El Papel del Dibujo en España

ynporta que tus zigozes
ayen que no de dar
flores
y mendeyber a mi ama

que (Miserable me beo
Jardinera y trofeo
a tos con mi traganci
rendida llorar y aestazia
sin te para remenero
o tripensil un siglo
n labirinto mi plantas
adie de la basi ransias
me
sniendo en sus pensamientos
a tros alayda correcto
a pesar de sus fatigas
a vanlas melanguolias
pesares que mis tiempos
odian darles alientos
disgarsos temerarios
que para siendo humanos
raendes sender por los labios
eminente despisarse
n desatado ostaculo
anie beente e corales
nrrabagarlos en bitos
resellando sus gustos de los pelaros
tronses y a mi lengua
cayor la traganci a para tar
infelis suerte

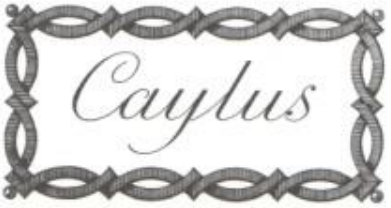
ruebarse bnpozado
porque el bno o bo a
bozado
Ya estoy falsa y cual
costo de dar fuero
y ene beran sangre en sus
mies pasiones
saben bra el ser vitbien
enquesas
testigo de mis bentaras
y ventas bempra
seguras
que el y bierno le gara
con sesto do mies pas
entara
fertil ya nacen pensil
que a mies pasi bundan
que ve cera a todos
las nubes con sus flores
pendran te gundo mies
trasio

Dado o Q. Q. Q.

El Papel del Dibujo en España

ARTUR RAMON

COL·LECCIONISME



El Papel del Dibujo en España

Preparación, dirección científica y textos
Benito Navarrete Prieto
Universidad de Alcalá

Caylus

Exposición
2 de noviembre al 15 de diciembre
Lagasca, 28
28001 Madrid
Tel: 91 578 30 98
Fax 91 577 77 79
Mail: info@galeriacaylus.com

ARTUR RAMON
COL·LECCIONISME

Exposición
1 de febrero al 3 de marzo
Palla, 23
08002 Barcelona
Tel. 93 302 59 70 - Fax 93 318 28 33
coleccionisme@arturamon.com
www.arturamon.com

Felipe Medoro. fec.

Agradecimientos

Agradecemos la colaboración de las siguientes personas e instituciones en la elaboración de este libro:

Juan Abelló
Roberto Alonso
Manuel Alvar Ezquerra
Ángel Aterido
Damaso Bannatyne
Javier Blas
Fernando Carderera
Luis Carderera
José Luis Díez
Fina García de Paadín
Carmen García Frías
Isabel García Toraño
Rafael Gil Salinas
Lázaro Gila Medina
Javier González de Durana
Miguel Granados
Rafael Gusano
Ismael Gutiérrez
José de la Mano
Aurora Miró
Bertha Núñez
Francisco Ortíz
Juan Antonio Pardo
Rafael Pérez-Madero
Alfonso Pleguezuelo
Elena Santiago
Marita Segovia
Rafael Valls
Biblioteca Nacional
Calcografía Nacional
Museo Nacional del Prado
Patrimonio Nacional

Y muy especialmente a Manuela Mena y Alfonso E. Pérez Sánchez

MADRID
2 0 0 6


Mulcillo fc.

Presentación

La exposición que hoy ve la luz es fruto de un proyecto singular en el panorama galerístico español. Nace de la unión entre los tres agentes fundamentales en el estudio y la difusión del coleccionismo del dibujo antiguo: los coleccionistas, los estudiosos y los anticuarios. Estos tres colectivos, -claves para entender el desarrollo de la afición por nuestro dibujo-, tuvieron una relevancia extraordinaria desde el siglo XVIII, la cual fue perdiendo fuerza cuando los anticuarios dejaron de ser eruditos para devenir en simples comerciantes ya en tiempos modernos. Sólo con la unión de estos tres perfiles ha sido posible sumar esfuerzos para presentar uno de los proyectos más estimulantes sobre el dibujo antiguo realizado desde la iniciativa privada en España.

No es la primera vez que la galería Caylus y Artur Ramon anticuario trabajan en el mundo del dibujo antiguo. Ahí están los catálogos que dan testimonio de su labor en este campo y que son comentados por el comisario de esta muestra, el Dr. Benito Navarrete Prieto que no sólo ha estructurado la exposición y ha escrito el libro-catalogo que tienen en las manos sino que es el verdadero artífice o arquitecto de este proyecto. Desde su independencia profesional y su amor por el papel del dibujo en nuestro país, ha conseguido reunirnos en esta cita insólita, singular entre las exposiciones de arte surgidas del ámbito privado.

Se estructura esta exposición en una visión retrospectiva del dibujo español desde el siglo XVII hasta nuestros días. De Diego de Siloe a Antonio López, pasando por Ribera y Picasso, se presentan ochenta ejemplares, muchos de ellos inéditos, que son testimonios de calidad de cada época. Como complemento y para contextualizar nuestra visión, nos hemos apoyado en algunos dibujos italianos conectados con lo español. Conexiones que van desde el tema, como las dos vistas de Barcelona y Tarragona del pisano Ercole Bazzicaluva, primerísimas vedute de dos de las más importantes ciudades del litoral catalán, o por su presencia en España como son los extraordinarios dibujos de Lucas Jordán o Giandomenico Tiepolo.

Dos han sido las premisas que han guiado nuestro empeño: la calidad y la primicía. Dibujos seleccionados por su alto nivel cualitativo, la mayoría de los cuáles se presentan por primera vez. Además, muchos de ellos son testimonios históricos de relevancia para comprender el trasfondo de nuestra cultura visual y algunos auténticos hallazgos, entre los cuáles citaremos el Paisaje de Antonio del Castillo, tinta cuyo dorso nos permite conocer sus calidades como poeta en el que son hasta la fecha sus únicos versos manuscritos: la transversalidad de texto e imagen que tanto reclamamos desde la modernidad ya presente en el siglo XVII.

No sólo esperamos que esta muestra sea bien acogida por todos los amantes del dibujo en España y que sirva para difundir y abrir las puertas del dibujo al coleccionismo sino que nos gustaría que fuese el inicio de un trabajo en común, de una suma de esfuerzos, entre los tres agentes básicos en la recuperación del papel del dibujo entre nosotros. Más allá de lo comercial, nuestro empeño tiene una clara voluntad cultural: proteger y defender el papel del dibujo en España.

Caylus — Artur Ramón Col·leccionisme

El papel del dibujo en España

Benito Navarrete Prieto
Universidad de Alcalá

Por un rasguño sólo se conocen los
valientes hombres como por la uña el león.
Giorgio Vasari

Desgraciadamente no ha existido en España una tradición que valore al dibujo como obra de arte en sí misma. Su importancia ha estado siempre subyugada a la de material de trabajo, campo de experimentación, laboratorio de ideas o medio para el aprendizaje. En este sentido el propio nombre que los tratadistas le han venido dando a esta manifestación gráfica, ha traído siempre a colación ese cierto desdén con el que ha sido tratado: rasguños, borroncillos, esquicios, pensamientos, bosquejos, papeles, trazas son diferentes modos de referirse a una realidad que, por poco apreciada en algunas ocasiones, se ha reducido a la valoración de un selecto grupo de eruditos que, sin embargo, han sabido descubrir en esta manifestación lo más íntimo y secreto en el proceso creativo y, por tanto, lo más preciado y hasta a veces sagrado del proceso artístico.

Por consiguiente el valor que se les ha otorgado ha sido bien distinto por parte de los propios pintores, para los que desde luego eran un material imprescindible en el progreso del arte, dándose casos incluso de dejarlos como valor de prenda o fianza como ocurre con el ensamblador Silvestre Navas, que estando en Alhama de Granada en 1627 otorga recibir en depósito del pintor Roque Bonifacio, vecino de Antequera una serie de útiles como prenda de los 115 reales que le ha prestado para comprar dos vestidos, obligándose a devolvérselos una vez que le devuelva la cantidad prestada y entre los útiles aparecen "un legajo de rasguños de Antonio de Mohedano"[1].

Hasta el siglo XVIII, sin embargo, no hubo en España una defensa del dibujo como obra de arte autónoma, y precisamente es en esa fecha cuando se comienzan a conformar las colecciones de dibujos a las que más adelante nos referiremos y que han sido estudiadas por Pérez Sánchez en su *Historia del Dibujo en España*[2], prueba del valor que se le fue concediendo a esta expresión gráfica, no tanto como medio de trabajo, sino como fin en si mismo ya en los albores de la Academia, y fruto del interés docente que reportará el dibujo tanto a artistas como a los conocedores que supieron ver en ellos verdaderas obras de arte estimables.

No encontraremos por lo tanto en España una valoración del dibujo[3] como la que en Italia tuvieron los diseños de Leonardo, Rafael o Miguel Ángel, cuyas trazas eran en ocasiones más preciadas que sus otras obras definitivas, por presentar la esencia de su arte manifestado en la idea o primera aproximación al tema o por entender estos dibujos o cartones como piezas definitivas de las que emanaba lo mejor de sus creadores.

---

1 Archivo Notarial de Granada. Protocolos de Alhama de Granada. Escribanía de Luis Nieto. Legajo de 1627, folio 40recto y40 vuelto. 7 de Agosto de 1627. Agradezco la generosidad y desprendimiento del Dr. Lázaro Gila Medina al darme cuenta de tan interesante testimonio para el conocimiento de la actividad gráfica de Mohedano.

2 Pérez Sánchez, A.E., *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986.

3 Véanse en este sentido las reflexiones de García de la Torre, F., "Dibujar la mirada" en *Dibujar la Mirada. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, 2006, p. 16.

El desprecio por el dibujo en España ha sido incluso a veces interpretado en clave territorial, al intentar explicar esta penuria en el temperamento ibérico como lo hace Gómez Sicre: "Los dibujos que poseemos de los grandes maestros españoles son muy poco numerosos. Esta pobreza podría explicarse por la unanimidad profesada por los pintores españoles en no reconocer al dibujo como un medio de expresión suficiente. Quizá una explicación aún más satisfactoria yace en el fondo mismo del alma ibérica, en el realismo sensual de su pintura, sobre manera ajena a la ejecución profundamente racional del dibujo"[4]

Es, sin embargo nuestra tratadística, heredera de la valoración que se hace del dibujo a la italiana, donde se defiende sobre todo el "dibujo interno" como dijera tanto Vasari como Zuccaro, aquel que nace directamente del intelecto del artista y, por consiguiente, el que manifiesta las elucubraciones y pensamientos del creador. Este concepto que emana de la mente del artista, el portante de la idea, supone la quintaesencia de la creación, lo más puro, verdadero y directo y en suma propiciado por la imagen de Dios. Este concepto, tan neoplatónico por otra parte, pretende hacer ver en el diseño a la italiana algo casi divino, tanto por su pureza como por su directa dependencia con la imagen de la perfección[5]. Tanto Pablo de Céspedes en sus escritos teóricos como Carducho en sus *Diálogos de la pintura*, Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* y más adelante Palomino en su *Museo Pictórico* insisten en esta forma de entender el diseño, dividiéndolo en interno y externo, desde una perspectiva puramente teórica y en muchas ocasiones hilando las citas de Vasari, Ludovico Dolce y Federico Zuccaro.

La segunda distinción nacida del ideario de Zuccaro, la del dibujo externo o práctico, es sin embargo la que caló mayormente en nuestros artistas y la que pusieron en práctica, sobre todo porque es la que capacitaba al dibujante por ejercitarse en imitar la naturaleza o simplemente en copiar otras composiciones que nacían de la mente más cultivada de otros creadores, circunstancia esta mucho más desdeñable. Es en este ámbito donde se encuadra el dibujo externo práctico exterior analizado por Carducho y retomado de Zuccaro tal y como analizó críticamente Calvo Serraller[6], para quien "el dibujo externo es primero que la pintura y es lo perfecto de las proporciones y formas que la perspectiva y la perita mano con líneas, sombras y luces ha expresado sobre alguna superficie". En este sentido Carducho habla hasta de tres formas de poner en práctica este modo de trabajar: "el uno es, o delinear prácticamente sobre alguna superficie el hecho que la memoria, o algún libro le dio del caso, o forma, o lo que se le ofreció a la fantasía, que lo llaman comúnmente inventar, o dibujar de fantasía, o esquiciar, que es lo mismo, y más usado; y de este género suelen dibujar los más peritos, para sacar a luz ideas del entendimiento...". El segundo es producto del "estudio y ciencia; y esto es después de haber tomado de la memoria, o de los libros el caso, o la cosa que se pretende demostrar, sino es que sea inventiva, o capricho nuevo, que por otro nombre, y en otras Artes creo le llaman pensar, o trazar" y finalmente "El tercero, y menos estimable, es copiado de otros dibujos, y del natural, o modelo simplemente, sin atender a más que a aquella imitación".

Pacheco sin embargo va a defender al dibujo como elemento consustancial e indisoluble de la pintura y necesario para ejercitarse como buen pintor. De hecho descalificó a los que defendían la independencia del dibujo frente a la pintura y, por lo tanto, negaban al dibujo un valor propedéutico para el artista[7]. Para Pacheco: "es el debuxo la forma sustancial de la pintura. Es alma y vida della sin el cual sería muerta, sin gracia, sin hermosura y movimiento". Aparte de definir los elementos consustanciales del dibujo que para el tra-

---

4 Gómez Sicre, J., *Les dessins espagnols du XV au XIX siècle*, Paris, 1950, p. 5

5 Zuccaro, F., *L'idea di pittori, scultori et architetti*, Turin, 1607.

6 Carducho, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633, Edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 237. Véase además Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 299

7 Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, ed. Crítica de Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 346, nota 12.

tadista son: "la buena manera, proporción o simetría, anatomía y perspectiva", las reflexiones del pintor y tratadista nos interesan, sobre todo, por la definición que hace de la "buena manera" y por hacerse eco de las palabras de Vasari: "Por un rasguño solo se conocen los valientes hombres (como por la uña el león)".

Esta frase resume algo que va a ir inseparablemente unido al diseño, y es la capacidad que tiene como ninguna otra manifestación artística de mostrar la personalidad de su autor, de desnudar sus intenciones y por ende de retratar en esos trazos sus habilidades y destrezas de un modo absolutamente personal, dándonos los elementos suficientes para conocerlo, apreciarlo, valorarlo y distinguirlo de los demás, por lo que en el enjuiciamiento crítico de su obra es fundamental el conocimiento de su grafía, de su personalidad y de su particular forma de expresarse, de las preferencias formales del artista y en definitiva de sus fuentes, de la conformación de su lenguaje y para ello es fundamental la sensibilidad, el "ojo experto" y el conocimiento, algo que desde luego emana de la disciplina científica y es la resultante de un proceso empírico, no siendo nada gratuito ni reservado para algunos iniciados, sino abierto al estudio, a la comparación y a la comprensión de la personalidad del artista, con todo esto se fragua el conocimiento, que desde luego es transmisible y demostrable.

Precisamente será en el siglo XVIII cuando se valore más que en ningún momento esa personalidad reflejada en los dibujos como algo característico y diferenciador, y cuando sea objeto de estudio precisamente como ejemplo a considerar y de lo que aprender. En esta dirección es en la que hay que ver las palabras de Palomino quien explica como el principiante debe seguir los pasos del maestro: "...pasará a dibujar cabezas enteras también en diferentes perfiles, contornos, y posturas, a elección del maestro, a quien teniéndolas tanteadas, las ha de mostrar, para que le advierta lo que estuviere errado, y lo corrija, antes de pasarlo, y sombrearlo con el lápiz. Pues lo que una vez no está bueno en los contornos, menos lo estará sombreado, por más bien manejado que esté"[8]. Y en este proceso los dibujos de maestros eminentes son mejores cuanto más delineados estén, así nos dice: "Algunos piensan, en viendo un dibujo bien plumeado, o esfumado de lápiz, que el que lo hizo, era un gran dibujante, aunque en lo principal esté defectuoso, y estropeado; sin advertir, que el dibujo consiste en la firmeza, y verdad de los contornos, con buena simetría, y mancha firme, y verdadera de claro, y obscuro; y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estará mal dibujado; y por el contrario, aunque esté hecho con borrones, chafarrinadas, o tachones; si guarda las referidas leyes del Dibujo, estará bien dibujado... Y así siempre ha de poner el principiante su mayor cuidado en la firmeza, y verdad de los contornos; porque ese es el principal fundamento del dibujo, sin el cual todo va por tierra"[9].

De este párrafo de Palomino se deduce un nuevo espíritu, es el momento de las academias en las que desde luego se estudiaban los dibujos de los antiguos y del natural, pero además, es el momento de las cartillas de aprendizaje, donde los dibujos se constituyen en muchas ocasiones en material docente, algo que ya se había experimentado en algunos lugares en la segunda mitad del siglo XVII, por ejemplo en Madrid con José García Hidalgo y sus *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura* y en Valencia con la cartilla de Vicente Salvador Gómez .

En el XVIII, aparte de valorarse la idiosincrasia del artista manifestada en sus rasguños, comienza a potenciarse el estudio del natural y sobre todo la imitación. En este sentido hay que destacar la contribución a nivel europeo y concretamente en Francia, del Conde de Caylus quien en 1732 en su lección dada en la Real Academia en París; *Discurso sobre el dibujo* comienza a advertirse la orientación de las nuevas directrices diciéndonos: "Les

8 Palomino, A., *Museo pictórico y escala óptica*, ed. Madrid, 1947, p. 449.

9 Ibidem, p. 449.

dessins sont une des coses les plus attrayantes pour un peintre ou pour un amateur et il est certain que l'on est fort avancé dans la conaissance des arts lorsqu'on les sait bien lire".

Estos aires renovadores en la valoración del dibujo, desde luego vendrían también a España de mano, por ejemplo, de Antonio Rafael Mengs, valorando el dibujo en lo que tiene de ejercicio práctico de imitación de la naturaleza, de estudio anatómico y de ejercicio de aprendizaje, cuyo único fin es la perfección y la delimitación de los contornos y líneas. Pero en ese espíritu abierto y de integración de las artes, ahora en el XVIII el dibujo sirve además como medio preparatorio para el grabado, para las artes industriales, para la loza y porcelana en las Reales Fábricas, para los cartones y tapices, en definitiva se constituye en elemento auxiliar necesario y por ello se va conformando como asignatura necesaria e independiente en las diferentes Escuelas y Academias de Bellas Artes. Pero a finales de este siglo y a comienzos del XIX el dibujo será, además, el medio por el cual el artista dejará testimonio de sus inquietudes viajeras como quedó de manifiesto en el *Cuaderno Italiano* de Goya o en el recientemente adquirido por el Prado de Mariano Salvador Maella que se encontraba en colección particular[10]. El viaje de artista, tan necesario en su proceso formativo, tendrá en el grafito y la sanguina a su mejor aliado, al dejar testimonio de sus impresiones en los cuadernos de viaje que en buena medida eran fiel testigo de ese incansable proceso de descubrimiento y de admiración, ya sea por el legado de la antigüedad clásica, por el paisaje que les acompañaba, por las obras maestras del renacimiento y del barroco de los maestros de la historia del arte que descubrían o rememoraban o por las curiosidades, rarezas y costumbres que encontraban a su camino como ocurre con los Álbumes de dibujos de Valentín de Carderera[11] en su viaje por Italia (1823-31) adquirido por el Prado en subasta pública[12] (Fig. 1 y 2). El dibujo se había convertido en campo de experimentación y laboratorio de ideas en documento vivido, sentido y testimonio para las generaciones futuras del joven estudiante, que en su incansable pasión de aprendizaje y descubrimiento, consigue con su trazo atrapar las impresiones más diversas con ese deseo de llevarse para siempre el recuerdo de lo que de una manera u otra le marcó y a lo que siempre podría volver, reflejado en las hojas de su cuaderno que en muchas ocasiones, se convertirían en la sabia nutricia para sus progresos o simplemente en el recordatorio de lo que admiró y amó.

Fig. 1 - Valentín de Carderera, *Patio de casa romana frente al palacio Venecia*, perteneciente al álbum de su viaje por Italia (1823-31), Museo del Prado.

Fig. 2 - Valentín de Carderera, *Ruinas del Templo de Venus y Cupido*, perteneciente al álbum de su viaje por Italia (1823-31), Museo del Prado.

10 Matilla, J. M., "Cuaderno Italiano de Mariano Salvador Maella (1758-65 y 1765-90)" en *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2005*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, pp. 42-43.

11 Matilla, J. M., "Álbunes de dibujos de Valentín Carderera realizados en su viaje por Italia (1823-31)", Opus cit., 2006, pp. 44-47.

12 *Subasta de Dibujos antiguos hasta 1900*, Subastas Segre, Madrid, 17 de noviembre de 2004, lote 73 y 73a.

Mercado, coleccionistas y conocedores

La valoración, análisis y estudio del dibujo necesita ineludiblemente del conocimiento de la personalidad de cada artista como medio conducente a la atribución segura de sus obras. El historiador tiene la obligación y el compromiso moral de atender al estudio de este modo de expresión para saber clasificar y catalogar la producción y personalidad de cada dibujante, reflejada en sus diseños. No basta por lo tanto con la simple descripción técnica de sus obras o con el análisis iconográfico de sus creaciones, sino que es necesario el enjuiciamiento crítico de su personalidad a la luz de su producción y en función de sus fuentes, algo que desde luego nace del estudio y del conocimiento y que en absoluto se trata de tener un don especial imposible de explicar.

El conocimiento formal es algo perfectamente aprensible, además de objetivo y transmisible, en absoluto se trata de algo subjetivo, caprichoso o arbitrario, sino necesario para definir la esencia del arte del creador, sus mecanismos de trabajo, su forma de expresarse para poder diferenciarlo de los demás y hasta para poder definirlo y encuadrarlo como hijo de su tiempo y de su patria, pudiendo precisar las diferencias existentes entre el dibujo francés[13], el italiano, el flamenco y la definida, singular y rara personalidad del dibujo español, y dentro de cada país, los artistas se expresan de diferente modo en virtud de su sensibilidad, su bagaje, sus preferencias y en definitiva su formación. Por lo tanto, estudiar su forma de expresión gráfica, sus elementos definitorios y particulares, su lenguaje personal, nos ayudará a distinguirlos y a apreciarlos por sus rasgos gráficos y por sus señas de identidad, en definitiva, habremos conseguido identificarlo y catalogarlo en virtud de un proceso tan maravilloso y engrandecedor como es el de "educar la mirada" como recientemente lo ha definido Zahira Véliz[14].

Generalmente, estos ataques a esta manera de hacer historia del arte, tan necesaria y honesta, además de perfectamente demostrable en sus puntos fundamentales y nada hermética ni críptica, viene siendo lanzada por personas que se muestran en muchas ocasiones incapaces de realizar la labor de reconocer la verdadera esencia de la producción artística, quedándose en muchas ocasiones en las orillas del arte, y cuya única defensa es la negación del trabajo de buena parte de nuestra historiografía artística que en algunas ocasiones ha fundamentado sus juicios con argumentaciones sólidas e incontestables, como recientemente se ha venido demostrando tras el hallazgo de obras firmadas o simplemente por ser composiciones preparatorias que luego han aparecido.

Sin embargo esta crítica al "atribucionismo subjetivo", se ha venido manteniendo en muchas ocasiones por las anotaciones vertidas en los dibujos, material necesario para su estudio y cuestionamiento que forma parte intrínseca de la vida y circunstancias del diseño[15] y esta es una de las razones por las que estas trazas, más que cualquier otra manifestación artística, son la más viva forma de expresión, por ser un medio incluso de comunicación entre el rasguño, el poseedor de ese tesoro y el estudioso que con ojos limpios y su preparación acude al estudio de la pieza.

---

13 Sobre este tema y la singularidad del dibujo para aprehenderlo, apreciarlo, conocerlo, identificarlo, valorarlo y definirlo véase el inteligente juicio de Rodríguez, D., "Trazos y líneas a la manera francesa. Algunas ideas a propósito de dibujos franceses de los siglos XVI al XX" en *Francia clásica y moderna. Dibujos Colección Museo de Arte e Historia de Ginebra*, Fundación Mapfre, Madrid, 2005, pp. 45-66.

14 Para la defensa de la importancia del ojo experto como medio de conocimiento y para el proceso de educación de la mirada véanse las reflexiones de Véliz, Z., "Sobre Dibujos Españoles y la Colección Apelles" en *Dibujos Españoles del Siglo de Oro*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 2002, p. XVIII.

15 La valoración e importancia de las anotaciones de los conocedores en los paspartúes de los dibujos ha sido un medio fundamental de intercambio de ideas y de generosidad por parte de los diferentes historiadores que compartían una misma manera de entender la historia del arte y que ayudaban a que avanzara el conocimiento de un modo objetivo y científico. Para la defensa de estos juicios, de esta metodología científica, y sobre todo para la constatación fehaciente de la validez de las atribuciones véase; Turner, N., "Introducción" en *Dibujos Italianos del siglo XVI*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, p. 20 y 21.

Fig. 7 - Juan Martínez Montañés, *Reconstrucción del perdido Retablo Mayor del Monasterio de Santo Domingo de Portacoeli de Sevilla*, utilizando su dibujo preparatorio adherido al ejemplar del Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia.

Monasterio de Santo Domingo de Portacoeli de Sevilla (Fig. 7), además de estampas de Vredeman de Vries de fondos arquitectónicos y fuentes, estampas de túmulos funerarios, tabernáculos, edificios romanos y florentinos de Miguel Ángel, algunos de los cuales formaron parte del libro *Speculum romanae magnificentiae*, editado por Antonio Lafrery, además de una serie de grabados del propio Herrera el Viejo. El libro, sin duda adquirido en Sevilla y propiedad de un arquitecto, debió de estar relacionado con la actividad artística de Herrera el Viejo o Martínez Montañés, estando aún por identificar las otras trazas sevillanas, siendo candidatos a las mismas Juan de Oviedo o Diego López Bueno, quienes también usaron en su ideario las estampas del Vignola presentes en este tratado-libro de artista que se presenta como una de los más interesantes testimonios para el estudio del dibujos arquitectónico del Siglo de Oro.

En Sevilla[20] se fraguó desde fechas tempranas una especial inclinación por parte de los artistas a poseer colecciones de dibujos y estampas como las del Vignola citado, que fueran testimonio tanto del trabajo de sus compañeros como de lo que había ido dando de sí la producción gráfica anterior y compilara además grabados en los que buscar la inspiración, como ocurre con el Álbum Alcubierre, que además de los dibujos de artistas andaluces e italianos presenta una serie de estampas al final.

El canónigo y también pintor Diego Vidal de Liendo (1601-1648) poseyó tal y como cuenta Palomino "una decente colección de pinturas, dibujos y estampas" y uno de los más fecundos dibujantes, nacido en Antequera y afincado en la ciudad hispalense; Jerónimo de Bobadilla (hacia 1630-1709) reunió un conjunto de gran importancia, describiendo su casa Palomino diciendo que "toda era un camarín continuado de cosas del estudio de la Pintura; pues todas las piezas las tenía llenas de modelos exquisitos, figuras de academia, muchos dibujos originales y borroncillos de hombres eminentes, todo colocado con gran arte y primor; pero no para prestarlo a nadie, sino sólo para su gusto y aprovechamiento"[21]. Es la primera vez que apreciamos un criterio de deleite, de gusto y de apreciación personal fuera de la exclusivamente laboral que es el que subsistió incluso en la Academia que bajo el Marqués de Villamanrique y Ayamonte funcionó en Sevilla y donde participaron personalidades tan relevantes como Murillo, Valdés Leal, Herrera el Mozo, Ignacio Iriarte y Cornelis Schut. De todos ellos ha quedado constancia de su actividad gráfica y en los estatutos de la Academia sevillana queda testimonio de la férrea disciplina, estando prohibidas las conversaciones "que no sean tocante al arte de la pintura mientras se estuviese dibuxando"[22].

---

20 Sobre el dibujo sevillano véase Pérez Sánchez, A.E., *Tres Siglos de Dibujo Sevillano*, cat. exp., con la colaboración de Benito Navarrete Prieto, Fundación Focus, Sevilla, 1995, pp. 11 y ss.

21 Palomino, A., Opus cit., ed. 1947, p. 999.

22 De la Banda y Vargas, A., "Los estatutos de la Academia de Murillo" en *Anales de la Universidad Hispalense*, 1961, pp. 107-120.

Sin embargo, a caballo entre el siglo XVII y XVIII, el fuerte impacto de la personalidad creativa de Murillo y de su herencia, hizo que buena parte de los artistas locales siguieran su estela, entre ellos sobre todo Domingo Martínez[23], quien siguiendo las palabras de Ceán en los dibujos y estampas, era el "único caudal de su invención, en que hallaba el pronto despacho de sus obras" y que indudablemente debieron ser de utilidad en la academia que consiguió crear con una notable biblioteca, suponemos que a disposición de sus alumnos, y con un habitual uso de los dibujos, entre los que desde luego estaban los de Murillo, como recientemente se ha demostrado documentalmente[24]. Este material pasaría a Juan de Espinal que continuaría la labor perpetuando los modelos con un cierto aire de renovación, producto del advenimiento de las corrientes renovadoras francesas.

Comienzan a haber determinados comitentes o mecenas de artistas, que por la singularidad del dibujante, empiezan a valorar sus rasguños y este es el caso del testimonio de Palomino, quien cuenta que si Alonso Cano encontraba a "algún pobre necesitado, y habiéndosele ya apurado el dinero, que para este fin llevaba, se entraba en una tienda, y pedía un papelillo, y recado de escribir, y le dibujaba con la pluma alguna figura, o cabeza, o cosa semejante, como tarjeta, u otro adorno de arquitectura; y le decía al pobre; *Vaya en casa de Fulano* (donde sabía, que lo habían de estimar) *y dígale, que le dé tanto por este dibujo*: con que usando de este medio, nunca le faltaba que dar, y tuvo tal facilidad en dibujar cualquier cosa, que dejó innumerables dibujos, de que no tengo yo la menor parte"[25].

En el mismo sentido, Antonio del Castillo tuvo también sus propios comitentes que apreciaron sus dibujos y los coleccionaron, conservando algunos incluso el nombre de este aficionado, el mercader Lorenzo Mateo y de su amigo Melchor Moreno para quien hizo "muchas trazas de varios adornos y arquitectura".

Lo mismo ocurrió en Sevilla donde el importante mercader flamenco y amigo de Murillo, Nicolás de Omazur[26] reunió en 1681 un importante volumen lujosamente encuadernado del que hay noticias que se conservaba entero a finales del siglo XVIII y que tenía dibujos de Murillo, Valdés Leal y Cornelis Schut y en propiedad del Decano de la Audiencia de Sevilla don Francisco Bruna y Ahumada.

Pérez Sánchez nos dejó bastante bien esbozado el panorama del aprecio de los dibujos por parte de la nobleza en el siglo XVII, transmitido por Carducho en sus *Diálogos de la pintura*, contando con los testimonios del Conde de Monterrey, Don Manuel de Fonseca y Zúñiga y Don Juan de Espina quien fue propietario de "dos libros dibujados y manuscritos de mano del gran Leonardo da Vinci, de particular curiosidad y doctrina" y que deben ser los que hoy conserva la Biblioteca Nacional. Pero la figura que más destacó en este sentido fue sin duda la de Don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio y de Heliche[27] que había sido embajador en Roma y Virrey en Nápoles y poseyó hasta treinta volúmenes ordenados, actualmente en proceso de estudio e identificación, lo que sin duda contribuirá a enriquecer y valorar hasta que punto el aprecio al dibujo fue fundamental por parte de nobles aficionados a las artes y con un gusto muy diferente al español.

---

23 Para la actividad de Domingo Martínez como dibujante véase; Pérez Sánchez, A.E., "Dibujos de Domingo Martínez" en *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Fundación el Monte, Sevilla, 2004, pp. 41-55.

24 Sobre este tema véase Aranda Bernal, A., "La "Academia de pintura" de Domingo Martínez" en cat. exp., 2004, pp. 87-107.

25 Palomino, A., Opus cit., ed. 1947, p. 994.

26 Brown, J., *Murillo and his Drawings*, Princeton, 1976, p. 51. Véase la recensión crítica a esta exposición de Manuela Mena en "Murillo dibujante" cat. exp., *Murillo*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 1982, pp. 77-89.

27 Véase en este sentido Marías, F., "Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos", en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. a cargo de J. L. Colomer, Madrid, 2003, pp. 209-219.

En el siglo XVIII, en Madrid, habría que citar la importante colección del grabador de cámara y director de la casa de la moneda; Pedro González de Sepúlveda (1744-1815) que atesoró entre otros un valioso conjunto de Alonso Cano entre los que se encontraba la *Santa Catalina* hoy en la Kunsthalle de Hamburgo. A su muerte algunos pasaron a las colecciones reales y luego al Museo del Prado y otros a la Casa de la Moneda.

Pero el siglo XVIII, como prueba del espíritu ilustrado, traerá la conformación de importantes colecciones por aficionados y coleccionistas, como la que formó Melchor Gaspar de Jovellanos y que pasó a formar parte del Instituto de Gijón, por desgracia destruida en la Revolución de Asturias de 1934, aunque por fortuna estudiada por Pérez Sánchez[28] y recientemente reeditada, ampliada y anotada gracias a las antiguas fotografías. Jovellanos fue amigo de Ceán Bermúdez y seguramente él le inculcó la pasión coleccionista y el deseo irrefrenable por adquirir los dibujos, pues como hemos visto también el autor del *Diccionario*, fue gran coleccionista de dibujos y la mayor parte los adquirió precisamente en Sevilla. De la colección de Ceán, que debió ser importante, pues en ocasiones confiesa en el caso de Cano y Castillo "no tener la menor parte", se beneficiaron también sus amigos a los que invitaba a descubrir y apreciar sus rasguños como si de una pequeña galería reservada se tratara. A la muerte de Ceán estos dibujos pasaron a poder de su viuda quien en buena parte los vendió al historiador del arte francés y amante de los grabados de Goya, Paul Lefort. Como recientemente ha estudiado Nicholas Turner, en su jugoso y chispeante artículo dedicado a Pedro Fernández Durán como coleccionista de dibujos dentro del catálogo de los dibujos italianos del siglo XVI[29], la subasta de los dibujos de Lefort[30], que constituía el grueso de la colección de Ceán y precisamente los que citaba en su *Diccionario*, tuvo lugar en el Hôtel Drouot de París el 28 y 29 de enero de 1869[31] con un total de 206 lotes de dibujos españoles, muchos de ellos anotados por el propio Ceán y entre los que se encontraban nombres tan familiares como los de: Alonso Cano, Antonio del Castillo, Eugenio Cajés, Pablo de Céspedes, Francisco de Herrera el Mozo, Juan de Juanes, Esteban March, Murillo, Ribalta, Orrente, Valdés Leal, Pereda, Tristán, entre otros. El coleccionista Pedro Fernández Durán[32] (1846-1930) consiguió 44 lotes de dibujos españoles en esta venta, que hoy, por fortuna, están en el Prado gracias a su legado. El ansia coleccionista de Fernández Durán sin duda se vería alimentada por su relación con el pintor-erudito y también coleccionista de dibujos Valentín de Carderera (1796-1880) quien le aconsejaba en sus compras y valoraba sus obras, pues como ha reflejado Turner, es emocionante comprobar lo respetados que eran los juicios de éste por Fernández Durán que los anotaba en los paspartús de sus dibujos, reflejando sus impresiones.

Pero además Carderera había sido amigo de Lefort e intermediario para que pudiera conseguir su excelente colección de dibujos, lo que propició que parte de la colección regresara nuevamente a España, gracias a la sensibilidad y entusiasmo de Fernández Durán, como así fue.

Por otro lado, parte de la colección de dibujos de Carderera, entre la que también se encontraban algunos que pertenecieron a Ceán, pasaron a formar parte de la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional en 1867, siendo comprados directamente al pintor. Otra

---

28 Pérez Sánchez, A.E., *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Ayuntamiento de Gijón-Museo Casa Natal de Jovellanos-KRK ediciones, Oviedo, 2003. (1ª edición Madrid, 1969).

29 Turner, N., "Pedro Fernández Durán, coleccionista de dibujos" en cat. exp. *Dibujos Italianos del siglo XVI*, Museo del Prado, Madrid, 2004, pp. 25 y 26.

30 Alguno de los dibujos de Ceán-Lefort, como uno de un *Auto de fé* fueron a parar tras la subasta al Sperling Bequest del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, véase Brown, J., "Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest" en *Master Drawings*, vol. 11, nº 4, 1973, pp. 374-377.

31 *Collection de M. Paul Lefort. Dessins ancients principalement de l'école espagnole*, París, 1869

32 Para la biografía de este verdadero mecenas véase; Matilla, J.M., "Pedro Fernández Durán: apuntes para la biografía de un aficionado a las artes" en Opus cit., 2004, pp. 31-49.

parte se encuentra todavía en poder de los herederos del artista, exponiendo ahora dos de Goya.

Desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, se fueron conformando los álbumes de dibujos o cuadernos en pergamino que compilaban un buen número de rasguños por parte de los coleccionistas. Entre los que Pérez Sánchez[33] ha estudiado, están los del Marqués de la Florida, el Duque de Santisteban, el Conde del Águila o el Conde de Sástago. Este último fue propietario de tres volúmenes de gran importancia y muy probablemente de procedencia sevillana. Uno de ellos es el que pasó a los Condes de Alcubierre y hoy en propiedad de la colección de Don Juan Abelló y del que exponemos 13 dibujos. Los otros dos, presumiblemente de una misma procedencia, fueron del Marqués de Argelita en 1922, habiéndose localizado uno en Sevilla hace bastantes años y el otro en poder de Don Félix Boix y luego del escultor Chauveau-Vasconcel, desgraciadamente se dispersó en diferentes ventas en Londres.

Creemos haber identificado uno de estos álbumes en colección particular, originarios del Conde de Sástago, y que pasó por el mercado de arte madrileño hace unos años para tasación y lo componían 31 dibujos, en su mayor parte pertenecientes a Cornelis Schut[34] (Fig. 8), pegados sobre folio y con indicaciones D/ y el número de dibujo y en algunos casos con atribuciones en letra del siglo XIX bajo el dibujo (Fig. 9).

La colección del sevillano Conde del Águila, don Miguel de Espinosa Maldonado y Saavedra fue de gran importancia, también aumentada por su hijo Juan Ignacio de Espinosa y Tello de Guzmán (1760-1808), mencionados por Gestoso quien publicó su testamento, dando una ingente cantidad de dibujos contenidos en legajos, señalándose algunos de Cano y la escuela granadina y que rápidamente fueron adquiridos por el Vicecónsul

Fig. 8 - Cornelio Schut, *Memoria Passionis Jesus*, dibujo de pluma y aguada sepia sobre papel verjurado, perteneciente a un álbum de dibujos sevillanos, colección particular.

Fig. 9 - Atribuido a Alonso Miguel de Tovar, *Virgen con el Niño y San Juanito*, lápiz sobre papel verjurado, perteneciente a un álbum de dibujos sevillanos, colección particular.

33 Pérez Sánchez, A.E., Opus cit., 1986, p. 95-96.

34 Además de Schut, del que se halla una serie de dibujos sobre la Pasión de Cristo, un dibujo de Antonio del Castillo, concretamente una variación sobre el tema *Cristo, Dios Padre, La Virgen con San Félix de Valois y San Juan de Mata*, y otros identificados con cartelas decimonónicas con "Valdés", "Tovar, discípulo de Murillo", "Alonso Cano". La mayor parte de las atribuciones hoy no pueden sostenerse pero son testimonio del aprecio y valoración de los mismos.

inglés Julian Williams, mitad aficionado y coleccionista, mitad marchante, que terminó vendiéndolos a Frank Hall Standish[35] (1799-1840) y luego legados[36] al Rey Louis Philippe de Orleáns y a su Galería Española (1838-1848), en lo que se conoció como el Museo Standish, dispersándose en la venta de París de 1852 y en Christie's de Londres en 1853, pasando algunos al Louvre, otros al Kunsthalle de Hamburgo y uno de los dibujos de *Cabezas de ancianos barbados* de Antonio del Castillo que le perteneció, exhibimos ahora en esta exposición.

Pérez Sánchez en la exposición que preparó en Sevilla sobre *Tres Siglos de Dibujo sevillano* describió como a principios del XIX los viajeros británicos que acudían a la ciudad de Sevilla, particularmente William Stirling Maxwell, Richard Ford y el barón St. Helen, compraron lo que quedaba en Sevilla, terminando por diezmar la memoria gráfica sevillana, llegando incluso este último a comprarlos en la mismísima Catedral[37] que en 1840 vendió 137 dibujos considerados entonces de Murillo. No hay que olvidar que Stirling Maxwell[38] estaba realizando su importante trabajo; *Annals of the Artist of Spain* publicado en Londres en 1848 y en el que se encuentran ya bastantes referencias a la actividad de algunos artistas como dibujantes, particularmente Cano y Antonio del Castillo.

Este ambiente de viajeros ingleses deseosos de poseer dibujos españoles queda plenamente constatado en el intento de Stirling Maxwell[39] de comprar al médico de Fuentes de Andalucía, Ángel Avilés, nada más y nada menos que el *Libro de Retratos* de Francisco Pacheco[40], finalmente adquirido por José María Asensio y luego en poder de José Lázaro Galdiano, hoy joya de la Fundación Lázaro Galdiano.

Por estos años también sería cuando el mexicano y segundo director de pintura de la Real Academia de San Carlos de México, José Antonio Echevarría[41], reuniría también una

---

35 De la colección de Standish, que luego pasó al Rey Louis Philippe de Orleáns, aparecieron una serie de dibujos de Herrera el Viejo, sin duda comprados en Sevilla de los del Vicecónsul Inglés Julian Williams y muy probablemente originarios del Conde del Águila en París en la exposición de *Dessins Espagnols présentés par Adolphe Stein*, Galerie Gismondi, París, 1991, nº 39-40-41 y 42. Fueron adquiridos por el Museo del Louvre y el nº 39 expuesto en la exposición de *Tres Siglos de Dibujo Sevillano*. Véase además ahora Boubli, L., *Inventaire General des Dessins. École Espagnole XVI-XVIII siècle*, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, París, 2002, pp. 91-92, nº 78-81. En esta venta parisina el Museo del Prado también adquirió un importante número de dibujos, siendo quizás los más importantes la *Anunciación* y los dos *San Juan Bautista* de Murillo, Cfr. *Museo del Prado. Últimas adquisiciones 1982-1995*, Madrid, 1995. También los museos americanos se han enriquecido tanto de los restos de la colección Standish como de la de Stirling-Maxwell. Véase en este sentido el importante trabajo de Mckim Smith, G., *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*, The University of Kansas Museum of Art, 1974.

36 Standish, F.H., *Catalogue des tableaux, dessins et gravures de la Collection Standish legués au Roy par M. Frank Hall Standish*, Paris, 1942.

37 Alguno de estos dibujos comprados por el Baron St. Helen en la Biblioteca de la Catedral de Sevilla se conservan hoy día en el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, concretamente se trata de la *Caridad Romana* de Murillo. Cfr. Tatsakis, S., *Spanish Master Drawings from Dutch Public Collections (1500-1900)*, Rotterdam, 2003, p. 40, nº 10.

38 Algunos de los dibujos que compró Stirling-Maxwell han reaparecido en el mercado de arte, concretamente un dibujo de Claudio Coello preparatorio para la cúpula de la Iglesia de San Roque (La Mantería) de Zaragoza; Cfr. *Dessins Espagnols*, presentés par Adolphe Stein, Galerie Gismondi, Paris, 1991, nº 28. Algún otro dibujo de la misma procedencia compareció en la venta; *Spanish Art II: Old Master Pictures and Drawings; 19th and early 20th Century Pictures; Prints and Contemporary Art*, Christie's, Londres, 29 de Mayo, 1992. Entre ellos destacaba el dibujo de la *Virgen con el Niño* de Juan Niño de Guevara (lote 349) que fue expuesto en la Galería Caylus; *El Dibujo en España*, Madrid, 1992, cat. 5 y adquirido por el Museo del Prado entonces.

39 Algunos de los dibujos de Stirling-Maxwell han sido recientemente adquiridos por la importante y modélica colección Apelles, entre ellos obras de Francisco de Urbino, atribuido a Romulo Cincinato, Juan Carreño de Miranda, Juan de Sariñena, Antonio del Castillo, Cornelis Schut, Francisco Meneses Osorio, Alonso Cano, Niño de Guevara, Pedro Atanasio Bocanegra. Véase Opus cit., Véliz, 2002.

40 Angulo, D., "Prólogo" al *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Previsión Española, Madrid, 1983, p. 24.

41 Mayer, A.L., "La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, pp. 129-134.

importante colección de dibujos andaluces comprados en Sevilla, algunos fueron de Standish y que pasaron al mercado de arte inglés de donde los adquirió la Kunsthalle de Hamburgo en 1891, un lote de 122 dibujos españoles, por el precio de 180 libras a Bernard Quartisch, lo que constituye hoy una de las colecciones de dibujo español más importantes fuera de España.

En estas fechas ya había algunos museos españoles que de manera ejemplar comienzan a preocuparse por los dibujos, y este es el caso absolutamente singular, del Museo Provincial de Córdoba que el 20 de junio de 1877 compra a Matías Sanz la primera "colección de dibujos autógrafos de pintores antiguos notables cordobeses y nacionales para el Museo de la Provincia"[42]. Desde entonces esta institución se ha volcado literalmente en el estudio y adquisición de dibujos, además de comprar probablemente la de José Saló en 1877, constituyéndose como una de las colecciones públicas[43] más importantes tras la del Museo del Prado, la Biblioteca Nacional y la Academia de Bellas Artes de San Fernando y equiparable a la del Museo de Bellas Artes de Valencia[44], aunque más variada en calidad.

Sin embargo, incluso durante el siglo XIX el dibujo español es considerado fuera de nuestras fronteras como algo sumamente raro, negando incluso la posibilidad de este modo de expresión gráfica entre nuestros artistas y, en este sentido, el Marqués de Chennevières nos transmite sus impresiones: "Los dibujos de la escuela española jamás han sido abundantes en las colecciones. De Piles trajo de España unos pocos que fueron a manos de Crozat[45]. Se vieron algunos en la colección Standish, de los cuales los mejores entraron en el Louvre. M. Jul. Boilly también había recogido otros acá[46] y allá. M. Robinson adquirió otros a la familia Madrazo, la cual no estuvo nunca tan provista de ellos como se hubiese pensado. En general, se encuentran pocos, incluso en España. Me acuerdo de que en 1870, cuando preguntábamos por ellos para verlos en Madrid y en Sevilla, casi no sabían lo que queríamos decir. Aparte de la colección Carderera, El Escorial posee unos cuantos volúmenes; pero, en estos tomos, ¡qué pobreza...!"[47].

La colección de José de Madrazo fue ciertamente importante pues había reunido un considerable testimonio de éstos en su viaje a Italia entre 1806 y 1819, fundamentalmente de artistas italianos que vino a unirse a los españoles y que tras su muerte algunos de ellos terminaron en 1899 alimentando la importante colección de la Biblioteca Nacional de Madrid, quedando todavía dispersos algunos lotes de los ocho que se hicieron con su colección y presumiblemente alguno de estos fuera a parar a la colección del escultor Emilio Santarelli[48], quien frecuentó a la familia Madrazo, José y Federico, que como es

---

42 García de la Torre, F., *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1997, p. 16.

43 Para el estudio de las colecciones públicas de dibujos es imprescindible la consulta de Santiago Páez, E., *Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados en España*, Madrid, 1997.

44 Véase Espinós Díaz, A., *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos*, Madrid, 1984 (3 vols.) y de la misma autora el catálogo de la exposición; *Dibujos valencianos del siglo XVII*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 1994.

45 La colección de dibujos españoles del Museo del Louvre se nutrió fundamentalmente de la colección de Roger de Piles y de Pierre Crozat en el siglo XVIII, además de algunos restos de la colección de Standish que fueron a parar a Louis Philippe y luego vendidos en la venta parisina de 6 de diciembre de 1852. Para este tema véase ahora Boubli, L., Opus cit., 2002, pp. 9-19.

46 Alguno de los dibujos propiedad de Jules Boilly comprados en España comparecieron en la venta de su colección de dibujos en París, 19-20 de marzo de 1869. El *San Juan Bautista Niño sentado en una roca* de Murillo que le perteneció, reapareció en la prestigiosa galería londinense de Colnaghi. Cfr. Ongpin, S., *An exhibition of Master Drawings*, Colnaghi, Londres, 4 de mayo-2 de junio de 2000, cat. 23.

47 Chennevières, Marqués de, *Les dessins de maîtres anciens exposés a l'Ecole des Beaux Arts en 1879*, París, 1880, pp. 32-34

48 Véase Pérez Sánchez, A.E., *Disegni Spagnoli*, cat. exp.,Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florencia, 1972.

sabido además de pintores se ocupaban de la intermediación y venta de obras de arte, además, el propio Federico estuvo estudiando en Florencia en el momento en que Santarelli comenzaba a formar la colección, por lo que este sería el canal por el cual el escultor italiano conformaría su colección de maestros españoles que ahora atesora los Uffizi de Florencia y que, junto a Hamburgo y el Louvre, son las más sustanciosas colecciones de dibujos españoles fuera de nuestro país.

También a finales del XIX se formó la importante colección del pintor e ilustrador madrileño Manuel Castellano (1828-1880) que había conseguido reunir una significativa colección de dibujos antiguos españoles que pasaron a engrosar las colecciones de la Biblioteca Nacional, constando en ellos detrás el lugar y la fecha en los que los había adquirido como testimonio del rigor coleccionista.

No existió esta misma meticulosidad en las anotaciones de otro importante coleccionista, historiador y crítico de arte catalán; Raimon Casellas que formó su colección, ahora en el MNAC, con otro propósito "no es el historiador que colecciona sino un coleccionista que estudia" en palabras de Bassegoda[49] y que adquirió la mayor parte de sus dibujos de las familias de artistas catalanes que a su vez habían conservado como medio de estudio y deleite piezas del XVII y XVIII, por lo que se trató más bien de una labor de conocimiento de familias poseedoras de obras de arte y de acudir a testamentarías, que de compra en el mercado anticuario.

No hay que olvidar tampoco en este Madrid de principios del siglo XX, la importante colección de Félix Boix, probablemente depositario de uno de los álbumes de dibujos andaluces que se relacionan con el Alcubierre y que fueron del Conde de Sástago. El resto de sus dibujos, de temas madrileños, se presentaron por vez primera en el catálogo de la exposición del Antiguo Madrid organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1927 y luego pasaron al Museo Municipal de Madrid, y su colección de dibujos, sirvió para que Sánchez Cantón los estudiara en su primer trabajo de *Dibujos Españoles*, conservando fotografías de los mismos el Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona, siendo punto obligado de estudio de estas colecciones para cuantos nos dedicamos al dibujo español. Desgraciadamente el grueso de dibujos españoles de Boix pasaron a la colección del escultor Roberto Chauveau-Vasconcel en Barcelona y se dispersaron en diferentes ventas en Londres principalmente, habiendo aparecido alguno también en el mercado de arte de París[50], sirviendo de fuente de aprovisionamiento para las colecciones de dibujos anglosajonas, tanto públicas como privadas, y perdiendo una vez más nuestro patrimonio por el poco aprecio al dibujo que existió desde los organismos oficiales. Solo unos pocos dibujos de la colección Boix pasaron al Museo del Prado, algún otro de Antonio del Castillo terminó en Nueva York[51] en colección particular, pasará próximamente a la Hispanic Society, depositaria también de un conjunto interesante de dibujos españoles, gracias a la asistencia y sabiduría de hispanistas como Priscilla Müller, gran conocedora del dibujo español. El hecho meritorio e importante de los legados también sirvió para que la Pierpont Morgan Library de Nueva York recibiera algunos legados de dibujos.

Algunas de las instituciones inglesas poseedoras de dibujos como el British Museum o el Courtauld Institute de Londres también se nutrieron gracias a donaciones. En el caso del Bristish el legado Salting y al Courtauld fue la importante colección de Sir Robert Witt

---

49 Bassegoda, B., "Casellas coleccionista. Pequeña historia de una colección" en *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, cat. exp., Museo del Prado, 1993, pp. 76 y 77

50 Concretamente de la Colección Boix apareció una obra atribuida al círculo de Francisco Ribalta, *Madre con niño cogido de la mano* en la exposición: *Dessins Espagnols*, Opus Cit.,París, 1991, cat. 50.

51 Alguno de los dibujos de Castillo, probablemente de la colección Boix, pasaron por el mercado de arte americano. Cfr. *Allistes Matheus catalogue*, Primavera, 1971, nº 24.

que realizó notables compras en torno a 1920 comprando un lote importante que fue de la colección de Stirling-Maxwell[52].

En Francia, figura clave en la valoración y conocimiento del dibujo español fue la del marchante y exquisito coleccionista Adolph Stein quien asesoraba a algunas galerías norteamericanas y parisinas como la Galeria Gismondi que realizó en París en 1991 una importante exposición con parte de su colección sobre *Dessins Espagnols*, donde adquirieron obras tanto el Louvre como el Prado y que ya hemos reseñado.

Volviendo a España, Valencia también ha sido un foco importante en la colección y estimación de los dibujos antiguos, al hilo de la importante colección que atesora la Academia de San Carlos y fruto de la curiosidad y estimación de los académicos desde el siglo XVIII[53]. Importante debió ser la colección del canónigo Peris quien estimó y valoró los rasguños de Esteban March, alguno de los cuales comparecieron en ventas públicas en Valencia en los últimos años[54]. Importante también fue el hallazgo del Álbum Lassala identificado felizmente con el ribaltesco Gregorio Bausá[55] que da perfecto testimonio de la importancia que tuvo en Valencia el dibujo preparatorio para composiciones.

El carácter raro, singular y extraño ha acompañado siempre a los dibujos españoles y esta es la razón por la que no se comiencen a valorar hasta el estudio pionero de August L. Mayer[56], el memorable trabajo de Sánchez Cantón[57], la exposición de Lafuente Ferrari[58] o el insuperable y absolutamente modélico trabajo de Angulo-Pérez Sánchez[59], fundamental para todos los que nos dedicamos al estudio de los dibujos españoles y testimonio de un modo de hacer historia del arte, hoy por desgracia en desuso, ejemplar y ejemplarizante, y sin el que nada se hubiera podido haber avanzado. El colofón de toda esta labor se presentó en la exposición *El dibujo español de los siglos de Oro*[60] donde por vez primera se dio una visión general de lo que el dibujo español representó en los siglos XVI y XVII. Y la primera gran valoración en el extranjero del dibujo español se hizo con la magna exposición *Dessins espagnols* en el Museo del Louvre[61] y más recientemente Lizzie Boubli ha seguido con sus estudios críticos de análisis del estado de la cuestión del estudio del dibujo en España[62].

---

52 Sir Robert Witt compró la mayor parte de su colección en la famosa venta de la colección de Sir John Stirling-Maxwell, Parsons, 1921. Cfr., *Spanish Drawings from the Witt Collection*, University of London-Courtauld Institute Galleries, cat. exp., Marzo-Mayo, Londres, 1978.

53 Véase el importante trabajo de Espinós Díaz, A., *Dibujos valencianos del siglo XVII*, cat. exp., Sevilla, 1997.

54 Véase el catálogo de *Subastas de Arte y Joyas*, Bancaja, Valencia, abril de 1993, nº 4, p. 31

55 Benito Doménech, F. y Galdón, J.L., "El maestro del Álbum Lassala y Gregorio Bausá. Anotaciones al Corpus del dibujo valenciano del siglo XVII" en *Archivo Español de Arte*, 266, 1994, pp. 105-118.

56 Mayer, A.L., *Dibujos originales de Maestros Españoles*, Leipzig, 1920.

57 Sánchez Cantón, F.J., *Dibujos Españoles*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Hauser y Menet, Madrid, 1930 (I-V). También habria que destacar del mismo autor: *Spanish drawings. From the 10th to the 19th Century*, Great Drawings of the World, Studio Vista, Great Britain, 1969.

58 Lafuente Ferrari, E., *Catálogo de la exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI al XIX) del gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional* , Museo de Arte Moderno, Madrid, 1934.

59 Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus of Spanish Drawings*, Harvey Miller,Londres, 1975-1988 (I-IV). Véase también Pérez Sánchez, A.E., *Gli spagnoli da el Greco a Goya*, I Disegni dei Maestri, 4, Fratelli Fabri Editori, Milán, 1970. No deja de ser curioso que siempre sea en el extranjero donde se editen las primeras publicaciones relevantes de dibujo español. Para el impacto de los estudios del dibujo español hasta 1976 véase el trabajo de Müller, P., "Contributions to the study of Spanish Drawings" en *The Art Bulletin*, Diciembre, 1976, pp. 604-611.

60 Pérez Sánchez, A.E., *El dibujo español de los siglos de oro*, cat. exp., Salas de Exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, 1980.

61 Pérez Sánchez, A.E y Boubli, L., *Dessins espagnols. Maîtres des XVIe et XVIIe siècles*, cat. exp., Museo del Louvre, París, 1991.

62 Boubli, L., "The State of Scholarship of Sixteenth- and Seventeenth- Century Spanish Drawings" en *Master Drawings*, vol. 37/nº 4, 1999, pp. 349-364.

Y es que en esta preocupación por el conocimiento, inventario y catalogación del dibujo hay que mencionar a una persona clave; conocedor, coleccionista[63] y estudioso: Antonio Rodríguez Moñino quien en un artículo absolutamente premonitorio[64] demandaba la necesidad de estos estudios:

"Mientras no se haga el Inventario general de lo conservado y se disponga de un amplio fichero de referencias gráficas, todas las sutiles teorías sobre la incapacidad del español para el dibujo, o su poca afición a realizarlos, serán inconsistentes y acientíficas. Conozcamos primero, y para ello inventariemos: lo demás será perder el tiempo en vaguedades".

Este mismo espíritu de conocimiento y apreciación del dibujo, latió durante muchos años en la personalidad de gran conocedor y de incansable curioso de Don Manuel Gómez Moreno[65] que volcó también su pasión por el dibujo en la colección que atesoró y que hoy se encuentra en el Instituto que lleva su nombre en Granada, dentro de la Fundación Rodríguez Acosta.

No hay que olvidar tampoco colecciones de artistas contemporáneos sensibles a la actividad gráfica de nuestros maestros del siglo de oro, como lo fue la colección de dibujos de Fernando Zóbel, quien donó un lote de dibujos al Prado, pero en poder de sus herederos deberá de encontrarse el resto, en número notable, si no se ha dispersado.

Importante, ambiciosa y de gran calado, aunque fuera de nuestras fronteras, es la colección Apelles, todo un testimonio de amor al dibujo y de recomposición de lo que fueron algunas de estas colecciones, pues han conseguido reunir dibujos que fueron tanto de Standish como de Stirling-Maxwell tal y como se vio en el catálogo razonado y crítico realizado por Zahira Véliz y expuesto en el año 2002 en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

Esta colección se ha hecho fundamentalmente en los últimos diez años, y es ejemplo, como digo, de un coleccionismo culto, inteligente y sensible que ha estado presente en las principales ventas públicas y privadas de Londres, París y Nueva York.

En España en los últimos años vamos asistiendo cada vez con mayor rigor y entusiasmo a la dedicación por parte de algunos dealers al estudio y catalogación de dibujos, empresa que hubiera sido impensable años atrás. Esto ha supuesto que aparezcan en algunos de estos catálogos, dibujos de gran trascendencia, que han sido adquiridos por las principales colecciones publicas y privadas de nuestro país. En esta empresa no puede olvidarse la labor pionera de la Galería Caylus, que en 1992 realizó una exposición con el título, *El dibujo en España* donde aparecieron algunos dibujos que fueron propiedad de Sir William Stirling Maxwell, además de algunos de la colección de Valentín de Carderera. En esta fascinante empresa también se han unido las jóvenes generaciones de anticuarios, formados en una sólida tradición familiar, y con una rigurosa preparación académica, que unida a su sensibilidad, buen ojo y buen hacer, ha visto recompensado sus esfuerzos en proyectos como los de Arturo Ramón Navarro y su intrínsecamente personal iniciativa *Raíz del Arte* en sus cinco ediciones desde 1994 hasta la última de 2003, todas ellas con sus correspondientes catálogos razonados.

---

63 Para la personalidad y colección de Rodríguez Moñino, legada a la Real Academia Española, es imprescindible la consulta del riguroso trabajo de Blas, J., Ciruelos, A. y Matilla, J.M., *Colección Rodríguez Moñino-Brey. Real Academia Española. Dibujos*, Fundación Mapfre Vida, Madrid, 2002, especialmente el texto de los citados autores; "No perder el tiempo en vaguedades. La colección de un erudito" pp. 12-14.

64 Rodríguez Moñino, A., "Sobre la supuesta inexistencia de dibujos antiguos españoles" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Arte, Arqueología e Historia, Madrid, 1954, pp. 143-149.

65 Pérez Sánchez, A.E., Díez, J.L. y Gómez-Moreno, MªE., *Dibujos del Legado Gómez-Moreno*, Granada, 1996.

Fig. 10 - Alonso Cano, *Desnudo femenino*, Dibujo, Pluma de tinta parda sobre papel verjurado, Museo Nacional del Prado.

De todos los dibujos que han comparecido en estos catálogos, yo me quedaría con el soberbio *Desnudo femenino* de Alonso Cano[66] (Fig. 10) felizmente adquirido por el Museo del Prado, procedente de la colección Beruete y Moret y posteriormente de la familia Feduchi, y una de las cimas de nuestro dibujo por su rareza, sensualidad y seguridad en el trazo, que combina el abandono casi lúbrico de la figura femenina, con el firme trazo de la arcada arquitectónica y en la que Cano quiere reafirmar su condición de dibujante, pero además de arquitecto con una gran firmeza y seguridad[67]. En esta misma galería[68] apareció también en 1997 un soberbio rasguño representando al *Buen Pastor* de Murillo adquirido por el Museo del Prado y que perteneció a la colección de Sir William Striling-Maxwell, sin duda comprado en Sevilla en sus viajes, como hemos visto.

Ha habido también en los últimos años iniciativas centradas en el dibujo dieciochesco entre las que sobresale la de José Manuel de la Mano, *Trazos de las luces. Dibujos espa-*

66 Bassegoda, B., "Estudio de desnudo femenino, Alonso Cano" en *Raíz del Arte II. Una exposición de dibujos antiguos. Siglos XVI al XIX*, Sala D'Art Artur Ramon, Barcelona, 1996, cat. 5.

67 Véase Rodríguez Ruiz, D., "Sobre un dibujo desnudo de Alonso Cano" en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, 14 (1998), pp. 2-5.

68 *Arturo Ramón Anticuario. Obras Singulares (1996-1997)*, Barcelona, 1998, p. 28.

Fig. 11 - Raimundo de Madrazo, *Retrato de Dama*, Dibujo, Carbón con clarión, Barcelona, Colección particular.

ñoles del siglo XVIII, Madrid, 2002 y donde presentaba un interesante conjunto de dibujos de Maella, Bayeu y Juan del Castillo. Afortunadamente esta pasión por el dibujo no cesa, contando también con las diferentes exposiciones organizadas en Granada por el Anticuario Ruiz Linares[69], que aunque más centrado en el siglo XIX y el romanticismo, también es síntoma del esfuerzo y la voluntad de calidad en los últimos años, fuera de los focos del mercado artístico tradicional.

También el mundo de las subastas ha deparado sorpresas agradables. La desaparecida sala Saskia-Sothebys presentó el 17 de noviembre de 1977 un importante conjunto de dibujos, muchos de ellos de Castillo y presumiblemente originarios de una misma colección, que hicieron a muchos particulares poseer algunos dibujos de este artista y que significó la más importante de las ventas de dibujos antiguos hechas en España. De todos modos, es rara la aparición de un nutrido conjunto de dibujos del XVI y XVII en las ventas españolas con calidad sostenida, todo lo más es habitual encontrar alguno interesante como ha ocurrido en alguna ocasión en Alcalá Subastas, por ello cuando esto ocurre es toda una celebración por parte de aficionados, coleccionistas y conocedores. Esta circunstancia es mucho más frecuente, paradójicamente, en el extranjero y especialmente en las subastas del Hotel Drouot[70] o Tajan y Piasa en París, verdaderos puntos de referencia para los amantes del dibujo[71], o en las ventas que las salas Christie's y Sotheby's realizan anualmente en Londres, París y Nueva York, sin duda prueba fehaciente de todo lo que he ido narrando más arriba, por lo que ahora comienza a advertirse el fenómeno a la inversa: el coleccionista o marchante que poco a poco intenta ir a la caza y captura de los dibujos españoles que reaparecen en estas ventas y que los herederos o depositarios de las colecciones del XIX comienzan a vender, cumpliendo con la importante labor de ir repatriándolos a nuestro país como prueba del aprecio y estima que se les tiene por un selecto y cada vez más importante grupo de estudiosos y coleccionistas.

---

69 *Dibujos y Acuarelas de los siglos XVI al XIX*, Ruiz Linares Anticuario, Granada, 2002.

70 Una de las más recientes novedades fue la aparición de *Catorce escenas de apóstoles y Cristo en el desierto* firmados por Antonio del Castillo que fueron subastados en el Hotel Dorouot; Cfr. Renaud-Giquello & Asocies; *Dessins Anciens et Modernes*, Drouot Richelieu, 12 de diciembre de 2003, lote 107. Posteriormente tuvimos ocasión de estudiarlos en Simois Gestión de Arte, sin que sepamos en la actualidad su paradero. Para estos dibujos véase; Nancarrow, M. y Navarrete Prieto, B., *Antonio del Castillo*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004, p. 97, Fig. 141.

71 Muchas de estas ventas, además de sus citas periódicas a lo largo del año, se suelen concentrar en el mes de marzo en las cercanías de la más importante cita del dibujo en el mundo el *Salon du Dessin* que se va consolidando como una referencia internacional en París en el Palacio de la Bolsa, reuniendo a los 30 anticuarios especializados en dibujo más sobresalientes.

Fig. 12 - Alonso Cano, *Santo Domingo confortando a los peregrinos salvados del naufragio cuando atravesaban el Garona rumbo a Santiago de Compostela*. Dibujo, Pluma de tinta sepia y aguada sobre papel. Subastado en Subastas Segre, Madrid.

En la mente de todos está la memorable subasta de *Los Madrazo* organizada por La Habana Casa de Subastas[72] (Fig. 11) y con un catálogo depurado que presentó una importante colección de 182 dibujos inéditos de Federico y Raimundo de Madrazo y de los que desgraciadamente el Estado tanteó una mínima parte, dispersándose esta importante colección, fundamental para entender a esta prolífica familia de artistas y a su círculo de amistades y preferencias, y cuyo único testimonio conjunto, es el catálogo de los dibujos que habían sido localizados en Francia, cerca de San Benoit Sur Loire, en un brocanteur y comprados por sus propietarios por unos pocos francos.

---

72 Alzaga, A. y Requena, J.L., *Subasta especial de dibujos inéditos de Federico y Raimundo de Madrazo*, La Habana Casa de Subastas, miércoles 4 de octubre de 2000. Esta sala también presentó el 5 de junio de 2000 una selección de dibujos antiguos entre los que destacaba el lote 105 de Francisco Pacheco, *Santa Ana con la Virgen y el Niño* adquirido por el Museo Goya de Castres quien al año siguiente también adquirió el compañero de este dibujo de Pacheco, una *Santa Regina*. Cfr. *Crispian Riley-Smith. Master Drawings 1550-1900*, 27 de junio-20 de julio de 2001, cat. 4.

La sala *Arte Información y Gestión* ha presentado en algunas ocasiones algún dibujo interesante como la *Anunciación* de Alonso Cano que fue de la colección Boix[73] o alguno de los restos de la colección de Rodríguez Moñino[74] y que no fueron a la Academia Española. Esta misma sala también presentó un grupo de dibujos y acuarelas románticas, en su mayor parte de tipos populares del pintor sevillano Antonio María Esquivel, realizados para viajeros extranjeros a modo de recuerdo o "souvenir", que habían formado parte de un álbum de acuarelas y dibujos decimonónicos de propiedad inglesa y que procedía de una subasta[75] celebrada en Swindon (Reino Unido) y que se presentó ya en Madrid y Sevilla, con el título de Album Romántico[76], mezclando algunas obras de diferente procedencia que no estaban con las de Esquivel originariamente[77].

Una de las más recientes sorpresas, ha sido precisamente la de la iniciativa de la Sala de Subastas Segre, quien organizó el 17 de noviembre de 2004 una *Subasta de Dibujos antiguos hasta 1900*[78] en la que apareció un importante dibujo de Alonso Cano, preparatorio para su serie dedicada a la vida de Santo Domingo del claustro del Real Convento dominico de Santa Cruz de Granada y que representaba el asunto de *Santo Domingo confortando a los peregrinos salvados del naufragio cuando atravesaban el Garona rumbo a Santiago de Compostela* (Fig. 12), en clara relación con sus compañeros conservados en el Museo del Prado y con otro grupo de colección particular parisina[79]. La calidad del dibujo y su técnica, con pluma de tinta parda con aguada sepia y rematado en un semicírculo como sus compañeros, así como su estado de conservación, mejor que otros de la serie, son testimonio del aprecio y del resultado de la electrizante puja.

Y es que cuando aparecen dibujos españoles de calidad, de autoría segura y en estrecha relación con otros conjuntos, la evidencia habla por sí misma, como si por esos movimientos pendulares en los que se mueve la historia, lo que había sido ignorado, despreciado o minusvalorado, se volviese tan importante e imprescindible como la propia razón que le dio la vida y el ser dentro del intelecto del artista.

---

73 *Arte Información y Gestión*, 7 de abril del 2000, Centro Cultural El Monte, 2000, lote 39.

74 Concretamente perteneció a Rodríguez Moñino el dibujo de *cabeza de niño* que no puede considerarse como sevillano sino norte italiano de principios del XVII. Cfr. *Arte Información y Gestión, Subasta de Arte y Joyas*, 30 de noviembre de 2005, lote 227.

75 Dominic Winter, octubre de 2001, Swindon (Reino Unido).

76 *Arte Información y Gestión. Álbum Romántico, Subasta de Pintura y Joyas*, 14 de noviembre de 2002. Las obras de Pérez Villamil no formaban parte del Álbum de acuarelas de Esquivel adquirido en la subasta inglesa de Dominic Winter.

77 Dos de estas acuarelas románticas de Esquivel formaron parte de la exposición; *Dibujos y Acuarelas del siglo XIX*, Ruiz Linares Anticuario, Granada, 2003.

78 Con catálogo de Roberto Alonso Moral y José Miguel Zamoyski de Borbón.

79 Navarrete Prieto, B., "Nuevos dibujos de Alonso Cano y su círculo" en Archivo Español de Arte, 296, 2001, pp. 434-436.

Catálogo

Abre este catálogo una selección de 13 dibujos pertenecientes al Álbum Alcubierre, hoy propiedad de don Juan Abelló y que generosamente los ha cedido para la contemplación y estudio tras su reciente adquisición en la Galería Caylus.

Desde que el Conde de Polentinos diera noticia de este importante libro en su *Visita al Palacio de la Condesa de Albubierre* en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* de 1927, y posteriormente fueran estudiados y reproducidos algunos de ellos por Angulo-Pérez Sánchez, muchos han sido los estudiosos y especialistas que han querido ver tan importante ejemplo del coleccionismo de dibujos, probablemente formado a principios del XVIII.

Este álbum de dibujos formaba parte de tres que adquirió en Italia un antepasado de la casa, probablemente el Marqués de Argelita, luego pasó a los Condes de Sástago y a José María Escrivá de Romaní y Dusay, Conde de Alcubierre, pasando los otros dos a la colección de Don Félix Boix, conformando el grueso de la importante colección Boix que luego se dispersó.

El conocido como Álbum Alcubierre consta de 95 folios, 76 de ellos con 109 dibujos adheridos y otros 18 folios con grabados del siglo XVI, principalmente italianos, pegados. Una gran mayoría de los dibujos son andaluces, principalmente sevillanos de los siglos XVI al XVIII, habiendo también ejemplos de dibujo madrileño y algunos importantes italianos.

Está claro que se trata de un libro ejemplo del coleccionismo nobiliario confeccionado con un evidente afán enciclopédico y de conocedor, por lo que debe de considerarse como uno de los pocos libros de este carácter que han llegado hasta nosotros.

Esta primera exposición y selección de alguno de ellos, constituye una ocasión inolvidable para los especialistas y conocedores.

Queremos también agradecer el generoso préstamo de dos de los dibujos de Goya *–retrato de Ceán Bermúdez* y *las Meninas-* propiedad de los herederos de don Valentín de Carderera (1796-1880), quien como se ha subrayado en nuestra introducción, fue un incansable amante y conocedor de los dibujos antiguos, amigo de Lefort y asesor del coleccionista de dibujos Fernández Durán, además de pintor y erudito que adquirió algunas obras de Ceán Bermúdez, por lo que la presencia de estos dos testimonios, como subrayara en su día Elena Santiago al estudiar el Gabinete de Ceán Bermúdez, es ejemplo de la importancia que ha tenido y tiene el coleccionismo de dibujos en nuestro país.

Diego de Siloe

(1490-1563)

1 *MÉNSULA PARA LA PUERTA LATERAL DE LA IGLESIA DEL SALVADOR DE ÚBEDA*

145 x 145 mm.
Pluma sepia sobre papel
Ca. 1530-35

Firmado: *Diego*
Con Inscripción: *Pa° de Cespedes*

Álbum Alcubierre, folio 59
Colección Juan Abelló

BIBL.: Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus of Spanish Drawings. Volume One 1400 to 1600*, Londres, 1975, n°234.

Se trata de dibujo preparatorio, probablemente para la puerta lateral del lado sur de la iglesia del Salvador de Úbeda (Jaén) (Fig. 1), tal y como señalaron Angulo-Pérez Sánchez, 1975, n° 234. Aunque las portadas laterales de esta iglesia se deben a Andrés de Vandelvira, está claro que éste utilizó en su factura el ideario marcado por Diego de Siloe, tal y como se advierte en este dibujo que sirvió a Vandelvira para solucionar las ménsulas que se hallan a un lado y otro de la entrada a modo de basamento.

Tampoco puede eliminarse la posibilidad de que este diseño tenga relación con la solución que ideó Siloe como remate del segundo entablamento en la girola de la Catedral de Granada, por la limpieza de líneas y el depurado estilo, totalmente romano, que se advierte en la traza del acanto, además de en el delfín del lateral propio del repertorio de Siloe.

La firma que aparece en el ángulo inferior izquierdo: *Diego*, pensamos que es auténtica y contemporánea del dibujo, en cambio la de la derecha que alude a *Pablo de Céspedes* es anotación posterior.

Fig. 1 - Andrés de Vandelvira, detalle de la portada meridional de la iglesia del Salvador de Úbeda.

Pedro de Campaña

(1503-1580)

2 *DAVID Y ABIGAÍL*

198 x 272 mm.
Pluma y aguada sepia con toques de albayalde
Probablemente dibujo preparatorio para un cartón para tapiz
Ca. 1565

Álbum Alcubierre, folio 33
Colección Juan Abelló

Escena propia del Antiguo Testamento (I Reyes, 25) muestra el momento en el que ofendido por Nabal, que se había negado a aprovisionar a sus soldados, David quiere vengarse. Cuando Abigaíl se dio cuenta del peligro al que se exponía fue al encuentro de David, se arrodilló ante él y consiguió calmar su ira con ricos presentes. Abigaíl le presentó doscientos panes y dos odres de vino, cinco carneros cocidos y cinco medidas de pan tostado, cien paquetes de pasas de uva y doscientos capazos de higos secos, y cargó todo en dos asnos. Frente a tan rico aprovisionamiento, la cólera de David cedió su lugar de benevolencia y después de la muerte de Nabal, Abigaíl se convirtió en una de sus mujeres. (Reau, Tomo 1/vol 1, p. 319)

Este dibujo presenta las características más definitorias del arte de Peter Kempener, castellanizado su nombre como Pedro de Campaña, y se relaciona directamente con la actividad que desarrolló en Bruselas como diseñador de cartones de tapices reemplazando a Michel Coxcie. Los tipos que se advierten en el dibujo, de cabezas menudas y nervioso tratamiento, son los propios en otras escenas del antiguo testamento dados a conocer por Nicole Dacos (1987) y Adela Espinós (1999) realizados a partir de 1563 y hasta 1580 en su actividad como diseñador de tapices, inspirándose en los grabados de la Biblia ilustrada por Bernard Salomón y advirtiéndose todavía las formas que le fueron propias en su etapa sevillana años antes. Los tipos encuentran relación concretamente con el dibujo de Campaña de *Rebeca y Eliezer* en el pozo conservado en la colección de Stanley Moss (Fig. 1b) y con el de *La mujer de Putifar acusando a José* conservado en las colecciones artísticas de la Universidad de Lieja.

La preparación del papel y la técnica es la habitual de Campaña -aunque en los demás dibujos del antiguo testamento es azulada y aquí parda- y fue descrita por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (ed. 1990, p. 436) indicando "...ya de aguada y realce, valiéndose del papel teñido de cualquier color que sirva de media tinta del albayalde con goma, con que se realza, como se ven muchas cosas de valientes, y usó nuestro Vargas y Maese Pedro".

Fig. 1b - Pedro de Campaña, *Rebeca y Eliezer en el pozo*, col. Stanley Moss.

Angelino de Medoro

(1567-1633)

3 *ADORACIÓN DE LOS REYES*

295 x 205 mm.
Lápiz negro, pluma y aguada sepia sobre papel verjurado
Ca. 1590

Inscripción con letra del S. XVIII: *Gelino Medoro fec.*
En el ángulo superior derecho con tinta sepia: 39

Álbum Alcubierre, folio 66
Colección Juan Abelló

BIBL.: Mesa, J. y Gisbert, T., "Dos dibujos inéditos de Medoro en Madrid" en *Arte y Arqueología. Revista de Estudios Bolivianos*, 1969, p. 25, fig. 3 Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus...*, Vol. I, 1975, p. 51, nº 205

Se trata de dibujo preparatorio por la traza de la cuadrícula a lápiz, levemente sugerida al fondo de la composición. Es junto a la Sibila perteneciente también al Álbum, de los dos raros ejemplos de dibujos de Angelino de Medoro, pintor romano que trabajó en Bogotá, Perú y Bolivia y se documenta su actividad en Sevilla, primero en 1586 con intención de embarcarse para el Nuevo Mundo, y luego entre 1625 y 1633, fecha en la que fallece en la ciudad hispalense.

Este dibujo de gran importancia y empeño, además de una gran elegancia en los modelos, recuerda en el uso de la pluma y el agitado movimiento a la actividad gráfica de Zuccaro, presentando las características propias del arte de Medoro y vinculándose perfectamente con las escasas obras conocidas del artista. Su carácter manierista, además del empleo de estampas de Rafael Sadeler, se pone de manifiesto en los tipos de los reyes, sobre todo en el que aparece en el extremo izquierdo, totalmente manierista y en directa relación con el individuo que porta una antorcha en la Flagelación de Cristo de colección particular de Málaga y fechado por Medoro en 1586 (Fig. 2).

Fig. 2 - Angelino de Medoro, *Flagelación de Cristo*, Málaga, colección particular.


59
Gelino. Medoro. fec.

Francisco Pacheco

(1564-1644)

4 *EL JUICIO FINAL*

310 x 210 mm.

Lápiz, pluma y aguada sepia sobre papel verjurado

Inscrito con letra del S. XVII: *Mateo Perez/ de Aleçio*

Inscrito de otra mano, probablemente autógrafa de Pacheco: *postrero de Mayo/ de 1617*

Tachado valor de testamentaría: *24 Rl.*

Álbum Alcubierre, folio 18

Colección Juan Abelló

BIBL.: Polentinos, Conde de, "Visita al palacio de la Condesa de Alcubierre" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1927, p. 167

Mesa, J. y Gisbert, T., "Obras de Francisco Pacheco en Sudamérica" en *Arte y Arqueología. Revista de Estudios Bolivianos*, 2, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1972, pp. 65 y 68, fig. 21

Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus...*, Vol., I, 1975, p. 53, nº 215

Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus...*, Vol III, 1985, p. 37, nº 120

Atribuido primeramente al pintor Mateo Pérez de Alesio y luego de manera definitiva a Pacheco, se trata sin duda de uno de sus dibujos más importantes en estrecha relación con el importante *Juicio Final*, realizado en 1614, para la iglesia del convento de Santa Isabel de Sevilla y actualmente en el Museo Goya de Castres (Fig. 3).

Muestra el característico dibujo firme y delineado a la manera flamenca y sus singulares tipos, sobre todo en la manera de solucionar el *San Miguel Arcángel*, así como los grupos de apóstoles y los ángeles que nos hablan de los modelos de repertorio del artista ejecutados aquí con variantes. La inscripción que aparece en la parte inferior derecha, indicando *"postrero de Mayo de 1617"* sin duda hace alusión a su conclusión el último día de Mayo y es habitual en la manera de actuar el pintor, al fechar sus dibujos casi día por día.

El *San Miguel Arcángel* está también en directa relación con el tipo habitual en el artista, tal y como se pone de manifiesto en el conservado en el retablo de la Hermandad de San Onofre de Sevilla y en el del Museo de Santander.

Fig. 3 - Francisco Pacheco, *El Juicio Final*, Museo Goya de Castres.

Francisco Pacheco

(1564-1644)

5 *SAN JERÓNIMO*

295 x 210 mm

Lápiz y pluma, aguada sepia sobre papel verjurado

Ca. 1600-1605

Inscripción en la parte inferior con letra del S. XVIII: *Pelegrin de Bolonia fc. S. Jerónimo*

Álbum Alcubierre, folio 65

Colección Juan Abelló

BIBL.: Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus...*, Vol III, 1985, p. 35, nº 105

La atribución antigua a Pelegrino Tibaldi carece de fundamento y es obra muy personal y propia del estilo de Francisco Pacheco, siendo además el dibujo preparatorio para el *San Jerónimo* conservado en la Iglesia de San Isidoro de Sevilla y cercano en fecha a 1605 (Fig. 4). En esta ocasión el dibujo supera en calidad y factura a la obra definitiva, siendo ejemplo de lo que ocurre con la actividad gráfica de Pacheco, mucho más interesante por su calidad y maestría que la de su faceta como pintor.

El santo aparece representado como cardenal, tal y como lo recomienda el tratadista: *"Píntese con venerable barba blanca, color tostado, de setenta y ocho años de edad"*.

El *San Jerónimo* de la iglesia de San Isidoro de Sevilla hace pareja con un *San Pedro*, por lo que es probable que también realizara dibujo del otro santo.

Le técnica empleada en este diseño, así como la preparación del papel con aguada sepia es la propia del artista, dando explicación de este proceso en su *Arte de la Pintura*.

Fig. 4 - Francisco Pacheco, *San Jerónimo*, Iglesia de San Isidoro de Sevilla


Pelegrin de Bolonia fc S.n Geronimo

Juan de Mesa

(1583-1627)

6 *ASUNCIÓN DE LA VIRGEN*

270 x 215 mm.

Lápiz, pluma y aguada sepia con toques de albayalde sobre papel verjurado

Inscrito en letra del S. XVIII: *Cc.ª Martinez fc.* 1619

Álbum Alcubierre, folio 39

Colección Juan Abelló

BIBL.: Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus...*, Vol III, 1985, p. 32, nº 91

Se trata de un dibujo de gran importancia por ser escasos los testimonios de dibujos preparatorios de escultores y, sobre todo, por ser el boceto del relieve escultórico de la *Asunción de la Virgen* conservada en un retablo posterior, dieciochesco, en un lateral de la iglesia parroquial de la Magdalena de Sevilla, procedente del antiguo convento de San Pablo el Real de Sevilla (Fig. 5).

Hernández Díaz (*Juan de Mesa,* Sevilla, 1972, p. 58) relaciona este relieve con el escultor Juan de Mesa, mencionando incluso el contrato del mismo el 7 de diciembre de 1619, obligándose el artista con Luis de Figueroa a ejecutar una historia de la Asunción de la Virgen de dos varas con cuatro ángeles "que la van subiendo a los cielos, con un trono de serafines a sus pies y sus nubes alrededor... con más dos niños por remate; más de medio relieve y los niños redondos; 3 meses y 700 reales". La citada escritura notarial guarda desde luego una directa relación con el relieve de la Iglesia de la Magdalena y con el dibujo del Álbum Alcubirre, por lo que no hay ningún motivo para negar la paternidad del dibujo a Juan de Mesa, manifestando aquí el discípulo de Martínez Montañés las características propias de su maestro y en cuanto a técnica las propias de Francisco Pacheco, tanto en el uso del albayalde como en el empleo de la pluma y la tinta sepia, relacionándose también con la técnica empleada por Herrera el Viejo. En cuanto a la iconografía del asunto, se advierte el seguimiento del grabado de *La Coronación de la Virgen* de Cornelis Cort sobre composición de Zuccaro.

© Alfonso Pleguezuelo.

Fig. 5 - Juan de Mesa, *Asunción de la Virgen*, Sevilla.
Iglesia de la Magdalena con policromía posterior del S. XVIII.


Cē. Martinez fc.

Alonso Cano

(1601-1667)

7 *VIRGEN DE LA MISERICORDIA*

280 x 205 mm.
Lápiz y carboncillo sobre papel
Ca. 1660

Inscripción en letra del S. XVIII: *Alonso Cano* y de otra mano: *Al^o Cano*

Álbum Alcubierre, folio 53
Colección Juan Abelló

BIBL.: Pérez Sánchez, A.E., "Breves novedades en torno a Cano. Un nuevo antecedente grabado" en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1968, p. 273

Dado a conocer por Pérez Sánchez (1968) muestra a la Virgen con el niño sobre la luna y a ambos lados, muy esbozados, unos querubines que sujetan su manto también levemente sugerido pero trazado con una enérgica seguridad. En la parte inferior cuatro figuras arrodilladas quedan cobijadas bajo el manto protector de la Virgen, tal y como se representa a la Virgen de la Misericordia en su iconografía tradicional. Tanto los rasgos de la cabeza de la Virgen como su figura fusiforme y el tipo de Niño Jesús son los habituales en el repertorio canesco, relacionándose los rasgos afilados y rasgados de la Virgen con su escultura de la *Virgen de Belén* del Museo Diocesano de la Catedral de Granada (Fig. 6), por lo que el dibujo –tal como supuso Pérez Sánchez- debe tratarse de la última etapa de Cano de hacia 1660 y en estrecha relación técnica con la *Virgen con el Niño,* del Museo del Prado, en la que utiliza la misma técnica del grafito con un movimiento violento del lápiz.

El citado autor reafirmaba la paternidad a Cano de este dibujo de la siguiente manera: "No solo no me cabe la menor duda de que este dibujo es de su mano, sino que además puede contar entre los más bellos de toda su producción".

Fig. 6 - Alonso Cano, *Virgen de Belén*, Museo Diocesano de la Catedral de Granada.

Antonio del Castillo

(1616-1668)

8 *ADORACIÓN DE LOS PASTORES*

290 x 203 mm.

Pluma sepia sobre papel verjurado

Firmado y fechado: *AC 1644*

Inscripción en la parte inferior con letra del S. XVIII: Castillo

Álbum Alcubierre, folio 13

Colección Juan Abelló

BIBL.: Nancarrow, M. y Navarrete Prieto, B., *Antonio del Castillo*, Madrid, 2004, p. 88, fig. 118.

Se trata de uno de los dibujos más complejos de Castillo por el número de figuras y por presentar el rompimiento de gloria que traspone en algunas de sus obras tardías. En este dibujo, el pintor cordobés utiliza la técnica habitual en la que fue un consumado maestro, la plumilla empleando la caña gruesa y la tinta sepia. El dibujo está fechado con la misma tinta que el resto de la composición en 1644, lo que no ofrece dudas en cuanto a la seguridad de la datación, momento por tanto temprano en su producción.

Como ya señalamos en nuestra monografía dedicada al pintor, resulta curioso señalar que en cuanto a composición, el dibujo se relaciona con la *Adoración de los Pastores* que fue de la colección Ibarra de Sevilla, obra tardía de la década de 1660 (Fig. 7).

Se muestra así las figuras que son propias en su repertorio como son los ancianos barbados y harapientos y el característico buey que se ve en otras Adoraciones.

Fig. 7 - Antonio del Castillo, *Adoración de los Pastores*, Madrid, colección particular, anteriormente en la Colección Ibarra de Sevilla.

Antonio del Castillo

(1616-1668)

9 *ANUNCIO A LOS PASTORES*

307 x 214 mm.

Pluma sepia sobre papel verjurado

Inscripción en letra posterior: *A°,C°,*

Álbum Alcubierre, folio 30

Colección Juan Abelló

BIBL.: Nancarrow, M. y Navarrete Prieto, B., *Antonio del Castillo*, Madrid, 2004, p. 81, fig. 103.

Como es habitual en Castillo, plantea la escena del *Anuncio a los Pastores* en un ambiente pastoril con sus habituales tipos, tanto en los pastores como en la rueda de carro y la arboleda del fondo. El pastor dormido de primer término sirve de modelo preparatorio para el que, invertido, se encuentra en la *Resurrección de Cristo* de colección particular madrileña en el extremo izquierdo (Fig. 8).

La técnica empleada en el dibujo es la propia del artista, destacando el virtuosismo en el modo de rayar con la caña, produciendo el sombreado de manera similar a como aparece en las estampas sobre composición de Bloemaert, a las que Castillo fue tan aficionado.

Fig. 8 - Antonio del Castillo, *Resurrección de Cristo*, colección particular de Madrid.

Bartolomé Murillo

(1617-1682)

10 *SANTIAGO EL MAYOR, APOYADO*

200 x 150 mm

Pluma, aguada y tinta sepia sobre papel

Ca. 1665-1670

Inscripción en letra del S. XVIII: *Murillo fc,*

Álbum Alcubierre, folio 38

Colección Juan Abelló

BIBL.: Angulo, D., "Algunos dibujos de Murillo" en *Archivo Español de Arte*, 186, 1974, pp. 105-106 Brown, J., *Murillo and his drawings*, Princeton University, 1976, nº 80, p. 166

Publicado por vez primera por Angulo (1974), fue puesto en relación con el *San Juan Bautista* perteneciente al retablo de los Capuchinos de Sevilla, actualmente en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad (Fig. 9). Efectivamente, la postura del cuerpo y el modo de apoyarse en una roca es la misma aunque difiere totalmente la parte superior y el sombrero que presenta el personaje del dibujo, lo que hizo pensar más tarde a Jonathan Brown que se tratara de Santiago el Mayor. En cualquier caso está clara la relación con los tipos de Murillo de finales del decenio de 1660. Brown lo sitúa en fechas más tardías aún de finales de los 70.

Destaca aquí el dominio absoluto de la pluma y la aguada, con una seguridad en el trazo que lo convierten en verdadera obra maestra en su género.

Fig. 9 - Murillo, *San Juan Bautista*, Museo de Bellas Artes de Sevilla


Velazquez fe.

Bartolomé Murillo

(1617-1682)

11 *SAN FRANCISCO, ARRODILLADO*

261 x 200 mm.

Pluma y tinta sepia con toques de aguada sepia

Ca. 1665-1670

Álbum Alcubierre, folio 67

Colección Juan Abelló

BIBL.: Angulo, D., "Algunos dibujos de Murillo" en *Archivo Español de Arte*, 186, 1974, p. 105, fig. 19 Brown, J., *Murillo and his drawings*, Princeton University, 1976, nº 78

Publicado primeramente por Angulo (1974) relacionándolo en cuanto a técnica con el dibujo de *El hermano Junípero y el mendigo* conservado en la Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París (Fig. 10) y formalmente con el pequeño óleo de San *Francisco recibiendo los estigmas* de la colección del Duque de Wellington en Apsley House. Es dibujo característico de Murillo en uno de los registros en los que demuestra más bravura y calidad, manifestando en la seguridad del trazo y en la violencia de la pluma una brillantez digna de un consumado dibujante.

Jonathan Brown (1976) lo creyó sin embargo mucho más tardío en fechas y cercano a los años de 1670 citando como ejemplo la *Virgen con el Niño* del Museo de Cleveland y la *Virgen anunciada* de la Biblioteca Nacional de Madrid. A estas precisiones quiero ahora señalar la fuerte dependencia técnica de este dibujo con la *Mujer dormida* del Kunsthalle de Hamburgo, dibujo preparatorio este último para el *Sueño del Patricio* pintado para Santa María la Blanca de Sevilla y actualmente en el Museo del Prado, lo que corroboraría una fecha avanzada para este dibujo de *San Francisco*, entre 1665 y 1670.

Fig. 10 - Murillo, *El hermano Junípero y el mendigo*, dibujo, Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts, París.


Murillo.

Cornelio Schut

(ca. 1629-1685)

12 *INMACULADA CON SANTA CATALINA Y SANTA BÁRBARA*

330 x 233 mm.

Lápiz, pluma y aguada sepia sobre papel verjurado amarillento

Con inscripción: *Cornelio esqut fec.*

Álbum Alcubierre, folio 43

Colección Juan Abelló

Este dibujo es un fiel testimonio de la admiración que sintió Schut por Murillo, tanto en sus temas como en la técnica que cultivó, imitando en muchas ocasiones sus maneras. Se trata sin duda de un dibujo de gran porte, donde la Inmaculada murillesca con manto flotante, destaca sobre la nube de ángeles, recordando en muchos elementos al pintor sevillano. Schut aunque de ascendencia flamenca, se instaló pronto en Sevilla donde contrajo matrimonio, llegando a ser entre 1670 y 1674 presidente de la Academia que se fundara en 1660 para ejercitar precisamente el dibujo.

Suele ser frecuente la confusión de los dibujos de Schut con los de Murillo ya que en algunos registros se expresaron de manera similar, sobre todo cuando emplean el lápiz, la pluma y la aguada sepia como en esta ocasión. Estilísticamente este dibujo se encuadra en el mismo momento que el *San Francisco en éxtasis* del Museo del Prado, presentando unos angelillos muy característicos y personales que delatan su repertorio. Otro elemento a tener en cuenta son las composiciones rigurosamente ordenadas y equilibradas como esta que nos ocupa.

Jerónimo de Bobadilla

(ca. 1630-1709)

13 *ADORACIÓN DE LOS PASTORES*

354 x 213 mm.
Lápiz, pluma y aguada sepia sobre papel verjurado
Ca. 1680-1690

Inscripción en la parte inferior izquierda: *Bobadilla fec* y de otra mano *Bobadilla*

Álbum Alcubierre, folio 40
Colección Juan Abelló

También miembro de la Academia sevillana de dibujo y pintura fundada en 1660, se especializó en cosas menudas a veces cercanas a la miniatura y poseyó una importante colección de dibujos, modelos y bocetos de otros artistas, como dio cuenta Palomino. Este dibujo además de poseer atribución antigua presenta los tipos característicos, de canon, pequeño y chaparro que le son propios, además de un uso de la plumilla golpeándola tímidamente y deteniéndose en los detalles menudos y los perfiles curvos. En lo formal se advierte un seguimiento de los modelos murillescos, teniendo también en algunos personajes, como la mujer que porta ropa en un canasto en el extremo izquierdo, un conocimiento de los modelos rubenianos, pero reducidos en su potencia y expresividad.

En cuanto a técnica y tipos, este dibujo se encuentra muy próximo al *San José con el Niño* firmado y fechado por Bobadilla en 1689 y conservado en la Kunsthalle de Hamburgo (Fig. 11).

Fig. 11 - Jerónimo de Bobadilla, *San José con el Niño*, Hamburgo, Kunsthalle.

Luca Cambiaso

(1527-1585)

14 *DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO*

212 x 340 mm.

Pluma y aguada sepia sobre papel verjurado

Dibujo característico de Cambiaso al mostrar la grafía que le es propia, tendente a formas cúbicas, así como el punto de vista de "soto in su" que le hace concebir los tipos humanos mucho más rotundos y sólidos. El plumeado rápido y ágil demuestran su dominio de esta técnica. La cabeza sumaria y rápida de la Virgen guarda una estrecha relación con la de la cabeza de *Venus y Cúpido* en el dibujo conservado en el Louvre, estando también relacionado con este diseño el tipo de paisaje y el rayado. El tema iconográfico del *Descanso en la Huida a Egipto* fué especialmente cultivado por Cambiaso y su círculo de discípulos. El Museo del Prado conserva algunas derivaciones de estas composiciones que han sido estudiadas por Turner (2004), debidas a discípulos y seguidores. El modo de solucionar la Virgen y el Niño guarda algún paralelismo con el dibujo de la *Sagrada Familia en el Taller de Nazareth* de la colección del Duque de Devonshire en Chatsworth (Fig. 12), que ha sido estudiada como propia de Cambiaso por Bertina Suida y William Suida, *Luca Cambiaso La Vita e le Opere,* Milano, 1958, Fig. 222.

La presencia de este dibujo en esta exposición, viene justificada por la estancia de Cambiaso en El Escorial y, sobre todo, por su gran importancia e influencia en la pintura del manierismo reformado y particularmente en artistas como Francisco Ribalta.

Fig. 12 - Luca Cambiaso, *Sagrada Familia en el Taller de Nazareth,* colección Duque de Devonshire, Chatsworth.

José de Ribera

(1591-1652)

15 *CABALLERO CON MANTEO*

136 x 85 mm.

Pluma y aguada sepia sobre papel

Ca. 1635

Inscripción en la parte inferior derecha: *Lespagnole*

Marca de colección: *S. Colección Carlos Savelli (Lugt nº 637)*

La aplicación de la aguada y la tinta sepia mostrando una cierta meticulosidad en el detalle y evidenciando figuras extremadamente alargadas, fue técnica usada por Ribera en algunos de sus dibujos de escenas de género o escenas de la vida diaria, como recientemente las ha denominado Gabriele Finaldi (2005), algunos de ellos con atribuciones antiguas a Salvator Rosa. Este dibujo de *Caballero con manteo* está en directa relación técnica con el de Ribera identificado recientemente por Finaldi como *Venus y Adonis* y conservado en el Staatliche Graphische Sammlung. Y sobre todo, por lo alargado de las figuras, y el modo de aplicar la tinta con la pluma de forma nerviosa, con el estudiado por el mismo autor *Estudio para San Pablo escribiendo la epístola a Filemón* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El tipo de figura y el carácter extremadamente alargado, así como el modo de sombrear y aplicar la tinta, encuentra también una directa relación con el dibujo de *Mujer con el niño en un brazo seguida por un niño y un perro* de colección privada dado a conocer por Brown (1974, p. 371, nº 18, fig. 34b) y expuesto en la muestra de Ribera de Castel Sant Elmo, Nápoles, 1992, p. 359 (Fig. 13).

Fig. 13 - Ribera, *Mujer con el niño en un brazo seguida por un niño y un perro*, dibujo, colección particular.

(Tamaño real)

Francisco de Herrera "el Viejo"

(ca. 1590-1656)

16 *SAN JERÓNIMO EN EL DESIERTO*

198 x 152 mm

Plumilla de caña de tinta sepia sobre papel

Firmado en la parte superior derecha con la misma tinta sepia: "*berrer...*"

Marca de colección en el ángulo inferior izquierdo: *GHS. Colección Charles Saunier (Lugt nº 567a)*

BIBL.: *El dibujo en España*, Caylus, Madrid, 1992, nº 1

Se trata de dibujo característico de *Francisco de Herrera el Viejo* utilizando la caña, lo que le otorga una gran bravura en el modo de aplicar la tinta y un carácter absolutamente personal aunque con un trazo más grueso que el que suele ser habitual en su producción. El carácter nervioso del *San Jerónimo con la calavera en la mano*, su cuerpo famélico y sentado en una roca, junto a un árbol en el momento de su retiro ascético en el desierto, lo relacionan directamente con los tipos de Ribera que tanto impacto tuvieron en la pintura española.

(Tamaño real)

Maestro A

(Anónimo sevillano próximo a Francisco Pacheco ca. 1630)

17 *SANTA CENA*

175 x 294 mm.

Pluma y aguada sepia con toques de aguada violacea

La técnica que muestra este dibujo, combinando la aguada y la pluma sepia, es la característica sevillana de pintores próximos a *Pacheco y Herrera el Viejo* y con remembranzas manieristas. El abigarramiento de las figuras y el uso de la pluma guarda estrecha relación con el dibujo de *La Virgen y el Niño con Santa Isabel y San Juanito en el desierto* del Museo del Louvre, publicado recientemente por Boubli como atribuido a Pacheco (Boubli, 2002, nº 114) (Fig. 14).

Por las características y factura del presente dibujo me inclino a situarlo dentro del ámbito del denominado por Angulo-Pérez Sánchez "Master A", discípulo de Pacheco y del que se conservan algunos dibujos en el Gabinete de dibujos de los Uffizi (Angulo-Pérez Sánchez, 1985, vol. III, nº 214-223). Igualmente pienso que el dibujo del Museo del Louvre, no puede considerarse como obra de Pacheco sino como de un discípulo suyo, probablemente el denominado "Master A"

Fig. 14 - Maestro A, Círculo de Francisco Pacheco, *La Virgen y el Niño con Santa Isabel y San Juanito*, dibujo, Museo del Louvre, anteriormente atribuido a Francisco Pacheco.

Antonio del Castillo

(1616-1668)

18 *SANTIAGO EL MAYOR*

164 x 93 mm.

Pluma sepia sobre papel verjurado

Obra de gran calidad y refinamiento en el empleo de la pluma de caña, técnica preferida por Castillo y en la que fue consumado maestro, muestra a Santiago con su sombrero característico y con la concha de peregrino apoyado en su bastón. El modo de solucionar el sombreado con el rayado propio de la caña, emulando la impronta que deja el grabado le da también una fuerte personalidad autógrafa al diseño en un estado de conservación extraordinario.

Este *Santiago* habría que relacionarlo con el apostolado que fue de la colección del Instituto Jovellanos de Gijón (Pérez Sánchez, 2003, nº 260-272), encontrando el modelo una fuerte dependencia con el tipo que se advierte en el *Santo Tomás* (Fig. 15), invirtiendo la actitud y mostrando unos mismos rasgos en la parte inferior. El modo de sugerir los matorrales de la parte terrena de las figuras de Apóstoles es también la habitual en esta serie de Gijón y en el *Santiago el Mayor* del Museo del Louvre (Boubli, 2004, nº 61).

Fig. 15 - Antonio del Castillo, *Santo Tomás*, dibujo, destruido, colección Instituto Jovellanos de Gijón.

(Tamaño real)

Antonio del Castillo

(1616-1668)

19 *ESTUDIO DE DOS CABEZAS DE ANCIANOS BARBADOS*

188 x 158 mm

Pluma parda sobre papel verjurado

PROC.: Colección Luis Felipe, rey de Francia
Colección Adolphe Stein

20 *ESTUDIO DE TRES CABEZAS DE ANCIANOS BARBADOS*

209 x 145 mm

Pluma rojiza y aguada sepia sobre papel

BIBL.: Navarrete Prieto, B., en *Raíz del Arte V. Una exposición de dibujos antiguos, 1590-1930*, Arturo Ramón, Barcelona, 2003, pp. 24-25.

Una de las facetas más características de Castillo fue la de la ejecución de repertorios de cabezas de ancianos que mostraban a estos en diferentes actitudes: de frente, perfil o tres cuartos, mostrando además el estudio de los rasgos fisionómicos de los modelos y utilizándose como dibujos de repertorio. En esta tradición, Castillo siguió directamente los modelos de Bloemaert (Fig. 16) que en sus grabados mostraban también a diferentes tipos barbados similares a los que Castillo ejecuta en sus dibujos, aunque los del cordobés suelen ser mucho más vibrantes y nerviosos, empleando en ocasiones la tinta con la caña con una gran soltura. Estos mismos recursos se advierten en el dibujo de Castillo conservado en el British Museum de Londres y puesto en relación con Bloemaert y sus cabezas también por McDonald (1998).

Palomino, al hablarnos de la actividad gráfica de Castillo, cuenta su "gran facilidad en hacer dibujos de cuanto se le ofrecía; y así quedaron innumerables cuando murió: de los cuales no tengo yo la menor parte, y los más hechos de pluma; y algunas cabezas (especialmente de viejos) hechas con plumas de caña: para lo cual buscaba unos carrizos, o cañas delgadas, que tienen los cañutos largos (de que hacen en Córdoba las cerbatanas, para que los muchachos arrojen los huesos de las almezas) y los cortaba como plumas de gordo, y con aquéllas gustaba de dibujar cabezas grandes, con plumeadas gruesas, con gran magisterio y libertad".

Fig. 16 - Abraham Bloemaert, *Estudios de cabezas*, grabado.

En este dibujo las figuras de perfil se pueden relacionar con las cabezas de alguno de los ancianos que escuchan la predicación de San Francisco en la obra; *San Francisco predicando ante el papa Honorio III* de la Parroquia de San Francisco y San Eulogio de Córdoba.

El segundo dibujo muestra la combinación de la pluma y la aguada, evidenciando una mayor soltura y fluidez en el modelado y dejando ver la extraordinaria versatilidad de este artista.

Fuensanta García de la Torre, siguiendo a Priscilla Muller, al estudiar el conjunto de ocho cabezas masculinas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Córdoba fecha este tipo de obras entre 1642 y 1650, por lo que ambos dibujos deben de situarse por estos años.

Antonio del Castillo

(1616-1668)

21 *PAISAJE CON ÁRBOLES Y MALEZA*

312 x 217 mm.

Pluma sepia sobre papel verjurado

PROC.: Alfred Finot

En el reverso manuscrito de un poema en acróstico titulado: *"Quejarse un Prado porque el enero lo había agotado"*.

Se trata de uno de los dibujos más interesantes del artista, y que lo coloca como el paisajista más importante de entre los dibujantes de nuestro siglo de oro, además de contener en el reverso, el original manuscrito de un poema del propio pintor titulado: *Quejarse un prado porque el enero lo había agotado*, cuya grafía es exactamente la del artista, tal y como hemos comprobado tras el peritaje caligráfico en función de su grafía en el *David vencedor sobre Goliat* de la Kunsthalle de Hamburgo, donde con sus letras aparece además de la firma el mensaje: *"Por que otra vez no lo niegue y sepa que es mío"* en clara alusión a su orgullo como artista.

El hecho de contener un poema en el reverso del dibujo que ahora doy a conocer, dedicado a la belleza de la naturaleza, manifestada en un prado que se agota en enero por los rigores del frío, no produciendo flores ni fruto y al presentar en la otra cara un paisaje total, propio de chaparros o lentiscos, característicos de la serranía cordobesa, nos hace pensar en la posibilidad de que haya sido dibujado cuando Castillo vive tras su tercer matrimonio en 1654 con Francisca de Paula Lara y Almoguera, velándose en el Cortijo "Rubio el Bajo" en la campiña cordobesa, como se acredita documentalmente.

La atención que presta aquí Castillo a la naturaleza salvaje en su estado más puro, propio de Sierra Morena, le hacen un perfecto analista de la vegetación autóctona propia en estas zonas. Por otra parte hay detrás de esta soberbia composición un aire romántico, como de concentración en la magnificencia de la vegetación, que le añaden un valor y testimonio de atención a las evocaciones del mundo agreste. En esta ocasión prescinde de la figura humana o de los tipos rurales, como suele ser habitual en los dibujos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, o en el de la Biblioteca Nacional.

Los tipos de árboles y troncos están en directa relación con algunos de los que aparecen por ejemplo en su pintura de *La resurrección de Cristo* de colección particular madrileña, así como con los árboles que se aprecian en el dibujo del *Anuncio a los pastores* perteneciente al Álbum Alcubierre y expuesto también en esta ocasión (Fig. 17).

Fig. 17 - Antonio del Castillo, *Anuncio a los pastores*, pluma sepia sobre papel verjurado perteneciente al Álbum Alcubierre, colección Juan Abelló.

Otro elemento que hay que destacar aquí es su tamaño de grandes proporciones para lo que suele ser habitual, así como el formato totalmente vertical, también poco corriente en los dibujos de Castillo, lo que lo convierte en pieza única para el dibujo español por su rareza y singularidad.

Volviendo al poema que aparece en el reverso, como dijimos en la monografía de Castillo (Nancarrow-Navarrete, 2004, pp. 41-43), la dedicación a la poesía que ya era conocida en Castillo, es más que una anécdota, y demuestra lo cultivado e intelectual que era, así como su unión espiritual con la tradición de artista-erudito como era Pablo de Céspedes, quien también cultivó la poesía al igual que Juan de Peñalosa y Antonio de Mohedano.

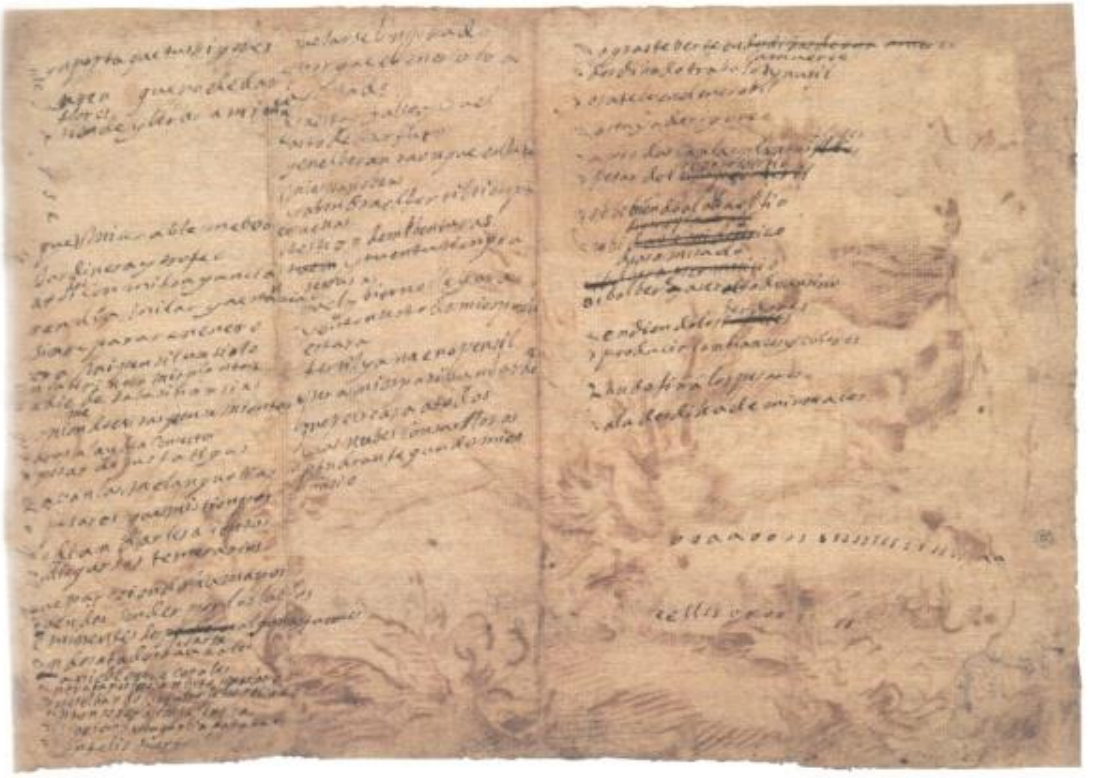
Resulta por tanto emocionante poder constatar ahora el hecho de que cuando Castillo participa en Córdoba en un certamen de poesía, realizado con motivo de dar gracias al ángel custodio, el Arcángel San Rafael, del fin de la peste en 1651, invitándose a los escritores locales a presentar sus versos sobre las intervenciones del Arcángel para salvar vidas en Córdoba, las seis estrofas que escribió Castillo en el primer "assumpto", único testimonio literario conservado hasta ahora del pintor cordobés, versaban sobre la declaración de Rafael como protector de un mercedario cordobés, Simón de Sousa en 1278, siendo la primera aparición del arcángel en Córdoba. Este poema fue galardonado con un segundo premio y una salvilla de plata. Castillo lo recogió en la iglesia de San Pablo de Córdoba, frente a una multitud de personas, y el poema fue publicado en 1653 en el libro conmemorativo de (Pedro Mesía de la Cerda, *Relación de las fiestas eclesiásticas y seculares que la mui noble y siempre leal Ciudad de Córdoba ha hecho a su Ángel Custodio S. Rafael este año de MDCLI,* Córdoba, 1653, pp. 49-52).

Cuando Castillo aceptó su premio, comunicó al público que sus magníficas imágenes, hechas con tan hábiles manos, habían sido concebidas primero en su cultivada mente (Mesía de la Cerda, Opus cit., 1653, pp. 47-48). Es el ejemplo de artista-intelectual que piensa y que razona, entendiendo la pintura como un arte liberal absolutamente complementario y al mismo nivel que la poesía, como queda constancia ahora en el único poema manuscrito autógrafo que se conserva y que ahora publico como testimonio de sus dudas, tachones, borrones, anhelos y tristezas, reflejadas en el paso de las estaciones, en lo efímero de la belleza, en lo caduco de lo florido. Ilustra perfectamente el paisaje que aparece dibujado con la caña característica de Castillo en el recto del papel.

El poema además, es un esbozo o intento de acróstico, advirtiéndose en el margen izquierdo de la primera y tercer columna del comienzo de algunos de los versos en vertical, el título del poema: *"Quejarse un prado porque el enero lo abia agotado"*

Entre las tachaduras y arrepentimientos se advierte igualmente su propósito de conseguir la rima asonante, pudiéndose apreciar algunas cuartetas y, al final del poema, ejercicios para conseguir la rima manifestados en las letras que aparecen en el extremo derecho: "oooaaoosssaaeelllssoooss".

Como más arriba se ha dicho, Castillo pretendía componer un acróstico en el que se leyese el título del poema, que escribió a la izquierda, para luego ir añadiendo los versos. Sin embargo, no los encontró para todas ellas, empleando algunas palabras como la primera del verso, y otros versos se pusieron sin hacer uso de las letras del margen. El poema ocupa dos columnas, entre las cuales se intercala otra que contiene otros versos, estos con encabezamiento, que es un título casi idéntico al del otro texto, lo que puede inclinar a pensar en el esbozo realmente de dos poemas. Ninguna de las dos composiciones parece tener un metro definido, aunque pueden verse muchos pareados, unos en rima asonante, y unos pocos en consonante.



Reverso

A continuación se presenta la transcripción del poema, respetando su escritura y estructura original, para lo que ha sido fundamental y decisiva la ayuda prestada por Aurora Miró y Manuel Alvar, sin cuyo análisis literario y paleográfico no se hubiera podido llegar al resultado final. También quiero resaltar el interés y esfuerzo de Lázaro Gila Medina.

Agradezco desde estas páginas, el trabajo, interés e investigaciones de los anteriores profesores que me han permitido dar a la luz este poema inédito del pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra:

[Quejarse un prado porque el enero lo abía agotado]

QUE ynporta que tus rigores
I paren, que no el elar
flores.
Atiende y berás a mi musa.
R
S
E
Qué miserable me beo,
jardinera y trofeo,
a todos con mi fragancia
rendía mi larga estanzia
sin reparar en enero.
Era mi pensil un sielo,
Un labirintio mis plantas,
Nadie me dejaba sin ansias
Poniendo, en sus pensamientos
Raros, a la idea consectos[1].
A pesar de sus fatigas
Davanla melanquolías
O pesares, que mis tienpos
Podían darles alientos
O disqursos temerarios,
R
Que pareciendo humanos
Uen dessender por los labios
Eminentes, deslisarse algunas fuentes
En desatados raudales
La niebe entre corales
Entraba por los ánbitos más largos
No reselbándolo a gusto de los prados.
Entonses era mi alegría
R[e]cogiendo fragancia para tu + [muerte],
O infelís suerte.

[1] Conceptos.

Quejarse un prado porque el enero lo a agostado

Ya estoy, falso y cruel,
arto de dar fruto,
y en el berano, aunque enjuto,
mi espasio beas.
Ya bendrá el fértil tienpo
en que seas
testigo de mis benturas.
Y tú, en tu tiempo, a-
seguras
quel ybierno llegará,
y entonses todo mi espazio
estará
fértil, ya nueuo pensil,
y será mi espasio un jardín
que recreará a todos,
y las nubes con sus lloros
pondrán fequndo mi es-
pasio.

Lograste verte en la muerte,
O desdichado trabajo ynútil,
Aora te bes en el enero bil.
Basta ya de rigores
I a prod[u]cir con las plantas flores,
A pesar del rigoroso estío,
A recebiendo al alba el f[r]ío,
G [y]mbidioso[2] miscido[3].
Oi bolberé a ser todo censido[4],
Tendiendo los berdores,
A producir canbiantes[5] y colores,
Dando fin a los pesares
O a la desdicha de mis males.

---

[2] Al comienzo de este verso, el autor interpreta la *g*, que había escrito inicialmente, como una *y*, al redactar el poema.

[3] *Mecido* o *mescido* es una palabra desusada que significaba tanto 'mezclado' como 'mecha de candil'.

[4] Según el *Diccionario* académico, en Andalucía y Aragón, "Dicho comúnmente de los prados no segados o de los rastrojos no pacidos: Cencidos, intactos"; *cencido*, según ese mismo diccionario, "Dicho de la hierba, de una dehesa o de un terreno: Que aún no ha sido hollado".

[5] *Cambiante*, como sustantivo masculino, de acuerdo con el *Diccionario* de la Academia, significa 'variedad de colores o visos que hace la luz en algunos cuerpos'.

Círculo de Cornelio Schut

22 *SAN JERÓNIMO*

154 x 132

Pluma sepia y aguada violacea sobre papel verjurado

Ca. 1670

La técnica y factura recuerdan al de algunos dibujos de *Cornelio Schut,* aunque no evidencia el refinamiento y meticulosidad al que llega este artista. La aguada violacea se empleó también en Sevilla por esta época, dándole un tono de mayor verismo a la composición.

Muestra a *San Jerónimo* arrodillado, en el momento en el que toca la trompeta, advirtiéndose parte de ésta en la parte superior. El débito con composiciones de Ribera es evidente y es testimonio, una vez más, del impacto de sus composiciones.

(Tamaño real)

Luca Giordano

(1634-1705)

23 *MOISÉS HACE MANAR EL AGUA DE LA ROCA*

250 x 310 mm.

Pluma y aguada gris

Giordano abordó esta temática en varias ocasiones, sobre todo en dibujos, pero la técnica que aquí aparece y la composición es totalmente diferente a la de los dos diseños de este tema conservados mucho más ligeros y nerviosos, estando éste más en relación con las formas que se advierten en su pintura por ser un dibujo completamente acabado. Probablemente por esta razón pueda pensarse en un boceto de presentación para el comitente, que daría una idea perfecta de la solución final. Estilísticamente está en estrecha relación con el trabajo de *Luca Giordano* para España. La figura femenina que se encuentra con el cántaro en el extremo izquierdo, por ejemplo, es el mismo modelo que la que aparece recostada en la *Caída de Ícaro* en la Embajada de España en La Haya y pintados en 1687-89, fecha en la que debió de ejecutar este dibujo.

Copia de Angelo Michele Colonna

¿Sebastián de Herrera Barnuevo?

24 *APOTEOSIS DE PANDORA O DOTACIÓN DE PANDORA*

287 x 445 mm.

Lápiz y aguada grisácea con toques de pluma gris y sepia

Ca. 1680

BIBL.: Aterido, A. y Pereda, F., "Publicando todo majestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos" en *Actas del Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, (1999), 2004, pp. 155-166, fig. 5 y 7. García Cueto, D., *La estancia española de los pintores Boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, 2005, pp. 128-131, fig 17.

Este dibujo, ampliamente estudiado por Ángel Aterido y Felipe Pereda (2004) así como por García Cueto (2005), presenta el interés de ser el único testimonio gráfico para conocer la decoración mural de la bóveda oval del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid (Fig. 18), que había sido descrita por Palomino *"en este tiempo se consideró, lo que se había de pintar en el Salón Grande (...) y habiéndose hecho elección de la fábula de Pandora..."* y en la que colaboraron los pintores boloñeses Mitelli y Colonna dando entrada en Madrid por los años de 1658-1659 al gusto de la "quadratura".

El tema identificado también por los citados autores fue pintado por Colonna y es descrito igualmente por Palomino del siguiente modo: *"Júpiter mandó a los dioses, que cada uno la dotase (a Pandora) de algún don, para que con eso quedase más perfecta; Apolo la música, Mercurio la discreción y la elocuencia, y en fin cada uno la enriqueció de aquello, que era de su cosecha (...). Vense los dioses, y diosas bellísimamente colocados en tronos de nubes, con las señas propias para ser conocidos, presidiendo a todos Júpiter sobre el águila, y abajo Pandora, y Vulcano... es la principal historia, y la de en medio del techo".*

Fig. 18 - Propuesta de reconstrucción de la decoración mural del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, realizada por Aterido-Pereda (2004).

Aterido-Pereda relacionaron este dibujo con la composición perdida y además casaron este diseño que copia la composición con los alzados del propio Salón de los Espejos, gracias a la identificación de los dibujos preparatorios de Agostino Mitelli conservados en la Kunstbibliothek de Berlín, por lo que estos dibujos consiguen recomponer el que fue uno de los principales lugares de representación de la Monarquía Hispánica; el Salón Nuevo luego denominado Salón de los Espejos.

Tanto la iconografía como determinados aspectos formales del dibujo siguen muy directamente al grabado de *Jacques Callot* de 1625 de Pandora (López Torrijos, 1995) (Aterido-Pereda) en su parte terrena con la figura de *Pandora* y en la parte celeste con los dioses (Fig. 18b). No deja de ser curiosa la transformación que se hace del grabado, al presentar este a la figura de Pandora desnuda y vestida en el dibujo que estudiamos y, por tanto, en la composición original de Colonna.

García Cueto, sin embargo, considera el grabado de Cornelius Bloemaert de *La dotación de Pandora* como el modelo seguido por Colonna, al aparecer aquí los diferentes atributos de los dioses.

El dibujo que nos ocupa –de trazo vacilante y dubitativo- sería realizado por algún pintor madrileño de finales del siglo XVII copiando el mural de Colonna y, por los rasgos canescos que se atisban en alguno de los angelillos, puede presumirse a título de hipótesis que fuera el pintor madrileño Sebastián de Herrera Barnuevo.

García Cueto también se ha ocupado de la identificación iconográfica de las deidades que acompañan a Pandora, entre las que se encuentran: Minerva con lanza y escudo, Flora, Ceres y Venus que ofrecen sus atributos a Pandora y entre los dioses: Vulcano, Mercurio, Marte y Cupido. En la parte superior aparece Júpiter sobre el águila y un amorcillo que porta el vaso que Vulcano entregó como dote a Pandora.

Fig. 18b - Jacques Callot, *Pandora*, grabado.

Bartolomé Fernández

(Activo en la segunda mitad del S. XVII)

25 *INMACULADA*

211 x 146 mm.

Pluma y aguada sepia con trazos de sanguina sobre papel agarbanzado

Firmado: "*Bme fez inventor.....Año 1696*"

Inscrito de mano del autor en la parte superior izquierda: "*LA CONCEPCIÓN.....76*"

Con marcas de colección: *C.H. y Jean Pierre Victor Maziès (1836-1889) (Lugt nº 1919)*

PROC.: Ana Chiclana

Dibujo de extraordinario interés por existir otro del mismo autor y de similar composición en el Museo del Prado, procedente de la venta de *Dessins Espagnols* de la Galerie Gismondi, 1991, cat. 57 (Fig. 19). En aquél entonces el dibujo no fue identificado al conocerse muy pocos datos de su autor, sin embargo el Museo de Bellas Artes de Córdoba posee un *Niño Dios con Ángeles* firmado y fechado en 1682 por Fernández y además comparecieron en subasta pública Christie's 5-6 de julio de 1977, unos apóstoles del mismo artista con una técnica semejante y con números idénticos a los de la Inmaculada en la parte superior, lo que los hace pertenecientes a una serie.

El hecho de que después de la firma del artista aparezca la palabra inventor, le concede cierta originalidad al diseño que no deriva de ninguna copia directa de estampas.

Estilísticamente la presente *Inmaculada*, así como la del Museo del Prado, relacionan a este artista con el mundo de Antonio García Reinoso (1623-1677) y se le supone trabajando al hilo de las composiciones canescas entre Granada y Córdoba a finales del siglo XVII.

Fig. 19 - Bartolomé Fernández, *Inmaculada*, dibujo, Museo del Prado


LA CONCEPCION
76

Ercole Bazzicaluva

(1610-1667)

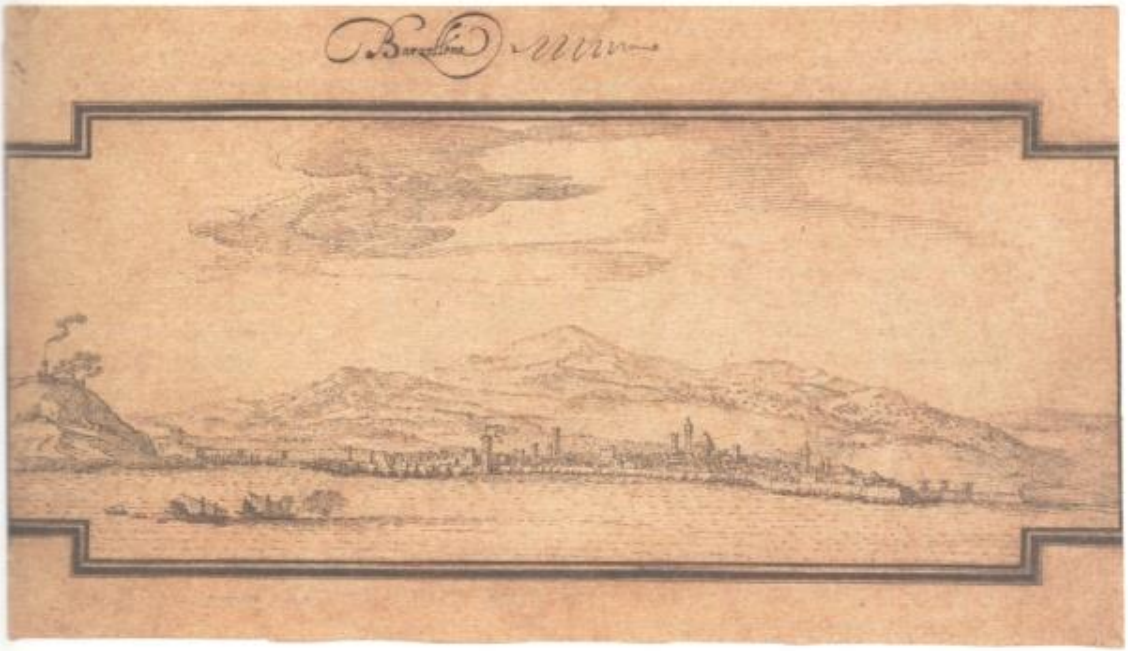
26 *VISTA DE BARCELONA*
200 x 355 mm.
Pluma sepia sobre papel

27 *VISTA DE TARRAGONA*
200 x 355 mm.
Pluma sepia sobre papel

Desde el Renacimiento los artistas del Norte buscaron el camino a Italia atraídos por las maravillas de sus ciudades y monumentos. Sabemos que Durero pasó a Venecia en 1494 y 1506 y sus dibujos tuvieron gran influencia en una nueva manera de comprender el paisaje italiano. Asimismo son de referencia los dibujos a pluma sepia con trazos vibrantes, que nos dejó *Pieter Bruegbel, el Viejo*, fascinado por el paisaje de los Alpes, que conserva el Museo del Louvre, y que al prestigioso crítico Mariette le recordaban a Tiziano. A esta tradición de dibujos de viaje, la mayoría realizados a pluma, con trazos sintéticos que captan la atmósfera del paisaje, pero con voluntad descriptiva, pertenecen las dos singulares vistas panorámicas de *Barcelona y Tarragona* del pisano *Ercole Bazzicaluva*.

Sabemos relativamente poco sobre este artista cuya personalidad ha resurgido en los últimos años, escondida antaño a la sombra de su maestro Giulio Parigi y su condiscípulo Remigio Cantagallina. Nacido en Pisa entre 1600 y 1610, Bazzicaluva pasó a Florencia, donde fue artista de la corte de los Médicis y, según Baldinucci, sirvió al archiduque de Innsbruck, al tiempo que fue gobernador de la fortaleza de Livorno y de la ciudad de Siena. Fue más conocido como grabador que como dibujante, aunque el mismo Baldinucci lo describe como un brillante dibujante a la pluma, y ciertamente los ejemplares que nos ha dejado nos permiten conocer sus cualidades. Los temas de sus dibujos fueron básicamente dos: escenas de batallas que conoció en directo y paisajes que captó al aire libre en la Toscana, interesándose especialmente por los árboles de troncos y raíces centenarios, con reminiscencias de Paul Brill, como atestiguan los dibujos de los Uffizi.

Bazzicaluva acostumbra a utilizar la pluma de manera muy suelta, con un trazo muy suelto, en dibujos sobre papeles agarbanzados. Sus delicadas obras nos recuerdan los grabados de Stefano della Bella y de Callot, las cuales se conservan en los Uffizi, el Museo del Prado y museos norteamericanos. Trabajaba en series, como la de trece paisajes que realizó en 1627 para el marqués Carbori, o los doce paisajes y marinas para Fernando II, gran duque de la Toscana, en 1638. Ilustró con trece estampas de batallas el poema histórico y burlesco de Bartolomeo Bocchini *Le pazzie dei santi, o vero il Lambertaccio*. Realizó pocas vistas topográficas, entre las que destacan las dos que presentamos, que son las únicas vistas españolas de él conocidas hasta el momento y la *Vista del valle del Arno con Villa Ambrosiana* de 1633 de la Biblioteca Marucelliana de Florencia, que es un ejemplar rarísimo al estar fechado, con otra versión del mismo tema, en la Pierpont Morgan Library de Nueva York


Barcelone

La vista de Barcelona es de excepcional importancia al ser una de las primeras que se conocen de la Ciudad Condal desde el mar. Barcelona tiene una larga tradición de vistas panorámicas en dibujo y grabado, las más antiguas de las cuales se remontan a la segunda mitad del siglo XVI. Hasta hace poco se pensaba que la más antigua era la de F. Hogenberg y G. Bravn de 1565-1570 para el atlas *Civitates Orbis Terrarum* publicado en Colonia en 1572 y de la que se imprimieron 47 ediciones; se trata de una vista descriptiva de la ciudad amurallada tomada desde el mirador de las Hortes de Sant Bertran, en la falda de Montjuïc, punto de vista ideal para captar la ciudad.

Entre las vistas españolas del flamenco Anton van den Wyngaerde destacan cuatro dedicadas a Barcelona, dos de las cuales están muy acabadas, una desde el observatorio citado y otra desde el mar. Esta última, de hacia 1563, puede considerarse la primera vista de Barcelona desde el mar conocida hasta la fecha e inicia una tradición que dará sus mejores frutos con la vista de J. Boisseau, grabada al aguafuerte y publicada en París en 1645. Podemos situar el dibujo que nos ocupa en medio de este trayecto, hacia el primer cuarto del siglo XVII. Con una depurada técnica, vibrante y minuciosa, casi de miniaturista, *Ercole Bazzicaluva* disecciona el perfil de la ciudad con precisión buscando uno de sus puntos de vista más hermosos, el de la media luna atajada por el mar, una suerte de *"anfiteatro de fértiles montañas"* al decir de Münzer. En rigor, Bazzicaluva nos describe, de izquierda a derecha, Montjuïc (topónimo sobre cuya etimología, *Mons Jovis o Mons Judeorum*, discutían los eruditos del momento), con su torre de vigía y sus ermitas entre los huertos; continúa con una fiel descripción de las Atarazanas, la muralla y las construcciones más conocidas de la ciudad, como la torre de las Pullas, Santa Maria del Pi, la Catedral, Santa Maria del Mar, y al final los molinos hasta el mar. El segundo plano queda envuelto por los campos extramuros, de minucioso detalle, casi puntillista. Sorprende la lejanía con la que se divisa la ciudad, así como la contextualización con las fragatas en primer termino, de las que las más próximas a la ciudad parecen responder al fuego que viene de Montjuïc. Por su formato de viñeta, debió formar parte de un álbum para ser grabado, un atlas de ciudades, obras muy apreciadas en el siglo XVII. Lleva el nombre de la ciudad escrito a la italiana: *Barzellona*, nombre que le debió agradar al artista por la concordancia fonética con su propio apellido, muestra de ello es la extraordinaria caligrafía con la que lo escribe. La ciudad que vio Bazzicaluva había dejado atrás su esplendor gótico y ya no era el más célebre emporio mercantil de España. Con su precario puerto y sus huertos circundando la ciudad enmurallada, la Barcelona de principios del siglo XVII vivía sus tiempos de decadencia.

La vista de Tarragona, también con formato de viñeta, similar al tablero superior de una consola, está rematada, en cambio, por el nombre de la ciudad escrito con letras capitales y a la italiana: "TERRAGONA". Al igual que la de Barcelona, está tomada desde el mar, pero desde un observatorio más próximo y desde un plano ligeramente elevado. Se observan varias galeras cercanas a la costa, junto al viejo puerto, que quedaría englobado y modificado por las nuevas construcciones portuarias del siglo XVIII. La ciudad se desarrolló en la parte alta sobre el asentamiento de época augusta, cuyo perímetro estaba delimitado por las murallas ciclópeas. En el dibujo se observa la Catedral de Santa Tecla, una de las joyas del primer gótico catalán, con su campanario octogonal rematado por espadaña y su cimborrio ochavado, al que hoy le falta la pseudocúpula que nos muestra Bazzicaluva.


TERRAGONA

Más abajo, se encuentra el palacio arzobispal, edificio macizo y fortificado, de estilo gótico, levantado sobre las ruinas del foro romano. Más alejado, a la izquierda, sobresale el palacio del Rey, conocido como palacio de Augusto, construcción torreada que voló por los aires en 1813 y que hoy, restaurada, alberga el Museo Arqueológico. Ya los viajeros del siglo XVI, como Cock, se sorprendieron de que el único edificio religioso que sobresaliera intramuros fuera la catedral. Ciertamente, los monasterios estaban situados en el exterior, junto al mar. Bazzicaluva nos describe el campo, con las lomas dibujadas con líneas muy precisas en paralelo. Junto al convento de Santo Domingo, vemos los de Santa Ana y San Francisco y, al otro extremo, los de Santa Clara y San Antonio. La Tarragona de principios del siglo XVII era una ciudad pequeña que vivía de la agricultura y de la pesca, pero que conservaba el orgullo de su antigua grandeza, cuando Tarraco había sido la capital de la Hispania Citerior romana y sede metropolitana de la Península.

En resumen, esta pareja de dibujos, de singular relevancia como obras de arte y crónicas gráficas de las ciudades de Barcelona y Tarragona, se inscriben en la tradición que desde el Renacimiento llevó a los artistas a viajar atraídos por las maravillas de sus ciudades y monumentos; tradición que va de Durero a Brueghel, el Viejo, y de la que dan testimonio los ejemplares que nos han llegado, dibujos en su mayoría en pluma sepia, que describen los parajes que sorprendieron a sus autores con una doble voluntad: la descripción topográfica y la narración artística. Estas obras constituyen un catálogo valiosísimo, al que ya pertenecen de pleno derecho estos extraordinarios y raros ejemplares.

Juan Antonio Conchillos y Falcó

(1641-1711)

28 *ESTUDIOS DE NIÑOS*

295 x 390 mm.
Lápiz y tiza sobre papel
Ca. 1700

Estos estudios infantiles son sin duda producto de la actividad académica de Conchillos, presentando sus características propias en la seguridad del trazo y en la herencia todavía de la pintura barroca. Puede pensarse que estos niños sean elementos de repertorio para emplearlos en alguna de sus pinturas, o simplemente estudios tomados de alguna escultura o pintura haciendo variaciones sobre un mismo tema. En cualquier caso no fue el único dibujo que hizo en este sentido, pues este dibujo se relaciona con el del *Ángel niño* de colección particular de Madrid (Fig. 20) que Adela Espinós estudió en su exposición *Dibujos valencianos del siglo XVII*, Sevilla, 1997, cat. 85.

Fig. 20 - Juan Antonio Conchillos, *Angel niño*, Madrid, colección particular.

Fray Matías de Irala

(ca. 1680-1753)

29 *SAN MIGUEL ARCÁNGEL*

248 x 178 mm.

Lápiz y pluma sepia sobre papel agarbanzado

Ca. 1740

Son escasos y raros los dibujos de *Fray Matías de Irala*, tratadista y grabador madrileño, y este de porte enteramente "churrigueresco", encarna perfectamente el triunfo del pleno barroco por la profusión de rocallas, espejos y cueros recortados en directa relación con alguno de sus grabados pertenecientes al *Método sucinto I compendioso de las cinco simetrías,* publicado en edición facsimilar por Antonio Bonet Correa (Fig. 21).

Tanto los niños que aparecen rematando el escudo, como algunas de las rocallas, están en directo paralelo con los primeros grabados del Método sucinto, así como con la lámina 25 donde se advierten también rocallas y espejos ejecutados del mismo modo a como aparecen en el dibujo que ahora se presenta. En virtud de esta relación, y por el gusto menudo y preciso del manejo del lápiz, similar al manejo del buril en las citadas estampas, se puede fechar este dibujo en torno a 1740.

Reverso

Fig. 21 - Fray Matías de Irala, Lámina 25 del *Método sucinto I compendioso de las cinco simetrías*, grabado.

Giandomenico Tiepolo

(1727-1804)

30 *SAN ANTONIO CON EL NIÑO*

253 x 176 mm.

Pluma y aguada sepia

Firmado en la parte inferior derecha: "*Dom. Tiepolo/ f*"

Inscripción con el nº 34 en la parte superior izquierda

BIBL.: Byam Shaw, J., *The Drawing of Domenico Tiepolo*, Londres, 1962, pp. 34-35, il. 27.Ramón Navarro, A., en *Raíz del Arte V: una exposición dibujos, 1590-1930*, Barcelona, 2003, pp. 26-27

Este dibujo pertenece a la serie que Giandomenico Tiepolo hizo sobre el tema de *San Antonio sosteniendo al Niño Jesús* (véase Byam Shaw, James, *The Drawing of Domenico Tiepolo*, Londres, 1962, pp. 34-35, il. 27) y está en relación con el óvalo que su padre Giovanni Battista Tiepolo pintó para la iglesia de San Pascual Bailón, de Aranjuez, conservado hoy en el Museo del Prado, donde la figura del santo y el niño quedan invertidos respecto al dibujo.

En los dibujos de Giandomenico como en las composiciones pictóricas de Giambatista, destaca el modo monumental de concebir la figura en un portentoso "soto y su" que dota de una gran potencia y monumentalidad a las figuras, como es el caso que nos ocupa, donde la aguada vibrante y enérgica le da ese aire barroco triunfal propio del momento y de la herencia de la pintura veneciana.


34

Giandomenico Tiepolo

(1727-1804)

31 *HOMBRE VISTO DE ESPALDAS CON CAPA Y PAÑUELO*

197 x 145 mm.

Lápiz carbón y tiza

32 *HOMBRE VISTO DE ESPALDAS CON CAPA Y ESPADA*

225 x 175 mm.

Lápiz carbón y tiza

BIBL.: Ramón Navarro, A., en *Raíz del Arte V: una exposición dibujos, 1590-1930*, Barcelona, 2003, pp. 28-29

Estos dos estudios de personajes muestran la atención de Giandomenico al movimiento y plegados de las telas, dejando constancia del registro mucho más teatral y grandilocuente que lo relaciona con el espíritu del rococó, y por tanto, completa su faceta de artista integral, heredero primeramente del último barroco y atento también a la versatilidad que ofrece la técnica, en este caso el lápiz carbón y la tiza, que producen unos efectos de gran teatralidad. Arturo Ramón asociaba al primer dibujo *Hombre visto de espaldas con pañuelo* con los carbones preparatorios para los aguafuertes en la serie de *La huida a Egipto*.

Con respecto al dibujo correspondiente al *Hombre de espaldas con capa y espada* recuerda a alguna de las figuras empleadas por su padre y, concretamente, la que aparece en idéntica actitud en el fresco de *Apolo amenazando a su esposa* que pintó en 1750 para Würzburg.

(Tamaño real)

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

33 *MUJER TURCA DE EUROPA*

216 x 149 mm.

Pluma y aguada gris sobre papel verjurado

MUJER VIADUNENSE DE LA LORENA

216 x 148 mm.

Pluma, y aguada gris sobre papel verjurado

BIBL.: *Dibujos y Acuarelas de los S. XVI al XIX*, Ruiz Linares, Anticuario, Granada, 2002

José Camarón fue un prolífico dibujante, sirviendo muchas de sus composiciones para que posteriormente fueran grabadas por los principales grabadores valencianos del siglo XVIII. Esta facilidad y abundancia de dibujos fue manifestada por Orellana en su *Biografía Pictórica* indicando "goza dicho Profesor de una indecible facilidad en la invención, y son sinnúmero las láminas que por su idea y dibujo se han grabado".

Estas, que no he conseguido identificar, aluden muy probablemente a dibujos preparatorios para la ilustración de algún libro sobre indumentaria o costumbres de mujeres europeas, como otros que fueron muy conocidos y en los que los artistas, al mismo tiempo de trabajar como documentalistas en costumbres, ejercitaban su virtuosismo técnico, indicando la leyenda de la parte inferior información de carácter antropológico.

La técnica es la habitual del artista, mostrando su perfección y finura en el empleo de la pluma y en el rayado de tinta gris, otorgando al dibujo las características propias de las obras autógrafas sobre todo en el tratamiento de los rasgos femeninos de una gran meticulosidad y finura.


Muger Turca de Europa. lleba la banetina de tela
de oro el belo otoca de barios colores al pecho pendiente una pie
cisa joia de oro los botines o calcas encaradas los pies desnudos y mui
limpios los zocuecitos q.e ben sobre es pie de tessio pelo encarnado compi

(Tamaño real)


Mujer Vizcaynesa de la Coruña estas llevan un tocuisso en la cabeza
alto de raso ó de otro tela el vestido es largo asta tierra suele ser de tercio
pelo o damasco, en casa suelen llevar el delantal de lienzo y fuera casa
de damasco ó de otra tela de seda un cinto de piel con ebillas de ma ò plata
con una faia en medio en los enfermos alos pertienes

(Tamaño real)

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

34 *PRESENTACIÓN DE JESÚS EN EL TEMPLO*

385 x 305 mm.

Lápiz sobre papel

Una de las fuentes fundamentales para entender el refinamiento dieciochesco en los modelos de Camarón fue el procedente de los pintores franceses, aunque fueran muy anteriores. Aquí precisamente en esta *Presentación* Camarón sigue un grabado del francés Simon Vouet (1590-1649) lo que nos confirma sus fuentes y los elementos fundamentales de su arte. La reelaboración en clave rococó de este modelo y lo forzado de la composición a la hora de enmarcarla en el óvalo, consiguen concentrar aún más la atención en la escena principal.

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

35 *LA DIVINA PASTORA*

365 x 265 mm.

Pluma y aguada gris sobre papel verjurado

Probablemente también estamos aquí ante el dibujo preparatorio para una estampa. El culto y devoción a la *Divina Pastora* fue muy extendido durante el siglo XVIII tras la solemne procesión realizada por el capuchino Fray Isidoro de Sevilla en 1703. *Camarón* la dispone con su indumentaria habitual de pastora y sitúa a la derecha a San Miguel Arcángel venciendo al maligno y en los extremos dispone unas rocallas, típicamente dieciochescas, muy del gusto del rococó, advirtiéndose en las de la parte superior el escudo de los capuchinos a la izquierda y el de los franciscanos a la derecha.

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

36 *SAGRADA FAMILIA*

390 x 290 mm.

Lápiz sobre papel verjurado

La misma delicadeza y finura que muestra *Camarón* con la pluma la evidencia también con el grafito como se aprecia en esta *Sagrada Familia* totalmente dieciochesca en su concepción y en la que un ángel, típicamente francés, corona al Niño. Probablemente se trate del dibujo preparatorio para alguna ilustración de un libro sagrado.

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

37 *RETRATO DE RAIMUNDO DE MARIMÓN Y CORBERA, OBISPO DE VICH*

203 x 137 mm.

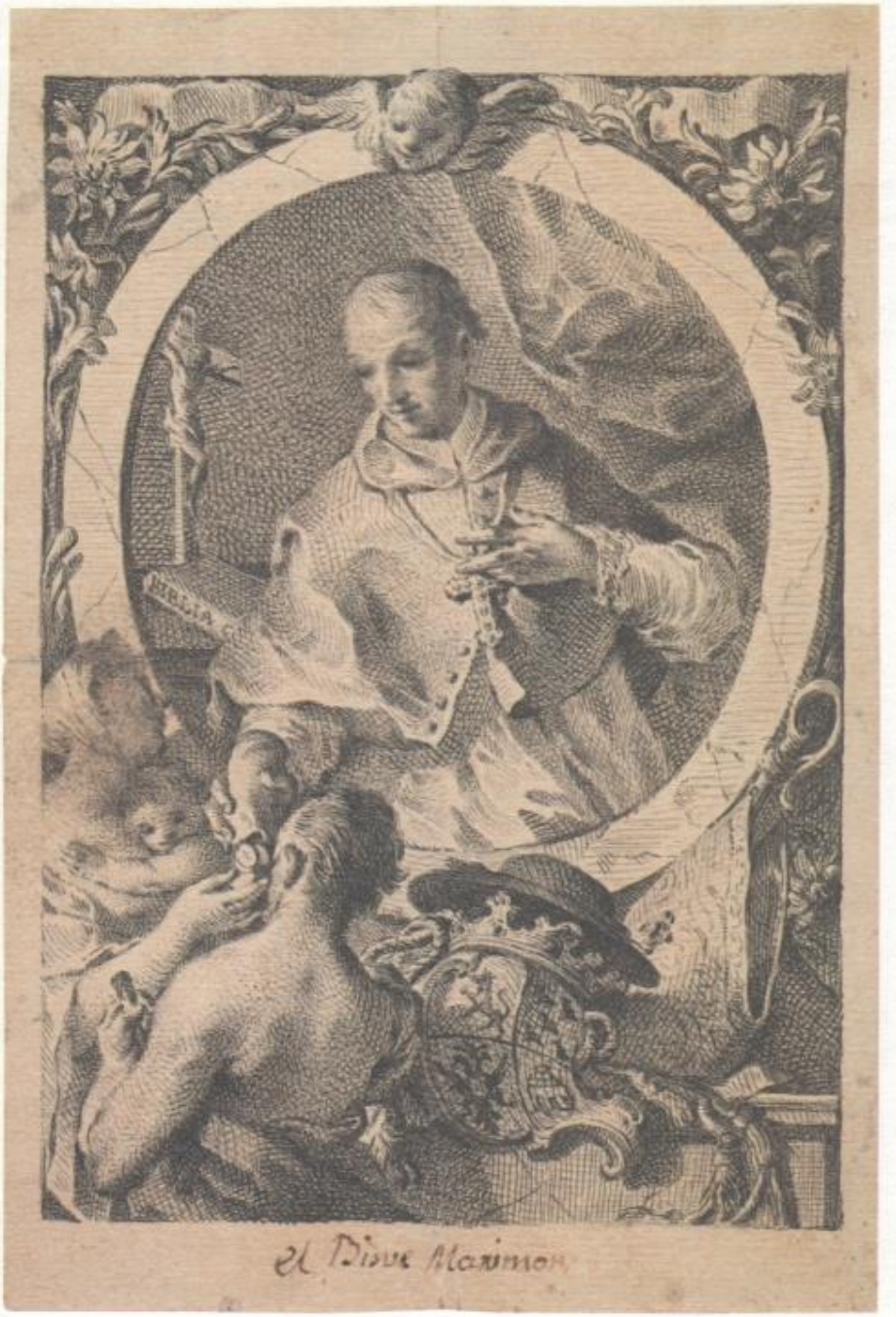
Pluma y tinta china sobre papel verjurado

Ca. 1763

Con inscripción en la parte inferior: "*el Bisve Marimon*"

Se trata del dibujo preparatorio para la estampa que abre la vida del Obispo de Vich, Raimundo de Marimón y que fue grabado por Pascual Moles (Fig. 22). El dibujo, de una limpieza extrema, realizado con pluma, consigue transmitir el efecto del buril con los toques que se entrecruzan, ayudando a dar los efectos de sombreado tan característicos de Camarón. Se muestra al Obispo ejerciendo la caridad, al dar una bolsa de monedas a los pobres que se encuentran en primer término. El que se encuentra de espaldas consigue crear la profundidad necesaria para valorar aún más la escena junto a la madre con el niño. Se trata de un ejemplo precioso de dibujo preparatorio para el correspondiente grabado.

Fig. 22 - Pascual Moles sobre composición de Camarón, *Retrato de Raimundo de Marimón y Corbera, Obispo de Vich*, grabado perteneciente a su Vida.



(Tamaño real)

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

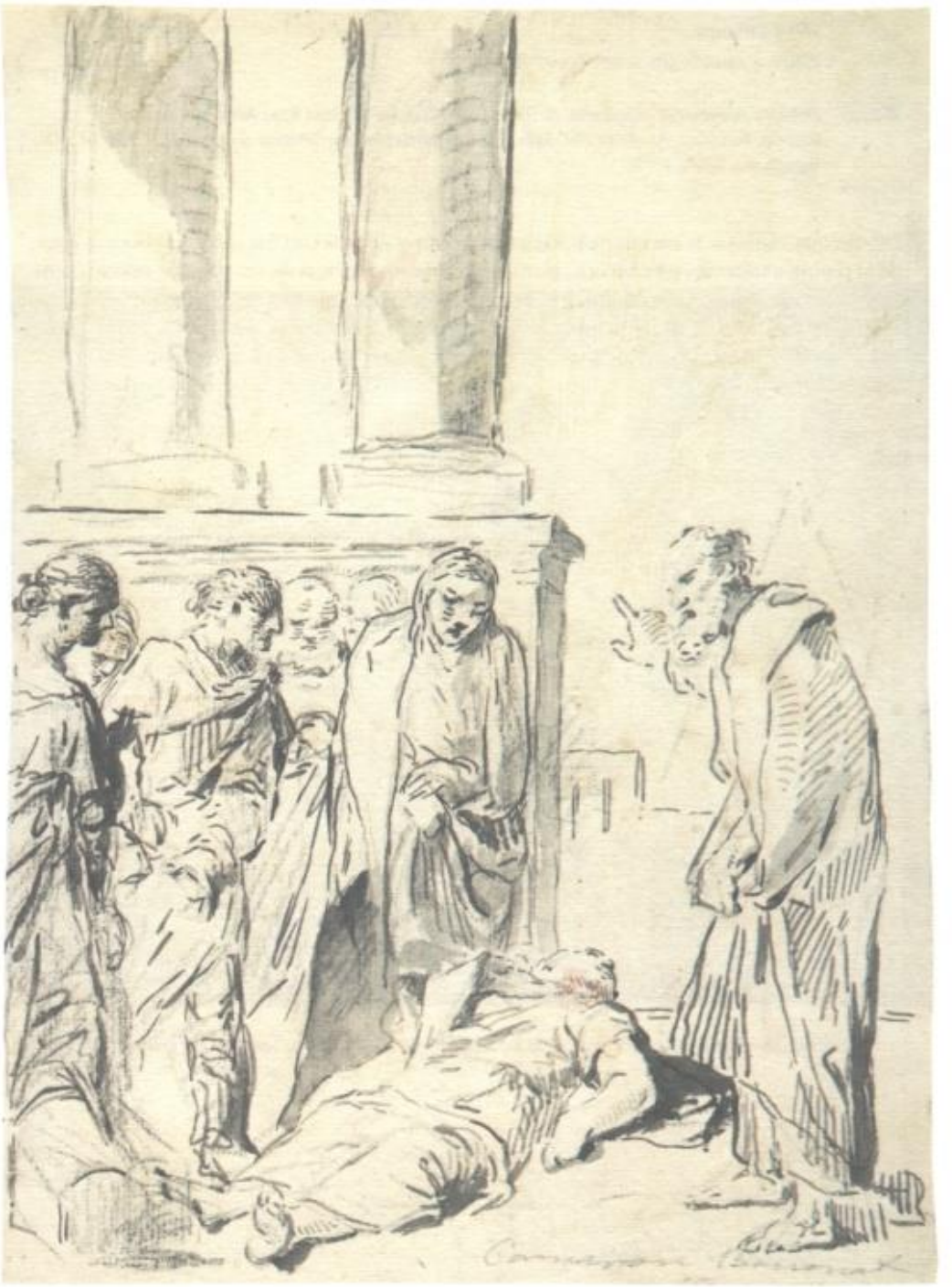
38 *ESCENA RELIGIOSA*

204 x 150 mm.

Pluma y aguada sepia sobre papel verjurado

Con inscripción posterior en la parte inferior. "*Camaron Bonanat*"

Probablemente se trata de boceto o dibujo preparatorio para un lienzo de carácter religioso. Aquí Camarón se muestra en otro de sus registros, utilizando una técnica mucho más suelta y abocetada y no tan precisa como la que hemos visto anteriormente. Se conocen otros ejemplos de dibujos en los que Camarón utiliza un dibujo más sucinto, donde lo que prima son los trazos sumarios de la pluma y la aplicación de la aguada con un gran efectismo.



(Tamaño real)

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

39 *VENUS Y ADONIS*

160 x 210 mm.

Pluma y aguada gris sobre papel verjurado

BIBL.: *Dibujos para una colección. S. XVI al XX*, Concha Barrios Fine Arts, Madrid, 1993.
Ramón Navarro, A., *Raíz del Arte. Una exposición de dibujos antiguos. S. XVI al XIX*, Barcelona, 1994, nº 15

Dibujo que muestra la escena mitológica de Venus y Adonis con los característicos golpes de la pluma uniformes y nerviosos, técnica habitual en algunos de sus dibujos donde combina la pluma con la aguada como ocurre en el *Paisaje con ermitaños* de colección particular de Barcelona (véase Rodríguez Culebras, R., *Camarón. Dibujos y Grabados*, Valencia, 1999, p. 24, fig. 1) así como en el *Juicio de París*, del Museo Nacional del Prado (F.D. 2468) (Fig. 23).

Fig. 23 - José Camarón y Bonanat, *El Juicio de París*, dibujo, Museo Nacional del Prado.

(Tamaño real)

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

40 *¿SAN AGUSTÍN?*

207 x 146 mm.

Pluma y aguada gris sobre papel

Ca. 1790

Estos tres dibujos que a continuación se dan a conocer, son un ejemplo preciosísimo de la elegancia, gracilidad y estilización de los tipos de Camarón y probablemente se trata de dibujos preparatorios para estampas, pensando que puedan estar relacionados con su trabajo para la Biblia Vulgata del P. Scío, aunque aquí las figuras son mucho más grandes y no tan miniaturistas. En cualquier caso es seguro que estamos ante tres dibujos preparatorios para alguna serie que no se ha conseguido localizar y que por sus características se situaría por los años de 1790.

Este primer dibujo, hace alusión probablemente a una escena de San Agustín que está representado como obispo con mitra y báculo. A un lado aparece la bola del mundo, junto a un libro donde puede leerse el título de una de sus obras más significativas: *La Ciudad de Dios* y dos figuras moribundas, una con una serpiente, en alusión probable al pecado.

La minuciosidad en los pequeños golpes de tinta, precisos y definitorios, ayudarían sin duda a su paso a las planchas para grabar y definir el sombreado.

(Tamaño real)

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

41 *SAN ANTONIO Y SAN PABLO, ERMITAÑOS*

208 x 148 mm.

Pluma y aguada gris sobre papel

En esta otra composición, Camarón se hace eco del conocido grabado de Durero que presenta a los santos ermitaños y de una manera muy libre sigue la citada estampa.

Tanto el empleo de la aguada como los golpes de tinta son los propios del artista, mostrando su variedad de registros y la apoyatura en fuentes ya conocidas.

(Tamaño real)

José Camarón y Bonanat

(1731-1803)

42 *NACIMIENTO DE SAN JUAN*

206 x 149 mm.

Pluma y aguada gris sobre papel

De los tres dibujos que pertenecerían a una misma serie, este es el que más ambición presenta desde el punto de vista compositivo, al plantearnos el nacimiento de San Juan Bautista, tal y como aparece en la cartela que porta su padre en una mano "Joanes nomen eius" junto a su madre Santa Isabel, postrada en la cama, y las parturientas en primer término atendiendo al niño. También aquí Camarón hace uso de la conocida estampa de Cornelis Cort sobre composición de Zuccaro del *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 24), muy empleada también sobre todo por los artistas españoles del siglo XVII y que Camarón, un siglo después, se decide también a emplear en su composición pero de una manera muy libre, sirviendo tan solo la estampa para situar a los personajes en la escena.

Fig. 24 - Cornelis Cort, *El Nacimiento de la Virgen,* grabado, 1568.

(Tamaño real)

Antonio González Velázquez

(1723-1794)

43 *APARICIÓN DE LA VIRGEN A UNA SANTA*

298 x 203

Pluma y aguada parda sobre papel

Con anotación en la parte superior: "*Alto 26 Palmos/ Ancho 13 y 4 dedos*". En el lateral pitipié graduado a escala "*Palmos*"

Tanto la grafía empleada, como la característica aguada parda, son las habituales en otros dibujos de Antonio González Velázquez y estilísticamente es un ejemplo más de la evidente y directa relación con los tipos y las formas de Corrado Giaquinto, de quien Antonio González Velázquez fue un fiel seguidor.

Sin duda esta obra es dibujo preparatorio para un cuadro de altar que no he conseguido localizar, pero que está en directa relación con las composiciones de altar que se vienen realizando para los reales sitios en fechas cercanas a los años de 1760-1780 y herederas todavía, en cuanto a composición, de las formas del último barroco a lo Luca Giordano con los tipos de Giaquinto, y mediatizadas en la particular aplicación de la tinta en trazos lineales rectos, con el atemperamiento de Mengs.


Alto 26 Palmos.
Ancho 13 y 4 dedos.

Francisco Bayeu y Subías

(1734-1795)

44 *CABEZA DE SAN LORENZO, PREPARATORIO PARA EL FRESCO DE REGINA SANCTORUM OMNIUM*

328 x 275 mm.

Sanguina y toques de tiza sobre papel gris verdoso

Ca. 1775

BIBL.: Ansón Navarro, A., en *Raíz del Arte V: una exposición de dibujos, 1590-1930*, Arturo Ramón, Barcelona, 2003, pp. 32-33

Ansón Navarro, A., "Nuevos dibujos de Francisco Bayeu en colecciones privadas e instituciones" en *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, XCVII, 2006, p. 9 y Fig. 3

Estos cuatro dibujos que a continuación se estudian, han sido ampliamente analizados e identificados en el conjunto de la obra de Francisco Bayeu por el profesor Arturo Ansón (2003 y 2006), evidenciando el meticuloso proceso de trabajo del pintor, quien estudiaba atentamente los detalles fisionómicos de sus personajes para dar así una mayor credibilidad a los modelos y sobre todo integrarlos en un conjunto decorativo de gran efecto y aparato.

Esta cabeza es preparatoria para la de la figura de San Lorenzo, en el fresco que realizó Bayeu en 1775 dedicado a la *Letanía de la Virgen María "Regina Sanctorum Omnium"* para una de las bóvedas de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (Fig. 25). Según Ansón este dibujo sería realizado entre febrero y abril de 1775, debido a que la bóveda la ejecutó entre mayo y septiembre de ese año.

El dibujo representa el perfil del santo que aparece arrodillado, junto a su instrumento de martirio, la parrilla, y en la parte izquierda de la bóveda. Tanto el trazado aterciopelado de la sanguina como los leves toques de tiza colaboran en acentuar el detalle y meticulosidad de la cabeza del personaje que nunca iba a poder ser valorada desde cerca, debido al emplazamiento del fresco, lo que demuestra el grado de perfección y buen oficio de Bayeu a la hora de pensar y actuar sobre sus composiciones.

Fig. 25 - Francisco Bayeu, detalle de San Lorenzo en el fresco de *Regina Sanctorum Omnium*, Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza.

Francisco Bayeu y Subías

(1734-1795)

45 *CABEZA DE HOMBRE, PREPARATORIO PARA LA DEGOLLACIÓN DE SAN EUGENIO*

328 x 275 mm.

Sanguina y toques de tiza sobre papel ocre grisáceo.

Ca. 1776

BIBL.: Ansón Navarro, A., en *Raíz del Arte V: una exposición de dibujos, 1590-1930*, Arturo Ramón, Barcelona, 2003, pp. 38-39

Ansón Navarro, A., "Nuevos dibujos de Francisco Bayeu en colecciones privadas e instituciones" en *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, XCVII, 2006, p. 11 y Fig. 9

Identificado por el Profesor Arturo Ansón (2003 y 2006), se trata del dibujo preparatorio para el fresco realizado por Bayeu en el claustro de la Catedral de Toledo, entre 1776 y 1777, para representar la escena de la *Degollación de San Eugenio* (Fig. 26) que fue ampliamente estudiada en su concepción y temática por Gutiérrez Pastor (1996), concretamente para la cabeza de uno de los personajes barbados que se encuentran presenciando en segundo plano la degollación. Del mismo modo que ha procedido en el anterior dibujo, Bayeu utiliza la sanguina de una manera delicada y meticulosa para subrayar todos los rasgos del rostro del personaje, empleando la tiza como apoyo para dar una mayor credibilidad y perfección a los detalles, utilizando elementos que serán propios de las formas neoclásicas de Mengs.

Fig. 26 - Francisco Bayeu, personaje expectante en el fresco de la *Degollación de San Eugenio*, claustro de la Catedral de Toledo.

Francisco Bayeu y Subías

(1734-1795)

46 *CABEZA DE VERDUGO, PREPARATORIO PARA LA DEGOLLACIÓN DE SAN EUGENIO*

310 x 245 mm.

Sanguina y tiza sobre papel ocre grisáceo.

Ca. 1776

BIBL.: Ansón Navarro, A., "Nuevos dibujos de Francisco Bayeu en colecciones privadas e instituciones" en *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, XCVII, 2006, p. 12, fig. 11.

Identificado por Arturo Ansón (2006) se trata del dibujo preparatorio para la cabeza de uno de los verdugos que se encuentran sujetando a San Eugenio en la parte de la derecha del fresco del claustro de la Catedral de Toledo estudiado anteriormente (Fig. 27). Lo que a Bayeu le interesa aquí, es ensayar la actitud y el carácter agresivo del personaje que se encuentra con el ceño fruncido y en actitud de violencia sujetando a San Eugenio mientras que es degollado.

Como señaló Ansón, este es uno de los dibujos más acabados y perfectos en su técnica al mostrar toda la carga realista del personaje. Este mismo dibujo, como también identificó el citado autor, sirvió para que su hermano Ramón Bayeu ejecutara la cabeza del verdugo en el cuadro del altar de la iglesia parroquial de Valdemoro dedicado al *Martirio de San Pedro Mártir de Verona*.

Fig. 27 - Francisco Bayeu, verdugo sujetando a San Eugenio en el fresco de la *Degollación de San Eugenio*, claustro de la Catedral de Toledo.

Francisco Bayeu y Subías

(1734-1795)

47 *FIGURA DEL PROFETA SAMUEL, PREPARATORIO PARA EL FRESCO DE REGINA PROPHETARUM*

300 x 201

Sanguina y toques de tiza sobre papel gris verdoso oscuro.

Ca. 1781

BIBL.: Ansón Navarro, A., en *Raíz del Arte V: una exposición de dibujos, 1590-1930*, Arturo Ramón, Barcelona, 2003, pp. 34-35

Ansón Navarro, A., "Nuevos dibujos de Francisco Bayeu en colecciones privadas e instituciones" en *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, XCVII, 2006, p. 13 y Fig. 14

Como los anteriores estudiados por Arturo Ansón (2003 y 2006) e identificado con la figura del profeta *Samuel* y preparatorio para el fresco con la letanía lauretana *Regina Prophetarum,* realizado por Bayeu entre 1780 y 1781, para una de las bóvedas en uno de los lados de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (Fig. 28). Quizás sea este ejemplo el que presenta mayores cambios sobre todo en el rostro del profeta, que en el fresco es barbado y de mayor edad. Los toques de tiza, más abundantes que en otros diseños anteriores, hacen de este dibujo algo más barroco y no tan depurado como los demás, sirviendo esos toques de tiza para los golpes de luces y los plegados de su manto. Para la cabeza del profeta, el Museo del Prado conserva su dibujo preparatorio, identificado por Rocío Arnáez (1975).

Fig. 28 - Francisco Bayeu, profeta Samuel, en el fresco de *Regina Prophetarum*, Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

José del Castillo

(1737-1793)

48 *DOS FRAILES FRANCISCANOS*

289 x 270 mm.

Sanguina sobre papel azulado.

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Tanto el papel utilizado azulado como el trazo de la sanguina, así como la manera esquemática de solucionar los ojos, nariz y boca de los frailes es la usual en otros dibujos de José del Castillo. Este probablemente sea preparatorio para algún lienzo o fresco que no he conseguido identificar, pero sin duda estamos ante un tanteo previo. El rayado y los rasgos son similares a los dibujos de modelos humanos que Xavier Bray le atribuyó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Bray, X., "Drawings by Giaquinto's Spanish Followers: Antonio González Velázquez and José del Castillo" en *Master Drawings*, 4, 1999, p. 419 y 420) encontrando también familiaridad con alguno de los dibujos de Castillo que conserva el Museo del Prado.


324

Mariano Salvador Maella

(1739-1819)

49 *JUNO MANDANDO A EOLO QUE SUELTE LOS VIENTOS CONTRA ENEAS*

220 x 320 mm en formato oval

Dibujo preparatorio para la antecámara de la Reina María Luisa de Parma en el Palacio Real de Madrid

Lápiz sobre papel verjurado

Según estudios de José Manuel de la Mano se trata de la primera idea para el techo de la actual sala de billar del Palacio Real de Madrid, que fue antecámara de la Reina María Luisa. El tema sirve para subrayar el carácter alegórico de las uniones regias, velando por la bonanza de las bodas reales, ya que Juno le promete a Eolo que si cumple sus órdenes de lanzar los vientos contra Eneas, le dará por esposa a la bella Deiopea. Como ha estudiado López Torrijos (1985) a Juno se le otorga aquí un papel alegórico en su relación con el matrimonio, de ahí el lugar a donde estuvo destinado el fresco para el que este dibujo es preparatorio, la antecámara de María Luisa de Parma.

El tema del dibujo, su boceto preparatorio y el fresco que finalmente ejecutó Maella aparece descrito perfectamente en la bóveda cuarta -hoy tapada por las decoraciones del XIX- y estudiada por Francisco José Fabre en su *Descripción de las Alegorías pintadas en las Bóvedas del Real Palacio de Madrid, Madrid*, 1829 (pp.40-42).

Este dibujo muestra, en la parte superior de pie y con una llave en la mano -para soltar a los vientos malignos contra Eneas-, a Juno y en el extremo derecho la figura de Eolo sentado, mientras en la parte inferior aparecen los vientos maniatados en el momento en el que están a punto de ser soltados.

Más interesante aún es relacionar este dibujo con el lienzo preparatorio para el citado techo de Palacio Real, recientemente adquirido por Patrimonio Nacional, del propio Mariano Salvador Maella (127 x 89,2 cm.), y que explica perfectamente las variaciones entre el dibujo y el boceto (Fig. 29).

Fig. 29 - Mariano Salvador Maella, *Juno mandando a Eolo que suelte los vientos contra Eneas*, Óleo sobre lienzo, 127 x 89,2 cms., Patrimonio Nacional.

En el lienzo de Patrimonio Nacional los elementos se encuentran invertidos. Juno aparece en la parte superior sentada sobre un trono con los pavos reales como sus atributos, uno de éstos aparece levemente sugerido en el dibujo, y en la parte inferior -pero en sentido contrario al del diseño- aparece la figura de Eolo, de pie sobre una roca, que es quien porta en esta ocasión la llave y que está cumpliendo los deseos de Juno para que suelte los vientos, tal y como lo relata Fabre en el techo. Estos aparecen representados en la parte inferior izquierda en una figura que sopla, como se encuentra igualmente en el dibujo. Es pues bien elocuente subrayar las diferencias entre el dibujo y el boceto para estudiar el proceso de trabajo de Maella. Está claro que la composición es la misma y las variantes obedecen a la idea final que desconocemos por hallarse el techo tapado, pero que presumimos sea como la muestra el lienzo y esto queda confirmado por la descripción del techo que hace Fabre:

> *"La reina de los dioses rodeada de claras nubes, sentada en su carro dorado conducido por pavones y con acompañamiento de ninfas y genios, desciende con la mayor majestad del alto Olimpo para mandar a Eolo, dios de los vientos, que emplee todo su poder para destruir la escuadra de los troyanos mandados por Eneas; y para obligarle más le muestra y promete por esposa la bella Deiopea, una de las catorce ninfas que la servían. Entre ellas hay algunas que manifiestan con sus atributos que Juno es la soberana de la atmósfera; una tiene la urna derramando agua para expresar los meteoros acuosos; otra (aunque no se distingue bien) tiene el rayo para significar los ígneos, y a otra no se le ve ningún atributo, pero sí alas de mariposa, acaso por alusión al aire mismo.*
>
> *Eolo está sobre un peñasco como sorprendido al ver el aparato de la diosa; su actitud es sumisa; con una mano muestra su pecho, y con la otra tiene una gran llave. Este dios debía a Juno, su protectora, la jurisdicción que tenía sobre los vientos y aún la divinidad; y así le estaba agradecido, sumiso y obediente, y esto muestra su actitud respetuosa, y la mano que pone en su pecho como ofreciéndose a su servicio. El peñasco indica su turbulento estado, llamado de su nombre Eolia, que la forman ciertas islas del Mediterráneo, en las que fingían había una gruta profunda en donde estaban encerrados los vientos para que no pudiesen destruir el mundo. La llave es la de la puerta de esta caverna, aunque Virgilio le pinta con un cetro en la conferencia que tuvo con la diosa. Inmediatos a Eolo se ven figurados los Vientos como comúnmente los representan los pintores: uno de ellos está detrás del dios, pero aunque maniatado, está exhalando los furores de su terrible boca: otros que hay encerrados en la tenebrosa cueva que les servía de cárcel, asoman sus cabezas amenazadoras dispuestos a conmoverlo todo para complacer al encono de la rencorosa y vengativa esposa de Júpiter".*

Fabre anota que es de las mejores obras al fresco de Maella, pintada en su primero y mejor tiempo, y así lo señala Ponz en su *Viaje de España* que hace mención a este techo.

El dibujo pues, que presentamos ahora, tiene una gran importancia merced a lo dicho y, sobre todo, por contener algunas variantes y otros elementos como los vientos maniatados que no están en el lienzo, pero que si estarían en el techo.

Por otra parte, el rayado del grafito en el dibujo y los tipos son los característicos de Maella, encontrándose también similitudes con la técnica que emplea en algunos diseños José del Castillo.

Luis Paret y Alcázar

(1746-1799)

50 *ALEGORÍA DE LA BENIGNIDAD*

125 x 175 mm.

Pluma y tinta china sobre papel verjurado

Ca. 1782-1787

En la parte inferior: "*Ludovicus à Paret fecit*"

Identificado como la *Alegoría de la Benignidad* por el profesor Ismael Gutiérrez Pastor, en función a su relación con el correspondiente grabado de la *Iconología*, de Cesare Ripa, en edición italiana del siglo XVIII (Fig. 30). Tal y como la representa Ripa, aparece como figura femenina coronada, portando una rama con piñas en una de sus manos, un elefante, un trono, haciendo alusión al buen gobierno y sin embargo Paret le añade una figura femenina con alas a la derecha que está siendo bendecida por la Alegoría de la Benignidad, en posible alusión a los gobernantes que deben dispensar su autoridad con benignidad y que se lanzan a sortear difíciles empresas, por ello aparece la tabla sobre la que se desliza la figura femenina sobre las aguas.

El dibujo ha sido también estudiado recientemente por Javier González de Durana, indicando la posibilidad de que se trate del dibujo preparatorio para un grabado, conjeturando el citado autor que represente una alegoría de la Monarquía española, haciendo alusión a su dominio en territorios de ultramar, razón por la cual aparece el trono real en la parte izquierda y –siempre siguiendo la interpretación del citado autor- puede que aluda a algún episodio de la Monarquía española en África, intentando así Paret ganarse el favor del Rey, facilitando su regreso a la Corte.

En cualquier caso es, un ejemplo de extrema minuciosidad y gran detallismo, que muestra el cuidado y calidad al que llega Paret en este tipo de obras, donde con la plumilla y la tinta china deja entrever unas calidades deslumbrantes en el rayado y en los efectos de sombreado, que facilitaban luego el trabajo del buril en la plancha y en la que se ve la importante cultura visual de Paret, al seguir en esta ocasión y como ha demostrado Gutiérrez Pastor, la correspondiente alegoría de Ripa.

Fig. 30 - *Alegoría de la Benignidad*, de Cesare Ripa edición del Siglo XVIII.


Ludovicus à Poret fecit.

Antonio Carnicero

(1748-1814)

51 *DON MANUEL GODOY A CABALLO*

302 x 232 mm.

Lápiz sobre papel con toques de aguada

Preparatorio para *La Equitación; Galope de Campo*

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Estos tres importantes dibujos, de procedencia conocida y nobiliaria, son testimonio de los tanteos previos para la ejecución de la obra grabada de *La Equitación* que constaba de 13 láminas, incluida una portada de la *Anatomía del caballo* y que estuvo supervisada por Manuel Godoy, siendo el encargo realizado por Carlos IV, e imprimiéndose en 1796, estando Antonio Carnicero encargado de realizar los dibujos preparatorios para las láminas.

El primero de ellos presenta a Godoy montando a caballo en corbeta, siendo preparatorio para la lámina denominada como *Galope de campo* (Fig. 31) y que toma como ejemplo los modelos velazqueños y concretamente el del *Príncipe Baltasar Carlos a caballo.*

Las láminas de esta obra se conservan en la Calcografía Nacional y las 13 fueron muy alabadas por Don Bernardo de Iriarte y Juan de la Cerda que dijeron que "el encargo estaba con gran complacencia". Estos dibujos son testimonio de gran importancia para comprender el alcance del encargo y los tanteos previos en su ejecución.

Fig. 31 - *Galope de campo,* lámina perteneciente a *La Equitación* sobre composición de Antonio Carnicero.

Antonio Carnicero

(1748-1814)

52 *DON MANUEL GODOY A CABALLO*

239 x 189 mm.
Lápiz sobre papel
Preparatorio para La Equitación; Parado
Ca. 1796

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres

Se trata del dibujo preparatorio para la lámina *Parado* (Fig. 32), y muestra como la anterior, las dotes de Carnicero en el dibujo del natural, que tomó directamente en el Real Picadero de Aranjuez.

Fig. 32 - *Parado*, lámina perteneciente a *La Equitación* sobre composición de Antonio Carnicero.

Antonio Carnicero

(1748-1814)

53 *EL REY CARLOS IV A CABALLO*

377 x 231 mm.
Lápiz sobre papel
Preparatorio para La Equitación; Galope de campo.
Ca. 1796

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres

Este dibujo representa al rey Carlos IV y es preparatorio para la lámina *Galope de campo* (Fig. 33), que en su versión grabada reproduce definitivamente a Don Fernando, Príncipe de Asturias.

Fig. 33 - *Galope de campo*, lámina perteneciente a *La Equitación* sobre composición de Antonio Carnicero.

Antonio Carnicero

(1748-1814)

54 *RETRATO DE CABALLERO*

246 x 155 mm.
Lápiz, acuarela y aguada sobre papel
Ca. 1795-98

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Este retrato de caballero no identificado, presenta los caracteres propios de los retratos de Antonio Carnicero, encontrando una clara relación con el de *Don Mariano Luis Vicente de Urquijo* firmado por este artista y conservado en el Museo de Bellas Artes de Álava en Vitoria. El retratado aparece en pie y vestido con casaca y chaleco, portando en una de sus manos el sombrero en actitud displicente y con la otra, sobre la cintura, contrapone la actitud del anterior retrato de Vitoria.

La condecoración que ostenta es la Cruz de la orden de Malta, distinción que era tradicional se concediese a marinos, pero que a partir de los años de 1795, Carlos IV comienza a darla también para distinguir a otro tipo de personas relevantes. Por el tipo de peinado con dos bucles, y el modo de resolver la casaca y la botonadura, el retrato está próximo a los años de 1795-1798.

(Tamaño real)

Antonio Carnicero

(1748-1814)

55 *RETRATO DE FERNANDO VII*

247 x 172 mm.

Pastel y lápiz sobre papel, al dorso figura en clarión sobre papel

Ca. 1808

Inscripción en el paspartú: "Carnicero. Procede de la colección del pintor Carmona"

Este borrón realizado con una técnica rápida y vibrante a base de ceras, es testimonio precioso para conocer el proceso de trabajo de Antonio Carnicero, toda vez que se relaciona con el Fernando VII que transformó y retocó, haciéndolo pasar por más mayor en 1808 por encargo del Ayuntamiento de Madrid (Fig. 34): "entregué en el Ayuntamiento, para la proclama del rey, un cuadro de cuerpo entero, que conservaba en mi poder de menos edad y que retoqué poniéndole de alguna más, en lo posible" (María Antonia Martínez Ibáñez, *Antonio Carnicero 1748-1814*, Ayuntamiento de Madrid, 1997, p. 123).

En el dibujo ahora dado a conocer, el Rey parece mucho más joven y se encuentra vestido del mismo modo con la característica casaca y chaleco bordados y envuelto en un manto de armiño. Se aprecia, apenas sugerido, el toisón de oro así como la banda de la orden de Carlos III y se encuentra en el escenario propio de otros retratos sin que pueda distinguirse aquí la columna corintia y el cortinaje con borla recogido a un lado cayendo en el sillón. Todos estos elementos en el dibujo aparecen invertidos, al igual que el basamento sobre el que está la corona sobre un almohadón y apoya el cetro. La forma de resolver estos objetos, con un ágil movimiento del grafito, nos hablan de su rapidez en el dibujo, apreciando además algunas variantes en la posición de los pies y en la flexión de una de las piernas, lo que indica la frescura del boceto, que no es copia sino tanteo previo, antes de retocar y alterar los elementos que aparecían en el documento referido más arriba. De hecho si nos fijamos en el rostro del rey que aparece en el dibujo, apreciamos que es mucho más joven que en el lienzo, lo que confirma las intenciones de Carnicero a la hora de reelaborar el modelo y testimonia, una vez más, el proceso de trabajo del artista.

Resulta también reseñable, para comprobar los pasos dados por Carnicero en la ejecución del retrato, que en el anverso del dibujo se muestra punteado en clarión la hechura del cuerpo del Rey, lo que conlleva un estudio completo de su fisonomía.

Fig. 34 - *Retrato de Fernando VII*, Antonio Carnicero, Museo Municipal, Madrid.

(Reverso)

Henri-Pierre Danloux

(1753-1809)

56 *DOBLE RETRATO DE LOS NIÑOS DON LUIS Y DON ANTONIO DE LOS RÍOS Y SARMIENTO*

123 x 152 mm.

Lápiz negro, carboncillo difuminado, cera blanca y roja con resaltes de gouache blanco sobre papel ovalado

Inscrito sobre el montaje: *"Danloux 1791"*

Inscrito en el reverso: *"Nº 35 En 40 rs. Dn. Luis y Dn. Antonio de los rios y Sarmiento hijos gemelos de los Condes de Fernán Núñez Dn. Carlos y Da. María. Nacidos en París en 24 de Agosto de 1788"*

Ca. 1790-91

Este doble retrato, de gran dulzura y primor, fue realizado por *Henri-Pierre Danloux* en París, en la corte de Luis XVI, antes de su partida a Inglaterra en 1791, y durante el período en el que el Conde de Fernán Núñez fue embajador.

Danloux fue uno de los dibujantes y retratistas más refinados del momento, discípulo de Joseph-Marie Vien y encargado de realizar un conjunto de retratos de miembros de la familia real francesa. En ellos siempre hacía gala de una especial dulzura y una técnica refinada, heredera del mundo rococó y con un guiño hacia la depuración neoclásica.

La perfección técnica que denota este dibujo y el empleo del grafito, sugiriendo los trajes del niño y la niña en la parte inferior, contrasta con lo acabado y la suavidad que proporcionan las ceras blancas y rojizas en sus rostros.

(Tamaño real)

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

57 *NIÑO JESÚS, PREPARATORIO PARA EL SAN JOSÉ CON EL NIÑO JESÚS, CONSERVADO EN EL REAL ORATORIO DEL CABALLERO DE GRACIA DE MADRID.*

205 x 153 mm.
Lápiz, carboncillo y tiza sobre papel azulado
Ca. 1794

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Esta colección de nueve dibujos, absolutamente típicos de *Zacarías González Velázquez*, presentan además el interés de su procedencia nobiliaria. La mayor parte de ellos, como el que nos ocupa, están realizados sobre el característico papel azulado propio del momento y con un trazo seguro y firme con el grafito y la tiza, técnica empleada por Zacarías en otras obras. Al ser algunos de ellos preparatorios para obras conocidas estamos ante un conjunto de gran importancia debido al escaso número de dibujos conocidos, tal y como se deduce del trabajo de Bertha Núñez.

El dibujo del *Niño Jesús* es un tanteo previo para la misma figura que se encuentra en el *San José con el Niño Jesús* del Real Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid, de 1794 (Fig. 35). Sobre todo es similar, con respecto al dibujo ahora dado a conocer, la túnica del niño y la doblez de su cuello, variando en cambio la postura de sus manos.

El rostro del Niño, en el dibujo, guarda mayor semejanza si se relaciona con el que se encuentra en el *San José con el Niño* de colección particular barcelonesa (véase Núñez, B., *Zacarías González Velázquez*, Madrid, 2000, nº P-41 y P-42).

Fig. 35 - Zacarías González Velázquez, *San José con el Niño*, Madrid, Oratorio del Caballero de Gracia.

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

58 *ESTUDIOS DE CABEZAS; LA ARITMÉTICA Y LA ASTROLOGÍA, PREPARATORIO PARA EL FRESCO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA RODEADA DE LA JUSTICIA, LAS CIENCIAS, LAS ARTES, LAS VIRTUDES Y LA LEY.*

205 x 343 mm.

Lápiz, carboncillo y tiza sobre papel azulado

Ca. 1803-1804

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Estos tres dibujos (58 y 59 a y b) tienen el interés de ser los preparatorios para algunas de las figuras del fresco que Zacarías realizó en el actual dormitorio de Isabel II, en el Palacio Real de Aranjuez, entre 1803 y 1804 y que representa a *La Monarquía española rodeada de la Justicia, las Ciencias, las Artes, las Virtudes y la Ley.*

El dibujo que presenta una figura femenina arodillada y dos cabezas (58) en formato horizontal, se corresponden en el fresco con las figuras que se hallan a la derecha sedentes, aludiendo una a la Aritmética, señalando en una pizarra, con su estudio de la cabeza, y la otra representa un estudio de la cabeza de la Astrología (Fig. 36). Ámbas se encuentran mirando hacia la representación de la Monarquía española.

Fig. 36 - Zacarías González Velázquez, detalle de *la Aritmética y la Astrología* en el fresco de *La Monarquía española rodeada de la Justicia, las Ciencias, las Artes, las Virtudes y la Ley*, actual dormitorio de Isabel II, en el Palacio Real de Aranjuez.

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

59 A *ESTUDIO DE FIGURA FEMENINA ARRODILLADA; LA GEOMETRÍA. PREPARATORIO PARA EL FRESCO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA RODEADA DE LA JUSTICIA, LAS CIENCIAS, LAS ARTES, LAS VIRTUDES Y LA LEY.*

180 x 142 mm.

Lápiz, carboncillo y tiza sobre papel azulado

Ca. 1803-1804

59 B *ESTUDIO DE FIGURA FEMENINA DE LA PINTURA PREPARATORIO PARA EL FRESCO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA RODEADA DE LA JUSTICIA, LAS CIENCIAS, LAS ARTES, LAS VIRTUDES Y LA LEY.*

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

El siguiente dibujo en formato vertical es la representación de *la Geometría*. En el dibujo aparece sin su atributo, el compás y una planta, que se halla perfectamente explícita en el fresco. Es ejemplo de la depurada técnica de Zacarías y de su proceso de trabajo dentro de un estilo completamente neoclásico.

El dibujo correspondiente al (59 b) es el preparatorio para la alegoría de *la Pintura*, que aparece señalando a la Monarquía y con la paleta y pinceles en la mano. Tanto los plegados de su manto, como el perfil de su rostro, se realzan con la tiza (Fig. 37).

Fig. 37 - Zacarías González Velázquez, detalle de *la Geometría y la Pintura* en el fresco de *La Monarquía Española rodeada de la Justicia, las Ciencias, las Artes, las Virtudes y la Ley*, actual dormitorio de Isabel II, en el Palacio Real de Aranjuez.

(Tamaño real)

(Tamaño real)

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

60 *ESTUDIO PARA LA VIRGEN DE LA SAGRADA FAMILIA CON SANTA ANA Y SAN JOAQUÍN*

298 x 250 mm.

Lápiz, carboncillo y tiza sobre papel gris

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Se trata del dibujo preparatorio para la figura de la Virgen en la *Sagrada Familia con Santa Ana y San Joaquín*, de colección particular de Pamplona (Fig. 38). Zacarías ha elaborado un primoroso trabajo, centrado en este diseño, en estudiar atentamente los plegados, las sombras y la cadencia de la cabeza de la Virgen. El paño que sostiene en sus manos, con las flores, está en el dibujo apenas sugerido, por lo que se trata de un tanteo previo de una gran calidad en la precisión del dibujo y la seguridad en el trazo.

Fig. 38 - Zacarías González Velázquez, *Sagrada Familia con Santa Ana y San Joaquín*, colección particular, Pamplona.

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

61 *ESTUDIO PARA DOS FRAILES DE RODILLAS*

203 x 342 mm.

Lápiz, carboncillo y tiza sobre papel azulado

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Los otros cuatro dibujos siguientes, presentan unas características comunes –a excepción de los estudios de manos- por lo que deben ser también de Zacarías, aunque no hemos localizado para que composiciones sirvieron. El *Cristo* es absolutamente típico en su producción y seguramente preparatorio para una gloria, hecho que también se constata en el *Sagrado Corazón de Jesús,* que se encuentra en el reverso de los estudios de las dos figuras masculinas, como también presentan el estilo de Zacarías las dos figuras de frailes.

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

62 *ESTUDIO DE DOS PERSONAJES (ANVERSO)*
SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS (REVERSO)
207 x 158 mm.
Lápiz, carboncillo y tiza sobre papel azulado

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Reverso

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

63 *CRISTO*

155 x 103 mm.

Lápiz, carboncillo y tiza sobre papel azulado

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

(Tamaño real)

Zacarías González Velázquez

(1763-1834)

64 *ESTUDIOS DE MANOS*

190 x 203 mm.

Lápiz y carboncillo sobre papel gris

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.


1020

Vicente López Portaña

(1772-1850)

65 *EL SACERDOTE LUCIANO, DA CUENTA A JUAN, OBISPO DE JERUSALÉN, DE TODO LO QUE LE HABÍA REVELADO GAMALIEL; Y EL PIADOSO PRELADO LE OYE CON ADMIRACIÓN*

250 x 270 mm.

Lápiz carbón y aguada parda sobre papel verjurado

Se trata casi con seguridad, por las leyendas que aparecen en la parte inferior, de dibujos preparatorios para una serie de estampas sobre la vida de San Esteban protomártir. Las características del dibujo y de los tipos relacionan estas obras directamente con la actividad de Vicente López, y siguen directamente en su composición las pinturas de Jerónimo Jacinto de Espinosa dedicadas a la vida del santo, actualmente conservadas en la iglesia de San Esteban de Valencia y pertencientes, según Pérez Sánchez, a finales de la década de 1650 (Fig. 39 y 40).

El tema está inspirado en la Leyenda dorada de Jacobo de Vorágine donde se describen los dos asuntos pormenorizadamente:

> *"A la mañana siguiente, Luciano, en cuanto despertó se fue a Jerusalén, se entrevistó con el obispo Juan y le refirió detalladamente lo relativo a las tres visiones que había tenido. Juan convocó a los demás obispos de la comarca y todos juntos se dirigieron con Luciano al sitio que a éste le había indicado Gamaliel. Apenas comenzaron a cavar, la tierra se agrietó. Los asistentes advirtieron que por entre las grietas salía un aroma exquisito. Entre las muchas personas que se hallaban presentes había setenta hombres enfermos, aquejados de diferentes dolencias, y los setenta quedaron repentinamente curados de sus respectivas enfermedades al aspirar la suavísima fragancia que brotaba de la tierra removida. Los cuerpos de los cuatro santos, una vez exhumados, fueron llevados procesionalmente, entre cánticos y aclamaciones, a Jerusalén y colocados en la iglesia llamada de Sión...".*

En cuanto a la fecha de los dibujos, Arturo Ramón localizó cuando desmontó las escenas en el montaje primigenio, una baraja española con la inscripción: *Real Fábrica de Valencia, año 1797*, lo que puede dar una idea de la cronología de las obras que merced a su estilo y grafía entroncan perfectamente con la actividad de Vicente López.

Fig. 39 - Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Luciano ante el Obispo*, Valencia, iglesia de San Esteban.

El Sacerdote Luciano, dá cuenta á Juan Obispo de Jerusalem de todo lo q. le había revelado Gamaliel: y el piadoso Prelado le oye con admiracion.

Vicente López Portaña

(1772-1850)

66 *EL OBISPO JUAN DE JERUSALÉN ASISTE AL DESCUBRIMIENTO DEL CUERPO DE SAN ESTEBAN ACOMPAÑADO DE ELEUTERIO, OBISPO DE JERICÓ, DEL CLERO, Y DE GRAN NÚMERO DE GENTES*

250 x 280 mm.

Lápiz carbón y aguada parda sobre papel verjurado

BIBL.: Ramón, A., en *Raíz del Arte IV. Una exposición de dibujos antiguos. S. XVI al XIX*, Barcelona, 2000, 5b y 5c.

Fig. 40 - Jerónimo Jacinto de Espinosa, *El hallazgo del cadáver de San Esteban*, Valencia, iglesia de San Esteban.

El Obispo Juan de Jerusalem asiste al desenterramiento del Cuerpo de S. Esteban acompañado de Eleuterio Obispo de Jerusal. del Clero, y de gran numero de gentes.

Rafael Ximeno y Planes

(Activo entre 1772 y 1800)

67 *APOLO Y LA SERPIENTE PITÓN*

190 x 90 mm.

Pluma, aguada gris y lápiz

Marca de colección: *J.P.V. Maziès (Lugt nº 1919)*

De entre los escasos dibujos conocidos de Rafael Ximeno y Planes, quien se formó en la Academia de San Carlos de Valencia y estuvo pensionado en Roma unos años, éste encuentra una evidente relación con la *Liberación de San Pedro por el Ángel* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Tanto el empleo de la aguada como el rayado bien característico y sobre todo la gracilidad de los tipos, entroncan perfectamente con el referido dibujo.

Apolo y la serpiente Pitón, presenta, además, un evidente academicismo en la figura de Apolo y seguramente se trataba de dibujo preparatorio para pasarlo al lienzo, merced a la cuadrícula realizada a lápiz.

Se da la feliz circunstancia de que este dibujo procede de la colección de Jean Pierre Víctor Maziès (1836-1889) el mismo coleccionista que poseyó el dibujo de la *Inmaculada* de Bartolomé Fernández, presente también en esta exposición.

(Tamaño real)

Círculo de Ventura Rodríguez

68 *ESTUDIO PARA MONUMENTO FUNERARIO*
388 x 244 mm.
Pluma y aguada gris sobre papel
Ca. 1790

PROC.: Duquesa de Benavente.
Colección Casa-Torres.

Se trata del dibujo preparatorio para algún monumento funerario no localizado o no realizado, aunque el pitipié con las medidas que aparece en la parte inferior, dando las dimensiones en pies castellanos, lo sitúa en Madrid por las características y la definición del monumento funerario. El hecho de presentar a una musa en el medallón central, así como los atributos del drama, comedia y la tragedia en la parte inferior, nos hacen pensar que se trataría del monumento funerario de algún dramaturgo de finales del siglo XVIII. Desgraciadamente la inscripción que figuraría en la parte inferior no está realizada con caracteres legibles, sino simplemente sugerida, lo que imposibilita la identificación del personaje.

La limpieza de las líneas y algunos elementos en el despiece de los sillares, nos recuerdan las formas de Ventura Rodríguez o de algún arquitecto de su más estricto círculo.

Francisco de Goya

(1746-1828)

69 *COPIA DE LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ*

400 x 328 mm.

Dibujo preparatorio a sanguina sobre papel verjurado

Ca. 1778

Inscripción en la inferior: *"Dibuxado por Goya del quadro original de Velázquez, que esta en el Rl. Palacio de Madrid."*

Colección particular, Madrid.

BIBL.: Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. V, p. 172, nº 1
Carderera, V., "François Goya: sa vie, ses dessins, et ses eaux-fortes" en *Gazette des Beaux Arts*, 1863, vol. XV, p. 245
Gassier, P. y Wilson, J., *Vida y obra de Francisco de Goya: reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona, 1974, p. 108
Gassier, P., *Les dessins de Goya*, Fribourg, 1973-75, II, cat. 30
Pérez Sánchez, A.E., *Goya Grabador*, Fundación Juan March, Madrid, 1994, p. 41
Santiago, E., en *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996, cat. 92 y p. 22.

PROC.: Colección Ceán Bermúdez; Colección Valentín Carderera.

EXPO.: Madrid, *Exposición de dibujos: 1750 a 1860: catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1922, 173B
Madrid, *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996, cat. 92

Se trata del dibujo preparatorio realizado por Goya de *Las Meninas* de Velázquez, para ser pasado al aguafuerte (Fig. 41), cuando se encontraba en el Palacio Real de Madrid. El proyecto, que tenía como objeto dar a conocer el importante patrimonio español en Europa, gracias al grabado, fue respaldado tanto por Ceán como por Antonio Ponz, haciéndose cargo de ello la Real Calcografía.

Precisamente Elena Santiago ha recordado recientemente la frase de Ponz, en uno de sus volúmenes, de su *Viaje de España* lamentando que "Sabe la Europa muy en confuso, que en Madrid, y señaladamente en los Reales Palacios, y en El Escorial, hay obras estupendas; pero pocos tienen idea de lo que son, porque apenas han visto una miserable estampa de alguna de ellas".

Esta es la razón por la que Goya junto a José del Castillo y Ramón Bayeu, se decidieran a grabar un conjunto de pinturas representativas de las colecciones reales, con objeto de difundir este patrimonio pictórico entre 1778 y 1779.


Delineado por Goya del quadro original de Velazquez que esta en el Rl. Palacio de Madrid.

Esta sanguina es buen ejemplo de ello al ser el dibujo preparatorio para el aguafuerte. Sin embargo el resultado final no fue del todo satisfactorio, presentando evidentes deficiencias y el emborronamiento de las tintas en el papel, por el escaso dominio en principio de la técnica del aguafuerte mezclándola con el aguatinta por parte de Goya. De las Meninas no se conoce la plancha original que no figura en la Calcografía Nacional porque no se tiraron ediciones, probablemente por el deficiente resultado. Este dibujo que mostramos es el preparatorio y fue adquirido por Valentín Carderera a Ceán Bermúdez por lo que presenta gran interés al evidenciar todavía ciertas inseguridades que se ponen de manifiesto en las estampas conservadas. Como ha señalado Elena Santiago, el descubrimiento de la biografía de Velázquez manuscrita destinada al *Diccionario* de Ceán Bermúdez, relaciona qué grabados de su obra hizo Goya y sobre todo cuales eran los dibujos preparatorios que tenía el propio Ceán, entre los que se encuentra este.

El presente dibujo por tanto tiene el interés de mostrar el proceso de aprendizaje de Goya y, sobre todo, su admiración y reconocimiento a las enseñanzas de Velázquez.

Fig. 41 - Francisco de Goya, *La Meninas,* aguafuerte según el lienzo de Velázquez.

Francisco de Goya

(1746-1828)

70 *JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ*

124 x 98 mm.
Sanguina sobre papel verjurado
Recortado
Ca. 1798-1799

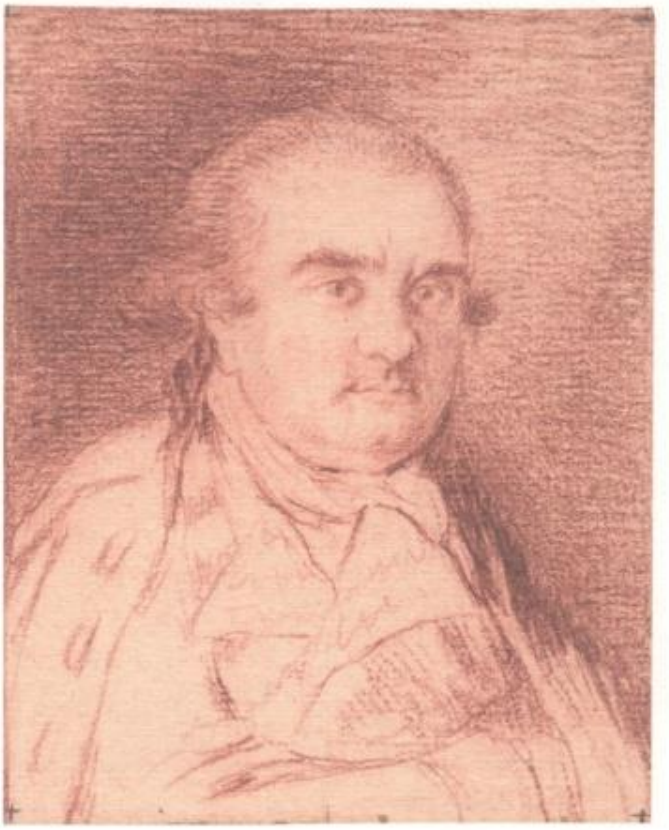
Inscripción manuscrita sobre la hoja de soporte posterior: "*Don Juan Agustín Ceán Bermúdez dibujado del natural por Don Francisco Goya*" (Fig. 42).
Colección particular, Madrid.

BIBL.: Carderera, V., "François Goya: sa vie, ses dessins, et ses eaux-fortes" *Gazette des Beaux-Arts*, 7 1860, p. 225
Boix, F., *Exposición de Dibujos : 1750 a 1860 : catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, 184, p. 105
Salas, X., "Portraits of spanish artists by Goya" en *The Burlington Magazine*, 730, 1964, I, p. 14-19
Gassier, P. y Wilson, J., *Vida y Obra de Francisco de Goya: reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona, 1974, p. 697
Gassier, P., *Les dessins de Goya*, Fribourg, 1973-1975, II, p. 188, cat. 149.
Pérez Sánchez, A.E., "Dos Goyas más y algunos Goyas menos" en *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, ed. Charles Davis and Paul Julian Smith, Tamesis Books Limited, London, 1993, p. 168
Santiago Páez, E. en *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, cat. exp., Madrid, 1996, p. 96, cat. 47.

PROC.: Colección Ceán Bermúdez; Colección Valentín Carderera.

EXPO.: Madrid, *Exposición de Dibujos : 1750 a 1860 : catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, cat 184, p. 105
Madrid, *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, cat. exp., Madrid, 1996, p. 96, cat. 47.

Este dibujo que fuera dado a conocer por Félix Boix en 1922, con ocasión de la *Exposición de dibujos españoles de 1750 a 1860 organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte*, ha sido ampliamente estudiado y reconocido como de autoría indudable de Goya y punto de partida para el estudio de los demás retratos de artistas por Gassier, Pérez Sánchez y Elena Santiago recientemente con ocasión de la memorable exposición *Ydioma universal. Goya en la Biblioteca Nacional*. Se trata muy probablemente del dibujo preparatorio que hiciera Goya de su amigo Ceán y que encabezaría como frontispicio la edición ilustrada del famoso *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, para la que tanto respaldo le dio su amigo Jovellanos a Ceán Bermúdez. Desgraciadamente el *Diccionario*, se publicó sin los retratos de los artistas y el proyecto, que intentaba parangonarse al famoso *Libro de descripción de Verdaderos Retratos*, de Francisco Pacheco, no llegó a realizarse, quedando los dibujos como ensayo probablemente para ser posteriormente grabados, circunstancia que no llegó a producirse. Ceán se documentó en este proyecto bastante para conocer las verdaderas efigies de los artistas, conservándose correspondencia en la que reclama el envío de retratos a los corresponsales de las provincias y que le sirvieran probablemente a Goya como modelos para el *Diccionario*.



(Tamaño real)

Sin embargo de los dibujos originales y autógrafos del pintor aragonés que se conservan para este proyecto de otros artistas, cuatro de ellos conservados en la Biblioteca Nacional y alguno más en colección particular, éste comparte con aquellos una serie de identidades estilísticas que lo hacen punto de referencia para el estudio de otros –frescura en el trazo, fondo con sanguina dispuesta horizontalmente y de modo ligero- y también para desterrar algunas atribuciones de otros retratos que son simplemente copias, como estudió Pérez Sánchez.

El dibujo que nos ocupa presenta además el interés de la inmediatez y captación de los rasgos psicológicos del gran erudito e ilustrado amigo de Goya, así como la recreación en su penetrante mirada de curioso incansable.

Justifica por tanto el que figure en nuestra exposición, el desmesurado afán coleccionista que tuvo Ceán en los dibujos. En algunas de las páginas de su *Diccionario* –como he estudiado en la introducción- confiesa él "no tener la menor parte" de la producción gráfica de algunos artistas, Castillo, Cano, sirviendo como modelo de estudio y valoración del dibujo en ese momento y, sobre todo, como testimonio de la importancia del diseño en el proceso creativo del artista y del aprecio por parte de los ilustrados y posteriormente del coleccionismo por otro amante y estudioso de los dibujos; Valentín Carderera.

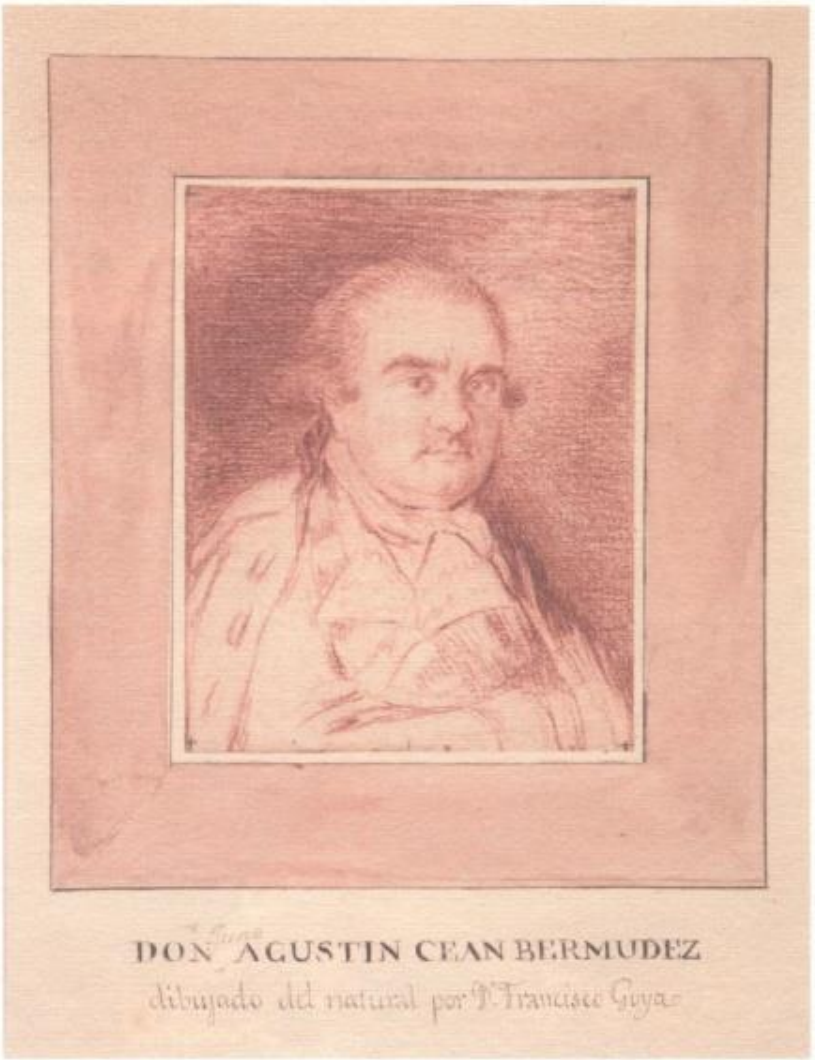


Fig. 42 - Añadido del siglo XIX por Valentín Carderera.

Juan Gálvez

(1774-1846)

71 *AGUSTINA DE ARAGÓN EN SU ACCIÓN EN EL PORTILLO*

250 x 180 mm.

Aguada gris sobre papel verjurado

Ca. 1814

Colección particular, Madrid.

Se trata del dibujo preparatorio para uno de los aguafuertes dedicados a las *Ruinas de Zaragoza*, que fueron grabados por Brambilla y editados en Cádiz en 1814 y posteriormente en Madrid en 1905 ya en la fototipia (Fig. 43). Constaba de una serie de 36 estampas de las que 12 eran de héroes de la guerra, entre las que se encontraba ésta de Agustina de Aragón, y 24 vistas de ruinas (Biblioteca Nacional, Iconografía Hispana nº 10001/1).

Aparece Agustina de Aragón, conocida como la Artillera, en el ataque del 4 de julio de 1808 cuando los franceses se enfrentaron a la batería de El Portillo, momento en el que Agustina trepa por encima de los cadáveres y acerca una baqueta con la mecha ardiendo al cañón, para derrotar a los franceses, que al fondo aparecen en el momento de la huida. Por esta hazaña fue condecorada con un escudo de honor y con las insignias de oficial.

Tal y como ha estudiado recientemente José Luis Díez en su completo y riguroso catálogo razonado de -*La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, pp. 120-121- (Fig. 44) algunas de estas estampas, en cuanto a composición, se hallan muy cercanas a la manera de resolver el óleo sobre lienzo de *Agustina de Aragón* de Gálvez conservado en el Museo Lázaro Galdiano, apreciando por ejemplo que el artillero muerto sobre el que se alza la heroína, es idéntico al que aparece en el dibujo que ahora se presenta, y mostrando también Agustina una baqueta con la mecha ardiendo como testimonio de su hazaña.

Advertimos aquí también muchos de los elementos que son propios en las aguadas de Goya; una libertad de trazo, efectos de claros y oscuros en la representación del estruendo del cañón, frescura e inmediatez que consagran a Gálvez como un consumado maestro, heredero todavía de la tradición dieciochesca y mostrando el enérgico valor de la heroína popular, que con más fuerza se enfrentó a los invasores en la Guerra de la Independencia, haciendo ver además la misma bravura, e identidad de temas que los del pintor aragonés en algunos *Desastres de la Guerra*, donde aparece también Agustina en el aguafuerte titulado *¡Qué valor!*.

La publicación de este dibujo preparatorio para la serie de estampas de las *Ruinas de Zaragoza*, constituye un ejemplo para valorar la importancia de la actividad gráfica de este artista del que la Biblioteca Nacional conserva otros dibujos para la citada serie.

Fig. 43 - *Agustina de Aragón en su acción en El Portillo*, fototipia perteneciente a *Las Ruinas de Zaragoza*, grabada por Fernando Brambilla según dibujo de Juan Gálvez.

Fig. 44 - Juan Gálvez, *Agustina de Aragón en su acción en El Portillo*, óleo sobre lienzo, Museo Lázaro Galdiano.

Fernando Brambilla

(1763-1834)

72 *VISTA DE LA FUENTE CIBELES Y DE LA PUERTA DE ALCALÁ*

415 x 645 mm.

Aguada gris y tinta sobre papel

Ca. 1820

Colección particular, Madrid.

BIBL.: Lopezosa Aparicio, C., *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 2005, p. 481.

En esta vista de la fuente de Cibeles y de la calle de Alcalá, Brambilla nos transmite una interesante instantánea de la bulliciosa calle, además de apreciarse los aguadores que iban a repostar agua a la fuente y el empedrado que mandó en 1782 que se colocara, Ventura Rodríguez, rodeando el pilón, para que se evitaran los barrizales cuando se sacaba agua, bien para baldear el paseo o bien como se aprecia aquí, para aprovisionarse, tal y como recientemente ha estudiado Concepción Lopezosa (2005). También se aprecia uno de los surtidores que ideó en 1791 Juan de Villanueva para el servicio de los aguadores y que está siendo usado por una mujer.

El trasiego de carros, carretas y trajineros, además de vendedores ambulantes y la frondosa vegetación que se divisa tanto en la plaza como en la calle, son testimonio de la arboleda que rodeaba al lugar.

Fernando Brambilla, pintor y arquitecto italiano, se instaló en Madrid durante bastantes años, habiendo participado en la expedición naturalista de Malaspina, lo que -a juicio de Carlos Reyero (1995)- le capacitaría para la descripción objetiva en sus vistas. Fue director de perspectiva en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando, hecho que se constata en este dibujo, realizando además excelentes vistas de los Reales Sitios y, según relata Ossorio y Bernard, todas las figuras de sus paisajes fueron pintadas por Manuel Miranda. Su mayor reconocimiento se debe, además de por pintar estas vistas con una clara fijación en la perspectiva, por su participación con José Gálvez en los dibujos y aguafuertes de las *Ruinas de Zaragoza,* uno de cuyos dibujos debido a éste último también se expone en esta muestra.

Asensio Juliá

(1767-1830)

73 *ESCENA CALLEJERA*

290 x 230 mm.

Aguada de color negro sobre papel

Firmado: *"A. Julia"*

BIBL.: Gil Salinas, R., *Asensi Juliá. El deixeble de Goya*, Valencia, 1990, nº 30

Esta escena callejera propia de Juliá y dada a conocer por el profesor Gil Salinas, presenta el característico universo personal del pintor emanado del mundo goyesco, y con una particular recreación en los tipos sombríos y en escenas callejeras siempre cargadas de cierto misterio. En esta, juega con tópicos infantiles como el del hombre del saco que aparece vestido de negro y con el fardo al hombro, mientras que los niños aparecen a la derecha con sus madres atemorizados.

Este mundo oscuro, salido en buen parte de los Disparates y los Caprichos de Goya, cobró fortuna en el universo creativo de Juliá, participando en su técnica de una fluidez que lleva casi a la abstracción o al expresionismo, tal y como se aprecia también en alguna obra de Eugenio Lucas.

Luis López Piquer

(1802-1865)

74 *PENÉLOPE Y SUS PRETENDIENTES*

180 x 230 mm.

Lápiz, tinta sepia y clarión

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Luis Lopez ft."

Ca. 1847

Este dibujo puede considerarse como un perfecto ejemplo de la huella de la pintura neoclásica de Jean-Louis David en los artistas españoles. Aunque el seguimiento de los postulados davidianos se ha venido generalmente asignando a los españoles: José Aparicio, Juan Antonio de Ribera y José de Madrazo, sin duda el segundo de los hijos de Vicente López; Luis López Piquer, muestra aquí una predilección por las composiciones propias de la pintura neoclásica francesa, de una gran pureza, tanto en el dibujo como en lo teatral y enfático de la composición.

Tal y como ha señalado Enrique Arias, ("La "dissidence" des disciples espagnols de David" en *Le néoclassicisme en Espagne. Journées d'etude*, Musée Goya, Castres, 1989 (1991), pp. 62-85) los discípulos de David en España, se centraron más en la historia local que en la vocación clasicista. Sin embargo, este dibujo que ahora se presenta, es un testimonio más ligado a la corriente filofrancesa, reflejada en el culto a la antigüedad clásica, en este caso a la mitología griega como testimonio de valores éticos y morales, de ahí su gran interés, por la mitificación que supone en algunos artistas, la huella del pintor francés, tal y como también ha señalado Carlos Reyero ("Les peintres espagnols: premier tires du XIXeme siècle à Paris et la mythification du davidisme" en Opus cit., 1989(1991), pp. 146-153).

Como ha estudiado José Luis Díez (*Vicente López. Vida y obra I*, Madrid, 1999, pp. 229-233) el caso de Luis López, el hijo menor, es testimonio de una personalidad totalmente independiente, formado en Roma y con una importante estancia en París, encontrándose allí en 1847 y donde sin duda quedó fuertemente impresionado por los modelos y el carácter épico de la pintura de David, sobre todo por el cuadro de *Los lictores conducen a Brutus el cuerpo de sus hijos.*

Aquí se muestra un tema relacionado con la *Odisea* de Homero, narrándose el momento en el que durante la larga ausencia de Ulises = Odiseo, de más de veinte años, su mujer, Penélope, se encuentra esperándole en su palacio de la Isla de Ítaca y tiene que rechazar las tentativas de los galanes y pretendientes que quieren convencerla de que se vuelva a casar, repudiando a Ulises. Penélope, en su paciente espera, se pasó todos estos años tejiendo un telar que no acababa nunca, porque "lo que tejía por el día, lo destejía por la noche".

El tema no puede ser más ejemplarizante como testimonio del amor y de la fidelidad, y Luis López en este dibujo muestra el escenario totalmente davidiano con el cortinón, las luminarias y el telar en el que se encuentra tejiendo Penélope, así como las intenciones de los pretendientes que la señalan, haciendo llamar su atención, mientras que ella los repudia en un acto heroico y hermoso, testimonio de su amor por Ulises y de la espera, ya que no lo había visto desde el comienzo de la Guerra de Troya, veinte años atrás.

Federico de Madrazo

(1815-1894)

75 *ZAMPOGNARO POR LAS CALLES DE ROMA*

246 x 198 mm.

Lápiz y tiza sobre papel

Firmado: *"F. de Madrazo. Roma. Junio 1841"*

Se trata de la representación de un gaitero o *zampognaro* italiano de los que tocaban en Roma, venidos de la campiña del Lazio o de Nápoles, con su indumentaria típica y ataviado de su instrumento: la *zampogna* con el característico fuelle de piel de cordero. Estos personajes acudían a Roma en fiestas tradicionales como Navidad y tocaban melodías tradicionales de su tierra para ganarse la vida.

Javier Barón estudió a este tipo de personajes con ocasión de la pintura del mismo tema de la colección Masaveu, realizada en Italia por Ignacio Suárez Llanos (Barón, J., *Colección Masaveu. Pintores Asturianos*, Gijón, 1996, cat. 2).

Es por lo tanto un ejemplo más, pero anterior en fecha, al del asturiano Suárez Llanos, ya que Madrazo documenta a este personaje en su estancia romana en 1841. El carácter pintoresco de estos personajes, como aparece en el dibujo, es un testimonio de la atracción que algunos pintores y fotógrafos sintieron por este tipo de temas, que tampoco pasaron inadvertidos entre los viajeros extranjeros. Como nos recuerda Barón, Hipólito Taine al final de su tomo II de su *Viaje por Italia*, en 1864, describe a estos personajes tal y como lo hace Madrazo en este anecdótico y cuidado dibujo.

Eduardo Rosales

(1836-1873)

76 *BOCETO PARA ISABEL LA CATÓLICA DICTANDO SU TESTAMENTO*

187 x 255 mm.
Pluma sepia sobre papel
1863-1864.

Este soberbio dibujo de un, nerviosismo y seguridad en el trazo deslumbrante y absolutamente autógrafo de Rosales, muestra a los personajes principales del cuadro que fue Primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864; *Doña Isabel la católica dictando su testamento* (Fig. 45), encontrando en el dibujo una serie de detalles de suma importancia para entender la composición final.

En el diseño que nos ocupa, hay una serie de personajes que han quedado alterados con respecto a la solución final en el lienzo que conserva hoy el Museo Nacional del Prado. La figura del notario, que aparece escribiendo y sentado en un bufete o escritorio en el lienzo, y que se halla en el dibujo casi arrodillado y la figura del Rey Fernando que en el lienzo se encuentra sentado de frente en la parte izquierda del lienzo y al lado de la cama, aparece sin embargo en el dibujo colocado a la derecha y en el lugar que ocupa el notario en el lienzo. Probablemente las indicaciones que aparecen al pie del dibujo hacen referencia a los cambios existentes en la versión definitiva del lienzo, tal y como aparecen en estos dibujos preparatorios que diera a conocer Xavier de Salas; "El testamento de Isabel la Católica pintura de Eduardo Rosales" en *Arte Español*, 1953, pp. 108-133.

Se conservan otros dibujos parciales para determinados personajes del Testamento, además de un boceto más acabado de colección particular (véase cat. exp., *Eduardo Rosales (1836-1873). Aquarelles i dibuixos*, Valencia, 2006, pp. 111-116) pero tan solo uno (cat. 35) muestra las variaciones que presenta este en la figura del Rey Fernando, por lo que puede considerarse de las primeras ideas nacidas de la mente del artista.

Fig. 45 - Eduardo Rosales, *Isabel la católica dictando su testamento*, Museo Nacional del Prado.

José Jiménez Aranda

(1837-1903)

77 *RETRATO DE ANCIANO DESNUDO*

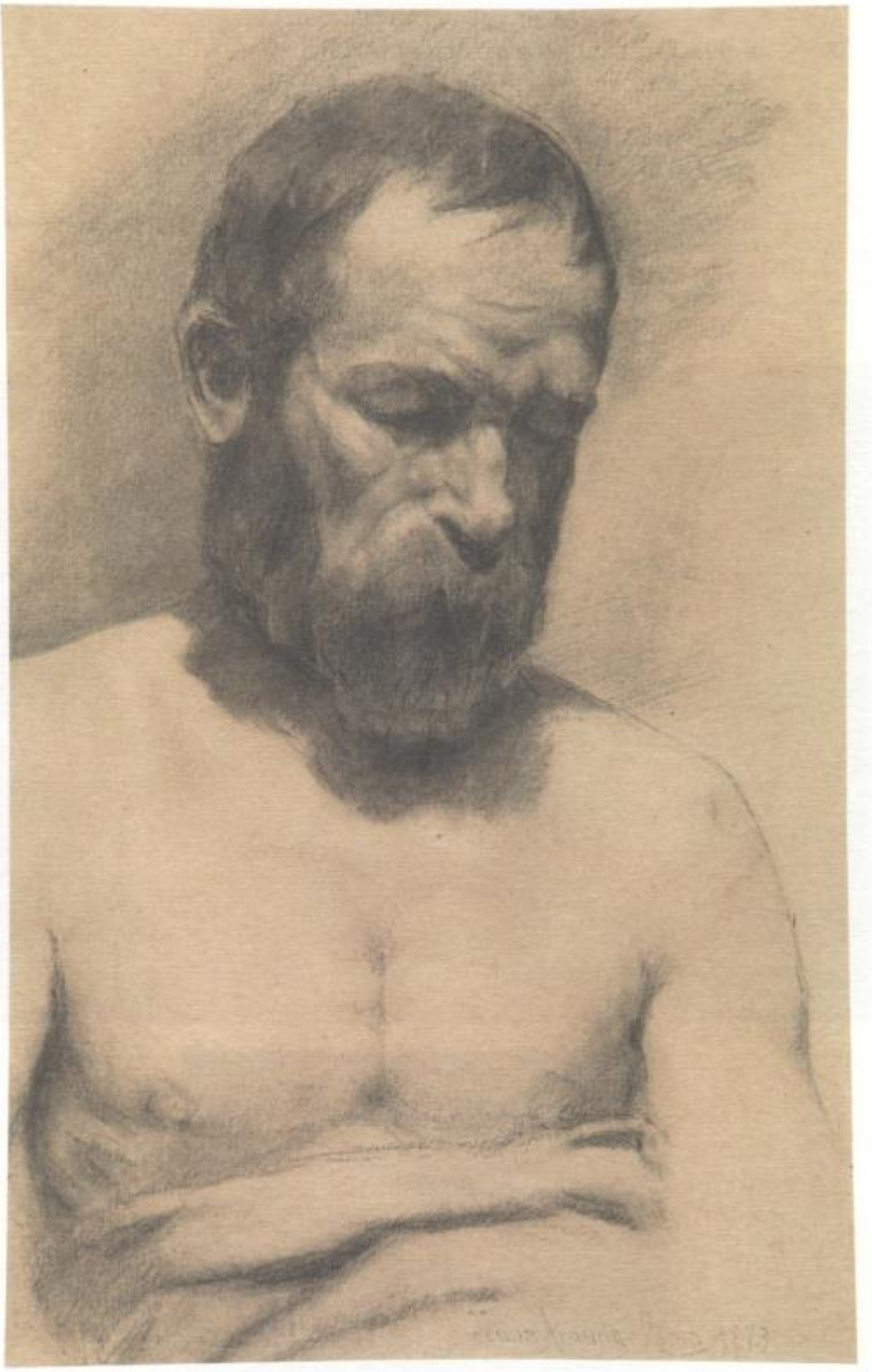
190 x 310 mm.

Lápiz y carboncillo difuminado sobre papel agarbanzado

Firmado: *"J Jimz Aranda Roma 1873"*

Este retrato de anciano fue realizado por *José Jiménez Aranda* en su estancia en Roma y en ese mismo año pintó también la serie de retratos dedicados a sus hijas así como *La juerga* y *Su Majestad el rey que Dios guarde*.

El dibujo que nos ocupa no deja de ser todavía un tanteo académico, y entronca con las academias de ancianos que se hacían en Roma y que también cultivó Fortuny, con quien coincidió en la ciudad eterna. La atención del artista se muestra aquí en el rostro del anciano donde concentra toda la técnica del difumino, dejando ver el análisis e introspección del personaje.



Mariano Fortuny

(1838-1874)

78 *ÁRABES EN UNA CALLE DE MARRUECOS*

260 x 415 mm.
Acuarela y lápiz sobre papel
Firmado: *"M. Fortuny"*
Ca. 1869

Inscripción en la parte inferior derecha bajo la firma: *"Visto fare da Fortuny Mariano/ Atilio Simonetti/ suo alievo"*

PROC.: Galleria Simonetti, Roma.

Esta luminosa y preciosista acuarela es un testimonio vibrante de la impresión de las gentes y las calles de Marruecos (principalmente calles de Tetuán y Tánger) en la retina de Mariano Fortuny durante su estancia en Marruecos en 1860 y 1862 (Fig. 46), documentándose para pintar episodios de la Guerra de África, como *La Batalla de Tetuán*. En esas estancias, sin las que no podría entenderse la obra de Fortuny, queda cautivado por los tipos marroquíes y las calles blancas, donde la incidencia de la luz y el colorismo crean un ambiente cotidiano basado en la observación y en la obsesión por parte del artista de capturar las impresiones más reales, mediatizadas siempre por la poderosa luz que inunda las acuarelas de este periodo.

El tipo de empleo de la acuarela, volátil y deshecha, y el lápiz de una gran soltura, está en estrecha relación con otra escena del mismo tipo conservada en la Hispanic Society of América, apreciándose igualmente que en esta, la asombrosa capacidad de Fortuny de atrapar el ambiente y sobre todo la luz de las calles de Marruecos con un prodigioso dominio de la técnica dentro de un espíritu absolutamente orientalista.

Perteneció a la colección del pintor Arttillio Simonetti, discípulo de Fortuny que vió realizar esta acuarela, tal y como aparece en la inscripción probablemente de Simonetti. La acuarela pudo haber sido pintada por Fortuny en Roma en 1869 con los recuerdos marroquíes. En esa fecha el francés Henri Regnault quedó fascinado con las impresiones captadas en sus acuarelas.

Fig. 46 - Mariano Fortuny, *Escena marroquí*, acuarela, Hispanic Society of América, Nueva York.

Pablo Ruiz Picasso

(1881-1973)

79 *RETRATO DEL PINTOR ANSELMO MIGUEL NIETO*

599 x 335 mm.

Carboncillo y acuarela sobre papel verjurado

Ca. 1900-1901

Dedicatoria: "A Miguel Nieto" en la parte inferior derecha.

Colección particular, Barcelona.

BIBL.: Brasas Egido, J.C., "Un dibujo inédito de Picasso: un retrato de Anselmo Miguel Nieto en la Barcelona modernista" en Goya, 305, 2005, pp. 119-123.

DOCS.: Atribución verbal de Pierre Daix al actual propietario del dibujo en París, 2004.
Certificado de Josep Palau i Fabre (Caldes d'Estrac, 5 de mayo de 2004).

Este dibujo, propio de la etapa modernista de Picasso, ha sido recientemente publicado por el profesor José Carlos Brasas Egido, relacionándolo con el impacto que produce en el joven pintor, la exposición de una serie de 132 dibujos al carbón con acuarela de amigos del modernismo barcelonés (Fig. 47), que entre octubre y noviembre de 1899, presentó Ramón Casas. Esta "Galería iconográfica" debió tener una fuerte influencia en el pintor malagueño, que dio buenas muestras de ello en febrero de 1900 cuando expuso en *Els Quatre Gats*, lugar decisivo para la gestación del modernismo catalán, un conjunto de retratos de sus amigos en los que la presencia del estilo de Casas es todo un manifiesto de por donde comienza a fraguarse la personalidad del genio.

Algunos estudiosos que han analizado el dibujo que ahora se expone por vez primera, lo han considerado como obra segura de Picasso de este momento, 1900, entre ellos, Josep Palau i Fabre, uno de los más importantes críticos en la obra de Picasso de estos años, quien lo vincula directamente con la etapa barcelonesa de *Els Quatre Gats*.

Fig. 47 - Ramon Casas, *Retrato de Pablo Picasso*, Barcelona, 1897.

El retrato muestra al pintor de cuerpo entero con una mano en el bolsillo y con la otra sosteniendo una pipa, lleva sombrero y mira fijamente al espectador, en una postura muy propia de los dibujos de Casas, haciendo ver lo cerca que se encuentra el tipo humano de otros dibujos que rodean este ambiente pictórico finisecular.

Sin embargo la sagacidad y conocimiento de la biografía del retratado, el pintor vallisoletano Anselmo Miguel Nieto, por parte de Brasas Egido, le ha hecho pensar que el encuentro entre ambos pintores debió hacerse en Madrid y no en Barcelona en los primeros meses de 1901, al no tenerse por ahora testimonios de una estancia temprana de Miguel Nieto en Barcelona, situándose ésta más tarde.

Por estas fechas, Anselmo Miguel Nieto a quien va dedicado el dibujo, tenía veinte años y vivía en Madrid en la Buhardilla del pintor vasco Aurelio Arteta en un contexto bohemio y de ciertas penurias económicas, tal y como ha escrito Brasas, haciéndose eco de las páginas de Ricardo Baroja en su libro *Gentes del 98*. Esta precariedad que rodea a Miguel Nieto en estos momentos, hace difícil su viaje a Barcelona, por lo que según apunta el citado autor al publicar el dibujo, ambos pintores debieron de conocerse en Madrid, cuando Picasso dibujaba para la revista *Arte Joven*. Al comparar los dibujos para esta revista y el retrato del pintor castellano, se aprecia una identidad y concomitancia estilística que inclina a pensar como más probable que el dibujo fuera efectivamente hecho en Madrid en 1901, con ecos todavía del dibujo modernista pero con algún elemento simbolista.

La amistad de Picasso y Anselmo Miguel Nieto debió de forjarse en estos años porque más adelante ya en París, ambos pintores tuvieron estudio, uno frente al otro en Montmartre y se trataron asiduamente. Brasas no descarta tampoco que el retrato pudiera hacerse en estos primeros años de 1902-3, aunque en estos años el modernismo se va diluyendo en la obra del malagueño, en busca de otras experiencias.

En cualquier caso este dibujo puede considerarse como uno de los testimonios más frescos y directos de la amistad de ambos artistas y del impacto que en el pintor ejercieron los modelos modernistas del catalán Ramón Casas, quien también dibujó al pintor malagueño en sus años barceloneses, dejando fijado un estereotipo de retrato de cierto decadentismo fin de siglo.

Antonio López García

(1936)

80 *AUTORRETRATO*

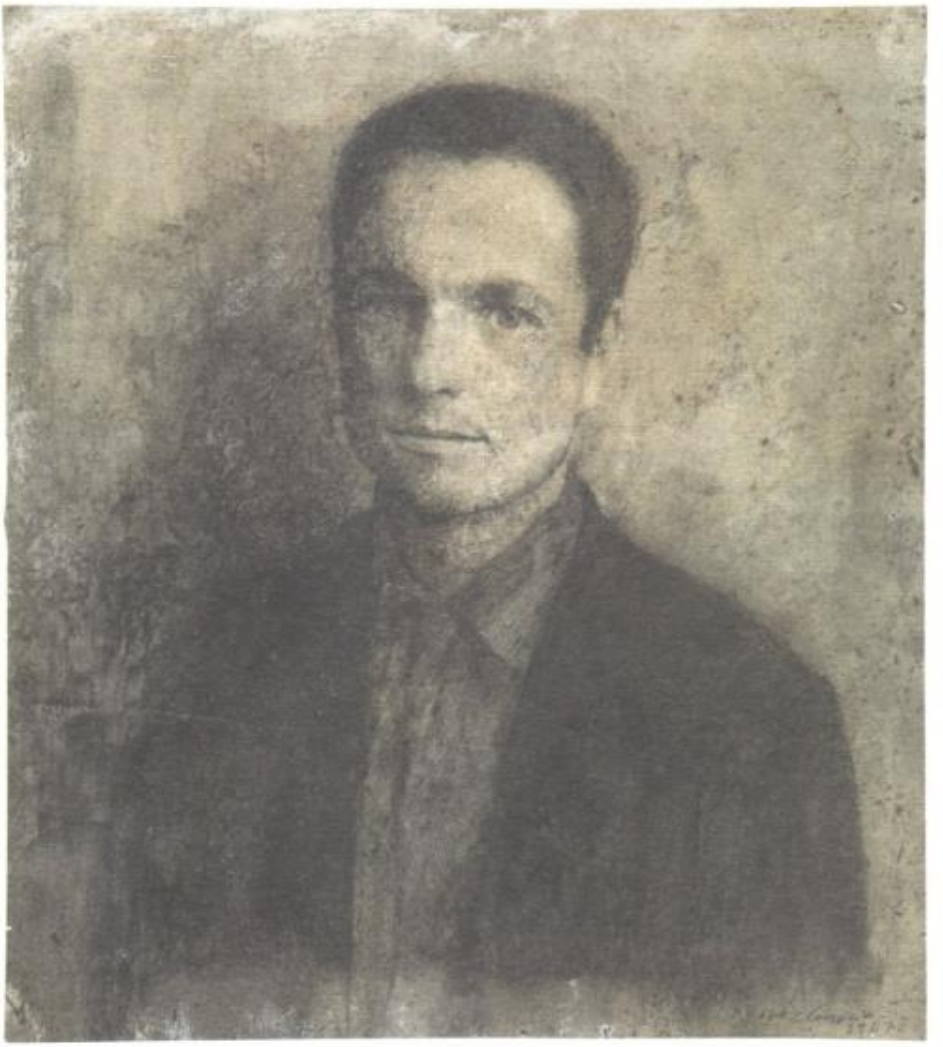
360 x 330 mm.

Lápiz, acuarela, carboncillo y cera con barniz sobre papel

Firmado: *"A. López García. 1967"*

PROC.: Encargado al artista en 1967 por Alda Cannon a través de Juana Mordó
Colección Alda Cannon. Houston, EEUU
Adquirido a la anterior en 1987 por el actual propietario.

Este misterioso autorretrato de *Antonio López* fue realizado por el artista con 31 años, siendo encargado directamente al pintor por Alda Cannon, a través de la conocida marchante Juana Mordó, probablemente como consecuencia del éxito cosechado por el pintor en la exposición *Pintores españoles contemporáneos en la Feria Mundial de Nueva York*, en 1964. Esta muestra lanzó internacionalmente al artista, descubriéndose sus dotes especialmente sobrenaturales a la hora de cautivar la realidad, no exenta en sus primeras obras de un cierto lirismo y melancolía, como la que emana de este portentoso autorretrato, en el que se advierte todo el universo y riqueza interior del artista y, sobre todo, la seguridad, su honestidad y la firme creencia en su pintura.



Bibliografía

Álbum Romántico, 2002
"Álbum Romántico" en *Arte Información y Gestión. Subasta de Pintura y Joyas*, 14 de noviembre, 2002.

Allistes Mathews, 1971
Allistes Mathews Catalogue, New York, 1971.

Alonso Moral y Zamoyski de Borbón, 2004
Alonso Moral, R. y Zamoyski de Borbón, J.M., *Subasta de Dibujos antiguos hasta 1900*, Subastas Segre, Madrid, 17 de noviembre de 2004.

Alzaga y Requena, 2000
Alzaga, A. y Requena, J.L., *Subasta especial de dibujos inéditos de Federico y Raimundo de Madrazo*, La Habana Casa de Subastas, 4 de octubre de 2000.

Angulo, 1974
Angulo Iñiguez, D., "Algunos dibujos de Murillo" en *Archivo Español de Arte*, 186, 1974.

Angulo, 1983
Angulo Iñiguez, D., "Prólogo" en *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Previsión Española, Madrid, 1983.

Angulo y Pérez Sánchez, 1975
Angulo Iñiguez, D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus of Spanish Drawings. Volume One 1400 to 1600*, Londres, 1975.

Angulo y Pérez Sánchez, 1977
Angulo Iñiguez , D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus of Spanish Drawings. Volume Two. Madrid School (1600 to 1650)*, Londres, 1977.

Angulo y Pérez Sánchez, 1985
Angulo Iñiguez , D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus of Spanish Drawings. Volume Three. Sevilla School (1660 to 1700)*, Londres, 1985.

Angulo y Pérez Sánchez, 1985
Angulo Iñiguez , D. y Pérez Sánchez, A.E., *A Corpus of Spanish Drawings. Volume Four. Valencia (1660 to 1700)*, Londres, 1985.

Ansón Navarro, 2003
Ansón Navarro, A., en *Raíz del Arte V: una exposición de dibujos, 1590-1930,* Arturo Ramón, Barcelona, 2003.

Ansón Navarro, 2006
Ansón Navarro, A., "Nuevos dibujos de Francisco Bayeu en colecciones privadas e instituciones" en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, XCVII, 2006.

Aranda Bernal, 2004
Aranda Bernal, A., "La academia de Pintura de Domingo Martínez" en *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Fundación El Monte, Sevilla, 2004.

Arias Anglés, 1991
Arias Anglés, E., "La dissidence des disciples espagnols de David" en *Le Néoclassicisme en Espagne. Journées d'Étude,* Musée Goya, Castres, (1989) 1991.

Aterido y Pereda, 2004
Aterido, A. y Pereda, F., "Publicando todo majestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos" en *Actas del Symposium Internacional Velázquez*, Junta de Andalucía, Sevilla, (1999), 2004.

Banda y Vargas, 1961
Banda y Vargas, A., "Los estatutos de la Academia de Murillo" en *Anales de la Universidad Hispalense*, 1961.

Barón, 1996
Barón, J., *Colección Masaveu. Pintores Asturianos*, Gijón, 1996.

Bassegoda, 1993
Bassegoda i Hugas, B., "Casellas Coleccionista. Pequeña historia de una colección" en *La Colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 1993.

Bassegoda, 1996
Bassegoda i Hugas, B., en *Raíz del Arte II. Una exposición de dibujos antiguos. Siglos XVI al XIX*, Artur Ramón, Barcelona, 1996.

Benito y Galdón, 1994
Benito Doménech, F. y Galdón, J.L., "El maestro del Álbum Lassala y Gregorio Bausá. Anotaciones al Corpus del dibujo valenciano del siglo XVII" en *Archivo Español de Arte*, 266, 1994.

Blas, Ciruelos y Matilla, 2002
Blas, J., Ciruelos, A. y Matilla, J.M., *Colección Rodríguez Moñino-Brey. Real Academia Española. Dibujos*, Fundación Mapfre Vida, Madrid, 2002.

Boix, 1922
Boix, F., *Exposición de Dibujos: 1750 a 1860: catálogo general ilustrado*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1922.

Boubli, 1999
Boubli, L., "The State of Scholarship of Sixteenth-and Seventeenth-Century Spanish Drawings" en *Master Drawings*, 37, 4, 1999.

Boubli, 2002
Boubli, L., *Inventaire General des Dessins. École Espagnole XVI-XVIII siècle*, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, París, 2002.

Bray, 1999
Bray, X., "Drawings by Giaquinto's Spanish Followers: Antonio González Velázquez and José del Castillo" en *Master Drawings*, 37, 4, 1999.

Brown, 1973
Brown, J., "Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest" en *Master Drawings*, 11, 4, 1973.

Brown, 1974
Brown, J., "More Drawins by Jusepe de Ribera" en *Master Drawings*, 12, 1974.

Brown, 1976
Brown, J., *Murillo and his Drawings*, Princeton University, 1976.

Byam Shaw, 1962
Byam Shaw, J., *The Drawing of Domenico Tiepolo*, Londres, 1962.

Calvo Serraller, 1981
Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981.

Carderera, 1863
Carderera, V., "François Goya: sa vie, ses dessins, et ses eaux-fortes" en *Gazette des Beaux Arts*, XV, 1863.

Carducho, 1633
Carducho, V., *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633 (Edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979).

Ceán Bermúdez, 1800
Ceán Bermúdez, *Diccionario Biográfico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

Chennevières, 1880
Chennevières, Marqués de, *Les dessins de maîtres anciens exposés a l'Ecole des Beaux Arts en 1879*, París, 1880.

Dacos, 1987
Dacos, N., "Peeter de Kempeneer Pedro de Campaña as a Draughtsman" en *Master Drawings*, 25, 4, 1987.

Delenda y Navarrete, 2005
Delenda, O. y Navarrete Prieto, B., "El conjunto de San Buenaventura de Sevilla como exponente del naturalismo" en *De Herrera a Velásquez. El primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp., Fundación Focus-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.

Díez, 1999
Díez, J. L., *Vicente López. Vida y Obra*, Madrid, 1999.

Díez, 2005
Díez, J. L., *La Pintura Española del siglo XIX en el museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005.

Espinós, 1984
Espinós Díaz, A., *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos*, Madrid, 1984.

Espinós, 1994
Espinós Díaz, A., *Dibujos Valencianos del siglo XVII*, cat. exp. Museo de Bellas Artes de Valencia, 1994.

Espinós, 1999
Espinós Díaz. A., "Another Drawing by Pedro de Campaña for his Old Testament Series" en *Master Drawings*, 37, 4, 1999.

Fabre, 1829
Fabre, J., *Descripción de las Alegorías pintadas en las Bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.

Finaldi, 2005
Finaldi, G., "Dibujos inéditos y otros poco conocidos de Jusepe Ribera" en *Boletín del Museo del Prado*, 41, 2005.

García Cueto, 2005
García Cueto, D., *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, 2005.

García de la Torre, 1997
García de la Torre, F., *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1997.

García de la Torre, 2006
García de la Torre, F., "Dibujar la mirada" en *Dibujar la mirada. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, 2006.

Gassier, 1973-75
Gassier, P., *Les dessins de Goya*, Fribourg, 1973-75.

Gassier y Wilson, 1974
Gassier, P. y Wilson, J., *Vida y Obra de Francisco de Goya: reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos y grabados*, Barcelona, 1974.

Gil Salinas, 1990
Gil Salinas, R., *Asensi Juliá. El deixeble de Goya*, Valencia, 1990.

Gómez Sicre, 1950
Gómez Sicre, J., *Les dessins espagnols du XV au XIX siècle*, París, 1950.

Granada, 2002
Dibujos y Acuarelas de los siglos XVI al XIX, Ruiz Linares Anticuario, Granada, 2002.

Granada, 2003
Dibujos y Acuarelas del siglo XIX, Ruiz Linares Anticuario, Granada, 2003.

Hernández Díaz, 1972
Hernández Díaz, J., *Juan Mesa*, Sevilla, 1972.

Lafuente Ferrari, 1934
Lafuente Ferrari, E., *Catálogo de la exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI al XIX) del gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional*, Museo de Arte Moderno, Madrid, 1934.

Londres, 1978
Spanish Drawings from the Witt Collection, University of London-Courtauld Institute Galleries, cat. exp., Londres, 1978.

Londres, 1992
Spanish Art II: Old Master Pictures and Drawings; 19th and early 20th Century Pictures; Prints and Contemporary Art, Christie's Londres, 29 de Mayo, 1992.

López Torrijos, 1985
López Torrijos, R., *La mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985.

Lugt, 1921
Lugt, F., *Les marques de Collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921.

Lugt, 1956
Lugt, F., *Les marques de collections de dessins et d'estampes. Supplément*, The Hague, 1956.

Madrid, 1992
El dibujo en España, Galería Caylus, Madrid, 1992.

Madrid, 1993
Dibujos para una colección. Siglo XVI al XX, Concha Barrios Fine Arts, Madrid, 1993.

Madrid, 1995
Museo del Prado. Últimas adquisiciones 1982-1995, cat. exp., Madrid, 1995.

Marías, 2003
Marías, F., "Don Gaspar de Haro, marqués del Cárpio, coleccionista de dibujos" en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, ed. a cargo de J. L. Colomer, Madrid, 2003.

Matilla, 2004
Matilla, J.M., "Pedro Fernández Durán: apuntes para la biografía de un aficionado a las artes" en *Dibujos Italianos del siglo XVI*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2004.

Matilla, 2006
Matilla, J.M., "Cuaderno Italiano de Mariano Salvador Maella (1758-65 y 1765-90)" en *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006.

Mayer, 1920
Mayer, A.L., "La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920.

Mayer, 1920
Mayer, A.L., *Dibujos originales de Maestros Españoles*, Leipzig, 1920.

McDonald, 1998
McDonald, M. P., "A Drawing by Antonio del Castillo y Saavedra in the British Museum" en *Melbourne Art Journal*, 2, 1998.

Mckim Smith, 1974
Mckim Smith, G., *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*, The University of Kansas Museum of Art, 1974.

Mena Marqués, 1982
Mena Marqués, M., "Murillo dibujante" en *Murillo*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 1982.

Mesa y Gisbert, 1969
Mesa, J. y Gisbert, T., "Dos dibujos inéditos de Medoro en Madrid" en *Arte y Arqueología. Revista de Estudios Bolivianos*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1969.

Mesa y Gisbert, 1972
Mesa, J. y Gisbert, T., "Obras de Francisco Pacheco en Sudamérica" en *Arte y Arqueología. Revista de Estudios Bolivianos*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1972.

Müller, 1976
Müller, P., "Contributions to the study of Spanish Drawings" en *The Art Bulletin*, Diciembre, 1976.

Nancarrow y Navarrete, 2004
Nancarrow, M. y Navarrete Prieto, B., *Antonio del Castillo*, Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004.

Navarrete, 1996
Navarrete Prieto, B., "Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: Nuevos documentos y fuentes formales" en *Ars Longa*, 6, 1996.

Navarrete, 2001
Navarrete Prieto, B., "Nuevos dibujos de Alonso Cano y su círculo" en *Archivo Español de Arte*, 296, 2001.

Navarrete, 2003
Navarrete Prieto, B. en *Raíz del Arte V: Una exposición de dibujos antiguos 1590-1930*, Arturo Ramón, Barcelona, 2003.

Navarrete, 2005
Navarrete Prieto, B., "El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés" en *Archivo Español de Arte*, 311, 2005.

Núñez, 2000
Núñez, B., *Zacarías González Velázquez*, Madrid, 2000.

Ongpin, 2000
Ongpin, S., *An exhibition of Master Drawings*, Colnaghi, Londres, 2000.

Pacheco, 1649
Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, ed. Crítica de Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

Palomino, (ed. 1947)
Palomino, A., *Museo Pictórico y escala óptica*, ed. Madrid, 1947.

París, 1869
Collection de M. Paul Lefort. Dessins ancients principalement de l'école espagnole, París, 1869.

Pérez Sánchez, 1968
Pérez Sánchez, A.E., "Breves novedades en torno a Cano. Un nuevo antecedente grabado" en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1968

Pérez Sánchez, 1970
Pérez Sánchez, A.E., *Gli Spagnoli da el Greco a Goya*, Disegni dei Maestri, 4, Fratelli Fabri Editori, Milán, 1970.

Pérez Sánchez, 1972
Pérez Sánchez, A.E., *Disegni Spagnoli*, cat. exp., Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florencia, 1972.

Pérez Sánchez, 1980
Pérez Sánchez, A.E., *El dibujo español de los siglos de oro*, cat. exp., Salas de Exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, 1980.

Pérez Sánchez, 1986
Pérez Sánchez, A.E., *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Cuadernos de Arte, Cátedra, Madrid, 1986.

Pérez Sánchez, 1993
Pérez Sánchez, A.E., "Dos Goyas más y algunos Goyas menos" en *Art and Literatura in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, Londres, 1993.

Pérez Sánchez, 1994
Pérez Sánchez, A.E., *Goya Grabador*, Fundación Juan March, Madrid, 1994.

Pérez Sánchez, 1995
Pérez Sánchez, A.E., *Tres siglos de dibujo sevillano*, cat. exp., con la colaboración de Benito Navarrete Prieto, Fundación Focus, Sevilla, 1995.

Pérez Sánchez, 2001
Pérez Sánchez, A. E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa 1600-1667*, cat. exp. Valencia, 2001.

Pérez Sánchez, 2003
Pérez Sánchez, A.E., *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Ayuntamiento de Gijón-Museo Casa Natal Jovellanos-KRK ediciones, Oviedo, 2003.

Pérez Sánchez, 2004
Pérez Sánchez, A.E., "Dibujos de Domingo Martínez" en *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, cat. exp., Fundación el Monte, Sevilla, 2004.

Pérez Sánchez y Boubli, 1991
Pérez Sánchez, A.E. y Boubli, L., *Dessins espagnols. Maîtres des XVIe et XVIIIe siècles*, Musée du Louvre, París, 1991.

Pérez Sánchez, Díez y Gómez-Moreno, 1996
Pérez Sánchez, A.E., Díez, J.L. y Gómez Moreno, MªE., *Dibujos del Legado Gómez-Moreno*, Granada, 1996.

Polentinos, 1927
Polentinos, C. de, "Visita al palacio de la Condesa de Alcubierre" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1927.

Ramón, 1998
Arturo Ramón Anticuario. Obras singulares (1996-1997), Barcelona, 1998.

Ramón Navarro, 1994
Ramón Navarro, A., en *Raíz del Arte. Una exposición de dibujos antiguos. Siglos XVI al XIX*, Barcelona, 1994.

Ramón Navarro, 2000
Ramón Navarro, A., en *Raíz del Arte IV. Una exposición de dibujos antiguos. Siglos XVI al XIX*, Barcelona, 2000.

Ramón Navarro, 2003
Ramón Navarro, A. en *Raíz del Arte V: una exposición de dibujos, 1590-1930*, Barcelona, 2003.

Renaud-Giquello, 2003
Renaud-Giquello & Asocies, *Dessins Anciens et Modernes*, Drouot Richelieu, 12 de diciembre de 2003.

Reyero, 1991
Reyero, C., "Les peintres espagnols: premier tiers du XIX ème siècle à Paris et la mythifification du dausdisme" en *Le Néoclassicisme en Espagne. Jurnées d'Étude*, Musée Goya, Castres (1989), 1991.

Riley-Smith, 2001
Riley-Smith, C., *Master Drawings 1550-1900*, 2001.

Rodríguez, 1998
Rodríguez, D., "Sobre un dibujo desnudo de Alonso Cano" en *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, 14, 1998.

Rodríguez, 2005
Rodríguez, D., "Trazos y líneas a la manera francesa. Algunas ideas a propósito de dibujos franceses de los siglos XVI al XIX" en *Francia Clásica y moderna. Dibujos colección Museo de Arte e Historia de Ginebra*, Fundación Mapfre, Madrid, 2005.

Rodríguez Culebras, 1999
Rodríguez Culebras, R., *Camarón. Dibujos y grabados*, Valencia, 1999.

Rodríguez Moñino, 1954
Rodríguez Moñino, A., "Sobre la supuesta inexistencia de dibujos antiguos españoles" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Arte, Arqueología e Historia*, Madrid, 1954.

Salas, 1953
Salas, X., "El testamento de Isabel la Católica pintura de Eduardo Rosales" en *Arte Español*, 1953.

Salas, 1964
Salas, X., "Portraits of Spanish artists by Goya" en *The Burlington Magazine*, 730, 1964.

Sánchez Cantón, 1930
Sánchez Cantón, F.J., *Dibujos Españoles*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Hauser y Menet, Madrid, (I-V), 1930.

Sánchez Cantón, 1969
Sánchez Cantón, F.J., *Spanish drawings. From the 10th to the 19th Century*, Great Drawings of the World, Stuio Vista, Great Britain, 1969.

Santiago, 1996
Santiago, E., *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1996.

Santiago, 1997
Santiago, E., *Guía de las Colecciones públicas de dibujos y grabados en España*, Madrid, 1997.

Standish, 1942
Standish, F.H., *Catalogue des tableaux, dessins et gravures de la Collection Standish legués au Roy par M. Frank Hall Standish*, París, 1942.

Stein, 1991
Stein, A., *Dessins Espagnols*, Galerie Gismondi, París, 1991.

Tatsakis, 2003
Tatsakis, S., *Spanish Master Drawings from Dutch Public Collections (1500-1900)*, Rotterdam, 2003.

Turner, 2004
Turner, N., "Introducción" y "Pedro Fernández Durán, coleccionista de dibujos" en *Dibujos Italianos del siglo XVI*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrd, 2004.

Valdivieso, 1989
Valdivieso, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1989.

Valdivieso, 2003
Valdivieso, E., *Pintura Barroca Sevillana*, Sevilla, 2003.

Valdivieso y Serrera, 1985
Valdivieso, E y Serrera, J.M., *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1985.

Valencia, 1993
Subasta de Arte y Joyas, Bancaja, Valencia, 1993.

Valencia, 2006
Eduardo Rosales (1836-1873). Aquarelles i dibuixos, Valencia, 2006.

Véliz, 2002
Véliz, Z., "Sobre dibujos españoles y la colección Apelles" en *Dibujos Españoles del Siglo de Oro*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 2002.

Zuccaro, 1607
Zuccaro, F., *L'idea di pittori, scultori et architetti*, Turín, 1607.

Índice de Artistas

Índice

o gozo te verte en dudi ~~[illegible]~~ ~~muerte~~
la muerte
de dicho de trabajo inutil
o gate bien de enerobil
a otra jadar y ojos
a pro de las plantas y flores
a pesar del ~~[illegible]~~ gozo sentio
recibiendo al ~~[illegible]~~ tio
~~[illegible]~~
mi ~~[illegible]~~ gozo
gozo mi sado
~~[illegible]~~
o bolber a ser ~~[illegible]~~ alto de ouvido
berdores
en dien dolor ~~[illegible]~~
a producir cambiantes y colores
a ando fina los pesares
a la de dicha de mismas

ARTUR RAMON

COL·LECCIONISME