

Boletín del Museo del Prado

TOMO XXXIX NÚMERO 59 2023

Boletín del Museo del Prado

TOMO XXXIX NÚMERO 59 2023



Ojeda *Sobre un busto de los almacenes del Museo del Prado. ¿Original adrianeo o creación renacentista?* · Schrader Navarrete «el Mudo» y el legado de Plinio el Viejo y Quinto Pedio en San Lorenzo de El Escorial · Arias *La restauración del Tesoro del Delfín y el diseño de su sistema expositivo: tratamientos y criterios* · Martínez Arranz *Auger Lucas, pintor de carruajes en el París del siglo XVIII. «Entre el polvo del cobertizo y el estiércol de la cochera»* · Mara *El dibujo en la formación romana de Vincenzo Camuccini, Giuseppe Bossi y José de Madrazo* · Juberías Gracia *Aproximación a la trayectoria de Antonio Pérez Rubio (1822-88). «Siempre Goya, y siempre don Diego»* · Cano Díaz *Un retrato de Leopoldo O'Donnell por Raimundo de Madrazo, localizado en Ceuta* · Chofre *La técnica de la acuarela en la obra del pintor Salvador Sánchez Barbudo*



Director

Miguel Falomir Faus

Jefe de redacción

Andrés Úbeda de los Cobos

Secretaria de redacción

Elena Cenalmor Bruquetas

Redacción y administración

Museo Nacional del Prado

Centro de Estudios

Casón del Buen Retiro

c/ Alfonso XII, n.º 28

28014 Madrid

boletin@museodelprado.es

Consejo de redacción

Manuel Arias (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Emily A. Beeny (San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco) · Rocío Bruquetas (Madrid, Museo de América) · Lorne Campbell (Londres, investigador independiente) · Cloe Cavero de Carondelet (Princeton, investigadora independiente) · Miriam Cera Brea (Madrid, Universidad Autónoma) · Rosario Coppel (Madrid, investigadora independiente) · Jill Dunkerton (Londres, The National Gallery) · Javier Jordán de Urriés y de la Colina (Madrid, Patrimonio Nacional) · Friso Lammertse (Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) · Pedro José Martínez Plaza (Madrid, Museo Nacional del Prado) · José Manuel Matilla (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Gudrun Maurer (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Joan Molina (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Felipe Pereda (Cambridge, Massachusetts, Harvard University) · Javier Portús (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Catherine R. Puglisi (Nueva Jersey, Rutgers University) · Carl B. Strehlke (Florencia, Villa I Tatti, Harvard University) · Alejandro Vergara (Madrid, Museo Nacional del Prado) · Andrea Zezza (Caserta, Università della Campania Luigi Vanvitelli)

Consejo asesor

Bonaventura Bassegoda (Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona) · Roberto Contini (Berlín, Gemäldegalerie) · Jean Pierre Cuzin (París, investigador independiente) · Gabriele Finaldi (Londres, The National Gallery) · Peter Humfrey (Fife, Escocia, University of St Andrews) · Philippe de Montebello (Nueva York, The Hispanic Society of America) · Leticia Ruiz (Madrid, Patrimonio Nacional) · Salvatore Settis (Pisa, Scuola Normale Superiore) · Larry Silver (Filadelfia, University of Pennsylvania) · Aidan Weston-Lewis (Edimburgo, National Galleries of Scotland)

Boletín *del* *Museo del Prado*

T O M O X X X I X N Ú M E R O 5 9 2 0 2 3



MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

Sumario

6

DAVID OJEDA

Sobre un busto de los almacenes del Museo del Prado.
¿Original adrianeo o creación renacentista?

On a Bust from the Prado Museum Storerooms.
Hadrianic Original or Renaissance Creation?

12

JEFFREY SCHRADER

Navarrete «el Mudo» y el legado de Plinio el Viejo
y Quinto Pedio en San Lorenzo de El Escorial

Navarrete “el Mudo” and the Legacy of Pliny the Elder
and Quintus Pedius at San Lorenzo de El Escorial

20

ELENA ARIAS

La restauración del Tesoro del Delfín y el diseño de
su sistema expositivo: tratamientos y criterios

The Restoration of the Dauphin’s Treasure and its
New Display System: Treatments and Criteria

38

RAÚL MARTÍNEZ ARRANZ

Auger Lucas, pintor de carruajes en el París
del siglo XVIII. «Entre el polvo del cobertizo
y el estiércol de la cochera»

Auger Lucas, Coach Painter in Eighteenth-Century
Paris. “Amid the Dust of the Shed and the Dung
of the Coach House”

52

SILVIO MARA

El dibujo en la formación romana de Vincenzo Camuccini,
Giuseppe Bossi y José de Madrazo

Drawing in the Roman Education of Vincenzo Camuccini,
Giuseppe Bossi and José de Madrazo

66

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA

Aproximación a la trayectoria de
Antonio Pérez Rubio (1822-88). «Siempre Goya,
y siempre don Diego»

Approach to the Career of the Painter
Antonio Pérez Rubio (1822-88). "Always Goya,
and always Don Diego"

81

EMILIANO CANO DÍAZ

Un retrato de Leopoldo O'Donnell por
Raimundo de Madrazo, localizado en Ceuta

A Portrait of Leopoldo O'Donnell by
Raimundo de Madrazo, Located in Ceuta

89

CARMEN CHOFRE

La técnica de la acuarela en la obra del pintor
Salvador Sánchez Barbudo

The Watercolour Technique in the Work of the
Painter Salvador Sánchez Barbudo

104

Textos en sus idiomas originales

Sobre un busto de los almacenes del Museo del Prado. ¿Original adrianeo o creación renacentista?

On a Bust from the Prado Museum Storerooms. Hadrianic Original or Renaissance Creation?

EN EL MUSEO DEL PRADO SE CONSERVA UN BUSTO masculino (E-143), que actualmente se considera una creación del siglo XVI (figs. 1-5)¹. Aunque las fotografías publicadas de la pieza eran insuficientes y su ubicación en los almacenes me había impedido poder verla en persona, esa hipótesis siempre me pareció injustificada². Por ese motivo, en julio de 2021 solicité permiso al museo para acceder a ella. A los pocos meses, Leticia Azcue hizo realidad mi petición, organizó una sesión de trabajo en torno al busto y me invitó a estudiarlo en profundidad. Dos años después puedo presentar los resultados de mi investigación³.

El estado de conservación de la pieza es excepcional. Su único desperfecto es la pérdida de su soporte inferior original. El pie de mármol rojo actual es un añadido de época moderna⁴. Cabeza y cuerpo fueron labrados de una sola pieza a partir de un mismo bloque de mármol blanco. La altura máxima del busto —contando la basa moderna— es de 68 cm; el retrato mide 27 cm del mentón al cráneo⁵.

Representa a un hombre joven con el pelo corto y peinado hacia delante. Su flequillo cae hasta la mitad de la frente y en él pueden reconocerse dos motivos principales: una pinza en la esquina derecha con la for-

ma del pico de un ave y una horquilla de puntas divergentes en el extremo izquierdo. Entre estos se sitúa una hilera de mechones con las puntas dirigidas hacia la derecha. La barba cubre las mejillas y la parte baja de la mandíbula, pero no se une con el bigote. La cabeza está girada hacia la derecha e inclinada hacia abajo⁶. De ese modo, se logra una cierta distancia con respecto al espectador y se da al retratado una apariencia ensimismada. Pupila e iris han sido señalados suavemente por medio de dos semicírculos concéntricos. El único atributo iconográfico de la pieza es el manto, que cubre la parte izquierda del torso y se abrocha por medio de una fíbula circular a la altura de la clavícula⁷.

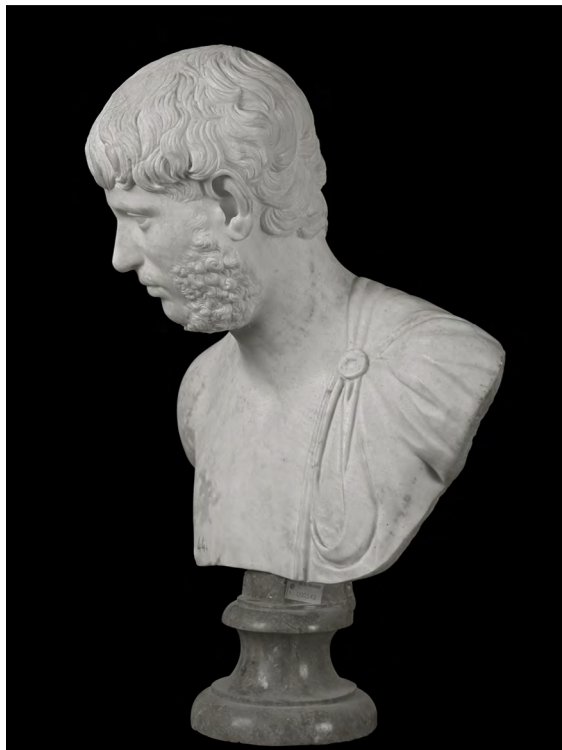
Habida cuenta de que el peinado descrito carece de paralelo entre los retratos de los emperadores y los príncipes de Roma, la cabeza debe ser clasificada como un «retrato privado». Este término engloba todos los retratos de personas, que no pertenecieron a las diferentes familias imperiales⁸. La ausencia de nombre impide mayores precisiones acerca de la identidad del desconocido representado en la pieza del Museo del Prado.

El busto presenta tres peculiaridades⁹. Todas ellas tienen paralelos en época romana. En primer lugar, el



1. Taller griego, busto de hombre joven desconocido, época adrianea. Mármol, alt. máx. 68 cm. Museo Nacional del Prado (E-143)

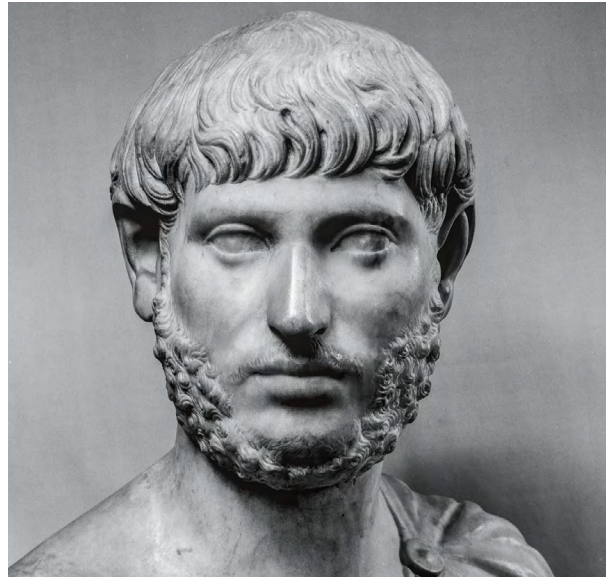
2-4. Vistas de espalda y de perfil del busto (véase fig. 1)



manto fue labrado con un relieve muy bajo. Una solución similar se usó en un busto conservado en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton¹⁰. En segundo lugar, la parte inferior del torso no ha sido trabajada de manera simétrica. El pectoral derecho descende algo más que el izquierdo. Un caso parecido puede verse en el Museo Nazionale Romano¹¹. En tercer lugar, la inclinación de la cabeza hacia delante es muy acusada. Aunque no son mayoritarios, algunos bustos romanos muestran una posición corporal semejante¹². Es difícil suponer que un escultor moderno decidiese crear un busto con estas tres particularidades al unísono y no de acuerdo con las tendencias más habituales de la plástica romana¹³.

La forma del nervio trasero (fig. 2) invalida definitivamente la posibilidad de que se trate de una producción del siglo XVI. En su parte superior se abre ampliamente, hasta llegar casi a la zona de los hombros. No se han documentado nervios similares en obras de época moderna¹⁴. Todos los casos conocidos fueron realizados por talleres griegos durante los siglos II y III d. C.¹⁵. El nervio del busto del Museo del Prado asegura su origen griego, pero no permite concretar su datación más allá de la horquilla temporal mencionada. Seis detalles adicionales garantizan su creación en época adrianea (117-38 d. C.): a) la cabeza del joven imita los retratos juveniles de Adriano del tipo Δο¹⁶; b) los mechones de la parte trasera recuerdan a los de las cabezas de Antinoo¹⁷; c) el iris y la pupila están señalados en los ojos, como es habitual a partir de época de Adriano¹⁸; d) existen retratos adrianeos con una barba similar a la del retrato del Prado¹⁹; e) el muchacho lleva un peinado «a la Trajano», que fue muy popular en época adrianea²⁰; f) la forma y la longitud del torso son prácticamente idénticas a las de algunos bustos del emperador Adriano²¹.

En conclusión, nada permite dudar de la autenticidad del busto del Museo del Prado. Se trata de la representación de un desconocido de época adrianea, que fue encargada a un taller griego²². No hay datos sobre



5. Detalle de la cabeza del busto (véase fig. 1)

dónde estuvo expuesta en origen, pero sí indicios suficientes para salvarla de su exilio actual en los almacenes y de su olvido casi sistemático por parte de la comunidad científica. Si se logra alguna de esas dos metas, este artículo habrá cumplido su objetivo.

DAVID OJEDA ha dedicado su carrera académica al estudio del arte clásico. Su línea de trabajo prioritaria es la escultura romana. Desde el año 2021 es investigador principal, junto a la doctora Pilar Díez del Corral, del proyecto de investigación Fake-La perdurabilidad del engaño: falsificación de antigüedades en la Roma del siglo XVIII (PID2020-117326GB-I00), financiado a través del Programa Estatal de I+D+i.

dojeda@geo.umed.es

N.º ORCID: 0000-0001-5379-8069

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 23-12-2022/05-06-2023

RESUMEN: El busto E-143 del Museo del Prado ha sido clasificado como una obra renacentista, sin que se hayan aportado argumentos definitivos para probar esa hipótesis. El nervio de su parte trasera asegura su origen romano, ya que no se han documentado nervios similares en obras modernas. Posiblemente se trata de la imagen de un desconocido de época del emperador Adriano (117-38 d. C.) realizada por un taller griego.

PALABRAS CLAVE: busto; romano; retrato privado; Adriano; nervio; Grecia

SUMMARY: The bust E-143 of the Prado Museum has been classified as a Renaissance work, without definitive arguments to support this hypothesis. The nerve of its back ensures its Roman origin, as no similar nerves have been documented in modern works. Possibly it is the image of an unknown person from the time of the Emperor Hadrian (117-38 AD) made by a Greek workshop.

KEYWORDS: bust; Roman; private portrait; Hadrian; nerve; Greece

* Agradezco a Leticia Azcue —jefa de Conservación de Escultura y Artes Decorativas del Museo Nacional del Prado— facilitarme el acceso a la pieza, invitarme a remitir este manuscrito al *Boletín del Museo del Prado* y enviarme un juego completo de fotografías del busto. Por diversa ayuda recibida, mi agradecimiento a Manuel Arias (Museo Nacional del Prado), Pilar Diez del Corral (UNED), Klaus Fittschen (Wolfenbüttel), Thoralf Schröder (Universität zu Köln) y Mercedes Simal (Universidad de Jaén). Este estudio forma parte de las actividades del proyecto de investigación Fake-La perdurabilidad del engaño: falsificación de antigüedades en la Roma del siglo XVIII (PID2020-117326GB-I00).

¹ Hübner 1862, p. 166, n.º 30; Barrón 1908, p. 116, n.º 143; Blanco 1957, p. 142, n.º 143-E; Blanco y Lorente 1981, p. 141, n.º 143; Schröder 1993, p. 298; Coppel 1998, p. 228, n.º 101, con ilustración. Los seis trabajos han coincidido en señalar, que el busto se trata de una creación moderna. Aunque pueda parecer sorprendente, ninguno de ellos ofrece argumentos para respaldar esa posibilidad.

² Además de las publicaciones detalladas en la nota anterior, existe una séptima mención del busto en Fittschen 2011, p. 181, fig. 50, 27. En ella se señala la posibilidad de su origen antiguo, pero no se ofrecen explicaciones pormenorizadas del porqué.

³ Los trabajos de «rescate» de originales romanos considerados creaciones modernas no son especialmente abundantes. Un caso reciente, que además puede servir de modelo metodológico de cómo proceder en estos casos, es Fittschen 2019, pp. 3-25.

⁴ Solo si se despega el pie moderno de la parte baja del torso, será posible saber si el busto fue trabajado de una sola pieza con su peana original o si esta última fue hecha aparte. Ambas técnicas tienen paralelos en el mundo romano. Para bustos trabajados de una sola pieza, cf., a modo de ejemplo, Zanker 1980, p. 196, fig. 65, 2. Para bustos con el pie trabajado en una pieza independiente, cf., a modo de ejemplo,

Papini 2019, pp. 240-41, n.º 21, con ilustración, o Sinn 2009, p. 139, fig. 1, 3.

⁵ Para la importancia de esta medida en los estudios de retrato romano, véase Fittschen 2018, p. 113.

⁶ Poses muy similares —pero mirando a la izquierda— pueden verse en algunos bustos de Antinoo. Cf., a modo de ejemplo, Meyer 1991, pp. 29-30, n.º I 7, fig. 5; Schröder 1993, pp. 202-5, n.º 56, con ilustraciones.

⁷ Para el papel del manto (*paludamentum*) como un símbolo destinado a exaltar la valentía (*virtus*) de los representados, véase Fittschen 2021, pp. 6-7. Sobre el hombro izquierdo del busto del Museo del Prado se ha grabado un aspa. Debí ser realizada en la primera mitad del siglo XVIII, para indicar la pertenencia de la pieza a la colección de Felipe V. Sobre este asunto, cf., a modo de ejemplo, León 1993, p. 13; Simal 2006, nota 33 p. 270; Trunk 2017, p. 230.

⁸ Cf. para este asunto el resumen en Fittschen 2010, pp. 235-36; Fittschen 2015, pp. 52-53. Cf. también Fejfer 2008, pp. 16-17.

⁹ En su parte trasera pueden verse aún las huellas del trabajo del escultor. Para casos similares, cf., a modo de ejemplo, Fittschen, Zanker y Cain 2010, pp. 100-2, núms. 96-97, fig. 118. Para la escasez de bustos completamente lisos y pulidos en la parte trasera, véase Fittschen, Zanker y Cain 2010, p. 85.

¹⁰ Padgett 2001, pp. 47-51, n.º II, con ilustraciones.

¹¹ Calza 1978, pp. 40-41, n.º 49, fig. 36, que además comparte con el busto del Prado la manera de ajustar el manto al borde inferior del torso. Cf. también Fittschen, Zanker y Cain 2010, pp. 101-2, n.º 97, fig. 118.

¹² Cf. la nota 6 *supra* y también Albertson 1983, p. 160, fig. 12; Fittschen, Zanker y Cain 2010, p. 104, n.º 100, figs. 121-22; Fittschen 2021, p. 42, n.º 22b, fig. 20, 4.

¹³ No es extraño que un escultor de época romana idease un busto con estas tres rarezas combinadas para crear una obra única. Existen numerosos bustos romanos con detalles iconográficos sin paralelo cuyos contextos arqueológicos aseguran su autenticidad. Cf., a

modo de ejemplo, Spyropoulos 2006, p. 106, n.º 2, fig. 16; Smith 2006, pp. 238-39, n.º 127, fig. 95; Fittschen, Zanker y Cain 2010, pp. 170-71, n.º 169, figs. 210-11.

¹⁴ El mismo argumento ha sido utilizado por Goette 2021, p. 10 y Fittschen 2022, p. 158.

¹⁵ Para este tipo de bustos el trabajo fundamental es Fittschen 2001, pp. 71-77. Cf. también Stefanidou-Tiveriou 2002, pp. 318-19; Fittschen 2008, nota 12 p. 172; Stefanidou-Tiveriou 2014-15, pp. 203-5; Goette 2018, p. 75; Fittschen 2022, pp. 157-58.

¹⁶ Goette 2021, p. 43, n.º 1, fig. 44 d-f; p. 44, n.º 2, fig. 47 c-f; pp. 44-45, n.º 3, fig. 46 a-c; p. 45, n.º 4, fig. 45. Aunque el prototipo de los retratos Δo pudo ser creado algunos años antes, su momento de mayor difusión debió de situarse en torno al año 138 d. C. Sobre este asunto, véase Goette 2021, pp. 22-23, 26-27. El método de datación basado en la comparación entre retratos imperiales y retratos privados se denomina asimilación retratística (*Bildnisangleichung*). Para este fenómeno de la retratística romana y su aplicación, véanse Fittschen 2010, pp. 236-37; Fittschen 2015, p. 65.

¹⁷ Cf., a modo de ejemplo, Meyer 1991, pp. 28-29, n.º I 5, fig. 4, 3; pp. 33-34, n.º I II, fig. 9. Los retratos del joven bitinio fueron realizados entre los años 130-38 d. C. Para la datación de los retratos de Antinoo, véanse Fittschen y Zanker 1985, pp. 59-60; Fittschen 1992-93, nota 10 p. 448.

¹⁸ Fittschen 1992-93, p. 448; Fittschen 2006, nota 29 p. 50; Fittschen 2015, p. 68.

¹⁹ Fittschen 2021, pp. 27-28, n.º 10, figs. 8-9; pp. 28-30, n.º 11, figs. 10-11.

²⁰ Para el peinado «a la Trajano» en época de Adriano, véanse Fittschen 1992-93, pp. 460-63; Fittschen 1997, p. 36; Ojeda 2021, pp. 83-88. Para retratos con peinados «a la Trajano» similares al del busto del Museo del Prado, véanse Fittschen 1992-93, p. 482, fig. 28, 3; Boschung, von Hesberg y Linfert 1997, pp. 77-79, n.º 76, fig. 70.

²¹ Fittschen y Zanker 1985, pp. 44-46, n.º 46, fig. 49; pp. 54-57, n.º 52, fig. 59. Cf. también formas de bustos similares en algunos retratos

- privados de época adrianea en Fittschen, Zanker y Cain 2010, pp. 101-2, n.º 97, fig. 118; pp. 102-4, n.º 98, fig. 121. Para este método de datación basado en la forma y la longitud de los torsos de los bustos romanos, cf. el resumen en Fittschen 2015, p. 68.
- ²² No solo la forma del nervio trasero apunta a su fabricación por un taller griego. También el peinado «a la Trajano» incide en esta posibilidad. Buena parte de los ejemplares con este tipo de peinado fueron realizados en Grecia (Fittschen 1992-93, nota 55 p. 463; Fittschen 1997, nota 46 p. 36) o pueden ser vinculados con tendencias filohelenas (Ojeda 2021, pp. 83-88).
- BIBLIOGRAFÍA**
- ALBERTSON 1983. Fred C. Albertson, «A Bust of Lucius Verus in the Ashmolean Museum, Oxford, and its Artist», *American Journal of Archaeology*, 87 (1983), pp. 153-63.
- BARRÓN 1908. Eduardo Barrón, *Catálogo de la Escultura. Museo Nacional de Pintura y Escultura*. Madrid, 1908.
- BLANCO 1957. Antonio Blanco, *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*. Madrid, 1957.
- BLANCO y LORENTE 1981. Antonio Blanco y Manuel Lorente, *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, 2.ª ed. Madrid, 1981.
- BOSCHUNG, VON HESBERG y LINFERT 1997. Dietrich Boschung, Henner von Hesberg y Andreas Linfert, *Die antiken Skulpturen in Chatsworth*. Maguncia, 1997.
- CALZA 1978. Raissa Calza, *I ritratti II*, Scavi di Ostia IX. Roma, 1978.
- COPPEL 1998. Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII. Museo del Prado*. Madrid, 1998.
- FEJFER 2008. Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context*. Berlín, 2008.
- FITTSCHEN 1992-93. Klaus Fittschen, «Ritratti maschili privati di epoca adrianea. Problemi della loro varietà», *Scienze dell'antichità. Storia, archeologia, antropologia*, 6-7 (1992-93), pp. 445-85.
- FITTSCHEN 1997. Klaus Fittschen, «Privatporträts hadrianischer Zeit», en Jan Bouzek e Iva Ondřejová (eds.), *Roman Portraits. Artistic and Literary*. Maguncia, 1997, pp. 32-36.
- FITTSCHEN 2001. Klaus Fittschen, «Eine Werkstatt attischer Porträtbildhauer im 2. Jh. n. Chr.», en Christoph Reusser (ed.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie*. Berna, 2001, pp. 71-77.
- FITTSCHEN 2006. Klaus Fittschen, «Zum Aufkommen der Markierung von Iris und Pupille an römischen Porträts aus Bronze und zu ihrer Verwendbarkeit für Datierungszwecke», *Archäologischer Anzeiger*, 2006/2 (2006), pp. 43-53.
- FITTSCHEN 2008. Klaus Fittschen, «Werkstattfragen. Zu den Büsten Hadrians mit Bildnissen im Typus "Imperatorii 32"», en Elena Bechraki y Martin Kreeb (eds.), *Amicitiae Gratia. Τόμος στη μνήμη Αλκμήνης Σταυρίδη*. Atenas, 2008, pp. 169-78.
- FITTSCHEN 2010. Klaus Fittschen, «The Portraits of Roman Emperors and their Families: Controversial Positions and Unsolved Problems», en Björn C. Ewald y Carlos F. Noreña (eds.), *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual*. Nueva York, 2010, pp. 221-46.
- FITTSCHEN 2011. Klaus Fittschen, «Lese Früchte II», *Boreas*, 34 (2011), pp. 165-84.
- FITTSCHEN 2015. Klaus Fittschen, «Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits», en Barbara E. Borg (ed.), *A Companion to Roman Art*. Chichester/Nueva Jersey, 2015, pp. 52-70.
- FITTSCHEN 2018. Klaus Fittschen, «A. Scholl, *Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin*», *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 270 (2018), pp. 109-25.
- FITTSCHEN 2019. Klaus Fittschen, «Zum sogenannten Cato Wörlitz. Antik oder nicht antik?», *Bonner Jahrbücher*, 219 (2019), pp. 3-25.
- FITTSCHEN 2021. Klaus Fittschen, *Privatporträts mit Repliken. Zur Sozialgeschichte römischer Bildnisse der mittleren Kaiserzeit*. Wiesbaden, 2021.
- FITTSCHEN 2022. Klaus Fittschen, «Der Commodus Malibu aus Castle Howard», *Antike Plastik*, 32 (2022), pp. 145-88.
- FITTSCHEN y ZANKER 1985. Klaus Fittschen y Paul Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, 4 vols. Maguncia, 1985, vol. I.
- FITTSCHEN, ZANKER y CAIN 2010. Klaus Fittschen, Paul Zanker y Petra Cain, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, 4 vols. Berlín, 2010, vol. II.
- GOETTE 2018. Hans Rupprecht Goette, «Zu einigen »technischen« Charakteristika kaiserzeitlicher Portraits aus griechischen Werkstätten», en Pavlina Karanastassi, Theodosia Stefanidou-Tiveriou y Dimitris Damaskos (eds.), *Γλωσσική και κοινωνία στη ρωμαϊκή Ελλάδα: Καλλιτεχνικά προϊόντα, κοινωνικές προβολές*. Tesalónica, 2018, pp. 75-82.
- GOETTE 2021. Hans Rupprecht Goette, *Schwertbandbüsten der Kaiserzeit. Zu Bildtraditionen, Werkstattfragen und zur Benennung der Büste Inv. 4810 im Museum der Bildenden Künste in Budapest und verwandter Werke*. Hamburgo, 2021.
- HÜBNER 1862. Emil Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*. Berlín, 1862.
- LEÓN 1993. Pilar León, «La colección de escultura clásica del Museo del Prado», en Stephan F. Schröder (ed.), *Catálogo de la escultura clásica. Museo del Prado*, 2 vols. Madrid, 1993, vol. I, pp. 1-32.
- MEYER 1991. Hugo Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit*. München, 1991.
- OJEDA 2021. David Ojeda, «Un retrato adrianeo inédito del Museo Arqueológico Nacional», en Jörn Lang y Carmen Marcks-Jacobs (eds.), *Arbeit am Bildnis. Festschrift für Dietrich Boschung*. Ratisbona, 2021, pp. 83-88.
- PADGETT 2001. J. Michael Padgett (ed.), *Roman Sculpture in the Art Museum, Princeton University*. Princeton, 2001.
- PAPINI 2019. Massimiliano Papini, *I reperti scultorei dalle «Terme di Elagabalos». Il ritrovamento. Il restauro. L'edizione*. Roma, 2019.
- SCHRÖDER 1993. Stephan F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica. Museo del Prado*, 2 vols. Madrid, 1993, vol. I.
- SIMAL 2006. Mercedes Simal López, «Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del "Cuaderno de Aiello"», *Archivo Español de Arte*, 79, 315 (2006), pp. 263-78.
- SINN 2009. Friederike Sinn, «Vom Barbar zum "Berufsgriechen". Zu einer Porträtbüste severischer Zeit in Dresden», en Ralph Einicke, Stephan Lehmann, Henryk Löhr et al. (eds.), *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler*. Langenweissbach, 2009, pp. 137-49.
- SMITH 2006. Roland R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias*. Maguncia, 2006.
- SPYROPOULOS 2006. George Spyropoulos, *Η έπαυλη του Ηρώδη Αττικού στην Εύα/Λουκού Κονουρία*. Atenas, 2006.
- STEFANIDOU-TIVERIOU 2002. Theodosia Stefanidou-Tiveriou, «Septimius Severus, Divi Marci Pii filius. Eine Büste in Thessaloniki», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 117 (2002), pp. 299-320.
- STEFANIDOU-TIVERIOU 2014-15. Theodosia Stefanidou-Tiveriou, «Die griechischen Büsten des Antinoos. Zum Beitrag der griechischen Werkstätten zur offiziellen römischen Ikonographie», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 129-130 (2014-15), pp. 197-216.
- TRUNK 2017. Markus Trunk, «La tradición iconográfica de Cicerón y de Julio César en la Edad Moderna: a propósito de tres retratos escultóricos en el Museo del Prado», en Montserrat Clavería (ed.), *Viri Antiqui*. Sevilla, 2017, pp. 223-36.
- ZANKER 1980. Paul Zanker, «Ein hoher Offizier Trajans», en Rolf A. Stucky e Ines Jucker (eds.), *Eikones. Festschrift Hans Jucker*. Berna, 1980, pp. 196-202.

Navarrete «el Mudo» y el legado de Plinio el Viejo y Quinto Pedio en San Lorenzo de El Escorial

Navarrete “el Mudo” and the Legacy of Pliny the Elder and Quintus Pedius at San Lorenzo de El Escorial

LA VIDA Y LA CARRERA DE JUAN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE (h. 1538-79) siguen siendo extraordinarias, en parte por la condición que describe el epíteto de «El Mudo». Las historias de sordos a menudo reconocen la situación de exclusión que padece esta minoría¹ y que puede desembocar en una educación deficiente, la falta de empleo o una limitación de sus derechos a participar en la sociedad. Según un escultor que lo conoció personalmente, Navarrete perdió la audición de niño y ello le impidió aprender a hablar². De algún modo, Navarrete sorteó las peores barreras a las que se enfrentaban los sordos y alcanzó la cima del arte español con su nombramiento como pintor del rey en 1568³. Su singularidad ha merecido el reconocimiento de biógrafos e historiadores⁴. Sin embargo, los académicos han pasado por alto el fundamento antiguo que probablemente llevó a Navarrete a mencionar su discapacidad a la hora de firmar algunas de sus pinturas.

Los historiadores del arte se encuentran con dificultades a la hora de estudiar la vida, la obra y las opiniones de Navarrete sobre la sordera. La única carta autógrafa que se conserva del pintor, dirigida a un cortesano en enero de 1569 y en la que le informa del progreso de sus obras para el rey, no muestra ningún signo explícito de

proceder de un artista sordo⁵. Un documento de septiembre de 1578 expresa la opinión del artista de que él «es diferente de los otros mudos» y, por tanto, no debería verse afectado por la privación de derechos que normalmente acarrearía su discapacidad, como, por ejemplo, la facultad de firmar contratos⁶. Las escasas fuentes primarias acompañan a un corpus de obras más sustancial, pero incluso su producción artística presenta limitaciones. En una monografía de 1999, Rosemarie Mulcahy menciona que solo se conservan diecisiete pinturas, de las cuales la más antigua puede datar de mediados de la década de 1560⁷.

Según el cronista de El Escorial fray José de Sigüenza (1544-1606), Navarrete había recibido ayuda para su educación de los monjes jerónimos de Santa María de la Estrella (La Rioja). Allí, fray Vicente de Santo Domingo (h. 1532-h. 1590), del que se dice que tenía conocimientos de pintura, se interesó por los progresos de Navarrete. El fraile animó a los padres del muchacho sordo a apoyar los estudios artísticos de su hijo en la península itálica, que se desarrollaron, según Sigüenza, en Roma, Florencia, Venecia, Milán y Nápoles⁸. No se conocen pruebas documentales de los años exactos de este viaje italiano, pero las especulaciones hacen pensar



1. Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, *San Jerónimo penitente*, 1569. Óleo sobre lienzo, 367 x 261 cm. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014607
2. Detalle de la firma de Navarrete en *San Jerónimo penitente* (fig. 1)

que pudo prolongarse entre mediados de la década de 1550 y mediados de la de 1560. Por la labor realizada con Navarrete, los estudiosos modernos consideran al fraile de La Estrella un pionero en la educación de los sordos⁹. Además, parece que fray Vicente intervino en la entrada del pintor en el monasterio jerónimo de El Escorial en la década de 1560¹⁰.

San Jerónimo penitente (fig. 1), de 1569, pertenece a una de las primeras series que Navarrete realizó en el real sitio. El mecenas, Felipe II (r. 1556-98), concibió San Lorenzo de El Escorial como un baluarte católico

contra la herejía protestante. Los artistas, por su parte, vieron una oportunidad profesional en la necesidad de decorar los muros vacíos de la nueva basílica, monasterio y palacio. Navarrete plasmó el ideal de Jerónimo en el desierto, evocando el aislamiento del monasterio jerónimo en la naturaleza, pero incluyó de forma destacada su propio nombre en el libro que aparece en la pintura con objeto de denotar su autoría del cuadro. Aunque los pintores españoles del siglo XVI tenían la tradición de firmar sus obras¹¹, Navarrete adoptó la inusual medida de identificarse como «mudo» (fig. 2).



3. Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, *El Bautismo de Cristo*, h. 1567. Óleo sobre tabla, 48,5 x 37 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-1012)

La naturalidad de su inscripción en el libro de Jerónimo demuestra una serena indiferencia al bajo estatus, por no hablar del estigma cultural, que a menudo cristalizaba en torno a la sordera y la discapacidad.

La firma del *San Jerónimo penitente* no fue un experimento aislado del pintor para colocar su nombre ante sus contemporáneos y ante la posteridad. En *El Bautismo de Cristo* (fig. 3), h. 1567, incluyó sus iniciales «I» y «F» en un *cartellino* o cartela en el ángulo inferior izquierdo. Aquí la inscripción no alude a su discapacidad, pero el fragmento ficticio de papel evoca una práctica

con antecedentes en la Italia septentrional del siglo xv. Los artistas demostraban sus habilidades ilusionistas representando trozos de papel aparentemente arrugados o doblados con alguna inscripción, a menudo el nombre del propio artista. El *cartellino* asumía así un papel especial dentro de un cuadro, puesto que permitía a su creador reivindicar la autoría, así como el dominio de la habilidad mimética³². Uno de los españoles pioneros en esta práctica fue Bartolomé Bermejo (h. 1440-h. 1501), cuyo *San Miguel triunfante sobre el demonio* de 1468 (Londres, National Gallery, NG6553)



4. Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, *El martirio de Santiago*, 1571. Óleo sobre lienzo, 346 x 210 cm. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014608
5. Detalle de la cartela con la firma de Navarrete en *El martirio de Santiago* (fig. 4)

contiene un ejemplo de cartela en la que se nombra al artista y se manifiestan el orgullo y la confianza en la calidad de la pintura¹³.

Con estos antecedentes, podemos acercarnos al aclamado *Martirio de Santiago* de 1571 (fig. 4) con una estrategia para interpretar la inscripción. La cartela, cuyo valor promocional ha sido reconocido por los historiadores del arte, se convierte en este caso en un método por el cual Navarrete se identifica, y se promociona, como pintor mudo (fig. 5). Esta obra magistral permite al espectador percibir referencias comparati-

vamente honrosas a la mudez en inscripciones, incluso sin el recurso de la cartela, en otros ocho cuadros de Navarrete dentro de los regios muros de San Lorenzo de El Escorial¹⁴. Ningún otro artista español había destacado de forma similar su propia discapacidad.

Los académicos señalan que los sordos no habían quedado totalmente excluidos de las artes en la península itálica, donde Navarrete vivió y trabajó. En Perugia, el cronista Francesco Maturanzio (1443-1518) se refirió a Pinturicchio (h. 1454-1513) con el poco halagador apodo de «Sordicchio», por ser «sordo y pequeño de aspecto

y apariencia»¹⁵. El artista no mostró ningún entusiasmo por este apodo. Por ejemplo, en su autorretrato de 1501 en la capilla Baglioni de Spello, la inscripción recoge su nombre, Bernardino, y lo identifica como pintor de Perugia. Además, en la pared opuesta de la capilla, el papel que sostiene un caballero representado cerca de Cristo muestra el nombre de *Pintoricchio*¹⁶. La mezquina alusión a la sordera en el epíteto de Maturanzio no tenía cabida en la capilla ni en ningún otro lugar de la obra del artista.

En contraste con el apelativo de «Sordicchio» con el que sus contemporáneos oyentes bautizaron a Pinturicchio, Cristoforo de Predis (h. 1440-h. 1486) se identificaba a sí mismo en sus obras por su discapacidad. De los cuatro ejemplos conocidos, uno se encuentra en su retrato, probablemente de 1477, del quinto duque de Milán, Galeazzo Maria Sforza (r. 1466-76) (Londres, Wallace Collection, M342). La inscripción, parcialmente borrada por el tiempo, incluye la palabra «MUTI» (mudo)¹⁷. Las primeras explicaciones de los académicos modernos al encontrarse con este inesperado epíteto fueron incorrectas. Por ejemplo, según una interpretación, *muti* era una forma abreviada del adjetivo latino *mutinensis*, que situaba la procedencia del artista milanés en Módena. Cuando más tarde se sugirió una discapacidad como motivo de la inscripción, la afirmación publicada en un estudio de 1893 de que el pintor se había identificado como mudo fue recibida con incredulidad¹⁸.

La literatura académica ha guardado un silencio prácticamente general sobre los motivos que pudieron llevar a Cristoforo de Predis a mencionar su discapacidad. Una excepción es la propuesta que sugiere que el hecho de identificarse como mudo quizá tenía como objetivo «distinguirse de sus hermanos», ya que al menos dos de ellos eran artistas¹⁹. Aunque plausible, no hay pruebas que avalen esta afirmación. Además, los escasos documentos disponibles sugieren que Cristoforo estaba unido a sus hermanos. Por ejemplo, una carta de junio de 1472 dirigida al duque por dos de sus hermanos, Aluisio y Evangelista, describe a Cristoforo como mudo, inteligente, capaz de entender y, por tanto, apto para representarse a sí mismo a la hora de vender propiedades. Al evaluar la situación legal del miniaturista, el duque dio su permiso para que Cristoforo actuara junto con sus hermanos en la venta de tierras, eludiendo el habitual —y molesto— nombramiento de un representante para gestionar los asuntos de una persona sorda incapacitada para hablar²⁰.

El caso del pintor milanés permite sacar algunas conclusiones. La sordera entrañaba riesgos para el estatus personal y los privilegios que normalmente se conceden a las personas oyentes. Esta discriminación implica que presentarse a sí mismo como discapacitado no reportaría ningún beneficio a un artista del Renacimiento. Además, las inscripciones conservadas de Cristoforo que mencionan su discapacidad se reducen a cuatro y aparecen en manuscritos con un número limitado de lectores, lo cual sugiere que no sirvieron de modelo para otros pintores. Los pocos artistas sordos conocidos en la Europa de los siglos xv y xvi no llegaron a constituir una comunidad que tuviera como objetivo reivindicar la dignidad y el orgullo de los discapacitados. Dado que los registros históricos nos presentan a los pintores sordos aislados unos de otros en reinos y siglos distintos, cuesta imaginar que compartieran una amplia apreciación del poder que se pudiera desprender del hecho de identificarse a uno mismo como mudo.

Así pues, la historia del arte aporta una base limitada para analizar las inscripciones de Navarrete. Tras su muerte en 1579, a una edad temprana que truncó una prometedora carrera, su sordera figuró de forma desigual en las descripciones de su obra. Incluso aquellos autores que mencionaban la discapacidad del pintor no se detenían a explorar los motivos históricos de las idiosincrásicas inscripciones de sus cuadros. Por ejemplo, Félix Lope de Vega (1562-1635), en un epitafio publicado en 1604, describió las pinturas de Navarrete como las palabras de un pintor que no podía hablar²¹. Del mismo modo, según Jusepe Martínez (1600-82), el artista, a pesar de ser mudo, obtuvo reconocimiento por hacer hablar a sus figuras pintadas²². Por su parte, los historiadores modernos han actuado como si Navarrete firmara sus obras pensando en ellos y en sus esfuerzos por documentar el registro de personas sordas, que a menudo resultan esquivas en las fuentes primarias anteriores al propio Navarrete. En consecuencia, el español figura en las listas de artistas sordos publicadas, en parte, con el objetivo de presentar sus éxitos históricos como modelo para la inclusión y el reconocimiento de este grupo demográfico en el presente²³.

Para entender las inscripciones de Navarrete hay que seguir otra línea de investigación asociada al recinto real de El Escorial. Su construcción y su decoración, aunque surgidas del catolicismo militante, perseguían

también la recuperación de la Antigüedad. Este objetivo aparece en el relato de fray José de Sigüenza, quien alabó la arquitectura escorialense por restablecer y, en algunos aspectos, superar la calidad de los antiguos. Su comparación del hito jerónimo, por ejemplo, con el Templo de Salomón en Jerusalén o el Panteón de Roma dejaba clara la ambición de Felipe II²⁴.

Esta orientación retrospectiva del Renacimiento español también influyó en la caracterización de los artistas. En 1600, Navarrete ya se había ganado la comparación con Apeles en los escritos de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (h. 1566-1606)²⁵. La evocación del antiguo pintor griego, conocido por su talento, así como por el apoyo sin parangón de Alejandro Magno (356-323 a. C.), suscitó asociaciones específicas en el pensamiento del siglo XVI. Estos conceptos ya habían aflorado en tiempos de Tiziano (h. 1490-1576), cuyo principal mecenas lo aclamó como el «Apeles de nuestro tiempo». Con este elogio a su pintor favorito, el emperador Carlos V (r. 1516-56) asumió el papel de heredero del legendario líder macedonio²⁶. La posterior aclamación de Navarrete como un nuevo Apeles sirvió para definir igualmente a su mecenas, Felipe II (r. 1556-98), como otro sucesor de Alejandro Magno. Esta concepción del artista sordo continuó en los escritos de Francisco Pacheco (1564-1644), quien aportó detalles de cómo el rey Habsburgo imitaba al antiguo gobernante al visitar repetidamente al primer pintor de la corte²⁷.

La principal fuente de información sobre Apeles ha sido el libro 35 de la *Historia natural* de Plinio el Viejo (h. 23/24-79 d. C.), que gozó de una fama creciente en El Escorial y en las ciudades españolas durante los años en los que Navarrete trabajó como pintor del rey²⁸. Aunque el artista griego ha acaparado una enorme atención en la recepción de Plinio desde el Renacimiento, el escritor también elogió a otras figuras destacadas por su excelencia en las artes. Un pintor de la Roma imperial, por ejemplo, obtuvo un reconocimiento extraordinario:

Y hubo un célebre consejo de varones principales acerca de la pintura que no se deve pasar en silencio. Qu. Pedio, nieto de Q. Pedio, que fue cónsul y alcanzó triunfo, fue dexado por heredero del dictador César, juntamente con Augusto, siendo naturalmente mudo. A éste, por consejo de Mesala, orador, de cuya familia era la abuela del muchacho, quiso le enseñasen a pintar, lo qual juntamente con él aprobó también el

emperador Augusto. Y habiendo aprovechado mucho en esta arte, murió muchacho.²⁹

El artista conocido como Quinto Pedio nació con una posición social notablemente elevada y floreció en los círculos del emperador. Gracias al buen juicio de Augusto (r. 27 a. C.-14 d. C.) y de su propia familia, el niño mudo recibió una educación artística y alcanzó gran destreza. Por ello, Plinio reconoció su talento pictórico no solo como resultado del linaje y el esfuerzo individual, sino como reflejo del apoyo imperial a la calidad artística.

Al identificarse como «Mudo», Navarrete probablemente lo hizo en el marco de revitalización de las artes descritas por Plinio el Viejo. Con la renovada atención prestada a la *Historia natural*, Quinto Pedio fue reconocido como un artista heroico junto a Apeles³⁰. Más que evocar a Apeles, seguramente Navarrete pretendía presentarse como heredero del célebre artista mudo de la Antigüedad. La referencia vinculaba así a la corte de los Austrias con la grandeza de la Roma julio-claudia. Esta propuesta reconoce el hecho de que los historiadores han mencionado con anterioridad a Quinto Pedio y a Navarrete en estudios pioneros o en listados de artistas sordos³¹. Sin embargo, los académicos no parecen haber contemplado la posibilidad de que el español se auto-proclamara heredero de Quinto Pedio sobre la base compartida de su mudez y su dominio de la pintura en una corte dinástica.

Cabe preguntarse, pues, si Navarrete conocía a Plinio el Viejo y la práctica del siglo XVI de insuflar nueva vida a los temas artísticos de su *Historia natural*. En efecto, el pintor sordo participó en esta renovación de la Antigüedad. Su *Entierro de san Lorenzo* (h. 1578-79, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014609), reconocido como una respuesta a un cuadro de tema similar pintado por Tiziano en 1564-67 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014834), presenta un protagonista ausente en la obra veneciana. En el ángulo inferior derecho de la escena nocturna, Navarrete representó a un varón sujetando cuidadosamente una brasa cerca de su rostro. Este tema demuestra el conocimiento de un relato de Plinio: «Antífilo es loado por una figura que hizo de un muchacho soplando el fuego, y por una hermosa casa que se mostrava clara con la llama y la boca del mismo muchacho»³². El texto ins-

piró imágenes similares que acreditan al Greco (1541-1614) como un pintor culto que dialoga con el mundo antiguo³³. Del mismo modo, Navarrete merece aprecio por conocer y responder a las obras de arte y a los artistas descritos por Plinio.

Como heredero del mudo Quinto Pedio, Navarrete se promocionó con su distintivo epíteto. Es probable que sus firmas como «Mudo» trasciendan la mera declaración de autoría reconocida hasta ahora por los investigadores. La familiaridad con la literatura antigua en El Escorial permitía que los lectores de estas inscripciones reconocieran el deseo de Navarrete de cobijarse bajo el manto del gran pintor de la Roma imperial. Este vínculo cortesano da pie a reconsiderar las firmas de Cristoforo de Predis en el ducado milanés, donde Plinio el Viejo también atrajo el interés de los humanistas.

Urge estudiar a estos pintores como método para valorar el legado de los artistas sordos o con alguna otra discapacidad, que con demasiada frecuencia siguen siendo relegados a un lugar marginal en la investigación académica y en otros lugares de la historia del arte.

JEFFREY SCHRADER es profesor asociado de Historia del Arte en la Universidad de Colorado Denver. Sus publicaciones se centran en el arte del mundo hispanohablante y abarcan temas como la devoción de la Casa de los Austrias por las imágenes milagrosas, la influencia del arte peninsular en Hispanoamérica y el legado del Greco en la pintura moderna de Estados Unidos. También se ha ocupado de la relación de los museos de arte con las personas con discapacidad.

jeffrey.schrader@ucdenver.edu

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 28-03-2022/28-II-2022

RESUMEN: Juan Fernández de Navarrete (h. 1538-79) merece reconocimiento por su epíteto inusualmente prominente de «El Mudo». Los académicos modernos y los espectadores de sus obras toman el cognomen al pie de la letra, como si el pintor simplemente se identificara a sí mismo como mudo o sordo. Sin embargo, esta decisión invitaba a asociaciones específicas en el recinto real de El Escorial, donde la recuperación de la Antigüedad guiaba muchos esfuerzos. Es probable que Navarrete buscara cobijarse bajo el manto de un pintor mudo aclamado por Plinio el Viejo en su *Historia natural*.

PALABRAS CLAVE: artistas sordos; discapacidad; firmas de artistas; Navarrete; Quinto Pedio; Plinio el Viejo

SUMMARY: Juan Fernández de Navarrete (c. 1538-79) deserves recognition for his unusually prominent epithet of “El Mudo”. Modern scholars and viewers of his art take the cognomen at face value, as if the painter merely identified himself as mute or deaf. This step, however, invited specific associations at the royal precinct of El Escorial, where the revival of antiquity guided many endeavours. Navarrete likely sought to claim the mantle of a mute painter acclaimed by Pliny the Elder in *Natural History*.

KEYWORDS: deaf artists; disability; artists' signatures; Navarrete; Quintus Pedius; Pliny the Elder

* El autor quiere expresar su agradecimiento a los revisores anónimos por sus sugerencias y a Angelo Lo Conte por la información aportada durante la preparación de este trabajo. El presente estudio se basa en una ponencia presentada el 3 de noviembre de 2018 en the Sixteenth Century Society and Conference en Albuquerque, Nuevo México, donde los comentarios de Ellie Goodman resultaron muy útiles para desarrollar la investigación.

¹ Plann 1997; Fraser 2009. Sobre las respuestas poco caritativas a la sordera de un artista, véase Naya 2021, p. 528.

² Domínguez Barruete 1904, pp. 301-2.

³ «Cédula real con el nombramiento de Navarrete como pintor del Rey» (6 de marzo de 1568). Patrimonio Nacional, Archivo General

de Palacio, Madrid. Ilustrado por García-Frías 2017, p. 8, cat. 4.

⁴ Antonio 1987 inauguró la etapa actual de la investigación sobre Navarrete con un análisis exhaustivo de sus obras, documentos y biografía.

⁵ Mulcahy 1999, pp. XIV, 22-23.

⁶ Domínguez Barruete 1904, pp. 301-2; Fernández Pardo 1995, p. 36 y nota 49.

⁷ Mulcahy 1999, pp. XIV, 81-82.

⁸ Sigüenza 1988, pp. 342-43.

⁹ Plann 1997, pp. 19-20, 23.

¹⁰ Mulcahy 1999, pp. 12-14.

¹¹ Hellwig 2011.

¹² Ostrow 2017.

¹³ Molina 2018, pp. 35-37.

¹⁴ Mulcahy 1999, pp. 81-82, detalla las pinturas y transcribe las inscripciones. Las obras incluyen *La flagelación* (h. 1572-75, Patrimonio Na-

cional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014605), *La adoración de los pastores* (h. 1572-75, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014604), *San Pedro y san Pablo* (1577, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034826), *Santiago el Mayor y san Andrés* (1577, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034878), *San Bartolomé y santo Tomás* (1577, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034875), *San Matías y san Bernabé* (1577, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034876), *San Marcos y san Lucas* (1578, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034838) y *San Juan y san Mateo* (1578,

- Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034837).
- ¹⁵ Citado por Vermiglioli 1837, p. 29; «sordo et piccolo de poco aspetto et apparenzia».
- ¹⁶ Rejaie 2011, pp. 117-42, con ilustraciones del autorretrato. Para fotos del papel con el nombre del artista, véase Benazzi 2000, pp. 113, 115.
- ¹⁷ Biscaro 1910, p. 223, transcribe cuatro inscripciones de Cristoforo de Predis en las que se identifica como mudo.
- ¹⁸ Springer 1911, pp. 220-21, menciona las reacciones de escepticismo ante la identificación del artista como mudo en estudios como el de Motta 1893, pp. 985-86.
- ¹⁹ Folchi y Rossetti 2007, p. 90. Sus hermanos Giovanni Ambrogio y Evangelista eran pintores.
- ²⁰ Biscaro 1910, pp. 223-25.
- ²¹ Lope de Vega 1604, p. 188v.
- ²² Martínez-Véliz 2017, p. 146.
- ²³ Folchi y Rossetti 2007, pp. 209-11; Sonnenstrahl 2002, p. xvi.
- ²⁴ Sigüenza 1988, pp. 593-618.
- ²⁵ Gutiérrez de los Ríos 1600, p. 137.
- ²⁶ Falomir 2000, pp. 169, 179.
- ²⁷ Pacheco 1649, p. 94.
- ²⁸ García López 2014.
- ²⁹ Plinio 1999, libro 35, capítulo IV, p. 1089.
- ³⁰ Quinto Pedio aparece, por ejemplo, junto a Apeles, Praxiteles y otras tres grandes figuras de la Antigüedad en el grabado de Joachim von Sandrart (1606-88) y Philipp Kilian (1628-93) frente a la página 66 de Sandrart 1683.
- ³¹ Por ejemplo, Laes 2011, p. 456 y nota 20 pp. 456-57; Lo Conte 2022, pp. 227, 229.
- ³² Plinio 1999, libro 35, capítulo XI, p. 1099.
- ³³ Białostocki 1966; Riello 2014, pp. 45, 73-75.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO 1987. Trinidad de Antonio Sáenz, «Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- BENAZZI 2000. Giordana Benazzi (ed.), *Pintoricchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore*. Milán, 2000.
- BIALOSTOCKI 1966. Jan Białostocki, «Puer sufflans ignes», en AA. VV., *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 vols. Milán, 1966, vol. 1, pp. 591-95.
- BISCARO 1910. Gerolamo Biscaro, «Intorno a Cristoforo Preda, miniatore milanese del secolo XV», *Archivio Storico Lombardo*, XXV (1910), pp. 223-26.
- DOMÍNGUEZ BARRUETE 1904. Roque Domínguez Barruete, «Juan Fernández de Navarrete "El Mudo". Célebre pintor logroñés», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, II, 17 (1904), pp. 297-303.
- FALOMIR 2000. Miguel Falomir Faus, «En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V», en Fernando Checa, Miguel Falomir y Javier Portús, *Carlos V. Retratos de familia*. Madrid, 2000, pp. 156-79.
- FERNÁNDEZ PARDO 1995. Francisco Fernández Pardo, «Reseña biográfica de Navarrete "el Mudo"», en Francisco Fernández Pardo (coord.), *Navarrete «el Mudo», pintor de Felipe II* [cat. exp. Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos y Museo Camón Aznar]. Logroño, 1995, pp. 19-139.
- FOLCHI Y ROSSETTI 2007. Anna Folchi y Roberto Rossetti (eds.), *Il colore del silenzio. Dizionario biografico internazionale degli artisti sordi*. Milán, 2007.
- FRASER 2009. Benjamin Fraser (ed. y trad.), *Deaf History and Culture in Spain. A Reader of Primary Documents*. Washington D. C., 2009.
- GARCÍA LÓPEZ 2014. David García López, «Convertirse en Apeles. Los pintores y la lectura de la *Historia Natural* de Plinio en el Siglo de Oro español», en Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia, 2014, pp. 383-92.
- GARCÍA-FRÍAS 2017. Carmen García-Frías Checa, *Navarrete el Mudo. Nuestro Apeles español en El Escorial* [cat. exp. San Lorenzo de El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial]. Madrid, 2017.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid, 1600.
- HELLWIG 2011. Karin Hellwig, «¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino», *Boletín del Museo del Prado*, 29, 47 (2011), pp. 40-53.
- LAES 2011. Christian Laes, «Silent Witnesses: Deaf-Mutes in Graeco-Roman Antiquity», *The Classical World*, 104, 4 (2011), pp. 451-73.
- LO CONTE 2022. Angelo Lo Conte, «A visual testament by Luca Riva, a deaf and mute pupil of the Procaccini», *Renaissance Studies*, 36, 2 (2022), pp. 222-51.
- LOPE DE VEGA 1604. Félix Lope de Vega, *Rimas*. Sevilla, 1604, p. 188v.
- MARTÍNEZ-VÉLIZ 2017. Zahira Véliz (ed.), *Jusepe Martínez. Practical Discourses on the Most Noble Art of Painting*. Los Ángeles, 2017.
- MOLINA 2018. Joan Molina Figueras, «Bartolomé Bermejo y el arte de pintar», en Joan Molina Figueras (ed.), *Bartolomé Bermejo* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya]. Madrid, 2018, pp. 13-59.
- MOTTA 1893. Emilio Motta, «Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci», *Archivio Storico Lombardo*, IV (1893), pp. 972-96.
- MULCAHY 1999. Rosemarie Mulcahy, *Juan Fernández de Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II*. Madrid, 1999.
- NAYA 2021. Carolina Naya Franco, «Alonso del Arco, pintor sordo en el Madrid de Carlos II. A propósito de la localización del retrato del marqués de Aytona», en Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba (eds.), *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el Gusto V. En homenaje a Gonzalo M. Borrás*. Zaragoza, 2021, pp. 527-38.
- OSTROW 2017. Steven F. Ostrow, «Zurbarán's Cartellini: Presence and the Paragone», *Art Bulletin*, 99, 1 (2017), pp. 67-96.
- PACHECO 1649. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, 1649.
- PLANN 1997. Susan Plann, *A Silent Minority. Deaf Education in Spain, 1550-1835*. Berkeley, 1997.
- PLINIO 1999. Plinio el Viejo, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo, trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigésimoséptimo)*. Madrid, 1999 (2.ª ed.).
- REJAIE 2011. Azar Rejaie, «Pintoricchio's Self-Portrait in the *Cappella Bella*: Patronage and the Artist's Image», *Explorations in Renaissance Culture*, 37, 2 (2011), pp. 117-42.
- RIELLO 2014. José Riello, «La biblioteca del Greco», en Javier Docampo y José Riello (eds.), *La biblioteca del Greco* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2014, pp. 41-77.
- SANDRART 1683. Joachim von Sandrart, *Academia nobilissima artis pictoriae*. Núremberg y Fráncfort, 1683.
- SIGÜENZA [1605] 1988. Fray José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid, 1988.
- SONNENSTRAHL 2002. Deborah M. Sonnenstrahl, *Deaf Artists in America. Colonial to Contemporary*. San Diego, 2002.
- SPRINGER 1911. Iaro Springer, «Kupferstichkabinett. Ein Werk des Lombardischen Miniaturmalers Cristoforo Preda», *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, 32, 10 (1911), pp. 219-26.
- VERMIGLIOLI 1837. Giovanni Battista Vermiglioli, *Di Bernardino Pinturicchio, pittore perugino de' secoli XV. XVI. Memorie*. Perugia, 1837.

La restauración del Tesoro del Delfín y el diseño de su sistema expositivo: tratamientos y criterios

The Restoration of the Dauphin's Treasure and its New Display System: Treatments and Criteria

EL TESORO DEL DELFÍN ES UNA JOYA SINGULAR DENTRO del Museo del Prado, pues recoge un conjunto de obras suntuarias que forman una colección completa en sí misma, mostrando la herencia recibida por Felipe V de su padre, Luis de Francia, el Gran Delfín¹.

En 2018 se trasladó el conjunto a una nueva sala expositiva, en la que, aparte de mostrar su belleza indiscutible, también se deseaba transmitir el prestigio y el valor otorgado a este tipo de colecciones. Hoy día, en plena época posindustrial, en la que se ha abaratado y democratizado el acceso a los objetos suntuarios, al público le cuesta imaginar el valor que tuvieron estos vasos ricos en el siglo XVII. Los minerales, la orfebrería, los esmaltes, los vasos realizados con materiales únicos y exóticos fueron atesorados por monarcas y nobles en colecciones privadas, que revelaban a sus poseedores como personas cultivadas y poderosas, además de acaudaladas².

En el proyecto de la nueva sala expositiva, el Departamento de Restauración participó en dos vertientes: por un lado, en la restauración del conjunto y en su estudio técnico y, por otro, indicando los requisitos técnicos necesarios en el diseño de la vitrina para la óptima conservación de las piezas.

Durante cuatro años, de 2014 a 2018, se llevó a cabo la restauración de las piezas del Tesoro³, tanto de los vasos ricos como de sus estuches. La estrecha colaboración establecida entre el Departamento de Restauración y el Gabinete de Documentación Técnica y Laboratorio, junto al Departamento de Conservación de Escultura y Artes Decorativas, permitió definir tratamientos específicos para las piezas, profundizar en el conocimiento técnico e histórico de la colección y realizar un completo estudio de los materiales, las estructuras y sus montajes.

Detallar las intervenciones de los 143 vasos ricos y 124 estuches —muchos de ellos con características y necesidades específicas—, así como los pormenores y descubrimientos a los que accedimos gracias a la cercanía que permiten los trabajos de restauración, excedería los límites del presente trabajo. En este artículo describiremos los criterios seguidos a la hora de determinar los tratamientos realizados⁴, en los que se ha priorizado el mantenimiento de las marcas dejadas por su historia, la pátina y, por encima de todo, la conservación de los materiales originales. Finalmente, se puntualizarán los requisitos exigidos en el complejo diseño de la nueva vitrina, elemento fundamental para la conservación preventiva de la colección.

Las piedras ricas

La denominación «piedras ricas» o «piedras duras» engloba una gran variedad de piedras compactas, de colores variados, que permiten un buen pulimento⁵. Sin atender estrictamente a su dureza, son apreciadas por su colorido, belleza y rareza⁶. Entre las encontradas en el Tesoro, se pueden diferenciar dos grupos principales: las piedras duras coloreadas y el cuarzo hialino, también conocido como cristal de roca.

El estado de conservación de estos vasos ricos aporta información sobre su historia y su uso; roces, arañazos e incluso golpes pueden ser indicadores de las vicisitudes que han vivido. Si tomamos como ejemplo el *Vaso de la Montería* (O-79) y el *Vaso con escenas del Génesis y el Éxodo* (O-82), dos obras maestras de cristal de roca, podemos observar que el primero conserva la transparencia y el pulido originales, mientras que el cuarzo del segundo presenta un aspecto blanquecino producido por una abrasión en la superficie del interior. Posiblemente, este desgaste esté relacionado con antiguas y sucesivas limpiezas, lo cual indica que en algún momento debió tener una utilidad práctica como contenedor de algún líquido, en tanto que el *Vaso de la Montería* conserva su transparencia original, ya que su único uso fue el de ser exhibido como una joya. En el primer caso, con el fin de preservar la información histórica que aporta la obra, no se han realizado pulimentos para recuperar el brillo, por lo que la abrasión interior se ha mantenido tal como estaba. Sirva esto a modo de ejemplo para explicar por qué los daños, como fracturas, fisuras, deformaciones, pérdidas, etcétera, no han de repararse, sino que deben permanecer como testigo histórico, salvo que afecten a la estabilidad de la obra o impidan su percepción.

Previamente a la intervención, se revisaron los fragmentos desubicados que se encuentran inventariados en el museo. En el caso de los realizados con cuarzo hialino, todos se pudieron reintegrar a la pieza a la que pertenecían. Destacan dos obras que recuperaron su integridad: el mencionado *Vaso de la Montería* (O-79) y la *Salvilla de cristal con borde lobulado* (O-108). Ambos habían perdido el pie, por lo que se exhibían sobre soportes de metacrilato. Tras su restauración, se exhiben completos de nuevo, sobre sus bases originales.

Tratamientos de restauración

Entre los problemas que presentaban las piedras destacaban la suciedad superficial —restos de productos de intervenciones anteriores (fig. 1)— y las fracturas con antiguas reparaciones. La limpieza superficial se realizó de forma suave, utilizando hisopos de algodón impregnados de agua destilada, jabones neutros o disolventes orgánicos, como etanol 96° o acetona. Se evitaron los baños o inmersiones, ya que no permiten precisión en la actuación del disolvente, y los secados con estufa, porque las variaciones térmicas producen dilataciones y contracciones que pueden acentuar las microfisuras o incluso generar nuevas. Además, en los casos en los que no es posible extraer la piedra de la orfebrería que la decora, los cambios de temperatura pueden afectar al metal y los esmaltes. Por último, el secado y la eliminación de los restos de humedad se llevaron a cabo con alcohol o acetona, que desplazan el agua y, al ser más volátiles, secan la pieza a temperatura ambiente.

En este proceso de limpieza, el cristal de roca requirió una intervención aún más minuciosa. Su estructura transparente permite que la luz tome el tono de color de los materiales con los que está en contacto, por eso las masillas originales utilizadas para sujetar algunos engarces eran blancas⁷, proporcionando al cuarzo una luminosidad incolora. La suciedad y los adhesivos envejecidos amarillentos contaminaban esa luz con un tono grisáceo amarillento, haciendo que la pieza perdiera en gran medida su luminosidad. Con el fin de recuperar la luz clara y la transparencia propia del cuarzo, se realizó una limpieza exhaustiva con un binocular para retirar la suciedad y los adhesivos de todos los recovecos.

Fracturas y adhesiones

Otro de los principales problemas que presentaban las piedras duras fueron las antiguas intervenciones sobre las fisuras y las fracturas⁸. Los adhesivos se encontraban envejecidos, pues el paso del tiempo los endurece y los hace más frágiles, y la oxidación los amarillea. Se retiraron los que habían perdido su capacidad adhesiva, pero se conservaron aquellos que mantenían su estabilidad o cuya retirada pudiera dañar la piedra.

Atendiendo a su reversibilidad, se pueden diferenciar dos tipos: solubles e insolubles. Del primero encontramos colas proteínicas y adhesivos nitrocelulósicos,



a



b



c

i. *Venera de jaspe con caracol en la tapa (O-54)*

a. y b. Anverso y reverso de una de las chapas de cobre esmaltado que decoran la venera. Las flechas señalan las marcas incisas existentes que sirven para indicar la posición correcta de cada pieza en el montaje. Tras la intervención, se ha conservado la pátina protectora oscura del metal, ya que al quedar oculta no afecta a la estética del conjunto.

c. Al desmontar las cabezas de los tornillos —de turquesas en cabujón—, que sujetan las chapas con las decoraciones de esmalte, aparecieron restos de suciedad, como arcillas blancas y fibra de vidrio, procedentes de limpiezas anteriores.

que se disolvieron con agua destilada o acetona y se retiraron con relativa facilidad; y del segundo, resinas epoxi, que presentan mayores problemas de reversibilidad, ya que tras la polimerización no son solubles en ningún disolvente químico. Este era el adhesivo más abundante y, como dijimos anteriormente, afecta especialmente a la luminosidad del cuarzo.

En un primer momento las resinas son transparentes, pero con el paso del tiempo sufren un proceso de oxidación que en pocos años las vuelve opacas y de color amarillo ocre, aunque mantienen su dureza y su capacidad estructural. Algunos disolventes las debilitan reblandeciéndolas momentáneamente, pero sin llegar a disolverlas. También, como es un material termosensible, el calor las reblandece, no obstante se descartó calentarlas debido a que los materiales cristalinos se pueden fisurar y fracturar por las contracciones y dilataciones térmicas.

Las resinas, aunque envejecidas, mantenían su dureza, así que con el fin de eliminarlas sin arrancarlas, se recurrió al uso de disolventes para reblandecerlas progresivamente de manera superficial. El proceso consistió en extender el disolvente con un pincel sobre la zona a tratar y, tras unos minutos, cuando la superficie se reblandecía ligeramente, se iban cortando láminas finas con un bisturí. Así, capa a capa, se fue rebajando la resina epoxi hasta que quedó una última piel que se retiró suavemente⁹.

La unión de las piezas fracturadas se realizó con dos tipos de adhesivos en función de la carga estructural que debían soportar. Cuando era ligera, se emplearon adhesivos como Paraloid B-42 o nitrocelulósicos, que son fácilmente reversibles, transparentes y no amarillean, pero tienen poca fuerza de adhesión en materiales poco porosos. Para la unión de la tapa de cuarzo fracturada en dos partes de la *Urna con dos picos y busto de mujer (O-95)*, se usó adhesivo nitrocelulósico, ya que los dos fragmentos quedaban apoyados uno contra otro cuando estaban colocados sobre su moldura de oro. En este caso, el adhesivo solo mantenía las piezas en su sitio, sin ejercer fuerza estructural.

Cuando es necesario ensamblar firmemente los fragmentos de uniones que deben soportar peso o una fuerza constante, hay que utilizar adhesivos más resistentes. Los minerales suelen presentar superficies muy lisas y compactas que dificultan que los adhesivos se adhieran con firmeza, porque no pueden anclarse en recovecos o poros. En estos casos, la resina epoxi es la

2. *Barco de cristal con un dragón, dos bichas y ruedas (O-115)*
Detalle de la barandilla de popa realizada en plata dorada. El deterioro de las antiguas protecciones ha ocasionado que la sulfuración de la plata migre a la superficie provocando manchas oscuras irregulares sobre el oro.



que mejor garantiza una unión firme y estable. Su calidad ha avanzado mucho y, aunque el amarilleamiento por oxidación se ha controlado, es un material que sigue presentando una difícil reversibilidad, por lo que su uso se limita puntualmente a uniones que necesitan de fuerzas estructurales¹⁰.

Para aumentar el margen de reversibilidad, las uniones con epoxi se hicieron por puntos. Con este sistema, la resina no se extiende por toda la fractura, sino que se aplica a una serie de puntos considerados de fácil acceso para facilitar la reversibilidad de la unión. Este tipo de juntas deja líneas de fractura más visibles, pero la merma estética merece la pena en aras de la conservación de la obra.

Dentro de estas valoraciones sobre la dureza y la reversibilidad de los adhesivos, en algunas ocasiones se consideró necesario llevar a cabo una unión completa de los fragmentos. Es el caso del *Vaso de la Montería (O-79)*, cuyo pie se fracturó en los traslados que se realizaron durante la guerra civil, los fragmentos se guardaron con la tapa, separados del vaso. Tras la guerra se asumió que solo se conservaba el cuerpo, y así ha sido expuesto hasta la actualidad. Afortunadamente, se han podido identificar los fragmentos que se preservaban en los almace-

nes del museo, lo que ha permitido reunir de nuevo todo el vaso durante la restauración.

En casos como este era importante recuperar por completo la estabilidad estructural del pie, razón por la cual se pegaron los fragmentos con resina epoxi, logrando así una unión extremadamente fuerte. No obstante, la reversibilidad se redujo, pero era necesaria para la conservación, ya que un fallo del pie podría hacer caer la obra.

Otro de los criterios seguidos en la restauración del Tesoro ha sido evitar las reintegraciones volumétricas, con el fin de no modificar ni recrear la apariencia de los vasos. Únicamente se realizó una réplica del fuste del pie del *Vaso en forma de copón con tres ninfas y un remate con sátiro desaparecido (O-50)*, utilizando tecnología 3D a partir de una antigua fotografía; en este caso particular, esta pieza era necesaria como soporte para sujetar los fragmentos que se conservan. Para el *Vaso de cristal en forma de barco con Neptuno sobre un delfín (O-117)*, del que solo se preservan ocho fragmentos, se optó por la fabricación de una estructura que sostuviera cada segmento volado en su lugar, que se colocó dentro del estuche abierto para permitir al espectador entender cómo era el volumen del vaso original.



La orfebrería y los metales

La orfebrería es uno de los componentes que más destaca en las piezas del Tesoro. El juego del brillo metálico sobre las piedras crea figuras y filigranas que, además de su función ornamental, sirven para sostener, articular y proteger las piezas.

Durante la restauración se analizaron todos los metales y aleaciones empleados en la fabricación de los vasos¹¹. Los resultados se utilizaron en tres líneas de investigación: por un lado, permitieron caracterizar los metales del siglo XVII y conocer las aleaciones y las técnicas metalúrgicas del momento; por otra parte, se asoció cada metal o aleación con el uso de cada pieza; y, por último, proporcionaron información para precisar los tratamientos de restauración específicos para cada metal.

La orfebrería del Tesoro está realizada, en su mayoría, en oro de veintiún quilates, con algunas piezas de

diecinueve, una pureza elevada para la época. En el siglo XVII, las técnicas metalúrgicas no permitían separar completamente los metales extraídos de las menas ni eliminar las impurezas que contenían, aunque no se puede descartar que la presencia de otros metales o trazas fuera intencionada ni que estos se añadieran con el fin de obtener aleaciones más duras o maleables¹².

En las ornamentaciones la plata siempre aparece en un juego de contraste con el oro, como es el caso del *Jarro de cristal con Narciso y Eco* (O-77), en el que la plata se reserva para la piel de las figuras de Narciso y Eco y el oro para el cabello. La mayor parte de la plata que encontramos está dorada al mercurio o «a fuego», proceso mediante el cual la plata queda cubierta por una capa de oro de micras de grosor¹³.

Cuando las obras de bronce se utilizaban como ornamentación, siempre se doraban al mercurio. Es un metal más duro que el oro y la plata, por lo que se usaba

3. *Copa de jaspe abarquillada con dragón (O-3)*
Vista de las piezas de la copa desmontadas tras su restauración. El vástago de hierro, que se cierra con una tuerca, actúa como eje principal y en él se ensartan las decoraciones de oro, la cuenta y el pie de piedra. En el extremo de la cola del dragón se aprecia el tono grisáceo del oro tras la retirada de una soldadura blanda.
4. *Copa de heliotropo con cabezas de leonas (O-49)*
 - a. Arandela de oro esmaltado fracturada; los fragmentos se sujetaron con puentes de malla acrílica, que permiten ligeros movimientos.
 - b. Montaje del nudo de oro esmaltado (la flecha indica la posición de la arandela). La flexibilidad de los puentes de malla acrílica ha permitido introducir los tetones en la pieza inferior.



a



b

en piezas estructurales que tenían que soportar peso. Es el caso de la *Bandeja oval de heliotropo con retícula octogonal (O-24)*, en la que las diecisiete piezas de heliotropo que la componen están sujetas en una estructura doble en forma de caparazón de tortuga, que cuando se encaja mantiene cada pieza en su sitio. La doble estructura está hecha de bronce dorado al mercurio, que puede soportar el peso de las piedras sin deformarse; el peso total del conjunto es de 3,658 kg. El resto de las ornamentaciones, de oro, esmalte y aljófares, van sujetas a la estructura de bronce mediante tornillos, tuercas y alambre.

El bronce sin dorar se encuentra en vástagos, tuercas y soportes internos, pero las piezas que realizan más fuerza estructural son de hierro. Los vasos con pie alto llevan un vástago de hierro interno que actúa como un eje en el que se engarzan las cuentas de piedra junto con las ornamentaciones (véase fig. 3).

Fracturas y deformaciones

Durante su vida y avatares estas piezas sufrieron daños, fracturas y deformaciones, y fueron reparadas con criterios y materiales de distintas épocas. Se encontraron uniones realizadas con soldadura blanda¹⁴, pero, al utilizarse en estas pequeñas piezas, como el punto de sutura era tan reducido y la soldadura, como su nombre indica, «blanda», no tenían suficiente fuerza y muchas estaban rotas de nuevo¹⁵ (fig. 3). Aplicada sobre oro o piezas doradas, la soldadura se introduce en el metal y mancha de color gris, de forma que resulta imposible recuperar el tono dorado. En estos casos se retiraron

los restos de forma mecánica, hasta recuperar la superficie original, y luego se reintegró cromáticamente. También se encontraron distintos adhesivos de intervenciones más cercanas —entre los que destacaba la resina epoxi—, que se conservaron o retiraron siguiendo los mismos criterios aplicados a los minerales.

No se ha intentado recuperar la forma original de las piezas metálicas deformadas, ya que los movimientos pueden provocar microfisuras e incluso fracturas. Cuando estas deformaciones impedían que las piezas encajaran correctamente, se utilizaron uniones flexibles de mallas acrílicas y resina epoxi. Este fue el caso de la *Copa de heliotropo con cabezas de leonas (O-49)* (fig. 4), pues en el nudo de las leonas se encontró una arandela esmaltada fracturada en cuatro piezas, que posiblemente se rompería al forzarla para introducir los tetones que lleva en los orificios de la pieza inferior. Tras retirar la resina epoxi que bloqueaba el grupo, se

observó que, debido a la deformación de la arandela, los tetones no encajaban en los orificios, por lo que se utilizaron puentes de malla acrílica adheridos en cada extremo con puntos de adhesivo, con el fin de sostener cada fragmento en su sitio y aportar flexibilidad para encajar correctamente los tetones y a la vez mantener la deformación. La estructura es flexible y ha permitido recuperar el montaje y desmontaje de la obra.

Oxidaciones y limpieza

Uno de los problemas que presenta la restauración de orfebrería es la dificultad de acceder a los recovecos y las zonas inaccesibles. Afortunadamente, estas obras estaban pensadas para poder desmontarse, aunque en algunos casos no fue posible debido a su estado de conservación. Las que se pudieron desmontar facilitaron en gran medida su intervención.

La suciedad más abundante procedía de antiguas limpiezas, como arcillas rojas y blancas, restos de fibra de vidrio y otros abrasivos (fig. 1). Estos se retiraron suavemente con pinceles de pelo de marta y disolventes como etanol o xilol, que actuaban como lubricante evitando que arañaran la superficie de nuevo.

La oxidación es el principal problema en la conservación de los metales, con la excepción del oro. El oxígeno del aire junto a compuestos orgánicos volátiles (COV)¹⁶ en presencia de humedad ambiental —que actúa de electrolito— causan la oxidación del metal¹⁷, produciendo una corrosión superficial, que puede ser estable o inestable, pero que siempre afecta a la estética del objeto.

La plata y el bronce dorados también sufren esta oxidación, ya que, aunque la capa de oro es protectora, también es porosa y permite que los óxidos metálicos migren al exterior, empañando y oscureciendo la superficie (fig. 2). Tradicionalmente, este oscurecimiento y pérdida de lustre se eliminaba frotando las superficies con pastas hechas con arcillas, blanco de España o yeso mezclado con ácidos como el limón o el vinagre. Estas producían una abrasión superficial que retiraba la corrosión depositada sobre el metal, que recuperaba así su brillo y lustre, pero, sin embargo, también retiraba una fina capa metálica. Limpieza tras limpieza, las superficies se han ido desgastando, llegando en algunos casos a perder detalles en los relieves.

Estas abrasiones perjudican especialmente a la plata y el bronce dorados, ya que las sucesivas limpiezas

reducen poco a poco el grosor de la fina capa de oro, facilitando y acelerando la oxidación del metal subyacente, lo que incrementa la necesidad de nuevas limpiezas. En algunos casos, la capa de oro llega a ser tan ligera que el dorado toma el color rojizo del bronce o el amarillo blanquecino de la plata.

En este proyecto se ha evitado, siempre que ha sido posible, el uso de pulimentos, ya que dañan la pátina, sobre todo la del oro. En el siglo XVII, la capacidad para separar los distintos metales era limitada, por lo que las aleaciones contenían muchas impurezas. Las piezas de oro del Tesoro presentan trazas, en su mayor parte, de plata y cobre. La oxidación superficial de estas impurezas aporta al oro el tono ocre rojizo propio de las piezas antiguas. Se trata de una pátina estable que se debe conservar, pero, al ser muy fina, una suave abrasión la puede eliminar fácilmente. La limpieza con pulimento retira esa pátina histórica y hace que la pieza adquiera un aspecto de oro de reciente producción.

Por esta razón, en las limpiezas de los metales se ha priorizado el uso de disolventes orgánicos sobre los pulimentos. Además, cuando se encontraron oxidaciones estables en zonas ocultas no se retiraron, ya que forman pátinas protectoras sobre el metal que evitan la necesidad de aplicar productos de protección, como en el caso de las producidas en las traseras de las decoraciones de esmalte realizadas sobre chapas metálicas (fig. 1).

Protecciones

La plata es el metal que presenta mayores problemas de conservación. Se sulfura en poco tiempo, tomando un color gris oscuro tornasolado que gradualmente se vuelve negro. El metal se oxida en contacto con el oxígeno del aire, los COV y la humedad. Para evitarlo, se aplican películas de protección que actúan como barrera y mantienen la plata brillante y estable¹⁸. Sin embargo, con el paso del tiempo es necesario reemplazar estos productos, pues se oxidan, amarillean y oscurecen, y en determinados casos se craquelan, perdiendo así su capacidad protectora y permitiendo una oxidación irregular en algunas zonas.

En función del deterioro de las protecciones, algunas piezas de plata dorada presentaban manchas irregulares producidas por las sulfuraciones (fig. 2). Los productos se retiraron con acetona, tras lo cual las man-

5. *Jarro cilíndrico de cristal con tapa* (O-73)

Orfebrería articulada de plata dorada que decora y sujeta el vaso de cristal. Las flechas indican la ubicación de un pasador que abre y cierra la estructura de orfebrería —articulada en tres bisagras— que permite desmontar el vaso y que, por tanto, facilita el acceso a todas las zonas de la pieza para su restauración.



chas se eliminaron de manera puntual mediante hisopos de algodón con arcilla Prelimp, actuando solo sobre las partes sulfuradas, para evitar producir una abrasión sobre las zonas que no lo requerían y así conservar la pátina. En algunos casos, los sulfuros se encontraban en las capas de protección y únicamente fue necesaria una limpieza con acetona.

Para seleccionar las nuevas protecciones se valoraron las necesidades de cada metal: el oro, al no oxidarse, no requería ninguna; lo mismo que las piezas de bronce dorado, pues tenían pátinas estables y protectoras sin zonas de corrosión activa; tampoco las varillas y tuercas de hierro. Solamente fue imprescindible el uso de protectores en los elementos de plata y plata dorada, ya que presentaban problemas de oxidaciones y un oscurecimiento superficial. Se escogió laca nitrocelulósica¹⁹ debido a su transparencia, brillo y estabilidad, además de estar muy probada como protectora de plata. La caracterización de todas las piezas metálicas permitió aplicar las protecciones solo sobre las de plata y plata dorada, evitando utilizarlas sobre los metales que no las precisaban.

Estructuras y sistemas de ensamblaje

Las ornamentaciones y las estructuras metálicas de los vasos del Tesoro del Delfín se pueden montar y desmontar de manera, más o menos, sencilla. Poder desarmar las piezas que componen un vaso permitía realizar reparaciones de piezas golpeadas, deformadas, o cambiar incluso fragmentos estropeados, además facilitaba su limpieza o un mantenimiento periódico.

En el Tesoro se diferencian dos tipos de ensamblajes: los articulados con bisagras y los sujetos mediante machihembrados, tornillos o tuercas. Aunque lo habitual es encontrar los dos sistemas combinados en una misma pieza²⁰.

En los sistemas articulados se utilizan bisagras y pasadores, que permiten abrir y desplegar las estructuras para desmontar los elementos de piedra. Un ejemplo es el *Jarro cilíndrico de cristal con tapa* (O-73), que tiene tres bisagras (fig. 5). El segundo sistema, el más frecuente en la colección, consiste en piezas que encajan unas dentro de otras, con machihembrados o tetones determinando su posición. Las piezas se sujetan entre ellas con varillas roscadas, tuercas y tornillos (fig. 6). Las cabezas visibles



6. *Taza de lapislázuli con dragones y niño* (O-2)
 Proceso del montaje de uno de los dos dragones de oro esmaltado que se insertan en el vástago de la pieza. La marca «x» (indicada con una flecha) muestra la posición correcta del dragón en la taza; la varilla roscada y la tuerca de oro que lo sujeta también están numeradas. En el interior de la figura se aprecia el contraesmaltado con imperfecciones de color producidas por impurezas en la pasta vítrea.

se enmascaran de forma ingeniosa con piedras preciosas y esmaltes, para que pasen desapercibidas como parte de la decoración (figs. 1c y 7).

Numerosas piedras y camafeos se sujetan mediante un cerco con pestañas, que se pliega sobre el borde trasero para sostener la pieza dentro de su marco. En origen, estas pestañas se doblaban fácilmente debido a que el metal estaba maleable, pero con el paso del tiempo se han endurecido y han adquirido mayor rigidez, por lo que en la actualidad se encuentran frágiles y si se desmontan se puede provocar una rotura.

Muchas de las piezas están identificadas con números romanos o marcas que indican su ubicación correcta. Durante la restauración, al desmontar algunos vasos, se encontraron piezas que estaban mal ubicadas, se procedió a situarlas según las marcas y en todos los casos encajaron de una forma más precisa y armoniosa (fig. 7).

El uso, o mal uso, de estas obras, así como los traslados, golpes o accidentes deformaron algunas piezas. En la intervención no se intentó recuperar sus formas originales, porque enderezarlas podría provocar fisuras internas e incluso fracturarlas completamente. También, debido al uso, las juntas y los ensambles presentaban holgura, permitiendo ligeros movimientos. En restauraciones anteriores se sujetaron con adhesivos, con el fin de dar más solidez al conjunto, pero estos

bloqueos complican las labores de conservación. En este proyecto se han recuperado, siempre que se ha podido, las articulaciones y los sistemas originales, ya que, aunque las estructuras antiguas pueden parecer más débiles debido a los movimientos, las piezas se mantienen estables. Además, hay que tener en cuenta que son obras de museo que están expuestas en soportes extremadamente firmes. Tras la restauración, la mayoría de los sistemas de montaje han recuperado su función, posibilitando que los vasos ricos se puedan montar y desmontar tal y como fueron diseñados.

Los esmaltes

La mayoría de la orfebrería del Tesoro está decorada con esmaltes de variados colores y minuciosos dibujos, son miniaturas que solo se pueden apreciar a corta distancia. En muchos casos cubren completamente las obras realizadas en oro, lo que demuestra que durante la época moderna su cotización fue mayor que la de este metal precioso.

Técnicas de esmaltado

El esmalte es vidrio, una mezcla de sílice con un fundente y sosa²¹. Y, como el vidrio, puede ser transparente u opaco, además de coloreado. Los colores se obtienen

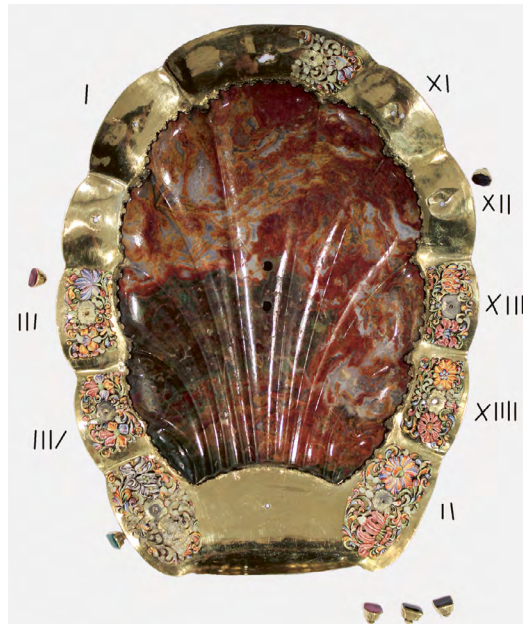
añadiendo distintos óxidos metálicos durante la preparación de la pasta vítrea. La fabricación de los esmaltes²² es un proceso complejo que cada esmaltador elabora en su taller, con recetas afinadas por la propia experiencia.

Existen tres tipos de técnicas de esmaltado: *champlevé* o excavado, *cloisonné* o tabicado y el pintado sobre chapas de metal. Este último es el que encontramos en la decoración del Tesoro, aplicado tanto sobre chapas lisas como sobre bulto redondo. También encontramos bajorrelieves realizados en el propio metal cubiertos con un esmalte transparente que permite ver el diseño subyacente.

El esmalte se puede emplear sobre distintos tipos de metales, aunque unos son más adecuados que otros atendiendo a su oxidación, ya que durante las cocciones el calor del horno acelera la corrosión de la base metálica produciendo puntualmente óxidos metálicos, que causan imperfecciones de color en forma de pequeñas manchas o pecas (fig. 6). La plata, el cobre o sus aleaciones requerían una limpieza completa mediante baños ácidos para eliminar cualquier resto de óxido, y el esmalte se aplicó cubriendo completamente el metal para evitar su oxidación.

Como ya hemos indicado, el oro es el único metal que no se oxida, por eso se utilizaba como base cuando se esmaltaba sobre figuras de bulto redondo, en las que únicamente quedaban al descubierto zonas mínimas de metal. Sirva de ejemplo la *Taza de lapislázuli con dragones y niño* (O-2), en la que todas las figuras que componen la orfebrería son de oro esmaltado y los colores cubren la mayoría de la superficie, excepto en pequeños detalles, como en la aleta dorsal y el borde de los ojos de los peces (fig. 8), donde se muestra el oro. Cuando esmaltaban sobre metales oxidables, cubrían completamente la superficie, como es el caso de las numerosas decoraciones —de chapas de bronce o latón recortadas en formas complejas— que encontramos sujetas, mediante tornillos o tuercas, a las estructuras doradas (figs. 1 y 7).

La preparación del esmalte era compleja: en los días previos a la intervención se molía la mezcla vítrea hasta alcanzar un polvo fino, que se manejaba y conservaba en agua durante pocos días, ya que la parte alcalina se disuelve e impide la fusión. Un esmalte turbio, punteado, no homogéneo, con acumulaciones, zonas opacas o con poros era señal de una mala preparación. Los colores se iban obteniendo mediante el añadido de distintos óxidos metálicos a la mezcla.



a



b

7. *Copa arvenrada de jaspe con caracol en la tapa* (O-54)

La tapa, vista desde arriba, antes y después de su restauración. Las chapas decorativas se sujetan mediante tornillos con cabezas decoradas con cabujones de diferentes piedras.

Al desmontar la tapa, se observaron unas marcas —transcritas al lado en negro (a)— en las chapas, las tuercas y los orificios que indicaban su correcta ubicación en la pieza; se montaron de nuevo siguiendo la posición señalada y todas las partes quedaron correctamente encajadas (b).



a



b

8. *Taza de lapislázuli con dragones y niño (O-2)*

Parte inferior del nudo de la taza antes y después de su restauración. En la primera imagen (a) se aprecia suciedad superficial y restos de productos de limpieza blanquecinos y rojizos, así como resina epoxy en la garganta, el lomo y la aleta del pez; en la segunda (b) se percibe el brillo recuperado en el esmalte y el oro, visible en el borde del ojo y en la aleta del pez.

La fusión del polvo en pasta vítrea —el esmalte— se realizaba en hornos abiertos porque permitían supervisar el proceso. Algunas piezas de bulto redondo, como los peces de la *Taza de lapislázuli con dragones y niño (O-2)*, conservan el inicio del mango de oro que utilizaron para meter las piezas en el horno y recortaron cuando terminaron el esmaltado.

Cuando la temperatura alcanzaba entre 600 y 800 °C, se producía la fusión, adquiriendo el esmalte una textura viscosa, y se debía retirar del horno. Era necesario alcanzar suavemente la temperatura, para prevenir choques térmicos bruscos, y, por lo mismo, el enfriamiento también debía ser lento²³, ya que un golpe de aire podía fracturar o hacer saltar el esmalte, así como deformarlo dado el diferente coeficiente de dilatación entre el metal y el vidrio, pues la base metálica se contrae más lentamente que el vidrio y la pieza tiende a curvarse. Con el fin de evitarlo, era importante limitar el espesor del esmalte y, en algunos casos, seguir además el proceso de contraesmaltado o esmaltado doble, que consiste en aplicar esmalte por las dos caras del metal para equilibrar las deformaciones (figs. 4a y 6).

En los esmaltes pintados, la primera capa que cubre completamente el metal es blanca y opaca, y luego se aplican las de colores. Los colores se depositan en polvo —o aglutinados con gomas si se utiliza un pincel— y cada uno requiere una fusión propia al horno. La sucesión de capas debe producir un esmalte con un espesor homogéneo y uniforme y se debe evitar que cada capa de color se mezcle con la inferior, para lograr una pincelada nítida y en relieve. Destacan por su variedad de colores los esmaltes que decoran la *Copa de jaspe abarquillada con dragón (O-3)* (fig. 3), en la que cada una de las minúsculas escamas que cubren el dragón está realizada en cuatro o cinco colores.

Restauración del esmalte

Los esmaltes presentaban la misma suciedad generalizada que los otros materiales y, además, estaban cubiertos en gran parte por los antiguos barnices y las protecciones destinados a los metales. Estos productos se endurecen y contraen con el paso del tiempo y pueden generar cazoletas que tiren del esmalte. Se retiraron utilizando disolventes orgánicos, acetona y etanol, siempre con un binocular para controlar el desprendimiento de cualquier pequeña partícula (fig. 9).

Muchos de los esmaltes tenían fisuras, fracturas y pérdidas causadas por golpes o deformaciones, ya que el movimiento del metal, al ser más flexible, provoca que el vidrio, más rígido, se rompa y se desprenda. Es prácticamente imposible detectar cuándo se fisura un esmalte y comienza a separarse de la base metálica, por eso es tan importante trabajar con lupas y así evitar presiones involuntarias.

9. *Salvilla de pie alto de heliotropo*
(O-11)

Detalle de una de las piezas del vástago central en la que se aprecia la fractura y el desprendimiento de uno de los esmaltes. Este ha quedado sujeto con un punto de adhesivo tras la restauración.



Debido a los diferentes coeficientes de dilatación entre el metal y los esmaltes, durante la restauración se evitaron las fluctuaciones de temperatura, así como el uso de disoluciones ácidas o alcalinas, ya que al contacto con el vidrio estas pueden iniciar un tipo de degradación, denominada *crizzling* o vidrio húmedo, que disuelve y microfractura el vidrio hasta su descomposición²⁴. La presencia de COV en la atmósfera también puede desencadenar estos procesos, por lo que es importante llevarlos a cabo en ambientes limpios.

El tratamiento más delicado fue la retirada de las resinas epoxi aplicadas sobre el esmalte, que se encontraban envejecidas y amarillentas, pero mantenían la fuerza adhesiva, por lo que al intentar despegarlas podían desprender el esmalte. Para eliminarlas suavemente se empleó el mismo sistema que explicamos en los metales, pero utilizando dimetil sulfóxido²⁵, que, aun cuando actuaba lentamente, garantizaba la estabilidad del vidrio.

Conservación

Los esmaltes se mantienen estables en un ambiente limpio de COV y evitando fluctuaciones de temperatura y vibraciones. En la restauración no ha sido necesario aplicar capas de protección sobre los esmaltes gracias al nuevo sistema expositivo, pues la estabilidad y la limpieza del aire garantizan su conservación. Además, las protecciones crean un brillo homogéneo y de aspecto plástico, que deslucen en gran medida los reflejos y colores

de estas piezas. Tras la intervención se ha recuperado el juego que se produce entre el brillo metálico del oro y el del esmalte, resaltando con más intensidad los colores.

Los estuches

La mayor parte de la colección de estuches del Tesoro nunca había sido intervenida²⁶, y conservaba el envejecimiento propio de su historia. En 1813, cuando las tropas francesas robaron el Tesoro, se llevaron los vasos ricos, pero dejaron atrás los estuches. Debido al desinterés mostrado por las tropas napoleónicas, el conjunto se ha conservado prácticamente completo, manteniendo las técnicas y acabados originales²⁷.

Al valor histórico que tiene esta colección²⁸, hay que añadir la información que aportan los estuches al estudio de las piezas del Tesoro. En el caso de las obras que fueron robadas o extraviadas, gracias a los estuches podemos conocer su tamaño y forma aproximada; como en los vasos que han perdido piezas, los roces y las marcas que dejaron en los forros nos permiten acercarnos a las formas originales. También revelan datos sobre los denominados matrimonios²⁹, aquellas obras que fueron modificadas con piezas de otros vasos y cuyos estuches denuncian las partes que no se corresponden con el original. Durante la restauración se consideró un requisito conservar las marcas y las formas, ya que pueden aportar nueva información tanto ahora como en un futuro.

Manufactura de los estuches

La mayoría de los estuches se componen de dos piezas encajadas entre sí, aunque el número depende de la complejidad de la forma del vaso, como es el caso del *Estuche para vaso de cristal en forma de águila* (O-3368), realizado en cinco partes. Los estuches para vasos con tapas o elementos independientes están compartimentados para albergar las partes por separado. Para cerrar los estuches se emplearon cierres metálicos en forma de garfios, y en determinados casos se articularon mediante bisagras.

Los estuches constan de un alma de madera que se adapta a la figura del vaso y que aporta rigidez al conjunto; puede ser un bloque tallado con la forma de la pieza, pero lo más frecuente es la combinación de piezas de diferentes tamaños colocadas en paralelo siguiendo la forma sinuosa de los vasos. Estas se sujetan con cola de carpintero o proteínica — gruesa y espesa — y en muchos casos se entremezclan con papel y esparto para reforzar las uniones (fig. 10).

El exterior de los estuches se forraba con piel o telas ricas. En los de piel, que son la mayoría, se utilizó la de caprino teñida de rojo. En el resto encontramos gran diversidad de materiales, desde sedas y brocados con entorchados de plata hasta pieles curiosas, como la del *Estuche para copa de pie cuadrado de jaspe con camafeos* (O-3007), fabricado en piel de pez.

Los interiores estaban forrados para amortiguar la superficie y evitar desgastes o rozaduras en las obras. Algunos estuches estaban mullidos, bajo la tela, con algodón, estopa o lino. El forro más utilizado fue el de tafetán de lana, con lado afieltrado, más suave, en contacto con la pieza. En cuanto al color, la mayoría estaban teñidos en rojo, obtenido de la cochinilla americana, pero también encontramos azules realizados con índigo. Asimismo empleaban variedad de telas, entre las que destacan las sedas y los terciopelos de seda de diferentes colores³⁰.

La elección de las telas y los colores no fue aleatoria, se buscaba contraste y luminosidad para resaltar el color y el brillo de la pieza al abrir el estuche. Algunos ejemplos son el estuche de la *Taza de lapislázuli con dragones y niño* (O-2), forrado con un suave terciopelo de color teja que contrasta con el azul profundo del lapislázuli; el del *Barco de la tortuga* (O-3034), con un terciopelo verde esmeralda intenso que atraviesa el magnífico cuarzo hialino del vaso; o las sedas crudas y

luminosas sobre las que descansan los vasos traslúcidos de ágata.

Restauración

El estado de conservación de los estuches reflejaba el prolongado tiempo que estuvieron almacenados, acumulando suciedad y polvo, algunos con manchas de humedad y barro y maderas descoladas. Las pieles y las telas presentaban pérdidas, desgastes y rozaduras, además de zonas levantadas y desprendidas.

Mediante brochas suaves y algodón húmedo se retiró suavemente la suciedad superficial. En numerosos casos, tras esta limpieza aparecía el cuero en perfecto estado, con su lustre y brillo original, mostrando una superficie espléndida. En los casos de los cueros muy deteriorados, debido a manchas o a las escorrentías de agua y barro, se realizó la misma limpieza, pero de forma más suave aún y superficial, pues el cuero se encontraba frágil y quebradizo³¹. Se valoró la posibilidad de aplicar tratamientos para regenerar la plasticidad de la piel, como ceras, aceites o flexibilizantes, pero se descartó ya que son procesos absolutamente irreversibles. Además, estos productos se oxidan y envejecen con el paso del tiempo y generan nuevos problemas para la conservación del cuero, aparte de que modifican el brillo y el color original de las pieles³².

La madera y las colas proteínicas se conservaban en buen estado, sin embargo, debido al uso, muchas estructuras estaban sueltas, descoladas o fracturadas y las pieles, desprendidas y deformadas. Se unieron utilizando adhesivos proteínicos compatibles con los originales.

El estado de los forros era muy desigual. Los más deteriorados eran los de lana, porque habían padecido, en mayor o menor medida, algún ataque de agentes biológicos, en el que los insectos devoraron gran parte del tejido, sobre todo del fieltro de la parte exterior, del que apenas quedan restos, y del tafetán interior, del que se conserva más. Se certificó que en la actualidad no existía ningún ataque activo.

Las sedas presentaban mejor estado de conservación. Esto se debe, por un lado, a que no han sufrido ataques de agentes biológicos y, por otro, a la falta de luz solar en el interior de los estuches. Los rayos ultravioletas producen fracturas en las cadenas proteínicas de la seda, con su consiguiente deterioro. Los estuches se almacenaron cerrados, por lo que las sedas interiores se han conservado en ambientes estables y han



10. Interior del *Estuche para urna con dos picos y busto de mujer* (O-3049)
 Debido a un ataque de agentes biológicos, el estuche perdió la mayor parte del forro, lo que permite apreciar que este se realizó con piezas de madera adheridas por colas proteínicas; en los laterales, se distinguen las capas de madera, colas y cuero; y en el centro, la flecha señala un hueco en el que se pueden ver las costillas utilizadas para fabricar la forma cuenca.

mantenido los colores originales; en estos casos, el buen estado del tejido exponía con claridad las marcas dejadas por el roce de las piezas. Los daños que mostraban se debían a desgarros, suciedad y manchas.

Las limpiezas de los interiores de los estuches se realizaron con brochas y con microaspirados, a través de rejillas, para evitar aspirar el más mínimo resto de tejido. Algunas pequeñas manchas se retiraron puntualmente con agua destilada.

Tras la restauración, la conservación de estas obras se basa en el control ambiental — con una humedad relativa (HR) y una temperatura estable— y en una baja radiación lumínica. En dichas condiciones, estos materiales orgánicos se mantienen sin necesidad de aplicar productos o protecciones, que siempre son irreversibles y que con su envejecimiento y oxidación exigirían futuras intervenciones.

La gran variedad de piezas que componen el Tesoro del Delfín, así como la heterogeneidad de materiales que lo constituyen, requieren un sistema de exposición específico que permita al visitante apreciar el conjunto de la colección, disfrutando también de los pequeños detalles individuales. Para el nuevo espacio expositivo circular se ha diseñado ex profeso una vitrina curva de cuarenta metros y once exentas, en las que se han colocado las obras a la menor distancia posible del espectador³³.

Desde el punto de vista de la conservación preventiva³⁴, se exigieron cinco niveles fundamentales: limpieza del aire, temperatura y HR estables, control lumínico, estructuras sólidas y fácil acceso a las piezas.

Para obtener unos niveles adecuados de aire, normalmente se utilizan vitrinas estancas que requieren un complejo sistema de ventilación, pero esto era difícil de implementar en el caso de la vitrina curva. En el diseño del nuevo espacio se ha desarrollado un sistema específico que se caracteriza porque considera toda la sala como una gran vitrina. El aire que entra en la zona de público de la sala, ya filtrado en la maquinaria de climatización del museo, se enrarece someramente por la presencia de los visitantes antes de introducirse por la parte inferior de las vitrinas, donde un ventilador lo impulsa al interior para atravesar un segundo sistema de filtrado; una vez dentro se produce una circulación ascendente hasta que sale de nuevo a la sala. Cada media hora se renueva completamente el aire de las vitrinas, las cuales no son estancas, pero la sobrepresión interior que produce la entrada de aire impide que pueda entrar polvo de la sala³⁵ (fig. 11).

Al considerar toda la sala como una única vitrina fue importante evitar la emisión de COV de los materiales constructivos, ya que son muy reactivos y pueden afectar a la conservación de la colección. Estos gases los emiten de manera natural muchos materiales, por eso para la nueva instalación se testaron todos los componentes, tanto de la estancia como de las vitrinas, para garantizar que eran inertes³⁶. Los únicos objetos emisores en la sala son los estuches, que se encuentran dentro de las vitrinas, pues el cuero emite compuestos de azufre y la madera, ácidos. Debido a la antigüedad de estas obras, las emisiones son débiles, pero el problema sería

su acumulación. La importancia de la ventilación en ambientes estancos reside en que la emisión, por lenta que sea, se va concentrando paulatinamente hasta alcanzar niveles que podrían afectar a los materiales sensibles, en este caso los metales y los esmaltes.

El polvo, además de generar problemas de suciedad superficial, aumenta la necesidad de manipular las obras, pues es preciso retirarlo periódicamente. En el transcurso de los traslados, aunque se tomen todas las precauciones posibles, es cuando existe el mayor riesgo de accidentes, por lo que, evidentemente, cuanto menos se manipule una obra, a menos peligros se expone. La limpieza del aire permite espaciar estas intervenciones en el tiempo³⁷.

Las fluctuaciones de HR y de temperatura afectan, por un lado, a la estabilidad de los esmaltes y los metales, porque una HR alta facilita los procesos de oxidación, y, por otro, a los materiales orgánicos, ya que las oscilaciones producen dilataciones y contracciones que fatigan los materiales. Es importante que ambos factores se mantengan constantes y estables. La sala del Tesoro comparte los mismos parámetros de climatización que el resto del museo: una temperatura de 21 °C y 50 % de HR³⁸.

Para tener una buena visión de las piezas es adecuado utilizar una luz difusa que permita apreciar los relieves sin que aparezcan brillos puntuales. El nivel de iluminación interior de las vitrinas se ha establecido en un máximo de 400 luxes, exceptuando las de los materiales orgánicos y textiles, cuyo máximo es de 50. Dado que la degradación causada por los rayos UV es acumulativa, las vitrinas cuentan con un sistema de sensores de movimiento que encienden los focos cuando detectan a un visitante³⁹.

Una de las características de la colección de vasos ricos es su fragilidad. Las medidas de seguridad que se tomaron durante su restauración e instalación en la nueva sala se podrían considerar sobredimensionadas, pero fueron necesarias para evitar accidentes. Las mismas exigencias se trasladaron a las vitrinas. Las puertas de vidrio se abren completamente, lo que facilita el acceso a las obras para su manipulación, sin obstáculos intermedios. Para evitar movimientos, impactos o vibraciones que pudieran afectar a las piezas, las vitrinas constan de dos partes independientes: una estructura interior metálica — formada por la trasera y las baldas donde se ubican las piezas — anclada a la



ii. Vitrina del Tesoro del Delfín.

En la parte superior de la vitrina se encuentra el sistema de iluminación, al que se accede desde arriba; y en el cajón del zócalo, el sistema de filtrado de aire.

pared con fijaciones que evitan la transmisión de las vibraciones del edificio⁴⁰; y una exterior —sin contacto con la interior— que la protege de posibles impactos. Además, esta alberga los sistemas de iluminación y climatización, que cuentan con un acceso independiente, por lo que para su mantenimiento no es necesario acceder al volumen expositivo. Por último, cada pieza del Tesoro está sujeta mediante un sistema de garras específico, que evita su movimiento en el caso de fuertes impactos o movimientos sísmicos.

El nuevo sistema expositivo es fundamental para la conservación de la colección de vasos ricos. Tras la completa restauración del conjunto, siguiendo criterios de mínima intervención, era necesario albergarlo en un ambiente estable y adecuado para el cuidado de los diferentes materiales constitutivos de estas obras, minimizando además las manipulaciones o intervenciones para su protección y salvaguarda.

ELENA ARIAS es restauradora especializada en Arqueología. Comenzó su carrera profesional en la empresa privada. Desde 2004 trabaja en el Departamento de Restauración del Museo Nacional del Prado como especialista en artes decorativas y metales. Entre sus proyectos destacan las investigaciones sobre técnicas y fundiciones renacentistas, así como la colección de miniaturas del museo y, más recientemente, la restauración del Tesoro del Delfín.

elena.arias@museodelprado.es

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 4-10-2021/24-04-2023

RESUMEN: En 2018 se inauguró la nueva sala que alberga el Tesoro del Delfín en el Museo del Prado. Durante los cuatro años previos, se restauró la colección de los vasos junto con sus estuches originales. Al mismo tiempo, y de manera conjunta con otros departamentos, se realizó el estudio técnico de todos los materiales con los que están realizados los vasos ricos, cuyos resultados sirvieron tanto para determinar los tratamientos de restauración adecuados en cada caso como para profundizar en la historia del conjunto. En el proyecto de la sala, el Departamento de Restauración también formó parte del equipo que diseñó la vitrina y el nuevo espacio expositivo, aportando los requerimientos desde el punto de vista de la conservación preventiva de la colección expuesta.

PALABRAS CLAVE: Museo del Prado; Tesoro del Delfín; esmaltes; orfebrería; restauración; cristal de roca; cuarzo; oro; estuches

SUMMARY: The year 2018 saw the inauguration of the new room housing the Dauphin's Treasure in the Prado Museum. During the four previous years, the collection of vessels was restored along with their original cases. At the same time, together with other departments, an in-depth technical study of all the materials was carried out, and the results were used both to determine the restoration treatments for each case and to delve deeper into the history of the collection. In the project of the hall, the Restoration Department also formed part of the team that designed the display case and the new exhibition space, providing the requirements from the point of view of the preventive conservation of the collection.

KEYWORDS: Prado Museum; Dauphin's Treasure; enamels; goldsmithing; conservation; rock crystal; quartz; gold; cases

¹ Arbeteta 2001, pp. 28-29; Arbeteta 2006.

² Para obtener más información sobre este tipo de colecciones, véase la exhaustiva bibliografía recogida en Arbeteta 2001.

³ Restauración realizada en los Talleres de Restauración del Museo Nacional del Prado, por Elena Arias y Ana Palacio.

⁴ Proyecto COREMANS 2015; Macarrón, Calvo y Gil 2019; Barrio 2021.

⁵ Arbeteta y Azcue 2018.

⁶ Tortajada 2019-21.

⁷ El análisis de las masillas blancas mostró que estaban compuestas de arcilla blanca con aceite, un compuesto duro y resistente, además de muy estable cromáticamente.

⁸ Las piezas de la colección han tenido numerosas intervenciones. En muchos casos se ha tratado de adaptaciones de orfebrería debidas a los cambios de modas y gustos; en otros, de reparaciones de las que no queda constancia. Algunas intervenciones reconocidas son las realizadas en París tras el saqueo de 1813 (Arbeteta 2001, p. 31); la del «joven platero» Pedro Zaldós en 1866 (Arbeteta 2001, p. 33) y la llevada a cabo desde septiembre de 1982 hasta octubre de 1983 por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC), con informes de restauración de cada pieza (Angulo 1989, p. 243).

⁹ Anteriormente se utilizaba tricloroetileno para retirar la resina epoxi, pero en la actualidad su uso está absolutamente prohibido debido a su toxicidad (Angulo 1989, p. 248). En su lugar se ha optado por dimetil formamida, que, aunque actúa más lentamente, consigue resultados similares; también requiere tomar medidas de seguridad, ya que no es inocuo. Véase <https://www.ge-iic.com/fichas-tecnicas/disolventes/dimetil-formamida-dmf/> (último acceso agosto de 2023).

¹⁰ Se ha utilizado HXTAL-NYL 1, una resina epoxídica con alta estabilidad cromática y un índice de refracción similar al del vidrio.

¹¹ Los análisis de los metales y aleaciones fueron realizados por Laura Alba, del Gabinete de Documentación Técnica y Laboratorio del Museo Nacional del Prado, e Ignacio Montero, del CSIC, mediante espectrometría de fluorescencia de RX.

¹² Selwyn 2004, p. 73.

¹³ Para los procesos de dorado, véase Cellini 1989, p. 48; y, aunque se refiera al siglo XVIII, Chapman 1994.

¹⁴ La soldadura blanda es una aleación de plomo y estaño.

¹⁵ La *Copa de sardónica con cabeza de águila* (O-43) presentaba una soldadura blanda, fracturada, en la cinta frontal que baja desde la cabeza del águila. Se retiró de forma mecánica y se realizó la unión por detrás mediante una tira de malla acrílica y resina epoxi.

¹⁶ Lafuente 2011.

¹⁷ Volfovsky 2001, p. 40; Selwyn 2004, p. 19.

¹⁸ En la última intervención de 1989 toda la orfebrería se protegió con metacrilato de polimetilo. Angulo 1989, p. 248.

¹⁹ Selwitz 1988; véase también <https://www.ge-iic.com/fichas-tecnicas/proteccion-temporal-final/frigilene> (último acceso agosto de 2023).

²⁰ Sobre sistemas y montajes de orfebrería de piezas similares a las del Tesoro del Delfín, véase Stone 1997.

²¹ El vidrio se compone de sílice (SiO₂), su temperatura de fusión oscila entre 1.600-1.713 °C. Para poder trabajarlo se añaden como fundente sales alcalinas, óxidos de sodio (Na₂O) o potasio (K₂O), que reduce la temperatura de fusión a 800 °C. Y, como estabilizante, óxido de calcio (CaO), un medio alcalino. Koob 2006, p. 11.

²² Vitiello 1989, p. 433.

²³ Cellini 1989, p. 48.

²⁴ Fernández Navarro 2000; Koob 2006, p. 117.

²⁵ Para conocer más sobre el uso de este disolvente en labores de restauración y las precauciones que requiere, véase <https://www.ge-iic.com/fichas-tecnicas/disolventes/dimetilsulfoxido-dms> (último acceso agosto de 2023).

²⁶ Los estuches O-3367, O-3368, O-3369, O-3371, O-3372, O-3373 y O-3375 presentaban intervenciones anteriores.

²⁷ Arbeteta 2001, p. 31.

²⁸ Para la historia y clasificación de los estuches, así como para sus técnicas decorativas y materiales, véase Arbeteta 2001, p. 85.

²⁹ El vaso *Copa de ágata con un asa* (O-14) llevaba un pomo ensamblado en la tapa que no le correspondía y que no encajaba en el estuche. Tras el estudio de Letizia Arbeteta, en la restauración de 2017 se retiró el pomo, que actualmente tiene el número de inventario O-3487. Arbeteta 2001, p. 328.

³⁰ Todos los materiales mencionados que componen los estuches fueron analizados por María Dolores Gayo y Maite Jover, del Gabinete de Documentación Técnica y Laboratorio del Museo Nacional del Prado.

³¹ Como ejemplo, el estuche O-3065 presentaba un deterioro muy avanzado, con marcas de agua y manchas de barro. La piel se encontraba reseca, frágil y llena de polvo y tierra, por lo que la limpieza se limitó a rodar un hisopo húmedo por la superficie para recuperar el color y la decoración dorada.

³² Sobre la restauración de dos estuches de piel y los problemas generados por el recubrimiento de ceras, véase Ljubic y Dovgan 2021, p. 54.

³³ Proyecto realizado por una Unión Temporal de Empresas: Ypunto Ending S. L. y Jesús

Moreno y Asociados, Espacio y Comunicación, S. L.

- ³⁴ Sobre conservación preventiva, véase Sanz y Hernández 2021, p. 340.
- ³⁵ El sistema de filtrado se encuentra en el zócalo de la vitrina, con un sistema de ventilación forzada y limpieza de aire. Se compone de un filtro de polarización y uno de carbón activado.
- ³⁶ Se realizaron análisis (Oddy Test) y mediciones sobre todos los materiales utilizados en

la construcción de la sala y la vitrina; así como de los compuestos orgánicos volátiles (COV), de los óxidos de nitrógeno (NOx) y del ozono (O₃).

- ³⁷ Desde la inauguración de la sala en 2018, no ha sido necesario intervenir el interior de las vitrinas ya que se mantienen sin polvo.
- ³⁸ Mediante la instalación de Datalogger sincronizados tanto en el interior como en el exterior de las vitrinas, se realizaron pruebas para comprobar que los sistemas de filtrado

y los equipos de iluminación del interior no afectaban a las condiciones de HR y a la temperatura.

- ³⁹ En las vitrinas se superponen dos sistemas de iluminación que utilizan tecnología LED (Light-Emitting Diode): baños generales y luces de acento.
- ⁴⁰ El sistema de amortiguación está compuesto por goma Sorbothane y tacos de goma Silent-block.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO 1989. Diego Angulo Íñiguez, *Catálogo de las alhajas del Delfín*. Madrid, 1989.
- ARBETETA 2001. Letizia Arbeteta Mira, *El Tesoro del Delfín. Alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, Gran Delfín de Francia. Catálogo razonado*. Madrid, 2001.
- ARBETETA 2006. Letizia Arbeteta Mira, «De laca y oro: diez piezas extraviadas del “Tesoro del Delfín”», *Boletín del Museo del Prado*, 24, 42 (2006), pp. 32-38.
- ARBETETA y AZCUE 2018. Letizia Arbeteta Mira y Leticia Azcue Brea, *El Tesoro del Delfín*. Madrid, 2018.
- BARRIO 2021. Joaquín Barrio Martín (coord.), *Conservación y restauración de materiales metálicos*. Madrid, 2021.
- CELLINI 1989. Benvenuto Cellini, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, trad. de Juan Calatrava Escolar. Madrid, 1989.
- CHAPMAN 1994. Martin Chapman, «Techniques of Mercury Gilding in the Eighteenth Century», en David A. Scott, Jerry Podany y Brian B. Considine (eds.), *Ancient and Historic Metals. Conservation and Scientific Research*. Los Ángeles, 1994, pp. 229-38.
- FERNÁNDEZ NAVARRO 2000. José María Fernández Navarro, «Causas del deterioro físico y químico de los vidrios históricos», en José María Fernández Navarro y Paloma Pastor Rey de Viñas (eds.), *Jornadas nacionales sobre restauración y conservación de vidrios: La Granja de San Ildefonso, 30 de septiembre-2 de octubre de 1999*. La Granja, 2000, pp. 17-37.
- KOOB 2006. Stephen P. Koob, *Conservation and Care of Glass Objects*. Londres/Corning (Nueva York), 2006.
- LAFUENTE 2011. Diana Lafuente Fernández, «Conservación preventiva del patrimonio cultural metálico en museos. Estudio de la presencia de ácidos orgánicos mediante captadores pasivos: la aplicación de técnicas de análisis», *Estrat. Critic. Revista d'Arqueologia*, 5, 3 (2011), pp. 69-81.
- LJUBIC y DOVGAN 2021. Valentina Ljubic Tobisch y Luba Dovgan Nurse, «Two leather-covered cases attributed to the Nuremberg goldsmith Peter Kuster, c. 1550», *Portal*, 12 (2021), pp. 43-60.
- MACARRÓN, CALVO y GIL 2019. Ana Macarrón Miguel, Ana Calvo Manuel y Rita Gil Macarrón, *Criterios y normativas en la conservación y restauración del Patrimonio Cultural y Natural*. Madrid, 2019.
- PROYECTO COREMANS 2015. *Proyecto COREMANS. Criterios de intervención en materiales metálicos* (disponible en línea; último acceso agosto de 2023).
- SANZ y HERNÁNDEZ 2021. Estrella Sanz Domínguez y Marta Hernández Azcutia, «Consejos básicos para sobrevivir a la elaboración de un Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias: la experiencia práctica del Museo Nacional del Prado», *Ge-Conservación*, 19 (2021), pp. 339-49, <https://doi.org/10.37558/gec.v19i1.1004>.
- SELWITZ 1988. Charles M. Selwitz, *Cellulose Nitrate in Conservation*. Marina del Rey (California), 1988.
- SELWYN 2004. Lyndsie Selwyn, *Metals and Corrosion. A Handbook for the Conservation Professional*. Ottawa, 2004.
- STONE 1997. Richard E. Stone, «A Noble Imposture: The Fonthill Ewer and Early-Nineteenth-Century Fakers», *Metropolitan Museum Journal*, 32 (1997), pp. 175-206, doi: <https://doi.org/10.2307/1512998>.
- TORTAJADA 2019-21. Sonia Tortajada Hernando, «Sobre la identificación de materiales pétreos en el Tesoro del Delfín», *Boletín del Museo del Prado*, 37, 55-57 (2019-21), pp. 53-68.
- VITIELLO 1989. Luigi Vitello, *Orfebrería moderna. Técnica-práctica*. Barcelona, 1989.
- VOLFOVSKY 2001. Claude Volfovsky (ed.), *La conservation des métaux*. París, 2001.

Auger Lucas, pintor de carruajes en el París del siglo XVIII. «Entre el polvo del cobertizo y el estiércol de la cochera»¹

Auger Lucas, Coach Painter in Eighteenth-Century Paris. “Amid the Dust of the Shed and the Dung of the Coach House”

LA GENEROSA HERENCIA AL MUSEO DEL PRADO POR parte de su antiguo jefe del Departamento de Pintura del Siglo XVIII, Juan José Luna, ha supuesto la entrada de cincuenta y dos pinturas y de varios cientos de dibujos y estampas, además de otros bienes. Muestra del gusto heterogéneo de su propietario, incluye obras de variada procedencia y cronología, pero con un especial interés, como es natural, por la pintura del siglo XVIII. En este grupo de obras, compuesto de retratos, naturalezas muertas y pintura religiosa, llama la atención una pintura mitológica. Es una tabla de un tamaño considerable, 64,5 x 114 cm, en el gusto decorativo de mediados de siglo, con colores brillantes y esmaltados y en la que aparece Baco acompañado de unos *putti*, todos ellos entre nubes y con un fondo de cielo azul intenso (fig. 1). El dios olímpico se muestra con su iconografía tradicional, coronado de pámpanos, desnudo salvo por una piel de leopardo y sosteniendo una copa de vino que un amorcillo le está llenando. En el reverso aparecen dos inscripciones, una de ellas en caracteres cirílicos: «Николай I», que se traduce como «Nicolás I» (1796-1855), lo que parece indicar su pertenencia a la colección de este zar ruso. Su presencia en la colección de Luna probablemente esté relacionada con las nume-

rosas ventas de bienes artísticos de las colecciones imperiales rusas que efectuó el gobierno soviético para obtener liquidez entre finales de los años veinte y principios de los treinta². La otra inscripción identifica al autor de la pintura, Auger Lucas (1685-1765), un pintor francés poco estudiado en la actualidad, pero cuya obra estuvo en el centro de las polémicas que a mediados del siglo XVIII cuestionaban el estado de la pintura oficial en Francia. Lucas había alcanzado renombre en la pintura de paneles para carruajes, de la que la tabla del Prado es un buen ejemplo, un campo desprestigiado por el mundo académico al que pertenecía, y cuya práctica la crítica posterior no le perdonó.

La creación de la Académie royale de peinture y sculpture en 1648 y la refundación de la academia de Saint-Luc el año siguiente parecieron establecer, al menos de una manera teórica, la diferencia de jerarquía entre la pintura ejercida como una actividad liberal y la realizada como un trabajo artesano. La Académie royale, dirigida inicialmente por el pintor Charles Le Brun, trabajaba a mayor gloria del rey sirviéndose para ello de los mejores artistas del reino y de la pintura de historia —el *grand genre* según la jerarquía de los géneros pictóricos— como recurso favorito. Por el contrario, la de



1. Auger Lucas, *Baco entre nubes con tres putti*, h. 1760. Óleo sobre tabla, 64,5 x 114 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P008351)

Saint-Luc, auspiciada por el gremio medieval de pintores y escultores, tenía un carácter más amplio y utilitario. Además de pintores y escultores, en el sentido más tradicional, esta academia también daba formación a pintores decorativos especializados en miniaturas, tramoyas, abanicos, instrumentos musicales o carruajes pertenecientes a un gremio que englobaba también a doradores y charolistas entre otras muchas profesiones.

Sin embargo, a partir de 1700, coincidiendo con los últimos años del reinado de Luis XIV y el fin de las grandes decoraciones en Versalles, este modelo entró en crisis. Conforme avanzaba el nuevo siglo, las élites metropolitanas en crecimiento desarrollaron una nueva forma de sociabilidad que requería unas soluciones culturales y artísticas diferentes a las del siglo precedente, que dieron lugar a un nuevo estilo, conocido actualmente como rococó. Se estaba fraguando una ruptura entre los ideales de la Académie y los intereses del público. Floreció entonces la pintura de caballete y desaparecieron las grandes galerías pintadas de los *hôtels particuliers*, que se sustituyeron por salones con revestimientos de madera conocidos como *boiseries*, en los

cuales la pintura se reduce a los paneles situados sobre puertas o espejos. La Académie royale, consciente de estos cambios de gusto, fue aceptando nuevos géneros, como la fiesta galante, los temas pastorales, la naturaleza muerta y la pintura de animales.

Las condiciones eran favorables para un consumo de bienes de lujo no solo por parte de la nobleza, sino también de la naciente burguesía, que sostenían a una enorme variedad de profesionales, entre los que se incluían los pintores decorativos. La creciente demanda por este tipo de servicios y la oportunidad de negocio hicieron que cada vez más miembros de la Académie royale se aventurasen en el ámbito de la pintura decorativa y viceversa, así como que artistas formados en Saint-Luc fuesen admitidos en la academia regia. En esta nueva generación de artistas destacan pintores como Antoine Watteau o François Boucher, quienes no tuvieron problemas en realizar obras que en muchos casos y según el criterio académico serían consideradas menores. Algo que no les impidió compaginar en sus carreras el favor del gusto oficial de la Academia y de la corte con una gran popularidad que influenció todos

los aspectos de la pintura decorativa³. Un ejemplo opuesto es el del pintor Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), formado como retratista en Saint-Luc y posteriormente aceptado en la Académie royale en 1719 como pintor de historia, aunque alcanzó la fama con temas de animales y cinegéticos⁴. Oudry, pese a su nueva condición de académico, efectuó trabajos de pintura decorativa en varias residencias nobiliarias y, por encargo real, pintó dos carruajes en 1723 y 1724⁵.

Ante este panorama tan alejado de los ideales académicos, no tardaron en aparecer detractores. El más destacado fue el crítico de arte Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771), que publicó su postura en 1747 en sus *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. En su crítica a la decadencia de la Academia no se limitaba solo a denunciar el abandono de la pintura de historia, sino también la práctica por parte de pintores académicos de labores gremiales propias de pintores decorativos, citando específicamente la pintura de carruajes y llegándose a preguntar si realmente era necesario acudir a una caballeriza para poder admirar entre polvo y estiércol las bellezas de la pintura⁶. Aunque La Font de Saint-Yenne no mencionaba a ningún artista en concreto, entre los que pudieron sentirse aludidos se encontraba el pintor Auger Lucas, quien, como ya se ha indicado, además de académico, había alcanzado notoria fama precisamente como pintor de carruajes.

Lucas formó parte de la primera generación de pintores rococó en Francia. Nacido en París en 1685, era contemporáneo de Watteau, Jean-Marc Nattier, Nicolas Lancret, Oudry o François Lemoyne, aunque a diferencia de ellos su figura es prácticamente desconocida en la actualidad. Su formación artística fue notable, parece ser que con el retratista Robert Tournières⁷. En 1705 obtuvo el galardón artístico más importante de Francia, el Grand Prix de Rome de pintura, con la obra *Judith llevada por soldados a la tienda de Holofernes*, actualmente no localizada⁸. Años más tarde, el 31 de diciembre de 1722, ingresaría en la Académie royale como pintor de historia con *Acis y Galatea sorprendidos por el cíclope Polifemo*, conservada en el palacio de Versalles⁹, en la que se aprecia el estilo de François Lemoyne, sin duda el artista más influyente en su obra. En su vida personal, Lucas tuvo un primer matrimonio con Suzanne Lemoyne, con la que no tuvo hijos, y tras su muerte se casaría en segundas nupcias con Marie-

Louise Regnard en 1750, quien le sobreviviría tras su fallecimiento en 1765 en París.

El coleccionista y *connoisseur* Pierre-Jean Mariette (1694-1774) le dedicó unas duras palabras en su diccionario de artistas, calificándolo de pintor mediocre y afirmando que con su dedicación a la pintura de carruajes el arte no había perdido demasiado¹⁰. Entre sus obras reseñables, esto es, de pintura de historia, Mariette solo citaba una *Predicación de San Juan en el desierto* de hacia 1724 para la desaparecida iglesia de Saint-Jean-en-Grève de París. Esta pintura formaba parte de un conjunto de ocho que estaban encastradas en la *boiserie* del coro de la iglesia, realizadas, además de por Lucas, por Noël-Nicolas Coypel, Hyacinthe Collin de Vermont y Pierre-Louis Dumesnil, todas ellas desaparecidas desde 1800¹¹. Pese a que Mariette no lo mencionaba, Lucas también había participado en el Salón de 1751 con un *San Pedro arrepentido*¹². Asimismo, por referencias escritas sabemos de otras composiciones religiosas suyas: una *Construcción del templo de Salomón* para la iglesia de Saint-Nicolas-du-Chardonnet de París¹³ y dos tablas con *La lapidación de san Esteban* y *Mujeres visitando a un religioso*¹⁴.

Aunque no parece que practicara el retrato con asiduidad, se le conoce uno de Jean-Baptiste Rousseau grabado por Étienne-Jehandier Desrochers (1668-1741) en 1741¹⁵ y otro de Charles Mavelot, caballerizo y ayuda de cámara de la delfina María Ana Victoria de Baviera, grabado por Nicolas Pitau (1670-1724)¹⁶. Recientemente se le ha atribuido el retrato de un violista con su hija en un parque, aparecido en subasta y en el que se percibe la influencia de Tournières¹⁷. Por desgracia, el que puede haber sido su retrato de mayor empeño, el del René-Louis de Voyer de Paulmy, marqués de Argenson (1694-1757), a tamaño natural y fechado en 1722, está actualmente en paradero desconocido¹⁸.

El grueso de su producción conservada es pintura de caballete de tema alegórico o mitológico, en su mayor parte de tamaño pequeño o mediano y de carácter decorativo, el tipo de obra adecuada para espacios más íntimos, sin las pretensiones moralizantes o históricas propias del siglo anterior y que abundaron en los *hôtels particuliers* del periodo rococó. Sus composiciones son sencillas, ambientadas o bien en exteriores con abundante vegetación, o bien en un entorno celeste de nubes algodonosas, habitualmente con una o dos figuras principales con acompañamiento de *putti*. Entre las de mayor empeño destacan la *Venus en la fragua de Vulcano* del



2. Auger Lucas (aquí atribuido), *Pan y Siringa*, h. 1740. Óleo sobre lienzo, 86 x 114 cm. París, Musée des Arts décoratifs, inv. 21170

Musée Vivant Denon en Chalon-sur-Saône y otras subastadas recientemente, como *El descanso de Diana*¹⁹ y *Apolo y una musa*²⁰. También incluimos entre su obra el lienzo con *Pan y Siringa* del Musée des Arts décoratifs de París, considerado hasta ahora de François Lemoyne y que atribuimos aquí a Lucas²¹ (fig. 2). Entre las alegorías cabe subrayar el conjunto del Palazzo Mazzetti de Asti²² (fig. 3); la *Victoria* del Nationalmuseum de Estocolmo; la *Alegoría del nacimiento de las Artes* de colección particular y la personificación de la *Historia* del madrileño Museo Cerralbo²³. Una de estas pinturas de pequeño formato, con cuatro figuras y numerosos animales, sería grabada por François Voyez (Le Jeune) con el título de *La mere pacifique*²⁴.

Dentro de este grupo de pinturas de caballete destacan las que tienen como protagonistas a grupos de

putti. Aunque no era un tema absolutamente novedoso, este tipo de obras decorativas se hicieron muy populares desde que François Boucher presentara cuatro piezas de este género en una exposición de la Académie royale en 1735²⁵. Como otros pintores del momento, Lucas encontró en esta moda un género en el que desarrollar sus habilidades. El modelo de estos *putti* es muy característico de la producción de Lucas y está inspirado en los conocidos ejemplos del escultor barroco François Duquesnoy (1597-1643). Existen numerosas obras de este tipo en las que aparecen *putti* entretenidos en diversas actividades o portando objetos e instrumentos que los relacionan a alegorías. Entre ellas destacan dos lienzos que representan la Primavera y el Invierno del Musée d'arts de Nantes; otras dos tablas del Museo Cerralbo, con alegorías de la *Música*



3. Auger Lucas, *Apolo como alegoría de la Pintura y la Música*, h. 1750. Óleo sobre tabla, 66 x 62,5 cm. Asti, Musei civici di Asti, Palazzo Mazzetti, inv. 721 (1972)

y la *Fama* —la primera firmada «Lucas 1754»²⁶ (fig. 4)—; cuatro lienzos con las estaciones, de colección privada²⁷, y cuatro tablas con *putti* sosteniendo atributos del triunfo subastadas en Londres en 1987²⁸. Una de estas pinturas, de título *Départ de l'Amour pour la chasse*, sería llevada a la estampa cuando era propiedad de Carl Heinrich von Heineken, conservador de las colecciones reales de dibujo y grabado de Augusto III de Polonia en Dresde. De esta estampa²⁹ se conserva un ejemplar en el *Álbum de Brignardelli*, adquirido por el Museo del Prado en 2017 (fig. 5).

Su obra más ambiciosa fue el conjunto de pinturas que realizó para un gabinete encargado en París entre 1734 y 1735 por el conde polaco Franciszek Bielinski para decorar su palacio de Varsovia (fig. 6). El diseñador y arquitecto responsable del proyecto fue Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), quien coordinó a los diferentes oficios implicados —carpinteros, tallistas, bronceis-

tas, marmolistas...— y encargó a Lucas las cuatro composiciones mitológicas insertadas en la *boiserie*, dejando para sí mismo la pintura del techo con el tema de Apolo en su carro³⁰. El gabinete era un espacio de forma cuadrada, de 5,60 metros de ancho y 4,50 de altura, que consistía en un alto zócalo, cuatro pinturas, una chimenea de mármol verde, dos tremós con consola, una puerta de ingreso y cuatro ventanas, además del techo pintado. Como novedad, una vez terminado, el gabinete se expuso al público en el palacio de las Tullerías de París, en septiembre de 1736, antes de ser desmontado y enviado a Polonia. Aparece descrito en varias publicaciones de la época, como el *Amsterdamsche Courant* y el *Mercure de France*³¹, y en una serie de grabados que muestran varias vistas del gabinete del propio Meissonnier incluidos posteriormente en su *Oeuvre*³².

De los cuatro bocetos para las pinturas realizadas por Lucas, dos se conservan en el Musée des Beaux-

4. Auger Lucas, *Alegoría de la Música*, 1754. Óleo sobre tabla, 33 x 30 cm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. 01645



arts de Angers. Proceden de la colección de Pierre-Louis Eveillard, marqués de Livois, en cuyo inventario de 1791 todavía aparecían todos como obra de Lucas³³. Las pinturas que originalmente decoraron el gabinete Bielinski pasaron por el mercado del arte con atribuciones a François Lemoyne en 1968 y a Jean Baptiste Vanloo en 1991, y actualmente se encuentran en colección privada. Sus medidas coinciden aproximadamente con las dadas por el *Mercure de France* (8 pies y medio de alto x 4 pies y 4 pulgadas de ancho, que equivalen a 275 x 140 cm) y aunque los lienzos han sido reentelados y ampliados en unos centímetros en algunos lados, se corresponden con los representados en los bocetos y los grabados³⁴.

El tipo de colaboración entre Meissonnier y Lucas no era frecuente en el París del siglo XVIII, donde este tipo de trabajos decorativos estaban fuertemente sectorizados. No existía un contrato único que dependiera de un arquitecto encargado de subcontratar los diferentes trabajos, sino que los clientes estaban obligados a efectuar contratos independientes para cada uno de los oficios involucrados³⁵. Este tipo de acuerdos era el habitual para las actividades amparadas por el gremio de pintores y, por tanto, denostados por la Académie

5. Angélique Martinet según una pintura de Auger Lucas, *Cupido preparándose para salir de caza*, 1751-80. Aguafuerte y buril, 310 x 226 mm, incluida en el *Album de Brignardelli*. Madrid, Museo Nacional del Prado (G005922/084-04)



6. Pierre Chenu según un diseño de Juste-Aurèle Meissonnier, *Gabinete del conde Bielinski*, h. 1742-48. Aguafuerte, 577 x 432 mm, publicado en *Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 18.62.5(44). En la imagen se pueden apreciar parcialmente las pinturas de Auger Lucas *Céfiro* y *Flora* y *Vénus* y *Adonis*



royale. Precisamente, la principal ocupación de Auger Lucas, la pintura de paneles para carruajes y sillas de manos, era una más de esas actividades gremiales que participaban en la construcción de un carruaje, al nivel de otros artesanos, como ruederos, herreros, cerrajeros, bronceistas, talabarteros o carpinteros. Otro gremio, el de guarnicioneros-carroceros (*selliers* o *selliers-carrossiers*), además de construir las cajas y correajes de los carruajes, eran los encargados de ensamblar el trabajo de los demás artesanos. Posteriormente, el cliente debía contratar a otros artistas para las labores de talla, pintura y dorado del vehículo³⁶.

La pintura de carruajes había alcanzado un desarrollo creciente desde la aparición en la década de 1660 de la *grand carrosse*. Estos vehículos de lujo, cerrados con carrocerías de madera y puertas y ventanas de vidrio, venían a sustituir a los modelos anteriores, en los que las cajas se cubrían principalmente con textiles o cuero. Estas nuevas cajas de madera permitían una mayor intervención artística, y tanto la escultura como sobre todo la pintura encontraron un nuevo soporte, el *panneau*. Si en un principio estas decoraciones pintadas o talladas hacían uso de elementos heráldicos para identificar a su ocupante, pronto empezaron a recurrir a las mismas soluciones ornamentales que decoraban los palacios del momento, convirtiéndose en extensiones de los mismos en movimiento³⁷. Los repertorios ornamentales de moda desde finales del siglo XVII que incluían motivos de *grotesques* (*arabesques*) o *moresques*³⁸ desarrollados en los talleres de Jean Bérain I y Claude Audran III, pronto comenzaron a aplicarse sobre fondos dorados en carruajes y sillas de manos³⁹. Posteriormente, se incorporarían decoraciones florales, escenas pastorales, mitológicas o alegóricas a la moda, cuyos fondos dorados serían sustituidos en las décadas centrales del siglo XVIII por pinturas que ocupaban los paneles en su totalidad. Lo habitual era que este tipo de decoraciones fueran realizadas por pintores especializados (*peintres en voitures*), muchos de ellos pertenecientes a la academia de Saint-Luc, que, como era la norma, no firmaban sus obras. Para ello, tenían a su disposición numerosos repertorios ornamentales específicos para carruajes o bien estampas de artistas prestigiosos que les permitían seguir las tendencias del momento.

Como ya hemos mencionado, para encargos de renombre, algunos artistas de prestigio como Jean-Baptiste Oudry o Nicolas Lancret decoraron carruajes⁴⁰.

Lo que para estos pintores era una actividad ocasional, para Auger Lucas fue sin embargo una de sus especialidades, y no dudó en prestar sus servicios a una industria extremadamente lucrativa en las décadas centrales del siglo XVIII. En aquel momento, el gusto dictaba que los coches debían ser brillantes, y eso se conseguía con el lacado, un tipo de acabado que, según el *Mercure de France*, garantizaba la permanencia de las pinturas y dorados ante las inclemencias del tiempo⁴¹. Los talleres más importantes de lacado eran el de los Gobelinos y el de la familia Martin, con los que colaboraba Lucas.

El primero de ellos surgió gracias a un privilegio de Luis XIV dado en 1713 a una sociedad formada por el empresario Pierre de Neumaison (o Deneumaison), el pintor Claude Audran III y Jacques Dagly, inventor de un tipo de laca transparente. Neumaison instaló su taller en la antigua manufactura de los Gobelinos, a las afueras de París. Estos talleres habían sido fundados en 1667 por Luis XIV como centro de producción artística de lujo para el amueblamiento y decoración de las residencias reales, pero tras la crisis financiera de 1692-94 solo permaneció la fábrica de tapices⁴². Audran abandonaría el taller de los Gobelinos pronto, en 1715, aunque siguió disfrutando de una renta vitalicia por ceder el privilegio de la laca a sus dos socios⁴³. En 1746, Neumaison, como único director desde la muerte de Dagly en 1728, se alió con su yerno, el pintor Charles-André Tremblin, para continuar con la actividad empresarial. Para entonces, las labores principales del taller estaban enfocadas a las *boiseries* y a la pintura y decoración de carruajes. El beneficio económico que podían obtener por la pintura de un vehículo era considerable, ya que suponía entre 1500 y 3500 libras, en comparación con el lacado de un mueble, que ascendía solo a 50. A la muerte de Neumaison en 1752, se registraron en sus instalaciones hasta diez carruajes y sillas de manos en proceso de acabado⁴⁴. Este también era marchante de pintura a pequeña escala, y en su inventario póstumo se recogieron dos obras de Auger Lucas con asuntos mitológicos⁴⁵. En 1753 sus herederos pusieron a la venta un frontal de altar pintado y lacado con ornamentos en oro y guirnalda de flores, por Jean-Baptiste Blin de Fontenay, que tenía en el centro una representación del cordero de Dios sobre el libro de los Siete Sellos hecha por Lucas sobre fondo púrpura. El frontal había sido realizado durante la Regencia como cartón, que se ejecu-

taría en tapiz en la manufactura de la Savonnerie para la catedral de Nôtre-Dame⁴⁶.

El otro gran taller de lacado era el de la familia Martin, cuyo fundador, Guillaume Martin, llevaba desde 1711 utilizando un nuevo tipo de laca a base de copal, conocida como *vernís Martin*, que le granjeó una aristocrática clientela y por la que obtuvo en 1725 el título de *vernisseur du roi*. Los carruajes lacados por los Martin tuvieron una gran fama en París a mediados del siglo XVIII, y el propio Voltaire llegó a citarlos en su obra teatral *Nanine*⁴⁷. Como en el taller de los Gobelinos, los Martin trabajaban con piezas suministradas por otros artesanos que después serían pintadas y grabadas con aves, flores o motivos chinoscos antes de su acabado en laca. Entre sus especialidades estaba la imitación de la venturina y las incrustaciones de madreperla⁴⁸. De este taller se ponderaban especialmente los carruajes pintados por Lucas, «excelente pintor de historia y académico, autor de la mayoría de estos brillantes vehículos, cuyos paneles son pinturas tan preciosas que un coleccionista se sentiría halagado de tenerlas en su gabinete»⁴⁹. Tras recibir su barnizado los carruajes eran vendidos por los *selliers* más famosos de París, en particular por Antoine Lancry, el proveedor de carruajes del rey, los embajadores y la corte. La relación de Lancry con los Martin no era simplemente comercial, sino también familiar, pues en 1751 se casó con una hijastra de Guillaume Martin, y el propio Lucas fue testigo del enlace⁵⁰.

En 1738, ambos talleres colaboraron en un importante encargo, el conjunto de carruajes para la entrada oficial en París del príncipe Joseph Wenzel de Liechtenstein (1696-1772), embajador del Sacro Imperio Romano Germánico, que se celebraría el 21 de diciembre de 1738, solo un año después de su llegada a la corte. La amplitud del trabajo: dos carrozas, una calesa y dos berlinas, junto a las libreas de todo el cortejo, compuesto de decenas de caballos y de personal, hizo que fuera necesario dividir el encargo entre varios talleres para poderlo ejecutar a tiempo. Es muy probable que para esta ocasión en concreto se recurriera a la figura de un *marchand-mercier*, un mercader especializado en objetos artísticos y de lujo que también actuaba como contratista para proyectos decorativos de especial relevancia. Su trabajo fuera del gremio le permitía poder recurrir a los servicios de artistas reconocidos, especialmente en las labores de bronce, escul-

tura y pintura. Para mantener un estilo unitario entre todos los carruajes, se encomendó su diseño a Nicolas Pineau (1684-1754), ebanista y diseñador de ornamentos que alcanzó una gran fama (un *vogue extraordinaire*) en París desde su vuelta de Rusia, donde estuvo al servicio de Pedro el Grande entre 1716 y 1726.

El *Mercur de France* dio cuenta del esplendor del cortejo y proporcionó los nombres de algunos de los artistas y artesanos que trabajaron en el proyecto⁵¹. En la carroza principal, la más grande y lujosa de las cinco, la talla fue obra de Denis-Antoine Gervais, *sculpteur ordinaire des bâtiments du roi*, y el dorado de Neumaison, además tenía cuatro grupos de bronce rematando las esquinas de la caja y en el centro del imperial un globo terráqueo coronado con un águila, todo ello en bronce dorado. El interior estaba forrado en terciopelo carmesí bordado de oro en alto relieve. De la pintura de los paneles se encargó Auger Lucas, que realizó una serie de pinturas alegóricas relativas a la paz y a la unión entre Francia y Austria, con temas como «la diosa de la paz quemando con sus amercillos instrumentos de guerra»; «la unión del Sena, el Danubio y el Rin»; «la Abundancia con sus atributos»; «Apolo y Minerva con genios y amercillos dedicados al arte y a la ciencia»; y «diosas que presiden la grandeza y la riqueza»⁵². Según el cronista, la segunda carroza, aunque menos rica que la primera, fue considerada por los expertos como la más bella. Era plateada, con bronces del mismo color y escultura por Jean-Martin Pelletier. La calesa, dorada y con bronces, tenía pinturas representando diversas virtudes heroicas y morales, aunque no se indicaba su autor. El dorado corrió a cargo de Guillaume-Jean Martin, *vernisseur-doreur*, hijo de Guillaume Martin, quien a su vez realizó el de las dos berlinas.

De todo este cortejo solo se ha conservado la conocida como berlina dorada, todavía en las colecciones de los príncipes de Liechtenstein en Viena⁵³. Esta berlina, de fina talla rococó en madera dorada y con remates en bronce dorado, aparece decorada con ocho paneles pintados con *putti* sobre nubes en un fondo azul intenso, de autor anónimo. El resto de los carruajes no se ha conservado, aunque sí uno de los paneles pintados de la carroza principal, salvado de su posterior desguace por su valor artístico. Se trata del panel superior trasero que, con el tema de «la unión del Sena, el Danubio y el Rin», se corresponde con una tabla de Lucas subastada en Francia en 1998 titulada *Allégorie de la*

*Saône, du Rhône et de l'Ain*⁵⁴. Las medidas de esta pintura sobre tabla, 94 x 120 cm, encajan con las de un panel para una carroza de buen tamaño. El centro de la composición lo componen las tres personificaciones de los ríos con sus cántaros vertiendo agua: el Sena como una figura femenina y el Danubio y el Rin como hombres barbados. El conjunto se remata con una victoria alada y dos grupos de figuras a ambos lados, *putti* a la izquierda y ninfas acuáticas a la derecha.

Junto a estas representaciones de tipo alegórico, Lucas aplicó a la decoración de carruajes sus pinturas con *putti* entre nubes, que, como ya hemos visto, había realizado también como obras autónomas. Este tipo de imágenes debieron tener especial fortuna, hasta el punto de que todos los vehículos conocidos de mano de Lucas están pintados con estos motivos. Asimismo, es probable que muchas de estas tablas conservadas en museos y colecciones privadas hayan sido en origen paneles de carruajes. Una silla de manos del Museo Nacional de Artes Decorativas es uno de estos ejemplos (fig. 7). Adquirida en subasta en Madrid en 1993, tiene una estructura de madera cubierta con paneles de rejilla de mimbre enmarcada por una moldura de rocalla en madera dorada⁵⁵. El mimbre, o *cannes à compartiments*, como se denomina en el tratado de ebanistería de André-Jacob Roubo, hacía la silla más ligera y más fresca para el verano y debió de ser utilizado con frecuencia en el siglo XVIII, aunque no se hayan conservado muchos ejemplos⁵⁶. No obstante, lo más singular en esta silla de manos es la exquisita pintura de Auger Lucas, que en forma de medallones ovalados decoran el centro de cada panel: la puerta frontal, los laterales, el panel trasero inferior y los ladrillos superiores. Estos medallones aparecen enmarcados por una guirnalda floral y representan grupos de *putti* recostados o entretenidos en diversas actividades: juegan con palomas, hacen guirnalda de flores o disparan con arco, todo ello realizado sobre esponjosas nubes y con un fondo de celaje azul intenso (fig. 8). Los medallones de la parte inferior tienen cinco o seis figuras y son mayores que los de los ladrillos, que solo tienen dos. Existe, además, en el panel trasero superior un escudo nobiliario con corona ducal adornado con rocalla y sostenido por nubes y angelotes. Este escudo compuesto incluye en el lado izquierdo las armas del ducado de Borbón-Parma —que en 1748 había sido cedido al infante Felipe, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio— y

en el derecho las de los Gonzaga, con una probable referencia a Guastalla, uno de los dominios incorporados a los Borbones ese mismo año. La silla de manos podría haber sido encargada por Luisa Isabel de Francia, hija de Luis XV y esposa del infante Felipe, durante su estancia de cerca de un año en la corte de Versalles entre 1748 y 1749⁵⁷. El taller encargado de su decoración sería el de Guillaume-Jean Martin, quien, tras romper la asociación que tenía con su padre, había fundado un taller propio al menos desde 1745 que acabaría cerrando al trasladarse a Parma en 1749, donde trabajó al servicio del infante Felipe hasta 1756⁵⁸. La silla volvería a Francia ya en el siglo XIX y dos de sus pinturas fueron copiadas para decorar las puertas de una pareja de *meubles à hauteur d'appui* realizadas por el ebanista Henry Dasson (1825-96)⁵⁹.

Nicolas Pineau y Auger Lucas volverían a coincidir unos años después de trabajar en los carruajes de Liechtenstein en la realización del que es, quizás, el carruaje rococó más espectacular que se haya conservado, la carroza de la emperatriz Elizaveta Petrovna de Rusia, hoy en la Armería Real del Kremlin en Moscú⁶⁰ (fig. 9). Encargado por el conde Kirill Grigorievich Razumovsky para regalárselo a la emperatriz en 1754, el diseño fue encomendado a Pineau, que ideó una carroza de gran tamaño (2,7 x 2,8 x 6,6 m), de siete vidrios y cuatro plazas. Un carruaje en el que destaca la opulenta presencia de la talla en madera, que supone un verdadero *tour-de-force* del rococó, con profusión de curvas y contracurvas de gran plasticidad y una fluidez de líneas más propias del bronce que de la madera. La construcción corrió a cargo del *sellier* A. Drilerosse, con bronce en hebillas, resortes de suspensión y panel trasero atribuidos a Philippe Caffieri⁶¹. La pintura, aunque no está documentada, es una de las mejores obras de Auger Lucas⁶² (fig. 10). Está localizada en los ocho paneles inferiores, tres en cada lado (puerta y dos ladrillos) más el frontal y el posterior. Se trata de un paisaje celeste con sus habituales nubes algodanosas en un fondo azul intenso que se extiende por los ocho paneles. Cada uno de ellos está habitado por grupos de *putti* con diversos atributos de las artes y de la guerra. En una de las puertas y en el panel delantero uno de estos *putti* reparte coronas de laurel, mientras que en la otra puerta aparece un ángel adolescente con una lanza.

Es muy posible que esta carroza fuera parte de un encargo más amplio, un cortejo o tren de carruajes,



7. Silla de manos de Luisa Isabel de Francia, h. 1749. Madera de conífera, seda, hierro, cuero, bronce, pintura al óleo y mimbre, 179 x 98 x 88 cm. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, inv. CE19207



8. Auger Lucas, una de las pinturas de la silla de manos de Luisa Isabel de Francia, h. 1749. Óleo sobre lienzo pegado a rejilla de mimbre (véase fig. 7)

como en el ejemplo citado del embajador Liechtenstein. Una berlina conservada en San Petersburgo, de cuatro plazas y siete vidrios decorada con una exquisita labor en bronce de estilo rococó podría haber formado parte de este cortejo⁶³. Aunque dicha berlina se encuentra en un estado de conservación deficiente y actualmente está en restauración, bajo la oxidada capa de barniz se pueden observar las características composiciones de *putti* y nubes de Lucas. Como novedad, los paneles aparecen enmarcados por cenefas en *camaïeu*

en negro y oro con rocalla, motivos vegetales, guirnaldas y fuentes, debidas probablemente a la mano de un pintor especializado en este tipo de decoraciones, inspiradas en los grabados ornamentales de Jacques de Lajoue y François Boucher. A otro de estos vehículos, desgraciadamente perdido, pertenecería el panel del Museo del Prado, estilísticamente muy similar a los de la carroza de la emperatriz.

Por último, atribuimos al taller de los Martin dos carruajes⁶⁴ más, uno de ellos con pinturas de Lucas, procedentes de las colecciones imperiales y que se conservan, junto con el anterior, en el Hermitage de San Petersburgo, en sus almacenes de Staraya Derevnya⁶⁵. Son dos berlinas de dos plazas, o *vis-à-vis*, y siete vidrios datadas antes de 1761 y muy similares en estructura, con trenes en rojo y dorado, que todavía mantienen las formas rococó, pero que en las cajas muestran unas líneas más depuradas y una talla en los perfiles más discreta, que se corresponde con el momento de transición hacia el estilo Luis XVI que comenzaba en la década de 1750. La primera de ellas tiene los perfiles de la caja tallados



9. Carroza de cuatro plazas de la emperatriz Elizaveta Petrovna de Rusia, diseñada por Nicolas Pineau, construida por A. Drilerosse y pintada por Auger Lucas (aquí atribuida), 1753-54, madera de arce dorada, bronce repujado, terciopelo, hierro y pintura al óleo, 2,7 x 2,8 x 6,6 m. Moscú, Armería Real, Museos del Kremlin, inv. K-34

10. Auger Lucas (aquí atribuida), pintura de una de las puertas de la carroza de la emperatriz Elizaveta Petrovna de Rusia. Óleo sobre tabla (véase fig. 9)

11. Auger Lucas (aquí atribuida), una de las pinturas de la berlina *vis-à-vis* de hacia 1761. Óleo sobre tabla con incrustaciones de nácar. San Petersburgo, Museo del Hermitage, inv. ЭК-13



con hojas sobre un fondo de trellis y se remata con una cornisa de bronce dorado y ocho pequeños finiales, también en bronce. Todos los paneles de la caja, salvo el trasero superior, están lacados en negro con un borde decorado con incrustaciones de piezas de nácar teñidas en verdes, rosas y violetas imitando una guirnalda de flores (fig. 11). Los ocho paneles inferiores aparecen, además, pintados; las puertas con sendos escudos con cartela de rocalla situados sobre una nube en la que se encuentran cinco angelotes. El escudo, rodeado de flores con hojas pintadas y pétalos de nácar teñido, tiene corona ducal, aunque no incluye las ar-

mas, ya que fueron borradas posteriormente. Cada ladrillo tiene un *putti* sobre una nube sosteniendo un ramo de flores con hojas y pétalos de nácar teñido. En los paneles laterales vuelven a aparecer los escudos sobre nubes sostenidos por dos *putti*. Para esta ocasión, Lucas adapta los tonos de su pintura a los fondos negros de la laca, jugando con el claroscuro en las figuras y dando a las nubes un tono de tormenta muy diferente al de los azules brillantes y los colores luminosos habituales en el resto de sus obras. La otra berlina tiene los perfiles de la caja con un ajedrezado y se remata con ocho finiales de bronce con decoración floral. Los paneles están

ornamentados con motivos de *chinoiserie*, en los cuales la vegetación y los ropajes de las figuras estuvieron en origen incrustados con piezas de nácar en su color, pero actualmente se encuentran muy perdidas, mostrando los huecos de los fragmentos faltantes.

Lucas no se prodigó con la pintura de historia o religiosa, los géneros que daban prestigio en la Académie royale y que garantizaban, además, una cierta exposición pública de su obra. Esta falta de encargos oficiales lo llevaría a enfocar su larga trayectoria a la pintura de carruajes, una actividad sujeta a los cambios de gusto y que en general no estaba destinada a perdurar en el tiempo. Todo ello derivó en un desconocimiento generalizado de su quehacer artístico, que ha llevado a que muchas de sus obras conservadas hayan estado atribuidas a otros artistas. Respecto a su obra como pintor de carruajes, el corpus identificado hasta ahora: una carroza, dos berlinas, una silla de manos, además de paneles sueltos, lo convierte en el pintor de carruajes del que se

conserva una mayor producción, acorde con el éxito que alcanzó en su momento. Dada la relativa escasez de este tipo de obras y lo difícil que es en la mayoría de los casos atribuirlos a autores concretos, los carruajes pintados por este artista se convierten en algo absolutamente singular y en auténticos testigos de su época.

RAÚL MARTÍNEZ ARRANZ se graduó en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid en 2008. Curso un máster en Museología en la New York University gracias a una beca Fulbright y trabajó en el Departamento de Escultura y Artes Decorativas del Metropolitan Museum of Art. Funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 2017, ha sido responsable de la colección de carruajes de Patrimonio Nacional. Actualmente es conservador de la colección de pintura y dibujo hasta 1939 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

raul.martinez@museoreinasofia.es

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 19-05-2022/08-02-2023

RESUMEN: Auger Lucas (1685-1765) comenzó una prometedora carrera como pintor en París a principios del siglo XVIII, que le llevó a ganar el Grand Prix de Rome a los veinte años y a ser admitido en la Académie royale de peinture et de sculpture como pintor de historia. Sin embargo, el cambio en el sistema artístico que se estaba produciendo en esos años y la aparición de nuevas oportunidades laborales, ajenas a las disciplinas oficiales más tradicionales, le hicieron enfocar su trabajo hacia el ámbito de la pintura de carruajes. Esta especial dedicación le colocó en el centro de las polémicas del momento, que cuestionaban la jerarquía de la pintura, lo que acabaría condicionando su posterior fortuna crítica.

PALABRAS CLAVE: Auger Lucas; rococó; carruajes; Académie royale; París; jerarquía de los géneros

SUMMARY: Auger Lucas (1685-1765) began a promising career as a painter in early eighteenth-century Paris, eventually winning the Grand Prix de Rome when he was twenty years old and being admitted to the Académie royale de peinture et de sculpture as a history painter. However, the change in the artistic system that was taking place in those years and the appearance of new working opportunities outside the more traditional official spheres made him focus his work on the field of carriage painting. This special dedication placed him at the center of the controversies of the time about the status of painting, which would end up conditioning his later critical fortune.

KEYWORDS: Auger Lucas; Rococo; carriages; Académie royale; Paris; hierarchy of genres

* Este trabajo ha sido realizado gracias a la concesión de una beca de movilidad de la European Royal Residences Association en 2019.

¹ «Nos pères auroient-ils pu prévoir qu'un jour, parmi la poussière des angars & les ordures des remises, des Curieux viendroient admirer les beautés d'un savant pinceau dans ces vils réduits?». La Font 1747, p. 17.

² Un estudio completo sobre el tema se encuentra en Iljine y Semyonova 2013.

³ Antoine Watteau (1684-1721) fue admitido en la Academia en 1712 como pintor de *fêtes galantes*, una categoría nueva que no encajaba en la tradicional jerarquía de los géneros artísticos, pero que fue extremadamente popular durante el rococó. François Boucher (1703-70), académico desde 1734, fue el renovador del género pastoral y un prolífico creador que proporcionó diseños

para todo tipo de proyectos decorativos. La obra de ambos artistas fue ampliamente difundida y popularizada a través de grabados.

⁴ De su temprana labor como retratista, se conservan en el Museo del Prado los retratos de los condes de Castelblanco (P002793 y P002794), veinticinco estampas que ilustran diversas fábulas de La Fontaine procedentes de la herencia de Juan José Luna y otras dos estampas de tema animal.

- ⁵ Bailey 2007, p. 5.
- ⁶ Michel 2018, p. 90.
- ⁷ Se ha publicado que Lucas era nieto del pintor Robert Le Vrac de Tournières, pero este nació en 1667, solo dieciocho años antes que Lucas, por lo que hay que descartar esa relación familiar. Bellier 1882, p. 1066. A Tournières se le atribuye un retrato femenino procedente también de la herencia de Juan José Luna (Po08354).
- ⁸ Duvivier 1857-58, pp. 284-85. Pese a ganar el premio, no está documentado su paso por Roma, pues sería cancelado por la crisis económica originada por la guerra de secesión española, que provocó que en los tres años siguientes el concurso ni siquiera se llegara a convocar.
- ⁹ Inv. MV 8311.
- ¹⁰ «LUCAS (Auger), peintre assez médiocre, qui pourtant fut admis dans l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1722, est mort à Paris le 10 juillet 1765 âgé de quatre-vingt ans. On ne connoît qu'un tableau de lui dans les églises de Paris. Il est dans l'église de S. Jean en Grève et représente la prédication de S. Jean dans le désert. Il n'a plus été employé qu'à peindre sur des carosses, et on n'y a pas beaucoup perdu». Chennevières y Montaignon 1854-56, p. 226.
- ¹¹ Lomax 1982, p. 42.
- ¹² *Explication* 1751, p. 25.
- ¹³ La obra de Lucas, junto a las de otros pintores, como Coppel, Restout o Le Brun, fue llevada en 1795 al depósito de los Petits-Augustins, futuro Musée des monuments français, aunque actualmente se desconoce su paradero. Boinet 1964, p. 44.
- ¹⁴ Corresponden a los números 207 y 208 del inventario de pinturas recogidas en el depósito de los Petits-Augustins efectuado en 1795, ambas en paradero desconocido. *Inventaire général* 1886, p. 258.
- ¹⁵ La biblioteca Herzog August de Wolfenbüttel (Baja Sajonia, Alemania) conserva un ejemplar de esta estampa, inv. I 11283.
- ¹⁶ Existe un ejemplar en la Scottish National Portrait Gallery de Edimburgo, inv. UP M 389.
- ¹⁷ Subastado en la casa Drouot-Richelieu, París, el 8 de diciembre de 2017, lote n.º 53.
- ¹⁸ Rambaud 1964, p. 194.
- ¹⁹ Subastada en Drouot-Richelieu, París, el 25 de marzo de 2009, lote n.º 136.
- ²⁰ Sotheby's Nueva York vendió *Le repos de Diane* de Auger Lucas en dos ocasiones: el 8 de junio de 2017, lote n.º 119, y el 21 de junio de 2012, lote n.º 23 (<https://www.sothebys.com>). Previamente, el 17 de marzo de 1987, se había subastado en Nouveau Drouot, París.
- ²¹ Inv. 21170, legado de Madame Hébert Lippmann, 1919.
- ²² Son tres tablas con un Apolo como alegoría de la Pintura y la Música, la Poesía y el Perfume, además de una alegoría de la Agricultura, actualmente en paradero desconocido. Todas ellas proceden de la colección Ottolenghi y fueron adquiridas junto con el palacio que las acoge por la municipalidad de Asti en 1930. Ragussa y Rocco 2001, pp. 62-64. La figura de Apolo guarda una gran semejanza con la apoteosis de Hércules pintada en el techo por Lemoyne entre 1733 y 1736 en Versalles. De varias de estas alegorías se conocen otras versiones, como el *Apolo con putti* del Musée Magnin de Dijon (inv. 1928 F889) y la *Alegoría de la Poesía* subastada en Sotheby's Nueva York el 31 de enero de 2013, lote n.º 175 (<https://www.sothebys.com>).
- ²³ Inv. 01646.
- ²⁴ *Catalogue* 1764, subastada con el lote n.º 152.
- ²⁵ Estas cuatro pinturas con grupos de *putti* personificando las estaciones supusieron para Boucher su nombramiento como profesor adjunto de la Academia. Laing et al. 1986, p. 129.
- ²⁶ *Alegoría de la Música*, inv. 01645, y *Alegoría de la Fama*, inv. 01647.
- ²⁷ Subastados en Artcurial, París el 16 de junio de 2020, lote n.º 267 (<https://www.artcurial.com>).
- ²⁸ Subastadas como obras de Jacob de Wit en Sotheby's Londres, el 9 de diciembre de 1987, lote n.º 216. Dos de ellas aparecieron en el mercado madrileño posteriormente, ya con la atribución a Lucas: Subastas Segre, el 16 de mayo de 2005, lote n.º 42; y Fernando Durán, el 17 de octubre de 2005, lote n.º 298.
- ²⁹ G005922/084-04.
- ³⁰ Se conserva un *gouache* del techo pintado en las colecciones del Cooper Hewitt de Nueva York. Scott 1995, p. 75.
- ³¹ *Mercur de France*, París, julio de 1736, pp. 1691-94.
- ³² Meissonnier 1738-49.
- ³³ Sentout 1791. En 1799 los cuatro bocetos fueron incautados por el gobierno revolucionario, aunque solo dos de ellos se han conservado actualmente en el museo: *Zéfiro y Flora* (MBA, J 224 [J1881]) y *Baco y Ariadna* (MBA, J 125 [J1881]). Los bocetos con *Vénus y Adonis* y *Diana y Endimión* se encuentran en paradero desconocido tras revocarse su depósito.
- ³⁴ Dos de las pinturas conservadas tienen unas medidas de 260 x 140 cm y las otras dos de 260 x 130 cm. Fuhring 1999, pp. 388-91.
- ³⁵ Scott 1995, p. 61.
- ³⁶ Wolvesperges 1995, p. 67.
- ³⁷ Maggiani 2012, p. 67.
- ³⁸ El ornamento conocido como *moresque* está basado en elementos vegetales que forman volutas y roleos en patrones entrelazados y simétricos, aunque, a menudo, estos se transformaban en líneas o bandas ornamentales de carácter abstracto. Los *grotesques*, o *arabesques*, como se conocían en Francia desde finales del siglo XVII, son decoraciones procedentes, como la anterior, del mundo clásico y constan de ornamentos arquitectónicos estilizados: guir-
- naldas, trofeos, jarrones, cartelas y criaturas fantásticas, todo ello sobre un fondo liso, a menudo blanco y dispuesto simétricamente. Sus diferentes combinaciones caracterizaron la decoración en Francia entre 1660 y 1720.
- ³⁹ Scott 1995, p. 23.
- ⁴⁰ Libourel 2016, p. 331.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² Wolvesperges 1995, pp. 55-56.
- ⁴³ Sonenscher 1989, p. 224.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 222.
- ⁴⁵ Wolvesperges 1995, p. 66.
- ⁴⁶ Vittet 2006, p. 30.
- ⁴⁷ En su obra *Nanine*, de 1749, Voltaire dice lo siguiente sobre las berlinas de Martin: «De la berline : elle est bonne, brillante / Tous les panneaux par Martin sont vernis». Sonenscher 1989, p. 211.
- ⁴⁸ Czarnocka 1994, p. 69.
- ⁴⁹ «Parmi les merveilles dont cette Capitale abonde, on peut regarder les Equipages comme une de ces choses rares, dont il sera fait mention dans la postérité. M. Lucas, excellent Peintre d'Histoire et Académicien, est Auteur de la plûpart de ces voitures brillantes, dont les paneaux sont autant de Tableaux précieux qu'un Curieux seroit flatté d'avoir dans son Cabinet. *Dutour, Huet* et *Crépin*, avec leur pinceau sçavant et délicat, peignent journellement de ces magnifiques voitures. *Dutour* peint les animaux; *Huet* les fleurs, et *Crépin* les Paysages. On peut toujours voir de ces Equipages précieux, peints par ces Artistes et vernis par *Martin* chez les plus fameux Selliers de Paris, et notamment chez *Lancry*, rue Saint Nicaise, vis-à-vis de l'Hôtel de M. le Premier. Il fournit presque tous les Carrosses pour le Roi, pour les Ambassadeurs et pour toutes les Cours ; ayant un goût supérieur pour réunir dans les Equipages, la nouveauté, la richesse, l'aisance et le gout». Hiberderie 1765, pp. 91-92.
- ⁵⁰ Sonenscher 1989, pp. 229-30.
- ⁵¹ «Compare, ou Entrée Publique, avec la Description des Carosses, Chevaux. Livrée, etc.», *Mercur de France*, diciembre de 1738, vol. 1, pp. 2700-6.
- ⁵² «Le morceau de Peinture du Paneau de devant, représentoit la Déesse de la Paix, qui fait brûler des instruments de guerre par des Amours. On voyoit au dossier du Paneau d'enhaut, l'union de la Seine, du Danube, & du Rhin, & au Paneau d'en-bas, l'Abondance avec ses attributs. / Le Sujet de la Portiere droite étoit, Apollon & Minerve, avec des Génies & des Amours qui s'appliquent aux Arts & aux Sciences. A la Portiere opposée, on voyoit les Déeses qui président aux grands & aux richesses. / Ces beaux Ouvrages ont été exécutés avec la plus grande précision par les Srs *Gervais* Sculpteur, *Lucas* Peintre, & *Neufmaison* Doreur». *Ibidem*, pp. 2702-3.
- ⁵³ Liechtenstein, The Princely Collections, Vauduz-Viena, inv. SK 1.

- ⁵⁴ Subaste en Drouout-Richelieu, París, el 26 de junio de 1998, lote n.º 44, ilustrado en la página 27 del catálogo correspondiente.
- ⁵⁵ Durante la restauración de la silla de manos aparecieron varias inscripciones: un sello de tinta con el texto «BOLOGNA/1816» que parece confirmar su presencia en Italia; «Jansen», manuscrito con tinta azul, que hace referencia a la Maison Jansen (1880-1989), la casa de decoración francesa por la que pasaría la silla en algún momento del siglo XX; y «CHENUE / EMBALLEUR / 5 Rue de la Terrasse, PARIS», una etiqueta de la casa de transporte y embalaje de obras de arte Chenue.
- ⁵⁶ «Il y a des chaises à porteurs dont les bâtis sont remplis de cannes à compartiments, ce qui les

rend plus légères, & en même temps plus fraîches pour l'été». Roubo 1771, p. 589.

⁵⁷ Agradezco al *dottore* Alessandro Malinverni, conservador del Museo Gazzola di Piacenza, su ayuda en la identificación del escudo.

⁵⁸ Sonenscher 1989, p. 228.

⁵⁹ Subastadas en Kohn, París, el 2 de agosto de 2008, lote n.º 50. El ebanista francés Henry Dasson, conocido por sus versiones historicistas y copias de mobiliario francés del siglo XVIII, llegó a utilizar en algunas de sus creaciones paneles originales de la época. Tal parece ser el caso de dos cómodas en el mercado anticuario datadas en 1879 según un modelo de Jean-Henri Riesener. En ambos casos, Dasson reutilizó para las puertas centrales dos

paneles de carroza pintados por Auger Lucas, uno de ellos con una alegoría de la Abundancia y el otro con una ninfa acuática o la personificación de algún río.

⁶⁰ Agradezco a Ekaterina Kogut y Anastasia Parshina, conservadoras de la Armería Real de Moscú, por permitirme examinar la carroza.

⁶¹ Kirillova 2000, pp. 155-64.

⁶² En comunicación oral a Marianne Roland Michel, Juan José Luna atribuyó esta carroza a Auger Lucas en 1984. Roland 1984, p. 172.

⁶³ Hermitage, inv. ЭК-2.

⁶⁴ Inv. núms. ЭК-12 y ЭК-13.

⁶⁵ Agradezco a Lyudmila Shatilova, conservadora del guadarnés en el Hermitage, por mostrarme los carruajes.

BIBLIOGRAFÍA

- BAILEY 2007. Colin B. Bailey, «A Long Working Life, Considerable Research and Much Thought», en Mary Morton (ed.), *Oudry's Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe* [cat. exp. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum]. Los Ángeles, 2007.
- BELLIER 1882. Émile Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, 3 vols. París, 1882, vol. 1.
- BOINET 1964. Amédée Boinet, *Les églises parisiennes. 3, XVII^e et XVIII^e siècles*. París, 1964.
- CATALOGUE 1764. *Catalogue d'une collection de très beaux tableaux, dessins et estampes de maîtres des trois écoles... de la succession de Mr. J. B. de Troy, directeur de l'Académie de Rome, cette vente se fera le lundi 9 avril 1764, trois heures de relevée, & jours suivants, par Pierre Remy*. París, 1764.
- CHENNEVIÈRES Y MONTAIGLON 1854-56. Philippe de Chennevières y Anatole de Montaiglon, *Abecedario de P. J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 vols. París, 1854-56, vol. 3.
- CZARNOCKA 1994. Anna Czarnocka, «Vernis Martin: The Lacquerwork of the Martin Family in Eighteenth-Century France», *Studies in the Decorative Arts*, 2, 1 (1994), pp. 56-74.
- DUVIVIER 1857-58. Adolphe Saint-Vincent Duvivier, «Liste des élèves de l'ancienne école académique et de l'école des beaux-arts qui ont remporté les grands prix de peinture», *Archives de l'Art Français*. París, 1857-58, t. 5.
- EXPLICATION 1751. *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale*. París, 1751.
- FUHRING 1999. Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie del rococó, 1695-1750*, 2 vols. Turín, 1999, vol. 1.
- HIBERDERIE 1765. Joubert de l'Hiberderie, *Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*. París, 1765.
- ILJINE Y SEMYONOVA 2013. Nicholas Iljine y Natalia Semyonova (eds.), *Selling Russia's Treasures. The Soviet Trade in Nationalized Art, 1917-1938*. París-Nueva York, 2013.
- INVENTAIRE GÉNÉRAL 1886. *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Deuxième partie: documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français*. París, 1886.
- KIRILLOVA 2000. Lyubov Kirillova, *Royal Carriages. Treasures of the Armoury*. Moscú, 2000.
- LA FONT 1747. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. La Haya, 1747.
- LAING *et al.* 1986. Alastair Laing, J. Patrice Marandel, Philippe de Montebello y Pierre Rosenberg, *François Boucher, 1703-1770* [cat. exp. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art; París, Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais]. Nueva York, 1986.
- LIBOUREL 2016. Jean-Louis Libourel, *Voitures hippomobiles. Vocabulaire typologique et technique*. París, 2016.
- LOMAX 1982. David Lomax, «Noël-Nicolas Coypel (1690-1734)», *Revue de l'Art*, 57 (1982), pp. 29-48.
- MAGGIANI 2012. Marie Maggiani, «Les belles oubliées de la carrosserie: les chaises à porteurs», en *Roulez carrosses!* [cat. exp. Arras, Musée des Beaux-Arts]. París, 2012, pp. 62-69.
- MEISSONNIER 1738-49. *Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier: peintre, sculpteur, architecte, dessinateur de la chambre et cabinet de roy... exécuté sous la conduite de l'auteur*. París, 1738-49.
- MICHEL 2018. Christian Michel, *The Académie Royale de Peinture et de Sculpture. The Birth of the French School, 1648-1793*. Los Ángeles, 2018.
- RAGUSA Y ROCCO 2001. Elena Ragusa y Andrea Rocco (eds.), *Le collezioni civiche di Asti. Materiali di studio per il riallestimento* [cat. exp. Asti, Palazzo Mazzetti]. Asti, 2001.
- RAMBAUD 1964. Mireille Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, 2 vols. París, 1964, vol. 1.
- ROLAND 1984. Marianne Roland Michel, *Lajoüe et l'Art Rocaille*. Neuilly-sur-Seine, 1984.
- ROUBO 1771. André Jacob Roubo, *L'art du menuisier*, 4 vols. París, 1771, vol. 3.
- SCOTT 1995. Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*. New Haven, 1995.
- SENTOUT 1791. Pierre Sentout, *Catalogue raisonné d'une très belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France; pastels, miniatures, gouaches, dessins qui composaient le Cabinet de Feu M. de Livois à Angers*. Angers, 1791.
- SONENSCHER 1989. Michael Sonenscher, *Work & Wages. Natural Law, Politics & the Eighteenth-Century French Trades*. Cambridge, 1989.
- VITTE 2006. Jean Vitte (ed.), *Tapis de la Savonnerie pour la Chapelle Royale de Versailles* [cat. exp. Versailles, Château de Versailles]. París, 2006.
- WOLVESPERGES 1995. Thibaut Wolvesperges, «The Royal Lacquer Workshop at the Gobelins, 1713-1757», *Studies in the Decorative Arts*, 2, 2 (1995), pp. 55-76.

El dibujo en la formación romana de Vincenzo Camuccini, Giuseppe Bossi y José de Madrazo

Drawing in the Roman Education of Vincenzo Camuccini, Giuseppe Bossi and José de Madrazo

EL RICO FONDO MADRAZO DEL MUSEO DEL PRADO (adquisición de 2006)¹, relacionado con el de la Biblioteca Nacional de España (adquisición de 1898)², reúne un sorprendente conjunto de dibujos que, entre centenares de hojas pertenecientes a los distintos miembros de la famosa familia, incluye también el núcleo originario de las obras dibujadas o coleccionadas por el patriarca, José de Madrazo y Agudo (1781-1859)³. Investigando y estudiando algunos de los más destacados dibujos de ambas colecciones es posible trazar un recorrido en la formación artística romana de Madrazo, que demuestra etapas comunes, compartidas o imitadas, con los artistas italianos Vincenzo Camuccini (1771-1844) y Giuseppe Bossi (1777-1815).

Para desarrollar ordenadamente esta reflexión es útil comentar algunas prácticas formativas del mayor de los tres, es decir, de Vincenzo Camuccini. Todas las biografías antiguas refieren que en su formación como artista siempre siguió las indicaciones impartidas por su hermano mayor, Pietro, recorriendo una trayectoria poco habitual, ajena a la enseñanza académica oficial⁴. Estas resultaban novedosas y muy probablemente fueron un ejemplo curioso que siguieron artistas como Bossi y Madrazo, quienes habían dado sus primeros

pasos en la Accademia di Belle Arti di Brera y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, respectivamente. A su llegada a Roma desde Milán, entre el otoño e invierno de 1795, Bossi pudo conocer algunas de las experiencias más significativas de Camuccini, que tenía una trayectoria algo más avanzada en cuanto a su formación y producción artística.

Lo que deseo analizar aquí es un camino compartido entre Camuccini y Bossi que hasta ahora no ha sido valorado detalladamente⁵. Sabemos que Camuccini fue admitido cuando era muy joven en el taller de Domenico Corvi (1721-1803), artista que estaba reelaborando la tradición pictórica de los siglos XVI y XVII de manera protoneoclásica y que, sobre todo, era un referente italiano del estudio del desnudo. Sus anheladas academias, por ejemplo, estaban en la Sala de los Vaciados de la Accademia di Brera durante los estudios de Bossi en esta institución⁶.

La formación de los pintores en aquellos años necesitaba de un alto nivel de conocimientos históricos y literarios para inspirar la invención de nuevos temas. Corvi, conocido como *dotto pittore*, es decir, un pintor culto, era uno de los mejores maestros en ese sentido⁷. Camuccini, mayor que Bossi, además de las prácticas

realizadas en el taller de Corvi, había dedicado tres años de su juventud al estudio de las mejores obras de la Antigüedad en el Vaticano y, sobre todo, a las de Rafael⁸, considerado desde hacía décadas una autoridad absoluta, especialmente por sus obras del periodo romano.

No sorprende que el joven Bossi, que estuvo muy integrado durante el primer año de su estancia en Roma en círculos artísticos y tertulias — como la de la célebre Angelica Kauffmann —, pronto conociera a Camuccini y comenzará con ardor juvenil a copiar los mismos modelos que él.

En 1796 se dedicó a copiar con gran diligencia las cabezas, las manos y los personajes de los frescos de la Estancia de la Signatura, probablemente también de la Estancia de Heliodoro (aunque de esta hasta ahora no se han encontrado dibujos en las colecciones conocidas) y de la del Incendio del Borgo. Esto ya lo habían hecho varias generaciones de artistas, pero lo curioso es que Bossi quiso acortar los tiempos de ese aprendizaje, ya que ese mismo año interrumpió su proceso — regresaría para copiar la Estancia de Constantino al año siguiente — y decidió trasladarse al oratorio de San Andrea al Celio para estudiar la escena de la *Flagelación de san Andrés* pintada al fresco por Domenichino en 1608. No hay duda de que esto fue una sugerencia de Camuccini, porque la comparación entre los dibujos de ambos demuestra inequívocamente un intercambio de experiencias formativas⁹. En ese caso, como en otros, Camuccini, además de imitar fielmente a Rafael, prefiere estudiar su herencia estilística vista a través de la interpretación del clasicismo de principios del siglo xvii, representado por boloñeses como los Carracci, Guido Reni y, por supuesto, Domenichino. En la *Flagelación de san Andrés* la composición de la escena pintada es muy académica y controlada, con un gran equilibrio en la disposición de los personajes en relación con el espacio perspectivo. Esto permite destacar el episodio principal del martirio, marcado por la tensión y la fuerza de los cuerpos. La figura del fustigador deriva de la de un grabado de Agostino Carracci¹⁰, pero sin su dinamismo, sino estática y aislada, de tal manera que las demás figuras destacan como ejemplos perfectos de desnudos académicos.

Aunque los dibujos de Pietro y Vincenzo Camuccini — copias de la figura entera del fustigador y de sus piernas — no estén fechados (por ejemplo, fig. 1), deben situarse en la primera etapa de la enseñanza im-

partida por Pietro a su hermano menor¹¹. Así, el dibujo de la pierna derecha hecho por Giuseppe Bossi en el año 1796 (fig. 2) sigue exactamente el método de Camuccini, es decir, el de replicar detalles anatómicos que puedan considerarse tan válidos como los copiadados del natural.

Efectivamente, el dibujo de Bossi es en todo fiel a la pintura — si cabe, más que el de Camuccini —, hasta en la sombra de la pierna. Además, Bossi copió en un segundo dibujo la pierna izquierda del soldado (fig. 3), apostillando en una nota que «il piede è corto» (el pie es corto), una reflexión que demuestra su interés por las proporciones anatómicas¹².

Copiar exactamente un fresco como el de Domenichino en San Gregorio al Celio, significaba no solo valorarlo como modelo clasicista, sino aportar documentación visual de una obra que estaba en un estado de conservación muy precario. Esto resulta interesante porque sabemos que entre 1814 y 1815 Camuccini se encargó de dirigir la restauración de dicho fresco¹³. Bossi compartía su sensibilidad en temas de conservación y a su regreso a Milán obtuvo la autorización para realizar una copia pictórica de la *Última Cena* de Leonardo, que estaba a punto de desaparecer.

Los ejercicios de copia anatómica de Bossi que hemos visto determinaron, sin duda, su paso a una nueva fase de estudio del desnudo del natural en casa de Camuccini junto con los artistas Pietro Benvenuti y Luigi Sabatelli¹⁴. Estas reuniones fraternales entre artistas eran bastante frecuentes en la Roma de la época; a veces eran llamadas «academias», pero en realidad eran comunidades informales de artistas, como, por ejemplo, la muy conocida Accademia de' Pensieri, liderada por Felice Giani¹⁵. En muchas ocasiones compartían el método: la elección de temas eruditos, heroicos o virtuosos, la máxima libertad en la expresión figurativa y, por último, el juicio libre entre los participantes sobre sus respectivas obras.

Realmente, la relación entre Bossi y Camuccini fue entre pares que aceptaban recíprocamente el juicio sobre sus obras, como demuestra una carta enviada por el primero a los hermanos Camuccini poco después de su despedida y vuelta de Roma a Lombardía el 15 de febrero de 1800¹⁶. En ella relataba, recordando las experiencias vividas en común durante los cuatro años anteriores, lo que había hecho y recomendaba a Vincenzo que no lo practicase jamás.

En su carta, Bossi escribe sobre prohibir a Vincenzo que copie a partir de vaciados, porque la belleza solo está en la naturaleza. Análoga prohibición para la copia de cuadros, porque las bellezas que se ven en ellos «no son nuestras hijas legítimas y no podemos llamarlas nuestras sin enrojecer». Los artistas que solo imitan «son como autores que escriben en lenguas muertas». El genio original tiene que ir «en busca de nuevas gemas en la minería inexplorada que es la naturaleza». En fin, es peligroso solo imitar, pero es necesario paragonarse con los grandes pintores del siglo XVI.

Estas ideas son una especie de preceptos que, según Bossi, deberían adaptarse al nivel de formación del artista, y, por tanto, es interesante ver cómo, pocos años después, el tercer protagonista de esta historia, José de Madrazo, por el contrario, repetiría los mismos ejercicios que Bossi durante su aprendizaje en el taller de Vincenzo Camuccini.

Antes de empezar a analizar las semejanzas de la formación romana de Madrazo con Camuccini y Bossi, es importante dejar claro que el método de investigación seguido ha sido principalmente el de la vía estilística. Tenemos que señalar, lamentablemente, la falta de documentación, que sería fundamental para aclarar los hechos y las relaciones acontecidas durante los dieciséis años de estancia de Madrazo en Italia. El epistolario de la familia Madrazo es posterior a esa estancia. Hay referencias a esa época, pero las décadas transcurridas impiden aproximarse a los acontecimientos pasados sin un filtro en los juicios causado por el diferente clima cultural romántico o, quizá, de forma voluntaria para reescribir o censurar algunas páginas biográficas.

Esta alteración afecta sobremanera al tema de la relación entre José de Madrazo y Giuseppe Bossi. Hasta ahora, el hecho de que pudieron haberse conocido permanece como una hipótesis muy probable. Como hemos dicho, Bossi, que era mayor que Madrazo, tuvo un papel importante como secretario de la Accademia di Brera después de su vuelta a Milán. Gracias a su reforma de los estudios en Brera y al establecimiento de concursos internacionales, era muy conocido por toda Italia y Europa¹⁷. Por supuesto, en Roma tenía muchos amigos entre las comunidades de artistas y literatos. Además, tras estudiar las biografías de ambos, queda patente que pudieron haberse conocido en algunas ocasiones: durante el viaje oficial de Bossi, como secretario, a Francia en el año 1802, donde conoció a Jacques-Louis David;

cuando Bossi regresó por segunda vez a Roma en 1804 o en el verano de 1810, cuando lo hizo por tercera vez¹⁸.

Todo esto por ahora es una hipótesis, pero hay una confirmación implícita del gran reconocimiento que José de Madrazo otorgaba a Bossi como artista valiente. De hecho, en el listado de dibujos que conformaba parte del inventario del Fondo Madrazo, redactado después de la muerte del patriarca, hay un número de obras de Bossi que parece no tener parangón con los dibujos coleccionados de otros artistas de la época. Los dibujos de Bossi que figuran en el documento, todos sueltos, son cuarenta y seis, otros ciento cuarenta y seis son contracalcos, es decir, contradibujos. Esta es una cifra impresionante que solo se explica por la necesidad de Madrazo de guardar el mayor número posible de copias de la producción artística de Bossi. En el listado también hay «un tomo» con ciento cuarenta y tres dibujos suyos¹⁹. ¿Dónde y cuándo habría comprado tanta obra? La hipótesis más plausible es que fuera durante su estancia en Italia, porque en el documento de embarque de sus bienes para su viaje a España aparece registrado el cajón número siete con «6 carteras llenas de dibujos antiguos»²⁰. Resulta menos probable que se adquirieran en Milán tras el fallecimiento del nieto y heredero de Bossi —que llevaba su mismo nombre, Giuseppe— en 1834, cuando muchos de sus dibujos se dispersaron por el mercado del arte²¹. A esta altura cronológica, el único comprador podría ser Federico de Madrazo (1815-94) durante una de las etapas de su estancia en Italia. Pero no hay ninguna documentación que lo acredite y, sobre todo, es muy posible que no estuviera interesado en dicha compra. En este sentido, hay que subrayar, por ejemplo, algunas líneas de una carta de Federico a su padre, del 5 de octubre de 1839, en la que le informa de su visita a la Accademia di Brera en Milán y expresa un juicio muy contundente sobre «algunos dibujos malos de Bossi, etc., etc., y uno bastante bueno de Sabatelli, y muchas malas y académicas cosas de Appiani, de cuyos frescos están apestadas muchas iglesias»²². Parece el juicio de una persona que indudablemente tenía ya competencia sobre estos autores por haber visto, con toda probabilidad, muchos dibujos de estos artistas en su ambiente familiar, pero tenemos que ser cuidadosos, porque es un juicio no solo de valor, sino de un defensor de una tendencia romántica y «purista», que no tiene el menor interés por la corriente clasicista pasada.



1

1. Vincenzo Camuccini, *Estudio de la pierna derecha del fustigador de la «Flagelación de san Andrés» de Domenichino*, ¿antes de 1796? Lápiz sobre papel, con pequeños toques de esfumino, 857 x 593 mm. Roma, Ömer Koç collection

2. Giuseppe Bossi, *Estudio de la pierna derecha del fustigador de la «Flagelación de san Andrés» de Domenichino*, 1796. Lápiz sobre papel, 743 x 490 mm. Milán, Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. DS 0111



2



3

3. Giuseppe Bossi, *Estudio de la pierna izquierda del soldado de la «Flagelación de san Andrés» de Domenichino*, 1796. Lápiz sobre papel, 802 x 530 mm. Milán, Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. DS 0112

Finalmente, en 1861, dos años después de la muerte de José de Madrazo, la colección de casi tres mil dibujos fue dividida en ocho lotes entre sus hijos, y es posible que ya en esa ocasión se vendieran las mejores piezas²³. Los dos fondos Madrazo anteriormente mencionados —de la Biblioteca Nacional y del Museo Nacional del Prado— proceden, pues, de sus herederos.

Entonces, intentemos poner el foco en la formación del joven José de Madrazo durante sus años romanos²⁴. Hemos hablado de la importancia del estudio anatómico y de cómo era una práctica habitual, y fundamental, seguir ejercitándola, de manera más o menos formal y en círculos privados, después de una formación clásica en las aulas académicas. Así, pues, resulta obligatorio examinar las posibles relaciones de Madrazo con Domenico Corvi. Desgraciadamente, Corvi falleció en 1803, el año de la llegada a Roma de Madrazo, por lo que no le fue posible recibir una enseñanza directa de él; pero sí, en cambio, tuvo la oportunidad de ver sus dibujos o, quizá, de adquirir algunas de sus famosas academias de desnudo, como Bossi, que en 1804 compró unas treinta²⁵. En la Biblioteca Nacional de España hay academias, muchas del siglo XVIII, pero ninguna se puede atribuir a Corvi y, lamentablemente, debido a un error de duplicación en las fichas del catálogo de Barcia, no es seguro que procedan del Fondo Madrazo²⁶.

Claramente, el estudio de academias de desnudo se vincula a un periodo concreto de la estancia romana de Madrazo: hacia el 28 de febrero de 1812, fecha en que firmó el contrato para la prestigiosa comisión napoleónica de la *Disputa entre griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo*, pintura sobre lienzo destinada a la Sala de Augusto, en un ala del Palazzo del Quirinale reservada a la emperatriz²⁷. Aunque el gran lienzo se da por desaparecido, la composición definitiva, la más elaborada de su producción de pintura de historia, se reconoce en el *modellino* del Museo del Prado (D6937). Es natural que realizara un gran número de estudios para alcanzar ese alto nivel en la representación de cada figura en su respectiva posición. De hecho, si la estructura general en parte se inspira en un grabado de Tommaso Piroli sobre un diseño de John Flaxman, el estudio de cada personaje se reconoce, en cambio, de forma independiente en los dibujos preparatorios conservados en el Fondo Madrazo del Prado. Son estudios de desnudos en distintas posiciones y con caras ligeramente diferentes a las de la composición definitiva del *modellino*. Esto se

explica considerando el intenso ejercicio que debió de realizar del natural, así como a partir de modelos de la pintura clasicista, de la misma manera que hemos visto en Camuccini y Bossi. Me parece importante subrayar que de todo este conjunto de academias, que se suponen del natural a partir de modelos, solo dos copian un mismo modelo, un hombre anciano reconocible por su cara barbuda. El primero sería el del soldado troyano que en el *modellino* tira con fuerza de una pierna del cadáver de Patroclo y el segundo ha sido interpretado por Díez García como un esbozo del guerrero troyano con gorra frigia que aparece en la esquina inferior derecha²⁸. Es interesante observar que Madrazo prefirió utilizar el modelo de un hombre mayor para estudiar las figuras de hombres agachados. Quizá no sea casualidad —aunque hasta ahora no hay prueba alguna de ello— que para la complicada postura del viejo verdugo se inspirara en la ya mencionada escena de la *Flagelación de san Andrés* de Domenichino, copiada por Camuccini y Bossi. Los frescos del oratorio de San Andrea al Celio debían de ser muy valorados por el joven pintor montañés, porque, por ejemplo, entre los dibujos del Fondo Madrazo del Prado hay una preciosa copia del siglo XVIII a partir de la composición de *San Andrés conducido al martirio* de Guido Reni (1609-10). El dibujo está montado sobre un soporte secundario igual al del *modellino* de Madrazo, por lo que se puede deducir razonablemente su pertenencia a la colección de José²⁹.

Además, parece seguro que en estos años Madrazo replicaba otro procedimiento propio de Camuccini en el estudio de la anatomía: pintar al óleo partes aisladas, como podemos ver en el *Estudio de brazo en alto* del Prado (P7957)³⁰, que se entiende como preparatoria para el brazo del jefe militar barbado que arenga a sus tropas desde un carro, que aparece a la izquierda en el *modellino*. Un procedimiento que era practicado por Camuccini (fig. 4) antes de ejecutar la obra definitiva, porque el hecho de pintar al óleo cabezas, brazos y piernas del natural a un gran tamaño le permitía ejecutarlos con seguridad en el cuadro final³¹.

Por eso resulta fundamental reflexionar sobre las relaciones y los intercambios formativos de Madrazo con los artistas romanos y, sobre todo, con Camuccini en los años previos. En principio, es necesario releer de manera crítica algunas líneas del epistolario entre José y su hijo Federico durante su estadía en Italia. Analizaremos cada una de las cartas para entender cuánto tienen

de reflejo y cuánto de recuerdo de las experiencias vividas por José, pues muy bien puede tratarse de juicios madurados o bien de noticias maquilladas por alguien que prefiere ennoblecer su pasado. Cuando en el verano de 1839 Federico se dispone a emprender su viaje a Italia desde París, su padre le recomienda ser cuidadoso al relacionarse con los artistas italianos, porque los pintores franceses, pensionados o no, desprecian sin reserva a todo el mundo, dado su carácter; pero, en cambio, los italianos saben vengarse, «sacando los defectos de sus obras de un modo muy picante y con mucha gracia»³². Le aconseja así que visite todos los estudios de pintores que sean «de poco o de gran mérito», pero el mes siguiente revela una intención interesada sobre la visita a Camuccini, porque, le dice, que, si se llevara bien con él, podría conseguir su nombramiento como académico de mérito en la Accademia di San Luca³³. Finalmente, en otra carta de febrero de 1840 concluye con unas palabras que resultan algo extrañas: «en casa de este [Camuccini] habrás visto un millón de dibujos que ha hecho por las obras originales de Rafael y de Miguel Ángel, lo que creo que, en vez de favorecerle, le ha perjudicado por haber atado su ingenio en sus creaciones y en la práctica del colorido, que, desgraciadamente nunca ha sentido por haberse dado demasiado al uso del lápiz en los dibujos y en los cartones. Verdad eterna. El que copia demasiado a otros se hace esclavo de estos y sofoca su propio genio. Esto es lo que justamente le ha sucedido a Camuccini»³⁴.

Como veremos más adelante, esto es precisamente lo contrario a su propio proceder cuando frecuentaba a Camuccini, con quien compartió el mismo método de estudio. Para aclarar los hechos, es necesario volver atrás, a 1805. En aquel año Madrazo ejecutó su lienzo *La muerte de Lucrecia*, considerado en los estudios sobre este pintor el más «davidiano»³⁵, pero me parece útil valorar cómo la elección del tema iconográfico, romano por excelencia, estaba sin duda influido por el gran éxito que tenía en la tradición pictórica. La obra, expuesta en el Palazzo di Spagna, recibió muchas alabanzas por parte de Vincenzo Camuccini y Gaspare Landi y fue adquirida por Carlos IV. El periodista Giuseppe Antonio Guattani la comentó en las *Memorie enciclopediche romane* en 1806, y llamó la atención sobre el paño azul que cubría la silla, pues veía en él el triunfo de la modestia de Lucrecia, subrayada por su túnica blanca; de hecho, al contrario que en la representación



4. Vincenzo Camuccini, *Studio de partes anatómicas*, finales del siglo XVIII-inicios del XIX. Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas. Reproducido en Francesca Antonacci y Giovanna Caterina de Feo (eds.) *Camuccini, Finelli, Bienaimé. Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*, Roma, 2003

tradicional con el seno descubierto, como en la coetánea *Lucrecia* de su amigo escultor Damia Campeny (1804)³⁶. Son dos características que la pintura de Madrazo —ahora desaparecida y conocida solo a través del grabado de Giovanni Battista Romero en las *Memorie enciclopediche*— comparte, por ejemplo, con el cuadro del mismo tema que Giuseppe Bossi había ejecutado probablemente durante su estancia romana³⁷.

Me parece plausible que Madrazo hubiese empezado a frecuentar a Camuccini algún tiempo antes de ejecutar *Lucrecia*. Una serie de dibujos de su mano nos permite pensar que Madrazo tuvo una formación más estrecha con Camuccini.

Vincenzo Camuccini tenía su atelier romano en *via de' Greci*, desde 1802 compartido con Gaspare Landi, en unas amplias estancias alquiladas en el edificio del

Collegio Greco. En el centro tenía un largo pasillo decorado con numerosos vaciados, calcos y copias de la Antigüedad, por el que se accedía a unas grandes salas que custodiaban las obras originales de Camuccini en dibujo y pintura. Solo una pequeña estancia era su verdadero lugar de trabajo, cuyo acceso estaba prohibido a los jóvenes artistas que frecuentaban su atelier³⁸.

Las etapas de aprendizaje propuestas por Camuccini a estos artistas empezaba con la copia de modelos de la Antigüedad, algo que no era una novedad, pues se consideraba una práctica fundamental en la formación neoclásica. El análisis de los dibujos del Fondo Madrazo en el Prado nos permite evaluar este proceso con exactitud. El primer caso que analizaremos es un contradibujo de gran tamaño que representa la escultura antigua de un pie (fig. 5). No hay duda sobre el procedimiento de su ejecución, pues se aprecia la presión ejercida contra un dibujo original de Camuccini, que hoy se encuentra en una colección particular (fig. 6), porque el tamaño y los trazos se corresponden, aunque, al verlos en detalle, se advierten pequeñas diferencias. Intentaremos reconstruir el proceso de copia desde el principio. El dibujo de Camuccini es una copia del natural de uno de los dos fragmentos colosales de los pies de una divinidad femenina con sandalias «tirreno»³⁹, situado en la Galleria di Palazzo Nuovo, en la primera planta de los Musei Capitolini. En realidad, Camuccini había copiado el mismo pie desde dos perspectivas distintas, pero en la colección del Prado solo se conserva el contradibujo de la segunda. Si observamos las diferencias, podemos deducir que el contradibujo replica, invertido, un primer estado del original de Camuccini, porque el original que ahora vemos fue después retocado con nuevos plumeados y toques de esfumino para revitalizar el claroscuro y el trazo del lápiz, que al realizar el contradibujo inevitablemente se había empobrecido. Así, la primera operación de contradibujar no habría sido posible sin el permiso de Camuccini, quien después de que se hiciese la copia en contradibujo habría retocado el original para conservarlo en el taller y enseñárselo a sus otros discípulos.

Este contradibujo supone un privilegio otorgado a Madrazo, que se repite pronto en la réplica de otros dibujos del maestro. De hecho, en la colección del Prado hay otra serie de dibujos ejecutada por Madrazo en el taller de Camuccini. De las paredes de dicho taller debió de colgar un grupo de vaciados obtenidos de cal-

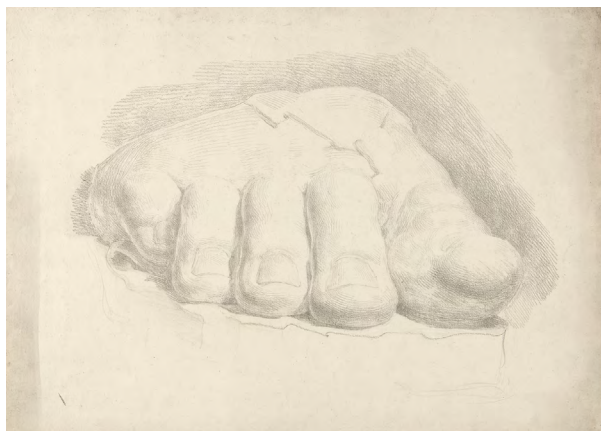
cos de cabezas de los relieves de época trajana del Arco de Constantino. Se reconocen muy bien porque los dibujos copian a lápiz exactamente la forma del vaciado, pero en un tamaño mucho mayor del habitual, probablemente para poder ejercitarse mejor en el estudio fisiognómico. Esta serie debería ser reconstruida tanto con los dibujos y contradibujos procedentes del Fondo Madrazo del Prado como con aquellos del taller de Camuccini, que hemos conocido solo gracias a algunas publicaciones.

Lo que ha sobrevivido en el Fondo Madrazo del Prado resulta fundamental para hacer un estudio comparativo. El primer dibujo del que vamos a hablar representa la cabeza del soldado romano con el yelmo con cimera (fig. 7) y se corresponde con la del soldado que aparece en el lado derecho, en segundo plano, del bajorrelieve de la apertura central del Arco de Constantino — en la parte oeste interior — que representa a Trajano luchando contra los bárbaros. Hay que pensar que Madrazo habría hecho este dibujo a mano alzada tomando como modelo uno de Camuccini (fig. 8), porque tiene una riqueza mayor de detalles y difiere en las proporciones del yelmo. Otra posibilidad es que fuese realizado a mano alzada copiando el vaciado origen de aquel dibujado por Camuccini. En cualquier caso, todo parece indicar que el dibujo de Camuccini estaba disponible para ser copiado, porque, como se puede apreciar, y de manera inusual, estaba tratado con la técnica del *spolvero* (estarcido) también por el anverso.

Lo mismo ocurre con la cabeza que aparece junto a la anterior en el relieve del Arco, aunque esta presenta un problema en cuanto a su autoría, pues en el Fondo Madrazo del Prado se encuentran una copia dibujada por Madrazo — a partir de un yeso — y un contradibujo, que no depende del anterior, sino de un original, muy probablemente de Camuccini.

No hay otra posibilidad respecto a la autoría de los dibujos que hasta ahora hemos visto, si bien no es fácil reconocer el estilo de Madrazo, porque estas piezas nacieron como copias, además, como copias según otro estilo, el de Camuccini. Mi hipótesis es que se trata de obras de los primeros años romanos de Madrazo, quizá de hacia 1804-5, pues no me parece una casualidad que el yelmo con cimera de Valerio, pintado en la *Muerte de Lucrecia*, sea casi exactamente del mismo tipo romano-trajano que el que hemos comentado.

5. José de Madrazo, *Estudio de un pie colosal de los Musei Capitolini según el original de Vincenzo Camuccini*, 1804-11 (?). Contradibujo, 440 x 615 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D6767
6. Vincenzo Camuccini, *Estudio de un pie colosal de los Musei Capitolini*, finales del siglo XVIII-inicios del XIX. Lápiz sobre papel, con pequeños toques de esfumino, 380 x 540 mm. Colección particular
7. José de Madrazo, *Estudio de la cabeza de un soldado de un bajorrelieve del Arco de Constantino*, 1804-11 (?). Carboncillo sobre papel, 660 x 510 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D6827
8. Vincenzo Camuccini, *Estudio de la cabeza de un soldado de un bajorrelieve del Arco de Constantino*, finales del siglo XVIII-inicios del XIX. Carboncillo sobre papel, 755 x 480 mm. Colección particular



5



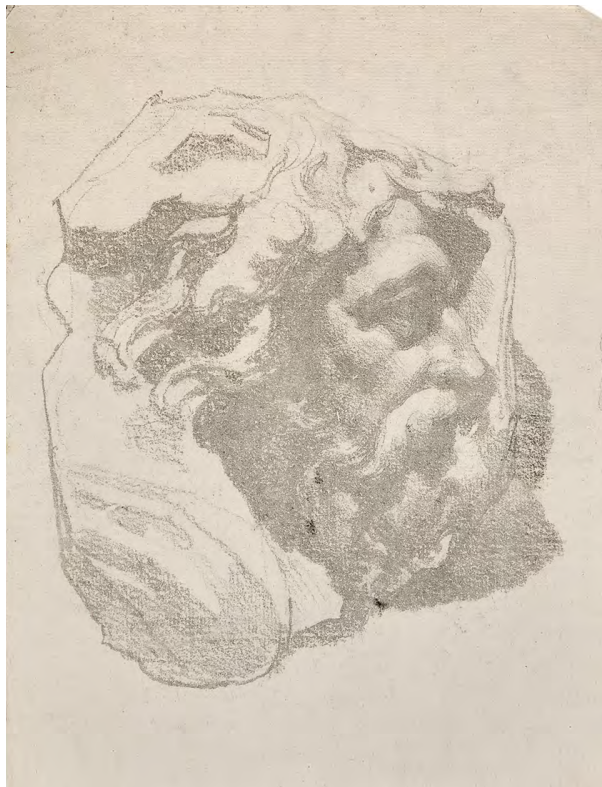
6



7



8



9. José de Madrazo, *Estudio de la cabeza de un prisionero dacio de la Columna de Trajano*, a partir de un vaciado, 1804-1811 (?). Contradibujo, 260 x 193 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, Gabinete de Dibujos, D6891

Lamentablemente, por el contrario, en el Fondo Madrazo del Prado se reconoce solo una copia a partir de los relieves de la Columna Trajana, que, durante generaciones de artistas —incluido Camuccini— fue una referencia de absoluta importancia⁴⁰. Entre los dibujos de Camuccini hay muchas copias de vaciados —obtenidos mediante moldes solo para la reproducción de algunos detalles de cabezas— y de los relieves del Arco de Constantino. Una de ellas es la cabeza del prisionero dacio en la escena del *Interrogatorio de Trajano* (Cichorius, XVIII, 43), cuyo dibujo, realizado por Camuccini al carboncillo⁴¹, fue contradibujado por Madrazo (fig. 9).

A punto de concluir este ensayo, quiero reflexionar sobre cómo el coleccionismo de los Madrazo puede estar vinculado a sus necesidades de aprendizaje o a ciertas composiciones. En este sentido, me parece justo valorar por primera vez un dibujo más antiguo que el resto (fig. 10) del Fondo Madrazo que a mi parecer no está ahí por azar, sino porque podría haber servido como fuente iconográfica para la ejecución del lienzo *Horacio Cocles defendiendo el puente Sublicio*, comisionado por Manuel Godoy a Camuccini⁴². Todo indica que, en los estudios sobre el tema, no se ha valorado un hecho histórico del que depende la relativa fortuna de ese tema iconográfico en esos años: en el verano de 1811 Napoleón publicó en los periódicos romanos un decreto que ordenaba la reconstrucción del mítico puente Sublicio⁴³. También se tiene constancia de que Luigi Agricola pintó ese tema sobre lienzo —en paradero desconocido— en el marco de las comisiones napoleónicas, para la renovación de la Sala de Augusto en el Palazzo del Quirinale, la misma para la que había trabajado Madrazo, como ya se ha indicado. El dibujo presenta muchas manchas de humedad, lo cual parece indicar que procede de la colección Madrazo, como señaló Barcia a propósito de muchos de los ejemplares recuperados del naufragio del bergantín en el que habían sido embarcadas las obras de José antes de su regreso a España tras su estancia romana. Dudo de que se trate del único dibujo antiguo de historia romana coleccionado por Madrazo, y, en este sentido, sería conveniente realizar una investigación más exhaustiva para entender el criterio seguido por el artista a la hora de decidir las obras que iban a forjar su cultura histórica y figurativa⁴⁴.

Naturalmente, a partir del momento en que Madrazo estableció esta particular vinculación con Camuccini, no nos sorprende que hubiera podido poseer también sus dibujos de invención. Hasta ahora se han podido identificar por lo menos dos. El primero, de la colección Madrazo en la Biblioteca Nacional (fig. 11), fue asociado por Barcia al estilo de Bartolomeo Pinelli y de Jacques-Louis David⁴⁵; pero hay una segunda atribución a Giuseppe Cades, por parte de Manuela Mena, que no ha sido confirmada. En realidad, es claramente obra de Camuccini. Barcia creía que el tema representado era Coriolano en el momento de separarse de su familia para ir al destierro, pero, si fuese verdaderamente así, debería vincularse a 1810, año en el que Ca-

10. Escuela romana, *Horacio Cocles defendiendo el puente Sublicio*, h. 1700. Pluma, tinta parda y aguada sobre papel, 243 x 411 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D7743



11. Vincenzo Camuccini (aquí atribuido), *Porcia se desmaya de dolor al partir su marido a la guerra*, finales del siglo XVIII-inicios del XIX. Lápiz negro, pluma, pincel, tinta y aguada parda sobre papel, 300 x 426 mm. Biblioteca Nacional de España, DIB/13/13/56



muccini viajó a Francia para conocer a David, a quien enseñó un *Coriolano* que había realizado⁴⁶. Pero el número de personajes, sus poses y el esquema compositivo coinciden invertidos con el dibujo identificado por Giovanbattista Camuccini, hijo de Vincenzo, como *Porcia se desmaya de dolor al partir su marido a la guerra*. El estilo del dibujo parece cercano a las obras de finales del siglo XVIII, pero el tema, según Piantoni

De Angelis, se relaciona con la comisión del conde Apponyi de hacia 1816-20⁴⁷.

El segundo dibujo está en el Fondo Madrazo del Prado, atribuido a Vincenzo Camuccini por José Luis Díez, y parece preparatorio para un *Bautismo de Cristo* (fig. 12), obra que hasta ahora no he reconocido entre su producción pictórica. Pero creo que el dibujo se puede ubicar en los años de sus pinturas religiosas, hechas



12. Vincenzo Camuccini, *Estudio para un Bautismo de Cristo*, 1808-16 (?). Lápiz sobre papel, 290 x 274 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado, D7522

para el papa León XII o quizá para el destronado rey Carlos IV en su exilio en Roma. El detalle de las manos, muy valioso, nos dice algo en comparación con el estilo ligero al dibujar a lápiz, con el característico resaltar de los contornos con un trazo un poco más fuerte, que no vemos en el dibujo preparatorio del *San Simón*, pintura para la basílica vaticana de San Pedro⁴⁸. Igualmente se debe tener en cuenta, para compararlo, el detalle de las manos del Nicodemo en *La Piedad*, que perteneció a la colección romana de Carlos IV⁴⁹.

Para concluir, confío en que estas nuevas aportaciones puedan demostrar cómo el proceso de aprendizaje de Madrazo, así como el de tantos otros artistas de su época, debió de ser largo, ciertamente no restringido a la formación académica en su patria ni tampoco a la formación en el atelier de David. También espero que puedan estimular un proceso de reevaluación de los años romanos de Madrazo, para ampliar las investigaciones a toda la red de sus relaciones con artistas italianos e internacionales en la Roma cosmopolita de la época⁵⁰.

SILVIO MARA es profesor de Historia de la Restauración en la Università Cattolica de Milán. Doctor en Historia del Arte, ha sido becario de investigación posdoctoral en el Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, de Florencia, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y becario junior de la Fundación Gondra Barandiarán-Museo del Prado. Sus publicaciones versan sobre historia de la crítica de arte, coleccionismo y museología, con un enfoque especial sobre la fortuna crítica de Leonardo da Vinci, los artistas neoclásicos milaneses y romanos y la historia del dibujo. silvio.mara@unicatt.it

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 04-05-2023/18-09-2023

RESUMEN: Este artículo está basado en la investigación transversal de un conjunto de dibujos de Giuseppe Bossi (1777-1815) y Vincenzo Camuccini (1771-1844) pertenecientes al Fondo Madrazo del Museo del Prado, que comparten procedencia con los conservados en la Biblioteca Nacional de España, así como en colecciones privadas y públicas. El análisis y el estudio comparativos se centran en la etapa de formación neoclásica de José de Madrazo y Agudo (1781-1859) durante su estancia en Roma (1803-19).

PALABRAS CLAVE: dibujos; formación neoclásica; Roma; España; Antigüedad

SUMMARY: This paper is based on a cross-sectional study of a set of drawings by Giuseppe Bossi (1777-1815) and Vincenzo Camuccini (1771-1844) that belong to the Madrazo collection of the Prado Museum, which share provenance with those in the Biblioteca Nacional de España, as well as in private and public collections. The comparative analysis and study focus on José de Madrazo y Agudo's (1781-1859) Neoclassical training during his stay in Rome (1803-19).

KEYWORDS: drawings; Neoclassical training; Rome; Spain; Antiquity

- * Este artículo es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el marco de la beca junior Fundación Gondra Barandiarán-Museo del Prado (2022). Mis agradecimientos a los patrocinadores y en particular, por su ayuda, a las siguientes personas: Javier Arnaldo Alcubilla, Isabel Chacón del Pino, Javier Jordán de Urríes, José Manuel Matilla, Pedro J. Martínez Plaza, Ilaria Miarelli Mariani, Carlos G. Navarro, Pier Ludovico Puddu, Elena Santiago Páez y Gloria Solache.
- ¹ Barón, Docampo y Matilla 2006; Solache 2011. Cabe recordar que la adquisición, terminada en el año 2012, incluye el archivo de la familia. Véase el epistolario editado en los siguientes estudios: Díez García y Alaminos 1994; Díez, Gutiérrez y Bornia 1998; Gutiérrez Márquez y Martínez Plaza 2017; Martínez Plaza 2022.
- ² Véase Santiago e Hidalgo 2021, p. 23, con referencia a la bibliografía precedente.
- ³ Santander 2014.
- ⁴ Visconti 1844-45, XI, 34, pp. 265-67; Falconieri 1875, pp. 4-7; Puddu 2020, pp. 43-58; D'Amicis 2023, pp. 23-46.
- ⁵ La amistad entre ambos se conoce bien. Véanse algunas de las cartas de Bossi a Camuccini en Ciardi 1982, II, pp. 561-62; Piantoni 1978, pp. 28, 103.
- ⁶ Binda 2021, p. 14.
- ⁷ Rudolph 1982; Viterbo 1998; Barroero 2005; Curzi 2021.
- ⁸ Véase Puddu y D'Amicis 2023. Bossi hizo unas copias e invenciones muy similares a partir de Rafael, véase Mara 2021, pp. 35-58.
- ⁹ Se trata de una primera evidencia para una investigación que podría ser muy extensa si se comparase toda la producción de dibujos de ambos artistas. Por ejemplo, me parece lamentable que no se haya estudiado hasta ahora el dibujo de Bossi *Leónidas y Cleóbrotro* (Antonelli 2007) en comparación con los numerosos dibujos de Camuccini sobre el mismo tema (Piantoni 1978, pp. 53-54).
- ¹⁰ Véase, por ejemplo, en el Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, inv. S-FC36677 (disponible en <https://www.calcografica.it>; última consulta en septiembre de 2023).
- ¹¹ Falconieri 1875, p. 25; Vincenzo copió también la escena arquitectónica del fresco de Domenichino, véase en D'Amicis 2023, p. 180.
- ¹² Los dos dibujos de Bossi, sin referencia a Camuccini, están publicados en Valli 1995; Nenci 2016.
- ¹³ Giacomini 2007, pp. 150-54.
- ¹⁴ Según el biógrafo Falconieri 1875, pp. 20-21. Una de las «academias» dibujadas por Bossi en Roma tiene la fecha autógrafa 1798, véase Binda 2021, pp. 13-14.
- ¹⁵ Faenza 2009.
- ¹⁶ Piantoni 1978, p. 103.
- ¹⁷ Castelfranchi y Cassanelli 1999.
- ¹⁸ Sobre este viaje, véase Mara 2013. El 13 de mayo de 1810 Vincenzo Camuccini escribió a su hermano Pietro que temía con vergüenza la visita de Bossi por su juicio sobre sus últimas obras (Falconieri 1875, p. 96). De hecho, Bossi visitó el taller de Camuccini en Roma al final del verano y compró sus dibujos junto con una de las copias pintadas de la *Muerte de César* (Ciardi 1982, II, pp. 749, 751), por lo que pudo coincidir entonces con Madrazo, a quien Camuccini conocía al menos desde 1806.
- ¹⁹ Santiago e Hidalgo 2021, p. 23.
- ²⁰ Archivo del Museo del Prado, AP 46/7. Martínez Plaza 2018, pp. 406, 411-12.
- ²¹ Mara 2021, p. 105.
- ²² Díez García y Alaminos 1994, I, p. 263. Siendo el periodo del año no lectivo, puede ser que Federico de Madrazo no hubiera podido ver mucho más que la exposición de los premios del curso anterior, véase *Atti Accademia Milano* 1839.
- ²³ Martínez Plaza 2018, p. 413.
- ²⁴ Fundamental para su biografía romana: Jordán 1992; Jordán 1994.
- ²⁵ Valli 1998, p. 194.
- ²⁶ En la catalogación de Barcia, las veinticinco academias aparecen con los números 8581-8605 (duplicadas con otras españolas procedentes en parte de las colecciones de Cardenera y Castellano, números 2366-2392), véase Barcia 1906, pp. 320, 694. Corresponden a las firmas DIB/14/44/9-DIB/14/44/35. A pesar de esto, quizá lo menos cercano a la época de Madrazo y a la escuela romana sea la academia DIB/14/44/13, de gran calidad, realizada sobre un papel preparado en gris verdoso, según un método utilizado también por Madrazo en sus dibujos anatómicos, pero con una tinta un poco diferente.
- ²⁷ Díez García 2007; Santander 2014, pp. 43-47.
- ²⁸ Díez García 2007. Son los dibujos D6576 y D6560, véanse en la página web del Museo del Prado.
- ²⁹ En el dibujo a sanguina de *San Andrés arrodillado llevado al martirio* (D7524), catalogado como anónimo del siglo XVIII, se reproduce solo la parte central de la escena.
- ³⁰ P7957, véase en la página web del museo.
- ³¹ Falconieri 1875, p. 289; De Feo 2003.
- ³² Díez, Gutiérrez y Bornia 1998, p. 369. Una reflexión sobre las cartas de los dos en Brook 2022.
- ³³ *Ibidem*, pp. 385, 388.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 400.
- ³⁵ Jordán 1992, pp. 356-59; Arias 1993, pp. 350-53; Benocci 2004, pp. 92, 94, 97-99.
- ³⁶ Guattani 1806, I, pp. 59-62.
- ³⁷ Mara 2021, pp. 68-71.
- ³⁸ Giacomini 2008; Omodeo 2013.
- ³⁹ *Nuova descrizione* 1882, p. 111. Esculturas de la época republicana, donación del papa Benedicto XIV a los Musei Capitolini. La escultura dibujada tiene el inv. n.º 5911 y la otra el inv. n.º 5913.
- ⁴⁰ «[...] e l'indole delle fisionomie cerchi in quei mirabili bassorilievi della colonna Traiana», Falconieri 1875, p. 58; Piantoni 1978, pp. 10-11; D'Amicis 2023, pp. 42-44, 155-58. El arquitecto y coleccionista británico John Soane también posee vaciados de algunas cabezas de la Columna Trajana adquiridos de la colección de Lewis Hyatt en 1834. Ninguno de ellos se corresponde con el de Camuccini. Hyatt había comisionado su colección de vaciados en Roma al *formatore* Benedetto Malpieri en el año 1820 (Dorey 2010, p. 601). Sobre la fortuna de la Columna Trajana en la época que nos ocupa, véase Agosti y Farinella 1985, p. 1132.
- ⁴¹ Piantoni 1978, nota 10 p. 11. El contradibujo ha perdido mucho en el claroscuro porque fue ejecutado por presión sobre un dibujo hecho con carboncillo graso.
- ⁴² Giacomini 2021.
- ⁴³ Boyer 1963. Pero el tema ya era practicado, como atestigua el dibujo del joven pensionado en Roma Michele Sangiorgi del año 1808 (Leone 2023, p. 10).
- ⁴⁴ Por ejemplo, véase el dibujo procedente de la colección Madrazo en la Biblioteca Nacional de España, catalogado por Barcia con el número B6910 y la firma DIB/13/6/27 (Barcia 1906, p. 467), cuyo tema no ha sido reconocido como el episodio del *Vae victis* protagonizado por Breno y Marcos Furio Camilo. Parece el típico dibujo de los concursantes a los premios de pintura en la Accademia di San Luca.
- ⁴⁵ Barcia 1906, pp. 670-71.
- ⁴⁶ Hiesinger 1978, pp. 305, 319; Chappell 1979.
- ⁴⁷ Piantoni 1978, n.º 139, pp. 66-67, véase también Antonacci y De Feo 2003, núms. 9-10.
- ⁴⁸ Bosi 2021, pp. 50-51.
- ⁴⁹ Piantoni 1978, pp. 80-81; Sancho 2008, pp. 18-19.
- ⁵⁰ Una preciosa serie de dibujos del Prado demuestra el interés de Madrazo por los monumentos canovianos, véase Grandesso 2022. Pero falta un estudio profundo sobre las relaciones entre Madrazo y Canova, que, recordamos, solicitó y consiguió la excarcelación de Madrazo y de los artistas españoles en Castel Sant'Angelo en enero de 1809; D'Este 1864, pp. 180-81. Véase también en la Biblioteca Civica di Bassano del Grappa una carta de Madrazo a Canova hasta ahora no comentada en las publicaciones (disponible en <https://archiviocanova.medialibrary.it/>; último acceso abril de 2023).

- AGOSTI Y FARINELLA 1985. Giovanni Agosti y Vincenzo Farinella, «Il fregio della Colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III, 15, 4 (1985), pp. 1103-50.
- ANTONACCI Y DE FEO 2003. Francesca Antonacci y Giovanna Caterina de Feo (eds.), *Camuccini, Finelli, Bienaimé. Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*. Roma, 2003.
- ANTONELLI 2007. Rosalba Antonelli, «Leonida e Cleombroto», qualche considerazione tematica e stilistica in aggiunta al catalogo di Giuseppe Bossi», en Monja Faraoni (dir.), *Passione è cultura. Scritti per Tino Gipponi*. Milán, 2007, pp. 7-13.
- ARIAS 1993. Enrique Arias Anglés, «La visión del mundo clásico en el joven José de Madrazo», en VI. *Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid, 1993, pp. 349-63.
- ATTI ACCADEMIA MILANO 1839. *Atti della Imperial Regia Accademia delle Belle Arti in Milano*. Milán, 1839.
- BARCIA 1906. Ángel M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.
- BARÓN, DOCAMPO Y MATILLA 2006. Javier Barón, Javier Docampo y José Manuel Matilla, «Colección y biblioteca Madrazo», *Museo Nacional del Prado. Memoria 2006*. Madrid, 2006, pp. 51-60.
- BARROERO 2005. Liliana Barroero, *Exempla virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero*. Roma, 2005.
- BENOCCHI 2004. Carla Benocci, «Contributi alla conoscenza della cultura antiquaria spagnola a Roma nei "tempi calamitosi" (1802-1814): la circolazione delle opere d'arte, le scelte culturali, le fonti d'indagine», en José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti, Beatrice Palma Venetucci (eds.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla, 2004, pp. 83-99.
- BINDA 2021. Laura Binda, «Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi all'Accademia di Brera. Sinergie didattiche, teoriche e collezionistiche», en Silvio Mara, *Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione*. Busto Arsizio, 2021, pp. 11-33.
- BOSI 2021. Stefano Bosi, «Catalogo delle opere», en Francesca Antonacci, Damiano Lapićciarella y Maurizio Nobile (eds.), *I Camuccini. Tra Neoclassicismo e sentimento romantico*. Roma, 2021, pp. 16-69.
- BOYER 1963. Ferdinand Boyer, «Projets napoléoniens pour le Mausolée d'Auguste et le pont d'Horatius Cocles (Rome 1811-1812)», *Strenna dei romanisti*, XXIV (1963), pp. 96-102.
- BROOK 2022. Carolina Brook, «Roma 1839-1842 nelle lettere fra Federico e José de Madrazo», en Giovanna Capitelletti, Maria Pia Donato, Carla Mazzarelli, Susanne Adina Meyer, Ilaria Miarelli Mariani (eds.), *Lettere d'artista. Per una storia transnazionale dell'arte (XVIII-XIX secolo)*. Milán, 2022, pp. 96-109.
- CASTELFRANCHI Y CASSANELLI 1999. Liana Castelfranchi Vegas y Roberto Cassanelli (dirs.), *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*. Milán, 1999.
- CHAPPELL 1979. M. L. Chappell, «Una nota su Vincenzo Camuccini e Jacques Louis David», *Prospettiva*, 19 (1979), pp. 50-52.
- CIARDI 1982. Roberto Paolo Ciardi (dir.), *Giuseppe Bossi. Scritti sulle arti*, 2 vols. Florencia, 1982.
- CURZI 2021. Valter Curzi, «Sul pittore dotto nella Roma del Settecento: Pompeo Batoni e Domenico Corvi», *Storia dell'arte*, 155-56, 1/2 (2021), pp. 259-73.
- D'AMICIS 2023. Monica D'Amicis, *Vincenzo Camuccini disegnatore (1771-1844). Un protagonista della cultura accademica tra Sette e Ottocento*. Roma, 2023.
- D'ESTE 1864. Antonio D'Este, *Memorie di Antonio Canova*. Florencia, 1864.
- DE FEO 2003. Giovanna Caterina de Feo, «Note sulla fortuna critica di Vincenzo Camuccini disegnatore», en Francesca Antonacci y Giovanna Caterina de Feo (eds.), *Camuccini, Finelli, Bienaimé. Protagonisti del classicismo a Roma nell'Ottocento*. Roma, 2003, s. p.
- DÍEZ GARCÍA 2007. José Luis Díez García, «La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo. Un lienzo de José de Madrazo para Napoleón a través de sus dibujos preparatorios», *Boletín del Museo del Prado*, 25, 43 (2007), pp. 62-83.
- DÍEZ GARCÍA Y ALAMINOS 1994. José Luis Díez García y Eduardo Alaminos (eds.), *Federico de Madrazo y Kuntz. Epistolario*, 2 vols. Madrid, 1994.
- DÍEZ, GUTIÉRREZ Y BORNIA 1998. José Luis Díez García (ed.), Ana Gutiérrez Márquez y Antonio Borna (transcr.), *José de Madrazo. Epistolario*. Santander, 1998.
- DOREY 2010. Helen Dorey, «Sir John Soane's Casts as Part of his Academy of Architecture at 13 Lincoln's Inn Fields», en Rune Frederiksen y Eckart Marchand (eds.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlín, 2010, pp. 599-609.
- FAENZA 2009. *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia* [cat. exp. Faenza, Palazzo Milzetti], Francesco Leone y Fernando Mazzocca (eds.), Cinisello Balsamo, 2009.
- FALCONIERI 1875. *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*. Roma, 1875.
- GIACOMINI 2007. Federica Giacomini, «per reale vantaggio delle arti e della storia: Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento». Roma, 2007.
- GIACOMINI 2008. Federica Giacomini, «L'atelier di Vincenzo Camuccini in via dei Greci», en Giovanna Capitelletti y Carla Mazzarelli (eds.), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*. Milán, 2008, pp. 47-57.
- GIACOMINI 2021. Federica Giacomini, *Vincenzo Camuccini, Manuel Godoy e l'Orazio Coclite ritrovato*. Roma, 2021.
- GRANDESSO 2022. Stefano Grandesso, «Improvvisazioni virtuose sui temi canoviani della fama e dei sepolcri, tra Accademia d'Italia e Accademia dei Pensieri», en Stefano Grandesso y Francesco Leone (eds.), *Canova e il dolore. Le stele Mellerio. Il rinnovamento della rappresentazione sepolcrale*. Possagno, 2022, pp. 43-59.
- GUATTANI 1806. Giuseppe Antonio Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti antichità etc*. Roma, 1806, t. I.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ Y MARTÍNEZ PLAZA 2017. Ana Gutiérrez Márquez y Pedro José Martínez Plaza (eds.), *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado [I]. Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Madrid, 2017.
- HIESINGER 1978. Ulrich Hiesinger, «The Paintings of Vincenzo Camuccini 1771-1844», *The Art Bulletin*, LX, 2 (1978), pp. 297-320.
- JORDÁN 1992. Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «José de Madrazo en Italia (1803-1819)», *Archivo Español de Arte*, 65, 259-60 (1992), pp. 351-70.
- JORDÁN 1994. Javier Jordán de Urríes y de la Colina, «José de Madrazo en Italia (1803-1819)», *Archivo Español de Arte*, 67, 266 (1994), pp. 129-48.
- LEONE 2023. Francesco Leone, «Michele Sangiorgi dall'ideale classico al primitivismo romantico: artista di "belle speranze" ma di "avverso destino"», en F. Leone, E. Cortona y F. Cortona (dir.), *Michele Sangiorgi ineditus*. Milán, 2023, pp. 9-16.
- MARA 2013. Silvio Mara, «Per Giuseppe Bossi conoscitore: memorie dai soggiorni a Roma del 1810», *Arte Lombarda*, nueva serie, 168-69, 2-3 (2013), pp. 51-61.
- MARA 2021. Silvio Mara, *Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione*. Busto Arsizio, 2021.
- MARTÍNEZ PLAZA 2018. Pedro José Martínez Plaza, «José de Madrazo (1781-1859), coleccionista y comerciante de obras de arte», en Alejandro Cañestro Donoso (coord.) *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, vol. I. Alicante, 2018, pp. 405-22.
- MARTÍNEZ PLAZA 2022. Pedro José Martínez Plaza (ed.), *Epistolario del Archivo Madrazo*

- en el Museo del Prado [II]. *Cartas de Federico, Pedro, Fernando, Luis y Juan de Madrazo, Eugenio de Ochoa e Isidoro Gil*. Madrid, 2022.
- NENCI 2016. Chiara Nenci, «Giuseppe Bossi, Gamba virile con calzare», ficha de catálogo en Marco Ciampolini, Gerardo de Simone, Chiara Nenci y Piero Andrea Ricci (eds.), *Il corpo e le arti. Accademie, disegno, anatomia* [cat. exp. Carrara, Accademia di Belle Arti, Palazzo Cybo Malaspina]. Pisa, 2016, p. 68.
- NUOVA DESCRIZIONE 1882. *Nuova descrizione del Museo Capitolino compilata per cura della commissione archeologica comunale*. Roma, 1882.
- OMODEO 2013. Christian Omodeo, «Copier, apprendre et vendre dans l'atelier de Vincenzo Camuccini à Rome 1800-1840», en France Nerlich y Alain Bonnet (dirs.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*. Tours, 2013, pp. 191-204.
- PIANTONI 1978. Gianna Piantoni De Angelis (ed.), *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista* [cat. exp. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea]. Roma, 1978.
- PUDDU 2020. Pier Ludovico Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day: artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento. Strategie e dinamiche commerciali*. Roma, 2020.
- PUDDU y D'AMICIS 2023. Pier Ludovico Puddu y Monica D'Amicis, «Suggerimenti e riprese raffaellesche negli sketchbook di Vincenzo Camuccini», *Rivista d'Arte*, 12-13 (2023), pp. 179-204.
- RUDOLPH 1982. Stella Rudolph, «Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento», *Labyrinthos*, 1-2 (1982), pp. 1-45.
- SANCHO 2008. José Luis Sancho, «Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819», *Reales Sitios*, 45, 175 (2008), pp. 4-25.
- SANTANDER 2014. *José de Madrazo (1781-1859). Dibujos* [cat. exp., Santander, Fundación Botín], Carlos G. Navarro (ed.), José Luis Díez García (dir. científica), Santander, 2014.
- SANTIAGO e HIDALGO 2021. Elena Santiago Páez y Beatriz Hidalgo Caldas, «Procedencias de los dibujos españoles e italianos del siglo XVI conservados en la Biblioteca Nacional de España. Algunas aportaciones», en Benito Navarrete Prieto y Gonzalo Redín Michaus (dirs.), *Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid, 2021, pp. 23-38.
- SOLACHE 2011. Gloria Solache Vilela, «Colección Madrazo», en José Manuel Matilla (ed.), *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado 1997-2010*. Madrid, 2011, pp. 155-56.
- VALLI 1995. Francesca Valli, «Viaggio a Roma», en AA. VV., *Accademia di belle Arti di Brera Milano. Inaugurazione Anno Accademico 1994-1995*. Milán, 1995, s. p.
- VALLI 1998. Francesca Valli, «Modelli romani all'Accademia di Brera», en Valter Curzi y Anna Lo Bianco (eds.), *Domenico Corvi* [cat. exp. Viterbo, Museo Nazionale Archeologico]. Roma, 1998, pp. 190-97.
- VISCONTI 1844-45. Pietro Ercole Visconti, «Vincenzo Camuccini», en *L'Album. Giornale letterario e di belle arti*, XI, 34 (1844), pp. 265-67; 36 (1844), pp. 281-83; 41 (1844), pp. 322-23; 51 (1845), p. 406; 52 (1845), pp. 414-16.
- VITERBO 1998. *Domenico Corvi* [cat. exp. Viterbo, Museo Nazionale Archeologico], Valter Curzi y Anna Lo Bianco (eds.), Roma, 1998.

Aproximación a la trayectoria
de Antonio Pérez Rubio (1822–88).
«Siempre Goya, y siempre don Diego»

Approach to the Career of the Painter
Antonio Pérez Rubio (1822–88).
“Always Goya, and always Don Diego”

«Para él no hay en el mundo más país que España, y Madrid, y siempre Goya, y siempre don Diego; pero la verdad es que, contra nuestras teorías, aun tomando a otros por modelos, se ha creado una originalidad propia»¹.

«HOY EN ESPAÑA NO SE PINTA EN ESPAÑOL»²:
LA ESCUELA PICTÓRICA NACIONAL REVISITADA
EN EL SIGLO XIX

Para comprender el contexto artístico en el que se insertan las producciones de Antonio Pérez Rubio, se debe tener en cuenta la paradójica realidad de la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX, circunstancia que influyó en la condición socioeconómica de los artistas.

Por un lado, fue característica del arte de este periodo la concesión de pensiones artísticas en el extranjero. Este fenómeno, al que la historiografía del arte español ha prestado notable atención, permitió la salida de pintores, escultores y arquitectos hacia las dos principales capitales del arte europeo en este periodo: Roma y París³. Los artistas en ellas establecidos se insertaron, con mayor o menor facilidad, en las tendencias internacionales del mercado, trabajando funda-

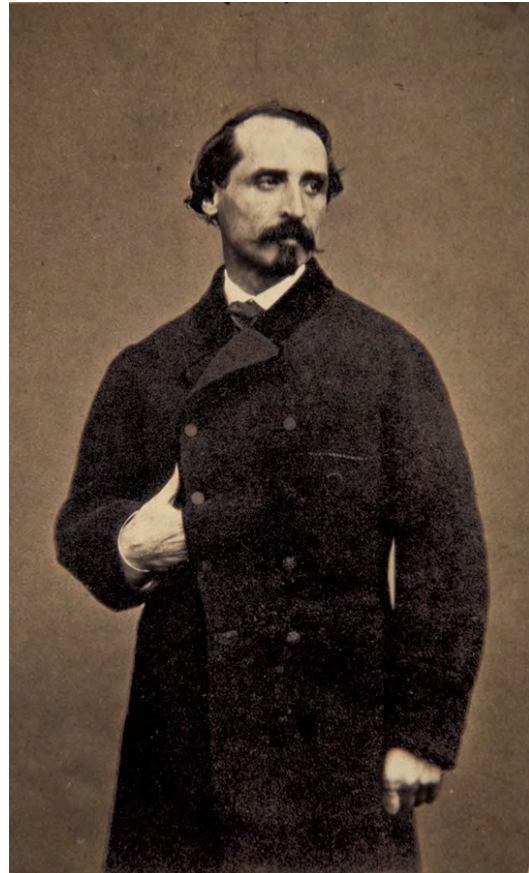
mentalmente la pintura de género a través del formato del cuadro. Esta corriente se basó a menudo en el tratamiento de escenas inspiradas en el pasado y dio lugar a la llamada pintura de género histórico⁴. Sus representaciones basadas en tiempos pretéritos se alejaron de la pintura de historia al tratar asuntos anecdóticos y cotidianos, frecuentemente protagonizados por personajes anónimos. Este tipo de arte encontró su inspiración en periodos del pasado tan variados como la Antigüedad grecolatina, la Edad Media —con el conocido estilo *troubadour*— o el Antiguo Régimen —evocado a través de las escenas Pompadour y la pintura de casacón—. Con el objetivo de insertarse en todas estas tendencias tan comerciales, los pintores españoles basados en París y en Roma hicieron suyas estas modas. Así, la pintura de género española producida en estas dos capitales siguió dos caminos a menudo entrelazados⁵: el de los cuadros inspirados directamente en las escuelas europeas —véase la imitación de la pintura holandesa o los ecos del rococó francés en las escenas Luis XV— y el de la exaltación de un casticismo español que solía visitar el imaginario velazqueño y goyesco⁶. Detrás de este gusto historicista se encontraban los marchantes de arte, siendo bien

conocido el rol desempeñado por Adolphe Goupil en la mirada al pasado de creadores como Eduardo Zamacois y Mariano Fortuny, ambos pioneros en el cultivo de estos asuntos en los años sesenta del siglo XIX, practicados hasta entrado el siglo XX por creadores que quisieron emular su éxito⁷.

Paralelo a este proceso de internacionalización y homogenización de las tendencias pictóricas de moda en Europa, tuvo lugar en España, desde mediados de la centuria, un periodo de auge del nacionalismo cultural español, cuestión que tuvo un impacto directo en la práctica artística⁸. En este sentido, la pintura española vivió una progresiva identificación con los ideales del Estado liberal. Durante el reinado de Isabel II la «cuestión nacional» estaría presente en la vida cultural del país, siendo un momento de génesis de un canon nacional en la literatura, la música, la historia y también el arte⁹. En este camino fue fundamental la «canonización» de los maestros de la escuela pictórica española —primero Murillo y Velázquez y más adelante Goya y el Greco—¹⁰. Este fue un proceso complejo en el que intervinieron factores de índole política, estética y social con iniciativas como la consagración de espacios en los museos españoles, la erección de monumentos públicos y la celebración de efemérides a las que se asociaba toda una programación cultural para la revisión del artista en cuestión¹¹.

Precisamente en ese contexto es en el que se situaron ciertas reseñas publicadas en la prensa española en las que se acusaba a los artistas de haber perdido su españolidad. Por lo general, fueron los críticos de arte de ideología más conservadora los que realizaron estas apreciaciones. Fue el caso del canovista Luis Alfonso y Casanovas, crítico y cronista de salones de ideología monárquica, quien atacó con firmeza las pensiones de artistas en el extranjero. En 1880 publicó un artículo en la *Revista Contemporánea* en el que acusaba a Fortuny de ser el causante de una «grave afección» en el arte patrio: «hoy en España no se pinta en español»¹². Y afirmaba: «Si abandona nuestra pintura el patrio idioma, claro es que se valdrá de uno extranjero. ¿Qué idioma es el que habla? ¿Hace bien en hablarlo?»¹³. Como alternativa, Luis Alfonso reclamaba a los maestros del Siglo de Oro español como modelos para la pintura contemporánea¹⁴.

La reivindicación de la españolidad fue una constante en la crítica de arte de la Restauración. Así se aprecia también, una década más tarde, en los escritos



1. Jean Laurent y Minier,
Antonio Pérez Rubio, h. 1862.
Albúmina sobre cartón crema,
101 x 60 mm. Madrid, Museo
de Historia de Madrid,
inv. 00035.105

de Francisco Alcántara, crítico vinculado al pensamiento krausista, gran adalid de la figura del Greco: «Las emigraciones en masa de los artistas jóvenes a Roma y a París son funestas para su educación como artistas y como españoles. El arte es de cierto modo un producto del suelo, como lo es la fruta del árbol: ¿qué robustez y sabor local puede alcanzar la fruta de un árbol a cada instante trasplantado a climas diversos?»¹⁵.

Frente a esta problemática expuesta, la crítica de arte proponía el estudio de los maestros de la tradición pictórica nacional. Durante los últimos años del reinado de Isabel II y el Sexenio Democrático fueron muchos los artículos publicados en la prensa en los que

se repetía el lugar común del «pintor más español» para referirse a Murillo y a Velázquez¹⁶. Fue precisamente en esa época cuando el gusto comenzó a bascular y Murillo cedió su primera posición a Velázquez, quien se erigió como un faro para los pintores realistas españoles y europeos¹⁷. Así, numerosos artistas decimonónicos citaron a Velázquez, cuestión que se aprecia en los títulos de las obras presentadas a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes por creadores como Pérez Rubio. Velázquez y Goya fueron, como se explicará más adelante, las dos principales fuentes de inspiración para este artista madrileño. Pérez Rubio se interesó pronto por el maestro aragonés, pues en realidad hubo que esperar hasta finales del siglo XIX, especialmente tras la crisis del 98, para que este pasase a ocupar un puesto en esta primera línea de artistas de la tradición pictórica nacional¹⁸.

ANTONIO PÉREZ RUBIO (1822-88): NUEVOS DATOS SOBRE SU BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

A través de las siguientes páginas se aborda la biografía artística de este creador al que la historiografía del arte no ha prestado todavía suficiente atención¹⁹. Las principales fuentes que arrojan información sobre su trayectoria son la prensa periódica, que siguió con interés su actividad pictórica; los catálogos de las exposiciones en las que participó; sus obras conservadas en el Museo del Prado, la Colección Municipal de Navalcarnero y otras colecciones públicas y privadas; y, finalmente, las fotografías de sus pinturas existentes en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

Antonio Pérez Rubio nació en 1822 en Navalcarnero, Madrid (fig. 1). Según Ángel Vegue y Francisco Javier Sánchez Cantón, su padre era científico y él comenzó una carrera literaria que abandonó tras su muerte²⁰. Esta posible formación podría explicar la vocación del artista por los temas literarios en la pintura.

Tal como relató el crítico de arte José de Siles en una noticia biográfica póstuma, Pérez Rubio manifestó su inquietud creativa a una temprana edad, ilustrando los cuadernillos de la escuela con narices y ojos tomados al natural del rostro de sus compañeros²¹. Más adelante, inició su instrucción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al respecto, he localizado su inscripción en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y

Grabado, en la que contaba con buenas calificaciones en sus estudios de Natural, «sobresaliente», y Paisaje y Perspectiva, «notablemente aprovechado»²², resultados destacables para un creador al que frecuentemente se criticó por su dedicación insuficiente.

Cuenta José de Siles cómo, desde su juventud, dos elementos marcaron su obra. El primero fue la lectura de clásicos de historia y poesía que, según este crítico «diéronle [sic] manantiales de ideas donde refrescó y vivificó de continuo su imaginación». El segundo fueron las visitas al Museo del Prado, donde encontraría sus referentes pictóricos en la obra de Velázquez y de Goya²³.

Las primeras noticias de la actividad artística de Antonio Pérez Rubio son tardías. Hay que esperar hasta 1859, fecha en la que hay constancia de su actividad en el marco de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes, una efímera asociación en defensa del arte fundada en 1856, que fracasó por el escaso éxito de sus subastas debido a los elevados precios de salida de sus obras²⁴. En el diario *El Clamor Público* se cita la participación de Pérez Rubio en una sesión en la que junto a otros pintores, como Federico Rubio, Domingo Valdivieso o Manuel García «Hispaleta», tuvo que realizar un cuadro en dos horas²⁵. Escasos días después volvió a haber noticia de la implicación de Pérez Rubio en aquellas sesiones, en esta ocasión subastando una obra titulada *Una serenata en el siglo XVII*²⁶. Al mes siguiente volvió a participar con copias de Giorgione y de la *Sagrada Familia* de Rafael, además de tres bocetos²⁷.

Su rápida inserción en el ambiente bohemio y los círculos madrileños del asociacionismo no impidieron que participase en iniciativas más institucionales, como fueron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, surgidas en esa década de los años cincuenta. Presentó muchas de sus obras a estos certámenes, de las cuales a continuación se recogen aquellas por las que obtuvo condecoraciones o fueron objeto de relevantes adquisiciones. En 1862 participó por primera vez en una Exposición Nacional con un conjunto de seis bocetos de temática histórica, en la que obtuvo una medalla de tercera clase por la obra *Meninas y pajes de la época de Felipe IV jugando al escondite*. Esta pintura, junto con otra titulada *La privanza de Don Juan de Austria*, fue adquirida por el infante don Sebastián Gabriel²⁸. Otra de las obras expuestas en la muestra, *La minoría de edad de*



2. Antonio Pérez Rubio, *El entierro del pastor Crisóstomo*, h. 1866. Óleo sobre lienzo, 115 x 62 cm. Navalcarnero (Madrid), Colección Municipal de Navalcarnero, n.º 23

Carlos II el Hechizado, fue comprada por el rey consorte Francisco de Asís de Borbón²⁹.

Estos éxitos motivaron al pintor a concurrir a la muestra de 1866 con seis cuadros, y recibió de nuevo una medalla de tercera clase por su obra *Don Quijote pronunciando el discurso de la Edad de Oro delante de los cabreros*. Esta obra y *Don Quijote en el carro, saliendo de la venta* serían objeto de una adquisición estatal y forman parte en la actualidad de las colecciones del Museo del Prado³⁰. Es importante señalar cómo los temas cervantinos tuvieron una fortuna muy notable en las Exposiciones Nacionales. Según afirmó Jesús Gutiérrez Burón, en las diecisiete celebradas durante el siglo XIX, hubo un total de setenta y tres obras de asuntos cervantinos. También apuntó que, en la mayor parte de los casos, las escenas representadas solían ser de tipo anecdótico o pintoresco, tendencia constatable en los cuadros de Pérez Rubio³¹. Las dos obras conservadas en el Prado son óleos sobre lienzo de pequeñas dimensiones y carácter abocetado³². En esta época el artista utilizaba una paleta cromática bastante reducida, ejecutando cuadros en la estética de los producidos dos décadas antes

por Leonardo Alenza, quien también recurrió a una pintura de género inspirada por autores flamencos, neerlandeses y por Goya³³. El catálogo de la exposición cita además la obra de Pérez Rubio titulada *Entierro del pastor Crisóstomo*, de nuevo un tema quijotesco, como propiedad del citado infante don Sebastián³⁴. He podido localizar un cuadro del artista igualmente titulado en la Colección Municipal de Navalcarnero (Madrid), en este caso se trata de un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (115 x 62 cm) en el que se puede constatar esa pincelada abocetada y el recurso de colocar pequeñas figuras en un bucólico paisaje de grandes árboles, a la manera de la pintura de los Países Bajos del siglo XVII (fig. 2)³⁵. La elección del tema pudo venir del éxito de Manuel García «Hispaleta», que había conseguido una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 con el mismo asunto³⁶.

Gracias al catálogo de la exposición he podido localizar la residencia madrileña de Antonio Pérez Rubio, sita en la calle del Carmen, número 1, en el corazón de Madrid, muy cerca de la Puerta del Sol y del monasterio de las Descalzas Reales³⁷.



3. Antonio Pérez Rubio,
Procesión, s. f.
Óleo sobre tabla,
38,5 x 52,5 cm.
Colección particular

4. Antonio Pérez Rubio,
*Intriga contra Francisco
de Quevedo y Villegas en
los jardines del palacio
del Buen Retiro*, h. 1876.
Óleo sobre lienzo,
55 x 90 cm. Madrid,
Museo Nacional del
Prado (P-5931)

Por otro lado, la elección de asuntos extraídos de la literatura del Siglo de Oro y la representación de escenas ambientadas en el siglo XVIII español — como se constata en su obra *Un baile en el siglo XVIII*, presentada a la Exposición Nacional de 1866 — llevaron a la crítica a apuntar desde fechas tempranas el carácter nacional de la pintura de Pérez Rubio. Así, el militar y escritor Eduardo de Mariátegui, en su reseña de dicha exposición en la revista *El Arte en España*, afirmó: «El Sr. Pérez Rubio es un pintor que remeda los buenos tiempos de la escuela madrileña, en su género de lienzos de caballete, y sería quizás el más español de todos si, separándose del boceto, se aproximara más al cuadro y tuviera más transparencia en las tintas»³⁸.

El abocetamiento y la ambientación en el Siglo de Oro se constatan en un pequeño óleo sobre tabla (38,5 x 52,5 cm) de gran calidad puesto a la venta en junio de 2021 titulada *Procesión* (fig. 3)³⁹, procedente de la colección del marqués de Moret. Se trata de una pintura en la que la pincelada abocetada y la paleta cromática sobria, aunque de vivo colorido, remiten a los cuadros de Eugenio Lucas Velázquez. La práctica de estas temáticas debió de ser constante en esos años, pues, en 1868, Pérez

Rubio concurrió en la Exposición Aragonesa celebrada en Zaragoza, donde consiguió una medalla de cobre por tres bocetos a imitación de Goya y Velázquez⁴⁰.

En ese mismo año de 1868, Pérez Rubio solicitó una plaza como pintor en la Sección de Bellas Artes del Museo Ultramarino, puesto que no debió de conseguir⁴¹.

Durante los años siguientes continuó utilizando temáticas históricas españolas como *leitmotiv* de su producción pictórica⁴². Así, en *La Correspondencia de España* se anunciaba que el artista había concluido tres lienzos inspirados en la España de Velázquez y Goya, en uno de los cuales presentaba a este último caminando junto a Moratín⁴³. Este cuadro llamó la atención de Gregorio Cruzada Villamil, historiador, crítico de arte y descubridor por esas fechas de los cartones para tapices de Goya:

Antonio Pérez Rubio, más español aún que el mismo Llanos, porque no ha querido transigir con la malhadada moda francesa del cuadrado de la época Luis XV, plantó sus reales en el siglo de Felipe IV y en los años de Carlos IV. [...] Pérez Rubio, repetimos, no sale de una y otra época, las cuales no quiere mirar más que por los prismas de los dos grandes artistas que en cada una de ellas dominó; Velázquez y Goya⁴⁴.



Además de su representación de Goya y Moratín, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 concurriría con dos lienzos de inspiración goyesca —*La duquesa de Alba en San Antonio de la Florida*⁴⁵ y *Comida de majos en la Pradera del Corregidor*—, una pintura religiosa y tres cuadros inspirados en el Siglo de Oro español. Estas obras serían objeto de un duro comentario por parte de Francisco María Tubino, crítico de arte y defensor del realismo en España:

Si la franqueza a lo Goya, si el realismo naturalista convierte los cuadros al óleo en simples bocetos, yo que amo y admiro al insigne autor de los *Caprichos*, y que defendiendo el realismo, renunciaré solícito a mis doctrinas [...]. No imite a nadie el señor Pérez Rubio, la imitación no fue nunca la esfera del genio: pinte de inspiración sin sistema preconcebido, no exagere el estilo a que se inclina, acabe sus tipos y exponga cuadros, no meros esbozos [...].⁴⁶

Mismas temáticas presentan las seis pinturas con las que concurrí a la Exposición Nacional de 1876, entre las que destaca *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, obra adquirida por

el Ministerio de Fomento y que integra la colección del Museo del Prado⁴⁷ (fig. 4). Se trata de un óleo sobre lienzo de dimensiones medianas (55 x 90 cm), en el que el artista recreó las intrigas que rodearon en vida a Francisco de Quevedo, quien aparece representado en el primer plano con sus anteojos y con la cruz de Santiago sobre el pecho⁴⁸. Esta pintura pone de manifiesto un cambio importante en el estilo del artista, que giró por estas fechas hacia tonalidades más claras, una paleta más rica y brillante y una pincelada todavía más esbozada. Pérez Rubio fue alejándose, progresivamente, del carácter oscuro de la conocida como pintura de *veta brava* —representada por Leonardo Alenza, Eugenio Lucas Velázquez o Francisco Lameyer—, para desarrollar un estilo más personal. Así, la deuda con los maestros siguió manifestándose a nivel temático, pero en un plano formal evolucionó hacia un buen trabajo de la mancha y una gama cromática más luminosa⁴⁹.

Similares asuntos volvió a abordar en las ocho obras presentadas a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, en la que concurrí de nuevo con una cita goyesca: *Goya y Pepe Hillo de romería en San Isidro*⁵⁰. Ese mismo año fue subastada en el Hôtel Drouot de París la colección del pintor hispanófilo francés Zacharie



5. Antonio Pérez Rubio, *La farsa de Ávila*, h. 1881. Óleo sobre lienzo, 60 x 112 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Museo de Pontevedra (P-7406)

Astruc. En ella, junto a originales del Greco, Goya o Alonso Cano, figuraban tres óleos sobre tabla de pequeñas dimensiones de Pérez Rubio inventariados bajo los títulos: *Un après-midi chez la Duchesse*, *La Duchesse d'Albe à la Florida* y *Amoureux au Prado*⁵¹. No fue Astruc el único artista coleccionista de Pérez Rubio, también he podido localizar una de sus pinturas en la colección del pintor Ignacio Zuloaga⁵², otro gran admirador de la obra de Goya.

Al comienzo de este recorrido biográfico, se destaca la actividad de Pérez Rubio como promotor en los años sesenta de la Sociedad Protectora de las Bellas Artes. Este interés por el asociacionismo volvió a manifestarse en su madurez artística. Así, en 1880 apareció vinculado a un importante proyecto: la creación del Círculo de Bellas Artes en Madrid. De este modo lo indicaba una noticia publicada en *El Demócrata*: «Algunos artistas, entre ellos los señores Francés, Valdivia, Esteban, Domec, Pérez Rubio y Duque iniciaron el pensamiento de crear un centro artístico»⁵³. Su objetivo era crear un espacio en el que los artistas socios contasen con bibliotecas y salas de exposición y de clases, de tal manera que los pintores pudieran exponer sus obras y los coleccionistas adquirirlas. Según se afirmaba en la

reseña, el proyecto contaba con el apoyo de importantes personalidades de la élite artística madrileña, como Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera o Jean Laurent. A finales de ese mismo año, con el Círculo ya inaugurado, Antonio Pérez Rubio participó en su primera exposición con dos obras tituladas *Balconcillo de la de Alba en la Alameda* y *Baile en el ventorro de la Rubia*⁵⁴. La primera fue reproducida en el catálogo ilustrado de la exposición⁵⁵. En la muestra de 1882 participó con *Baco niño* y *Atentado contra el noveno mandamiento*⁵⁶. Esta última es un óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones (30 x 28 cm) y carácter esbozado que forma parte de la colección del Museo del Prado⁵⁷.

Estos fueron los años de mayor intensidad creativa del artista, quien concurrió a la Exposición Nacional de 1881 con diez obras. Sería en esta ocasión cuando logró una segunda medalla por su lienzo *La farsa de Ávila*, un cuadro inspirado en la ceremonia por la que los nobles castellanos depusieron a Enrique IV al no reconocer la legitimidad de su hija, la princesa Juana (fig. 5). A pesar de ser una pintura de historia propiamente dicha, el artista mantuvo su estética abocetada y el carácter poco terminado común a sus obras. Esta



6. Antonio Pérez Rubio, *La aventura de don Quijote, cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, h. 1881. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en la Escuela Superior de Canto de Madrid (P-4028)

fue adquirida al autor por el Estado en 1886 e integra también el acervo del Prado⁵⁸. Es importante destacar la presencia de obras quijotescas como *La vindicación de la pastora Marcela* y *La aventura de don Quijote, cuando ataca a la procesión de los disciplinantes* (fig. 6), una de las de mayor calidad de toda su producción artística, en la que abordó el tema cervantino con una marcada vena goyesca — con figuras extraídas de la *Procesión de disciplinantes* de Goya, conservada en la Academia de San Fernando—. La obra fue adquirida por el Estado al artista en 1882 para el Museo de Arte Moderno de Madrid y en la actualidad también pertenece al Prado⁵⁹.

Además de otras obras ambientadas en tiempos de los Austrias menores —incluyendo una cita a Velázquez en el momento en el que Felipe IV le concedió la cruz de Santiago— y en el Madrid goyesco, es necesario señalar la titulada *El alcalde de Móstoles, episodio de la guerra de la Independencia*⁶⁰. Se trata de una pintura de historia, de revisión de la guerra de la Independencia, un episodio clave para la génesis del nacionalismo español a comienzos de la Edad Contemporánea. La obra suscitó una crítica negativa por parte de Alfredo Vicenti en el diario *El Globo*⁶¹. En ella, el escritor indica la mala com-

prensión del tema por parte del artista, calificando de boceto a esta pintura. Aun así, demuestra cierto aprecio hacia el arte de Pérez Rubio, al concluir el comentario reconociendo sus facultades artísticas, pero aconsejándole que deje de lado los «amaneramientos y resabios de mal gusto». A pesar de ello, el cuadro fue adquirido por la Diputación Provincial de Madrid⁶². La obra debió de formar parte de una serie sobre la contienda bélica, pues el Museo del Prado conserva la fotografía de otra pintura suya titulada *Huyendo de los invasores (episodio de la guerra de la Independencia)* (fig. 7)⁶³.

En 1883 Pérez Rubio ganó un accésit por su obra *Mantua* en el concurso de temática relacionada con Pedro Calderón de la Barca organizado por la Asociación de Escritores y Artistas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid⁶⁴. En el marco del mismo concurso recibió un premio de 2.000 pesetas por su obra *Hesperia*⁶⁵. Luis Alfonso, crítico del diario *La Época*, afirmó sobre ella: «Los “caprichos” más extravagantes de Goya; las fantasmagorías más delirantes de Brueghel el Viejo, del Bosco o de Teniers; las caricaturas más extrañas y estupidas de Callot, son graves y clásicos dibujos académicos al lado de ese baile de San Vito de líneas y colores [...]»⁶⁶.

7. Jean Laurent y Minier, *Huyendo de los invasores (episodio de la guerra de la Independencia)*, fotografía de la obra de Antonio Pérez Rubio. Albúmina sobre papel fotográfico montado sobre cartulina, 185 x 326 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (HF833/031)



8. Antonio Pérez Rubio, *Ocaso de un artista*, h. 1887. Óleo sobre lienzo, 180 x 100 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-6016)



A la Exposición Nacional de 1884 concurrió con cinco obras, dos de ellas pertenecientes en la actualidad al Prado: *Francisco I, rey de Francia, entrando prisionero en la Torre de los Lujanes* y *El rey Felipe IV en Navacarnero*⁶⁷. De nuevo la crítica pidió a Antonio Pérez Rubio que perfeccionase su colorido⁶⁸. Ese mismo año, el madrileño *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* recogió la dirección del artista en la capital, para aquel entonces en el número 19 del paseo de Recoletos⁶⁹.

La última Exposición Nacional en la que participó fue la de 1887, un año antes de su fallecimiento. En ella expuso cuatro obras, de las cuales tres pertenecen actualmente al Prado: *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, *Ocaso de un artista* (fig. 8) y *El carnaval de Madrid (Impresión)* (fig. 9)⁷⁰. Esta última constituye un buen ejemplo del tipo de pintura de género que el artista practicaba en aquellos años, tremendamente abocetada y de gran brillo y riqueza cromática.

Conviene puntualizar que, del total de cincuenta y dos obras con que el artista concurrió a las Exposiciones Nacionales, los asuntos más representados fueron los ambientados en tiempos de los Austrias menores, seguidos de los situados en la época de Goya y, en tercer lugar, los lienzos de inspiración cervantina (fig. 10).

Un dato interesante acerca de esta última etapa vital del pintor fueron sus recurrentes visitas al Museo del Prado para copiar originales, sobre todo de Murillo, Velázquez y Goya. Curiosamente, en junio de 1882 acudió para reproducir su propio lienzo sobre *Los disciplinantes*; en septiembre, *Las bilanderas* y *El escribanillo* de Velázquez, así como un retrato del Greco; y en noviembre *El niño de Vallecas* y *Unas niñas*, del maestro sevillano⁷¹. En julio de 1883 trabajó sobre *Cabeza de un caballo* de Velázquez y en octubre del año siguiente copió un retrato del maestro aragonés⁷². En 1887 sus visitas fueron más frecuentes: acudió en junio para copiar una santa Rosa de



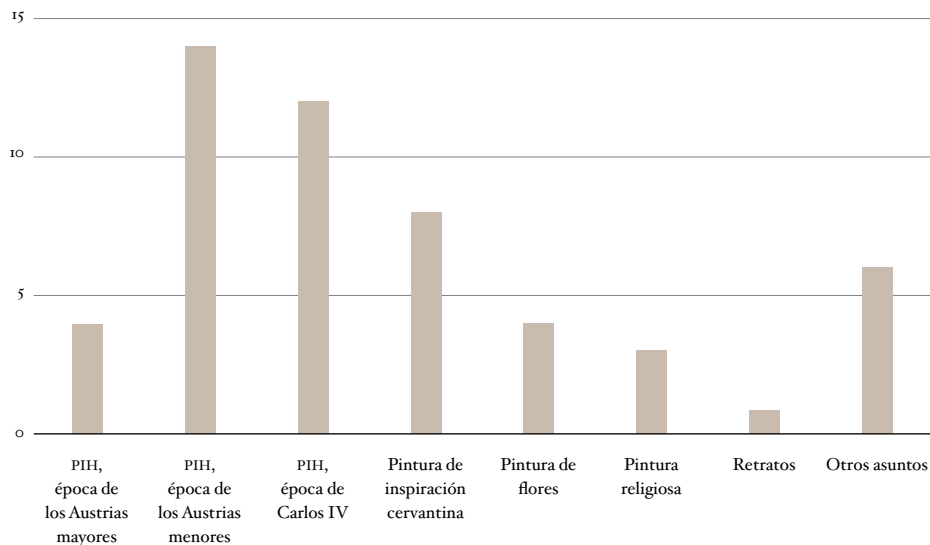
9. Antonio Pérez Rubio, *El carnaval de Madrid (Impresión)*, h. 1887. Óleo sobre tabla, 40 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (P-6824)

Murillo; en julio, *El exorcismo* de Goya; en septiembre hizo un estudio de *Los borrachos* de Velázquez y del Santiago Apóstol de Murillo; y en octubre regresaría para trabajar sobre un estudio y el retrato del príncipe Baltasar Carlos de Velázquez⁷³. En 1888, año de su fallecimiento, copiaría en agosto el retrato de don Fernando y *Las Lanzas* de Velázquez y una Concepción de Murillo, y en septiembre el *Esopo* de Velázquez⁷⁴. La copia fue una salida comercial para ciertos pintores y, probablemente, esta intensa actividad copista de Pérez Rubio se debiese a las estrecheces económicas que debió de atravesar en el final de sus días, tal como recogieron los autores que, a su fallecimiento, reseñaron su biografía.

La última muestra en la que participó fue la del Círculo de Bellas Artes de 1888, con la obra *Pintores de antaño*, que, según Hermenegildo Giner de los Ríos, era «un cuadrito [...] tan abocetado como todos los suyos, pero tan estimable al propio tiempo»⁷⁵.

A MODO DE CONCLUSIÓN: OCASO DE UN ARTISTA O LA PROBLEMÁTICA CONDICIÓN DEL PINTOR BOHEMIO

El artista falleció inesperadamente en diciembre de 1888. El día 7 se publicaba la noticia de su atropello por un ómnibus en la Puerta del Sol, accidente que le ocasionó la fractura de una pierna⁷⁶. Tras ser atendido en la Casa de Socorro, murió tres días después en la clínica de San Carlos. Fue enterrado en el cementerio Sacramental de San Lorenzo y San José. Su exigua posición económica hizo que la ceremonia funeraria fuese costeada por la Asociación de Escritores y Artistas, en cuyas exposiciones había participado reiteradamente. Así, el asociacionismo que tantas veces practicó en vida, le siguió en su muerte. Una de las publicaciones que se hizo eco de su fallecimiento rezaba: «Ha muerto pobre, como la generalidad de los hombres de genio»⁷⁷.



10. Asuntos de las obras presentadas por Antonio Pérez Rubio a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1862-87). Gráfico elaborado a partir de los catálogos de dichas exposiciones (PIH se refiere a la pintura de inspiración histórica)

En esta misma línea, la muerte de Pérez Rubio sirvió al pintor y crítico de arte Ceferino Araujo para reivindicar la triste situación de los artistas en España:

[...] es muy triste tener talento, trabajar sin descanso, y vivir pobre con la incertidumbre de alcanzar la soñada gloria. ¡Sí! Porque entre nosotros se olvidará pronto a este artista, como se olvidó a Alenza y a otros que, de nacer en Francia, solo por el amor que tenían a su patria, hubieran merecido recuerdo duradero. ¡Hombres que en el arte no tuvieron mayor representación que Pérez Rubio, vemos lo celebrados que son allí los elogios y biografías que de ellos se publican; y al ver esto y lo que entre nosotros sucede, se acongoja el alma! [...] Por eso, si el muerto pudiera oírme, le diría lo que muchas veces le dije en vida, y él no lo creía: para los artistas hay patrias mejores que la nuestra⁷⁸.

La crítica y la historiografía vieron en su final el cumplimiento de los presagios que acompañan al arquetipo de pintor bohemio. Al respecto, cabe reproducir las palabras de Ángel Vegue y de Francisco Javier Sánchez Cantón:

Vivía muy pobremente de lecciones y de copias, y dado por entero a la lectura, a recorrer Madrid y a la charla en la tertulia del café de Levante; pintaba a las altas horas de la noche. El desarreglo de su vivir se refleja en su pintura, falta

de ponderación y tranquilidad, siempre revelando premura y penuria [...]. Naturaleza altiva y bulliciosa, en donde quiera que se presentaba se imponía por sus condiciones de carácter y de espíritu discutidor⁷⁹.

Del mismo modo, la descripción del físico del pintor realizada por estos autores refleja en cierta medida ese poso romántico:

Era de estatura más que mediana, recio y bien formado el esqueleto y de sobria musculatura; su cabeza, algo inclinada, se movía con gran rapidez; sus ojos, grandes y entornados; su nariz aguileña, de anchas, vigorosas y movibles aletas; su frente, espaciosa, de las que ennoblecen la cabeza... El bigote, a la borgoñona, y desmedrada greña romántica⁸⁰.

Corroboran este aspecto dos retratos fotográficos del artista ejecutados por Jean Laurent en formato *carte de visite* (véase fig. 1), que he podido localizar en los fondos del Museo de Historia de Madrid⁸¹. En ambos se muestra al artista de medio cuerpo, girado a tres cuartos y portando una levita oscura. En una de las imágenes el pintor se lleva la mano al pecho y en la otra la recoge en un bolsillo del pantalón. Su greña romántica y el bigote a la borgoñona confirman la citada prosopografía y demuestran cómo el creador asimiló una apariencia bohemia. Así lo evidencia también la obra antes señalada

Ocaso de un artista, perteneciente al Museo del Prado (fig. 8)⁸², en la que existen reminiscencias del *Esopo* y del *Menipo* de Velázquez que tanto interesaron al pintor. No es sino un autorretrato del creador al término de su vida, macabramente premonitorio en este sentido. En él se representan con aspecto avejentado los mismos rasgos presentes en la mencionada fotografía. En este caso, porta traje negro y capa y sostiene un sombrero y un violín en sus manos. Su efigie puede ser interpretada como la conciencia y la asimilación de su propia condición de artista precario, condenada a una situación socioeconómica miserable. *Ocaso de un artista* revela la extenuación de una parte de la bohemia artística compuesta por autores que, según Bourdieu, no dispusieron de los medios materiales para mantenerse indefinidamente a la espera del reconocimiento del público y terminaron convirtiéndose en «bohemos amargados», corroborando ese «espíritu discutidor» antes citado⁸³.

Para concluir, sería interesante preguntarse hasta qué punto esta categorización de artista bohemio ha tenido implicaciones en la falta de estudios sobre su figura. Así, en 1993, en el tomo de *Summa Artis* dedicado a la pintura y escultura españolas del siglo XIX, se afirmaba sobre el pintor: «incorregible bohemio que malgastó en cuadritos ligeros unas innegables dotes de pintor. Hombre de tertulia y café, pintaba de noche y de memoria [...]. Su vida desordenada le obligaba a pintar para comer»⁸⁴. Este carácter bohemio, su presencia

en círculos de sociabilidad al margen de la esfera burguesa y la condición de ocaso o decadencia proyectada por el propio artista no hacen sino confirmar los lugares comunes con los que se ha juzgado su obra, tratando siempre de trazar paralelismos entre su «vida desarreglada» y el carácter inacabado de algunos de sus cuadros. Ese «malditismo» fue visto por la crítica conservadora del XIX como la muestra de una calidad inferior en la literatura y en el arte⁸⁵ y explicarían, en parte, la falta de atención hacia su figura.

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (premio Cátedra Gonzalo Borrás). Cursó el grado en Historia del Arte y el máster en Estudios Avanzados en dicha universidad, en la que obtuvo un Premio Nacional de Fin de Carrera. Su investigación se centra en la construcción de la identidad nacional en la pintura de género española de finales del siglo XIX y comienzos del XX, prestando atención a la recuperación en clave patriótica de la figura de Goya. Ha disfrutado de un contrato predoctoral FPU en la Universidad de Zaragoza y ha efectuado estancias de investigación en el CSIC y en las universidades de París, Burdeos y Toulouse. Actualmente es docente e investigador en el Institut d'études politiques de Lyon, Université de Lyon y miembro del equipo de investigación IHRIM (ENS, Lyon).

guillermojuberias@gmail.com

N.º ORCID: 0000-0003-0098-5287

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 14-12-2022/19-04-2023

RESUMEN: El presente artículo revela nuevos datos sobre la biografía artística de Antonio Pérez Rubio. Este prolífico autor, dedicado mayoritariamente a la pintura de género de inspiración histórica, no ha recibido apenas atención de la historiografía artística. A través del estudio de fuentes en archivos y hemerotecas, además de la localización de relevantes obras, se reconstruye su trayectoria dedicada a participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en muestras particulares, así como en iniciativas de trascendencia en el contexto del asociacionismo artístico madrileño. También se considera a Pérez Rubio como caso de estudio en la polémica sobre la españolidad en la pintura, el diálogo con los maestros de la tradición nacional y la problemática situación socioeconómica de los pintores españoles del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Antonio Pérez Rubio; pintura de género; nacionalismo; goyesco; velazqueño; bohemia

SUMMARY: This article reveals new data on the artistic biography of Antonio Pérez Rubio. This prolific author, mostly dedicated to genre painting of historical inspiration, has hardly received the attention of artistic historiography. Through the study of sources in archives and newspaper libraries, and the location of relevant works, we reconstruct his career dedicated to participating in the National Exhibitions of Fine Arts and in private exhibitions, as well as in initiatives of transcendence in the context of Madrid's artistic associations. Pérez Rubio is also considered a case study in the controversy over Spanishness in painting, the dialogue with the masters of the national tradition and the problematic socioeconomic situation of the Spanish painters of the nineteenth century.

KEYWORDS: Antonio Pérez Rubio; genre painting; nationalism; Goyaesque; Velázquez's influence; bohemia

- ¹ «Exposición de Bellas Artes», *El Día*, 31 de mayo de 1887, p. 1.
- ² Luis Alfonso y Casanovas, «La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días», *Revista Contemporánea*, marzo de 1880, p. 65.
- ³ Al respecto, cabe destacar las publicaciones de Carlos González y Montse Martí sobre los pintores españoles en Roma y en París (1850-1900): González y Martí 1987; González y Martí 1989.
- ⁴ El concepto de pintura de género histórico fue estudiado en el caso francés por Michaël Vottero en su tesis doctoral y en su publicación posterior, Vottero 2012, pp. 79-82. En el caso español, Victoria Bonet se ocupó de la imagen generada por esta pintura, véase Bonet 2000, pp. 145-56.
- ⁵ Sobre esta revisión historicista de las escuelas pictóricas del pasado en la pintura de género, véase Juberías 2021b, pp. 180-203.
- ⁶ Este fenómeno fue estudiado en Reyero 1991, pp. 314-22.
- ⁷ Penalba 2021, pp. 396-446.
- ⁸ El rol desempeñado por la pintura de historia en este proceso fue estudiado por Tomás Pérez Vejo en su tesis doctoral: Pérez Vejo 2001.
- ⁹ Peiró 2017.
- ¹⁰ Sobre la construcción de una noción de «escuela pictórica española» y la reivindicación de estos creadores a través de los discursos institucionales y privados (historia, crítica, coleccionismo y museografía), cabe destacar Portús 2012. Pierre Géal también reflexionó sobre el carácter reciente de la invención de esta noción en el caso español, que tuvo lugar fundamentalmente en los siglos XVIII y XIX, cuestionando la noción del naturalismo tradicionalmente asociado a esta escuela, véase Géal 1999, pp. 251-60.
- ¹¹ Sobre la relación entre la categorización de la escuela española de pintura y la génesis de un canon pictórico nacional a través del Prado, véase Afínoguénova 2009.
- ¹² Luis Alfonso y Casanovas, «La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días», *Revista Contemporánea*, marzo de 1880, cit.
- ¹³ *Ibidem*, p. 65.
- ¹⁴ Este mismo interés por la pintura española de los siglos XVI y, sobre todo, XVII se apreció en los críticos franceses, en hispanistas tan notables como Louis Viardot: Sangla 2020, pp. 123-36. Esta invención de la escuela pictórica española no se puede comprender sin tener en cuenta las aportaciones de los primeros historiadores del arte español en el país vecino, que se suman a la línea de trabajo de pioneros españoles como Valentín Carderera, Gregorio Cruzada Villamil o, años después, Manuel Bartolomé Cossío.
- ¹⁵ Francisco Alcántara, «La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890», *La Ilustración Ibérica*, 21 de junio de 1890, p. 390.
- ¹⁶ Así se aprecia en un artículo en el que se indicaba que Velázquez «fue aún más nacional que Murillo» («La moderna pintura española», *El Imparcial*, 21 de diciembre de 1885, p. 1).
- ¹⁷ La fortuna crítica de Murillo ha sido investigada en García Felguera 2017. Sobre la dicotomía entre Murillo como «pintor del cielo» y Velázquez como «pintor del suelo», cabe destacar Álvarez Rodríguez 2015, pp. 134-47. En este sentido, la revisión de la fortuna crítica de los maestros españoles ha sido una de las líneas de investigación desarrolladas por José Álvarez Lopera. Para el caso de Velázquez, véase Álvarez Lopera 2004, pp. 259-72.
- ¹⁸ Esta valoración se constata en la dedicación de salas monográficas a Murillo, Velázquez, Ribera y Goya, tal y como se aprecia en los planos del Museo del Prado publicados por las guías de viajes de comienzos del siglo XX. Juberías 2021a.
- ¹⁹ El objetivo de este estudio es señalar cuáles fueron las principales aportaciones del pintor al panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XIX. No se pretende elaborar un listado exhaustivo de todas las obras presentadas por el artista a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que puede encontrarse en la *Galería* de Manuel Ossorio (Ossorio 1883-84, pp. 525-27). También abordó brevemente su figura —centrándose en su herencia goyesca— Enrique Lafuente Ferrari (Lafuente 1947, pp. 218-19).
- ²⁰ Vegue y Sánchez Cantón 1921, pp. 150-54.
- ²¹ José de Siles, «Muertos ilustres. El pintor Pérez Rubio», *La Época*, 2 de enero de 1889, p. 2.
- ²² «Libro de matrículas 1857-1865», Archivo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, fols. 197v y 198r.
- ²³ José de Siles, «Muertos ilustres. El pintor Pérez Rubio», cit.
- ²⁴ Lorente 2013, pp. 476-77.
- ²⁵ J. de Granda, «Variedades. Crónica de la capital. Nuevo Liceo», *El Clamor Público*, 14 de abril de 1859, p. 3.
- ²⁶ M. Rodríguez, «Gacetilla. Sociedad de Bellas Artes», *La España*, 28 de abril de 1859, p. 4.
- ²⁷ Fidelo, «Conversación», *Suplemento del Mundo Pintoresco*, 15 de mayo de 1859, p. 1. Más adelante explico la actividad de Pérez Rubio como copista en el Prado.
- ²⁸ «Variedades. Crónica de la capital. Nos alegramos», *El Clamor Público*, 28 de octubre de 1862, p. 3. El nombre del infante don Sebastián es arrojado en relación a su colección en *La Época*, 31 de diciembre de 1862, p. 4. El infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza amasó, a lo largo de su vida, una valiosísima colección artística que para 1835 ya contaba con más de doscientas pinturas. Cuando adquirió la obra de Pérez Rubio acababa de asentarse en Madrid, en un palacete propiedad de la casa real en la calle Alcalá. Para más información, véase Águeda 2003, pp. 48-63.
- ²⁹ *La Correspondencia de España*, 14 de enero de 1863, p. 1. La reproducción fotográfica del cuadro se conserva en el Archivo Ruiz Vernacci de la Fototeca del IPCE, inv. VN-32143, P-6410 y P-6228.
- ³⁰ Gutiérrez Burón 2008, p. 456.
- ³¹ Tomamos aquí como referencia las dimensiones de los cuadros sin el marco.
- ³² Barón 2007, pp. 137-38.
- ³³ *Catálogo* 1867, p. 54.
- ³⁴ Colección Municipal de Navalcarnero. La obra fue adquirida en la Galería Manolo Piñanes. Quisiera expresar mi agradecimiento al personal del Ayuntamiento de Navalcarnero el permitirme acceder a la colección en febrero de 2022.
- ³⁵ Esta obra forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado, P-6042.
- ³⁶ *Catálogo* 1867, p. 53.
- ³⁷ Eduardo de Mariátegui, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Arte en España* 1867, p. 35.
- ³⁸ Subastada en Alcalá Subastas, el 17 de junio de 2021, lote n.º 1034. La tabla tiene adherida una etiqueta de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico con la siguiente información: inv. 15576; procedencia: CNT; y n.º de col. 2277.
- ³⁹ *Exposición Aragonesa* [1868], p. 14.
- ⁴⁰ «Solicitudes de plaza de Pedro Sáez y Aspiazua y Antonio Pérez Rubio», Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Ultramar, ULTRAMAR, 4718, exp. 1 (Madrid, 1868).
- ⁴¹ En palabras de Carlos Reyero, Pérez Rubio fue el pintor que abordó con mayor frecuencia asuntos anecdóticos inspirados en épocas pasadas de la monarquía hispánica. Reyero 2015, pp. 148-49.
- ⁴² *La Correspondencia de España*, 30 de junio de 1868, p. 2. La reproducción fotográfica del cuadro se conserva en el Archivo Ruiz Vernacci, inv. VN-05369.
- ⁴³ Gregorio Cruzada Villamil, «Las bellas artes en España en 1870», *Almanaque del Museo de la Industria para 1871*, 1870, p. 23.
- ⁴⁴ Lienzo adquirido por el artista francés Zacharie Astruc. *Collection* 1878, p. 46.
- ⁴⁵ Tubino 1871, p. 245.
- ⁴⁶ *Catálogo* 1878, p. 62. Museo Nacional del Prado, P-5931.
- ⁴⁷ Iglesias 1994, p. 188.
- ⁴⁸ La misma deriva se apreció en el arte de otros pintores españoles de asuntos castizos, véanse las pinturas del artista Ángel Lizcano, más oscuras y de paleta somera en sus inicios y más brillantes a medida que fue avanzando su producción. Arias 1981, pp. 143-62. Pérez Rubio y Lizcano han sido frecuentemente relacionados por autores como Lafuente 1947.
- ⁴⁹ *Catálogo* 1878, pp. 64-65.
- ⁵⁰ *Collection* 1878, pp. 45-46.
- ⁵¹ La obra pertenece a la Fundación Zuloaga y se conserva en Santiago Etxea (Zumaya, Guipúzcoa).
- ⁵² «Círculo de Bellas Artes», *El Demócrata*, 14 de julio de 1880, p. 4.

- ⁵⁴ Fermín Herrán, «La exposición de pinturas del Círculo de Bellas Artes (I)», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1880, p. 366.
- ⁵⁵ *Apuntes* 1880, p. 66.
- ⁵⁶ Macías Coque, «Una visita de confianza», *El Día*, 20 de marzo de 1882, p. 7.
- ⁵⁷ P-4555.
- ⁵⁸ P-7406.
- ⁵⁹ P-4028.
- ⁶⁰ Fotografía conservada en el Archivo Ruiz Vernacci, VN-33505.
- ⁶¹ Alfredo Vicenti, «Exposición de Bellas Artes. VII», *El Globo*, 8 de junio de 1881, p. 1.
- ⁶² «Sección de noticias», *El Imparcial*, 16 de julio de 1881, p. 3. En el actualidad forma parte de las colecciones de la Comunidad de Madrid.
- ⁶³ HF00833/031.
- ⁶⁴ «Mosaico», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 3 de enero de 1883, p. 2.
- ⁶⁵ «Sección de noticias», *El Imparcial*, 7 de junio de 1883, p. 3.
- ⁶⁶ Luis Alfonso, «La Exposición del Círculo de Bellas Artes. II», *La Época*, 11 de junio de 1883, p. 4.
- ⁶⁷ P-6013 y P-5714.
- ⁶⁸ Manuel Plá y Valor, «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884», *La Ilustración Ibérica*, 5 de julio de 1884, pp. 422-23.
- ⁶⁹ *Anuario* 1885, p. 185.
- ⁷⁰ P-5380, P-6016 y P-6824.
- ⁷¹ «Libro de copistas 1882-1886», Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. L1 (disponible en línea; última consulta julio de 2023). Las páginas del documento original no se encuentran numeradas, sin embargo, se ofrece aquí la numeración del documento en formato PDF con el fin de facilitar al lector su consulta: pp. 4, 10, 11, 14.
- ⁷² *Ibidem*, pp. 37, 65.
- ⁷³ «Libro de copistas 1887-1895», Biblioteca del Museo Nacional del Prado, sign. L3 (disponible en línea; última consulta julio de 2023). Las páginas del documento original no se encuentran numeradas, sin embargo, se ofrece aquí la numeración del documento en formato PDF con el fin de facilitar al lector su consulta: pp. 14, 17, 20, 21, 22, 24.
- ⁷⁴ *Ibidem*, pp. 53-55.
- ⁷⁵ Véanse José Fernández Bremón, «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1888, p. 2; y H[ermenegildo] Giner de los Ríos, «Revista artística. La Exposición del Círculo de Bellas Artes», *La Justicia*, 18 de mayo de 1888, p. 2.
- ⁷⁶ «Sucesos de Madrid», *El Día*, 7 de diciembre de 1888, p. 2.
- ⁷⁷ «Noticias varias», *El Correo Militar*, 11 de diciembre de 1888, p. 3.
- ⁷⁸ Ceferino Araujo Sánchez, «Antonio Pérez Rubio», *El Día*, 13 de diciembre de 1888, p. 1.
- ⁷⁹ Vegue y Sánchez Cantón, p. 151.
- ⁸⁰ *Ibidem*.
- ⁸¹ Inv. núms. 00035.105 y 1991/018/0001-625.
- ⁸² P-6016.
- ⁸³ Bourdieu 1995, p. 24.
- ⁸⁴ Gómez-Moreno 1993, p. 248.
- ⁸⁵ García Villalba 2020, pp. 127-37.

BIBLIOGRAFÍA

- AFINOGUÉNOVA 2009. Eugenia Afinoguénova, «Painted in Spanish»: The Prado Museum and the Naturalization of the “Spanish School” in the Nineteenth Century», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10, 3 (2009), pp. 319-40.
- ÁGUEDA 2003. Mercedes Águeda Villar, «El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 157 (2003), pp. 48-63.
- ÁLVAREZ LOPERA 2004. José Álvarez Lopera, «Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano», *Actas del Symposium Internacional Velázquez*. Sevilla, 2004, pp. 259-72.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ 2015. María Victoria Álvarez Rodríguez, «A vueltas con Murillo y Velázquez en la España de comienzos del reinado isabelino: la fortuna crítica del “pintor del cielo” y el “pintor del suelo” en la revista *El Artista* (1835-1836)», *Atrio*, 21 (2015), pp. 134-47.
- ANUARIO 1885. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*. Madrid, 1885.
- APUNTES 1880. *Apuntes de la primera exposición del Círculo de Bellas Artes con dibujos originales de los autores*. Madrid, 1880.
- ARIAS 1981. Enrique Arias Anglés, «Aportaciones a la vida y a la obra de Ángel Lizcano», *Archivo Español de Arte*, 54, 214 (1981), pp. 143-62.
- BARÓN 2007. Javier Barón Thaidigsmann, *El siglo XIX en el Prado*. Madrid, 2007.
- BONET 2000. Victoria Bonet Solves, «Construyendo una imagen, creando escuela: consideraciones sobre la pintura de género del siglo XIX en España», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 145-56.
- BOURDIEU 1995. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, 1995.
- CATÁLOGO 1867. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. Madrid, 1867.
- CATÁLOGO 1876. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*. Madrid, 1876.
- CATÁLOGO 1878. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*. Madrid, 1878.
- COLLECTION 1878. *Collection de M. Z. Astruc. Tableaux anciens et modernes. Aquarelles et sculptures par Zacharie Astruc. Sculptures diverses, meubles, objets d'art*. París, 1878.
- EXPOSICIÓN ARAGONESA [1868]. *Exposición Aragonesa de 1868. Catálogo de los expositores premiados a propuesta de la Junta General del Jurado*. Zaragoza, [1868].
- GARCÍA FELGUERA 2017. María de los Santos García Felguera, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, 2017 (2.ª ed.).
- GARCÍA VILLALBA 2020. Miriam García Villalba, «Las voces de la marginalidad: teoría y práctica de la exclusión, análisis de términos en la periferia de los siglos XIX-XX», *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 30, 1 (2020), pp. 127-37.
- GÉAL 1999. Pierre Géal, «L'invention de l'école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles», *Image et Hispanité. 1ère journée du GRIMH*. Lyon, 1999, pp. 251-60.
- GÓMEZ-MORENO 1993. María Elena Gómez-Moreno, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX, Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid, 1993, t. XXXV.
- GONZÁLEZ y MARTÍ 1987. Carlos González y Montse Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*. Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ y MARTÍ 1989. Carlos González y Montse Martí, *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona, 1989.
- GUTIÉRREZ BURÓN 2008. Jesús Gutiérrez Burón, «Cervantes y “El Quijote” en las exposiciones de Bellas Artes del siglo XIX», *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. (2008), pp. 455-74.
- IGLESIAS 1994. Concepción Iglesias, «Antonio Pérez Rubio (1822-1888). Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del Buen Retiro», en José Luis Díez García (ed.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* [cat. exp. itinerante Toledo, Museo de Santa Cruz y sedes sucesivas]. Madrid, 1994, pp. 188-89.
- JUBERÍAS 2021a. Guillermo Juberías Gracia, «Imitando al artista “más español”. Goya y la construcción de una identidad nacional en la pintura de género española (1868-1919)», *ILCEA*, 44 (2021).
- JUBERÍAS 2021b. Guillermo Juberías Gracia, «La evocación nostálgica del Barroco y del Rococó en la pintura de género de la segunda mitad del siglo XIX: el caso de los artistas aragoneses en París», *Atrio*, 27 (2021), pp. 180-203.

- LAFUENTE 1947. Enrique Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid, 1947, pp. 218-19.
- LORENTE 2013. Jesús Pedro Lorente Lorente, «Las asociaciones de amigos de las artes y sus exposiciones en el siglo XIX. Modelos internacionales, e interrogantes sobre su desarrollo en España», en María Isabel Álvaro Zamora, Concepción Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia (coords.), *Estudios de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza, 2013, pp. 476-77.
- OSSORIO 1883-84. Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84.
- PEIRÓ 2017. Ignacio Peiró Martín, *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*. Madrid, 2017.
- PENALBA 2021. Jaume Penalba Alarcón, «La Maison Goupil y la internacionalización de la pintura española del siglo XIX», en Ester Alba Pagán y Rafael Gil Salinas (eds.), *Joaquín Agrasot. Un pintor internacional* [cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana]. Valencia, 2021, pp. 396-446.
- PÉREZ VEJO 2001. Tomás Pérez Vejo, «Pintura de historia e identidad nacional en España», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- PORTÚS 2012. Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid, 2012.
- QUIÑONES 1645. Luis Quiñones de Benavente, *La maya. Entremés famoso*. Madrid, 1645.
- REYERO 1991. Carlos Reyero Hermosilla, «Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 8 (1991), pp. 314-22.
- REYERO 2015. Carlos Reyero Hermosilla, «La decadencia de la monarquía hispana en el imaginario del siglo XIX», en José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. Madrid, 2015, pp. 130-64.
- SANGLA 2020. Louise Sangla, «La naissance d'une histoire française de la peinture espagnole : Louis Viardot (1800-1883)», *Locvs Amoenus*, 18 (2020), pp. 123-36.
- TUBINO 1871. Francisco María Tubino y Oliva, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*. Madrid, 1871.
- VEGUE Y SÁNCHEZ CANTÓN 1921. Ángel Vegue y Goldoni y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Tres salas del Museo Romántico. (Donación Vega Inclán)*. Catálogo. Madrid, 1921.
- VOTTERO 2012. Michaël Vottero, «Le goût du passé dans la peinture de genre», *La peinture de genre en France après 1850*. Rennes, 2012, pp. 79-82.

Un retrato de Leopoldo O'Donnell por Raimundo de Madrazo, localizado en Ceuta

A Portrait of Leopoldo O'Donnell by Raimundo de Madrazo, Located in Ceuta

RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA (ROMA, 1841-Versalles, 1920) es conocido principalmente por su actividad como pintor de retratos y de escenas galantes, desarrollada de forma habitual en París, ciudad en la que se estableció a partir de 1862 (fig. 1). A mediados de la década de 1860, el joven artista realizó una serie de retratos de sus amigos pintores residentes en la capital francesa: Eduardo Zamacois, Juan Rivas y Ortiz, Martín Rico o Francisco Lameyer, que le servirían para ejercitarse en esta disciplina¹, y también culminó su primer gran encargo, un plafón para el palacete de los duques de Riánsares en París². En esta misma época decidió —desoyendo los insistentes consejos de su padre, Federico de Madrazo y Kuntz (1815-94)— dejar pasar la oportunidad de participar en la Exposición Universal de París de 1867, mientras comenzaba a realizar una «pintura de género» que atrajo rápidamente la atención del marchante Adolphe Goupil. Su carrera se desarrolló desde entonces con notable éxito, y quince años más tarde, en 1882, un artículo en *El Día* glosaba su figura ya consolidada, haciendo referencia a sus inicios como retratista:

En esta época, 1867, abandonó la pintura histórica y comenzó los cuadros de género, y siguiendo las huellas de su padre,

los retratos. El más notable que salió de sus pinceles en este periodo fue, sin duda alguna, el del general O'Donnell, que posee, si no estamos equivocados, el señor marqués de la Vega de Armijo. Este cuadro fue un éxito y el origen de una fortuna para el artista³.

Desafortunadamente, no existe entre la abundante documentación conservada de la familia Madrazo mención alguna a las circunstancias que propiciaron la elaboración del retrato del I Duque de Tetuán, Leopoldo O'Donnell y Jorís (1809-67) (fig. 2). Con todo, resulta difícil que la mediación proviniera de Eugenio de Ochoa —tío de Raimundo—, pues, aunque este ocupara importantes cargos en el gobierno español durante aquellos años, fue declarado cesante de forma recurrente coincidiendo con los diferentes nombramientos de O'Donnell —su «bestia negra»— como presidente del Consejo de Ministros⁴.

En julio de 1866, una vez reprimido el levantamiento del cuartel de San Gil y tras ciertas desavenencias con Isabel II, la reina admitió la dimisión de O'Donnell de sus cargos en el gobierno. De forma inmediata el político decidió partir hacia Francia, donde residió primero en Biarritz y después en París, desde octubre de ese



i. Autoría desconocida,
Raimundo de Madrazo,
 h. 1865-70. Albúmina sobre
 papel, 95 x 60 mm. Dallas,
 Meadows Museum, *Stewart*
Album, MM.2013.02.37.M

mismo año hasta principios de mayo de 1867⁵. Allí compondría Raimundo de Madrazo su retrato, «hecho del natural, pues el ilustre duque honró muchos días con su presencia el estudio del joven pintor», según un suelto aparecido en *La Correspondencia de España* con motivo de la muerte del general en noviembre del mismo año⁶. En el escrito se sugería además que «este gran retrato debía figurar en el Ministerio de la Guerra, en la presidencia del Consejo o en alguno de los cuerpos colegisladores»⁷. A pesar del evidente estilo «oficial» del retrato, esta falta de concreción sobre su destino final podría deberse a que su realización no respondió a un encargo

institucional, sino a una iniciativa del propio O'Donnell —o de su entorno— como forma de reivindicar su figura política tras su última salida del gobierno.

Pintado sobre un lienzo de 163 x 123 cm y con un formato de tres cuartos —hasta la rodilla—, el retrato muestra a O'Donnell vestido con su uniforme militar de gala, en posición frontal y con la cabeza ligeramente girada hacia su izquierda. Tiene su mano derecha oculta bajo la botonadura entreabierta de la casaca de color azul turquí —con solapa, cuello y puños encarnados y entorchados— y la izquierda elegantemente apoyada sobre un «Plano de la batalla de Tetuán»⁸ dispuesto junto a una escribanía de plata sobre una mesa cubierta por un paño de terciopelo azul. Existe un dibujo —quizá preparatorio— en paradero desconocido (fig. 3) en el que el personaje, desde un punto de vista más bajo, aparece de medio perfil y sujetando su bicornio con la mano derecha. En cambio, en el caso del óleo, el sombrero reposa sobre un sillón azul de madera tallada junto a los guantes y el bastón de mando. No faltan en el uniforme de capitán general el fajín, la banda, el sable y una multitud de condecoraciones, entre las que destacan el collar con la gran cruz de Carlos III y las de las Reales y Militares Órdenes de San Fernando y San Hermenegildo⁹. Al fondo, del lado derecho, cierra la composición una cortina en tonos verde azulados, mientras en la pared de la izquierda queda situado su escudo de armas¹⁰. El cuadro está firmado «R. Madrazo» sobre el asiento del sillón en la parte inferior izquierda, con una grafía poco habitual para el pintor —utilizada solo hacia 1866-69— que ha servido recientemente para identificar su autoría en el *Retrato de Consuelo Gaztambide*¹¹.

A mediados de septiembre de 1867, Raimundo de Madrazo viajó a Madrid para quedarse de «guardián» de sus hermanas Cecilia e Isabel mientras su padre, Federico, visitaba por unos días la Exposición Universal de París¹². Unas semanas después, el 27 de noviembre, se celebró el matrimonio entre Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny, a quien Raimundo había conocido en París en la primavera de 1866. Al día siguiente de la boda, en la misma edición de *La Correspondencia de España* que informaba sobre el enlace, un suelto mencionaba lo siguiente: «Se halla en Madrid expuesto en el estudio de D. Federico de Madrazo el magnífico retrato de tamaño natural, del ilustre duque de Tetuán hecho en París por el Sr. D. Raimundo de Madrazo. Es la más fiel y exacta figura del vencedor de África»¹³.



2. Raimundo de Madrazo, *Leopoldo O'Donnell*, 1867. Óleo sobre lienzo, 163 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Cuartel General de la Comandancia General de Ceuta (P-8444)
3. Raimundo de Madrazo, dibujo preparatorio para un retrato, h. 1867. Localización desconocida; reproducido en Eugène Montrosier, «Raimond de Madrazo», *The Great Modern Painters*, vol. 2, París, Goupil & Cie, 1886, p. 358



El retrato debió acompañar, por tanto, a su autor a Madrid para ser mostrado en la casa y estudio familiar de la calle de la Greda, 22 —actual Los Madrazo, 24—, donde llamaría la atención de los invitados al bufet posterior a la boda de Fortuny y Cecilia de Madrazo, que fue servido en el mismo lugar¹⁴. Es muy probable que los equívocos sobre la autoría de la obra —que se analizarán a continuación— se deban a que nos encontramos probablemente ante el retrato de Raimundo más influido por el estilo de su padre, Federico, en especial

en lo relativo a la composición y el tratamiento de las calidades de los tejidos o las condecoraciones. En cuanto a su técnica, se aprecia por parte de Raimundo una factura algo más suelta que deja ver en ciertas zonas el recorrido de las pinceladas, y en la que adopta una atmósfera de equilibrio y serenidad que recuerda, sin duda, a la de los exquisitos retratos de su padre. En verdad, y dada la importancia del encargo, no resultaría extraño que Federico hubiera participado activamente en retocar algunas partes del retrato de O'Donnell, pues

se conoce por la documentación familiar que este tipo de colaboraciones eran frecuentes y se daban en ambos sentidos. Así, atendiendo a las agendas de bolsillo de Federico, el 11 de octubre de 1867 Raimundo ayudó a su padre a pintar un retrato de cuerpo entero del «difunto hijo de la Duquesa de Sotomayor»¹⁵, y el 30 de enero de 1868 otro de la «señorita de Gaviria»¹⁶. Por su parte, Federico de Madrazo ayudó a su hijo los días 28 y 29 de marzo de 1868 a retocar su *Llegada a España del cuerpo de Santiago*¹⁷, en la que, según tradición, Mariano Fortuny también intervino sobre una de las figuras.

El retrato de O'Donnell participó en la *Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos* celebrada en el Palau de Belles Arts de Barcelona en 1910, y en el catálogo que la acompañaba figuró como expositor «el autor», Raimundo de Madrazo¹⁸. Sin embargo, de la consulta de los boletines de admisión para la muestra conservados en el Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), ha resultado que el propietario real de la obra era el médico cubano Enrique Lluria, y quien firmó la inscripción para su préstamo el pintor José Garnelo¹⁹. Lluria había contraído matrimonio en 1909 con María Vinyals y Ferrés, marquesa viuda de Ayerbe, ahijada y sobrina política de Antonio Aguilar y Correa, VIII Marqués de la Vega de Armijo. Este último —amigo íntimo de O'Donnell y marido de su hijastra, Zenobia Vinyals y Bargés— fue el primer propietario conocido del retrato²⁰ y, tras su muerte en 1908, habría sido heredado por su sobrina, cuyo marido lo prestó a su vez a la exposición de Barcelona. En el mismo boletín de admisión se consignaba además un precio de venta de 10.000 pesetas, que coincidía con el «valor para el seguro». La gestión del pintor Garnelo se explicaría por ser el autor de un *Retrato de María Vinyals y su hijo Antonio*, prestado asimismo por Lluria a la exposición²¹.

Probablemente, el retrato sería adquirido en la muestra de Barcelona por el pintor catalán Ricardo Brugada, que al año siguiente lo ofreció en venta al Estado mediante una instancia dirigida al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en la que exponía ser «propietario de un cuadro original del insigne pintor Don Federico de Madrazo, que representa un retrato del general Sr. D. Leopoldo O'Donnell»²². Esta primera confusión sobre la autoría de la obra es la causa de un malentendido que, como se verá, ha ido arrastrándose de forma obstinada hasta nuestros días.

Siguiendo el cauce establecido, tras la instancia de Brugada el retrato pasó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde la Sección de Pintura redactó un informe que destacó «excepcionales condiciones de bondad en su ejecución y colorido, que recuerdan las importantes obras con que su autor, D. Raimundo de Madrazo, ha conquistado universal renombre en el extranjero»²³. Además, en el informe se aconsejó su adquisición para el Museo de Arte Moderno, donde «no existe obra alguna de artista tan distinguido», y se tasó «en la cantidad de diez mil pesetas»²⁴. La propuesta de la sección —que rectificó la autoría consignada por el propietario— fue aprobada en sesión ordinaria de la Academia de 26 de junio de 1911²⁵ y remitida al ministerio, que mediante Real Orden de 5 de septiembre de 1911 dispuso la adquisición del retrato por 9.000 pesetas con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado), donde Raimundo estaba ya representado con nueve obras del legado Ramón de Errazu. Asimismo, por evidente confusión administrativa, se indicó que el autor original de la obra era «D. Federico de Madrazo», en lugar de su hijo Raimundo²⁶.

El director del Museo del Prado en aquel momento, José Villegas, al acusar recibo de la recepción del cuadro al subsecretario del ministerio hizo notar esta contradicción sobre la autoría expresada en la Real Orden:

Pongo en conocimiento de V. I. que Don Ricardo Brugada ha entregado en el día de hoy en este Museo, un «Retrato de Don Leopoldo O'Donnell», pintado, según se expresa en la R. O. de adquisición de cinco del corriente, por Don Federico de Madrazo, aunque la firma puesta en él, es la de su hijo D. Raimundo. Lo que comunico a V. I. a los efectos prevenidos en dicha soberana disposición²⁷.

Al parecer, el subsecretario no consideró necesario rectificar la autoría mediante una nueva Real Orden y el retrato pasó directamente al almacén del museo. Allí permaneció hasta finales de 1919, cuando un nuevo director, Aureliano de Beruete, lo seleccionó junto a *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*, de Charles Porion (fig. 4), para ser enviado a Tétuán²⁸. Esta decisión respondía a una petición realizada por el Ministerio de Estado para que «se concedieran en depósito algunos cuadros para el adorno del palacio de la Alta Comisaría de España en Marruecos»²⁹. Aunque el acta de la reunión del Patronato que acordó el envío volvió a señalar



4. Charles Porion, *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*, h. 1862. Óleo sobre lienzo, 225 x 393 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación (P-4720)

por error que se trataba de una obra de Federico de Madrazo³⁰, en todos los documentos del expediente del depósito — incluida la Real Orden de 31 de diciembre de 1919 por la que fue concedido — se indicó la autoría correcta: «Retrato de D. Leopoldo O'Donnell, pintado por D. Raimundo de Madrazo. Lienzo de 1.63 de alto por 1.23 de ancho»³¹. De esta forma, y sin haber sido nunca expuesto en Madrid, el retrato abandonó el museo con destino a Tetuán el 23 de marzo de 1920, según un recibo de entrega firmado por el funcionario Ramón Sagastizabal³².

Resulta interesante señalar que, previamente al envío, el Patronato determinó que tomando en consideración la importancia de los lienzos concedidos en depósito, «se guarde fotografía de ellos»³³. Estas fotografías no han sido localizadas entre los fondos del museo³⁴, pero felizmente el Archivo Ruiz Vernacci del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) ha conservado una placa de vidrio de 360 x 270 mm con la imagen del retrato de O'Donnell (fig. 5), tomada al parecer «en la [sala de] restauración del Museo del Prado»³⁵. Atendiendo

a su fecha de realización, es muy probable que su autora sea la fotógrafa Juana Roig Villalonga, sucesora de las casas Laurent y Lacoste, quien mantuvo una relación comercial con el museo entre 1916 y 1925.

En cuanto al asunto de su azarosa atribución, la historiadora Amaya Alzaga en su tesis de 2012 recogió las noticias sobre el retrato en la prensa de 1867 y llamó la atención sobre su verdadera autoría, señalando además su depósito en Tetuán³⁶. Sin embargo, la obra se encontraba «sin localizar en su depósito» desde 1957, según una información recogida en *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, aparecido en 2015 después de una elaboración de más de quince años³⁷. Todavía sin conocerse imagen alguna de su apariencia, en este catálogo el retrato fue adjudicado nuevamente a Federico de Madrazo, a pesar de que su ficha recoge múltiples referencias que contradicen la autoría propuesta, incluida la Real Orden sobre su depósito en Tetuán bajo autoría de Raimundo³⁸. Atendiendo a las «observaciones» de la catalogación, aparentemente pesó más un asiento de 1911 en el del



5. Atribuida a Juana Roig Villalonga, *El general Leopoldo O'Donnell*, h. 1919. Placa de vidrio, 360 x 270 mm. Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, Madrid (VN-28514)

«Libro de registro de salida de la correspondencia del Museo de 1911» — referido a la citada comunicación de Villegas al subsecretario del ministerio en la que se señalaba la contradicción sobre la autoría en la Real Orden de adquisición — que fue malinterpretado como un reconocimiento por parte de Villegas de la autoría de Federico de Madrazo³⁹.

Por lo demás, es de suponer que los dos cuadros depositados en Tetuán permanecieron en la Alta Comisaría hasta el fin del protectorado español de Marruecos en 1956. En una fecha indeterminada, el cuadro *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*, de Porion, apareció en el Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid, donde sigue depositado en la actualidad⁴⁰. En cuanto al retrato de O'Donnell — que continuaba en paradero desconocido —, solo gracias al estudio de la toma foto-

gráfica conservada en el IPCE, donde la firma aparece borrosa y casi ilegible, ha sido posible identificar la obra y zanjar definitivamente la cuestión sobre su autoría⁴¹. Comenzó entonces una serie de peticiones de información a los ministerios de Exteriores y del Ejército hasta que, a través del cronista de Ceuta — José Luis Gómez Barceló, que reconoció finalmente la imagen en blanco y negro —, el retrato perdido pudo ser localizado en el Salón del Trono de la Comandancia General de esta ciudad⁴².

Si bien dicha institución no conserva documentación sobre el retrato más allá de una cartela antigua identificando a O'Donnell, resulta lógico pensar que este fuera transferido de Tetuán a Ceuta tras el fin del protectorado, perdiéndose — como en otros casos — la memoria sobre su pertenencia a los fondos del Museo del Prado. En efecto, en el Salón del Trono de la Comandancia se conservan diversos retratos de altos comisarios que habrían sido trasladados también desde Tetuán, así como otros posteriores de los tenientes generales jefes del Ejército en el norte de África⁴³. El retrato no se encontraba por tanto escondido — más bien a la espera de ser encontrado — e incluso en 2014 participó en la exposición *Arte y pintura, los tesoros de la Comandancia*, donde fue atribuido — quizá por última vez — a Federico de Madrazo⁴⁴.

La localización del retrato perdido de O'Donnell tras su salida del Museo del Prado hace más de cien años supone una importante recuperación para sus colecciones y también la resolución de una de las incógnitas pendientes del llamado «Prado disperso», rebautizado recientemente como «Prado extendido». Además, es de esperar que su estudio contribuya en el futuro a un mejor conocimiento de la figura de Raimundo de Madrazo, uno de los pintores españoles de mayor trascendencia internacional del último tercio del siglo XIX.

EMILIANO CANO DÍAZ es investigador independiente, cineasta y músico. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense, estudió también cine en la Städelschule de Fráncfort del Meno. Es autor de varios documentales sobre arte, como *Fondo para un caballero* (2010) y *Júlia* (2013), y del largometraje *Fortuny. La muerte del pintor* (2020). Como investigador ha publicado artículos sobre Ramon Casas, Francisco de Goya, Mariano Fortuny y los Madrazo, y ha colaborado en diversos catálogos de exposiciones. emilianocano@gmail.com

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 01-06-2022/28-II-2022

RESUMEN: La compleja cuestión del seguimiento de los depósitos temporales realizados por el Museo Nacional del Prado a lo largo de su historia, el llamado «Prado disperso» (ahora «Prado extendido»), viene a enriquecerse con la localización de un retrato de Leopoldo O'Donnell por Raimundo de Madrazo (1841-1920), que en 1920 fue depositado en Tetuán en la Alta Comisaría de España en Marruecos. El fin del protectorado español de Marruecos en 1956 y la confusión sobre la verdadera autoría de la obra — adjudicada de forma recurrente a Federico de Madrazo — han sido las causas que han dificultado su correcta identificación, que culmina ahora con su hallazgo en el Salón del Trono de la Comandancia General de Ceuta.

PALABRAS CLAVE: Raimundo de Madrazo; Federico de Madrazo; Leopoldo O'Donnell; Tetuán; Ceuta; «Prado disperso»

SUMMARY: The complex undertaking of tracking the long-term loans made by the Museo Nacional del Prado throughout its history, the so-called “Prado disperso” (currently “Prado extendido”), has now been enriched by the location of a portrait of Leopoldo O'Donnell by Raimundo de Madrazo (1841-1920), which in 1920 was loaned to Tetouan, to the Spanish High Commissariat in Morocco. The end of the Spanish protectorate of Morocco in 1956 and the uncertainty about the true authorship of the work—repeatedly attributed to Federico de Madrazo—have hindered its correct identification, which has now culminated by its discovery in the Throne Room of the General Command in Ceuta.

KEYWORDS: Raimundo de Madrazo; Federico de Madrazo; Leopoldo O'Donnell; Tetouan; Ceuta; “Prado disperso”

¹ *El pintor Eduardo Zamacois*, h. 1864, Museo Nacional del Prado (P-8105); *El pintor Juan Rivas y Ortiz*, 1865, Museo Nacional del Prado (P-6622); *Retrato de Martín Rico*, 1866, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (inv. 93-444); *Retrato de Francisco Lameyer*, 1866, colección particular.

² En paradero desconocido. Se conserva un boceto en la Hispanic Society of America, Nueva York (inv. A1780).

³ «Nuestros artistas. Raimundo Madrazo», *El Día*, 16 de octubre de 1882, n.º 871, p. 1.

⁴ Sánchez García 2016, pp. 84-91.

⁵ Ibo 1868, p. 942; Olanar 2017, pp. 630-32.

⁶ *La Correspondencia de España*, 11 de noviembre de 1867, año XX, n.º 3652, p. 3; recogido en Alzaga 2012, p. 104.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Esta batalla de la guerra de África (1859-60) podría considerarse la principal hazaña bélica de O'Donnell, por la que obtuvo el título de I Duque de Tetuán de manos de Isabel II el 27 de abril de 1860. Previamente, había sido nombrado por la misma monarca I Conde de Lucena, el 25 de julio de 1847, en reconocimiento a su victoria en la batalla de Lucena (1839).

⁹ O'Donnell 2019, pp. 84-95.

¹⁰ Escudo cuartelado en sotuer de oro y gules; brochante al centro, cruz de gules sostenida por brazo armado de plata, moviente del flanco siniestro; soportado por dos leones rampantes sobre dos cañones; por cimación corona ducal irlandesa y una cinta con el lema «*In hoc signo vinces*» (con este signo vencerás).

¹¹ Museo Lázaro Galdiano (inv. 07532). Formaba pareja con el *Retrato del músico Joaquín Gaztambide*, padre de Consuelo (en paradero desconocido). Ambas obras se atribuían ante-

riormente a Ricardo de Madrazo. Cano 2020, pp. 310-15.

¹² Carta de Federico de Madrazo a su hijo Raimundo del 4 de agosto de 1867, en Díez García 1994a, vol. II, p. 660.

¹³ *La Correspondencia de España*, 28 de noviembre de 1867, año XX, n.º 3669, p. 2; recogido en Alzaga 2012, p. 104, según el texto replicado un día después por *El Imparcial*.

¹⁴ Archivo del Museo Nacional del Prado (en adelante AMNP), AP 17, exp. 11, «Agenda de bolsillo para 1867 de Federico de Madrazo».

¹⁵ *Ibidem*. El *Retrato de Manuel Martínez de Irujo Alcázar*, fallecido en 1864, se encuentra en paradero desconocido.

¹⁶ AMNP, AP 18, exp. 1, «Agenda de bolsillo para 1868 de Federico de Madrazo», *Retrato de Isabel Álvarez Montes* (P-3089). Véase también Díez García 1994b, n.º 70.

¹⁷ Museo de la Catedral de Santiago de Compostela. Firmado en 1859, fue retocado en 1868 antes de su venta a José María Cañaverall. Terrón 2000, pp. 171-75.

¹⁸ *Exposición de retratos* 1910, sala XIII, n.º 26; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 374.

¹⁹ *Exposició de retrats i dibuixos antics i moderns, Barcelona, Palau de Belles Arts, 1910. Ajuntament de Barcelona. Vol. XVI. butlletins d'admissió pintura, n.º 1410*. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), FI 19.

²⁰ Véase «Nuestros artistas. Raimundo Madrazo», cit. Con posterioridad a la realización del retrato de O'Donnell, Aguilar y Correa habría encargado su retrato y el de su esposa a Raimundo de Madrazo (en paradero desconocido). Más tarde, siendo ministro de Estado en 1890, propuso que el pintor hiciera correcciones sobre un *Retrato de la Reina María Cristina de Habsburgo-Lorena* encargado por

Segismundo Moret en 1887, a lo que no accedió Raimundo, por lo que se canceló el encargo oficial. Véanse Díez García 1994a, pp. 915-19; Barón 2005, pp. 169-72. Aportamos, además, que este retrato fue adquirido al pintor por 26.000 francos por Eduardo Sancho y Subercase, antiguo ministro plenipotenciario en Turquía, y legado tras su muerte en 1893 por disposición testamentaria a la Embajada de España en París. Véase *Le Gaulois*, París, 18 de mayo de 1893, año 27, 3.ª serie, n.º 3921, p. 2.

²¹ *Exposición de retratos* 1910, sala XI, n.º 15. En la actualidad, en el Museo Garnelo de Montilla (Córdoba).

²² Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración (en adelante AGA), caja 31/6786, «Instancia de Ricardo Brugada al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes», 19 de mayo de 1911.

²³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF), leg. 5-51-3, «Informe de la Sección de Pintura», 22 de junio de 1911. La portadilla del expediente tiene corregido el nombre de Federico por el de su hijo Raimundo. Anónimo 1911, p. 90; Alzaga 2012, p. 105; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 374.

²⁴ Anónimo 1911, p. 90.

²⁵ RABASF, leg. 3-107, «Libro de actas de juntas ordinarias y extraordinarias, 1910-1913».

²⁶ La Real Orden de 5 de septiembre de 1911 —no de día 9, como se ha venido señalando— se encuentra en el expediente de adquisición del cuadro. AMNP, caja 107, leg. 13.04, exp. 8. Alzaga 2012, p. 105; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 374.

²⁷ AGA, caja 31/6786, «Comunicación de José Villegas al Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 30 de Septiembre de 1911».

- ²⁸ Museo Nacional del Prado (P-4720). AMNP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 3, «Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1918 a 1921», acta n.º 112, 2 de octubre de 1919.
- ²⁹ Según Real Orden de 19 de septiembre de 1919. Véase el expediente del depósito en AMNP, caja 90, leg. 15.19, exp. 10.
- ³⁰ AMNP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 3, «Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1918 a 1921», acta n.º 113, 18 de noviembre de 1919.
- ³¹ AMNP, caja 90, leg. 15.19, exp. 10.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ AMNP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 3, «Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1918 a 1921», acta n.º 113, 18 de noviembre de 1919.
- ³⁴ Agradezco a Beatriz Sánchez Torija, del Gabinete de Dibujos, Estampas y Fotografías, su ayuda para tratar de localizarlas.
- ³⁵ Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci (VN-28514). En «observaciones» se indica: «Cuadros hechos en la restauración del Museo del Prado». En el mismo archivo se conserva una placa de vidrio del mencionado cuadro de Charles Porion (VN-30449).
- ³⁶ «Hemos localizado el rastro del retrato, el primero del ámbito oficial pintado por Raimundo, en los fondos del Museo del Prado, institución que lo adquirió en 1911 y que desde entonces lo tiene catalogado como obra de Federico, y depositado desde esa fecha en Tetuán, en la Alta Comisaría de España en Marruecos». Alzaga 2012, p. 105.
- ³⁷ Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 374, n.º 1-1346.
- ³⁸ *Ibidem*. Se señala, además, la participación de la obra en la Exposición de Barcelona de 1910 y el informe realizado en 1911 por la Sección de Pintura de la RABASF, siempre bajo autoría de Raimundo de Madrazo.
- ³⁹ Es posible que esta confusión — compartida asimismo por Alzaga — tenga su explicación en que la ficha del catálogo de 2015 omitió una frase al citar la comunicación de Villegas en el *Libro de registro de correspondencia*. Así, donde se dice que el director «establece que el cuadro ha sido “pintado por Don Federico de Madrazo”, debería haberse recogido la frase literal: «pin-

- tado según se dice en la R. O. de adquisición por Don Federico de Madrazo, si bien la firma puesta en él, es de de [sic] su hijo D. Raimundo». Véanse AMNP, L-65, leg. 12.134, «Libro registro de salida de correspondencia de 1898 a 1913», f. 24v, 30 de agosto de 1911; Díez, Gutiérrez y Martínez 2015, p. 374; Alzaga 2012, p. 105.
- ⁴⁰ «Depositado por Real Orden de 31 de diciembre de 1919 en la Alta Comisaría de España en Tetuán. Se desconoce la fecha en que llegó al Ministerio». Espinós, Orihuela y Royo-Villanova 1982, p. 57.
- ⁴¹ Esta identificación fue adelantada en Cano 2020, nota 11 p. 315.
- ⁴² Agradezco a José Luis Gómez Barceló su inestimable ayuda, así como al historiador Jordi Carbonell.
- ⁴³ Agradezco al suboficial mayor Antonio Gijón Romero estas informaciones, así como su amabilidad para el envío de diversas fotografías del retrato de O'Donnell que vinieron a ratificar el hallazgo.
- ⁴⁴ Celebrada en el Salón del Trono de la Comandancia General de Ceuta entre el 26 de mayo y el 8 de junio de 2014.

BIBLIOGRAFÍA

- ALZAGA 2012. Amaya Alzaga Ruiz, «Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)», tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- ANÓNIMO 1911. «El retrato del General D. Leopoldo O'Donnell. Pintado por D. Raimundo de Madrazo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segunda época, v, 19 (1911), p. 90.
- BARÓN 2005. Javier Barón (ed.), *El legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 2005.
- CANO 2020. Emiliano Cano Díaz, «El Retrato de la hija de Gatzambide por Raimundo de Madrazo», *Goya*, 373 (2020), pp. 310-15.
- DÍEZ 1994a. José Luis Díez García (coord.), *Federico de Madrazo. Epistolario*, 2 vols. Madrid, Museo del Prado, 1994, vol. II.
- DÍEZ GARCÍA 1994b. José Luis Díez García (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid, 1994.
- DÍEZ, GUTIÉRREZ Y MARTÍNEZ 2015. José Luis Díez García (dir.), Ana Gutiérrez Márquez (catálogo) y Pedro José Martínez Plaza (coord.), *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*. Madrid, 2015.
- ESPINÓS, ORIHUELA Y ROYO-VILLANOVA 1982. Adela Espinós, Mercedes Orihuela y Mercedes Royo-Villanova, «El Prado disperso». Cuadros depositados en Madrid. VII», *Boletín del Museo del Prado*, 3 (1982), pp. 41-64.
- EXPOSICIÓN DE RETRATOS 1910. *Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos* [cat. exp. Barcelona, Palau de Belles Arts]. Barcelona, 1910.
- IBO 1868. Manuel Ibo Alfaro, *Apuntes para la historia de D. Leopoldo O'Donnell*. Madrid, 1868.
- O'DONNELL 2019. Hugo O'Donnell y Duque de Estrada, «Las medallas de Leopoldo O'Donnell a través de la prensa y los documentos contemporáneos», en José Federico Fernández del Barrio (coord.), *O'Donnell y la guerra de África (1859-1860). Una historia olvidada* [cat. exp. Toledo, Museo del Ejército]. Toledo, 2019.
- OLARAN 2017. María Inés Olanar Múgica, «150 aniversario del fallecimiento del I Duque de Tetuán», *Hidalguía*, LXIV, 376 (2017), pp. 625-62.
- SÁNCHEZ GARCÍA 2016. Raquel Sánchez García, «Eugenio de Ochoa (1815-1872). El hombre de letras en la España de Isabel II», tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- TERRÓN 2000. María Teresa Terrón Reynolds, «Hallazgo del primer cuadro expuesto por Raimundo de Madrazo», *Archivo Español de Arte*, 73, 290 (2000), pp. 171-75.

La técnica de la acuarela en la obra del pintor Salvador Sánchez Barbudo

The Watercolour Technique in the Work of the Painter Salvador Sánchez Barbudo

INTRODUCCIÓN

El dominio plástico de la acuarela que poseía el pintor Salvador Sánchez Barbudo (Jerez, 1857-Roma, 1917) queda patente en una obra que se conserva en el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, *Mujer con sombrilla o Japonesa* (fig. 1).

Sánchez Barbudo perteneció a la generación de pintores nacidos en la segunda mitad del siglo XIX que comenzaron a desarrollar su trayectoria artística a finales de siglo, bajo la notable influencia del ya fallecido maestro Mariano Fortuny (1838-74), siguiendo sus pasos en técnica, temática, estética e incluso en la manera de desenvolverse profesionalmente. Además de la innegable fama que alcanzó el pintor catalán, de la que evidentemente tuvieron conocimiento las nuevas generaciones de artistas, su influencia les fue transmitida a través de otros seguidores que, nacidos entre diez y veinte años antes que ellos, tuvieron la oportunidad de conocerlo con mayor profundidad. Estos fueron, entre otros, José Villegas (1844-1921), que tuvo una estrecha relación con Sánchez Barbudo, Francisco Pradilla (1848-1921), José Jiménez Aranda (1837-1903), José Tapiró (1836-1913) o Antonio Fabrés (1854-1936)¹.

La obra del pintor jerezano revela en no pocas ocasiones una sobresaliente asimilación de los aspectos plásticos que introdujo Fortuny: una pincelada deshecha, el abandono de las superficies pulidas y dibujísticas y un colorido claro y vibrante. El proceso técnico y la capacidad de Sánchez Barbudo en la pintura al óleo quedan perfectamente reflejados en el artículo que Lucía Martínez Valverde publicó en el *Boletín del Museo del Prado* en el año 2007 sobre la restauración de *Hamlet: última escena*². Este tipo de estudios sumados a la crítica de la época, en la que podemos encontrar descripciones de esta y otras obras del pintor jerezano³, y al hecho de que es posible acceder a un buen número de piezas al óleo facilitan el conocimiento de su proceso pictórico en dicha técnica.

Sin embargo, no existen todavía análisis de la obra en acuarela de Sánchez Barbudo, siendo esta una tarea que, por el momento, entraña algunas dificultades: conocemos un número ostensiblemente menor de acuarelas que de óleos — se han podido catalogar diecisiete hasta la fecha — y, aunque es posible dar con algunas en la prensa de la época, no hemos encontrado una crítica extensa sobre ellas, como sí ha sucedido con los óleos⁴.

Para poder realizar un análisis plástico y técnico de la acuarela en la obra pictórica de Sánchez Barbudo, hemos escogido seis obras ilustrativas de las diferentes variantes que realizó en este medio. Este análisis se ha apoyado, siempre que ha sido posible, en lo siguiente: en la observación directa de las acuarelas de Sánchez Barbudo, así como en las de Mariano Fortuny y algunos de sus seguidores; en las publicaciones relacionadas con ellos⁵; en los manuales y los catálogos de materiales artísticos de la época⁶; y, por último, en el conocimiento, la práctica y la enseñanza de la acuarela.

LA ACUARELA FORTUNIANA Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE SALVADOR SÁNCHEZ BARBUDO

Mariano Fuster, en su libro *La acuarela y sus aplicaciones*, escribió: «Cambiaron los tiempos, pues vemos desarrollarse en la acuarela atractivos y bellezas hasta hoy desconocidas, brindando al arte riquísimo horizonte, al que vemos acudir millares de artistas ávidos de proporcionar á [sic] los amantes de la pintura nuevos encantos»⁷.

La irrupción de Mariano Fortuny en el panorama artístico internacional en los años sesenta del siglo XIX produjo un giro en la pintura de la época tanto en lo que a temática se refiere como a la técnica. Fortuny aportó a la pintura de pequeño formato, al *tableautin*, una pincelada suelta, ágil y vibrante, heredera de la tradición pictórica española⁸. En la acuarela, siendo una técnica directa que exige decisión y certeza en el trazo, se eliminan los posibles titubeos e insistencias que sí caben en la pintura al óleo, por lo que suele conservar la frescura y la brillantez de colorido que muchas veces se pierden en esta última. Así, la acuarela supone un cauce idóneo para la libertad de ejecución de la nueva pintura introducida por el maestro de Reus⁹.

Aunque desde el siglo XVIII esta técnica había ido adquiriendo una mayor importancia, fue a partir de mediados del XIX cuando la acuarela se comenzó a valorar y cotizar verdaderamente como obra de arte única. La gran repercusión de la pintura de Mariano Fortuny se hizo eco en todo el mundo occidental, dando lugar a una auténtica avalancha de seguidores, muchos de los cuales no llegaron a comprender los verdaderos avances pictóricos que introdujo, lo que únicamente provocó la minusvaloración posterior de su obra. Sin embargo, hubo quien supo asimilar las novedades técnicas del pintor catalán, apropiándose y

generando diversas ramificaciones de un mismo estilo, como fue el caso del pintor jerezano objeto de este artículo, Salvador Sánchez Barbudo.

No es casual que a partir de mediados del siglo XIX se fundaran las sociedades de acuarelistas de Madrid, Italia, Francia y Bélgica, entre otras, así como las academias no institucionales en las que principalmente se transmitía la técnica de la acuarela a la manera de Fortuny. Este tipo de academias se crearon a semejanza de la Academia Gigi de Roma, y un ejemplo destacado fue la Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla¹⁰, a la que acudiría Sánchez Barbudo¹¹ al mismo tiempo que asistía a la Academia Provincial de Bellas Artes de la misma ciudad¹². Como en la Academia Gigi, en la mayoría de los casos no se trataba de clases propiamente dichas, sino de lugares donde se podía dibujar y realizar acuarelas o aguadas del natural con modelo.

Mariano Fuster, en su ya citado libro *La acuarela y sus aplicaciones*¹³, indicó, entre los pintores españoles, el grupo que él consideraba que asimilaba la agilidad, la libertad y el cromatismo de las acuarelas de Fortuny: Francisco Domingo (1842-1920), Baldomero Galofre (1846-1902), Tomás Moragas (1837-1906), Salvador Sánchez Barbudo y los mencionados Francisco Pradilla y José Villegas, entre otros¹⁴. Sin duda, el pintor jerezano era digno merecedor de figurar en dicho grupo, ya que desde sus principios demostró una extraordinaria capacidad para la técnica que nos ocupa, que se puede apreciar en la temprana acuarela *Marroquí* (fig. 2), realizada en 1877, cuando todavía se encontraba estudiando en la mencionada Academia Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

En el archivo de la actual Escuela de Arte de Sevilla, además de la matrícula en el curso 1874-75, se conservan dos dibujos suyos del año 1875-76¹⁵. De la factura de ambos ejercicios se puede deducir la enseñanza purista que se impartía en la academia sevillana, entonces bajo la dirección del pintor romántico Eduardo Cano (1823-97). Los jóvenes artistas como Sánchez Barbudo acudieron con seguridad a la recientemente fundada Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla para formarse en las novedades del momento. Prueba de ello es la diferencia de ejecución entre estos dibujos y la mencionada acuarela *Marroquí*¹⁶; con certeza aprendió esta manera fresca y valiente de trabajar en la Academia Libre y en el estudio que José Villegas tenía en la ciudad¹⁷.

- I. Salvador Sánchez Barbudo,
Mujer con sombrilla o japonesa, s. f.
Acuarela sobre papel,
399 x 212 mm. Madrid, Museo
Nacional del Prado (D-5036)





2. Salvador Sánchez Barbudo,
Marroquí, 1877. Acuarela sobre
papel, 317 x 209 mm.
Colección particular

Sánchez Barbudo firmó esta acuarela en 1877, coincidiendo con la primera exposición organizada por la Academia Libre en la capital hispalense, con motivo de la visita del rey Alfonso XII. La muestra se inauguró el 20 de marzo en las galerías bajas de la Casa de la Lonja, hoy Archivo General de Indias. Según el profesor Pérez Calero¹⁸, entre pintores como José Villegas, José García Ramos o José Jiménez Aranda, participó también Salvador Sánchez Barbudo, por lo que no sería extraño que esta magnífica pieza figurara en dicha exposición.

En *Marroquí*, siendo una obra muy temprana, Sánchez Barbudo ya mostró, además de una pincelada ágil, directa y segura, una falta de purismo muy propia de

la pintura fortuniana¹⁹. Como Fuster relató en su libro, los continuos cambios en el proceder de Fortuny volvían locos a los que intentaban adivinar su secreto, su fórmula. Merece la pena reproducir el siguiente episodio para entender la manera de trabajar que luego emularían sus sucesores. El relato cuenta un suceso aparentemente ocurrido a un pintor italiano interesado en descubrir el secreto de la técnica de Fortuny, para lo cual acudió al centro de acuarelistas de Roma, donde sabía que solía acudir el pintor español a trabajar del natural:

Llegó Fortuny e inmediatamente se colocó el italiano al lado. Principió el pintor español la acuarela marcando en primer término los oscuros y tonos de mayor fuerza, procedió después a aplicar los tonos y tintas locales modelando al propio tiempo con ellas los espacios que debían cubrir, y finalmente algunos detalles realizados con especial maestría, y toques dados con gracia singular completaron su acuarela que, como todas las suyas, apareció llena de vida y expresión.

El italiano tras de esta lección creyose ya conocedor del procedimiento de Fortuny, y capaz para realizar cualquier trabajo de ese género [...].

Cambiose de modelo en el Centro de Acuarelistas, y el pintor italiano fue también el primero en llegar para tomar asiento otra vez al lado del genio; pero ¿cuál no será la sorpresa al ver que éste dió [sic] comienzo á [sic] su nueva acuarela de una manera totalmente distinta al sistema que adoptó con la anterior? Baña esta vez desde el primer momento el papel por partes tendiendo las tintas que a cada una de éstas correspondían, y las gradúa al propio tiempo dándoles la fuerza necesaria para producir de primera impresión, y sin alterar su ulterior trabajo, el claro-oscuro y modelado conveniente. Este nuevo modo de proceder produjo verdadera confusión en la mente del artista italiano [...]. Movióle esto el interés de conocerle y principalmente, de poder oír [sic] las razones que le indujeran a proceder de manera tan diversa en aquellas acuarelas; [...] después de haberle comunicado su deseo, éste le dijo que jamás se sujetaba a determinado procedimiento para pintar a la acuarela que el estudio y la práctica, ésta sobre todo, le habían hecho comprender y apreciar los casos que es preferible hacer uso del primero o del segundo procedimiento que él había visto seguir en sus dos últimas acuarelas [...]²⁰.

La acuarela fortuniana no seguía un procedimiento concreto, el estudio del modelo era el que inspiraba la manera de proceder. Sin embargo, este modo de tra-

bajar no era en absoluto aleatorio, exigía una noción profunda de cómo se comportaba la pintura, el agua, la absorción del papel, los tiempos de secado, el trabajo sobre húmedo y sobre seco, las mezclas de color, etc. Conocimientos obtenidos principalmente mediante la práctica y la experimentación. Los seguidores de Fortuny no eran pintores de método, mezclaban técnicas y probaban las novedades que se daban sin miedo ni pudor. En contra de lo que se aconsejaba en los manuales, habitualmente se combinaba la acuarela con tinta y con *gouache*²¹ o se dejaba ver el lápiz del encaje. Aprovechaban las manchas e imperfecciones del papel o las descargas y salpicaduras del mismo pincel. Las acuarelas de Sánchez Barbudo muestran gran variedad de recursos y, al mismo tiempo, una sencillez y economía de medios magistral.

Antes de describir estos recursos en las acuarelas del pintor jerezano, sería de utilidad conocer brevemente los materiales que se solían emplear.

Los materiales y los recursos

En la época en que Sánchez Barbudo comenzó su trayectoria pictórica ya estaba completamente extendida la comercialización de materiales artísticos manufacturados. Desde mediados del siglo XIX se vendían los colores de acuarela en pastillas, y a finales de siglo en tubos y en cápsulas de porcelana, de manera individual o en cajas de hojalata como las que conocemos hoy²². Estos materiales se podían adquirir en tiendas especializadas de Londres, París y en la propia Roma, donde fue célebre el establecimiento del pintor catalán José Juliana, en el número 147 de la *via* del Babuino²³, en el que sabemos que Sánchez Barbudo compraba habitualmente gracias a las etiquetas que figuran en algunas de sus tablitas y lienzos²⁴.

Según Fuster, no era aconsejable utilizar demasiados colores, con una caja de veinte o veinticuatro era suficiente. Entre las marcas que mencionaba, citaba especialmente a Roberson & Co. y Rowney & Co., ambas de Londres, «por ser los mejores fabricantes de colores a la acuarela»²⁵, y mostraba la composición habitual de sus cajas de veinticuatro colores, muy similares entre sí. También indicaba los colores que se comercializaban de Winsor & Newton en la misma época²⁶, los cuales eran bastante parecidos a los de las cajas de acuarelas actuales, lo que nos facilita la aproximación a los tonos que empleaba Sánchez Barbudo:

Composición y distribución de las cajas inglesas de Roberson y Compañía:

Blanco de china o de plata, verde óxido de cromo, verde oliva, verde esmeralda, índigo, azul prusia, azul ultramar, azul cobalto, negro marfil, bruno de Van Dyck, amarillo de espino, bruno de *Madder*, púrpura, rosa, carmín, laca esarlata, bermellón, amarillo cadmio, gutagamba, tierra Siena tostada, tierra Siena natural, rojo de Venecia, ocre claro, laca amarilla.

Composición y distribución de las cajas inglesas de G. Rowney y Compañía:

Gutagamba, ocre claro, tierra Siena natural, tierra Siena tostada, amarillo limón, pigmento [aureolin], rojo de indias, bermellón, bermellón naranja, laca carmín, rosa *Madder*, negro humo, rojo claro, laca púrpura, bruno *Madder*, ocre oscuro, bruno Van Dyck, azul cobalto, azul ultramar, azul prusia, verde esmeralda, azul celeste, azul permanente, tierra verde, gris de Payne, verde oliva, verde Pablo Veronés.²⁷

Gracias a las investigaciones de Carmina Admella y Núria Pedragosa, conocemos el contenido de la mesa de trabajo de Mariano Fortuny, que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Podemos aproximarnos de esta forma tanto a los materiales que utilizaba como a su proceso pictórico y, por extensión, al de sus seguidores. Por el inventario realizado sabemos que el pintor catalán usaba las marcas ya mencionadas, pero en tubos de óleo; que tenía tubos de acuarela principalmente de Derby & Co. y solo uno de Rowney and Co.; así como cajas metálicas de pastillas de porcelana de dieciséis y veinticuatro colores de la casa Newman. La mayoría de los colores de acuarela que aparecen en el inventario son los enumerados anteriormente, salvo el *Hooker green* o verde de Hooker (resultado de la mezcla del azul Prusia y el amarillo gutagamba).

De acuerdo con Fuster, el pincel que empleaban para la acuarela era redondo, fino y resistente, de forma oval prolongada y acabado en punta —los pinceles planos se popularizaron más adelante—. Normalmente estaba hecho de pelo negro o rojo de marta y, en algunas ocasiones, de meloncillo. Los mangos eran o bien de pluma de oca, cisne o águila o de madera, estos últimos podían tener doble punta, y también se hacían específicos para los estuches de viaje, como hoy en día²⁸. Los pinceles redondos de pelo de marta ofrecen unas características muy valoradas por los pintores de

acuarela, pues poseen la capacidad de absorber y retener mucha agua, no son demasiado blandos, lo que favorece el pulso, y mojados adquieren una punta muy fina independientemente de su grosor. Estas cualidades facilitan la agilidad y un pulso firme, y permiten al pintor aplicar (sin tener que volver a coger color de la paleta) un lavado amplio de color y, al mismo tiempo, una línea muy fina según la posición y la presión que se ejerza sobre el pincel. En su mesa de trabajo Mariano Fortuny contaba con treinta y dos pinceles de pelo de marta de diferentes tamaños. Destaca también la presencia de plumas, que solían utilizarse con tinta, acuarela o *gouache* diluido para trazar las líneas más finas o para las firmas y dedicatorias²⁹.

En cuanto al papel, no sabemos por cuáles se decantaría Sánchez Barbudo, pero el preferido por los acuarelistas del momento, según Fuster, era el de la marca Whatman, que existía de diferente gramaje y grano, y cuya elección —*torchon* (grano grueso), *semi-torchon* (grano medio), grano fino, Creswick...— dependía del tipo de trabajo³⁰.

Conforme al análisis de las acuarelas a las que hemos tenido acceso, es probable que Sánchez Barbudo se inclinara por el papel de grano fino para las piezas de menor tamaño y el *semi-torchon* para las de un formato mayor; con seguridad en ambos casos de alto gramaje, de doscientos o trescientos gramos como mínimo, ya que resultan más resistentes y pueden aguantar la cantidad de efectos de los que hacía uso, sobre todo en las acuarelas más elaboradas. Para los rostros y los detalles es preferible el uso del papel de grano fino, si bien un *semi-torchon* se puede alisar mediante un bruñidor. Otros tipos de papel que circulaban entonces eran el Hodgkinson, el Harding, el papel del Japón o el Cartridge, así como los de color, que se empleaban normalmente para el trabajo de aguada combinado con *gouache* y solían ser de las marcas Cattermole o Harding, de tonos grisáceos o amarillos. Había varias formas de tensar el papel que hoy se han perdido, como el llamado *stirator* o la placa de zinc, y a veces lo adherían a superficies más rígidas, como el cartón; no obstante ya existían los blocs con las hojas ligeramente pegadas entre sí. En la acuarela *Japonesa* (fig. 1), Sánchez Barbudo utilizó un papel de grano fino, de unos doscientos ochenta o trescientos gramos, y de una tonalidad entre ocre y rosada, podríamos decir arena —este tono es original del papel, no está realizado mediante

lavados ni es el resultado del amarilleo natural causado por paso el tiempo—.

Una vez aplicada la pintura, para sacar claros o corregir mediante *lavish* los artistas utilizaban esponjas (algunas de pequeño tamaño con mango), papel secante, pincel seco o piel de gamo³¹; también solían frotar la superficie pintada con papel de vidrio o raspador. Como veremos más adelante, estos recursos quedan patentes en las acuarelas de Sánchez Barbudo. Cuando se rectifica o se saca un blanco por estos medios siempre se levanta un poco el papel, por lo que si pretendían dar otra capa de color, empleaban bruñidores para volver a alisar la zona trabajada³². Los más usuales eran los curvos y los aplastados de ágata o pedernal: los curvos para espacios pequeños y los aplastados (semicuadrados) para grandes extensiones. También, como hemos mencionado anteriormente, se usaban en los papeles de mayor grano con el fin de alisar las zonas que requerían mayor detalle, como el rostro o las manos de una figura³³.

Aunque no era muy común recurrir a medios adicionales, ya que la manera de pintar era muy directa —sin necesidad de grandes fundidos—, a veces, para facilitar el modelado retardando el secado, se usaba, además de soportes especiales como la tabla de zinc, un líquido gelatinoso de color blanco llamado MacGuelp³⁴, que hoy ya no existe. Un medio muy frecuente era la hiel de buey (*ox gall*)³⁵, que se vendía y se sigue vendiendo en formato líquido, en pequeños frascos, y sólido, en pastillas o cajitas. La hiel de buey es un agente que mejora la adhesión de la acuarela a papeles poco porosos o absorbentes y también facilita la realización de manchas uniformes. Se puede usar vertiendo unas gotas en el agua con la que se mezcla el color para que al aplicarlo se adhiera con regularidad y fluidez, o bien, cuando un papel u otro soporte se resiste a la capa de acuarela, se puede añadir una capa de hiel de buey diluida en agua sobre la superficie antes de comenzar a pintar.

A partir de una observación detenida, en las acuarelas de Salvador Sánchez Barbudo se pueden reconocer muchos de estos recursos y materiales descritos. Aunque el principal objeto de este artículo es la obra conservada en el Museo del Prado, hemos querido acompañar su análisis con otras acuarelas del autor para poder establecer comparaciones entre sus distintas maneras de trabajar y obtener así una visión más amplia de su técnica.

La mencionada acuarela que se conserva en el Museo del Prado titulada *Mujer con sombrilla* o *Japonesa* (fig. 1) es una excepcional obra de Sánchez Barbudo que guarda ciertas incógnitas. En primer lugar, junto a la firma del autor —en la parte inferior izquierda— no figura ni la fecha ni el lugar de realización, y tampoco hemos encontrado reproducciones en las publicaciones de la época que nos permitan datar la obra, como sí ocurre con otras acuarelas del pintor³⁶.

Sin embargo, podemos acercarnos a resolver estas cuestiones gracias a otras acuarelas suyas. Llama la atención la similitud en formato, ejecución, colorido y tipo de papel con *Dama vestida de etiqueta*³⁷ (fig. 3), que se conserva en la National Gallery of Art de Washington D. C., lo que nos lleva a pensar que podrían haberse hecho en la misma época o incluso formar una pareja, así como que Sánchez Barbudo pintara *Japonesa* en Roma en torno a 1886.

Si nos fijamos bien en la zona superior derecha de la firma de *Japonesa*, en tinta sepia, se pueden intuir trazos de esta tinta que han sido levantados seguramente con papel secante o frotando con un pincel seco, para poder pintar encima parte del kimono, pero está tan bien integrada que resulta muy difícil apreciarla. Dado que los trazos están situados encima de la firma, nos inclinamos a pensar que se corresponderían con una dedicatoria eliminada posteriormente por el propio pintor. En este caso, sería más probable que la acuarela perteneciera al periodo anterior a su marcha a Roma en 1882³⁸, ya que en aquella época firmaba sin indicar el lugar de realización. En las obras catalogadas hasta hoy solo figura este dato a partir de su traslado a Italia, indicando siempre lugares italianos³⁹. Por otro lado, aunque las dimensiones de *Dama vestida de etiqueta* y *Japonesa* sean parecidas, lo cierto es que se trata de un formato muy utilizado por Sánchez Barbudo⁴⁰, sin embargo, su similitud en color y ejecución es innegable. De cualquier manera, aunque no podamos datar *Japonesa* con exactitud, valorando lo expuesto, es posible situarla a principios de su trayectoria, en la etapa inmediatamente anterior a su traslado a Roma o bien en los primeros años de su estancia en la Ciudad Eterna.

Poco antes de finalizar este artículo, conseguimos dar con la procedencia de la obra y con los datos sobre



3. Salvador Sánchez Barbudo,
Dama vestida de etiqueta, 1886.
Acuarela sobre papel,
287 x 170 mm. Washington D. C.,
National Gallery of Art, Julius
S. Held Collection, 1985.1.15

su ingreso en el Museo del Prado, información que anteriormente no era accesible y, por tanto, estaba inédita. La acuarela *Japonesa* procede de la donación al antiguo Museo de Arte Moderno de Madrid por parte de Fernando de los Villares Amor⁴¹ y Dolores González del Campillo en el año 1926. La donación se compone de doce obras de destacados pintores españoles de la segunda mitad del siglo XIX: diez tablas al óleo de Emilio

Sala (1850-1910), Francisco Pradilla, Ricardo de Madrazo (1851-1917) y Francisco Domingo, entre otros; y dos acuarelas, una de José Villegas y otra de Salvador Sánchez Barbudo, que indudablemente debió ser *Japonesa*⁴².

Las acuarelas de Sánchez Barbudo se pueden diferenciar en dos categorías: la primera comprende este tipo de obras de pequeño formato, generalmente vertical y de ejecución sintética y fresca, y en su mayor parte destinadas a la venta; así como de estudios y apuntes realizados de manera más fresca, rápida y menos florida, como *Marroquí* (fig. 2) o *El modelo del pintor*⁴³ (fig. 4); la segunda categoría está constituida por una serie de acuarelas de un formato bastante mayor, en las que el autor despliega su conocimiento de recursos técnicos. Estas últimas son piezas de elaboración concienzuda y mucho detalle, podría decirse que algo abigarradas, aunque el dominio de la técnica que demuestra el pintor jerezano hace que nunca caigan en lo relamido. Entre ellas podemos señalar *Retrato de caballero sentado* (fig. 5) u *Obispo bendiciendo* (fig. 6).

La composición de *Japonesa* y del resto de las acuarelas de figuras de Sánchez Barbudo es heredera directa de las acuarelas de figuras o tipos de Fortuny, que se pusieron tan de moda en la época. En ellas se muestra en un formato vertical una figura aislada sobre un fondo neutro en el que se insinúa el espacio de forma somera, generalmente mediante una sombra arrojada y de manera puntual con algún detalle arquitectónico⁴⁴. En este conjunto, el vestuario —en la mayoría de las ocasiones típico o pintoresco— suele ser uno de los principales protagonistas de la imagen.

En *Japonesa*, el pintor jerezano nos muestra a una joven occidental ataviada con indumentaria, peinado y complementos japoneses, siendo este un motivo de raíz romántica muy recurrente en la segunda mitad del siglo XIX dentro de la corriente conocida como japonismo: la fascinación por la cultura y el arte japonés que se dio en Occidente a partir de la apertura de los puertos de Japón en torno a 1854 por la presión estadounidense⁴⁵. Con dicha apertura comenzaron a llegar a los países europeos estampas, mobiliario, tejidos, ropa y objetos de diversa índole que influyeron en diferentes ámbitos a la sociedad. La llegada al mundo artístico de una forma de representación tan diferente de la tradición académica occidental, con los dibujos manga de Hokusai o los grabados Ukiyo-e, produjo un giro muy notable en lo estilístico y lo plástico, sobre todo entre

los artistas que buscaban nuevas vías con las que poder reflejar la sociedad contemporánea. El japonismo se convirtió en un ingrediente esencial en la modernidad artística de la segunda mitad del siglo XIX y su influencia se extendió hasta mediados del XX. La misma fórmula que utilizó Sánchez Barbudo en su acuarela la podemos encontrar en las obras de James McNeill Whistler (1834-1903), Claude Monet (1840-1926), José Villegas, Vicente Palmaroli (1834-96), Giovanni Boldini (1842-1931), William Merritt Chase (1849-1916) y, por supuesto, Mariano Fortuny, por ejemplo en el *Retrato de Emma Zaragoza* o la titulada precisamente *Una japonesa*, que perteneció a Martín Rico (1833-1908)⁴⁶ y que hoy se encuentra en paradero desconocido. La postura y el gesto de la modelo en la acuarela de Sánchez Barbudo (fig. 1), con un leve *contraposto* y con la sombrilla típica (llamada *wagasa*) apoyada en el hombro, era muy común en las fotografías de *geishas* que circulaban por Europa en este momento y que sirvieron de modelo e inspiración, junto con las estampas Ukiyo-e, para muchos artistas⁴⁷.

La vestimenta pintoresca, en este caso el kimono, con sus deliciosos estampados, propiciaba al pintor un motivo perfecto para recrearse en el colorido y las formas, desplegando libremente sus capacidades. Como hemos apuntado antes, en esta acuarela el vestuario se convierte en el gran protagonista. Sánchez Barbudo lo trabajó de una manera abstracta luciendo su soltura de pincelada, que en unas ocasiones aplicó sobre húmedo, dejando que se fundieran los colores, y en otras sobre seco, emulando la sensación colorista y vibrante del estampado. Utilizó una gama de tonos verdes y azulados (posiblemente, verde Veronés, azules Prusia y cobalto) que a veces combinó con laca carmín para obtener tonos violáceos y de manera puntual los contrastó con amarillo cadmio prácticamente puro. La intensidad y la decisión con que aplicó el color nos remite a Théophile Gautier cuando destacaba «la fuerza del tono»⁴⁸ como la cualidad que elevaba las acuarelas de Fortuny a la entidad del óleo.

En *Japonesa* se puede apreciar el dibujo subyacente al intuir un encaje muy sintético a lápiz de grafito, remarcado en distintas zonas con la punta del pincel en un tono grisáceo claro, que pudo realizar mezclando un pardo, como el bruno de Madder (también llamado pardo de granza), y azul cobalto⁴⁹; estos trazos son evidentes en la sombrilla y en algunos contornos del traje. Para la piel se optó por un trazo más cálido, perceptible en la mano

y en los rasgos del rostro. Estos tonos neutros los empleó para construir la figura tanto mediante trazos lineales como por aguadas, señalando las sombras sobre las que luego trabajaría con el color. Una vez aplicado el color del estampado, el rostro, las manos, etc., volvió a incidir con los tonos neutros en algunas sombras para obtener un mayor volumen y contraste, que destacó principalmente en la manga derecha, en la que añadió gris Payne y negro marfil bastante saturados.

Para modelar la piel pudo utilizar ocre claro, un rojo anaranjado —quizás un bermellón—, mezclado con un poco de verde o azul Prusia en las sombras, con algunos pequeños sangrados de verde Verónés en el rostro —y el pelo— y toques de laca carmín en las mejillas, las orejas y los labios. La combinación de bruno de Madder y azul quizá también la empleara en las sombras más oscuras de la piel, debajo de la mandíbula y en el cuello. El pelo es una mezcla de pardo y sepia o tierra sombra tostada.

Como hemos indicado anteriormente, en la acuarela de Washington, *Dama vestida de etiqueta* (fig. 3), Sánchez Barbudo usó el mismo papel, con una tonalidad entre rosada y ocre y un colorido muy similar, aunque en este caso empleó una gama y una vibración mayores (tanto en color como en pincelada), así como una mayor profusión en los detalles, principalmente de la figura, pero también del fondo: en *Japonesa* utilizó la recurrente sombra arrojada y una aguada muy ligera y en *Dama vestida de etiqueta* esbozó algunos detalles arquitectónicos y decorativos de la estancia donde se encuentra la dama. Construyó el fondo con una aguada de grises azulados, verdes y pardos añadiendo toques ocre, y en él destacó sobre una consola un jarrón chino en tonos densos de azul Prusia, con algún toque verde y dos de amarillo, posiblemente gutagamba.

Podríamos decir que la acuarela del Museo del Prado muestra una ejecución algo más calmada o sintética, sin que esto signifique que el trazo de *Dama vestida de etiqueta* tenga ni un ápice menos de frescura, agilidad o certeza. Esta figura, como la de *Japonesa*, se comenzó con un encaje muy somero a lápiz, que se deja ver en algunas partes, como en el escote; y luego se completó el dibujo con el pincel y un color gris cálido claro que se integra perfectamente en el colorido dado después. En este caso, los volúmenes del cuerpo y de la falda se construyeron con esta tonalidad, e incluso las sombras del rostro, el cuello y el brazo. Resulta de gran maestría la



4. Salvador Sánchez Barbudo,
El modelo del pintor, s. f.
Acuarela sobre papel,
400 x 270 mm.
Colección particular

sombra arrojada del collar sobre el cuello, que se debió de realizar en las primeras manchas.

La factura es deshecha y los contornos difusos, lo que crea un efecto muy pictórico. Las sombras del rostro se dieron con soltura y sin definición, con toques sobre seco verdes y rojizos que calientan la primera mancha en ciertos puntos, como los ojos, la nariz y el cuello. Los ligeros toques carmín de las mejillas y la nariz se hicieron principalmente sobre húmedo para

fundirlos con la capa anterior, en cambio, el rojo anaranjado del labio inferior se aplicó empastado y sobre la pintura seca.

El estampado del vestido, al igual que en *Japonesa*, se trata de manera abstracta con una serie de manchas y pinceladas superpuestas. La base es una aguada de tonalidad verde sobre la que se superponen pinceladas de azul Prusia, verdes más saturados (quizá cobalto y oliva), tonos rosados, algún pardo y negros marfil, estos principalmente en el área que rodea el brazo izquierdo, destacándolo del resto del vestido. Llamaron la atención también los toques carmín muy saturados en la flor del pecho y en la zona del vestido que recoge con la mano izquierda. Estas partes del atuendo, en las que Sánchez Barbudo construyó más y dio más potencia de color, contrastan con las que están tan solo esbozadas, eso sí, de una manera excepcional, como es el caso de la mano que sujeta el abanico.

En ambas acuarelas, *Japonesa* y *Dama vestida de etiqueta*, se aprecian tanto las tendencias pictóricas como las modas de la burguesía del momento. Ya hemos comentado el evidente nexo entre la primera y el japonismo, en la que no solo muestra esta corriente artística, sino también el gusto de las clases altas por las prendas orientales, por disfrazarse, por añadir ciertos toques a sus vestimentas habituales o a la decoración de sus estancias. Este toque oriental, más sutil, lo observamos asimismo en *Dama vestida de etiqueta*, en la que aparece un jarrón chino al fondo. Por otro lado, el hecho de representar a una dama elegante con vestido de noche al estilo del momento, expresando gusto y cierta opulencia, era algo bastante habitual en el arte contemporáneo; una imagen de la riqueza y la distinción de la creciente alta burguesía. Lo advertimos también en la acuarela de Mariano Fortuny, realizada en 1867, en la que aparece su cuñada, Isabel de Madrazo y Garreta, con un vestido de noche, en una pose elegante sobre un suntuoso fondo con ciertos toques orientales⁵⁰.

Además de constituir deliciosas muestras de los gustos de la época, *Japonesa* y *Dama vestida de etiqueta* suponen dos de los mejores ejemplos de la capacidad de Sánchez Barbudo como acuarelista, faceta que, como hemos indicado al principio, era conocida por sus contemporáneos⁵¹ y se hizo patente desde sus inicios en la Academia Provincial de Sevilla y en la Academia Libre de Bellas Artes de la misma ciudad. Casi diez años antes que *Dama vestida de etiqueta*, en 1877, pintó la acuarela *Marroquí*,

donde podemos apreciar cómo asumió las principales características de la novedosa técnica fortuniana.

Marroquí tiene un tamaño similar y el mismo tipo de composición que *Japonesa*, aunque se trata de una obra mucho más sobria, realizada en un conjunto de tonalidades cálidas —sepia y ocre principalmente— mezcladas de modo puntual con azul Prusia y verdes (cobalto o ftalocianina) muy suaves en algunas sombras; en ella resolvió la figura de una manera casi monocromática, contrastándola con los carmines del fajín⁵²; y construyó con manchas muy ligeras, enfatizando zonas como las manos, los pies o la cabeza mediante líneas muy certeras y pinceladas menos aguadas de tinta sepia (la misma con la que firmó). De esta forma, dosificó la densidad de la pintura, controlando la transparencia de la tinta según quisiera acentuar más o menos un elemento de la composición. Introdujo también algunos toques de *gouache* blanco mezclado con acuarela (verde esmeralda) en la parte superior derecha del fondo, asumiendo, como vemos desde sus principios artísticos, una falta de purismo y la consecuente combinación de materiales y recursos propia de la pintura fortuniana.

OTRAS ACUARELAS. RETRATO DE CABALLERO SENTADO Y OBISPO BENDICIENDO

Como hemos señalado anteriormente, Salvador Sánchez Barbudo siguió, dentro de la técnica de la acuarela, otra vía estilística en la que utilizó un formato notablemente mayor y en la que elaboró mucho más la obra, ampliando la variedad de recursos y materiales en comparación con las acuarelas ya comentadas. Se asemejó en este punto a la manera en que afrontaron la técnica pintores como José Tapiró, Antonio Fabrés o su paisano y coetáneo José Gallegos Arnosa (1857-1917). En primer lugar, se trata de acuarelas con mayor contraste, en las que se emplearon tonalidades más oscuras, incluso en los fondos, y que en ocasiones se efectuaron a partir de un lavado de base pardo sobre el que se construyeron los diversos detalles.

Si nos fijamos, el dibujo de encaje que se podía apreciar en *Japonesa* (fig. 1) es prácticamente imposible de ver en *Retrato de caballero sentado* (fig. 5), pues Sánchez Barbudo apenas dejó papel a la vista; salvo algunas reservas o raspados, casi todo está cubierto. Los brocados y los estampados de la vestimenta, así como las calida-

des y las texturas, están perfectamente representados. Contrasta, por ejemplo, el tratamiento del pelo de la capa con el del terciopelo de la levita: el pelo está resuelto aprovechando el granulado del papel⁵³, con un juego de manchas sobre húmedo mezclando tonos sepia, ocre y verdes; y en el terciopelo utilizó un tono laca carmín muy diluido en las luces y seguramente mezclado con algún verde en las sombras, en las que la pintura está aplicada densa, dando la sensación del peso y la contundencia de este tejido. Sobre esta capa de pintura, una vez seca, creó un punteado de brillos con papel cristal, recurso que empleó en varias zonas de la vestimenta; el lijado junto con el grano del papel dan una fuerte sensación de textura. Seguramente usó un rascador para levantar los blancos en los flecos del asiento y quizás también en los brillos de la espada, aunque esto puede ser también una reserva. Sin embargo, en el cuello y los puños de la camisa se aprecia como los resolvió con toques de *gouache* blanco.

A pesar de lo detallado y trabajado de esta acuarela, si observamos bien los ropajes, veremos un trabajo pictórico muy libre: el pintor jugó con el agua y con las reacciones del pigmento sobre la textura del papel; los labrados y los estampados no están más que insinuados. Estos juegos pictóricos contrastan con la construcción controlada del rostro y las manos, en la que seguramente recurrió al bruñidor, ya que no se trasluce la textura del papel. Se trata de un retrato detallado lleno de matices en el que los rasgos están perfectamente definidos, totalmente diferente en este sentido a las acuarelas *Japonesa* o *Dama vestida de etiqueta*, en las que estos se indican en pocas manchas y los límites y contornos son difusos. Sin embargo, la pincelada sigue siendo suelta y segura, lo que hace que esta acuarela, al igual que *Obispo bendiciendo* (fig. 6), sea una magnífica muestra de la destreza del pintor.

Recientemente hemos podido apreciar mejor la acuarela *Obispo bendiciendo*, firmada en Roma en 1885, al salir a subasta en Segre en marzo de 2022, con el título *Cardenal con báculo*⁵⁴. No se había expuesto en público desde la muestra dedicada a Sánchez Barbudo en Jerez de la Frontera en el año 1997⁵⁵. Al igual que *Retrato de caballero sentado*, se trata de una acuarela de un tamaño grande (860 x 560 mm) para lo que es habitual en la técnica, realizada sobre un papel *torchon* o *semi-torchon*, que queda patente en los lijados y arrastrados de pintura seca. Vemos cómo volvió a alisar esta textu-



5. Salvador Sánchez Barbudo,
Retrato de caballero sentado, 1881.
Acuarela sobre papel,
965 x 620 mm.
Colección particular

ra del papel en la zona del rostro para poder pintar con mayor detalle los rasgos del personaje, al que confirió cierto toque caricaturesco. Al lado del delicado trabajo del rostro, destaca el picoteo enérgico de pinceladas en seco con las que ejecutó la ornamentación de la mitra y la estola, dejando los toques en seco en las zonas de luz y fundiéndolos en las sombras. Este juego ornamental y la densidad de la pintura que da el peso al terciopelo contrastan con la ligereza de las aguadas de la vestimenta interior y del pie derecho, prácticamente insinuado con la sombra arrojada sobre el suelo.



6. Salvador Sánchez Barbudo,
Obispo bendiciendo, 1885.
Acuarela sobre papel,
860 x 560 mm.
Colección particular

Sánchez Barbudo acentuó esta simplificación en el fondo trabajando con manchas ligeras sobre la pintura húmeda y aplicando posteriormente algunos toques finales sobre la pintura seca para marcar el suelo y la rejería, lo que genera una mayor sensación espacial. La obra es muy similar en formato, ejecución y motivo a *Homilía*⁶, que también formó parte de la mencionada exposición dedicada al pintor en su ciudad natal.

Como en el caso de Mariano Fortuny, la mayoría de estas acuarelas eran de estudio y se realizarían seguramente a partir de fotografías, algunas en varias jornadas. Incluso las acuarelas que destacan por su frescura e inmediatez, como *Japonesa*, es probable que se pintaran de esta manera. No obstante, el trabajo sintético y certero que revelan denota un conocimiento profundo de la forma, del color y de la técnica que solo se puede adquirir trabajando del natural, práctica en la que se basó la formación de estos pintores y que nunca abandonaron durante su trayectoria.

A diferencia de los óleos del artista jerezano, en los que en muchas ocasiones los asuntos y el exceso en lo anecdótico nos dan cierta sensación de empacho, sus acuarelas se centran en la materia pictórica y muestran su asimilación de la corriente renovadora que protagonizó la pintura de Mariano Fortuny. Es por esto por lo que quizás en esta técnica se aprecia con mayor claridad la talla que poseía como pintor Sánchez Barbudo.

CONCLUSIÓN

Aunque la notable capacidad de Salvador Sánchez Barbudo en la técnica que nos ocupa queda patente en las piezas que hemos podido observar, la falta de un conjunto mayor de acuarelas catalogadas, así como de documentación o testimonios de la época que traten sobre esta faceta del pintor jerezano, dificultan un análisis de mayor profundidad.

Al contrario que en el caso de Mariano Fortuny, no se han conservado los materiales y los objetos de trabajo de su estudio en Roma. Estos constituyen una fuente verdaderamente ilustrativa para desgranar el proceso pictórico de un artista, sin embargo, las circunstancias tras la muerte de Sánchez Barbudo en 1917, en una Europa en conflicto y sin descendencia directa (la más cercana vivía en el sur de España), desembocaron muy posiblemente en la dispersión o desaparición de buena parte de su obra y del mobiliario de su estudio⁷, lo cual nos ha llevado a guiarnos por los manuales y catálogos del momento y a establecer una comparación con los estudios realizados sobre otros pintores, particularmente Mariano Fortuny⁸.

Algunos factores han facilitado el estudio de la técnica acuarelistica de Sánchez Barbudo: la industrialización, que extendió e igualó los materiales y los métodos favoreciendo su identificación; el hecho de que estos

materiales —incluso sus marcas— no hayan variado en demasía y muchos se sigan comercializando actualmente; el estudio, la práctica y el conocimiento personal de la acuarela para la comprensión del proceso que seguía el pintor; y, por último, el acceso a distintas acuarelas del pintor, principalmente *Japonesa* en el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, así como aquellas que han ido surgiendo en las galerías y casas de subastas, las cuales nos han permitido en todo momento la observación directa.

Resulta más complicado datar muchas de estas obras, que, como en el caso de *Japonesa*, no tienen ni fecha ni dedicatoria ni lugar de ejecución. Sería muy interesante en este punto encontrar alguna alusión en la crítica de la época para poder datarlas y así comentarlas con mayor precisión.

A pesar de no contar con el legado de Salvador Sánchez Barbudo conservado y localizado, hay que constatar que surgen piezas suyas con cierta asiduidad en

subastas y galerías de todo el mundo, por lo que quizás en un futuro se pueda estudiar mejor su aportación dentro de esta técnica, en la que *Mujer con sombrilla o Japonesa* supone un valioso ejemplar; sirva este artículo como un primer acercamiento.

CARMEN CHOFRE es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en la especialidad de Pintura. Desde 2006 ejerce como profesora de dibujo en Escuelas de Arte de Andalucía, los últimos trece años en la de Jerez de la Frontera, donde coordinó las Jornadas de Pintura Gaditana del Siglo XIX en 2016 y 2017. Entre los años 2008 y 2013 fue seleccionada para la cátedra Francisco de Goya de la Universidad Complutense de Madrid, impartida por el pintor Antonio López en Ávila. Ha participado en residencias artísticas en la Scuola Internazionale di Grafica di Venezia y en JSS in Civita Artist Residency in Civita Castellana, Italia.

carmenchofre@gmail.com

N.º ORCID: 0000-0001-8522-9151

FECHAS DE RECEPCIÓN Y ACEPTACIÓN: 22-02-2023/06-06-2023

RESUMEN: A partir de mediados del siglo XIX, la acuarela comenzó a valorarse como obra de arte independiente gracias en gran medida a las innovaciones introducidas por Mariano Fortuny. Por otro lado, la versatilidad y los recursos de dicha técnica se ampliaron debido a los nuevos materiales. En este artículo se analizan en profundidad estas novedades técnicas a través de un seguidor del maestro de Reus, Salvador Sánchez Barbudo, del cual el Museo del Prado conserva la acuarela *Mujer con sombrilla o Japonesa*. El pintor jerezano muestra en esta y otras acuarelas, que hemos encontrado a lo largo de varios años de investigación, la interiorización de los avances aportados por Fortuny, así como su talla como pintor en esta técnica, en la que destaca especialmente.

PALABRAS CLAVE: acuarela; Mariano Fortuny; preciosismo; naturalismo; Salvador Sánchez Barbudo

SUMMARY: Since the mid-nineteenth century, watercolour began to be valued as an independent artwork thanks in large measure to the pictorial novelties introduced by Mariano Fortuny. On the other hand, the versatility and resources of this technique were expanded due to new materials. This article analyses these technical innovations in depth through one of the followers of the Reus master, Salvador Sánchez Barbudo, of whom the Prado Museum preserves the watercolour *Mujer con sombrilla o Japonesa*. In this and other watercolours we have found over several years of research, the painter from Jerez shows the internalisation of the technical advances made by Fortuny and his own stature as a painter in this technique, in which he excels.

KEYWORDS: watercolour; Mariano Fortuny; *Preciosismo*; Naturalism; Salvador Sánchez Barbudo

- ¹ Nombramos principalmente a aquellos que cultivaron la acuarela y destacaron en ella.
- ² Martínez Valverde 2007.
- ³ Chofre 2021, pp. 234-62.
- ⁴ Frente a las diecisiete acuarelas encontradas, se han podido catalogar en torno a cien óleos (Chofre 2021, tomo II; Santos 2022, tomo II), a los cuales se van sumando piezas a medida que vamos descubriendo nuevas obras.
- ⁵ Han sido de inestimable ayuda las siguientes exposiciones y catálogos: Barcelona 2003; Madrid 2011; Madrid 2017-18; Málaga 2019-20; así como las siguientes conferencias realizadas en el Museo Nacional del Prado (disponibles en su página web; último acceso julio de 2023): «Fortuny y el esplendor de la acuarela española en el Museo del Prado», por José Luis Díez en 2011; «La técnica de Martín Rico a la luz de las restauraciones», por Lucía Martínez en 2013; «Fortuny, acuarelista», por Ana Gutiérrez en 2018; y «La modernidad de Fortuny en el dibujo y la acuarela», por Francesc Quílez en 2018.
- ⁶ *Catalogue* 1861; Fuster 1893; Carlyle 2001.
- ⁷ Fuster 1893, p. 21.
- ⁸ Guégan en Madrid 2017-18, p. 94.
- ⁹ Barón en Madrid 2017-18, p. 28.
- ¹⁰ Fundada a raíz de la visita de Mariano Fortuny a Sevilla en 1870, seguía las novedades estéticas que introdujo el pintor catalán durante su estancia en la ciudad y destacó por la enseñanza de la acuarela. Véase Pérez Calero 1998, pp. 275-300.
- ¹¹ Cascales 1895, p. 432.
- ¹² En el archivo de la actual Escuela de Arte de Sevilla, entonces Academia Provincial de Bellas Artes, se conservan dos dibujos a carbón del curso 1875-76 —una copia de la cabeza del san Jerónimo de Pietro Torrigiano y un estudio de mano, posiblemente una copia de una cartilla de dibujo—, así como la matrícula del año 1874-75. En los mismos años encontramos matriculados a Fernando Tirado y Cardona (1862-1907), José Pinelo Llul (1861-1922) y José Arpa Perea (1858-1952). Esta documentación inédita permite conocer y datar correctamente el periodo de formación de Sánchez Barbudo en la ciudad, véase Chofre 2021, tomo I, p. 230 y tomo II, pp. 448, 449.
- ¹³ Fuster 1893, p. 53.
- ¹⁴ Véase Chofre 2021, p. 230.
- ¹⁵ Véase la nota 12.
- ¹⁶ En relación con la acuarela *Marroquí*, es llamativa la tablita al óleo de Fernando Tirado y Cardona, de 25,3 x 16,6 cm, con el mismo motivo, pero desde una perspectiva ligeramente diferente (vendida en Alcalá Subastas, el 3 de diciembre de 2013). Seguramente, como estudiaban juntos en aquellos años en la Academia Provincial, acudirían también a la Academia Libre. Es posible que ambas obras fueran trabajos realizados a partir del mismo modelo o fotografía, pues eran de uso común.
- ¹⁷ Según Cascales, Sánchez Barbudo recibió lecciones en esta época del pintor sevillano y abrió su propio estudio en la calle Levías. Cascales 1895, p. 457.
- ¹⁸ Pérez Calero 1998, pp. 288-89, véase también Claudio Boutelou, «Academia», *La Andalucía*, 10 de mayo de 1877.
- ¹⁹ En los años de formación de Sánchez Barbudo, primero en Sevilla y posteriormente en Madrid, prevaleció en ambas academias el modelo neoclásico tomado de Jacques-Louis David (1748-1825) y Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), al que se sumaron los postulados nazarenos importados por Federico de Madrazo (1815-94) tras su estancia en Roma. Como ya hemos mencionado, Sánchez Barbudo estudió bajo la dirección de Eduardo Cano, quien se instruyó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid con los maestros José de Madrazo (1781-1859), Federico de Madrazo (1815-94) y Carlos Luis de Ribera (1815-91), y luego trasladó el modelo de enseñanza purista a la academia sevillana. Mariano Fortuny, por su parte, estudió en la Academia de Artes de Barcelona con el pintor Claudio Lorenzale (1816-89), también seguidor del nazarenismo. Estos artistas y docentes, entre otros, fueron quienes encabezaron el purismo en el panorama artístico español y lo perpetuaron en las aulas. Fortuny y Eduardo Rosales fueron principalmente los que a mediados de siglo comenzaron a evolucionar hacia otro tipo de pintura, abandonando las superficies pulidas y la preponderancia del dibujo e introduciendo un nuevo concepto en el que la materia y el color tomaron protagonismo. Con ellos se inició el camino hacia el naturalismo en la pintura española. El éxito fulgurante de Fortuny abrió otra vía a la que miraron con atención las nuevas generaciones de artistas. Véanse Madrid 2007-8, pp. 44-49; Calvo 2014, p. 109 y ss.
- ²⁰ Fuster 1893, p. 208.
- ²¹ Solían llevar junto con las acuarelas un tubo de *gouache* blanco que utilizaban, de manera puntual, para añadir alguna pincelada o capa de color cubriente.
- ²² Carlyle 2001, p. 152.
- ²³ El establecimiento se encontraba muy cerca de los estudios de la conocida *via* Margutta y, concretamente, del de Sánchez Barbudo, al que se entraba por la misma *via* Babuino. En 1884 se cambiará a los Studi Patrizi en el 53 B de *via* Margutta. Carta de Salvador Sánchez Barbudo a Jacinto Octavio Picón de octubre de 1884, colección particular, Sevilla; Jandolo 1953, tabla XVII; Chofre 2021, p. 237.
- ²⁴ Chofre 2021, p. 359.
- ²⁵ Fuster 1893, p. 70 y ss.
- ²⁶ *Catalogue* 1861, pp. 10, 11.
- ²⁷ Fuster 1893, pp. 28-30. Estos colores se solían aplicar sin demasiada mezcla para que conservaran su frescura y transparencia.
- ²⁸ Fuster 1893, p. 98 y ss.
- ²⁹ Admella y Pedragosa 2003, pp. 121-33; C. Admella, N. Pedragosa y B. de Tapol en Barcelona 2003, pp. 433-44.
- ³⁰ Fuster 1893, p. 106 y ss.
- ³¹ Lo que llamamos hoy gamuza.
- ³² En realidad, el bruñidor es un utensilio propio de la técnica del grabado.
- ³³ Fuster 1893, p. 128 y ss.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 130.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 131.
- ³⁶ La acuarela *Dama de la época del imperio*, firmada en Roma en 1893, aparece reproducida en el catálogo de la Exposición Internacional de Múnich del mismo año (Múnich 1893), así como en Jerez 1997, véase Chofre 2021, tomo II, p. 202. La acuarela titulada *Carlos V*, que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, se cita en el artículo «Exposición de Arte Español», *El Correo Español*, n.º 9339, Buenos Aires, 6 de julio de 1898; Chofre 2021, tomo II, p. 201.
- ³⁷ La acuarela ingresa en la Galería Nacional de Arte de Washington por donación el 15 de enero de 1985, procedente de la colección de Julius S. Held (1905-2002), historiador de arte, coleccionista experto en los pintores holandeses Rubens, Van Dyck y Rembrandt y profesor en la Universidad de Columbia de Nueva York de 1937 a 1970.
- ³⁸ Moncada 2012, p. 145; Chofre 2021, p. 237; Santos 2022, p. 78.
- ³⁹ Chofre 2021, tomo II, pp. 132-272.
- ⁴⁰ También tienen un formato similar: *Marroquí* (fig. 2); *Dama en un interior con abanico* (392 x 207 mm), que salió a subasta en Roseberys London el 18 de julio de 2018; y *Monaquillo encendiendo una lámpara* (390 x 223 mm), vendida en Subastas Segre, Madrid, el 15 de diciembre de 2009. Véase Chofre 2021, tomo II, pp. 132-272.
- ⁴¹ Fernando de los Villares Amor fue ingeniero, catedrático de la Escuela de Minas, secretario de Isabel II, coleccionista y aficionado a la pintura. En la página web del Museo Nacional del Prado, además de esta semblanza, se puede apreciar un retrato suyo realizado por Ricardo de Madrazo, seguramente legado por el mismo coleccionista, y que se encuentra en depósito en el Museo de Málaga.
- ⁴² Acta del Museo de Arte Moderno del 28 de enero de 1926 (en catalogación). Fondo del MAM. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid; carta de Juan Ródenas a Rafael Hidalgo de Caviedes con motivo de la donación de Fernando de los Villares Amor, 8 de enero de 1926. Fondo del MAM, n.º exp. 22, Museo Nacional de Prado, Madrid. Esta información inédita ha sido facilitada por Yolanda Cardito Rollán, técnica de gestión del Archivo del Museo Nacional del Prado.
- ⁴³ Vendida en Durán Arte y Subastas, Madrid, 29 de mayo de 2014, lote 140; véase <https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/modelo-del-pintor-salvador-sanchez-barbudo/508-140>

- (último acceso julio de 2023). Se aprecia un claro parecido con el modelo que posó para Sánchez Barbudo en *Una sala de esgrima* y que se repite en los diferentes personajes del cuadro con ligeras variaciones, por lo que, aunque no figure ni fecha ni lugar de realización, podríamos situarlo en su etapa madrileña en torno a 1881. Chofre 2021, tomo II, p. 153.
- ⁴⁴ Como indica José Luis Díez en la ya mencionada conferencia «Fortuny y el esplendor de la acuarela española en el Museo del Prado» (2011), este tipo de composiciones serían el resultado de la influencia de la obra de Velázquez, a quien Mariano Fortuny estudió en el Museo del Prado realizando copias a acuarela, como las de Menipo y Esopo.
- ⁴⁵ Véase la conferencia de Ricard Bru i Turull «Parlem sobre japonisme. La mirada d'un expert en japonisme», en Caixaforum Barcelona (disponible en línea; último acceso julio de 2023).
- ⁴⁶ Carta de Goyena a Davilier fechada en Sevilla el 7 de diciembre de 1874, en Castres 2008, p. 157; Barón en Madrid 2017-18, p. 52.
- ⁴⁷ Barcelona 2013; Madrid 2021-22.
- ⁴⁸ Gautier 1870, pp. 827, 828; Barón en Madrid 2017-18, p. 28.
- ⁴⁹ Fuster 1893, p. 324. La descripción del colorido se ha deducido gracias al estudio de manuales y catálogos de materiales de la época, en especial *La acuarela y sus aplicaciones* de Mariano Fuster, teniendo en cuenta los pigmentos que se utilizaban y en base a la experiencia personal en la técnica. Es interesante observar que los colores mencionados en esta descripción aparecen en el inventario y en los estudios de Carmina Admella y Núria Pedragosa sobre los materiales encontrados en la mesa de trabajo de Mariano Fortuny (azul cobalto, azul Prusia, Madder o bermellón). Esto no es de extrañar, ya que además del hecho de que Fortuny era un modelo artístico para Sánchez Barbudo, es también indudable que la industrialización y la comercialización de los materiales artísticos igualó los recursos y métodos de los artistas de la época. C. Admella, N. Pedragosa y B. de Tapol en Barcelona 2003, pp. 450-55; Admella y Pedragosa 2003, pp. 121-34.
- ⁵⁰ Véase esta acuarela en <https://www.artehistoria.com> (último acceso julio de 2023).
- ⁵¹ Fuster 1893, p. 53; «Exposición de Arte Español», *El Correo Español*, n.º 9339, Buenos Aires, 6 de julio de 1898.
- ⁵² El picoteo de pequeñas pinceladas del fajín nos recuerda a la acuarela *Campesina en traje popular* de Mariano Fortuny, que se conserva en el Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts, n.º 1943.291; véase en Madrid 2017-18, p. 23.
- ⁵³ Seguramente utilizara un papel *torchon* o *semi-torchon* por las dimensiones de la acuarela y las texturas que se intuyen. Recuerda aquí, en la manera de reflejar las texturas, a los retratos orientistas de José Tapiró.
- ⁵⁴ Catálogo de la subasta de pintura y escultura de Subastas Segre, 29 de marzo de 2022, p. 21. Véase <https://catalogos.subastassegre.es> (último acceso julio de 2023).
- ⁵⁵ Jerez 1997, p. 13.
- ⁵⁶ *Homilia*, 1885, acuarela sobre papel, 970 x 640 mm. Jerez 1997, p. 15.
- ⁵⁷ Entrevista con Adolfo de los Santos Sánchez-Barbudo, descendiente del pintor, 22 de noviembre de 2014.
- ⁵⁸ Chofre 2021, tomo II; Santos 2022, tomo II.

BIBLIOGRAFÍA

- ADMELLA Y PEDRAGOSA 2003. Carmina Admella y Núria Pedragosa, «Inventari de materials pictòrics i eines que conté la taula de treball de Fortuny», *Bulleti del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7 (2003), pp. 121-33.
- BARCELONA 2003. *Fortuny 1838-1874* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], M. Doñate, C. Mendoza y F. Quílez. Barcelona, 2003.
- BARCELONA 2013. *Japonismo. Fascinación por el arte japonés* [cat. exp. Barcelona, CaixaForum], Ricard Bru i Turull (ed.). Barcelona, 2013.
- CALVO 2014. Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*. Madrid, 2014.
- CARLYLE 2001. Leslie Carlyle, *The Artist's Assistant. Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900, with reference to selected eighteenth-century sources*. Londres, 2001.
- CASCALES 1895. J. Cascales, *Sevilla intelectual. Sus escritores y artistas contemporáneos*. Sevilla, 1895.
- CASTRES 2008. *Fortuny (1838-1874): œuvres graphiques dans les collections du Musée Goya* [cat. exp. Castres, Musée Goya], J. L. Augé y C. Berthoumieu (eds.). Castres, 2008.
- CATALOGUE 1861. *Winsor and Newton Watercolour & Drawing Materials Catalogue*. Londres, 1861.
- CHOFRE 2021. Carmen Chofre García, *Tras los pasos de Fortuny. El universo pictórico de José Gallegos Arnos y Salvador Sánchez Barbudo*, 2 tomos, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2021.
- FUSTER 1893. Mariano Fuster, *La acuarela y sus aplicaciones*. Madrid/Barcelona, 1893.
- GAUTIER 1870. Théophile Gautier, «Fortuny», *Journal Officiel de l'Empire Français*, año II, 137 (1870), pp. 827-28.
- JANDOLO 1953. Augusto Jandolo, *Studi e modelli di Via Margutta (1870-1950)*. Milán, 1953.
- JEREZ 1997. *Salvador Sánchez Barbudo* [cat. exp. Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez], J. M. Rodríguez Pardo (ed.). Jerez, 1997.
- MADRID 2007-8. *El siglo XIX en el Prado* [cat. exp. Madrid, Museo del Prado], J. L. Díez y J. Barón (eds.). Madrid, 2007.
- MADRID 2011. *Fortuny y el esplendor de la acuarela española en el Museo del Prado* [cat. exp. Madrid, Museo del Prado]. Madrid, 2011.
- MADRID 2017-18. *Fortuny (1838-1874)* [cat. exp. Madrid, Museo del Prado], J. Barón (ed.). Madrid, 2017.
- MADRID 2021-22. *Japón. Una historia de amor y guerra* [cat. exp. Madrid, CentroCentro], Pietro Gobbi. Madrid, 2021.
- MÁLAGA 2019-20. *Fantasia árabe. Pintura orientalista en España (1860-1900)* [cat. exp. Málaga, Museo Carmen Thyssen], L. Moreno y F. Quílez (eds.). Málaga, 2019.
- MARTÍNEZ VALVERDE 2007. Lucía Martínez Valverde, «La restauración de *Hamlet: última escena*, de Sánchez Barbudo», *Boletín del Museo del Prado*, 25, 43 (2007), pp. 46-59.
- MONCADA 2012. Valentina Moncada di Paternò (ed.), *Atelier a Via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Turín, 2012.
- MÚNICH 1893. *München 1893 Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im König: Glaspalaste* [cat. exp. Múnich, Glaspalaste]. Múnich, 1893.
- PÉREZ CALERO 1998. Gerardo Pérez Calero, «La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)», *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), pp. 275-300.
- SANTOS 2022. Paloma de los Santos Guerrero, «El jerezano Salvador Sánchez-Barbudo Morales (1857-1917), pintor de la Escuela de Roma», 2 tomos, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2022.

JEFFREY SCHRADER

Navarrete “el Mudo” and the Legacy of Pliny the Elder and Quintus Pedius at San Lorenzo de El Escorial

THE LIFE AND CAREER OF JUAN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE (c. 1538–79) remain extraordinary in part for the condition described in the epithet of “El Mudo”. Histories of the deaf routinely acknowledge the exclusion that befalls this minority.¹ One can experience poor education, little employment, or limited rights to participate in society. According to a sculptor who knew him, Navarrete lost his hearing as an infant; afterward, he did not speak.² Somehow, Navarrete sidestepped the worst of the barriers for the deaf and reached the pinnacle of Spanish art with his appointment as Painter to the King in 1568.³ His singular status has long drawn recognition from biographers and historians.⁴ Scholars, however, have overlooked the ancient foundation that likely guided Navarrete to name his disability when signing several of his paintings.

Art historians face challenges when studying his life, work, and views on deafness. One letter survives by the hand of Navarrete; the missive to a courtier in January 1569, reporting the progress on works for the king, shows no explicit sign of coming from a deaf artist.⁵ A document of September 1578 expresses the artist’s views that he “is different from the other mutes” and therefore exempt from the disfranchisement that his dis-

ability would normally incur in, for example, the power to enter contracts.⁶ The parsimonious primary sources accompany a more substantial corpus of work, yet even the art has limits. The extant paintings accepted by Rosemarie Mulcahy in her monograph of 1999 number only seventeen, the earliest of which may date from the mid-1560s.⁷

According to the chronicler Fray José de Sigüenza (1544–1606) of El Escorial, Navarrete had received support for his education from the Hieronymite community at Santa María de la Estrella in La Rioja. Here Fray Vicente de Santo Domingo (c. 1532–c. 1590), described as having had skills in painting, reportedly took interest in Navarrete’s development. The friar encouraged the deaf man’s parents to support their son’s artistic studies in the Italian peninsula, which unfolded, according to Sigüenza, in Rome, Florence, Venice, Milan, and Naples.⁸ No known documentary evidence tells of the exact years of this Italian journey, but speculation informs the idea that Navarrete may have been there from the mid-1550s to the mid-1560s. Modern scholars see the friar at La Estrella, because of his work with Navarrete, as a pioneer in deaf education.⁹ Moreover, Fray Vicente appears to have had a role in Navarrete’s introduction in

the 1560s to the Hieronymite monastery at El Escorial.¹⁰

The Penitent Saint Jerome of 1569 (fig. 1) comes from an early series that Navarrete undertook at the royal site. The patron, Philip II (r. 1556–98), envisioned San Lorenzo de El Escorial as a Catholic bulwark against Protestant heresy. Artists, for their part, saw professional opportunity in the need to decorate the vacant walls of the new basilica, monastery, and palace. While Navarrete captured the ideal of Jerome in the wilderness, evoking the Hieronymite monastery’s isolation in nature, he prominently included his own name on the book to denote his authorship of the painting. Sixteenth-century Spanish painters had a tradition of signing their works.¹¹ Navarrete took the unusual step, however, of identifying himself as *mudo* (fig. 2). The matter-of-fact nature of his inscription on Jerome’s book seems coolly indifferent to the low status, to say nothing of cultural stigma, that often crystallizes around deafness and disability.

The signature on *The Penitent Saint Jerome* was not a one-time experiment for Navarrete to place his name before contemporaries and posterity. In his *Baptism of Christ* of c. 1567 (fig. 3), he placed his initials of I and F on a *cartellino* or *cartela* in the lower left corner. Here the inscrip-

tion refers to no disability, but the fictive fragment of paper evokes a practice with antecedents in fifteenth-century northern Italy. Artists demonstrated illusionistic powers by depicting the apparently creased or folded paper fragment with an inscription, frequently with the artist's own name. The *cartellino* or *cartela* therefore assumed a special role within a painting, allowing its creator to claim authorship as well as mastery of mimetic skill.¹² One Spaniard who pioneered the practice was Bartolomé Bermejo (c. 1440–c. 1501), whose *Saint Michael Triumphant Over the Devil* of 1468 (London, National Gallery, NG6553) features an example of the *cartela*, which names the artist and asserts pride and confidence in the quality of the painting.¹³

With that background, one can approach the acclaimed *Martyrdom of Santiago* of 1571 (fig. 4) with a strategy for interpreting the inscription. The *cartela*, which art historians have recognized for its promotional value, in this case becomes a method with which Navarrete identifies—and promotes—himself as a mute painter (fig. 5). This magisterial work allows the viewer to perceive comparably honorable references to muteness in inscriptions, even without the device of the *cartela*, on eight additional paintings by Navarrete within the regal walls at San Lorenzo de El Escorial.¹⁴ No Spanish artist had similarly highlighted his own disability.

Scholars note that the deaf had not been fully excluded from the arts of the Italian peninsula, where Navarrete had travelled and worked. In Perugia, the chronicler Francesco Maturanzio (1443–1518) referred to Pintoricchio (c. 1454–1513) with the unflattering nickname of “Sordicchio”, on the grounds that he was “deaf and unprepossessingly small”.¹⁵ The artist showed no enthusiasm for this moniker. For example, in his self-portrait of 1501 in the Baglioni Chapel in Spello, the inscription employs his name of Bernardino and identifies him as a painter of Perugia. Moreover, on the opposite wall of the chapel, the paper, held by a gentleman depicted near Christ,

displays the name of *Pintoricchio*.¹⁶ The petty, deaf-themed epithet cited by Maturanzio had no place in the chapel or elsewhere in the artist's oeuvre.

In contrast to the baptism of Pintoricchio as “Sordicchio” by his hearing contemporaries, Cristoforo de Predis (c. 1440–c. 1486) identified himself in his art by his disability. Of the four known instances, one example arises in his portrait from probably 1477 of the fifth Duke of Milan, Galeazzo Maria Sforza (r. 1466–76) (London, Wallace Collection, M342). The inscription, partly effaced by time, includes the word “MUTI” (mute).¹⁷ Upon encountering this unexpected epithet, modern scholars first pursued incorrect explanations. For example, one interpretation construed *muti* as an abbreviated Latin adjective (*mutinensis*) affirming the origin of the Milanese artist in Modena. When a disability later surfaced as the motive for the inscription, disbelief greeted a study of 1893 affirming that the painter had identified himself as mute.¹⁸

The scholarly literature has remained nearly silent on the motive for Cristoforo de Predis to name his disability. In an exception, one proposal suggests that this method of labelling himself as mute had the objective of “perhaps distinguishing himself from his brothers”, at least two of whom were artists.¹⁹ The claim, while plausible, lacks evidence that the deaf miniaturist sought to differentiate himself from his family. Moreover, the rare documents suggest that Cristoforo remained close to his siblings. For example, a letter of June 1472 to the duke from two of his brothers, Aluisio and Evangelista, described Cristoforo as mute, intelligent, capable of understanding, and therefore qualified to represent himself when selling property. When assessing the juridical status of the miniaturist, the duke permitted Cristoforo to proceed with his brothers in the land sale, sidestepping the standard—and bothersome—appointment of a representative to manage the affairs of a deaf person who did not speak.²⁰

The case of the Milanese painter permits some conclusions. Deafness in-

curred risks to one's status and privileges normally afforded to the hearing. This discrimination implies that no benefit accrued to a Renaissance artist branding himself as disabled. Moreover, the rarity of the four surviving signatures, confined to manuscripts with limited readerships, suggests that the inscriptions did not serve as a model for other painters. The few known deaf artists of fifteenth- and sixteenth-century Europe fell short of constituting a community with goals in affirming the dignity and pride of the disabled. When the historical record conveys the scenario of deaf painters isolated from one another in different realms or centuries, one cannot envision a widely shared appreciation for the power of labeling oneself as mute.

The history of art, then, offers a limited foundation for analysing the inscriptions by Navarrete. After he died in 1579, at a young age that cut short a promising career, his deafness figured unevenly in descriptions of his work. Even when acknowledging his disability, writers did not explore the historical motive for the idiosyncratic inscriptions on his paintings. For example, Félix Lope de Vega (1562–1635), in an epitaph published by 1604, characterized the paintings as speaking for a painter without speech.²¹ Similarly, Navarrete, despite being mute, earned recognition for making his painted figures talk, according to Jusepe Martínez (1600–82).²² For their part, modern historians have acted as if Navarrete signed his work for their benefit in documenting the record of deaf people, who often prove elusive in primary sources from before his lifetime. The Spaniard accordingly figures in lists of deaf artists, published with the aim, in part, of holding up historical successes as a model for inclusion and recognition of this demographic in the present.²³

To understand the inscriptions by Navarrete, one must pursue another line of study associated with the royal precinct of El Escorial. Its construction and decoration, while born of militant Catholicism, also pursued the revival of antiquity. This objective arises in the

account by Fray José de Sigüenza, who praised the architecture in terms of restoring and, in some respects, surpassing the quality of the ancients. His comparison of the Hieronymite landmark to, for example, the Temple of Solomon in Jerusalem and the Pantheon of Rome made clear the ambition of Philip II.²⁴

This retrospective orientation of the Spanish Renaissance also informed the characterization of artists. By 1600, Navarrete earned comparison to Apelles in the writing of Gaspar Gutiérrez de los Ríos (c. 1566-1606).²⁵ Evoking the ancient Greek painter, known for his skill as well as unparalleled support from Alexander the Great (356-323 BCE), prompted specific associations in sixteenth-century thought. These concepts had surfaced with Titian (c. 1490-1576), whose chief patron hailed him as the “Apelles of our time”. By bestowing this praise upon his favourite painter, Emperor Charles V (r. 1516-56) assumed the role of heir to the legendary Macedonian leader.²⁶ The subsequent acclaim of Navarrete as a new Apelles likewise defined his patron, Philip II (r. 1556-98), as another successor to Alexander the Great. This conception of the deaf artist continued in the writings of Francisco Pacheco (1564-1644), who provided details of how the Habsburg king imitated the ancient ruler in repeatedly visiting the premier painter.²⁷

The primary source for information about Apelles has been Book 35 of Pliny the Elder’s (c. 23/24-79 CE) *Natural History*, which enjoyed growing fame at El Escorial and Spanish cities during the years that Navarrete worked as Painter to the King.²⁸ Although the Greek artist has commanded outsize attention in the reception of Pliny from the Renaissance onward, the writer also praised other key figures for excellence in the arts. A painter from imperial Rome, for example, drew extraordinary recognition:

I must not omit, too, to mention a celebrated consultation upon the subject of painting, which was held by some persons of the highest rank. Q. Pedius, who had been honoured with the consulship and a triumph, and who had been named by the Dictator Caesar as co-heir with Augustus, had a grandson, who being dumb from his birth, the orator Mesala, to whose family his grandmother belonged, recommended that he should be brought up as a painter, a proposal which was also approved of by the late Emperor Augustus. He died, however, in his youth, after having made great progress in the art.²⁹

The artist, known as Quintus Pedius and born of remarkably high social standing, flourished in the circles of the emperor himself. Because of the wisdom of Augustus (r. 27 BCE-14 CE) and the family, the mute boy received an education and attained great skill. Pliny therefore recognized his pictorial talent not merely as the outcome of lineage and individual effort, but as a reflection of imperial support for art and its quality.

When Navarrete identified himself as “Mudo”, he likely did so within the framework of reviving the milieu described by Pliny the Elder. With the renewed attention to *Natural History*, Quintus Pedius drew esteem as a heroic artist alongside Apelles.³⁰ Rather than evoke Apelles, Navarrete almost certainly sought to frame himself as the heir to the celebrated mute artist of antiquity. The conceit therefore linked the Habsburg court with the grandeur of Julio-Claudian Rome. This proposal recognizes that historians have already named Quintus Pedius and Navarrete in the same groundbreaking studies or lists of deaf artists.³¹ Scholars, however, appear to have ignored the prospect that the Spaniard styled himself as the

heir to Quintus Pedius, based on the shared muteness and expertise in painting at a dynastic court.

The question arises, then, as to whether Navarrete knew of Pliny the Elder and the sixteenth-century practice of breathing new life into the artistic themes of *Natural History*. The deaf painter, in fact, participated in this renewal of antiquity. His *Burial of Saint Lawrence* of c. 1578-79 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014609), acknowledged as a response to a similarly themed painting by Titian in 1564-67 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014834), features a protagonist missing from the Venetian artwork. In the lower right corner of the nocturnal scene, Navarrete depicted a male carefully holding an ember near his face. This subject shows knowledge of an account by Pliny: “Antiphilus is highly praised for his picture of a boy blowing a fire, which illumines an apartment handsomely furnished, and throws a light upon the features of the youth”.³² The text inspired similar images that accredit El Greco (1541-1614) as an educated painter in dialogue with the ancient world.³³ One can likewise recognize Navarrete for knowing and responding to the artworks and artists described by Pliny.

As the heir to the mute Quintus Pedius, Navarrete promoted himself with his distinctive epithet. His signatures of “Mudo” likely transcend the mere documentation of authorship hitherto acknowledged by researchers. The familiarity with ancient literature at El Escorial allows the readers of these inscriptions by Navarrete to recognize his claim to the mantle of the great painter of imperial Rome. This courtly bond opens the path to reconsidering the signatures of Cristoforo de Predis at the duchy of Milan, where Pliny the Elder

also engaged humanists. Study of these painters bears urgency as a method of assessing the legacy of deaf or otherwise disabled artists, who too often remain marginal in scholarship and other art historical venues.

JEFFREY SCHRADER is associate professor of art history at the University of Colorado Denver. His publications, which focus on the art of the Spanish-speaking world, encompass topics such as the devotion of the House of Austria to miraculous images, the influence of peninsular art in Spanish America, and the legacy of El Greco in modern painting of the United States. He has also spoken about the relationship of art museums with people with disabilities.

jeffrey.schrader@ucdenver.edu

Traducción del inglés: Juan Santana

ILLUSTRATIONS

1. Juan Fernández de Navarrete "El Mudo", *The Penitent Saint Jerome*, 1569. Oil on canvas, 367 x 261 cm. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014607
2. Detail of Navarrete's signature in *The Penitent Saint Jerome* (fig. 1)
3. Juan Fernández de Navarrete "El Mudo", *Baptism of Christ*, c. 1567. Oil on panel, 48,5 x 37 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-1012)
4. Juan Fernández de Navarrete "El Mudo", *Martyrdom of Santiago*, 1571. Oil on canvas, 346 x 210 cm. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014608
5. Detail of the cartela with Navarrete's signature in *Martyrdom of Santiago* (fig. 4)

NOTES

- * The author thanks the anonymous reviewers for their suggestions and Angelo Lo Conte for information while preparing the article. This study builds upon a presentation of November 3, 2018, at the Sixteenth Century Society and Conference in Albuquerque, New Mexico, where the response of Ellie Goodman proved helpful in developing the research.
- 1 Plann 1997; Fraser 2009. For evidence of uncharitable responses to an artist's deafness, see Naya 2021, p. 528.
 - 2 Domínguez Barruete 1904, pp. 301-2.
 - 3 "Cédula real con el nombramiento de Navarrete como pintor del Rey" (March 6, 1568). Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, Madrid. Illustrated by García-Frías 2017, p. 8, cat. 4.
 - 4 Antonio 1987 ushered in the current era of scholarship on Navarrete with a thorough analysis of his works, documents, and biography.
 - 5 Mulcahy 1999, pp. XIV, 22-23.
 - 6 Domínguez Barruete 1904, pp. 301-2; Fernández Pardo 1995, p. 36, n. 49.
 - 7 Mulcahy 1999, pp. XIV, 81-82.
 - 8 Sigüenza 1988, pp. 342-43.
 - 9 Plann 1997, pp. 19-20, 23.
 - 10 Mulcahy 1999, pp. 12-14.
 - 11 Hellwig 2011.
 - 12 Ostrow 2017.
 - 13 Molina 2018, pp. 35-37.
 - 14 Mulcahy 1999, pp. 81-82, itemizes the paintings and transcribes the inscriptions. The works include *Christ at the Column* of c. 1572-75 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014605), *Adoration of the Shepherds* of c. 1572-75 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014604), *Saint Peter and Saint Paul* of 1577 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034826), *Saint James the Greater and Saint Andrew* of 1577 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034878), *Saint Bartholomew and Saint Thomas* of 1577 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034875), *Saint Matthias and Saint Barnabas* of 1577 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034876), *Saint Mark and Saint Luke* of 1578 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034838), and *Saint John and Saint Matthew* of 1578 (Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034837).
 - 15 Cited by Vermiglioli 1837, p. 29; "sordo et piccolo de poco aspetto et apparenzia".
 - 16 Rejaie 2011, pp. 117-42, with illustrations of the self-portrait. For photos of the paper with the artist's name, see Benazzi 2000, pp. 113, 115.
 - 17 Biscaro 1910, p. 223, transcribes four inscriptions by Cristoforo de Predis identifying himself as mute.
 - 18 Springer 1911, pp. 220-21, characterizes the doubt in response to the identification of the artist as mute in studies like that by Motta 1893, pp. 985-86.
 - 19 Folchi y Rossetti 2007, p. 90. His brothers Giovanni Ambrogio and Evangelista were painters.
 - 20 Biscaro 1910, pp. 223-25.
 - 21 Lope de Vega 1604, p. 188v.
 - 22 Martínez-Vélez 2017, p. 146.
 - 23 Folchi y Rossetti 2007, pp. 209-11; Sonnenstrahl 2002, p. XVI.
 - 24 Sigüenza 1988, pp. 593-618.
 - 25 Gutiérrez de los Ríos 1600, p. 137.
 - 26 Falomir 2000, pp. 169, 179.
 - 27 Pacheco 1649, p. 94.
 - 28 García López 2014.
 - 29 Plinio 1999, Book 35, Chapter IV, p. 1089. The Latin description of the Roman painter, "mutus", more closely approximates the Spanish word for "mudo" than the outmoded nineteenth-century English translation of "dumb".
 - 30 Quintus Pedius appears, for example, alongside Apelles, Praxiteles, and three other great figures of antiquity in the print by Joachim von Sandrart (1606-88) and Philipp Kilian (1628-93) facing page 66 of Sandrart 1683.
 - 31 For example, Laes 2011, pp. 456-57, n. 20; Lo Conte 2022, pp. 227, 229.
 - 32 Plinio 1999, Book 35, Chapter XI, p. 1099.
 - 33 Białostocki 1966; Riello 2014, pp. 45, 73-75.

Instrucciones para los autores

El *Boletín del Museo del Prado* es una publicación científica de carácter anual que recibe artículos de especialistas nacionales e internacionales. A través de ella y desde 1980, el Museo del Prado da a conocer a la comunidad académica y al público interesado los resultados de las últimas investigaciones sobre la historia de la institución, las colecciones que alberga o sobre cuestiones de la Historia del Arte específicamente relacionadas con ellas. A través de su página web, el *Boletín del Museo del Prado* facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/historico>).

INSTRUCCIONES PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Envío por email a: boletin@museodelprado.es

El envío deberá incluir el siguiente material en documentos independientes y debidamente nombrados siguiendo el orden que aparece a continuación.

- Doc. 1 [1_Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Texto en un documento en formato Word a doble espacio (Times New Roman, 12 puntos), con las páginas numeradas, las notas a pie de página y la bibliografía desarrollada al final del texto. El documento debe ir encabezado exclusivamente por el título en el idioma original y en inglés. Para garantizar el anonimato del autor y el proceso de revisión por pares ciegos, su nombre (o mención que permita identificarle) no podrá aparecer en este documento ni en sus metadatos.
- Doc. 2 [2_Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: El mismo texto del Doc. 1 en formato PDF. Al principio del texto se añadirán el resumen y las palabras clave en el idioma original y en inglés; al final del texto, se incluirán la bibliografía y las ilustraciones con sus pies de foto.
- Doc. 3 [3_CV + Apellido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Información sobre el autor: título del trabajo, nombre del autor o autores, correo electrónico, número de teléfono, afiliación institucional, breve currículum (80-100 palabras máximo), identificador ORCID (<https://orcid.org/>) si se dispone de él y fecha de envío a la revista. La dirección de correo electrónico del autor y su currículum serán publicados junto con el artículo.
- Doc. 4 [4_RESUMEN + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Resumen (de 80-120 palabras) y palabras clave (de 3 a 6 aprox.) en el idioma del texto y en inglés.
- Doc. 5 [5_PIES FOTO + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Listado de las imágenes ilustrativas con sus pies de foto correctamente numerados.
- Doc. 6 [6_BIBLIOGRAFÍA + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN]: Bibliografía: debe seguir el sistema autor-año (estilo Harvard). Solo deben incluirse las publicaciones que aparezcan citadas en las notas. Los nombres propios se indicarán completos, es decir, no solo por las iniciales.
- Si el artículo contara con anexos o transcripciones de documentos, estos documentos se nombrarán de manera consecutiva:

Doc. 7 [7_ANEXO/TRANSCRIPCIÓN + Título resumido + AÑO DE PRESENTACIÓN].

- Si el artículo se basara en la publicación y transcripción de documentos inéditos se debe especificar la procedencia de dichos documentos y suministrar, siempre que sea posible, fotocopias de los originales de adecuada calidad para facilitar el trabajo de edición.
- Imágenes en baja resolución en formato JPG o TIFF correctamente numeradas e identificadas siguiendo el orden del listado de ilustrativas (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3...).
- El formulario de Declaración de autoría (disponible en la página web) debidamente cumplimentado y firmado por todos los autores.

El envío debe seguir las normas de la hoja de estilo del *Boletín* disponible en la página web (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/introduccion>)

ORIGINALES

Los textos podrán ser presentados a lo largo de todo el año y serán inéditos y originales. No deben haber sido sometidos, ni siquiera parcialmente, a la aprobación de otra publicación ni en español ni en cualquier otro idioma extranjero.

TIPO DE TEXTOS

- El *Boletín del Museo del Prado* publica artículos en castellano, inglés, italiano, francés y alemán, con su traducción al castellano.
- Artículos de entre 1.000 y 8.000 palabras (notas y bibliografía incluidas) con entre 2 y 8 imágenes aprox.
- El Consejo de Redacción podrá variar el número de ilustraciones si lo considera necesario.
- Los textos que excedan el número máximo de palabras establecido serán devueltos al autor.

ILUSTRACIONES

El Museo del Prado gestionará la obtención de las imágenes en alta resolución y sus derechos de reproducción. Los autores suministrarán las ilustraciones (cuyo número máximo se ha especificado más arriba) en formato digital en baja resolución y debidamente identificadas. Deberán ir numeradas correlativamente en el texto, indicándose en este el lugar donde deben incluirse de la siguiente manera: (fig. 1). Los autores proporcionarán los datos suficientes o, en su caso, los contactos de las imágenes que sean de difícil localización (por ejemplo las que pertenezcan a colecciones privadas). En el listado de ilustrativas y pies de foto habrán de seguirse las indicaciones de redacción que aparecen en la hoja de estilo del *Boletín del Museo del Prado*.

EVALUACIÓN Y PUBLICACIÓN

- El Consejo de Redacción acusará recibo del texto en un plazo no superior a un mes.
- No se aceptarán textos que requieran un trabajo sustancial de edición como borradores, resúmenes, artículos e investigaciones sin terminar.

- Primera revisión: el equipo editorial (Jefe de Redacción y Secretaria de Redacción) podrá rechazar las propuestas recibidas sin realizar una revisión externa si se considera que no cumplen con los requerimientos de calidad, contenido y adecuación a los objetivos científicos de la revista, presentación y formato indicados anteriormente.
- Evaluación por pares ciegos: el método de evaluación empleado será el «doble ciego», y se mantendrá el anonimato del autor y los evaluadores. Los originales se someterán al dictamen externo de dos especialistas en la materia. Si los informes están en desacuerdo se solicitará otra evaluación a un tercer especialista. Tras el dictamen, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación y se lo notificará a los autores en un plazo aproximado de nueve meses. El Consejo de Redacción decidirá el número del *Boletín del Museo del Prado* en el que se publicará el artículo aceptado y trasladará a los autores su decisión.
- El listado de los evaluadores por pares ciegos que han colaborado con el *Boletín del Museo del Prado* se publicará cada cinco años.

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

- El editor enviará a los autores el texto en formato Word con sus comentarios, dudas y correcciones. El autor deberá devolver estas cuestiones resueltas en el plazo establecido.
- Los autores dispondrán de su artículo maquetado para su corrección, que se limitará a las erratas de imprenta. No se permitirán cambios sustanciales ni correcciones que alteren la maquetación o el estilo del artículo. El autor deberá devolver sus correcciones en el plazo establecido.

El *Boletín del Museo del Prado* se incluye en las siguientes bases de datos: International Bibliography of Art; DIALNET; ISOC-CSIC; Regesta Imperii; CUCC; Scopus
Y está recogido en las plataformas de evaluación MIAR; CIRC; CARHUS+; DICE

© Museo Nacional del Prado. Los artículos publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad del Museo Nacional del Prado.

Instructions for authors

The *Boletín del Museo del Prado* is an annual scientific publication that welcomes papers from scholars from Spain and the rest of the world. Since 1980 the Museo del Prado has used the *Boletín* to present to the academic community and the general public the outcome of new research on the history of the institution and its collections and on related topics in the field of Art History. The *Boletín del Museo del Prado* provides unrestricted access to all its content through its website (<https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/historico>)

SUBMISSION GUIDELINES

Papers must be sent by email to: boletin@museodelprado.es

Submissions must include the following items, each in a separate file, properly named in the order outlined below.

- Doc. 1 [1_ Short title + YEAR OF SUBMISSION]: Text in a double-spaced Word document (12-point Times New Roman). All pages must be numbered and footnotes must be included at the bottom. The bibliography must appear at the end of the text. The document header must only include the title in the original language and in English. To ensure the anonymity of the author and the blind peer review process, the name of the author (or any mention that allows them to be identified) must not be included in the document or in its metadata.

- Doc. 2 [2_ Short title + YEAR OF SUBMISSION]: The same text as Doc. 1 in PDF format. The abstract and the keywords in the original language and in English must appear at the beginning of the text; the bibliography and images, together with their captions, must be included at the end of the paper.
- Doc. 3 [3_CV + Surname + YEAR OF SUBMISSION]: Information about the author including the title of the paper, name of author/s, email, telephone number, institutional affiliation, brief CV (80–100 words max.), ORCID identifier (<https://orcid.org/>), where applicable, and date of submission. Both the author's email address and CV will be published together with the paper.
- Doc. 4 [4_ABSTRACT + Short title + YEAR OF SUBMISSION]: Abstract (80–120 words) and keywords (approx. 3 to 6) in the same language as the paper and in English.
- Doc. 5 [5_FOOTNOTES + Short title + YEAR OF SUBMISSION]: List of illustrative images with correctly numbered captions.
- Doc. 6. [6_BIBLIOGRAPHY + Short title + YEAR OF SUBMISSION]: Bibliography in the Harvard style (author-date system). Only publications cited in the notes should be included. Full given names should be used, rather than just initials.
- If the paper includes annexes or document transcriptions, said documents should be named consecutively: Doc. 7 [7_ANNEX/TRANSCRIPTION + Short title + YEAR OF SUBMISSION].
- If the paper is based on the publication and transcription of unpublished documents, the provenance of said documents must

be indicated and, where possible, photocopies of the originals of a suitable quality must be provided to enable the editing process.

- Low resolution images in JPG or TIFF format, properly numbered and identified according to the order of the list of images (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, etc.).
- A Declaration of Authorship (available on the website), correctly filled out and signed by all authors.

Submissions must follow the style guide of the *Boletín*, which is available on the website (<https://www.museodelprado.es/en/learn/boletin/introduction>).

ORIGINAL PAPERS

Papers may be submitted throughout the year and must be originals that have not been previously published. They must not have been subject, not even partially, to the approval of another publication in Spanish or in any other language.

TYPE OF TEXTS

- The *Boletín del Museo del Prado* publishes papers in Spanish, English, Italian, French and German, together with their Spanish translation.
- Papers of between 1,000 and 8,000 words (notes and bibliography included) with between approximately two and eight images.
- The Editorial Board may change the number of images that are included if it deems it necessary.
- Texts that exceed the maximum number of words will be returned to the author.

IMAGES

The Museo del Prado will obtain high resolution images as well as permission to reproduce them. The author/s must provide properly identified, low resolution images (according to the maximum number outlined above) in digital format. They must be consecutively numbered throughout the text, indicating where they should appear (i.e.: fig. 1). The author/s must provide sufficient information or, where applicable, contacts for the images that are difficult to locate (such as those that belong to private collections). The list of images and footnotes must follow the editorial guidelines, which appear in the style guide of the *Boletín del Museo del Prado*.

REVIEW PROCESS AND PUBLICATION

- The Editorial Board will acknowledge receipt of the paper within a month of its submission.

- Texts that require a substantial amount of editorial input such as drafts, abstracts and unfinished papers and research will not be accepted.
- First review: the editorial team (editor-in-chief and editorial assistant) may reject submissions, without conducting an external review, if it deems that they do not meet the criteria outlined above related to quality, content and conformity with the scientific objectives of the *Boletín*, presentation and format.
- Blind peer review: papers will be subject to a double-blind peer review, maintaining the anonymity of both the author and the reviewers, and will be externally reviewed by two specialists in the field. If their feedback differs in opinion, the paper will be referred to a third reviewer. After the review, the Editorial Board will then decide whether the paper will be published and the author/s will be notified within approximately nine months. The Editorial Board will decide in which issue of the *Boletín del Museo del Prado* the accepted paper will be published, informing the author/s of its decision.
- The list of blind peer reviewers working jointly with the *Boletín del Museo del Prado* will be published every five years.

PROOFREADING AND CORRECTIONS

- The editor will send the text in Word format to the author/s with their comments, queries and corrections. The author must respond, having resolved these issues, before the established deadline.
- The author/s will receive a galley proof for them to correct, which shall be limited to printing errors. Substantial changes or corrections that effect the layout, style or content are not permitted. Corrections must be returned before the established deadline.

The *Boletín del Museo del Prado* is indexed in the following databases: International Bibliography of Art; DIALNET; ISOC-CSIC; Regesta Imperii; CUGC; Scopus

And is included in the evaluation platforms MIAR; CIRC; CARHUS+; DICE

© Museo Nacional del Prado. The papers published in the printed and online editions of this magazine are the property of the Museo Nacional del Prado.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las fotografías de las obras del Museo del Prado son del Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado (José Baztán y Alberto Otero), excepto las del artículo de Elena Arias, que son de la autora.

- Asti, Archivio fotografico della Fondazione Asti Musei: p. 42
Dallas, Meadows Museum, fotografía de John Milazzo: p. 82
Génova, Archivio Cambi Casa d'aste: p. 99
Londres, Private collection / Photo © 2023 Christie's Images / Bridgeman: p. 92
Madrid, colección particular, foto cortesía de Alcalá Subastas: p. 70
Madrid, colección particular, foto cortesía de Durán Arte y Subastas: p. 97
Madrid, colección particular, foto cortesía de Subastas Segre: p. 100
Madrid, imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España: p. 61 (abajo)
Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte: p. 86
Madrid, Museo Cerralbo: p. 43 (arriba)
Madrid, Museo de Historia de Madrid: p. 67
Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas: p. 47
Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional: pp. 13, 15
Milán, Accademia di Belle Arti di Brera: p. 55 (arriba derecha y abajo)
Moscú, © State Historical and Cultural Museum-Preserve «The Moscow Kremlin», 2023, foto de S. Y. Mironov: p. 48 (arriba)
Navalcarnero, Colección Municipal del Ayuntamiento de Navalcarnero: p. 69
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1918: p. 43 (abajo derecha)
París, Musée des Arts décoratifs, © Les Arts Décoratifs / Jean Tholance: p. 41
Roma, private collections, courtesy Galleria Francesca Antonacci Fine Art: p. 59 (abajo izquierda y abajo derecha)
Roma, Ömer Koç collection, courtesy Antonacci Lapicciarella Fine Art: p. 55 (arriba izquierda)
San Petersburgo, photograph © The State Hermitage Museum / Photo by Inna Regentova: p. 48 (abajo)
Washington, Courtesy National Gallery of Art, Julius S. Held Collection: p. 95

Coordinación

Área de Edición del Museo Nacional
del Prado y Trilce Arroyo

Edición

Trilce Arroyo

Proyecto gráfico

Erretres Diseño

Maqueta

Isolina Dosal

Fotomecánica

Lucam

Impresión

SegCOLOR

Control del color

Archivo Fotográfico del Museo
Nacional del Prado
Ana Écija

- © Museo Nacional del Prado
- © de los textos, sus autores
- © de las ilustraciones, las instituciones
correspondientes

ISSN: 0210-8143

e-ISSN: 2952-0630

NIPO: 829-19-077-6

DEPÓSITO LEGAL: M-4118-1980

Imagen de cubierta: Juan Fernández de
Navarrete, el Mudo, *El Bautismo de Cristo*
(detalle), h. 1567 (p. 14)

El *Boletín del Museo del Prado*
es una publicación del Museo
que se edita gracias a la generosa
financiación de la Fundación
Amigos del Museo del Prado



Fundación Amigos
Museo del Prado