

EL DIBUJO
EN
ESPAÑA

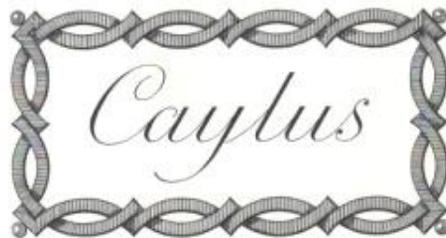
1992

Caylus

EL DIBUJO
EN
ESPAÑA

1992

EL DIBUJO
EN
ESPAÑA



DICIEMBRE 1992 - ENERO 1993

Horario de la Exposición: de lunes a viernes, de 11 a 14 horas y de 17 a 20 horas.
Lagasca, 28 - 28001 Madrid - Teléf. 578 30 98 - Fax: 577 77 79

Agradecemos la ayuda y sugerencias de las siguientes personas: Eduardo Alaminos, Jorge Barallobre, Luis Alonso Fernández, Teresa Fernández de Bobadilla, Soledad Cánovas del Castillo, Julián Gallego, Christopher González-Aller, Manuela Mena, Alfonso E. Pérez Sánchez, familia Ramos, Marquesa del Real Socorro, Enrique Rúspoli, Eleanor Sayre, Virginia Tovar y Matilde Verdú.

SOBRE EL DIBUJO

*«Le dessin est la probité de l'art»
J. D. INGRES*

Se ha repetido que el dibujo escasea en la Escuela Española de pintura y ello es relativamente cierto, si la comparamos con otras, como la Francesa o la Italiana, de tan pasmosa riqueza en ese género. En las antiguas tertulias eruditas, que en el Siglo de Oro llamaban Academias, se discutía a menudo sobre qué importa más en la Pintura, si el Dibujo o el Color. La respuesta correcta era que el primero. «No hacen los colores la bella pintura, sino dibujo y más dibujo» dice don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV durante su gobierno de Nápoles: «Disegno é piu disegno!», según nos afirma en sus *Discursos* el veraz Jusepe Martínez, aunque, por otra parte, lamentemente al hablar de Juan de Juanes (tratado XIX) «que si el tiempo que gastó en tan innumerables dibujos, lo gastara en hacerse liberal en el manejo de los colores llegaría al complemento de su deseo» porque «tomó una manera tan prolija y acabada que le hizo muchísimo daño, así para lo útil de sus obras como (por) no gozar de aquella liberalidad que otros usaban» ¡Liberalidad! Aquí está la razón principal de que no haya más dibujos españoles: el afán de soltura, de natural despejo, casi de improvisación que contrasta con el deseo de franceses y alemanes de mostrar que el cuadro o fresco que nos proponen ha sido objeto de una cuidadosa elaboración. Para el pintor español resulta humillante descubrirnos los trabajos previos que ha exigido su pintura; exactamente al contrario de lo que suelen contar guías y sacristanes de conventos e iglesias, de frailes que se estuvieron años y años para concluir un cuadro o retablo, los maestros de nuestro país desean que se aprecie, su liberalidad. «El primor consiste en pocas pinceladas obrar mucho, no porque lo poco no cueste, sino que se ejecute con liberalidad, que el estudio parezca acaso y no afectación. Este modo galantísimo hace hoy famoso Diego Velázquez... pues, con sutil destreza, en pocos golpes muestra cuánto puede el arte, el desahogo y la ejecución presta» escribe el cronista de Aragón Don Francisco Andrés Ustarroz en un *Obelisco Histórico* publicado en Zaragoza en 1646, y que, desde que lo descubrí en la benéfica biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander, no me canso de citar. Y, sin embargo, Velázquez fue discípulo de Francisco Pacheco, que nos ha legado en su *Libro de Retratos* (Fundación Lázaro Galdiano) uno de los mayores monumentos del dibujo hispano y que se quedó escandalizado cuando, en 1610, al visitar al Greco en Toledo, le oyó decir (y eso que era «gran filósofo, de agudos dichos») que el colorido es más importante que el dibujo.

Pacheco educó en esta doctrina a su aprendiz y futuro yerno, según él mismo nos cuenta en el Libro Tercero de su *Arte de la Pintura*: «Hizo también retratos en dibujo el gran Leonardo de Vinci, Federico Zúcaro, Enrique Golzio, el Caballero Joséfino (Arpino), pero quien ha hecho más estudio en Roma ha sido el Paduano (Alessandro Varotari, «il Padovanino»), no perdonando a ninguna persona puesta en dignidad que no dibujase de lápiz, en papel azul, con su realce, con que adorna su obrador y por ellos los pintaba en colores después. Don Juan de Jáuregui, trabajador perpetuo, mediante sus retratos en dibujo tiene el lugar que sabemos, en los coloridos tan acertados que ha hecho. Con esta doctrina se crió mi yerno, Diego Velázquez de Silva, siendo muchacho, el cual tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna, y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce, en papel azul, y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar». Bien es verdad que Velázquez no conservó esos dibujos, pues con el inventario

de sus bienes, trazado a su muerte por Gaspar de Fuensalida y Juan Bautista del Mazo, no veo más que «un libro de dibujo y estampas» (asiento 598) puesto que los demás retratos o temas (números 166-170- y 177-180) se suponen pintados. Velázquez nos ha legado escasísimos dibujos y, de los pocos, algunos se discuten. Más de una vez he sopesado que él mismo los destruyó, por no encontrarlos a su altura posterior, o más bien para acentuar el carácter de «liberalidad» de su pintura, postergando las fases de elaboración y presentándola, como lo hace su amigo Ustarroz, de «un modo galantísimo», que «parezca acaso», esto es, azar.

También sería posible que esos dibujos no hallados de Velázquez y de otros pintores españoles fueran víctimas de su propia fragilidad que exige, en nuestros días, tantas precauciones de conservación. Y más si se tiene en cuenta que los dibujos de los maestros rodaban por los talleres y academias, en manos de ayudantes, o acaso se ofrecían (como todavía se hace, algunas veces) como muestra de aprecio a discípulos y amigos. Ese «libro de dibujo y estampas» que poseía Velázquez a su muerte podría ser un repertorio, ya de recuerdo de sus propias obras (como un siglo más tarde lo hicieron algunos pintores ingleses), ya de recopilación y ejemplo de las ajenas. Es notorio que han existido abundantes «Cartillas de Dibujo», que se conservan grabadas, y que pudieran ser también originales.

Pero todas estas hipótesis no explican esa inferioridad en el número de los dibujos de que puede alardear la Escuela Española mejor que un defecto de los aficionados y coleccionistas de nuestro país, que (salvo muy honrosas excepciones, cada vez más numerosas) consideran el dibujo como el piso más bajo de la Pintura y ya desde hace siglos. No cabe buscar en nuestro XVI un artista, como Vasari, que coleccionara dibujos ajenos y los inserte, con infinito gusto, en un álbum con orlas primorosamente dibujadas por su mano.

Quizás por influencia francesa, tan poderosa, en el Siglo de las Luces, el dibujo español comienza a considerarse y a coleccionarse. Todos recordamos con pena la colección del Instituto Jovellanos de Gijón, destruida en la última guerra civil. En las Reales Academias, siguiendo el ejemplo de la de San Fernando, fundada por Fernando VI en 1752, se comenzó a atesorar, no sólo pinturas y esculturas de sus Profesores, sino también dibujos que pudieran valer para la educación de los alumnos. También se ponen de moda, entre las personas ilustradas, los cuadernos o álbumes que permiten su fácil transporte (es el siglo de los diminutos y preciosos libros «de faldriquera» que se disimulan en los vuelos de una casaca) y que lo mismo pueden servir para los apuntes y notas del natural (incluyendo edificios, ruinas y arquitecturas, esculturas y cuadros) que para invitar a los amigos a que depositen en sus páginas una muestra gratuita de su habilidad.

Se observa ya en esa época una creciente distinción entre los dibujos acostumbrados, que preparan otra obra de mayor cuantía (bocetos y estudios diversos para pinturas, esculturas y arquitecturas) o, sencillamente, que se ejecutan para ser grabados (tal era la intención de Pachecho con su citado *Libro de Retratos*) y aquellos que tienen su objeto y fin en sí mismos. En este aspecto (como en tantos otros) nuestro Goya es un renovador del género dibujístico, pues lo mismo le sirve de preparación de una pintura o de un grabado que de rápida captación de una visión, externa o interna, incluso de un sueño que le parece interesante. La importancia que otorga a esta labor, hasta épocas anteriores considerada secundaria, se revela en el cuidado que muestra al guardar esos dibujos, que, aparte los estupendos diseños para sus aguafuertes (cuya casi completa colección atesora el Museo del Prado), ocupaban nada menos que ocho álbumes (además de piezas sueltas) pacientemente reconstruidas por Eleanor S. Sayre. Conservación que hubiera podido tener consecuencias más que molestas en el período de la restauración fernandina.

El retrato dibujado, de tan gloriosa tradición relacionada con la miniatura (Holbein, los Clouet, etc.) alcanza un renacimiento glorioso a comienzos del siglo XIX, en particular en los realizados en Roma por J. D. Ingres, en los que el estudio, certero y «galantísimo», del modelo se revela, tanto o más que en su misma persona, en los accesorios a la moda, del más tremendo estilo «biedermeier», que en el lápiz del gran artista galo toman una belleza y una expresividad que tan sólo Chassériau sabrá imitar. Es evidente que tales dibujos —de la estirpe de Rafael, que a su vez será la de Picasso— se conservan preciosamente, como los apuntes a pluma y pincel de Constantin Guys. El siglo XIX comprende, por fin, que un dibujo bueno vale tanto como un buen cuadro y mucho más que un cuadro regular. ¿Quién se atrevería a sostener que la música orquestal es mejor que la de piano?

Estas reflexiones vienen a propósito de una exposición a cuyo catálogo van a servir de prólogo y que comprende dibujos, predominantemente españoles, desde el siglo XVII al XX. Los más antiguos son preparatorios de cuadros o arquitecturas, ejecutados o no. Resalta uno a lápiz negro y tinta marrón que representa un «Cristo de los ultrajes» bárbaramente agredido por un sayón, que parece ser de José de Ribera, esbozo de un cuadro que no pintó; uno, lindísimo, de Murillo sobre «El sueño de San José»; otro que lleva la inscripción de Juan Niño de Guevara, pero nada inferior a Cano; un «Retrato ecuestre» de una reina, que parece ser Doña Mariana de Austria, ya con sus tocas de viuda, por F. I. Ruiz de la Iglesia; y una «Adoración de los Pastores», muy suelta, a tinta y carboncillo, firmada C. Schut, así como un bonito modelo de arquitectura de altar pasionario, al parecer de Teodoro Ardemans.

Del siglo XVIII al XIX hay obras de Mengs (un juego, muy gracioso, de tarjetas de visita a aguatinta sepia y un buen retrato, atribuido, de Carlos III); dos pequeños y sustanciosos bocetos de retratos de Carlos IV y su mujer, María Luisa, de Mariano Salvador Maella; un proyecto de mural dado a Paret; un estupendo dibujo a lápiz sanguina que parece pertenecer a uno de los últimos «Desastres de la Guerra» (de los llamados «Caprichos enfáticos» de Goya), que no llegó a grabarse y representa una oveja inocente entre lobos; un boceto a tinta gris y negra de la pintura del sepulcro de la XIII Duquesa de Alba, de la destruida iglesia del Salvador, de Madrid; un boceto a lápiz y aguada de Vicente López para una pintura de altar; y algunos dibujos más de arquitectura madrileña (sección y alzado de San Cayetano).

Muy interesantes son las «Doce vistas de Madrid» firmadas por José Avrial (hoy más conocido gracias a sus cuadros de la coetánea exposición del Museo Municipal) y realizada en tinta sepia y unos álbumes del erudito académico aragonés Valentín Carderera, miscelánea de vistas romanas y de esculturas o pinturas de museo.

El siglo XX es menos abundante: un bonito pastel de Julio González, de hacia 1920, «La recogida de manzanas»; una ilustración con pareja goyesca de Antoni Clavé fechada en 1938; una original pescador en técnica mixta por Génaro Lahuerta, de 1940; un característico tema de «Desnudos» dentro del estilo, manierista y refinado, de Mariano Andreu (1941); y un elemental dibujo a pluma de Oscar Domínguez.

Estas y más obras sobre papel figuran en esta colección que acaso sea sementera para otras, dentro de este campo del dibujo, que con tanta justicia se empieza a cultivar en nuestro país.

Julián Gállego
Madrid, octubre 1992

INDICE

ARTISTAS	CAT. Nº
Andreu, Mariano	46
Anónimo español, hacia 1800	32
Anónimo español, hacia 1820	33
Anónimo francés, hacia 1800	27, 28, 29, 30
Ardemans, Teodoro	6
Avrial y Flores, José María	38, 39
Balaca y Canseco, Ricardo	35
Camarón y Boronat, José	19, 20
Carderera y Solano, Valentín	36, 37
Castillo, José del	16, 17 18
Clavé, Antonio	43
Domínguez, Oscar	45
González, Julio	40
Goya y Lucientes, Francisco José de	23, 24
Gutiérrez Solana, José	42
Herrera, Francisco, El Viejo	1
Lagar, Celso	41
Lahuerta, Genaro	44
López y Portaña, Vicente	25
Maella, Mariano Salvador	21
Mengs, Antón Raphael	11, 12
Murillo, Bartolomé Esteban	3
Niño de Guevara, Juan	5
Paret y Alcázar, Luis de	22
Ribera, José de	2
Ribera, Pedro de	7, 8
Ribera y Fieve, Carlos Luis de	34
Rodríguez, Alfonso	31
Rodríguez, Ventura	13, 14, 15
Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio	10
Schut, Cornelio	4
Tejeo, Rafael	26
Tiepolo, Giambattista	9

CATALOGO

FRANCISCO DE HERRERA «EL VIEJO»
(Sevilla, 1576 - Madrid, 1656)

1 «San Jerónimo en el desierto»

Firmado: «herrer...». Tinta sepia sobre papel (¿de tela?)
198 x 152 mm.

PROCEDENCIA: Colección Charles Saunier (marca delante - inv. nº L 567a)

El dibujo lleva en la parte superior una firma o inscripción que lo atribuye a Herrera. El estilo del mismo, con el empleo de una pluma de trazado muy grueso, tal vez una caña, que produce rasgos enérgicos y muy característicos lo enlaza sin duda con los dibujos conocidos y seguros del artista.

Herrera debió de ser dibujante prolífico, ya que se conocen numerosos dibujos, generalmente a pluma, o pluma y aguada, repartidos en diversas colecciones.

El presente San Jerónimo en el desierto, tema iconográfico habitual en la pintura del siglo XVII, tiene evidentes relaciones compositivas con la estampa de Ribera del mismo tema, obra de 1625, por lo que esta obra de Herrera debería de datarse con posterioridad a esa fecha, ya que el artista andaluz la debió de conocer bien directamente de la estampa bien a través de las numerosas copias pictóricas que se hicieron.



TAMAÑO REAL

JUSEPE DE RIBERA, llamado «El Españoleto»
(Játiva, 1588 - Nápoles, 1656)

2 «Coronación de espinas»

Con la inscripción «Guseppe Ribera» «Ribera» y «Gr. Geo» en el montaje; lápiz negro, pluma y tinta marrón, aguada marrón sobre papel beige.
188 x 200 mm.

PROCEDENCIA: A. Tardieu (L. 1836)

El dibujo, desconocido hasta su reciente aparición en Francia, es obra importante dentro de la aún escasa producción de dibujos de Ribera.

Ambas figuras, el Cristo y el sayón, presentan las características que aparecen en otros dibujos seguros del artista en su período tardío. El trazo tembloroso, quebradizo en ocasiones, de la pluma en los contornos y la delicadeza de las aguadas, que sugieren la luz y el modelado de las formas, así lo indican. Sólo en los años finales de su vida, ya en el decenio de 1640, dibuja Ribera de este modo, cuando su mano, por motivo de la enfermedad no puede sostener la pluma con la misma firmeza de sus años juveniles. En este sentido, este estudio se relaciona estrechamente con la «Santa Cecilia», de colección privada americana, y con el «Martirio de San Bartolomé», de la Pierpont Morgan Library de Nueva York (Catálogo: Exposición *Jusepe de Ribera*, Museo del Prado, Madrid, 1992, números D60-D63).

El dibujo no se relaciona directamente con ninguna de las composiciones pictóricas de Ribera llegadas hasta nuestros días, y revela aún un fuerte influjo de Caravaggio.



BARTOLOME ESTEBAN MURILLO
(Sevilla, 1618 - Sevilla, 1682)

3 *-El sueño de San José-*

Firmado «M^o»; carboncillo, pluma y tinta marrón, aguada marrón.
166 x 172 mm.

PROCEDENCIA: William Harman. - C. S. Bale (L. 640). - Christie's, 9 de Junio de 1881, lote 2375, adquirido por el Sr. Filpot. - Sir Williams Russell Flint. - Sotheby's, 26 de Noviembre de 1970, lote 32, ilustrado. - Christie's, 29 de Mayo de 1992, lote 344.

BIBLIOGRAFIA: Brown, Jonathan. «Murillo and his Drawings», 1976, nº 71 (como copia).

El dibujo lleva en el ángulo inferior derecho la inscripción «M^o», que aparece en dibujos seguros de mano del gran maestro sevillano. En este caso no sólo la firma o inscripción atestiguan su atribución a Murillo sino también los rasgos estilísticos y técnicos del dibujo y la altísima calidad del trazo de la pluma o la maestría incomparable de las aguadas del pincel.

Es dibujo de una gran belleza y lirismo compositivo, que resumen el delicado y sensible estilo de Murillo, precedente clarísimo de los más refinados avances del siglo XVIII. El trazo de la pluma se hace fino, quebrado y tembloroso, sugiriendo la levedad de las vestiduras del ángel o la gracia de su caminar, que disuelve la figura en el aire de la estancia. La luz golpea la figura dormida de San José y se convierte, en la fuerza de sus contrastes, en luz divina que inspira el sueño del Santo. Su sueño se puede comparar con las más bellas representaciones de figuras dormidas de todo el siglo XVII español, desde el Patricio, del «Sueño del Patricio», obra del propio Murillo en el Museo del Prado, hasta el incomparable y único «Sueño de Jacob» de Ribera, también en el Museo madrileño.

En el Fogg Art Museum de la Universidad de Cambridge se conserva otro dibujo de composición semejante a la de éste, en la que varía fundamentalmente la posición de la figura del ángel. Se fecha correctamente en los años tardíos de la actividad de Murillo y bien pudo ser la primera idea del dibujo aquí expuesto, más elaborado y concluido.



TAMAÑO REAL

CORNELIO SCHUT
(Amberes 1629 - Sevilla 1685)

4 *«La Adoración de los Pastores»*

Firmado «C Schut»; tinta sepia negra y carboncillo.
212 x 174 mm.

El dibujo presenta una antigua atribución, tal vez firma, al pintor sevillano de origen flamenco, Cornelio Schut, uno de los seguidores más fieles de Murillo, con quien sus obras se han confundido en ocasiones.

Se conservan numerosos dibujos de Schut, en un estilo muy personal y característico en el empleo de la pluma o las aguadas, y generalmente muy terminadas. Esta «Adoración de los Pastores» es obra segura de su mano y presenta esos rasgos de la pluma enredados en los rostros o en zigzag muy pronunciado para el modelado de las figuras y las sombras, que al mismo tiempo animan la composición, produciendo una característica impresión de movimiento. La composición es de un indudable eco italiano y las dos mujeres del fondo a la izquierda enlazan, quizá a través de estampas, con composiciones del barroco italiano, cercanas a Guido Reni.



JUAN NIÑO DE GUEVARA
(Madrid, 1632 - Málaga, 1686)

5 *-La Virgen con el Niño y ángeles-*

Firmado «Juan Niño faciet»; pluma y tinta marrón, aguada, aguada marrón, marca de agua de una Fortuna en un globo.
250 x 171 mm.

PROCEDENCIA: Sir William Stirling-Maxwell, 9th Baronet.

El dibujo se ha atribuido tradicionalmente a Juan Niño de Guevara, seguidor y discípulo de Alonso Cano, por la inscripción o firma que aparece en el ángulo inferior izquierdo de la composición. Nacido en Málaga y formado con Cano en Granada y Madrid, su personalidad como dibujante se conoce a través de muy pocos ejemplos. En este caso la antigua atribución es interesante, ya que sirve como refuerzo para afianzar su personalidad artística, que parece centrarse en el empleo de la pluma y la aguada de color marrón, sobre ligerísimos trazos preparatorios a lápiz negro.

El dibujo es de una claridad compositiva que enlaza con lo mejor de Cano en esa armonía y equilibrio de las formas, que recuerdan a los grandes maestros del clasicismo italiano. El influjo de Murillo en el intimismo y sensibilidad con que el artista ha captado la relación de la Madre con el Niño, así como la cesta de la labor, auténtico bodegón, hacen pensar en un conocimiento directo de Niño de Guevara de las obras del maestro sevillano.

El estilo dibujístico del artista une a las evidentes influencias del estilo de Cano, el conocimiento del dibujo madrileño de los años centrales del siglo XVII, más claro y conciso que el andaluz.



Atribuido a TEODORO ARDEMANS
(Madrid, 1665 - Madrid, 1726)

6 *«Diseño para un monumento o altar»*

Inscrito «24ORS»; carboncillo, pluma y tinta marrón, aguada marrón.
540 x 356 mm.

PROCEDENCIA: Kornfeld, Ginebra, 1979. - L. Houthakker, con su marca.

BIBLIOGRAFIA: Fühling, P. «Design into Art, Drawings for Architecture and Ornament. the Lodewijta Houthakker Collection». 1989, nº 282, como Francisco Rizzi, ilustrado.

Son escasos los dibujos conocidos y seguros de mano de Teodoro Ardemans, arquitecto oficial de la Villa de Madrid, por lo que la atribución al artista ha de ser por fuerza hipotética. El dibujo que aquí se le atribuye presenta unas características en el empleo de los elementos decorativos arquitectónicos que enlazan con el barroquismo de su obra, más avanzado que el de artistas como Rizzi, a quien este dibujo estuvo atribuido, o Claudio Coello. Por otro lado, este estudio, para un monumento decorativo o un altar, es indudablemente la obra de un arquitecto más que la de un pintor.

El dibujo es, desde luego, obra bellísima de ese período que va desde el último decenio del siglo XVII hasta la segunda década del siglo XVIII en Madrid, y característico de la riqueza y variedad decorativa del arte de esos años. Presenta la composición un proyecto que, como es habitual, incluye dos variantes en la decoración, la parte derecha, más sobria, y la izquierda, en la que se asientan las figuras de pequeños angelitos que sostienen símbolos de la Pasión.

El altar o monumento descansa sobre un basamento de rica decoración vegetal con una cartela en el centro; más arriba, el zócalo con semejantes motivos vegetales de roleos, sostiene la columna de la Flagelación de Cristo. En los estípites aparecen asimismo otros motivos decorativos con símbolos de la Pasión. El altar termina en un medio punto, cuyo entablamento está ricamente ornamentado y en el centro se lee la cartela de la Cruz: INRI. La parte superior está rematada por otras guirnaldas con angelitos que sostiene el velo de la Verónica y los clavos, todo ello rematado por el Ave Fénix, símbolo de la Resurrección.

Es un dibujo de gran refinamiento, tal vez preparatorio para un altar o bien para un monumento de carácter efímero, tan frecuentes en las celebraciones religiosas del siglo XVII español.



24. R.

PEDRO DE RIBERA
(Madrid, 1681 - Madrid, 1742)

7 *«Proyecto para la fachada de la Iglesia de San Cayetano».*

Tinta sepia y aguada gris.
430 295 cm.

PROCEDENCIA: Colección de don Aníbal Alvarez.

BIBLIOGRAFIA: Moreno Villa, José: «Tres dibujos de Pedro de Ribera que reclaman la iglesia madrileña de San Cayetano». Revista Arquitectura. Año X, número 111. Julio, 1928. Págs. 211-219.

Ambos proyectos, conocidos y publicados de antiguo, son dibujos arquitectónicos magistrales de uno de los grandes arquitectos madrileños de principios del siglo XVIII y culminación, junto a Churriguera, de las tendencias del barroco más exaltado. En Pedro de Ribera existe, sin embargo, una contención en los elementos decorativos que se desborda ya en la obra de su contemporáneo, y que se pone de manifiesto aquí en la bella disposición de la fachada y del interior de la nave de la iglesia, así como en los elementos decorativos.

La fachada de la iglesia, que está situada en la parte alta de la calle Embajadores, se adapta a la pendiente de la calle, una de las más pronunciadas del casco antiguo de Madrid, sin que por ello se produzca sensación alguna de desequilibrio o falta de armonía y proporción. Ribera sigue manteniendo aquí la típica disposición del pórtico de las iglesias madrileñas del siglo XVII, con los tres huecos de idéntica altura y algo más ancho que los otros el central. Ocho pilastras monumentales dividen y dan ritmo a la fachada, alternando su piedra con los paramentos de ladrillo. Las ventanas rematadas en frontones triangulares son aún de una gran sobriedad, que desaparece en los nichos del tramo central y en los óvalos de rocalla superpuestos. La parte superior de la fachada revela todo el dinamismo arquitectónico de Ribera, y es en ella donde se despliegan los elementos más decorativos y llenos de fantasía. Las torres laterales, airoas y severas, mantienen los chapeites típicos de la arquitectura madrileña del siglo anterior.

El proyecto del alzado interior, es de gran interés no sólo artístico sino también documental, al haberse destruido el interior en el incendio de 1934. Revela el conocimiento de Ribera de los elementos constructivos y los motivos decorativos del barroco italiano, que aparecen aquí sabiamente interpretados por el arquitecto español.

El propio Pedro de Ribera estuvo ligado de un modo muy personal al Convento de San Cayetano. Tres de sus hijos profesaron allí y en él se enterraron muchos de sus familiares. El mismo fue enterrado en esta iglesia tras su fallecimiento el 19 de Octubre de 1742.

Estos dibujos figurarán en la exposición que sobre Pedro de Ribera se celebrará en el Museo Municipal de Madrid en 1993.



PEDRO DE RIBERA
(Madrid, 1691 - Madrid, 1742)

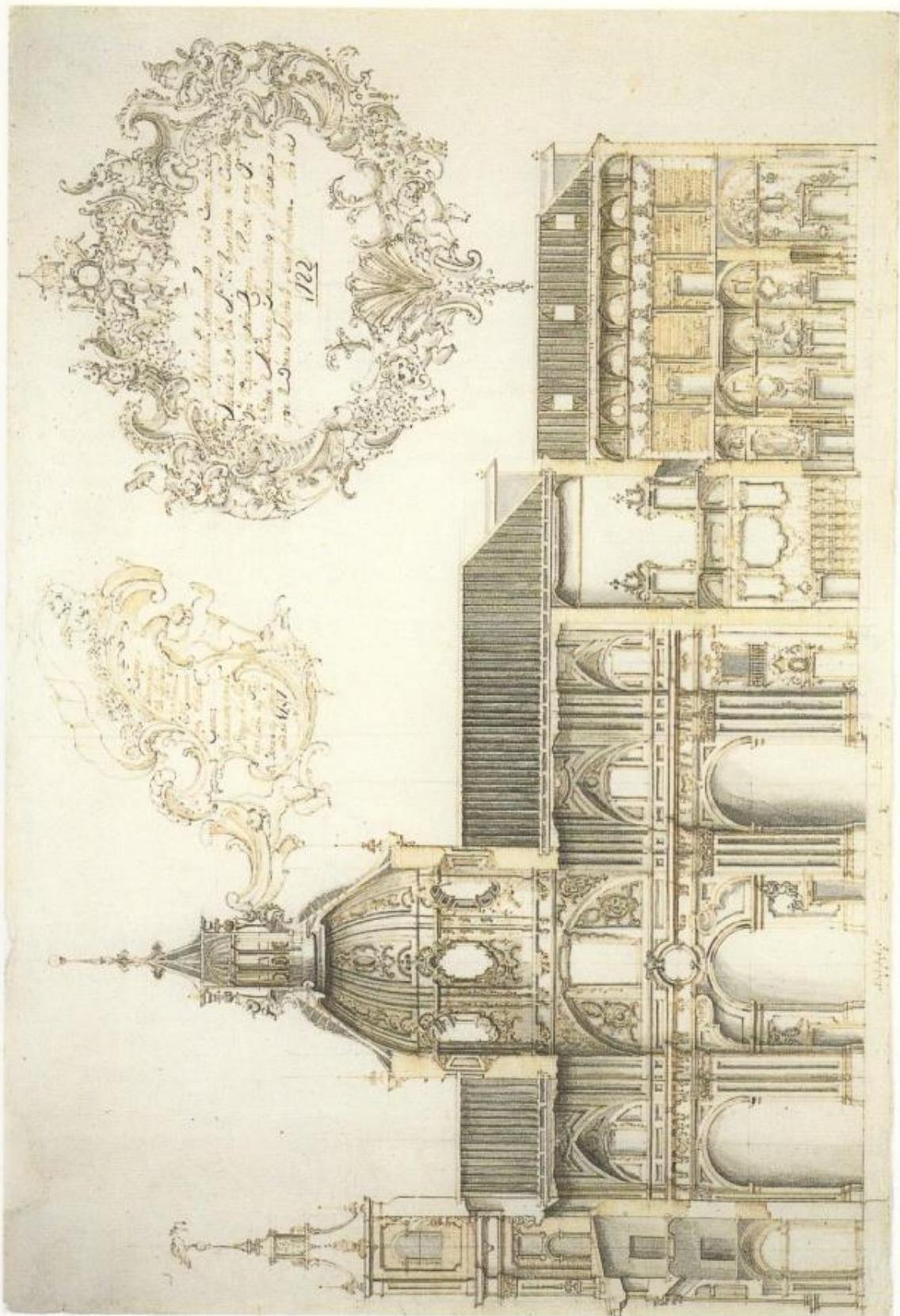
8 *Proyecto para una sección de la Iglesia de San Cayetano.*

Tinta sepia y aguada gris.
295 x 26 mm.

INSCRIPCIONES: En una cartela de rocalla, sostenida por niños: «Corte/ Interior/ de la Iglesia/ de Ger. Le./ Sn. Cayetano/ de esta Corte;/ Trazado gord./ Pedro de Ribe/ ra llo. M o. de/ obras de Madrid/ año de 1737» y en otra, a la derecha: «Delineaz.n Geométrica del Corte de la/ Iglesia de Her. L.e. San Cayetano de Cleri/ gos Seglares desta Corte. Hecho por D.n./ Pedro de Ribera Arquitecto y Maestro ma/ yor de Obras de Madrid y sus Fuentes. Año de/ 1722».

PROCEDENCIA: Ver la del dibujo anterior.

BIBLIOGRAFIA: Ver la del dibujo anterior.



GIAMBATTISTA TIEPOLO
(*Venecia, 1696 - Madrid, 1770*)

9 «Sagrada Familia con San Juanito»

Pluma y aguada sepia.
284 x 223 mm.

El dibujo, característico del gran artista veneciano, es obra magistral, que presenta a la Sagrada Familia con San Juanito ante un fondo de paisaje. No parece relacionarse con composición pictórica alguna de las conocidas y es sin duda del período tardío del pintor, en el que la delicadeza y sutileza de la aguada dada con pincel alcanza su expresión más refinada.

Tiepolo fue sin duda uno de los grandes dibujantes del siglo XVIII, y de él se conservan numerosos estudios de composiciones y figuras que no se relacionan con obras conocidas, ya que para el artista el dibujo era una forma más de arte con un carácter independiente, lo que no era habitual entre los pintores de su tiempo. Su período de permanencia en España, donde murió, hizo que su estilo, también su estilo como dibujante, fuera conocido de los pintores españoles y siempre se ha señalado el influjo de su obra en la de Goya. Indudablemente éste debió de haber conocido dibujos como el aquí expuesto, en el que la facilidad compositiva en la agrupación de las figuras, así como la economía y concentración de su técnica le acercan a la brillantez del estilo del pintor español.



FRANCISCO IGNACIO RUIZ DE LA IGLESIA
(Madrid, 1649 - Madrid, 1704)

10. *Retrato ecuestre de Doña Mariana de Austria, Regente de España*

Lápiz negro.
422 x 283 mm.

El dibujo, atribuido tradicionalmente al madrileño Ruiz de la Iglesia, es muy semejante desde el punto de vista técnico al modo característico de hacer de Juan Carreño, de quien fue discípulo, aunque en la composición aparecen elementos más barrocos, que se evidencian en la disposición del caballo, del paje acompañante y del genio en la parte superior con la trompeta de la Fama, y que enlazan este dibujo con la corriente de claro influjo rubeniano de la pintura madrileña del último tercio del siglo XVII. No en balde Ruiz de la Iglesia fue amigo y colaborador de la figura más interesante del arte de ese período final del siglo XVII, Claudio Coello.

Ruiz de la Iglesia tiene un modo de utilizar el lápiz en líneas precisas y definidas, que se alejan del más emborronado empleo del mismo de su maestro Carreño. Esta composición de gran tamaño, excepcional en el dibujo español del siglo XVII no sólo por su excelente estado de conservación sino también por tratarse de un retrato real, debió de ser preparatoria bien para un retrato ecuestre de la Reina Doña Mariana de Austria, esposa de Felipe IV, bien en lienzo o bien para un grabado conmemorativo.

La Reina, vestida con las tocas de viuda, Felipe IV había muerto en 1665, lleva en su mano derecha el bastón de Capitán General, y cabalga acompañada de un paje. Su rostro, ya ajado, parece indicar una fecha tardía para el retrato, tal vez poco anterior a 1675, año en que Doña Mariana deja la regencia a la mayoría de edad de su hijo, el rey Carlos II. En la parte superior del retrato la Fama con la trompeta, sostiene en su mano izquierda la corona real; es figura cuya actitud enlaza decididamente con la que cierra la parte superior del retrato del Cardenal Infante de Rubens, entonces en las Colecciones Reales y en la actualidad en el Museo del Prado, que bien debió servir de inspiración al artista para esta composición.



Atribuido a ANTON RAPHAEL MENGES
(*Bobemia, 1728 - Roma, 1779*)

11 *«Retrato del Rey Carlos III»*

Tinta negra, gris y aguada.
107 x 70 mm.

PROCEDENCIA: Colección de D. Valentín de Carderera (1796-1880).

EXPOSICION: «Exposición de Dibujos Originales. De 1750 a 1860». Sociedad Española de Amigos del Arte. Mayo-Junio 1992. Nº 351. Pág. 122 del catálogo.

Publicado de antiguo con una atribución a Antón Rafael Menges, lo minucioso y elaborado de los trazos del pincel obligan a pensar que se trate de la obra de un seguidor o imitador del gran pintor alemán, más que de un original de su mano. En este sentido el dibujo enlaza directamente con la estampa que retrata a Carlos III, obra del dibujante y excepcional grabador Manuel Salvador Carmona, yerno de Menges y seguidor del estilo de su suegro.

El dibujo presenta, por otra parte, las características de los minuciosos y muy concluidos estudios preparatorios para estampas, que debían de presentar todos los detalles de la composición, de las luces y sombras, así como la definición de las texturas, que eran necesarios para su correcta interpretación al ser trasladados a la plancha.

La pequeña obrita está hecha, sin duda, con una gran finura, por lo que la antigua atribución de Carderera a Menges, cuyo estilo conocía bien, hace que no se deba rechazar por completo la idea de la autoría del artista alemán.



TAMAÑO REAL

ANTON RAPHAEL MENGES
(*Bobemia, 1728 - Roma, 1779*)

12 «Cuatro apuntes de tarjetas de visita»

Tinta y aguada sepia.

77 x 103 mm.; 67 x 99 mm.; 74 x 104 mm.; 69 x 99 mm., respectivamente.

PROCEDENCIA: Colección de D. Valentín de Carderera (1796-1880).

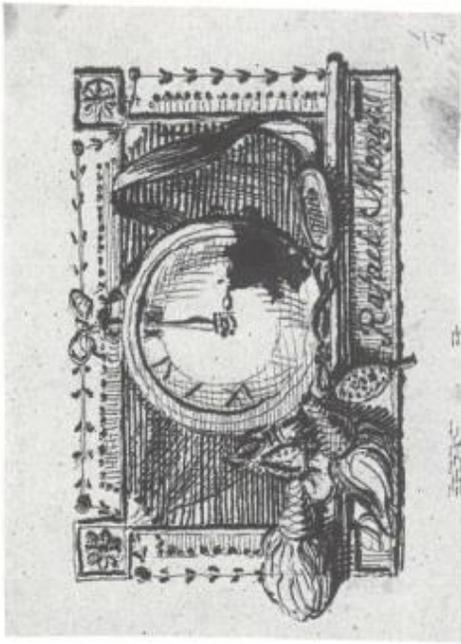
EXPOSICION: «Exposición de Dibujos Originales. De 1750 a 1860». Sociedad Española de Amigos del Arte. Mayo-Junio 1922, nº 367, pág. 123 del Catálogo.

Los dibujos, montados en un mismo papel, proceden de la Colección de D. Valentín de Carderera, de cuya mano es la inscripción en la parte inferior con una atribución al pintor alemán. Esta antigua atribución del pintor y erudito del siglo XIX, permite, sin duda, identificar estas cuatro deliciosas obritas como de mano de Menges, de quien se espera encontrar sólo los magistrales dibujos de composición o de figuras, que constituyen la culminación del más depurado neoclasicismo.

Quizás por juego o como favor a su cuñado realizara estos bellísimos diseños de tarjetas de visita. Antonio de Marrón, nacido en Viena en 1773, fue pintor de retratos, estimado en Italia. Casó con Teresa Concordia Menges, hermana del artista, que se dedicó con éxito a la pintura de pasteles y miniaturas. Murió en Roma en 1808. Diferentes los tres de Antonio Marrón, dos de ellos enmarcan en bellas formas decorativas neoclásicas los símbolos de la pintura. Un tercero, que incluye también el nombre de la misma persona, presenta en su diminuto tamaño, una composición más elaborada, con un amorcillo que sostiene la paleta de pintor y el escudo de armas en el centro.

El cuarto dibujo, lleva el nombre del propio Menges, quizá firma o quizá tarjeta de visita de él mismo. El reloj, que marca con precisión las tres, tal vez quisiera indicar la hora en que Menges iba a realizar la visita. El destino de todos estos dibujos sería más tarde el ser pasados a pequeñas estampas.

La bella ornamentación neoclásica enlaza con los intereses decorativos del pintor, a quien se deben también diseños de mobiliario y de marcos de una gran pureza estilística.



VENTURA RODRIGUEZ
(Madrid, 1717 - Madrid, 1785)

13 *«Tres proyectos de fuente (alzados y planta)»*

Tinta y aguada gris, firmada y fechada el 7 de Mayo de 1782.
372 x 527 mm.

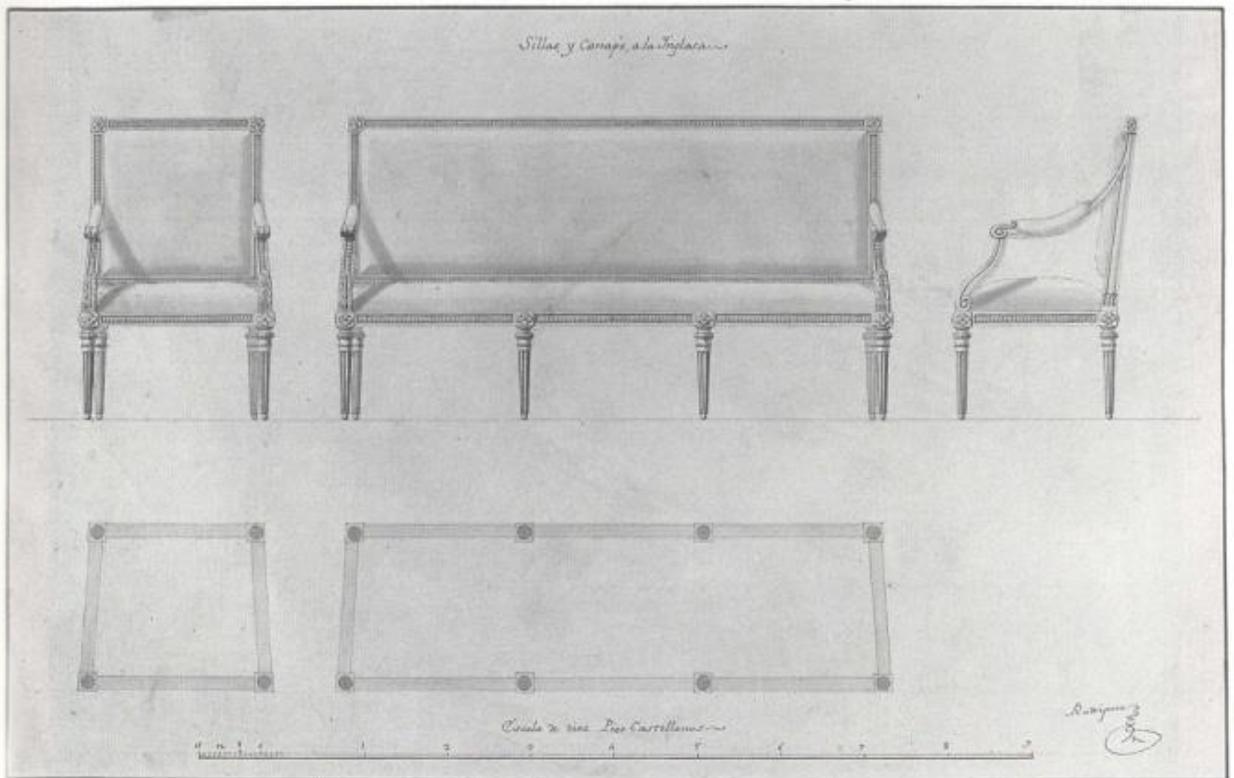
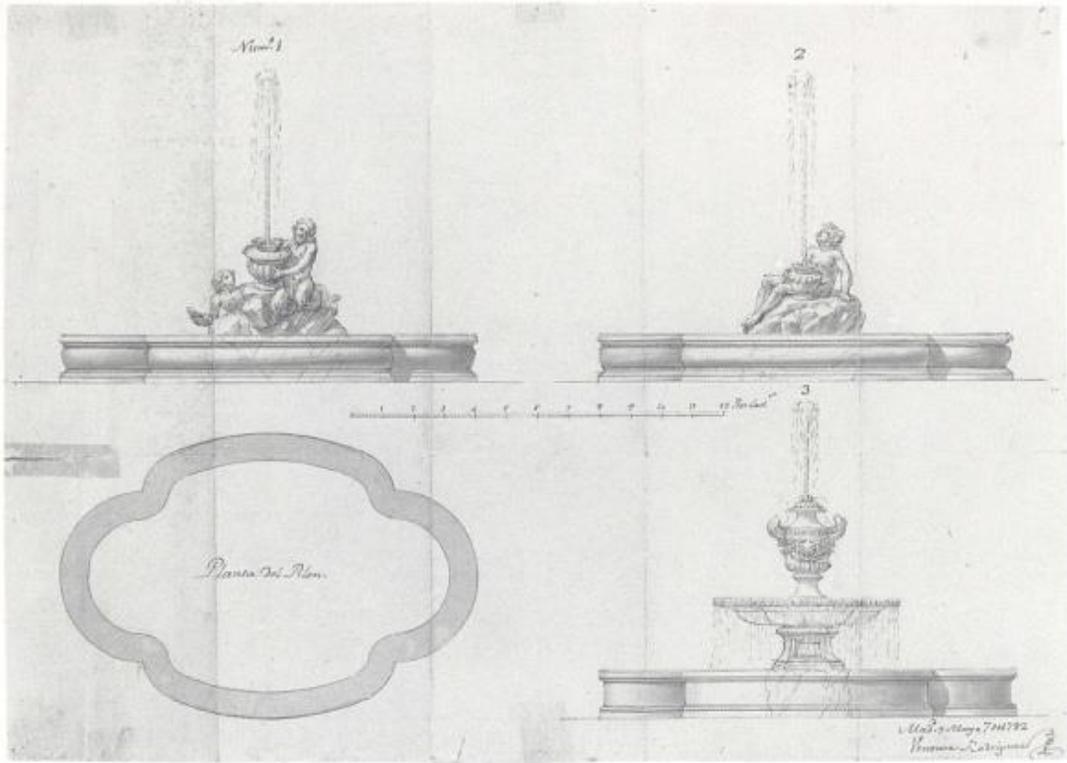
14 *«Un proyecto de sillería (alzados y plantas)»*

Tinta y aguada gris, firmada e inscrita: «Sillas y canapé a la Inglesa».
330 x 509 mm.

15 *«Dos proyectos para consola (alzado y planta)».*

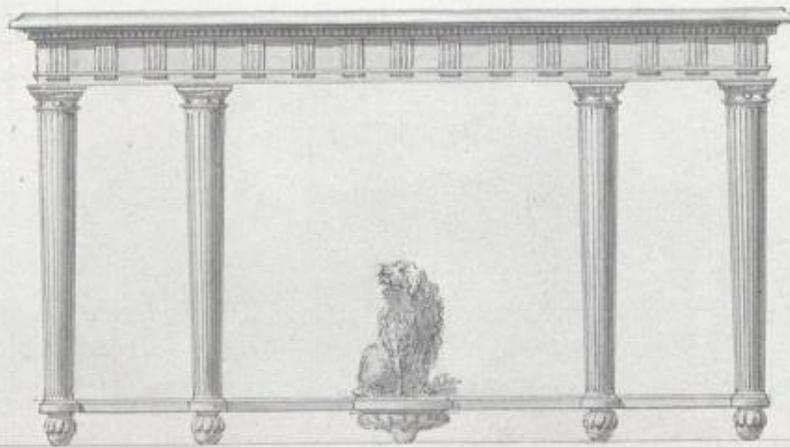
Tinta y aguada gris, una de ellas inscrita: «Seis ideas de Mesas para el Palacio del Ser^{mo} S^r Infante D^o Luis en la Villa de Arenas», las dos firmadas y una de ellas fechada el 21 de Agosto de 1783.
362 x 263 x mm., cada una.

Durante la década de 1780, el arquitecto neoclásico Ventura Rodríguez diseñó un importante conjunto de mobiliario, del cual exponemos una breve muestra, para el Palacio del Infante Don Luis de Borbón en Arenas de San Pedro (Avila). El Infante había sido desterrado de la Corte tras su matrimonio morganático con la noble aragonesa María Teresa Vallabriga y encargó a Ventura Rodríguez la construcción de dos palacios, el anteriormente citado de Arenas y el de Boadilla del Monte.

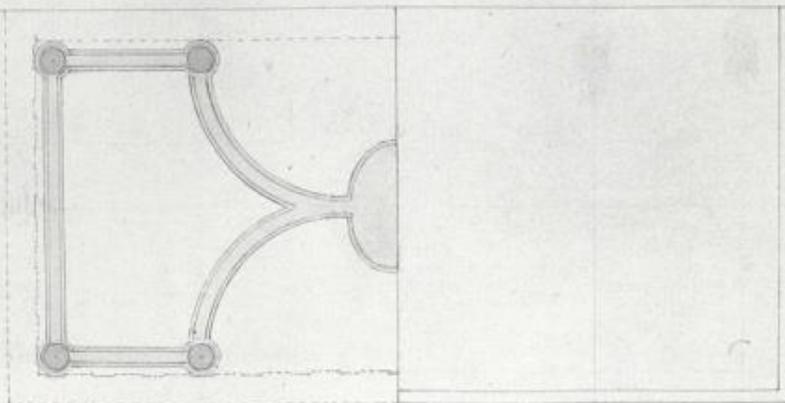


J.

Seis ideas de Mesas para el Palacio del Ser.^{mo} S.^{or} Infante
D.^{no} Luis en la Villa de Arenas

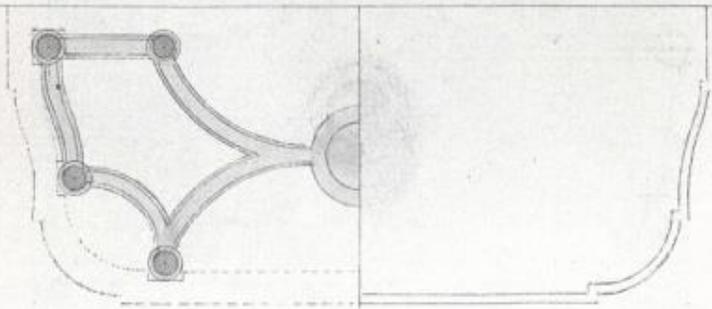
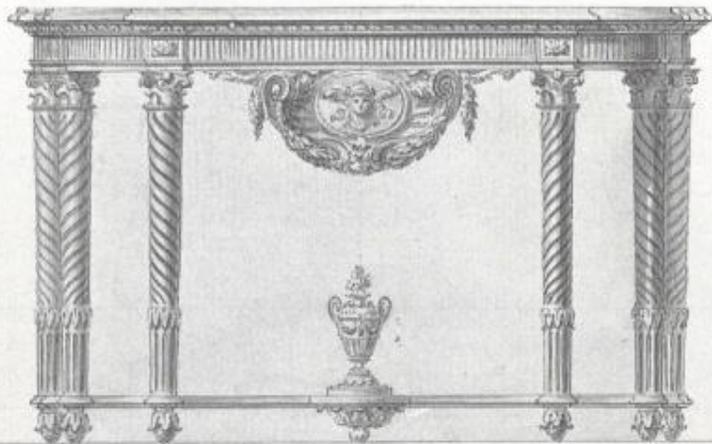


Pier Cast.



Mad. 21 de A.^{to} de 83
Pintura R. Rodriguez

3.



Rodriguez
18

JOSE DEL CASTILLO
(Madrid, 1737 - Madrid, 1793)

16 *«Diseño de copa»*

Firmado y fechado: «Josep Castillo fecit 1780».
Tinta y acuarela sobre papel encolado a cartón.
532 x 204 mm.

Al parecer inédito, este dibujo tiene su paralelo más claro entre las obras conocidas de Castillo con la Tapicería del dormitorio de Carlos III, el conjunto de tejidos situado en el Palacio de Oriente. Los cartones que ejecutó Castillo para estas obras, completaban la decoración que había dejado sin terminar Guillermo Anglois, y fueron entregados a la Real Fábrica en 1775. (Para la ilustración de dos de los tapices, véase Valentín de Sambricio, «José del Castillo», Madrid, 1957, lám. 6). Tanto el dibujo como la serie de tapices, están confeccionados en un lenguaje grotesco, y en ambos aparecen motivos similares, como los medallones clásicos y las ondulantes hojas de acanto. El dibujo, fechado cinco años después de la elaboración de los cartones, no parece ser obra preparatoria para tejido alguno, sino más bien como obra autónoma, creado quizás por el artista con carácter de diversión propia. Dicho esto, la flor de lis borbónica que forma el remate de la copa puede que sea sintomática del prolongado deseo de Castillo de conseguir el mecenazgo real formalizado debido a sus constantes dificultades económicas, pese a que es de suponer que Castillo produjo gran cantidad de dibujos terminados, como el presente, tanto durante su rigurosa formación académica bajo Corrado Giaquinto, como a lo largo de su carrera, muy pocos se conocen actualmente.



J. G. C. J. 17

JOSE DEL CASTILLO
(Madrid, 1737 - Madrid, 1793)

17 *Estudio decorativo de angelitos o amorcillos*

Dos carboncillos con los números 40 y 41 a tinta.
188 x 131., cada uno.

18 *Estudio decorativo de angelito o amorcillo para una pechina*.

Carboncillo y acuarela con el número 16 a tinta.
190 x 133 mm.

Estos tres pequeños apuntes, que estudian las figuras de grupos de angelitos o amorcillos, sentados en arquitecturas y sosteniendo guirnaldas, presentan el estilo característico de José del Castillo en su faceta de dibujante y son singulares, al no conocerse muchos dibujos del artista de carácter decorativo.

El carácter profano que invade la pintura del siglo XVIII, impide determinar si se trata de composiciones decorativas religiosas o profanas, pero en cualquier caso enlazan bien con ese gusto rococó del artista en su período más juvenil.

21



10



16



JOSE CAMARON Y BORONAT
(Segorbe, 1730 - Valencia, 1803)

19 *-La Parábola de las Vírgenes necias y de las Vírgenes prudentes-*

Pluma negra, gris y aguada.
204 x 153 mm.

Obra absolutamente característica de Camarón, este dibujo define perfectamente su estilo, que se convirtió en uno de los más personales y brillantes de todos los artistas del siglo XVIII español.

El modo de hacer del artista deriva sin duda de su conocimiento directo del dibujo de algunos artistas italianos, fundamentalmente de Luca Giordano y, más cercano a él, de Corrado Giaquinto. Como aquéllos, Camarón sabe emplear la pluma en trazos rápidos y delicados, subrayados por aguadas transparentes de gran delicadeza. Las formas son de una gran elegancia exquisita, que enlaza con lo mejor del dibujo rococó.

Camarón fue dibujante prolífico y muchos de sus dibujos no tenían una directa función de preparatorios para sus obras pictóricas. Cultivó asimismo el grabado al aguafuerte, por lo que sus dibujos fueron también pensados para sus estampas.



TAMAÑO REAL

JOSE CAMARON Y BORONAT
(Segorbe, 1730 - Valencia, 1803)

20 *«Parábola de las Vírgenes Necias y las Vírgenes Prudentes»*

Pluma negra y gris.
475 x 321 mm.

En este dibujo preparatorio para una estampa, de calidad excepcional dentro de su obra, Camarón dota de un aire mundano y de sensualidad exquisita a esta escena del Nuevo Testamento. A no ser por la presencia de lámparas de aceite, se pensaría que representa una escena galante. Esta obra es un exponente importante del rococó español que se hace patente tanto en el gran jarrón ornamental de la parte superior, probablemente inspirado en estampas sobre diseños de Pineau o Slodtz, como en su extravagante estilización de las figuras y en el nervioso plegado de los ropajes.

Un detalle especialmente refinado son los escaarpines de altísimos tacones que parecen sacados de un catálogo de calzado de la época.



MARIANO SALVADOR MAELLA
(Valencia, 1739 - Madrid, 1819)

21 *Retratos de los Reyes Carlos IV y María Luisa*

Pareja de dibujos al carboncillo.
200 x 153 mm. y 192 x 147 mm., respectivamente.

Estos dibujos llevan una inscripción a mano, posiblemente de D. Valentín Carderera en la que se pueden leer los nombres de ambos monarcas, así como una atribución: «M. S. Maella dibujó por Fco. Bayeu». Son ambos estudios obritas de una gran delicadeza, muy concluidas, que presentan las composiciones de los retratos oficiales de los reyes, realizados por Maella, de hacia 1789, poco después de la subida al trono de los monarcas y antecedentes de los de Francisco de Goya, que fueron semejantes en la actitud y presentación de las figuras, de tres cuartos.

El Museo del Prado guarda un dibujo de Maella que presenta a toda la familia del rey Carlos IV, y que indica los trabajos de Maella al servicio del rey (A. E. Pérez Sánchez, *Dibujos españoles del siglo XVIII*, Museo del Prado, Madrid, 1977, pág. 75-76, lám. 61).

El dibujo de la Reina María Luisa presenta en la parte inferior un pequeño apunte para el brazo y mano derecha de la soberana, con la que sostiene el abanico y se repite sin variantes en el reverso de la hoja.



LUIS PARET Y ALCAZAR

(Madrid, 1746 - Madrid, 1799)

22 *«San Juan y los primeros discípulos de Jesús (Ecce Agnus Dei)»*

Firmado y fechado «L. Paret a^o 1785»; mina de plomo, pluma y tinta negra, aguada gris, filigrana Pax.
429 x 425 mm.

El dibujo es obra muy importante y bellísima de Luis Paret y Alcázar para uno de los cascos de la bóveda de la capilla de San Juan Bautista en la iglesia de Santa María de Viana (Navarra), pintada en el año 1787 (O. Delgado, «Luis Paret y Alcázar». 1955, pág. 155 y 249). Fue este uno de los encargos en que Paret puso mayor empeño como pintor religioso, realizando unas composiciones de gran interés iconográfico, en las que las figuras aparecen situadas ante delicados y sugerentes fondos de paisaje, de una indudable influencia francesa dieciochesca.

En este dibujo, cuya composición apenas presenta variantes en relación al fresco concluido, aparece el Bautista señalando al fondo la figura de Jesús, al otro lado del río Jordán, a los primeros discípulos, Andrés y su hermano Pedro, sentado este último a la derecha sobre una piedra y leyendo un libro.

Un dibujo para otra de las escenas de esta cúpula, la «Predicación de San Juan Bautista», se encuentra en el Museo del Prado, A. E. Pérez Sánchez, *«Dibujos españoles del siglo XVIII. Museo del Prado»*. 1977, pág. 86, lám. 69).

Igual que el dibujo del Museo del Prado, este presenta una técnica muy elaborada, donde las aguadas definen perfectamente las formas, así como la iluminación completa de la escena, con una técnica de gran refinamiento que enlaza con la más elaborada tradición del dibujo francés del período rococó.



FRANCISCO JOSE DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

23 *-Oveja rodeada por lobos-*

Sanguina roja anaranjada.
Marca de papel: OLVA.
206 x 144 mm.

PROCEDENCIA: Colección de D. Valentín de Carderera (1796-1880).

Esta sanguina inédita es un dibujo preparatorio para una plancha de grabado que nunca se llegó a realizar. Forma parte de los llamados «Caprichos Enfáticos» (planchas 65 a 82 de los Desastres de la Guerra) de espíritu claramente anticlerical y antirreaccionario. Se relaciona muy estrechamente con las planchas nº 74 «Esto es lo peor!» y nº 78 «Se defiende bien», en las que aparecen respectivamente un lobo leyendo con un clérigo y lobos atacando a un caballo.

Miss Eleanor Sayre, del Museum of Fine Arts de Boston, gran especialista de los dibujos de Goya, ha examinado recientemente nuestra sanguina y ha confirmado su autoría. En su opinión se trata de una primera idea desechada más tarde por el artista, para la plancha nº 78, antes mencionada de los Desastres.



TAMAÑO REAL

Círculo de FRANCISCO JOSE DE GOYA Y LUCIENTES
(Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828)

24 *«Boceto para el Sepulcro de la Duquesa de Alba en la Iglesia del Salvador»*

Tinta gris, negra y aguada.
425 x 250 mm.

Con la inscripción «Sepulcro para la Excma. Sra. Duquesa de Alba en la Iglesia del Salvador de esta Corte», «aprovado por la Junta. Vargas».

PROCEDENCIA: Encargado por los herederos de la Duquesa de Alba, tras su muerte en 1802. Don Tomás Berganza, administrador y heredero de la Duquesa. Por descendencia directa hasta el anterior propietario.

BIBLIOGRAFIA: Ezquerria del Bayo, J. «La Duquesa de Alba y Goya». Madrid, 1959. Págs. 231 y 232 (ilustrado).

Este alzado fue encargado por los herederos, tras la muerte en 1802 de Doña María Teresa Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo, Duquesa de Alba.

El dibujo, conocido de antiguo, presenta el proyecto arquitectónico definitivo del monumento funerario de la citada duquesa, que había de ser presentado a la Junta de la Real Academia de San Fernando para su aprobación. Aparece en la parte baja la firma de su Secretario, D. Ramón de Vargas, que recoge la aprobación del mismo.

El dibujo original de Goya, del que es copia fiel la parte central del proyecto aquí expuesto, se conservaba también en la Colección Berganza. Goya realizó una bellísima composición que refleja el neoclasicismo imperante en el arte español de principios del siglo XIX. También el gran artista español se vió influido por la belleza de las formas clásicas, que ya se advierten en algunos de los retratos de ese período, como el siempre citado en este contexto de la «Marquesa de Santa Cruz», en el Museo del Prado, o más precisamente en el estudio para el grupo de la Duquesa muerta y las figuras plorantes. Es evidente en esta obra que Goya conoció y estudió los bellísimos monumentos funerarios de uno de los más grandes escultores de su momento, el veneciano Canova, de quien Goya pudo conocer obras durante su estancia en Italia. Sin embargo, la fuerte e individual personalidad del artista español surge clarísima entre los elementos ajenos y las tres sombrías figuras envueltas en amplios mantos, con los rostros en sombra, producen un sobrecogedor efecto de muerte en quien se enfrenta a la obra. Sirve de precedente a esta composición el capricho «Que viene el coco» donde aparecen «ensabanados» muy parecidos.

La Duquesa de Alba fue enterrada en la Iglesia del Noviciado o del Salvador, de Madrid. Allí tenía su enterramiento la Casa de Olivares, desde que fue inhumado en el siglo XVII el pequeño Francisco Nicolás, primogénito de Don Gaspar de Haro y Guzmán y de Doña Teresa Enríquez de Ribera. La Iglesia fue fundada en 1605 por la Marquesa de Camarasa, Ana Félix de Guzmán, como Noviciado de los Jesuitas. Tras la expulsión de esta orden en 1767, Carlos III la concedió a los Sacerdotes Misioneros del Salvador del Mundo, de ahí su denominación de Iglesia del Salvador.

La Iglesia del Salvador o Noviciado fue demolida a mediados del XIX para construir la Universidad, siendo trasladados casi todos los enterramientos ilustres a otros lugares. Los restos de la Duquesa de Alba se llevaron a la Sacramental de San Isidro en 1842, donde todavía se conservan.

Ignoramos si el proyecto que aquí tratamos se llevó a cabo ya que el túmulo que se conserva es distinto y no existe una descripción de la época del interior de la iglesia del Salvador.



P. A. S.

TAB. XXXIII. ENTOMBEMENT DE JESUS-CHRIST.
 D'APRES LE TABLEAU DE M. DE LAURENT.
 D'APRES LE TABLEAU DE M. DE LAURENT.
 D'APRES LE TABLEAU DE M. DE LAURENT.
 D'APRES LE TABLEAU DE M. DE LAURENT.

25
L. de la Cour

Sepulcro para la Santa. Sta. Dignosa de Alia en la Iglesia del Salvador de esta Corte.

Aprobado por la Junta Vargas

VICENTE LOPEZ Y PORTAÑA
(Valencia, 1772 - Madrid, 1850)

25 *«San Pedro y San Juan curando al paralítico»*

Lápiz y aguada sobre papel, inscrito en el reverso «V. López».
280 x 170 mm.

El dibujo presenta una escena de los Hechos de los Apóstoles (3, 1-11), cuya iconografía es frecuente en el arte religioso desde el siglo XV, cuando Masaccio realizó su famoso fresco de este mismo asunto en el ciclo decorativo de la iglesia florentina del Carmine.

En este dibujo la composición aparece enmarcada en la parte superior en un arco mixtilíneo, que indica el destino de esta escena para un gran cuadro de altar. En realidad se trata del dibujo preparatorio, sin apenas variantes, para un lienzo del artista recientemente publicado, que debió ser a su vez preparatorio para un cuadro, hoy perdido, fechable hacia 1820 (J. L. Morales y Marín, Catálogo de «Vicente López», Madrid, Museo Municipal, 1989, pág. 232, nº 43, repr.). La composición es de lo más grandiosamente decorativo de Vicente López y demuestra su genio en la representación del hecho religioso, a pesar de haber sido más apreciado con posterioridad en su faceta de retratista, y revela un decidido influjo de la pintura italiana del barroco más decorativo.

El dibujo presenta la técnica característica de Vicente López en sus estudios de composición, para los que emplea unas aguadas de diferentes tonalidades sepia, aplicadas con el pincel en manchas de gran delicadeza y pequeños toques, como acentos, que hacen vibrar la composición por su brillantez y dinamismo.



RAFAEL TEJEO Y DIAZ
(*Caravaca*, 1798 - *Madrid*, 1856)

26 *«Hércules y Anteo»*

Sanguina, firmado «Tegeo».
370 x 284 mm.

PROCEDENCIA: Colección de la Infanta Luisa Fernanda de Borbón y el Príncipe Don Antonio de Orleans, Duques de Montpensier (1824-1890). Formaba parte de un álbum de dibujos españoles y franceses que ha pertenecido a sus descendientes hasta su reciente dispersión en el mercado alemán.

Fue este el dibujo preparatorio para la obra que Tejeo presentó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando al ser nombrado individuo de número de ella el 23 de agosto de 1839. Tejeo escogió para su cuadro un asunto, objeto ya de numerosas obras de arte, y que trata de un conocido episodio de la empresa de Hércules yendo al Hiperbóreo para buscar las manzanas de oro del jardín de las Hespérides; al tener que atravesar el desierto de Libia, hubo de luchar con Anteo, forzado gigante, hijo de la Tierra y de Neptuno, que reinaba allí y obligaba a todos los caminantes a contender con él, hasta que los vencía y sus esqueletos pasaban a aumentar el inmenso número de los que, reunidos, formaban un templo en honor del dios de los mares. Hércules luchó con Anteo, y su enorme potencia lo derribó tres veces; pero, como notara, al ponerle en contacto con la Tierra que ésta infundía nuevas fuerzas a su hijo y no podía vencerle, fatigándose inútilmente, le suspendió en el aire y le oprimió hasta ahogarle. El cuadro de la Academia mide 225 x 153 cm, (fig. 1).



fig. 1



ANONIMO FRANCES, hacia 1800

27 *La Plaza de Cibeles y el Paseo del Prado de Madrid*

Tinta sepia, aguada y lápiz.
290 x 422 mm.

PROCEDENCIA: Alexandre, Marqués de Laborde. Este dibujo fue realizado durante su viaje por España a principios del XIX para obtener documentación para las ilustraciones de su libro *«Voyage pittoresque et historique de l'Espagne»*. - Por descendencia hasta su anterior propietario.

Alexandre, Marqués de Laborde nació en París en 1774, de familia de financieros de origen aragonés. Su padre Jean Joseph fue guillotinado en 1794. Alexandre huyó de Francia y no regresó hasta después de la Paz de Campo Formio en 1797.

Viajó por España, Italia, Holanda e Inglaterra y fue diputado en 1822, 1828, 1830 y 1841. Fue más tarde Prefecto del Sena y Ayudante de Campo de Luis Felipe de Orleans.

Además de una ajetreada vida política, el Marqués de Laborde se dedicó a editar libros de viajes de entre los cuales destacan los dos que dedicó a España. El primero de ellos *«Voyage pittoresque et historique de l'Espagne»*, de dos volúmenes, fue publicado en Francia entre 1806 y 1812 y en España a partir de 1807. Fue dedicado a Godoy, Príncipe de la Paz.

Laborde contrató los servicios de varios artistas franceses, entre los que destacan Constant Bourgeois, François Denis Née y Dutailly, para realizar las ilustraciones de este primer libro. Por desgracia casi ninguno de los dibujos originales están firmados por lo que es difícil encontrar a los autores de cada una de las ilustraciones del libro.

En este dibujo vemos la fuente de la Cibeles en la disposición original antes de que fuera trasladada al centro de la plaza durante el reinado de Alfonso XII, y el Palacio de Alcañices en el lugar en el que ahora se alza el Banco de España.



ANONIMO FRANCES, hacia 1800

28. *«Vista de Madrid con el Palacio Real por el Sudeste»*

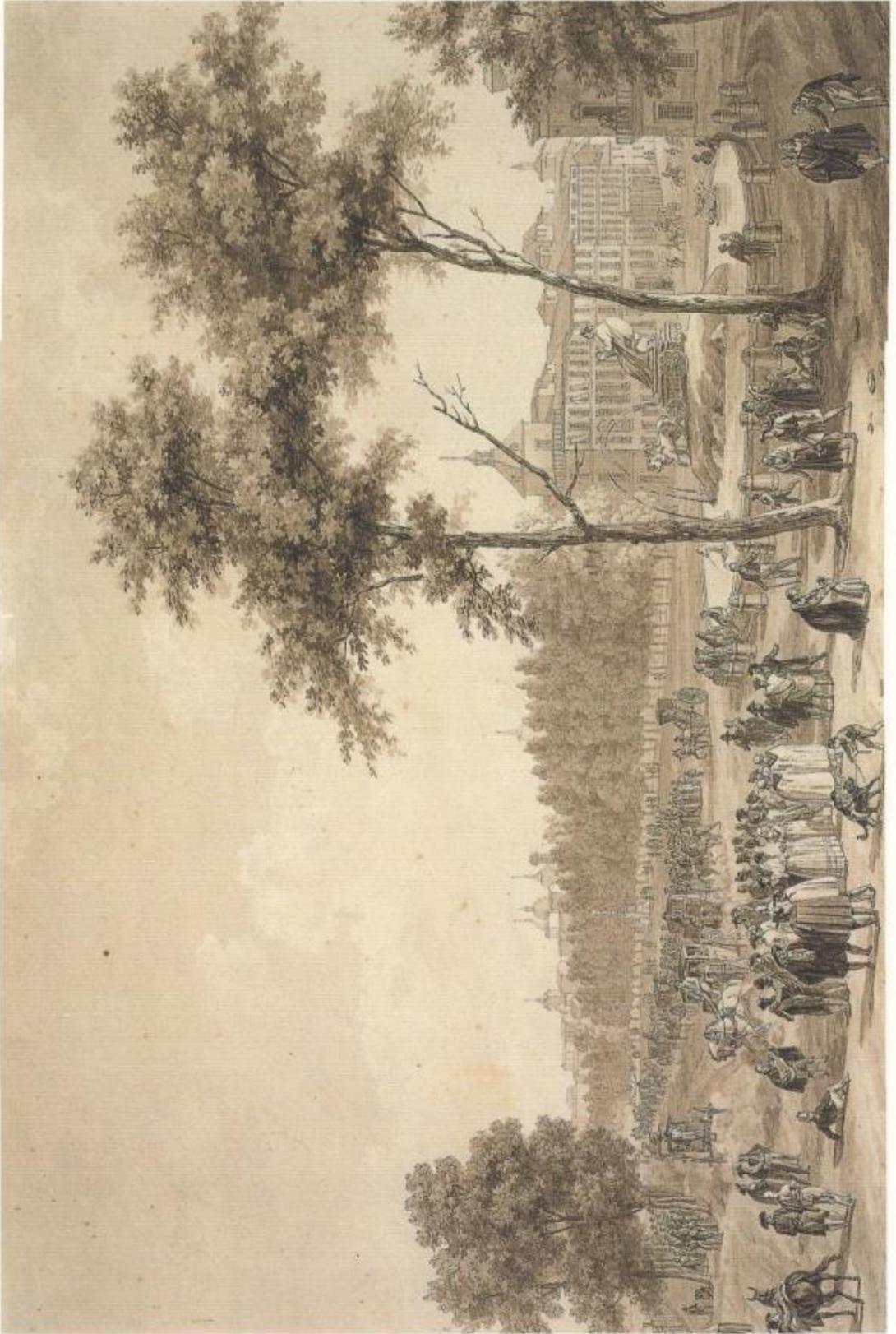
29. *«El Puente de Toledo»*

30. *«Vista de Madrid con el Palacio Real por el Noreste»*

Tinta y aguada gris y sepia. 446 x 654 mm.; 446 x 627 mm.; 446 x 679 mm, respectivamente.

PROCEDENCIA: Ver el dibujo anterior.

NOTA: Ver el dibujo anterior.



ANONIMO FRANCES, hacia 1800

28 *-Vista de Madrid con el Palacio Real por el Sudeste-*

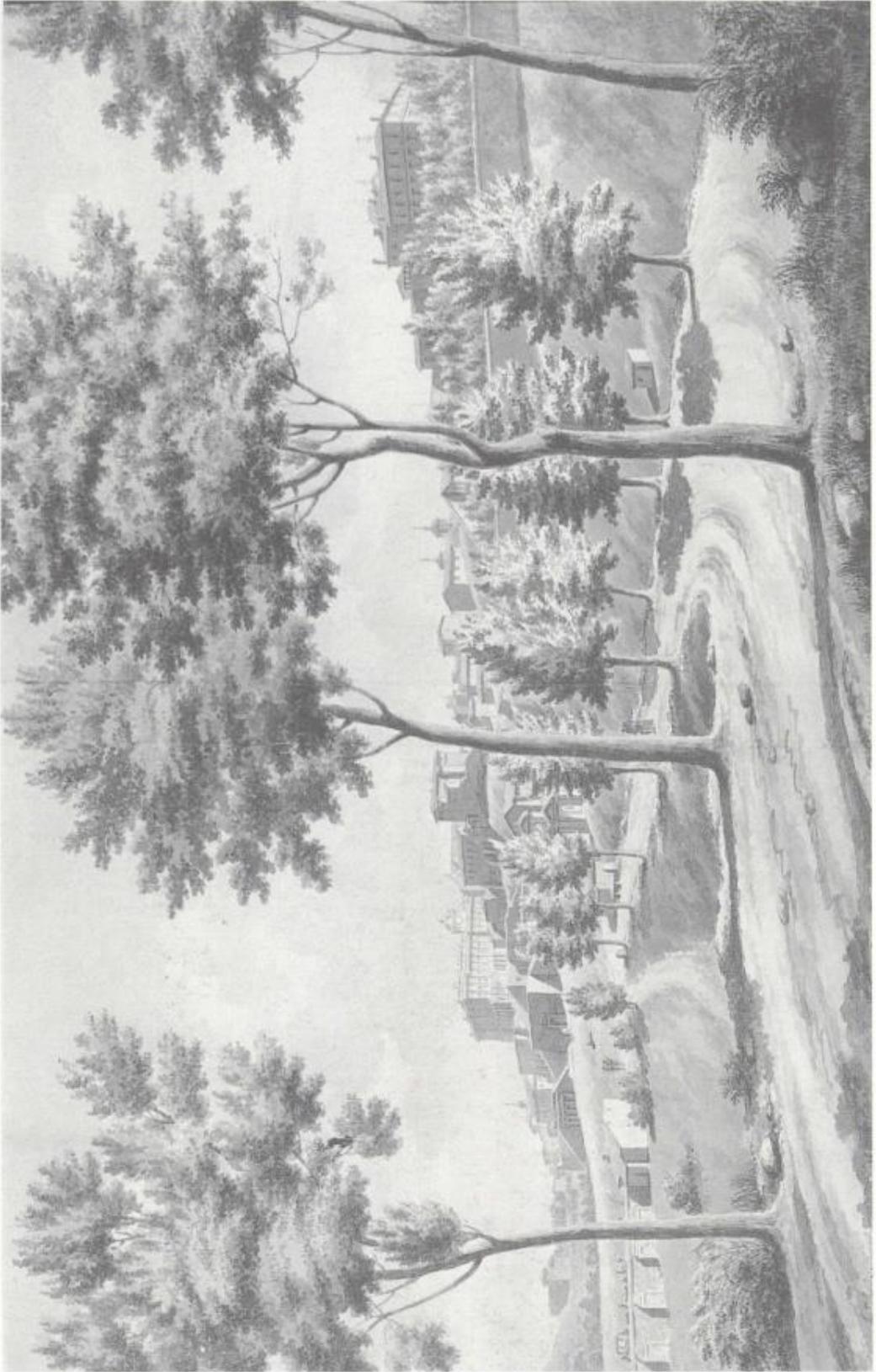
29 *-El Puente de Toledo-*

30 *-Vista de Madrid con el Palacio Real por el Noreste-*

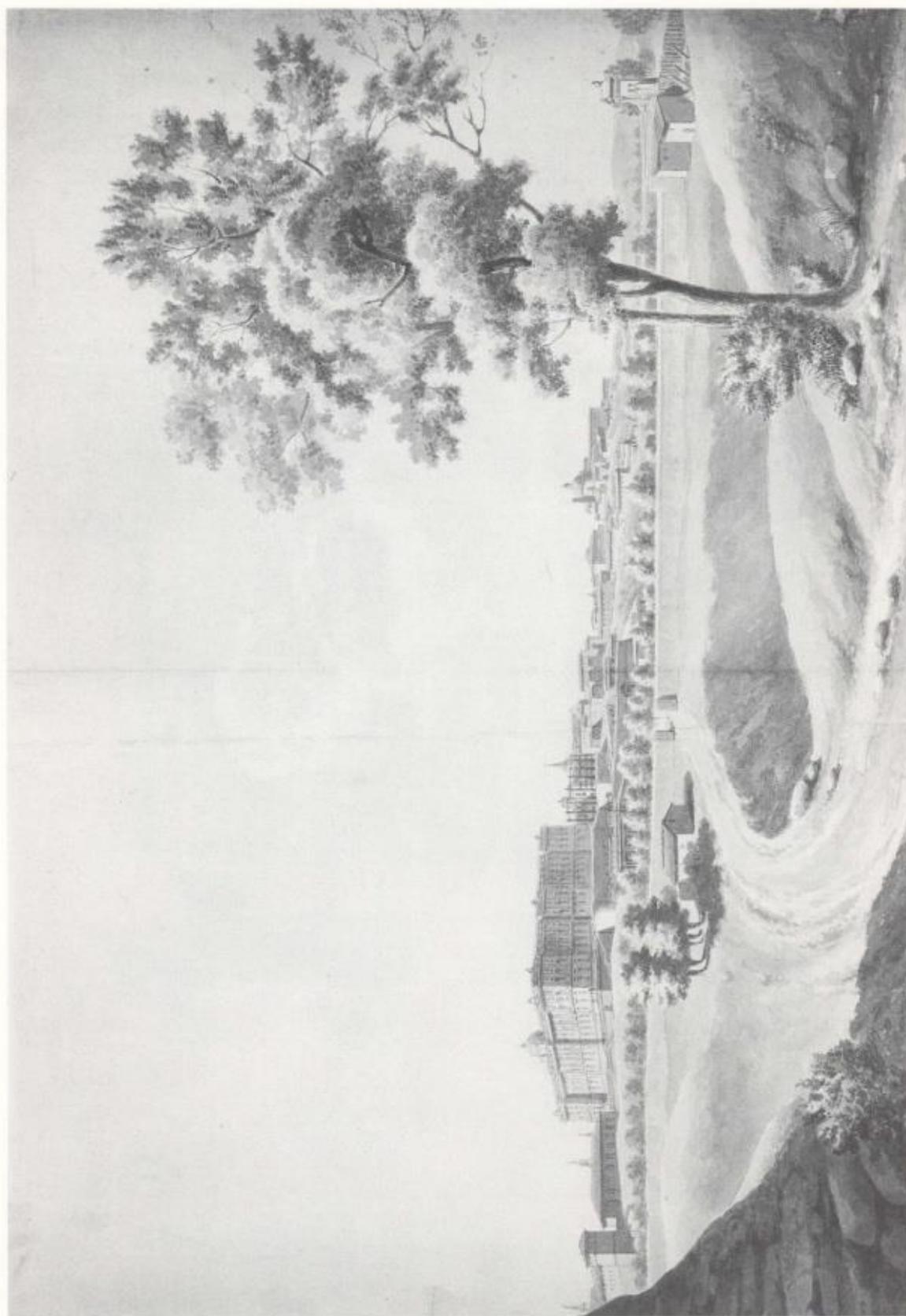
Tinta y aguada gris y sepia. 446 x 654 mm.; 446 x 627 mm.; 446 x 679 mm, respectivamente.

PROCEDENCIA: Ver el dibujo anterior.

NOTA: Ver el dibujo anterior.





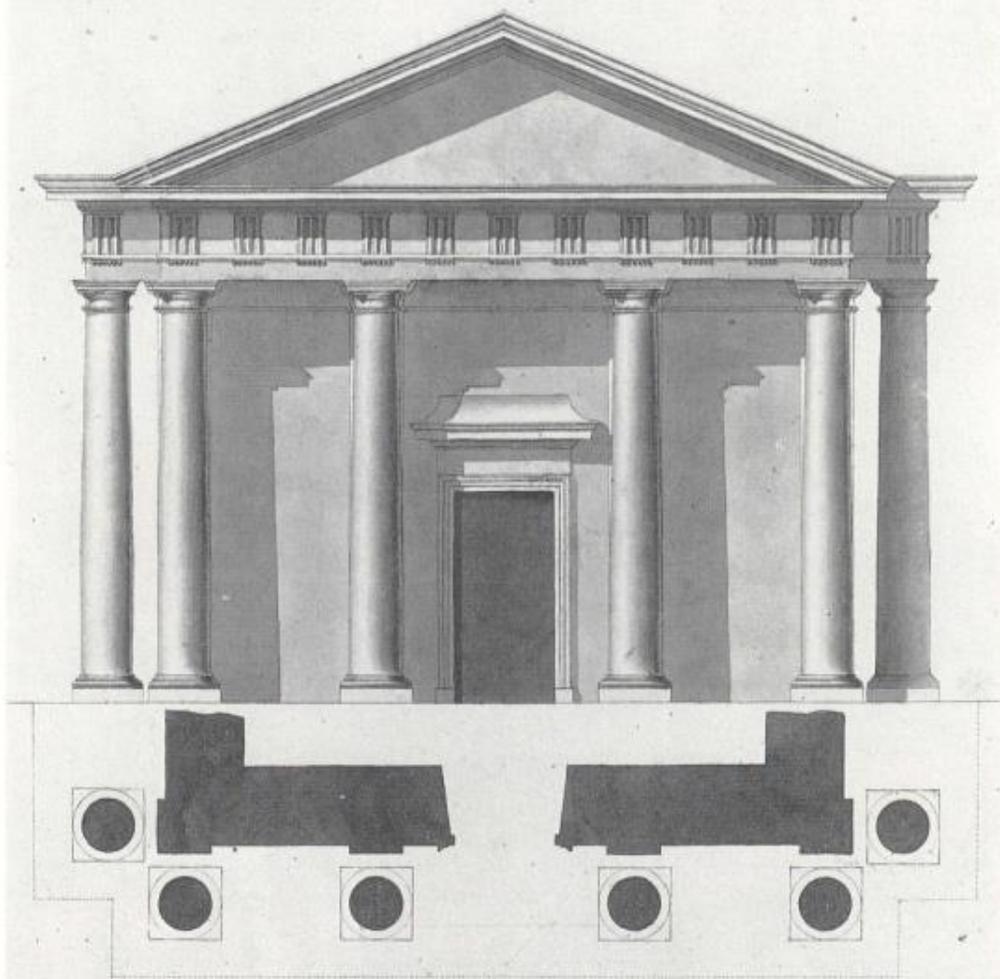


ALFONSO RODRIGUEZ Y GUTIERREZ
(Activo en el último cuarto del siglo XVIII)

31 *-Frontis de un templo de orden toscano-*

Tinta china y aguada, firmado y fechado en Madrid, el 28 de Septiembre de 1785, con el número 38.
460 x 300 mm.

Se trata de una hoja de examen de un alumno de la Sección de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Alfonso Rodríguez, natural de Toledo, figura en el Libro de Matrículas de Discípulos desde 1784, como inscrito el 22 de Marzo de 1787 y más tarde aparece como Arquitecto y Maestro de Obras en las Juntas de Comisión de 1788, 1790 y 1791.



en l'honneur de l'abbé de
1785
Aphonsus Rodriguez

Cocala  et Montserrat

ANONIMO ESPAÑOL, hacia 1800

32 *«Retrato de familia»*

Tinta y aguada gris. Con la inscripción «Diseño hecho por mi Padre P^a el cuadro de familia»
212 x 162 mm.

Este delicioso dibujo fue atribuido tradicionalmente a Juan Gálvez (1774-1847). Resulta difícil confirmar esta atribución dada la escasez de obras sobre papel de este artista. Existe la coincidencia de que la hija de Gálvez tuvo cuatro hijos, tres varones y una mujer, pero dada la edad aparente de los niños y la fecha temprana del dibujo, sugerida por el tipo de trajes, es muy difícil que se pueda tratar de este artista ya que tendría en ese momento veintiseis años.

En cualquier caso se trata de un documento muy interesante de la época en el que vemos un interior burgués con el suelo de baldosas, dos asientos bajos de enea con respaldos altos de tipo popular y una consola al fondo con un jarrón con flores.



Diseño hecho por mi Padre p.^o el cuadro de familia.

ANONIMO ESPAÑOL, hacia 1820

33 *Jóvenes damas y caballeros en un interior*

Pluma negra, sepia y aguada sepia.
126 x 181 mm.

El dibujo presenta una interesante composición en la que unos jóvenes, damas y caballeros, aparecen sentados a una mesa, escribiendo. Es escena de difícil interpretación y resalta en ella la aproximación intimista a los personajes del anónimo dibujante, así como la captación de un ambiente cargado de silencio, del que se desprende una cierta sensación de melancolía. Parecen –las dos damas y uno de los caballeros, el otro aparece en pie junto a una de las jóvenes, señalando a su compañero, que lleva más avanzada la redacción de su escrito– escribir cartas, o tal vez competir en la composición de un poema.

El dibujo, fechable por la moda que visten las figuras, en torno a 1820, refleja ya el gusto por el costumbrismo característico del siglo XIX, y enlaza estilísticamente con los dibujos de Francisco Lacoma.



TAMAÑO REAL

CARLOS LUIS DE RIBERA Y FIEVE
(Roma, 1815 - Madrid, 1891)

34 *«Dans le corridor»*
«Al'Ambigú»

Pluma negra, sepia y aguada; pareja de ilustraciones firmadas, fechadas 1852 e inscritas.
236 x 177 mm.

Carlos Luis de Ribera se incorporó a la corriente innovadora de los ilustradores, colaborando en la revista *«El Artista»* (1835-1836) en la que publicó veinte ilustraciones, para acompañar textos literarios contemporáneos tales como *«El Caminante»* de Escosura, *«Ruivelázquez»* del Duque de Rivas y textos clásicos como *«Dama solitaria»* del Purgatorio de Dante y *«Dorotea»* y *«Don Quijote»* de Cervantes. Desaparecida *«El Artista»*, otra publicación periódica, *«El Renacimiento»* acogió en 1847 a nuestro artista como ilustrador.

Estas dos ilustraciones fueron probablemente realizadas para la segunda revista. La primera en la que un personaje vestido de payaso interpela en un corredor a otro vestido de sultán, tiene la siguiente inscripción: *«Sultan, veux tu que j'joue la rôle du sultan? - C'n'est pas pour tou fichu nez; et T'a pas l'air d'un sultan. - Pas peur, l'habitat ne fait pas l'moine»*. En la segunda se lee la siguiente cita de Víctor Hugo: *«Ils font des rives d'or. Comme tous ceux qui font des rêves sur la terre»*.

Les deux amants



— Adieu, comme tu pars pour le monde des bêtises
— C'est toi qui pars pour les fêtes, n'est-ce pas?
— C'est elle qui est allée à la messe.
— Tu pars, l'habit ne fait pas l'homme.

A. C. Bouffignat



— Tu pars, l'habit ne fait pas l'homme.
— Comme tu es venue avec ça pour aller à la messe, n'est-ce pas?
(M. Meyer.)

RICARDO BALACA Y CANSECO
(Lisboa, 1844 - Madrid, 1880)

35 *Menina*

Lápiz y aguada gris, firmado R. Balaca.
200 x 150 mm.

Se trata probablemente de un bosquejo para un retrato en traje de máscara a la usanza de la época de Felipe IV. Este tipo de retratos estuvieron muy de moda durante el período romántico, movimiento al que se adhiere el artista en sus años juveniles, participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1858 hasta 1866, en las que obtuvo menciones honoríficas y alguna medalla.



TAMAÑO REAL

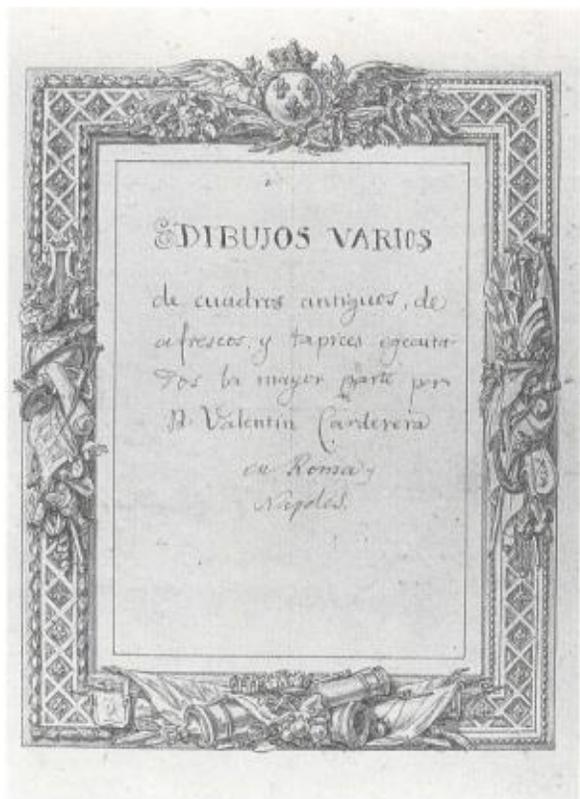
VALENTIN CARDERERA Y SOLANO
(Huesca, 1796 - Madrid, 1880)

- 36 *-Dessins a la plume. Dibujos varios de cuadros antiguos, de frescos y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles-*

Un álbum conteniendo 186 dibujos, algunos firmados y titulados, realizados con diferentes técnicas (tinta, lápiz, carboncillo, gouache, aguada, etc.), representando copias de obras clásicas y otros temas clásicos.

125 páginas; cada hoja 290 x 215 mm.

El artista fue pensionado en 1822 por su protector, el Duque de Villahermosa. Se trasladó a Roma en esa fecha y residió en Italia durante los nueve años siguientes. Viajó a Nápoles para completar su formación en arte clásico. Carderera realizó en ese período este álbum y el siguiente. En ellos toma apuntes tanto de motivos y composiciones, cuadros, frescos y tapices que le interesan especialmente, como de vistas de monumentos y ciudades por las que pasó.







VALENTIN DE CARDERERA Y SOLANO
(Huesca, 1796 - Madrid, 1880)

- 37 *-Colección de dibujos y croquis hechos durante un viaje a Italia entre los años 1823 y 1830. Volumen Primero comprende las vistas de Roma y sus jardines, villas, &-*

Un álbum y dos cuadernillos conteniendo 137 dibujos y 54 apuntes, algunos por ambas caras; algunos firmados, fechados e inscritos; realizados con diferentes técnicas (lápiz, tinta, gouache, aguada, etc.). Dos de los dibujos realizados por el artista Friedrich Wilhelm Gmelin (Badenweiler, 1760-Roma, 1820).

El álbum de 74 páginas; cada hoja 410 x 300 mm.

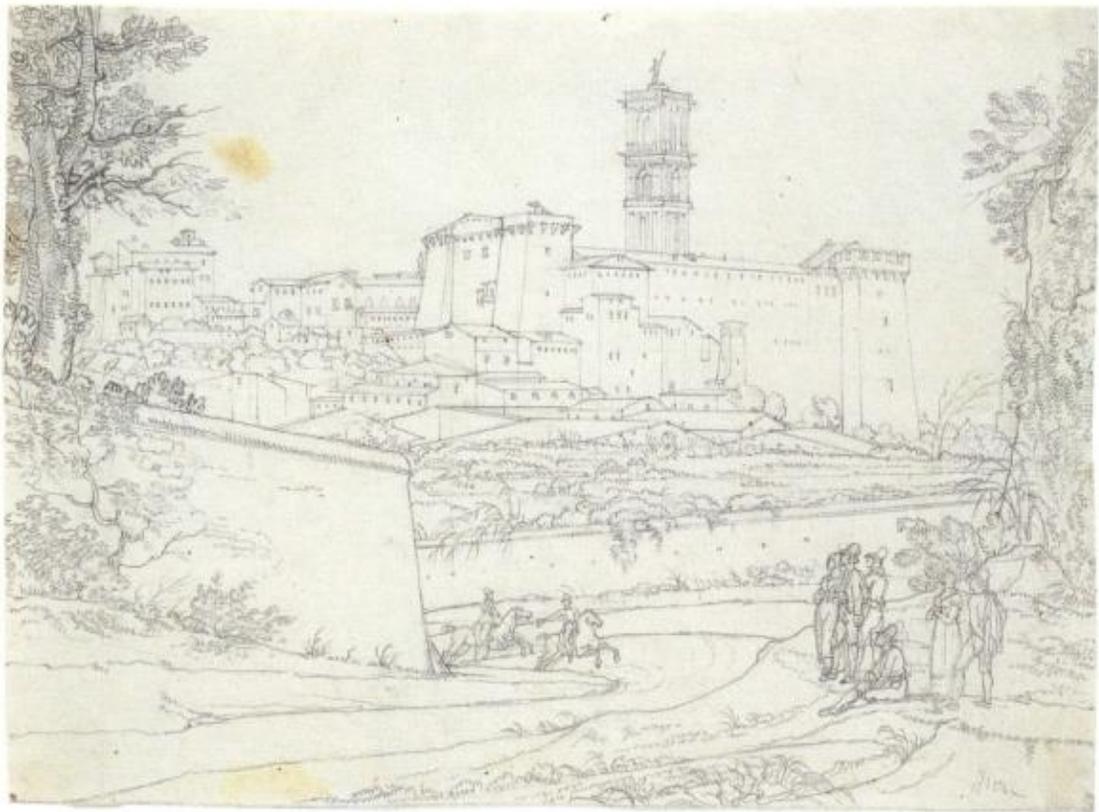
Dos cuadernillos sueltos de 23 páginas; cada hoja 350 x 240 mm.

Ver la nota de álbum anterior.



Parte d'una Casa fronte al Palazzo di Venezia in Roma





View of the Palace of the King of Sicily at Palermo

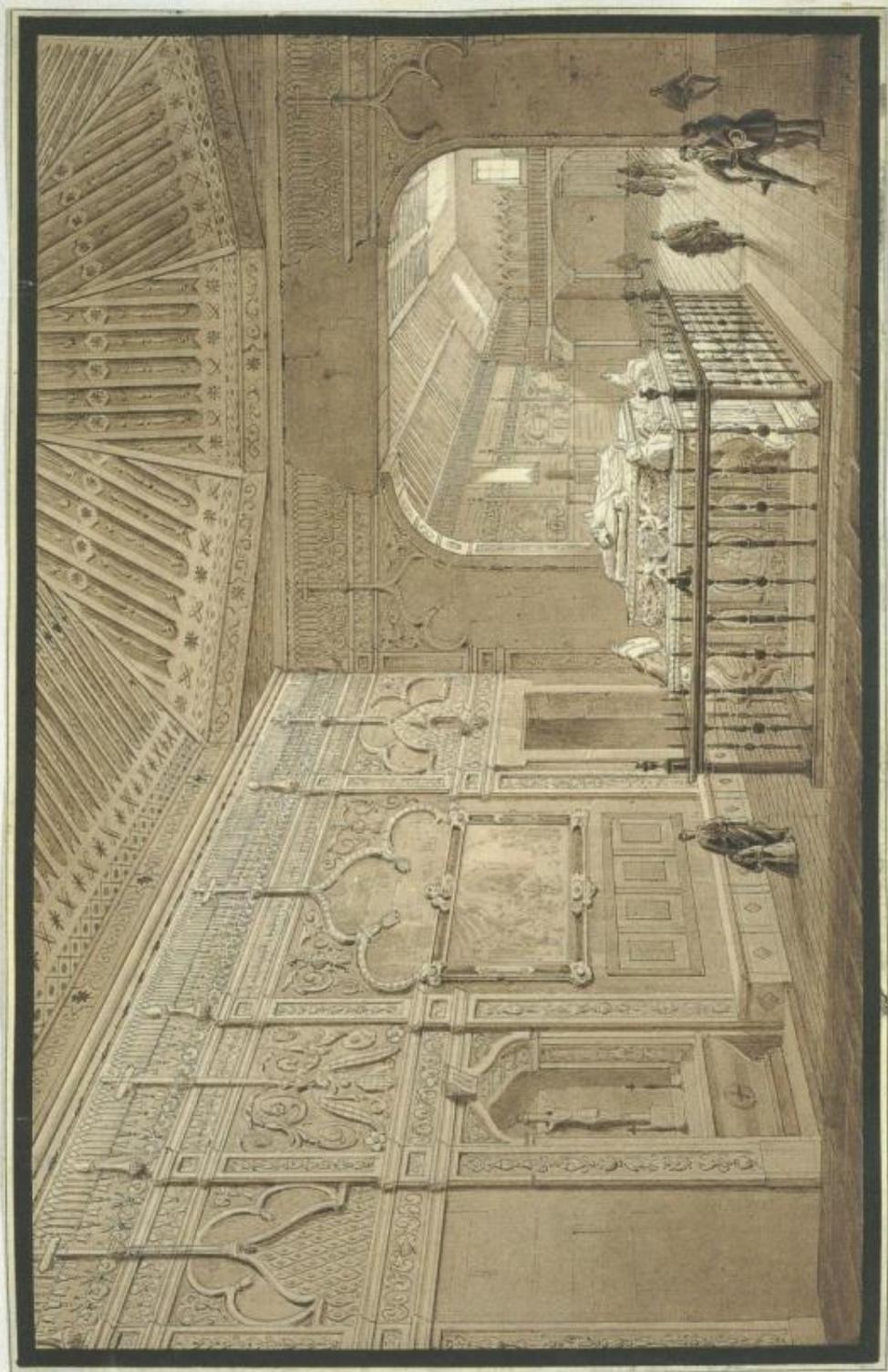
C. B. 1799

JOSE MARIA AVRIAL Y FLORES

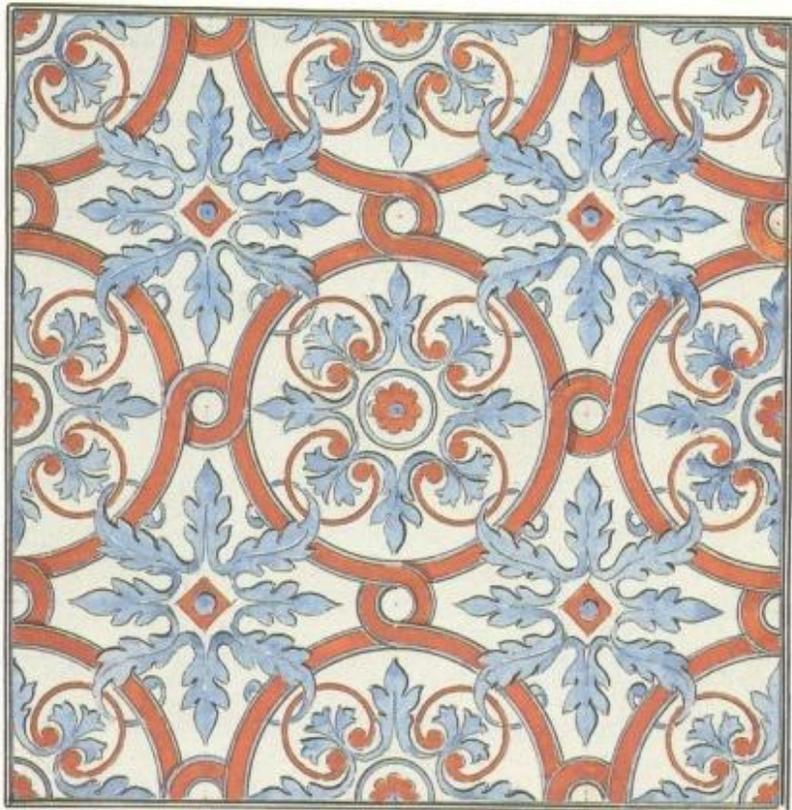
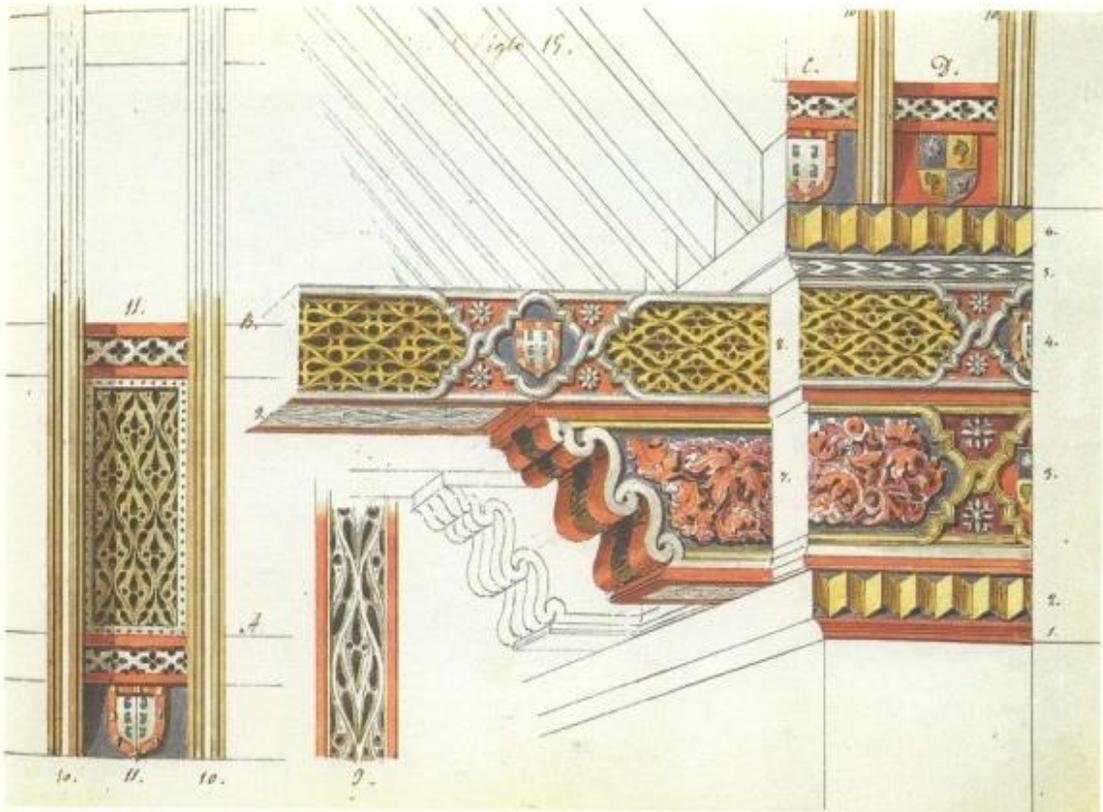
(Madrid, 1807 - Madrid, 1891)

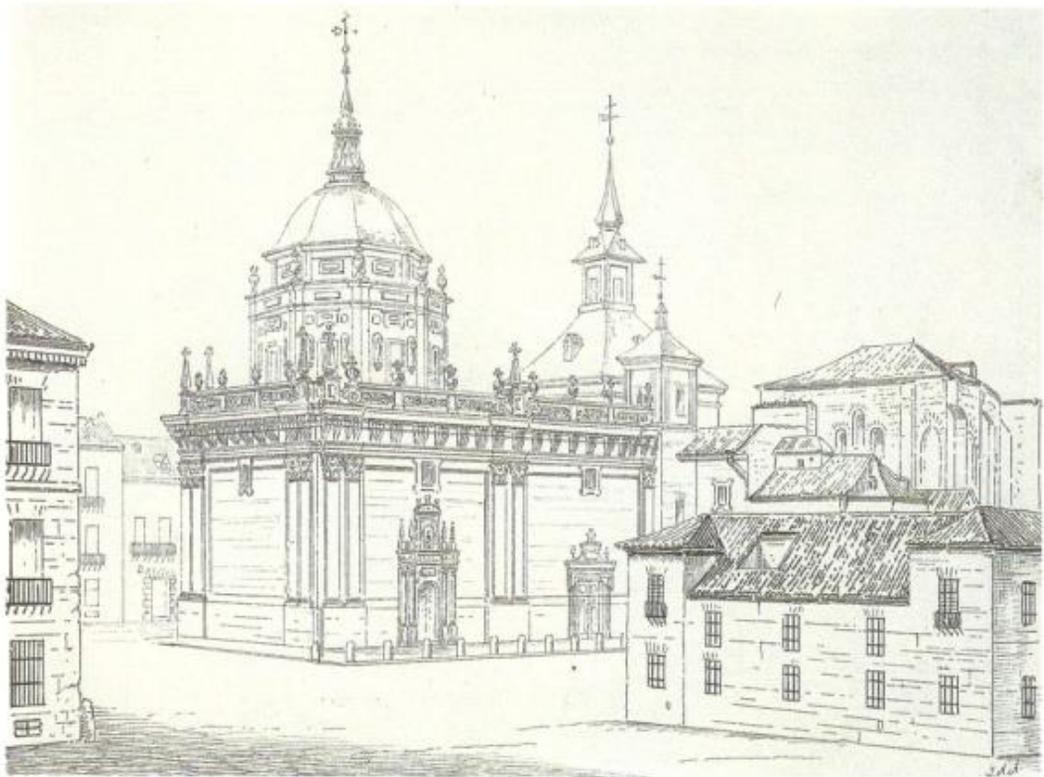
- 38 Un álbum conteniendo *-Una colección de doce vistas tomadas de los puntos y edificios más notables de Madrid, dibujadas y litografiadas por Don José Avrial y estampadas en el establecimiento de Don C. Palmaroli-*; 65 dibujos, algunos firmados y titulados y con amplias anotaciones y explicaciones del autor, aguada, sepia, etc.) de diferentes vistas, edificios históricos y populares y detalles arquitectónicos y ornamentales de Madrid, Segovia, León, Valladolid, Plasencia, etc., así como de tipos populares.

72 páginas; cada hoja 250 x 171 mm.



Siqueros del Condado de Simera de Cazorra, en Alcalá -





JOSE MARIA AVRIAL Y FLORES
(Madrid, 1807 - Madrid, 1891)

- 39 *«Cuartel de Guardias de Corps, visto desde el Campo»*
«Casa de los Consejos, vista desde la Cuesta de Ramón»
«Convento de las Calatravas en la calle de Alcalá»
«Iglesia de San Isidro el Real»
«Convento de la Encarnación»
«Una casa junto a la del Duque de Granada en la bajada de Santo Domingo»
«Puente de Toledo»
«Palacio Real. Vista tomada desde el camino viejo de Castilla»
«Convento de San Francisco, desde el camino de las Ventas de Alcorcón»
«San Andrés y Plazuela de la Paja»
«Plazuela de la Villa, Torre de Luzón y Casa del Ayuntamiento»
«Un patio de las Casas de Laso, en la Plazuela de la Paja junto a San Andrés: en ellas vivió Isabel la Católica, estando en Madrid»

Tinta negra y sepia, con aguada; una serie de doce vistas firmadas con iniciales «J.M.A.» y tituladas; algunas de ellas con dibujos a plumilla con elementos arquitectónicos en el reverso.

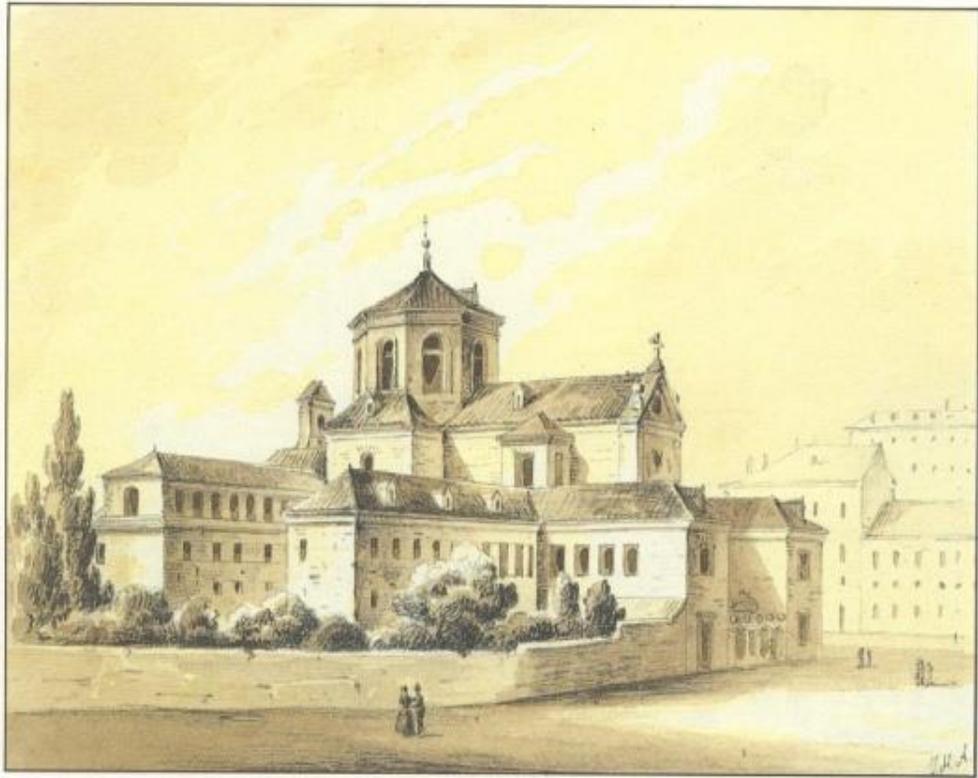
168 x 229 mm., cada una.



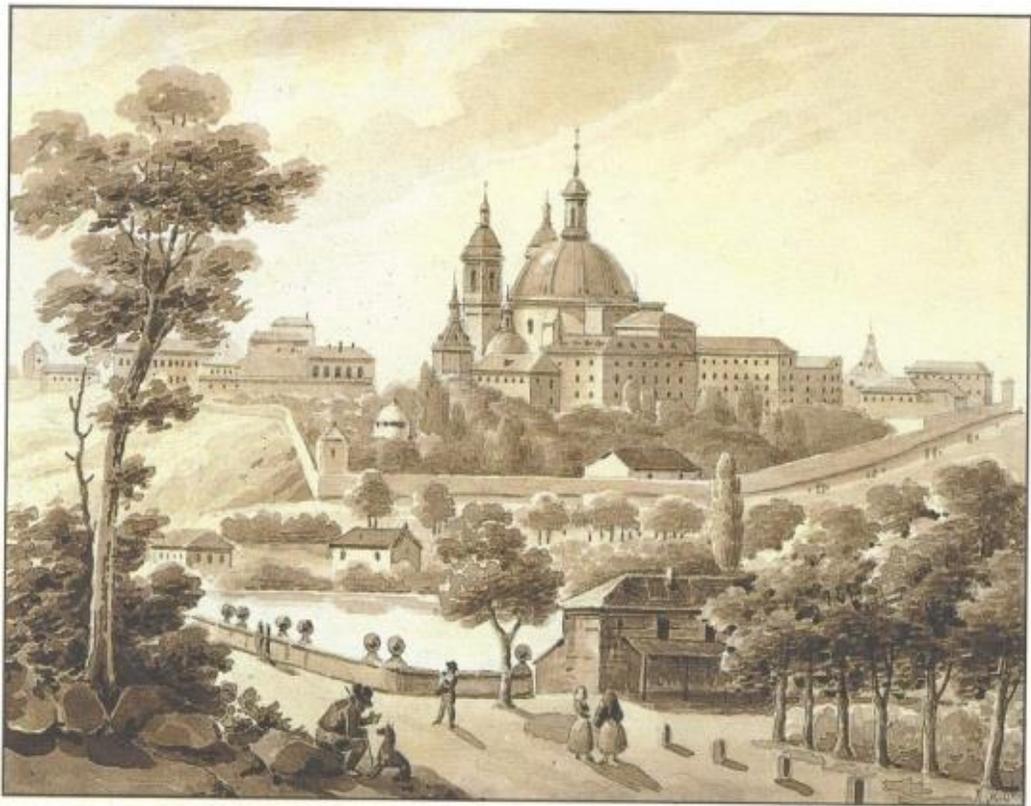
A los doce años de edad ingresa José María Avrial en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y en una brillante y rápida carrera recibe ya en 1832 y de manos de Fernando VII, el premio único de la clase de Perspectiva. Avrial demostró una prematura afición a esta disciplina, en la que tuvo por maestro a Fernando Brambila, pintor de vistas de palacios y parques reales. Asiduo a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, participó en ellas en numerosas ocasiones e ingresó como académico en calidad de individuo de mérito en 1837. Durante esos años se ocupó en litografiar los cuadros del Real Museo y en tomar vistas de los sitios reales, así como sus muchas escenografías de teatro. Realizó una primera serie de doce vistas de Madrid que fueron publicadas por Cayetano Palmaroli. Las aguadas que aquí tratamos deben de ser los originales para una segunda serie de litografías, que nunca se llegaron a imprimir.

Una de las vistas incluidas, «San Andrés y Plazuela de la Paja», pudo servir de preparación al lienzo «Costanilla de San Andrés», obra que fue remitada en 1837 a la Real Academia de San Carlos de Valencia, de la cual también fue individuo de mérito. (Vid catálogo de la exposición «Madrid Pintado». Museo Municipal, 1992, nº 71, pág. 189, donde se ilustra dicho cuadro).











JULIO GONZALEZ

(Barcelona, 1876 - París, 1942)

40 *«La cuillette de pommes n° 1»*
Año 1919/20

Pastel y lápiz Conté sobre papel Canson gris, firmado.
372 x 242 mm.

BIBLIOGRAFIA: Gibert, Jovette. «Catálogo Raisonné des dessins». Editions Carmen Martínez, París, 1975. «Scenes paysannes», pág. 47.

EXPOSICIONES: Museo de Arte Moderno de Nueva York. «Julio González». Exposición itinerante, 1968/70, cat. n° 12 (como «The fruit harvest»).

Hasta el año 1929 en el que con la escultura «Desnudo sentado de perfil» la actividad creadora de Julio González se centra en la escultura, produciendo sus obras maestras entre 1931-1939, su labor artística se desarrolla en el campo de la pintura. Nueve años antes, en 1920, cosecha un gran triunfo en el Salón de los Independientes de París, a los que envía sus pinturas, basadas en temas rurales y vida cotidiana, temas que atraen a González y que culminan con su escultura «La Montserrat». Para ellas emplea la técnica del pastel, con la que se consigue tonos cálidos y contornos que se limitan suavemente, creando un clima de intimidad.



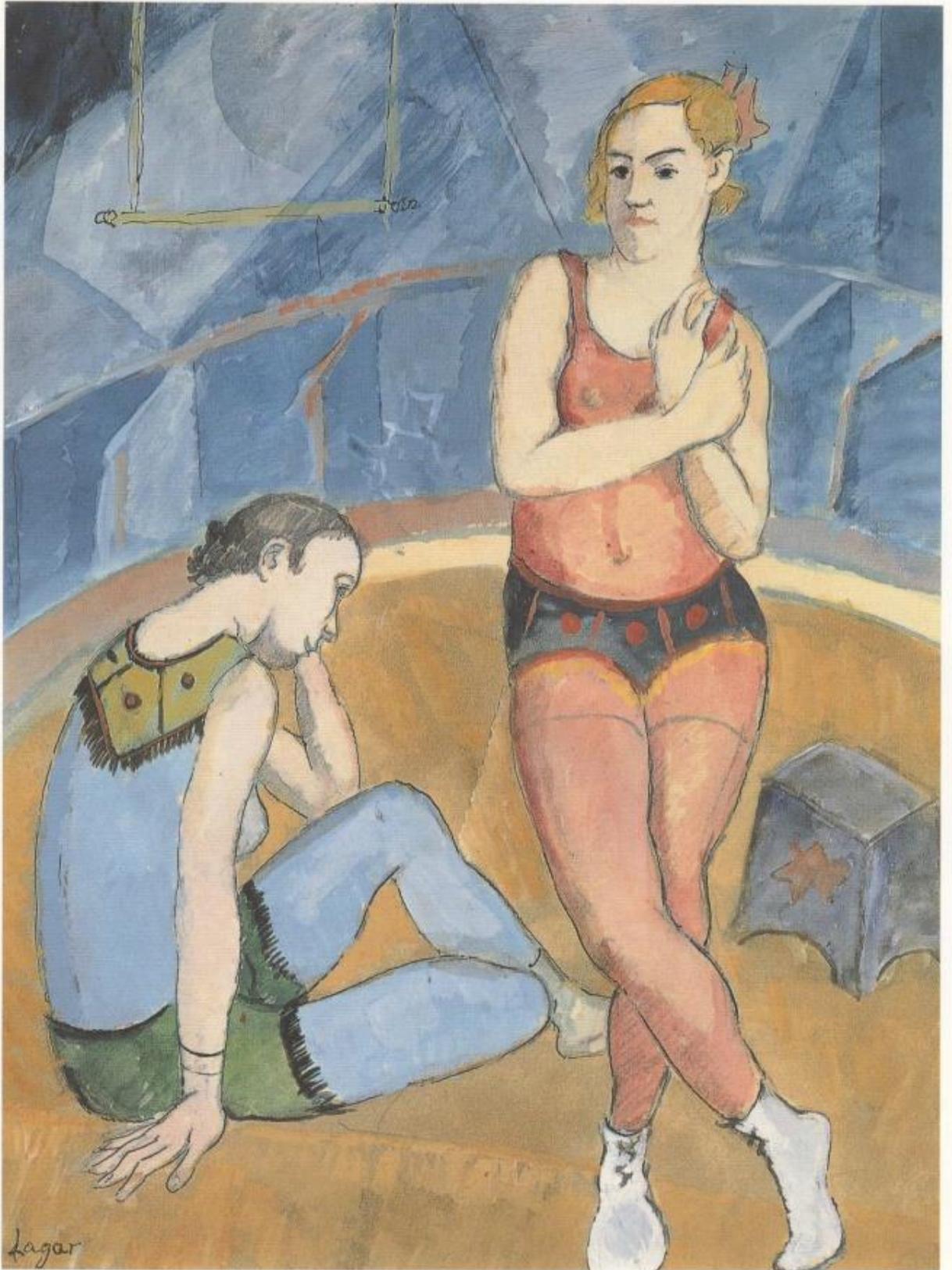
CELSO LAGAR
(*Ciudad Rodrigo*, 1891 - *Sevilla*, 1966)

- 41 *-Pareja de arlequines-*
(Hacia 1928)

Tinta negra y gouache; firmado «Lagar»
428 x 318 mm.

PROCEDENCIA: Art Adventures Unlimited, Nueva York.

Siendo un pintor poco conocido por su pronta marcha a Francia, fue uno de los más importantes integrantes de la llamada «Escuela de París», donde estuvo prontamente ligado a otros pintores extranjeros como Pascin y Modigliani. Entre 1920 y 1930 se centra en los temas de circo y del mundo marginal de los saltimbanquis, mundo cargado de melancolía, y que interpreta como si se tratara de un escultor, estando regido por la influencia del cubismo y delimitando con su fuerte dibujo cada composición.



JOSE GUTIERREZ SOLANA
(Madrid, 1886-1945)

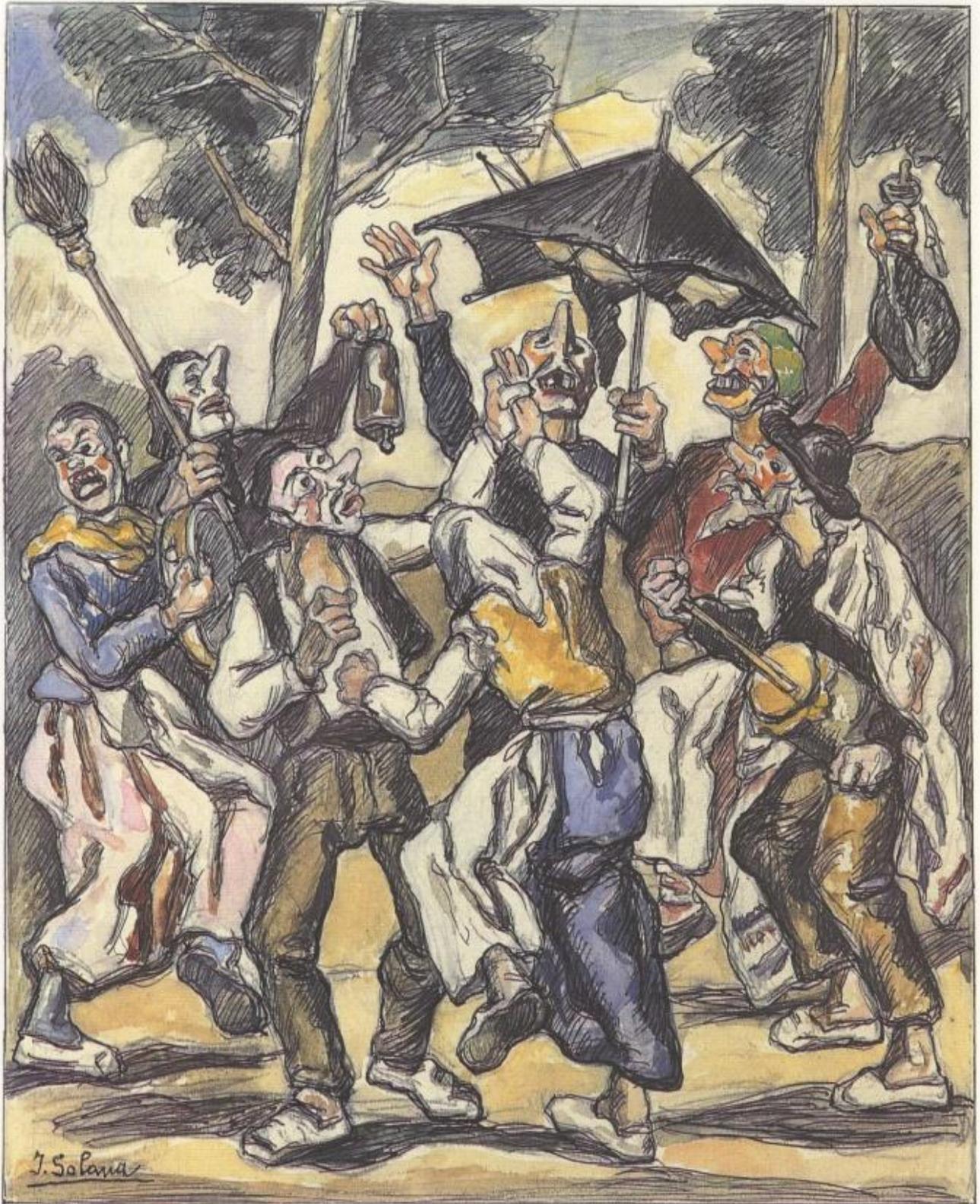
42 «Máscaras bailando»
Hacia 1933

Lápiz, tinta y acuarela; firmado «J. Solana»
220 x 180 cm.

Gran continuador de la tradición pictórica española del barroco, en sus lienzos, se refleja el Madrid de los suburbios de principios de siglo, la miseria, lo macabro, lo grotesco, acentuados por la utilización de una paleta a base de negros, pardos y ocre, fuertemente silueteados. Cultivador de un expresionismo «sui géneris», está sin embargo más relacionado con el mundo de Goya que con las corrientes alemanas coetáneas.

Es éste de las máscaras uno de los temas preferidos por Solana: desde el primero que pintara en 1908, es el tema solanesco por excelencia, e incluso es el tema de la única escultura que realizó.

«En el Rastro hay gran animación. Grupos que se aglomeran en la Ronda de Embajadores, en una mezcla de haraposas y callejeras máscaras que corren en todos sentidos, con garrotes y escobas, que brotan de todas las calles y de las tabernas y tiendas de ultramarinos, se dirigen al Canal. Pasan por los árboles secos y pobres del Paseo de las Delicias. Cientos y cientos de máscaras hormigean como una masa de trapos de diversos colores que serpentean por entre las acacias». Gutiérrez Solana, José. «Madrid. Escenas y Costumbres». Primera Serie. «El entierro de la sardina». Madrid, 1913.



ANTONIO CLAVE
(Barcelona, 1913)

43 *Ilustración con pareja de majos y jinete a caballo siguiendo una estrella.*

Lápiz, tinta, gouache y collage; firmado y fechado «2-3-38»
350 x 275 mm.

Es a los veinte años cuando empieza Clavé a vivir de sus dibujos: periódicos infantiles, ilustración de libros, carteles de cine (en 1935 la Metro Goldwin Mayer hace a Clavé un encargo de carteles), trabajos de decoración, etc., de los cuales todavía quedan algunos ejemplos. Por aquellos años tiene en Barcelona por amigos a algunos pintores y escultores como Grau Sala, Fenosa, Manolo, ... que influyen en su estilo. En 1937 Clavé es llamado por el Gobierno republicano; movilizado, se ve convertido en soldado de infantería, en el frente de Aragón y después en dibujante del Ejército en Barcelona. No será hasta 1954 cuando Clavé decida abandonar la ilustración de libros y la decoración teatral para consagrarse enteramente a la pintura.



GENARO LAHUERTA
(Valencia, 1905 - Valencia, 1985)

44 *El pescador*

Tinta blanca, acuarela y gouache; firmado y fechado en Valencia, 1940.
270 x 220 mm.

Este dibujo de Genaro Lahuerta pertenece a su etapa central, 1935-1959, en la que destacan su preocupación por la materia y el volumen, y la firmeza del dibujo combinada por el entusiasmo por el color. Su preferencia en aquellos años por la pintura de Bonnard, Vuillard, Picasso, Matisse y Braque es notoria por el transfondo cubista que queda patente en su producción. Sus dibujos están siempre caracterizados por su firmeza y sensibilidad, expresados con trazos limpios.



OSCAR DOMINGUEZ
(Tenerife, 1906 - París, 1957)

45 *«Dimanche après midi p. 33»*
Realizado en 1948

Tinta negra y aguada gris; firmada con tinta sepia «Domínguez» y titulada a lápiz: «Dimanche après midi p. 33». «S'enlaçaient les galops inlassables de chevaux maigres». 310 x 237 mm.

El 22 de Junio de 1948 escribe desde París Oscar Domínguez: «También acaba de salir un libro en Editions des trois colines Geneve-París. Con 35 reproducciones en color, 35 dibujos y 35 poemas de Eluard dedicados a 35 pintores. Empezando por Picasso, Braque, Miró, Ernst y terminando por mí. Te aconsejo de procurártelo». (CASTRO, Fernando. «Oscar Domínguez y el Surrealismo». Madrid, 1978, pág. 185). Ya en 1942 Domínguez había roto con el grupo surrealista de París, encabezado por Breton, mientras que su amistad con Picasso se afirmaba cada día más, al igual que su influencia artística, como demuestra este dibujo. A pesar de ello, su colaboración con el poeta surrealista Paul Eluard era intensa en aquellos años (en 1947 realiza treinta y dos aguafuertes para ilustrar el libro «Poésie et vérité», uno de los libros más importante de Eluard).



Louise

Dimanche apres-midi. p. 33.

"...s'enlacaient les galops inlassables de chevaux maigres."

MARIANO ANDREU
(Mataró, 1888 - Mataró, 1978)

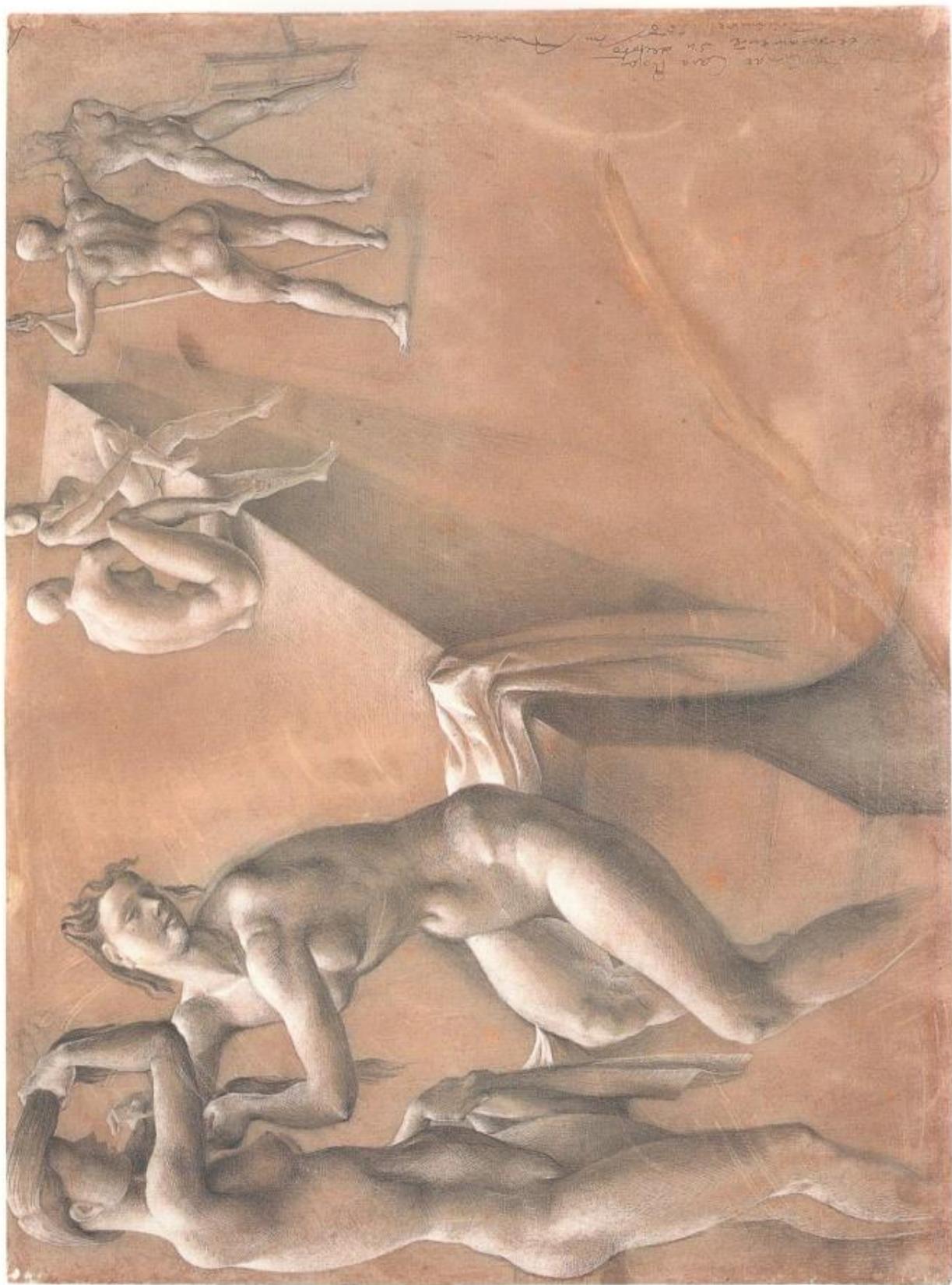
46 *-Desnudos femeninos-*

Lápiz y plumilla sobre preparación de ceras sobre papel; firmado, fechado y dedicado «Mariano Andreu 41. Al Conde Casa Rojas afectuosamente su devoto Andreu. Diciembre 1956».

254 x 338 mm.

PROCEDENCIA: Conde de Casa Rojas, Madrid.

Pintor poco recordado actualmente, fue en su época reconocido como parte de lo que se ha dado en llamar «la plenitud de la escuela catalana» de los años 30, participando en la exposición organizada por los ministerios de Exteriores y Educación de España y Francia «L'art espagnol contemporaine», en 1936, junto con las figuras más importantes del arte español. Tuvo sin embargo sus mayores triunfos como figurinista y escenógrafo de ballet. La elegancia de sus dibujos y su influencia surrealista se hace patente en toda su producción. Salvador Dalí fue elegido académico de Bellas Artes en París, para ocupar la vacante dejada a su muerte.



FICHA TECNICA DEL CATALOGO

Diseño: Caylus

Fotografía: Joaquín Cortés

Fotocomposición e Impresión:
Torreangulo Arte Gráfico, S. A.

Dep. Legal: M-38.429-1992

