

Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

DIBUJOS



Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

DIBUJOS



Obras maestras

del J. Paul Getty Museum

DIBUJOS

Los Ángeles

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Portada:

HANS BOL

Flamenco, 1534–1593

Paisaje con la historia de

Venus y Adonis [detalle]

Soporte realzado con oro en vitela

92.GG.28 (véase nº 56)

En el J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Editor*

Mark Greenberg, *Redactor gerente*

Benedicte Gilman, *Redactora*

Suzanne Watson Petralli, *Coordinadora de producción*

Charles Passela, *Fotógrafo*

Texto para las escuelas italiana, francesa, española y británica
escrito por Nicholas Turner; texto para las escuelas alemana y suiza
y holandesa y flamenca escrito por Lee Hendrix

Diseñado y producido por Thames and Hudson, Londres,
y copublicado con el J. Paul Getty Museum

Traducción del inglés de Karmelín de Azpiazu Adams
para Christiane Di Mattéo Translations

© 1997 The J. Paul Getty Museum
1200 Getty Center Drive
Suite 1000
Los Ángeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-439-4

Reproducciones en color por CLG Fitolito, Verona, Italia

Impreso y encuadernado en Singapur por C.S. Graphics

CONTENIDO

PREFACIO DEL DIRECTOR	6
NOTA PARA EL LECTOR	7
ESCUELA ITALIANA	8
ESCUELAS ALEMANA Y SUIZA	54
ESCUELAS HOLANDESA Y FLAMENCA	70
ESCUELA FRANCESA	84
ESCUELA ESPAÑOLA	116
ESCUELA BRITÁNICA	120
ÍNDICE DE ARTISTAS	128

PREFACIO DEL DIRECTOR

En este libro se ofrece una muestra de los aproximadamente quinientos dibujos del Getty Museum, cada uno de ellos adquirido en los últimos quince años. Un crecimiento tan rápido se merece una explicación.

J. Paul Getty falleció en 1976, dejando a su museo un inesperado legado valorado en setecientos millones de dólares. La colección de arte de Getty (instalada en su casa de Malibú y abierta al público en 1954, siendo trasladada veinte años más tarde a la villa romana reconstruida que hizo edificar para este fin) era una expresión de su gusto personal y fue siempre limitada en su ámbito: antigüedades clásicas, mobiliario francés y artes decorativas además de pinturas europeas. Pero faltaban los dibujos. En 1981 se hizo patente entre los fideicomisarios (que al mismo tiempo proyectaban nuevos programas de estudio, conservación y educación que podrían estar a cargo del Fideicomiso Getty) que las colecciones del Museo no sólo podrían apuntalarse sino diversificarse. Al aparecer en una subasta el tan conocido dibujo en tiza *Mujer desnuda con una serpiente* (nº 62) de Rembrandt, George Goldner, historiador de arte y coleccionista de dibujos que trabajaba como director del archivo fotográfico del museo, persuadió al Consejo de Administración para que lo adquiriera. Así lo hicieron, y a partir de entonces siguieron sus recomendaciones para adquirir varias docenas de obras. Cuando yo me incorporé en 1983, establecimos un comisariado y un Departamento de Dibujos y George Goldner se dedicó diez años a forjar la colección con energía y astucia. Le ha sucedido Nicholas Turner, cuyas adquisiciones desde 1993 han reforzado la colección y modificado su forma.

Los dibujos eran una elección natural para el Getty Museum. Su relación con nuestros cuadros y esculturas es lógica y como son muchos los dibujos excelentes que todavía permanecen en manos privadas, tuvimos oportunidad para crear un grupo distinguido. Los dibujos son las obras de arte más directas, de ahí su inusitada atracción para los visitantes del museo. Su espontaneidad los hace accesibles, así como el hecho de que todos hayamos intentado dibujar alguna vez.

La colección tiene como objeto representar las distintas escuelas de dibujo europeas hasta 1900 con ejemplares de primera calidad. En 1981, pocos hubieran creído posible tener tanto éxito. Las ventas de mansiones inglesas rurales como Chatsworth (en 1984 y 1987) y Holkham (en 1991) fueron una inmensa ayuda. Pero, en general, el mercado ha permanecido depauperado y rara vez aparecen las brillantes rarezas de los años ochenta. Como hoy son menos los dibujos antiguos asequibles, ha habido que desviar un tanto del enfoque de la colección hacia ejemplares de los siglos XVIII y XIX.

La colección se publica en una serie de catálogos: Volumen 1, por George R. Goldner, con la ayuda de Lee Hendrix y Gloria Williams, en 1988; Volumen 2,

por George R. Goldner y Lee Hendrix, con la ayuda de Kelly Pask, en 1992; Volumen 3, por Nicholas Turner, Lee Hendrix y Carol Plazzotta, en 1997. El Volumen 4 está en preparación.

El texto de este libro fue escrito por Nicholas Turner y Lee Hendrix. Para ellos mi más efusivo agradecimiento.

En el momento de escribir estas líneas, se está concluyendo una galería para exposiciones regulares de dibujos de la colección en el nuevo Getty Museum del Getty Centre, en la parte oeste de Los Ángeles, que se inaugurará a finales de 1997. Se están haciendo planes también para exposiciones de dibujos en préstamo. Esperamos sobre todo que los lectores que hacen descubrimientos gracias a este libro, acudan a ver por sí mismos los dibujos.

JOHN WALSH
Director

NOTA PARA EL LECTOR

En las dimensiones, la altura precede a la anchura; el diámetro se abrevia como diám.

Lista de referencias abreviadas de catálogos:

Cat. I = George R. Goldner y col. *European Drawings*, vol. 1. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1988.

Cat. II = George R. Goldner y Lee Hendrix. *European Drawings*, vol. 2. *Catalogue of the Collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992.

Cat. III = Nicholas Turner, Lee Hendrix y Carol Plazzotta. *European Drawings*, vol. 3. *Catalogue of the Collections*. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 1997

1 ANDREA MANTEGNA
Italiano, hacia 1431 – 1506
*Estudio de cuatro santos:
Pedro, Pablo, Juan Evangelista
y Zenón*

Pluma y tinta parda, trazos de
clarión rojo en el libro que sostiene
San Zenón
19,5 x 13,1 cm
Cat. I, nº 22; 84.GG.91



Los cuatro santos aparecen en el ala izquierda del tríptico de la *Virgen y el Niño con santos*, conocido como “Retablo de San Zenón”, pintado por Mantegna en 1456–59 para el altar mayor de la iglesia de San Zenón, Verona, donde todavía permanece. Es uno de los grandes retablos del Renacimiento y marca un cambio importante en la historia de la pintura del gótico flamígero hacia el nuevo estilo. Las figuras de los tres paneles están unificadas por un encuadre arquitectónico común: un pabellón abierto a los lados y rematado por una pesada cornisa, cuyos soportes elaboradamente adornados ocupan lo que parece ser un espacio vacío encima de las figuras del dibujo. Visibles en las esquinas inferiores del mismo están las siluetas de las bases de las columnas del marco.

La relación de las figuras con el formato general del espacio es una de las diferencias más importantes entre la composición del dibujo y la pintura, donde se aprecia cómo el artista consideró la idea de agrupar las figuras a la izquierda, para revelar un espacio abierto a la derecha, en lugar de repartirlas por igual por todo el fondo, como lo hizo al final.

Mantegna es uno de los grandes maestros del Renacimiento en el norte de Italia. Se interesó muy especialmente por el resurgimiento contemporáneo del arte y las letras que se estaba dando en casi toda Italia bajo la influencia de los modelos clásicos. Sus cuadros de madurez están impregnados de esta fascinación por el pasado clásico.

Al igual que los números 8–9, 11–13, 16, 20, 22, 51, 59, 61 y 63, este dibujo perteneció en un principio a los duques de Devonshire en Chatsworth House, Inglaterra (ver la marca *D* de la colección, rematada por la corona ducal, que aparece en la parte inferior derecha de esta hoja y en la mayoría de los demás dibujos).

2 LEONARDO DA VINCI
Italiano, 1452–1519
*Estudios para Cristo Niño con un
cordero*

Pluma y tinta parda y clarión negro
21 x 14,2 cm
Cat. II, nº 22; 86.GG.725

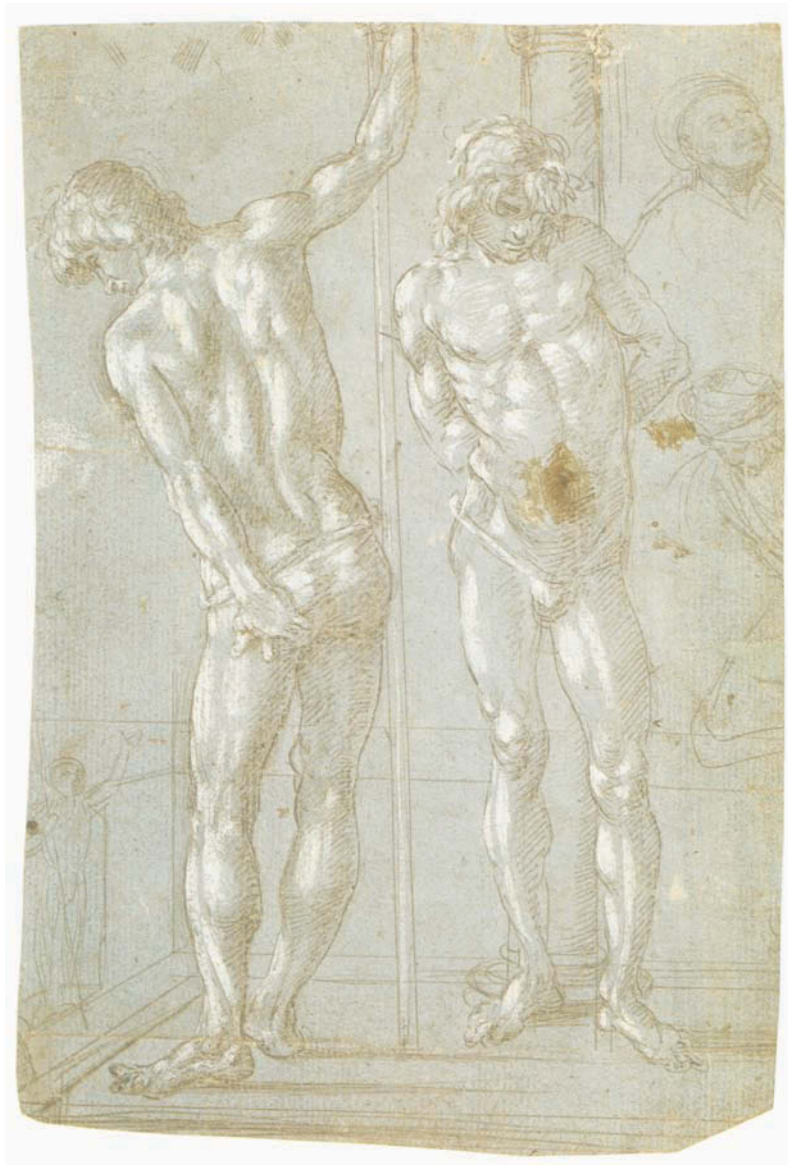


Seguramente Leonardo haría este dibujo como preparación para un cuadro de la Virgen y el Niño con San Juan, ahora perdido, pero conocido a través de copias, una de las cuales está en el Ashmolean Museum, Oxford. Tres de los estudios de esta hoja están hechos a tinta, mientras que otros tres están apenas esbozados en clarión negro. El número de esbozos diferentes del mismo grupo indica la preparación meticulosa del artista para sus composiciones. Leonardo, que era zurdo, escribió en la parte superior de la página del dibujo y al dorso en su característica caligrafía de espejo, es decir, de derecha a izquierda.

Leonardo fue el genio más polifacético del Renacimiento italiano: músico, científico, inventor, pensador además de artista. También se le debe considerar como uno de los más grandes dibujantes de la historia del arte occidental, poseedor de prodigiosas dotes de observación así como de gran facilidad técnica en diversos medios.

Nació en Vinci, en Toscana, y se formó en Florencia, donde transcurrió la primera parte de su carrera antes de ir a Milán (1481–99). Regresó a Florencia en 1500, quedándose allí, con interrupciones, hasta 1506; fue durante dicho período cuando debió ejecutar este dibujo.

- 3 FILIPPINO LIPPI
Italiano, 1457/58–1504
*Dos estudios de un joven desnudo
y otros estudios*
Punzón metálico realzado con soporte
blanco sobre papel gris preparado
27,1 x 17,4 cm
Cat. III, nº 25; 91.GG.33 verso



El punzón metálico, predecesor del moderno lápiz de grafito, es un medio difícil pero que permite toques muy delicados. Se empleó con frecuencia en los siglos XVI y XVII en Italia y los Países Bajos (véase, por ejemplo, el nº 11). El fondo, compuesto por regla general de huesos pulverizados mezclados con una cola basada en agua, se teñía y con él se recubría por igual todo el papel para crear una superficie áspera donde poder rayar con el punzón. Al igual que en este ejemplo, los retoques se aplicaban con pincel y blanco de China. La sensibilidad del material lo hacía muy conveniente para dibujar del natural.

El florentino Filippino Lippi fue formado por Sandro Botticelli, cuyo rítmico uso de la línea ejerció sobre él gran influencia. En este dibujo, las poses llenas de gracia de la figura y el tratamiento decorativo del paño tienen la misma expresividad que la de algunos de los cuadros más tardíos del artista, que son dramáticos y hasta excéntricos en sus efectos.

Los estudios del joven desnudo seguramente servirían de preparación para la figura de San Sebastián del retablo de los *Santos Sebastián, Juan Bautista y Francisco* (Génova, Palazzo Bianco), de 1503, una de las últimas creaciones de Lippi.

4 FRA BARTOLOMMEO
(Baccio della Porta)
Italiano, 1475–1517
Madona y Niño con santos

Clarión negro con toques de clarión
blanco
37,4 x 28,2 cm
Cat. I, nº 5; 85.GB.288



Se trata de un estudio, con diferencias apreciables, para el retablo inconcluso en monocromo del Museo de San Marcos, Florencia. En 1510, Fra Bartolommeo había recibido el encargo de pintar el cuadro para el espacio central de una de las largas paredes de la Sala del Gran Consiglio del Palazzo Vecchio, Florencia, cámara del consejo de la república florentina. La intención era dividir los medallones murales de la *Batalla de Anghiari* y la *Batalla de Cascina*, encargados con anterioridad a Leonardo da Vinci y a Miguel Ángel, respectivamente, aunque sólo Leonardo llegó a empezar el suyo. Fra Bartolommeo exploró esta composición en diversos borradores, de los que éste es uno de los mejores y más completos.

Fra Bartolommeo renunció brevemente a la pintura cuando, en 1500, profesó de monje, pero en 1504 volvió a su anterior vocación.

5 MIGUEL ÁNGEL
BUONARROTI
Italiano, 1475–1564
*La Sagrada Familia con San Juan
Bautista niño (Descanso durante
la huida a Egipto)*

Clarión negro y minio con pluma y
tinta parda sobre un rayado de base
con aguja
28 x 39,4 cm
Cat. III, nº 29; 93.GB.51

A lo largo de su carrera Miguel Ángel trató muchas veces del tema de la Virgen y el Niño en pintura, escultura y en dibujos. Aquí ha elegido representar una variante poco común del tema, no mencionado específicamente en la Biblia, según el cual el Bautista niño y dos ángeles se unieron a la Sagrada Familia en un alto durante su huida a Egipto. El efecto escultural del grupo central de la Virgen y los dos niños está logrado gracias a una combinación de medios distintos superpuestos (la aguja para el dibujo básico, minio y luego clarión negro, seguidos de pluma y tinta parda) y por último el sombreado finamente modulado. En especial los trazos a pluma muestran el dinamismo del proceso creador del artista y hasta qué punto modificó el dibujo al tiempo que iba plasmando sus ideas. Esto se evidencia sobre todo en la cabeza de la Virgen, que aparece mirando hacia abajo a la izquierda y hacia arriba a la derecha.

El dibujo se ha fechado hacia 1530. Su finalidad sigue siendo desconocida, pero pudo ser un bosquejo para un bajorrelieve. La composición ciertamente parece sugerir una realización en este medio, con el grupo central evidentemente en mayor relieve que las figuras laterales. El tema de la Virgen amamantando a Cristo Niño aparece en una escultura de Miguel Ángel de la Capilla Médicis, Florencia, encargo en el que trabajaba por entonces.

Miguel Ángel es una de las personalidades más sobresalientes de la historia del arte europeo, único en su cuádruple supremacía como escultor, pintor, arquitecto y dibujante. Formado en Florencia, vivió en Roma entre 1496–1501, donde esculpió la *Pietà* de mármol para la basílica de San Pedro. En 1508, el papa Julio II le encargó que pintara el techo de la Capilla Sixtina, la capilla privada de los papas en el Vaticano, que debe considerarse como la obra maestra más importante de la pintura italiana. En 1516 el artista regresó a Florencia, donde estuvo al servicio de los Médicis, la dinastía florentina gobernante. A partir de 1520 trabajó en la construcción de la capilla de la familia, conocida como la Sagrestia Nuova (Sacristía Nueva), junto a uno de los cruceros de su iglesia de San Lorenzo, así como en la construcción de las tumbas de los Médicis en su interior.



6 LORENZO LOTTO

Italiano, hacia 1480–1556/57

San Martín comparte su capa con un mendigo

Pincel y aguada pardogrisácea,
soporte blanco y crema, clarión
negro aplicado sobre papel ocre
31,4 x 21,7 cm

Cat. I, nº 20; 83.GG.262

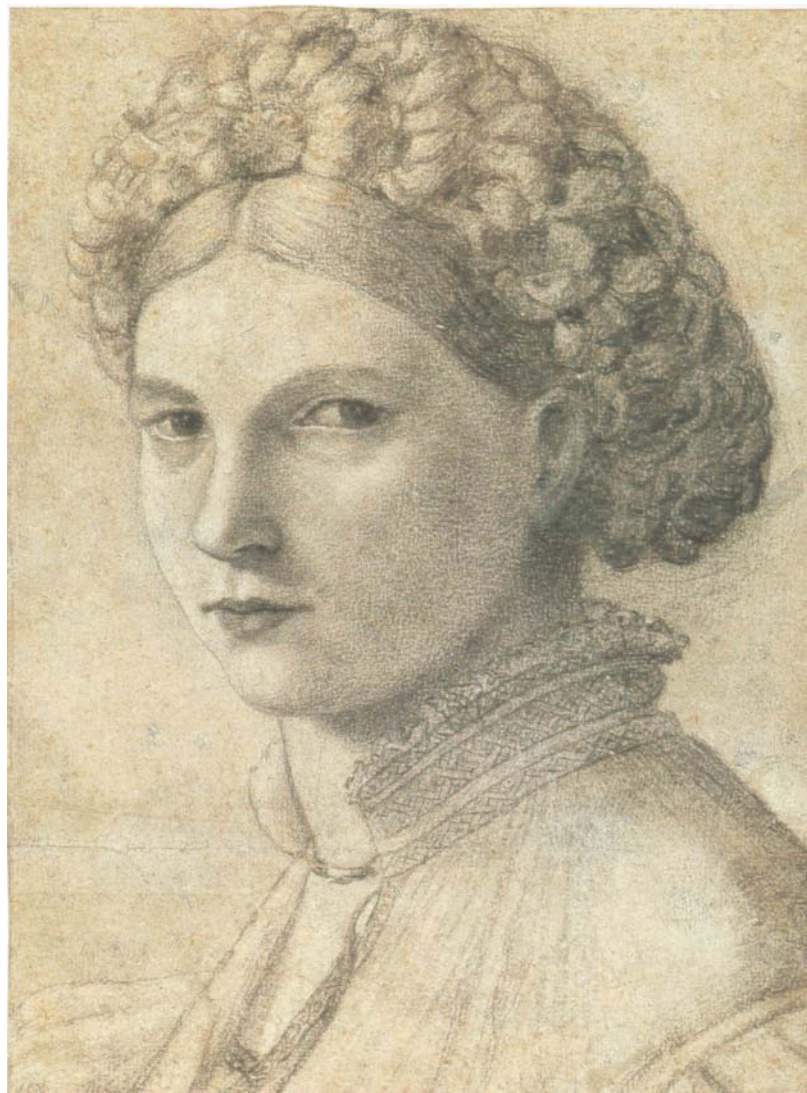


Martín de Tours, santo cristiano del siglo IV, fue predicador y el fundador de los primeros monasterios de Francia. Normalmente se le representa vestido de soldado romano o de obispo y es muy conocido por el acto de caridad aquí representado: dividir en dos su capa para compartirla con un mendigo desnudo. En el dibujo, el mendigo se cubre el cuerpo con la mitad y San Martín le mira, espada en mano, mientras su propia mitad cortada de la capa flota protectora sobre la cabeza del mendigo.

La perspectiva agudamente inclinada del fondo arquitectónico sugiere que la composición iría quizá destinada al panel pintado de un órgano para ser visto muy por encima del espectador. El vivo movimiento de las figuras, con el santo que se inclina profundamente, es característico de la invención de Lotto, así como también es típico de su humor el brillo del ojo del caballo que, de manera un tanto desconcertante, capta la atención de quien lo mira.

El dibujo es único en la obra gráfica del artista porque va firmado: [*Laur*]entius Lotus aparece en el reverso.

- 7 ANDREA PREVITALI
Italiano, hacia 1480–1528
Retrato de una joven
Clarión negro con algo de clarión
blanco
34,7 x 25,9 cm
Cat. III, nº 38; 94.GB.36



Durante el Renacimiento italiano, el arte del retrato alcanzó un nivel muy acabado. En este ejemplo, la modelo no identificada mira directamente al espectador. Su belleza sencilla contrasta con sus ricas prendas, una blusa recamada de encaje y un peinado complicado. Este último, de moda entre las décadas de 1520 y 1530, se conocía como *cuffia* y estaba hecho de pelo entrelazado de cintas y otros adornos. Aunque el retrato sería seguramente para una pintura, también puede haber sido una obra por derecho propio.

La atribución del cuadro es incierta, pero ahora se atribuye generalmente a Andrea Previtali, pintor del norte de Italia. Aunque no hay correspondencia directa con ninguna de las creaciones pintadas por Previtali, se pueden establecer buenas comparaciones generales con algunas de las cabezas de mujeres de sus cuadros.



8 TIZIANO
 (Tiziano Vecellio)
 Italiano, hacia 1480–1576
Escena pastoril

Pluma y tinta parda, clarión negro,
 con algunas correcciones en soporte
 blanco en los árboles
 19,6 x 30,1 cm
 Cat. I, nº 51; 85.GG.98

Como indica la antigua inscripción, este estudio magníficamente acabado de un paisaje se atribuye tradicionalmente al gran pintor renacentista veneciano Tiziano, cuyos dibujos son raros. Existen analogías de composición con ciertos detalles de sus pinturas, por ejemplo el fondo de *Venus y Cupido con un tañedor de laúd* (Cambridge, Fitzwilliam Museum).

El tema es enigmático. En incongruente yuxtaposición a la mujer desnuda de la derecha con un paño que le cubre la cabeza, hay un rebaño de ovejas, acompañadas de un jabalí y una cabra, de las que cuidan dos pastores que descansan bajo unos árboles en el centro. El trazado de la pluma está exquisita y suavemente ejecutado, consiguiendo una variedad impresionante de efectos técnicos, donde la ejecución meticulosa y la atención al detalle sugieren de forma admirable la luz, el espacio y las distintas formas físicas del paisaje.



9 BALDASSARE PERUZZI
 Italiano, 1481–1536
Odiseo y las hijas de Licomedes

Pluma y tinta parda, clarión negro
 y realces en soporte blanco,
 cuadrículado en clarión negro
 17,6 x 24,2 cm
 Cat. I, nº 30; 85.GG.39

El dibujo parece representar al guerrero griego Odiseo, uno de los héroes de la Guerra de Troya, que invita a las hijas de Licomedes, rey de Skiros, al palacio en una estratagemata para descubrir cuál de ellas es en realidad Aquiles disfrazado. Tetis, la madre de Aquiles, había pronosticado que su hijo moriría en la Guerra de Troya. Tratando de impedirlo, le vistió como una joven y le envió a vivir entre las hijas de Licomedes. Para revelar la identidad de Aquiles, Odiseo ofreció a las hijas una selección de regalos: joyas, vestidos, etc., además de una espada, una lanza y un escudo. Mientras las jóvenes elegían, Odiseo hizo que fuera sonara una trompeta y un clamor de armas, con lo que Aquiles se traicionó a sí mismo al lanzarse a las armas. Al ser descubierto, Aquiles inmediatamente prometió a Odiseo su ayuda en la Guerra de Troya, donde efectivamente halló la muerte.

Este es un boceto para uno de los cuatro frescos ovalados que Peruzzi pintó en 1520–23 en la bóveda de la cúpula nordeste de la loggia de la Villa Madama, Roma. Un segundo óvalo representa el fresco del descubrimiento de Aquiles.

El dibujo está cuadrículado, es decir, tiene unas ligeras líneas que forman cuadros de tiza negra para poder transferir el dibujo a otra superficie antes de ser pintado. Otra cuadrícula aumentada, ejecutada en la misma proporción del esbozo, se hacía en la superficie de la pintura y luego el artista iba copiando la configuración de las líneas dentro de cada cuadro, con lo que obtenía una reproducción del diseño en aumento notablemente precisa.

10 RAFAEL

(Raffaello Sanzio)

Italiano, 1483–1520

Estudios para la “Disputa”

Pluma y tinta parda

31,2 x 20,8 cm

Cat. I, nº 38; 84.GA.920



Este es un estudio para uno de los grupos de figuras en primer plano a la izquierda de la *Disputa*, uno de los cuatro frescos de la Estancia de la Signatura en el Vaticano, que juntos constituyen una de las grandes obras maestras del artista. Rafael pintó la estancia para el papa Julio II en 1509–11. Tres de las escenas corresponden a las facultades en las que en su tiempo se organizaban los conocimientos humanos, donde la *Disputa* representa la Teología. La composición yuxtapone serenos entes divinos, ordenados con regularidad en un hemisiciclo por encima de grupos aleatorios de teólogos alrededor de un altar, tratando de captar el misterio de la Fe. La figura principal de este estudio es la del llamado filósofo que en el fresco acabado, en el centro del grupo y a la izquierda del altar, casi da la espalda al espectador. El trazado del dibujo muestra la extraordinaria claridad y la economía del estilo de Rafael.

Rafael fue uno de los grandes genios del Alto Renacimiento italiano, un breve florecimiento de talentos que se dieron, sobre todo en Roma, bajo la influencia de los modelos clásicos. Se destacó igualmente como dibujante y como pintor.

11 RAFAEL
(Raffaello Sanzio)
Italiano, 1483–1520
*San Pablo rasgándose las
vestiduras*

Punzón metálico realizado con soporte
blanco, en papel gris violáceo pálido
preparado
23 x 10,3 cm
Cat. I, nº 39; 84.GG.919



Este dibujo es un estudio para la figura de San Pablo del cartón del *Sacrificio en Listra*, uno de los siete cartones que sobreviven y representan escenas de las vidas de los Santos Pedro y Pablo, ahora en el Victoria & Albert Museum de Londres. Los cartones son dibujos a tamaño normal que se hacen al final del proceso de preparación para pasar sus siluetas a la composición de la superficie que se va a tejer o pintar, bien picando las siluetas o marcándolas con una punta (este último método sólo es posible para pasar a una superficie más dura que el lino).

El papa León X había encargado a Rafael que hiciera una serie de cartones para diez tapices que adornarían las paredes bajas de la Capilla Sixtina del Vaticano. Los tapices se tejían del revés, por lo que la imagen de los cartones está invertida con respecto al resultado final. Así, la figura de este dibujo aparece en dirección opuesta en la tapicería del Vaticano.

San Pablo se rasgó las vestiduras furioso con las gentes de Listra que, después de que él había curado a un tullido, se disponían a ofrecerles sacrificios a él y a San Bernabé creyendo que eran Mercurio y Júpiter bajados a la tierra en forma humana. Cuando el sacerdote de Júpiter trajo bueyes y guirnaldas para el sacrificio, los apóstoles “rasgaron sus vestidos y se lanzaron en medio de las turbas gritando” (Hechos de los Apóstoles, 14:14).

12 PORDENONE

(Giovanni Antonio de' Sacchis)
Italiano, 1483/84 – 1539
Martirio de San Pedro Mártir

Minio
24,4 x 20,7 cm
Cat. II, nº 36; 87.GB.91



El tema de este dibujo impresionante es la muerte cruenta de San Pedro Mártir, un santo dominico del siglo XIII renombrado por el celo con que perseguía a los herejes. Fue muerto por dos asesinos a sueldo pagados por los nobles venecianos a quienes había hecho encarcelar por la Inquisición.

El estudio se relaciona con el dibujo de una composición incompleta de Pordenone del

mismo tema en la Galleria degli Uffizi, Florencia, 1526–28, que demuestra que él, junto con Palma el Viejo, compitió con Tiziano para el encargo de pintar un retablo del *Asesinato de San Pedro Mártir* para la basílica veneciana de los Santos Juan y Pablo. Tiziano ganó el concurso. Su cuadro, terminado en 1530, pereció en un incendio en 1867.

13 CORREGGIO

(Antonio Allegri)
Italiano, 1489/94 – 1534
Cristo en la Gloria

Minio, aguada parda y gris, realizada con soporte blanco (en parte oxidado), levemente cuadrículado en minio, sobre fondo rosado; círculo inscrito en tinta parda
14,6 x 14,6 cm
Cat. II, nº 15; 87.GB.90

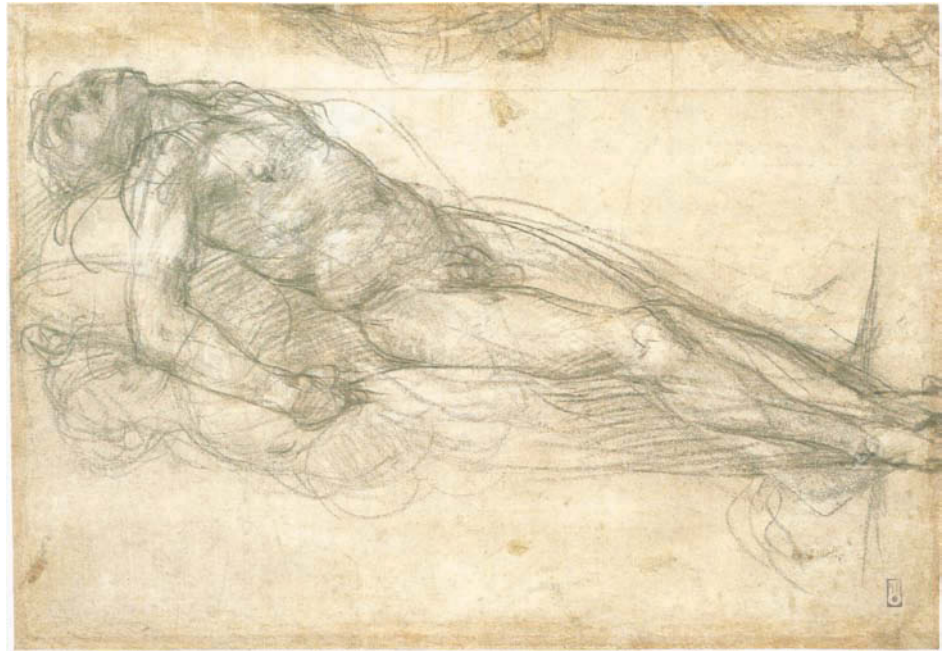


Este es un *modello* (esbozo acabado) para el medallón sostenido a cada lado por dos parejas de *putti* desnudos (angelitos niños) en el centro en la cara inferior del arco de entrada a la capilla del Bono en la iglesia de San Juan Evangelista, Parma; la fecha que generalmente se da a la ejecución del decorado es de 1520–23. Correggio ya había pintado con anterioridad la cúpula y los medallones del crucero en 1520–21.

Correggio, principal pintor renacentista de la escuela de Parma, era célebre por

sus figuras llenas de gracia y sensualidad. Adoptó los efectos apagados (*sfumato*) de Leonardo y fue influido por Miguel Ángel. En este dibujo, algo de la “suavidad” de los cuadros de Correggio se traduce en el tratamiento cremoso de la luz. La atractiva gama de rosados que resulta de la combinación de clarión rojo y realce blanco es también característica de su maestría pictórica.

14 PONTORMO
(Jacopo Carrucci)
Italiano, 1494–1557
Cristo muerto
Clarión blanco y negro
28,4 x 40,5 cm
Cat. I, nº 35; 83.GG.379



Este estudio pertenece a un grupo de otros dibujos de Pontormo para la misma figura ahora en la Galleria degli Uffizi, Florencia, y en Rotterdam. Todos tienen que ver con la *Pietà*, el panel central de la predela (series de cuadros pequeños a veces agrupados bajo el retablo) en la National Gallery of Ireland, Dublín. La finalidad exacta de la predela sigue siendo tema de especulación pero pudo ser para decorar la base del anterior retablo de Pontormo de la *Madonna y Niño con santos* de la iglesia de San Miguel Visdomini, Florencia, pintado en 1518. Pero la predela, basada en parte en dibujos de Pontormo, debe de ser varios años posterior al retablo y quizá fuera obra de un ayudante. Esta identificación de la conexión del dibujo la respalda el estudio para una figura de San Francisco en el reverso de la página, que sin duda es para una de las figuras del retablo de Visdomini.

Haciendo girar el dibujo noventa grados en dirección a las agujas del reloj se puede ver con más claridad un estudio de una mujer de pie y de perfil, dibujada a la derecha debajo de la figura de Cristo. Tiene que ver con un fragmento de otro estudio para esta misma figura cortado a la derecha por el borde de la página.

A Pontormo se le reconoce como a uno de los principales exponentes del estilo anticlásico conocido como Manierismo, que siguió al Alto Renacimiento. El término fue usado al principio como expresión de crítica para subrayar lo que en general se consideraba la decadencia sufrida por el arte italiano inmediatamente después de su período de mayor grandeza. El trabajo de Pontormo tipifica esta primera fase del Manierismo y es cierto que la intensidad emotiva de gran parte de sus pinturas y dibujos contrasta con el ideal clásico y armonioso anterior.

15 ROSSO FIORENTINO
(Giovanni Battista di Jacopo
di Gasparre)
Italiano, 1495 – 1540
Empédocles

Minio y clarión negro en la línea del
horizonte, con las siluetas rayadas
con el punzón para pasarlas
25,1 x 14,8 cm
Cat. I, nº 43; 83.GB.261



El dibujo se ha fechado hacia 1538 – 40. La figura aparece en reverso en una lámina basada en ella, obra del grabador francés René Boyvin, cuya fecha es de la década de 1550. Empédocles (floreció hacia 444 a.C.) era de Agrigento, Sicilia. Aunque de familia rica, tomó parte en la revolución que depuso a Trasideo, hijo y sucesor de Terón, tirano de Agrigento. Al establecer un orden político democrático, Empédocles apoyó con celo a los pobres y persiguió la conducta prepotente de los aristócratas. Fue orador y naturalista, que gracias a sus profundísimos conocimientos del mundo

natural se hizo famoso por sus poderes curativos, acreditándosele incluso el poder de evitar las epidemias. No sorprende, por tanto, que en esta representación Rosso haya sugerido ciertas analogías con los atributos de San Roque, al que se invoca como protector contra la peste.



16 GIULIO ROMANO
(Giulio Pippi)
Italiano, (?)1499 – 1546
*Una alegoría de las virtudes de
Federico II Gonzaga*

Pluma y tinta parda en clarión negro,
con ciertos realces y correcciones en
soporte blanco
24,9 x 31,8 cm
Cat. I, nº 15; 84.GA.648

En 1526, por encargo de Federico Gonzaga, Giulio Romano comenzó la construcción del Palacio del Tè en Mantua, nueva residencia de la familia Gonzaga y uno de los primeros edificios manieristas que deliberadamente infringen los cánones de la arquitectura clásica.

Este dibujo es un diseño para el fresco del compartimiento octogonal central del techo de la Sala de Attilio Regolo del Casino della Grotta, en el jardín del palacio. Esta parte del palacio se construyó hacia 1530 y la decoración se completó en 1534. La composición muestra una personificación de la ciudad de Mantua, sentada en el centro y recibiendo los diversos atributos de las figuras que le sirven, alusión al buen gobierno de la ciudad bajo Federico. Los numerosos *pentimenti* (correcciones) y el ritmo

acelerado con el que se ejecutó el dibujo indican que en aquel momento la composición todavía estaba evolucionando en la mente del artista. Un estudio previo de esta escena se halla en el Departamento de Grabados y Dibujos del British Museum, Londres, y un *modello* final (véase nº 13) se encuentra en el Musée du Louvre, París.

Giulio, pintor y arquitecto, nació en Roma, donde fue el principal discípulo y ayudante de Rafael. Para 1524 había ido a Mantua, donde permaneció el resto de su vida, al servicio de la corte de los Gonzaga. El estilo de la pintura y el dibujo denotan su deuda para con Rafael.

17 PERINO DEL VAGA

(Pietro Buonaccorsi)

Italiano, hacia 1500 – 1547

Estudios de figuras y arquitectura

Pluma y tinta parda, aguada parda
y clarión negro, algunas de las figuras
rayadas para ser pasadas

32,7 x 22,5 cm

Cat. II, nº 30; 88.GG.132



El diseño arquitectónico dibujado primero en la hoja corresponde al modelo de parte de la bóveda de cañón con arcos decorados ricamente de la Sala Regia del Vaticano, Roma, que era el vestíbulo situado en la entrada principal a la Capilla Sixtina y donde los papas recibían a los soberanos. El arquitecto Antonio da Sangallo el Joven comenzó la estancia en 1540 y la bóveda se completó en 1542–45. A la muerte de Sangallo, se encargó a Perino el decorado del espacio, incluidos los frescos de las paredes, tarea interrumpida por su propia muerte al año siguiente.

La inscripción *Tiepolo* en la esquina inferior izquierda demuestra que un antiguo propietario del dibujo creyó que era obra del pintor veneciano del siglo XVIII Giovanni Battista Tiepolo, activo casi doscientos años después de Perino. Sin duda la vivacidad de las figuras, con sus vestimentas festivas y la fluidez de las aguadas sugieren la obra de un maestro más tardío. Este error refleja la facilidad con que puede perderse la verdadera autoridad de los grandes maestros, y lo débiles que son algunas atribuciones a menos que estén respaldadas por una conexión específica con una obra documentada.

18 PARMIGIANINO
(Francesco Mazzola)
Italiano, 1503–1540
*San Juan Bautista, San Jerónimo
y otros dos santos*

Minio
15,1 x 22,1 cm
Cat. II, nº 28; 87.GB.9



Este dibujo se relaciona generalmente con el famoso retablo de Parmigianino de la *Virgen con el Niño, San Juan Bautista y San Jerónimo* (el llamado *Visión de San Jerónimo*), en la National Gallery de Londres. Parmigianino estaba trabajando en el retablo en Roma en 1527 cuando la ciudad fue ocupada por el ejército de Carlos V antes del saco. El biógrafo y artista del siglo XVI Giorgio Vasari cuenta cómo los soldados entraron en el taller del pintor, admiraron el cuadro, pero dejaron en paz a Parmigianino para que siguiera trabajando.

Como las diferencias son numerosas entre el boceto y el cuadro, se cree ahora que el dibujo fue para la composición de un retablo anterior, o perdido o nunca ejecutado, que debió parecerse en muchos aspectos al cuadro de Londres. El estilo del dibujo sugiere sin duda una fecha anterior, hacia comienzos de la década de 1520, al igual que la presencia, al dorso de la hoja, de un estudio para uno de los perros del fresco de *La historia de Diana y Acteón*, en el techo de una estancia en Rocca Sanvitale en Fontanellato (cerca de Parma), pintado hacia 1523.

Parmigianino fue un importante pintor del estilo manierista (véase nº 14) bien conocido por la intensidad emotiva un tanto inquietante de sus cuadros, con figuras alargadas, espacio compacto y fríos efectos de luz.

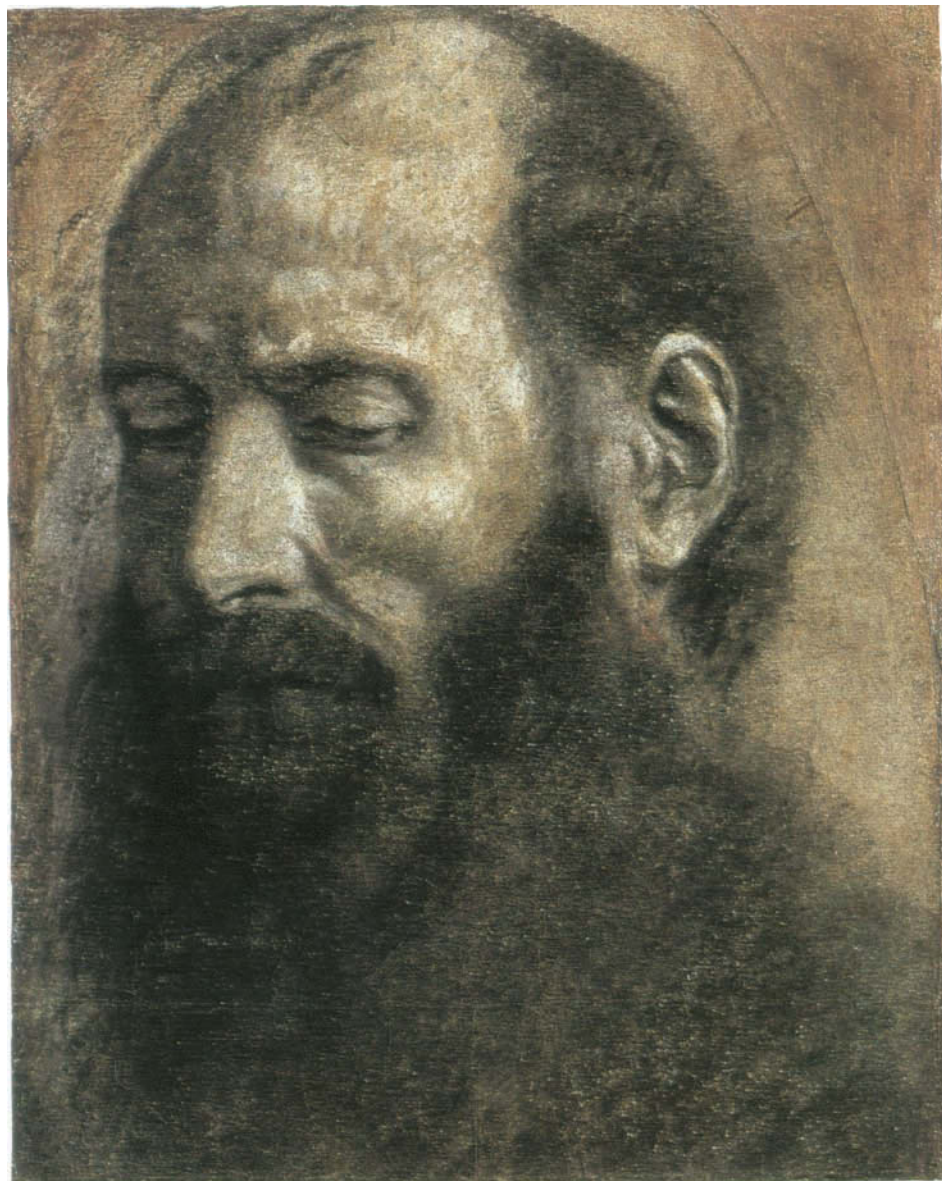
19 GIOVANNI GIROLAMO
SAVOLDO

Italiano, activo 1508–1548

San Pablo

Clarión negro, blanco y minio en
papel azul; hoja cortada irregularmente
a los lados y en la parte superior
28,3 x 22,6 cm

Cat. II, nº 45; 89.GB.54



Se trata de un estudio de la cabeza de San Pablo del altar de la *Virgen y el Niño en la Gloria con los santos*, de la iglesia de Santa Maria in Organo, Verona. El retablo fue pintado por Savoldo y su taller en 1533; otra versión, quizá mejor, del cuadro se encuentra en la Pinacoteca de Brera, Milán. La mirada baja, la abundante barba negra y la expresión triste le prestan un aire melancólico que también adquiere cierta nobleza por la fuerza de los rasgos, los tonos sombríos y los felices realces blancos.

El dibujo parece ser un *modello* (véase nº 13) de tamaño natural. No sólo corresponde la cabeza exactamente en tamaño a la del cuadro pintado, sino que hay semejanzas exactas en silueta e iluminación. Semejante estudio habría sido ejecutado muy avanzado el proceso de preparación. El hecho de que la hoja esté cortada irregularmente por arriba y un tanto estropeada podría sugerir que se quitó de un cartón (véase nº 11).

20 PAOLO VERONÉS

(Paolo Caliari)

Italiano, 1528–1588

El martirio de Santa Justina

Pluma y tinta gris, aguada gris,
realzada con soporte blanco en papel
azul (descolorido); cuadrícula en
clarión negro

47 x 24 cm

Cat. II, nº 49; 87.GA.92

Justina de Padua fue una mártir cristiana que se cree pereció durante las persecuciones del emperador romano Maximiano (305–31 d.C.). Este *modello* muy acabado y bello (véase nº 13) se hizo como preparación para el retablo pintado por Veronés y su taller en 1574–75 para la iglesia de Santa Justina de Padua, construida en el siglo V en el lugar del mismo martirio y restaurada por los benedictinos en el siglo XVI. Con una espada que le traspasa el pecho, Justina aparece como una joven princesa ricamente vestida rodeada de sus verdugos, entre ellos dos soldados romanos de pie a la izquierda, mientras que del cielo descienden querubines que portan la corona y la palma del martirio.

El efecto del soporte blanco cremoso, aplicado con la punta del pincel, es extraordinariamente sensible y variado en su efecto, desde la luz blanca y brillante del cielo, espesamente aplicada, en la parte superior del dibujo, a los realces transparentes de los ropajes de las figuras inferiores. El dibujo está cuadrículado (véase nº 9).

Veronés, como lo indica su nombre, procedía de Verona y fue uno de los grandes pintores del último Renacimiento veneciano. Su atractivo empleo del color, su afición a las ornamentaciones lujosas, la inventiva de sus composiciones y el aire reflexivo de sus figuras, anticipan la pintura veneciana del siglo XVIII. Estuvo influido por el otro gran veneciano de la generación anterior, Tiziano.



21 TADDEO ZUCCARO

Italiano, 1529–1566

*Diseño para un plato circular
con divinidades marinas*

Pluma y tinta parda y aguada parda
sobre un perfilado con punta
35,3 x 26,3 cm

Cat. III, nº 55; 91.GG.58



Los monstruos marinos del borde luchan y se abrazan en tanto que, como surgiendo del fondo del océano, una cabeza grande y barbuda (¿Neptuno?) alza la vista del recipiente; su presencia hubiera ido haciéndose visible según se vaciaba el contenido del mismo. El diseño fue sin duda para un plato o fuente circular que se ejecutaría en metal. No era raro en el siglo XVI en Italia encargar a artistas importantes el diseño de tales objetos para las artes aplicadas. Taddeo Zuccaro ejecutó otros dibujos similares no sólo para bandejas de metal sino también para mayólica (loza de vivos colores, total o parcialmente esmaltada con un barniz a base de estaño, que la vuelve blanca y opaca), incluido un servicio con escenas de la vida de Julio César destinado a ser un regalo del duque de Urbino al rey de España. Esta hoja se fecha en 1553–56 porque los estudios del reverso son de los frescos de Zuccaro para la capilla Mattei de la iglesia de Santa María de la Consolación, Roma, donde trabajaba en aquellos momentos.

Taddeo Zuccaro trabajó en el extravagante estilo manierista tardío. Sus figuras presentan con frecuencia contorsiones imposibles; al mismo tiempo sus ideas contienen un elemento humorístico.

22 FEDERICO BAROCCI
Italiano, hacia 1535–1615
El Sepelio

Óleo sobre clarión negro en papel
preparado
47,7 x 35,6 cm
Cat. I, nº 3; 85.GG.26



Este esbozo es la preparación del retablo del *Sepelio* de Barocci, pintado en 1579–82 para la iglesia de la Santa Cruz, Senigallia, donde todavía se encuentra. El artista se decidió por el óleo en vez del medio más habitual para trabajos en papel, que era el clarión o la pluma y la aguada parda, para permitirle juzgar los efectos de los distintos colores en la composición (para otro trabajo al óleo sobre papel, véase nº 90). En este esbozo, Barocci ha dejado sin terminar la figura arrodillada de Santa María Magdalena a la derecha en primer plano, aunque la santa aparece casi en idéntica posición y actitud frente a las demás figuras de la composición, tanto en el *modello* de Urbino como en el retablo terminado.

Barocci es conocido por su método meticuloso de trabajo y el uso muy extenso del dibujo en la preparación de sus cuadros. Una vez conseguida la forma de cierta composición, procedía a ejecutar varios estudios, normalmente en clarión blanco y negro sobre papel azul claro, para cada una de las figuras, incluidos estudios separados de los miembros y la cabeza, antes de pasar a los dibujos completos de la composición, como el presente y, por último, al cartón (véase nº 11). Sus cuadros, con fino sentido del color, captan de manera admirable el nuevo *pathos* de la Contrarreforma por la ternura del sentimiento.

23 JACOPO ZUCCHI
Italiano, hacia 1540–1596
La Edad de Oro

Pluma y tinta parda con aguada parda
y ocre, realizada con soporte blanco
48 x 37,8 cm
Cat. I, nº 57; 84.GG.22



Este dibujo impresionante es un estudio acabado de una composición, con numerosas diferencias en los detalles, para un cuadro sobre tabla de la Galleria degli Uffizi, Florencia, pintado seguramente hacia 1570. La Edad de Oro fue la primera de las cuatro eras del mundo, según la mitología clásica. Siguió inmediatamente a la Creación y era un paraíso terrenal en cierto modo parecido al Jardín del Edén cristiano. La felicidad de aquella Edad de Oro está implícita en la coexistencia pacífica de los seres humanos con los animales, así como en la libertad que permite, por ejemplo, a los dos niños, abajo a la izquierda, competir orinando en el arroyo, que fluye corriente abajo del grupo de bañistas desnudas, casi directamente encima de un pato cercano.

La inspiración literaria del diseño de Zucchi fue un texto del erudito Vincenzo Borghini, escrito hacia 1565–67. Dos pintores florentinos contemporáneos de Zucchi, Giorgio Vasari y Francesco Morandini, llamado Poppi, ilustraron asimismo el texto; Vasari en un dibujo del Louvre, París, y Poppi en un cuadro de la National Gallery of Scotland, Edimburgo.

24 JACOPO LIGOZZI

Italiano, hacia 1547–1627

Soldado con guepardo

Pincel, pluma y tinta parda, soporte

de color y pintado en oro

28,1 x 22,3 cm

Cat. III, nº 24; 91.GG.53



Inscrito por el propio artista arriba a la izquierda: *AZAPPI/Sonno gli Soldati de Galera* (Azapos/Son los soldados de la galera); y abajo a la derecha: *Leopardo*. La palabra *azzappo* procede del turco *azap* (marino), que aclara el sentido de la frase: estos arqueros eran soldados que iban a la mar, empleados en las galeras o largas naves turcas. Éste es uno de una serie de dibujos, la mayoría de ellos en la Galleria degli Uffizi, Florencia, ejecutados con pincel sobre soportes de colores brillantes. En ellos vemos a los turcos acompañados en su mayoría de animales exóticos, como en este ejemplo. Se desconoce la finalidad de los dibujos, pero es evidente que se inspiraron en las ilustraciones grabadas del libro *Navigaciones y viajes a Turquía*, 1580, de Nicolas de' Nicolai. El estilo preciso, miniaturista, es típico de la obra de Ligozzi y convenía muy bien al encargo recibido de Francisco I de Médicis, que incluyó los dibujos detallados de las colecciones zoológica y botánica de los Médicis.

Ligozzi fue empleado como pintor de la gran corte ducal de Florencia, además de como diseñador de los tapices y grabados para la cristalería y para supervisar la pinacoteca. También pintó a gran escala y completó cuadros para el Palazzo Vecchio, así como retablos para iglesias de Florencia y otras partes. Sus dibujos en color deben considerarse como los mejores de su obra.

25 AGOSTINO CARRACCI

Italiano, 1557–1602

*Grupo de figuras en una
"Adoración de los pastores"
y otros estudios*

Pluma y tinta parda

40,5 x 30,8 cm

Cat. II, nº 12; 86.GA.726

El estudio principal, un grupo de pastores con sus hijos y animales, fue utilizado con leves variaciones en el perdido cuadro de la *Adoración de los pastores* de Annibale, hermano de Agostino. La apariencia del cuadro, no obstante, sobrevive en una copia de Domenichino, discípulo de Annibale (Edimburgo, National Gallery of Scotland).

El camafeo a la antigua de tres hombres barbudos de perfil encima del estudio principal es una caricatura, aunque se desconoce la identidad de los retratados (para un grupo parecido de perfiles caricaturizados de Degas, el pintor francés del siglo XIX, véase nº 91). Con la misma nota jovial vemos la cabeza de un hombre con una barbita pelada, en el centro a la derecha (evidentemente la misma persona a la izquierda del camafeo), una cabeza diminuta de un gato, en la esquina inferior derecha, que mira al espectador de forma un tanto desconcertante.

Con su primo Ludovico y su hermano Annibale, Agostino fue uno de los tres Carracci conjuntamente responsables de la "reforma" de la pintura italiana a fines del siglo XVI. El nuevo estilo que establecieron rechazó la artificialidad del anterior estilo manierista de la pintura (véase nº 14) y volvió con mayor fuerza al estudio de la naturaleza y lo antiguo, como durante el Alto Renacimiento. Los Carracci fundaron una academia de pintura en Bolonia, que tuvo gran influencia.





26 ANNIBALE CARRACCI

Italiano, 1560–1609

*Cuatro estudios de cabezas
dibujadas sobre una copia de un
“San Juan Evangelista” de
Correggio*

Clarión negro

27,7 x 20,7 cm

Cat. I, nº 8; 85.GB.218

Cierta informalidad en el carácter de Annibale le aficionó a representar temas de la vida cotidiana. A la derecha de este dibujo vemos a un hombre de perfil con barba y sombrero (los dos estudios de arriba y del centro izquierda); a un muchacho con la cabeza entre las manos, de frente (derecha), y abajo, con la cabeza vuelta en un giro de noventa grados) un joven con sombrero que mira hacia abajo. Los esbozos están hechos sobre un calco fino según un grupo de figuras de Correggio. La manera como salpicada de la secuencia de los estudios y el trazado sin refinar reflejan la misma vena poco convencional de su naturaleza. Este estudio, que seguramente data de la década de 1580, ilustra la capacidad de Annibale para tomar “instantáneas” de sus compañeros y hacerlo con gran viveza y fuerza.

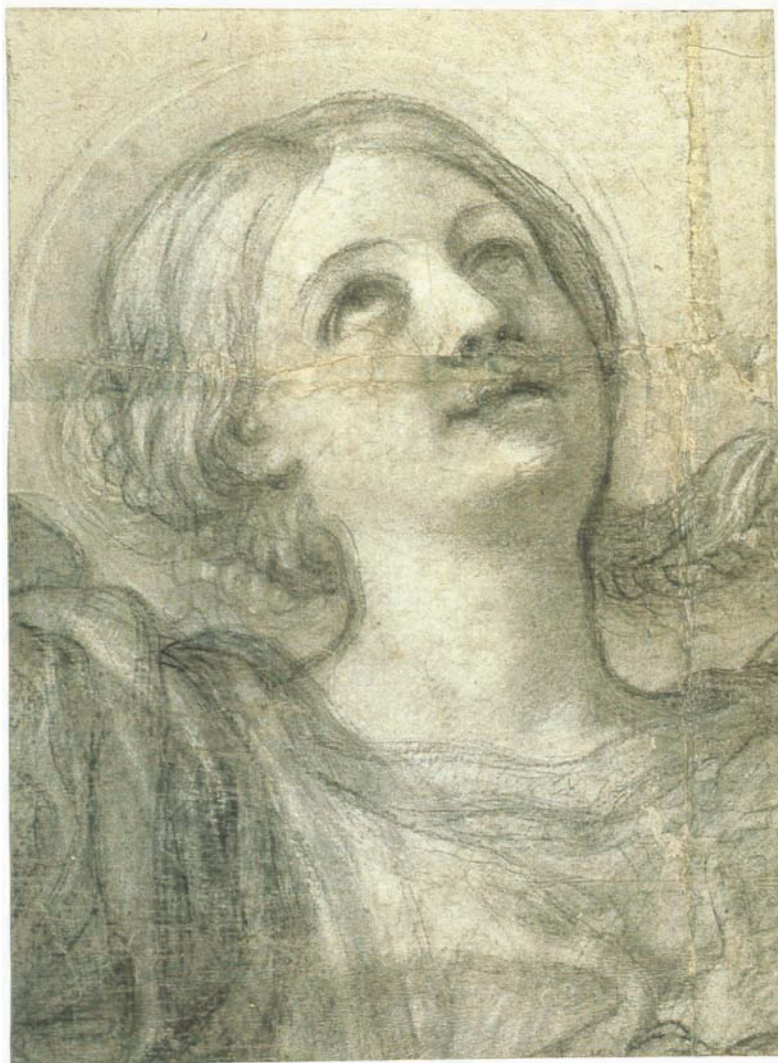
Annibale fue, sin ningún género de dudas, el más original y el de más talento de los tres Carracci (véase nº 25). Asimiló lo mejor de las influencias del Alto Renacimiento, combinándolo con motivos sacados de la naturaleza, para su propias ideas. Trabajó en su Bolonia natal hasta 1595, cuando fue a Roma a trabajar para los Farnesio. Allí pintó su obra maestra, la decoración del techo de la Galería del Palacio Farnesio, 1597–1600. Junto con la Capilla Sixtina de Miguel Ángel y las Estancias Vaticanas de Rafael, los techos de la Galería Farnesio pueden incluirse entre las obras más grandes de la pintura italiana.

27 DOMENICHINO
(Domenico Zampieri)
Italiano, 1581 – 1641
Santa Cecilia

Clarión blanco y negro sobre papel
gris, con los perfiles pinchados para ser
pasados

46,7 x 34,2 cm

Cat. III, nº 15; 92.GB.26



Se cree que Santa Cecilia, virgen y mártir cristiana, vivió en el siglo II o III. Al ser desposada con el noble romano Valerio, le persuadió para que mantuviera abstinencia sexual y se convirtiera al cristianismo. Ambos fueron martirizados por el gobernador romano. Es la patrona de la música, asociación que parece deberse a que sus esponsales se celebraron con música. El culto de Santa Cecilia se intensificó en Roma a principios del siglo XVII, a raíz de la sensacional exhumación de su cuerpo, milagrosamente incorrupto, de debajo del altar de la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere en 1599.

La cabeza corresponde a la de la Santa Cecilia del fresco de *La glorificación de Santa Cecilia* en la bóveda de la segunda capilla a la derecha, la capilla Polet, en la iglesia de San Luis de los Franceses, Roma, que Domenichino decoró en 1612–15. La santa aparece en éxtasis, llevada al cielo por angelillos. La silueta pinchada y el hecho de que la hoja se componga de cuatro trozos de papel, con la unión en medio de la cara, muestra que debió tratarse del fragmento de un cartón (véase nº 11). También existe un cartón completo para la misma decoración en el Musée du Louvre, París, donde la cabeza de la santa se aproxima más al fresco que este fragmento. Hay que suponer que Domenichino no quedó satisfecho del primero y decidió repetirlo.

28 BERNARDO STROZZI

Italiano, 1581–1644

San Francisco

Clarión blanco y negro

38,9 x 25,9 cm

Cat. III, nº 47; 91.GB.40



En una época tan acostumbrada a la fotografía y a toda clase de reproducciones sofisticadas en blanco y negro y en color, es difícil imaginar la vida sin una cámara fotográfica. Pero para la mayoría de los artistas, hasta mediados del siglo XIX, la manera más conveniente de conservar la apariencia de un objeto era copiarlo, a menudo dibujándolo en un papel. Así el francés Claudio de Lorena (véase nº 70) hizo un álbum entero de dibujos de sus propios cuadros, el *Liber veritatis* (Libro de la verdad), hoy en el British Museum, en parte para seguir la pista de los dueños de sus obras y en parte para contrarrestar el esfuerzo de los falsificadores que imitaban sus diseños. Aunque por lo general menos metódicos en este respecto que Lorena, otros artistas mantuvieron libros de dibujos de *ricordi* (literalmente archivos o copias) que les permitieran acordarse de una pintura o algún detalle de un cuadro enviado hacía largo tiempo.

Strozzi pudo haber hecho este dibujo como ficha recordatoria de su *San Francisco en adoración delante del crucifijo*, 1618–20 (versiones en Génova, Palazzo Rosso, y en Tulsa, Philbrook Museum of Art). El hecho de que el dibujo corresponda con tanta exactitud a la cabeza pintada y haya sido acabado con tanto detalle, con los claroscuros observados con gran meticulosidad, sugiere que Strozzi tenía ante sí su propio cuadro mientras hacía este boceto.

29 GUERCINO

(Giovanni Francesco Barbieri)

Italiano, 1591 – 1666

Joven sentado

Clarión o carboncillo negro aceitado,

realzado con clarión blanco

57,2 x 42,5 cm

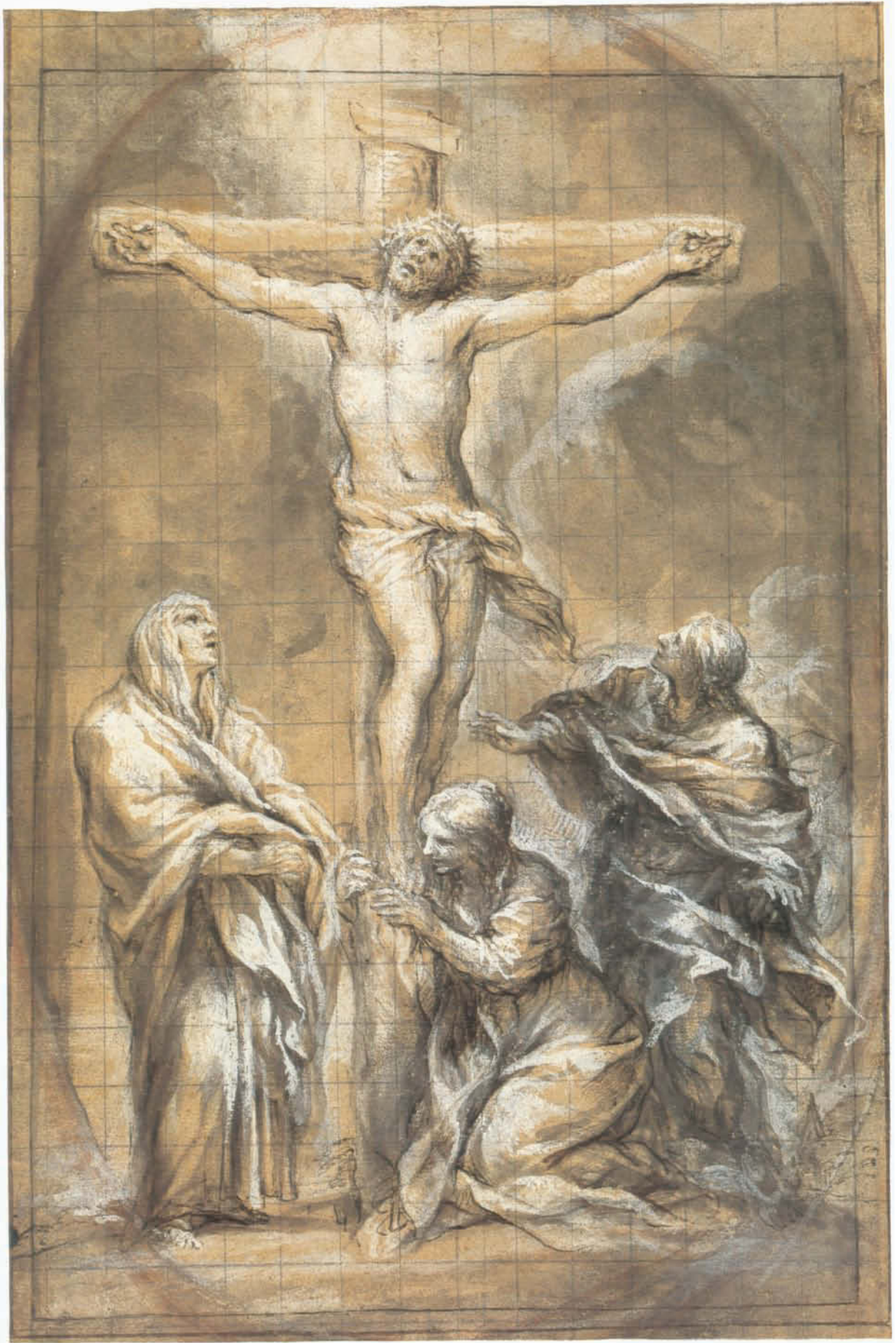
Cat. II, nº 20; 89.GB.52

Los estudios que Guercino hizo en su juventud de jóvenes modelos desnudos son obras maestras en la sugerencia de la luz, el trazo confiado y la economía y simplificación de la forma. En estos dibujos utilizó con frecuencia el carboncillo (carbón vegetal empapado en aceite para que la línea resultara no sólo más oscura sino también más permanente), con retoques ocasionales de clarión blanco, sobre papel áspero pardo claro. La técnica le permitía crear el efecto de la luz reflejada dentro de una sombra oscura y sugerir además la encarnadura.

En los siglos XVI y XVII a este tipo de desnudos se les llamaba “académicos” porque se hacían en el estudio del artista o academia. En 1616 el joven Guercino dio un osado paso al montar su propia escuela de dibujo de desnudos del natural en Emilia. Con esto, seguía deliberadamente la tradición de los famosos Carracci (véanse nºs 25 y 26) pioneros de la disciplina académica para artistas. Los dibujos de desnudos a gran escala ejecutados por Guercino fueron seguramente ejercicios de demostración para inspirar a sus alumnos, suposición que se refuerza por el hecho de que el modelo que posó para este dibujo vuelve a parecer en otros desnudos de la época del mismo autor, ejecutados con idéntica técnica de carboncillo aceitado.

La pintura de Guercino continuó el estilo “naturalista” establecido en Italia por la familia Carracci. Al comienzo de su carrera, Guercino empleó un estilo fuerte, usando una luz dramática, colores saturados y pinceladas amplias y vigorosas. Pero según progresaba su obra, el estilo fue adquiriendo un deje más clásico.





30 PIETRO DA CORTONA

(Pietro Berrettini)

Italiano, 1596–1669

Cristo en la cruz con la Virgen

María, María Magdalena

y San Juan

Pluma y tinta parda, aguada grisparada, realizada con soporte blanco sobre clarión negro en papel ocre; cuadrícula en clarión negro, con un óvalo dibujado en minio

40,3 x 26,5 cm

Cat. III, n° 35; 92.GB.79

En 1658–61, el gran escultor y arquitecto barroco Gian Lorenzo Bernini construyó una nueva iglesia en honor del recién canonizado Santo Tomás de Villanueva, cerca del palacio papal de Castelgandolfo, residencia estival del papa a las afueras de Roma. El elaborado y acabado estudio de Cortona es un diseño para el cuadro ovalado que pintó, seguramente el año en que se concluyó el edificio, para el altar mayor ricamente decorado de la iglesia, ejecutado y embellecido por Antonio Raggi, discípulo de Bernini. La composición del altar se distingue del dibujo sólo en pocos detalles.

El dibujo está ejecutado al estilo característicamente robusto de Cortona, con gran uso de realces blancos. La opacidad del blanco le permitió ocultar algunos de los intentos previos de dibujar las figuras, sobre todo San Juan, que está circundado de una penumbra de blanco que cubre posiciones anteriores de los brazos, la cabeza y la pierna izquierda. El dibujo está cuadrículado para ser pasado (véase n° 9).

Cortona fue un gran arquitecto y el pintor más importante del estilo italiano del Alto Barroco en Roma. Es famoso sobre todo por su decoración ilusionista del techo del gran salón del Palacio Barberini, Roma, que completó en 1639. La profusión de figuras, la brillantez del colorido y la complejidad general de la composición, con sus escenas enlazadas alrededor de un espacio central abierto al cielo, tipifican la exuberancia del Alto Barroco.

31 GIAN LORENZO BERNINI

Italiano, 1598–1680

*Diseño para una fuente, con un
dios marino sujetando un delfín*

Clarión negro

34,9 x 23,8 cm

Cat. II, nº 5; 87.GB.142



Bernini fue arquitecto y pintor además de ser el escultor italiano de más éxito en su tiempo. En 1650 el duque Francesco I d'Este de Módena le persuadió con éxito para que le hiciera un retrato de busto, que completó al año siguiente (Módena, Galleria Estense). Tan encantado quedó el duque del llamativo parecido a él que en 1652–53 pidió a Bernini que le presentara dibujos para una fuente con la que embellecer el palacio familiar de los Este en Sassuolo. El estudio poderosamente evocador es para la fuente de Neptuno, todavía en el patio del palacio. La vivacidad de la figura mientras lucha con el delfín es típica del vigoroso estilo del Alto Barroco de Bernini. Enmarcada en un nicho, cuyos bordes se indican a ambos lados del dibujo, la fuente fue ejecutada por su asistente Antonio Raggi. Otro dibujo de estudio más acabado para el proyecto se halla en el Victoria & Albert Museum de Londres.

32 SALVATORE ROSA

Italiano, 1615–1673

El sueño de Eneas

Clarión blanco y negro; las siluetas principales han sido rayadas con una punta para pasar el dibujo a una plancha de cobre

30 x 22,3 cm

Cat. I, nº 42; 83.GB.197



El tema de este dibujo procede de la *Eneida* de Virgilio (8.26–34). Eneas, recién llegado a Lacio y preocupado por la guerra que se avecina con los latinos, descansa a orillas de un río. Mientras sueña, Tíber, dios del río, surge de las aguas “con un manto de azul y el cabello coronado de enea” para consolarle. La composición corresponde exactamente al cuadro de Rosa del mismo tema en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, cuya fecha se atribuye generalmente a 1663–64. Pero en realidad el dibujo no se utilizó para el cuadro, sino que fue el modelo para un aguafuerte que invierte el dibujo pero que por lo demás es idéntico excepto en detalles insignificantes. Éste y otro grabado, *Jasón domando al dragón* son aproximadamente de la misma fecha que el cuadro.

El pintor y grabador napolitano Salvatore Rosa, que era además músico y poeta, fue uno de los más excéntricos de los numerosos pintores activos en Roma a mediados del siglo XVII. Una tradición decimonónica, al parecer apócrifa, relata que en su juventud, se sumó a un grupo de bandidos que infestaban los montes Abruzos al este de Roma, historia con la que se quiere explicar su especialidad en los llamados cuadros de bandidos: paisajes tempestuosos donde aparecen viajeros y bandoleros. Su viva personalidad, su mente literaria y la confiada creencia en su propio genio le convirtieron en un importante prototipo del artista romántico.

33 CARLO MARATTI
Italiano, 1625–1713
*La Fe y la Justicia sentadas
en las nubes*

Pluma y tinta parda y aguada parda
sobre minio, retocado con color blanco
sobre papel ocre, cortado
irregularmente
48,4 x 28,7 cm
Cat. I, nº 23; 85.GG.41



Éste es un estudio, invertido pero a idéntica escala, para el frontispicio de un mapa de Roma publicado en 1676 por Giovanni Giacomo de' Rossi. El mapa mismo fue ejecutado según el diseño del artista topográfico del siglo XVII Giovanni Battista Falda, en tanto que el título ornamental al que corresponde este dibujo, fue invento de Maratti. De la pareja de figuras, la Fe (una de las tres “virtudes teologales”) es la más dominante. Coronada con la tiara papal y la cabeza rodeada de resplandor, tiene las llaves del papa en la mano derecha en tanto que posa la otra en la maqueta de una iglesia. La Justicia (una de las cuatro “virtudes cardinales”), que regula los actos de los ciudadanos, está sentada parcialmente detrás de ella, y tiene en la mano derecha una balanza, símbolo de su imparcialidad y sujeta en el regazo con la izquierda el fasces (varas de azotar y una segur), símbolos de su autoridad. Vistas juntas, ambas virtudes parecen significar el buen gobierno de la ciudad por el papa Clemente X.

Maratti, principal exponente del Clasicismo del Alto Barroco, fue el pintor romano de más éxito durante la segunda mitad del siglo XVII.

34 GIOVANNI BATTISTA
PIAZZETTA

Italiano, 1683–1754

Muchacho con una pera
(¿Giacomo Piazzetta?)

Clarión blanco y negro en papel gris
azulado (descolorido a color ante)
compuesto de dos trozos pegados
39,2 x 30,9 cm
Cat. II, nº 33; 86.GB.677



El dibujo pertenece a una serie denominada *Teste di carattere* (Cabezas de caracteres), que juntas constituyen la contribución más importante de Piazzetta como dibujante. El joven, elegantemente vestido con chaleco de brocado, camisa de mangas abultadas y gorra de plumas, sujeta una pera y nos mira con un aire de intención. Este mismo chico, reconocible por su aire afable, que aparece en varias otras obras de Piazzetta, ha sido identificado como el hijo del artista, Giacomo. El dibujo se puede comparar en el tema y el ademán de la mano derecha del modelo a otro de la Pierpont Morgan Library, Nueva York, donde se ve a una mujer asiendo también una pera, y a una pintura en el Wadsworth Atheneum, Hartford, con el mismo muchacho también con una pera pero representado de perfil. Del dibujo de Nueva York se ha sugerido que la mujer personificaba el sentido del gusto.

A la misma escala que este dibujo, o a veces más grandes, los apuntes de la serie de *Cabezas* están hechos normalmente a base de clarión negro o carboncillo realzado con clarión blanco en papel azul grisáceo o color ante. Piazzetta empleaba estos materiales con gran estilo, transmitiendo a sus figuras un aire y una asombrosa sensación de viveza. Aplicaba el clarión con distintas presiones, las áreas ligeramente sombreadas del tono medio sugiriendo una luz difusa y los pasajes más dibujados sombras más ricas o aterciopeladas. Las formas se animaban más todavía con realces de clarión blanco, en este ejemplo el cuello de encaje y las mangas de hilo, la pera y la punta de la nariz del chico.



35 GIOVANNI BATTISTA
TIEPOLO

Italiano, 1696–1770

La huida a Egipto

Pluma y tinta parda con aguada parda,
sobre clarión negro

30,4 x 45,3 cm

Cat. I, nº 48; 85.GG.409

La Sagrada Familia a punto de subir a una lancha que les transborde durante su huida a Egipto no es un tema tan corriente en la iconografía cristiana como el del alto durante el viaje, aunque los ingredientes sí fueran de lo más comunes: un bote, el barquero y la Sagrada Familia que embarca con ayuda de un ángel o ángeles. Tiepolo ha interpretado la escena con gran brío además de con su experiencia náutica veneciana. Ha escogido una lancha de fondo plano, de forma no muy distinta de las que todavía surcan las aguas de su ciudad natal. La sensación de urgencia la transmiten las aguadas aplicadas con energía y la acción dramática de las figuras: el barquero a punto de zarpar de la orilla y la Virgen que se apresura por la tabla sosteniendo a Cristo Niño, con José inmediatamente detrás, del que vemos la cabeza y los hombros justo sobre la popa.

El dibujo se ha fechado entre 1725–35. La soltura de la interpretación del tema por parte de Tiepolo marca fuerte contraste con la noble grandeza de la mesurada idea de Miguel Ángel de la escena más corriente como era el descanso de la Sagrada Familia durante el viaje, ejecutada doscientos años antes (véase nº 5). En realidad, el contraste entre ambas imágenes demuestra los cambios tan grandes acaecidos en el arte italiano a lo largo de dos siglos.

Tiepolo, cuya obra alguien describió como “todo fuego y espíritu”, fue sin duda alguna el pintor italiano más grande del siglo XVIII. Fue además el más brillante de los artesanos así como uno de los mejores grabadores. Su estilo rico, de colorido opulento, inventivo, marca el culmen de la tradición decorativa del arte italiano y representa el esplendor de Venecia en su período más glorioso.

36 GIOVANNI BATTISTA
TIEPOLO

Italiano, 1696–1770

Vista de una villa

Pluma y tinta parda y aguada parda

15,3 x 26,1 cm

Cat. I, nº 49; 85.GA.297



Tiepolo fue un paisajista dotado, aunque su producción de esta clase de dibujos es escasa comparada con el gran número de estudios de figuras que le han sobrevivido (véase nº 35). No está claro por qué dibujaba paisajes, aunque es probable que lo hiciera por gusto propio, seguramente como distracción durante sus visitas veraniegas al campo. El rápido trabajo de la pluma junto con las aguadas oscuras y fluidas evocan la luz brillante y los espacios abiertos del Véneto, el terreno más llano de los alrededores de Venecia, salpicado de nobles villas, casas y granjas.

En este estudio, la atención del espectador se centra en la escalinata y la hermosa sillería del muro exterior. La vista sigue a las dos personas que suben las escaleras hacia la soleada fachada de la villa, con un pórtico de columnas y dos ventanas de dintel de medio punto que dan al balcón. Se cree que el dibujo data de 1757–59 y se le asocia con otros bocetos parecidos que hizo Tiepolo cuando trabajaba en Villa Valmarana, Vicenza (1757), y en Udine (1759).



37 CANALETTO
 (Giovanni Antonio Canal)
 Italiano, 1697–1768
*Castillo de Warwick: fachada
 oriental desde el patio de armas*
 Pluma y tinta parda con aguada gris
 sobre clarión negro
 31,7 x 57 cm
 Cat. II, nº 9; 86.GG.727

Durante su visita al castillo de Warwick en 1835, el historiador de arte alemán Dr. Gustav Waagen mencionó de paso las “bellezas y glorias de este monumento feudal, al que sin duda sería difícil hallar un rival, por lo menos en el mismo estado de conservación”.

El castillo se yergue al sur de la ciudad dominando el río Avon. Aunque ya hubo algún tipo de fortaleza en el emplazamiento hacia el año 915 d.C., el exterior actual (que sigue como en tiempos de Canaletto) data del siglo XIV. Aquí la vista, casi seguramente dibujada *in situ*, es de la fachada oriental desde el patio de armas interior, con la torre del reloj en el centro. Fue la base de un cuadro que el artista ejecutó y que hoy se halla en el City of Birmingham Museum and Art Gallery. Una vista del lado opuesto de la misma ala está en la Colección Robert Lehman del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Canaletto, paisajista veneciano, visitó Inglaterra en 1746, donde tuvo éxito pintando escenas de Londres y de las mansiones rurales de la nobleza, como el castillo de Warwick. Su obra produce una sensación de ambiente como presencia mutable a lo que de otra manera no pasaría de ser un mero apunte topográfico. Con frecuencia empleaba una *camera obscura*, especie de caja que proyecta la imagen del objeto a reproducir sobre una hoja de papel, con lo que se pueden calcar las siluetas. Además poseía un ojo extraordinario para los detalles arquitectónicos, en tanto que sus figuras, con frecuencia minúsculas, participan de manera verosímil, aunque prosaica, en actividades cotidianas. Como se aprecia en este dibujo, Canaletto se adaptó bien a la interpretación de escenas inglesas.

38 FRANCESCO GUARDI

Italiano, 1712–1793

Representación teatral

Pluma y tinta parda con aguada parda,
sobre clarión negro

27,4 x 38,4 cm

Cat. II, nº 19; 89.GG.51



El tema es una representación teatral, al parecer en presencia de una pareja de nobles rusos, conocidos entre los venecianos como los “conti del Nord” (evidentemente para evitar la inconveniente pronunciación de nombres rusos). El gran duque Pablo Petrovich (más tarde zar Pablo I) y su esposa, María Fedorovna, fueron invitados de la república de Venecia entre el 18 y el 25 de enero de 1782. Aquí vemos al matrimonio disfrutando de una representación de la *commedia dell'arte* celebrada el 21 de enero. Tan importante se consideró la visita que Guardi también reprodujo algunas de las demás distracciones organizadas para ellos, como el *Concierto* (Canterbury, Royal Museum) y un *Banquete* (San Petersburgo, Museo del Ermitage).

Al igual que su compatriota veneciano Canaletto (véase nº 37), Guardi fue ante todo paisajista de su Venecia natal, aunque a lo largo de su vida no gozó de la aclamación de su contemporáneo más ilustre. Comparadas con la obra de Canaletto, las escenas de Guardi, pintadas con más viveza, tanto en interiores como en exteriores, con pinceladas mucho más sueltas, sugieren una ciudad más activa y vibrante. Transmiten la energía de la vida contemporánea, la sensación de movimiento de la multitud, la excitación del espectáculo público. Idéntica sensación de energía se aprecia en sus dibujos.

39 GIOVANNI BATTISTA
PIRANESI

Italiano, 1720–1778

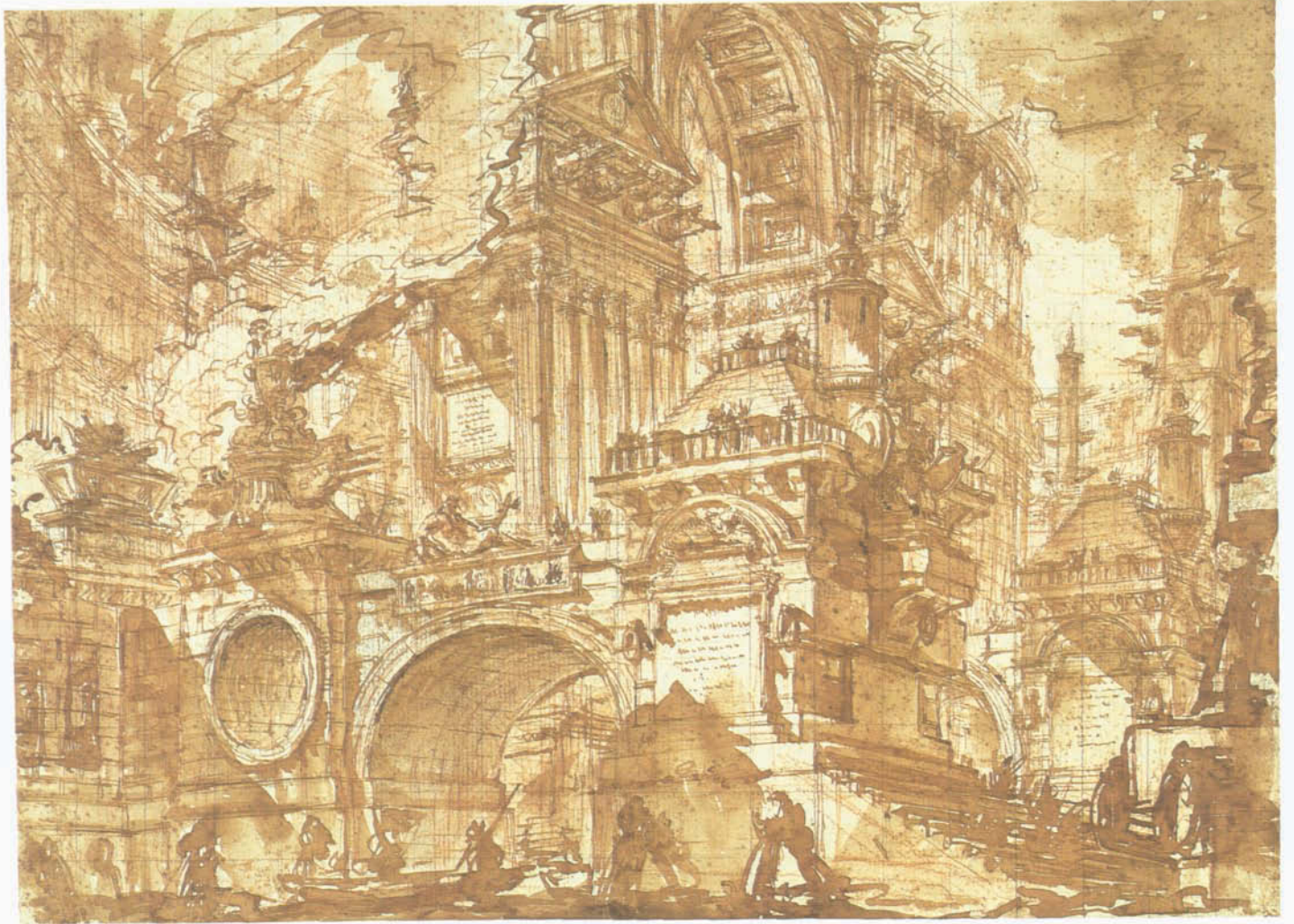
Un puerto antiguo

Tiza roja y negra, aguada parda
y rojiza, cuadrículado
38,5 x 52,8 cm

Cat. II, nº 34; 88.GB.18

El coleccionista, entendido y hombre de letras del siglo XVIII Horace Walpole escribió acerca de una de las composiciones de Piranesi, muy parecida a ésta: “Acumula palacios en puentes y templos en palacios y escala al Cielo con montañas de edificios”. Este dibujo es un estudio en la misma dirección, pero a escala más pequeña, para uno de los grabados de la serie *Prima parte di architettura e prospettive*, publicada en Roma en 1743. El grabado correspondiente es el *Parte di ampio magnifico porto* que, según la larga inscripción del artista escrita al pie, fue “para uso de los antiguos romanos, donde se puede ver el interior de una gran plaza comercial decorada con sobreabundancia de columnas rostrales que representan las victorias marítimas más importantes, etc.” Las composiciones arquitectónicas y grabados misceláneos que forman la *Prima parte* expresan la visión personal y enormemente fantástica de la antigüedad de Piranesi, donde se ven incontables montones de mármol en vastos espacios de desconcertante complejidad.

Piranesi dibujó primero las siluetas en tinta, aplicando encima con liberalidad aguada parda y roja para el sombreado y para algunos de los detalles. Las cuadrículas de clarión negro se hicieron para ayudar al proceso de pasar el diseño a la plancha de cobre (véase nº 9); la aguada proporciona viveza al conjunto. Por lo menos dos dibujos más precedieron a este boceto acabado.





40 GIANDOMENICO
TIEPOLO
Italiano, 1727–1804
*Polichinela ayudado a llegar
al sillón*

Pluma y tinta parda con aguada parda
sobre clarión negro
35,3 x 47 cm
Cat. I, nº 50; 84.GG.10

El dibujo pertenece a una serie de 103 ilustraciones sobre la vida de Polichinela, uno de los personajes del carnaval veneciano cuyo origen se debe a la *commedia dell'arte*, forma tradicional de distracción popular en Italia durante los siglos XVII y XVIII. “Astuto, gandul ... capaz de todos los trucos [y] repleto de bromas con frecuencia obscenas”, era la antítesis misma del héroe noble. Las composiciones de la serie van de la comedia a la tragedia, de incidentes triviales a momentos importantes. En casi todos ellos, la figura alta y jorobada de Polichinela, vestido de blanco, con una golilla al cuello, sombrero en forma de cono truncado y una máscara negra con nariz ganchuda, aparece entre sus compañeros representando sus papeles diversos, a menudo extraños. Los dibujos proceden de un álbum que en un principio se denominó *Divertimento per li ragazzi* (Entretenimiento para los niños), hecho hacia 1800.

En este ejemplo, Polichinela entra dando tumbos sosteniéndose con un bastón y es ayudado a llegar al sillón. Como en otros dibujos de la serie, la superficie de base está recubierta de una capa extensa de clarión negro.

Tiepolo fue el hijo mayor, discípulo y colaborador de su padre, Giovanni Battista (véase nº 35).



41 GIUSEPPE CADES

Italiano, 1750–1799

Tulia se dispone a pasar con su carruaje sobre el cuerpo de su padre

Pluma y tinta parda, con realces de soporte blanco y gris, sobre clarión negro en papel preparado gris ocre
49,5 x 66,4 cm

95.GA.25

El historiador romano Livio nos cuenta que Tulia era hija de Servio Tulio, un legendario monarca de la antigua Roma. Tulia persuadió a Tarquinio el Soberbio para que asesinara al padre de ella para así llegar a ser él rey y ella reina. Livio describe cómo, tras el asesinato de Servio en las calles de Roma, Tarquinio intentó persuadir a Tulia que evitara la turba que rodeaba el cadáver. Pero ella ordenó a su auriga “llevarla a la Colina Esquilina; el hombre se sobresaltó aterrado y tiró de las riendas, mostrando a su dueña la forma postrada del asesinado Servio ... Horrible e inhumano fue el crimen que se dice sucedió a continuación ... porque allí, enloquecida por los espíritus vengadores, Tulia condujo el carro sobre el cuerpo de su padre y, ella misma contaminada y deshonrada, se llevó en el vehículo sangre del padre asesinado”.

Hasta aquí, el dibujo reproduce con precisión el relato de Livio. El artista se ha centrado deliberadamente en el horror del acontecimiento ante el que Tulia, con además dominante y ojos implacables, es la única que no se inmuta; hasta los caballos se encabritan contra la acción que va a cometer. Especialmente característico de la pericia de Cades es el trabajo caligráfico de la pluma y los ritmos decorativos, formales del diseño, particularmente logrados en el juego de cascos y de pies en la parte inferior derecha.

Para los años 1770, Cades era considerado uno de los mejores pintores históricos de Roma. Se le asociaba con la colonia de artistas de vanguardia extranjeros, en su mayoría británicos y escandinavos, que desarrollaron una visión expresiva, protorromántica de la antigüedad clásica que tendía a favorecer las interpretaciones grandiosas, a menudo violentas, de antiguos temas mitológicos de Homero, la mitología escandinava o el *Ossian* de Macpherson.

42 MARTIN SCHONGAUER

Alemania, 1450/53–1491

Estudios de peonías

Soprote y acuarela

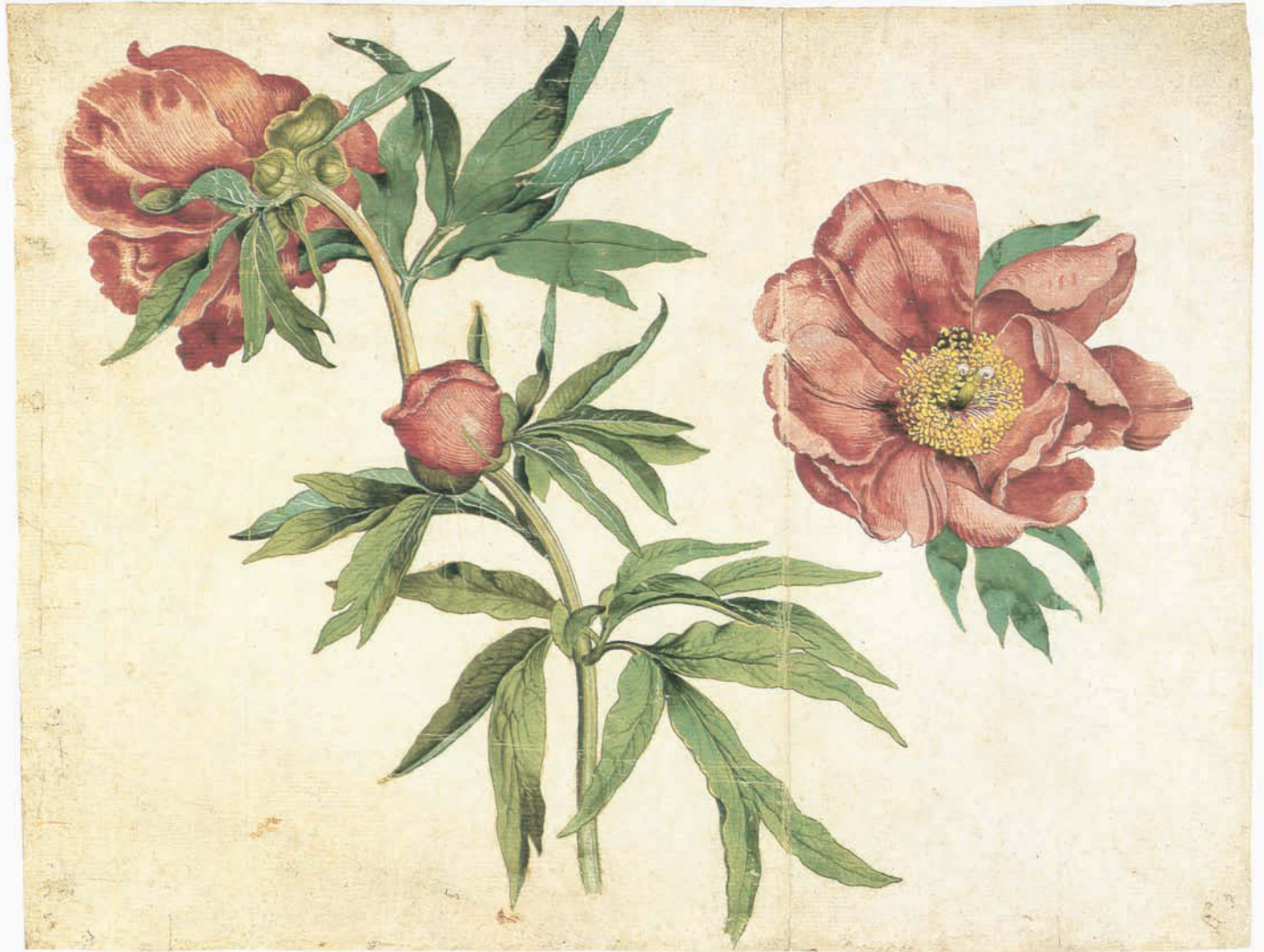
25,7 x 33 cm

Cat. III, nº 72; 92.GC.80

Durante los últimos años del siglo XV, la gente empezó a observar el mundo de la naturaleza de una manera radicalmente nueva. En lugar de aceptar lo que se les había transmitido de la antigüedad, las personas estudiaban y observaban directamente la naturaleza. Al sur de los Alpes, Leonardo da Vinci fue el principal pionero de esta nueva actitud, mientras que en el norte los principales defensores fueron Alberto Durero y el más grande de los pintores de la generación anterior, Martin Schongauer.

Schongauer es el autor de esta acuarela grande donde vemos tres estudios casi de tamaño natural de peonías (*Paeonia officinalis* L.) desplegadas orgánicamente por la página. En la parte superior izquierda la flor abierta, vista del envés; el artista ha tratado con atención la transición de follaje a cáliz, sépalos y por último pétalos. Debajo hay un capullo muy cerrado y a la derecha una flor totalmente abierta, con estambres y pistilos dibujados con delicadeza. El autor ha aplicado con bastante soltura el color disuelto en agua, haciendo visible la fluidez de la pintura y las pinceladas individuales. La mano suelta y los pétalos como agitados por el aire evocan la riqueza característica de la peonía. Sorprende hallar una seguridad de ejecución tan aparente y magistral en uno de los primeros estudios botánicos del natural que sobreviven del norte de Europa.

Schongauer lo usó como base de algunas de las peonías para el fondo de su cuadro más importante, *La Virgen del jardín de las rosas*, 1473 (iglesia de San Martín, Colmar, Francia). También atestigua la fecha temprana la marca de agua del papel, una *p* gótica, que aparece en los documentos que datan de los primeros años de la década de 1470. Es muy probable que Alberto Durero poseyera o conociera este dibujo, porque una configuración muy parecida de peonías aparece en su acuarela *La Virgen rodeada de numerosos animales*, de hacia 1503 (Viena, Graphische Sammlung Albertina).



43 ALBERTO DURERO
Alemania, 1471–1528
Ciervo volante

Acuarela y soporte; esquina superior
izquierda añadida; punta de la antena
izquierda pintada por una mano
posterior
14,2 x 11,4 cm
Cat. I, nº 129; 83.GC.214



En este dibujo Durero monumentaliza un simple escarabajo volante (*Lucanus cervus* L.). Elegir un insecto como punto focal de una obra de arte era algo sin precedentes en 1505, cuando Durero ejecutó este dibujo. La creencia de que los insectos eran las más ínfimas de las criaturas sólo fue desapareciendo al desarrollarse su estudio científico durante el siglo XVI.

Durero trata de crear la ilusión de un animal vivo que trepa por la página. Lo coloca en diagonal, de forma que la vista ascienda del abdomen a la cabeza levantada y las mandíbulas abiertas, y articula con cuidado las sombras para dar la sensación de que las patas despegan el cuerpo del suelo.

Pese a toda la profética evocación de la actitud científica moderna, el *Ciervo volante* también está infundido de la piadosa empatía de Durero hacia las criaturas del mundo natural. Las patas como de sierra y las puntiagudas mandíbulas sugieren su afinidad con los animales imaginarios que encontramos en las representaciones del infierno o en las tentaciones de San Antonio de finales del Gótico. El *Ciervo volante* ejerció una especie de atracción en los artistas durante varias generaciones. Junto con su *Liebre* (Viena, Graphische Sammlung Albertina), fue el estudio de la naturaleza más influyente y copiado de los ejecutados por Durero.

44 ALBERTO DURERO

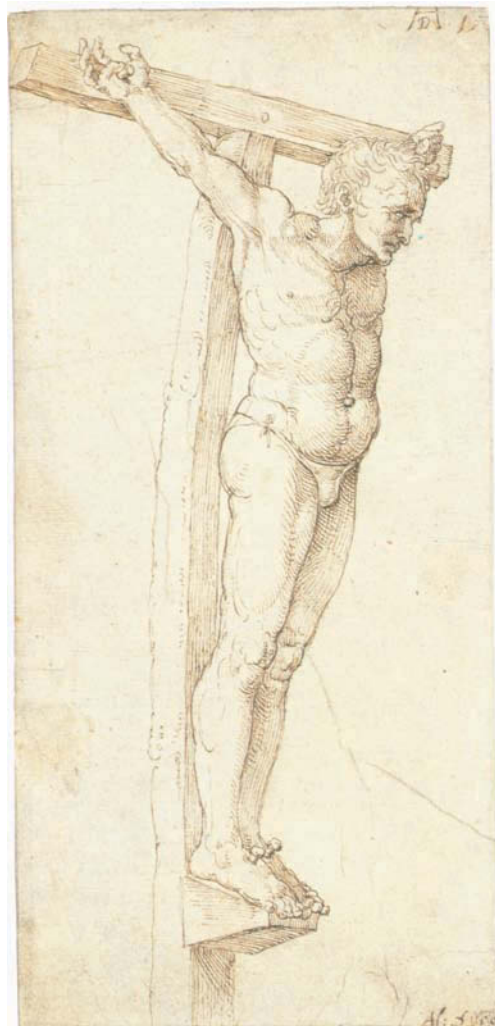
Alemán, 1471–1528

Estudio del buen ladrón

Pluma y tinta parda

26,8 x 12,6 cm

Cat. I, nº 130; 83.GA.360



Dürero fue el primer artista del Renacimiento en el norte que dominó y promovió la articulación de base clásica de la forma humana según las nociones racionales de proporción y anatomía. Sus esfuerzos culminaron en su famoso grabado *Adán y Eva*, 1504, y también resultan evidentes en este dibujo, que data del mismo período. Aquí vemos al buen ladrón, que aceptó la divinidad de Cristo cuando fue crucificado con Jesús.

Por su carácter beatífico, con frecuencia se representaba al buen ladrón en una postura menos contorsionada que la del mal ladrón. Aquí, la anatomía sigue el sentido clásico de unidad e integración; todas las partes se relacionan entre sí para producir el efecto del cuerpo vencido cuyo peso hace que la cruz se doble hacia delante. Dürero delinea con atención el cuerpo y los tendones de los brazos estirados, la piel tirante sobre las costillas, las piernas tensas soportando el resto. Ha repasado varias veces pecho, estómago y piernas con un plumado que subraya la musculatura bajo la piel. El dibujo incluye también un difícil efecto de perspectiva donde la mano izquierda del ladrón forma un escorzo convincente sobre la cabeza. Según la teoría clásica del arte, el movimiento físico y la expresión facial deben ir juntas para lograr el objetivo final de transmitir las emociones del alma. Esto es aparente en la mirada profunda y dolorida del ladrón a Cristo y en el sombreado del rostro ejecutado por Dürero para subrayar la profundidad de sus sentimientos.

45 LUCAS CRANACH
EL VIEJO

Alemán, 1472–1553

Retrato de un hombre

Óleo sobre papel

26,2 x 19,9 cm

Car. III, nº 64; 92.GG.91



Desde 1504 hasta su muerte, Lucas Cranach sirvió en la corte de Sajonia en Wittenberg, donde dedicó gran parte de su esfuerzo artístico a los retratos. Éste, de un modelo no identificado, lo hizo con pincel y óleo sobre papel, técnica poco corriente en los dibujos europeos de principios del siglo XVI. Cranach frotó el papel con aceite para producir un fondo pardusco y luego bosquejó la silueta de la cabeza. Trabajó meticulosamente el rostro, repasando distintas partes como las cejas, las pestañas y el contorno exterior de la cara con pluma y tinta negra. El contraste entre el rostro luminoso con los realces de un blanco brillante y el fondo marrón parece despegar la figura de su fondo. La sensación de una presencia viva creada por este efecto se subraya todavía más por los ojos grandes e inteligentes del joven. La intensidad de la expresión más el refinamiento de las superficies como una joya pulida se combinan para hacer de éste uno de los mejores dibujos de retratos que sobreviven de Cranach.



46 JÖRG BREU EL VIEJO
Alemania, hacia 1475/76–1537
Escena nupcial

Pluma y tinta negra, aguada parda
y anaranjada
Diám. 19,8 cm
Cat. II, nº 121; 89.GG.17

El arte del vidrio de color floreció durante el Renacimiento alemán, tanto en monumentales vidrieras de las iglesias como en paneles pequeños para edificios civiles. Todos los principales artistas alemanes y suizos del Renacimiento produjeron dibujos para dichas vidrieras, que servían de modelo al “pintor del vidrio”, el maestro artesano que las pasaba al vidrio emplomado.

Uno de los más simpáticos dibujantes para vidrieras del siglo XVI en Alemania fue Jörg Breu el Viejo de Augsburgo. Su especialidad eran los dibujos de temas seculares, como este ejemplo, que ilustra el Cuento 20 del libro del siglo XIV *Gesta Romanorum* (Hazañas de los romanos). Cuenta la historia de un muchacho, a quien el emperador había maldecido al nacer, que llegó a convertirse en su yerno. El dibujo combina dos episodios (de izquierda a derecha): el primero, la llegada del joven a la corte y el segundo, su presencia, un tanto incómoda, con la hija del emperador en el lecho nupcial, acompañados de la emperatriz y sus damas de honor.

El uso extenso de la aguada amarilla, las prendas suntuosas, el gran ambiente arquitectónico, el lujoso lecho renacentista, hacen de éste un dibujo espléndido. Breu combina magistralmente el formato circular del dibujo con la articulación de los elementos arquitectónicos para crear la sensación de estar mirando hacia un espacio abovedado. Su conocimiento de la arquitectura y la ornamentación de inspiración clásicas sugiere que pudo hacer este diseño poco después de un viaje a Italia en 1514/15.

47 HANS SCHÄUFELEIN
Alemania, 1480/85–1539
Cristo se despide de su madre

Pluma y tinta parda oscura sobre
trazos de clarión negro
27,5 x 21,2 cm
Cat. I, nº 134; 85.GA.438



Pintor y diseñador de xilografías, Schäufelein trabajó en el taller de Durero en Nuremberg desde 1503/4 a 1516/17. A menudo añadía a sus iniciales el dibujo de una *Schäufelein* (pequeña pala, el significado de su nombre), como en este grabado, firmado y fechado en 1510.

El Nuevo Testamento no recoge este incidente de la despedida de Cristo de su madre; sus fuentes literarias se encuentran en escritos devotos del finales del medievo. Según la historia, la Virgen, acompañada de María Magdalena y Marta, rogaba a su hijo que no fuera de Betania a Jerusalén, donde sería traicionado y por último crucificado. Respondiendo que tenía que ir para salvar a la humanidad, Cristo bendijo a su madre al marcharse, diciéndole que sería coronada con Él en el cielo.

Schäufelein representa el momento de la bendición, situando el suceso delante de la puerta rústica de madera de una ciudad. A la derecha de Cristo las multitudes van camino de Jerusalén para la Pascua. En el centro del dibujo se ve algo inusual para esta escena: una iglesia gótica, que puede referirse a la Virgen María. Desde la Edad Media, la Iglesia se consideraba como la encarnación física de María en la tierra. Este simbolismo significaría que la imagen mira esperanzadora más allá del dolor de la Pasión a la fundación de la Iglesia.



48 ALBRECHT ALTDORFER
Aleman, hacia 1482/85–1538
Cristo con la cruz auestas

Pluma y tinta negra, aguada gris
y clarión negro
Diám. 30,4 cm
Cat. II, nº 113; 86.GG.465

Altdorfer fue la figura principal de la llamada Escuela Danubiana. Esta designación corresponde a un grupo de artistas que trabajaron cerca o a lo largo del Danubio, entre Ratisbona y Viena, cuya imaginería representa paisajes alpinos y temas religiosos y mitológicos cargados de emoción. Este dibujo es el único diseño para una vidriera que sobrevive del artista.

Altdorfer, con frecuencia, realizaba más el impacto dramático de la escena mostrándola desde un punto de vista poco común, como en este caso. Cristo, caído, aparece de espaldas, el énfasis recae en la pierna izquierda doblada, dejando al descubierto las plantas de sus pies y el perfil exhausto. La violencia y energía de la escena se transmiten más aún al apiñar las figuras paralelas al plano del cuadro y por el trabajo de la pluma variado, dinámico e impredecible. Las comparaciones estilísticas con otras obras de Altdorfer sugieren una fecha próxima a 1515 o quizá pocos años antes.

49 NIKLAUS MANUEL
DEUTSCH

Suizo, 1484–1530

Mofándose de Cristo

Pluma y tinta negra, oro pintado,
destacado con soporte sobre papel
preparado pardorrojizo

31,2 x 21,7 cm

Cat. I, nº 140; 84.GG.663



Además de ser pintor, artista gráfico y diseñador de vidrieras, Niklaus Manuel fue poeta, soldado mercenario y hombre activo en el gobierno de Berna, donde fomentó la causa de la Reforma. Seguramente compuso este cuidadoso dibujo hacia 1513/14 como obra de arte acabada. Después de preparar el papel con un fondo pardorrojizo, dibujó la escena en tinta negra. La línea del trabajo es enérgica y limpia. Luego añadió el rico realce blanco con el pincel, retocando el halo de Cristo con pigmento dorado y refinando los demás detalles con tinta negra. Otro testimonio de la categoría del dibujo como obra de arte independiente es la línea que lo enmarca, que parece haber sido obra del propio artista y a la que atrae la atención con agudeza mediante al pie del soldado que se desplanta.

La vitalidad del trabajo a pluma y el extenso realce complementan la violencia frenética de la escena. El artista ha ideado una composición dinámica radial donde la luminosa cabeza de Cristo es el punto focal de los ataques dirigidos contra él de todos los lados.

50 URS GRAF

Suizo, hacia 1485–1527/29

Pareja de aldeanos bailando

Pluma y tinta parda oscura y negra

20,6 x 14,7 cm

Cat. III, nº 66; 92.GA.72



Los dibujos de Graf son notables por el trabajo brillante y excéntrico de su pluma y por concentrarse en la violencia y la indirecta sexual, cualidades que parecen haber tenido relación con su propia vida. Por documentos se sabe que luchó varias veces como mercenario y que fue temporalmente exiliado de su ciudad natal, Basilea, como resultado de una pelea.

Graf plasmó esta visión satírica y siniestra en una serie de nueve dibujos de finalidad desconocida (hoy día repartidas en varios museos), donde se ven a parejas de aldeanos bailando en diferentes composiciones. Todos llevan su monograma, *Vg*, con la *Dolch* (daga suiza), y la fecha de 1525. En el dibujo del Getty Museum vemos a una pareja enlazada, donde el hombre oculta la cabeza de su compañera cuyo trasero pellizca. La daga y el hacha que lleva consigo subrayan una insinuación lasciva y violenta. El trabajo rápido e incisivo de la pluma de Graf refuerza esta idea de los campesinos como rudos, fértiles, llenos de energía vital.



51 HANS HOLBEIN

EL JOVEN

Suizo, 1497–1543

Retrato de estudioso o clérigo

Clarión negro y minio, pluma y pincel
y tinta negra, sobre papel preparado
rosa

21,9 x 18,5 cm

Cat. I, nº 138; 84.GG.93

Holbein marchó definitivamente de Basilea a Londres en 1532, donde en 1536 se convirtió en pintor de la corte de Enrique VIII. A la muerte del artista en 1543, sus numerosos dibujos de cortesanos parecen haber pasado a la propiedad del monarca, siendo recogidos en el llamado *great booke*, documentado por primera vez en 1590.

Los renombrados dibujos de Holbein en la Biblioteca Real, castillo de Windsor, son de dicho gran libro, y puede que este retrato de un modelo desconocido del Getty Museum lo sea también.

Holbein ha esbozado la figura con trazos atrevidos, en clarión negro al que luego ha añadido tinta. La silueta del sombrero es a pluma, reforzada en el pelo y el cuello con pincel y con una plumilla muy fina para delinear las líneas del rostro y las distintas características faciales, como los puntitos que denotan una barba incipiente. El rostro está modelado con gran sutileza mediante ligeras aplicaciones de clarión negro sobre el fondo rosado del papel. La inmovilidad y el despego de la figura, junto con la maravillosa precisión con que Holbein captura sus rasgos, subrayan el aura de intemporalidad y autoridad del retrato.

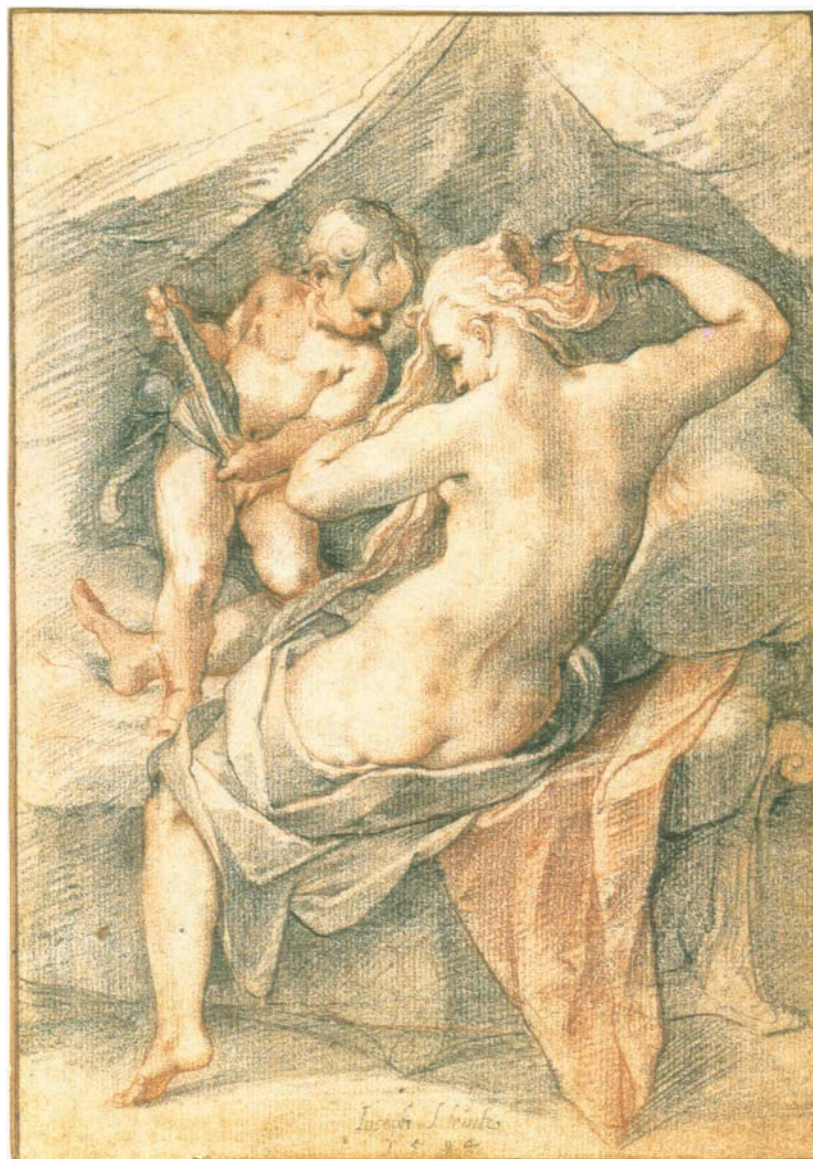


52 GEORG PEN CZ
 Alemán, hacia 1500–1550
*Estudio para una vidriera con el
 escudo de armas de los barones von
 Paar*

Pluma y tinta parda y aguada gris
 Diám. 24,7 cm
 Cat. I, nº 133; 83.GA.193

De todos los discípulos de Durero, Pencz, que al parecer visitó Italia dos veces, fue quien con más consistencia trató de emular el arte del Renacimiento italiano. El diseño para el redondel de una vidriera sigue las normas italianizantes tanto en la forma como en el contenido. El escudo del dibujo, identificado mediante la inscripción circundante, es el de Marcus Belidorus de Casnio (vivo en 1170), antepasado de la familia von Paar, oriunda de Bérgamo, Italia. La inscripción que cuelga del árbol alude a la continuación de la gloria de sus descendientes, diciendo: “Los árboles genealógicos de héroes crecen con la virtud y la munificencia”. Se trata de un sentimiento humanista cuya base clásica se subraya con las mayúsculas de las antiguas inscripciones romanas. Pencz ha repasado la figura femenina esculturalmente redondeada delineándola cuidadosamente con tonos modulados de aguada gris. La principal nota nórdica de esta composición es el vivo paisaje, abajo a la derecha, de una ciudad con una torre silueteada contra un fondo montañoso.

53 JOSEPH HEINTZ
EL VIEJO
Suizo, 1564 – 1609
El aseo de Venus
Minio y clarión negro
21,5 x 15,1 cm
Cat. III, nº 67; 91.GB.66



En 1592, el sacro emperador romano Rodolfo II de Praga envió a Heintz, su pintor de la corte, a Roma para dibujar antigüedades y adquirir obras de arte para las colecciones imperiales. Heintz estaría seguramente todavía en Roma cuando ejecutó este dibujo firmado y fechado en 1594. La firma prominente y el acabado del trabajo indican que seguramente se trató de una obra de arte por derecho propio.

Bajo una cortina semicorrida en su estancia privada, Venus se peina el largo cabello. Una figura poco corriente es el querubín femenino que sostiene el espejo, sustituyendo a Cupido, el asistente normal de Venus. La gracia ornamental de las figuras y las superficies aterciopeladas creadas por el modelado sutil del clarión son típicas del estilo de Heintz. Le atrajo particularmente la obra de los artistas italianos del siglo XVI Correggio y Parmigianino, de quienes extrapoló elementos, al igual que de otros artistas, para producir imágenes suavemente sensuales, a menudo eróticas. La mezcla de minio y clarión negro, que ya tenía una larga historia en el dibujo italiano, es utilizada con maestría excepcional por Heintz, tanto en éste como en otros dibujos.



54 ADOLF VON MENZEL

Alemán, 1815–1905

Estudios de figuras

Lápiz de carpintero

37,9 x 26,3 cm

Cat. I, nº 132; 84.GB.6

En 1872 Menzel pasó varias semanas en las enormes fundiciones de Königshütte, Alta Silesia, haciendo muchos dibujos del proceso de producción de hierro. Utilizó dichos estudios para ejecutar su obra maestra, *El taller de laminación de hierro*, 1875 (Berlín, Nationalgalerie), uno de los cuadros más importantes del siglo XIX sobre un tema industrial.

Este estudio para *El taller de laminación de hierro* se relaciona claramente con las figuras en el centro de la composición, que mueven un trozo de hierro candente hacia los rodillos, mientras vemos a otros obreros que comen o se lavan, lo que indica un cambio de turno. La habilidad casi fotográfica de Menzel de reproducir la interacción de luz y forma se evidencia plenamente en este dibujo. La calidad cambiante, fracturada de las sombras, más la aspereza del lápiz de carpintero, subrayan la sensación de que el obrero está ejecutando un trabajo físico, pesado. Se trata de una figura monumental y como tal encarna la idea de Menzel de que el trabajador es el heroico protagonista del adelanto y progreso de la sociedad.

55 FRANS CRABBE
VAN ESPLEGHEM
Flamenco, hacia 1480 – 1552
Ester ante Asuero

Pluma y tinta marrón oscura,
con toques de aguada gris, sobre
clarión negro, pinchado para pasarlo
23,7 x 19,4 cm
Cat. III, nº 80; 90.GA.4



Crabbe, activo en la ciudad de Mechelen, nordeste de Bruselas, fue uno de los impresores más expertos e innovadores de los Países Bajos a comienzos del siglo XVI. Exploró con éxito el aguafuerte en cobre, medio que empezaba a hacer entonces su aparición. El único de sus dibujos que sobrevive, éste que contemplamos, indica que Crabbe efectuaba estudios precisos para sus grabados. El dibujo corresponde casi exactamente al tamaño de su grabado *Ester ante Asuero*, fechado hacia 1525. Crabbe parece haber calcado el dibujo directamente en la plancha, como lo evidencian las líneas de incisión en toda la hoja. El dibujo también es muestra de que Crabbe era un dibujante fluido y original, cuyo estudio combina la expresión y sobriedad de gesto de los Países Bajos, y el interés por los efectos de luz y sombra, con el delicado y al mismo tiempo atrevido trabajo a pluma más típico de los artistas alemanes de la época.

La historia procede del Antiguo Testamento. Ester, una belleza judía, se casó con el rey Asuero de Persia, pero ocultándole su religión. Cuando se promulgó el edicto de muerte a los judíos, ella arriesgó su vida para pedir al rey la salvación de su pueblo. El dibujo representa el momento en que el rey pone su cetro de oro en la cabeza de Ester, autorizándola a hablar.

El dibujo de Crabbe evoca el significado tipológico que desde la Edad Media se ha asociado con esta historia, prefigurando la intercesión de la Virgen ante Dios como mediadora de los fieles. El sombreado cuidadoso en todo el dibujo introduce gran variedad de tonalidades que el artista siguió muy de cerca en el grabado. Tienen particular importancia en las partes arquitectónicas del grabado, donde los tonos se traducen en bloques de luz y sombra que dan una grandiosa elocuencia a los acontecimientos que tienen lugar debajo.

56 HANS BOL
Flamenco, 1534 – 1593
*Paisaje con la historia de Venus
y Adonis*

Soporte realizado con oro en vitela
(imagen) y madera (marco)
20,6 x 25,8 cm
Cat. III, nº 77; 92.GG.28



Muy considerado como dibujante y diseñador de grabados, Bol fue estimado sobre todo como miniaturista. Derivada de la iluminación de los manuscritos, la pintura de miniaturas se extendió muchísimo a finales del siglo XVI, cuando los artistas empezaron a producir este tipo de objetos para los coleccionistas que apreciaban su preciosismo y la escala milagrosamente pequeña.

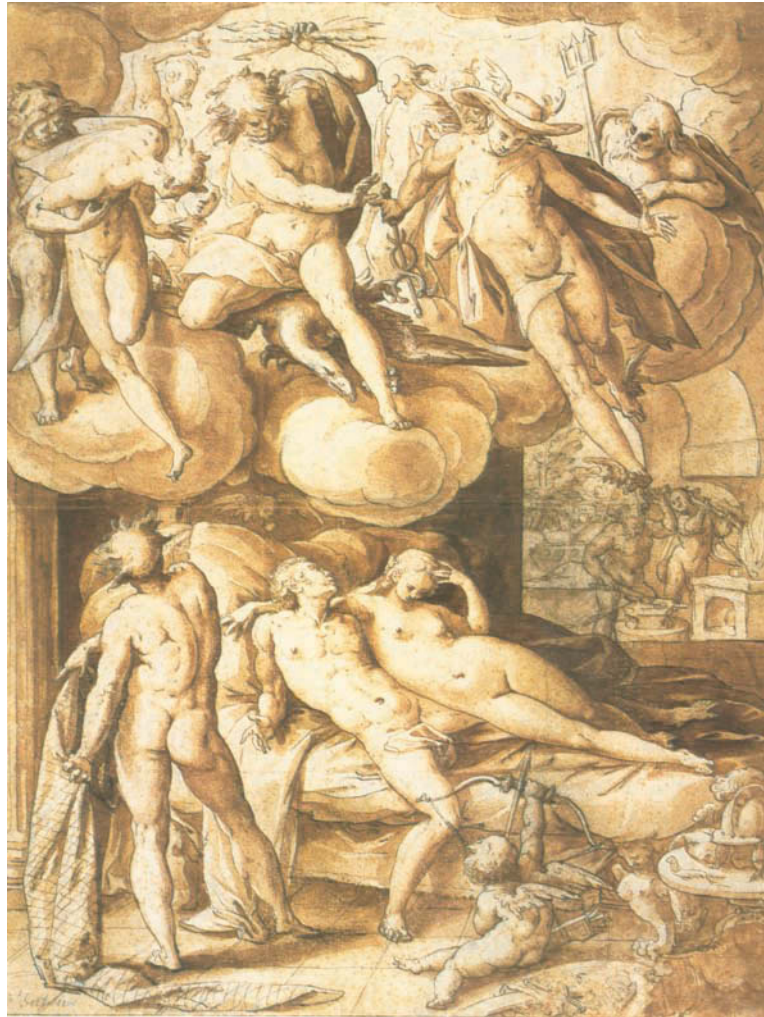
Ésta es una de las miniaturas mejores y más diferentes de Bol. Se compone de dos partes distintas: la imagen central en vitela sobre madera, firmada y fechada *Hbol/1589*, y un marco pintado sobre madera preparado con escayola y de fecha *1589*. Este último combina hábilmente las características de un marco tridimensional con las de las orlas ilusionistas bidimensionales de las antiguas iluminaciones de los manuscritos.

La miniatura de Bol representa la vida y muerte de Adonis. En el panel central, Venus y Adonis se abrazan antes de que él parta para la cacería fatal, que se divisa en la distancia, donde le matará un jabalí. Los óvalos del marco muestran episodios secundarios; de izquierda a derecha, Mirra, la madre de Adonis, comete incesto con su padre, que engendrará a Adonis; Mirra, castigada a ser convertida en el árbol de la mirra, da a luz a su hijo; Venus se prenda de Adonis; y por último, la sangre que brota de la cabeza de Adonis muerto se transforma en la flor de anémón.

La historia está tomada de las *Metamorfosis* de Ovidio. Este texto clásico, que influyó profundamente en la visión del siglo XVI de la naturaleza, caracterizaba a ésta como en constante estado de flujo y transformación debido a los incesantes y a menudo impetuosos amoríos de los dioses. Se hallan referencias a la transformación en toda la miniatura de Bol, incluyendo el marco decorativo donde los múltiples elementos están densamente entretejidos, pero sin repetirse.

57 HENDRICK GOLTZIUS
Holandés, 1558–1617
*Venus y Marte sorprendidos
por Vulcano*

Pluma y tinta parda, aguada parda,
sobre clarión negro, realzado con
soporte blanco
41,6 x 31,3 cm
Cat. I, nº 107; 84.GG.810



En 1583, Goltzius conoció los dibujos de su contemporáneo Bartolomäus Spranger. Pintor de la corte del sacro emperador romano Rodolfo II de Praga, Spranger fue un pintor de figuras famoso por sus composiciones mitológicas con situaciones deliberadamente complejas y eróticas. Goltzius tenía un talento extraordinario para dominar los estilos de otros artistas. Tan admirado quedó de Spranger que no sólo produjo grabados perfectos de sus dibujos sino que creó sus propias composiciones basadas en el estilo de dicho artista.

Este dibujo es un modelo a la misma escala que el grabado más grande y complicado de Goltzius, al estilo de Spranger, publicado en 1585. La composición, totalmente de Goltzius, se basa en la historia que se cuenta en la *Odisea* de Homero y en las *Metamorfosis* de Ovidio. Apolo se entera de los amores ilícitos de Marte y Venus e informa a Vulcano, esposo de Venus, quien forja una red en la que atrapar a la pareja, como se ve al fondo a la derecha del dibujo. En primer plano, Vulcano ha capturado a los amantes y llama a Hércules, Apolo, Júpiter, Neptuno y otros habitantes del Olimpo para que se burlen de ellos.

Esta orquestación virtuosa de dos registros de desnudos, en una composición de complejidad extravagante que parece hecha casi sin esfuerzo, contribuyó a consolidar la fama de Goltzius como uno de los principales artistas norteeuropeos de su tiempo.

58 PEDRO PABLO RUBENS

Flamenco, 1577–1640

Estudios anatómicos

Pluma y tinta parda

28 x 18,7 cm

Cat. II, nº 85; 88.GA.86



Ejecutado en luminosa tinta parda clara, este ejemplo es uno de un grupo de dibujos de Rubens que muestran vistas totales o parciales de *écorchés*, figuras anatómicas que muestran los músculos con la piel quitada. La figura principal demuestra la musculatura de la espalda, los glúteos y las piernas vistos desde la parte inferior derecha, con imágenes subsidiarias de la misma figura y un detalle del brazo izquierdo vistos desde arriba a la izquierda. El entrecruzamiento de diagonales y ortogonales creado por las figuras y subrayado por los ademanes de las mismas al ir a lanzarse evidencia un conocimiento complejo y dinámico de la forma humana. Poco después de la muerte de Rubens, el grabador Paulus Pontius reprodujo varios de sus estudios anatómicos, incluido éste del Getty Museum, en una serie de grabados.

Estudios anatómicos encapsula el estudio intensivo y sintetizador de la forma humana que Rubens emprendió durante su viaje de juventud por Italia (1600–1608). Recordando sus dibujos de las esculturas de la antigüedad, este dibujo también demuestra un conocimiento de la estructura muscular del cuerpo, seguramente informada por el libro de anatomía más importante del Renacimiento, *De humani corporis fabrica*, de Andrea Vesalius, 1543. Uno observa asimismo el impacto de Miguel Ángel, tanto en el sombreado extenso y delicado que articula la musculatura como en las formas agitadas de proporciones heroicas.



59 PEDRO PABLO RUBENS
 Flamenco, 1577–1640
*Trillador detrás de un carro,
 cobertizos de una granja al fondo*

Tizas de colores con toques de pluma
 y tinta parda en papel gris pálido
 25,5 x 41,5 cm
 Cat. I, nº 92; 84.GG.693

Esta escena rural se centra en un carromato rústico en perspectiva aguda visto desde atrás. Aunque inmóvil, el carro está cargado de vitalidad. Las ruedas traseras, el eje y los raíles laterales se abren hacia el plano del dibujo en tanto que el eje anterior, que no está alineado con el posterior, atrae simultáneamente la vista al espacio. Las luces y sombras moteadas en el vehículo y alrededor del mismo le dan más vigor y presencia.

El trillador junto al carro subraya su monumentalidad. Los experimentos de Rubens con las distintas posiciones del palo de trillar agudizan el efecto del movimiento de alzarla. El palo conecta rítmicamente el motivo del trillador con el del carromato, creando un arco visual que se prolonga por el eje del vehículo extendiéndose hacia el palo. El uso variado de materiales, desde los clariones rojo y blanco y los pasteles delicados a la tosca tinta marrón con la que Rubens subraya las bandas de hierro y los clavos del exterior de las ruedas traseras, aumentan la verosimilitud y cercanía de la escena.

El carro aparece en varios cuadros de Rubens: *El hijo pródigo* (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), *Paisaje con un carro de campo* (San Petersburgo, Museo del Ermitage), e *Invierno* (Castillo de Windsor, colección de Su Majestad la Reina). Se cree generalmente que el dibujo fue realizado hacia 1615–17.



60 PIETER JANSZ.
SAENREDAM
Holandés, 1597–1665
*Coro y galería norte de la iglesia
de San Bavo, Haarlem*

Minio, grafito, pluma y tinta parda
y acuarela, la silueta pinchada para
pasar (recto); repasados con clarión
negro para pasar (verso)
37,7 x 39,3 cm
Cat. II, nº 105; 88.GC.131

El arte sutil del pintor arquitectónico Pieter Saenredam recoge e inmortaliza los edificios históricos de su Holanda natal, sobre todo las iglesias. Pintó repetidamente algunas de ellas, como la de San Bavo, Haarlem, desde distintas perspectivas. Entre las representaciones más simétricas y equilibradas del interior de esta última, este dibujo grande, casi cuadrado, enfoca una vista larga, que se extiende desde la capilla de los Cervecedores, en el lado sur de la iglesia, a lo largo de los pasillos laterales y la nave para terminar en la capilla de la Navidad, enfrente. Conocido como dibujo de construcción, se trata de una representación de una perspectiva unilateral hecha en el estudio, basada en otro apunte ejecutado *in situ* en octubre de 1634 (Haarlem, Archivos Municipales).

El dibujo del museo es un ejemplo del meticuloso proceso de Saenredam para crear un complejo espacial armónico, refinado, cuyo sentido del equilibrio se destaca con la calma luz solar que invade el conjunto. Parece que empezó por trazar con regla una serie de líneas de grafito verticales y horizontales que, entre otras cosas, regulan la relación entre los distintos elementos arquitectónicos y establecen un eje central vertical sobre el que situó el punto de fuga, claramente visible entre las figuras en la parte inferior. Luego remató la hoja de forma elaborada con pluma, aguada y acuarela.

Saenredam escribió en la base de la columna de la derecha cómo ejecutó el dibujo en noviembre de 1634 y terminó el cuadro, según el dibujo, el 15 de octubre de 1635. El cuadro basado en este dibujo, con algunas modificaciones, está en el Muzeum Narodowe de Varsovia.

61 ANTON VAN DYCK

Flamenco, 1599–1641

El Sepelio

Clarión negro, pluma y tinta parda,
aguada parda y rojiza, minio, clarión

azul y realces en soporte blanco

25,4 x 21,8 cm

Cat. I, nº 86; 85.GG.97

Tras unos esbozos preliminares en clarión negro, Van Dyck dibujó las figuras con pluma y tinta y luego repasó gran parte de la composición con pinceladas gestuales de aguada parda oscura. También dibujó la línea que enmarca la composición. Los trazos finísimos de pluma visibles en el torso de Jesús le dan una conmovedora belleza, en tanto que la aguada tenebrosa crea una sensación de movimiento dramático alrededor del Cristo muerto. La figura de San Juan Evangelista en el centro de la composición, cuya forma al volverse con gracia enlaza las parejas de figuras a los lados de Cristo, nos recuerda a los tipos empleados por Leonardo o Rafael. En conjunto, la composición está inspirada en *El Sepelio* pintado por Tiziano (París, Musée du Louvre), que Van Dyck hubiera conocido por una copia de Rubens. Pero Van Dyck cambia la composición principalmente apaisada de Tiziano por un formato vertical más compacto que le permite dar más preeminencia monumental a la Virgen de pie, velada, que sostiene el brazo de su hijo muerto. Se cree que el dibujo fue hecho en 1617–18, probablemente como preparación para un cuadro planeado y abandonado o que no ha sobrevivido.



62 REMBRANDT HARMENSZ.
VAN RIJN

Holandés, 1606–1669

Mujer desnuda con una serpiente

Minio realzado con soporte blanco

24,7 x 13,7 cm

Cat. I, nº 114; 81.GB.27



Entre todos los dibujos de Rembrandt de figuras individuales más enigmáticos y de mayor fuerza, éste es el único de una mujer desnuda, que sobrevive hecho en minio. Basado en una modelo real, la mujer carece de identidad fija, incorporando más bien elementos reales e imaginarios. La serpiente y el tocado además del pecho oprimido sugieren que Rembrandt concibió la modelo con un carácter histórico o mitológico, si

bien dicho carácter es difícil de descifrar. En tanto que la interpretación más aceptada ha sido que se trata de Cleopatra, últimamente se ha sugerido que la figura incorpora aspectos de Eva: Rembrandt usó el dibujo como base para el cuerpo de Eva en su grabado *Adán y Eva*, 1638.

El dibujo es un excelente ejemplo de la maestría de Rembrandt en el empleo del minio, que aplicó con energía, creando el vientre de la modelo con líneas enfáticamente horizontales, al tiempo que las piernas cobran fuerza gracias al sombreado vertical. También explotó la brillantez cromática y la luminosidad del minio natural al aplicar debajo soporte blanco, sobre todo en el brazo derecho y el torso de la modelo. La calidad incandescente del rojo con el blanco debajo más la potente tridimensionalidad de la forma crean una impresión de energía que irradia de la mujer. Los artistas del Alto Renacimiento como Andrea del Sarto habían establecido el minio como medio favorito para los desnudos del natural. En este estudio vibrante y monumental, Rembrandt, quizá tímidamente, demuestra un nivel de maestría en el dibujo digno de los grandes maestros del pasado, impulsando al mismo tiempo el medio a nuevas direcciones.



63 REMBRANDT HARMENSZ.

VAN RIJN

Holandés, 1606–1669

Velero en un horizonte abierto

(¿Vista del Nieuwe Meer?)

Pluma y tinta parda y aguada parda

sobre papel tintado en ocre pálido

8,9 x 18,2 cm

Cat. I, nº 117; 85.GA.94

Rembrandt capta aquí con elocuencia la arquitectura del paisaje holandés, su falta de relieve y su extensa horizontalidad, puntuadas por un velero solitario. En primer plano, a la izquierda, un juncal ancla la composición. La brisa sopla hacia la derecha, animando las espadañas, inclinando un tanto el velero y reforzando la espacialidad del panorama que se abre. La vista sigue el rizo de las aguas, el pico de tierra, una casa y otras siluetas en la distancia hasta que los elementos discernibles se disuelven en unos puntitos sugerentes en el horizonte. Como paréntesis para el trozo de mayor profundidad de la perspectiva, están los juncos y el velero. La complejidad espacial de la escena aumenta gracias a la combinación de la profundidad y el efecto de expansión lateral. La belleza de la ejecución y la calibración cuidadosa de la composición sugieren que este dibujo, de hacia 1650, se hizo como obra de arte completa en sí misma.



64 PHILIPS KONINCK

Holandés, 1619–1688

Paisaje fluvial

Acuarela y soporte

13,4 x 20 cm

95.GA.28

Koninck es más conocido por sus grandes óleos de paisajes, aunque también pintó escenas de este tipo en acuarelas pequeñas como este ejemplo de hacia 1675, que parece haber sido ejecutado como obra de arte independiente. Una vista imaginaria que, sin embargo, está inspirada en el paisaje plano de Holanda. Su principal elemento de composición es el eje que lleva al espacio y que comienza en la cuña de tierra en primer plano. Ríos, caminos, campos convergen hacia dentro desde ambos lados, llevando poco a poco la vista a la lejanía. La composición halla su punto de resolución en el extremo más alejado del valle fluvial.

Contrastando con la manera de muchos acuarelistas holandeses del siglo XVII de explotar la capacidad del medio para producir tonalidades brillantes, como de gemas, Koninck adopta una paleta suave que incluye cremas y tostados, verde oscuro, gris y azul pálido. También utiliza mucho el color opaco, aplicado en capas gruesas y sueltas, sobre todo en primer plano. Esta paleta, y la forma magistral de emplearla, le permitían representar el paisaje como un todo integrado, gobernado por una perspectiva aérea. En consecuencia, el espacio progresa sin interrupción desde el primer plano más concreto, con textura, a un desvanecido del color y la claridad en la distancia.

65 AELBERT CUYP

Holandés, 1620–1691

Vista del valle del Rin

Clarión negro, grafito y aguada gris

13,2 x 23,7 cm

Cat. II, nº 95; 86.GG.673



Cuyp ejecutó este panorama no identificado como parte de un libro de esbozos de paisajes compilado durante una visita a Nimega y Cleves en 1651–52. Dibujó el primer plano en clarión negro para crear las texturas, pasando al grafito plateado del fondo para producir el efecto de una perspectiva aérea. La compresión del paisaje en capas ligeras ininterrumpidas a ambos lados de la página, combinada con el gran espacio en blanco del cielo, crean una fuerte sensación de expansión lateral. Pese a esta amplitud implícita, la vista parece al mismo tiempo miniaturizada mediante numerosos detalles a escala diminuta como son edificios, barcos, figuras y hasta animales que pastan, indicados por motitas de clarión en el campo en la distancia media. Aunque Cuyp utilizó varios de los paisajes de este libro de apuntes para cuadros posteriores, no parece haber hecho más uso de este ejemplo.

66 JOSEPH-BENOÎT SUVÉE

Belga, 1744–1807

La invención del dibujo

Tizas blanca y negra sobre papel ocre

54,6 x 35,5 cm

Cat. II, nº 87; 87.GB.145

Suvée fue un pintor de éxito que obtuvo el cargo de director de la Academia Francesa de Roma en 1801 y supervisó su traslado a la Villa Medici, donde todavía sigue. Este dibujo, ejecutado como regalo para el pintor Gerard van Spaendonck, reproduce un



cuadro que Suvée expuso en el Salón parisino de 1791 (Brujas, Groeningemuseum).

Representa a la hija del escultor Butades calcando el perfil de su amante en una pared del estudio de su padre para tener un recuerdo de él en su ausencia. Esta historia de la invención del dibujo, tomada de la *Historia natural* de Plinio el Viejo, fue reproducida con frecuencia por los artistas del siglo XVIII. Suvée dibuja una lámpara de aceite que proyecta las sombras de la pareja en la pared. Demuestra un interés arqueológico neoclásico en los ropajes y los útiles de un antiguo taller de alfarería. Así se quiere indicar cómo el arte del dibujo debió su origen a la pasión juvenil y la silueta como huella de la presencia viva del amado.

67 VINCENT VAN GOGH

Holandés, 1853–1890

Retrato de Joseph Roulin

Plumas de caña y de ganso, tinta parda
y clarión negro

32 x 24,4 cm

Cat. I, nº 106; 85.GA.299

Como escribió en una carta a su hermano Théo, Vincent envió este dibujo el 3 de agosto de 1888 al pintor impresionista John Russell. Es uno de los muchos retratos pintados y dibujados de Joseph Roulin, el cartero que llegó a ser amigo íntimo del pintor durante su residencia en Arles en 1888/89. Aunque el dibujo se basa en un cuadro (Detroit, colección privada), es muy distinto de aquél, debido en gran medida a la fuerza y variedad del trabajo de las líneas.

Se trata de un retrato lleno de simpatía. La cara curtida del cartero rezuma vitalidad gracias a las curvas y planos que convergen de manera dinámica, articulados por el sombreado preparatorio y el estarcido. La única característica que difiere de la frontalidad enfática de la figura es la mirada de lado de los ojos muy separados rodeados de luminoso papel en blanco. Con trazos gruesos y oscuros, hechos con pluma de caña, el artista ha delineado la gorra, la barba y la chaqueta. La curva de la gorra continúa en la chaqueta, con el sombreado de sus dos lados donde el botón grande, punto central en la base de las solapas, da la sensación de tirar hacia abajo. El fondo está dibujado con pluma de ganso y contiene un mosaico de líneas nerviosas, entrecruzadas, que crean una tensión superficial general y refuerzan la energía que emana del modelo. Van Gogh escribió en sus cartas que consideraba a Roulin una figura socrática. Esto se advierte con claridad en este dibujo, que le representa como una fuerza poderosa, un hombre que no se da importancia, sabio y humilde al mismo tiempo.





68 JACQUES CALLOT
 Francés, hacia 1592–1635
*Un ejército saliendo de un
 castillo*

Pincel y aguada parda sobre clarión
 negro
 10,1 x 21,8 cm
 Cat. I, nº 63; 85.GG.294

Un ejército, con cautivos y botín, marcha, banderas al viento, en procesión desde la puerta de un castillo o ciudad amurallada en llamas para reagruparse en la esquina inferior derecha al son de fanfarrias de trompetas. Desde las almenas, enormes llamaradas ascienden al cielo ensombrecido (puede verse con claridad el soporte del dibujo de clarión negro). Soldados montados en camellos guardan a los cautivos que forman grupos abatidos.

La técnica de Callot de dibujar e imprimir en miniatura se ha tenido en gran estima desde hace mucho, pues la riqueza de sus minúsculas composiciones es testimonio de su excepcional destreza y poderosa imaginación. La acción de las figuras y su entorno se aprecian mejor con lupa.

Se desconoce la finalidad del estudio, pero parece probable que tanto éste como un medallón, también en el Getty Museum, se hicieron para grabar, aunque no se han hallado dichos grabados. Tampoco se han rayado con punta las siluetas del dibujo para pasarlos, nueva indicación de que no se había preparado una plancha de cobre para ninguna de las composiciones. En estilo, tema y formato apaisado, este dibujo se parece a composiciones de los aguafuertes de Callot *Grandes miserias de la guerra* (1633), ejecutados inmediatamente después de la devastadora invasión de Lorena por el cardenal Richelieu, si bien las dimensiones son ligeramente más pequeñas que las de los grabados.

Callot fue uno de los mejores grabadores y uno de los primeros grandes artistas en trabajar casi exclusivamente como impresor. A su muerte dejó un número prodigioso de planchas: ¡más de mil cuatrocientas!



69 NICOLAS POUSSIN
 Francés, 1594 – 1665
*Apolo y las musas en el monte
 Parnaso*

Pluma y tinta parda y aguada parda
 17,6 x 24,5 cm
 Cat. I, nº 82; 83.GG.345

El monte Parnaso, a pocos kilómetros de Delfos, es famoso por ser una de las principales residencias del dios solar Apolo y de las nueve musas, además de fuente inspiradora de la poesía y el canto. Apolo, sentado en el centro a la izquierda, toca el violino mientras que fuera del círculo de las musas que le rodean vemos a figuras de poetas. El arroyuelo en el centro en primer plano es el manantial de Castalia, asimismo fuente de inspiración poética y musical.

Éste es un estudio preparatorio para el cuadro de Poussin del mismo tema que se halla en el Museo Nacional del Prado, Madrid, que hoy día se fecha hacia 1630–32. El cuadro sigue muy de cerca el diseño general del dibujo, del que se distingue considerablemente en las actitudes de las figuras, excepto la del poeta en el extremo izquierdo que da un paso para entrar en la composición, que es casi igual en ambas obras. El bien conocido fresco de Rafael sobre el mismo tema en la Estancia de la Signatura del Vaticano, pintado en 1511, y más concretamente un grabado de una versión anterior del dibujo de Rafael por Marcantonio Raimondi, estuvo tan presente en la idea de Poussin que el cuadro del Prado debió ser su manera de rendir homenaje al gran maestro del Alto Renacimiento italiano. El dibujo es notable por la economía de las líneas y la simplificación abstracta de la forma: el follaje de los árboles se ha conseguido con unas breves notas taquigráficas, mientras que las formas geométricas de las figuras tienen una sobriedad totalmente acorde con la mente severa de Poussin.



70 CLAUDIO DE LORENA
(Claude Gellée)

Francés, 1600–1682

*Escena costera con una pelea
en una barca*

Pluma y tinta parda y aguada pardo
rojiza, realzado con soporte blanco,
sobre papel azul pálido

23,7 x 33,9 cm

Cat. I, nº 77; 82.GA.80

Claudio de Lorena fue uno de los grandes paisajistas de todos los tiempos. Como su casi contemporáneo Nicolas Poussin, permaneció casi toda su carrera en Roma y su obra estuvo fuertemente inspirada por la campiña romana, el paisaje circundante de llanos, colinas y mar, tan evocadores de la serenidad pastoral de una Edad de Oro. Los temas básicos de la naturaleza, lo ideal, espacio, luz, armonía, reposo, historias bíblicas y mitos clásicos se entremezclan en sus cuadros para producir un sentimiento extraordinariamente poético. Quizá donde mejor demostró su maestría fue en el tratamiento de la luz: sus composiciones tienen cielos límpidos y atmósferas brumosas que parecen centellear de los árboles, lagos y edificios.

El dibujo es un estudio, con diferencias, para el cuadro encargado por François Annibal d'Estrées, marqués de Coeuvres, embajador francés en Roma entre 1638 y 1641, ahora en una colección privada, aunque también se ha sugerido que pudo tratarse de un *ricordo* (véase nº 28) del cuadro. El significado de los hombres de la barca peleándose con otros dos en la orilla no está claro; en el cuadro, al igual que en el dibujo del British Museum, la escaramuza tiene lugar en un puente y con más participantes.

71 HYACINTHE RIGAUD

Francés, 1659–1743

Retrato de un hombre

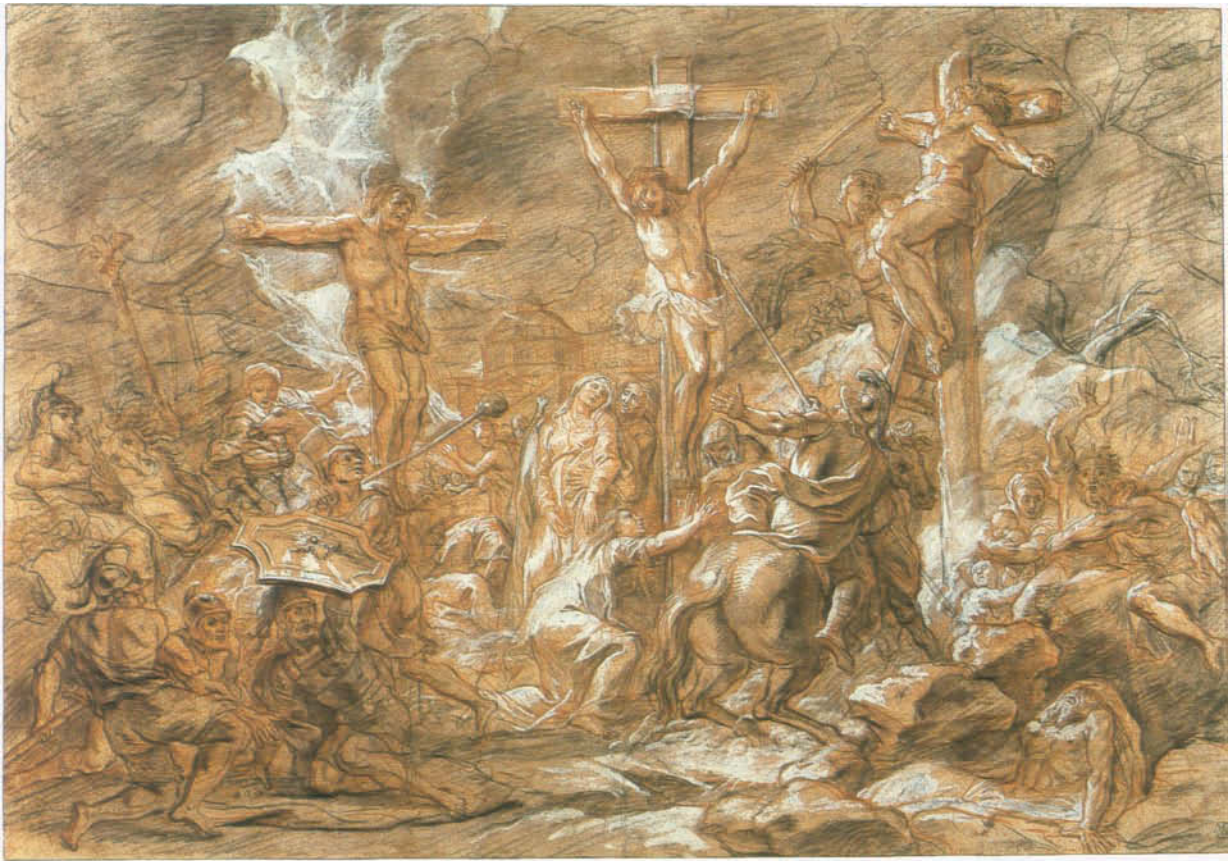
Dibujo a pincel y aguada gris sobre
clarión negro, realzado con soporte
blanco sobre papel azul claro

35,4 x 28 cm

Cat. II, nº 74; 86.GB.612



Se desconoce la identidad del modelo. En un tiempo se creyó que era François-Michel Le Tellier, marqués de Louvois (1641–1691), secretario de guerra de Luis XIV, notorio por su persecución a los protestantes y por el poder despótico que mantuvo sobre el ejército y el rey. En el aire desagradable, la mirada penetrante, la nariz larga, bastante ancha, incluso el corte del mentón, existe cierto parecido con Louvois. La diferencia principal es que Louvois, desde sus veintipocos años, lucía un bigote muy particular y fino, claramente ausente del labio de este modelo, y además su rostro era más lleno. Por añadidura, el dibujo parece ser más tardío, de 1710. Quienquiera que sea, el ambiente de lujo (una columna clásica cubierta de damasco, un sillón tapizado de terciopelo en cuyo respaldo posa la mano izquierda y la capa a la cintura) sirven para subrayar su poder y riqueza. El artista ha puesto la máxima atención en describir las texturas de la ropa: la chaqueta de seda y la camisa de lino con mangas y cuello rematados de encaje están bellamente ejecutados con realces blancos.



72 ANTOINE COYPEL
 Francés, 1661 – 1722
La Crucifixión

Clarión rojo y negro realizado con
 soporte blanco
 40,5 x 58,1 cm
 Cat. II, nº 54; 88.GB.41

Coypel procedía de una familia de pintores franceses. Al comienzo de su carrera estudió en la Academia Francesa de Roma, donde fue influido por el entonces estilo dominante del Clasicismo francés. A su regreso a París en 1675/76, tuvo una lograda carrera como pintor de encargos oficiales, en los que se incluye su obra más famosa, el decorado del techo de la capilla de Luis XIV en Versalles, pintado en 1708, una decoración barroca que sigue muy de cerca los modelos italianos. En las discusiones teóricas que tenían lugar en París a finales del siglo XVII entre los *Rubénistes* (artistas partidarios de la exuberancia y estilo vivamente coloreado del pintor flamenco Rubens) y los *Poussinistes* (defensores del clasicismo de Poussin y de la importancia de una composición clara), Coypel fue el portavoz de la facción rubenista.

El dibujo es un estudio preparatorio para un cuadro encargado en 1692 por el duque de Richelieu, que se expuso por vez primera en el Salón francés de 1699, la exposición anual de arte de la Real Academia de Pintura y Escultura (llamada el *Salon* por el Salón de Apolo, en el Louvre, donde tenían lugar las exposiciones). La pintura (Toronto, colección privada) incluye menos figuras, muchas de ellas en poses distintas de las correspondientes al dibujo. Quizá irónicamente, la composición depende íntimamente del gran cuadro de Poussin de 1644 del mismo tema, ahora en el Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.



73 ANTOINE WATTEAU
Francés, 1684 – 1721
*Dos estudios de un flautista y
uno de la cabeza de un muchacho*

Tizas roja, negra y blanca sobre
papel de color ante
21,4 x 33,6 cm
Cat. II, nº 79; 88.GB.3

El toque seguro de Watteau, su acento limpio, le convierten en uno de los grandes dibujantes de la tradición europea occidental. Su amigo, el marchante de cuadros Edme-François Gersaint, reconociendo esta gran facilidad, mantenía que los dibujos del artista debían estimarse por encima de sus cuadros. Watteau tenía especial sensibilidad por el juego de la luz en la ropa y poseía el genio de destilar la esencia de un ademán concreto. La mayoría de sus dibujos son de figuras humanas, por regla general dos o más estudios por hoja, como en este ejemplo, pero donde la relación de composición entre los estudios no es con frecuencia nada clara. Era un maestro consumado en la técnica conocida en francés como *trois crayons*, combinación de tizas roja, negra y blanca, por regla general sobre papel tintado.

En este dibujo, el artista ha observado bien el esfuerzo particular del flautista: la expresión nada favorecedora, tensa, que el músico debe poner para dirigir el aliento a través de la boca fruncida contrasta con el movimiento gracioso de los dedos sobre las claves, al tiempo que sostiene con elegancia el instrumento a un lado. Aunque característicamente la relación de los tres estudios (uno de ellos la cabeza de un chico que mira y los dos otros del flautista en diferentes posiciones), no está definida, parecen combinarse en la imaginación del espectador formando una sola escena.

Watteau estuvo muy influido por Rubens, en cuya obra está el origen de su estilo pictórico tan característico, la *fête galante*, composiciones que muestran un mundo de encanto donde elegantes jóvenes de ambos sexos se distraen en un paisaje abierto al son de la música, cautivados por sentimientos amorosos.



74 FRANÇOIS BOUCHER

Francés, 1703–1770

Guitarrista recostado

Tizas negra, roja y blanca sobre papel
azul pálido

27,9 x 44,1 cm

Cat. I, nº 60; 83.GB.359

La figura aparece invertida, con una gran partitura musical en el regazo, en primer plano a la derecha de la tapicería *El charlatán y el mundonuevo*, de la que él es una de las tres figuras, siendo las otras una pareja joven que estudia otra partitura y que está a punto de cantar. Boucher ha dibujado al joven con la imagen opuesta en la mente, pues le vemos con el mástil de la guitarra en la mano derecha en lugar de la izquierda, de manera que el instrumento estará correctamente sostenido al pasar la figura a la tapicería acabada (para una explicación de la inversión de los dibujos de tapicerías, como parte del proceso de pasar, véase nº 11). La técnica a *trois crayons* (véase nº 73) está manejada de forma atractiva sobre el fondo azul pálido del papel.

El charlatán y el mundonuevo es la primera de una serie de catorce tapicerías conocidas como *Les Fêtes italiennes* o *Les Fêtes de village à l'italienne*, que el artista dibujó entre 1734 y 1746. La composición muestra a un charlatán o saltimbanqui, en un escenario entre ruinas, vendiendo potingues ayudado por una cómplice con un mono. A la derecha del escenario está el mundonuevo, mientras que en primer plano vemos a grupos esporádicos de gentes, entre ellas niños, así como a los músicos ya mencionados.

Boucher fue uno de los grandes artistas decorativos del Rococó francés. En 1723 fue a Roma a estudiar en la Academia Francesa. De regreso en Francia en 1731 obtuvo pronto el favor de la corte, incluido el de la poderosa Madame de Pompadour, amante de Luis XV.

75 LOUIS CARMONTELLE

(Carrogis)

Francés, 1717 – 1806

*La duquesa de Chaulnes de
jardinera en una allée*

Acuarela y soporte sobre tizas roja
y negra

31,7 x 19 cm

Cat. III, nº 93; 94.GC.41



En 1758 María d'Albert de Luynes, la hija de catorce años del duque de Chevreuse y nieta del duque de Luynes se casó con su primo Marie Joseph Louis d'Albert d'Ailly, vidamo de Amiens, más tarde duque de Picquigny y, en 1769, duque de Chaulnes. Al día siguiente de la boda el marido partió para Egipto, donde permaneció varios años. A su regreso se negó a verla y a consumar el matrimonio. Condenada a una vida de virginidad perpetua, vestía de blanco, como se la ve en este dibujo.

La moda de la jardinería entre las damas nobles cobró popularidad con el apoyo ferviente de la reina María Antonieta, que seguía dicho pasatiempo en el Palacio Real de Versalles, sobre todo en la famosa Hameau, su granja pseudonormanda construida en el jardín palatino.

Éste es uno de la serie de unos 750 retratos que Carmontelle hizo de los miembros de la corte del duque de Orleans. En los numerosos acontecimientos sociales que tenían lugar en París, Carmontelle distraía a sus invitados dibujando sus retratos en la técnica de *trois crayons* (véase nº 73), a la que luego añadía acuarela y soporte de color. Más tarde el artista los encuadernó en once álbumes, y el conjunto es un archivo completo de los personajes y la vida de la corte antes de la Revolución Francesa, contándose Mozart, Voltaire y Franklin entre los modelos.

76 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Francés, 1725–1806

La maldición del padre: el hijo desagradecido

Pincel y aguada gris, cuadriculado a lápiz

50,2 x 63,9 cm

Cat. I, nº 74; 83.GG.231



En esta escena de maldición paterna, el padre alarga las manos airado contra el hijo que se acaba de alistar para ir a la guerra. Una joven arrodillada ante el padre trata de aplacarle, en tanto que la madre abraza al hijo; en el umbral de la puerta, el sargento de reclutas contempla la escena con indiferencia. El dibujo corresponde muy de cerca al famoso cuadro de Greuze del mismo título en el Louvre, París, pintado en 1777–78. El cuadro colgado, *La maldición del padre: el hijo castigado*, también en el Louvre, muestra a la misma familia, consumida de dolor, alrededor del lecho de muerte del padre, en tanto que el hijo, que ha regresado a la casa paterna, se arrepiente demasiado tarde de su mala conducta.

El gusto de finales del siglo XX no está sintonizado para las historias con moraleja de Greuze, pero la atracción que ejerció entre los protectores de la religión y la moralidad de su tiempo, le aseguraron el éxito. La moda por los temas sentimentales, moralistas, a la que su trabajo apelaba, surgió en la pintura francesa a mediados del siglo XVIII, de resultas, en parte, de la influencia de las novelas inglesas y de los escritos moralizantes de autores contemporáneos famosos como Jean-Jacques Rousseau, cuyas especulaciones sobre temas éticos, sociales y políticos capturaron la mente popular.

El contenido excesivamente serio de muchos de los cuadros de Greuze fue con frecuencia objeto de burla, como en este pasaje de los críticos franceses del siglo XIX, los hermanos Goncourt:

Examinen su obra: observarán cómo, tratando de embellecer la belleza, procede a adornar la pobreza y la miseria. Miren a sus niños, los andrajosillos con pantalones destrozados; ¿acaso no son los cupidos de Boucher, disfrazados de deshollinadores, que han entrado en la casa bajando por la chimenea? Es como si la mano de un productor teatral dirigiera todas sus composiciones. Las figuras actúan, se agrupan en un *tableau vivant*, sus ocupaciones se regulan de manera artificial, su trabajo no es sino un mero simulacro.

77 JEAN-HONORÉ
FRAGONARD

Francés, 1732–1806

“¡Ay, si me fuera igual de fiel!”

Pincel y aguada parda sobre tiza negra

24,8 x 38,3 cm

Cat. I, nº 69; 82.GB.165



La joven abandonada, vestida sólo con un salto de cama, arrodillada en el lecho revuelto, las manos asidas con desesperación, fija una mirada anhelante en el perrillo. La fidelidad del animal, que la contempla con devoción, es el contraste del caprichoso amante ausente. Ella le reprocha suspirando, *“S’il m’était aussi fidèle!”*, la triste cita que es el título de una versión de la composición grabada del Abbé de Saint-Non, publicada en 1776. Si el sentimiento parece exageradamente triste, está compensado por los toques humorísticos. La postura de la joven engañada está tomada de los cuadros de María Magdalena penitente, la cortesana reformada del Nuevo Testamento que ungió los pies de Cristo y cuyo cabello aparece igualmente suelto, largo y flotante.

Los dibujos a pincel y aguada de Fragonard son de los más perfectos de todo el siglo XVIII. Su facilidad con el medio es asombrosa. Especialmente bien juzgadas están las aguadas ligeras, fluidas, que transmiten la sensación de abandono en la misma ropa de cama; estos pasajes contrastan con la asombrosa precisión de los pequeños toques con la punta del pincel para ejecutar el ojo, las ventanas de la nariz y la boca del atractivo perfil de la joven y son la esencia de su expresión de arrepentimiento sexual que impregna toda la obra. El dibujo es uno de varios dedicados a temas eróticos ejecutados por el artista a finales de los años 1760.

Los paisajes y los temas históricos pintados por Fragonard con libertad y gran colorido pertenecen a lo más característico y completo del estilo Rococó francés.

78 JEAN-MICHEL MOREAU
EL JOVEN

Francés, 1741 – 1814

“¡Nada temáis, amiga mía!”

Pluma y tinta gris y aguada parda

26,7 x 21,6 cm

Cat. I, nº 81; 85.GG.416



El dibujo fue grabado en el *Monument du costume* (1776), serie de ilustraciones impresas acerca de la vida de una dama de la sociedad que trataban de representar la vida de moda del tiempo. La heroína, Céphise, echada en un sofá, está preocupada por su inminente parto. El retazo de conversación entre ella y la marquesa (la mujer de aire insistente sentada ante ella) y el cura (el hombre de pie a la izquierda con expresión un tanto altanera), sacado del texto que acompaña los grabados, nos indica la escena: “En cuanto el momento [el nacimiento] haya pasado, no volveréis a pensar más en ello ... Yo he tenido cuatro hijos y no me siento peor por ello”.

El título de la composición es la exhortación de todos a Céphise; el título de la siguiente composición de la serie “Es un varón, señor” (el anuncio de la feliz noticia al marido), afirma su posición.

El artista ha firmado y fechado la obra en la esquina inferior izquierda: *JM moreau le jeune. 1775.*



79 JACQUES-LOUIS DAVID
 Francés, 1748 – 1825
*Los lectores devuelven a Bruto los
 cadáveres de sus hijos*

Pluma y tinta negra y aguada gris
 32,7 x 42,1 cm
 Cat. I, nº 68; 84.GA.8

El dibujo, con la firma y la fecha *L. David faciebat 1787* en la base del asiento de Bruto, es un estudio para el famoso cuadro del mismo tema que se halla en el Louvre, París, encargado por Luis XVI y terminado en 1789, el año mismo de la Revolución Francesa.

El tema, lleno de insinuaciones republicanas, procede de la historia antigua. Aquí, en el año 509 a.C., vemos a Junio Bruto, uno de los dos primeros cónsules romanos instituidos a la caída de los Tarquinio, la familia de reyes tiránicos de Roma, inmediatamente después de la ejecución de sus dos hijos “realistas”, que le habían traicionado para restablecer a los Tarquinio. Bruto está sentado al pie de la estatua de la diosa Roma y tiene en la mano la carta que sus hijos habían escrito a Tarquinio. A la derecha, su esposa e hijas sucumben al dolor al ver a los lictores que traen los cuerpos. “Así el deber patriótico está por encima de la mera responsabilidad del padre, y la felicidad de la familia es subvertida por la lealtad política”.

David fue uno de los grandes pintores neoclásicos de su época. Sintió una simpatía activa por la Revolución Francesa, expresando en sus cuadros el nuevo sentido de virtud cívica que presagiaba. Más tarde sería el pintor oficial de Napoleón Bonaparte.



80 JACQUES-LOUIS DAVID

Francés, 1748–1825

*Retrato de André-Antoine Bernard,
llamado Bernard des Saints*

Pluma y tinta china y aguada gris,
realzados con soporte blanco, sobre
grafito

Diám. 18,2 cm

95.GB.37

Durante la Revolución Francesa, entre el 10 y el 12 de Termidor, año II (28–30 de julio de 1794), Robespierre y aproximadamente cien de sus partidarios fueron guillotinado, concluyendo así el Reinado del Terror. Poco después David fue acusado de haber apoyado a Robespierre y firmado una serie de órdenes de arresto cuando era miembro del Comité de Seguridad Pública. David fue procesado el 3 de agosto y encarcelado, primero en el Hôtel des Fermes y más tarde en el Palacio de Luxemburgo, hasta su liberación el 28 de diciembre. El 28 de mayo de 1795 volvió a ser detenido y encarcelado en el Colegio de las Cuatro Naciones de donde fue liberado el 4 de agosto.

Durante su permanencia en Cuatro Naciones dibujó una serie de retratos de otros prisioneros que componen un archivo pictórico vivo de las personalidades de la Revolución Francesa. Entre los más impactantes del grupo está éste del abogado André-Antoine Bernard. Participante de la Asamblea legislativa de 1791 y diputado de la Convención Nacional en 1792, Bernard fue encarcelado en Cuatro Naciones con David, que le retrató el 24 de julio de 1795, según una vieja inscripción al dorso del retrato. Puesto en libertad en octubre del mismo año, Bernard fue exilado en 1816 por votar a favor de la ejecución de Luis XVI; marchó a Bruselas y luego emigró a América, donde murió.

El intenso retrato de Bernard des Saints realizado por David parece ir más allá de la mera función de representar a una persona y evoca el drama de la revolución en la que ambos, modelo y artista, habían representado un papel.

81 ANNE-LOUIS GIRODET
DE ROUCY TRIOSON

Francés, 1767–1824

Fedra rechaza el abrazo de Teseo

Pluma y tintas parda y gris, realces
con soporte blanco, sobre grafito
33,5 x 22,6 cm

Cat. I, nº 71; 85.GG.209



Se trata de un estudio preparatorio muy acabado para una de las ilustraciones de la edición de lujo de las obras del gran dramaturgo francés del siglo XVII Jean Racine, publicada por Didot entre 1801 y 1805. Girodet fue uno de siete artistas del círculo de Jacques-Louis David que colaboraron en el proyecto, siendo responsable de cinco ilustraciones para *Andrómaca* y otras cinco para *Fedra*. Éste es el momento del retorno de Teseo, desconcertado ante la fría recepción que recibe de su esposa y de su hijo Hipólito;

este último le pide permiso para marcharse.

El equilibrio controlado de la composición y la claridad, tanto en sentimiento como en forma, son ejemplares en toda la serie de ilustraciones. Un crítico lamentó dichas cualidades observando que los grabados “parecen copias de bajorrelieves; muestran a personajes imponentes, inmóviles y tan fríos como el mármol, las figuras geométricas y en actitudes rectilíneas”, comentando además que los ilustradores mejor hubieran hecho en tomar como punto de partida la obra del propio Racine”. Sea como fuere, las composiciones son sin duda reflejo del profundo impacto del austero estilo neoclásico de David en el gusto francés a comienzos de la era napoleónica.

82 JEAN-AUGUSTE-
DOMINIQUE INGRES

Francés, 1780–1867

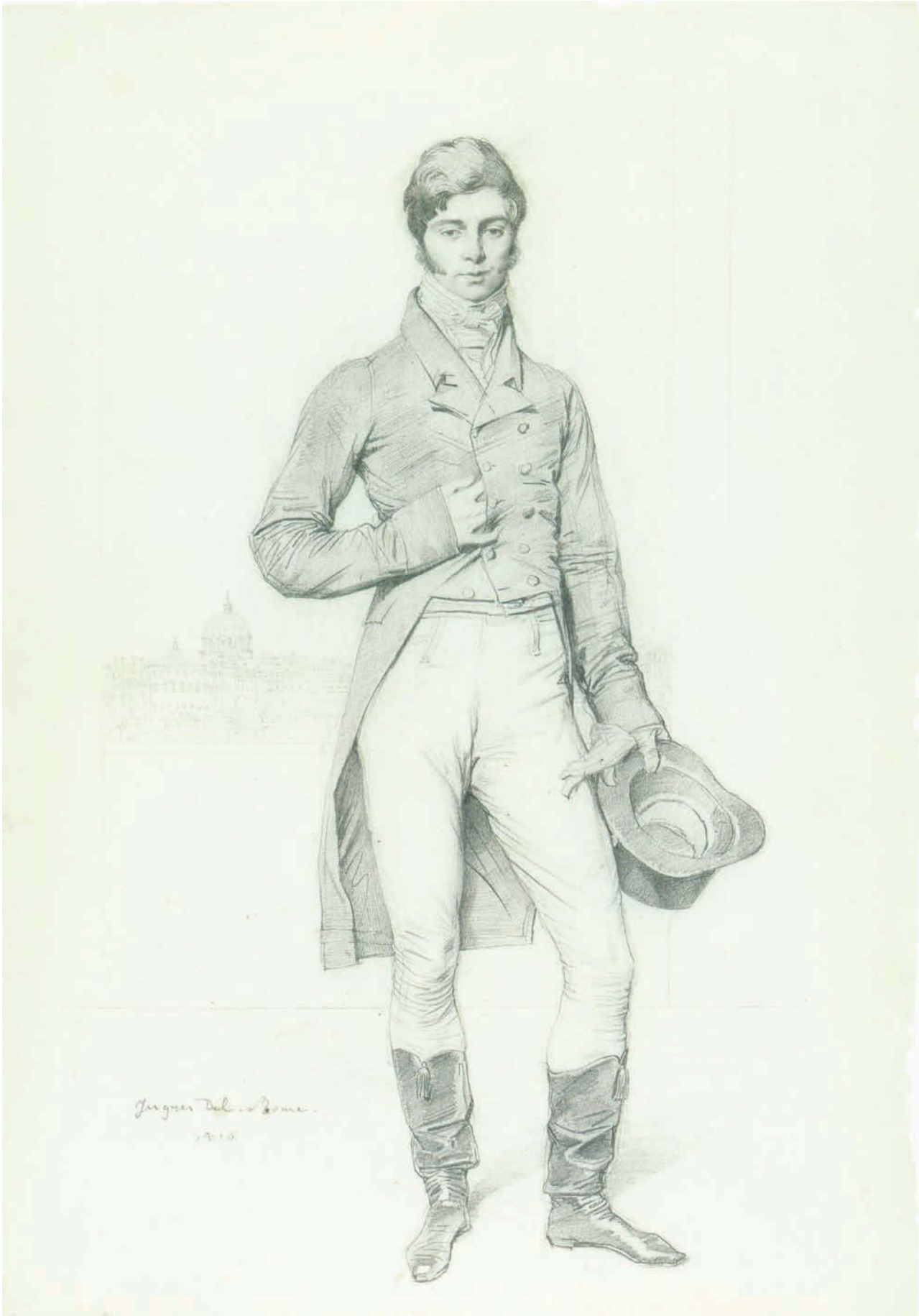
*El duque de Alba recibe la
bendición papal en la catedral
de Santa Gúdula, Bruselas*

Pluma y tinta parda, aguada parda,
realces con blanco, sobre tizas negra
y roja y grafito
43 x 52,9 cm
95.GA.12

Este dibujo muestra a Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, que recibe del arzobispo de Mechelen un sombrero y una espada bendecidos por el papa Pío V. La escena es la catedral de Santa Gúdula de Bruselas, donde Alba recibe los honores por haber suprimido la herejía protestante. En 1566 Felipe II de España envió al duque a restablecer la autoridad real en los Países Bajos y a erradicar el protestantismo. Como despótico gobernador general entre 1567 y 1573, Alba formó el llamado Consejo de Sangre, que abrogó las leyes locales y condenó a dieciocho mil protestantes a la muerte.

Éste es un estudio elaborado, totalmente trabajado, ejecutado con diferencias considerables para el cuadro inconcluso encargado por el décimocuarto duque de Alba, en el que Ingres trabajó entre 1815 y 1819. Disgustado de tener que celebrar la figura de un hombre conocido por su crueldad y su intolerancia religiosa, Ingres, que había nacido en Montauban, fortaleza tradicional del protestantismo francés, no lo terminó. Aunque el dibujo da la impresión de una composición resuelta con éxito, la pintura ha cambiado de un formato apaisado a otro vertical, donde el duque ya no es el protagonista principal. El artista, en señal de repulsa, le ha quitado del primer plano, situándole como una figura diminuta en el trono encima del estrado alfombrado de un rojo vivísimo que infunde a toda la escena la impresión de estar bañada en sangre. (Una de las ironías de la historia es que el cuadro fue saqueado por los nazis y terminó en posesión del mariscal Göring; después de la guerra fue adjudicado al Musée Ingres.)





83 JEAN-AUGUSTE-
DOMINIQUE INGRES
Francés, 1780–1867
Retrato de Lord Grantham

Grafito
40,5 x 28,2 cm
Cat. I, nº 76; 82.GD.106

Cuando Ingres vivía en Roma como artista joven y pobre, se ganaba la vida casi por entero dibujando retratos de los visitantes acaudalados a la ciudad, aunque despreciaba la actividad, ya que sentía que su verdadera vocación era la pintura histórica. “Malditos retratos... me impiden dedicarme a hacer cosas grandes”, se quejó en una ocasión. Pero en estos vivísimos parecidos, cuya pureza abstracta de línea es tan típica de los mejores retratos del artista, no se observa ninguna mala gana; su sentido del refinamiento hacía que sus mecenas nobles y ricos acudieran a él para pedirle más retratos.

Este dibujo lleva firma y fecha: *Ingres Del. Rome./1816*. El modelo, el aristócrata inglés Thomas Robinson, tercer barón de Grantham y más tarde conde de Grey, tenía treinta y cinco años cuando Ingres le hizo el retrato. Debíó ser a petición del artista que Grantham se quitó el guante derecho, metiéndose la mano detrás de la pechera abotonada de la levita, con el brazo doblado, para establecer un contrapunto dinámico con el aspecto relajado del resto del cuerpo. El brazo izquierdo colgando, la mano enguantada asiendo el sombrero de copa y el guante derecho y la posición en semidescanso de las piernas. Pese a todo, el atractivo joven da la impresión de mirar con cierta timidez al espectador. Al fondo del dibujo se ve la basílica de San Pedro, toma desde el Arco Oscuro, perspectiva que Ingres escogió también para otros retratos.

84 THÉODORE GÉRICAULT

Francés, 1791–1824

El Giaour

Acuarela y soporte

21,1 x 23,8 cm

Cat. II, nº 60; 86.GC.678



Los temas sacados de las obras del gran poeta romántico inglés Lord Byron fueron populares en el resto de Europa desde el momento de su primera aparición. *El Giaour: un cuento turco*, 1813, es la historia de un proscrito cristiano del tiempo de las Cruzadas. Este dibujo ilustra el pasaje en el que el giaour, desafiando los elementos hostiles y venciendo el terror de su caballo, contempla con rabia una ciudad turca en la distancia en la oscuridad de la noche:

Espolea su corcel; se acerca a la pendiente
que, emergiendo, ensombrece el torrente;

[...]

La frente inclinada, los ojos velados;

El brazo alzó, y así erguido

Con furia agitó la mano en alto.

Géricault capta muy bien la resolución del héroe en esta acuarela de hacia 1820, ejecutada para una litografía (entonces un procedimiento de impresión nuevo usando un bloque de piedra) publicada en 1823, en la que la ciudad turca aparece en la parte inferior izquierda. La escena iluminada por la luna, con un cielo oscuro y amenazador, las rocas batidas por el viento, el mar distante, demuestran la manera como el artista responde positivamente al romanticismo popular y literario de la época. También es su contribución a la moda contemporánea de las cosas islámicas, moda derivada en parte de las campañas de Napoleón en Egipto y Siria a la vuelta del siglo.

Géricault fue uno de los creadores del movimiento romántico en la pintura francesa. En esta acuarela se refleja su pasión y conocimiento de los caballos.



85 EUGÈNE DELACROIX

Francés, 1798 – 1863

La muerte de Lara

Acuarela con algún soporte de color
sobre dibujo de base al grafito

17,9 x 25,7 cm

94.GC.51

El tema está tomado de *Lara*, un poema de Lord Byron publicado en 1814. Lara, un señor feudal español, regresa del exilio acompañado de Kaled, un paje “de aspecto extranjero y tierna edad”, para encontrarse con la ira del vecino barón, Otho. Lara se convierte en líder de una revuelta campesina finalmente suprimida por Otho. En una batalla final contra fuerzas aplastantes, el héroe es derribado por una flecha. Muere atendido por su fiel Kaled, que al final se revela como una doncella disfrazada que estaba enamorada de él.

En esta acuarela Kaled es indudablemente una joven, su origen lejano simbolizado en la gorra y la capa de cuadros. De mediados a finales de la década de 1820, fecha probable de la acuarela, Delacroix estudió detenidamente las armaduras y los tejidos de cuadros. Más importante es que aquí se revela su conocimiento de las acuarelas de vivísimos colores sobre temas históricos del pintor inglés del siglo XIX Richard Parkes Bonington, activo sobre todo en Francia.

Delacroix fue el pintor más grande del movimiento romántico francés. Cuanto más se acentuaba la soltura de su pincel y la brillantez de sus colores, más chocaba con los exponentes de la gran tradición clásica francesa de la pintura, sobre todo Ingres.

86 HONORÉ DAUMIER

Francés, 1808–1879

Un caso criminal

Acuarela y soporte, con pluma y tinta

parda y tiza blanca

38,5 x 32,8 cm

Cat. II, nº 55; 89.GA.33



El primer trabajo del joven Daumier fue como recadero de un ujier del Palacio de Justicia de París. Desde una edad temprana pudo observar, por tanto, las idas y venidas de los abogados, con sus flotantes ropas oscuras, acompañados de los clientes descuidados, abatidos, a veces hasta de apariencia bestial, en los casos criminales. Con notable franqueza, Daumier estudió la interacción entre ambos grupos, los gestos altisonantes e impacientes de los letrados en contraste con las expresiones desvalidas de las víctimas ignorantes, atrapadas en la compleja maraña del sistema judicial. En este dibujo, el asesino se inclina sobre el banquillo para “consultar” a su abogado, que claramente controla el diálogo, dominándolo con la mano derecha alzada y el índice que apunta y con la manera de asir un puñado de papeles para su referencia. El guarda permanece impassible detrás, como un muñeco, sin importarle ni el significado ni el propósito de la conversación. Puede que el dibujo se hiciera por su propia finalidad, aunque depende en cierto modo de una litografía (véase nº 84) de 1846, una de sus series *Les Gens de Justice (Personajes de la justicia)*, 1845–48.

Caricaturista ante todo, aunque también pintor y escultor, Daumier es más conocido por los dibujos satíricos políticos con los que regularmente contribuía en los semanarios antigubernamentales *La Caricature* y *Le Charivari*. Dibujaba como promedio dos por semana y se dice que para cuando murió había ejecutado más de cuatro mil litografías.

87 HENRI LEHMANN
(Karl Ernest Rodolphe Heinrich
Salem Lehmann)
Francés, 1814–1882
Lamentación al pie de la Cruz

Aguada gris realzada con tiza blanca,
sobre tiza negra y grafito, en papel ocre
42,8 x 29,2 cm
Cat. II, nº 63; 86.GB.474



Se trata de un estudio preparatorio acabado para el cuadro de Lehman del mismo tema en la capilla de la Compasión, iglesia de San Luis en la Île de París, pintado en 1847. Lehmann se inspiró en *El Descendimiento de la Cruz*, pintado en 1789 por Jean-Baptiste Regnault para la capilla del castillo de Fontainebleau (París, Musée du Louvre).

El dibujo ejemplifica el estilo académico de moda que tanto dominó el arte de los Salones franceses (véase nº 72) a partir del siglo XIX hasta principios del XX. La tendencia tan prolongada del Impresionismo y Postimpresionismo durante el siglo XX ha oscurecido nuestra apreciación de las numerosas y excelentes cualidades de este estilo oficial de pintura, que prefería los temas históricos sobre todos los demás géneros y admiraba un modelo neogriego que también permitía referencias múltiples a la gran pintura del pasado. Sólo recientemente la obra de pintores “oficiales”, como Lehmann, ha empezado a ser apreciada por sí misma, por su gracia estilística, la notable perfección de la ejecución y el poder poético independiente.

La especialidad de Lehmann fue la pintura histórica, a menudo sobre temas de las Sagradas Escrituras, como en este ejemplo. Se le encargaron decoraciones murales, entre ellas las galerías del Ayuntamiento de París. En 1861 fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes y en 1875 catedrático de la Escuela de Bellas Artes.



88 JEAN-FRANÇOIS MILLET

Francés, 1814 – 1875

Una pastora con su rebaño

Pastel

36,4 x 47,4 cm

Cat. I, nº 80; 83.GF.220

Una nube ha cubierto el sol proyectando oscuridad sobre la escena. La pastora, su rebaño de ovejas y el perro pastor aparecen medio silueteados contra el cielo pálido y la superficie apenas iluminada del campo. La espera paciente y digna era parte de la rutina diaria del aldeano, cuya vida sencilla Millet trató de ennoblecer en su obra, lo que valió ser acusado de inclinaciones socialistas por parte de sus críticos contemporáneos.

En el Salón de 1864 Millet expuso el cuadro *Una pastora con su rebaño* (París, Musée du Louvre), que recibió gran aclamación como una de las representaciones clásicas de la vida campesina. Éste es uno de los diversos pasteles relacionados en la composición de la obra, dos de ellos están en el Museum of Fine Arts, Boston; otro en la Walters Art Gallery, Baltimore y otro anteriormente en el mercado artístico, Nueva York.

Hijo de un campesino de Normandía, Millet se inspiró en su tradición rural para hacer de la vida de los aldeanos el tema de su pintura. Desde 1849, se sumó a un grupo de pintores que trabajaban en Barbizon, pueblecito al borde del bosque de Fontainebleau, que asumieron como misión pintar directamente de la naturaleza tal y como la veían y cuya obra conjunta constituye la Escuela de Barbizon, importante antecesora del movimiento impresionista.

89 ÉDOUARD MANET

Francés, 1832–1883

Corrida

Acuarela y soporte sobre grafito

19,3 x 21,4 cm

94.GC.100

La composición recuerda el cuadro *Episodio durante una corrida*, que Manet expuso en el Salón de 1864 y luego lo cortó, como resultado de las críticas adversas; la sección inferior, *El torero muerto*, se halla en la National Gallery of Art, Washington, D.C.; la parte de arriba, *Tórores en acción*, que evoca con fuerza la parte superior de este dibujo, está en la Colección Frick, Nueva York.

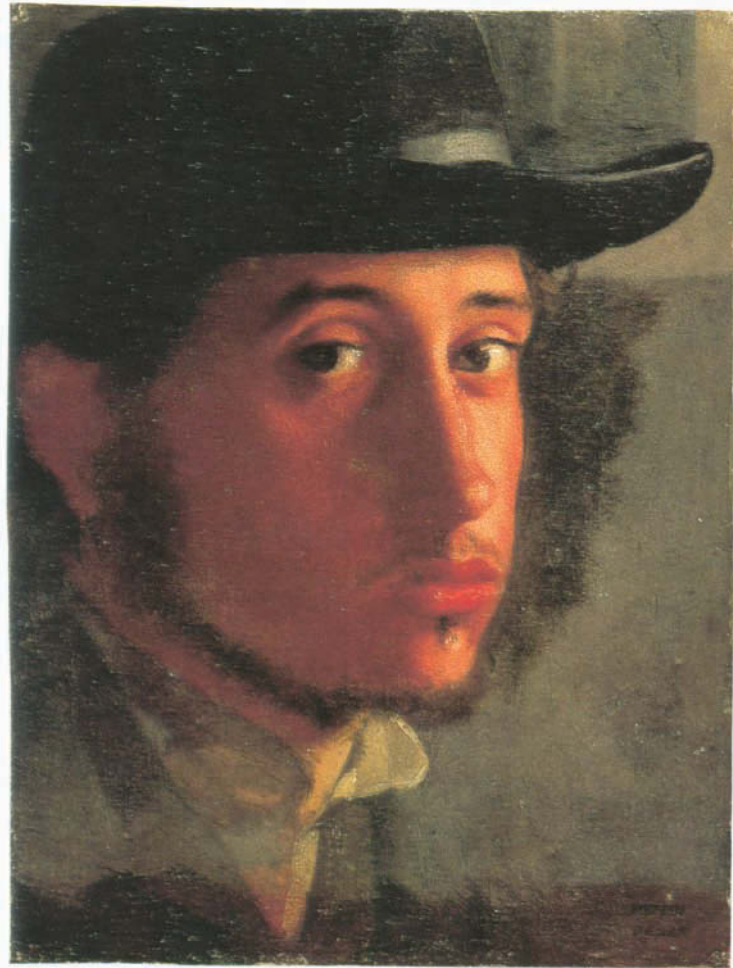
En agosto de 1865, Manet viajó a España, país que influiría profundamente en el resto de su carrera. En una carta a un amigo aquel mismo mes de septiembre menciona una “soberbia” corrida que había presenciado: “Puedes estar seguro de que a mi regreso a París plasmaré en lienzo el aspecto efímero de semejante gentío”. También escribió sobre la “parte dramática, con picador y el caballo que cuelga destripado por los cuernos del toro y una horda de rufianes tratando de controlar al furioso animal”. El cuadro de Manet sobre el tema (París, Musée d’Orsay) fue pintado aquel mismo año, aunque difiere considerablemente del dibujo en su ángulo de visión más amplio, que permite mayor espacio para el interés del artista en la muchedumbre pero que reduce el enfoque dramático del toro que hiere al caballo del picador.

Manet fue uno de los pintores más prodigiosamente dotados de todos los tiempos y su pincel es notable por su naturalidad y fluidez. Su afición a los temas populares (considerados entonces como ofensivos) le situaron a la cabeza de la pintura vanguardista de su tiempo. Empezando por *El bebedor de absenta* (Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek), rechazado por el jurado del Salón de 1859, y culminando en el *Almuerzo sobre la hierba* y *Olimpia* de 1863 (ambos en París, Musée d’Orsay), su obra recibió la ovación pública como la “pintura de la vida moderna” por la que el eminente crítico del siglo XIX Charles Baudelaire había clamado durante tanto tiempo. Aunque se negó a participar en las exposiciones impresionistas de la década de 1870, Manet influyó sin embargo en la mayoría de los miembros de aquel grupo.



90 EDGAR DEGAS
Francés, 1834–1917
Autorretrato

Óleo sobre papel, extendido sobre
lienzo
20,6 x 15,9 cm
95.GG.43



El dibujo, que subyace a toda expresión pictórica o plástica, con frecuencia coincide en parte con otros medios. Aunque los dibujos están inevitablemente hechos sobre papel, no todas las obras en papel dan necesariamente la impresión de ser dibujos. Esbozos como este *Autorretrato* de Degas o *El Sepelio* de Barocci (véase nº 22), ambos en óleo sobre papel, están a caballo entre el dibujo y la pintura. Considerado por algunos como una pintura, debido al medio empleado, el *Autorretrato* de Degas es una obra en papel y tiene ese toque directo e íntimo que se asocia con el dibujo.

Degas ejecutó este *Autorretrato* hacia 1857–58, durante su viaje de juventud por Italia. Era un período de autoaprendizaje y pintó y dibujó prolíficamente. Siguiendo el consejo de Ingres, copió muchas obras de los grandes maestros del Renacimiento. Como muchos artistas jóvenes, Degas se dio cuenta de que él mismo era el modelo más fácil: durante su estancia en Italia hizo quince o más autorretratos en diversos medios, en la mayoría de los cuales aparece con el rostro en un escorzo de tres cuartos, los ojos vueltos a un lado para mirarse de manera penetrante y, por tanto, para mirarnos.

La formación de Degas en la tradición de los grandes maestros prestó a su obra una fuerza de forma que le separa de los pintores del Impresionismo y Postimpresionismo con quienes se le agrupa normalmente. Su introducción en este círculo tuvo lugar en 1862, tras su encuentro con Manet, asociación cuyo resultado fue el apartarse de la pintura histórica para centrarse en temas de la vida parisiense contemporánea: carreras de caballos, cafés, ballet, teatro, lavanderas y prostíbulos (véanse nºs 91–92).



91 EDGAR DEGAS
 Francés, 1834 – 1917
Procesión en Saint-Germain

Grafito
 24,8 x 33 cm
 95.GD.35

Éste es un apunte de un álbum de esquicios a lápiz ejecutados por Degas hacia 1877 (véase nº 92). La inscripción, de mano de Ludovic Halévy, identifica los estudios como de una procesión en la iglesia de Saint-Germain de París, en junio de 1877. Resulta fácil comprender por qué el artista se sintió atraído por los distintos tipos: la niña, con un bonito peinado y una vela, abajo a la izquierda, el hombre altivo con la flor en la solapa, inmediatamente detrás; los sacerdotes de aire excéntrico, incluido uno casi calvo de perfil, con un bonete en la parte delantera de cabeza y el resto del pelo cepillado de atrás hacia delante, además del grupo de mujeres de mediana edad y no muy atractivas de la derecha. Dibujados con gran rapidez, el trazo es fuerte, económico, seguro. Cada cabeza es de una persona reconocible, particularmente observada, y no hay rastro de repetición ni de formulismo, a veces una debilidad típica de la caricatura.

La hilera de tres cabezas de mujer de perfil o casi perfil, arriba a la derecha, podría compararse con el “camafeo” caricatura de los tres barbudos de perfil, en la parte superior del dibujo de Agostino Carracci (véase nº 25). Tanto los de Carracci como los de Degas encajan en la tradición de dibujos grotescos o de caricaturas que se remontan a Leonardo da Vinci.



92 EDGAR DEGAS
 Francés, 1834 – 1917
Reyer con lavanderas
 Grafito
 24,8 x 33 cm (cada folio)
 95.GD.35

Como el nº 91, este dibujo es de un álbum de esbozos a lápiz hechos por Degas hacia 1877, durante las veladas semanales en casa de su amigo Ludovic Halévy, escritor de libretos de ópera (entre ellos *Carmen* de Bizet) y romances populares así como ávido aficionado al ballet, como el propio Degas. Según Halévy, durante aquellas veladas Degas dibujaba a miembros de la compañía y ejecutaba estudios para sus propias obras. Los esbozos incorporan variedad de temas pero son más que nada de los cafés-conciertos y de ballet, reflejando el constante procesado y reprocesado del material para los cuadros y los grabados. En total sobreviven treinta y ocho de los cuadernos de apuntes de artista, veintinueve de ellos en la Biblioteca Nacional de Francia, París.

En estas páginas vemos al compositor Ernest Reyer sentado entre unas lavanderas. La inscripción en la parte superior de la página dice que “durante mucho tiempo Reyer ha estado ofreciendo un palco del tercer piso [es decir, teatro barato] a una lavandera”.



Le vemos pasar como con timidez un papelito a la mujer que se acerca la plancha a la cara con ademán casi de coquetería, para juzgar si está caliente. Aunque el significado exacto de la oferta de Reyer no está claro, puede haber cierta insinuación sexual, sobre todo porque en el siglo XIX las lavanderas con frecuencia tenían que recurrir a la prostitución como suplemento de sus pobres ingresos.

Pese a una larga amistad que se remontaba a los días escolares, Degas rompió bruscamente con Halévy en 1898, a raíz del infame escándalo Dreyfus. Aunque educado en la religión católica, Halévy era judío. En la polarización de la sociedad parisina que se produjo como resultado del escándalo, Degas fue decididamente antidreyfusista, por tanto fuertemente antisemita. Esta ruptura añade intensidad al libro de notas, que permaneció durante mucho tiempo en posesión de la familia Halévy y que es un documento evidente de una profunda amistad artística.

93 PAUL CÉZANNE
Francés, 1839 – 1906
Bodegón

Acuarela sobre grafito
48 x 63,1 cm
Cat. I, nº 65; 83.GC.221

Fechaado alrededor de 1900, se trata quizá del más completo de un grupo de grandes acuarelas de bodegones que Cézanne ejecutó hacia el final de su carrera. Este ejemplo se parece mucho en composición a una acuarela de la Colección Ford, Grosse Pointe Shores, Michigan, que parece precederle en ejecución. La acuarela del Getty Museum es notable no sólo por su tamaño, grado de acabado y calidad en general, sino también por su estado excepcional de conservación.

Aquí se observa la concepción monumental de la forma por parte de Cézanne: el jarro, los dos cacharros (uno blanco, otro azul) y las manzanas asumen realmente una presencia física mucho más allá de nuestra percepción normal de su existencia. Estos elementos, junto con el mantel, la tapicería, el friso y la pared del fondo, están representados según el uso muy personal de la acuarela por parte del artista, en parches pequeños, sobrepuestos, de color transparente que de alguna manera evocan la plasticidad de la sustancia con una resonancia extraordinaria, pese a la aparente fragilidad del medio. El contraste entre estos pasajes intensos de color y las zonas de papel sin tocar sólo sirven para subrayar este potente efecto físico.

Cézanne fue probablemente el más grande e influyente de los pintores agrupados bajo el término genérico de impresionistas, activos en Francia hacia finales del siglo XIX. Con sus toques sueltos y el uso de pequeñas pinceladas, aportó a la calidad efímera del Impresionismo una fuerza nueva, abstracta e intelectual que infunde a sus cuadros una sensación de orden clásico, racional y por tanto intemporal.





Done to some Musi Ho. f. d.

94 BARTOLOMÉ ESTEBAN
MURILLO
Español, 1617–1682
*San Juan Bautista joven
con el Cordero*

Pluma y tinta parda sobre clarión
negro
27,2 x 19,2 cm
Cat. III, nº 114; 94.GA.79

El joven San Juan Bautista aparece sentado en el desierto, sosteniendo la cruz de caña en la mano izquierda y el Cordero Pascual en la derecha. El Cordero y la inscripción que le acompaña, *Ecce Agnus Dei*, que normalmente aparece en el pergamino sujeto a la cruz, se derivan del cuarto evangelio (1:36), “Y mirando a Jesús que pasaba, él [Juan] dice: Ved el Cordero de Dios”. El dibujo pudo haber sido para un cuadro, seguramente uno de una serie de santos y arcángeles distintos, ya que un estudio de idéntico estilo y casi del mismo tamaño en el British Museum, Londres, muestra la figura erguida del arcángel Miguel. Como muchos dibujos de Murillo, los del Getty Museum y de Londres llevan la misma inscripción, *Bartolomé Murillo fat* (abreviatura de *faciebat* = “lo hizo”, abreviatura latina común en grabados y dibujos): no es una firma, sino una nota de autoría, escrita tras la muerte del artista, tal vez por su albacea.

Murillo fue uno de los principales pintores españoles del siglo XVII. Su obra de madurez es naturalista y con fuerte tendencia tenebrista en el estilo, en parte como resultado de la influencia del otro sevillano, Diego Velázquez (1599–1660). En sus últimas obras, Murillo suavizó su fuerte claroscuro con una iluminación más cálida y difusa.

95 FRANCISCO JOSÉ DE
GOYA Y LUCIENTES

Español, 1746–1828

Despreciar los ynsultos

Pincel y tinta china

29,5 x 18,2 cm

Cat. I, nº 142; 82.GG.96

Un hombre de facciones muy parecidas a las del propio Goya hace un gesto de desdén (y posiblemente obsceno) a una pareja de enanos de aire desagradable vestidos de militar que le amenazan con dagas. Hay quien ha interpretado los uniformes como los de algunos generales del ejército napoleónico. *Despreciar los ynsultos*, dice debajo de la imagen, en el centro, título que parece significar el desafío de Goya ante la ocupación militar de España. El punto lo refuerza la diferencia de escala entre las figuras: el español alto, cortés, lleno de superioridad ante sus achaparrados y lúgubres opresores.

El dibujo es el número 16 de la serie “Serie de la orla oscura” (llamada Álbum E), que en un principio pudo contener hasta cincuenta dibujos. El álbum se compuso hacia 1805, unos seis años después de que el artista publicara sus famosos aguafuertes *Los caprichos*, amargo ataque contra las costumbres y modales contemporáneos, y casi trece años después de que una misteriosa enfermedad le dejara a Goya completamente sordo, acontecimiento que alteró la dirección de su obra de un estilo decorativo y extrovertido a una obsesión por lo morboso y lo extraño.

Goya fue nombrado pintor de Carlos III de España en 1786 y pintor de la corte de Carlos IV en 1789. La conmoción que agitó a España durante la Guerra de la Independencia, a la que aluden sus dibujos, inspiraron también los *Desastres de la guerra* (1810–23), serie de aguafuertes que muestran con vívida brutalidad las consecuencias de semejante conflicto.



Despremier les yscariotes



96 THOMAS
GAINSBOROUGH
Británico, 1727–1788

*Dama paseando por el jardín
con un niño*

Clarión negro con esfumino sobre
papel ante, realces al pastel blanco
50,5 x 22,1 cm
96.GB.13

Se desconoce la identidad de la modelo y del niño, pero es muy probable que ambas figuras fueran retratos de personajes de la aristocracia inglesa. El amplio sombrero de ala y el estilo muy compuesto del pelo estaban de moda alrededor de 1785–90. Según William Pearce, amigo de Gainsborough, el artista hizo un viaje al Parque de Saint James de Londres para dibujar a “las damas muy elegantes y de moda” a fin de preparar un cuadro que nunca llegó a ejecutarse: *Paseo por las márgenes en Richmond* (así denominado por el paseo que hay a orillas de río Támesis en Richmond, pocos kilómetros al oeste de Londres), en el que pretendía incluir “Paseo por las márgenes en Richmond, o Windsor, las figuras todas ellas retratos”. Este cuadro había sido encargado por el rey Jorge III, hacia 1785, como pareja de *El Mall en el parque de Saint James* (Nueva York, Colección Frick), magnífico cuadro donde se ven mujeres elegantemente vestidas que pasean por la senda boscosa, “desplegadas como el abanico de una dama”, en palabras de un comentarista.

Este dibujo, junto con los dos del British Museum, Londres, y otro de la Pierpont Morgan Library, Nueva York, se hizo seguramente del natural y se considera entre los dibujos de personas más importantes de Gainsborough y seguramente el mejor del grupo. Aquí se aprecia el mismo toque mágico de sus cuadros. La viveza de los trazos a carbocillo y los realces blancos son una metáfora del movimiento de la mujer: el giro de la cabeza, la levedad del paso, incluso la sensación de la brisa que le ahueca la falda y que agita suavemente el follaje.

El mejor ejemplo del estilo retratista elegante y sofisticado de Gainsborough es el célebre *El muchacho azul* (San Marino, Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens). Sus retratos posteriores denotan una armonización sensitiva de las formas humana y natural unidas por pinceladas de extraordinaria inventiva y soltura.

97 WILLIAM BLAKE
Británico, 1757–1827
Satán se regocija sobre Eva

Acuarela, pluma y tinta negra y grafito
sobre grabado en color
42,6 x 53,5 cm
Cat. I, nº 146; 84.GC.49



Aunque Blake fue uno de los grandes artistas del período romántico, es menos conocido que otros de sus contemporáneos. Una de las razones de ello es la base poética y visionaria de su arte, que representa su filosofía y mitología personales. Sus imágenes poderosas reflejan sus visiones que, insistía, no eran “una nube de vapor, una nada; están organizadas y atentamente articuladas más allá de cuanto la naturaleza mortal y perecedera es capaz de producir”. Sin embargo, pese a esta inspiración subjetiva, sus fórmulas de composición y los tipos de figuras de su obra tienen su origen en la tradición de los grandes maestros, con cuyas pinturas y dibujos estaba familiarizado a través de reproducciones.

Al igual que el *Autorretrato* de Degas (véase nº 90) encaja en esa zona ambigua entre pintura y dibujo, así *Satán se regocija sobre Eva* está a caballo entre dibujo y grabado. Es uno de los doce grabados en color ejecutados en 1795 dibujando y pintando un diseño en amplias zonas de color sobre un trozo de cartón doble, imprimiéndolo en un trozo de papel y retocándolo considerablemente con acuarela y pluma. Cada versión de los distintos dibujos es, por tanto, única y en ningún caso se sabe que hayan sobrevivido más de tres variantes de cada uno de los dibujos. Satán vuela en su gloria malévolamente sobre el bello desnudo de Eva, entrelazada con su *alter ego*, la serpiente del Jardín del Edén.

Blake fue formado como grabador. Casi toda su carrera transcurrió publicando su propia poesía y prosa, singularmente ilustradas.

98 SIR DAVID WILKIE
Británico, 1785–1841
*Sir David Baird descubre el
cadáver de Tipu Sahib*

Acuarela, pluma y tinta parda
y clarión negro
41,6 x 28 cm
95.GG.13



Se trata de un estudio para una elaborada composición del cuadro de Wilkie que se encuentra en la National Gallery of Scotland, Edimburgo, encargado en 1834 y concluido en 1838. El dibujo muestra a Sir David Baird que mira al cuerpo yacente de Tipu Sahib, el último sultán independiente de Mysore, cuya capitulación y muerte culminaron la consolidación del dominio británico en la India. Sir David Baird había sido derrotado en la Primera Guerra de Mysore y encarcelado entre 1780 y 1784 en Seringapatam, capital de Mysore. Regresó a la India para organizar el famoso asalto a la ciudad el 4 de mayo de 1799, durante el que Tipu cayó muerto.

El artista basó su composición en una descripción contemporánea del momento en que dan con el sultán muerto: “Hacia el atardecer, el general Baird ... acudió con luces a la puerta ... en busca del cadáver del sultán; tras mucho trabajo lo hallaron, sacándolo de entre un montón de muertos al interior de la puerta”. En el dibujo, vemos a Baird de pie en la puerta bajo la que Tipu recibió su herida mortal. A sus pies hay un enrejado, referencia al calabozo donde él mismo había estado encarcelado.

Wilkie fue uno de los pintores históricos más populares e innovadores de Inglaterra durante la primera mitad del siglo XIX. También fue uno de los mejores dibujantes de su período. Al principio de su carrera alcanzó gran popularidad con escenas campesinas de género, pero luego pasó a la pintura histórica y su estilo cambió en consonancia. Combinando la influencia de los grandes maestros del pasado con el romanticismo de los pintores contemporáneos, desarrolló un estilo nuevo, popular, de pintura histórica.



99 JOSEPH MALLORD
WILLIAM TURNER
Británico, 1775–1851
*Castillo de Conway,
Norte de Gales*

Acuarela y goma arábica sobre una
base de grafito
53,6 x 76,7 cm
95.GC.10

Ésta es la más grande y la más trabajada de las cuatro acuarelas que sobreviven del castillo de Conway, baluarte de finales del medievo en la costa norte de Gales. El paisaje galés tuvo una gran influencia en el joven Turner que fue allí varias veces a dibujar durante la década de 1790; este ejemplo lo haría seguramente tras el viaje de 1798. El castillo se alza sobre una bahía azotada por el viento, donde unos pescadores luchan por llevar sus barcas a tierra. El don especial de Turner para representar los efectos dramáticos de la luz natural puede apreciarse aquí en las nubes que se abren dejando que el sol ilumine la mole de piedra y la costa más distante. Las figuritas de los pescadores captados en esta enorme extensión nos hacen meditar sobre el lugar que ocupa el ser humano en el mundo natural, tan gobernado por fuerzas físicas temporales más allá de su control.

Turner fue el pintor británico más importante de la primera mitad del siglo XIX y una de las grandes figuras de la historia del paisajismo. Sus paisajes se transformaron en un vehículo cuyo poder dramático y cuya universalidad rivalizaban con la pintura histórica contemporánea. Entre sus acuarelas más famosas están las relacionadas con sus visitas a Venecia en 1833 y 1840 y a Suiza, sobre todo al lago de Lucerna. Sus últimas obras maestras, como *La luchadora "Téméraire"*, 1839 (Londres, Tate Gallery) y *Negros tirando por la borda a muertos y moribundos*, 1840 (Boston, Museum of Fine Arts), son ejemplos de su mercedamente famosa representación de los efectos meteorológicos como expresión de las fuerzas de la naturaleza.

100 SAMUEL PALMER

Británico, 1805–1881

*Sir Guyon tentado por Fedria
para que desembarque en las Islas
Encantadas – “La reina de las
hadas”*

Acuarela y soporte, con algo de goma
arábiga, sobre base de clarión negro,
en “Tabla de Londres”

53,7 x 75,2 cm

94.GC.50

El tema es una adaptación libre de un pasaje de *La reina de las hadas*, del poeta isabelino Edmund Spenser, obra publicada por primera vez en 1590. En la barca de la izquierda están Sir Guyon y el palmero, personaje del poema con el que el artista se identificaba claramente (un “palmero” es un peregrino que ha regresado de Tierra Santa, en señal de lo cual lleva una rama u hoja de palma); Fedria está en la barca de la derecha, haciendo gestos de invitación a la Isla Encantada, festiva, con ninfas que danzan, resplandeciente a la luz del sol poniente. En el Libro 2, canto 6, del poema, Fedria, sin embargo, se niega a aceptar al palmero, muy en contra de los deseos de Sir Guyon:

Pero el *Palmero negro* resistía inmutable,
Ni por precio ni por ruegos aceptando
transportar al anciano por peligroso vado

Esta acuarela, concebida como obra de arte acabada por derecho propio, se expuso en 1849 en la Old Watercolour Society. La gama de efectos que un gran acuarelista como Palmer podía lograr es espectacular: desde el cielo maravillosamente convincente, salpicado de nubes (“jaspeado Margate”, como el artista denominaba a dichos efectos) al “protopuntillismo” (técnica de aplicar con regularidad minúsculos toques de color puro que el espectador mezcla “ópticamente”) de varias áreas del primer plano, sobre todo el follaje de la isla, a la derecha.



ÍNDICE DE ARTISTAS

Los numerales se refieren a los números de las páginas

- Altdorfer, Albrecht 61
- Barocci, Federico 29
- Bartolommeo, Baccio della Porta,
llamado Fra 11
- Bernini, Gian Lorenzo 42
- Blake, William 122
- Bol, Hans 71
- Boucher, François 90
- Breu el Viejo, Jörg 59
- Cades, Giuseppe 53
- Callot, Jacques 84
- Canaletto, Giovanni Antonio Canal,
llamado 48
- Carmentelle, Carrogis, llamado Louis 91
- Carracci, Agostino 32
- Carracci, Annibale 35
- Cézanne, Paul 114
- Claudio de Lorena, Claude Gellée,
llamado 86
- Correggio, Antonio Allegri,
llamado 20
- Cortona, Pietro Berrettini,
llamado Pietro da 41
- Coyppel, Antoine 88
- Crabbe van Espleghem, Frans 70
- Cranach el Viejo, Lucas 58
- Cuyp, Aelbert 81
- Daumier, Honoré 104
- David, Jacques-Louis 95, 97
- Degas, Edgar 110, 111, 112
- Delacroix, Eugène 103
- Domenichino, Domenico Zampieri,
llamado 36
- Durero, Alberto 56, 57
- Dyck, Anton van 76
- Fragonard, Jean-Honoré 93
- Gainsborough, Thomas 121
- Géricault, Théodore 102
- Girodet de Roucy Trioson,
Anne-Louis 98
- Giulio Romano, Giulio Pippi,
llamado 22
- Gogh, Vincent van 82
- Goltzius, Hendrick 72
- Goya y Lucientes, Francisco José de 118
- Graf, Urs 63
- Greuze, Jean-Baptiste 92
- Guardi, Francesco 49
- Guercino, Giovanni Francesco
Barbieri, llamado 38
- Heintz el Viejo, Joseph 67
- Holbein el Joven, Hans 65
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique
98, 101
- Koninck, Philips 80
- Lehmann, Karl Ernest Rodolphe
Heinrich Salem Lehmann,
llamado Henri 105
- Leonardo da Vinci 9
- Ligozzi, Jacopo 31
- Lippi, Filippino 10
- Lotto, Lorenzo 14
- Manet, Édouard 108
- Mantegna, Andrea 8
- Manuel Deutsch, Niklaus 62
- Maratti, Carlo 44
- Menzel, Adolf von 69
- Miguel Ángel Buonarroti 12
- Millet, Jean-François 107
- Moreau el Joven, Jean-Michel 94
- Murillo, Bartolomé Esteban 117
- Palmer, Samuel 126
- Parmigianino, Francesco Mazzola,
llamado 24
- Pencz, Georg 66
- Perino del Vaga, Pietro Buonaccorsi,
llamado 23
- Peruzzi, Baldassare 17
- Piazzetta, Giovanni Battista 45
- Piranesi, Giovanni Battista 50
- Pontormo, Jacopo Carrucci,
llamado 21
- Pordenone, Giovanni Antonio de'
Sacchis, llamado 20
- Poussin, Nicolas 85
- Previtali, Andrea 15
- Rafael, Raffaello Sanzio, llamado 18, 19
- Rembrandt Harmensz. van Rijn 78, 79
- Rigaud, Hyacinthe 87
- Rosa, Salvatore 43
- Rosso Fiorentino, Giovanni Battista di
Jacopo di Gasparre, llamado 22
- Rubens, Pedro Pablo 73, 74
- Saenredam, Pieter Jansz. 75
- Savoldo, Giovanni Girolamo 25
- Schäufelein, Hans 60
- Schongauer, Martin 54
- Strozzi, Bernardo 37
- Suvéé, Joseph-Benoît 81
- Tiepolo, Giandomenico 52
- Tiepolo, Giovanni Battista 46, 47
- Tiziano, Tiziano Vecellio, llamado 16
- Turner, Joseph Mallord William 125
- Veronés, Paolo Caliari, llamado 26
- Watteau, Antoine 89
- Wilkie, Sir David 123
- Zuccaro, Taddeo 28
- Zucchi, Jacopo 30

Obras maestras del J. Paul Getty Museum es una serie de siete volúmenes magníficamente ilustrados que presentan las mejores obras de la mundialmente famosa colección permanente del Museo. Cada volumen contiene majestuosas reproducciones en color, interpretadas y descritas en los comentarios históricos y de historia del arte que las acompañan, y seleccionadas de cada uno de los departamentos a cargo del Museo: Antigüedades, Artes decorativas, Dibujos, Manuscritos, Pinturas, Fotografías y Escultura. El conjunto ofrece una panorámica inolvidable de cinco mil años de arte, reunida ahora en una colección incomparable.

OTROS TÍTULOS DE LA SERIE

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Antigüedades

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Artes decorativas

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Manuscritos iluminados

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Pinturas

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Fotografías

Obras maestras del J. Paul Getty Museum
Escultura

En la cubierta:

Miguel Ángel Buonarroti
Italiano, 1475–1564

La Sagrada Familia con San
Juan Bautista niño

(Descanso durante la huida a Egipto) [detalle]

Clarión negro y minio con pluma y tinta
parda sobre un rayado de base con aguja

93.GB.51 (véase nº 5)

La colección de dibujos europeos del J. Paul Getty Museum, consolidada a lo largo de quince años, ha progresado constantemente en amplitud y profundidad. Aunque los dibujos del Renacimiento italiano constituyen la base más sólida (incluyendo, por ejemplo, una página a dos caras de Leonardo da Vinci), otras escuelas, sobre todo la francesa, también están muy bien representadas. La colección hace hincapié en dibujantes de primera fila como David, Durero, Gainsborough, Goya, Ingres, Piranesi, Poussin, Rafael, Rembrandt, Rubens, Tintoretto, Tiziano, Veronés y Watteau, aunque la adquisición esporádica de grupos de dibujos ha reforzado ciertos ámbitos como el Renacimiento alemán y suizo. Organizado por escuelas nacionales, con los artistas representados cronológicamente en cada una de ellas, en este volumen se recogen los dibujos más importantes de la colección, que ilustran de forma admirable el desarrollo del dibujo europeo a partir del Renacimiento.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
Los Ángeles

Impreso en Singapur

ISBN 0-89236-439-4



9 780892 364398 90000