso y bronce. El primero de los vaciados que se sacaron fue para Felipe IV, encargado por Velázquez e incorporado a las Colecciones Reales. Por tanto, Muñoz pudo acudir tanto a los grabados, como a la copia conservada en el Alcázar madrileño, al que tenía acceso a través de Coello; e incluso pudo tomar directamente sus apuntes del ejemplar Ludovisi, como uno más de los que acudían a Roma a ejercitarse en las reputadas obras de la Antigüedad. Optó por un punto de vista frontal, repitiendo, inversa pero puntualmente, la postura de los brazos y piernas y el escorzo derrotado del cuerpo. La



Sebastián Muñoz.
Desnudo masculino. Florencia,
Galleria degli Uffizi.

posición de la cabeza no permite ver la torques que rodea el cuello del *Galo*, ha desaparecido la herida de su costado y las armas que yacían junto a él se han simplificado con la insinuación de un escudo circular. Este recurso, de simular un cuerpo vivo a partir de la falsilla de una escultura, debía ser habitual en los talleres españoles. Pacheco y Palomino recomiendan en sus tratados el estudio de las estatuas, para evitar en lo posible tomar apuntes del natural desnudo. La desnudez del cuerpo era un tema delicado en el barroco español¹, sujeto a prejuicios y vedas: los artistas supuestamente sólo podían acudir al desnudo masculino, al estar prohibido tomar apuntes de una mujer desnuda.

El segundo dibujo parece repetir el mismo modelo humano, al menos en los rasgos faciales y el peinado. Pero la anatomía se ha vuelto más poderosa y marcada. De nuevo se recurre al referente clásico, pues el tronco parece haber sido copiado del llamado *Torso del Belvedere*, también copia romana



Sebastián Muñoz.
Desnudo masculino. Florencia,
Galleria degli Uffizi.

de una obra helenística. Era una obra de mayor prestigio e igualmente divulgada y bien conocida de los artistas⁶. Como en el *Galo*, se ha invertido la disposición del prototipo, aunque se ha obrado con mayor libertad ya que se trataba de "terminar" una figura mutilada. Esto explica la desproporción de la cabeza, pequeña en relación con la mole del cuerpo; defecto del que también adolece uno de los dibujos de los Uffizi. La torsión se ha aprovechado y sus "nuevas piernas" se han colocado en un airoso contrapuesto acorde con ella. Así, se ha dispuesto un modelo que bien pudiera ser estudio para un Cristo atado a la columna o un San Sebastián. Comparte en todo las características técnicas de su compañero, con un mayor difuminado de las sombras. Dada la coincidencia estilística de ambos con las academias de los Uffizi, quizá podamos concluir que corresponden al mismo período, tras su relación con Maratti.

ÁNGEL ATERIDO

1 Para la biografía y obra de Muñoz véase Palomino y Velasco, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala óptica*. III. *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*. Madrid, 1724 (ed. de Nina Ayala, Madrid, 1986, pp. 307-310). Martínez Ripoll, Antonio. "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 332-350.
2 Revenga Domínguez, Paula. *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, 2002, p. 45.

3 Pérez Sánchez, Alfonso E. *Mostra di disegni spagnoli*, Florencia, 1972, pp. 111-112. Pérez Sánchez, Alfonso E. *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pp. 272-274.
4 Haskell, Francis; Penny, Nicholas. *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990, pp. 247-251.
5 Portús, Javier. *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española. 1554-1838*, Madrid, 1998.
6 Haskell. *Op. cit.*, pp. 342-346.





[2]

MARIANO SALVADOR MAELLA (1739-1819)

Escena mitológica

DÉCADA DE 1790

INS. POSTERIOR: "MAELLA" (ÁNG. INF. IZDO. A LÁPIZ)

LÁPIZ NEGRO Y AGUADA/PAPEL VERJURADO. 210 X 290 MM

El arribo de Carlos III al trono hispano procedente de Nápoles compone un acontecimiento cardinal dentro de la evolución de las artes en nuestro país. El madrileño Palacio Nuevo tenía muy poco en común con su añorada Caserta, por lo que nada más instalarse se aborda un proceso de desornamentación decorativa, así como se plantea la conveniencia de ampliar el espacio existente. Muy pronto surgiría el proyecto de la construcción de dos alas y una *cour d'honneur* hacia el sur que había de definir la imagen definitiva del patio de armas. Este esquema resulta bastante similar al llevado a cabo en el palacio de Aranjuez por Francisco Sabatini aunque en todo momento el palermitano procediera en Madrid a respetar los alzados precedentes de Sacchetti. El arquitecto parece adaptar los esquemas de los sencillos *hôtels* franceses a una residencia real de mayor envergadura.

De todo este ambicioso proyecto sólo cobrará cuerpo el ala oriental, inmediata al convento franciscano de San Gil. Antonio Ponz nos ha legado una magnífica crónica del avance de las obras:

"Después de la primera edición de este libro dio el Rey sus órdenes para aumentar las habitaciones de Palacio, añadiendo dos alas paralelas a la plaza, desde los ángulos que miran al mediodía, siguiendo la misma arquitectura que en el resto de la obra. Una de dichas alas se está ya concluyendo, y tiene galería con seis arcos en el plano del suelo, correspondiendo encima un terrado

*con galería, y antepecho delante las habitaciones. Será muy buena ocasión de tratar de ello con mas extensión, quando la obra esté concluida, y adornada"*¹.

A pesar de los contratiempos económicos que propiciaron la renuncia al proyecto inicial, el ala de "de San Gil" estaba concluida hacia 1784. En julio de este año el arquitecto informaba que se hallaba "bastante adelantada la fábrica de la ala izquierda del Palacio, y próximo a concluirse el cierre de esta parte del edificio"². Como es de suponer de inmediato habría de emprenderse las obras de ornamentación interior de todos estos espacios recién configurados. Una multitud de artífices en nómina real comenzaron a trabajar en estas estancias y por supuesto los pintores detentaron una vez más un papel destacado en la configuración ornamental definitiva de sus bóvedas. Aunque se han venido fechando los frescos de Mariano Salvador Maella de esta zona del palacio hacia 1782-83 somos de la opinión que se debe retrasar su datación a la década siguiente³. El fallecimiento de Carlos III con toda seguridad remitió la intervención del valenciano en esta zona del Palacio Nuevo al reinado de su sucesor Carlos IV.

Con destino a esta zona del palacio han llegado hasta nuestros días diversas composiciones de Mariano Salvador Maella. No obstante una de estas estancias que habían de transformarse en biblioteca del monarca presenta una composición mitológica con un enmarque de estucos idéntico



Mariano Salvador Maella. *Triunfo de la Virtud*. Colección particular.



Mariano Salvador Maella. *Triunfo de la Paz*. Colección particular.

(Fig. 1) al del dibujo de Maella objeto de nuestro estudio. Francisco José Fabre nos facilita una descripción bastante precisa de este fresco:

*"La Virtud heroica se halla representada por Hércules, que está sentado sobre una nube en acto de reposar de sus trabajos, cubierto con la piel del león de Nemea, y apoyando su mano en la clava: por el aire se ve la Fama que va á coronarle con la guirnalda del triunfo, y al mismo tiempo está publicando su gloria con el clarín de la buena reputación. A estas figuras acompañan varios genios, uno con las armas del hijo de Almena, otro con las palmas de la victoria, y otro con la cadena que aprisiona las tres feroces cabezas del perro infernal o Cancervero, que en sitio inferior se figura sobre un peñasco, lo cual es un emblema de las pasiones vencidas y sujetas por el poder de la Virtud. En el mismo peñasco yace tendido el gigante Anteón, hijo de la tierra, es decir, de los afectos terrenos, que igualmente vencido por Hércules, y que significa en la iconología el apetito sometido á la ley de la razón"*¹.

La existencia de un dibujo tan concienzudo como el presentado desde estas páginas, así como de otro boceto con idéntica molduración figurando el "triunfo de la Paz sobre Marte" custodiado en una colección particular (Fig. 2), nos permite aventurar la hipótesis de que el proyecto confiado a Maella fuera en origen bastante más ambicioso del que se lle-

varía a cabo finalmente. Como manifiestan los planos localizados para esta ampliación la distribución interior de este nuevo espacio fue derivación de multitud de tentativas. Es poco probable que el valenciano planteara tantas posibilidades para una única bóveda siendo más lógico suponer que se le comisionara para decorar bastantes más estancias de este ala del palacio de la que finalmente materializaría.

Este fallido llamamiento de Mariano Maella nos ha legado sin embargo este atractivo dibujo, corolario de su peculiar vibrante grafía que allana la identificación del estilo del valenciano sobre papel. Este rasguño responde al proceso creativo del artista por el que con una inusitada rapidez se va esbozando los distintos elementos de la composición, creando y corrigiendo casi de manera simultánea. En esta ocasión hay incluso alguna zona que no se presenta todavía resuelta por completo, como la representación de los vientos. La aguada sirve una vez más como un óptimo medio para plantear el análisis de luces y sombras ineludible para afrontar su materialización al óleo. Es indudable que en este tipo de bosquejos las regladas enseñanzas de Mengs han quedado totalmente postergadas a favor de recurrentes prácticas tardobarrocas.

1 Ponz, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, 1793, t. VI, p. 9.

2 Madrid. Francisco Sabatini. 1721-1797. Real Academia de San Fernando, 1993, p. 213.

3 Morales y Marín, José Luis. *Mariano Salvador Maella. Vida y Obra*. Zaragoza, 1996, p. 125.

4 Fabre, Francisco José. *Descripción de las Alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Madrid, 1829, pp. 303-304.



[3]

MARIANO SALVADOR MAELLA (1739-1819)

Muerte de Santa Leocadia

1774-75

INS.: "Nº 21" (A TINTA ÁNG. INF. DCHO.)

LÁPIZ Y AGUADA/PAPEL. 570 X 500 MM

En la pormenorizada descripción que Antonio Ponz despliega en su *Viaje de España* de la catedral de Toledo sostiene:

*"En las paredes del claustro de esta Santa Iglesia hay pintados varios asuntos de la Vida, y Pasión de Jesu-Christo, y son de aquel gusto anterior á Alonso de Berruguete; en el qual, aunque se imita la Naturaleza con verdaderas expresiones, no es todavía con aquellas nobles ideas que se siguieron, sobre cuya materia ya hemos hablado. La lástima es, que las tales pinturas están ya casi del todo destruidas, quedando poco de ellas en su integridad; pero es bastante para conocer lo que fueron. Dios quiera que si este claustro se pinta de nuevo, como algunos han hablado, se eche mano de sugeto que merezca, por su habilidad, dexas sus obras en este dignísimo lugar"*¹.

Este claustro había sido levantado por el maestro Alvar González en época del arzobispo Pedro Tenorio, y en el siglo XV sería decorado además de por otros artistas con pinturas murales de Pedro Berruguete.

No obstante en las postreras décadas del siglo XVIII el ciclo de frescos que lucía el claustro de la catedral de Toledo se presentaba arruinado casi por completo, por lo que comenzaba a ser improrrogable la configuración de una nueva ornamentación. En los meses inaugurales de 1772 Francisco Antonio Lorenzana tomaba posesión de la sede toledana tras su paso por México. En el transcurso de su mandato se llevará a cabo una de las más intensas empresas decorativas emprendidas en nuestro país. La proximidad del prelado a

Carlos III sin duda allanó cualquier tipo de impedimento en la consecución de los mejores artistas que se pudieran localizar en el feudo hispano. El 27 de abril de 1773 el cardenal Lorenzana requería del marqués de Grimaldi el permiso del monarca para que Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu se incorporaran a las obras de su catedral pues "Estoi en animo da hacer q^e. se pinte nuebam^{te}. el Claustro de esta mi S^{ta}. Igl^a. Primada, que se halla indecente con transcurso de tantos años"². La voluntad de este ilustrado era manifiesta ya que aspiraba a captar a los mejores pinceles de la corte hispana consciente de que se habría de erigir en un espacio de tremenda trascendencia, como en efecto había de suceder.

El 30 de enero de 1774 Mariano Maella solicitaba la dignidad de Pintor de Cámara declarando encontrarse "al presente para hir a la Ciudad de Toledo, en compañía de dⁿ. Fran^{co}. Bayeu"³. En efecto durante los meses precedentes se habían verificado las gestiones precisas para lograr la autorización regia para que ambos pintores conformaran el ornato al fresco del claustro de la catedral primada de Toledo. El 26 de diciembre de 1773 Lorenzana prevenía al deán Aurelio Beneito:

"En el claustro es preciso el pintarle de nuevo, pues como ve Vs. toda la Pintura antigua está descostrada, y ahora se pondría con toda firmeza, y para que sea obra digna de los Siglos venideros, he pedido a S.M. su r^l. permiso para que baian a pintarle a el fresco dos Pintores que son de lo más diestros y singula-



Mariano Salvador Maella. *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*. Madrid, Real Biblioteca de Palacio.

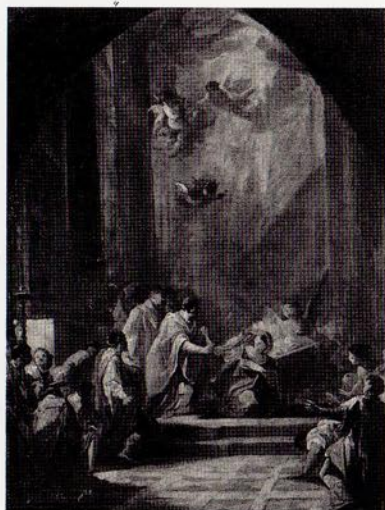


Mariano Salvador Maella. *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*. Madrid, Real Biblioteca de Palacio.

res en este arte, y han Pintado en los Palacios R.^{os} y actualm^{te}. están trabajando, pero SM. ha manifestado mucho agrado en que pasen a Toledo, y en estando oy después de acabado el Claustro, renobaran la pintura de la Capilla de Nra. S^{ma}. del Sagrario, y la del Relicario, como también acabaran de adornar la Sacristía q^e. esta hermosa por arriba, e imperfecta desde la cornisa abajo⁷⁴.

El primer episodio de este ambicioso plan de renovación pictórica de la catedral de Toledo se verifica el 26 de febrero de 1774 ya que "se libraron a D^{no}. Fran^{co}. Bayeu, y D^{no}. Mariano Maella, Pintores de S.M: dos mil r^s. de v^{no}. al respecto de un mil r^s. a cada uno los mismos que su ex^{ta}. manda darles de ayuda de costa por una vez p^{ra}. el trabajo de haber benido a reconocer el claustro de esta dha. s^{ta}. Ig^a. y enterarse de los asuntos que han de Pintar en él; como consta del Decreto con fha 23 del corriente"⁷⁵. En la elección final de los temas a representarse habrían de escucharse bastantes opiniones ya que el 26 de diciembre de 1773 el cardenal Lorenzana requería al deán Aurelio Beneito: "espero q^e. Vs. me ayudará en formar los asuntos q^e. se han de pintar en el Claustro, para lo que hable con los Pintores sobre mi idea de q^e. se figurasen los 18 Concilios toledanos antes de la invasión de los moros

Según el Borrador q^e. embiaré a Vs. más dicen q^e. esto corresponde mejor para las lunetas, q^e. están debajo de las bobedas, y q^e. para los lienzos convendría elegir asuntos en q^e. acrediten su habilidad. Estos asuntos podrían ser, en un lienzo los principales subcesos de s^{na}. Eugenio primero, en otro los de s^{ta}. Leocadia, quando se levantó del Sepulcro para alabar a S^{no}. Ildefonso, y tambien su fallecim^{to}. en la Carcel; en otro lienzo se puede poner algun otro asunto de los tapices del s^r. Cardenal Portocarrero, q^e. es la misma idea de los lienzos del Hospital de s^{ta}. Cruz y en el quarto, por caber poco, se renobará la idea de la extincion de las Comunidades que está alli figurada. Finalm^{te}. alla iran los Pintores a ver el Claustro, y tiene Vs. tpo. para elegir de estos asuntos los q^e. mejor le parezca"⁷⁶. De esta misiva se infiere cómo el poderoso promotor de esta campaña mural ya se había entrevistado en Madrid con esta pareja de discípulos de Mengs para anunciarles su encargo y convenir la iconografía de los frescos. Con toda seguridad en el momento de desplazarse Maella a Toledo en el mes de febrero de 1774 el deán ya le significa la noticia de que al valenciano se le habían asignado los pasajes de la vida de Santa Leocadia.



Mariano Salvador Maella. *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*. Madrid, Museo Cerralbo.



Mariano Salvador Maella. *Muerte de Santa Leocadia*. Toledo, Museo catedralicio.

Mientras Francisco Bayeu plantearía diversas escenas de la vida de San Eugenio, Mariano Maella daría comienzo a las suyas. En concreto el dibujo objeto de nuestro estudio corresponde al último pasaje del suplicio de Santa Leocadia que es relatado por Francisco de Pisa de la siguiente manera:

"No descansa Daciano de perseguir los siervos de Christo: partiendo de Avila entra en la ciudad de Emerida, adonde adereça semejante su tribunal: y derramando alli cruelmente la sangre de muchos santos, entre ellos fue consagrada a Dios por glorioso martyrio Santa Eulalia: aviendola primero açotado, y despues de varios tormentos finalmente abrasado con fuego. Antes que Daciano bolviese a Toledo, como llegasen a noticia de Santa Leocadia las nuevas destas crueldades, tormentos, y martyrios que Santa Eulalia, y otros Cristianos avian padecido: puestas las rodillas en tierra en la misma profunda carcel, y lugar de su confesión, hizo oración como solia a Dios, y con la gran tristeza y dolor de las nuevas que avia oydo, le suplicava pusiese los ojos, en las ovejas de su rebaño, cuya sangre derramada subia en su acatamiento en olor de suavidad. Y juntamente pidio al Señor, que si el era servido la librase de tanta calamidad, y crueles espectaculos, y la sacase de la carcel y custodia en que estava para que

*puudiese confesar y alabar con libertad su santo nombre. Y estando asi orando (cosa admirable) puso su dedo pulgar en una durísima piedra del mismo muro, o pared de la carcel, y con el dexó impresa en la concavidad de la piedra la señal de la cruz, con la misma facilidad que si fuera en manteca, o cera blanda (y hasta oy dia se ve y muestra la piedra con la misma señal, en memoria del milagro, en la capilla o iglesia dedicada a esta santa en el mismo lugar que fue su carcel) y acabada esta oración encomendó su espiritu al Señor. El qual fue servido otorgarle lo que demandava, teniendo por bien librarla de la carceleria, y del poder del juez, y de su propio cuerpo, con suave, y quieto fin, y transito: y su bienaventurada anima saliendo deste destierro, y carcel del cuerpo, en gran manera alegró con su venida al sagrado colegio de los Angeles santos en el cielo"*⁷.

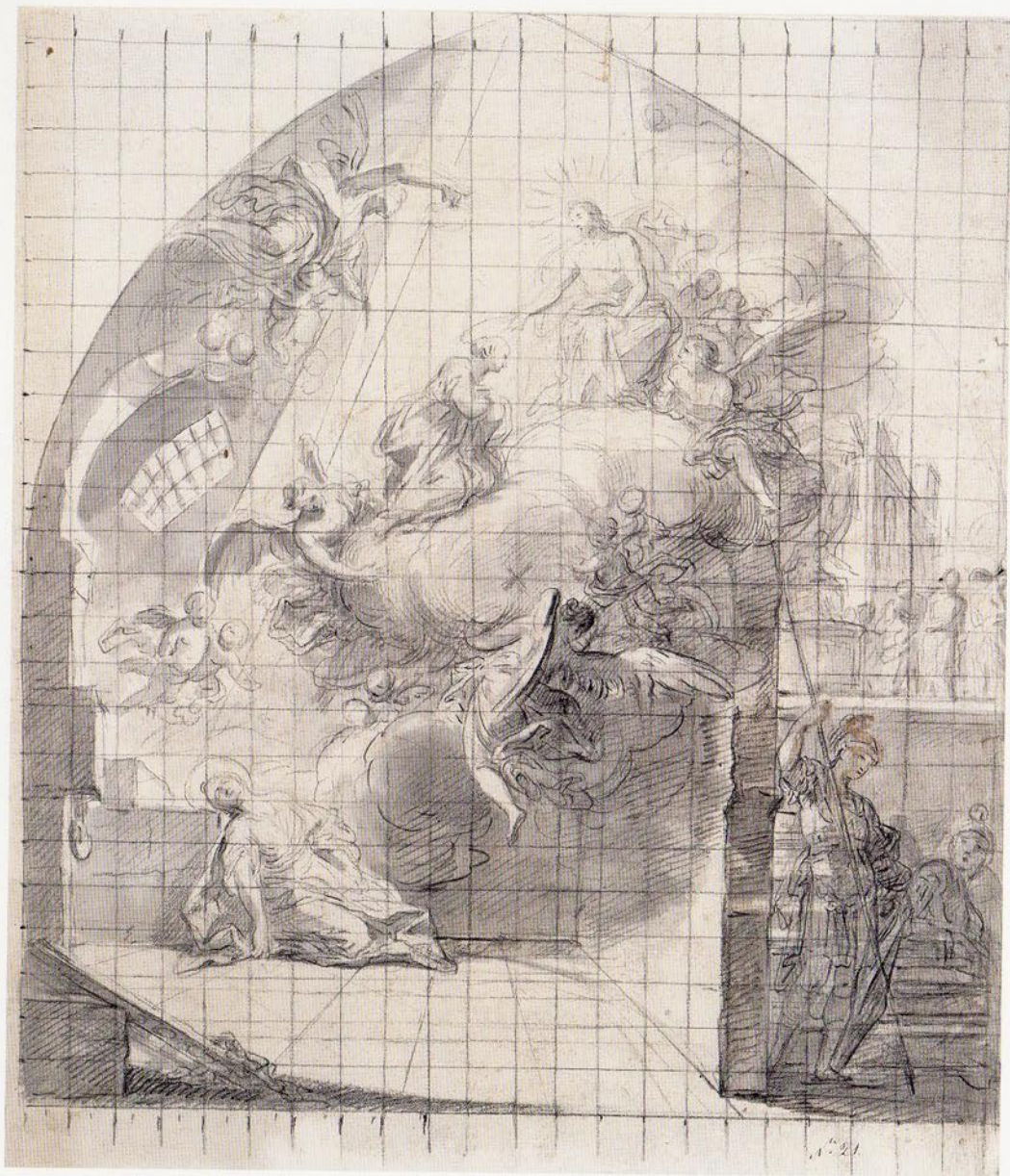
Maella sabe interpretar con maestría esta crónica con sus pinceles planteando en su composición hasta el mínimo detalle como la cruz que la doncella señalaría con su dedo en la piedra. Este diseño debe considerarse inmediatamente previo a abordar el boceto de presentación con el que Maella acudiría ante el cardenal Lorenzana para alcanzar su aproba-

ción para acometer los frescos y que se conserva en el museo catedralicio de la Ciudad Imperial. Los problemas más significativos que pudiera plantear la realización de esta escena tenían que solventarse ya en su totalidad sobre el papel. La composición por ejemplo aparece aquí perfectamente esbozada y a través de una minuciosa cuadrícula se traslada al lienzo pero además el análisis de luces y sombras se presenta así-

mismo ultimado antes de tomar los pinceles. Ciertos recursos pictóricos de los que se sirve Mariano Maella son más fáciles de advertir en estos estadios preliminares, ya que por ejemplo, en este dibujo se evidencia mejor cómo la lanza de uno de los carceleros de la santa está estratégicamente orientada con objeto potenciar la diagonal luminosa que parte de la zona superior.

- 1 Ponz, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, 1787. t. I pp. 106-107.
- 2 Archivo Diocesano del Arzobispado de Toledo. Fondo Arzobispos, Lorenzana, Legajo Catedral 1772-1800. De la Mano, José Manuel. "Pintores de Cámara de Carlos III en la Catedral de Toledo: Maella y Bayeu al servicio del Cardenal Lorenzana". *Reales Sitios* n.º 143, 2000, p. 52.
- 3 Archivo General de Palacio. cª. 606 exp. n.º 12.
- 4 A.D.A.T. Fondo Arzobispos, Lorenzana. De la Mano. *Op. cit.*, p. 58.

- 5 Archivo Capitular de la Catedral de Toledo. Libro de Frutos 1772 y gasto en el de 1773, ayuda de costa, f. 120. Zarco del Valle, Manuel. *Datos documentales para la Historia del Arte Español II. Documentos de la Catedral de Toledo; coleccionados por Don Manuel R. Zarco del Valle*. Madrid, t. II, 1916, p. 406.
- 6 A.D.A.T. Fondo Arzobispos, Lorenzana. De la Mano. *Op. cit.*, p. 58.
- 7 Pisa, Francisco de. *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables que en ella han acontecido, de los Reyes que la han señoreado, y governado en sucesion de tiempos: y de los Arçobispos de Toledo, principalmente de los mas celebrados. Repartida en cinco libros con la historia de Santa Leocadia*. Toledo, 1605, eap. I pp. 2v-3.



[4]

FRANCISCO BAYEU (1734-1795)

Majo con la capa y Majo (recto y verso)

1776-77

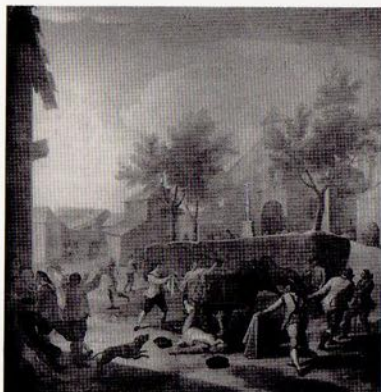
LÁPIZ NEGRO Y CLARIÓN/PAPEL AZULADO. 485 X 435 MM

En la época inmediata al arribo de Carlos III a España, la labor prioritaria en sus residencias fue la de facilitar una imagen más moderna a las bóvedas simplemente encaladas de numerosas estancias mediante artifices que crearan al fresco y estuco. De ahí que hacia estos años se acometan gran cantidad de empresas constructivas no sólo con objeto de acrecentar sino también de acondicionar el alojamiento de la familia real en los diferentes Reales Sitios. Por el contrario la década posterior de los setenta parece estar presidida por un activo interés por dotar a muchos de estos recién interpretados espacios de una adecuada presencia mediante la culminación de series de tapices que facilitarían una calidez tanto visual como material a sus frías paredes. En el transcurso de esta década se despliega una frenética actividad creativa con la finalidad de satisfacer la incesante demanda de tapices de las continuas campañas ornamentales emprendidas en los diferentes cuartos de gran parte de las residencias borbónicas. Entre todas estas intervenciones la más ambiciosa quizás será la practicada bajo los diseños de Francisco Sabatini en el Pardo. Gran parte de los pintores que componen el entramado pictórico hispano se presentan de un modo u otro vinculados a la decoración textil de este lugar de recreo y caza tan cercano a la corte de Madrid.

Esta pareja de dibujos compone algunos de los diseños preparatorios para los personajes recogidos en un cartón

para tapiz que habría de tejer la Real Fábrica de Santa Bárbara con destino al comedor de Carlos III en el Pardo. En concreto estos bosquejos se plantearon para la escena inventariada como *La novillada en Carabanchel* cuya realización material sería llevada a cabo por Ramón Bayeu, aunque como específica el propio pintor en su factura: "*Este cuadro lo he pintado bajo la dirección de mi hermano don Francisco Bayeu Pintor de Cámara de S.M.*". La posibilidad de que fuera su hermano mayor quien le suministrara gran parte de los diseños y bocetos para su ejecución es bastante probable como sucediera años atrás en la pieza de comer de los Príncipes de Asturias en el Escorial. La multitud de llamamientos palatinos del aragonés no impidieron que Francisco Bayeu facilitara numerosos bosquejos para este tipo de cartones tanto a su hermano Ramón como a su cuñado Francisco Goya.

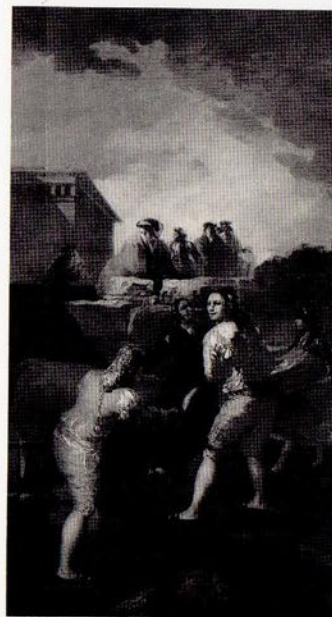
La bóveda de esta *pieza donde come el Rey* en el Pardo despliega una suntuosa labor de estucos plasmada por los hermanos Michel representando las hazañas de Hércules, así como un fresco del propio Francisco Bayeu con el asunto de *La Monarquía española venciendo los vicios y acompañada de las artes*. La nómina de artesanos que participaron en la ornamentación hacia 1773-74 de esta pieza ha sido perfectamente rastreada documentalmente casi hasta en la más insignificante entrega de su mobiliario¹. No obstante la conclusión del cartón de Bayeu no había de comparecer hasta el mes de abril de 1777 y



Ramón Bayeu. *Novillada en Carabanchel*. Madrid, Museo Municipal.

en su factura se describe con la habitual minuciosidad todos los elementos integrantes de la composición: "Hay representado en él la plaza de Carabanchel de arriba con la diversión que suelen hacer sus vecinos de un toro enmaromado por lo que ha acudido mucha gente forastera y del lugar y el toro ha cogido a uno y procuran sacarlo del peligro aunque está uno con la capa otro lo llama con el pañuelo y otro con el sombrero y dos mozos del lugar tiran de la maroma, otros huyen y otros están admirados y varios hombres a lo lejos en el lugar, y encima del pretil de la Iglesia están mirando la fiesta. Todo el cuadro está poblado de diez figuras principales, un toro y un perro, a más distancia cuatro figuras, a lo lejos seis figuras. Nueve medias figuras burladas detrás del pretil"². Bayeu con esta escena del toro enmaromado se está adelantando a asuntos que Goya incluirá dos décadas después en alguna de sus composiciones tan conocidas como *El gayumbo*.

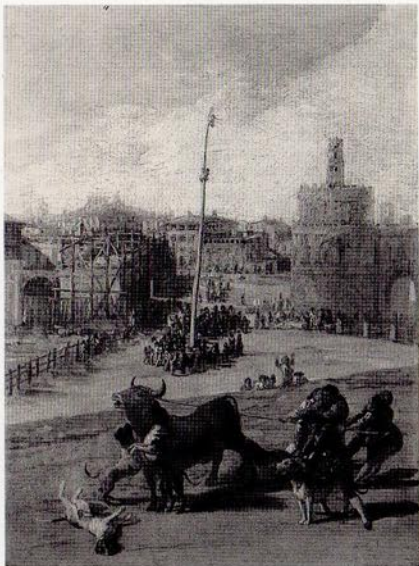
Resulta curioso contraponer esta descripción a la que redacta Cornelio Vandergoten en el momento de recepción del mencionado lienzo en la Real Fábrica: "representa la diversión de los vecinos de Caravanchel de arriba en la plaza de este lugar, de un toro maromado, por lo que ha acudido mucha gente forastera y de el lugar, y el toro ha cogido a uno (forastero), en el suelo en el asta por la corba, otro llamándole con la capa, y otros pañuelos, y sombreros que han tirado en el suelo a fin de apartarlo, del que tiene cogido, otros huyendo, y a un costado del cuadro un grupo de gentes forasteras que han acudido a ver la función, y a lo lejos varias



Francisco Goya. *La novillada*. Madrid, Museo del Prado.

gentes, unos corriendo, y otros puestos en el pretil (del atrio de la iglesia que hace fachada a la plaza) viendo la fiesta, todo el cuadro está poblado con diez figuras, y más lejos seis figuras, turbadas, nueve medias figuras que son las que están detrás del pretil del atrio, observando lo que sucede en la plaza, todos asustados y despavoridos"³. El autor se decanta casi por una mera enumeración de las figuras y elementos integrantes de la composición sin llegar desde luego al extremo de Antonio González Velázquez que suele comparecer con un simple listado de dimensiones. Por el contrario el director de esta regia manufactura procede generalmente a recrearse en la descripción de actitudes como una herramienta para esbozar una imagen lo más nítida posible de la escena allí interpretada.

La auténtica pasión de Francisco Goya por el mundo del toro es asimismo compartida por su cuñado Francisco Bayeu, con el que se sabe compartió balcón en la plaza de



Francisco Goya.
El gayumbo. Suiza,
colección particular.

toros en más de alguna ocasión. Las alusiones de Bayeu a la fiesta son casi permanentes en la correspondencia que mantiene con Martín Zapater. El aragonés no duda en ciertos momentos incluso en comparar el arte de la Pintura con el de la Lidia para argumentar la maestría de un torero: "tanto

Romero como sus Compañeros jamas ha hecho aquí tanto, pero no me basta para creer que sabe, pues esta lejos de ser torero, El es lo mismo que si yo no supiera mas que pintar retratos bien, y ignorara todas las demas partes de mi profesión, que no supiera ni composición, ni efecto, ni carácter, etc., de modo que si asi fuera no sabria pintar las bóvedas de la Virgen ni otras cosas que ocurren; Y asi Romero no es torero mas que en una parte de su oficio. Solo con su espada y no gy que sacarlo a otra cosa, que en ese caso es menor que sus compañeros, y en la espada no es tanto como quieren que sea sus apasionados, que confunden el valor, y la fortuna, con la destreza, que es necesidad, yo digo y dire que Costillares sabe mas sin comparación y sale de los peligros con mas facilidad, y otro salero para todo. Cada loco con su tema, este es el mío"⁴.

Incluso Francisco Goya no presentará absolutamente ningún reparo en autorretratarse entre los majos del cartón de "la novillada". No se ha señalado nunca cómo los enfrentamientos entre ambos cuñados se extendían más allá de su profesión, ya que, como se ve, Bayeu era ferviente admirador de Costillares y el genial Goya parece decantarse sin embargo por el matador Romero. Esta afición taurina no era ajena a los círculos ilustrados ya que Nicolás Moratín en 1776 proclama con indisimulable orgullo como "la ferocidad de los toros que cría España [...] junto con el valor de los españoles, son dos cosas tan notorias desde la antigüedad que el que las quiera negar acreditará su envidia o su ignorancia"⁵. Este par de artistas aragoneses tan proclives por naturaleza a este espectáculo son, sin duda, los que nos han legado algunas de los dibujos más directos de este mundo del toro tan anclado en la tradición hispana.

1 Sancho Gaspar, José Luis. "Goya, los Bayeu y los tapices para el Palacio Real de el Pardo", en *Permanencia de la memoria cartones para tapiz y dibujos de Goya*, Zaragoza, 1997, p. 44.
2 Morales y Marín, José Luis. *Colección de documentos para la Historia del Arte en España. v. II. Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 58-59.

3 Archivo General de Palacio. Carlos III leg. 89. Held, Jutta. *Die Genrebilder Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín, 1971, p. 104.
4 Archivo del Museo del Prado, cartas de Francisco Bayeu n.º 52. Morales y Marín, José Luis. *Francisco Bayeu. Vida y obra*. Zaragoza, 1995, p. 235.
5 Fernández de Moratín, Nicolás. *Carta histórica sobre el origen y progresos de la fiesta de los toros en España*. B.A.E., 1776, t. II, pp. 141-144.





[5]

FRANCISCO BAYEU (1734-1795)

Majo huyendo del toro

1776-77

LÁPIZ NEGRO Y CLARIÓN/PAPEL GRISÁCEO. 470 × 400 MM

El virtuosismo de Bayeu como dibujante queda una vez más manifiesto a través de los certeros trazos de este magistral tanteo compositivo. Este diseño de igual modo que los estudiados en la ficha precedente constituyen rasguños del aragonés para el cartón conocido como *Novillada en Carabanchel* que custodia el Museo Municipal de Madrid como depósito del Museo del Prado. En concreto este dibujo es el pensamiento inaugural de este Pintor de Cámara de Carlos III para el personaje que ubica en primer término en el extremo izquierdo de la escena en manifiesta actitud de huida del incidente con el toro enmaromado. Hasta la localización de este repertorio de bosquejos, el único dibujo que se vinculaba con este tapiz era el que se conserva en los fondos del Courtauld Institute of Art de Londres procedente de la Witt Collection¹.

La maestría de este artista en el campo del dibujo ya era objeto de admiración incluso entre sus contemporáneos pues Ceán Bermúdez no presenta reparo alguno en afirmar como: "*Muy pocos ha habido en este siglo que le igualasen en la corrección del dibujo*"². La arraigada formación clasicista alcanzada por el aragonés en su años de trabajo bajo la supervisión del bohemio Antonio Rafael Mengs habituó al pintor en el planteamiento de minuciosos estudios de cada figura de manera previa a tomar los pinceles. Pero mientras que en los diseños planteados en la consecución de sus frescos Francisco Bayeu se nos presenta como un pintor de espíritu bastante frío en estos rasguños pa-

ra cartones se descubre como un magnífico captador de instantáneas de la naturaleza. La pasión de nuestro protagonista hacia el mundo del toro a la que ya se ha aludido sin duda fue determinante en la plasmación de escenas de esta inusitada libertad creadora. Se puede aventurar como en más de una ocasión el aragonés habría acudido a admirar en directo estos espectáculos populares y aunque resulta imposible que esta colección de diseños procedan de un *taccuino* del natural, estas auténticas anécdotas callejeras quedaron grabadas en su retina con gran nitidez. La genialidad de Bayeu radica en la magistral inmediatez con que procede a recuperar estas imágenes casi subconscientes para transcribirlas sobre el papel con absoluta soltura y sin ningún arrepentimiento.

Ya se ha planteado la trascendencia de estos diseños preparatorios para cartones de tapiz dentro de la producción de este artista pues resulta evidente que en ellos "*la observación de la realidad, más directa y vivaz, se traduce en un trazo muy nervioso y vibrante*"³. En el reglado proceso creativo de Bayeu tras el planteamiento de estos dibujos se procedería a ultimar sobre el lienzo la composición con objeto de ir configurando el boceto de presentación. La ingente cantidad de diseños parciales de estas características localizados hasta la fecha contrasta con la casi inexistencia de dibujos proyectando panorámicas completas de una escena. Además las diferencias compositivas entre estos rasguños inaugurales y el modelo definitivo son casi siempre



Francisco Goya. *Cazador*. Madrid, Biblioteca Nacional.

inexistentes. La genial capacidad creativa del aragonés no suplanta a un profundo proceso intelectual previo ya que a través de un continuo y fluido trazo en lápiz negro su autor puede presentar codificados por completo contornos, volúmenes, gestos o actitudes. No obstante es cierto que sólo en alguna ocasión su autor procedería entre ambos estadios a materializar alguna grisalla para la adecuada resolución de las luces y las sombras. Indudablemente sólo el colorido se escapa al planteamiento de este dibujo ya que incluso la expresión de pánico del personaje aparece aquí ya perfectamente representada. Este rasguño de un majo huyendo del toro descuella por su inmediatez y sensación de movimiento aunque la destreza de su hermano Ramón no alcanza a transmitir la fuerza de este diseño al cartón definitivo dando origen a una pintura bastante más estática.

El inventario de los bienes de Francisco Bayeu tras su fallecimiento ha dejado constancia de la ingente cantidad de dibujos atesorados en su taller hasta su fallecimiento. La función didáctica de estos papeles resulta incuestionable y figuras como la que nos ocupa constituyeron con toda seguridad una continua fuente de aprendizaje para discípulos que acudieran



Francisco Goya. *Majo sentado*. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

a introducirse con este maestro en los rudimentos del arte de la Pintura. Es de sobra conocido que dibujos planteados por Francisco Goya en los estadios inaugurales de su carrera palatina como pintor de cartones son extremadamente deudores del estilo de su cuñado. Resulta sintomático que escenas como *El cazador* (Fig. 1) concebido para su cartón *Partida de caza* o *Majo sentado* (Fig. 2) para *La merienda* difieran muy poco estilísticamente de los ejemplares objeto de este estudio. Todos ellos se presentan esbozados sobre el mismo papel de color que sin duda servía como una herramienta más para captar sobre el papel los efectos que su autor deseaba plasmar sobre el lienzo. En ambos artistas la utilización del claríon como un medio de experimentación de la incidencia de la luz sobre los personajes y un concienzudo rayado acompañado por un suave difuminado para las sombras resultan casi análogas. La seguridad en el trazo nos descubre a artistas perfectamente conocedores del alcance de su maestría. Estas escenas aunque consideradas por Francisco Bayeu como obras de escasa relevancia dentro de su trayectoria artística sin embargo a nuestros ojos se erigen en inmejorables testimonios de una desbordante capacidad creativa. Estos perfectos ejercicios académicos que no ocuparían a su autor más de media hora de su tiempo servían, sin embargo, para resolver escenas que para otros contemporáneos podían ser causa de bastantes semanas de frustradas tentativas.

1 Mayer, August L. "Los dibujos españoles de la colección Witt en Londres". *Archivo Español de Arte*, 1926, p. 2.

2 Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de*

las Bellas Artes en España. Madrid, 1800, t. I, p. 100.

3 Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, p. 372.



[6]

FRANCISCO BAYEU (1734-1795)

Estudio de paños

1780

INS.: "PROFET" (ÁNG. SUP. DCHO.)

SANGUINA Y CLARIÓN/PAPEL AGARBANZADO. 295 × 282 MM

Este dibujo se erige en un valioso testigo de los pormenorizados diseños planteados por Francisco Bayeu con motivo de cada una de las comisiones que le iban siendo confiadas a lo largo de su prolija producción artística. Esta sanguina se concibió como un estudio preparatorio para la representación del rey David incluida en la escena desplegada en la bóveda de *Regina Prophetarum* de la basílica del Pilar de Zaragoza. Este llamamiento sin duda detentaba una profunda trascendencia para Bayeu, quizás no tanto por la repercusión que pudiera conllevar en el discurrir de su carrera palatina como por tener por objeto la ornamentación de uno de los espacios más emblemáticos de su venerada ciudad natal. La intervención del aragonés en este templo se materializó en dos etapas en 1775-76 y 1780-81 consecuencia de la multitud de compromisos del artista en la corte y este fresco es corolario de la segunda campaña decorativa.

El 21 de marzo de 1780 el deán y el Cabildo de la basílica del Pilar exponían a Carlos III:

"Que habiendo solicitado el beneplacito de V.M. en el año pasado de 1774 á fin de que pasase á esta Ciudad D^{na}. Fran^{co}. Bayeu Pintor de Camara de V.M. á pintar dos techos inmediatos á la Cupula de nra. S^{ta}. del Pilar, se sirvió concederle esta licencia, y en virtud de ella vino, y executó estas pinturas, llenando cumplidamente la expectación del Cavildo, y de todos los Devotos de este Santuario, de forma, que durante la mansión del referido Profesor en esta Capital, no faltó Sugeto piadoso, que quiso costear los dos restantes, con la

mira de que fuese todo por una mano; y aunque se solicitó de este celebre Pintor, que se encargase de la nueva Obra, se excusó por entonces con el justo motivo de haver espirado el tiempo, que V.m. le havia concedido, y no saber si tendría que ocuparlo en otra del R^l. Servicio, ofreciendose á complacer al Cavildo en ocasión, que se hallase mas desembarazado, y en que V.M. tubiese á bien concederle su permiso.

Con la esperanza de la buelta de este Profesor, ha tenido el Cavildo cinco años cumplidos los andamios puestos, no sin alguna incomodidad de los Fieles, que concurren á este Santuario, por evitar los gastos indispensables, que se siguen á la Iglesia de semejantes maniobras, y creer mas pronto su regreso: Por lo que.

A V.M. pide, y suplica, sea servido conceder su R^l. permiso, y licencia al referido D^{no}. Fran^{co}. Bayeu, para que pase á esta Ciudad á completar la obra de la Pintura de los techos del referido Santuario, de que quedara el Cavildo nuevamente agradecido, y con la obligacion de rogar á esta Soberana Reyna conserve la importante vida de V.M. dilatados años".¹

Esta misiva nos brinda una crónica desconocida hasta el momento del escenario de las obras de pintura mural en la basílica del Pilar hacia estas fechas. Los andamios no habían sido desalojados del templo desde su intervención inaugural de ahí que urgiera tanto la licencia para desplazarse del aragonés. Tras ultimar Francisco Bayeu los frescos de la capilla del palacio de Aranjuez y ciertas escenas del claustro de la catedral de Toledo, el artista se encuentra más disponible para retomar las cúpulas inconclusas de Zaragoza. A comien-



Francisco Bayeu.
Rey David.
 (fragmento del fresco
Regina Prophetarum).
 Zaragoza,
 Basílica del Pilar.

zos del mes de octubre arribaba a la capital aragonesa el pintor para emprender su trabajo por lo que es de suponer que en los meses precedentes estuviera realizando los dibujos y bocetos preparatorios precisos a la hora de abordar la ejecución material de una composición de tal envergadura².

De todos los artistas que conforman el panorama artístico hispano de las postreras décadas de la centuria ilustrada, Francisco Bayeu es quizás uno de los que sobresalga junto con Mariano Maella con mayor fuerza en el campo del dibujo. Las académicas enseñanzas de su maestro Antonio Rafael Mengs obraron una arraigada impronta tanto en el estilo como en la práctica pictórica del aragonés. En el bosquejo objeto de nuestro estudio la anatomía comparece simplemente esbozada y su autor se ha recreado casi por completo en la correcta ordenación de las vestiduras. A través de la utilización del clarión el artista aspira a analizar con tremenda minuciosidad el modo en que habrá de incidir la luz sobre cada uno de estos pliegues. En el método de trabajo del aragonés la distribución de las luces y sombras debe de estar resuelta mucho antes de acercarse el momento de tomar los pinceles. La elevada disposición de las figuras tuvo que ser un

factor decisivo en su disposición en escorzo, relegando la posibilidad un punto de vista frontal. El concienzudo planteamiento de estos dibujos hace bastante complicado la localización de discrepancias entre estos rasguños inaugurales, los bocetos de presentación o los frescos definitivos.

En este académico diseño Bayeu se ha servido de la sanguina como medio para componer este fragmento y además como un inmejorable vehículo de experimentación artística. La técnica del "lápiz rojo" ya era ponderada por Francisco Preciado de la Vega en su *Arcadia Pictórica* "porque imitaban mas fácilmente la carne con las medias tintas esfumadas, y siempre éstos con el tiempo se desvanecían menos que los hechos con lápiz negro"³. En esta ocasión no se trata de una carnación el objeto de estudio del aragonés pero el color seleccionado para traducir este diseño al óleo en el ropaje del rey David será de manera coincidente el rojo. Un veloz rasguño de estas características permite al aragonés tener totalmente resuelta esta zona del fresco. Pero además ya se ha recalcado la importancia de este tipo de dibujos en el taller de Bayeu dentro del proceso creativo de venideros llamamientos cortesanos propios o de sus discípulos. Los dibujos que el aragonés planteó por ejemplo para los ropajes del manto del San Juan Evangelista dispuesto en una de las pechinas de la cúpula de la colegiata de la Granja de San Ildefonso sería utilizado más adelante por su hermano Ramón para una de sus representaciones de la Virginidad⁴. Cada vez queda más patente que este tipo de dibujos jugaron un indudable papel docente sobre todo en los obradores de estos pintores de formación académica como fuente de inspiración para los discípulos a través de su sistemática reproducción. Al igual que sucediera con los dibujos preparatorios del bohemio Mengs, estas obras se transformarían en auténticos objetos de culto para venideras promociones de artistas hispanos.

1 Esta misiva está redactada por una representación del Cabildo formada por Jacinto de Blancas, Juan Crisóstomo Martín y el propio deán Silvestre Lario y será remitida en esta fecha al duque de Losada con el fin de que fuera elevada al monarca. Archivo General de Palacio. Carlos III, leg. 208.

2 Ansón Navarro, Arturo. "Francisco Bayeu en el Pilar" en *Francisco Bayeu 1734-1795*. Zaragoza, 1996, p. 72.

3 Preciado de la Vega, Francisco. *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la Pintura*, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma. Madrid, 1789, p. 34.



[7]

JOSÉ DEL CASTILLO (1737-1793)

San José con el Niño

ABRIL 1755

INS.: "J. CASTILLO M. DE ABRIL. 1755" (ÁNG. INF. DCHO.)

LÁPIZ ROJO Y NEGRO/PAPEL VERJURADO. 370 X 315 MM

A l madrileño José del Castillo se le cataloga habitualmente bajo el epígrafe de cartonista, como un mero ejecutante de modelos para las tapicerías encargadas por Carlos III para sus palacios, debido a que el grueso de su obra precisamente lo constituyen los cartones para tapiz¹. No obstante, dentro de la "constelación" de talentos que trabajaron en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII, siempre eclipsados por los historiadores al compararlos obsesivamente con Goya, Castillo es a menudo ponderado como uno de los más originales y atractivos. Su apartamiento de los principales puestos palaciegos, copados por el entorno de Bayeu y Maella, supuso sin duda una limitación a sus capacidades, que le obligó a adaptarse a unos márgenes temáticos estrechos y menos brillantes que los de sus contemporáneos más afamados.

Su carrera había arrancado prometedora y precozmente pues, con sólo catorce años, fue becado por José de Carvajal y Lancaster, Secretario de Estado, para acudir a estudiar a Roma. Castillo había aprendido los primeros rudimentos artísticos con José Romeo, en la Junta preparatoria para la creación de la Academia de San Fernando. Carvajal era protector de la Junta y ejerció como mecenas de algunos alumnos aventajados, como era el caso. En Italia accedió al círculo de Corrado Giaquinto, pintor en pleno éxito, cimentado en una peculiar combinación de los hábitos pictóricos romanos y napolitanos. En 1753 regresó con Giaquinto a España, al

recaer en su maestro los nombramientos de Pintor de Cámara y de director de la Academia de San Fernando. Bajo su égida obtuvo sus primeros éxitos académicos y los iniciales trabajos para la Fábrica de Tapices. Sin embargo, retornó a Roma en 1758, pensionado esta vez por la Academia, donde permaneció completando su formación hasta 1764. Al llegar a Madrid la situación se había transformado sensiblemente, pues Giaquinto había vuelto a Italia y era el bohemio Anton Rafael Mengs quien regía en el panorama artístico, imponiendo doctrinas beligerantes con el barroquismo de su antecesor. Castillo supo amoldar su estilo al nuevo momento y reemprendió sus trabajos para las tapicerías reales, participando en las diversas campañas decorativas hasta 1786, cuando es desplazado definitivamente por Ramón Bayeu y Goya. Realizó además algunos trabajos para iglesias madrileñas, como *San Agustín y los menesterosos* del convento de la Encarnación (1771) y el *Abrazo de San Francisco a Santo Domingo* de San Francisco el Grande (1782-83). De hecho, en sus últimos años esta fue su dedicación principal, además de algunas decoraciones en el palacio de Floridablanca y de su limitada labor como académico.

Su peculiar estilo es una síntesis original entre la exuberancia de Giaquinto y el equilibrio de Mengs. El uso de tan sutil lenguaje en temas costumbristas, que eran los habituales de los cartones, dio lugar a refinadas visiones a medio camino entre lo galante y una cotidianeidad idealizada. Quizá sea en su produc-

ción dibujística², abundante y muy variada, donde se pueda seguir mejor el pulso de su genio despierto, libre del corsé temático de los tapices. Sus cuadernos de apuntes, de los que se conservan tres de su estancia italiana, informan de los modelos habituales en la educación de los pensionados españoles, como de las propias preferencias de Castillo. Están repletos de testimonios de los grandes maestros del Renacimiento y el Barroco; no faltando un revelador autorretrato en actitud de dibujar.

Este *San José*, realizado cuando tenía 17 años, es buena muestra del fuerte influjo de Giaquinto en su formación temprana. El tipo humano empleado y la disposición de la figura evocan claramente los modelos del maestro de Molfe-tta. Éste se hallaba inmerso ese mismo año en la realización del fresco de la cúpula de la capilla del Palacio Real de Madrid³. Muchos de los santos que componen la multitudinaria gloria celestial adoptan posturas similares, reclinados en adoración sobre nubes, que se pueden poner en relación con este dibujo. La figura de San Joaquín, en el grupo de la parentela de la Virgen, recuerda mucho la de este San José, al que pudo servir de inspiración. Recoge en idéntica posición, pero volteada, la imagen de un varón togado, arrodillado en un mullido celaje. Castillo asimiló en su apunte las señas propias del repertorio giaquintesco desplegado en la capilla.

El dibujo hace gala de una efectista sencillez. Sobre el tímido tanteo del lápiz negro, con el que se han dado las líneas maestras de la composición, se aplica un lápiz rojo oscuro con el que se reafirman y dan forma definitiva. Son trazos que tienden a lo rectilíneo, creando pliegues angulosos y quebradizos. Ocasionalmente se remarcan para hacer notar los dobleces del ropaje o la superficie nubosa en la que se asienta. Este manejo abreviado y ágil llega a su máxima reducción en los rasgos faciales, en las manos y pies, resueltos con toques cortos

bien marcados. Se estructura siguiendo un esquema triangular, configurada por la amplia túnica del santo, que no permite ver su anatomía. Al tiempo que los contados plegados confieren movilidad, creando un dinámico juego con pocos medios, acentuado aún más por las sombras. Éstas se adensan en las ropas, para hacerse más ligeras en el entorno, al distanciar las líneas que las forman y atenuar la presión sobre el lápiz.

Técnica y composición son parejos a los empleados por Castillo en su esbozo de *Santa Cecilia en gloria* (Madrid, Prado)⁴, dibujado tan sólo cinco meses antes. Aunque algo más compleja y con mayor énfasis en la ascensionalidad, es una representación equivalente en significado y realización. Ambos están encuadrados y llevan inscritos el nombre de Castillo y la fecha, con idéntica grafía. No era la primera ocasión que Castillo realizaba un diseño de San José. En 1751 remitía a Carvajal una imagen de su santo patrón, sacado de un dibujo conservado en la Academia de San Luca, según consejo de Giaquinto⁵. Aunque desconocemos hoy qué aspecto tenía, es de presumir que se ceñiría a las directrices de su maestro, como el aquí presentado. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva otra versión de igual temática, más tardía y con técnica diferente, en la que se evidencia el cambio hacia un concepto más medurado de las formas⁶.

Los dibujos tempranos de Castillo son expresiones de los esquemas propios del Barroco romano, plenamente asimilados al panorama español de la mitad del siglo XVIII. No sólo en el aspecto iconográfico o estilístico, sino en el material, en los procedimientos gráficos para "construir" eficazmente la imagen. La impronta de Giaquinto, no exclusiva de Castillo sino compartida por otros artistas, como Antonio González Velázquez, se establecía así como uno de los ingredientes fundamentales del arte cortesano.

ÁNGEL ATERIDO

1 Sambricio, Valentín. *José del Castillo*, Madrid, 1958. Morales y Marín, José Luis. *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, 1994, pp. 222-229.

2 Pérez Sánchez, Alfonso E. *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pp. 358-360.

3 Urrea, Jesús. *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 120. Cioffi, Irene. *Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753-1762. The Fresco Cycles at the New Royal Palace in Madrid*, New York University, 1992.

4 Pérez Sánchez, Alfonso E., *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. III. Dibujos españoles. Siglo XVIII. C-Z*, Madrid, 1977, p. 24.

5 Urrea, Jesús. "Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXV-LXXVI, 1999, p. 381.

6 Bray, Xavier. "Drawings by Giaquinto's Spanish Followers: Antonio González Velázquez and José del Castillo", *Master Drawings*, XXXVII, 1999, p. 422.



J. Castello m. de A. del. 1755.

[8]

VENTURA RODRÍGUEZ (1717-1785)

Doble modelo de marcos decorativos para el palacio de Arenas de San Pedro

1783

INS.: "DOS GENEROS, Ó FORMAS DE MOLDURAS PARA GUARNECER LAS COLGADURAS DE LAS PUERTAS DEL PALACIO DE S.A. DE LA VILLA DE ARENAS EN SU PROPIA MAGNITUD".

FIRMADO [ÁNGULO INFERIOR DERECHO]: "VENTURA RODRÍGUEZ. MADRID 16 DE 1783".

LÁPIZ, TINTA Y AGUADA/PAPEL VERJURADO. 300 X 425 MM

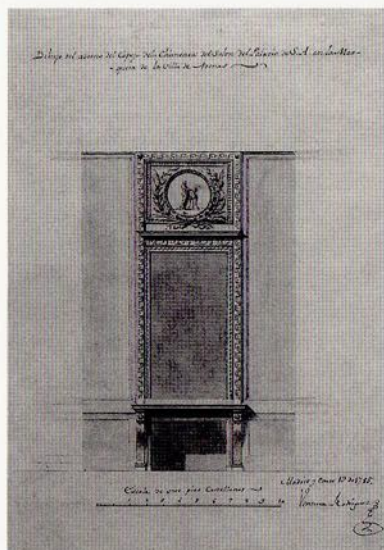
No es una casualidad que la firma del famoso arquitecto de Ciempozuelos aparezca asociada a uno de los proyectos edilicios del infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785). A pesar de lo poco que sabemos sobre los pormenores que rodearon la construcción de los palacios de Boadilla del Monte (Madrid) y Arenas de San Pedro (Ávila), nadie duda en atribuir su planteamiento general al quehacer de Ventura Rodríguez. Para ello siguen siendo válidas dos noticias que le vinculan de forma inapelable con este mecenas: una nómina de su casa en la que figura con un sueldo de 18.000 reales (1781); y el magnífico retrato que en 1784 le pintara Francisco de Goya como maestro mayor de la villa de Madrid y "arquitecto del Ilmo. Señor Infante don Luis"¹. Pero lo cierto es que esta relación profesional —teñida, al parecer, de afecto mutuo— debió de comenzar años atrás, al tiempo que se mejoraba y ampliaba la residencia de Boadilla².

La vida de este atribulado personaje, que llevó el estigma de ser el hermano del receloso Carlos III, fue reconducida en 1776 con el matrimonio morganático que le unió a la joven María Teresa de Vallabriga y Rozas. Tras una efímera estancia en Velada y Cadalso de los Vidrios, don Luis, convertido en conde de Chinchón, quiso levantar su hogar definitivo en el paraje de la Mosquera de la villa abulense³. Y para ello debió de contar desde el principio con el ingenio de su fiel arquitecto y la solvencia práctica de tres de sus más

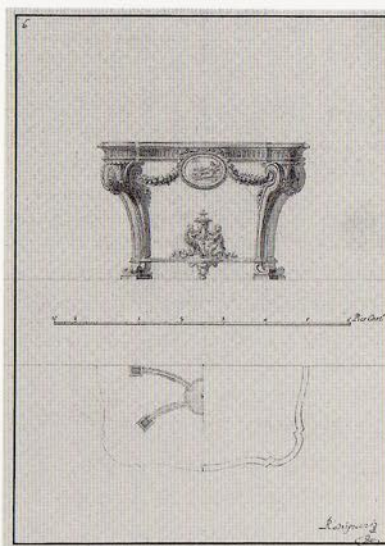
destacados colaboradores: en primera instancia, de Mateo Guill y, tras su renuncia por problemas de salud, de los hermanos Domingo e Ignacio Tomás. A este último le debemos un dibujo de la fachada del palacio, realizado en 1779 siguiendo —como resulta más probable— las directrices marcadas por Ventura Rodríguez. Tres años después Domingo firmaría tres plantas con la distribución exacta de sus habitaciones⁴.

El dibujo que nos ocupa formaría parte de una serie decorativa que confirma esta vinculación del arquitecto con la fábrica de Arenas en un grado que, no por conocido, resulta hasta cierto punto llamativo. En 1783, cuando las obras del primer cuerpo del palacio parecían muy avanzadas, diseñó el mobiliario para sus habitaciones; en concreto, un elenco de seis mesas con los apoyos articulados según los órdenes clásicos⁵. En ese mismo año dibujó estas dos soluciones de marcos para las colgaduras que adornarían las puertas del palacio. Es posible que fueran presentadas para que el infante don Luis o su esposa realizaran la elección definitiva. Y finalmente, en 1785, el propio Rodríguez firmaría un juego de plantas y alzados para decorar algunas cámaras de esta residencia⁶.

La incursión del arquitecto en este campo del diseño no era nueva en su carrera. En 1779 había dibujado una colección de asientos para el madrileño palacio de Liria.



Ventura Rodríguez.
Proyecto de espejo y chimenea
para el palacio de Arenas
de San Pedro (1785).
Colección particular.



Ventura Rodríguez.
Proyecto de una consola para
el palacio de Arenas
de San Pedro (1783).
Colección particular.

En aquella ocasión, a petición de su poderoso comitente, había reproducido los últimos modelos de la moda francesa enviados desde París por el marqués de San Leonardo⁷. Cuatro años antes, esta vez por encargo del cardenal Lorenzana, había presentado los marcos de estuco que servirían para cobijar los frescos del claustro de la catedral de Toledo, casi al

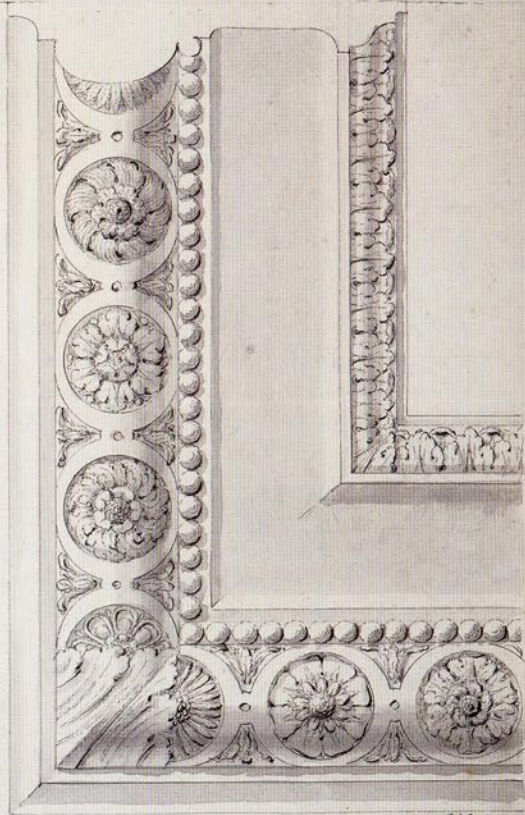
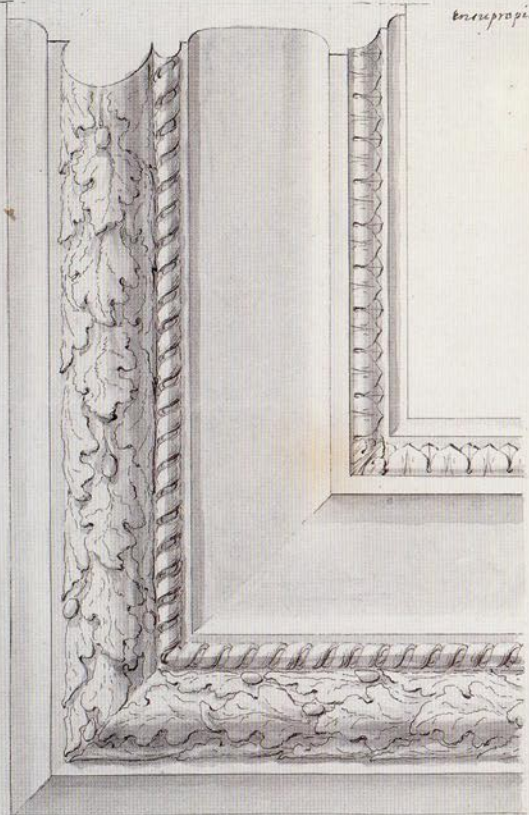
mismo tiempo que preparaba una importante reforma decorativa en el interior del templo⁸. Una forma de actuar, tan omnímoda como eficaz, que retrata el talante de Ventura Rodríguez y su preocupación por integrar en la planificación de sus fábricas todos los aspectos decorativos, por muy nimios que fueran.

- 1 José Manuel Arnaiz y Ángel Montero. "Goya y el infante don Luis", en *Antiquaria*, n.º 27, Madrid (1986), p. 50.
- 2 Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. VI, Madrid, 1988, pp. 299-300; y Gaspar Melchor de Jovellanos *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, Madrid, 1790, p. 175.
- 3 Eduardo Tejero Robledo, *Arenas de San Pedro y el valle del Tiétar. Historia, Literatura y Folclore*, Ávila, 1990, pp. III-163; y Francisco Vázquez García, *El infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio*, Ávila, 1990, pp. 411-446.
- 4 Carlos Sambricio. "Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1985, pp. 258-267.
- 5 Luis G. de Candamo, "Dibujos originales de Ventura Rodríguez", en *Arte y Hogar*, n.º 50, Madrid (1949), pp. 15-20; *El dibujo en España*, Galería Cay-

lus, Madrid, 1992, n.º 15; y *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la "infanta" doña María Teresa de Vallabriga*, Zaragoza, 1996, pp. 190-193.

- 6 Goya y el infante op. cit., pp. 172-175.
- 7 *Ibidem*, pp. 178-189; y José Manuel Pita Andrade, "La construcción del palacio de Liria", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. IX, Madrid (1973), pp. 287-322.
- 8 José Manuel de la Mano, "Pintores de Cámara de Carlos III en la Catedral de Toledo: Maella y Bayeu al servicio del Cardenal Lorenzana", en *Reales Sitios*, n.º 143, Madrid (2000), pp. 52 y 60; y Juan Luis Blanco Mozo, "La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo", en *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. XII, Madrid (2000), pp. 111-130.

*Dos generos, ó formas, de molduras para guarnecer las colgaduras de los quartos del Palacio de S. A.
 de la Villa de Arenas
 en su propia magnitud.*



*Mar^o 16 de 1783.
 Ventura Rossio.*

[9]

JORGE JUAN GUILLELMI (1734-?)

Tramantojo dedicado a don Francisco Antonio de Lacy

1783

TINTA, AGUADA, ACUARELA, SANGUINA Y LÁPIZ/PAPEL. 490 × 700 MM

Quiso la diosa fortuna, o la propia voluntad de los hombres, que las vidas de los protagonistas de este magnífico dibujo se cruzaran en varias ocasiones. Compartieron la profesión militar, el interés por el estudio técnico y científico, inherente al desarrollo de la Artillería, cuerpo en el que sirvieron; y la afición —a la vista de lo que se puede leer en la dedicatoria— por la pintura. El 15 de marzo de 1783 Jorge Juan Guillelmi escribió desde Segovia una carta a Francisco Antonio de Lacy para darle *"las más expresas y rendidas gracias por el grado de teniente coronel"*¹. Buena parte de los méritos de este ascenso fueron ganados en el campo de batalla del "Gran Sitio" de Gibraltar (1779-1783), en el que Jorge Juan y su hermano Antonio sirvieron a las órdenes de Lacy.

Hasta este acontecimiento sus trayectorias habían seguido, aunque con resultados diferentes, un patrón común. Ambos fueron hijos de extranjeros que habían prosperado, sin ser franceses, en la España de Felipe V. Guillermo de Lacy (Brury, Irlanda, 1682), en la milicia, ascendiendo al olor de la pólvora el escalafón del regimiento de Ultonia. Lorenzo Nicolás Guillelmi (Bruselas, 1698) se labró el futuro en la renovada administración borbónica, llegando a ser secretario de la embajada española en Viena y juez militar de la capitania general de Andalucía.

Francisco Antonio de Lacy (Barcelona, 1731) fue llamado a seguir la profesión de su progenitor en el citado regi-

miento irlandés. Con una inmejorable hoja de servicios y un hábito de la orden de Santiago participó en la campaña de Italia (1743-1748) y en la guerra de Portugal (1762). En 1763 fue nombrado mariscal de campo y enviado extraordinario en la corte de Estocolmo. Iniciaba así una corta pero intensa carrera diplomática que le llevaría a ser ministro plenipotenciario en San Petersburgo (1772). De vuelta en España se estrenó como teniente general (1779), comandante de la costa de Granada (1779) e inspector de las fábricas de armas y municiones (1780). No tardaría en ser nombrado comandante general de las baterías que bombardearon sin éxito el enclave británico de Gibraltar².

Jorge Juan Guillelmi (Sevilla, 1734) ingresó muy joven en el regimiento de infantería de Bruselas (1745). Tras un efímero paso por los de Ceuta y Flandes, en 1757 fue nombrado subteniente de Artillería, cuerpo en el que desarrollaría una brillante carrera militar. Tuvo el honor de ser designado, a propuesta del conde de Gazola, tercer profesor del Real Colegio de Artillería de Segovia, fundado en 1764. Como teniente de la compañía de caballeros cadetes, se responsabilizó de la instrucción de las primeras promociones en las que se formarían sus hermanos Juan (Sevilla, 1744) y Antonio (Sevilla, 1756)³.

Pues bien, no contento con la citada carta de agradecimiento, Jorge Juan Guillelmi dedicó a su protector este dibujo



Luis Paret y Alcázar. *Trampantojo dedicado a José Santiago Ruiz de Luzuriaga* (circa 1791-93). Colección particular.

que debió de realizarse entre 1783, año que marca su nombramiento como teniente coronel y que figura en la bula de la Santa Cruzada, en la parte superior del mismo; y 1786, fecha del ingreso de los hermanos Guillelmi en la orden de Santiago⁴. Una pieza de inestimable valor artístico —cuajada de *inocentes divertimentos*, como su propio autor los definió— que precede en pocos años a la que Luis Paret dedicaría al médico alavés José Santiago Ruiz de Luzuriaga⁵. Dos ejemplos brillantes de lo que se vislumbra como un género pictórico de manifiesto carácter personal.

Guillelmi representó el tablero de una mesa repleto de papeles dispersos y en calculado desorden, que de forma sutil hacían referencia al militar homenajeado. Ante todo destacar el alarde técnico demostrado por el artillero, que no parece corresponder con el perfil de pintor aficionado que se le supone. Por su profesión hay que atribuirle un amplio dominio del dibujo, que no en vano era una de las asignaturas impartidas en el Real Colegio de Artillería. El trampantojo fue pintado con verdadero preciosismo, reminiscencia tal vez de la pericia manual que acompañaba a los artistas ori-

ginarios de los Países Bajos, reproduciendo calidades técnicas tan variadas y difíciles de ejecutar como la sanguina o el aguafuerte. Todo ello en beneficio de la engañifa, en la que no faltan el solapamiento de los papeles y la sensación de relieve y espacio transmitidos por las plumas, los naipes o la estampa de Judas Tadeo con los bordes quemados.

Entre los motivos que han podido ser identificados, cabe citar un aguafuerte de Jacques Callot ("Pastor tocando la flauta" de la serie *Los Caprichos*), la estampa de la "Templaza" sobre un lienzo pintado por Simon Vouet para el cuarto de la reina del castillo de Saint-Germain-en-Laye, otra sacada a partir de una pintura de Abraham Bloemaert, dedicada al dios Neptuno, y dos dibujos de François Boucher⁶. Sin duda que fueron temas escogidos para enaltecer las virtudes que adornaban la personalidad de Lacy, bien aderezadas de guiños —circunstanciales y compartidos de forma cómplice— que después de más de doscientos años son difíciles de reconocer. Entre éstos habría que llamar la atención sobre el cuadro pintado por Vouet para el citado castillo francés, lugar donde nació en 1693 doña Teresa de White, madre de Francisco Antonio de Lacy.

Pasaría poco tiempo hasta que el autor de este dibujo tuviera que sentirse agradecido de nuevo por la protección y confianza dispensada por Lacy. En 1787 seleccionó personalmente a Jorge Juan Guillelmi y Tomás de Morla para realizar un viaje por Europa con la misión de informar sobre los adelantos técnicos y científicos desarrollados en la industria y producción artillera. Durante casi cinco años tendrían la oportunidad de "espíar" las fábricas y unidades militares de Francia, Inglaterra, Irlanda, Alemania, Prusia, Austria y Holanda⁷.

1 Archivo General Militar, Sección primera, leg. G-4235, expediente personal de Jorge Juan Guillelmi.

2 Marqués de Saltillo. "La nobleza española en el siglo XVII", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LX, Madrid (1954), p. 433; y Didier Ozanam. *Les diplomates espagnols du XVIII^e siècle. Introduction et répertoire biographique (1700-1808)*, Madrid y Burdeos, 1998, pp. 307-308.

3 María Dolores Herrero Fernández-Quesada. *La enseñanza militar ilustrada. El Real Colegio de Artillería de Segovia*, Segovia, 1990, pp. 122-129.

4 De haber sido pintado después de este año, no cabe duda que Guillelmi hubiera citado esta filiación en la tarjeta de visita que sirve de firma al trampantojo. Las pruebas de ingreso de los tres hermanos fueron realiza-

das al unísono, en Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Santiago, exps. 3684, 3685 y 3686 (1786).

5 Enrique Pardo Canalis. "Una composición inédita de Paret", en *Goya*, n.º 181-182, Madrid (1984), pp. 2-4; y Juan Luis Blanco Mozo. "Varia paretiana", en *I Congreso internacional pintura española siglo XVIII*, Marbella, 1998, pp. 308-312.

6 Jules Lieure. *Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, San Francisco, 1989, n.º 250 y 464; y Marcel G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his son*, 1993, t. I, p. 328.

7 María Dolores Herrero Fernández-Quesada. *Ciencia y milicia en el siglo XVIII. Tomás de Morla, artillero ilustrado*, Segovia, 1992, pp. 179-277.



[10]

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ SALVADOR

Alzado imaginado de la fachada de la catedral de Jaén

CIRCA 1791-1805

INS.: "FACHADA DE LA CATEDRAL DE JAEN, SACADA P.^R LA PLANTA Y EXPLIC.^N DEL VIAJE DE D.^N ANT.^O PONZ"

FIRMADO [ÁNGULO INFERIOR DERECHO]: "SHZ. SALVADOR"

LÁPIZ, TINTA Y AGUADA/PAPEL VERJURADO. 435 × 275 MM

No deja de ser paradójico el resultado de esta especie de ejercicio práctico que tuvo como lejano modelo de inspiración a la fachada de la catedral de Jaén. Su autor levantó este alzado sobre la base de la planta general del templo reproducida en el tomo XVI (1791) del *Viaje de España*, con la única ayuda de la descripción aportada por Antonio Ponz y, para su desgracia, sin conocer el meritorio telón pétreo proyectado en 1667 por el arquitecto Eufasio López de Rojas. El fruto de esta arriesgada combinación —sólo entendible, según nuestro criterio, en el contexto didáctico de un taller o de una academia de dibujo— dejó en evidencia los parámetros estilísticos en los que se movía el dibujante y la cuidada intencionalidad del texto que le sirvió de guía.

Que al viajero ilustrado no le entusiasmó la cara principal de la catedral jienense no es noticia. Despachó su descripción en apenas unas líneas, en términos muy poco entusiastas, más bien fríos, y con una crítica a la escasa calidad de algunos de los relieves escultóricos que decoran sus puertas¹. Sólo mencionó la existencia de ocho columnas corintias, tres puertas de acceso, los citados relieves, las nueve estatuas que rematan el primer cuerpo y las torres que flanquean la entrada. Y por si fuera poco ignoró la fachada a la hora de elegir las láminas que ilustrarían su libro. Se decantó por reproducir la mencionada planta del templo y un proyecto de Ventu-

ra Rodríguez para el Sagrario, que de forma significativa nunca se llevaría a la práctica al ser sustituido por otra traza del mismo autor². Tuvo tiempo además para defender la eliminación del coro, yendo más allá de la propia opinión expresada por el citado arquitecto.

Conocido el gusto clasicista y desornamentado de Ponz, resulta comprensible que no le agradara la disposición general de esta sobrecargada fachada, en la que los requiebros de las molduras, las decoraciones vegetales —carnosas y con mucho relieve, según las formas introducidas por Alonso Cano en la cara principal de la catedral de Granada— y los elementos arquitectónicos formaban una máscara que ocultaba el muro. Una profusión que apenas dejaba distinguir los ecos de la idea original vandelviresca, con las torres como principal reminiscencia, el esquema trasplantado del modelo que creara Maderno para San Pedro de Roma o los recuerdos, con la balaustrada y corredor del ático, de la basílica escorialense³.

Lejos pues de la inapelable realidad de este monumento, el autor del dibujo —por lo demás, no exento de gracia y calidad— delineó una versión neoclásica de la fachada descrita en el *Viaje de España*, en la que predomina el muro, las estructuras adinteladas, la simetría de cada una de las partes y, en general, la claridad compositiva del conjunto. Una arquitectura simple, limpia, que ha reducido al

mínimo su capacidad expresiva. Como rémoras del barroco clasicista, permanecen las columnas corintias del cuerpo inferior, al que se le ha privado del segundo nivel de ventanas, y las esculturas monumentales que refuerzan los ejes verticales. Llama la atención la introducción de tres grandes claraboyas circulares en el segundo cuerpo —en el que no se aprecia ningún retranqueo respecto al inferior— que parecen recrear el uso que siglos atrás diera Vandelvira a este elemento, por ejemplo, en el palacio ubetense de Vázquez de Molina; o el que el mencionado Rodríguez planteó para uno de los proyectos del citado Sagrario, también desechado, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Por lo demás, las torres del dibujo poco o nada tienen que ver con las que flanquean la fachada de Jaén, sobre todo por aparecer más disociadas con los niveles del lienzo central y por carecer de los matices propios que otorgan personalidad a su modelo. Sus respectivos tramos exentos obvian la silueta del triple vano que rememora el famoso cuerpo que Hernán Ruiz "el Joven" planteó con tanto éxito en la Giralda de la catedral de Sevilla.

A falta de conocer datos fiables sobre la biografía de su autor, lo dicho hasta ahora y el tipo de letra de la inscripción invitan a situar la ejecución de este dibujo en los últimos años del siglo XVIII, siempre después de 1791, o en los primeros del XIX, cuando la arquitectura neoclásica reinaba en España.

- 1 Antonio Ponz. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1791, t. XVI, pp. 178-179.
- 2 Thomas Ford Reese. *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York-Londres, 1976, t. I, pp. 148-150; María Luz de Ulierte Vázquez. "La decoración del Sagrario de la catedral de Jaén", en *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, Jaén (1981), pp. 65-89; Juan Higuera Maldonado. *El sagrario de la catedral de Jaén (Notas Históricas)*, Jaén, 1985; y Joaquín Montes Bardo, "El sagrario de

Jaén: una capilla ilustrada", en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, Madrid (1996), pp. 127-155.

- 3 Francisco Pinero Jiménez y José Martínez Romero. *La Catedral de Jaén*, Jaén, 1954, pp. 28-37; Fernando Chueca Goitia. *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*, Jaén, 1971, p. 180; Guillermo Álamo Berzosa. *Iglesia catedral de Jaén. Historia e imagen*, Jaén, 1971, pp. 63 y 82; y Antonio Galera Andreu. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1977, pp. 161-171.

*La face de l'Église, selon le plan de l'architecte, &
celle du corps de l'Église.*



*La face de l'Église, selon le plan de l'architecte, &
celle du corps de l'Église.*

ANTONIO CARNICERO (1748-1814)

Comida de Sancho Panza en la Ínsula Barataria

CIRCA 1780.

INS.: "ANTONIO CARNICERO LA INVO Y DIBUXÓ", (ÁNG. INF. IZDO. A TINTA)

TINTA Y AGUADA/PAPEL VERJURADO. 250 X 170 MM

Este dibujo forma parte de la serie de ilustraciones de Carnicero para la edición del *Quijote* de 1780, a cargo de la Real Academia Española. A partir de él, Joaquín Fabregat realizó el grabado incluido en el tomo IV de la obra (Cap. XLVII) donde se describe la escena aquí representada.

Hijo del escultor Alejandro Carnicero, Antonio nació en Salamanca en enero de 1748 trasladándose a Madrid con su familia posteriormente. Su carrera en la corte estuvo vinculada a la Academia de San Fernando gracias a su hermano Isidro, con quien marchó a Roma en 1759 para una estancia de varios años y donde obtuvo varios premios por sus dibujos copiando esculturas clásicas. Además recibió encargos de varios aristócratas y participó en series de ilustraciones como esta edición del *Quijote*, la de trajes españoles de Juan de la Cruz y desde 1796 la serie de *Equitación*, obra impulsada por el todopoderoso ministro de Carlos IV, Manuel Godoy. En julio de 1788 la Academia de San Fernando lo nombró académico de mérito. Su labor para la Casa Real se vio recompensada en abril de 1796 cuando obtuvo el puesto de pintor de cámara que había solicitado sin éxito en anteriores ocasiones. Durante el reinado de José I trabajó como pintor para el rey francés al que sin embargo nunca juró fidelidad por escrito como otros de sus compañeros, alegando sentirse "indispuesto" el día del juramento. El final de su vida se vio marcado por el desagradable suceso de su ingreso en prisión, acusado de participar en el

complot fernandino para derrocar a Carlos IV. Además también se vio afectado por las represalias tomadas en tiempos de Fernando VII contra quienes habían colaborado con el gobierno francés. Falleció en Madrid poco después de que el rey le concediera la amnistía, el 21 de agosto de 1814¹.

La obra maestra de Cervantes conoció un gran éxito en toda Europa desde comienzos del siglo XVIII que se tradujo en varias ediciones de la obra con magníficas estampas. El *Quijote* fue considerado por los Ilustrados ante todo como un libro cómico, poniéndose de relieve las escenas de carácter burlesco y diferenciándose así de la visión más seria de la obra que se produciría en el siglo XIX. Esta moda cervantina se desarrolló con especial fuerza en Francia donde a nivel artístico supone un hito la realización, a partir de 1716, de los cartones de Charles A. Coypel destinados a tapices de Gobelinos. Aunque otros pintores franceses, como Natoire, realizaron también series ilustrando las aventuras del caballero andante, el afrancesado *Quijote* de Coypel se difundió enormemente por Europa a través de la estampa. Influencia que es apreciable también en las ediciones españolas de la obra, como la patrocinada en 1771 por la Real Compañía de Impresores y Libreros, ilustrada con estampas de Manuel Monforte según diseño de José Camarón².

Las ediciones españolas del *Quijote* hasta la fecha no habían destacado especialmente por la calidad de edición ni



Joaquín Fabregat. *Comida de Sancho Panza en la Ínsula Barataria*. (Grabado incluido en la edición del *Quijote* de 1780).

en los textos ni en las ilustraciones. La situación cambió con la edición en la que se incluyó esta escena de Antonio Carnicero, patrocinada en 1780 por la Real Academia Española, a partir de la cual el libro sería impulsado desde libro cómico popular hasta clásico nacional en palabras de Schmidt³. La Academia supervisó el libro hasta el mínimo detalle: se encargó su impresión a Joaquín Ibarra (impresor del rey y de la Academia) y se utilizó papel realizado para la ocasión por Joseph Llorens, así como tres fundiciones nuevas de letra con matrices y punzones hechos por Gerónimo Gil.

Igual cuidado se puso en las ilustraciones que motivaron algunos malentendidos con la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se eligió a los más destacados artistas cuidando los aspectos estéticos de la obra tanto como el rigor histórico, algo de que carecían, pese a su calidad, las estampas en ediciones extranjeras. Así, las ropas de los personajes se

copiaron de cuadros del siglo XVII existentes en el Palacio Nuevo y en el Buen Retiro; las armas de época, de las existentes en la Armería Real. Incluso los tipos populares se sacaron de personajes manchegos reales. La obra contenía además un mapa de los lugares en que se ambientaba la historia realizado por Tomás López, geógrafo del rey, a partir de los trabajos de campo del ingeniero José de Hermosilla.

Antonio Carnicero realizó un total de veinte estampas además de varias cabeceras y remates de página, cobrando por cada uno de los dibujos preparatorios para grabar como éste, 400 reales. El dibujo muestra una de las más hermosas composiciones realizadas por el artista para el libro: Sancho Panza, recién llegado a la ínsula de Barataria como gobernador, se dispone a comer en el interior de un suntuoso palacio que el artista ha ambientado en el siglo XVII, cuyos muros decoran varios retratos y escenas de batallas. En el centro de la composición el doctor Pedro Recio de Agüero (o "de mal agüero", como lo bautizó el malhumorado Sancho posteriormente) impide al nuevo gobernador comer cualquier cosa que le presentan los pajes situados a la izquierda, trayendo y llevando a la mesa bandejas con frutas y todo tipo de manjares. Otros personajes, como el situado detrás del hambriento Sancho, a quien ha colocado una especie de babero, contemplan regocijados la escena. La ambientación de ésta, cuidando el rigor en la representación de elementos arquitectónicos y de mobiliario tanto como de los tipos humanos, es muy diversa del ambiente rococó en que Coypel presentó sus escenas, y explica por qué el *Quijote* de 1780 supuso un hito, y no sólo filológico, en la historia del inmortal personaje cervantino.

M.^a CRUZ DE CARLOS

1 Catálogo de la Exposición *Antonio Carnicero. 1748-1814*. Madrid, Museo Municipal, febrero-marzo 1997. Biografía a cargo de M.^a Antonia Martínez. Martínez Ibáñez, M.^a Antonia. "Antonio Carnicero y las ediciones de 'el Quijote' de Ibarra de 1780 y 1782". *Villa de Madrid*, 1988, n.º 96, pp. 21-34. La difusión europea es analizada entre otros en las siguientes obras: "Don Quichotte au XVIII^e siècle" en Catálogo de la Exposición, *Don Quichotte vu par un peintre du XVIII^e siècle: Natoire, Musée National du Château de Compiègne (14 mai-10 juillet 1977)*, Musée des Tapisseries d'Aix-en-Provence

(20 juillet-21 septembre 1977) pp. 60-64. Catálogo a cargo de Odile Picard Sébastiani.

Johannes Hartau. *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin, 1987. Rachel Schmidt. *Critical Images. The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, Quebec, McGill-Queen's University Press, 1999. Francisco Calvo Serraller (pr.). *Ilustraciones al Quijote de la Academia. Por varios dibujantes y grabadores, en la Imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid, 1780*. Madrid, Turner, 1978.

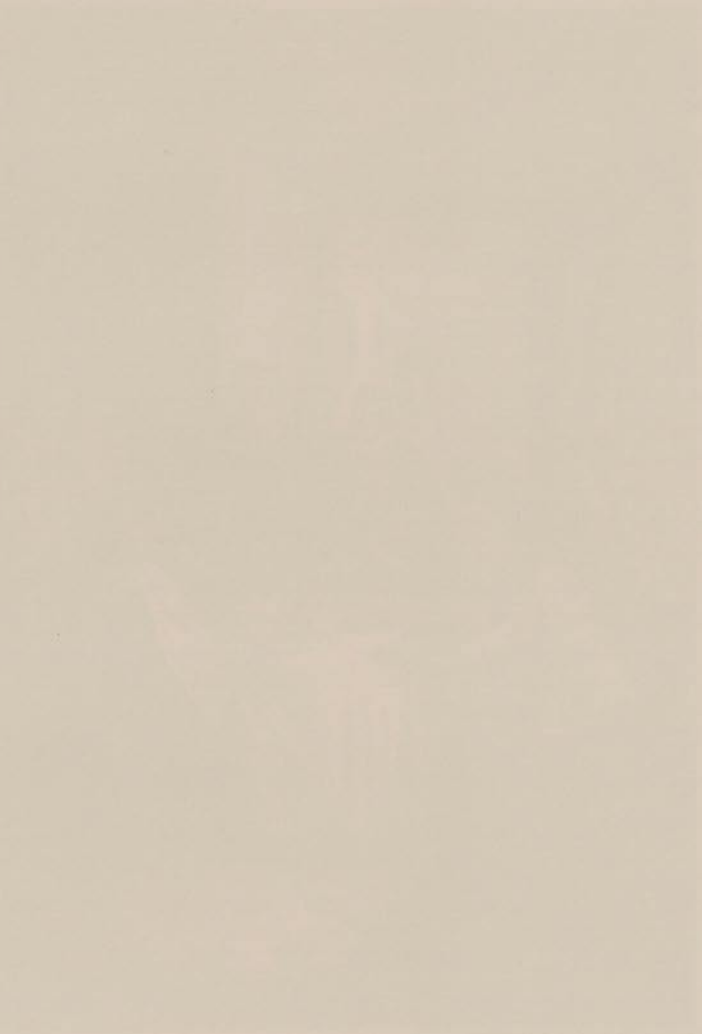


Antonio Carnicero la inv. y dibujó.



1. The first part of the document is a letter from the President of the United States to the Congress, dated January 3, 1801. It is a very important document, as it is the first time that the President has addressed the Congress since the establishment of the new government.

2. The second part of the document is a report from the Secretary of the Treasury, dated January 10, 1801. It contains information about the state of the nation's finances and the progress of the government's efforts to improve them.



3. The third part of the document is a report from the Secretary of the Navy, dated January 15, 1801. It contains information about the state of the navy and the progress of the government's efforts to improve it.

4. The fourth part of the document is a report from the Secretary of the War, dated January 20, 1801. It contains information about the state of the army and the progress of the government's efforts to improve it.

[12]

VICENTE CAMARÓN TORRÁ (1803-1864).

Dos academias masculinas: A. Hombre sentado.

B. Guerrero con una bandera

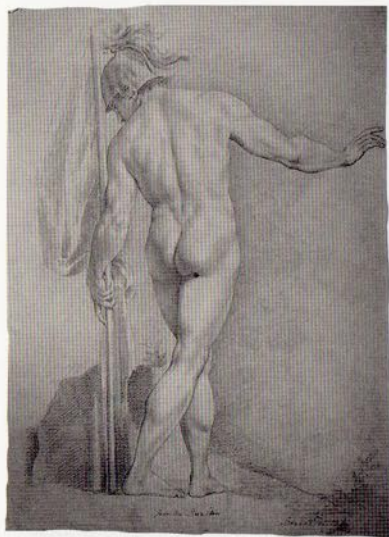
AGOSTO 1817

INS.: A: "VICENTE CAMARON. AGOSTO DE 1817. DE EDAD DE 14 AÑOS" (ÁNG. INF. DCHO.) "10" (ÁNG. SUP. IZDO.). B: "VICENTE CAMARON . AGOSTO" (PARTE INF.) SANGUINA Y LÁPIZ NEGRO/PAPEL AGARBANZADO. A: 490 X 320 MM. B: 470 X 315 MM.

Los Camarón, como los González Velázquez o los Madrazo, son una fecunda saga de artistas que hunde sus raíces en el siglo XVIII y que mantienen su presencia a lo largo del siglo XIX. Oriundos de Segorbe, los pintores José Camarón Boronat (1730-1803) y su hijo José Camarón Meliá (1761-1819), padre de Vicente, dieron el paso desde la Academia de San Carlos, en Valencia, a la corte. Vicente nació en Madrid y recibió sus enseñanzas en la Academia de San Fernando, de la que con los años llegaría a formar parte como Académico de Mérito (1844) y profesor¹. Su obra es fiel reflejo de las transformaciones del panorama pictórico español en el cambio de centuria. En su trabajo tocó temas diversos, aunque su dedicación fundamental fue el paisaje de tono romántico. Hoy su memoria se ha visto relegada ante otros especialistas contemporáneos de mayor fama, como Pérez Villaamil, pero alcanzó renombre entre la sociedad burguesa de su tiempo. Fue miembro del Liceo Artístico y Literario Español e, incluso, llegó a ser designado Pintor de Cámara honorario por Isabel II en 1847, mencionando expresamente su habilidad en el género en la cédula de nombramiento. Su pintura se caracteriza por una interpretación de la naturaleza en la que se aúna la inspiración en los paisajes flamencos del siglo XVII con la impronta paisajista inglesa, tan en boga en su época². Participó además en la decoración de los techos del Palacio del Congreso de los Diputados³

(Sala de Conferencias y escritorios) y, en su faceta como grabador, en la Colección Litográfica de Cuadros del Rey de España, bajo la dirección de José de Madrazo. Su relación con el grabado es mejor conocida, dedicándose igualmente a vistas de parajes madrileños y de los Sitios Reales, por composiciones propias y de otros artistas, como Brambila; tanto como a ilustraciones de libros y también retratos.

En el ámbito del dibujo, su faceta menor estudiada, es más conocido por el álbum con diseños de diversos autores, muchos de ellos de mano de su padre, que donó a la Academia de San Fernando⁴. Incluye sólo un dibujo propio, precisamente de un país, pero es un ejemplo significativo de los cuadernos de artista, en los que se coleccionan obras propias y ajenas, como fuente de inspiración y recursos para otros trabajos. Estas dos academias ilustran en cambio la faceta germinal de la educación artística, en la que asimismo el dibujo es el medio primario. Los ejercicios de desnudo del jovencísimo Vicente, fechados tres años después de su matrícula en la Academia de San Fernando, son los propios de un alumno que asiste a la última de las salas o aulas de "Principios"⁵. Es decir, los primeros pasos en el aprendizaje de la pintura, en los que se copia de dibujos. Los maestros que asistían a las clases proporcionaban a los estudiantes los modelos a reproducir, muchas veces de su propia mano. Primero partes del cuerpo (principios y extremos), para pasar a la copia de cabe-



Francisco Pérez Entero.
Academia masculina. Madrid,
Facultad de Bellas Artes
de la Universidad
Complutense.

zas y, como último paso en esta fase inicial, el cuerpo humano (figuras). Tras este ciclo el alumno accedía a dibujar modelos tridimensionales (Sala del Yeso) y, finalmente, a la copia de modelos vivos (Sala del Natural).

Por tanto, estas Academias no están copiadas del natural, al que se accede al final del proceso formativo, sino de otros dibujos que Camarón y sus compañeros de clase tuvieron como ejercicio en el agosto madrileño de 1817. Uno de estos prototipos estaba en el mencionado aula, seguramente enmarcado y protegido por un cristal, al menos desde el 8 de marzo 1779. En ese día otro alumno, Francisco Pérez Entero, ejecutaba el mismo desnudo masculino de espaldas, portando una bandera, que Vicente copiaría 38 años después; en aquella ocasión Pérez Entero obtuvo el premio mensual de ayuda de costa de la Sala de Figuras, gracias a su dibujo⁶. Ambos son prácticamente idénticos, tomados de un mismo original. Si bien en el desnudo de Camarón se percibe nítidamente el contorno de lápiz negro, inicialmente dado para apuntar el



Vicente Camarón Torrá.
Vista de las Pesquerías de Toledo.
Madrid, Museo
del Prado.

perfil de la figura, así como el tratamiento del sombreado resulta menos contrastado. También el aspecto de la roca adyacente se ha alterado algo y los dedos de la mano derecha aparecen extremadamente alargados. El otro ejemplar, el que se halla sentado, evoca de igual forma arquetipos anatómicos dieciochescos. Parece inspirado directamente en alguno de los *ignudi* pintados por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, con una cinta ciñendo los cabellos sobre la frente, como los mancebos que acompañan a la Sibila Eritrea y a Jeremías en el fresco vaticano.

Por tanto, estamos ante dos obras del siglo XVIII contempladas y "revisitadas" por un pintor primerizo en los albores del XIX. No son sólo bellos ejercicios con los que adiestrar la mano o familiarizarse con la anatomía antes de pasar a estudiar el natural. Son además huellas patentes del continuismo en la enseñanza de las bellas artes en esos convulsos años inaugurales del siglo XIX. El peso de la tradición de un siglo XVIII que sólo se había extinguido en el calendario, pero cuyas diversas tendencias artísticas coleaban, se manifiesta en los modelos con los que se formaban las nuevas generaciones. La academia imponía un ideal clasicista, mientras permanecían aún en su seno beneméritos representantes del barroco cortesano y al tiempo se introducían "agentes" del neoclasicismo de corte davidiano. Pero todos coincidían en la inveterada necesidad de estudiar, por un lado, a los maestros del pasado y, por otro, el cuerpo desnudo. Las

"academias" no en vano presentan esta denominación delatora que las liga ostensiblemente a la institución. Una institución que no debemos olvidar que se funda en España precisamente en el siglo XVIII.

La técnica adoptada por Camarón enlaza con ese gusto clasicista del final de siglo, en la que el cuerpo es idealizado con los cánones grecorromanos como norte. La limpieza con la que se plasman ambas figuras y el uso canónico de la sanguina (nunca difuminada, siempre aplicada en líneas) concuerdan con los patrones académicos. Los contados ras-

gos anecdóticos, como los hoyuelos de la espalda del guerrero, apenas alteran la "idealidad" apolínea que se quería transferir a los alumnos como objetivo a la hora de retratar el cuerpo humano. El estudio de las posturas y de las expresiones, con las que se quería ejercitar la destreza del estudiante, nunca debía estar reñido con la búsqueda de la belleza. De ahí que un futuro pintor hubiera de afanarse en copiar con corrección los modelos que sus maestros entendían como bellos.

ÁNGEL ATERIDO

1 González García, María Adolfin. "Aportaciones a la biografía del pintor Vicente Camarón Torra", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LV, 1994, pp. 61-80.

2 Arias Anglés, Enrique. "Influencias de la pintura de los Países Bajos e Inglaterra en Vicente Camarón", *Archivo Español de Arte*, LV, 1982, pp. 150-155.

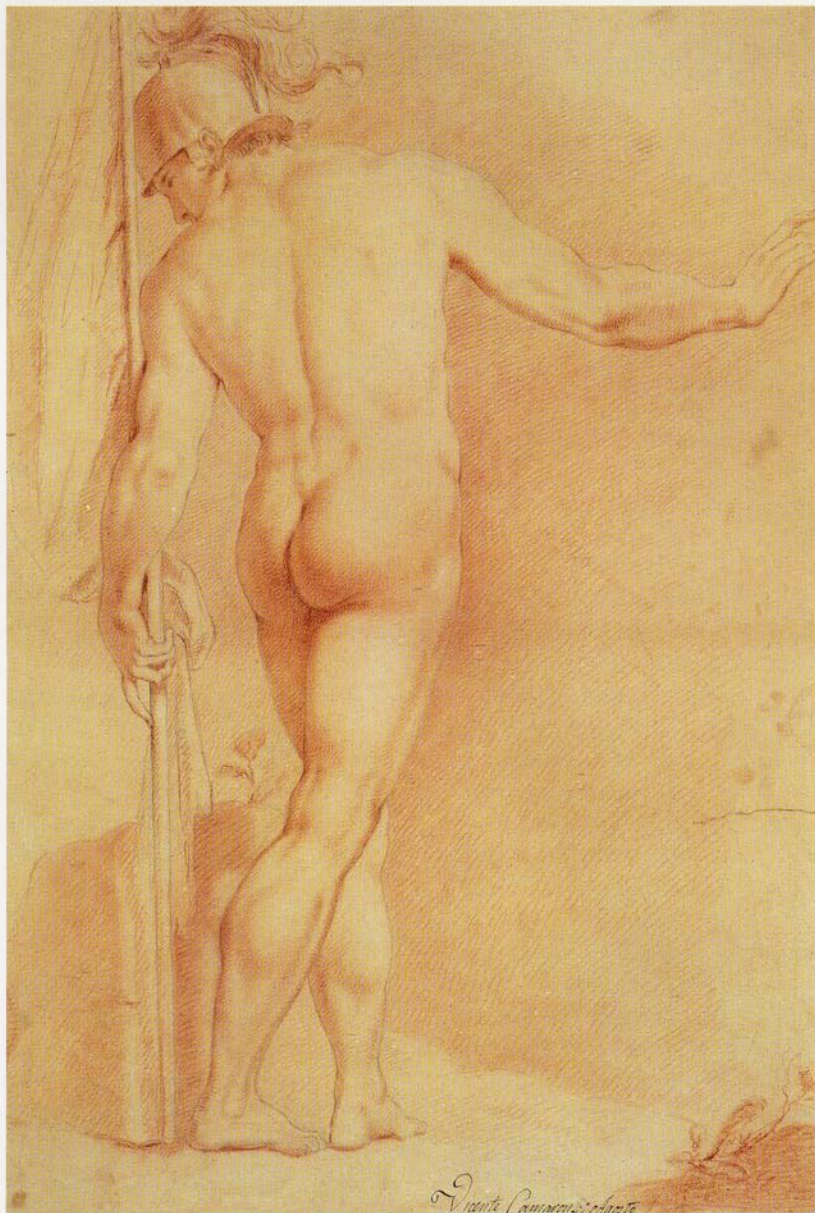
3 González García, *op. cit.* pp. Salvá Herán, Amalia. *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, 1996, pp. 59 y 68.

4 Arnáiz, José Manuel. "El Álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos", *Academia*, LXVII, 1988, pp. 114-231.

5 Acerca de la formación artística véase Vega, Jesusa. "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes", en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, Madrid, Academia de San Fernando, 1989, pp. 1-29. Para el funcionamiento de la Academia en época de Vicente Camarón véase Navarrete, Esperanza. *La Academia de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, FUE, 1999.

6 *Formación del buen gusto: la enseñanza artística en la Real Academia de San Fernando (siglo XVIII)*, Madrid, 1996, p. 82.





[13]

ANÓNIMO SIGLO XIX

Vista de Segovia

CIRCA 1820

INS.: "AQUEDUCTO" (ZONA SUP. A LÁPIZ)

LÁPIZ Y AGUADA/PAPEL. 350 X 510 MM

En el siglo XIX España fue el destino favorito de muchos viajeros europeos, principalmente ingleses y franceses, que dejaron recogidas sus impresiones del país y sus habitantes en numerosos dibujos como éste. Los motivos que los impulsaron a venir fueron de diversa índole y van desde la presencia forzosa debida al desarrollo de campañas militares en la Península hasta la atracción por la, entonces recién descubierta en Europa, pintura española del Siglo de Oro. Para casi todos además, España simbolizaba uno de los últimos reductos del continente en que se conservaban tradiciones y maneras de vivir llenas de pintoresquismo a los ojos de los europeos del Norte¹. Las *Vistas* de ciudades españolas y las escenas populares y callejeras se plasmaron en dibujos que luego formaron álbumes y, en la mayoría de los casos, fueron realizadas para ser posteriormente grabadas e ilustrar las numerosas obras de tema español que se publicaron por entonces, principalmente en Francia e Inglaterra. Para la realización de los dibujos los autores contaron con la ayuda de colaboradores y en ocasiones emplearon artefactos como cámaras oscuras. Generalmente los dibujos eran realizados a lápiz y después completados con acuarela, anotándose en muchos casos el lugar representado y la fecha en que se obtuvo la vista. Una labor que no siempre fue segura, especialmente en el caso de vistas de ciudades o de fortificaciones, pues la presencia de extranjeros tomando apuntes de lugares

estratégicos despertaba las sospechas de las autoridades militares.

Segovia fue también objeto de numerosas visitas por parte de viajeros del siglo XIX, la mayoría de ellos atraídos por el imponente acueducto, verdadero símbolo de la ciudad². Incluso los viajeros que consideraron el lugar excesivamente melancólico (así definió Segovia Madame de Brinckmann, que estuvo allí en noviembre de 1849) se mostraron fascinados por el acueducto, halagando su belleza y la magnitud de sus proporciones. En cuanto a los artistas que realizaron *Vistas* de la ciudad, hay que decir que casi todos ellos escogieron el mismo lugar desde el que está hecho este dibujo, sin duda porque la panorámica de la ciudad era de gran belleza y porque permitía ofrecer una detallada representación del acueducto. Poseemos varias vistas de la ciudad realizadas desde este lugar en el siglo XIX, con pequeñas diferencias. Una visión más romántica es la que nos ofrece el dibujo de Jenaro Pérez Villaamil incluido en la *España Artística y Monumental* (París, 1842-43) y también la de David Roberts, cuya obra se publicó en Londres en 1836-38 y a quien el acueducto, al contemplarlo en las primeras horas de la mañana, le pareció surgido de aguas y brumas. Tomada desde el mismo lugar, algo más cerca de la ciudad, destaca la litografía de Ysla por dibujo de Francisco Javier Parcerisa incluida en la obra *Recuerdos y Bellezas de España* (Segovia, 1865). Por su carácter más

descriptivo y topográfico, nuestro dibujo se relaciona especialmente con la obra de Alexandre de Laborde (*Voyage historique et pittoresque de l'Espagne*, París, 1806-1820), que consta de cuatro tomos. De entre los viajeros del siglo XIX, Laborde destaca principalmente por conocer bastante bien el país de que hablaba y por un acercamiento menos apasionado que el de muchos de sus contemporáneos. La recopilación de material gráfico para el *Voyage* fue una labor ingente, en la que a veces se hicieron dibujos nuevos y otras se aprovechó material ya existente, como los dibujos para el tercer volumen de la obra en que se utilizaron algunos realizados previamente por otros autores³.

Esta vista de la ciudad de Segovia está tomada desde las afueras, en una zona desde la que se divisa una hermosa panorámica del conjunto urbano, dominado por el acueducto a su paso por la Plaza del Azoguejo. En primer plano vemos a la izquierda un grupo de personajes sentados en el suelo y junto a ellos un hombre a caballo. A la derecha, un pequeño puentecillo salva un arroyo, probablemente el de Alamillos, según el plano de Madoz y Coello. A continuación se distinguen una serie de construcciones en la zona del arrabal: a la izquierda, sobre un promontorio, la torre de la iglesia de San Justo. En el centro, a los pies del acueducto, la "Casa de los Paños", casona segoviana que era conocida con este nombre en el siglo XIX por ser lugar donde se colgaban los paños para secarse tras ser lavados y teñidos. La presencia de una tenería o fábrica de

paños, industria en la que Segovia tuvo una de sus principales fuentes de riqueza, al pie del acueducto se explica porque desde el canal de éste una sangría desviaba el agua hasta la fábrica distribuyéndose hasta las piletas para efectuar el lavado de los tejidos, consiguiéndose de esta manera un máximo aprovechamiento del caudal. Una fotografía de Segovia realizada por Tenison en 1852 desde el mismo lugar que este dibujo, nos muestra ya la fábrica en desuso y con sus edificios arruinados a causa de la decadencia experimentada por los talleres textiles artesanos a lo largo del siglo XIX. Siguiendo hacia la derecha una serie de construcciones lindan con la ciudad amurallada, apreciándose la llegada del acueducto hasta la muralla frente a la iglesia de San Sebastián, tramo a partir del cual comenzaba la distribución de agua a la zona de intramuros, hasta el Alcázar.

Además de su calidad estética, la importancia de estos dibujos es grande para apreciar la evolución urbanística a lo largo del siglo XIX. En el caso de Segovia algunas obras reflejaron los derribos practicados en la Plaza del Azoguejo hasta desembarazar la zona de las numerosas casas y tiendas que se hallaban literalmente a los pies del acueducto. En otras ocasiones los dibujos (recuérdese el ejemplo de Richard Ford y sus vistas de la muralla sevillana) permitieron salvar la representación gráfica de monumentos y lugares desaparecidos para siempre.

M.^a CRUZ DE CARLOS

1 M.^a Dolores Cabra Loredó. *Una puerta abierta al mundo. España en la Litografía Romántica*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Romántico, Madrid, 24 de marzo-15 de mayo de 1994.
Para viajeros franceses: Bartolomé et Lucile Bennasar. *Le Voyage en Espagne. Anthologie des Voyageurs Françaises et Francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, París, Robert Laffont, 1998.

2 Rafael Cantalejo. "El Acueducto visto por los viajeros, los literatos y los poetas", en *El Acueducto de Segovia. Monumentos restaurados*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002.

3 Sobre algunos dibujos para el libro de Laborde véase: Junta de Museos de Barcelona. *Exposición de dibujos para la ilustración del "Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne" de Alexandre de Laborde*. Barcelona, Palacio de la Virreyna, octubre-noviembre 1960.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN TF. ARTES GRÁFICAS, EL 21 DE AGOSTO DE 2002,
ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL PINTOR DE LAS
Luces, MARIANO SALVADOR MAELLA