

Annibale Carracci
VENUS, ADONIS
y CUPIDO



Annibale Carracci VENUS, ADOONIS y CUPIDO

MUSEO NACIONAL

GRUPO MON

Sig.: Lop/1549
Tít.: Annibale Carracci : Venus, Adoni
Aut.: Museo Nacional del Prado
Cód.: 1106335



Annibale Carracci
VENUS, ADONIS
y CUPIDO





CON EL PATROCINIO DE

 **REALE**
Fundación

20p/1549

Annibale Carracci
VENUS, ADONIS
y CUPIDO

19 de abril - 17 de julio de 2005

Edición a cargo de
ANDRÉS ÚBEDA DE LOS COBOS

CON
MARÍA ÁLVAREZ-GARCILLÁN MORALES
ANA GONZÁLEZ MOZO

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



R. 71832

Ministra de Cultura
Carmen Calvo Poyato

Subsecretario de Cultura
Antonio Hidalgo López

Director del
Museo Nacional del Prado
Miguel Zugaza Miranda

Director Adjunto de
Conservación e Investigación
Gabriele Finaldi

Director Adjunto
de Administración
Miguel Vidal Ragout

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



REAL PATRONATO DEL
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes

Presidente
Rodrigo Uría Meruéndano

Vicepresidenta
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

Vocales
Esperanza Aguirre Gil de Biedma
José Luis Álvarez Álvarez
Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón
M.ª Concepción Becerra Bermejo
Antonio Bonet Correa
Duque de San Carlos
José M.ª Castañé Ortega
Luis Alberto de Cuenca y Prado
M.ª de las Mercedes Díez Sánchez
Miguel Ángel Fernández Ordóñez
José Guirao Cabrera
Antonio Hidalgo López
José Luis Leal Maldonado
Antonio López García
Julio López Hernández
Emilio Lledó Íñigo
Julián Martínez García
José Millicua Illarramendi
Alfonso Emilio Pérez Sánchez
Moisés Plasencia Martín
Ana María Ruiz Tagle
Alberto Ruiz Gallardón
Catalina Sureda Fons
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña
Francisco Javier Velázquez López
Miguel Zugaza Miranda
Carlos Zurita, Duque de Soria

Secretaria
M.ª Dolores Muruzábal

PRESENTACIÓN DE LA
MINISTRA DE CULTURA

La muestra *Annibale Carracci. Venus, Adonis y Cupido* sigue la línea de las exposiciones que el Museo Nacional del Prado viene realizando en los últimos años con el objetivo de acercar al público obras maestras de sus colecciones mediante la presentación de las mismas en su contexto artístico y el análisis de sus principales aspectos técnicos.

En esta ocasión, el Museo ha querido mostrar *Venus, Adonis y Cupido*, obra fundamental de Annibale Carracci, una vez finalizada su reciente restauración y limpieza, presentándola acompañada de las obras del mismo tema realizadas por Tiziano y Veronés que se conservan en el Prado. Ambas pinturas fueron fuente de inspiración para la realizada por Carracci, y representan ejemplos paradigmáticos de la influencia de la escuela veneciana en la formación del estilo del artista boloñés. Por otra parte, la exposición pone de relieve el común origen literario de las tres escenas, que constituyen una narración visual de los amores de Venus y Adonis, relatados por Ovidio en sus *Metamorfosis*. Junto con las pinturas, pueden contemplarse dibujos y grabados relacionados con la obra de Carracci, así como documentos derivados de su estudio técnico y restauración, que proporcionan un valioso testimonio del proceso creativo del artista.

Felicito al Museo Nacional del Prado por este interesante proyecto expositivo, que nos permite redescubrir la pintura del gran maestro boloñés, y agradezco sinceramente a la Fundación Reale su colaboración y generosidad, que han hecho posible la realización de esta muestra.

CARMEN CALVO POYATO

PRESENTACIÓN DEL PRESIDENTE DEL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Con *Annibale Carracci. Venus, Adonis y Cupido*, la muestra que ahora presentamos, el Museo del Prado prosigue su labor de dar a conocer a los grandes maestros que se encuentran representados en sus colecciones y de profundizar en sus obras fundamentales a través de una adecuada contextualización de sus referencias artísticas y del estudio de sus pormenores técnicos. Tras su reciente restauración, la pintura *Venus, Adonis y Cupido* se consolida como una de las obras maestras realizadas por Annibale Carracci antes de su definitivo traslado a Roma. La exposición presenta la obra en diálogo con dos pinturas de Tiziano y Veronés que le sirvieron de modelo, y que se inspiran asimismo en el mito de Venus y Adonis relatado en las *Metamorfosis* de Ovidio, si bien, cada artista eligió representar un momento distinto de la narración. Junto a los tres óleos podrán contemplarse varias obras sobre papel que ilustran la génesis de la obra de Carracci y su posterior repercusión a través del grabado. También se exponen una serie de documentos técnicos que analizan su técnica pictórica comparada con la de otros maestros italianos.

La materialización de este proyecto, que acercará al gran público la obra de uno de los artistas más influyentes de la pintura italiana del siglo XVI, es motivo de satisfacción y orgullo para todos los que en el Prado trabajamos.

Una exposición como esta no hubiera podido hacerse realidad sin la colaboración y el mecenazgo de la destacada Fundación Reale, a la que deseo expresar mi más sincera gratitud por la ayuda económica y su apoyo a nuestro Museo.

RODRIGO URÍA MERUÉNDANO

PRESENTACIÓN DEL PRESIDENTE DEL PATRONATO
DE LA FUNDACIÓN REALE

Para la Fundación Reale, el patrocinio de la exposición *Annibale Carracci. Venus, Adonis y Cupido* resulta realmente significativo por partida doble. Por un lado, porque se trata de un proyecto muy en sintonía con sus objetivos, es decir, acercar al público la belleza de esta obra maestra, mostrando no sólo el resultado final después de su limpieza y restauración, sino también el contexto artístico y los recursos técnicos que el artista utilizó en su creación. Por otro lado, porque se trata de la obra de uno de los creadores italianos más relevantes del siglo XVI y principios del XVII, contemporáneo de Caravaggio, y es precisamente Italia la sede de nuestra casa matriz, Reale Mutua Assicurazioni, espejo en el cual se mira la Fundación Reale y pilar sobre el que fundamentan sus valores e ideales.

Todo aquel que se acerque a contemplar esta obra maestra será testigo de la magnífica restauración que el Museo Nacional del Prado ha llevado a cabo y podrá verse envuelto por la enorme carga de sensibilidad, ternura y erotismo de una Venus totalmente entregada a Adonis.

Para entender mejor la obra de este pintor boloñés, la exposición se completa con una serie de grabados y dibujos preparatorios, así como con las obras que Tiziano y Veronés realizaron en torno al tema de Venus y Adonis, obras de las que podemos decir también con orgullo que pertenecen a las colecciones del Museo Nacional del Prado y, por tanto, a nuestro riquísimo patrimonio artístico.

La Fundación Reale pretende que el patrocinio de esta exposición sea el punto de partida de una serie de colaboraciones con el Museo Nacional del Prado, cuya finalidad es difundir y acercar a todos los públicos las valiosas colecciones que esta pinacoteca alberga en su interior.

ANTONIO VIÑUELA

PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR
DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Relegada desde finales del siglo XVIII a una relativa oscuridad que, entre otras cosas, conllevó un largo exilio en la Universidad Central de Madrid — donde estuvo depositada hasta mediados de la década de 1960 —, la obra *Venus, Adonis y Cupido* merece recobrar el lugar que le corresponde, tanto entre las colecciones de pintura italiana del Museo del Prado como en la propia trayectoria de Annibale Carracci, uno de los creadores italianos más destacados del siglo XVI y principios del XVII. Contemporáneo de Caravaggio, Annibale influyó de manera decisiva en el arte de su tiempo al aportar a las formas artificiosas y en extremo intelectualizadas del Manierismo una nueva sensibilidad enraizada en la naturaleza y que se materializaría en sensuales arquetipos de perfección como el que constituye la obra que ahora presentamos.

A pesar de que son muchos los testimonios que nos hablan de la estima de la que gozó esta pintura durante los siglos XVI y XVII — empezando por el lugar privilegiado que ocupó en el Alcázar de Madrid, donde coronaba la puerta de la Galería del Cierzo — sólo en los últimos años la historiografía ha reconocido el lugar fundamental que ocupa dentro de la producción del pintor anterior a su viaje a Roma.

En el origen del olvido en que cayó la pintura, ya en tiempos de Carlos III, se encuentra un cúmulo de circunstancias como son el cambio de gusto operado en la nueva corte o la competencia con una copia de calidad conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, pero más decisivo ha sido el hecho de que el original permaneciera oculto a los ojos de los especialistas bajo una capa de repintes antiguos y barnices oxidados que sólo una cuidadosa intervención iniciada en el año 2003 y dirigida por María Álvarez-Garcillán, a quien no queremos dejar de felicitar, ha logrado eliminar. Tras su limpieza, el cuadro ha ganado en frescura y legibilidad, y su examen a través de radiografías e infrarrojos ha permitido profundizar en el proceso creativo de su autor, que abordó la tela *alla prima* y ajustó la composición con sumo cuidado, dando como resultado una imagen de gran rotundidad y belleza.

La asombrosa riqueza de las colecciones del Prado permite, además, que la obra de Carracci se muestre en compañía de sus fuentes más directas y admiradas: la pintura de los venecianos Veronés y Tiziano, artistas que no sólo se encuentran representados de manera privilegiada en los fondos del Museo, sino que lo están con obras asimismo inspiradas en los amores de Venus y Adonis narrados por Ovidio en las *Metamorfosis*. El diálogo consciente y deliberado que Annibale entabla con estos dos pintores nos habla del sentido que la "imitación" o *imitatio* tenía en el Renacimiento y el Barroco, un concepto que a menudo iba hermanado con el de "emulación", en el sentido de imitar con el fin de superar o medirse en el marco de una respetuosa rivalidad.

Queremos agradecer la generosidad de las instituciones que han prestado obras para esta exposición y felicitar a todo el equipo del Museo Nacional del Prado por su empeño y dedicación, y especialmente al comisario de la muestra, Andrés Úbeda, jefe de conservación de Pintura Italiana y Francesa. Sólo me resta dar las gracias a la Fundación Reale, que con su desprendida colaboración ha contribuido a llevar a feliz término este proyecto.

MIGUEL ZUGAZA MIRANDA



Sumario

Prólogo

Denis Mahon

15

Introducción

Andrés Úbeda de los Cobos

16

Venus, Adonis y Cupido *Ad emulatione di Tiziano*

Andrés Úbeda de los Cobos

19

La restauración de *Venus, Adonis y Cupido*

María Álvarez-Garcillán Morales

55

La construcción de bellas imágenes

Ana González Mozo

73

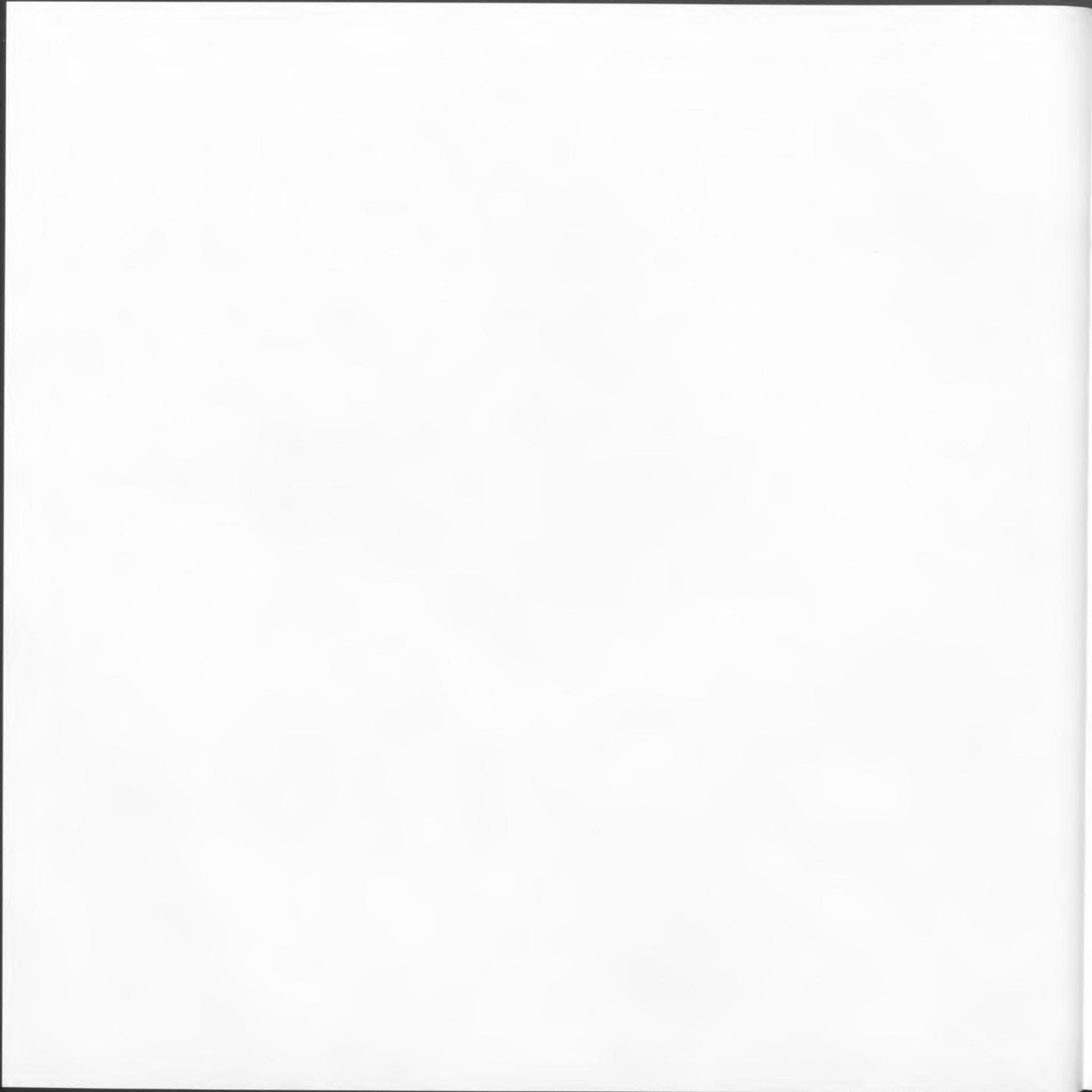
Bibliografía general

97

Obras en exposición

100





Prólogo

Todo crítico y especialista que desee sinceramente llegar al fondo del tema que pretende expresar, agradecerá, sin duda, que se le brinde la oportunidad de volver a mirar y de volver a pensar. Durante mis recientes visitas al Museo del Prado he tenido la posibilidad de volver a contemplar *Venus, Adonis y Cupido* de Annibale Carracci, tanto durante su limpieza como una vez terminado el proceso, iniciado en 2003. La restauración de un cuadro puede sacar a la luz características pictóricas escondidas, ayudar a aclarar la autoría del mismo y permitir situar la obra en el lugar cronológico adecuado dentro de la obra del artista.

La primera vez que escribí sobre esta composición, hace ahora unos cincuenta años, mis observaciones sobre el estilo y la cronología no estaban basadas en el cuadro del Prado, que todavía no se conocía, sino en la excelente versión anterior del Kunsthistorisches Museum de Viena y en el boceto para la figura de Adonis que se encuentra en los Uffizi. Cuando en 1965 el profesor Pérez Sánchez dio a conocer el cuadro del Prado por primera vez, resultó gratificante comprobar que, aunque todos los que nos interesábamos por la pintura boloñesa habíamos asumido erróneamente que el cuadro de Viena era el original de Annibale, se confirmaba mi intuición sobre la importancia de la obra y sobre dónde se encuadraba en el proceso evolutivo del artista. De hecho, la reciente limpieza ha puesto aún más de manifiesto que la obra data de aquellos años finales de la década de 1580, cuando la personalidad fuerte y creativa de Annibale, inspirada principalmente por los artistas venecianos, iba encontrando cada vez más su propio camino, explorando nuevas soluciones y creando un nuevo estilo con vistas al siglo venidero.

Annibale Carracci era un pintor nato, inteligente, enérgico y variado. Su técnica pictórica queda patente en la totalidad de *Venus, Adonis y Cupido*, desde las vigorosas pinceladas de los árboles y del paisaje hasta la elegante definición de los contornos de las cabezas de los dos protagonistas. La luz está tratada de manera intensamente sensual y la limpieza ha puesto de manifiesto la riqueza cromática de la obra. La composición demuestra también el dominio de Annibale como pintor narrativo, despertando el fuerte interés del espectador en el drama psicológico de esta historia de amor a primera vista, y consiguiendo evocar la placidez de lo que estaba ocurriendo inmediatamente antes, y el espantoso desenlace que va a sobrevenir. No hay duda de que otro gran pintor narrativo, Guercino, cuyas obras he estudiado y coleccionado durante toda mi vida, aprendió mucho del ejemplo de Annibale.

En esta pequeña exposición, *Venus, Adonis y Cupido* se exhibe junto a otras dos obras del mismo tema pertenecientes al Prado, una de Pablo Veronés, artista que evidentemente admiraba y que había fallecido justamente en 1588, y la otra de Tiziano, cuya muerte se había producido sólo doce años antes. Sabemos lo que pensaba Annibale de Tiziano porque lo escribió en sus *postille* a las *Vite* de Giorgio Vasari: ningún otro pintor podría dotar a sus obras de vida como lo hacía él. Con evidente emoción habla de “la bontà della pittura di Titiano”. La comparación entre las tres obras resulta enormemente reveladora sobre Annibale Carracci en un momento crucial de su evolución, cuando estos dos pintores constituyen sus principales puntos de referencia. Mi más sincera felicitación al Museo del Prado.

DENIS MAHON

Introducción

Distintos prejuicios sepultaron el crédito artístico de los tres miembros de la familia Carracci desde finales del siglo XVIII, prejuicios que se asentaron sobre pilares tan robustos que ha sido necesario todo un siglo, el XX, para derribarlos completamente. Aun así, el más dotado de todos ellos, Annibale (1560-1609), ostenta todavía hoy el dudoso honor de ser el único artista relevante del Barroco italiano que carece de una exposición monográfica. No resulta posible resumir las razones que justifican el desdén de la crítica por estos pintores en estas breves líneas. El lector podrá leer algunas de ellas referidas al cuadro que nos ocupa en este mismo catálogo. Por ello, es suficiente indicar aquí que la reputación de Annibale ha recorrido un camino inverso a la de Caravaggio, al que habitualmente ha sido enfrentado, de forma que el irresistible ascenso del lombardo fue acompañado de la fulgurante caída del boloñés, al ser ambos considerados los dos polos antitéticos de la creación artística: frente a la libertad de Caravaggio, se opuso el manoseado tópico de la falta de creatividad de Annibale.

El Museo del Prado comenzó en 2003 la laboriosa restauración de *Venus, Adonis y Cupido*, que ha permitido recuperar su aspecto original, oculto bajo barnices oxidados y repintes antiguos. Además fue necesario intervenir en los daños provocados, presumiblemente, por el incendio del antiguo Alcázar de los Austrias (1734), momento en el que el cuadro sufrió numerosos desperfectos. El resultado de la intervención (como pueden observar los visitantes de esta exposición) ha sido espectacular. Por fin es posible contemplar su colorido, sus cuidados efectos atmosféricos o sus bellísimos paisajes relegados por Annibale al fondo de la composición.

Este cuadro constituye una de las obras auténticamente insustituibles en el catálogo de Annibale antes de su definitivo traslado a Roma, cuando los tres miembros de esta familia (junto con su hermano Agostino, 1557-1602, y su primo Ludovico, 1555-1619) lideraban el panorama artístico boloñés y protagonizaban una reforma en la manera de educar a los jóvenes artistas y de practicar el arte de la pintura, cuyas consecuencias se hicieron sentir durante las dos centurias siguientes. Esta reforma proponía unos nuevos hábitos en la forma de entender su profesión con los que pretendieron superar los procedimientos de los maestros manieristas de la generación anterior, como Bartolomeo Passarotti. Así, restauraron la práctica renacentista de dibujar sus modelos del natural, incluso saliendo fuera del estudio para captar el cambiante aspecto de los animales, paisajes y plantas. El carácter innovador de estas propuestas fue puntualmente criticado por los artistas más conservadores, que cargaron contra las novedades advertidas en la *Crucifixión* (1583) cuyas figuras, en palabras de Carlo Cesare Malvasia, resultaban demasiado veraces. Este directo acercamiento a la naturaleza encontró sus más felices producciones en los cuadros de tema popular, realizados entre 1581 y 1584, como el *Comedor de judías* (Roma, Galleria Colonna) o, aún mejor, *La carnicería* (Oxford, Christ Church Picture Gallery), donde sus menesterosos protagonistas realizan su actividad diaria con toda libertad y sin el más mínimo afán burlesco o moralizante, tal y como hasta entonces era habitual. En última instancia, la caricatura, cuya invención se atribuye también a los Carracci, constituye el eslabón final de todo este proceso.

Estas reformas se llevaron a efecto en la Academia erigida en Bolonia en fecha próxima a 1582 y que en un

primer momento denominaron *dei Desiderosi*, para tomar posteriormente (h. 1590) el nombre definitivo *degli Incamminati*. En ella se ha visto tanto un foro informal donde se discutían los problemas que interesaban a los pintores, como un lugar de formación de jóvenes inquietos, muchos de ellos procedentes de talleres de artistas rivales. El definitivo traslado de Annibale a Roma en 1595 y el posterior de Agostino (1598), supuso el final de la colaboración entre los tres. Al año siguiente, y por diferencias personales con su hermano, Agostino abandonó Roma para siempre. Ludovico, por su parte, permaneció toda su vida en Bolonia y se mantuvo al frente de la Academia hasta su muerte, que tuvo lugar en 1619. Annibale llevó a cabo en Roma su composición más celebrada, la bóveda de la galería del Palazzo Farnese (1597-1601). De su etapa romana el Prado posee, además, importantes fragmentos del conjunto mural pintado en la capilla Herrera de la iglesia de Santiago de los Españoles (1604), concluidos por Albani debido a la enfermedad del maestro. Annibale murió en Roma en 1609.

La influencia de estos artistas se dejó sentir a través de sus discípulos (Francesco Albani, Domenichino, Guido Reni o Giovanni Lanfranco) a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, aunque puede afirmarse que la recuperación de las formas clásicas que ellos propugnaron (a través de la copia directa de los vestigios de la Antigüedad o de sus intérpretes renacentistas) se mantuvo hasta principios del siglo XIX. Después, la estética romántica y los partidarios de un arte de líneas e intenciones más puras (que encontraron en la pintura del *Quattrocento* italiano) denostaron a los Carracci, convertidos ya en paradigmas del arte insincero y carente de valor creativo.

No deja de ser una paradoja digna de mención que estos grandes reformadores hayan sido vistos durante tanto tiempo como los paladines del arte más retardatario realizado en Europa durante su Edad Moderna.

Un proyecto complejo como el que aquí se presenta debe mucho a muchos y es de justicia que aquí se reconozca. Sin los préstamos generosos del British Museum de Londres y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, nunca podríamos haberlo llevado a cabo; por ello, y en nombre del Museo del Prado, muchas gracias a las personas que desde dichas instituciones han apoyado este proyecto: Neil MacGregor, Hugo Chapman y Antony Griffiths, en el British Museum, y Antonio Bonet, Mercedes González de Amezúa, Ascensión Ciruelos, Javier Blas y Clemente Barrena, en la Academia de San Fernando. También he contraído una deuda de gratitud con Sir Denis Mahon, Dawson Carr, Keith Christiansen, Paul Joannides, Jacques Lezra, Wolfgang Prohaska, Nicola Spinosa, Nicholas Turner, Robert Wald, Aidan Weston-Lewis y con todos los que han disfrutado con nosotros durante el período de la restauración y que nos han ilustrado con sus impagables comentarios. Gabriele Finaldi leyó apasionadamente todos los textos de este catálogo y los mejoró notablemente con sus consejos. Miguel Falomir, además, leyó el de quien esto escribe, puliendo sus defectos. Es éste también el lugar para agradecer a Phil Goddard, Catali Garrigues, Paul Hoberton y Pablo Rubio sus desvelos por los problemas que siempre surgen a última hora.

Quiero mostrar también mi agradecimiento a todo el personal del Museo del Prado, cuyo trabajo diario permite la realización de proyectos como este.

ANDRÉS ÚBEDA DE LOS COBOS
Comisario de la exposición

LÁM. 1 - Adonis y perros ◀◀
LÁM. 2 - Rostro de Venus ▶▶



Venus, Adonis y Cupido *Ad emulatione di Tiziano*

“Il suo propio stile fù l'unire insieme l'idea,
e la natura, accumulando in se stesso le più degne virtù
de' maestri passati”.
Bellori, *Vite*, 1672

Es cierto que el pretendido eclecticismo que oscureció el crédito de Annibale Carracci (1560-1609) y de la escuela boloñesa constituye ya, afortunadamente, un concepto vacío de contenido. De no ser así, el cuadro que ahora presentamos bien podría haberse erigido en el paradigma de todos sus pecados. Porque, efectivamente, en él confluyen influencias notorias de artistas como Correggio, Veronés, Tiziano, o Tintoretto, asunto que, en opinión de sus detractores, ponía de manifiesto la falta de creatividad de Annibale y en general de toda la pintura de Bolonia desde la irrupción de la familia Carracci a finales del siglo XVI. Fue Denis Mahon quien en 1947 publicó un texto que se encargó de destruir el mito de la falta de carácter creativo de los boloñeses, de su eclecticismo entendido como puntual copia de los maestros consagrados por la tradición artística del Renacimiento italiano, mito acuñado por el teórico alemán J. J. Winckelmann en 1763 para definir, precisamente, la pintura de Annibale. Los argumentos esgrimidos por Mahon fueron tan aplastantes que lograron superar los prejuicios acumulados durante casi dos siglos¹.

La principal objeción que podría ponerse a sus argumentos es haber llegado demasiado lejos en su

contestación de la muralla de tópicos que había caído sobre este artista. Su defensa se basó en negar que Carracci participara de la *teoría de la selección*, esto es, que los elementos fundamentales de una pintura (color, dibujo, composición, etc), pueden entenderse de forma independiente unos de otros y, por ello, cualquier artista podía escoger los aspectos en los que habían sobresalido los más grandes pintores, como es la gracia en Correggio, el dibujo en Rafael, el color en Tiziano, etc². Llegando algo más lejos, la negación estricta de este precepto llevó a Mahon a contestar la “falsa idea de que los Carracci fueron eruditos”³. Lo que este autor afirmaba con prudencia, aunque quizás sin acierto, fue perdiendo matices en publicaciones sucesivas hasta el punto de que fue posible presentar a Annibale como un artista “inocente”, “ingenuo” y “espontáneo”, protagonista involuntario de unas reformas que llevó a cabo “accidentalmente”, de forma no deliberada⁴. Con todo ello, se levantó otro tópico tan robusto como el eclecticismo winckelmaniano cuyo efecto más pernicioso fue la separación consciente entre cuadros y textos, puesto que llegó a considerarse que su análisis conjunto se había convertido en un serio obstáculo para comprender sus pinturas. Fue el precio pagado por la rehabilitación de la escuela boloñesa⁵.

El cuadro del Prado muestra que Annibale asumió deliberadamente un diálogo con sus referentes más admirados: Tiziano, Veronés, Correggio y Tintoretto,

escogiendo aquellos aspectos en los que cada uno había sobresalido: la novedad del tema, de Tiziano; la nobleza de los rostros, de Correggio; la suntuosidad de las telas, de Veronés o los misteriosos paisajes de Tintoretto, elementos todos ellos que definen el carácter del cuadro y que no pueden de ninguna manera atribuirse a un artista en proceso de formación, ni tampoco a préstamos de los que un artista maduro se irá liberando para definir su propio estilo.

Muchos de los tratados del siglo XVII aluden a su actitud ante los maestros del pasado. Giovanni Battista Agucchi fue el único que llegó a conocerlo y probablemente por ello haya que considerarlo la fuente más fiable. En su opinión, Carracci buscaba "costituire una maniera d'una sovrana perfettione", para lo cual, una vez en Roma y en compañía de su hermano Agostino, estudió las pinturas de Rafael y Miguel Ángel, así como las estatuas antiguas, alcanzando la conclusión de que su estilo debería imitar "el diseño finísimo de Roma" y la "belleza del colorido lombardo"⁶. Manzini observó en sus pinturas "la manera de Rafael con la lombarda". Carlo Cesare Malvasia, tratadista boloñés, nos confirma que reunía "la precisión de Rafael [con] la inteligencia de Miguel Ángel, y a esto añadía también el colorido de Tiziano y la angélica pureza de Correggio, y llegó con todas estas maneras a formar una sola, que no envidiaba a la romana, la florentina, la veneciana y la lombarda"⁷. Mucho más interesantes que estas declaraciones genéricas resulta el análisis de ciertos cuadros proporcionado por Malvasia, como *La Virgen de san Luis*, de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia, donde, según sus palabras, Carracci buscó "mezclar estilos" (un "misto di maniere") uniendo "el hacer de Tiziano, de Correggio, de Paolo [Veronés] y de Parmigianino" (FIG. 3). De acuerdo con las palabras de Malvasia, santa Catalina procede de Parmigianino; san Juanito no esconde su vinculación con los ángeles de la bóveda de la catedral de Parma, de Correggio; y la "Majestad de la Beata Virgen" está tomada de Veronés. Cuando

Ludovico Carracci, primo de Annibale, vio esta pintura no ocultó su entusiasmo: "Oh, questo è lo stile, Annibale mio, che mi piace", puesto que, en su opinión, la copia de los estilos de los más relevantes artistas le convertía en abanderado de la profesión⁸.

Aunque muchas veces se tiende a despreciar este tipo de anécdotas que, de acuerdo con sus críticos, revelan el punto de vista de Malvasia y no el de Carracci, no puede sin embargo negarse que presenta la virtud de mostrar que el significado de determinados conceptos era bien distinto del que hoy tienen. Conceptos como *originalidad* y *original*, *copia*, *réplica*, y otros que aluden a la "repetición" de una obra concreta o del estilo de otro artista, han sido concebidos como un fenómeno posrenacentista, que encuentra sus ejemplos más negativos en Palma el Joven (para Venecia) y Annibale Carracci (para Bolonia y Roma), copistas a la fuerza después de la extinción del *Genio* renacentista. Lo cierto es que la *imitación* (sea de la naturaleza, de los maestros del pasado inmediato o del mundo clásico) constituyó uno de los argumentos básicos del arte renacentista. En opinión de Vasari, el propio Rafael había mezclado el "modo" de Fra Bartolomeo "con algunos otros, escogidos entre las mejores cosas de otros maestros" y con ello "hizo de muchas maneras una sola, que fue siempre estimada como la suya propia"⁹. El Renacimiento promovió una actitud tolerante ante la imitación, la copia e, incluso, la falsificación. Recuérdese la célebre anécdota del *Cupido dormido* de Miguel Ángel, narrada también por Vasari, envejecido por él mismo y enterrado en Roma para ser vendido como una pieza antigua, anécdota que sirvió a este autor para describir el talento del escultor y para catalogar los distintos tipos de clientes: el cardenal San Giorgio, ejemplo del ignorante "incapaz de reconocer que el valor de la obra reside en su perfección", y la marquesa de Mantua, propietaria final de la pieza, dotada de la suficiente sensibilidad para entender el talento del artista¹⁰.



FIG. 1 - Annibale Carracci, *Venus, Adonis y Cupido*, h. 1588-1590.
Óleo sobre lienzo, 212 x 268 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P2631). Obra en exposición



FIG. 2 - Guido Reni, *Hipómenes y Atalanta*, 1618-1619.
Óleo sobre lienzo, 206 x 297 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P3090)

Esta visión permisiva ante las distintas formas de imitación resulta muy difícil de aceptar tomando como punto de referencia la actual acepción del término "originalidad", basado en la "singularidad", en su condición de objeto único e irrepetible. La "imitación" durante los siglos XVI a XVIII, de Rafael a Mengs, no se acepta sólo en el periodo de formación del artista, ni tampoco por la necesidad de satisfacer un mercado cada vez más amplio (a través de réplicas). Tiziano, la referencia más evidente en el cuadro que nos ocupa, llevó a cabo una serie extensa de Venus reclinadas virtualmente idénticas, con amplia participación del

taller, sin que se tenga constancia de que ninguno de sus clientes se sintiera defraudado por ello¹¹.

Es posible que Carracci no fuera un pintor dotado de una fuerte preparación intelectual. Sin embargo, no hacía falta ser un filósofo para entender las normas básicas de funcionamiento de su profesión. Los grandes maestros del Renacimiento habían establecido las reglas del juego, en las que participaron ellos mismos, pero también sus patronos y apologetas (tratadistas, poetas, etc), en las que la rivalidad entre los artistas y las distintas escuelas italianas establecía el aprecio por una obra de arte y, de forma más prosaica, regulaba el

FIG. 3 - Parmigianino (copia),
Cupido. Óleo sobre lienzo,
1,48 x 65 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado (P281).
Obra en exposición

mercado. Después de todo, el Renacimiento comenzó con una competición para esculpir las puertas del baptisterio de la catedral de Florencia. Además, esa *rivalidad* alcanzó un alto grado de sofisticación, en donde competía la escultura con la pintura (*paragone*), o donde se promovieron ciertos hábitos de imitación en que se llevaba a efecto una identificación con un modelo al que se trata de superar (*emulación*). Aunque se vuelva sobre ello más adelante, no está de más avanzar aquí que en el catálogo de la colección del marqués Giovan Francesco Serra, *Venus, Adonis y Cupido* (FIG. 1) viene descrito como pintado "ad emulatione di quella [obra] di Tiziano". La voluntad de emular la célebre *Venus y Adonis* de Tiziano no implica un sometimiento "eclectico" (no al menos si se usa ese término con carácter despectivo), puesto que la emulación implica la identificación con otro artista, un modelo o un ideal, con el que se establece una rivalidad, pero también paridad. Uno no reta a otro inferior¹².

HISTORIA DE UN OCULTAMIENTO. LA FORTUNA CRÍTICA DE LA PINTURA

Pero, ¿cuál es la relación entre este debate teórico y *Venus, Adonis y Cupido*? No deja de sorprender que, a pesar de los indudables ecos de otros artistas, no haya sido nunca citado para argumentar a favor o en contra de las distintas propuestas comentadas. El propio Donald Posner, en la monografía más completa sobre este artista, apenas dedica una línea a su comentario, al incluirla entre las obras dependientes de Veronés¹³.



Numerosas razones podrían explicar la falta de interés mostrado por los especialistas. La primera es consecuencia directa del procedimiento utilizado para su estudio a partir de los años cincuenta del siglo pasado. El rechazo de la teoría de la selección y la negación del aporte teórico en su pintura condicionaron decisivamente los estudios dedicados a Annibale. Así, se planteó que su formación pasaba por etapas sucesivas protagonizadas por la influencia de artistas notables (fase correggiesca, veronesiana, etc), de las que el artista fue desprendiéndose hasta alcanzar su propia personalidad, que llegaría con su definitivo traslado a Roma. Negar que dichas influencias pudieran concurrir de forma simultánea, deliberada y al margen de un proceso de aprendizaje, supuso también encontrarse incómodo con esta obra, que era imposible adscribir a cualquiera de esas fases. Aquí está también la razón que justifica las dificultades de la crítica para proponer de forma convincente una fecha para esta obra. Sobre esto último se volverá más adelante. En segundo lugar, no conviene olvidar que esta pintura ha permanecido relativamente oculta a los ojos de los especialistas debajo de unos groseros repintes antiguos y con la competencia de una copia de calidad discreta del Kunsthistorisches Museum de Viena, considerada autógrafa hasta 1971.

La primera mención conocida de este cuadro es relativamente tardía, 1665, y aparece en una nota marginal del padre oratoriano Sebastiano Resta a las *Vite de Pittori, Scultori et Architetti* de Giovanni Baglione, en la que comenta su visita a la galería de pinturas que el marqués Giovan Francesco Serra (1609-1656) mantenía en Milán¹⁴. Serra fue un destacado militar genovés que hizo su carrera al servicio del rey de España en las campañas de Cataluña, Piamonte y Lombardía. Resta mencionó la existencia de esta pintura en su galería, "hecha según el primer buen gusto del Correggio", junto con una "Venus de Tiziano", en realidad una copia de *Venus y Adonis* tenida entonces por original¹⁵. Seis años después fue grabada en Milán por Luigi Scaramuccia

(1616-1680)¹⁶ (FIGS. 5 y 6). Ningún dato nos permite conocer los anteriores propietarios del cuadro ni el lugar o el momento en que fue adquirido. Giuseppe Serra, hijo de Giovan Francesco, puso a la venta en 1664 treinta y ocho pinturas y dos dibujos de la colección de su padre, ocho años después de su muerte. Un selecto grupo de dieciocho de estos cuadros fue adquirido en Nápoles por Felipe IV a través de su virrey en esa ciudad, Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda de Bracamonte. *Venus, Adonis y Cupido* fue uno de ellos.

Los cuadros debieron partir de Nápoles ese mismo año aprovechando el retorno de Bracamonte a Madrid, y el que nos ocupa aparece citado en el inventario del Alcázar de 1666, situado en la Galería del Cierzo¹⁷, que fue redecorada completamente a lo largo de la segunda mitad del reinado de Felipe IV (rey de España entre 1621 y 1665), sustituyendo obras de El Bosco, escenas de caza, batallas, vistas de ciudades y "jeroglíficos", por cuadros de Velázquez, Rubens, Tiziano, Tintoretto, Veronés o el *Hipómenes y Atalanta* de Guido Reni (FIG. 2), también procedente de la colección Serra¹⁸. Distintas pruebas demuestran que la obra debió llamar poderosamente la atención en Madrid. La primera es su precio, 1.000 ducados de plata, muy por encima de los 300 de *Los borrachos*, de Velázquez, o de los 250 de *Hipómenes y Atalanta*, de Guido. Otra muestra del prestigio que pronto disfrutó esta obra es el comentario que le dedicó Cosme III de Médicis en su visita al Alcázar de 1668, importante porque fueron muy pocos los cuadros que llamaron su atención¹⁹. Y, en tercer lugar, la solicitud cursada en 1666 por Edward Montagu, primer conde de Sandwich, para obtener copias de algunos cuadros de la colección del rey de España, quizás destinados a decorar su casa en Hinchingsbrooke: un retrato de Carlos I de Van Dyck (en realidad una copia); *Moisés salvado de*

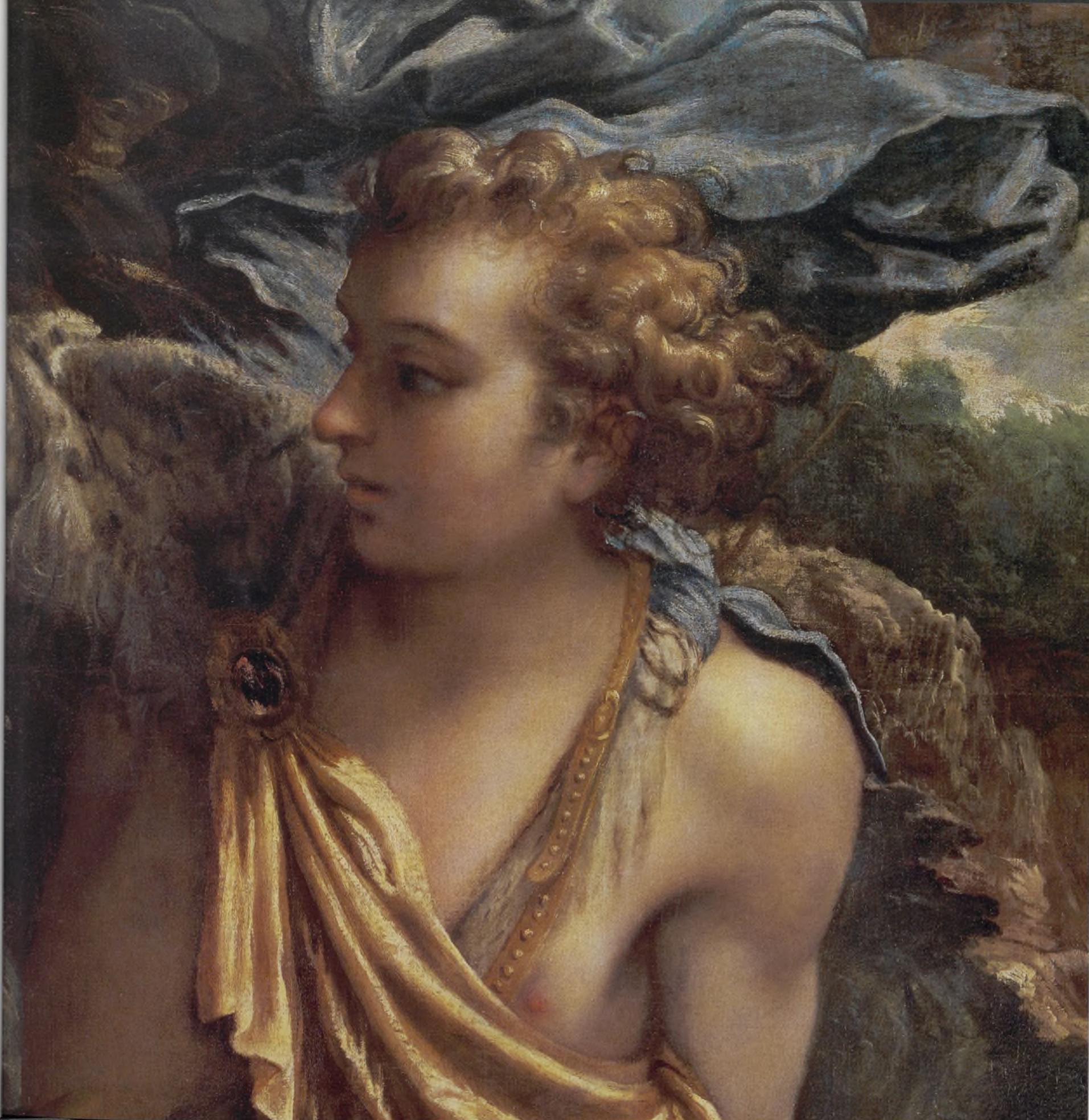




FIG. 4 - Fotografía de *Venus, Adonis y Cupido* tomada por Hauser y Menet en 1965, antes de su restauración. Madrid, Museo Nacional del Prado

las aguas, de Veronés (Museo del Prado, P502) y... *Venus, Adonis y Cupido*, de Carracci. La solicitud fue informada favorablemente, aunque no puede afirmarse con certeza que dichas copias llegaron a pintarse²⁰. Además de documentar el temprano interés por esta pieza y la existencia probable de una copia española, esta noticia también informa sobre el lugar que ocupó en la Galería del Cierzo: encima de su puerta.

Allí se encontraba todavía en 1686²¹ y 1700 conservando su astronómica valoración (1.500 doblones) que todavía se mantiene sensiblemente más alta que la de *Los borrachos*, de Velázquez (400 doblones), o *Hipómenes y Atalanta*, de Reni (400 doblones). Más, incluso, que autores más cercanos en tiempo e intención como Veronés, cuya *Venus y Adonis* estaba

tasada en 800 doblones, o el propio Tiziano, maestro vencido cuyo cuadro del mismo tema "sólo" alcanza los 1.300 doblones²². En el inventario redactado en 1734 se aprecian los estragos que el incendio del Alcázar de ese año causó en el cuadro. Allí aparece sin marco ni bastidor (probablemente porque su tela fue cortada para salvarla del fuego), "bien tratado"²³ y con una ampliación de casi cincuenta centímetros en su lado izquierdo, que mantuvo hasta su restauración en 1965²⁴ (FIG. 4). La radiografía (FIG. 27) muestra que los daños fueron mayores, sobre todo en la figura de Adonis, donde el lienzo debió plegarse.

Es muy poco lo que se sabe del precio de esta tela durante el reinado de Felipe V, primer Borbón "español". El inventario realizado después de su muerte

(1747) lo sitúa en el Palacio Real de Madrid, donde mantiene un precio altísimo (50.000 reales) y continúa rodeado de obras importantes de la colección real, a pesar de que existen datos suficientes para considerar que el nuevo monarca sentía inclinación por otro tipo de pintura²⁵. Las cosas cambiaron decisivamente en 1772, momento en el que aparece descolgado de las salas del Palacio Real y recluido en el taller del pintor Andrés de la Calleja junto con muchas otras obras consideradas deshonestas²⁶. Efectivamente, el celo puritano de la corte de Carlos III modificó la forma de mirar esta pintura iniciando un ocultamiento que de formas diversas y por varios motivos se mantuvo hasta la década de 1960. Doscientos años que provocaron su olvido. Aunque no existe prueba documental que lo demuestre, existen elementos que permiten suponer que la crítica a la excesiva sensualidad de esta pintura debió comenzar mucho antes, durante el siglo XVII, cuando se hizo patente que el mito de Venus y Adonis contenía suficientes elementos eróticos como para convertirse en el paradigma de la representación lasciva.

Fue Ovidio el poeta que en mayor medida contribuyó al conocimiento de los amores de Venus con Adonis. Éste último fue admirado por su belleza desde el momento mismo de su nacimiento, consecuencia de la relación incestuosa de Cíniras y su hija Mirra. Dedicado a la caza, su pasión favorita, un día se internó en el bosque donde, inesperadamente, encontró a Venus, también de singular belleza. Ésta se encontraba jugando con su hijo Cupido, que portaba en su mano una flecha con la que hirió el pecho de Venus, desencadenando en ella un amor de trágico desenlace. La pasión por el joven Adonis llevó a Venus a cambiar sus costumbres y a seguirlo en sus cacerías. Conocedora del drama que se avecinaba, procuró evitar el peligro que acecha a su amante aconsejándole con escaso éxito evitar los animales más peligrosos. En cierto momento del relato ambos se detienen a descansar en un bosque, hasta que los perros del cazador olfatean

FIG. 5 - Luigi Scaramuccia,
Venus, Adonis y Cupido, 1655.
Aguafuerte, 240 x 290 mm.
Primer estado. Londres,
The British Museum.
Obra en exposición



FIG. 6 - Luigi Scaramuccia,
Venus, Adonis y Cupido, 1655.
Aguafuerte, 241 x 291 mm.
Segundo estado. Londres,
The British Museum.
Obra en exposición



la pieza y alertan con sus ladridos de su presencia, provocando la partida de Adonis que no escucha las súplicas de la diosa. Un jabalí le desgarró la ingle con sus colmillos y lo deja moribundo, sin apenas tiempo para que Venus presencie su agónica muerte.

Tres cuadros del Museo del Prado, vinculados entre sí por razones iconográficas, estilísticas y cronológicas, ilustran la historia de estos amantes. El primero en la secuencia narrativa es el de Annibale Carracci, que describe el inicio de la historia, cuando Adonis se abre paso al claro del bosque en el que Venus se entretiene con su hijo que, divertido, hiere a su madre en el pecho. El segundo, de Veronés (FIG. 7), muestra el momento previo a la partida de Adonis, cuando la diosa vela su sueño y uno de los perros comienza a olfatear el jabalí. Cupido retiene al animal ante la melancólica mirada de su madre, consciente de la tragedia que se avecina²⁷. Tiziano (FIG. 8) pintó la tercera escena inmediatamente posterior a la de Veronés, cuando Adonis, alertado por sus perros, decide dar caza al animal, indiferente al abrazo de Venus que trata de retenerlo.

Ninguna de las tres pinturas podía levantar la reputación de esta fábula. Al contrario, la abundante literatura existente sobre la historia de ambos amantes en la España barroca mostraba cómo la relación entre Venus y Adonis constituía un excelente vehículo de exploración de las pasiones humanas, desde el amor apasionado, carnal y lascivo a los ojos de la época²⁸, hasta la tragedia violenta de fatal resultado. Lope de Vega, en su comedia mitológica *Adonis y Venus*, resume estos sentimientos en boca de la diosa, en un pasaje que ilustra el escogido por Carracci:

Y eres tan cruel tirano
que a mí propia me has herido,
con ser tu madre: y así,
te ha dado el cielo el castigo.
De Adonis me enamoraste...
¡Muerta estoy, pierdo el juicio!²⁹

Quizás fuera precisamente su carácter deshonesto el causante del escaso eco que Annibale encontró entre sus colegas españoles. De hecho, sólo el san Juanito situado en el extremo inferior izquierdo de la obra de Claudio Coello *La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia* (FIG. 12), presenta suficiente proximidad para sospechar una apropiación del Cupido existente en la obra del boloñés³⁰.

Las razones por las cuales este cuadro se encontraba en 1772 en el estudio del pintor de cámara (situado en la llamada Casa de Rebeque) son varias. En primer lugar, y como se ha indicado, las pinturas de desnudos de la colección del rey de España fueron allí recluidas como consecuencia de su carácter indecente y con la intención de hurtarlas a la vista, mitigando así el daño moral que su contemplación podía causar. Se trató de un mal menor, puesto que la primera intención del monarca fue quemarla, junto con otras muchas de Tiziano, Veronés, Rubens, Reni o Albani³¹. Allí continuaba en el inventario de 1794, realizado a la muerte del monarca³², donde se hace constar su valoración (20.000 reales), sólo superada por la desaparecida *Venus dormida* de Tiziano (30.000 reales) y, sorprendentemente, por *Hipómenes y Atalanta*, de Guido (30.000 reales). *Venus y Adonis*, de Tiziano, continuó rebajando su precio y, podemos suponer, también su estima (9.000 reales). La razón hay que buscarla en el cambio de gusto operado en la corte madrileña como consecuencia de la influencia de las ideas de Anton Raphael Mengs, llegado a Madrid en 1761. En sus escritos mostró gran aprecio por las obras más dibujadas de Tiziano, al mismo tiempo que manifestó su profundo disgusto por su producción final, “quando ya con la vista cansada descuidaba la limpieza del pincel”, argumento que justificaría los escasos 6.000 reales en que se tasa *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, del Prado (P425)³³, también proscrita en la Casa de Rebeque. El propio Mengs marcó la pauta sobre el aprecio de “los Caracis de Bolonia [...] los primeros, los mayores,



FIG. 7 - Pablo Veronés, *Venus y Adonis*, h. 1580.
Óleo sobre lienzo, 162 x 191 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P482). Obra en exposición



FIG. 8 - Tiziano, *Venus y Adonis*, h. 1553-1554.
Óleo sobre lienzo, 186 x 207 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P422). Obra en exposición

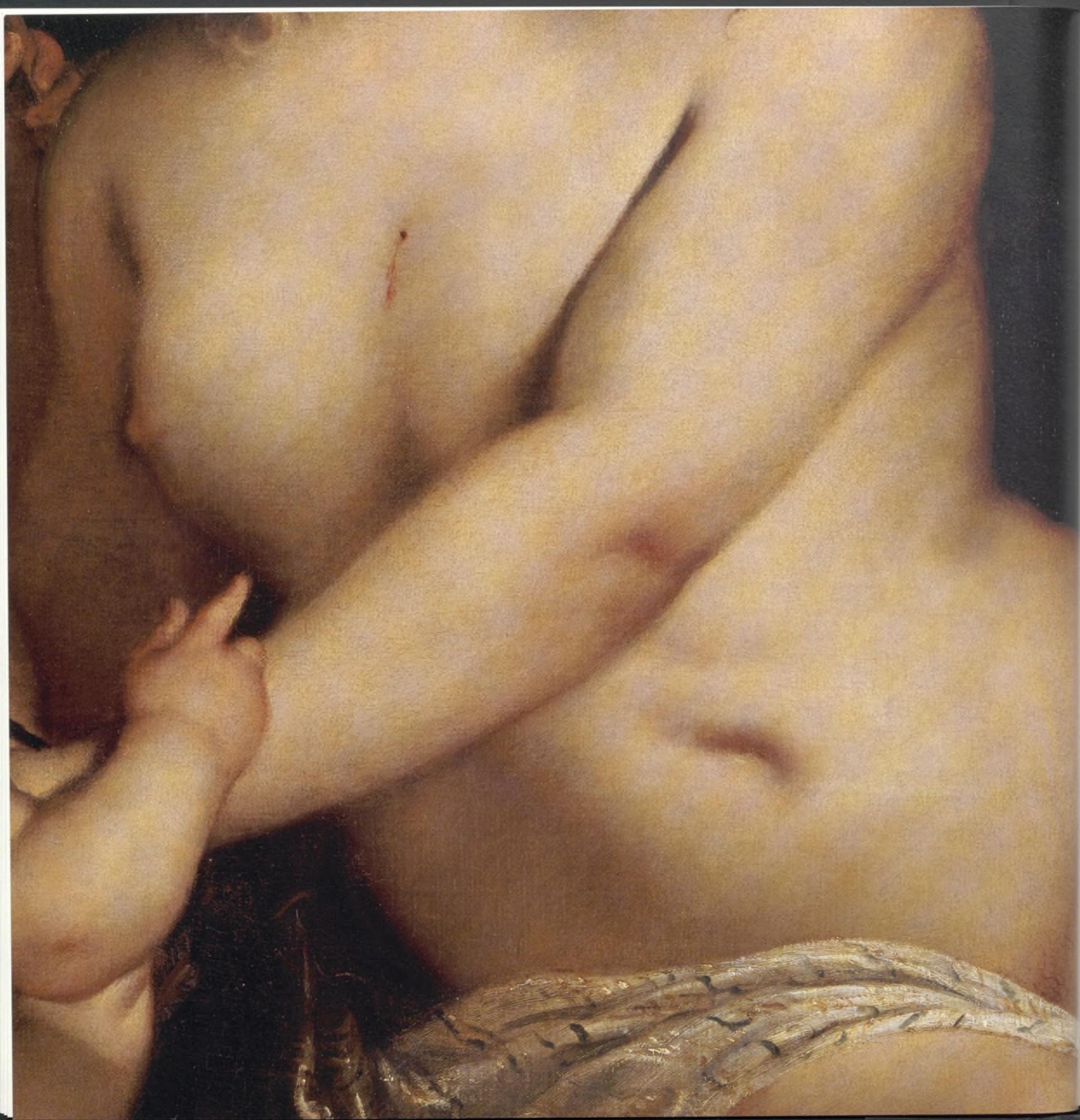
FIG. 9 - Rafael Esteve y Vilella, *Amor maligno*. Aguafuerte y buril, talla dulce, 405 x 300 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (G1691). Obra en exposición

FIG. 10 - Pedro Pascual Moles, *Plegaria al amor*. Aguafuerte y buril, talla dulce, 400 x 292 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (G1690). Obra en exposición

y los más felices de los imitadores” (o, lo que es lo mismo, “eclecticos”, en palabras de su antiguo amigo Winckelmann)³⁴, aunque el venecianismo de esta obra debía constituir un argumento que devaluaba su crédito y del que Annibale se liberó con su viaje a Roma, donde contempló las estatuas clásicas y, “en suma se formó un Pintor, que después de los tres luminares de la Pintura moderna [Rafael, Correggio y Tiziano], merece el primer lugar”³⁵. Por su parte, Reni, con su vigoroso dibujo y detenido estudio de la escultura antigua, mereció una atención especial por parte de los críticos de finales del XVIII, como muestra su alta valoración.

A partir de ese momento, el carácter prohibido de la obra de Carracci no hizo más que aumentar, convirtiéndose en oficial con su paso a la Sala Reservada de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1796, donde fue vista por unos pocos privilegiados y utilizada por los artistas para aprender la representación de los cuerpos desnudos³⁶. A los cuadros allí reunidos se les asignó un número que fue pintado en el extremo inferior izquierdo de la tela, correspondiéndole el 54 a *Venus, Adonis y Cupido*, que portó bien visible hasta 1965, momento en que se retiró el añadido antes citado y que puede verse todavía en las fotografías antiguas (FIG. 4). Su paso a la Academia acentuó su condición de obra proscrita y, por tal motivo, fueron muy pocos los que vieron la pintura en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Uno de ellos fue Nicolás de la Cruz Bahamonde, que visitó sus salas en 1812, donde vio “la Venus colosal de Annibal Carracci”³⁷, o José Camarón Meliá (1760-1819), que solicitó permiso el





17 de diciembre de 1803 para sacar “el dibujo de un Cupido del celebre Profesor Anibal Caracci que se halla en dicho Establecimiento [la Academia]”³⁸. El dibujo tenía por objeto grabar este detalle del cuadro y convertirlo en una obra autónoma, tarea que llevó a cabo dos años después Rafael Esteve y Vilella (1772-1847), añadiendo la siguiente inscripción: “Amor maligno” (FIG. 9), que dejaba ya pocas dudas sobre la profunda desconfianza que provocaba esta composición³⁹. Quizás se grabó con la intención de emparejarla con otra estampa anterior de Pascual Pedro Moles (1741-1797) denominada “Plegaria al Amor” (FIG. 10) que reproduce un fragmento de la *Ofrenda a Cupido*, de Greuze, actualmente en la Wallace Collection de Londres⁴⁰.

En 1827 *Venus, Adonis y Cupido*, de Annibale Carracci pasó, finalmente, al Museo del Prado, donde fue de nuevo recluido en su Sala Reservada, réplica de la que existió en la Academia de Bellas Artes, donde se mantuvo hasta 1838⁴¹. Su historia durante lo que resta del siglo XIX hasta inicios de la década de los setenta del XX, momento en que distintos historiadores se disputaron el mérito de su “descubrimiento”, ilustra el progresivo descrédito alcanzado por este cuadro y, en términos más generales, por la escuela boloñesa. Así, comenzando por el principio, aparece citado en la Testamentaría de Fernando VII redactada en 1834, donde figura como “Anónimo [de] Escuela boloñesa” valorado en 9.150 reales, cantidad escasa si se compara con obras de Rubens y ridícula si es Tiziano el término de comparación⁴². En 1843 se incluyó por vez primera en los catálogos del Prado y se mantuvo en sala hasta el correspondiente a 1878. Poco después fue descolgado (así aparece en el catálogo de 1882), desapareciendo en el correspondiente a 1885, dos años después de su depósito en la Universidad Central de Madrid, traslado que supuso su nuevo enclaustramiento⁴³. El último documento de su presencia en las salas del

Museo es la fotografía de la galería central realizada por Jean Laurent para su célebre *Grafoscopia*⁴⁴. El aprecio por esta pintura a lo largo del siglo XIX estaba ya lastrado por las valoraciones morales negativas que el desnudo de la diosa y la narración de sus amores suscitaron durante los dos siglos anteriores. Sobre estos prejuicios “de la carne”, se fueron superponiendo otros acuñados por los historiadores de arte, que resultaron ser mucho más poderosos y que consiguieron finalmente esconder este cuadro en un “salón burocrático” de la Universidad de Madrid durante más de cincuenta años⁴⁵.

Además, a medida que avanzaba el siglo los sucesivos directores del Prado y un número considerable de sus viajeros más ilustres promovieron una visión cada vez más nacionalista del Museo, que pretendía identificarlo con la escuela española, intérprete para muchos de las características que se asociaban al “temperamento nacional”. La sustitución en 1899 de la Sala de la Reina Isabel (donde se mostraban las obras más relevantes de las distintas escuelas, equivalente al Salon Carré del Louvre o a la Tribuna de los Uffizi), por una sala dedicada a Velázquez, es quizás la mejor prueba de todo ello⁴⁶. Por otra parte, la eliminación del Museo de la Trinidad (formado con obras de conventos suprimidos) y la absorción de sus fondos por parte del Prado (1872) constituyó una segunda causa, indirecta pero eficaz, del infortunio crítico de los boloñeses y, en términos más generales, de la pintura barroca italiana, que cedió sus salas a los cuadros más sobresalientes de dicho Museo. Prueba de ello es el cuadro que nos ocupa que, como se ha comentado, fue desterrado a la Universidad. Con ello, el Prado se sumó a otros museos importantes que por los mismos años arrinconaban en sus almacenes las obras de los Carracci, Albani, Domenichino, Reni, Sacchi, etc. El Louvre, por ejemplo, realizó numerosos envíos de cuadros boloñeses a museos provinciales entre 1872 y 1896. Arsène Alexandre llegó a plantear en 1895 la



FIG. 11 - Annibale Carracci (copia), *Venus, Adonis y Cupido*.
Óleo sobre lienzo, 217 x 246 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum

posibilidad, “como en Dresde y Múnich”, de reunirlos todos en una misma sala para que no resulte chocante “la comparación que impone la vecindad con obras más puras y más altas”⁴⁷. Gueto pictórico que sí se llevó a cabo de forma militante en la National Gallery de Londres en 1897⁴⁸.

El desprecio del público culto de Europa por los cuadros de la escuela boloñesa se puso de manifiesto en las monografías, guías de viajero, álbumes de fotografías, etc, dedicados al Museo del Prado durante la

segunda mitad del siglo XIX, en los cuales se hizo patente la militante hostilidad al “eclecticismo” de la escuela boloñesa, entendida en los términos expuestos al inicio de este trabajo. Visitantes como Clément de Ris, que en 1859 despreciaba la pintura de Annibale, al que consideraba responsable de una escuela vacía “que ha legado a sus alumnos, a sus víctimas”⁴⁹. Otros autores se manifestaron en este mismo sentido, como P. Lefort (1896)⁵⁰, G. Geffroy (1907)⁵¹ o Calvert y Gasquoine, también en 1907, que reconocen, pasaron

“tan rápido como pudieron por las obras de los eclécticos”, sin detenerse a describir una sola⁵². Pedro de Madrazo resumió con términos afilados todos los prejuicios que a finales del siglo XIX se fueron forjando en torno a los Carracci: “modelos de abstracción convencional, de ese ideal calculado, frío y marmóreo, que va a prevalecer en casi toda Europa por más de una centuria, con detrimento del verdadero arte”⁵³.

En esos mismos años se publicaron algunos trabajos pioneros en los que se ensayó la revalorización de los boloñeses, a cargo de Alois Riegl (1908), Hans Tietze (1906) o Henry Lemonnier (1911), revalorización que afectó sobre todo a su etapa romana, cuando el conocimiento de la estatuaria clásica y de Rafael “depuraron” el componente lombardo de su pintura y le mostraron el auténtico camino del clasicismo. Posteriormente llegarían los trabajos de Sir Denis Mahon ya comentados y, en 1956, la exposición dedicada a los tres Carracci que tuvo lugar en Bolonia, quizás el acontecimiento más determinante en su rehabilitación⁵⁴. La obra que nos ocupa estuvo allí presente... a través de una copia del Kunsthistorisches Museum de Viena, conocida desde 1773 y procedente del castillo ausbúrgico de Ambras, cerca de Innsbruck (FIG. 11). ¡El original de Madrid no fue siquiera mencionado en la ficha catalográfica! Tantos años de ocultamiento y crítica adversa consiguieron finalmente su objetivo: *Venus, Adonis y Cupido* no existía ya ni a los ojos de los especialistas en pintura boloñesa⁵⁵.

Lo cierto es que el cuadro había regresado al Museo algunos años antes (1936), siendo de nuevo relegado a los almacenes, donde permaneció oculto hasta mediados de los años sesenta, momento en que pudo por fin ser contemplado en las salas del Museo del Prado⁵⁶. Este “redescubrimiento” estuvo condicionado por la exposición boloñesa, de forma que los primeros autores que lo mencionaron hicieron constar su carácter de “réplica” del cuadro de Viena⁵⁷, al menos hasta 1970, momento que fue incluido en la exposición *Pintura*

*italiana del siglo XVII*⁵⁸, sin duda el mejor escaparate que ha tenido la pintura italiana en España, provocando un inhabitual interés en medios académicos internacionales⁵⁹. El conocimiento de esta obra dio un paso de gigante con la publicación de la monografía de Donald Posner (1971), en la que demostró definitivamente que el cuadro austriaco no es más que una copia de la obra madrileña⁶⁰. Estaba en primer lugar la calidad de ambas obras, soberbia en el ejemplar de Madrid y muy inferior en el de Viena, argumento que por sí solo le permitió establecer la preferencia por la obra del Prado. Además, Posner comparó con mucha inteligencia ambas pinturas con el aguafuerte de Luigi Scaramuccia realizado en 1655 (FIG. 5 y 6), cuando el cuadro se encontraba todavía en la colección Serra y descubrió detalles que confirmaban la preferencia del ejemplar español, más próximo al grabado, al incluir, como aquél, las patas traseras de un tercer perro en el extremo derecho de la composición, que no aparecen en la copia de Viena.

A LA MANERA DE TIZIANO

Lamentablemente no conocemos el nombre del primer propietario de *Venus, Adonis y Cupido*. Observando detenidamente toda la información disponible, puede imaginarse un personaje importante de la ciudad de Bolonia, un espíritu refinado y exigente que puso a prueba el talento de Annibale. Esa misma información permite también asegurar que el pintor percibió la importancia del encargo, estudiando detenidamente hasta sus últimos detalles con una minuciosidad que puso a prueba la paciencia estética del siglo XIX. Parece posible suponer también, que este cuadro debió permanecer relativamente oculto, lejos de miradas indiscretas que criticaran su excesiva sensualidad, razón que justificaría la ausencia de noticias contemporáneas. Sin embargo, es seguro que no pasó inadvertido a los pintores presentes en su academia boloñesa, los cuales debieron estudiar detenidamente la pintura, asunto



FIG. 12 - Claudio Coello,
*La Virgen y el Niño adorados
por san Luis, rey de Francia.*
Óleo sobre lienzo, 229 x 249 cm.
Madrid, Museo Nacional
del Prado (P661)

FIG. 13 - Correggio, *La Virgen
con san Jorge.* Óleo sobre tabla,
285 x 190 cm. Dresde,
Gemäldegalerie Alte Meister,
Staatliche Kunstsammlungen



que se advierte claramente en Francesco Albani (1578-1660), autor de numerosos cuadros en los que se trata la fábula de Venus y Adonis. En ellos no ocultó la deuda contraída con el maestro, evidente, entre otros, en el que ahora se conserva en la Galleria Regionale della Sicilia, Palermo (FIG. 14)⁶¹.

El asunto tratado, los amores de Venus y Adonis, constituía un magnífico laboratorio en el que ensayar aspectos diversos que le permitieron poner a prueba su habilidad como artista y, en definitiva, competir con admirados pintores del pasado. Conviene recordar aquí que el tema había sido tratado previamente por Veronés y Tiziano, por lo que la competición, si es que fue ésta realmente su voluntad, podía establecerse con referentes concretos. Por otra parte, la popularidad del tema no se explica sólo por su atractivo erótico o por la belleza y versatilidad del relato. Al menos desde el tratado *De la medida* de Durero se fijaron unos modelos de perfección ideal que posteriormente fueron identificados con los personajes concretos como Adonis (para el hombre adulto), Venus (para la mujer) y Cupido, para los modelos infantiles. Después Lomazzo asoció las categorías genéricas de Durero a divinidades mitológicas concretas, recomendando para Adonis la representación de un “cuerpo bello”, de “una soavità armonica delle membra bellissime, e delicate senza crudeza alcuna”. Por su parte, Venus es propuesta como paradigma de belleza femenina que “conviene a tutte le femine bellissime”⁶².

Además, Annibale tomó ciertas licencias narrativas, presentes también en los cuadros de Tiziano y Veronés,

FIG. 14 - Francesco Albani,
Venus y Adonis, h. 1617.
Óleo sobre cobre,
45,5 x 60,5 cm. Palermo,
Galleria Regionale della Sicilia

FIG. 15 - Agostino Carracci,
*Sátiro observando a una
ninfa dormida*, h. 1590-1595.
Buril, 152 x 117 mm.
Estado único. Londres,
The British Museum

que le permitieron completar el texto ovidiano (a menudo desesperantemente escaso en detalles) y, como aquellos, poner a prueba su habilidad para la invención (*inventio*). Efectivamente, Veronés (FIG. 7) alteró radicalmente la escena en la que los dos amantes vivieron juntos sus últimos momentos. Allí, y de acuerdo con el texto de Ovidio, Venus colocó su cabeza en el regazo del joven "intercalando besos en medio de las palabras" (libro X, 559). Veronés manipuló esta narración disponiendo a Adonis dormido en las rodillas de la diosa (y no al revés, como indica Ovidio), lo cual le permitió centrar el interés narrativo y dramático en el rostro de ésta, que observa con mirada melancólica al perro que olfatea la presa que acabará con la vida de su amado.

En sus célebres apostillas a las *Vite* de Giorgio Vasari, Annibale se manifiesta como un crítico implacable de los defectos del florentino, fundamentalmente su acendrado nacionalismo, que le impide apreciar a los artistas procedentes de otras partes de Italia⁶³. En este sentido, su propuesta es más profesional, más pendiente de la calidad y menos de la patria del artista, otorgando a los venecianos el lugar que el "ignorante" de Vasari les niega. Su gusto personal se decanta por Veronés, el "eccellentissimo Jacobo Tintoretto, pittore veramente degno" y, por encima de todos ellos, "il divinissimo Tiziano", cuya vida aparece literalmente acerbada por los acerados comentarios de Carracci⁶⁴. Este artista se acercó a sus admirados antecesores buscando en ellos los elementos que les habían convertido en modelos de excelencia. Y, sin duda, los mencionados Tintoretto, Veronés, Tiziano, además de



Correggio⁶⁵, constituyen sus referencias más evidentes. Puede rastrearse la influencia de Tintoretto, sobre todo, en el tratamiento de los dos sombríos paisajes que se observan en los extremos superiores de la composición y, probablemente también, en la postura de Venus. Además, Carracci observó el color de los cuadros de Veronés y Tintoretto y obtuvo de ellos lecciones complementarias. Del primero, los colores claros de su paleta y el tratamiento de los paños que cubren ligeramente el cuerpo de la diosa, elegante y refinadamente colorista, que sobre un medio tono muestra los pliegues con líneas de trazo enérgico⁶⁶. De Tintoretto obtuvo los oscuros y la manera de construir planos sucesivos en la pintura de paisaje, en la que los colores terrosos, casi negros, ocupan el primero de ellos, que progresivamente aclara hacia el fondo de la composición, finalizada con sutiles tonos azulados.

Por su parte, Correggio aportó los tipos físicos, además del acabado esmaltado y terso de la piel de Venus y de Cupido. El rostro de la diosa representa un modelo de belleza femenina de formas rotundas, de rigurosos perfiles, sereno, de frente curva y grandes pómulos, que se repite en *Venus, sátiro y dos amores*, de los Uffizi (FIG. 16), y que Annibale sustituyó en Roma por otro más esbelto. También los personajes masculinos están claramente inspirados en modelos correghiescos, como en *La Virgen con san Jorge* (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister; FIG. 13), cuyo san Juan Bautista y el propio san Jorge están muy cerca de Cupido y Adonis; más próximo, en el caso de este último, con la primera idea que puede contemplarse en la radiografía (FIG. 27). No en vano, ambos dirigen su mirada al espectador.

Sin embargo no fue Veronés, Correggio o Tintoretto, sino Tiziano, el modelo que Annibale decidió seguir más de cerca. Y no podía ser de otra manera. Tiziano concibió su cuadro como compañero de *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (Museo del Prado, P425) relacionando ambos a través de sutiles juegos de

contrastes en la disposición de las dos mujeres protagonistas. Además, sus *poesías* estaban caracterizadas por la libertad narrativa propia de los poetas, con los que rivalizó demostrando poseer talento suficiente para inventar una historia⁶⁷. Probablemente por ello escogió para su *Venus y Adonis* (FIG. 8) un pasaje repleto de tensión dramática ausente en las *Metamorfosis* que, además de un generoso desnudo dorsal, mostraba el desgarró provocado en la diosa por la partida del joven, anuncio de su muerte inminente. No existe un acuerdo sobre las fuentes textuales en las que Tiziano pudo leer un comportamiento tan inhabitual en una mujer de la época. Ludovico Dolce (*Favola d'Adone*, 1545⁶⁸ y *Didone*, 1547⁶⁹), Castiglione (*Il libro del Cortegiano*, 1528), Dovizi da Bibbiena (*Calandria*) o Diego Hurtado de Mendoza (*Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, 1553)⁷⁰, han sido propuestas en lugares diversos como posibles lecturas que inspiraron esta escena. A favor de la última se cita la probada relación entre Hurtado y Tiziano, que los versos en los que la diosa asume la iniciativa amorosa aparecen en el poema del español y no en el original de Ovidio y que fue publicado en Venecia en los mismos años en los que Tiziano pintó *Venus y Adonis*⁷¹. También Annibale escogió ilustrar un pasaje del mito por el que Ovidio pasó de puntillas, sin ofrecer más detalles que la herida provocada por Cupido en el pecho de su madre. Curiosamente, Hurtado de Mendoza aporta jugosas noticias de su invención que coinciden con la escena pintada por Carracci. En su poema, Venus, cansada, se sienta sobre la hierba junto a una fuente y desnudo su cuerpo, esparciendo “el espejo y el peine y partidor” (verso 141), objetos todos ellos que no se aprecian en el cuadro de Annibale, pero que éste pudo pintar, tal y como se advierte en la radiografía. También su descripción de Adonis coincide con el personaje representado por Carracci: rubio, cuyos cabellos “al viento suelta”, vestido con “ropa de oro”, arco y dos perros: “uno de trailla, y otro de suelta” (versos 233-240).



FIG. 16 - Annibale Carracci, *Venus, sátiro y dos amores*.
Óleo sobre lienzo, 112 x 142 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi

Es indudable que Tiziano constituye la referencia formal más evidente en la pintura de Annibale. Ambos, como también Veronés en la obra aludida, sitúan a los personajes adultos en el primer plano de la composición dejando un papel secundario a Cupido que, sin embargo, tiene cierta importancia narrativa. Efectivamente, la historia de amor comienza cuando hiere a su madre con una flecha (Carracci) y el drama se desencadena porque desatiende sus obligaciones y se queda dormido (Tiziano). Tanto los dibujos conservados como la radiografía muestran que Annibale

siguió un largo y meticuloso camino en la realización de este cuadro. Efectivamente, el dibujo de conjunto de la Academia de San Fernando de Madrid (FIG. 18) muestra un estadio avanzado, cuando la composición general estaba ya muy próxima a su distribución definitiva⁷². Parece claro que su autor se sentía todavía inquieto con el grupo formado por Adonis y sus perros que, situados en el primer plano, obligaban a retrasar el resto de las figuras, asunto que resolvió posteriormente colocando los perros a espaldas del joven. Esta modificación le permitió también reducir las



FIG. 17 - Agostino Carracci, según Tintoretto, *Minerva aleja a Marte de la Paz y de la Abundancia*, 1589. Butil, 195 x 253 mm. Múnich, Staatliche Graphische Sammlung

proporciones de la composición (sobre todo en el lado derecho), centrando el interés en los protagonistas que irrumpen al primer plano. Debió ser también en este momento cuando decidió invertir la cabeza del perro grande, cuya antigua dirección hacia la izquierda carecía ya de sentido por la proximidad del brazo de Adonis. El dibujo conservado en el British Museum (FIG. 21) parece el último paso antes del cambio señalado⁷³. Por el contrario, está claro que la figura de Venus no suponía ya para él problema alguno, razón por la cual aparece indicada en el dibujo de la Academia de Madrid con líneas muy débiles que apenas siluetean su contorno. Tal y como revela la radiografía (FIG. 27), Annibale debió

quedar satisfecho con estas modificaciones, por lo que pintó hasta su conclusión un primer cuadro idéntico al que ahora vemos, con la excepción de Adonis, más próximo al dibujo, con actitud más dinámica, el hombro izquierdo caído y el brazo separado del torso. Y, más importante, dirigía una mirada cómplice al espectador.

Lo cierto es que el pintor, una vez concluida la obra (como atestigua el grado de finalización que se aprecia en la radiografía en el rostro y la mano izquierda de Adonis), decidió sustituir su lanza por un arco, cambiar la postura de su cabeza, torso y brazos, así como su vestimenta. Resulta difícil aventurar las causas que justifican estas importantísimas reformas. Podría



FIG. 18 - Annibale Carracci, Dibujo preparatorio para *Venus, Adonis y Cupido*.
Pluma, tinta parda, 185 x 286 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Obra en exposición

FIG. 19 - Tiziano, *Diana y Acteón*, 1559. Óleo sobre lienzo, 190,3 x 207 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland



FIG. 20 - Tiziano, *Diana y Calisto*, 1559. Óleo sobre lienzo, 187 x 205 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland



pensarse que la irrupción violenta de Adonis en el claro del bosque suponía un contraste excesivo con la serena actitud de la diosa. O, más interesante, podría también pensarse que Annibale mantuvo una escrupulosa fidelidad al relato ovidiano que, no lo olvidemos, narra la propia Venus en primera persona. Lo que en palabras de la diosa constituye una bella historia de amor apasionado, en la primera idea de Annibale había sido sustituido por un triángulo de miradas entre el espectador, Cupido y Adonis, que podría ser interpretado (y quizás fuera esta la primera intención del artista) como un juego en el que el ego masculino queda satisfecho por la entrega inmediata de la diosa, presa fácil de la treta amorosa de Cupido y la belleza del joven.

Es cierto que los Carracci, tanto Agostino como el propio Annibale, grabaron estampas lascivas en las que los hombres, representados muchas veces como faunos, dan rienda suelta a sus fantasías sexuales y en las que la mujer, frecuentemente dormida, es solo un objeto del deseo masculino. Y también lo es que la invasión casi violenta de Adonis en el espacio de intimidad de la diosa, acercaba esta escena a temas e iconografías menos respetuosos con la condición femenina, como Diana y Acteón, Júpiter y Antíope, Júpiter e Io o Sátiro y Ninfa. Alguna de las célebres *Lascivie* de Agostino, censuradas por Clemente VIII, presenta indudables puntos de contacto con la primera idea de Annibale, como es la denominada *Sátiro aproximándose a una ninfa dormida*, en la cual, en un acto de complicidad con el espectador (masculino), el sátiro reclama silencio para sorprender a la joven y, como reza la inscripción de una copia posterior, “prendere parte”⁷⁴. Mucho más interesante es la estampa denominada *Sátiro observando a una ninfa dormida* (FIG. 15), no tanto por su proximidad iconográfica, inexistente, sino porque nos devuelve a un tema recurrente al tratar esta pintura: su relación con Tiziano.

La primera idea para la figura de Adonis no ocultaba la deuda contraída con figuras semejantes pintadas



43

FIG. 21 - Annibale Carracci, *Cabeza de perro*.
Carboncillo con toques de clarión, 125 x 273 mm. Londres, The British Museum. Obra en exposición



FIG. 22 - Tiziano, *Venus del Pardo*.
Óleo sobre lienzo, 196 x 385 cm. París, Musée du Louvre

por Tiziano. Un hombre que interrumpe la intimidad de mujeres que desnudan su cuerpo al abrigo de miradas indiscretas aparece en obras como *Diana y Acteón* (Edimburgo, National Gallery of Scotland; FIG. 19), próximo a la obra del Prado más por la intención que por la proximidad formal. Además, no hay duda de que Carracci conoció y estudió detenidamente esta obra y su compañera, *Diana y Calisto* (National Gallery of Scotland; FIG. 20), prueba de lo cual es la ninfa sentada que aparece en esta última pintura, que Carracci copió en su célebre *Venus, sátiro y dos amores*, de los Uffizi. Aunque, sin duda, la referencia más próxima a la figura de Adonis es la del cazador que avanza desde la izquierda de la composición en la *Venus del Pardo* (París, Museo del Louvre; FIG. 22), que Annibale tomó invertida en su cuadro⁷⁵. Como en el caso de las que ahora se encuentran en Edimburgo, se trata de una obra que emigró en fecha muy temprana a Madrid y que el joven Carracci debió estudiar detenidamente a

través de grabados o copias salidas del taller de Tiziano, como lo prueba este préstamo o la estampa antes citada, *Sátiro observando a una ninfa dormida* (FIG. 15), cuyos protagonistas han sido puestos en relación con el grupo principal del cuadro del Louvre.

Sea por estas razones o por otras que se nos escapan, Annibale alteró la postura del torso, cabeza y brazos de la figura de Adonis en la pintura final. Y lo cierto es que resulta difícil afirmar que la composición ganara con estos cambios. La mejora es evidente desde el punto de vista narrativo, al centrar el interés dramático de su *poesía* en la pasión amorosa que desencadena el encuentro, serena e intensa, sin más concesiones al espectador que el gesto protagonizado por Cupido, anécdota que repite en el personaje infantil que nos saca la lengua con descaro en el cuadro de los Uffizi (FIG. 16). Sin embargo, los cambios operados en el brazo izquierdo no

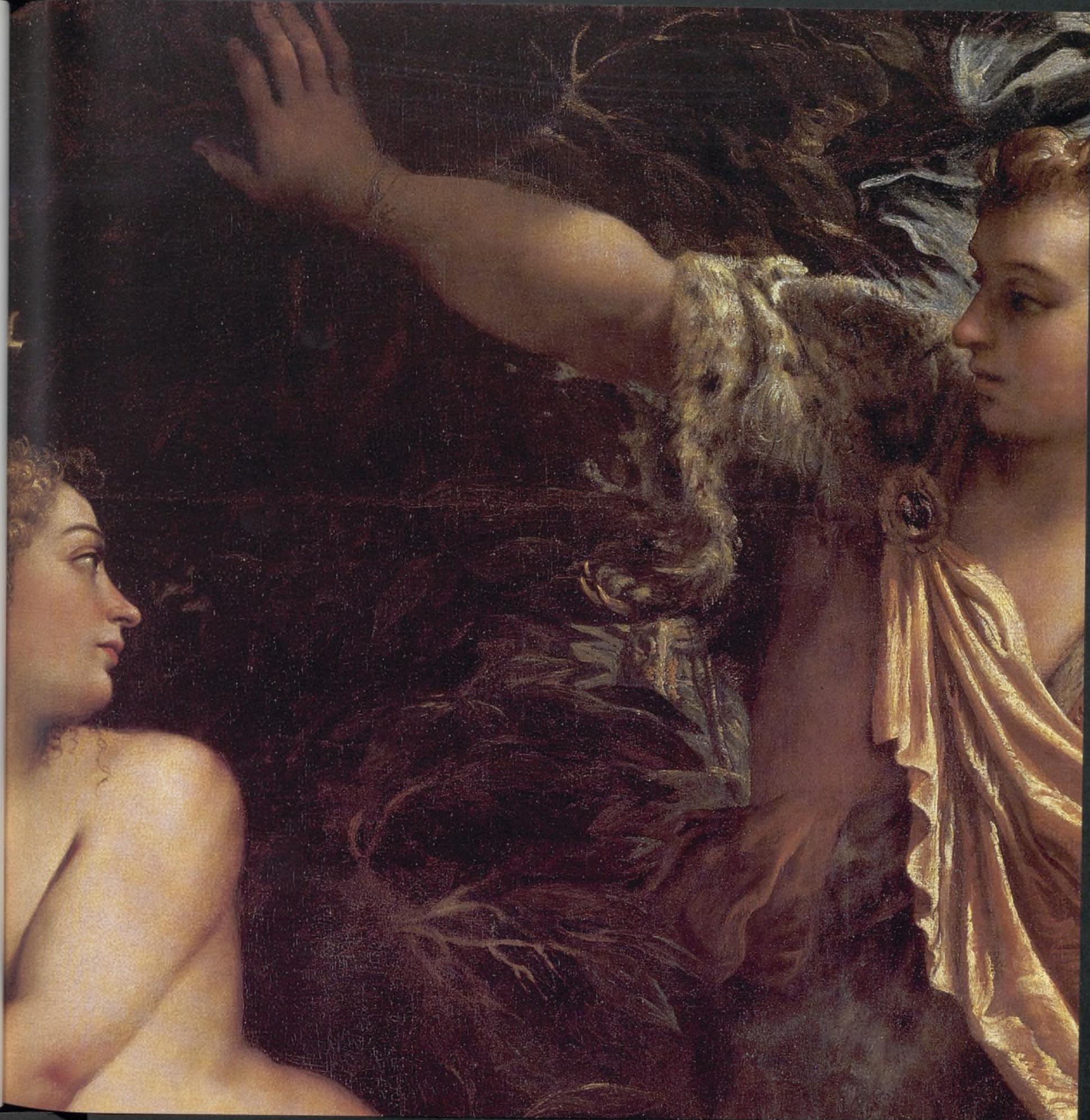




FIG. 23 - Annibale Carracci,
Boceto para la figura de
Adonis (recto). Lápiz negro,
402 x 213 mm. Florencia,
Galleria degli Uffizi

resultan tan felices. El dibujo de esta figura conservado en los Uffizi (FIG. 23) es una prueba de las dudas que tuvo el artista en el diseño de Adonis⁷⁶. Su hombro izquierdo, por ejemplo, está señalado con líneas insistentes a lápiz, que ascienden buscando la altura querida por Carracci y que le permite enderezar el torso, que adopta así una actitud más estática. Finalmente decidió, probablemente con esta misma intención, acercar la mano al resto del cuerpo, con un resultado algo rígido. Eso, y el recorte del vuelo de sus ropas, le obligaron a replantearse una vez más el perro más alto, añadiéndole un pecho demasiado frontal y prolongando el estrecho collar rojo que portaba, para disimular así la desproporción del cuello, visible ahora por el movimiento del brazo.

La fecha en que fue pintado este cuadro continúa siendo una de las cuestiones más debatidas y las razones de ello, como se ha indicado, están probablemente relacionadas con la voluntad de su autor de acercarse a los modos de otros artistas de forma consciente y deliberada, y no como consecuencia de un proceso de aprendizaje del que progresivamente se fue liberando para manifestar su propia personalidad. Eso y que los primeros intentos de datación se llevaron a cabo con la copia vienesa y no con el original de Madrid explican las numerosas dudas que han existido sobre su datación. Tal fue el caso de H. Voss, que apostó por una fecha tardía, en torno a 1595⁷⁷, camino seguido por Bissell (1594), por el sabor clásico que advertía en las figuras⁷⁸, o Pérez Sánchez (1595), en diversas publicaciones⁷⁹. Por su parte, Mahon, y muchos otros siguiendo su estela, se manifestó partidario de adelantar la fecha hasta 1588-1590 atendiendo sobre todo a su carácter veronesiano, consecuencia directa del viaje a Venecia emprendido por los años 1587-1588⁸⁰, opinión seguida posteriormente por Posner (1588-1589)⁸¹, Malafarina (1588-1589)⁸², Alt (hacia 1588-1590)⁸³, el *Catálogo* del Museo del Prado (1590) y retrasada por Boschloo⁸⁴ y De Grazia⁸⁵ hasta principios de los

FIG. 24 - Annibale Carracci,
*María Magdalena en el
desierto*, 1591. Aguafuerte
y buril. Washington, National
Gallery of Art

FIG. 25- Annibale Carracci,
Susana y los viejos, h. 1590-1595.
Aguafuerte y buril,
347 x 312 mm. Washington,
National Gallery of Art

noventa. Más recientemente, Vannugli se ha manifestado partidario de ampliar los límites cronológicos ante la imposibilidad de establecer criterios fiables (1589-1591)⁸⁶.

Si atendemos las opiniones que defienden las distintas opciones expuestas, resulta necesario admitir que en numerosas ocasiones presentan una extrema fragilidad argumental. Así, la habitual comparación del cuadro del Prado con grabados como *Minerva aleja a Marte de la Paz y de la Abundancia* (FIG. 17), que reproduce el cuadro de Tintoretto⁸⁷, *Susana y los viejos*⁸⁸ (FIG. 25), o *María Magdalena en el desierto* (fecha en 1591)⁸⁹ (FIG. 24), ambas de Annibale, permite especular sobre eventuales préstamos formales, aunque resulta más difícil deducir de esa comparación una cronología para el cuadro de Madrid. Annibale bien podría haber pintado su *Venus, Adonis y Cupido* en una fecha temprana y haber reutilizado posteriormente en grabados la figura de Venus: la mitad superior del cuerpo en su *Susana* y la inferior, claramente, en la *Magdalena*. Y lo cierto es que si tratamos de establecer los elementos incontrovertibles que permiten establecer la cronología de esta obra, resulta necesario concluir que éstos se reducen a dos: su acusado venecianismo (tanto en la pintura, como en los dibujos relacionados), que obliga a pensar en una fecha posterior a su viaje a aquella ciudad (1587-1588), y su proximidad con *La Virgen de san Luis* (Bolonia, Pinacoteca Nazionale; FIG. 26), cuya cronología tiende a retrasarse hasta 1589-1590.

Efectivamente, además de la proximidad formal existente entre ambas obras, Annibale utilizó de nuevo





FIG. 26 - Annibale Carracci, *La Virgen de san Luis*, h. 1589-1590.
Óleo sobre lienzo, 278 x 193 cm. Bolonia, Pinacoteca Nazionale

en *La Virgen de san Luis* los rostros de Venus y Adonis, ahora como santa Clara (a la izquierda de la composición) y el ángel situado a la derecha de la Virgen⁹⁰. Conviene recordar aquí la secuencia antes establecida en las modificaciones del rostro de Adonis visible en la radiografía. En un primer momento, Annibale tomó casi literalmente el rostro de san Jorge del cuadro de Correggio *La Virgen con san Jorge* (FIG. 13). Posteriormente, como se ha indicado, modificó su posición para que dirigiera su mirada hacia Venus. Y, en un tercer paso, Adonis prestó su semblante al ángel que acompaña a María en *La Virgen de san Luis*. Que la sucesión en el tiempo se llevó a cabo de esta manera y no al contrario (primero el cuadro de Bolonia y posteriormente el de Madrid), se advierte contemplando las numerosas dudas en el rostro de Adonis resueltas en su versión final, que es, precisamente, la que se reproduce en el cuadro boloñés. De todo ello debe necesariamente concluirse que fue Denis Mahon el que

más se aproximó a la cronología de este cuadro que, por todo lo dicho, debe establecerse necesariamente entre 1588 y 1590, esto es, entre su vuelta de Venecia y la última fecha propuesta para *La Virgen de san Luis*.

Caben pocas dudas de que *Venus, Adonis y Cupido* es una de las obras maestras de Annibale Carracci anteriores a su viaje a Roma. Las razones por las cuales no se ha reconocido esta evidencia hasta ahora han sido tratadas a lo largo de ese artículo y tienen que ver con cuestiones históricas (los prejuicios contra la escuela boloñesa, su carácter lascivo o la competencia con la copia de Viena) y con su delicado estado de conservación, que escondía el original detrás de repintes antiguos, barnices oxidados y restauraciones poco respetuosas con la intención del artista. Después de la magnífica restauración recién concluida, será difícil no reconocer en esta pintura una de las obras maestras del catálogo de Annibale Carracci y, en términos más generales, del Museo del Prado.

NOTAS

- ¹ MAHON 1947. Algunas de sus propuestas habían sido anticipadas por LONGHI [1935] 1973.
- ² La contestación a Mahon corrió a cargo en primera instancia de LEE 1951, pp. 204-212. Mahon, por su parte, se defendió en MAHON 1953A y 1953B, dedicados íntegramente a contestar a Lee.
- ³ "[...] the false idea that 'the Carracci' were learned". MAHON 1947, p. 218.
- ⁴ Esta fue la visión de Donald Posner (1971, pp. IX y 32), que provocó las mayores críticas a esta excelente monografía. Vid WATERHOUSE 1972, pp. 562-563. BISSELL 1974, pp. 130-133. La contestación de Posner a algunas de estas críticas en POSNER 1979, pp. 44-45, donde recensiona el libro de DEMPSEY 1977.
- ⁵ En palabras de Mahon: "[...] in the case of the Carracci the critical-historical tradition has become a serious obstacle to understanding". La crítica de esta propuesta en DEMPSEY 1980, pp. 564-569, CROPPER 1984, pp. 65-178, GINZBURG 2000, p. 12 y BELL 2002, pp. 33-34 y 41.
- ⁶ MAHON 1947, p. 252 y 257.
- ⁷ "Ed accoppiando insieme ed unendo con la giustezza di Raffaello l'intelligenza di Michelangelo, ed a questi anche aggiungendo con colorito di Tiziano l'Angelica purità del Correggio, venne di tutte queste maniere a formare una sola, che alla Romana, alla Fiorentina, alla Veneciana, e alla Lombarda che invidiar non avesse". MALVASIA 1678, vol. I, p. 358.
- ⁸ *Ibidem.*, vol. I, p. 388.
- ⁹ VASARI [1568] 1879, vol. IV, p. 377.
- ¹⁰ *Ibidem.*, vol. III, pp. 147-149.

¹¹ FALOMIR 2003.

¹² GOFFEN 2002, p. 4.

¹³ POSNER 1971, vol. I, p. 46. La ficha dedicada a este cuadro (vol. II, cat. 46) es, sin embargo, muy completa.

¹⁴ Tratado por Antonio Vannugli en tres ocasiones, VANNUGLI 1988, VANNUGLI 1989 y VANNUGLI 2004. Es prácticamente desconocida la actividad de Serra como aficionado a las artes, más allá de la posesión de una colección de pintura. Antonio de Brunel, en el relato de su viaje por España de 1665, ofrece un par de anécdotas que lo describen como un fino conocedor. Ambos visitaron El Escorial y tuvieron la oportunidad de burlarse de la simpleza del guía que les acompañaba. También relata el mismo personaje la existencia de un candelabro encargado a Génova por el propio Serra y cuyo deficiente dorado, ya en España, provocó el "escándalo" del marqués. GARCÍA MERCADAL 1959-1962, vol. II, pp. 436-437.

¹⁵ "In Milano hò visto un bellissimo quadro grande di costui nella Galleria del Marchese fran.co Serra Genovese M.o di Campo Generale p. S.M. Cat.ca filippo 4.o in Itaglia, qual quadro con una Venere di Tiziano et un'altra d'Annibale Caraccia fatta nel p.o buon gusto del Correggio, et altri quadri della d.a Galleria quest'anno passato del 1664 furno comprati in cinquemilla doble dal Co: di Pignoranda Vice Ré di Napoli e mandati in Spagna a S.M.tà". Cit. por VANNUGLI 1989, p. 11.

¹⁶ El segundo estado está dedicado "Al Sig. Nicolò Simonelli [...] Di Milano 12 Gennaro 1655" y porta la firma "Luigi P[erugin]o". En el tercer estado se lee la inscripción "ACP" (del editor Coypel, en París) y la fecha: "con privilegio 1663". BOREA Y MARIANI 1986, p. 22, cat. IX.

El dibujo preparatorio se conserva en Varsovia, MROZINSKA 1959, p.86, cat. 62. Scaramuccia debió tener alguna relación con el marqués, como lo demuestra esta estampa y que fuera uno de los escasos artistas vivos representados en su colección, a través de una *Erminia entre los pastores*, actualmente en el Prado (P5266, depositada en la Universidad Central de Barcelona). A pesar de ello, no hizo ninguna mención al cuadro que nos ocupa o a su propietario en su obra.

¹⁷ Galería del Cierzo: "441- 3 varas de largo y dos y cuarta de ancho de Adonis y Venus de Anibal Caracho en 1.000 du[cado]s del plata". Cito por el ejemplar mecanografiado de la biblioteca del Museo del Prado.

¹⁸ CHECA CREMADES 1994, p. 399.

¹⁹ "Una Venere de Caracci figura al naturale". VIAJE [1668] 1933, p. 124.

²⁰ MALCOLM 2003, p. 166.

²¹ Galería del Cierzo: "(402) Una Pintura de tres varas de largo y dos y cuarta de ancho de Adonis y Venus de mano de Anival Carauacho marco negro". BOTTINEAU 1958, p. 176.

²² TESTAMENTARIA DE CARLOS II 1975, vol. 1, pp. 26, 38 y 66.

²³ Entre las "Pinturas que se llevaron a la Armería". N.º 9.088 (12) "Otro sin marco, ni bastidor, de tres varas y dos tercias de largo y dos varas y tercia de alto: bien tratado: de Venus y Adonis original de Carachi". Cito por el ejemplar mecanografiado de la biblioteca del Museo del Prado.

²⁴ Las noticias sobre esta restauración son muy escasas al no existir un archivo de restauraciones correspondiente a esos años en el Museo del Prado. PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 101, afirmaba que "en la actualidad se restaura, devolviendo a sus primitivas dimensiones". Por otra parte, existe en la biblioteca del Museo del Prado una edición del catálogo correspondiente a 1872 (sig. 24/319) con anotaciones manuscritas. En la entrada correspondiente a este cuadro y con letra de Xavier de Salas, se encuentra la siguiente nota: "Cristóbal 65 fue recortado suprimiendo adiciones del XVIII". Se refiere a Cristóbal González Quesada, restaurador del Prado. En el año 1872 se cambió su número de catálogo del 1181 al 86, que tuvo a partir de esa fecha.

²⁵ GONZÁLEZ Y RIAZA 2002, pp. 173-194.

²⁶ "Núm. 13.315 (153). Otro de Venus Adonis y Cupido de tres varas y media de largo y dos y media de caída original de Anibal". Cito por el ejemplar mecanografiado de la biblioteca del Museo del Prado. Allí lo vieron PONZ [1776] 1947, p. 533 y CONCA 1793-1797, vol. 1, p. 142.

²⁷ CHECA CREMADES 1996, pp. 49-57.

²⁸ Con este calificativo, lascivo, denomina Bernardino de Villegas tanto a Adonis como a Venus. HERRERO GARCÍA 1943, p. 218 y PORTÚS PÉREZ 1998, p. 62. En el terreno específico de la pintura, RODRÍGUEZ [1632] 1981, p. 250, afirmó, siguiendo a Gabriele Paleotti (1522-1597), que las pinturas de Venus y Adonis constituyen un "incentivo poderoso de deshonestidades, y así por la parte que peligran con ellas el que las tiene, pecará pecado de torpeza; y por la parte que las tiene puestas donde puedan provocar a otros, pecará por lo menos pecado de escándalo general". Sobre todo ello CORDERO 2003, pp. 29-65.

²⁹ LOPE DE VEGA 1965, XIII, p. 360.

³⁰ La diferente iluminación de ambas figuras distorsiona un tanto su proximidad formal.

³¹ PORTÚS PÉREZ 1998, p. 162, con la bibliografía precedente. Por otra parte, la Casa de Rebeque era el lugar donde se llevaban a cabo las restauraciones de cuadros del rey, por lo que podría pensarse también en que por aquellos años se acometiera una restauración de esta obra. En esa dirección apunta también el hecho de que a la muerte de Calleja

(1785), otro pintor restaurador, Jacinto Gómez, se hiciera cargo de la pintura, como ocurrió de nuevo en 1795. BARRENO 1980, p. 482.

³² "Pinturas existentes en la Casa de Rebeque al cargo de Don Francisco Bayeu". "14.313 (155) Tres varas y media de largo y dos y media de alto Venus y Adonis Anibal Carache = 20.000". Cito por el ejemplar mecanografiado de la biblioteca del Museo del Prado.

³³ MENGES 1780, p. 227.

³⁴ *Ibidem*, p. 219. Esta afirmación da la razón a Lee en su polémica con Mahon sobre el auténtico significado que el siglo XVIII otorgaba a términos como "eclectico" o "imitación", que como se ha visto, no era necesariamente negativo.

³⁵ *Ibidem*, p. 265.

³⁶ "153. Venus con Cupido, y Adonis que va a caza, con varios perros. Tres varas y media de largo por dos y media de Alto. Anibal Carracci". PORTÚS PÉREZ 1998, pp. 211-216. Este documento equivoca el pasaje de la narración ovidiana que es, como se ha indicado anteriormente, el encuentro de ambos amantes. La confusión sobre el tema se mantiene en el último catálogo del Prado (1996).

³⁷ CRUZ Y BAHAMONDE 1812, XI, p. 33.

³⁸ En realidad, no se conserva la carta de José Camarón, sino la respuesta de Pedro Cevallos: "El Rey ha resuelto que d^e Josef Camarón Pintor de S.M. pueda sacar en la R^e Academia de S^o Fernando el dibujo de un Cupido del célebre Profesor Anibal Carracci que se halla en dho. Establecimiento; lo que participo à V.S. para inteligencia y gobierno de la Academia. Dios gue à V.S. m^a a^a S^o Lorenzo 17. de Diciembre de 1803". Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 16-43/1, citado por PORTÚS PÉREZ 1998, p. 221.

³⁹ Porta la siguiente inscripción: "Anibal Carracci lo pintó.- D. Josef Camaron lo dibujó.- D. Rafael Esteve lo grabó. // se hallará en la Calcografía de S.M.". La lámina se conserva en la Calcografía Nacional, sig. CN 3346. El dibujo de Camarón se cita en el inventario de 1812 de la Calcografía Nacional, con una tasación de 900 reales. Desaparece en el correspondiente a 1835, sin que se conozca su actual paradero. GALLEGO 1978, p. 35.

⁴⁰ P441. INGAMELLS 1989, pp. 202-205. La lámina se conserva en la Calcografía Nacional, sig. CN 3651 (segundo estado). Ambas copian la orla de otra estampa de Jean-Jacques Flipart, reproducida en SUBIRANA I REBULL 1990, p. 172. Este grabado fue realizado para la colección de cuadros reales de la Calcografía Real. Las condiciones impuestas a los artistas incluía fijar el tamaño de los dibujos: "a fin de que no fuesen mayores de lo que conviene al trabajo y coste del grabado, cuidando de que cada uno de los dibujos tenga su respectivo compañero que es el sistema que se usa comúnmente en otras Calcografías cuyo objeto es la simetría en el adorno". NÁJERA 1986, p. 16.

⁴¹ PORTÚS PÉREZ 1998, pp. 229-276. Allí debió ser visto por un número relativamente elevado de aficionados, aunque son muy pocos los que nos han dejado algún comentario sobre la impresión que les causó, como Richard Ford, que lo califica de "muy bueno". FORD 1981, p. 109.

⁴² ANES 1996, p. 200. *Las tres Gracias*, de Rubens, se tasan en 90.280 reales, mientras que las dos Venus con organista, de Tiziano (P420 y P421 del Museo del Prado), superan los 400.000 en ambos casos.

⁴³ Fueron depositados veinticinco cuadros, conforme a lo dispuesto por la Real Orden de 15 de junio de 1883, en distintas salas de la Universidad Central de Madrid (sala de profesores de la Facultad de Ciencias Políticas, capilla, salón del decanato de la Facultad de Derecho, etc). Archivo del Museo del Prado, caja 82, leg. 15.07, exp. 7.

- ⁴⁴ Fotografía tomada en 1882. Publicada recientemente en MATILLA Y PORTÚS 2004, p. 138.
- ⁴⁵ Fue LAFUENTE FERRARI 1977, p. 23, el que utilizó la expresión entrecomillada.
- ⁴⁶ GÉAL 2001, pp. 143-172. Así, en la Sala de la Reina Isabel colgaban dos obras atribuidas a Annibale, una a Ludovico Carracci (en realidad una copia de Annibale), tres de Guercino y otras tantas de Reni. Todas ellas fueron sustituidas en 1899 por cuadros de Velázquez.
- ⁴⁷ Cit. por LOIRE 1996, p. 17.
- ⁴⁸ "We now come to works representative of the decay of the various schools which we have already surveyed - exhibited not, as is the case in many continental galleries, side by side with works of the golden age of Italian art, but hung together in a room devoted to its decadence". E.T. Cook, *A Popular Handbook to the National Gallery*, Londres, 1897, p. 33. Cit. por KITSON 1997, p. 10 y nota 8.
- ⁴⁹ DE RIS 1859, pp. 68-70. Su comentario no tiene desperdicio: "Ils ont travaillé comme des nègres; et pourtant ils n'ont rien produit de durable. Qui a vu un de leurs tableaux en a vu cent, qui en a vu cent ne se souvient pas d'un seul. Ce sont les propagateurs et les prototypes du genre académique par excellence, de ce genre qui consiste à tout faire par principes et à se passer de l'inspiration. Ils sont en esthétique ce que les grammairiens sont en poésie. Le voyage de Madrid n'apprend donc rien sur Carrache que le Louvre n'ait déjà dit".
- ⁵⁰ LEFORT ET AL 1896, p. 44.
- ⁵¹ GEFFROY 1907, p. 126.
- ⁵² CALVERT Y GASQUOINE 1907, p. 112.
- ⁵³ MADRAZO 1884, p. 193. También pp. 172 y 230.
- ⁵⁴ BOLONIA 1956A Y BOLONIA 1956B.
- ⁵⁵ Fue aquí donde por vez primera se asoció al grabado de Scaramuccia y al dibujo de los Uffizi. BOLONIA 1956A, pp. 196 y 197. Mahon (en BOLONIA 1956B, p. 78, cat. 97) propuso en un primer momento una datación tardía (1591-1593) para el dibujo preparatorio de la figura de Adonis de los Uffizi. Corrigió esta primera datación un año después, anticipándola hasta 1588-1590 (MAHON 1957, p. 278), manteniendo a partir de entonces esta propuesta.
- ⁵⁶ Resulta difícil precisar el momento en que el cuadro fue expuesto en el Museo. No figura todavía en el catálogo correspondiente al año 1963. Por su parte, PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 100, a quien corresponde el mérito de haber publicado esta obra por primera vez, afirma que estaba "en almacén". En 1967 SÁNCHEZ CANTÓN (p. 154) la sitúa ya en la sala 89, afirmando que se trata de una "importante composición henchida de recuerdos venecianos que, inexplicablemente, dada su calidad, el Museo tuvo en depósito muchos años en la Universidad de Madrid". Fue por fin incluido en el catálogo del Prado correspondiente a 1972 ("Addenda"). En 1977, LAFUENTE FERRARI, p. 233, se congratulaba de su presencia en sala en estos términos: "Escasa explicación tiene que el gran cuadro mitológico de Annibale Carracci con *Venus, Adonis y Cupido* haya estado ausente del Museo, depositado en un salón burocrático desde 1882, sin figurar todavía en el catálogo de 1963. Recuperada y restaurada la obra, luce con fuerza propia demostrando la continuidad de la pintura italiana y la inspiración veneciana de Annibale. No obstante, la plenitud del cuerpo femenino, las dimensiones del cuadro y la gama tostada y caliente, así como la ocupación total de la composición por las figuras y una cierta energía de movimiento, acusan la originalidad de visión de Annibale respecto de antecedentes del Veronés, por ejemplo. Es una gran adquisición para el Museo la recuperación de este cuadro, con el que la representación del XVII italiano pierde un poco de la monotonía devota o tenebrosa que podría presentar anteriormente".
- ⁵⁷ Fue PÉREZ SÁNCHEZ el que más insistió en esta circunstancia, en PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 100 o 1968, p. 34, donde afirma que se trata de un "ejemplar casi idéntico" a la copia de Viena.
- ⁵⁸ Tuvo lugar en el Casón del Buen Retiro (Madrid) y fue comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez (1970A, p. 136, cat. 37), donde continuaba afirmando que "Se conoce otro ejemplar, casi idéntico, en el Museo de Viena". Sin embargo, en la introducción manifestaba otra opinión más benevolente con la obra de Madrid, al considerarla "original indudable del ejemplar más conocido del Museo de Viena". *Ibidem*, p. 17. Repitió esta opinión en PÉREZ SÁNCHEZ 1970B, p. 371.
- ⁵⁹ Dando como resultado reseñas en revistas especializadas a cargo de VITZTHUM 1970 o SCHLEIER 1970, p. 344, que llamó la atención expresamente sobre la importancia de esta obra y sobre su preeminencia sobre la copia vienesa.
- ⁶⁰ POSNER 1971, vol. II, p. 21, cat. 46.
- ⁶¹ Pintado hacia 1617. Óleo sobre cobre, 45,5 x 60,5 cm, inv. 493. VID LOIRE 1996, p. 82 y PUGLISI 1999, p. 136, cat. 49.
- ⁶² LOMAZZO 1844, libro VI, cap. III, pp. 81-82.
- ⁶³ O de fuera de ella, como Durero, relegado por Vasari a una categoría incompatible con su mérito artístico. PERINI 1990, p. 164.
- ⁶⁴ Una muestra de ello es el siguiente comentario: "Questo divinisimo pittore à fatto di quelle cose che paiono più tosto cose fatte da g[li] Angioli del Cielo che di mano d'u[n] huomo mortale et in alcune cose et particolarmente ne' ritratti del v[ivo] à avanzato di g[ran] longa tutti i pi[tor]i del mondo. E questa bestia d[el] Vasari lo descri[ve] quasi un pittore a caso". PERINI 1990, p. 161.
- ⁶⁵ La vida vasariana de este último no fue anotada por Annibale en su ejemplar de las *Vite*, quizás, como indica Giovanna Perini, porque Carracci estaba de acuerdo con la positiva visión de este artista ofrecida por Vasari.
- ⁶⁶ DEMPSEY 1977, p. 25.
- ⁶⁷ HOPE 1980, p. 126 y JACOBS 2000, p. 61, oponen los diversos géneros de pintura histórica (*historia*), religiosa (*devozione*) y repertorios de leyendas (*poesie*), aplicados a la pintura de Tiziano.
- ⁶⁸ HOSONO 2003, pp. 128-137.
- ⁶⁹ *Ibidem*, pp. 137-147.
- ⁷⁰ HURTADO DE MENDOZA 1990, pp. 167-193.
- ⁷¹ Fue BEROQUI 1946, pp. 77-81, el primero en proponer esta fuente. Posteriormente FALOMIR 1997, pp. 15-27 y 2003, p. 238, completó la propuesta.
- ⁷² Dibujo preparatorio para *Venus, Adonis y Cupido*. Papel, tinta par-da, 182 x 286 mm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D/2256. Fue correctamente atribuido y relacionado con el cuadro del Prado por VOSS 1924, p. 491.
- ⁷³ The British Museum, inv. P. 3-18. Fue POSNER 1971, vol. II, cat. 46, el primero que relacionó este dibujo con el cuadro del Prado. Posteriormente FINALDI, HARDING Y WALLIS 1995, p. 7, seguidos por ROBERTSON Y WHISTLER 1996, p. 143, cat. 92, vincularon esta cabeza con el cartón de *Céfalo y Aurora* en la Galleria Farnese de Roma (Londres, The National Gallery), atribuida tradicionalmente a Agostino. Efectivamente, los citados autores, atendiendo a su alta calidad y "exuberante energía", no excluyeron la posibilidad de que el propio Annibale hubiera colaborado puntualmente en este cartón, particularmente en la figura del perro situado en la parte baja, cuya cabeza relacionaron precisamente con el dibujo aquí expuesto. Se trata de una propuesta

atractiva, aunque la comprensión del proceso creativo de la pintura y el indudable carácter veneciano del dibujo, aconsejan no olvidar la tradicional vinculación con el cuadro del Prado.

⁷⁴ DE GRAZIA 1979, p. 298.

⁷⁵ A mi modo de ver, este referente me resulta más próximo que el propuesto por BOSCHLOO 1974, vol. II, p. 197, nota 24, donde proponía que Annibale se inspiró en *Minerva aleja a Marte de la Paz y de la Abundancia*, que reproduce el cuadro de Tintoretto, obra que había sido grabada por Agostino en 1589. En su favor está esta circunstancia (lo que permite suponer que Annibale conocía bien la composición) y ciertas afinidades formales en las figuras, sobre todo en la de Venus que, ciertamente, podría encontrar aquí su modelo. Sin embargo, el carácter correggiesco del rostro de Adonis me parece fuera de toda duda y, probablemente, la postura adoptada por este personaje encuentra en Tiziano su paralelo formal más cercano.

⁷⁶ Boceto para la figura de Adonis (recto) / Boceto para el brazo derecho de Adonis (verso). Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 12202 F.

⁷⁷ VOSS 1924, p. 491 y lám. (de la copia de Viena) en p. 164.

⁷⁸ BISSELL 1974, pp. 131-132, criticó acertadamente la rígida división de influencias y periodos establecida por Posner. Su propuesta (1594, o por lo menos principios de los noventa, "como otros han señalado") se sustenta en la opinión de que el cuadro del Prado anticipa la bóveda del Palazzo Farnese. Además, considera que las dos *Venus* de Madrid y Florencia están basadas en dos "ignudi" situados sobre la Sibila délfica de la Sixtina. Por último y también con interés para el tema que nos ocupa, propone retrasar las fechas de *La Virgen de san Luis*, desde 1587-1588 (Posner), hasta principios de los noventa, adhiriéndose con ello a propuestas formuladas anteriormente.

⁷⁹ PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 101, PÉREZ SÁNCHEZ 1970A, p. 136.

⁸⁰ MAHON 1957, p. 278. Con ello corregía su propia opinión manifestada en la primera edición del catálogo BOLONIA 1956B, p. 78, cat. 97.

⁸¹ POSNER 1971, vol. II, p. 21, cat. 46.

⁸² MALAFARINA 1976, p. 97.

⁸³ ALT 1983, pp. 77-79.

⁸⁴ En realidad, la opinión de Boschloo resulta un tanto confusa. En su recensión a la obra de Posner, BOSCHLOO 1972, p. 75, consideraba la fecha de Mahon demasiado precoz, proponiendo los primeros años de la década de los noventa. Dos años más tarde (BOSCHLOO 1974, vol. II, p. 185, nota 26), confirma esta opinión. Sin embargo, en esa misma ocasión (p. 175, nota 3) admitía no haber visto nunca la obra del Prado, añadiendo que: "I have accordingly changed the references to this picture in the text [...] to correspond with Posner's view".

⁸⁵ DE GRAZIA 1979, p. 440, cat. 12.

⁸⁶ VANNUGLI 1989, p. 118.

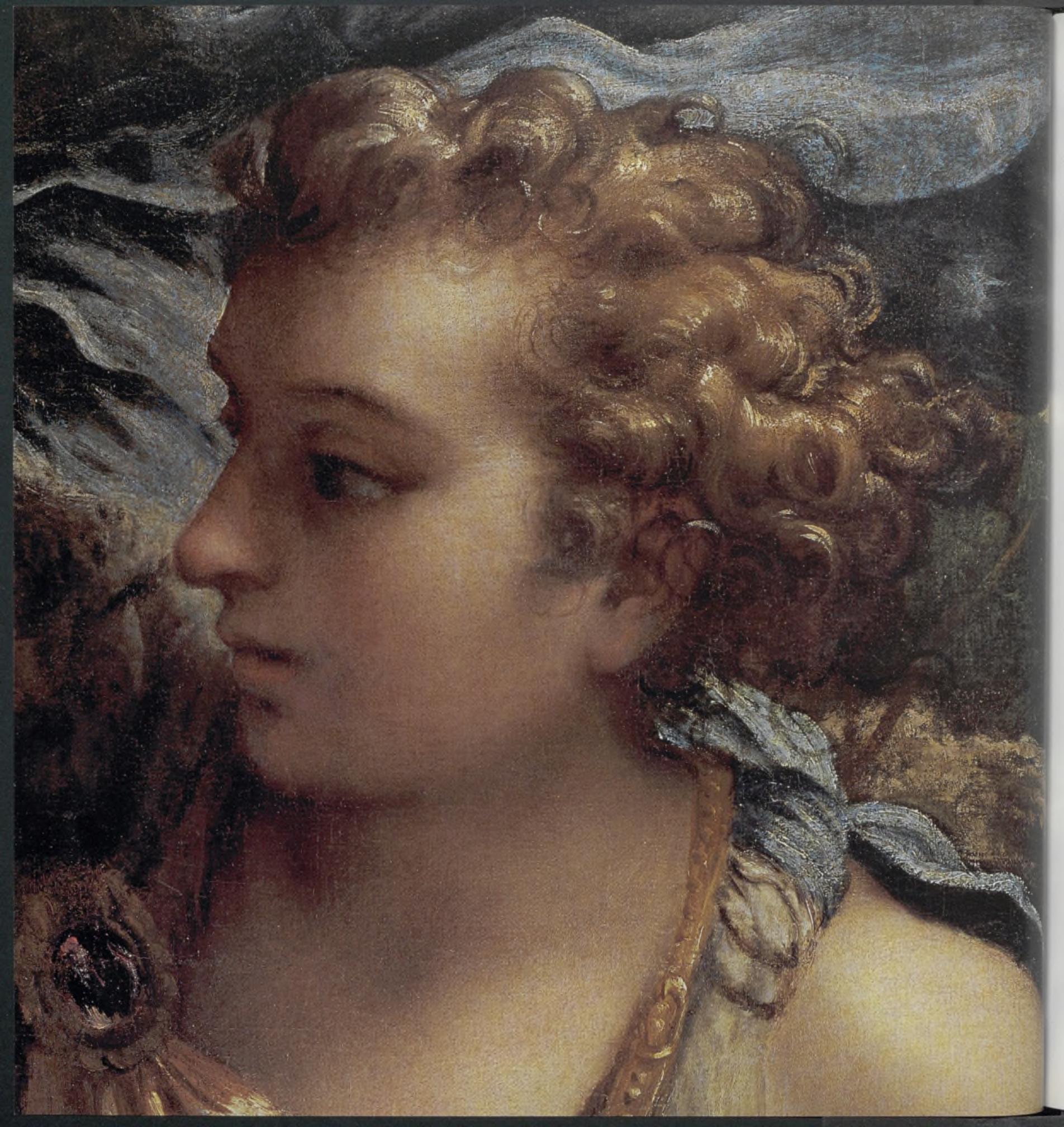
⁸⁷ *Vid. supra*, nota 78.

⁸⁸ DE GRAZIA 1979, pp. 444-445, cat. 14.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 440-441, cat. 12, fue la primera investigadora que relacionó esta estampa con el cuadro del Prado, estableciendo que este último seguía en el tiempo al grabado. Sobre la pintura de *La Magdalena penitente*, ver Finaldi, p. 40, en KITSON 1997.

⁹⁰ FUE VANNUGLI 1989, p. 117, el primero en reparar en la semejanza entre los rostros de ambos cuadros.





La restauración de *Venus, Adonis y Cupido*

Cuando Annibale Carracci concibió la composición de su obra, conocía la manera con que Tiziano o Veronés habían resuelto este mismo asunto. Sin embargo él buscaba más naturalismo y mayor espontaneidad, y en virtud de ello, cambiará a menudo de parecer durante la ejecución de la obra.

Remodela las posturas de los personajes hasta convencerse de que reflejan esta naturalidad. Los diferentes dibujos preparatorios que había realizado previos a la ejecución, y que hoy conocemos, no fueron suficientes para dar solución a sus intenciones. Persiste en esta búsqueda, y obcecado por el empeño en conseguirlo, modifica hasta el último momento.

Pretende que el espectador se involucre, sienta la fuerza y el magnetismo de esta atracción entre Venus y Adonis, se sienta absorbido por su historia. Y arrastrado por ello, maneja sus herramientas de trabajo: armonizando la pincelada prieta con el juego de transparencias y contrastes de luz, consigue una sincronía genial entre materia y técnica.

Al restaurar esta obra se ha conseguido recuperar la intención del artista, oculta por el envejecimiento propio de la materia y por las circunstancias externas padecidas. La historia y sus avatares se han encargado de confundir al espectador, de ocultar la belleza y el brillo de lo pintado. Para documentarla, se han realizado los análisis y estudios técnicos pertinentes, dirigidos a comprender su técnica pictórica, a desentrañar

cómo evoluciona el diseño hasta llegar a la composición final, y a describir la incidencia del tiempo sobre la capa pictórica.

ANÁLISIS Y ESTUDIOS TÉCNICOS

La radiografía ha sido una ayuda inestimable (FIG. 27). Los cambios de composición que se descubren en la placa revelan la primacía de esta pieza frente a la conocida versión del Kunsthistorisches Museum de Viena y denotan un trabajo concienzudo a la hora de encajar la escena.

Progresivas capas de barniz oxidado y coloreado, cambios en el formato que iban dirigidos a modificar el tamaño, intervenciones con criterios obsoletos, entre otras cosas, han hecho flaco favor al cuadro. Identificando y ubicando estas intervenciones se llegará a comprender su motivación y su consecuencia. Cuando el resultado de una intervención resulta desafortunado, es necesario modificarlo para devolver legibilidad y dignidad a la obra.

El análisis con rayos infrarrojos no muestra un dibujo preparatorio claro, por lo que quizá estaríamos ante una ejecución *alla prima*, a la manera de Tiziano, que cuenta sólo con unos trazos ligeros para encajar lo más importante de la composición.

Con la fluorescencia de luz ultravioleta se han definido y se han ubicado los repintes menos antiguos

que existían por encima del barniz. Sin embargo, el espesor de éste antes de la limpieza era tal que, como una barrera física, impedía la identificación de aquellos más profundos. Ha sido de nuevo la radiografía, al revelar los cambios de composición, la que ha permitido entender el porqué de tanto repinte y, sobre todo, desvelar el misterio de pinceladas, transparencias o relieves que se intuían bajo la capa pictórica y que inducían a falsas interpretaciones.

Por último, todos los análisis (microscopía óptica —luz incidente y luz ultravioleta—, espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier, microscopía electrónica de barrido-microanálisis por dispersión de energías de RX, cromatografía de gases-espectrometría de masas), que se han realizado en las fases previas y que iban dirigidos a la identificación de pigmentos, aglutinantes y barnices, han dado solución a interrogantes que paralizaban la comprensión del mensaje o la técnica de ejecución, y se ha descubierto el intrusismo de ciertas intervenciones no originales (FIGS. 34, 35, 36 y 37).

La pincelada es un signo de autenticidad, y, como trazo vinculante, puede entenderse como una denominación de origen: es la letra del artista. Por eso, como en grafología, leyéndola podemos llegar a descubrir la autoría y el estilo propio de cada pintor. Cuanto más rico es el lenguaje, mayores son las posibilidades de expresión. Una mala restauración puede ocultar o dañar este rasgo de identidad. Pero hay otros aspectos que identifican al autor, desde la forma de preparar el lienzo, hasta la técnica pictórica (la manera de aplicar el color o modo de ejecución).

EL SOPORTE

El tipo de tejido utilizado como soporte suele ser una referencia para ubicar geográficamente al artista, aunque también el tamaño de la composición condiciona la selección de un tipo u otro de lienzo por los anchos de las telas disponibles.

La incidencia de la luz sobre el relieve que dibujan la trama y la urdimbre, las costuras de unión de bandas, la preparación y el grosor de la capa pictórica, los barnices... todo el conjunto está previsto y calculado de antemano, porque configura la textura de la obra terminada.

Cada capa ocupa su lugar e importancia, se integra y pone al servicio de las sucesivas para conseguir el aspecto final que desea el autor. Todo tiene que estar cuidadosamente elegido y vinculado armónicamente.

Es probable que de manera intencionada se eligiera preparar el cuadro "a la veneciana": nos encontramos ante un lienzo con trama de cruce uniforme y tupida, al que se aplica a continuación una preparación con imprimación de tono rojizo, muy al estilo de los maestros venecianos.

Aunque el lienzo está forrado —la última forración data de 1965—, por la parte de la pintura se distinguen perfectamente las costuras de la unión de bandas. El soporte original tiene tres costuras horizontales que unen cuatro bandas de 50,5 cm, 68,5 cm, 70 cm y 24,5 cm la inferior. La arbitrariedad de estas medidas se debe probablemente a razones de encaje de las figuras, en el afán de evitar que las cabezas de los personajes coincidan con las costuras y se deformen sus rasgos.

En el inventario del Alcázar de 1686 el cuadro aparece descrito con las medidas originales "tres varas de larga y dos y cuarta de ancho [...]". En el tiempo que transcurre hasta el siguiente inventario de 1734, en el que se describe la obra como "[...] otro sin marco ni bastidor, de tres varas y dos tercias de largo y dos y tercia de alto [...]", se injerta una franja lateral en el lado izquierdo, de 60 cm de ancho. Este añadido fue retirado en 1965, a la vez que se efectuaba el reentelado ya descrito.

Es relativamente frecuente encontrar estos cambios de formato. A veces, se deben a motivos puramente estéticos: igualar el tamaño de la obra al de otro cuadro cercano para dar simetría al panel donde se exponen.



FIG. 27 - Radiografía de *Venus, Adonis y Cupido*
Radiografía realizada en el Gabinete de Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado



FIG. 28 - Detalle del borde izquierdo, a la altura de la mano de Venus. La franja en mal estado corresponde al borde que originalmente doblaba sobre el bastidor, por donde iría clavada la tela a éste

Otras veces, la causa viene determinada por el espacio físico donde va a ser expuesta: el muro marca la pauta y la obra se adecua a él. Y en ocasiones la explicación responde a decisiones tan arbitrarias como la adaptación a un marco especial, la falta de interés de alguna parte de la pintura en concreto o, incluso, el mal estado de conservación de alguna zona.

Con todo ello, las medidas actuales no son las originales: cuando para agrandar el formato entre 1686 y 1734 se añade la franja del lateral izquierdo, se corta al ras el lienzo por el borde de tela no pintada, pero se mantiene la superficie que cubre el canto del bastidor, de unos 10 cm, por donde se fijan los clavos. Esta banda estrecha pasa a formar parte de la superficie pictórica, lo que explicaría el exceso de estuco y repinte en este borde, y también el corte drástico de color en el manto rojo de Venus (FIG. 28)

Cuando en 1965 se decide recuperar el tamaño anterior, no se suprime esa franja lateral. Por eso actualmente el lienzo es 10 cm más ancho que en origen.

LA PREPARACIÓN

La eliminación de muchos de estos estucos de los bordes ha dejado al descubierto parte de la preparación, permitiéndonos entender algo más del *modus operandi* del autor: la preparación se extiende más allá de la superficie pictórica y cubre parte de los bordes, mientras que la capa pictórica no rebasa los límites perimetrales internos marcados por la huella del primer bastidor en sus medidas primigenias.

FIG. 29 - Detalle de la
técnica en las carnaciones.
Brazo izquierdo de Venus.
La pincelada zigzagueante
soluciona el paso de una zona
de luz a otra más sombría





La preparación, extendida de manera homogénea en una capa lisa pero gruesa, está compuesta de tierra sombra, carbonato cálcico y albayalde, que aporta el color pardo rojizo que sirve de base para la capa pictórica.

A veces incluso, de manera voluntaria, esta preparación se mantiene a la vista, y participa como un tono más de la paleta de colores del artista. La podemos identificar en la vegetación que existe entre Venus y Adonis, en las rocas de la cascada o en fondos del paisaje.

LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN

Siempre con pincel, y jugando con la transparencia de las capas y con el color de la preparación, se aplican, ligeras, las capas de color. Las muestras analizadas en las estratigrafías revelan la alta proporción de aglutinante, que es la manera de conseguir el efecto de “veladura”.

La veladura se consigue al aplicar una capa de color —pigmentos finamente molidos y disueltos en aglutinante oleoso en una mezcla muy líquida— sobre un tono más oscuro o más claro. Se obtiene así, merced a esta superposición, la transparencia de los estratos inferiores, lo que les confiere un efecto y unos matices vibrantes y luminosos. Si atendemos a la definición de Baldinucci, “velar es cubrir con un velo, teñir con poco color y mucho aglutinante el colorido [...] de modo que éste no se pierda de vista, pero que de amortiguado o suavemente oscurecido, casi como si tuviera sobre sí un velo”.

La fotografía tomada de las uvas (ver LÁM. 6, p. 53) resume casi toda la información sobre la técnica de ejecución: el fondo claro desigual es completado con veladuras de diferentes tonos y grosores y fundido por transparencia con el color pardo de la preparación; sobre él, se aplicaron capas algo más cargadas de

pigmento, que para no perder este efecto de profundidad de planos siguen siendo ricas en aglutinante. Finalmente, y sin demorar mucho la pincelada, se van colocando los diferentes elementos que completan la composición —uvas, tallos retorcidos— con una técnica menos acuosa, el pincel más seco pero muy decidido. A pesar de todo, los fondos se mantienen en un discreto segundo plano, para sobredimensionar la importancia de los protagonistas.

De esta manera Annibale Carracci no tiene que hacer uso de una gama cromática amplia para conseguir mucha variedad de matices, y satisface sus intereses expresivos jugando con los acabados. Esta aparente libertad técnica es el resultado de una virtuosa ejecución muy estudiada, encaminada a producir un efecto de espontaneidad.

Las figuras resaltan sobre los fondos modeladas por una pincelada, ora cargada de materia para obtener las tonalidades de base, ora ligera y rápida, para unir luces y sombras, ora transparente para conseguir los acabados finales.

En el brazo izquierdo de Venus, la pincelada zigzagante soluciona el paso de una zona de luz a otra más sombría (FIG. 29); en la barbilla y el cuello, además de la pincelada prieta y cargada de materia que modela la figura —albayalde y laca roja—, una veladura sutil —tierra de sombra y laca roja— da origen al sombreado. Como en los fondos, sobre la superficie ya seca aplica unos toques finales de pincel para recrear bucles o pelos sueltos, muy al estilo de Tiziano. Y también la forma “rápida” de aplicar los empastes con amplios golpes de pincel recuerda la descripción hecha de la técnica del *non finito* de los últimos años del maestro veneciano.

Esta es, en resumen, la manera de hacer en las carnaciones. Pincelada densa, cargada de materia, que emerge de los fondos delimitando el contorno de la figura, en contraste con las veladuras que, por transparencia, se encargan de matizar, sombrear y moldear.

Los espacios intermedios se resuelven con pincelada en zigzag, que arrastra la pintura hasta difuminarla (FIG. 29).

Los mantos tienen una textura que parece real gracias al efectismo de los trazos y el espesor de la pincelada. Es fácil adivinar la seda satinada del manto rojo de Venus, o la suavidad del paño blanco. Las pinceladas más gruesas se congregan en torno a la figura de Adonis: en los pliegues del manto dorado, en el pelo que recubre la piel de animal y en los relieves de las botas (FIG. 33).

Como consecuencia de una paleta no muy variada, la tonalidad general resultante es bastante homogénea: tierra de sombra, carbonato cálcico, albayalde —componentes fijos en la preparación—, tierra amarilla, amarillo de plomo y estaño, laca roja, cardenillo (verde) y bermellón son los pigmentos básicos. Sólo se sale de esa tónica cálida el azul del manto de Adonis. La paradoja es que en su insólita frialdad parece una llama de luz que ilumina su rostro.

TÉCNICA Y NARRACIÓN

Las zonas de mayor luminosidad están repartidas estratégicamente. De esta forma, la vista se dirige hacia lugares decisivos en la composición en virtud de una lectura inducida. Las piernas de Venus son *per se* ya bastante sugestivas, pero la luz que asoma entre ambas insinúa más allá de lo sugerido (FIG. 31C Y LÁM. 8, p. 60). Tampoco es casual que su cuerpo sea la parte más iluminada de la composición, o el brillo del torso varonil y musculoso de Adonis, o el dedo índice de Cupido señalando el “flechazo”, justo en el centro del pecho de Venus.

La luz nos ayuda a comprender el papel de cada personaje dentro de la escena, nos revela datos de interés, nos marca el ritmo y el recorrido de la composición. Pero también ordena y organiza los planos: así, la parte más oscura, sin ser la más lejana, corresponde

al espacio entre Venus y Adonis; el horizonte se ilumina con la luz tenue de un amanecer para no perder la sensación de profundidad y permitirnos salir de la oscuridad forzosa que sugiere un bosque frondoso (en realidad, en el libro X de Ovidio, donde se narra esta escena, no se especifica en qué momento del día se desarrolla). El plano más iluminado se reserva, como es natural, a los personajes principales, que se mueven en un escenario que no resulta ficticio merced a los planos intermedios de penumbra.

El haz de luz se genera gracias al gesto de Adonis, que separa con su mano unas ramas, abriendo un claro en el bosque. De esta forma entra la luz del sol, incidiendo gradualmente sobre los tres personajes. De la sorpresa se pasa inmediatamente a la atracción, y entra en escena el juego de miradas, que es, en cierto sentido, el verdadero protagonista de la representación.

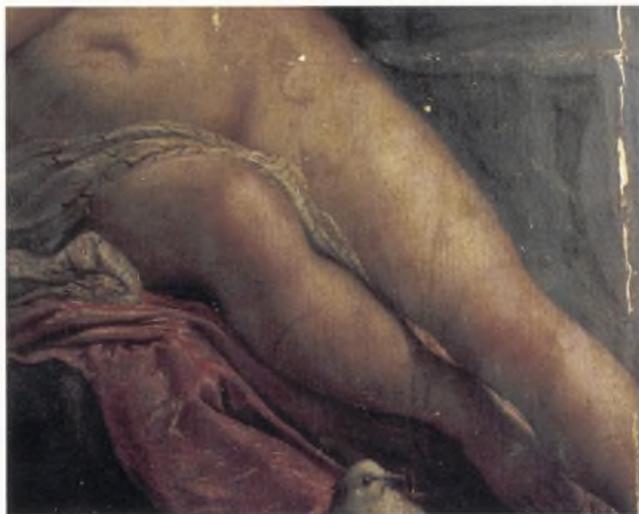
Los errores en la postura de los perros sólo se explican por este empeño: reduce la superficie del cuello del perro grande y, para no restar importancia a los personajes, lo cubre con un collarín (ver LÁM. 9, p. 65). Ocultando su cuello blanco, lo devuelve al segundo plano que merece. El manto de Adonis también se ve afectado por el recorte, de manera que el espectador concentre la mirada sobre su figura. Elimina los pliegues que volaban por la derecha, aunque por ello resulte deforme el pecho del perro. Y como cabía esperar, las miradas de los perros son intencionadas: el perro negro está hipnotizado por Venus y sus ojos nos devuelven a la escena principal; los ojos del perro blanco permanecen en guardia: su mirada nos sugiere quizá dónde se desarrollará el trágico final de esta historia de amor.

CAMBIOS DE COMPOSICIÓN

No hay que olvidar que el equilibrio de la composición es el resultado de otros desequilibrios, desde posturales, hasta de capas pictóricas superpuestas. La huella que los arrepentimientos han dejado en la



FIG. 30 - Estado de la superficie pictórica antes del proceso de reintegración.
La lectura queda interrumpida por los numerosos estucos que rellenan las lagunas



31A



31B



31C

FIG. 31A - Piernas de Venus. Los daños generados en torno al pliegue y costura de la tela se reflejan en forma de desgastes, roces y numerosas pérdidas de pintura

FIG. 31B - Detalle de la superficie pictórica en esta zona tras la limpieza y estucado de las lagunas
FIG. 31C - Estado final del cuadro tras la restauración

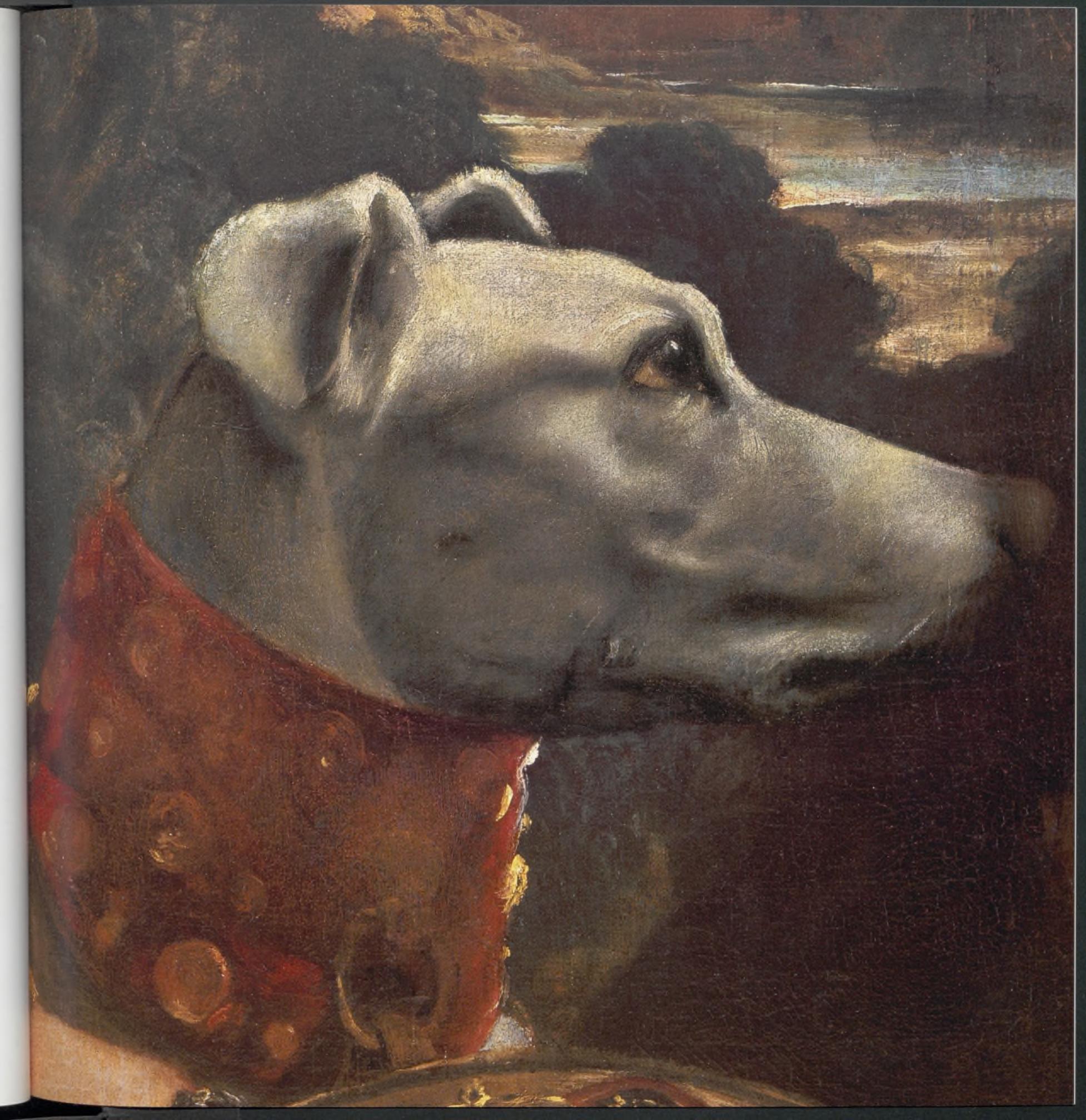
superficie es visible para el espectador (se aprecian pinceladas subyacentes, o trepados y transparencias en la capa pictórica). Pero si nos detenemos en la radiografía (FIG. 27), podemos identificar claramente la evolución de estos cambios y su repercusión en el aspecto final.

Mientras que la figura de Venus no fue en absoluto modificada, Adonis es el personaje que más adolece de cambios. En un primer momento miraba al espectador. El brazo estaba en una posición más elevada que el definitivo, y la mano sujetaba una lanza que pasaba por delante del morro del perro blanco. En una segunda tentativa, bajaba ligeramente la posición del brazo izquierdo, pero mantenía la lanza. En un tercer y definitivo cambio, el brazo baja hasta apoyarse en el torso, y cambia la lanza por un arco.

Su mirada se detiene en Venus y, por el embeleso con que la mira, se diría que ha sido presa de su propia cacería.

El muslo consigue asomar en toda su dimensión al eliminar la piel de animal que lo ocultaba casi hasta la rodilla, y así el perro blanco gana superficie con la reducción del manto dorado. La pierna en segundo plano sufre estos cambios retranqueándose hacia atrás, para seguir ejerciendo de punto de apoyo.

La mano que despeja de vegetación la escena se desplaza varias veces hasta conseguir la posición definitiva. Al final, traza una línea diagonal entre ella y el pie, que es paralela a la que se dibuja entre la cabeza



y el pie de Venus. Son los dos ejes que vertebran la composición.

Hay una zona que aún nos resulta incierta: se trata del recipiente que se descubre al lado del pie izquierdo de Venus, y que jugaría con otra forma ovalada indeterminada, oculta por la roca donde descansa la paloma central.

El perro blanco, como hemos dicho, es víctima de los cambios efectuados sobre Adonis. Su cuello se adorna con un collarín, y su pecho luce desplazado como consecuencia de la modificación realizada sobre los paños dorados (ver LÁM. 9, p. 65). La postura resulta muy forzada, a tenor de la posición que tienen que adoptar al final las patas.

HISTORIA MATERIAL DEL CUADRO

A estas modificaciones de tipo compositivo hay que añadir los cambios de formato que ha sufrido la obra, y que han incidido sobre su conservación. Además, es muy probable que tras el incendio del Alcázar de 1734 el cuadro se almacenase plegado en espera de restauración.

Tenemos signos evidentes del daño que sufrió la capa pictórica por el humo y por el calor del fuego, y en algunos casos con graves consecuencias, como el oscurecimiento irreversible de los verdes ocasionado por el deterioro de la laca, y que induce a la confusión de planos.

Hay dos pliegues verticales y casi paralelos que cortan la figura de Adonis y llegan hasta la pierna de Venus, como puede observarse en la radiografía. En su momento, estos pliegues fueron estucados y repintados con mucha celeridad.

Los bordes están también muy dañados, como corresponde a tanto cambio de bastidor, además de la mutilación mencionada del lateral izquierdo.

El resultado de estas vicisitudes se traduce en la existencia de estucos de diferentes épocas y de materiales

FIG. 32A - Pierna de Adonis. Detalle de los daños que afectaban a esta zona en una imagen tomada con anterioridad al proceso de restauración

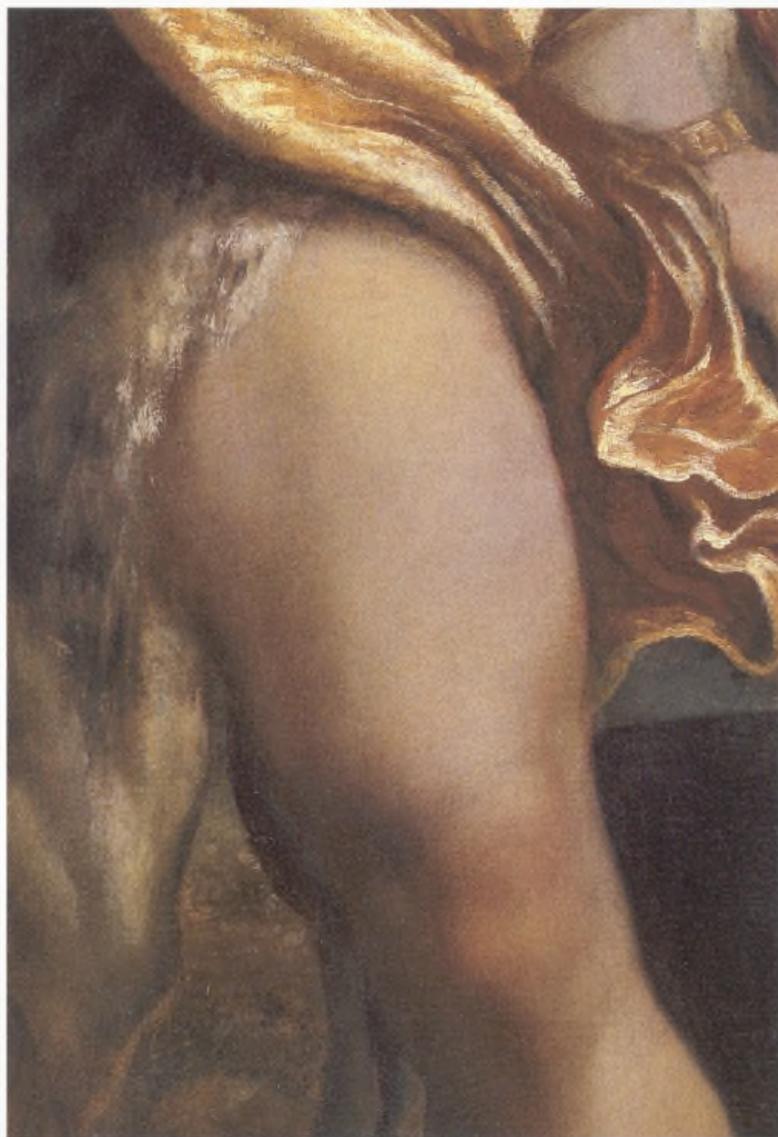


FIG. 32B - Aspecto después
de la limpieza y estucado
de las lagunas



32B

FIG. 32C - Apariencia final,
tras la reintegración cromática



32C

extraños repartidos por toda la superficie (FIG. 30); de repintes a veces indelebles que sobrepasan ampliamente el límite de las lagunas; de espacios muy barridos, donde la erosión por roce mecánico o químico ha dejado una huella irreversible sobre la pintura al perderse de manera total o parcial las veladuras finales; y de la superposición de capas de barniz, en mayor o menor grado de oxidación, y en ocasiones incluso coloreado.

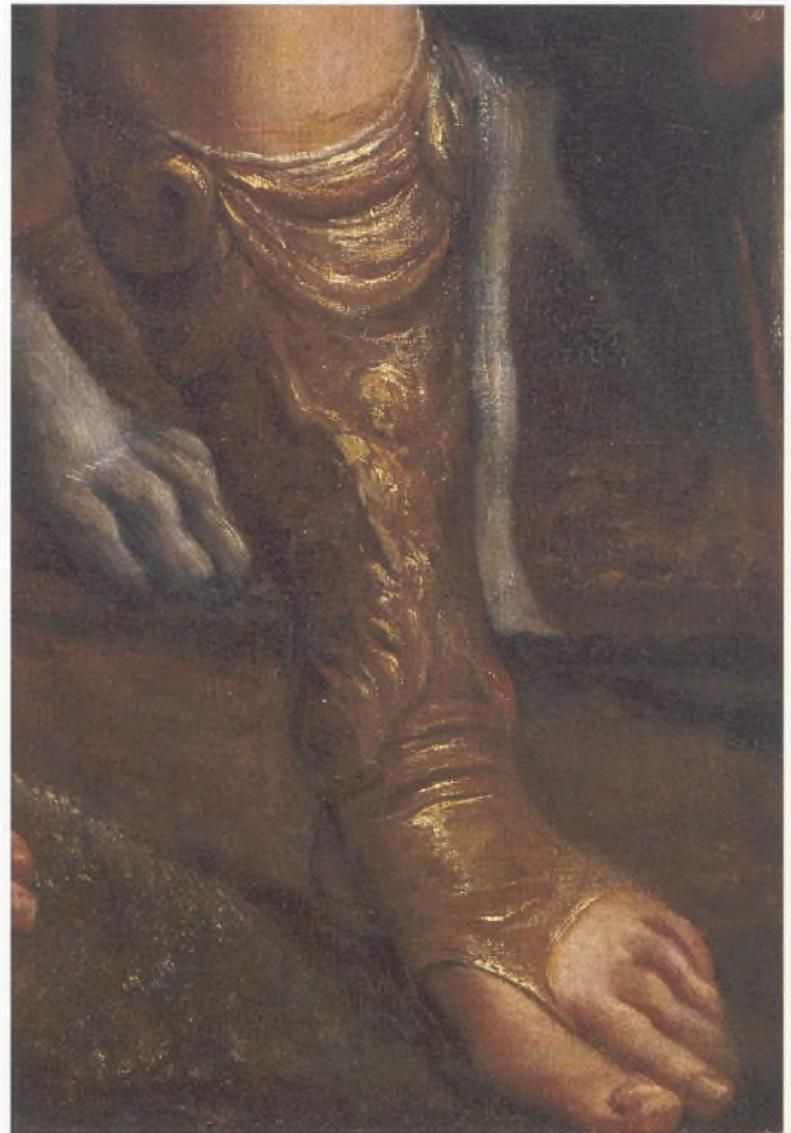
El estado del soporte también es reflejo de su historia. Al plantearse la restauración de la obra en el año 2003, se observó que la adherencia entre las telas de forración y la original era defectuosa, se detectaron desgarros en los bordes externos que afectan a ambas telas, y se constató que la capa pictórica había sufrido un deterioro general en forma de craquelado muy levantado, con severos riesgos de desprendimiento en algunas zonas.

Podemos determinar dos tipos de envejecimiento atendiendo a dos causas diferentes. Uno es un desgaste natural de la materia, que sobre las carnaciones se manifiesta con un craquelado en forma de cazoleta bastante dúctil al tratamiento, pero que sobre las zonas ricas en tierras produce un deterioro irreversible propio de su inestabilidad material. El otro se debe a causas externas, como el fuego o los cambios geográficos o de formato. Como consecuencia de esto último se produce un craquelado muy marcado, resultado del calor y evaporación del aglutinante, o de movimientos bruscos que cuartean la preparación y la capa pictórica.

EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

La restauración que se ha realizado ha ido dirigida a subsanar en lo posible los daños ocasionados por el envejecimiento de los materiales que componen la obra, pero en especial los derivados de su propia y particular historia. Lo que se ha pretendido es devolver la legibilidad, la calidad y la dignidad perdidas, y

FIG. 33 - Detalle de los relieves creados en una de las botas de Adonis



recuperar la intención del autor, con absoluto respeto por la impronta que deja el paso del tiempo.

El proceso natural de envejecimiento de la materia repercute en el estado de conservación y en el aspecto estético. Esta huella del tiempo es indeleble: a veces altera los materiales, pero en general los ennoblece.

Es necesario identificarla para respetarla al máximo, y eso nos lleva a tratar de recuperar la obra desde dos exigencias: la honestidad histórica y el placer estético. En este afán, al acometer la restauración, se contemplan por igual el entorno histórico con los avatares de la obra y el entorno físico-químico con la alteración de los materiales y las causas de su deterioro.

Por ello, entre los daños, cabe distinguir los derivados del desgaste natural de la materia, de los que proceden de intervenciones o interacciones posteriores a su ejecución, como son el fuego, los cambios de ubicación, cambios en el formato o restauraciones demasiado bruscas.

Los tratamientos se han ido efectuando progresivamente, en función de la respuesta que los materiales demostraban. El avance en los procesos ha ido determinado por el grado de deterioro y por la reversibilidad del daño. También se ha buscado recuperar el equilibrio y la estabilidad entre las diferentes capas.

La primera parte se ha centrado en la restauración y consolidación del soporte, con colocación de injertos y parches en los bordes (fijación adecuada para el bastidor), la limpieza de la superficie y la eliminación de deformaciones.

La segunda tiene que ver con el aspecto material de las capas de preparación y pictórica. Se ha procedido a su consolidación mediante un sentado de color de toda la superficie, que ha devuelto su cohesión y estabilidad.

La tercera parte ha consistido en la mejora del aspecto estético de la obra. La pintura se ha sometido a una limpieza gradual para rebajar poco a poco las capas de barniz oxidado y coloreado que velaban el color, y después se han eliminado los repintes de dis-

tintas épocas que entorpecían su lectura. El resultado ha sido muy evidente, por cuanto se ha recuperado una imagen olvidada de esta obra.

Las carnaciones estaban en gran parte dañadas, al estar en su mayoría ocultas por repintes oscurecidos. Los daños estructurales descritos han deteriorado mucho las veladuras finales, además de provocar un sinfín de lagunas, algunas de gran consideración. Los bordes quedaban prácticamente sumergidos bajo un estuco que recorría todo el perímetro, independientemente de que hubiera o no desprendimientos en la preparación. La vegetación, al ser la parte más afectada por el fuego (las tierras se descomponen y degradan más rápidamente por efecto del calor), estaba cubierta por un barniz coloreado que oscurecía aún más el tono ya de por sí ennegrecido (LÁM. 10, p. 71).

Con tanta degradación pictórica y de barnices, el efecto de claroscuro estaba muy forzado: ni los fondos debían ser tan negros, ni el contraste con las luces debía ser tan marcado. Encontramos aquí un caso de modificación de la intencionalidad del autor y de su estilo. La limpieza debía ir dirigida a devolver el significado y el sentido adecuados.

Se ha intentado con la reintegración de la capa pictórica apaciguar los desajustes en las veladuras, y al cubrir las lagunas, devolver legibilidad a la pintura. La mayor parte de estos retoques se realizan con técnicas que los hacen identificables y reversibles (FIGS. 32A, 32B y 32C).

Concluyendo, podemos decir que con estos procesos se ha buscado un efecto óptico que resultara armónico. Hemos devuelto estabilidad y legibilidad a las diferentes capas y estratos, toda vez que se han reordenado los planos, reajustado los contrastes, recuperado la pintura original oculta por repintes, y desvelado una tonalidad más adecuada del colorido. Hemos sido fieles a la huella del paso del tiempo, pero sobre todo hemos sido honestos con la obra, tan cargada de historia y de belleza.



FIG. 34 - Sección transversal de la micromuestra tomada de la pierna izquierda de Venus, próxima a una pequeña grieta. Objetivo MPlan 20x / 0,40. Se observa la siguiente superposición de capas: (1) Preparación de color pardo oscuro compuesta por tierra de sombra, carbonato cálcico y una pequeña cantidad de albayalde. (2) Capa pictórica rosada aplicada en cuatro manos. Los pigmentos que contiene son albayalde y laca roja. (3) Ligeró estuco de yeso. (4) Fino repinte que contiene albayalde y bermellón

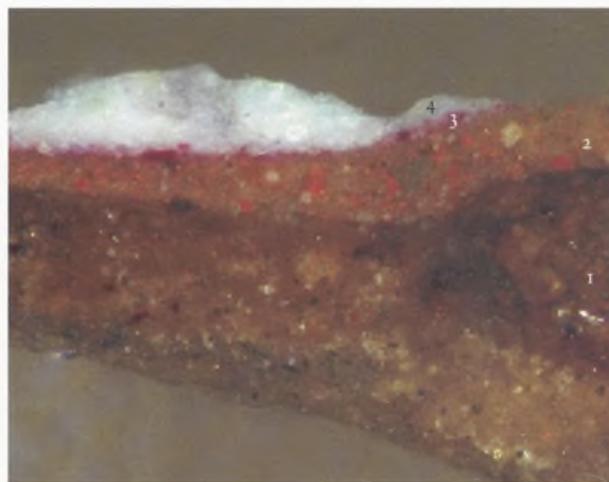


FIG. 35 - Sección transversal de la micromuestra tomada del paño del lateral izquierdo. Objetivo MPlan 20x / 0,40. Se observa la siguiente superposición de capas: (1) Preparación de color pardo oscuro compuesta por tierra de sombra, carbonato cálcico y una pequeña cantidad de albayalde. (2) Capa pictórica anaranjada compuesta por tierras, albayalde, bermellón y pequeñas cantidades de cardenillo. (3) Capa pictórica roja que contiene laca y albayalde. (4) Capa pictórica blanca de albayalde

70

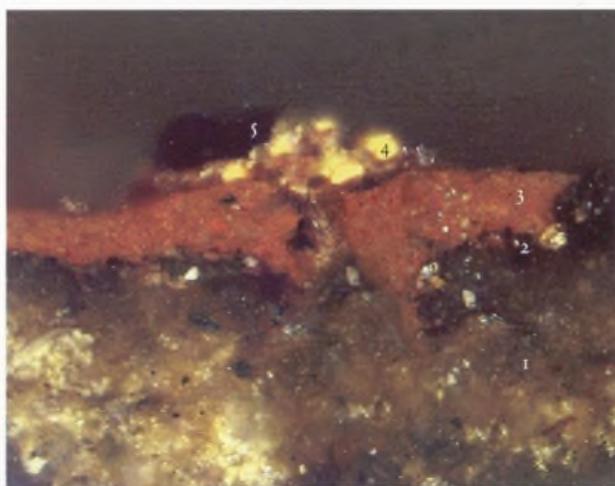


FIG. 36 - Sección transversal de la micromuestra tomada del borde izquierdo, en las proximidades del paño. Objetivo MPlan 20x / 0,40. Se observa la siguiente superposición de capas: (1) Preparación de color pardo oscuro compuesta por tierra de sombra, carbonato cálcico y una pequeña cantidad de albayalde. (2) Restos de capa de pintura de color rojo oscuro que contiene laca. (3) Capa pictórica rojo-anaranjada compuesta por tierras, albayalde y carbonato cálcico. (4) Capa pictórica con amarillo de Nápoles y albayalde. (5) Veladura de color rojo oscuro a base de laca y una pequeña cantidad de albayalde

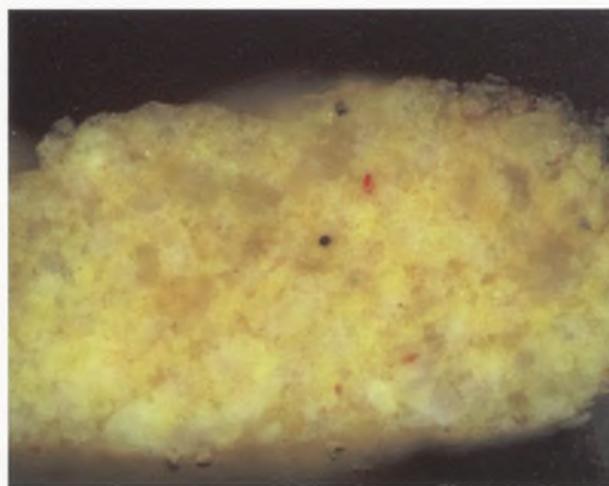
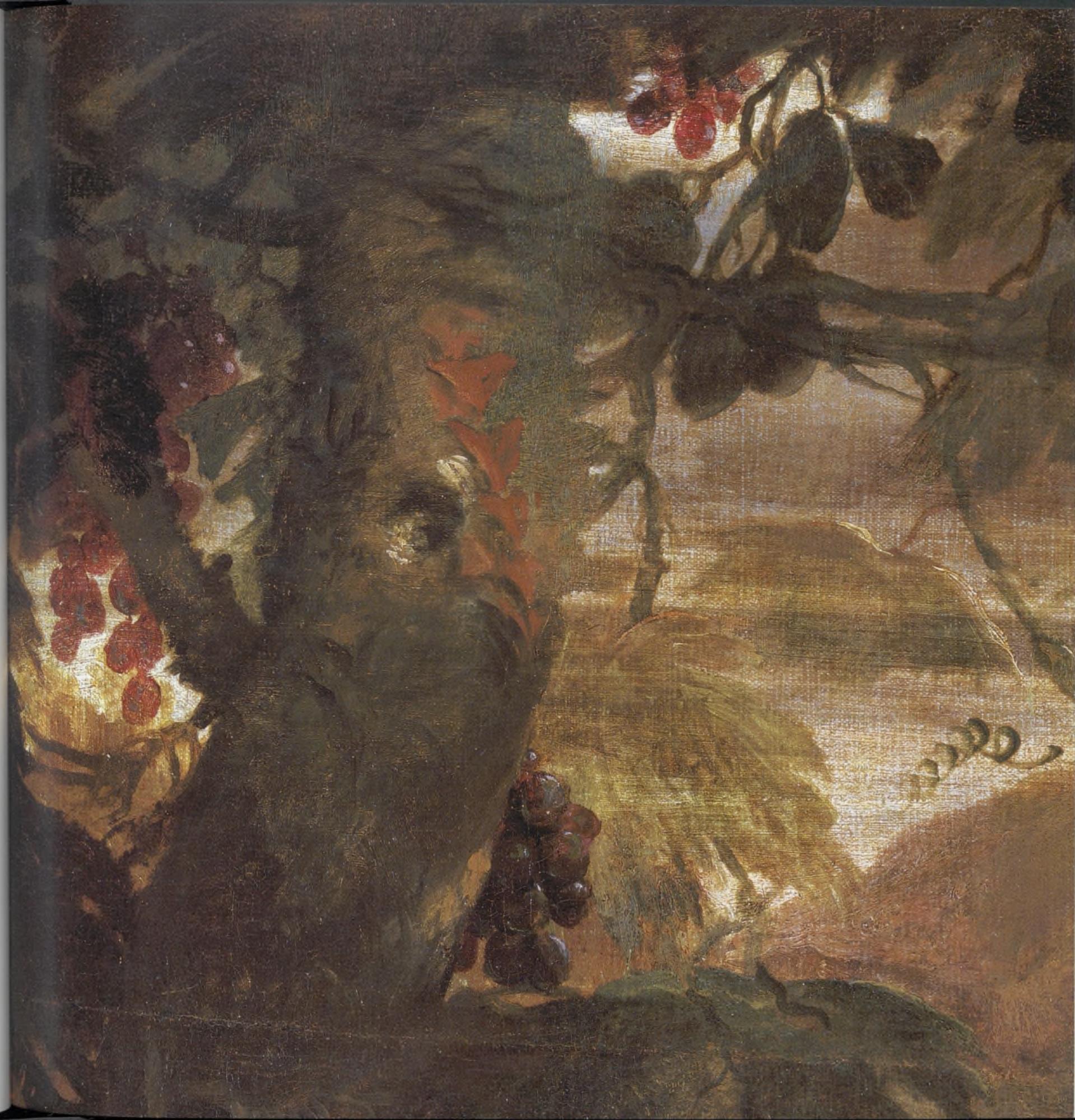


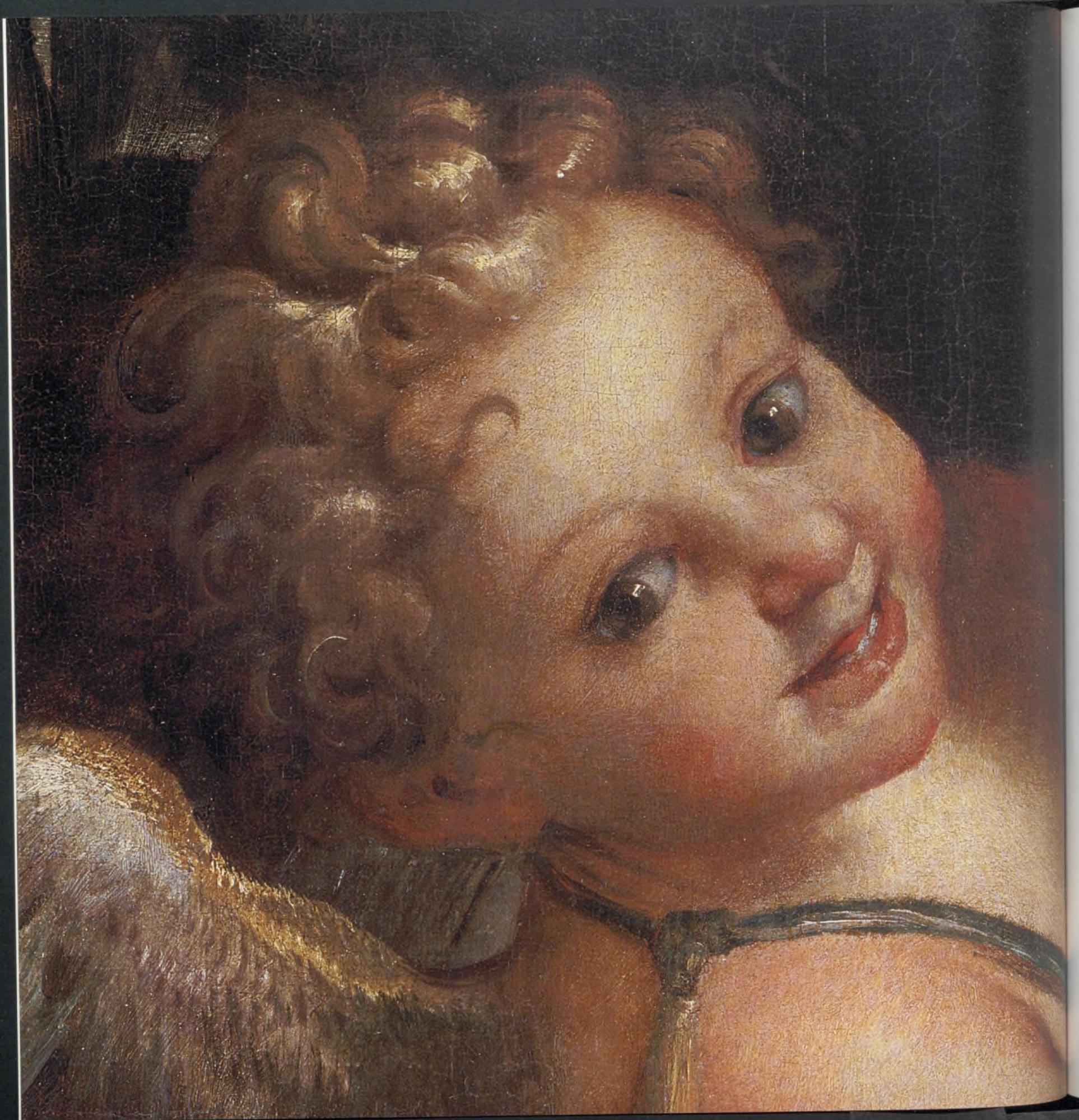
FIG. 37 - Sección transversal de la micromuestra tomada del collar del perro blanco. Objetivo MPlan 20x / 0,40. Se observa una sola capa de pintura en la que se identifican albayalde, amarillo de plomo y estaño, junto a pequeñas cantidades de carbonato cálcico y bermellón

Análisis realizado por María Dolores Gayo, jefe del Departamento de Química, Museo Nacional del Prado

LÁM. 10 - Detalle del paisaje de la izquierda de la composición ▶

LÁM. 11 - Rostro de Cupido ▶▶





La construcción de bellas imágenes

En las siguientes páginas se hace un breve análisis del método constructivo de la obra. De este modo, se intenta descubrir la estructura que rige la distribución de los elementos plásticos en el lienzo, es decir, cómo planteó la escena Annibale Carracci, articulando, sobre una cuidada composición, las figuras y el paisaje, y se analizan algunos de los recursos técnicos, fundamentalmente el papel de la luz y la sombra y la sabia utilización del color, que ayudan a percibir esta fórmula, alterando y suavizando el rigor compositivo. Se ha tratado, en definitiva, de dar una explicación a la impresión visual que produce el enfrentamiento con la obra.

Aunque el cuadro que aquí se trata relata un instante de los amores de Venus y Adonis, tema que también abordan Veronés y Tiziano en dos obras pertenecientes al Museo del Prado (FIGS. 7 y 8), y se considera una *emulación* del primero, tanto la sensación de conjunto que produce, como la técnica con la que consigue Carracci esta impresión, son diferentes, si bien es verdad que utiliza procedimientos que también aparecen en obras de Tiziano, como se explica más adelante.

Una observación detallada del cuadro revela la amplitud de recursos constructivos y técnicos empleados por el artista boloñés, algunos aprendidos, sobre todo por la observación y el estudio de otros artistas, otros son soluciones propias de un genio que sabe utilizar y fundir hasta llegar a resultados que siempre

funcionan y que convierten a esta obra en uno de los documentos que más nos acercan a su método de trabajar en aquel tiempo.

PRIMERA APROXIMACIÓN A LA OBRA

En *Venus, Adonis y Cupido* Annibale simplifica la escena respecto a obras anteriores y organiza con mayor rigor la disposición espacial de los elementos presentes en ella, como antecedente del mayor clasicismo de su época más tardía, desarrollado, por ejemplo, en las escenas del techo de la Galleria Farnese de Roma.

Desde cierta distancia adquiere la apariencia de un grupo escultórico, de factura satinada y dotado de cierta monocromaticidad, sensación provocada por la ausencia de colores excesivos y estridentes que distraerían la atención del observador. La limitada gama cromática empleada hace pensar en un cuadro concebido a modo de estudio de iluminación, en el que la luz actúa como elemento regulador del espacio y difumina la textura de los cuerpos, cuya vigorosa presencia y densidad material anula, en un primer momento, la apreciación de muchos detalles. Sin embargo, en una contemplación más cercana, la tersa superficie recupera visualmente su carácter pictórico y adquiere una gran vivacidad, como el resultado del tratamiento dado a las capas más internas y de los matices finales que Carracci aplicó a la superficie.

Los elementos de esta obra no están proyectados en un espacio perspectivo clásico (no existen puntos ni líneas de fuga), sino que el artista utiliza otros procedimientos para simular la profundidad: por ejemplo, el horizonte está alto y las figuras principales se inclinan ligeramente hacia delante, como si el suelo se levantase hacia el espectador, creándose una moderada representación *de sotto in sù*, de manera que las piernas — que a simple vista parece que se deforman — pasan a ocupar el primer plano. Este recurso, posible herencia de las convenciones de la pintura monumental, es utilizado por otros pintores¹ como Correggio (FIG. 13), aunque Annibale lo hace de forma más discreta. La verdadera sensación de profundidad la obtiene mediante la apertura, en la vegetación del segundo plano, de dos espacios luminosos, y con los suaves cambios de tono que se observan en los paisajes del plano final; el autor crea así una atmósfera densa, brumosa y poco nítida en la que, al disminuir el contraste cromático, parece que las formas se alejan (perspectiva atmosfé-

rica). Esta sensación se ve reforzada con la disminución de tamaño de lo representado tras la maleza y con el solapamiento de las formas.

Se desconocen tanto el lugar para el que fue pintado el cuadro como su ubicación original, pero hay una serie de disonancias visuales — sobre todo en las proporciones de los cuerpos —, que se observan al contemplar el cuadro de frente, acentuadas por la excesiva cercanía de los personajes al espectador, que hacen pensar que la obra podría haber sido concebida para ser colocada a cierta altura. En este sentido, el desequilibrio que se aprecia en la postura de Venus en su incorporación se hace más evidente, y llama más la atención lo pequeña que es su pierna derecha en relación al resto del cuerpo, por ser, además, el elemento que presenta un escorzo más acusado.

Esta y otras discordancias se diluyen en la maestría del conjunto, resultando una imagen elegante y equilibrada, cuya fuerza se debe, entre otras cosas, a su racional unidad compositiva.

HIPÓTESIS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA Y LAS ANATOMÍAS

Toda obra de arte contiene una estructura básica de líneas y masas, en algunos casos más evidente que en otros. Son líneas en ocasiones ensayadas en dibujos preparatorios, otras veces trazadas en el lienzo y otras responden a esquemas aprendidos por el artista, pero que no se materializan físicamente y sin embargo forman el “esqueleto” del cuadro y guían el recorrido de la mirada por la escena. De acuerdo a cómo estén distribuidos las formas y colores en esta trama, ejercerán una mayor atracción visual en el espectador. El posterior tratamiento que un pintor da a la superficie representada hace que esta red compositiva se diluya o se vea reforzada.

A través del análisis de la escena y de los dibujos que se conocen para la ejecución de este cuadro



FIG. 38 - Pablo Veronés, *La familia de Darío ante Alejandro* (detalle), h. 1565-1570. Óleo sobre lienzo, 236,2 x 474,9 cm. Londres, The National Gallery



FIG. 39 - Jacopo Robusti, Tintoretto, *Susana y los viejos*.
Óleo sobre lienzo, 58 x 116 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P386)

(FIGS. 18, 21 y 40A), se ha intentado establecer una hipótesis sobre su proceso creativo: aunque inicialmente Carracci proyectó la escena en conjunto, el desarrollo de las figuras fue independiente. La unidad final de la obra se debe a que las formas, de inspiración y evolución diversa, se ordenaron en una cuidada armonía constructiva.

Esta hipótesis tiene como punto de partida dos observaciones: por una parte, el artista no modifica sustancialmente la idea que tiene de Venus y Cupido en ningún momento, al contrario de lo que sucedió constantemente durante la ejecución de Adonis. Por otra, mientras que en el diseño de Venus encontramos referencias —formales sobre todo— en obras de Veronés y de Tintoretto, el cuerpo masculino podría ser entendido como un desarrollo del natural, aunque interpretado bajo un prisma personal.

Desde el punto de vista formal, los rasgos de la diosa (su rostro y peinado) son fáciles de rastrear en las figuras femeninas de algunas obras de Veronés (FIG. 38). Su postura y el movimiento del cuerpo pare-

cen estar inspirados en algunos modelos femeninos pintados por Tintoretto (FIG. 39)².

La observación de la radiografía (FIG. 27) y del dibujo preparatorio (FIG. 18), permite afirmar que el planteamiento de la anatomía de Venus se mantuvo prácticamente invariable desde un principio —si bien es verdad que tampoco se conocen bocetos o estudios sobre ella—, y la clara alusión a las mujeres de las obras citadas hace pensar que quizás el artista no haya tomado como referencia para su elaboración ningún modelo del natural, sino que sea el resultado de la síntesis de estos elementos según las pautas que se tenían en aquella época sobre el ideal de belleza femenina.

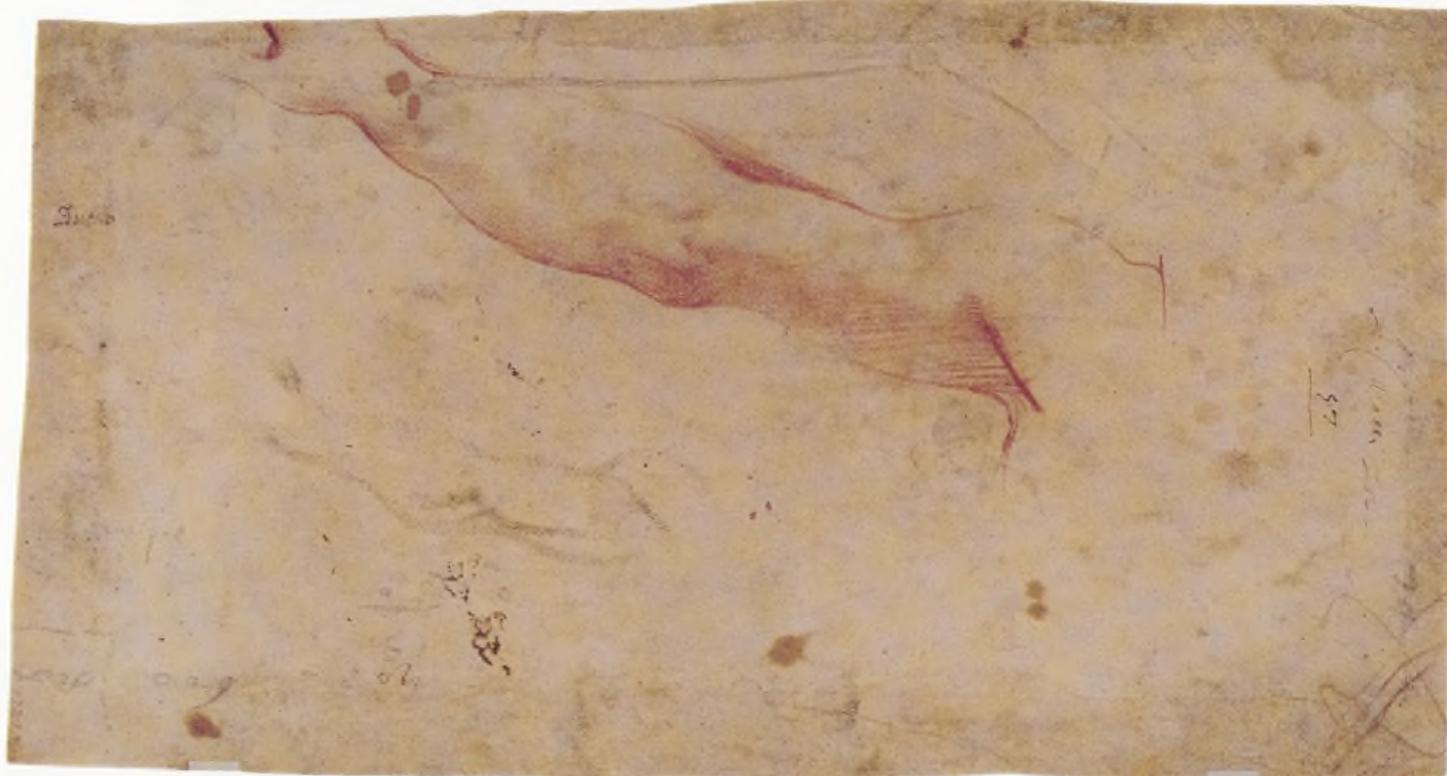
La ejecución de Venus demuestra el dominio de Annibale en la representación del cuerpo humano y su habilidad como dibujante. De la misma forma que procede en muchos casos al dibujar, realizando los contornos con una grafía limpia y muy sencilla y creando los volúmenes mediante sombras aplicadas con distintos materiales y técnicas³, construye su imagen: define el cuerpo con una masa principal, de un color muy

FIG. 40A - Boceto para el brazo derecho de Adonis (verso).
Sanguina, 402 x 213 mm.
Florencia, Galleria degli Uffizi

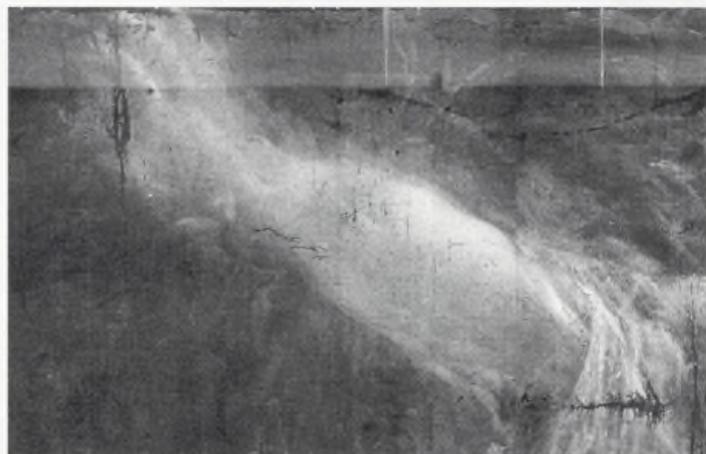
FIG. 40B - Detalle de la radiografía en el que se aprecian los cambios realizados por el artista en la posición y en el escorzo del brazo derecho de Adonis
FIG. 40C - Detalle del brazo derecho de Adonis en su ejecución final

FIG. 41A - Detalle de la figura de Adonis en el dibujo preparatorio realizado por Carracci para *Venus, Adonis y Cupido*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Obra en exposición
FIG. 41B - Detalle de la radiografía que revela los cambios que introdujo el pintor en la parte izquierda de la figura de Adonis

FIG. 41C - Detalle del boceto para la figura de Adonis realizado por Carracci.
Florencia, Galleria degli Uffizi
FIG. 41D - Detalle de la figura de Adonis tal y como puede apreciarse hoy en el cuadro



40A



40B



40C



41A



41B



41C



41D

plano y claro, realizado con empastadas pinceladas ondulantes, que suaviza con trazos largos de la misma materia. Posterior, o simultáneamente, crea las formas, bien con una capa de pintura parda, fina y transparente cerca de los contornos y otra de un rojo más intenso y algo mate en las mejillas y articulaciones, o bien dejando la preparación al descubierto.

La representación masculina es más compleja y retóricamente más expresiva. Los dibujos que se conocen y la radiografía permiten esbozar la siguiente secuencia de trabajo durante su ejecución: en primer lugar, Carracci hace el dibujo preparatorio de situación y proyecto general de la escena (FIG. 18), en el que se reflejan las primeras dudas respecto a la ubicación de la cabeza, el hombro y brazo izquierdo de Adonis (FIG. 41A); en un segundo momento corrige con líneas simples la postura sobre esta primera idea; después la lleva al lienzo y de nuevo la modifica hasta tres veces (FIG. 41B). Simultáneamente, Annibale sigue trabajando en ella, dibujándola en dos estudios que han llegado hasta nosotros (FIGS. 23 y 40A), uno del cuerpo entero, de trazos más fuertes y dinámicos que expresan

la tensión muscular que tendrá la figura del cuadro (FIGS. 23 y 41C), y otro (FIG. 40A), situado en el reverso de este, en el que aparecen dos propuestas para el brazo derecho, una realizada a sanguina y otra a tinta. Estos dibujos son más serenos, y en ellos se analiza anatómicamente la tensión entre los músculos en fase de movimiento, que están mucho más definidos respecto a los del brazo derecho que pinta finalmente (FIG. 40C).

En el dibujo de cuerpo entero (FIGS. 23 y 41C) la cabeza tiene casi la posición actual; en él establece ya una zona de sombra, con trazos gruesos y ondulantes, aunque el brazo derecho mantiene la posición establecida en el boceto, más elevada (FIG. 40A).

El brazo dibujado en sanguina, en el reverso de esta hoja, es más acorde con el de la imagen radiográfica al estar más elevado y la mano en posición más horizontal, aunque en la radiografía se ve que el escorzo del brazo en un momento anterior era más acusado (FIG. 40B) (el héroe lo atrasaba en un movimiento más violento, apartando con más fuerza la vegetación; ahora parece sólo rozarla) y transmitía un equilibrio menos preciso.

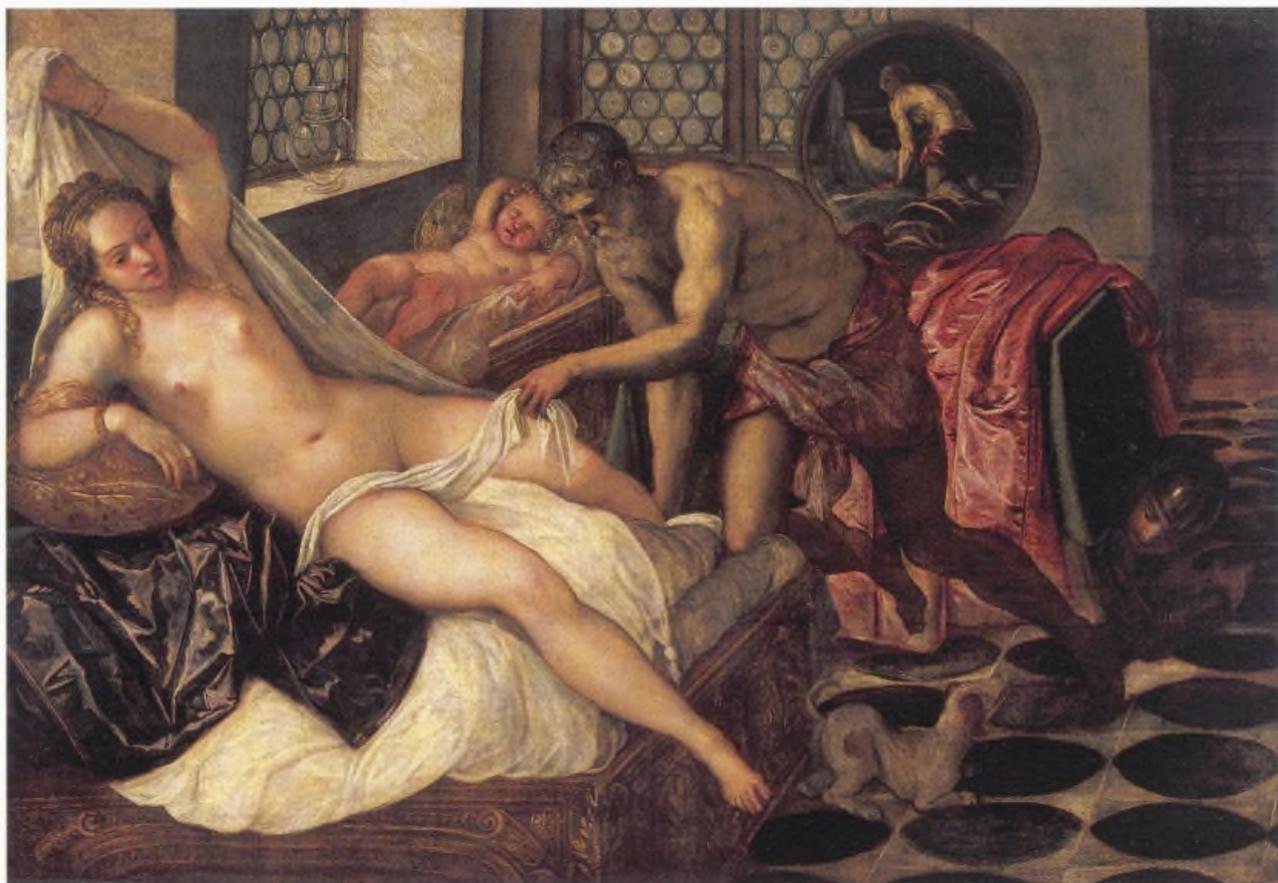


FIG. 42 - Jacopo Robusti, Tintoretto, *Venus, Marte y Vulcano*.
Óleo sobre lienzo, 135 x 198 cm. Múnich, Alte Pinakothek

Las dudas que le plantea esta parte de la composición se reflejan también en la cabeza y cuerpo del perro blanco, que en las primeras fases del proceso creativo mira en otra dirección, ya que la situación más elevada del brazo izquierdo de Adonis lo permitía (FIGS. 18 y 21).

La impresión que produce el análisis de la secuencia completa del proceso es que Annibale resolvió mejor la anatomía en el dibujo que en la fase final, o bien que, a medida que avanzaba en la creación, dependía más de su imaginación que de modelos del natural o de lo que le inspirasen otras obras.

El resultado general es una imagen llena de vida pero de acción moderada. Gracias a lo que nos desvela la radiografía, y por lo que puede deducirse de la obser-

vación del tratamiento de los cuerpos, el equilibrio constructivo y pictórico entre Venus y Adonis cuando los pinta por primera vez, no estaba muy claro y lo cambió. Contuvo finalmente el movimiento y el vigor del héroe al irrumpir en la escena para restablecer la estabilidad de la composición — menos perfecta en la representación subyacente —, y lo adaptó al preciso trazado constructivo⁴. Sin embargo, ajusta las modificaciones de esta anatomía al espacio reservado para ella desde el primer momento, sin cambiar las dimensiones.

La composición general se asienta sobre unas líneas que resultan de una sencilla división del rectángulo del

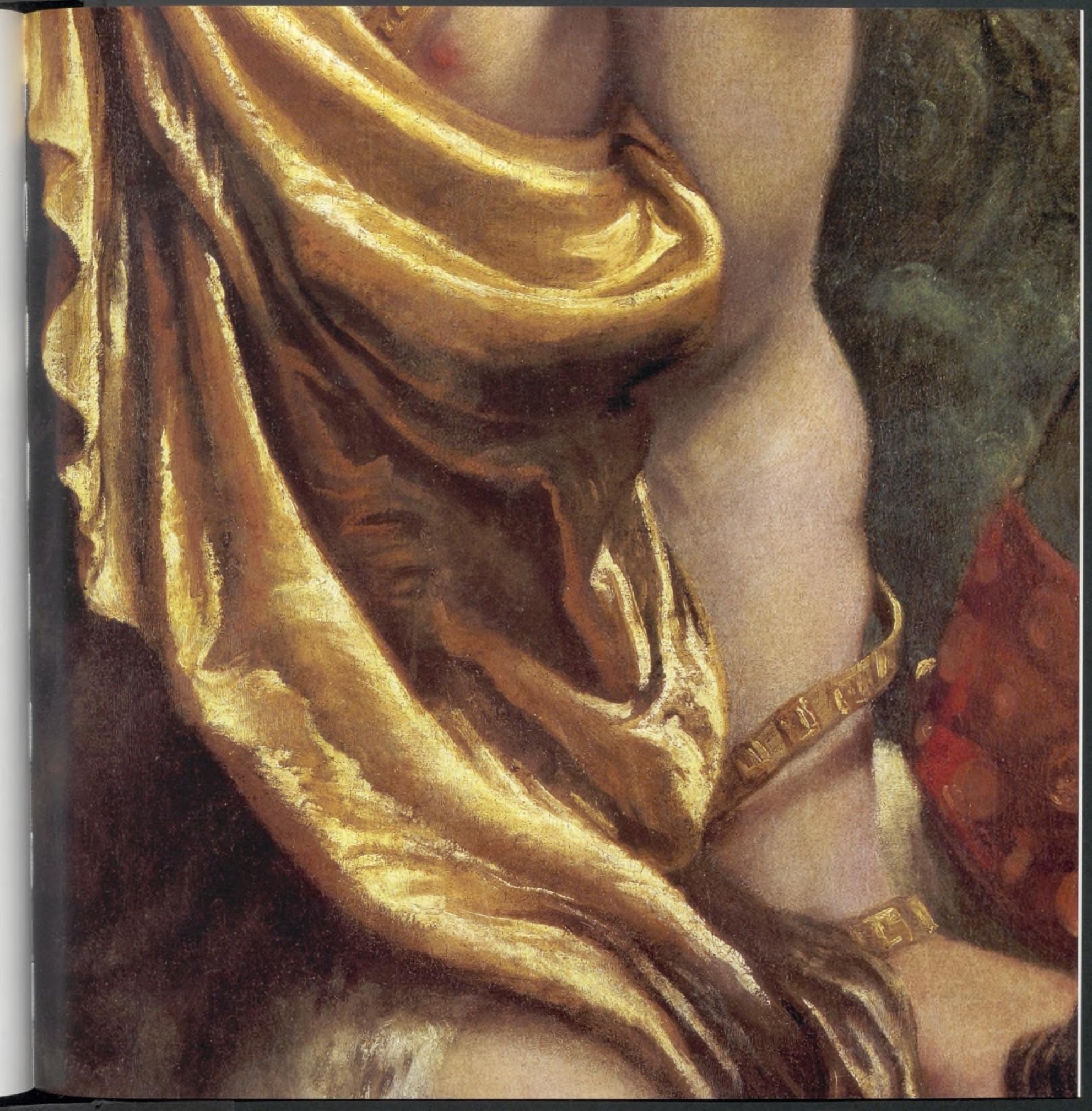
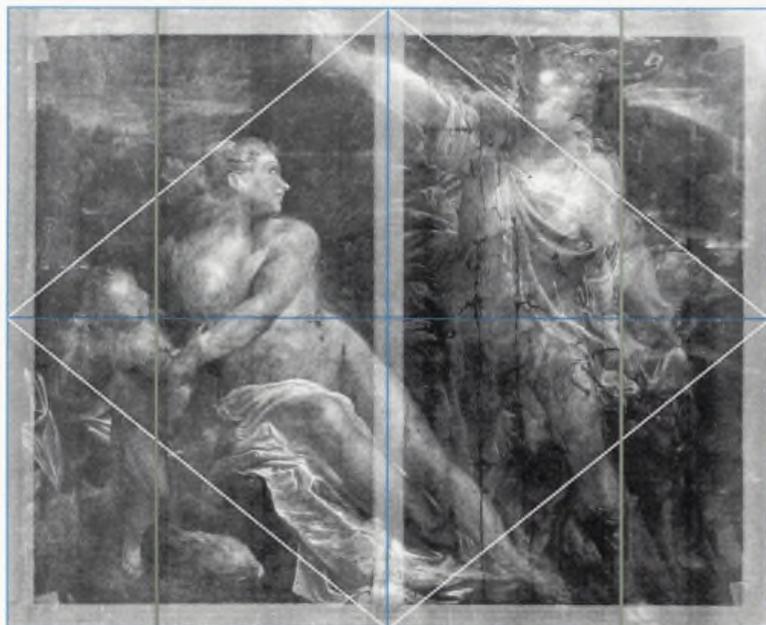
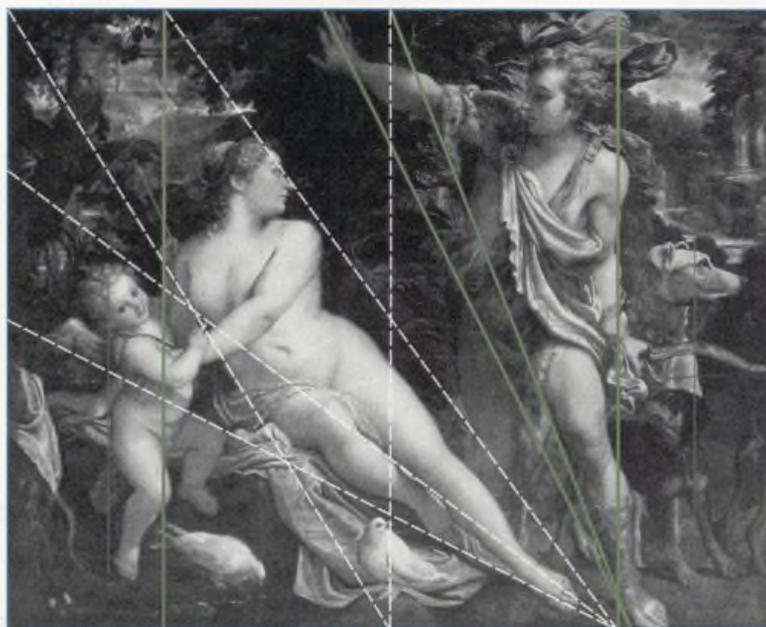


FIG. 43 - Primer esquema compositivo dibujado sobre la radiografía (T.D.I.)



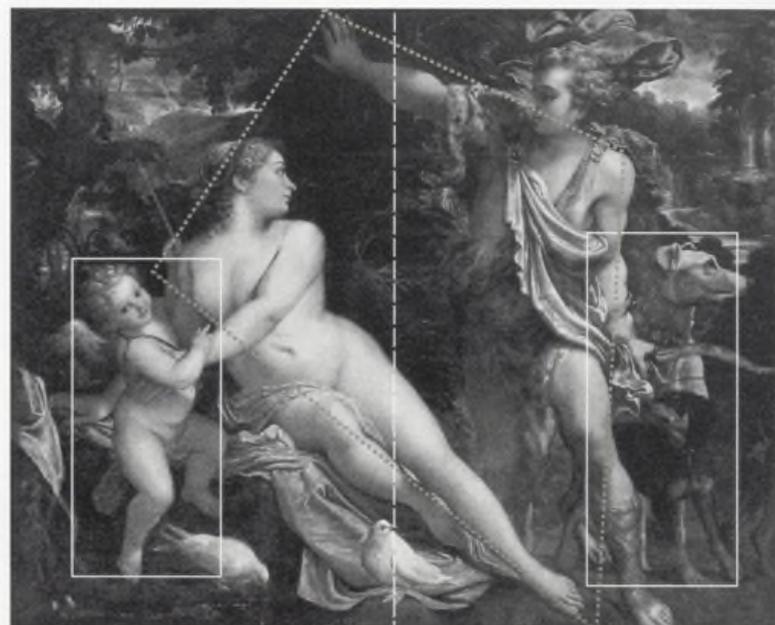
43

FIG. 44 - Esquema compositivo final



44

FIG. 45 - Figura romboidal formada por la postura de los cuerpos del Venus y Adonis, compensada a los lados por las figuras de Cupido y los perros



45

FIG. 46 - El aspecto cambiante de la naturaleza de la luz y su incidencia en los cuerpos se ve con mayor claridad si, digitalmente, se aislan del fondo



46

FIG. 47 - El cambio en el proceso constructivo se aprecia mejor si se superponen digitalmente las imágenes de la radiografía y del cuadro



lienzo. No se ha observado ningún trazado en los análisis técnicos, pero el pintor, o bien pudo realizarlo en un boceto previo, o bien pudo establecerlo visualmente de manera algo rutinaria y aprendida, ya que parece ser un método de composición recurrente en algunos artistas, en el que predominan las diagonales, contrarrestadas por elementos verticales⁵, como se puede ver, por ejemplo, en la obra *Venus, Marte y Vulcano*, de Tintoretto (FIG. 42).

Carracci, en este caso, encaja a los personajes principales entre dos verticales (FIG. 43, en verde), situadas a la misma distancia de los bordes laterales del cuadro, que coinciden con dos puntos que resultan de la proyección de la medida de los lados menores sobre los mayores (de ahí esa sensación tan calculada y armoniosa que produce la pintura). La postura de los cuerpos forma una especie de rombo, compensado a ambos lados por las figuras de Cupido y los perros (su situación baja y casi a la misma altura tiene un gran peso visual que compensa el desequilibrio que resulta de las diagonales generales, FIG. 44).

En la primera escena que pinta Annibale, la posición del cuerpo de Venus y los brazos de Adonis establecían un juego de líneas oblicuas casi paralelas que marcaba el ritmo de todas las formas, muy dinámico gracias al espacio abierto entre ellas (FIG. 43). Cuando modifica la postura del brazo izquierdo de Adonis, atrasándolo y desplazándolo sobre una vertical muy acusada, totalmente paralela al cuerpo, el movimiento de toda la escena se vio alterado, se detuvo. Al utilizar esta sólida línea crea con ella, y con la diagonal que dibujan el brazo derecho y la pierna adelantada del héroe, un triángulo de proporciones armónicas que tiene un gran peso perceptual en el conjunto (FIG. 44). Aquí se establece otra posible explicación a este *arrepentimiento* que consiste en que, a partir del primer esquema más dinámico, los estudios que estuviera llevando a cabo sobre sistemas de composición le llevaran a reconsiderar el plantea-

miento de la escena y encajase la figura más libre de Adonis en una geometría más estática y equilibrada, pero manteniendo sus dimensiones y adaptándola a la división establecida.

En comparación con el dibujo preparatorio (FIG. 18), el esquema de la composición final es más cerrado, ya que acorta las dimensiones de la escena y desvía una de las diagonales —antes casi paralelas— haciéndolas converger en un punto imaginario situado fuera del lienzo, acelerando así el ritmo de la acción.

La estructura que se observa en la imagen radiográfica es más serena, más sencilla, a pesar del desdoblamiento de la figura masculina. El mayor dinamismo de la estructura de la imagen visible en superficie se debe al ritmo y dirección impuestos por las diagonales que articulan los cuerpos de Venus y Adonis.

Pero la apariencia estática que adquirió finalmente la obra se debe a que la figura rotunda y detenida de Venus, inspirada en un tipo determinado, menos elaborada durante el proceso y sobre la que el autor no tiene dudas en ningún momento, quizás entrase en conflicto con un vigoroso y dinámico Adonis, cuya vitalidad moderó para que no se rompiera el equilibrio de fuerzas del cuadro, o tal vez es el resultado de incluir en una trama estable un tema que en realidad comportaría movimiento.

Lo genial en Carracci es haber logrado dar unidad a una obra configurada a partir de elementos que tienen distinto carácter. Aunque la división del espacio y el juego de verticales y diagonales sean comunes a los de otras obras renacentistas, él organiza las figuras de tal modo que se perciben con mayor nitidez los volúmenes, los contornos y las tensiones entre los cuerpos. Además, el particular tratamiento dado a la superficie hace que se aleje de estas obras tomando una dirección propia.

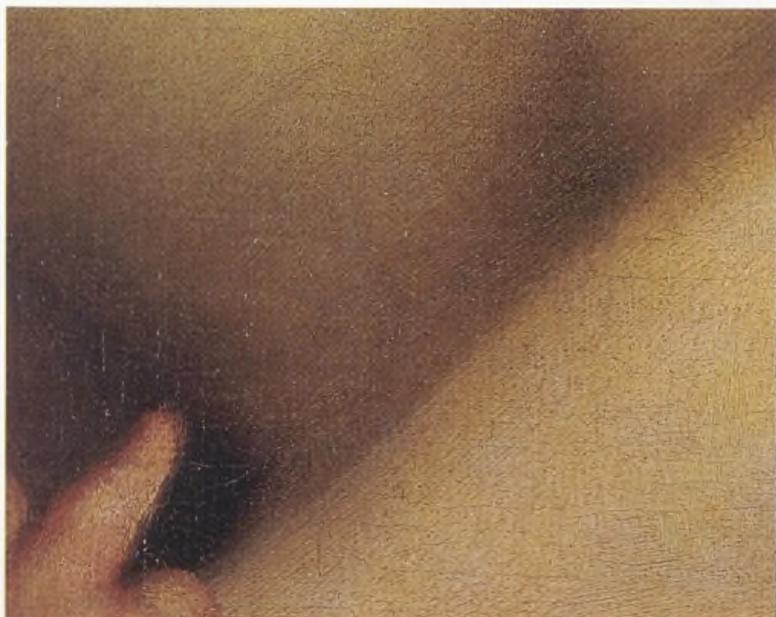
El pintor realiza las matizaciones compositivas a través de la luz y el color, a la vez que los utiliza como elementos que transmiten sensaciones y como

FIG. 48A - Tiziano, *Dánae* (detalle), 1554. Óleo sobre lienzo, 129 x 180 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P425)



48A

FIG. 48B - Detalle del cuerpo de Venus. Diferente efecto visual que consiguen ambos pintores utilizando la técnica de dejar parcialmente vista la preparación oscura para construir las sombras



48B

FIG. 49A - Detalle de los trazos con los que Carracci define las sombras en el boceto para la figura de Adonis (recto). Florencia, Galleria degli Uffizi



49A

FIG. 49B - Detalle de la radiografía en el que se aprecian las pinceladas en zigzag aplicadas por el pintor en el cuerpo de Venus



49B

un recurso constructivo más que perfecciona el orden de los cuerpos y dirige nuestra mirada a la hora de contemplar la escena.

LA LUZ Y LA SOMBRA COMO ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS

En esta obra, Carracci recurre a una luz inventada y le otorga un papel fundamental en la construcción del espacio. La representa cayendo desde la parte superior derecha, sobre un escenario oscuro, haciéndola actuar como una potencia activa que proyecta las figuras fuera del cuadro, envuelve los cuerpos de Venus y Cupido suavizando sus límites al mezclarlos con el fondo, para después contrastar el cuerpo de Adonis.

Por la ubicación elevada del foco de luz, el brazo izquierdo de la diosa arroja una sombra de límites muy definidos sobre el abdomen de Cupido, y da la impresión de que su brazo y su mano avanzan hacia el espectador. Esta sensación también se produce en las piernas de Venus: la derecha se proyecta hacia nosotros, y la curvatura del muslo en su caída por delante de la izquierda hace que ésta parezca mucho más esbelta. El intenso haz, tras caer sobre las figuras de la izquierda, se va suavizando y da volumen al cuerpo emergente de Adonis; en esta transición a la oscuridad existe una zona de claridad intermedia —medios tonos— que aporta una apariencia diferente a las anatomías. Las de Venus y Cupido, aunque compactas y densas, adquieren un aspecto esponjoso, mientras que la de Adonis se torna algo más dura (FIG. 46).

La diosa recibe la mayor intensidad de luz, pero al mismo tiempo se convierte en fuente que irradia energía. El artista ha potenciado este efecto dejando sin cubrir algunas zonas de la gruesa capa que subyace bajo la pintura⁶, elaborada fundamentalmente con tierra de sombra, de manera que su tono marrón-rojizo y oscuro contrasta con la claridad rosácea de la carnación, realizada con una mezcla de albayalde y una pequeña



proporción de laca roja⁷ (FIG. 34). Al dejar aquella capa a la vista para utilizarla como sombra, el pintor da una mayor profundidad a estas zonas sin luz.

Esta técnica de crear sombras dejando la preparación al descubierto la utilizaron también otros artistas como Tiziano, aunque con distinto tratamiento y, por tanto, con un efecto visual diferente. Si tomamos como ejemplo la obra *Dánae* de Tiziano (FIG. 48A) vemos cómo el artista aprovecha el grano de la tela, aplicando la pintura en una capa poco densa, para crear efectos penetrantes, dejando asomar la oscura materia subyacente y el relieve del tejido del lienzo tras las pinceladas. Carracci, en cambio, al haber utilizado una capa receptora muy satinada y lisa, crea la textura de la piel de la diosa de otra manera: aplicando primero unas pinceladas empastadas que forman zigzag y, sobre ellas, otro estrato de finísima y translúcida pintura (veladura), realizado con mucho aglutinante y poca cantidad de un pigmento de color terroso que matiza el tono claro de la piel, y que, junto a trazos de pincel muy largos, ayuda a modelar los

FIG. 50 - Efecto luminoso logrado a base de pinceladas en zigzag en el tronco del árbol situado en el paisaje de la izquierda

FIG. 51 - Modelado de los músculos en el brazo de Adonis

volúmenes en las zonas de tonos menos intensos (FIG. 49B). Una posible explicación a este modo de crear la textura reside en que este tipo de trazos formaban parte del grafismo que caracterizaba los trabajos de Carracci en aquella época (FIGS. 49A y 49B).

Estas imperceptibles y sinuosas pinceladas, muy evidentes en la imagen radiográfica, producen en la carnación femenina una gran vibración, que visualmente parece proceder del interior del cuadro. También se observan en la cabeza del perro blanco (LÁM. 9, p. 65), en el manto sobre el que reposa Venus y en algunas zonas de la vegetación. El efecto que consigue con estas pinceladas en el tronco del árbol pintado a la izquierda es similar: la capa de pintura construida con trazos ondulantes es de un tono luminoso, y la diluida materia de las veladuras aplicadas sobre ella, para matizar algunos elementos, se introduce entre los surcos creados por los pelos del pincel, surcos que se oscurecen, quedando al descubierto la parte en relieve, que al ser clara, refleja intensamente la luz. Esto es lo que confiere a estas zonas ese efecto vivo y brillante, sólo apreciable en una observación muy cercana de la imagen (FIG. 50).

Las sombras y el modelado del cuerpo de Adonis están realizados de distinta forma, incluso se observan diferencias de tratamiento entre los lados derecho e izquierdo del cuerpo. La parte en penumbra, no alcanzada por la luz directa puesto que se halla en un plano posterior, parece haber sido ejecutada con las mismas pautas que los cuerpos de Venus y Cupido, pero por encontrarse en peor estado por los daños sufridos a lo largo de los años, es difícil analizarla en profundidad.





Resulta muy interesante el estudio del relieve del hombro y brazo izquierdo —una de las zonas sobre las que Annibale trabaja más (FIG. 51). Aquí, las sombras de los medios tonos, que son las que moldean los músculos y las articulaciones del hombro y la axila, están realizadas mediante una armoniosa transición a un gris que adquiere un matiz violáceo por la interacción del verde de la vegetación. Este paso a la claridad, y la entonación con pinceladas envolventes del matiz descrito, hacen que las formas y volúmenes del héroe adquieran una mayor sensación de tridimensionalidad y de solidez respecto a las de Venus y Cupido.

En conjunto es un cuadro cálido dominado por la luz tamizada que baña las zonas de transición. Visualmente, la continuidad de las luces se interrumpe por la presencia de unas sombras cromáticamente muy intensas, más matizadas en las articulaciones de los cuerpos y las mejillas de los tres rostros con una fina veladura de color bermellón (FIG. 52 y LÁM. 2, p. 18).

Este particular empleo de los recursos por parte del artista produce el efecto de una atmósfera ilumi-

nada con elegancia, a la vez que parece que las anatomías se proyectan fuera del plano pictórico. Aunque la sensación de conjunto es de unidad, existe una neta distinción entre los diferentes planos, distinción que, por ejemplo, no es tan evidente en las obras de Tiziano, sobre todo en las realizadas a partir de la década de los treinta (FIG. 8). Ambos artistas utilizan el color de forma similar, en ocasiones con el mismo grado de vivacidad, sobre todo si tomamos como referencia las obras más tempranas del veneciano (*Noli me tangere*, h. 1514, Londres, The National Gallery; *La ofrenda a Venus*, h. 1518-1519, y *La bacanal de los Andrios*, h. 1523-1526, ambas en el Prado), aunque Annibale lleva mucho más allá el juego del claroscuro para potenciar los relieves, convirtiéndolo en un elemento retórico muy importante. Este último se sirve del tono y el acabado satinado de la preparación en muchas zonas, de la textura del lienzo en otras, o de los distintos tipos de pinceladas allí donde lo necesita, aunando así recursos observados en los grandes maestros y los propios, que, en conjunto, funcionan a la perfección y enriquecen su universo pictórico.

FIG. 52 - Fragmento del cuerpo de Venus en el que se observan las transiciones de luz y los matices en las sombras

APARIENCIA DEL COLOR

El color tiene tres propiedades: tono, saturación y brillo. La armonía cromática en una obra se consigue cuando sólo se modifica uno de estos atributos, manteniendo iguales los otros dos. En este cuadro Carracci logra el equilibrio en los rojos, los azules y las carnaciones variando su saturación y, cuando quiere conseguir mayor sensación de relieve y consistencia (por ejemplo en el manto amarillo de Adonis), modifica también el brillo.

Annibale restringe en esta obra la gama de tonalidades (el color en sí mismo) plasmando muchas de ellas con pigmentos poco saturados, con excepción del amarillo del ropaje de Adonis y pinceladas aisladas de bermellón en zonas puntuales, para controlar las tres dimensiones con más facilidad (ver LÁM. 12, p. 79). El modo en el que construye el color en función de este parámetro es otro de sus grandes logros. Aunque influida por la pintura veneciana, la pintura tonal desarrollada en esta obra se somete a una mejor percepción de los volúmenes, llevando más allá planteamientos típicamente coloristas. La saturación es quizás la propiedad del color menos explicada teóricamente pero que, en general, los pintores saben reproducir a partir de lo que ven con mucha claridad. Se refiere a la pureza de un color, y es lo que hace que éste tenga un aspecto lechoso (poco saturado, al mezclarse con el blanco), intenso (máxima saturación, sin mezcla) o grisáceo (poco saturado, pero debido a su mezcla con el negro u otro pigmento oscuro).

FIG. 53A y 53B.

Manto rojo de Venus

FIG. 54 - Tiziano, *Dánae* (detalle), 1554. Óleo sobre lienzo, 129 x 180 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P425).

Tela roja sobre la que reposa Dánae. En los detalles del manto rojo de Venus se aprecia cómo, sobre una base uniforme de tono

rosáceo, el pintor aplica pinceladas de materia seca de bermellón puro y deja que la capa de base se mezcle con el pardo de la capa subyacente para potenciar las sombras de los pliegues. Tiziano, en este caso, reproduce el brillo variando la saturación de la laca roja



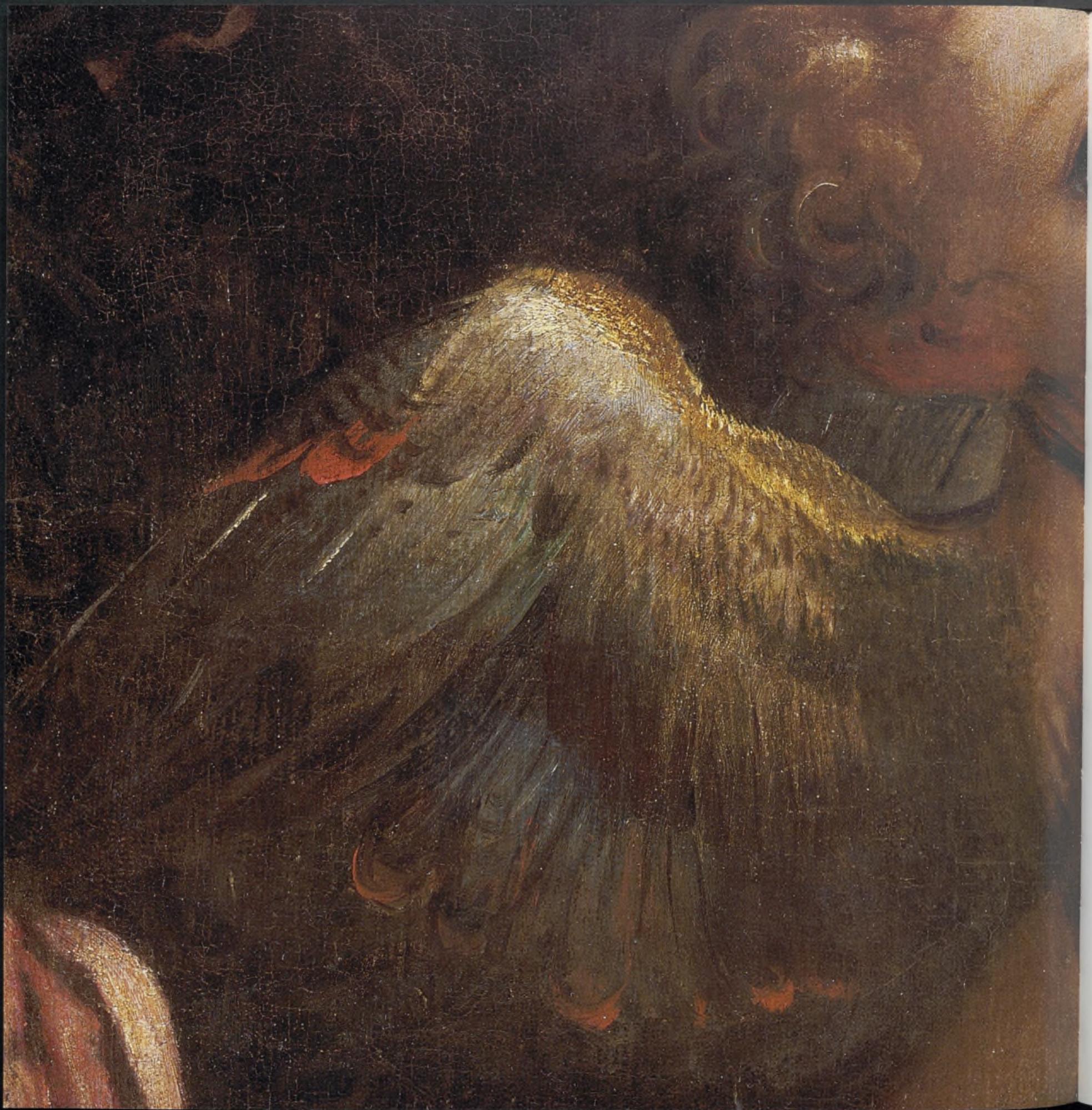
53A



53B



54



La paleta que utiliza Carracci en esta obra es bastante limitada; en ella destacan el rojo del manto de Venus, el amarillo del ropaje y el azul del manto de Adonis. La intensidad del ocre-dorado de la tela que cubre el torso masculino la consigue combinando el juego de los diferentes grados de saturación del mismo color en los medios tonos y zonas más luminosas, ya que para las sombras más intensas se ayuda de la preparación. La sensación de brillo la alcanza con matizaciones realizadas con largas pinceladas de este color mezclado con mayor proporción de blanco.

En el manto rojo reproduce el brillo de distinta forma: mediante la aplicación de trazos más secos de bermellón puro sobre zonas más claras hechas con blanco de plomo y laca roja. Las sombras están realizadas en un rojo profundo, acentuado por el tono de la preparación, con un tratamiento similar al que da Tiziano al manto de *Dánae*, aunque el veneciano, en este caso, reproduce el brillo variando la saturación de la laca roja (FIGS. 53A, 53B y 54).

En la percepción de los tonos rojos tiene un papel muy importante la incidencia de la luz sobre las veladuras semitransparentes, que actúan como filtros cromáticos debido a que tienen un índice de refracción diferente al de las capas de pintura a las que se superponen. Es la distinta densidad de las capas superpuestas la que hace que estas absorban y reflejen la luz con diversa intensidad. Cuanto más cerca estén los índices del pigmento y el aglutinante, más transparente será el efecto. Por ejemplo, la sensación opaca del bermellón de las pinceladas del manto de Venus o del rubor de sus mejillas se debe a que el índice de refracción de este pigmento y el del aceite de linaza con el que se aglutina son muy diferentes. Sin embargo, la laca roja empleada en las telas de ambos cuadros tiene un índice de refracción muy similar al del aceite de lino, lo que explica la mayor transparencia de las vela-

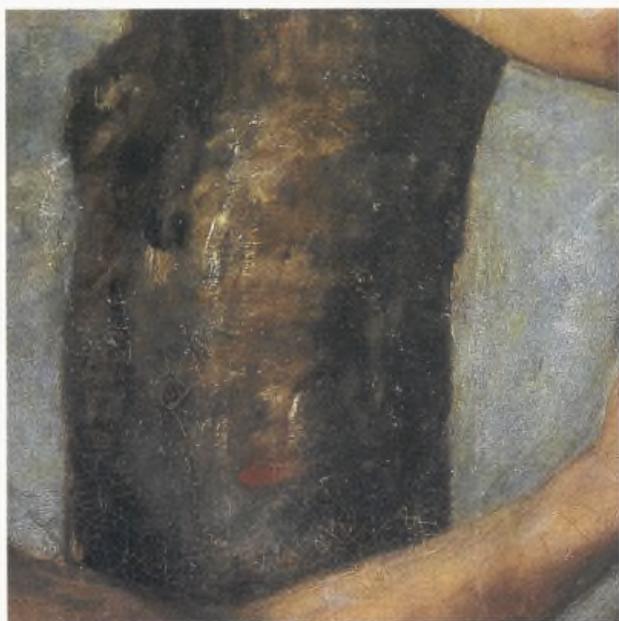
duras aplicadas con este color. De hecho, vemos cómo Tiziano sólo utiliza este pigmento más o menos saturado cuando quiere conseguir un aspecto uniforme, y Carracci, además de jugar con esta técnica, matiza con trazos de bermellón puro para lograr una mayor vibración.

El azul del manto del héroe, por efecto del rojo que asoma debajo de él, cambia su matiz, acercándose más al gris allí donde se junta con el cielo, e intensificando su sensación de azul violáceo donde transparenta la preparación (FIG. 57).

Otras obras de Tiziano son mejor exponente de la técnica pictórica que consiste en sugerir el color mediante manchas, o por contraste óptico con el cromatismo de las zonas adyacentes, de modo que la mezcla de los tonos consecutivos tiene lugar en el ojo humano y no en la paleta (FIGS. 55 y 56). Este tratamiento y la limitada gama cromática, junto a la uniformidad que aporta la textura del lienzo a toda la superficie, sumado al recurso de no cubrir totalmente una preparación oscura, envuelve todos los elementos en una misma atmósfera (FIG. 8). Esta integración Carracci la logra simplemente compensando los matices más brillantes de las telas y los tonos más neutros y claros de las anatomías gracias a la propiedad absorbente del pardo del fondo. Aunque los tejidos de los ropajes de Venus y Adonis están pintados con amarillo, rojo y azul bastante intensos, que deberían desentonar con los cuerpos, el artista consigue una armoniosa cadencia, en la que ningún tono resalta más que otro por su saturación, sino por la intensidad de la luz que recibe.

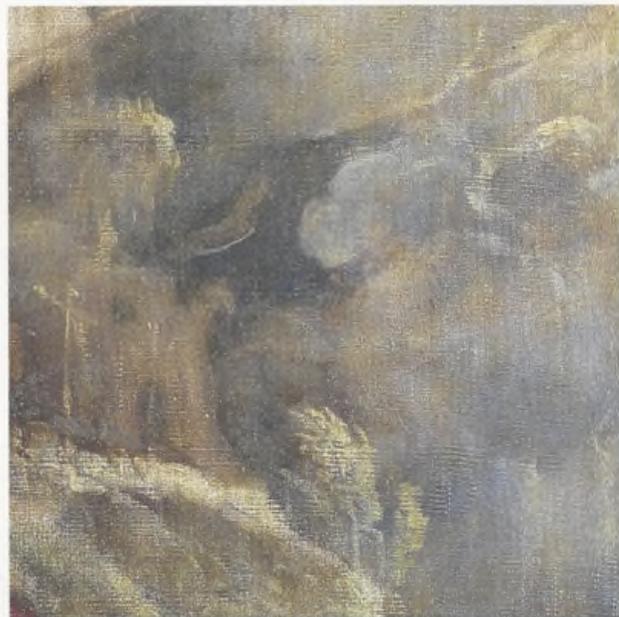
La impresión de calidez y el aspecto algo monocromo del conjunto pictórico se debe, como se ha comentado, al tono profundo de la preparación subyacente que baña las sombras y medios tonos, al predominio en la superficie de los colores tierra (pardos, marrones, ocre, dorados y amarillos), así como al luminoso y uniforme tono de los cuerpos.

FIG. 55 - Tiziano, *Adán y Eva*, h. 1550. Óleo sobre lienzo, 87 x 80 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P429). Detalle del tronco del árbol



55

FIG. 56 - Tiziano, *Entierro de Cristo*, 1559. Óleo sobre lienzo, 137 x 175 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P440). Detalle del cielo



56

FIG. 57 - Transición de color que se produce en el manto azul de Adonis

LOS CONTORNOS COMO ELEMENTOS DINAMIZADORES

Los contornos de los cuerpos, realizados también con técnicas diferentes, constituyen otro elemento que demuestra el buen hacer del artista, ya que es otro de los recursos con los que suaviza el rigor compositivo. En general sigue las mismas pautas en los tres personajes principales: los límites de las zonas en sombra se desvanecen en el fondo, al mezclarse con el tono adyacente, mientras que las partes iluminadas están resaltadas con diferentes métodos.

El perímetro de las formas que se encuentran en zonas de penumbra se combina con el fondo casi siempre por mezcla, óptica o material, con la capa de preparación o mediante la aplicación de veladuras de un tono similar al de ésta, creándose una gradación de color hasta su total desaparición en la sombra (FIG. 58A).

Las técnicas que utiliza para definir el borde en las zonas más claras sólo se perciben a corta distancia, pero siempre lo hace por contraste con el fondo (ver LÁM. 11, p. 72 y LÁM. 13, p. 88); con trazos más oscuros refuerza los límites de las formas en penumbra (FIGS. 58B y 58C); las siluetas más oscuras las subraya con pinceladas de pintura muy diluida de un tono rojo más intenso que el de la preparación (FIG. 58D).

El artista boloñés también juega con la precisión de la imagen. Así, se puede observar que la definición del perfil de Adonis va disminuyendo desde la frente hasta la barbilla, donde se confunde con la sombra del



hombro, y parece que está pintado, pero en realidad lo definen los elementos adyacentes (ver LÁM. 7, p. 54).

Por último, existe otro recurso del que se ayuda Carracci para trabajar, que emplea asimismo Tintoretto en algunas obras (FIG. 59A): lleva la pintura empastada hasta el borde de las formas, dejando un suave filo de preparación al descubierto, creando unas líneas nítidas y profundas en tono y materia. Se puede apreciar esta técnica en las piernas y pies de Venus (FIG. 59B), y en los rizos de la parte superior de la cabeza de Adonis, allí donde se juntan con el azul más claro de la túnica. Los espacios que separan estos bucles a veces son muy anchos y están compensados con pinceladas brillantes de pintura más seca y de colores más claros.

LA AUTONOMÍA DEL PAISAJE

El análisis del paisaje nos descubre otra de las grandes conquistas de Annibale, aunque su situación en el último plano y el hecho de hallarse fuera de la red compositiva general hace que, a pesar de poseer una gran autonomía, pase casi desapercibido.

Está pintado en función de las figuras y se distribuye en dos planos: un macizo oscuro de hojas de un

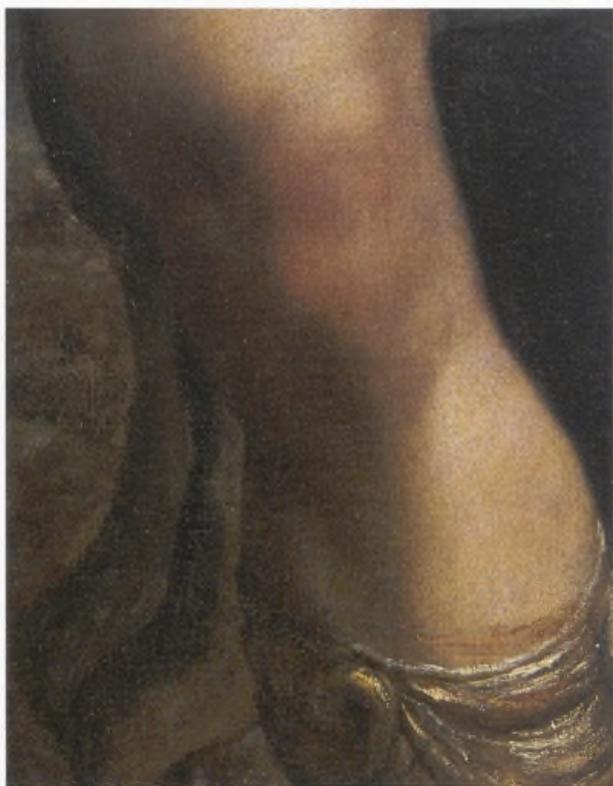
verde profundo en primer lugar, situado tras la escena, detrás del cual se pueden apreciar, en dos espacios abiertos a izquierda y derecha, árboles y arbustos, hojas de parra, uvas, montañas, un río y una gruta, elaborados de un modo caótico e indefinido. Los árboles situados a espaldas de los personajes los enmarcan y envuelven, proporcionando armonía a la acción al equilibrar la fuerte luz de las anatomías (véase LÁM. 6, p. 53 y LÁM. 14, p. 95)

La construcción del paisaje puede intuirse con la observación combinada de la radiografía y de la superficie visible. En la primera —que da cuenta del momento inicial de la creación— aparece más sencillo y ordenado, y la montaña se adivina a ambos lados. Esta composición se complica con la posterior introducción de elementos (las hojas de parra, las uvas, los arbustos, la hiedra, etc), unos más nítidos y otros más confusos, especialmente los del lado derecho.

Según lo que se deduce tras examinar la radiografía, parece que el artista se había planteado el paisaje del último plano en conjunto, para finalmente trazar, intencionadamente o no, dos escenas independientes. Así pues, ambos lados fueron tratados de manera diferente. En la izquierda se produce una acumulación de formas y elementos que se superponen mediante



58a



58b

92



58c



58d

Distintas técnicas con las que el autor realiza los contornos:
FIG. 58A - Límites de las sombras en el cuerpo de Venus
FIG. 58B - Silueta de la pierna de Adonis
FIG. 58C - Talón y pie de Adonis
FIG. 58D - Contornos del pie de Venus

FIG. 59A - Jacopo Robusti, Tintoretto, *El Lavatorio* (detalle), 1547. Óleo sobre lienzo, 210 x 533 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P2824). Línea de preparación al descubierto en el contorno del perro
FIG. 59B - Límites en las piernas de Venus realizados con la misma técnica

capas de poca consistencia y, por el contrario, la gruta representada a la derecha está pintada con pinceladas cortas y empastadas que se confunden con las hojas del arbusto central y el manto azul de Adonis. En este lado, la montaña diseñada en un primer momento, visible en la radiografía, fue sustituida por árboles.

En conjunto estos paisajes parecen agitados y oscuros, pero resultan muy luminosos cuando se aíslan visualmente. Podrían considerarse antecedentes de los paisajes que pinta posteriormente Carracci, aunque en ellos aparecen exteriores más coherentes donde se describen escenas sencillas en las que la presencia humana es anecdótica y posiblemente constituya una excusa para desarrollar un estudio de naturaleza (*Descanso en la huida a Egipto*, Roma, Galleria Doria Pamphilj). En *Venus, Adonis y Cupido*, en cambio, el paisaje sirve para relacionar las figuras y está subordinado a ellas.

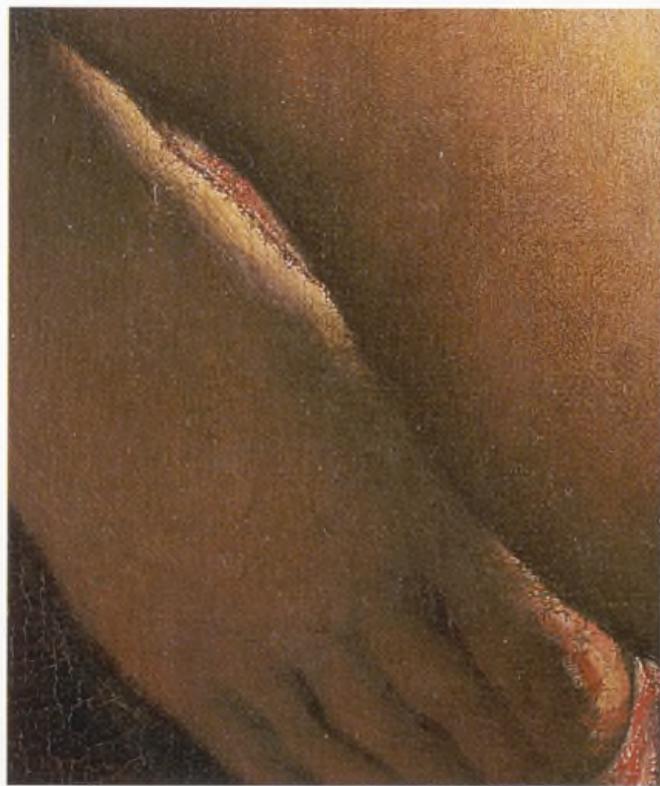
La vegetación de este cuadro resulta mucho más rica, dinámica, exuberante y natural que la que pintaron Tiziano y Veronés en sus dos obras del Prado. En ellas la naturaleza y las figuras no se integran; de hecho, el fondo parece un simple escenario, recortado contra el cielo, puramente casual en la escena, con lo que la atmósfera que se crea es muy diferente.

CONCLUSIÓN

Como se afirma en varios puntos de este libro, y de acuerdo a otros autores, esta es una obra deudora de las *Venus y Adonis* de Tiziano y Veronés, si bien existe una distancia mayor entre ellas y la que nos ocupa.



59A



59B

La diferencia entre las de los venecianos y ésta reside fundamentalmente en la división de la escena, la distribución de las formas y el desarrollo de los recursos técnicos utilizados para matizar la superficie. En las otras, los elementos constructivos parecen aglutinarse por una fuerza que los atrae hacia un mismo punto, de manera que se ve el cielo abierto, el espacio circundante es más diáfano, los personajes forman una masa compacta y las figuras dan una impresión mucho más plana. La relación entre Venus y Adonis en las dos obras venecianas es física, no así en la pintada por Carracci, en la que la comunicación es sutil. En ella los personajes se *dirigen* fuera del lienzo, pero están sujetos a una estructura más estable. La impresión de menor volumen que tienen las primeras se debe al distinto tratamiento de la preparación y a cómo se integra ésta con las capas de superficie. Pictóricamente, en las *poesías* de los venecianos los elementos plásticos

tienen un mayor grado de integración, y el efecto es de formas más planas al no haber tanta carga matérica en ellas, y por el tratamiento más evanescente y sutil de las sombras, la apariencia no es tan escultórica.

Esta obra resulta, en conjunto, más sobria que las de Tiziano y Veronés, aunque participa de un movimiento interno más dinámico. Transmite, en cierto modo, más pasión, quizás por las ligeras e inapreciables disonancias técnicas y constructivas que forman parte de la tamizada "extrañeza" que en ocasiones emana de ella. Es una ventana abierta a un mundo mítico que nos acerca a la visión de Annibale Carracci y a su interpretación del relato, teñida de la dulzura y de la melancolía que produce la evocación al mundo de los héroes. Y lo curioso es que despierta en nosotros la misma sensación que las obras de los antiguos maestros y la estatuaria clásica despertaron en el artista, la belleza del recuerdo.

NOTAS

- ¹ Se aprecia también en otras obras situadas habitualmente en la misma sala del Museo del Prado: *Moisés salvado de las aguas del Nilo* de Orazio Gentileschi (p.147), e *Hipómenes y Atalanta* de Guido Reni (FIG. 11), si bien en ellas el efecto es mucho más acusado y las figuras se proyectan hacia un plano más profundo.
- ² No se afirma que Annibale tuviera conocimiento de las obras citadas, sino que los modelos femeninos que los venecianos retoman muchas veces en sus cuadros son muy similares.
- ³ Los dibujos de conjunto suele realizarlos a pluma con tinta sepia, mientras que los estudios de cuerpos y formas parciales habitualmente los realiza con grafito, lápiz negro o sanguina. Los dibujos más acabados, más cercanos a la ejecución final de una obra, los realiza casi siempre con lápiz negro, sanguina y clarión sobre papel grisáceo.
- ⁴ Se observa también que el balanceo hacia delante del cuerpo de Adonis, acentuado por el claroscuro, produciría cierta sensación de inestabilidad si no fuera porque la potente figura mantiene el equilibrio al estar encajada entre los límites superior e inferior del lienzo, ayudada por el eje vertical que se formaría entre la base del cuello y el talón de la pierna derecha. Este movimiento basculante lo plasma después en la figura de Polifemo del techo de la Galleria Farnese, Roma, aunque en ese caso la claridad del fondo matiza el desequilibrio.
- ⁵ También se aprecia en otras obras del mismo autor como en *Judith y Holofernes* (Madrid, Museo Nacional del Prado, p.391) y en *Adán y Eva* (Roma, Galleria de l'Accademia).
- ⁶ En general, en pintura, este estrato, denominado "preparación", cuyo fin es actuar como receptor de las capas pictóricas, modifica el aspecto de la tela, confiere a la superficie diferentes texturas y ayuda

a potenciar los efectos cromáticos deseados. En términos relativos, consiste en una capa compuesta por un medio de cohesión (cola o aceite en este caso), mezclado con un sólido inerte, blanco o coloreado. Si el sólido es claro, potenciará la reflexión de la luz de los estratos superpuestos cuando estos no son muy cubrientes y, por el contrario, una carga oscura aumentará la absorción de la luz, fenómeno que envuelve a lo pintado en una "atmósfera" más sombría.

⁷ Los análisis químicos realizados por María Dolores Gayo han determinado que esta preparación de color pardo está compuesta por tierra de sombra acompañada por cantidades menores de carbonato cálcico y albayalde, y está aglutinada con aceite de lino. La tierra de sombra es un pigmento de color pardo que contiene distintos materiales entre los que se encuentran los silicatos, semejantes a los que aparecen en otras tierras, óxidos e hidróxidos de hierro y, de forma particular, dióxido de manganeso, que le proporciona el color oscuro tan característico de este material.

AGRADECIMIENTOS: Laura Alba, Judith Ara, José Baztán, Jesús Chaveinte, Inmaculada Echevarría, Miguel Falomir, Gabriele Finaldi, Amaya Gálvez, Jaime García-Máiquez, Carmen Garrido, Catali Garrigues, María Dolores Gayo, Raquel González, Maite Jover, José Loren, Alfredo Magro, Juan Luis Maroto, Julián Martín, Alberto Otero, Ester Penas, Fernando Pérez Suescun, Víctor Raposeiras, Ricardo Sáiz, Pilar Sedano, Gracia Sánchez, Noelia Silva Santa Cruz, Andrés Úbeda y Lucía Villarreal.





FIG. 60 - Annibale Carracci, *Autorretrato*, h. 1604.
Óleo sobre tabla, 42,5 x 30 cm. San Petersburgo, Museo del Ermitage

Bibliografía general

- AA.VV. 2002
AA.VV., *Máquinas y herramientas de dibujo*, Juan José Gómez Molina (coord.), Madrid, Cátedra, 2002.
- ALT 1983
Alt, Winston Drew, *Development in the art of Annibale Carracci*, 2 vols., Michigan, UMI, 1983.
- ANES 1996
Anes, Gonzalo, *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996.
- ARMENINI 1999
Armenini, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Madrid, Visor, 1999.
- BALL 2003
Ball, Philip, *La invención del color*, Madrid, Turner-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BAMBACH 1999
Bambach, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- BARRENO 1980
Barreno Sevillano, M.ª Luisa, "Restauración de pinturas en las colecciones reales durante el siglo XVIII", en *Archivo Español de Arte*, vol. LIII, n.º 212, 1980, pp. 467-490.
- BASSEGODA I HUGAS 2003
Bassegoda i Hugas, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Colección Memoria Atrium, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003.
- BATTISTI 1990
Battisti, Eugenio, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BAXANDALL 2000
Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BELL 2002
Bell, Janis, "Introduction", en Janis Bell y Thomas Willette, *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- BERGER 2000
Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BERGER 2002
Berger, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora Express, 2002.
- BEROQUI 1946
Beroqui, Pedro, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, Hauser y Menet, 1946.
- BISSELL 1974
Bissell, R. Ward, en *The Art Bulletin*, vol. LVI, marzo, 1974.
- BLUNT 1999
Blunt, Anthony, *La teoría de las artes en Italia, de 1450 a 1600*, Madrid, Cátedra, 1999.
- BODEI 1998
Bodei, Remo, *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, Léxico de Estética, 1998.
- BOLONIA 1956A
Mostra dei Carracci. Catalogo critico, cat. exp., Bolonia, Edizioni Alfa, 1956.
- BOLONIA 1956B
Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei disegni, cat. exp., Bolonia, Edizioni Alfa, 1956.
- BOREA Y MARIANI 1986
Borea, Evelina y Mariani, Ginevra (eds.), *Annibale Carracci e i suoi incisori*, cat. exp., Roma, École Française de Rome, 1986.
- BOSCHLOO 1972
Boschloo, A. W. A., en *Paragone*, n.º 269, 1972.
- BOSCHLOO 1974
Boschloo, A. W. A., *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 vols., La Haya, 1974.
- BOTTINEAU 1958
Bottineau, Yves, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIII^e siècle (suite)", en *Bulletin Hispanique*, vol. LX, n.º 2, 1958, pp. 145-175.
- BOULEAU 1996
Bouleau, Charles, *Tramas, la geometría secreta de los artistas*, Madrid, Akal, 1996.
- BURKE 1984
Burke, Marcus B., *Private Collections of Italian Art in Seventeenth Century Spain*, 2 vols. Tesis Doctoral, Nueva York, University Microfilm International, 1984.
- BURKE Y CHERRY 1997
Burke, Marcus B. y Cherry, Peter, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Ángeles, The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997.
- CALVERT Y GASQUOINE 1907
Calvert, Albert F. y Gasquoine Hartley, C., *The Prado. A description of the principal pictures in the Madrid Gallery*, Londres y Nueva York, John Lane, 1907.
- CHECA CREMADES 1994
Checa Cremades, Fernando (dir.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, cat. exp., Madrid, Nerea, 1994.
- CHECA CREMADES 1996
Checa Cremades, Fernando, "Fábulas antiguas y coleccionismo barroco. Venus y Adonis. Veronés", en AA.VV., *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Electa, 1996, pp. 48-57.
- CONCA 1793-1797
Conca, Antonio, *Descrizione odeporica della Spagna di cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore; di don Antonio Conca*, 4 vols., Parma, Stamperia Reale, 1793-1797.
- CORDERO 2003
Cordero de Ciria, Enrique, "Mostrar el arte. Consideraciones sobre la cuestión del desnudo en España en los siglos XVI y XVII", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n.º XCH, 2003, pp. 29-65.
- CROPPER 1984
Cropper, Elizabeth, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Dusseldorf Notebook*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- CRUZ Y BAHAMONDE 1812
Cruz y Bahamonde, Nicolás de la, *Viaje de España, Francia, é Italia. Por D. Nicolás de Cruz y Bahamonde, Conde de Maule. Consiliario de la Real Academia de las Bellas Artes de Cádiz*, Imprenta de Manuel Bosch, 1812.
- DE GRAZIA 1979
De Grazia Bohlin, Diane, *Prints and related drawings by the Carracci family*, Washington, National Gallery of Art, 1979.
- DE RIS 1859
De Ris, Clément, *Le Musée Royal de Madrid*, París, Jules Renouard, 1858.
- DEMPSEY 1977
Dempsey, Charles, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style*, Glückstadt, J. J., Augustin Verlag, 1977.
- DEMPSEY 1980
Dempsey, Charles, "Some observations on the education of artists in Florence and Bologna during the later Sixteenth Century", en *The Art Bulletin*, vol. LXII, 1980, pp. 552-569.
- DEMPSEY 1986
Dempsey, Charles, "The Carracci postille to Vasari's Lives", en *The Art Bulletin*, vol. LXVIII, 1986, pp. 72-76.

- FALOMIR 1997
Falomir, Miguel, "Felicitissimi e destrissimi rufiani in simil cosa. Alfonso de Ávalos. Hurtado de Mendoza y algunos aspectos de la actividad artística veneciana entre 1539 y 1545", en Fernando Checa Cremades, Miguel Falomir y Margarita Cuyás, *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos del Museo del Prado*, cat. exp., Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, pp. 15-27.
- FALOMIR 2003
Falomir, Miguel (ed.), *Tiziano*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.
- FINALDI, HARDING Y WALLIS 1995
Finaldi, Gabriele, Harding, Eric y Wallis, June, *The Conservation of the Carracci Cartoons in the National Gallery*, Londres, National Gallery Publications, 1995 (tirada aparte de *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 16, 1995).
- FORD 1981
Ford, Richard, *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*. Vol. 1. Madrid. Madrid, Turner, 1981.
- GALLEGO 1978
Gallego, Antonio, *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional* (tirada aparte de la revista *Academia*), n.º 20 y 21, 1978, pp. 3-162.
- GARCÍA MERCADAL 1959-1962
García Mercadal, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1959-1962.
- GÉAL 2001
Géal, Pierre, "El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)", en *Boletín del Museo del Prado*, vol. XIX, n.º 37, 2001, 143-172.
- GEFFROY 1907
Geffroy, Gustave, *Les Musées d'Europe*. Madrid, París, Librairie Nilsson, 1907.
- GHYKA 1983
Ghyka, Matila C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón, 1983.
- GINZBURG 2000
Ginzburg Carignani, Silvia, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli Editore, 2000.
- GOFFEN 2002
Goffen, Rona, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.
- GOMBRICH 1991
Gombrich, Ernest H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1, Madrid, Debate, 1991.
- GONZÁLEZ Y RIAZA 2002
González, Juan Luis y Riaza de los Mozos, Mónica, "Del saber de la Academia al gusto del Amateur: las colecciones de pintura y escultura clásica de Felipe V", en *El arte en la corte de Felipe V*, cat. exp., Madrid, Fundación Caja de Madrid, 2002, pp. 173-194.
- HERRERO GARCÍA 1943
Herrero García, Miguel, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, Revista de Filología Española, 1943.
- HOPE 1980
Hope, Charles, *Titian*, Londres, Jupiter Books, 1980.
- HOSONO 2003
Hosono, Kiyo, "Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti", en *Venecia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, vol. XIII, n.º 26, 2003, pp. 111-162.
- HURTADO DE MENDOZA 1990
Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía* (ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990).
- INGAMELLS 1989
Ingamells, John, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures 111. French before 1815*, Londres, The Trustees of the Wallace Collection, 1989.
- JACOBS 2000
Jacobs, Fredrika H., "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: *Femmina, Masculo, Grazia*", en *The Art Bulletin*, vol. LXXXII, n.º 1, marzo, 2000, pp. 51-67.
- KITSON 1997
Kitson, Michael, "Sir Denis Mahon Art Historian and Collector", en Gabriele Finaldi y Michael Kitson, *Discovering the Italian Baroque. The Denis Mahon collection*, Londres, National Gallery Publications, 1997, pp. 8-21.
- LAFUENTE FERRARI 1977
Lafuente Ferrari, Enrique, *El Prado. Escuelas italiana y francesa*, Madrid, Aguilar, 1977.
- LEE 1951
Lee, Renssenlaer W., en *The Art Bulletin*, septiembre, vol. XXXIII, n.º 3, 1951.
- LEFORT ET AL. 1896
Lefort, Paul et al., *Les Musées de Madrid. Le Prado - San Fernando - L'Armeria*, París, Aux Bureaux de la Gazette des Beaux-Arts, 1896.
- LOIRE 1996
Loire, Stéphane, *Musée du Louvre. Département des Peintures. École Italienne, XVII^e siècle 1. Bologne*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- LOMAZZO 1844
Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura di Gio. Paolo Lomazzo, Pittore del XVI secolo*, 3 vols., Roma, Saverio del-Monte, 1844.
- LONDRES 2001
The Genius of Rome, cat. exp., B. L. Brown (ed.), Londres, Royal Academy of Arts, 2001.
- LONGHI [1935] 1973
Longhi, Roberto, "Momenti della Pittura Bolognese", en *L'Archiginnasio*, vol. xxx, n.º 1-3, 1935 (reimpreso en *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Florencia, Sansoni, 1973, pp. 189-205).
- LOPE DE VEGA 1965
Obras de Lope de Vega, XIII, Comedias pastoriles y comedias mitológicas (ed. y estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo), Madrid, BAE, 1965.
- MADRAZO 1884
Madrado, Pedro de, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", 1884.
- MAHON 1947
Mahon, Denis, "The construction of a legend: the origins of the classic and eclectic misinterpretations of the Carracci", en *Studies in Seicento Art Theory*, Londres, Warburg Institute, 1947, pp. 193-229.
- MAHON 1953A
Mahon, Denis, "Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarifications", en *The Art Bulletin*, vol. xxxv, 1953, pp. 226-232.
- MAHON 1953B
Mahon, Denis, "Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. xvi, 1953, pp. 303-341.
- MAHON 1957
Mahon, Denis, "Afterthoughts on the Carracci exhibition", en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XLIX, abril, 1957, pp. 193-207 y mayo-junio, 1957, pp. 267-298.
- MALAFARINA 1976
Malafarina, Gianfranco, *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milano, Rizzoli Editore, 1976.
- MALCOLM 2003
Malcolm, Alistair, "Arte, diplomacia y política de la corte durante las embajadas del conde de Sandwich a Madrid y Lisboa (1666-1668)", en José Luis Colomer (dir.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 160-175.
- MALVASIA 1678
Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice. Vite de pittori Bolognesi alla Maestà Christianissima di Luigi XIII Re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso. Consagrata dal Co. Carlo Cesare Malvasia, fra Gelati L'Ascoso. Divisa in duoi Tomi; con Indici in fine copiosissimi*, Bolonia, Erede di Domenico Barbieri, 1678.

- MANZINI 1956
Manzini, Giulio, *Considerazioni sulla Pittura. Volume 1 Considerazioni sulla Pittura - Viaggio per Roma - Appendici* (ed. crítica e "Introduzione" de Adriana Marucchi), Roma, Accademia Nazionale del Lincei, 1956.
- MATILLA Y PORTÚS 2004
Matilla, José Manuel y Portús Pérez, Javier, *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- MENGS 1780
Menges, Antonio Rafael, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Camara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III. Del Consejo de S.M. en el de Hacienda, su Agente y Procurador General en la Corte de Roma*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780.
- MROZINSKA 1959
Mrozinska, María, *1 disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia*, cat. exp., Venecia, Neri Pozza Editore, 1959.
- NÁJERA 1986
Nájera, Purificación, "Rafael Esteve, grabador", en *El grabador Rafael Esteve 1772-1847*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1986, pp. 1122.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA 1986
Navarro de Zuñillaga, Javier, *Fundamentos de perspectiva*, Barcelona, Parragón, 1986.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA 2000
Navarro de Zuñillaga, Javier, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- PANOFSKY 1995
Panofsky, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1995.
- PANOFSKY 2003
Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- PANOFSKY 2004
Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965
Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad-Fundación Valdecilla, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1968
Pérez Sánchez, Alfonso E., "Nouveaux chefs-d'oeuvre au Prado", en *L'oeil*, n.º 157, 1968, pp. 5-34.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1970A
Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII*, cat. exp., Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1970B
Pérez Sánchez, Alfonso E., "Unfamiliar Italian Paintings of the Seventeenth Century", en *Apollo*, vol. XCI, mayo, 1970, pp. 364-373.
- PERINI 1990
Perini, Giovanna, *Scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.
- PONZ [1776] 1947
Ponz, Antonio, *Viaje de España [1776]*, Madrid, Aguilar, 1947.
- PORTÚS PÉREZ 1998
Portús Pérez, Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998.
- POSNER 1971
Posner, Donald, *Annibale Carracci. A study in the reform of Italian painting around 1590*, 2 vols., Phaidon, Londres, 1971.
- POSNER 1979
Posner, Donald, en *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, n.º 910, 1979, pp. 44-45.
- PUGLISI 1999
Puglisi, Catherine R., *Francesco Albani*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1999.
- ROBERTSON Y WHISTLER 1996
Robertson, Clare y Whistler, Catherine, *Drawings by the Carracci from British Collections*, cat. exp., Oxford, The Ashmolean Museum, 1996.
- RODRÍGUEZ [1632] 1981
Rodríguez, Fray Bernardino, "Parecer del Padre Maestro Fray Bernardino Rodríguez Catedrático de Biblia en la Universidad de Salamanca", en Francisco Cornejo et al., *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal, pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, [1632] (reproducido en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 235-258).
- SÁNCHEZ CANTÓN 1967
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Guía completa del Museo del Prado*, Madrid, Editorial Peninsular, 1967.
- SCHLEIER 1970
Schleier, Erich, "Pintura italiana del siglo XVII. Zur Jubiläumsausstellung des Prado im Casón del Buen Retiro in Madrid", en *Kunstchronik*, diciembre, 1979, pp. 341-349.
- SUBIRANA I REBULL 1990
Subirana i Rebull, Rosa M.ª, *Pasqual Pere Moles i Coronas. València 1741- Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990.
- SUMMERS 1977
Summers, David, "Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art", *The Art Bulletin*, n.º 59, 1977, pp. 336-361.
- TESTAMENTARIA DE CARLOS II 1975
Testamentaria del rey Carlos II 1701-1703 (preparada por Gloria Fernández Bayton), 3 vols., Madrid, Museo del Prado, 1975.
- VANNUGLI 1988
Vannugli, Antonio, "La colección del Marqués Giovan Francesco Serra", en *Boletín del Museo del Prado*, 1988, vol. IX, n.º 25, 26 y 27, pp. 33-43.
- VANNUGLI 1989
Vannugli, Antonio, *La collezione Serra di Casano*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989.
- VANNUGLI 2004
Vannugli, Antonio, "Giovan Francesco Serra (1609-1656)", en Piero Boccardo (ed.), *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Milán, Skira, 2004, pp. 434-439.
- VASARI [1568] 1879
Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino [1568]* (ed. Gaetano Milanesi, 7 vols. Florencia, G. C. Sansón Editore, 1879).
- VIAJE [1668] 1933
Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669) [1668] (ed. y notas por Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933).
- VINCI 1986
Vinci, Leonardo da, *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 1986.
- VITZHUM 1970
Vitzhum, Walter, "Seicento Paintings in Madrid", en *The Burlington Magazine*, vol. CXII, n.º 807, junio, 1970, pp. 420-423.
- VOSS 1924
Voss, Hermann, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlín, 1924.
- WATERHOUSE 1972
Waterhouse, Ellis, en *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, n.º 883, 1972.
- WITTKOWER 2002
Wittkower, Rudolph, *Arte y arquitectura en Italia (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2002.

OBRAS EN EXPOSICIÓN

- Annibale Carracci, *Venus, Adonis y Cupido*, h. 1588-1590.
Óleo sobre lienzo, 212 x 268 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado (P2631). FIG. 1, p. 21
- Pablo Veronés, *Venus y Adonis*, h. 1580.
Óleo sobre lienzo, 162 x 191 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado (P482). FIG. 7, p. 29
- Tiziano, *Venus y Adonis*, h. 1553-1554.
Óleo sobre lienzo, 186 x 207 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado (P422). FIG. 8, p. 30
- Parmigianino (copia), *Cupido*.
Óleo sobre lienzo, 148 x 65 cm. Madrid,
Museo Nacional del Prado (P281). FIG. 3, p. 23
- Annibale Carracci, Dibujo preparatorio para *Venus,
Adonis y Cupido*. Pluma, tinta parda, 185 x 286 mm.
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
(INV. D/2256). FIG. 18, p. 41
- Luigi Scaramuccia, *Venus Adonis y Cupido*, 1655.
Aguafuerte, 240 x 290 mm. Primer estado.
Londres, The British Museum (INV. U.1-198). FIG. 5, p. 27
- Luigi Scaramuccia, *Venus Adonis y Cupido*, 1655.
Aguafuerte, 241 x 291 mm. Segundo estado.
Londres, The British Museum (INV. U.1-199). FIG. 6, p. 27
- Annibale Carracci, *Cabeza de perro*.
Carboncillo con toques de clarión, 125 x 273 mm.
Londres, The British Museum (INV. PP. 3-18). FIG. 21, p. 43
- Rafael Esteve y Vilella, *Amor maligno*.
Aguafuerte y buril, talla dulce, 405 x 300 mm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (G1691). FIG. 9, p. 31
- Pedro Pascual Moles, *Plegaria al amor*.
Aguafuerte y buril, talla dulce, 400 x 292 mm.
Madrid, Museo Nacional del Prado (G1690). FIG. 10, p. 31

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- Bolonia, Pinacoteca Nazionale. Ministero per i Beni e le Attività
Culturali. Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed
Etnoantropologico. INV. 471. FIG. 26, p. 48.
- Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche
Kunstsammlungen. INV. 153. FIG. 13, p. 36.
- Edimburgo, Colección Duque de Sutherland, en préstamo
a la National Gallery of Scotland. FIG. 19, p. 42 y FIG. 20, p. 42.
- Florenca, Galleria degli Uffizi. Fotografía © 2005 Scala,
Florenca. FIG. 16, p. 39; FIG. 23, p. 46; FIG. 40A, p. 76; FIG. 41C, p. 77
y FIG. 49A, p. 83.
- Londres, The British Museum. INV. U.1-198. FIG. 5, p. 27.
INV. U.1-199. FIG. 6, p. 27. FIG. 15, p. 37. INV. PP. 3-18. FIG. 21, p. 43.
- Londres, The National Gallery. NG294. FIG. 38, p. 74.
- Madrid, Museo Nacional del Prado. p. 3; LÁM. 1, p. 12; LÁM. 2, p. 18;
FIG. 1, p. 21; FIG. 2, p. 22; FIG. 3, p. 23; LÁM. 3, p. 25; FIG. 4, p. 26;
FIG. 7, p. 29; FIG. 8, p. 30; FIG. 9, p. 31; FIG. 10, p. 31; LÁM. 4, p. 32;
FIG. 12, p. 36; LÁM. 5, p. 45; LÁM. 6, p. 53; LÁM. 7, p. 54;
FIG. 27, p. 57; FIG. 28, p. 58; FIG. 29, p. 59; LÁM. 8, p. 60; FIG. 30, p. 63;
FIG. 31A, p. 64; FIG. 31B, p. 64; FIG. 31C, p. 64; LÁM. 9, p. 65;
FIG. 32A, p. 66; FIG. 32B, p. 67; FIG. 32C, p. 67; FIG. 33, p. 68;
FIG. 34, p. 70; FIG. 35, p. 70; FIG. 36, p. 70; FIG. 37, p. 70; LÁM. 10, p. 71;
LÁM. 11, p. 72; FIG. 39, p. 75; FIG. 40B, p. 76; FIG. 40C, p. 76;
FIG. 41B, p. 77; FIG. 41D, p. 77; LÁM. 12, p. 79; FIG. 43, p. 80;
FIG. 44, p. 80; FIG. 45, p. 80; FIG. 46, p. 80; FIG. 47, p. 81; FIG. 48A, p. 83;
FIG. 48B, p. 83; FIG. 49B, p. 83; FIG. 50, p. 84; FIG. 51, p. 85;
FIG. 52, p. 86; FIGS. 53A y 53B, p. 87; FIG. 54, p. 87; LÁM. 13, p. 88;
FIG. 55, p. 90; FIG. 56, p. 90; FIG. 57, p. 91; FIG. 58A, p. 92;
FIG. 58B, p. 92; FIG. 58C, p. 92; FIG. 58D, p. 92; FIG. 59A, p. 93;
FIG. 59B, p. 93 y LÁM. 14, p. 95.
- Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
INV. D/2256. FIG. 18, p. 41 y FIG. 41A, p. 77.
- Múnich, Alte Pinakothek. Fotografía © Artothek. FIG. 42, p. 78.
- Múnich, Staatliche Graphische Sammlung. INV. 251 533. FIG. 17, p. 40.
- París, Musée du Louvre. Fotografía © RMN / © Derechos reservados.
INV. 752. FIG. 22, p. 44.
- San Petersburgo, Museo del Ermitage. FIG. 60, p. 96.
- Sicilia, Regione Siciliana-Assessorato Beni Culturali Ambientale
e P. I.-Dipartimento BB. CC. Ed E. P.-Galleria Regionale della Sicilia
di Palazzo Abatellis. INV. 493. FIG. 14, p. 37.
- Viena, Kunsthistorisches Museum. FIG. 11, p. 34.
- Washington, National Gallery of Art.
INV. 1972.65.17. Ailsa Mellon Bruce Fund. Fotografía © 2004 Board
of Trustees, National Gallery of Art. FIG. 24, p. 47.
INV. 1972.66.22. Andrew W. Mellon Fund. Fotografía © 2004 Board
of Trustees, National Gallery of Art. FIG. 25, p. 47.

EXPOSICIÓN

Comisario
Andrés Úbeda de los Cobos

Coordinación
Lucía Villarreal Gato
Área de Exposiciones del
Museo Nacional del Prado

Documentación
Noelia Silva Santa Cruz

Restauración
Restauración de pintura
María Álvarez-Garcillán Morales
con la colaboración de
María Antonia López-Asiaín
Restauración del marco
María Jesús López de Lerma
Laboratorio de química
María Dolores Gayo

Gabinete de
Documentación Técnica
Carmen Garrido,
Inmaculada Echeverría,
Jaime García-Máiquez y
Ana González Mozo

Fotografía
José Baztán y Alberto Otero

Documentación fotográfica
Amaya Gálvez

Montaje
Diseño gráfico
Mikel Garay
Concepto
Ana González Mozo

Producción del montaje
Empty
Karpe Color
Museo Nacional del Prado

Seguros
Aon Gil y Carvajal

Transporte
Tti

CATÁLOGO

Edición
Museo Nacional del Prado

Coordinación
editorial y producción
Tf. Editores

Diseño y maquetación
Pablo Rubio / Erretres Diseño

Traducciones
Phil Goddard
Jenny Dodman
María Jesús Gonzalo

Fotomecánica
Lucam

Impresión
Tf. Artes Gráficas

Encuadernación
Ramos

Imagen de cubierta:
Annibale Carracci,
Venus, Adonis y Cupido (detalle).
Madrid, Museo Nacional del Prado

© de la edición:
Museo Nacional del Prado
© de los textos: sus autores
© de las ilustraciones: ver Créditos
fotográficos, p. 100

NIPO: 555 05 006 0
ISBN: 84 8480 079 2
DEP. LEGAL: M 13330 2005

