

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**MAESTROS DE LA INVENCION
DE LA COLECCION E. DE ROTHSCHILD
DEL MUSEO DEL LOUVRE**

2004

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

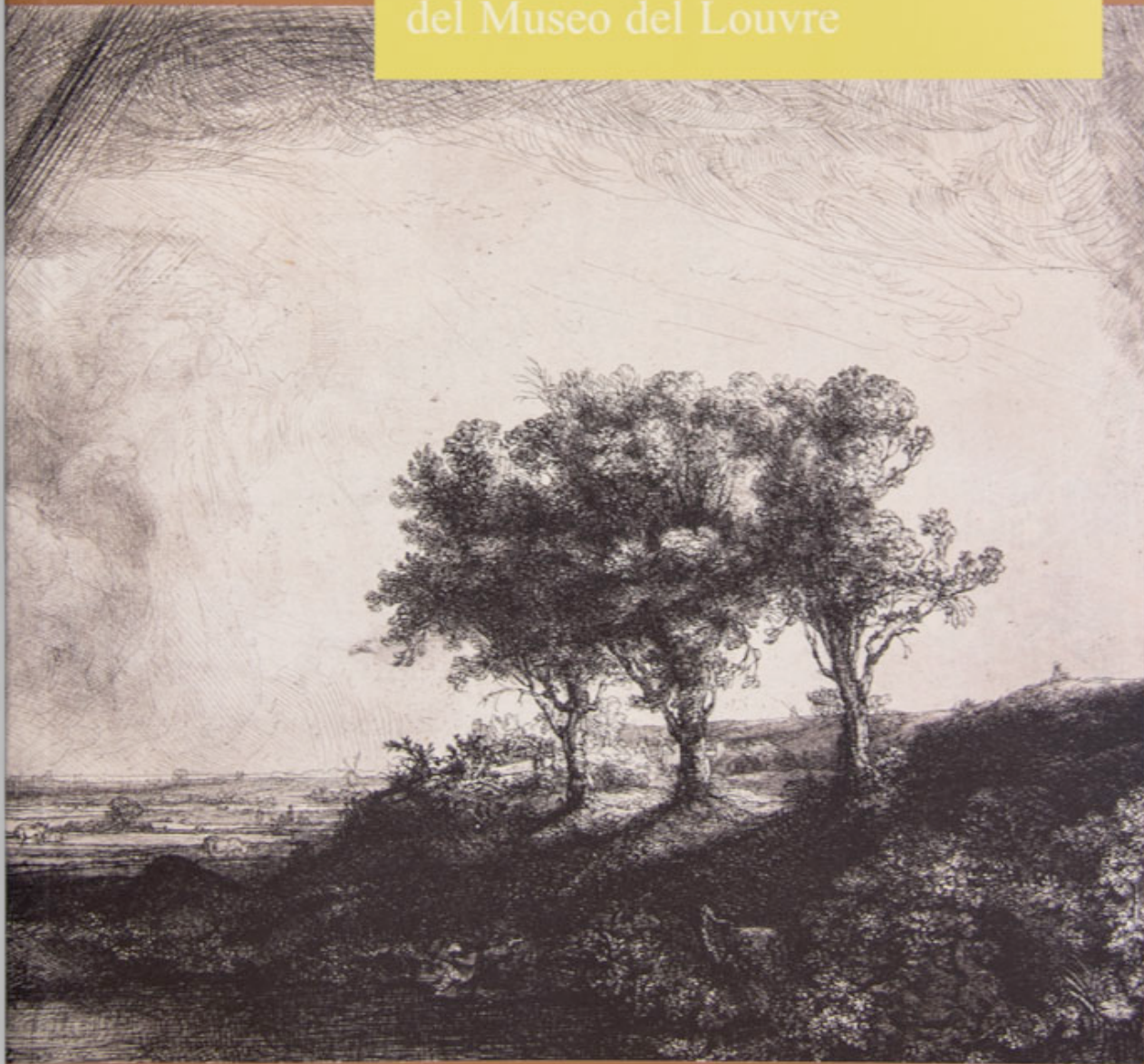


Fundación Juan March



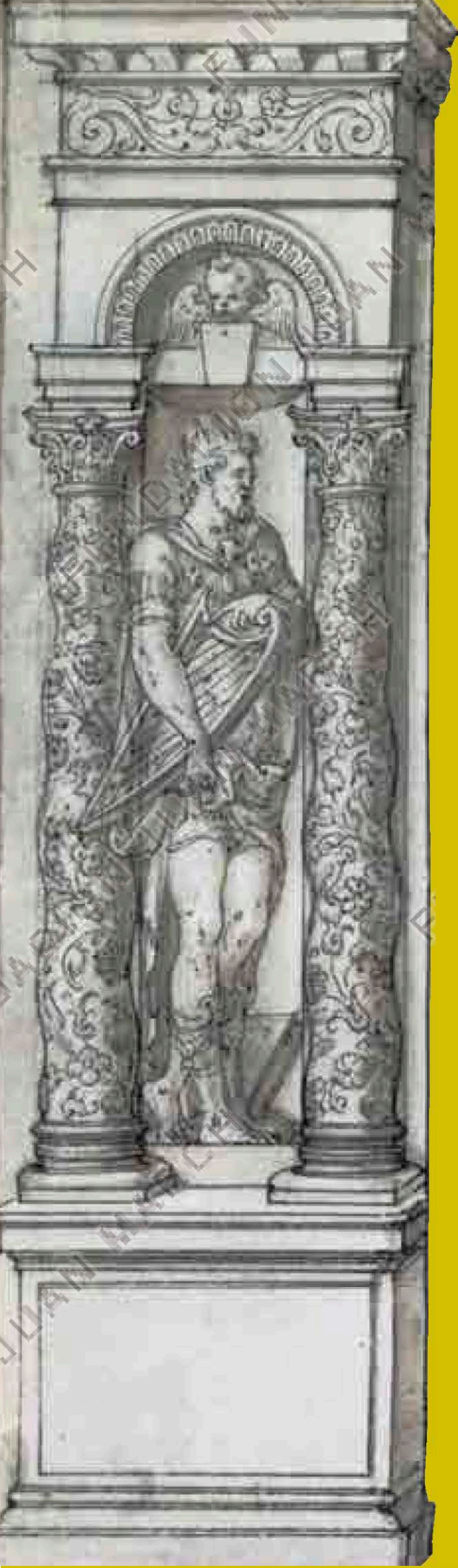
8 428845 010329

Maestros de la Invención
de la Colección E. de Rothschild
del Museo del Louvre



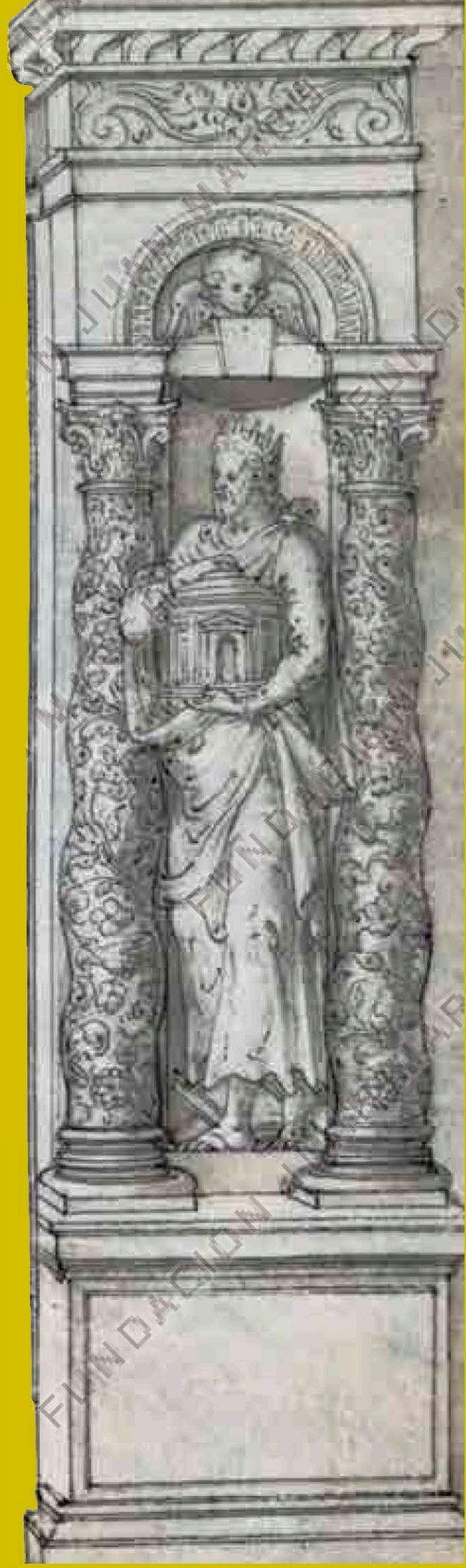


Maestros de la Invención
de la Colección E. de Rothschild
del Museo del Louvre



Maestros de la Invención
de la Colección E. de Rothschild
del Museo del Louvre

6 Febrero - 6 Junio 2004
Fundación Juan March

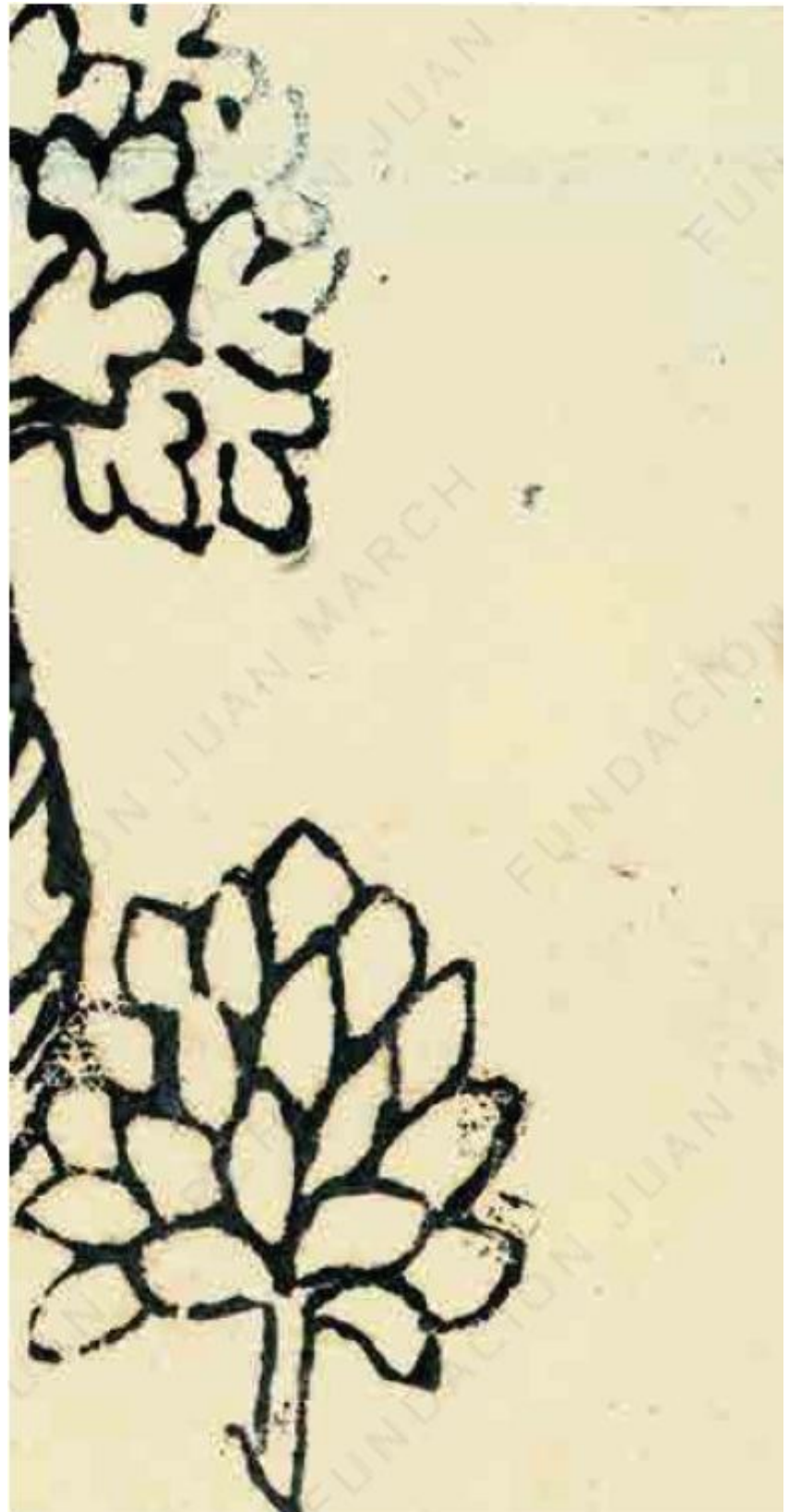


Índice

7	Presentación Fundación Juan March
9	Introducción Henri Loyrette
11	<i>La Colección Edmond de Rothschild o La Historia de las artes gráficas en Occidente</i> Pascal Torres Guardiola
23	Obras
24	Incunables
38	El Renacimiento en Europa
62	Europa Barroca
80	Rembrandt
92	Siglo XVIII
106	Revolución
115	Catálogo
213	Documentación

Con la colaboración de: **IBERIA** 

Cubierta: Rembrandt, *Paisaje con tres árboles*, 1643



La Fundación Juan March tiene la satisfacción de presentar esta exposición que, bajo el título «*Maestros de la Invención, de la colección E. de Rothschild del Museo del Louvre*», reúne un conjunto excepcional de obras maestras sobre papel, desde el siglo XV hasta finales del siglo XVIII. Por primera vez en la historia de la colección Edmond de Rothschild se presenta fuera del Museo del Louvre una muestra tan importante, fruto de una estricta selección de la colección, que los herederos del barón Edmond de Rothschild donaron en el año 1935 al Museo del Louvre en homenaje a sus padres, el barón y la baronesa Rothschild.

Es para la Fundación Juan March un honor poder presentar este primer homenaje internacional a una de las más prestigiosas colecciones de arte; ello ha sido posible gracias al atento examen de las disposiciones legales del acta de donación de 1935, que antes impedía cualquier salida de obras del Museo del Louvre, y al buen y mutuo entendimiento entre nuestras dos instituciones. Dicha muestra podrá ser contemplada este mismo año en el Museo del Louvre de París.

La exposición que presentamos permitirá al público español e internacional una primera estimación de la riqueza de dicha colección, verdadero escaparate de uno de los momentos más ricos de la historia del arte, que abarca desde el nacimiento del grabado y la divulgación de la imagen gráfica en la Europa del siglo XV hasta la invención del grabado en color, contemporáneo del reinado de Luis XVI, y su uso propagandístico durante la Revolución Francesa.

Esta muestra se compone de una selección de 84 obras (nieles, dibujos y grabados) que se han estructurado en varias secciones temáticas (Incunables, El Renacimiento en Europa, Europa Barroca, Rembrandt, siglo XVIII y Revolución) e ilustran, dentro de un marco de íntima correspondencia, el proceso de elaboración del lenguaje de la imagen en los tiempos modernos de la civilización occidental. El recorrido comienza con los Incunables, que plantean la cuestión del origen del grabado sobre madera y muestran también uno de los primeros intentos de grabado sobre cobre. Junto al nacimiento del

grabado podemos observar la generalización del vocabulario iconográfico del Renacimiento italiano a través de las obras insignes de los artistas florentinos.

El Renacimiento en Europa y la creación de un vocabulario iconográfico renovado están representados por grandes maestros italianos –Pisanello, Pollaiuolo, Mantegna, Fra Bartolomeo o Rafael–, flamencos y alemanes –Bruegel, Altdorfer, Dürero o Schongauer–. El Renacimiento europeo culmina con la escuela francesa del siglo XVI y el arte cortesano de la Escuela de Fontainebleau.

Los dos siguientes apartados dedicados a la Europa Barroca y a Rembrandt, están enfocados hacia la representación de las figuras, del paisaje y la iconografía religiosa, mostrando un conjunto excepcional de obras de Bellange, Jacques Callot, Guercino, Castiglione, Van Dyck, Van Ruysdael, Claudio de Lorena y finalmente Rembrandt.

La sección dedicada al siglo XVIII incluye arte cortesano francés de ese período, con una representación de obras de Watteau, Boucher, Saint Aubin, Moreau, Janinet, Debucourt, que muestran la evolución desde la invención del vocabulario *rocaille* (rococó) hacia la invención del grabado en color. Un cierto retorno del grabado a sus orígenes, se puede apreciar en la pérdida del carácter sublime y en la tendencia hacia un expresionismo político propio de la Revolución Francesa, que culminara en un estilo neoclásico con la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*.

En este recorrido a través del dibujo y del grabado asistimos a una buena parte de la historia de las artes gráficas desde el siglo XV hasta finales del XVIII. Las contradicciones de esta evolución conducen a la reivindicación del arte moderno, momento en el cual las artes gráficas tienen un papel determinante debido a la libertad del dibujo y a la difusión del grabado.

La realización de este gran proyecto ha sido posible en primer término gracias a la baronesa Edmond de Rothschild así como al baron Benjamin de Rothschild, a quienes deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento por su interés y comprensión. Al mismo tiempo agradecemos muy sinceramente a Henri Loyrette, Presidente-Director del Museo del Louvre, su interés y apoyo en este proyecto y su generosidad en prestarnos dicha exposición; nuestra gratitud también a Françoise Viatte, Conservadora General del Departamento de artes gráficas del Museo del Louvre.

Para la organización de esta exposición la Fundación Juan March ha contado en todo momento con la indispensable ayuda de Pascal Torres Guardiola, Conservador de la Colección Edmond de Rothschild y de la Calcografía del Louvre, sin cuya ayuda no hubiese sido posible la realización de esta exposición y que ha asumido el comisariado de la misma, así como el trabajo de investigación y la redacción de la mayor parte de los textos del presente catálogo. Asimismo agradecemos a los demás autores del catálogo, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat, su aportación científica.

Febrero, 2004

Cuando los herederos del barón y la baronesa Edmond de Rothschild donaron en 1935 la célebre colección Edmond de Rothschild, el museo del Louvre adquirió un conjunto de obras maestras cuya singularidad, unida a estados de conservación excepcionales, proporcionaba a nuestra institución no sólo una prueba adicional del afecto y la generosidad que la familia Rothschild profesaba al museo del Louvre, sino también un testimonio del gran discernimiento estético e histórico del que el barón Edmond de Rothschild dio muestras a lo largo de una existencia consagrada por entero a la búsqueda de lo bello. Como señalaron los medios periodísticos de la época, el Louvre acababa de recibir un auténtico *Museo de la estampa*, apenas presente hasta entonces en sus colecciones. Más de cuarenta mil grabados, que describen la historia de este arte desde sus orígenes hasta los primeros años del Imperio, y más de tres mil dibujos, seleccionados en función de su valor histórico y artístico, se incorporaron a las colecciones de arte gráfico de nuestro museo, ricas ya en obras de arte procedentes de las colecciones reales e imperiales, los embargos revolucionarios, las colecciones de la Academia Real de Pintura y Escultura, las grandes donaciones particulares e institucionales y, por último, la política de adquisición seguida bajo la Segunda y la Tercera República.

La colección Edmond de Rothschild entraba en el museo del Louvre bajo algunas condiciones irrevocables como la preservación de la unidad de este conjunto coherente y significativo, la exigencia de su difusión bajo unas estrictas condiciones y respeto de las normas de conservación y la exigencia de accesibilidad por parte de un amplio público a estos tesoros reunidos con la pasión y la delicadeza características del barón Edmond de Rothschild.

En un momento en el que nuestro gran museo se abre a todos los públicos, desde el aficionado hasta el especialista, la exposición de la tan esperada colección Edmond de Rothschild, se manifiesta como una necesidad imperiosa.

Nos ha parecido necesario celebrar en Madrid, donde la generosidad del barón Edmond de Rothschild ha amparado la creación de la *Casa de Velázquez*, la primera exposición internacional dedicada a esta gran colección; no sólo porque los esfuerzos llevados a cabo desde hace varios decenios por las instituciones madrileñas han conseguido dotar a la capital española de un peso cultural ineludible en los años venideros, sino también porque la creación de museos recientes, como el de la colección Thyssen-Bornemisza, parecen hacerse eco de la donación de la colección Edmond de Rothschild al museo del Louvre en 1935.

La Fundación Juan March, que desde hace muchos años dedica sus recursos y su entusiasmo a la difusión de las artes gráficas, ofrecía a la colección Edmond de Rothschild un marco privilegiado de presentación de sus celeberrimas obras, rara vez expuestas al público. La celebración de estos grandes “maestros de la invención” se sitúa también bajo el signo de su generosidad, puesto que gracias al mecenazgo de la Fundación Juan March ha podido iniciarse la gran obra de restauración de los volúmenes de dibujos de *Trajes de fiestas y Mascaradas* del reinado de Luis XIV, obras maestras de la colección Edmond de Rothschild del Museo del Louvre.

Por último queremos señalar que sin el trabajo perspicaz y asiduo de Javier Gomá, Director de la Fundación Juan March, y de José Capa, Director de Exposiciones de la Fundación Juan March, sin la seriedad y el profesionalismo notables de María-Luisa Barrio, y el equipo del departamento de Exposiciones de la Fundación, sin el trabajo de investigación de Pascal Torres Guardiola, conservador de la colección Edmond de Rothschild y sin la colaboración del departamento de artes gráficas del museo del Louvre, dirigido por Françoise Viatte, Conservadora General, este anhelado proyecto no habría visto la luz. A cada uno de los responsables de este innovador y generoso proyecto, nuestro más sincero reconocimiento.

Henri LOYRETTE
Presidente y Director del Museo del Louvre
París, febrero de 2004

La Colección Edmond de Rothschild o La Historia de las artes gráficas en Occidente

Pascal Torres Guardiola

Conservador de la Colección Edmond de Rothschild y de la Calcografía del Louvre



Fig. 1 : R. Godard. *Retrato de Edmond de Rothschild*.

Manera negra.

Museo del Louvre, Colección Edmond de Rothschild, París.

A.

Dibujos y grabados

El sueño de un lugar ideal que reuniese el conjunto de las obras maestras de las artes (gráficas u otras), lo realizó E. de Rothschild. La exposición que presentamos hoy al público se propone rendir homenaje no solamente al ilustre coleccionista E. de Rothschild, sino también a las obras que reúne la colección que los herederos de E. de Rothschild donaron al museo del Louvre. En sintonía con la voluntad del coleccionista, este conjunto excepcional pretende presentar, a través de una selección de obras maestras, la evolución del arte del grabado desde su nacimiento. Dibujo y grabado aparecen en esta presentación tan unidos y complementarios que resulta necesario exponer aquí los verdaderos fines, así como el gusto personal, de E. de Rothschild, que reunió tan singulares obras.

De hecho, el conjunto de obras coleccionadas por E. de Rothschild no es ajeno al capricho del aficionado ilustrado, es decir, a esa circunstancia conocida como el diletantismo. Es sin duda el equivalente positivo del antiguo “sueño” ilusionista de la perfección. Esta perfección, perseguida en sí misma, pertenece al ámbito de la ilusión y del sueño, a esa categoría de la ontología donde la teoría de la sensación es prioritaria.

El recorrido de la exposición sigue, paso a paso, no “la verdad manifestada en los hechos de la historia”, sino una cierta verdad histórica, que comentaremos a continuación al tratar de la historia del arte que corresponde al espíritu positivista del siglo XIX. A pesar de la universalidad de todas estas obras maestras que revelan la concepción de la historia vista desde el siglo XIX, la colección

E. de Rothschild ofrece al público un recorrido histórico en el que se retratan los grandes momentos de la historia de la civilización occidental, usando el poder de sugestión de las imágenes y su papel como testigos de la historia. Precisamente esto es lo que hace de la colección E. de Rothschild un conjunto tan extraordinario de obras maestras escogidas en función de su originalidad. En vez de seguir el ejemplo romántico de reconstruir la historia por medio de la imagen pintada o grabada posteriormente a los hechos, la colección E. de Rothschild ilustra la historia con piezas maestras de cada época siguiendo un criterio próximo al espíritu de la museografía moderna.

El catálogo que presentamos, con fichas técnicas que subrayan la importancia histórica de cada una de las obras expuestas y su valor museográfico en el seno de la propia colección E. de Rothschild, desarrolla, paso a paso, la larga historia del grabado y sus estrechos vínculos con el arte del dibujo, de la miniatura o de la pintura.

Conviene recordar que el inicio de este arte es indisociable de la generalización del uso y de la fabricación del papel en Occidente, verdadero soporte de la imagen impresa, y medio fundamental para el ejercicio gráfico de los maestros antiguos. El papel, como soporte de la línea dibujada, se ha impuesto paulatinamente en todas las formas de expresión artística, tanto para bocetos como para las obras más complejas del dibujo y del grabado. Se podría considerar, en el caso del grabado, que este medio nace con la firme intención de dar al nuevo soporte una nueva nobleza destinada a una gran difusión –y por esta misma razón opuesta a la noción de unicidad de la obra de arte–. El Renacimiento es indisociable de la aventura de las artes gráficas: tanto el dibujo como el grabado aportaron elementos singulares de reflexión que cambiaron las concepciones tradicionales del arte hasta difundir en toda Europa las teorías y los retos modernos que transformaron definitivamente el curso de la historia occidental. Más que un simple efecto de espejismo, producido a imitación de la pintura, de la escultura o de la arquitectura, las obras gráficas desempeñan un papel muy especial: el de la libertad de la creación, sin las ataduras de las reglas tradicionales de la creación plástica.

Conservamos y presentamos, en esta exposición, obras que son verdaderos testimonios de la invención: desde la xilografía del siglo XV hasta el invento de la talla dulce en los talleres florentinos, desde la generalización de las técnicas del grabado en las escuelas del norte, en Italia y en Francia, hasta la novedosa definición técnica y estilística de la época barroca... Cada uno de los capítulos de esta exposición nos enseña la profunda metamorfosis que introducen los artistas en nuestra concepción de “lo visible”.

Tenemos que subrayar el hecho mismo del Renacimiento, pues en el curso de un siglo cambia radicalmente la concepción de la naturaleza y del hombre. Llegar a la representación exacta del mundo, por medio del dibujo, abre una puerta inesperada al orgullo humano. Poseer la naturaleza, definir el sitio exacto de la humanidad en el seno de la Creación, pasa necesariamente por la transcripción gráfica del mundo. El ojo goza de lo que posee y la posesión se expresa en la transcripción (tal vez definición) exacta de lo real. Se añade al espíritu del Renacimiento el logro de la talla dulce, técnica esencial de la reproducción de lo dibujado, y con ello nos adentramos en la época barroca y en los fundamentos del espíritu de la industrialización de Occidente.

De forma paradigmática, el futuro real de Occidente se expresa siempre con unos años de antelación en las formas vanguardistas de las artes gráficas. Se ha pensado a veces que el deseo expresado en la libertad de la creación artística inauguraba los logros políticos y/o técnicos del porvenir.

De hecho, aunque pueda dar lugar a una teoría, o a un sueño poético, sobre el desarrollo de las artes, esto no debe impedir el disfrute de los momentos de puro gozo estético como los que están vinculados al arte de Rembrandt. En la introducción a esta parte de la exposición, mostramos cómo la figura del coleccionista E. de Rothschild introduce una cierta diferenciación entre los progresos en el arte y la meditación espiritual y estética que nace del deleite inherente a la contemplación de una obra maestra. Esta forma de *engagement vital* en el arte prefiguraba el espíritu del siglo XVIII francés, que consistía en hacer de cada instante de lo cotidiano un momento privilegiado en el cual el arte tuviera que desempeñar un papel esencial. Tal fue la verdadera herencia del Barroco.

De nuevo la generalización de lo bello, tanto en el dibujo como en el grabado, tiene mucho que ver con el logro de tal fantasía. Deseamos mostrar en este capítulo de la exposición cómo las nuevas técnicas de impresión, unidas al espíritu de invención, han permitido el nacimiento y la difusión del grabado en color. Al final del recorrido de la exposición consagrada a los *Maestros de la invención* se revelan unos fines menos nobles que los precedentes: se trata del uso político que la propaganda revolucionaria hace del arte del dibujo y del grabado. Desde un punto de vista filosófico, Walter Benjamin, había llamado la atención del público sobre el carácter propiamente político de la obra de arte. La Revolución Francesa coincidió en el tiempo con la revolución de las artes gráficas, preparando a la vez el estado capitalista y el lenguaje de la propaganda agresiva.

B. Ideal e ilusión

Para apreciar en su justo valor el espíritu propio del siglo pasado, que tan bien refleja la colección E. de Rothschild, es fundamental entender la lógica que ha presidido la recopilación de estas obras. Sin las aclaraciones que siguen apenas podría el público valorar adecuadamente dicha colección, y asignarle el puesto que merece en el marco del conjunto de las colecciones del museo Louvre.

Conviene recordar, en primer lugar, a Friedrich Nietzsche, que cuestionaba el sueño de la perfección, concebido como algo progresivamente accesible por la acumulación de indicios [de una supuesta verdad]. En el *Crepúsculo de los Idolos* denunciaba el filósofo la arrogancia positivista: “El mundo verdadero ¿inaccesible? En cualquier caso, todavía no alcanzado. Y por ello *desconocido*. No constituye, pues, un consuelo, ni una salvación, ni una obligación: ¿en qué medida podría comprometernos aquello que no conocemos?...” (Alba gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo).¹

Parece claro que el coleccionismo enciclopédico intentó alcanzar el sosiego psicológico con la certeza de haber reunido un amplio conjunto de indicios históricos constitutivos del saber, de un saber en progresión constante y cuyo desarrollo, abierto a la infinitud del perfeccionamiento, se asociaría, por analogía, al constante progreso “moral y material” del hombre de la era industrial.

¹ Friedrich Nietzsche, *Obras filosóficas completas*, Gallimard, 1974, tomo VIII *, *El crepúsculo de los ídolos*, p. 80.

La finalidad sería siempre esa “felicidad accesible para todos, pero no a corto plazo”. Este sentimiento de una felicidad futura, que acepta la dictadura obligada de una transitoria primacía de los “hechos”, constituye el paradigma del coleccionista de arte. Éste (ya La Bruyère había esbozado su psicología) “en su condición de historiador”, se plantea la cuestión de la perfectibilidad de su obra, pero es “en el goce” de la obra de arte donde aprecia los límites de su edificio apodíctico.

“¿Quiere usted ver mis estampas?”, añade Démocède, y enseguida las extiende y las muestra, [...] “Tengo una profunda aflicción, que me va a obligar a renunciar a las estampas por el resto de mis días; tengo todo *Callot*, excepto una que, a decir verdad, no forma parte de sus mejores obras; por el contrario, es una de sus obras menores, pero que remataría *Callot*; llevo veinte años intentando recuperar esta estampa, y tengo pocas esperanzas de conseguirlo: ¡es una empresa muy ardua!”. (La Bruyère, *Los Caracteres*, 1688, “De la Moda”, 2ª ed. Gallimard, 1951, p. 388.)

En oposición con el Démocède de La Bruyère, pero compartiendo esta teoría inquieta de la “carencia”, se encuentra el coleccionista positivista del siglo XIX. Como exponía Friedrich Nietzsche, su universo no está terminado ni puede llegar a concluir. Su universo pertenece al ámbito de lo “perfectible”: “Y, por ello, *desconocido*. No constituye un consuelo, ni una salvación, ni una obligación”.

Ese “lugar ideal” que mencionamos no es otro que su retiro: el *Museion*, en el sentido etimológico del término, “templo de las musas”. Pero las musas, al igual que los dioses apolíneos, han huido de la época moderna donde sólo quedan “los titubeos de la acción”. El postulado de inaccesibilidad, esencia misma del perfeccionamiento positivista, motivaba esta acción, otorgaba a la vida del coleccionista un sentido psicológico, y lo sostenía. Esta acción progresiva no se orientaba hacia la búsqueda del sentido, sino a crearlo: constituye el proceder de quien, en el siglo XIX, funda la historia y crea la ilusión de la historia del arte. En el caso especial de Edmond de Rothschild, este proceso se sitúa precisamente en la segunda mitad del siglo, en ese peculiar periodo de la historia de Francia en el que el Segundo Imperio se transforma en República en medio de guerras civiles sanguinarias; periodo en el que el positivismo occidental es derrotado por la revelación de su inconsciente en el desencadenamiento de la barbarie de la civilización, durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial; en el que el diletantismo del momento de entreguerras se impone como un velo maya al viejo sueño de la felicidad perfectible, seguido por el advenimiento de los fascismos y los comunismos antihumanistas.

Edmond de Rothschild fallece en 1934, su colección es donada al Estado francés en 1935². Entra en el museo del Louvre el año que triunfa el Frente Popular. Escapa al intento de “embargo de los bienes israelitas” por parte de los nazis gracias a un sentido del honor salvaguardado por algunos conservadores

2 La colección del barón Edmond de Rothschild es donada el 28 de septiembre de 1935 al Museo del Louvre, por acta notarial firmada por los herederos del barón y la baronesa, fallecida el 22 de junio de 1935, Edmond de Rothschild. El texto del acta señala la comparecencia de los donatarios, D. James Edmond-Armand de Rothschild, residente en Londres, D. Maurice Edmond-Charles de Rothschild, senador de los Altos Alpes y Dña. Alexandrine Miriam-Caroline de Rothschild, que, “en memoria de sus padres... y para cumplir con la voluntad formal expresada por ellos varias veces ante sus hijos, únicos herederos... han hecho donación actual e irrevocable al Museo del Louvre de su colección de grabados y dibujos antiguos, es decir, todos aquellos agrupados en portafolios y además los dibujos y grabados enmarcados, los álbumes y libros de grabados, los dibujos procedentes de la colección Soulavie, los libros ilustrados con grabados y los libros y catálogos relativos al grabado”. El conjunto de los dibujos franceses del siglo XVIII, así como las estampas del siglo XIX, no se incluyeron en la donación. La colección Edmond de Rothschild reunía antes de su donación gran número de piezas dibujadas de Moreau el Joven, Boucher, Fragonard, Watteau: estas piezas extremadamente preciosas, que corresponden verdaderamente al “gusto Rothschild”, han permanecido en la familia. Algunas de ellas se conservan en Waddesdon Manor.

del museo y vuelve al Louvre después de la guerra para mostrarse en parte a la curiosidad del público con motivo de exposiciones “intramuros”.

¿Que sentido tiene toda una vida dedicada a la adquisición de piezas raras? En el caso del barón Edmond de Rothschild, es decir, en el caso especial de que una de las mayores fortunas del mundo decida consagrar su vida y su actividad a la constitución de un conjunto coherente de obras mayores, el coleccionista se convierte en actor de la historia, en creador de un sentido histórico dado a un corpus cuya reunión ya por sí misma configura la propia estructura, conforma la elaboración de un discurso.

Nacido en 1845, Edmond de Rothschild mantuvo en su proceder, hasta 1934, la idiosincrasia romántica de la abnegación del ideal, ese retorno hacia el objeto del deseo manifestado en el sentimiento de la responsabilidad subjetiva de la proclamación del sentido de la historia. Poseía los medios materiales, pero, sobre todo, la disponibilidad y la curiosidad intelectual. La colección del barón E. de Rothschild, en su conducta positivista, corresponde exactamente a tiempo revuelto en el que la manifestación de la verdad había adquirido la forma de la acumulación de indicios, la reunión de la totalidad del sentido alrededor de un eje del saber. El eje escogido por E. de Rothschild fueron las artes gráficas, y en especial la estampa, desde su nacimiento hasta el siglo XIX. Obra de continuidad, obra de la inquietud dentro de la exaltación, todo en su proceder está tan marcado por el tiempo, por la época, tan “cerrado” en el sentido de la historia, que esta última, siempre al margen de los fenómenos que la forman, se encuentra revelada en la manifestación de una ilusión apolínea de la claridad.

C.

Teorías del origen

Rendir homenaje al barón Edmond de Rothschild es destacar la actividad del coleccionista. Y es también recuperar la singular conducta museográfica que representa la constitución de esta colección excepcional en un momento en que se plantea el futuro de los museos, esas criaturas orgullosas del siglo XIX, que han perdido todo o parte del significado que tuvieron en el siglo pasado por la erosión natural de los valores. Esta cuestión, que es consecuencia de la crisis evidente del humanismo, suscita más de una sospecha sobre la coherencia y las segundas intenciones de las colecciones, públicas o privadas, polimorfas y anegadas en el infinito de un saber nunca lo suficientemente desplegado según los deseos de la historia. La figura clásica del que fue el más perfecto coleccionista de su tiempo, E. de Rothschild, ofrece un tipo paradigmático de la lógica de un concepto: el del coleccionista ilustrado, sistemático por efecto de su época, humanista por necesidad o por predestinación.

El valor cultural que inscribe estas obras, necesariamente, en el seno de la colección, ilustra la dialéctica de ese edificio apodíctico que representa la colección del barón E. de Rothschild: del postulado a la hipótesis, cada uno de los elementos ocupa su lugar en el edificio racional, y el todo produce una ilusión lógica de “verdad”. Pero esta pasión por la ciencia, de la que E. de Rothschild habla a menudo, no sería nada sin el compromiso con la acción (otro término clave de esta dialéctica empírica propia de la elaboración de la historia en el siglo XIX).

¿Habla de sí mismo cuando, el 13 de junio de 1908, durante la sesión de la Academia de Bellas Artes, de la que era miembro, rindió homenaje a Henri Bouchot en estos términos?: “El mejor homenaje que se le puede rendir, tras una carrera consagrada por entero a la ciencia, es el de recordar ante ustedes su vida y sus obras. [...] Cuando dejó la Escuela, obtuvo una plaza en el Gabinete de las Estampas de la Biblioteca Nacional, que no abandonó nunca [...]. Pero para Bouchot, como para la generación que había combatido en 1870, fue la guerra la verdadera educadora”.

La primera batalla es la del origen. Demostrar que el origen del grabado era un hecho francés, y no alemán o italiano, fue en parte una de las primeras convicciones nacionalistas que compartió E. de Rothschild. Así lo señala André Blum, en un pequeño opúsculo aparecido en el boletín de la Academia de Bellas Artes en 1934⁴:

“Por su profundo conocimiento de todas las cuestiones relativas a la historia del grabado, se pensó en el barón Edmond de Rothschild para suceder, en 1906, a Henri Bouchot, el antiguo conservador de las estampas de la Biblioteca Nacional, como miembro libre de la Academia de Bellas Artes. En la reseña que ha dedicado a su predecesor, ha tratado de manera muy personal el problema de la invención del grabado y ha aportado originales y novedosas ideas sobre este tema. No dejó de profundizar en este asunto y tuvo en varias ocasiones la oportunidad de dar conferencias muy interesantes sobre el mismo, en especial sobre Maso Finiguerra y los grabadores de nieles del Quattrocento. A este respecto, presentó a sus colegas una selección de estampas de su colección destinadas a apoyar con pruebas las teorías que sostenía”.

Esta observación panegírica de André Blum podría pasar casi desapercibida, si no hubiésemos llamado la atención del lector sobre el contexto positivista en el seno del cual el barón E. de Rothschild formó su colección. Las dos tesis sostenidas por E. de Rothschild son intrínsecamente complementarias y explican



Fig. 2 : Anónimo francés del siglo XIV. *Madera Protat*. Biblioteca Nacional de Francia, Gabinete de Estampas, París.

gran parte de sus adquisiciones. El rechazo de la prepotencia germánica justifica, en un primer momento, el apoyo a H. Bouchot, ferviente defensor del origen francés, o al menos borgoñón, del grabado, teniendo *La Madera Protat* (fig. 2) como prueba principal.

“El estudio escrupuloso que Bouchot hace del grabado primitivo –escribe Edmond de Rothschild en 1908– no le habría dado el resultado que esperaba, si no le hubiera permitido concluir que la estampa era de origen francés, pues éste era su principal objetivo. Cuando habla de los trajes, los armamentos, los muestra franceses al igual que los paisajes. Para él, la propia composición de la palabra alemana *Formstecher*, fabricante de formas o matrices, revela su origen francés. [...] Lejos de adherir a la escuela de otros países de Europa, su propio genio se manifiesta desde la Edad Media. Durante mucho tiempo se nos había presentado el arte francés como un espléndido monumento cuyos cimientos estaban hechos con piedras venidas del extranjero. Bouchot fue de los que nos enseñaron que

³ Texto publicado en la *Reseña sobre la vida y los trabajos de D. Henri Bouchot* por Edmond de Rothschild, Miembro libre de la Academia, leída en la sesión del 13 de junio de 1908, París, Tipografía de Firmin-Didot y Cía. Impresores del Instituto de Francia, calle Jacob, 56, MDCCCXCVIII.

⁴ André Blum, “El Barón Edmond de Rothschild”, extraído del Boletín de la Academia de Bellas Artes, n.º 20 – julio-diciembre, MCMXXXIV, p. 7.

éstas habían sido sacadas de nuestro propio suelo, y su nombre estará siempre unido a esta obra nacional.”⁵.

La adquisición de piezas excepcionales como el *San Cristóbal* de fines del siglo XIV, que presentamos en esta exposición, o el *Cristo con la Cruz auestas* (fig. 3) es indisociable de esta primera demostración histórica del barón E. de Rothschild. El problema del origen, y del origen francés del grabado, está en el centro de este edificio. Por otra parte, el dibujo, como origen de la estampa, y la estampa como amplificación, por su difusión, del concepto dibujado sobre la hoja, constituyen la lógica silogística de la colección. Más allá de la consecuencia, o conclusión, por retomar la analogía de este proceder, el vaivén constante entre uno y otra (dibujo y/o estampa) marca el ritmo de las adquisiciones con un rigor imparcial. El hecho concluyente es la adquisición: no por el placer de la posesión, sino por la necesidad de reunir piezas insignes que se explican por su proximidad en el seno de un todo ordenado.



Fig. 3: Anónimo francés de finales del siglo XIV. *Jesús con la Cruz auestas*. Xilografía. Museo del Louvre, Colección Edmond de Rothschild, París, inv. 1 L.R.

El gusto particular de E. de Rothschild por la demostración le hizo privilegiar las piezas y los conjuntos de obras más brillantes. Así es como el dibujo, representado por más de tres mil hojas de una calidad excepcional, ocupa su lugar en la colección: desempeña una función apodíctica y, a la vez, se mantiene en la permanencia de su manifestación artística.

Las teorías del barón evolucionaron con las transformaciones históricas. Podríamos observar que, a semejanza de los titubeos que manifiesta el dibujo de un gran maestro, el polimorfismo de la colección sigue los vagabundeos, los caminos falsos y las demostraciones no siempre acabadas, de la conducta cognitiva del barón E. de Rothschild. El conjunto de las artes gráficas, desde la invención del papel hasta su época, debía estar representado, demostrado y cuestionado. Así es como en la conciencia del historiador los textos de Vasari, que atribuían el nacimiento del grabado a Maso Finiguerra en el siglo XV en Florencia, tuvieron una influencia determinante para la constitución de la colección, como mencionaba André Blum.

El huecograbado era forzosamente italiano, hasta que las precisiones históricas que aportaron historiadores ingleses o alemanes como Schreiber, Hirth, Muther, Bartsch, Weigel, Zestermann y Schmidt revelaron la existencia de la técnica de cribar (ver cat. 4), que jugó un papel transitorio en el paso del grabado en relieve (o talla en relieve) al método de grabado en dulce (o huecograbado). E. de Rothschild reunió la primera colección mundial de nieles, referencia absoluta de esta técnica inventada por el orfebre italiano Maso Finiguerra. En el seno de esta colección de nieles, la pieza de referencia que constituye la *Coronación de la Virgen* (fig. 4 y 5) ocupa un lugar de excepción. Pieza central, muy discutida tanto por su atribución a Maso Finiguerra, como por el lugar de nacimiento del arte de la estampa (¿Italia o Alemania?), de la que E. de Rothschild adquirió una de las dos pruebas en azufre conocidas (la segunda, mejor conservada puesto que no sirvió para la tirada de una prueba en papel, pertenece al British Museum). La historia de la

⁵ Edmond de Rothschild, *op. cit.* pp. 10-11 y pp. 16-17.



Fig. 4 : Maso Finiguerra.
La coronación de la Virgen.
Impronta de niel en azufre.
Museo del Louvre, Colección Edmond
de Rothschild, París, inv. 6 Ni.



Fig. 5 : Maso Finiguerra.
La coronación de la Virgen. Prueba
del niel sobre papel.
Biblioteca Nacional de Francia, París,
Ea 29 rés. Cl. 52 B 11034.



Fig. 6: Maso Finiguerra. *Cinco
escenas de la Pasión.*
Improntas de nieles en azufre.
Museo del Louvre, Colección
Edmond de Rothschild, París,
inv. 1 a 5 Ni.

identificación de este niel se remonta al siglo XVIII. El abad Zani, un erudito italiano, consultó en 1797 unos libros de estampas de la colección Marolles en el gabinete de las estampas de la Biblioteca Nacional. De regreso a Italia en marzo de 1798, señaló el descubrimiento de una prueba en papel a partir de una “Paz” nielada de una iglesia de Florencia que, según decía, correspondía a una de las “Paces” nieladas realizadas por Maso Finiguerra. Las comparó con los textos de Vasari y reveló la existencia de pruebas en papel de los nieles⁶. Así, la colección E. de Rothschild debía enriquecerse con varias pruebas sobre azufre de nieles atribuidos a Maso Finiguerra y con el mayor conjunto en el mundo de pruebas en papel, colección destinada a probar uno de los orígenes de la talla dulce (fig. 6). También aquí, el dibujo, evocado por dos hojas de Maso Finiguerra (ver cat. n.º 8) y por el cuaderno de bosquejos de Peregrino da Cesena (fig. 7 y 8), aporta un elemento de reflexión cuya amplitud e importancia no han sido todavía apreciadas por la crítica contemporánea.

Más allá de la supuesta inexactitud de ciertas investigaciones, y de los juicios críticos que coinciden hoy en día en situar el nacimiento de la estampa en Alemania, el coleccionista tuvo especial cuidado en coleccionar las piezas más insólitas, provenientes de todas las escuelas, y que permitían defender las tesis más enfrentadas. El resultado fue la constitución de una colección apodíctica, que no se define por el hecho de la moda, sino que se construye en singulares grupos de obras maestras escogidas con relación a su alto valor histórico y estético; de este modo, cada una de ellas tiene un valor de proposición silogística y es considerada como un argumento a priori irrefutable.

De estos conjuntos se abstraigo el carácter específico de la clasificación: incunables, nieles, escuelas alemana, italiana, francesa, de los Países Bajos, etc. El valor del ejemplo es primordial porque contiene en sí mismo toda la argumentación relativa a la evolución, el desarrollo en el tiempo, de cada una de las características nacionales.



Fig. 7 y 8 : Peregrino da Cesena. *Album de Peregrino*. Dibujos y pruebas de los nieles sobre papel, insertados en el álbum.

Museo del Louvre, Colección Edmond de Rothschild, París, inv. 654 D.R. a 752 D.R.

Fig. 7 : el álbum cerrado.

Fig. 8 : el álbum abierto por el folio 37.

D.

Lo bello y la historia

“En verdad, la superioridad de Francia en los tiempos modernos no se discutía. Todo el mundo reconocía que, desde el Renacimiento hasta nuestros días, nuestro país había tenido la gran suerte de ser constante en su desarrollo artístico. Su personalidad no se desmintió en ningún momento. El Renacimiento francés no se parece en nada al de Italia. Es la época en que la arquitectura crea en Francia los castillos del Loira, esas obras maestras sin equivalente en ningún otro país. Todas las formas del arte brillaron con un resplandor incomparable, renovándose cada siglo en estilos tan variados como los de Luis XIV, Luis XV y Luis XVI. Todavía en nuestros días los artistas franceses sirven como modelo en el extranjero. Así, en los tiempos modernos, según la opinión de todos, Francia ha ofrecido ante la admiración del mundo los aspectos más diversos de la belleza artística.”⁷.

También aquí la intención del coleccionista, en un gesto imbuído de afirmación nacionalista, se revela sin falla. Pero, como el público podrá apreciar al hilo de esta exposición, este punto de vista demostrativo no tiene nada de exclusivo: a la universalidad de la belleza corresponde la universalidad de la colección. El proceder de E. de Rothschild ha permitido reunir las más hermosas piezas del arte de la estampa, y algunos de los dibujos más célebres de las escuelas europeas. Se reafirmaba con ello la voluntad de reintegrar en el patrimonio nacional algunas piezas mayores “que habrían podido salir de Francia”, ya que el proyecto de la donación del conjunto de la colección empezó a perfilarse desde muy temprano en el espíritu del coleccionista.

El principio constitutivo de este conjunto, que hemos analizado anteriormente, prevaleció sobre la adquisición de los dibujos, las estampas y los libros. Pero no podemos olvidar la desconfianza que E. de

6 P. Zani, Venecia, 1802, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de'progressi del incisione in rame*, p. 48. Ver también, sobre este tema, Gisèle Lambert, *Los Primeros grabados italianos*, BNF, 1999, pp. 1-7.

7 Edmond de Rothschild, *op. cit.*, p. 16.



Fig. 9: Leonardo da Vinci. *Estudio para la Adoración de los magos*. Pluma y tinta parda sobre pergamino. Museo del Louvre, Colección Edmond de Rothschild, París, inv. 781 D.R.

Rothschild sentía en relación con el dibujo. A su juicio, lo que por otra parte estaba en perfecta consonancia con su época, las certezas de la atribución en lo que se refiere al dibujo eran menores que las de la estampa o la pintura. De esta forma, las adquisiciones privilegiaron las procedencias prestigiosas, las piezas célebres (de Leonardo da Vinci (fig. 9), Paolo Uccello, Pisanello, Rafael, Durero, David, Rembrandt...), en pocas palabras, las obras mayores o los grandes conjuntos históricos, como los dibujos de la colección Soulavie. Cabe destacar el hecho de que los dibujos reunidos por el abad Jean-Louis Soulavie desde 1783 a 1811 fueron comprados en 1904, en bloque, en París, suspendiéndose así la subasta cuyo catálogo ya se había establecido.

La pasión por la historia se manifestaba de nuevo: la adquisición de las piezas Soulavie se convertía, en el seno de la colección E. de Rothschild, no en un desmantelamiento del orden establecido por el primer coleccionista, sino en una reiteración de su pensamiento histórico. Las anotaciones manuscritas de Soulavie, colocadas bajo cada uno de los dibujos en papeles separados, acompañaban la pieza dibujada bien por maestros anónimos, bien por artistas de la talla de David. Esta búsqueda de los grandes conjuntos reunidos por coleccionistas de referencia e integrados como tales en el seno de la Colección E. de Rothschild subraya el carácter museográfico de la

colección. Así, los quince volúmenes que reúnen los trajes de ballet y de las fiestas de la corte de los reinos de Luis XIII y Luis XIV se conservan, integrados en el seno de la colección, sin ser desmantelados, a pesar de la presencia de obras maestras de Bellange (del que el barón Edmond de Rothschild no llegó a adquirir ninguna estampa).

Lo mismo ocurre con el prestigioso conjunto de dos *Cuadernos de Abraham Ortelius* (fig. 10) que conservan tiradas de referencia de la obra grabada en madera por Alberto Durero, y cuya frescura sorprende. Edmond de Rothschild y G. P. Morgan se disputaron ásperamente estos libros que habían pertenecido, entre otros coleccionistas, a Pierre-Jean Mariette, al conde de Fries y al barón Verstolk van Soelen: “Morgan había cableografiado a Danlos unas ofertas tan difíciles de superar que, sin esperar los resultados, anunció la llegada de la obra maestra a América. Pero su cablegrama sufrió un retraso de transmisión, y las ofertas del barón Rothschild fueron las primeras en llegar”⁸.

Podríamos, con toda tranquilidad, continuar con el relato de diversas anécdotas, o momentos principales de estas prestigiosas adquisiciones... Habría entonces que exponer con detalle los puntos fuertes que representan



Fig. 10 : Portada del *Libro de Abraham Ortelius*, Museo del Louvre, Colección Edmond de Rothschild, París, inv. L. 36 L.R.

⁸ S. Coblentz, *La Colección de estampas Edmond de Rothschild en el Museo del Louvre*, Ediciones de los Museos Nacionales, París, 1954.

el Renacimiento, italiano, alemán y francés, Francia y Flandes del siglo XVII, la obra de Rembrandt, al que hemos dedicado un capítulo específico en el catálogo de esta exposición y la estampa francesa en colores del siglo XVIII. Todos ellos momentos fundamentales de la historia de las artes gráficas que E. de Rothschild quiso ilustrar, y que suponen una refundición sintética de los principales estilos y un testimonio de la invención de nuevas formas del lenguaje artístico, para lo que privilegió siempre la obra maestra por encima del número superfluo de piezas documentales.

Esta exposición, que hemos titulado *Maestros de la invención*, tiene como único objetivo recordar al público internacional la existencia de una de las colecciones privadas más prestigiosas en la historia de las artes gráficas. Por último, es también la ocasión de interrogarse, más allá del paradigma del que fue singular coleccionista, el barón E. de Rothschild, sobre el sentido que las colecciones de artes gráficas, que unen la estampa al dibujo y al libro impreso o iluminado, pueden adquirir hoy en día en el seno de nuestros establecimientos museográficos.

Obras





Incunables



Anónimo alemán

2 *La muerte de la Virgen*, hacia 1460







Finiguerra - Pollaiuolo

5 *El Maestro de escuela*, hacia 1457

6 *Héctor armado por cuatro mujeres jóvenes*,
hacia 1457





Finiguerra

- 8 Anverso: *Hombre joven de pie, con un bastón en la mano y leyendo*
Reverso: *Hombre joven sentado, escribiendo, hacia 1450 - 1460*



Pisanello y Taller

- 9 Anverso: *Mujer de perfil, con traje de corte, un evangelista y dos putti*
Reverso: *San Francisco de Asís, hombre drapeado de perfil hacia la izquierda*









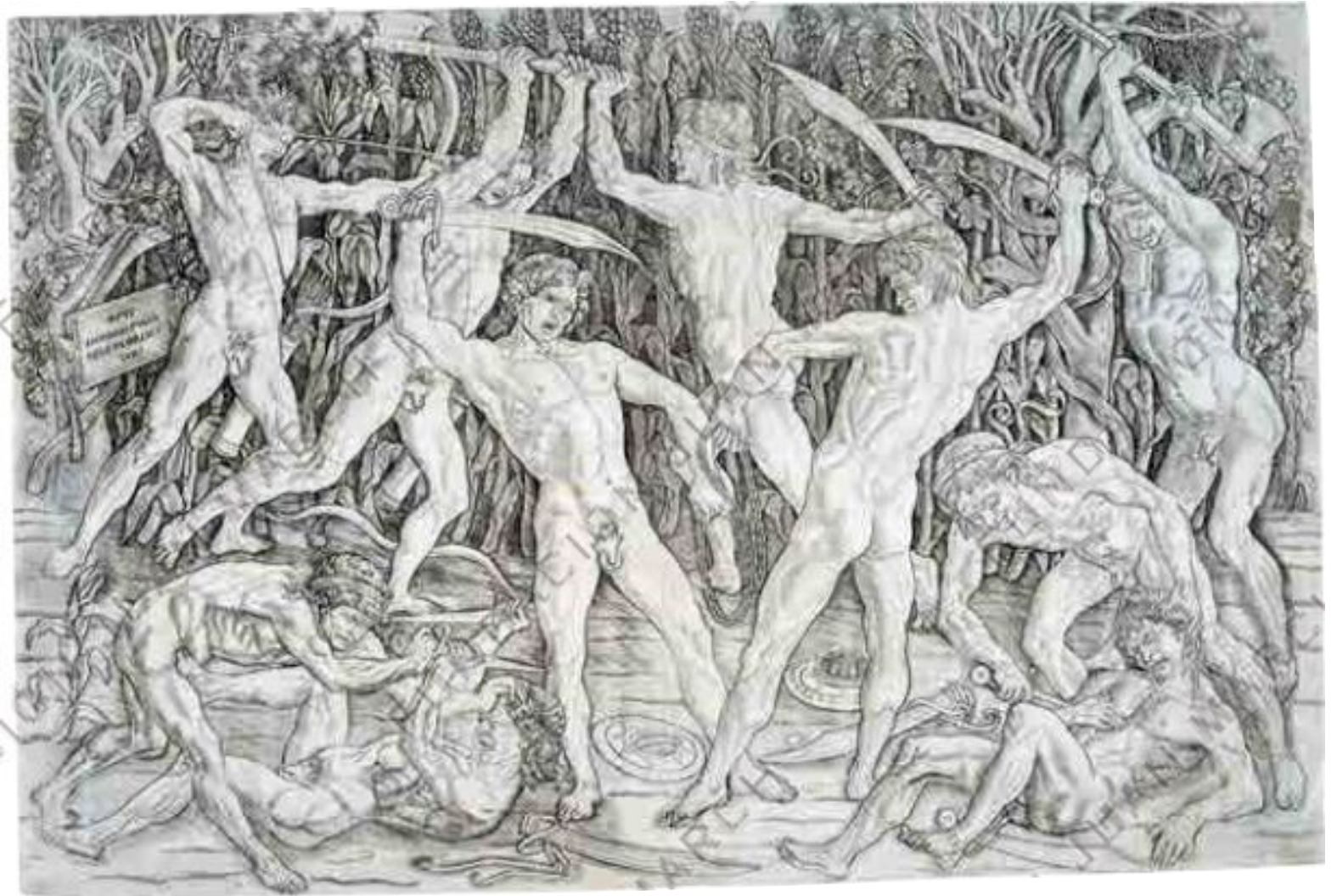
Mantegna

13 *La Virgen con el Niño*



Pollaiuolo

14 *El combate de hombres desnudos*, hacia 1470 - 1480 (?)





El Renacimiento en Europa

Bartolomeo

15 Anverso: *El Arcángel Gabriel*

Reverso: *Santa Isabel*





Rafael

17 Anverso: *Retrato de hombre joven*

Reverso: *apuntes de nubes, esbozo de arquitectura y hombre joven leyendo,*
hacia 1502 - 1504















Durero

24 *Las cuatro mujeres desnudas*, 1497

25 *El sueño del doctor*, hacia 1498













G. David

- 31 Anverso: *Retrato de mujer joven, de pie y fragmento de paisaje*
Reverso: *Paisaje*
hacia 1500 - 1515



Maestro de los Retratos Baroncelli

32 *Retrato de Giacomo di Giovanni d'Antonio Loani (?)*, hacia 1489 - 1499





Delaune (?)

34 *Pebetero llevado por las tres gracias, con una bacanal de putti*







Anónimo francés

37 Seis apuntes de una estatua de la Virgen con el Niño







Europa Barroca



40 Anverso y reverso: *Retrato ecuestre de Carlos IV, duque de Lorena, delante de la ciudad de Nancy, 1621*









Van Dyck

44 *Jacopus de Cachopin*, 1634

45 *Jan de Wael*, hacia 1630









Van Ruysdael

49 *Los viajeros*, hacia 1649 (?)





Claudio de Lorena

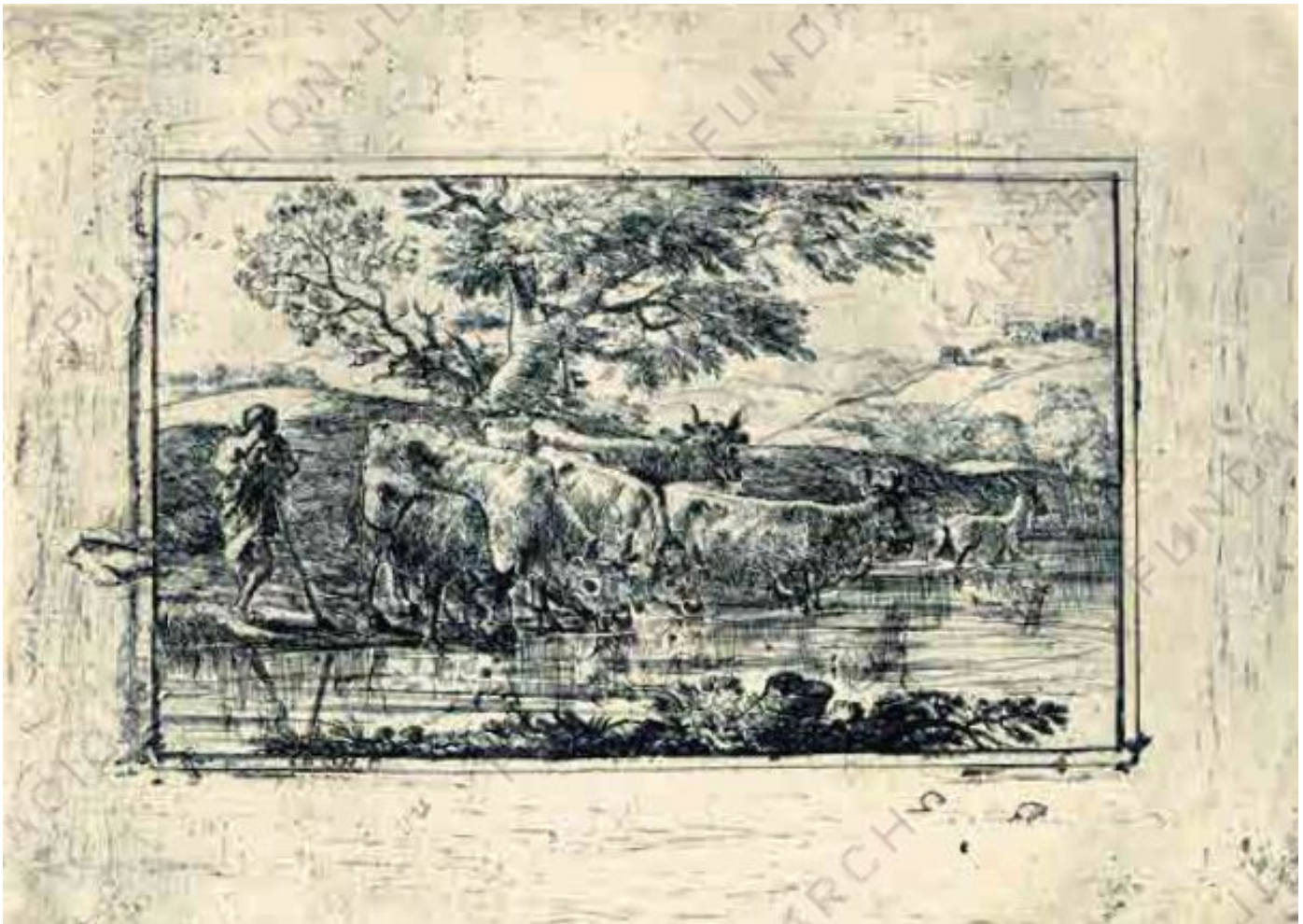
51 *Escena de bandoleros*, 1633





Claudio de Lorena

53 *El rebaño en el abrevadero*, 1635



Le Pautre

54 *Jarrón monumental con escena de batalla y dos cautivos, hacia 1660*

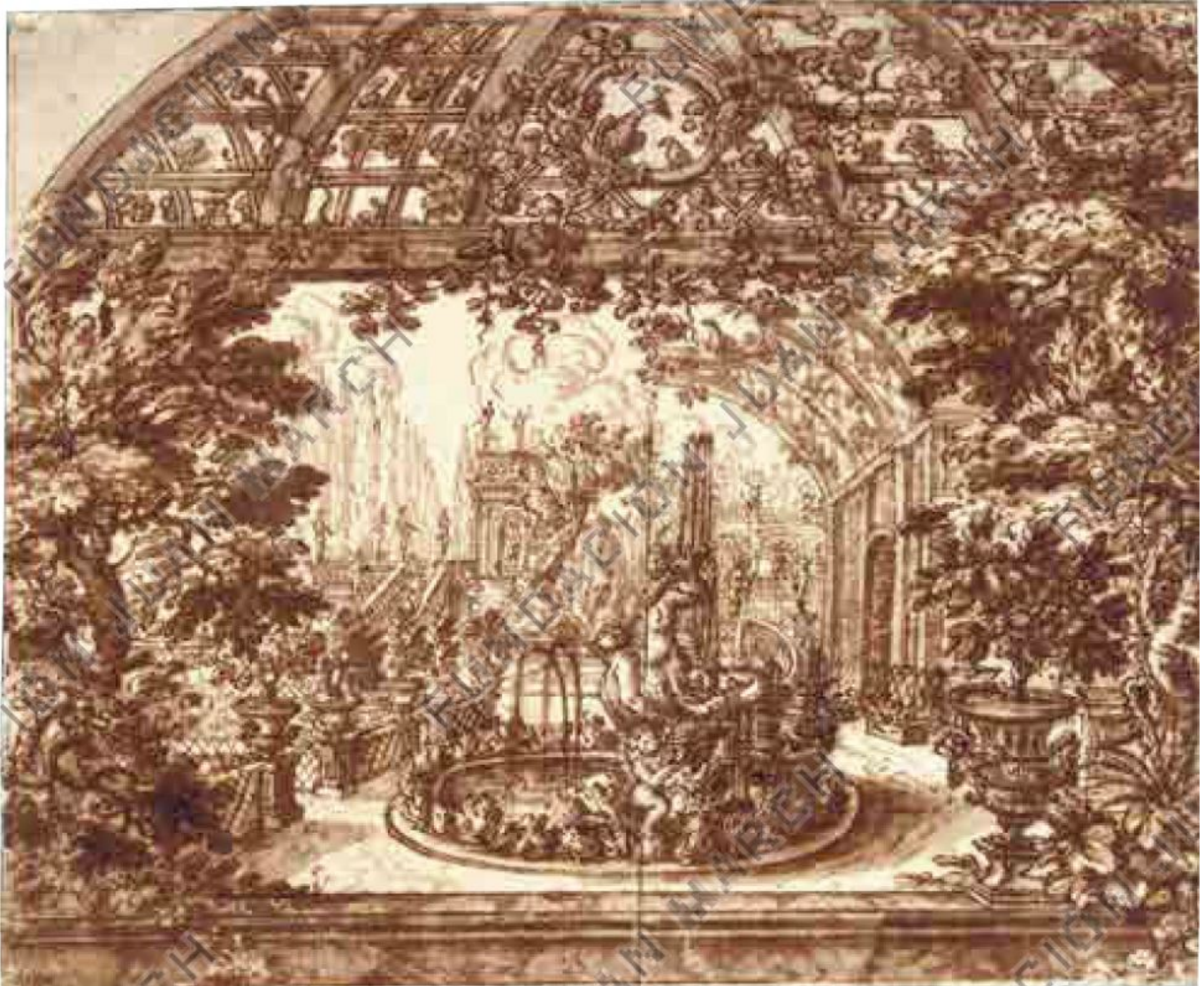


Anónimos franceses

55 *El paseo del rey*

56 *Escena de subasta en un mostrador de la compañía de Indias*







Rembrandt





Rembrandt

60 *Mujer en la ventana*, hacia 1655 - 1660



Manera de Rembrandt, supuestamente Ferdinand Bol

61 *Sara presentándole Agar a Abraham acostado*,
hacia 1650 - 1660 (?)





Rembrandt

63 *Las tres cruces*, 1653





Rembrandt

65 *La choza y el granero*, 1641



Rembrandt

66 *El Amsteldijk, cerca del caserío de Meerhuizen, con vistas a Het Molentje, hacia 1649 - 1650*









Siglo XVIII





Saint-Aubin

71 *Las sillas*, 1760



N. De Launay según Fragonard

72 *Los felices azares del columpio*, 1782



Baquoy y Patas

73 *Los pequeños padrinos, 1777*







Janinet

76 *María Antonieta de Austria, Reina de Francia y de Navarra*



Janinet según Boucher

77 *El baño de Venus*, 1783











Revolución





Premier repas de Louis XVI & de sa
famille dans sa prison du Temple, dessin
mis sur le lieu même par un officier de la garde
& remis à M. Soularie pour sa collection.



Portrait de Marie Antoinette reine de France conduite
au Supplice; dessin' à la plume par David Spectateur
du Convoi, & placé sur la fenêtre au Palais National
épouse de le présentant Julien, à qui je tiens cette pièce.



DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN.

Le Peuple français reconnaît que l'homme et le citoyen ont des droits naturels et imprescriptibles. L'homme est né libre, et reste libre et en droit. Les droits de l'homme sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression. Le but de toute association politique est la conservation de ces droits. Tout pouvoir émane du Peuple. Le Souverain est inaliénable et indivisible. Les députés du Peuple sont élus, responsables, temporaires, et révocables. Le Peuple se réunit en Assemblée Nationale, et se constitue en Souverain. Le Peuple est le principe de toute loi, et le centre de toute action politique. Le Peuple est le garant de la liberté, de la propriété, de la sûreté, et de la résistance à l'oppression. Le Peuple est le garant de la République Française.

1. Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Ils possèdent des droits naturels et imprescriptibles. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression.
2. Le but de toute association politique est la conservation de ces droits. Tout pouvoir émane du Peuple.
3. Le Souverain est inaliénable et indivisible.
4. Les députés du Peuple sont élus, responsables, temporaires, et révocables.
5. Le Peuple se réunit en Assemblée Nationale, et se constitue en Souverain.
6. Le Peuple est le principe de toute loi, et le centre de toute action politique.
7. Le Peuple est le garant de la liberté, de la propriété, de la sûreté, et de la résistance à l'oppression.
8. Le Peuple est le garant de la République Française.
9. Les Français ont le droit de se réunir librement, de parler, d'écrire, de publier, de rassembler, de correspondre, de circuler, de voyager, de séjourner dans toute partie de la République, de franchir les frontières, de se rendre à l'étranger, de recevoir des étrangers, de se réunir avec eux, de se défendre, de se protéger, de se défendre, de se protéger.
10. Les Français ont le droit de se réunir librement, de parler, d'écrire, de publier, de rassembler, de correspondre, de circuler, de voyager, de séjourner dans toute partie de la République, de franchir les frontières, de se rendre à l'étranger, de recevoir des étrangers, de se réunir avec eux, de se défendre, de se protéger, de se défendre, de se protéger.
11. Tout individu a droit à la liberté, à la sûreté, à la propriété, à la résistance à l'oppression.
12. La sûreté consiste dans la garantie que le Peuple donne à l'individu de ne pas être inquiété dans son droit à la liberté, à la propriété, à la sûreté, et à la résistance à l'oppression.
13. La propriété est le droit que tout individu a sur ce qui appartient à son industrie ou sur son capital. Cette propriété est inviolable et sacrée. Nul homme ne peut être privé de son droit à la propriété, que dans le cas où la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.
14. Les Français ont le droit de contribuer, suivant une loi commune, à la formation, à l'entretien, et à la réformation des dépenses publiques. Cette contribution est répartie également entre tous les citoyens, en raison de leurs facultés.
15. Le Peuple a le droit de surveiller et de contrôler l'administration des finances.
16. Les Français ont le droit de se défendre eux-mêmes ou de se faire défendre par le Peuple.
17. Le Peuple est le garant de la liberté, de la propriété, de la sûreté, et de la résistance à l'oppression.
18. Le Peuple est le garant de la République Française.
19. Les Français ont le droit de se réunir librement, de parler, d'écrire, de publier, de rassembler, de correspondre, de circuler, de voyager, de séjourner dans toute partie de la République, de franchir les frontières, de se rendre à l'étranger, de recevoir des étrangers, de se réunir avec eux, de se défendre, de se protéger, de se défendre, de se protéger.
20. Les Français ont le droit de se réunir librement, de parler, d'écrire, de publier, de rassembler, de correspondre, de circuler, de voyager, de séjourner dans toute partie de la République, de franchir les frontières, de se rendre à l'étranger, de recevoir des étrangers, de se réunir avec eux, de se défendre, de se protéger, de se défendre, de se protéger.

REPUBLIQUE FRANCAISE.

Devisé et Gravé par Debucquoy, Théry et Co. chez F. Neveu, Cour du Marais, ci-devant du Roy, n. 27. Paris. à garder au cabinet par le Conservateur, pour le dépôt des originaux.

Catálogo

Autores:

P. T. G.: Pascal Torres Guardiola, C. L.: Catherine Loisel,
G. A. W.: Georges A. Wanklyn, L. A. P.: Louis Antoine Prat,
G. B. B.: Geneviève Bresc-Bautier, C. W.: Christel Winling





1
Anónimo alemán,
siglo XV
San Cristóbal
 hacia 1400

San Cristóbal, patrón de los viajeros y uno de los catorce intercesores según la Iglesia alemana, se adelanta hacia la derecha. Se apoya en un palo que el Cristo ha hecho florecer. Esta iconografía responde al texto de Jacobo de Voragine que, en *La Leyenda dorada*, cuenta que San Cristóbal (cuya raíz etimológica significa Cristo-phoros, “el que lleva a Cristo [en su corazón]”), un gigante cananeo, escuchó una misteriosa voz de niño que lo llamaba en la noche, y le pedía que lo llevara sobre sus hombros. En medio de la corriente, el niño se hizo más pesado, como si San Cristóbal cargara con el mundo entero. En cuanto el santo llegó a la otra orilla y fue reconocido, el niño Jesús fructificó y reverdeció el palo de San Cristóbal. Este célebre incunable ha sido objeto de una áspera batalla sobre su atribución por parte del nacionalismo alemán o francés, en la que se vieron implicados Weigel, Bouchot, Hind, Glaser y Schreiber. Estas consideraciones han sido puestas en evidencia por Bouchot, que escribe: “todo lo que se ha escrito pretendía reconocer esta obra como alemana, ahora bien, la barba en forma de lira es un producto borgoñón del Franco Condado [...]. Esta particularidad proviene de los originales de Beauneveu, que se complace en estas barbas enmarañadas. La fecha presumible está muy cerca de 1400, lo que excluye cualquier posibilidad de trabajo alemán. Esta fecha nos la proporcionan el árbol, el pelo y la barba del santo, la amplitud de los trazos y la ausencia de sombras inclinadas. Es una obra muy cercana a la *Madera Protat*” (fig. 2 ver texto ppal.) (op.cit. pp. 148,149).

Esta batalla por la identificación no siempre se regía por la serenidad o la objetividad histórica... Curt Glaser menciona esta argumentación de Bouchot, que rechaza, al tiempo que conserva la misma apreciación cronológica, hacia el último tercio del siglo XIV. Por otra parte, Glaser señala que existen dos ejemplares de

esta estampa, el de Nuremberg (fig. 1) y el de la colección Edmond de Rothschild, que sólo es un fragmento de la composición.

El arcaísmo de la composición (tan evidente en el tamaño de los trazos, el pez “puesto” en las aguas del río, la disposición en el espacio que ignora cualquier efecto de perspectiva, el grafismo primitivo de las hojas de los árboles, etc.) incita a ser muy prudentes en cuanto a una posible fecha a pesar de que el origen geográfico de esta pieza plantee hoy menos dudas. Esta pieza proviene seguramente de la alta Alemania, entre los siglos XIV y XV.

No obstante, debemos retomar la comparación con el *Bois Protat*: ¿el molde que sirvió para la impresión estaba verdaderamente destinado a la estampa? El niño bendice al santo con la mano izquierda: este detalle incongruente significa sin duda que la madera grabada no estaba destinada al principio a la impresión sobre papel. Quizás sólo se le dio esta función a la madera accidentalmente, después del reconocimiento de su valor estético. En ese caso, la fecha podría lógicamente determinarse con más amplitud, manteniendo siempre la hipótesis de una creación en el último cuarto del siglo XIV.

P. T. G.



Fig. 1: Anónimo alemán, siglo XV, *San Cristóbal*. Germanisches Museum Nuremberg (inv. n.º 1355 G2).



1
 Anónimo alemán, siglo XV, *San Cristóbal*, hacia 1400

Técnica: madera, impresión con frotador.

Dimensiones: alto: 243 mm; ancho: 145 mm.

Prueba carcomida a la izquierda y en la parte inferior.

Reseña: T. O. Weigel; venta, Leipzig, 27 de mayo de 1872, n.º 12 – Prziham, Viena – G***, Bruselas; venta F. Muller, Amsterdam, 24 de mayo de 1922, n.º 7, repr. – Adquirida en esta venta por el barón Edmond de Rothschild; donación al museo del Louvre en diciembre de 1935.

Bibliografía: Passavant, 1860-1864, I, pp. 24, 96 – Weigel-Zestermann, 1866, I, p. 34, n.º 12, repr. – Schreiber, n.º 1355 – Bouchot, 1902, repr. p. 42 – Bouchot, 1903, p. 148, pl. XXVIII – Curt Glaser, 1920, *Gotische Holzschnitte*, p. 49, pl. 2, Blum, 1927, pl. VIII, fig. 10 – Blum, 1956, p. 66, n.º 2, pl. II – Mistler, 1961, repr. p. 19 – Rouir, 1971, repr. p. 28.

Exposiciones: París, 1957, n.º 2 – París, 1974, n.º 19, pl. I – París, 1991-1992, n.º 2, p. 18.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 2 L.R.



2

Anónimo alemán, siglo XV

La muerte de la Virgen
hacia 1460

La escena representa a los doce apóstoles a la cabecera de la Virgen. Cristo recibe el alma de la Virgen en sus brazos, bajo la forma de una figura femenina. San Pedro sostiene un libro de rezos de la absolución y un hisopo; detrás de San Pedro, San Andrés balancea el incensario. En primer plano, entre dos apóstoles sentados, dos ángeles sostienen unos cirios. Doce aureolas señalan a los doce apóstoles, aunque sólo una aureola, sin la presencia de Judas, figure en el ángulo superior izquierdo. Como apunta Pierrette Jean-Richard: “como en la puesta en escena de los Misterios, los apóstoles están reunidos alrededor de la cama de la Virgen, que en el momento de su muerte expresó a San Miguel su deseo de ver reunidos en torno a ella a los doce apóstoles”.

Esta composición, realizada en color pardo, ocre amarillo, verde, rosado y laca roja, es una prueba única. Varias obras pueden relacionarse entre sí como el célebre *Juicio final* de Rosenwald (Schreiber, 600a; Field, 1966, n.º 101). Una pieza conservada en Munich, (Schreiber, 709) reproducida por Glaser (pl. 13) o Blum (pl. XIII), que representa la *Muerte de María*, presenta una composición que retoma el mismo tema, pero tratado de manera muy diferente. Las expresiones de los apóstoles, la extrema rigidez de los gestos, así como la ocupación del espacio por los personajes, hacen de la pieza Rothschild una obra compuesta, a todas luces, con más soltura que el incunable xilográfico de Munich, y sin duda anterior a éste en varios decenios. Blum no clasifica la *Muerte de María* entre los incunables germanos, y la medida de sus reservas es un argumento de peso a favor de la prudencia que conviene mantener en la identificación de las escuelas a las que podrían pertenecer estos incunables xilográficos: “a pesar de esta analogía, no podemos dejar de pensar que esta composición aparece con frecuencia en el pórtico de algunas iglesias, especialmente en Notre Dame de París. Las cabezas

de los personajes, el corte de pelo, la forma de los nimbos, el carácter de los trajes, la arquitectura del banco situado abajo a la izquierda podrían denotar un estilo más francés que italiano, a menos que se demuestre una influencia germana”, escribe este autor (1927, op. cit. pp. 28,29).

El forro que tapiza el libro de la Virgen, coloreado en verde, está a medio camino entre la tradición del adorno y los motivos impresos por medio de la madera sobre las telas. Es el elemento que ocupa el centro de esta composición sagrada y constituye un detalle crucial para intentar dar una fecha que no podría ser sino posterior a la primera mitad del siglo XV.

P. T. G.



2

Anónimo alemán, siglo XV
La muerte de la Virgen
hacia 1460

Técnica: madera, prueba coloreada.
Prueba única.

Dimensiones: alto: 202 mm; ancho: 274 mm.

Reseña: Colección Henry Huth; venta, Londres, 4 de julio de 1911, n.º 8 – Adquirido en esta venta por el barón Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Schreiber, 1926-1930, I, 706 – Blum, 1956, n.º 4, pl. IV.

Exposiciones: París, 1937, n.º 4 – París, 1954, n.º 58 – París, 1957, n.º 4 – París, 1974, n.º 6.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 4 L.R.



3

Anónimo alemán, siglo XV

La Virgen amamantando al Niño
hacia 1460

“La madre lleva el pelo largo, una corona con tres dientes grandes y dos pequeños, un nimbo doble y un pañuelo alrededor del cuello; mira un poco hacia su izquierda y tiende el seno izquierdo al niño desnudo, de pelo rizado y con un nimbo de dientes negros. Al fondo, un tapiz con arabescos y grandes flores; debajo, una pequeña nube (adorno arquitectónico) ojival.” Esta descripción de Schreiber refleja con exactitud cada uno de los adornos de este célebre incunable xilográfico, al tiempo que retoma la descripción de Weigel.

Desde el punto de vista estilístico, sorprende el carácter monumental de esta composición: tanto la Virgen como el Niño están expuestos con una naturalidad en la que parece no tener cabida la vacilación del grabador. La manera magistral en que los trazos rodean los volúmenes, con una perfecta armonía, la delicadeza de la mano de la Virgen que se posa con dulzura sobre los muslos del niño, la expresión de cada uno de ellos, intercambiando mutuamente una mirada de total comprensión, son indicios de un conocimiento profundo, por parte del grabador, de la vanguardia prerrenacentista. Se ha dado un paso definitivo, lejos de las convenciones iconográficas tradicionales, más cerca de los descubrimientos de las maderas de los primeros maestros alemanes que de la rigidez monástica de los primeros incunables xilográficos del siglo XIV. El lenguaje del grabado es también más elaborado: aparecen algunas sombras, que intentan modelar el manto de la Virgen, la túnica, y que contrastan con las amplias zonas de blanco que revelan la dulzura de la carne. El único rasgo que

podría parecerse a un arcaísmo es el fondo de la composición, liso y decorado con una tela estampada con bordados. Nadie duda sin embargo de que el artista ha escogido este dibujo no por lo fácil que resulta la convención, sino en un intento de crear un contraste entre el exceso del decorado y la blancura inmaculada de los cuerpos.

Schreiber plantea la hipótesis de una probable influencia italiana que habría servido de modelo para esta composición. Podemos comparar sin duda esta imagen de devoción, tan abierta a la vida, a la realidad de los cuerpos y a la expresión de las pasiones, con los modelos flamencos. De esta forma se justificaría la teoría que atribuye tradicionalmente esta *Virgen amamantando al niño* a Suabia o a la alta Alemania.

P. T. G.



3

Anónimo alemán, siglo XV
La Virgen amamantando al Niño
hacia 1460

Técnica: madera, impresa con tinta negra en prensa, prueba coloreada de ocre claro, laca roja, verdín, amarillo claro.

Dimensiones: alto: 271 mm; ancho: 181 mm.

Reseña: T. O. Weigel; venta, Leipzig, 27 de mayo de 1872, n.º 100 – Adquirida en esta venta por el barón Edmond de Rothschild (Holloway, entrada en junio de 1872).

Bibliografía: Weigel-Zestermann, 1866, I, p. 166, n.º 100 – Schreiber n.º 1039 – Blum, 1956, p. 69, n.º 11, pl. XI – Rourir, 1971, repr. 51.

Exposición: París, 1957, n.º 11 – París, 1974, n.º 11.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 11 L.R.



4
Taller del Maestro de armas de Colonia
Piedad
hacia 1480

La Virgen sostiene a Cristo sobre sus rodillas y le acaricia con ternura la barba mientras sus ojos expresan un profundo dolor. La postura de Cristo, cuyo cuerpo marcado por la violencia de la rigidez cadavérica sigue la diagonal exacta de la hoja, puede compararse a las obras de Rogier Van der Weyden y Dirk Botus, que tuvieron un gran eco en las escuelas renanas, región de la que sin duda es originaria esta hoja, asociada por razones estilísticas evidentes a las producciones del taller del Maestro de armas de Colonia.

El fondo de la composición, sobre el que destaca esta *Piedad*, asocia motivos florales, insertados en rosetones, a los instrumentos de la Pasión; la Cruz (sobre la cual dos clavos sostienen los instrumentos de la flagelación) cierra el espacio superior de la obra. La orla, muy gruesa, precedida de una moldura blanca interior, constituye el contorno cuadrado de la *Piedad* a la que el artista añade un segundo marco decorado con una guirnalda de rosas, símbolo de la Virgen, que tiene en cada ángulo el anagrama de Cristo.

Imagen de devoción, cargada de una emoción característica de los artistas renanos, esta *Piedad* constituye una pieza de referencia en la evolución del arte de la estampa: la manera cribada se pone de manifiesto con un rigor y una elegancia notables. La perforación regular, realizada siguiendo curvas divergentes que se cruzan, da a las vestiduras de la Virgen el modelado de una composición pintada en la que juega el claroscuro. Sin embargo, las estrellas regulares que rodean el manto de la Virgen, producidas por el mismo punzón, son más planas. El artista, consciente de esta limitación, asocia los dos medios técnicos de la manera cri-

bada (el buril y el punzón) para esculpir el doble del manto de la Virgen, y el banco (en el que aparecen trazos retocados por ese punzón “estrellado” que el artista utiliza en el contorno del manto).

Esta técnica efímera, que pronto va a ser sustituida por la talla dulce, alcanza en algunos años cotas de gran perfección. Esta pieza singular es prueba de ello por su magnífico acierto técnico y estético, cuya sobriedad alcanza el equilibrio clásico.

P. T. G.



4
Taller del Maestro de armas de Colonia
Piedad
hacia 1480

Técnica: manera cribada, buril y punzón, muy ligeramente coloreada. Prueba única.

Dimensiones: alto: 253 mm; ancho: 185 mm.

Reseña: T. O. Weigel; venta, Leipzig, 27 de mayo de 1872, n.º 337 y W. E. Drugulin-Clément venta Drugulin, entrada en junio de 1874.

Bibliografía: Weigel, 1866, II, p. 240, n.º 337 – Schreiber, n.º 2471.

Exposición: París, 1957, n.º 71 – París, 1974, n.º 48, pl. XI, París 1991-1992, n.º 10.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 45 L.R.



5 y 6

**Tommaso d'Antonio,
llamado Maso FINIGUERRA**

(Florencia, 1426-íd. 1464)

y **Antonio POLLAIUOLO**

(Florencia, 1431-32 ? – Roma, 1498)

El Maestro de escuela

y

*Héctor armado por cuatro mujeres jóvenes
hacia 1457*

Estos dos nieles son obra de Maso Finiguerra, que contó con la colaboración de Antonio Pollaiuolo para el dibujo. De una pureza notable en lo que a impresión se refiere, se sitúan cronológicamente hacia 1459-1464, esto es, después de la ejecución de la cruz del baptisterio de Florencia por Pollaiuolo y antes de la muerte de Finiguerra, que representa un *termino ante quem* en cuanto al fin de la colaboración entre estos dos artistas.

Por ello estos dos nieles presentan una similitud innegable debida a su importancia histórica: proponemos a continuación la lectura de la interpretación de J. G. Phillips, uno de los momentos cruciales de la colaboración entre Maso Finiguerra y Antonio Pollaiuolo.

El maestro de escuela está sentado en medio de sus alumnos, de medio perfil izquierdo. Los nueve niños que le rodean forman un círculo: sus caras están orientadas hacia el maestro y cada una de ellas traduce una expresión particular. El suelo enladrillado define una perspectiva que oblitera el pie del sillón del maestro. Los festones invertidos asientan la composición en el espacio, ofreciendo un marco arquitectónico ajeno a esta escena de la vida cotidiana.

El segundo niel presenta una escena mitológica, *Héctor armado por cuatro mujeres jóvenes*. Debemos a Phillips esta acertada identificación iconográfica, que sustituye la tradicional apelación de este niel: *Mujeres jóvenes armando a un caballero*. Tres mujeres jóvenes arman a Héctor, y una cuarta, a la izquierda, trae un yelmo, mientras que un escudero sostiene el caballo del héroe.

Durante mucho tiempo, la paternidad de estos nieles fue objeto de polémica. Varios autores los han clasificado como anónimos, Hind atribuye el primero a Antonio Pollaiuolo, André atribuye las dos piezas a Maso Finiguerra o a Matteo Dei, retomando una atribución tradicional, que aparece en el artículo de Cav. Milanese en la revista *El Arte*¹.

La identificación del trabajo común de Pollaiuolo y Finiguerra es también histórica: es obra de Vasari,

seguido por Filarete, y de Cellini. En la edición de los *Racconti del Cellini, pubblicati nel 1828 dal erudito Sig. Bartholomeo Gamba, estratti dal Trattato dell'orificeria del Cellini che serbasi manoscrito nella Marciana in Venezia*, publicado de nuevo en 1829 por Tassi en Florencia, figura esta mención: "la gloria de Maso Finiguerra, que ha grabado nieles de manera admirable, ha dado ya la vuelta al mundo. Podemos ver, de su propia mano, una "paz" admirable representando al Cristo en la cruz entre los dos ladrones, con muchos adornos en forma de caballos y otras cosas. Esta paz fue grabada y nielada por nuestro Finiguerra, según el dibujo de Antonio Pollaiuolo..."

Una sola incógnita está todavía por resolver: el grado de participación de Pollaiuolo en el dibujo de estas dos composiciones. Debemos ser muy prudentes al intentar precisar dicha colaboración. La Staatliche Graphische Sammlung de Munich conserva un dibujo² atribuido recientemente a Maso (fig. 2) por Lorenza Melli, dibujo



Fig. 2: Maso Finiguerra.
Hombre sentado. Staatliche
Graphische Sammlung, Munich
(inv. n.º 2145).

que puede compararse, por analogía, al niel de *El Maestro de escuela*. La postura del hombre, sentado, de perfil izquierdo, es idéntica. Este dibujo es ofrecido por Berenson, que ve una excelente copia del mismo según un original de Pollaiuolo en el taller de Maso Finiguerra³. A pesar de que muchos detalles discordantes impiden una comparación directa de esta composición con el niel de *El Maestro de escuela*, es interesante señalar un trabajo común que asocia a Pollaiuolo y Maso: el dibujo de Munich podría eventualmente constituir una etapa en la realización de una pieza de orfebrería, como atestiguan las marcas consecutivas de perforación en el reporte del dibujo sobre un soporte destinado sin duda a ser grabado. Según Phillips, la colaboración entre los dos maestros debía empezar con la sugerencia por parte de Finiguerra del motivo, seguida por el dibujo de Pollaiuolo, trabajo anterior a la ejecución sobre la placa de metal nielada por Finiguerra. Como apunta este autor "Maso would certainly have always had the last word as to a design's character". Por otra parte, para fundamentar esta atribución, *Héctor armado por cuatro mujeres jóvenes* debe vincularse a la *Coronación de la Virgen* (ver fig. 5 pág. 18), obra capital de Finiguerra, de la que la Biblioteca Nacional de Francia conserva la única prueba en papel; la colección Edmond de Rothschild y el British Museum poseen las dos únicas pruebas en azufre: el rostro de la mujer que sujeta el pec-

toral de Héctor es idéntico al tercer rostro femenino que aparece, en sentido longitudinal, a la derecha, en la composición de la *Coronación...*

Phillips plantea además la influencia de Fra Filippo Lippi en este grupo de nieles al que pertenecen *El Maestro de escuela y Héctor...* “También se puede apreciar esta influencia filipisca en el niel que representa al maestro de escuela rodeado de sus discípulos, porque la figura central del maestro está claramente realizada a la manera del gran pintor [...] En el niel *Héctor armado por cuatro mujeres jóvenes* se puede apreciar la misma influencia filipisca que en las muchachas ataviadas con prendas clásicas que aparecen a cada lado de la *Virgen con el Niño en Vida de Santa Ana, obra realizada por Filippo Lippi a principios de 1450.* [...] Así pues, todos estos elementos filipescos nos indican una colaboración entre Finiguerra y Pollaiuolo en la creación del arte del niel”. (Phillips, 1955, pp. 15 y 16). De hecho, el taller del grabador de nieles debe considerarse como un lugar donde se codearon las numerosas corrientes de la modernidad florentina para dar lugar a piezas excepcionales cuya belleza es siempre el fruto de una síntesis entre las mayores invenciones plásticas de la Florencia del Quattrocento.

Una estampa en manera fina, realizada hacia 1500, conservada en Viena, y señalada por Hind (vol. I, p. 283, n.º 12, pl. 467), ilustra también el tema iconográfico de Héctor.

P. T. G.



5
Tommaso d'Antonio, llamado Maso FINIGUERRA y Antonio POLLAIUOLO
El Maestro de escuela
hacia 1457

Técnica: niel.

Existe otra prueba conocida, perteneciente a la colección Edmond de Rothschild, n.º 135 Ni.

Dimensiones: alto: 58 mm; ancho: 54 mm.

Reseña: adquirido en la venta de la colección Salamanca, 1869 (33 £, 1º sh.), n.º 53.

Bibliografía: Reid, 1870, p. 15, n.º LIII, repr. pl. 53 – Dutuit, 1888, t. I, 2ª parte, p. 251, n.º 542; repr. p. 243 – Blum, 1950, n.º 19, p. 13 repr. pl. X – Phillips, 1955, pp. 15,16, 19 repr. pl. 12 A.

Este niel no se ha expuesto nunca.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 136 Ni.



6
Tommaso d'Antonio, llamado Maso FINIGUERRA y Antonio POLLAIUOLO
Héctor armado por cuatro mujeres jóvenes
hacia 1457

Técnica: niel.

Prueba única.

Dimensiones: alto: 57 mm; ancho: 43 mm.

Reseña: adquirido en la venta de la Colección Salamanca, 1869, (14 £), n.º 52.

Bibliografía: Reid, 1870, p. 15, n.º LII, repr. – Dutuit, 1888, t. I, 2ª parte, p. 242, n.º 512, repr. p. 243 – Blum, 1950, n.º 14, p.13 repr. pl. IV y VII – Phillips, 1950, pp. 15,16, 19 repr. pl. 12 B.

Exposición: París, 1954, n.º 66 – París, 1959-1960, n.º 19.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 126 Ni.



7
Tommaso
d'Antonio,
llamado Maso
FINIGUERRA
 (Florencia,
 1426-íd., 1464)
El Bautismo
de Cristo
 hacia 1460

Cristo está de pie, en el centro de la composición, con las manos juntas y los pies cubiertos por los graciosos arabescos que forman las aguas del río Jordán, recibe el bautizo con la mano izquierda de San Juan (la prueba en papel es efectivamente la contrapartida de la placa de plata nielada) que también está de pie, junto a la orilla. En primer plano aparecen, arrodillados, San Esteban, el protomártir, vestido de diácono, y a la izquierda San Francisco, con un hábito. Detrás de San Esteban, dos ángeles sostienen en sus manos las ropas de Cristo. En el centro de la composición, en el cielo, aparecen Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo dentro de una gloria de ángeles. El paisaje bordeado de tejos y pinos revela una cadena montañosa en medio de la cual el Jordán fluye apaciblemente; aparecen algunas fortificaciones sobre las colinas y algunos templos y fábricas ocupan la llanura.



Fig. 3: Maso Finiguerra.
Bautismo de Cristo.
 Placa de plata nielada.
 Antigua colección Figdor
 de Viena.

Esta hoja, pieza única, plantea un enigma al que se han enfrentado los primeros historiadores de nieles. Su primera descripción se remonta a Duchesne el Primogénito⁴. Duchesne había descrito la placa de plata nielada (fig. 3), que había pasado de la colección Eugène Félix a la colección Durazzo, y después a la colección Figdor en Viena⁵. Esta descripción fue retomada erróneamente por Reid: éste ve en San Francisco a *San Stéphane* (sic, de hecho se trata de

San Esteban) que se sitúa a la derecha de la composición, como aparece en la placa de plata nielada.

Dutuit pone en duda que esta placa nielada haya servido como matriz para la prueba en papel del niel que presentamos: en primer lugar alude a una variación del formato de la hoja respecto a la placa de metal⁶. La segunda cuestión planteada por Dutuit se refiere a varios detalles discordantes entre la prueba en papel y la placa nielada.

Estas cuestiones planteadas por Dutuit nos remiten a la propia técnica y al uso de las pruebas en papel de los nieles: Maso tomaba de la tierra la huella del metal cincelado y después se servía de este molde de tierra para realizar una impresión en azufre. De esta impresión en azufre se sacaba la prueba en papel y sobre ésta aparecía la composición como contrapartida del original. Esta prueba en papel pudo muy bien ser utilizada por el artista como una prueba intermedia que le hubiera permitido leer su trabajo en proceso de elaboración.

Los defectos de la impresión (la marca en diagonal, el blanco del papel en el ángulo inferior izquierdo) son las consecuencias directas de una impresión sobre una matriz de azufre: el azufre se parte como consecuencia de la presión y la impresión se resiente.

Maso nos ofrece aquí los rasgos más modernos de su arte: “La iconografía de este *Bautismo* debe relacionarse con piezas capitales como la composición del *Bautismo de Cristo* de Verrocchio en el museo de los Oficios, pintura diez años posterior a la realización de este niel”.

Debemos mencionar aquí una obra célebre de Pollaiuolo que pudo inspirar o bien estar en el origen de la creación de este niel: se trata del *Bautismo de Cristo* cincelado por Pollaiuolo que tiene como base la cruz del altar del baptisterio de Florencia (fig. 4). Este *Bautismo de Cristo* de Pollaiuolo presenta similitudes indiscutibles con el niel de Maso. Por otra parte, los dos artistas trabajaban, hacia 1459, en estrecha colaboración. Por último, podemos señalar un dibujo⁷ conservado en el museo de los Oficios que, por analogía, podría



Fig. 4: Antonio Pollaiuolo. *El Bautismo de Cristo.*
 Detalle de la base de la cruz de plata de baptisterio
 de Florencia. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

compararse a este nivel (fig. 5). Representa dos santos (San Francisco y San Jerónimo) arrodillados: la postura y la ropa de San Francisco se parecen mucho a las del nivel.

La síntesis estilística que se produjo entre la claridad de Ghiberti y la herencia iconográfica renovada por Pollaiuolo abre un abanico de interpretaciones para situar esta obra maestra en el centro de la colaboración entre Pollaiuolo y Finiguerra.

Puede sorprender el hecho de que no se haya hablado mucho de esta composición hasta hoy. Deseamos que esta nueva exposición pública ponga de manifiesto su carácter excepcional.

P. T. G.



Fig. 5: Maso Finiguerra. *San Francisco y San Jerónimo arrodillados*. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia.

7

Tommaso d'Antonio, llamado Maso, FINIGUERRA
El Bautismo de Cristo
hacia 1460

Técnica: nivel.
Prueba única.

Dimensiones: alto: 89 mm; ancho: 71 mm.

Reseña: Marqués de Salamanca, colección constituida por José de Madrazo; adquirido en la venta de la colección Salamanca, 1869, n.º 8.

Bibliografía: Duchesne, 1826, n.º 94, p. 166 – Passavant, 1860-64, t. I, p. 272, 9 – Reid, 1870, p. 3, n.º VIII, repr. pl. 8 – Dutuit, 1888, t. I, 2ª parte, p. 117, n.º 43 y p. 14, n.º 66 – Blum, T. IX, p. 223, repr. – Blum, 1950, n.º 25 repr. pl. 25 y 25 bis – Phillips, 1955, repr. pl. 18 – Mellì, 1995, n.º 59, p. 78.

Exposiciones: París, 1954, n.º 73; París, 1957, n.º 200; París, 1961, n.º 2.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 137 Ni.



8

Tommaso d'Antonio, llamado Maso FINIGUERRA
(Florencia, 1426 – íd., 1464)

Anverso: *Hombre joven de pie, con un bastón en la mano y leyendo*

Reverso: *Hombre joven sentado, escribiendo*
hacia 1450-1460

Antaño atribuido a Masaccio, este dibujo es obra indiscutible del mismo autor del conjunto de piezas atribuidas recientemente a Maso Finiguerra, asignadas en otro tiempo a un colaborador de Pollaiuolo. Muy próximo al dibujo de un *Hombre joven sentado, con la cabeza apoyada en la mano* (fig. 6), o a una serie de apuntes conservados en el museo de los Oficios de Florencia, como el *David* (inv. 42 F) o un *Hombre joven de pie* (inv. 50 F), esta hoja de la Colección Edmond de Rothschild presenta las principales características estilísticas propias de los dibujos de Maso: un contorno firme y magistral de los volúmenes que después están trabajados a la aguada, la expresión de los sentimientos sugerida por algunas líneas que marcan la comisura de los labios, la aleta de la nariz, las cejas y las pestañas, suavizados por un modelado a la aguada.

El tema que trata aquí Maso Finiguerra se integra a la perfección en el registro iconográfico del nivel de *El Maestro de escuela* (cat. 5), o de escenas de la vida cotidiana que encontraron en el grabador de nieles una expresión perfectamente realista. Como señalaba Lucy Whitaker en "The Florentine picture Chronicle" (en *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the*



Fig. 6: Maso Finiguerra. *Hombre joven sentado*. Museo del Louvre, París, RF 5528.

Magnificent, Boloña, 1994, p. 189): *El descubrimiento de Doris Carl según el cual la familia de Finiguerra había heredado catorce cuadernos de dibujos realizados por Maso y otros tantos dibujos sueltos, así como otros nieles de azufre y el dibujo modelo para una cruz, sugiere que no solamente Finiguerra era un dibujante prolífico, sino que también sus dibujos eran sumamente apreciados por sus descendientes, como lo dan a entender los términos de las tres actas notariales que constan de los últimos dueños de estas piezas.*

Esta hoja que presentamos da cuenta a la perfección de las cualidades como dibujante de Maso, y hace sin duda más explícita la pureza gráfica de sus nieles, recordando que, más allá de la colaboración con Pollaiuolo, Maso Finiguerra poseía un sentido clásico del dibujo, puesto siempre de manifiesto en su trabajo a la aguada.

P. T. G.



8

Tommaso d'Antonio, llamado Maso FINIGUERRA
(Florencia, 1426 – íd., 1464)

Anverso: *Hombre joven de pie, con un bastón en la mano y leyendo*

Reverso: *Hombre joven sentado escribiendo*

hacia 1450-1460

Inédito.

Nunca expuesto.

Inscripciones en el anverso: ilegible y 99; y en el reverso: D. 66, varias marcas de colección: Richardson, Emile y Louis Galichon; a lo largo del borde derecho, nota con piedra negra: n.º 8 / 715 dib / nota ilegible.

Técnica: pluma, tinta parda y aguada parda.

Dimensiones: alto: 178 mm; ancho: 89 mm.

Reseña: colección Richardson – colección E. Galichon venta en París, el 10 de mayo de 1875 y los cuatro días siguientes, n.º 89, atribuido a Masaccio: "Hombre joven de pie con un bastón en la mano derecha y, en la izquierda, un libro que está leyendo; en el reverso, hombre joven sentado escribiendo. Hermoso dibujo con pluma y tinta china. Colección Richardson, alto: 180 mm; ancho: 90 mm". Adquirido por Louis Galichon por 350 frs. – L. Galichon, su venta del 4 al 9 de marzo de 1895, n.º 109: "Atribuido a Masaccio" sigue un descriptivo idéntico al de la venta de 1875 y "Con pluma lavada en tinta china. Colección Richardson y Emile Galichon"; adquirido por Bouillon para el barón Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 764 D.R



9

PISANELLO y Taller

Anverso: *Mujer de perfil, con traje de corte, un evangelista y dos putti*

Reverso: *San Francisco de Asís, hombre drapeado de perfil hacia la izquierda*

Esta hoja de apuntes pisanelianos pertenece al libro titulado el *Cuaderno de viaje* que reunía, antaño, en uno o varios volúmenes, una cincuentena de apuntes sobre pergamino y que se disoció en tres grupos principales: el primer conjunto entró en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, el segundo en el museo del Louvre, el tercer conjunto (más de la mitad de los apuntes) pasó a manos del Marqués de Lagoy (1764-1829) para integrar más tarde la colección de Van Fries (1777-1826), antes de que los últimos folios reunidos se dispersaran de nuevo. La atribución a Pisanello ha sido muy discutida. Las opiniones no se han decantado de manera radical.

Sin duda la mano del artista, autor del *Cuaderno de Viaje*, no es integralmente la de Pisanello: a pesar de la interpretación que han dado B. Degenhart y A. Schmitt, que vieron en la hoja Rothschild una creación autógrafa de Pisanello, la crítica más reciente ha manifestado reticencias bastante sólidas con relación a esta atribución. Es conveniente, según costumbre, mantener todas las reservas posibles acerca de estos cambios de atribución y oponerse a una desclasificación sistemática de un conjunto asignado desde hace mucho tiempo a un antiguo maestro, con el fin tentador de revelar un grupo que pertenezca a un nuevo autor. Las desventuras de la hoja Rothschild de Rafael (cat. 17) son un buen ejemplo a este respecto. No obstante, las investigaciones efectuadas por Fossi Todorow han llevado hasta el paroxismo la duda respecto de la atribución de esta hoja e indudablemente han enriquecido de manera singular el conocimiento del taller de Pisanello. En la última exposición de esta obra en el museo del Louvre, la atribución era al "taller de Pisanello".

A falta de una argumentación irrefutable, nuestra propuesta es la de mantener una atribución a Pisanello, con la participación de otra mano del taller, a fin de dar

cuenta de la irregularidad del estilo propio del conjunto de estos bosquejos más o menos elaborados. Las mujeres de perfil, que para B. Degenhart se inscriben en el estilo de Pisanello, acostumbrado a este procedimiento de inversión de un mismo motivo “en especial para concebir el perfil de la princesa en el fresco de la *Historia de San Jorge* (Verona, Sta. Anastasia)” (cat. exp. *Pisanello*, Louvre, 1996, p. 185), se abandonan durante su elaboración. La búsqueda del maestro es entonces la del volumen, los drapeados y el rostro, delimitado por una red de trazos que aíslan el perfil de la izquierda del fondo de la hoja con una seguridad que encontramos en otros apuntes dibujados preparatorios para medallas. De la misma forma, la confianza y la maestría con las que está representado el evangelista con la filacteria, que sopla sobre la pluma antes de poner la mano sobre el pergamino, parecen indicar un dibujo inventado y no una copia. Estas dudas se concretan evidentemente si observamos una hoja conservada en Viena que representa los mismos motivos, muy parecidos en cuanto a factura e iconografía a la hoja Rothschild. Asimismo, Degenhart, Schmitt y Mitsch vieron en estas dos hojas (Viena y Rothschild) la mano de Pisanello, mientras que M. Fossi Todorow las considera dos copias, y atribuye la que presentamos a un artista anónimo lombardo.

Sea cual sea el grado de participación del maestro en este apunte, hay algo que sí es cierto y que justifica la presencia de esta hoja de apuntes en el seno de la colección Edmond de Rothschild: la pertenencia de estos apuntes al espíritu y el estilo del Quattrocento. Como exponía D. Cordelier en su síntesis de las opiniones críticas relativas al *Cuaderno de Viaje*:

El cuaderno de viaje es en primer lugar y ante todo un conjunto de dibujos pisanelianos; pero por la importancia acordada a la Navicella de Giotto, a los modelos modernos de la cultura toscana (Donatello, Della Robbia) y naturalmente a la Antigüedad romana, refleja también, como ha subrayado en varias ocasiones K. Christiansen, una cultura humanista, fruto de los discursos desarrollados en Ferrara alrededor de Leonello d'Este e inspirada por la doctrina clásica de Leon Battista Alberti (exp. París, 1992, p. 466).

Este momento privilegiado de la historia del Quattrocento, en que el discurso teórico encuentra un medio de expresión y difusión propios es indisoluble de los orígenes del arte del grabado, principal vector de difusión de las teorías artísticas en los principales talleres renacentistas. Esta hoja es la prueba perfecta de ello, pues prepara, más allá de la creación eventual de una obra al fresco o al óleo, la simplificación gráfica de los arquetipos pisanelianos, cuyas primeras estampas florentinas van a ser las principales vías de difusión en Europa.

P. T. G.

9

PISANELLO y Taller

Anverso: *Mujer de perfil, con traje de corte, un evangelista y dos putti*

Reverso: *San Francisco de Asís, hombre drapeado de perfil hacia la izquierda*

Hoja de apuntes

En el anverso: abajo a la izquierda con punta de metal: 31.

En el reverso: arriba a la derecha con punta de metal: 30, abajo a la izquierda con piedra negra: 285 / 3, y hacia la derecha: Pisanello; debajo con pluma y tinta marrón: 201 – 1820; abajo en el centro; antiguo número de inventario: 1806 dib.; abajo a la derecha: LANNA, debajo: 285.

Técnica:

Anverso: pluma y tinta parda, trazado preparatorio con punta de metal.

Reverso: pluma y tinta parda, aguada parda, trazado preparatorio con punta de metal.

Dimensiones: alto: 219 mm; ancho: 152 mm.

Reseña: J.-B. Fl. G. de Meyran, marqués de Lagoy (L. 1710, en el anverso abajo a la derecha) – W. Esdaille (L. 2617, en el anverso y en el reverso precedido de números con pluma y tinta: 201 – 1820) – A. von Lanna (L. 2773, en el reverso asociado con un número 285, y otra marca LANNA en el reverso; venta Stuttgart, 6-11 de mayo de 1910, n.º 446 (anverso y reverso reproducidos; Vittore Pisanello); 12.000 marcos; adquirido por Danlos para el barón Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Venturi, 1896, p. 127 – Blum, 1954, n.º 10 – Fossi Todorow, 1962, p. 136 nota 3, pp. 157,158 – Degenhart y Schmitt, 1960, p. 81, p. 139, p. 143 nota 69 – Mitsch, 1962, n.º 282 – Fossi Todorow, 1966, pp. 136,137, n.º 200, pl. CXII, p. 43, pp. 47,48 – Magagnato, 1991, p. 119 – Degenhart y Schmitt, 1968, p. 643 – Chiarelli, 1942 (I), p. 93, n.º 46, repr. – Oberhuber, 1972, n.º 6 – Coleman, 1984, p. 32, n.º 8 (recto) – Moench, 1989, p. 174 – Birke y Kertész, 1992, p. 4 bajo inv. 5, p. 16 bajo inv. 27 – Schmitt, 1995, p. 280 nota 9 (recto) – Karet, 1995, p. 26 nota 89.

Exposiciones: París, 1954, n.º 10 – París, 1996, n.º 103, repr. (anverso y reverso).

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 753 D.R.



10

Andrea MANTEGNA (Isola di Cartura, cerca de Padua, hacia 1431 – Mantua, 1506)

Las trompetas y los portadores de banderas

Los nueve cuadros que representan *El triunfo de César* de la colección real inglesa, presentados en el castillo de Hampton Court, fueron ejecutados por Mantegna entre 1468 y el final del siglo por cuenta del marqués Francesco Gonzaga. Varios documentos de los archivos Gonzaga en Mantua mencionan los *Triunfos* entre las curiosidades expuestas para los huéspedes de paso en esos años. En 1489-90, el propio Mantegna los cita en una carta dirigida desde Roma a Francesco Gonzaga. Sin embargo, la cronología interna de este conjunto sigue planteando dudas. Parece que el artista se consagró en primer lugar a los tres cuadros que constituyen la última parte del cortejo: *Los cautivos*, *Los músicos* y *Julio César en su carro triunfal*, antes de emprender la realización de los tres primeros cuadros: *Las trompetas y los portadores de banderas*, *Los trofeos de una ciudad vencida* y *Los portadores de jarrones*, episodios centrales que conforman un plano de fondo con paisajes que fueron terminados más tarde. De entre las pocas hojas recopiladas de este ciclo, sólo el dibujo de la colección Rothschild, previo al cuadro que constituye el comienzo del cortejo, puede considerarse una obra autógrafa de Mantegna y ocupa un lugar del todo excepcional en el corpus del artista. Se trata en efecto de un dibujo muy bien acabado, un verdadero *modello* que contiene la mayoría de los elementos presentes en la composición final. No obstante, debido al deterioro de algunas partes de la hoja, el estatuto original de este dibujo no fue admitido por el conjunto de la crítica hasta el reconocimiento de Martindale. La ejecución del dibujo debe ser anterior con mucho a la aparición de esta parte del cortejo sobre el lienzo. En efecto, las dos líneas de pilastras que encuadran la composición pueden ser consideradas como los vestigios de un proyecto no conservado de disposición arquitectónica de las escenas. Aunque la postura de los soldados ya estaba fijada, se produjo un cambio estético notable en el momento de la ejecución de los primeros cuadros, cuando el artista optó por una visión más cercana de las figuras monumentales, atléticas y fuerte-

mente caracterizadas. Los estandartes que ondean al viento llevan una inscripción, *Galia capta*, en clara referencia a las campañas de Julio César, pero este detalle parece haber desaparecido de la pintura, cuyo estado de conservación no es, con todo, perfecto. Los entendidos han identificado las fuentes literarias y visuales que inspiraron a Mantegna en su ambiciosa empresa: Apio y Plutarco, cuyos extractos habían sido retomados por Flavio Biondo en su libro *Roma triumphans*, publicado en Mantua hacia 1472. Las banderas decoradas con escenas de guerra conforman el fragmento más espontáneo de la hoja, podemos reconocer la silueta característica de las plazas fortificadas medievales ante las cuales se apresuran minúsculas siluetas de jinetes e infantes con trajes del final del Quattrocento. Estos detalles van a ser tratados algo más a la antigua en la versión pintada, pero no es descabellado pensar que ciertas alusiones discretas a algunas hazañas de Francesco I Gonzaga fueran introducidas por Mantegna en sus primeros proyectos.

C. L.



10

Andrea MANTEGNA

Las trompetas y los portadores de banderas

Técnica: pluma y tinta parda.

Dimensiones: alto: 274 mm; ancho: 277 mm.

Reseña: Peter Lely (Lugt 2092) – P. H. Lankrink (Lugt 2090) – Th. Lawrence (Lugt 2445) – E. Galichon (Lugt 856 en el reverso), su venta, París, 10-14 de mayo de 1875, n.º 87 – Adquirido por Clément para Edmond de Rothschild (anotación manuscrita: 1.600 francos) – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Kristeller, 1901, p. 441 – Kristeller, 1902, p. 462 – Mezzetti, 1961, p. 207 – Martindale, 1979, n.º 51, p. 163 – Hope, 1992, fig. 99, p. 352.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 775 D.R.



11

Taller de Mantegna

(supuestamente El Primer Grabador)

Soldados llevando trofeos, con una pilastra

Este grabado ha sido ejecutado a partir de un proyecto de Mantegna desaparecido y corresponde a un estado anterior a la composición definitiva (sexto cuadro: *Los portadores de medallas, vajilla y trofeos de armaduras*); además está invertido con relación a la pintura, a diferencia de los grabados de Giovanni Antonio da Brescia y del grabado inacabado atribuido a Giulio Campagnola. Un dibujo con pluma de la escuela de Mantegna, conservado en la National Gallery of Ireland en Dublín (inv. 2187), está considerado como una copia del dibujo perdido del artista para esta parte del cortejo y documenta la intervención final que dio a la pintura una dimensión más monumental. Dejando aparte algunos detalles, la hoja expuesta corresponde a ese dibujo: el portador de la coraza, aquí en el extremo izquierdo, luce una tupida cabellera mientras que la figura pintada, de más edad, presenta una calvicie digna de una estatuilla antigua. Predomina también en el cortejo pintado una impresión de movimiento sugerida por drapeados flotando en la base de las corazas. De una manera general, el aire circula entre los portadores de trofeos, cuya monumental estatura ocupa el primer plano, mientras que la vista se pierde en el grabado en medio de la abundancia de detalles. Es probable que la confrontación directa de Mantegna con los bajorrelieves antiguos durante su estancia en Roma en 1489-90 le haya llevado a efectuar transformaciones de orden estético en los episodios aún no ejecutados pero para los que ya había ultimado dibujos. Dos documentos de 1475 nos dan indicaciones sobre las estrechas relaciones entre el artista y sus grabadores Simone di Ardizzone y Gian Marco Cavalli (Canova, 2001) probando, en caso de que fuera necesario, la plena consciencia que el artista tenía de la importancia de los grabados, su fidelidad y su calidad técnica, para la difusión de su obra. También se conserva otra estampa en la colección Rothschild (3849 L.R.).

C. L.

11

Taller de Mantegna (supuestamente El Primer Grabador)

Soldados llevando trofeos, con una pilastra

Técnica: buril.

Estado con el capitel de la pilastra terminado pero sin el monograma.

Dimensiones: alto: 278 mm; ancho: 326 mm.

Reseña: Drugulin junio de 1872, n.º 400 p. 45; entrada en la colección en octubre de 1872, donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1811, XIII, p. 236, n.º 14 – Kristeller, 1901, p. 279, n.º 1 – Hind, 1948, V, p. 23, n.º 15b – Martindale, 1979, p. 167, n.º 61 – Boorsch, 1992, n.º 120 – Lambert, 1999, n.º 419.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3848 L.R.



12
**Andrea
MANTEGNA o
Taller**
*La flagelación de
Cristo, con un
enlosado*

Este grabado inacabado ha sido considerado durante largo tiempo como la obra de un colaborador de Mantegna encargado de hacer una incisión en la placa según un dibujo del maestro. El reverso de la misma placa ha sido utilizado para ejecutar *El descenso a los limbos*, también inacabado, y cuyo dibujo previo de conjunto se conserva en la colección de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París (Londres, 1992, n.º 66). El artista ha estudiado varias posibilidades para la pose de Cristo y de uno de los verdugos de *La flagelación* en una obra anverso-reverso perteneciente al Courtauld Institute Gallery (Londres, 1992, n.º 35) que está generalmente fechada a fines del decenio 1450, cuando Mantegna llega a Mantua. Hay muchos elementos que vinculan este apunte para *La flagelación* con dos dibujos conocidos para el retablo de San Zenón en Verona (Goldner, 1994) de 1456-1459; sin embargo, la fecha propuesta para el grabado es más tardía y se basa en el carácter monumental de las figuras y en una nueva concepción del espacio que integra al espectador en la escena. Cuando escoge como encuadre de su composición la puerta de entrada de la habitación vigilada por los soldados, ocultos en parte por esta misma puerta, Mantegna abandona la perspectiva *da sotto in sù* por un punto de fuga fijado en el centro de la hoja. Si algunos elementos como el soldado de la derecha recuerdan a las figuras de la capilla Ovetari de Padua, la verosimilitud física de los actores del drama sugiere una semejanza con la Cámara Picta del Palacio Ducal de Mantua en la que el artista trabajaba a finales de los años 1460. La disposición de la composición evoca el panel de *La Dormición de la Virgen* del Prado, ejecutado por Ludovico Gonzaga (Christiansen, 1992, n.º 17), en el que encontramos también un eco de las creaciones de Jacopo Bellini. La cuestión de la intervención personal del artista en la placa ha sido resuelta sutilmente por D. Landau (1992) que, basándose en el estado incompleto de este grabado y en el de *El descenso a los limbos*, ha argumentado pertinentemente que sólo el propio Mantegna, tremendamente perfeccionista, podía haber hecho algunas pruebas de una placa en un estado intermedio, antes de haber retirado con el bru-

ñidor las barbas que rebasaban el trazo exterior de las figuras, por ejemplo, las visibles cerca del soldado sentado de espaldas, y antes de la descripción del entablamento de la *loggia*. Pocas tiradas están repertoriadas, en cambio una versión terminada y muy diferente ha sido realizada por Giovanni Antonio da Brescia, que probablemente ha trabajado a partir de una prueba de la obra expuesta.

De esta forma el artista habría inventado una composición innovadora, relacionada seguramente con una composición pintada (podría tratarse del decorado de la capilla de Ludovico Gonzaga, desaparecido a lo largo del siglo XVI) y, por una razón desconocida, habría abandonado la placa sin intervenir en los detalles que faltan.

C. L.



12
Andrea MANTEGNA o Taller
La flagelación de Cristo, con un enlosado

Técnica: buril.

Dimensiones: alto: 398 mm; ancho: 310 mm.

Reseña: venta Howard, diciembre de 1873, n.º 853. Adquirido por Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1811, XIII, 227, n.º 11 – Hind, 1948, V, p. 17, n.º 8 – Oberhuber-Sheehan, 1973, n.º 78 – Landau, 1992, n.º 36 – Lambert, 1999, n.º 406a.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3838 L.R.



13
**Andrea
MANTEGNA**
(Isola di Cartura,
cerca de Padua,
hacia 1431-
Mantua, 1506)
*La Virgen con el
Niño*

Esta prueba fuertemente restaurada y retocada constituye sin embargo un testimonio importante de la actividad del artista como grabador. En efecto, podemos considerar que ha vencido en esta pieza todas las dificultades técnicas del grabado, al servicio de una representación a la vez monumental y emotiva. Las variaciones de anchura y dirección de las tallas le permiten variar la iluminación de los volúmenes del gris al negro más profundo, aunque los trazos de punta seca hayan sido borrados en esta impresión tardía, sobre todo en los rostros y las manos de la Virgen. Sólo quedan cinco ejemplares del estado original, todos ellos recortados, entre los cuales cabe destacar las pruebas del Albertina de Viena y del British Museum (Chapman, 1998, n.º 21), relativamente bien conservadas. Más allá de la plasticidad de este grupo, acentuada por la acumulación de pliegues del manto de la Virgen, el artista ofrece una visión más humana que divina de la ternura de una madre hacia su hijo. Podemos ciertamente determinar los precedentes iconográficos de este tipo de representación: la Virgen bizantina llamada *Glykophilusa* (Virgen de ternura), asociada a la imagen de la *Virgen de humildad* florentina; sin embargo, estas referencias sólo sirven de trasfondo a una nueva concepción íntimamente ligada al conocimiento de las obras de Donatello ejecutadas en Padua, así como a las investigaciones llevadas a cabo por Giovanni Bellini en la misma época.

C. L.



13
Andrea MANTEGNA
La Virgen con el Niño

Técnica: buril.

Impresión tardía con añadidura de la aureola. La hoja original, muy afectada por diversas manchas, ha sido cortada, doblada y terminada, aguada marrón.

Dimensiones: alto: 279 mm; ancho: 222 mm.

Reseña: Clément, adquirido en enero de 1872 –Edmond de Rothschild– donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1811, XIII, 232, n.º 8 – Kristeller, 1902, pp. 413, 550, docs. 112-14 – Hind, V, 1948, p. 10, n.º 1 – Levenson, Oberhuber y Sheehan, cat. exp. Washington, 1973, n.º 77 – Landau, 1992, n.º 48 – Lambert, 1999, n.º 398.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3845 L.R.



14

Antonio POLLAIUOLO

(Florencia, hacia 1432 – Roma, hacia 1498)

El combate de hombres desnudos
hacia 1470-1480 (?)

La literatura relativa a esta primera obra maestra, firmada, del grabado es muy abundante. Se trata, sin ningún género de duda, de la obra más célebre e insigne del conjunto de estampas italianas. Pieza única grabada por Pollaiuolo, está considerada como una excepción: en efecto, los nieles atribuidos al maestro (ver Maso Finiguerra y Pollaiuolo, cat. n.º 5 y 6), de modesto formato, no pueden compararse con esta proeza del grabado en talla dulce que anuncia espléndidamente el porvenir del arte de la estampa.

Vasari menciona *El Combate de hombres desnudos* en la vida de Pollaiuolo: *Su conocimiento del desnudo era más moderno que el de todos sus predecesores. Había disecado numerosos cadáveres para estudiar su anatomía. Fue el primero en mostrar cómo disponer los músculos de personajes ceñidos por una cadena de manera concreta y correcta. Compuso una batalla grabada sobre cobre y otras estampas de mayor tamaño que las de sus predecesores.* (Vasari, *Las Vidas...*, ed. Chastel, París, 1983 t. II, p. 246). La celebridad de esta estampa no tardó en extenderse por toda Europa: especie de modelo de hombres en movimiento, fue conocida por los principales talleres de artistas e imitada desde los años siguientes a su difusión. Se conocen en efecto dos copias antiguas. La primera, obra de Johannes de Francfordia (Hans von Frankfurt, activo hacia 1470-1501) retoma la composición de Pollaiuolo sobre madera. Lucantonio degli Uberti (grabador italiano activo durante el primer cuarto del siglo XVI) emplea la misma técnica. Los dos artistas han copiado el primer estado de la estampa (lo que se distingue perfectamente sobre el detalle de la pierna derecha del hombre con el hacha); esto significa que la primera difusión, al menos en vida de Pollaiuolo, fue la del primer estado de la estampa. Por consiguiente, estamos de acuerdo en considerar que (de manera póstuma, tal vez) el cobre fue trabajado de nuevo por el taller de Pollaiuolo

con el fin de permitir una difusión tardía de esta obra que, desgastada a causa de una abundante tirada, habría sido trabajada de nuevo con el fin de reforzar un relieve sin duda desaparecido en las últimas pruebas del primer estado.

Se conocen dos estados de esta plancha: el primer estado (prueba única, en el museo de Cleveland) presenta algunas diferencias con el segundo, conocido a través de muchos ejemplares (el catálogo de la exposición en Cleveland de 2002 enumera cuarenta y cinco). La mayor diferencia entre ambos estados reside en los trazos que sombrean la pierna derecha del gladiador que lleva el hacha, a la derecha de la composición: un grabador ha retomado las sombras de la pierna, oscureciendo así las sombras y ocultando el blanco visible sobre el primer estado. El segundo estado presenta, además, una quincena de retoques de diversos tamaños que refuerzan el modelado de las musculaturas o los elementos vegetales descritos a veces someramente en el primer estado, elementos que Shelley R. Langdale ha comentado detenida y magníficamente en el catálogo de la exposición en Cleveland en 2002, en lo sucesivo ineludible y al que remitimos al lector.

¿Cuál es el significado de esta estampa? ¿Cuál es la fuente y cuál el impacto en los artistas y el público contemporáneos? Dar una respuesta a estas preguntas, tan sencillas en apariencia, equivale a exponer la historia del grabado desde sus orígenes hasta nuestros días. Ningún artista grabador la ha ignorado, todos se han nutrido de ella, de Durero a Robetta, de Rembrandt a Cochin... Al menos hay que intentar analizar el contexto histórico que vio nacer esta creación excepcional. En primer lugar, *El combate de hombres desnudos* es excepcional por su formato. Se trata de la primera gran estampa que sale del taller de un artista grabador. Tanto por el formato como por el carácter monumental de las figuras, Pollaiuolo eleva con esta creación el arte del grabado con buril a la categoría de las artes mayores. Contemporáneo de Pollaiuolo, Mantegna, grabador a su vez, había fundado un taller de grabados, porque el gran interés de la difusión de los arquetipos renacentistas no podía dejar indiferentes a los grandes maestros italianos. Era un interés por partida doble: por un lado, la circulación de los modelos tenía un carácter de ilustración de los nuevos conceptos teóricos; por otro, la difusión (y éste es el significado de la firma de Pollaiuolo sobre la tabla de *El combate de hombres desnudos*) del estilo de un maestro afirmaba su reputación ante comanditarios a veces muy alejados de Florencia. ¿Acaso Pollaiuolo acometió esta obra monumental en respuesta a Mantegna? Ésta sigue siendo una hipótesis perfectamente válida. Y lo que es más, aparte del modelo clásico difundido por Mantegna y su taller de grabados, Pollaiuolo aporta con *El combate de hombres desnudos* una concepción renovada del movimiento, la anatomía (tal y como subraya Vasari) y, ante todo, la *compositio*. En efecto varios críticos han destacado esta particular caracte-

rística de esta estampa: la misma pareja de gladiadores parece estar representada en diversas posturas de combate, como un bronce observado bajo distintos ángulos. Esta nueva transcripción gráfica de la tridimensionalidad del espacio reproducido sobre un plano euclidiano alimentaría, en el Quattrocento, más de una disputa teórica. Pollaiuolo sale airoso de forma innovadora y, punto crucial que debe ser examinado en esta estampa, el artista no abandona en absoluto la propia materialidad de la obra. En efecto, este grabado con buril está realizado según la técnica del “estilo ancho”, herencia de los primeros grabados en talla dulce italianos. Pollaiuolo, con el fin de transcribir nuevamente los trazos de la pluma sobre la hoja de papel, renueva totalmente este estilo al introducir pequeños cortes oblicuos entre los cortes paralelos, generalmente cortos y finos. Es lo que la crítica denomina el efecto “zigzag”: se trata, por medio del buril, de la mejor imitación del trazado de la pluma, característico de los dibujantes florentinos del Quattrocento.

La importancia capital que se da al acabado, a la perfección de la reproducción de los trazos, es sin duda el mejor argumento en favor de una entronización clásica del arte de la estampa, ya que, en este grado de elaboración, tendríamos dificultades para ver en esta obra únicamente la explotación técnica y comercial de un “molde de imagen”. La estampa adquiere, pues, aquí sus cartas de nobleza.

Pollaiuolo, con formación de orfebre, responde a todas las exigencias antaño vislumbradas en el arte de los nieles: el ornamento general de la hoja, el especial cuidado en la reproducción de la densidad de la vegetación en segundo plano (que tiene más de tapicería que de arte de la estampa), el hallazgo de esos cortes en “zigzag” que confieren al modelado de las sombras una densidad particular, todo apunta a una búsqueda de la invención plástica donde se echa mano de las técnicas de otras artes así como del artesanado.

Ante la admiración de la técnica sin fallos de Pollaiuolo sería difícil dar una respuesta igual de precisa referente a la iconografía de esta plancha. Panofsky quiere leer en esta hoja la historia de Titus Manlius Torquatus, un cónsul romano, que mató con sus propias manos a un galo al que le sustrajo la espada como botín. Philipps lee en ella un episodio del Toisón de oro:

“Vista su importancia en la historia del grabado florentino, deberíamos cuestionarnos la verdadera representación del Grabado de batallas. Su significado ha sido durante tiempo una fuente de especulaciones. [...] En 1460, cuando Pollaiuolo trabajaba en la Casa Medici, Marsilio Ficino formaba parte del servicio de Cosimo de Medici. El gran discípulo y filósofo renacentista tenía aproximadamente la edad de Pollaiuolo –unos veinte años– [...] El humanista era en realidad uno de los amigos de Pollaiuolo. Curiosamente, cada uno en su ámbito siguió una vía similar: mientras Pollaiuolo decoraba los muros de los Medici con los trabajos de Hércules,

Ficino traducía la Argonáutica de Orfeo, un poema griego que trataba sobre los trabajos de Jasón. Aunque la traducción de Ficino nunca se publicó y su manuscrito se perdió, sabemos por una de sus cartas a Martinus Uranius, que en algún momento entre 1458 y 1462 culminó su tarea.” (Phillipps, op. Cit. pp. 47, 48).

El combate de estos hombres desnudos sería el combate contra los hombres salidos de la semilla de los dientes del dragón.

Otros críticos han visto un combate de gladiadores, lo que parece indicar más sencillamente el grupo central de los dos hombres que están encadenados y luchan a muerte.

Como hemos dicho, *El combate de hombres desnudos*, estampa esencial en la historia del grabado, único testimonio indudable de la aportación fundamental de Pollaiuolo al arte de la talla en dulce, constituye verdaderamente el acta de nacimiento del gran grabado de invención.

P. T. G.



14
Antonio POLLAIUOLO
El combate de hombres desnudos
hacia 1470-1480 (?)

Técnica: grabado con buril a lo ancho.

Dimensiones: alto: 402 mm; ancho: 600 mm.

Firmado a la izquierda, sobre una tabla: “OPUS. / ANTONI. POLLA / IOLI. FLORENT / INI”.

Reseña: entrada en la colección por compra anónima en febrero de 1872. Donación al Museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, T. XIII, p. 202, n.º 2 (“Los Gladiadores”) – Ottley, 1816, p. 445, repr. (detalle) – Cat. exp. Cambridge, 1915, p. 87, n.º 25 – Hind, 1910, part. I, D I, pp. 190, 192 – Hind, 1938-1948, part. I, D. I, p. 191, repr. pl. 52 y detalles pp. 46, 47 – Ver cat. exp. Cleveland, 2002, prueba Rothschild, n.º 13, pp. 74, 75.

Exposición: París, 1937, n.º 99 – París, 1954, n.º 112 – París, 1959-1960, n.º 34 – París, 1965, n.º 24.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 6813 L.R.



15

Fra BARTOLOMEO

(Florencia, 1472 – íd., 1517)

Anverso: *El Arcángel Gabriel*

Reverso: *Santa Isabel*

La exposición de los dibujos de Fra Bartolomeo, por Chris Fischer y Lizzie Boubli, en el museo del Louvre en 1995 demostró que esta hoja era el fragmento izquierdo de otro dibujo, conservado en el departamento de artes gráficas: el fragmento que falta del ropaje del ángel se encuentra en el apunte para *El Ángel de la Anunciación* (fig. 7). Por otra parte, existen otros dos dibujos, también conservados en el Louvre, complementos del mismo apunte, que retoman parcialmente los dos dibujos de la hoja Rothschild. De esta forma, el reverso del dibujo que representa a Santa Isabel de un apunte para la *Visitación* (fig. 8) retoma enteramente la santa Isabel del dibujo de la colección E. de Rothschild, y el Arcángel Gabriel está representado de la misma forma en la hoja Rothschild que en el dibujo (fig. 9).

Este conjunto de dibujos al que pertenece la hoja que presentamos es previo al retablo de Albertinelli, cuyo cuadro de altar es la *Visitación*, que reúne en su parte inferior la *Presentación en el Templo*, la *Adoración del Niño Jesús*, y la *Anunciación*.

Fra Bartolomeo era el autor de las composiciones del retablo que Mariotto Albertinelli pintó en 1504. Cabe destacar que Albertinelli utilizó entonces por segunda vez los dibujos de Fra Bartolomeo, puesto que ya había usado estos últimos en 1500 para la realización del pequeño retablo conservado actualmente en el museo Poldi Pezzoli de Milán.



Fig. 7: Fra Bartolomeo, *Ángel de la Anunciación*. Museo del Louvre, RF 5554 reverso.

Como apunta Chris Fischer, los dos momentos escogidos por Fra Bartolomeo para representar la *Anunciación* en estos apuntes dibujados son, en primer lugar, aquel en que el Arcángel sorprende a la Virgen. Este momento es la fase más dramática de la *Anunciación*, llamada *conturbatio*. En la *conturbatio* el ángel aparece, con las alas desplegadas, tal y como se ilustra en el anverso del dibujo de la colección Edmond de Rothschild, retomado por la pintura de Albertinelli del tríptico del Poldi Pezzoli.

El reverso de la hoja, que muestra a Santa Isabel inclinándose hacia delante es claramente un apunte muy elaborado para la *Visitación* del tríptico Albertinelli del museo de los Oficios en Florencia.

En estos dos dibujos, antes considerados como dos apuntes, para la Virgen y el Arcángel Gabriel, complementarios para una *Anunciación*, se pone de manifiesto el dibujo vibrante así como la plenitud de medios de expresión de



Fig. 8: Fra Bartolomeo, *Estudio de Santa Isabel para la Visitación*. Museo del Louvre, RF 55569 reverso.



Fig. 9: Fra Bartolomeo, *Estudio para la Anunciación*. Museo del Louvre, RF 5557 anverso.

Fra Bartolomeo. En oposición con la frialdad de las pinturas de Albertinelli, se percibe hasta qué punto el trazo del dibujo, libre de toda traba, se convierte en el medio de expresión privilegiado del alma. Ésta va a ser sin duda una lección bien aprendida por los grabadores más hábiles.

P. T. G.



15

Fra BARTOLOMEO

Hoja de apunte.

Anverso: *El Arcángel Gabriel*.

Reverso: *Santa Isabel*, apunte para la *Visitación* de Albertinelli.

Dimensiones: alto: 161 mm; ancho: 114 mm.

Técnica: pluma y tinta parda, sobre papel blanco.

En el reverso inscripción con piedra negra: *590 dess.*

Reseña: Mayor – Prestel, venta junio 1888 – Adquirido en la venta por E. de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía y Exposición: París, 1994-1995, n.º 33.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild 779, D.R.



16
Christofano di Michele Martini,
llamado **Cristofano ROBETTA**
(Florencia, 1462 – íd.,
documentado hasta
1535)
*Alegoría de la fuerza
del amor*

La prueba que presentamos fue examinada por Hind, quien dijo acerca de ella: *La buena prueba, la de la Colección Rothschild, muestra huellas de unas ligeras líneas. Dos son verticales, al lado de los márgenes derechos e izquierdos, y otra, horizontal, pasa a la altura de las rodillas de la mujer de la derecha. Seguramente estas líneas habrán servido de ayuda al artista para grabar su lámina.* Como señala posteriormente Paolo Bellini, no existe ejemplar de esta estampa sin esas líneas de construcción mencionadas por Hind, lo que no es sino un trazo distintivo de las mejores pruebas, aunque las tiradas tardías, realizadas por Giuseppe Vallardi (1790-1810), que tuvo en su posesión durante un tiempo el cobre original, se distinguen de las tiradas del siglo XVI por la calidad del papel y del entintado.

Esta estampa fue entallada en el reverso del cobre de *La Adoración de los Magos*, cobre conservado desde 1888 en el British Museum de Londres.

Robetta describe en esta sensual estampa toda la complejidad de una alegoría renacentista: cada personaje debe tener su particular significado y el conjunto de la composición ofrece una interpretación del amor. Los tres niños están claramente identificados: un cupido atado a un árbol a un joven efebo, término corriente de la alegoría del cariño del amor carnal. Los otros dos niños parecen ser Hypnos, hijo de la Noche (que esgrime, a la izquierda, dos flores en la frente) y su hermano gemelo Thanatos, que posa el pie sobre un cráneo. Dos parejas están abrazadas y unidas a un extraño personaje andrógino que, situado a la izquierda de la composición, es el único de los cuatro jóvenes que no está acompañado. Sin embargo él es quien sostiene el ropaje que lo une a las dos parejas abrazadas, ropaje que roza claramente el sexo de cada uno de los otros personajes, lo que explica el segundo título que a veces se ha dado a esta estampa, *Alegoría del amor carnal*.

El andrógino podría hacer referencia al *Banquete* de Platón y a la teoría del amor expuesta por Aristóteles. La interpretación del *Banquete* en los círculos intelectuales herederos de la teoría neoplatónica de Marsilio Ficino está sin duda en el origen de esta compleja alegoría. Para Robetta, el amor es el amor de lo bello, y sabemos hasta qué punto el ejemplo socrático del alejamiento de la sensualidad para alcanzar, por medio de la pasión de la belleza, “la idea” de lo bello, lo justo y lo bueno ha contribuido a la teoría florentina del arte. Esta

evocación del microcosmos, donde la individualidad se confunde con el todo, está claramente expuesta por Robetta: el pelo de los personajes se pierde en el follaje, se confunde con el elemento natural hasta que el brazo del joven efebo se mezcla con el árbol: frente a esta animalidad de la impulsión del goce erótico, que, como muestra Thanatos, conduce a la muerte (designada con el cráneo que señala con el dedo), el amor carnal revela la inmortalidad por la procreación, el engendramiento y la continuidad de la especie. El andrógino, símbolo del equilibrio de la pasión, por ser lugar de unión de dos contrarios, observa con delectación estas bellezas corporales que vibran de deseo y abre la vía de la contemplación de lo bello.

Robetta parece responder aquí a la muy célebre estampa de Durero que presenta a *Adán y Eva* (cat. 26). El paisaje que rodea a los amantes, el rótulo en el árbol con la firma del grabador, la búsqueda de un canon clásico tributario de la escultura antigua, son elementos comunes a los grabados con buril de Durero y Robetta. Pero el ejemplo magistral que sigue aquí el maestro, evocando esta vez el amor carnal y no el combate sanguinario entre las fuerzas viriles y brutales, es el de Pollaiuolo y su *Combate de hombres desnudos* (cat. 14), cuyo ejemplo sigue siendo la primera referencia para los grabadores.

Esta docta *conversazione* entre los grabadores del Quattrocento y del Cinquecento recuerda la naturaleza erudita de la estampa y su carácter de intérprete gráfico de la teoría de las artes.

P. T. G.



16
Christofano di Michele Martini, llamado Cristofano ROBETTA
Alegoría de la fuerza del amor

Arriba a la derecha, en un rótulo colgado de un árbol: “ROBETA”.

Técnica: grabado con buril.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 309 mm; ancho: 289 mm.
- de la plancha: alto: 299 mm; ancho: 281 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 296 mm;
ancho: 279 mm.

Reseña: desconocido según ficha. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1803-1821, XIII, p. 406, n.º 25 (*El hombre atado a un árbol por el amor*) – Hind I, p. 205 – Duchesne, II, 29 (38 pruebas conocidas) – Passavant, V, pp. 59, 25 – Bartsch ilustrado, 2521.043 – Exp. Washington, 1973, p. 300, n.º 120 – Bellini, 1973, n.º 31, p. 75, repr. p. 74. – Lambert, 1999, p. 138, n.º 269.

Exposiciones: París, 1957, n.º 181 – París, 1965, n.º 39.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3834 L.R.



17

Rafael Sanzio, llamado RAFAEL

(Urbino, 1483 – Roma, 1520)

Anverso: *Retrato de hombre joven*

Reverso: *apuntes de nubes, esbozo de arquitectura y hombre joven leyendo* hacia 1502-1504

La precisión exacta de los contornos, los trazos de la cara, el pelo cayendo en forma de rizos sobre los hombros, la sorprendente fantasía del sombrero, hacen de esta hoja de apuntes del joven Rafael un manifiesto de la claridad clásica. La expresión de serenidad de esta figura nos trae a la memoria ese juicio admirativo que Heinrich Wölfflin emitía sobre el artista: *Rafael no está dotado de la nerviosidad sensitiva de Leonardo, y aún menos de la fuerza de Miguel Angel. Para caracterizar su estilo, podríamos decir que poseía en grado máximo el sentimiento de la medida y del justo medio, si no fuera porque este término se utiliza a menudo con un sentido peyorativo. / Este estado de ánimo sereno y ponderado se prodiga tan poco en nuestros días que la mayoría de los aficionados entiende más fácilmente a Miguel Angel que la personalidad abierta, sonriente, amable de Rafael. Y sin embargo, la gracia subyugante de sus modales, grabados en el recuerdo de aquellos que vivieron cerca de él, todavía resplandece en sus obras hoy* (H. Wölfflin, *El arte clásico*, G. Monfort ed. 1989, p. 50).

No parece que se deba poner en duda la autenticidad de esta obra de juventud de Rafael. La crítica, después

de muchas dudas, fruto de la ausencia de un examen atento del dibujo (Joannides señalaba, aún en 1983, la localización desconocida de esta hoja), ha atribuido unánimemente esta hoja al maestro. Sin rechazar la seriedad de las tesis emitidas, es cierto que el acceso limitado al original ha propiciado la desclasificación de esta obra del corpus dibujado de Rafael a favor de Perugino y la escuela de Perugino, y por último del anonimato, hasta que, en 1983, F. Viatte vuelve a atribuirle a Rafael, siguiendo el corpus crítico clásico de esta pieza a finales del siglo XIX y principios del XX. Esta hoja de apuntes se ubica sin duda hacia 1502-1504, es decir, en torno al taller de la Librería del Duomo de Siena, la Librería Piccolomini, obra de la que Bernardino Pinturicchio había recibido el encargo el 29 de junio de 1502, por parte del cardenal Francesco Todeschini Piccolomini (que reinó con el nombre de Pío III del 8 al 18 de octubre de 1503), a condición de que el pintor representase (“tutti li disegni delle istorie di sua mano in cartoni et in muro”) diez escenas de la vida de Enea Silvio Piccolomini. Vasari, en la *Vida de Pinturicchio* (*Le Vitte...*, op. cit. ed. Milanese, III, p. 494) nos informa de que Pinturicchio contó con la ayuda de varios *garzoni*, Rafael, según el propio Vasari, fue el autor de la mayoría de los esbozos y cartones.

El anverso de la hoja, tradicionalmente titulado *Retrato de hombre joven*, sirvió seguramente como apunte para el rostro del joven que abre la marcha del cardenal Domenico Capranica, en *la Marcha de Enea Silvio Piccolomini al Concilio de Basilea*, composición al fresco realizada por Pinturicchio y su taller en la Librería Piccolomini de Siena. El British Museum conserva un apunte del mismo modelo, muy parecido a la hoja de la colección E. de Rothschild (inv. 1860-6-16-94, reverso). El modelo de esta composición, obra de Rafael, se conserva en el museo de los Oficios de Florencia (inv. N.º 520 E).

El reverso de la hoja Rothschild asocia tres apuntes de distinta índole: unas nubes, estudiadas sobre el motivo, un hombre joven sentado leyendo y algún esbozo de arquitectura. ¿Debemos comparar estas nubes, como apunta directamente D. Cordellier, con las de la composición del Duomo de Siena que representa *la Marcha de Eneo Silvio Piccolomini...*? Podemos hacerlo por analogía. Dicho esto, la espontaneidad de esta hoja está de alguna forma limitada, aunque sólo sea por la asignación de un fin utilitario a una composición en la que lo onírico parece imponerse por sí mismo. El apunte de la figura sentada leyendo es muy rico en enseñanzas, ya que discernimos, bajo las ropas, el trazado de la anatomía.

Tanto la técnica de la piedra negra y el procedimiento gráfico empleado por Rafael, como las analogías estilísticas e iconográficas, hacen que nos inclinemos por fechar esta hoja en torno al año 1500. La identificación del anverso sigue siendo un argumento de peso para mantener esta hoja de apuntes del joven Rafael hacia los años 1502-1504.

P. T. G.

17

Rafael Sanzio, llamado RAFAEL

Anverso: *Retrato de hombre joven*

Reverso: *apuntes de nubes, esbozo de arquitectura y hombre joven leyendo*
hacia 1502-1504

Hoja de apuntes,

Técnica: piedra negra.

Dimensiones: alto: 288 mm; ancho: 204 mm.

Reseña: Rev. Dr. H. Wellesley (L. 1384) venta, Londres, Sotheby, 25 de junio de 1866 y los trece días siguientes, décimo día de venta, n.º 1796, (Rafael, *Cabeza de hombre joven con un singular sombrero*) – Fr. Locker Lampson (L. 1692), anotado al verso, con pluma y tinta marrón: *Frederick Locker bought at Dr. Wellesley's sale*, julio 1866; venta Christie's, Londres, el 11 de abril de 1919, n.º 1212 (Rafael, *Cabeza del artista, colección Wellesley*). Adquirido por Danlos para el barón Edmond de Rothschild – donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Ruland, 1876, p. 331, IX, n.º 1 (rº) – Fischel, I, 1913, n.º 14, (rº) – Valentiner, 1927, pp. 225, 258, repr. fig. 8 – Fischel, 1948, p. 357 (rº) – Wagner, 1969, pp. 34, 39-41, pl. 12 (Anónimo) – Joannides, 1983, n.º 65 (rº, localización desconocida) – Oberhuber y Ferino Pagden, 1984, n.º 27 (rº), appendix 3 (vº); bajo n.º 27, p. 584 (vº) – Knab, 1984, p. 50 (rº) – Fontana, 1987, p. 159 (rº) – Passavant, 1988, p. 223 – Cordellier y Py, 1992, p. 18, n.º 4, repr. (rº y vº) p. 19.

Exposición: París, 1954, n.º 82 (Perugino) – París, 1960, n.º 45 (Escuela de Perugino) – París, 1983-1984, n.º 3 y n.º 4 (Rafael).

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 771 D.R.



18

Martin SCHONGAUER

(Colmar, hacia 1450 – Brisach, 1491)

Cristo con la Cruz a cuestas

El expresionismo dramático de este *Cristo con la Cruz a cuestas*, la más célebre estampa, junto con el *San Antonio*, (cat. 19) de Martin Schongauer, puede ser herencia de una pintura actualmente perdida de Jan Van Eyck. De hecho, entre 1466 y 1469, Schongauer estudió junto a Caspar Isenmann, que le transmitió el gusto por la pintura flamenca, y después, de 1469 a 1470, viajó a Borgoña y los Países Bajos. Las pinturas de Rogier Van der Weyden, de las que encontramos un indudable eco en sus primeras estampas, ejercieron sobre él una fuerte influencia.

La sugerencia de una gran multitud, ordenada en el espacio con un rigor inigualable (cinco caballos aparecen alrededor de Cristo), la elaboración de un paisaje en el que a la derecha aparece Jerusalén y a la izquierda, a lo lejos, el Gólgota, la figura patética de Cristo que nos mira... todos estos elementos, verdaderas proezas iconográficas, hicieron de esta hoja una de las más admiradas de la obra de Martin Schongauer.

El Gabinete de Dibujos conserva, ejecutado con pluma sobre un papel preparado en verde, un dibujo según el *Cristo con la Cruz a cuestas* de Martin Schongauer, que no es obra del maestro. Podemos enumerar, además de esta copia dibujada, muchas copias grabadas, prueba del impacto que esta imagen tuvo en los artistas de los siglos XV y XVI. Entre estas copias, Israhel Van Meckenem (hacia 1440-1450 – Bocholt, 1503) realizó, en contrapartida, una interpretación de esta plancha (Hollstein, 1986, XXIV, p. 11 n.º 32 y XXIV A, repr. p. 13).

Esta elegancia del arte de Schongauer, cuyo renombre sólo fue eclipsado por el de Alberto Durero, le valió el apodo del “Bello Martin”. Se sitúa a la cabeza de los grandes maestros de la técnica del grabado con buril, técnica que se convirtió en un nuevo medio de expresión artística, (Schongauer era hijo de un orfebre de Augsburgo, Caspar Schongauer, que se estableció en Colmar en 1440). No hay ninguna duda de que esta extraordinaria precisión del buril le viene también por

herencia del artesanado paterno, a imagen y semejanza de los primeros grabadores florentinos del siglo XV.

P. T. G.



18

Martin SCHONGAUER
Cristo con la Cruz auestas

Debajo en el centro, monograma del artista.
Se ha rehecho la esquina superior derecha de la estampa.

Técnica: buril.

Dimensiones: alto: 285 mm; ancho: 427 mm.

Reseña: A. Morrison, marca en el reverso (L. 151); venta en Londres, 11-14 de julio de 1906, n.º 323, adjudicado a Lauser – P. Davidsohn, venta en Leipzig, 26-29 de abril de 1921, n.º 781 – Adquirida por Edmond de Rothschild en Strolin, noviembre de 1924; donada al Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1808, VI, p. 128, n.º 21 – Lehrs, 1925, V, p. 69, n.º 9 pl. 137 n.º 371 – Minott, 1971, p. 40, repr. pp. 66-67, n.º 9 – Bartsch ilustrado, 1980, pp. 234, 235, repr. – Hébert, 1982, p. 72, n.º 216, repr.

Exposiciones: París, 1954, n.º 144 – París 1991-1992, p. 50, n.º 27.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 204 L.R.



19

Martin
SCHONGAUER

(Colmar, hacia 1450 –
Brisach, 1491)

*La tentación de San
Antonio*

La inspiración de Martin Schongauer tiene su origen en dos relatos. En la *Vita Anthonii* de Athanasius aparece el tema de la agresión aérea del santo en su elevación: los ángeles querían sustraerlo a los demonios, y éstos le golpearon repetidas veces, y se colgaron de su hábito, impidiendo así su elevación. Por otra parte, el texto de la *Leyenda dorada* de Jacobo de Voragine cuenta las desventuras de ese cenobita nacido en el alto Egipto en el año 251 aproximadamente, destinadas a la fe popular.

El impacto de esta obra de pura imaginación, donde la fantasía da rienda suelta al horror de los demonios, es histórico. Se cita a menudo el texto de Vasari que, en la *Vida de Miguel Angel*, cuenta que esta estampa fascinó de tal modo al joven adolescente que realizó una copia pintada (*Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Ed. G. Milanese, 1906, V, pp. 396 y seq.).

La representación de los demonios abraza a la perfección el imaginario medieval, y así, esta composición de Martin Schongauer parece resumir toda la iconografía de su tiempo. Podemos comparar *La tentación de San Antonio* con un panel pintado por Albert Van Ouwater que representa a *San Miguel combatiendo a los demonios* (conservado en la Capilla Real de Granada): la similitud entre las dos composiciones remite a un conocimiento real de esta iconografía demoníaca por parte del grabador, que, durante su viaje a Flandes, habría podido inspirarse directamente de los paneles pintados por los artistas del círculo de Dieric Bouts.

Esta espectacular “agresión” se basa en un sentido de la composición en la que el movimiento circular (tan propio del uso del buril) consigue estabilizar en el espacio (sugerido por los peñascos abajo a la izquierda, y por los trazos progresivos que estrían el cielo) esta farándula de monstruos agitados que, a pesar de todos sus esfuerzos, no consiguen quebrar la impasibilidad de San Antonio.

Tomando como base esta disposición bastante rudimentaria del espacio celeste, se suele ubicar *La tentación de San Antonio* al principio de la carrera del maestro.

P. T. G.

19

Martin SCHONGAUER

La tentación de San Antonio

Abajo en el centro, anagrama del artista: M + S.

Técnica: buril.

Dimensiones: alto: 308 mm; ancho: 228 mm.

Reseña: colección Karl Eduard von Liphart; venta en Leipzig el 5 de diciembre de 1876 y días siguientes, n.º 1608 – Adquirida por Clément para el barón Edmond de Rothschild; donada al Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1808, VI, n.º 47 – Lehrs, 1925, V, n.º 54 – E. Flechsig, 1951, pp. 196,197 – L. Fischel, 1958, pp. 92-98 – A. Shestack, en cat. exp. Washington, 1967-1968, n.º 37 – cat. exp. Petit Palais, 1991-1992, n.º 7, pp. 108,109 – A. Châtelet, en cat. exp. Colmar, 1991, n.º G. 10.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 216 L.R.



20 y 21

Alberto DURERO

(Nuremberg, 1471 – íd., 1528)

Traje de mujer o Dama de Livonia y

Trajes de invierno de tres damas de Livonia
1521

Durero realiza estos dos dibujos durante su viaje a los Países Bajos (de julio de 1520 a julio de 1521). La colección E. de Rothschild conserva un tercer dibujo que presenta a Dos Mujeres del pueblo de Livonia (fig. 10) con la siguiente anotación de Durero: “In Eyflant gett das gemein folg also” (“es el traje de las gentes del pueblo de Livonia”). Estas piezas se inscriben en una serie de apuntes de carácter etnográfico, entre los cuales figuran “gente de guerra en Irlanda detrás de Inglaterra”, “campesinos” irlandeses (dos hojas conservadas en Berlín), o también un apunte de la *Negra Catherine*, sirvienta del portugués Bradao (Florencia; museo de los Oficios). El cosmopolitismo de Amberes ofrecía estos ejemplos de exotismo ante la mirada curiosa del pintor...

Fig. 10: Alberto Durero, *Trajes de dos damas de Livonia*. Museo del Louvre, colección Edmond de Rothschild, París (inv. 20 D.R.)

Fig. 11: Jost Amman, según Alberto Durero, *Livonica Foemina*, plancha L. Museo del Louvre, colección Edmond de Rothschild, París (inv. L. 234 L.R.)

Fig. 12: Jost Amman, según Alberto Durero, *Livonica Praecipua Foemina, una cum Filia*, plancha LI. Museo del Louvre, colección Edmond Rothschild, París (inv. L. 234 L.R.)



Estos dibujos fueron grabados tardíamente por Jost Amman (Holstein, II, p. 49) y publicados por Hans Weigel en *Habitus praecipuorum popularum tam vivorum, quam foeminarum singulari arte depicti*, en Nuremberg en 1577 (figs. 11 y 12). Los textos de estas estampas, que constituyen las planchas L y LI de la obra, retoman las anotaciones manuscritas de Durero, *Livonica Foemina* y *Livonica praecipua foemina*. Una edición original de la obra se conserva en la colección E. de Rothschild (L. 232 L.R.)

P. T. G.



20
Alberto DURERO
Traje de mujer o Dama de Livonia
1521

Técnica: pluma, tinta parda, acuarela.

Firmado con el anagrama del artista y fechado: 1521.

Anotación: "Allso gant dij reichen frawen in Eiffland" ("es el traje de las mujeres ricas en Livonia").

Dimensiones: alto: 281 mm; ancho: 182 mm.

Reseña: W. Imhoff – A. F. Andreossy; venta, París, 13-16 abril 1864, n.º 72 – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Heller, 1827, II, p. 83, n.º 79 – Ephrussi, 1882 (1), p. 311 – Lippmann n.º 375 – Flechsig, II, p. 234 – Tietze y Tietze-Conrat, n.º 800 – Winkler, n.º 827 – Panofsky, n.º 1296 – Strauss, n.º 1521/37 – Vaisse y Ottino della Chiesa, 1969, p. 111, n.º 168, repr.

Exposiciones: París, 1986, n.º 67, repr. – París, 1991-1992, n.º 71, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 19 D.R.



21
Alberto DURERO
Trajes de invierno de tres damas de Livonia
1521

Técnica: pluma, tinta parda, acuarela.

Firmado con el anagrama del artista y fechado: 1521. Anotación: "Allso gat man Jn / Eyflant dy mechtigen" ("es el traje de los poderosos de Livonia"). Monograma del artista. Remarcado arriba a la derecha.

Dimensiones: alto: 183 mm; ancho: 194 mm.

Reseña: W. Imhoff – A. F. Andreossy; venta, París, 13-16 abril 1864, n.º 72 bis – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Heller, 1827, II, p. 83, n.º 80 – Ephrussi, 1882 (1), p. 311 – Lippmann n.º 373 – Flechsig, II, p. 234 – Tietze y Tietze-Conrat, n.º 798 – Winkler, n.º 827 – Panofsky, n.º 1294 – Strauss, n.º 1521/39 – Vaisse y Ottino della Chiesa, 1969, p. 111, n.º 166, repr. – Leymarie, 1984, p. 20, repr. – Conocimiento de las artes, 1989, p. 26, fig. 20.

Exposiciones: París, 1954, n.º 24 – París, 1959-1960, n.º 48 – París, 1991-1992, n.º 73, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 21 D.R.



22
Alberto DURERO
(Nuremberg, 1471 – id., 1528)
Retrato de hombre
(supuestamente *Kaspar Nützel*), 1517

Esta hoja ha sufrido mucho: oscurecida en extremo, fue recortada en la parte superior y restaurada posteriormente por una mano que no es la de Durero. A pesar de estos infortunados accidentes, este retrato ha conservado toda la fuerza que Durero espontáneamente le dio.

Incluso con el entusiasmo de las atribuciones de diversos historiadores, y antes de descubrir con seguridad una documentación que atestigüe la identidad del hombre representado, sigue siendo ilusorio y arriesgado intentar identificar al personaje retratado. Recientemente, con motivo de la exposición de París en 1992, se quiso ver en esta obra, sin argumentación ninguna, un retrato de Kaspar Nützel, un amigo de Durero que acompañó al artista a Augsburgo en 1518 junto con Lazarus Spengler. Las identificaciones se han sucedido en función de los fantasmas de los comentaristas, y así se ha querido ver por turnos a Georg III Von Limburg, obispo de Bamberg, Jacob Muffel, notable de Nuremberg, Konrad Peutinger, consejero imperial de Augsburgo, y por último, Kaspar Nützel...

La extrema vitalidad que se desprende de esta obra, el detalle extraordinario de la ventana reflejándose en las pupilas del hombre retratado, ese soplo de vida vibrante en toda la hoja, la extrema precisión de los trazos con piedra negra (difuminados sin embargo por la mano del artista), todo ello se ha mantenido al margen de los comentarios. Y no obstante, ahí radica una parte del misterio de este dibujo del año 1517. Durero opera un retorno hacia el análisis de lo vivo, hacia el deseo de transcribir, por medio de la piedra negra, lo natural, lo espontáneo del individuo particular, como había vislumbrado en el retrato de su madre (Berlín, Kupferstichkabinett) de 1514.

Expresada por medio del dibujo, esta espontaneidad de lo vivo conserva toda su frescura. En la estampa, tal y como atestigua el *Retrato grabado de Maximiliano* de 1519, la madera expresará, mejor que el buril sobre el cobre, esa franqueza del dibujo. Por otra parte, durante estos años, las vacilaciones de Durero, en cuanto a la elección de la técnica más apropiada para reflejar a la perfección la espontaneidad en los retratos grabados, son bastante claras: *Lucas de Leiden*, en 1520, está realizado con buril para la cara y con agua fuerte para el resto de la plancha; el *Erasmus* de 1526 está enteramente tratado con buril, a pesar de que el *Retrato de Ulrich Varnbüler* está grabado, en 1522, sobre madera.

Esta sorprendente efigie que presentamos casa perfectamente con una configuración previa en una madera grabada cuya realización se dejó sin duda para más tarde, y fue abandonada después por el artista. Esta obra sigue siendo idónea para resumir las dudas de Durero en los años inmediatamente consecutivos a las grandes realizaciones grabadas de los años 1507-1515, época compleja de la vida creadora del artista, que Erwin Panofsky califica de “reorientación de las artes gráficas. El apogeo del grabado 1507/11 – 1514”, en el capítulo V de su ensayo dedicado a *La Vida y el arte de Alberto Durero*.

P. T. G.



22

Alberto DURERO

Retrato de hombre (supuestamente Kaspar Nützel)
1517

Técnica: piedra negra.

Abajo, con piedra negra, fechado: 1517 e inscripción difícilmente legible: Kaspar Nützel (?). Papel oscurecido; recortado y torpemente restaurado en la parte superior.

Dimensiones: alto: 370 mm; ancho: 276 mm.

Reseña: J. Richardson senior, marca en el recto (L. 2184); venta, Londres, 22 de enero–8 de febrero de 1747 – Earl Spencer, marca en el anverso (L. 1532); venta, Londres, 12 de junio de 1811, n.º 270 – Th. Lawrence, marca en el anverso (L. 2445); venta en 1835 en Woodburn – W. Coningham, marca en el anverso (L. 476); venta en Colnaghi, 8 de julio de 1846 – P. Defer y H. Dumesnil, marca en el anverso (L. 379); venta, París, 10-12 de mayo de 1900, n.º 33 (*Retrato de Jacob Muffel Bourgmestre de Nuremberg*), repr. en Danlos – Edmond de Rothschild, legs. en 1935.

Bibliografía: Ephrussi, 1882 (1), p. 180 (Jacob Muffel) – Lippmann, n.º 371 – Flechsig, II, p. 343 – Tietze y Tietze-Conrat, n.º 692 (Georg III von Limburg) – Winkler, n.º 566 – Panofsky, n.º 1069 (*Portrait of a man*) – Strauss, n.º 1517/2 (*Portrait of Conrad Peutiger* [?]) – Mende, 1982, p. 137, fig. 5.

Exposiciones: Londres, 1836, n.º 50 – París, 1879, n.º 255 (Jacob Muffel) – París, 1907, n.º 508 (Jacob Muffel) – París, 1954, n.º 21 (presentado como el retrato de Jacob Muffel) – París, 1959-1960, n.º 47 (*Retrato de hombre*) – París, 1991-1992, n.º 60 (presentado como el retrato de Kaspar Nützel), repr. p. 67.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 25 D.R.



23

Alberto DURERO

(Nuremberg, 1471 –
íd., 1528)

*Presunto retrato de
Bernard Van Orley*
1521

En su diario del 26 de agosto al 3 de septiembre de 1520, durante su viaje por Bruselas y Malinas, Durero escribe: “El Maestro Bernhart me ha invitado a una magnífica comida de al menos 10 gulden... He hecho el retrato con piedra negra del maestro Bernhart, pintor de la señora Margarita”. Parece, pues, imposible relacionar este retrato ejecutado con piedra negra y señalado por Durero en el año 1520 y el retrato que exponemos, fechado y firmado el año 1521. Este retrato de un hombre joven, presunto retrato de Bernard Van Orley, pertenece claramente a un grupo de retratos realizados durante el viaje a los Países Bajos, o inmediatamente después del regreso de Durero, donde la firma y la fecha figuran siempre en la parte superior de la hoja, sobre una franja blanca.

Durero menciona una visita a Margarita de Austria con objeto de una despedida, en Malinas, el 6 de junio de 1521. Pierrette Jean-Richard parece suponer que en esta visita Durero tuvo la ocasión de realizar el retrato de Van Orley que presentamos. En efecto, Bernard Van Orley (1492-1542) era el pintor de Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos.

Veth y Muller identifican este retrato como el de Jacob Rehlinger, basándose en otra mención del diario de Durero, con fecha del 29 de junio de 1521. No obstante, la identificación de Van Orley tiene su origen en Panofsky y Winkler, como sería de suponer a causa del parecido con el retrato de Van Orley por Philippe Galle en el *Pictorum aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigie*, publicado por H. Cock en Amberes en 1572.



Fig. 13. Alberto Durero, *Un falso*. Museo de Louvre, colección Edmond de Rothschild, París, (inv. 23 D.R. reverso)

Sea como fuere, no parece que deba ser puesta en duda la pertenencia de esta obra al corpus de Durero. La maestría del trazo, el carácter monumental del personaje, su presentación de medio perfil de cara y el tratamiento de la composición permiten situar esta hoja entre los grandes retratos dibujados por Durero en los años 1520, dibujos a menudo previos a los últimos retratos pintados en el año 1526.

El reverso de la hoja presenta el dibujo de un falo (fig. 13), que encontramos, de forma analógica, en el sombrero de este joven. ¿Se trata de un emblema de su fuerza viril, que Durero se entretuvo en transcribir en forma de jeroglífico en el retrato de este joven?

P. T. G.



23

Alberto DURERO

Presunto retrato de Bernard Van Orley

1521

Arriba en el centro con piedra negra: 1521, a la derecha, firmado con el anagrama del artista; entre la fecha y el monograma, con pluma: Eghen handt (?).

En el reverso arriba con pluma, una inscripción: "Manu propria ab Alberto dureo Nordico", y dibujo de un falo (fig. 13).

Técnica: piedra negra con fondo de aguada.

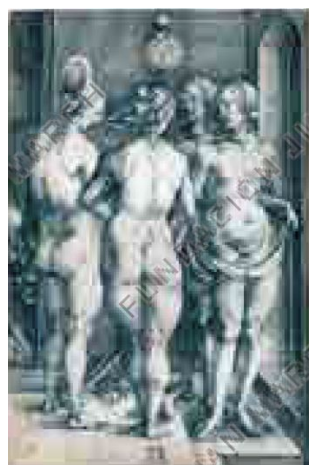
Dimensiones: alto: 403 mm; ancho: 275 mm.

Reseña: colección A. F. Andreossy; venta, París, 13-16 de abril de 1864, n.º 73 – A. Firmin-Didot, venta, París, 12 de mayo de 1877, n.º 17 – Adquirido en su venta por Clément para Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Ephrussi, 1882 (1), p. 298 – Lippmann, n.º 372 – Veth y Muller, 1918, p. 45, pl. 74 – Flechsig, II, p. 236 – Tietze y Tietze-Conrat, n.º 829 – Winkler, n.º 810 – Panofsky, n.º 1033 – Strauss, n.º 1521/31 – cat. exp. Bruselas, 1977, repr. p. 61.

Exposiciones: París, 1907, n.º 510 – París, 1954, n.º 20 – París, 1959-1960, n.º 49 (atribuido a Dürer) – París, 1986, n.º 1, repr. – París, 1991-1992, n.º 70, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 23 D.R.



24 y 25

Alberto DURERO

(Nuremberg, 1471 – íd., 1528)

Las cuatro mujeres desnudas, 1497

El sueño del doctor, hacia 1498

Las cuatro mujeres desnudas, llamadas también *Las cuatro brujas*, primer buril fechado en 1497, y *El sueño del doctor*, probablemente ejecutado hacia 1498, deben situarse en el corpus "moral" de los buriles profanos de Durero, una especie de fábulas o emblemas en los que se expresa un enigma cuyo objetivo es la afirmación de la originalidad del autor, al tiempo que sirve como pretexto para introducir ante el público de Europa del norte los antiguos modelos italianos descubiertos recientemente en el primer viaje del artista a Venecia.

Es evidente que este motivo de la mujer desnuda, con un contoneo característico, que encontramos en la *Eva* de 1504 (cat. 26), proviene de modelos italianos. Del mismo modo, *Las cuatro brujas* beben en las fuentes de la iconografía de *Las tres gracias*.

Los historiógrafos del maestro han comentado muchas veces el descubrimiento del grabado sobre cobre por Durero. Su progreso es fulgurante, y ya en 1495, con *La Santa Familia de la mariposa*, queda de manifiesto. La herencia del maestro del "Libro de la razón", junto a la admiración que Durero siente por las obras de Martin Schongauer, conducen a la renovación, e incluso a la invención, de un nuevo lenguaje: el buril adquiere con Durero su máxima perfección. Sin embargo, esta evolución hacia el rigor y la maestría de manejo del buril es posterior a ciertas primeras tentativas donde la elaboración paciente de las tallas ultragráficas de Schongauer (que privilegia las amplias zonas de blanco y el rigor de las tallas de buril, y define por vez primera en la historia el concepto de "grabado al trazo") se convierte, en el caso de Durero, en objeto de un nuevo desafío. La búsqueda del joven grabador se concentra en primer lugar en la necesidad de quebrar el artificio de los trazos y suavizar las tallas, para conseguir así un efecto aterciopelado comparable a la libertad produ-

cida por medio de la punta seca. Pero, después de sus primeras tentativas, Durero se dedica a expresar, con una perfecta maestría de la técnica apremiante del buril, lo esencial de las materias, la luz y la claridad que conforman su gloria, gracias únicamente al juego de combinaciones entre las diferencias de anchura y los intervalos de las tallas, o a la fragmentación de estas tallas circulares en series de trazos o en puntos.

La treintena de grabados con temas profanos que ocupan la actividad del grabador en los años 1495-1500 presentan en su mayoría enigmas iconográficos tan complejos que pueden percibirse como un rasgo de “humanismo” del maestro, que propone en esos temas “en los que nunca nadie había pensado” un equivalente de la *Calumnia de Apelle*.

P. T. G.

La interpretación que de estas dos estampas “morales” hace Erwin Panofsky, texto desbordante de humanismo y erudición, merece ser transcrita aquí íntegramente:

Detalles como el cráneo y el hueso tendido en el suelo, así como la presencia del Diablo, que surge en segundo plano entre las llamas y el humo, indican claramente el carácter satánico de la escena, impresión que corrobora el gesto –que sugiere prácticas reprobables– de las dos más ancianas. Sin embargo, ignoramos de qué se trata exactamente, y el significado de las tres letras O. G. H. inscritas en el globo decorado que cuelga del techo –no se trata de un fruto, y aún menos, como se ha conjeturado, del de la mandrágora– sigue siendo un enigma. Interpretaciones tales como: O Gott hüte (Dios nos guarde), Origo generis humani, Obsidium generis humani, etc. son perfectamente arbitrarias y pueden multiplicarse hasta el infinito (por ejemplo, Orcus, Gehenna, Hades) mientras que proposiciones más recientes (por ejemplo, Oeffentliches Gast-Haus, casa pública, y Ordo gratiarum Horarumque) son manifiestamente absurdas. Tal vez Moritz Thausing no estaba lejos de la verdad al proponer un acercamiento con el Malleus Maleficarum, ese terrible manual de caza de brujas, publicado en 1487 y que gozó de una larga y siniestra popularidad. Encontramos en él el relato de un hecho que da una idea de las historias de brujas, corrientes en esta época en Alemania. Una mujer joven, que esperaba un hijo, había contratado a una comadrona, que pronto pasó a ser sospechosa de brujería. Esta mujer fue despedida y se vengó de una manera horrible. Acompañada por otras dos comadres, irrumpió en el dormitorio de la mujer, y el trío maldijo al niño en las entrañas de su madre “tocándole el vientre y pronunciando una imprecación diabólica”. Este episodio correspondería exactamente al grabado de Durero, si no fuera porque la joven parece extrañamente poco afectada; parece una cómplice

más que una víctima y podría ser una joven bruja deseosa de deshacerse de un “fruto de las obras de Satán”. Sea cual sea el tema, no hay duda de que este prodigioso escaparate de desnudez femenina, concebido como “moderno” en el sentido del Renacimiento italiano, se vio transformado en una exhortación contra el pecado.

Lo mismo ocurre con el grabado llamado El sueño del doctor. Vemos a un hombre ya entrado en años dormido sobre un banco, al calor de una estufa (hay unos frutos puestos a secar en unas hornacinas de cerámica), cómodamente apoyado en unos cojines. Como en muchas otras “moralidades” del final de la Edad Media, este hombre que dormita cuando debería estar trabajando o rezando personifica el vicio de Acedia o la Pereza. Esta interpretación de lo que podríamos llamar el “sueño del injusto” estaba tan generalizada que un solo cojín bastaba para evocar el pecado de la pereza: “la pereza es la almohada del Diablo”, decía un proverbio. La tradición de estas alegorías de Acedia está resumida en estos versos de la Narrenschiff (la “Nave de los locos”) de Sebastián Brant, que podrían servir como texto al grabado del Durero:

*Eyn träger mensch ist niemans nutz
Denn das er sie eyn wynterbutz
Und das man jn losz schloffen gnug.
Sytzen bym ofen ist syn fu...
Der bösz vyndt nymbt der tragkeyt war
Und sägt gar bald syn somen dar.
Tragkeyt ist vrasch aller sünd
Macht murmelen Israhel die Kynd.
Dauid det eerbruch und dottschlag
War vmb das er träg müssig lag⁸.*

Este pasaje, cuyo sabor desafía la traducción en nuestro lenguaje moderno, explica, en el grabado de Durero, no sólo la presencia de la estufa y la atmósfera de somnolencia invernal, sino también el Diablo, que acciona un fuelle en la oreja del perezoso; justifica además el resto de elementos de la composición. Cuando dice que la pereza es madre de todos los vicios y que fue la causante del adulterio de David, Sebastián Brant hace alusión a la creencia según la cual “la ociosidad engendra la lascivia y convierte al perezoso en presa de las tentaciones de la lujuria”, citando la Suma el Rey, uno de los tratados de teología moral más populares. Para expresar la misma idea, Durero recurre a símbolos humanistas. Las visiones inspiradas por el Demonio se materializan bajo la forma de una Venus a la antigua (influenciada tal vez por las bellezas lánguidas y sensuales de Jacobo de Barbari); esta Venus está identificada sin posibilidad de error por la presencia de Cupido, que intenta montar sobre unos zancos, quizás para significar que la lubricidad en un hombre entrado en años es una aspiración tan vana como culpable...

Erwin Panofsky, La vida y el arte de Alberto Durero, Princeton University Press, 1943.

24

Alberto DURERO

Las cuatro mujeres desnudas o Las cuatro brujas
1497

Esta prueba no ha sido nunca expuesta.

Técnica: buril.

Dimensiones: alto: 190 mm; ancho: 133 mm.

Debajo en el centro: monograma del artista; arriba en el centro sobre una bola: 1497 / O. G. H.

Reseña: colección Gervais, antigua colección, entrada en 1860. Donación del museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, VII 75 – D. 14h. 69, M. 69 – Panofsky, p.182 – Dwyer, 1971, pp. 456-472 – Poesch, 1964, pp. 78-81 – Schilling, 1916, pp. 129-132 – Wirth, 1979, pp. 75,76 – Meder, 69^a – Panofsky, 1943, pp. – Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 12 – Schoch, Mende y Scherbaum 2001, n.º 17, London 2002, 2003, n.º 176, Osnabrück 2003, n.º 25.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 575 L.R.

25

Alberto DURERO

El sueño del doctor
hacia 1498

Técnica: buril.

Dimensiones: alto: 187 mm; ancho: 120 mm.

Debajo en el centro: monograma del artista.

Reseña: venta Méder por Thibaudeau, entrada en febrero de 1885. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 76 – Meder, 70b – Panofsky, 1943, pp. – Mende, Scherbaum y Schoch 2000, n.º 22 – Schoch, Mende – Scherbaum 2001, n.º 18, London 2002, 2003, n.º 56, Osnabrück 2003, n.º 129, D. 28.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 576 L.R.



26

Alberto
DURERO

(Nuremberg,
1471 - íd., 1528)
Adán y Eva o
La caída del
hombre
1504

Obra maestra de la estampa, este buril del año 1504, una de las obras más conocidas universalmente, marca el apogeo del arte de Dürero, tanto desde el punto de vista técnico como estético. El cartucho sobre el que esta obra está firmada *Albertus Durer Noricus Faciebat* es una referencia, así como la conclusión de un desafío lanzado a Pollaiuolo y a su *Combate de Hombres desnudos* (cat. 14), que firmaba el grabado sobre un cartucho con la siguiente mención: *Opus Antoni Pollaiuolo Florentini*. Entre estas dos estampas, el buril alcanza la gloria y una inefable perfección.

Esta obra insigne, ampliamente comentada desde su creación, citada por artistas de todas las nacionalidades, se inscribía en una reinterpretación de la tradición clásica, tomando como modelo el *Apolo del Belvedere* (aquí, Adán) y la *Venus Médicis* (aquí, Eva).

Existen muchos dibujos previos, resultado todos ellos de un paciente estudio sobre la divina proporción vitruviana, de la que los cuerpos de *Adán* y *Eva* retoman el canon; el más célebre de todos ellos es el dibujo a pluma de la Pierpont Morgan Library de Nueva York que presenta a *Adán* y *Eva* sobre un fondo negro. La idea del contraste entre la blancura de los cuerpos y el fondo oscuro, que puede ser una segunda referencia a la obra de Pollaiuolo, está, pues, presente desde el principio en esta estampa de Dürero. Por otra parte, los diversos estados que conocemos dan prueba de ello, como el primer estado de la plancha conservado en el Albertina de Viena (Dodgson, p. 51).

Tres años después de esta realización ejemplar, que bastaría por sí sola para inmortalizar el genio de Dürero, el artista retomaba este tema en pintura, presentando su *Adán y Eva*, hoy en el museo del Prado.

Debemos todos los comentarios iconográficos de esta pieza a Erwin Panofsky, que estableció los principales elementos (con un estilo literario de una claridad admirable) en un ensayo de 1943, texto que podemos recordar aquí, antes que cualquier intento de glosa:

El otro grabado de 1504, La caída del hombre, ha sido siempre mercedamente ensalzado por el esplendor de una técnica que refleja con gran virtuosidad tanto la

tibieza satinada de las carnes, la frialdad viscosa de una serpiente, los reflejos metálicos de las cabelleras, las plumas vellosas, como los pelajes sedosos o ásperos, y la luz tamizada por las sombras del bosque. Los apuntes realizados para las plantas y los animales van desde las representaciones minuciosas con pincel y acuarela hasta los rápidos bosquejos reproducidos del natural con un golpe de pluma.

Por otra parte, los contemporáneos de Durero debieron apreciar ciertos detalles iconográficos que a menudo escapan al espectador moderno. Así, debieron deleitarse con la tensión paralela que existe, por un lado, entre Adán y Eva y, por otro, entre el ratón y el gato dispuestos a saltar –y con tantos otros símbolos en los que no vemos sino “accesorios pintorescos”. Comprendieron sin duda que el serbal de los pajareros, al que se aferra Adán, es el Árbol de la vida, y que entre este árbol y la higuera prohibida existe la misma oposición que entre el sabio y benévolo loro y la diabólica serpiente; en cuanto a la elección de los animales que figuran en primer plano, no dejaron de ver una alusión a la doctrina escolástica muy extendida entonces, que relacionaba la Caída del hombre con la teoría de los cuatro “humores” o temperamentos.

Según esta doctrina, formulada en el siglo XII, el hombre, al principio, no se caracterizaba ni estaba corrompido por el predominio de ninguno de estos “humores” a los que todavía aludimos cuando utilizamos expresiones como “sanguíneo”, “flemático”, “colérico” o “bilioso” y “melancólico” o “atrabiliario”. Antes de morder la manzana, Adán poseía una constitución en perfecto equilibrio (“si el hombre hubiera permanecido en el Paraíso, escribe Santa Hildegarde de Bingen, no habría tenido humores nocivos en el cuerpo”), y era pues inmortal y sin pecado. Se pensaba entonces que, a causa de la destrucción de este equilibrio original, el cuerpo humano estaba expuesto a la enfermedad y a la muerte, y el alma humana al pecado (la bilis negra o atrabilis engendra la desesperación y la avaricia; la bilis, el orgullo y la cólera; la linfa, la gula y la pereza y la sangre, la lujuria). Los animales, mortales y viciosos desde los orígenes, eran, por naturaleza, melancólicos, coléricos, flemáticos o sanguíneos –a condición de no confundir el temperamento sanguíneo, siempre considerado más deseable que los otros, con el equilibrio “sanguíneo”– y se presumía que el hombre, al principio, pura y simplemente sanguíneo, se había corrompido en mayor o menor medida por los tres otros “humores” después de morder la manzana.

Por lo tanto, un observador ilustrado del siglo XVI debió reconocer sin esfuerzo en las cuatro especies de animales escogidas por Durero los representantes de los “cuatro humores”, con sus connotaciones morales: el alce simboliza la morosidad melancólica; el conejo, la sensualidad sanguínea; el gato, la crueldad biliosa y el buey, la apatía flemática.

No obstante, la mayor preocupación de Durero no debió ser la de demostrar su maestría con el buril o sus

conocimientos en “Filosofía natural”. Del mismo modo que había concebido deliberadamente su grabado *Weihnachten* como un modelo de perspectiva, también *La caída del hombre* es un modelo intencional de la belleza humana. El artista quiere presentar al público del Norte de Europa dos especímenes de la belleza del cuerpo humano en su desnudez, tan perfectos como sea posible, tanto en las proporciones como en las actitudes. [...]]

Erwin Panofsky, *La Vida y el arte de Alberto Durero*, 1943.

P. T. G.



26
Alberto DURERO
Adán y Eva o La caída del hombre
1504

Técnica: buril.

En una pancarta colgada de la rama que sostiene Adán: “ALBERT / DURER / NORICUS / FACIEBAT /” monograma del artista 1504.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 260 mm; ancho: 203 mm.
- de la plancha: alto: 255 mm; ancho: 197 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 251 mm; ancho: 193 mm.

Reseña: adquirido en marzo de 1881, Colección de M. Posonyi, donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Panofsky, 1920, p. 373 – Dogson, 1926, pp. 51-55 – Meder, 1932, 1 – Panofsky, 1943, 108 – Hollstein, 1971, 1 – exp. Washington, 1971, n.º 30 – exp. París 1996, n.º 160 pp. 206-208.

La prueba Rothschild no se ha expuesto nunca.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 506 L.R.



27

**Alberto
DURERO**

(Nuremberg, 1471 – íd., 1528)

San Cristóbal

1511

Dürero ha representado cuatro veces este tema de San Cristóbal. En primer lugar, en una “madera mala” de 1503-1504, y después en un buril del año 1521. Dürero conocía sin duda la *Leyenda dorada* de Jacobo de Voragine gracias a la traducción de su padrino Anton Koberger, publicada en Nuremberg en 1488: *Passional oder der heiligen Leben*. El ermitaño guía a Cristóbal con su linterna. El santo es bendecido por el niño cuando cruza el río, con los pies presos en los remolinos de las aguas, que, según la *Leyenda dorada*, se intensificaron cuando el gigante cananeo intentó cruzar el río. La escena nocturna de Voragine se transforma aquí en diurna por obra de Dürero, que sólo traduce plenamente la noche de la revelación de San Cristóbal con ayuda del buril en 1521.

Podemos comparar esta perfecta maestría de la técnica de la madera grabada con el incunable que presentamos en esta misma exposición (cat. 1). Del siglo XIV al siglo XVI, la popularidad de la devoción hacia San Cristóbal en Alemania no fue nunca discutida.

Esta prueba de la colección Edmond de Rothschild, de una frescura y una precisión fuera de lo común, pertenece al libro Ortelius (ver reseña de la pieza), libro de referencia de las maderas grabadas del maestro.

P. T. G.

27

Alberto DURERO

San Cristóbal

1511

Técnica: madera.

Dimensiones: - de la hoja: alto 219 mm; ancho: 222 mm.

- del contorno cuadrado: alto: 210 mm; ancho: 211 mm.

Reseña: los dos libros están recopilados por A. Ortelius, de Amberes. Después de su muerte, en 1578, sus herederos venden los dos volúmenes de estampas de Dürero al Sr. Colyns. Los libros Ortelius pasan entonces a formar parte de la colección de P. J. Mariette, y aparecen en la venta Mariette en París del 15 de noviembre de 1775 al 16 de enero de 1776 (n.º 704), adquirido por Saint-Yves. Los libros aparecen de nuevo en la venta de Ch. L. De Saint-Yves el 2 de mayo de 1805 y siguientes, p. 111. El conde de Fries los adquiere (en el reverso, marca F. Rechberger, 1806, Lugt 2133); venta en Amsterdam el 21 de junio de 1824, p. 72, n.º 20, en Brondgeert. J. G. Verstolk van Soelen; venta en Amsterdam, el 31 de marzo de 1851 y siguientes; n.º 1532. H. y A. H. Huth, venta en Londres, los días 4-6 de julio de 1911, n.º 209. Los libros Ortelius son comprados en esta venta por el barón Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Hollstein, vol. VII, 223 – Meder, 1932, 223 – Panofsky 323.

Esta hoja no ha sido nunca expuesta.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, L. 36 L.R. Fol. 79 n.º 193.



28

Peter BRUEGEL, el Viejo

(Breda (?) hacia 1525-1530 – Bruselas, 1569)

Vista de un pueblo a la orilla de un río
hacia 1553-1555

Peter Bruegel el Viejo dibuja, en los alrededores de Baasrode, varias vistas en las que el río, en el centro de la composición, parece un lago. A la inversa de *Vista de un río próximo a Baasrode* (hacia 1555, Berlín, Kupferstichkabinett, KdZ 5763), en el que las dos orillas dibujan una perspectiva de líneas convergentes realzada por el campanario de la iglesia, Bruegel intenta aquí experimentar una perspectiva aérea y abandona todo tipo de referencia al punto de fuga percibido a bordo de una embarcación. Vista aérea de una orilla industrial, este soberbio dibujo de Bruegel, de trazos delicadamente densos y profundos, es inagotable. La transición entre los planos, sutil y delicada, parece reflejar por medio del trazo (progresivamente difuminado) el paso de las horas. La transcripción del movimiento, el de las embarcaciones, los transeúntes por la orilla, las nubes y los pájaros, proviene de esta vibración indecible de la pluma sobre la superficie de la hoja y pone de manifiesto la maestría de un artista fuera de lo común.

No se le puede negar a Peter Bruegel el Viejo la paternidad de esta obra, antaño atribuida a Jan Bruegel el Anciano. Hans Mielke la incluye en el catálogo de los dibujos del maestro (n.º 28, p. 46) y más recientemente Nadine M. Orenstein y Manfred Sellink, en el catálogo de la exposición de Nueva York en 2001, vuelve a ubicar esta composición, no sólo cronológicamente, sino también geográficamente, en la obra del maestro. Se trataría de una vista próxima a Dendermonde en la orilla sur del río Scheldt en Flandes.

La analogía entre los tres dibujos que N. M. Orenstein compara con la hoja Rothschild concuerda perfectamente con la atribución a Peter Bruegel el Viejo de este dibujo de una fineza excepcional. Por un lado, la composición general de esas tres hojas es muy similar; por otro, esas tres obras se complementan perfectamente y ofrecen diversos puntos de vista de un paisaje de dulzura bucólica que el maestro retoma en algunas escenas mitológicas.

Estamos totalmente de acuerdo en reconocer, en la hoja Rothschild, la autoría de P. Bruegel el Viejo así como su pertenencia a un conjunto, descrito por Manfred Sellink, ciertamente modesto, pero coherente, de cuatro obras que describen, con análogo lenguaje, un mismo río: la *Vista de un estuario* (que figura en el reverso del *Paisaje con osos*, de la Narodni Galerie de Praga, K 4493, NY, 2001, n.º 15), la *Vista de un río próximo a Baasrode*, (Kupferstichkabinett, KdZ 5763; NY, 2001, n.º 21), las *Barcas sobre un largo río bordeado de árboles, casas y figuras*, hasta ahora inventariada bajo el nombre de Jan Bruegel el Viejo (Louvre, gabinete de Dibujos, inv. 19757, antigua colección Saint-Morys) y el dibujo que presentamos.

La filigrana de la hoja Rothschild (el unicornio) no hace sino confirmar esta atribución al maestro: como decía Hans Mielke, corresponde al n.º 1720 (G. Piccard, Stuttgart, 1980, vol. X *Wasserzeichen Fabeltiere*, pp. 38, 272) y señala un papel fabricado en el bajo Rhin con fecha de 1553.

P. T. G.



28

Peter BRUEGEL, el Viejo

Vista de un pueblo a la orilla de un río
hacia 1553-1555

Esta obra no ha sido nunca expuesta.

Técnica: pluma y tinta negra sobre papel beis (afiligranado con el unicornio).

Dimensiones: alto: 202 mm; ancho: 285 mm.

Reseña: marca ? roja no descrita abajo a la derecha; venta Muller y Cía., Amsterdam, del 11 al 14 de junio de 1912, venta el 12 de junio n.º 48 del catálogo: "Jan Brueghel / 48 – *Vista de un río*. La orilla está ocupada por las casas y la iglesia de un pueblo, escondidas en el verdor. Sobre el agua del río que atraviesa el lado izquierdo del paisaje en línea oblicua, varias barcas. Dibujo muy bello y fino...". Adquirido por Danlos para el barón Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Tolnay, 1969 S. 61 f. – H. Mielke, 1996, n.º 28 p. 46 repr. p. 150 – N. Orenstein, cat. exp. *Peter Bruegel The Elder*, Nueva York, n.º 21, p. 119 y nota 1.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3513 D.R.



29
**Albrecht
ALTDORFER (?)**
(Ratisbonne, hacia
1480 – Regensburg,
1538)
*Mujer cruzando a
caballo la puerta de
una ciudad*
1510 (?) o 1516 (?)

Este dibujo ha sido expuesto dos veces bajo el nombre de Albrecht Altdorfer. La atribución al maestro por parte de M. A. Hind prevaleció hasta las investigaciones más recientes relativas al “Maestro de la historia”, llamado también “Maestro de la vida” o “Maestro de las vidas”, que, junto a Albrecht Altdorfer y Wolf Huber, es uno de los principales representantes de la Escuela del Danubio. Podríamos citar también el nombre del hermano de Albrecht Altdorfer, Erhard Altdorfer, nacido algunos años después de Albrecht (que lo nombra explícitamente en su testamento) y fallecido hacia 1561, artista que se forma junto a su hermano mayor y cuyas obras conocidas se parecen mucho al arte de este último.

Además de la hoja Rothschild, existen cuatro versiones de este motivo (Londres, Berlín, Viena y Dessau). De hecho, resulta imposible despejar las dudas acerca de este conjunto de dibujos del que presentamos uno de los menos conocidos, casi inédito (con excepción del artículo de Hind en 1920) y muy poco expuesto. En efecto, las otras cuatro versiones de este mismo dibujo, que son muy similares y parecen todas ellas copias a partir de un arquetipo original –que podría eventualmente ser la pieza Rothschild, con mejor maestría, acabado y definición que las otras versiones que hemos podido observar– (fig. 14), presentan, a semejanza de la hoja de Berlín, trazos de una espontaneidad propia del Maestro de la historia a quien Franz Winzinger (93, n.º 135) atribuye la obra de Dessau.

Desde el punto de vista iconográfico, Winzinger propone que veamos en esta hoja a una prostituta de solda-



Fig. 14: Albrecht Altdorfer.
*Noble dama con su
séquito.* Gabinete de
estampas, Berlín SMPK,
inv. N.º KdZ 82.

dos, tema que indicaría a la perfección los perros en primer plano, que se persiguen ladrando.

Este tema iconográfico, hasta el momento vagamente identificado como el de una señora saliendo de un pueblo en medio de un cortejo, hace explícita la incompreensión actual del motivo. Estaríamos tentados de compararlo con otras dos obras, más conocidas. Por un lado, un dibujo de Albrecht Altdorfer, conservado en el Kupferstichkabinett de Berlín (hacia 1508, pluma y tinta marrón, alto: 142 mm; ancho: 139 mm., fig. 14) y que representa a una *Mujer joven a caballo cazando el Halcón*, por otro, una madera de Alberto Durero con fecha de 1498 que representa *El jinete y el lansquene* (Bartsch, t. VII, p. 145, n.º 131 / n.º 701 L.R.).

En la relación que los artistas pintores, dibujantes y grabadores establecen entre la multiplicidad de las tiradas de una estampa y la unicidad relativa de las obras dibujadas o pintadas, esta hoja del círculo allegado a Altdorfer, y nacida con seguridad en el taller del maestro, permite plantear la cuestión del ejercicio de la repetición, o de la “variante”, retomando así un concepto recientemente establecido por Lizzie Boubli en sus investigaciones sobre el dibujo renacentista.

¿Podemos imaginar en este caso concreto, en que cinco versiones terminadas de un mismo dibujo son conocidas hoy, una especie de ejercicio de virtuosidad, de reinterpretación (como en las academias) de un arquetipo sugerido o dibujado por el maestro? El conocimiento de esta obra, difícilmente atribuible y que, según la opinión (que sin duda debe ser revisada), de M. A. Hind, continuamos atribuyendo a A. Altdorfer (teniendo en cuenta las hipótesis actuales de atribución de las obras de Londres, Berlín, Viena y Dessau), se vería con ello enormemente enriquecido.

P. T. G.



29
Albrecht ALTDORFER (?)
Mujer cruzando a caballo la puerta de una ciudad
1510 (?) o 1516 (?)

Técnica: pluma, tinta negra y guache blanco sobre papel verde preparado.

Dimensiones: alto: 207 mm; ancho: 160 mm.

Reseña: colección John Lord Northwick; venta en Londres, el 5 de julio de 1921, n.º 54 *Lady riding out from the gate of a town*; reproducido pl. IV; adquirido por el barón Edmond de Rothschild, donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Vasari Society, first series, part. X, 1914-1915, n.º 8 (north italian school) – A. M. Hind, the Burlington Magazine, siete 1920, p. 162).

Exposición: París, 1954, n.º 16 – París, 1975, n.º 1.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 30 D.R.



30

Albrecht ALTDORFER

(Ratisbonne, hacia 1480 – Regensburg, 1538)

Paisaje con dos abetos
hacia 1517-1522

Se conocen actualmente nueve paisajes al aguafuerte de Albrecht Altdorfer. Franz Winzinger los ha fechado entre los años 1515-1520, suponiendo que el artista había adquirido ya una gran maestría en la técnica del aguafuerte, manifiesta en este conjunto. Por otra parte, existen copias de estos grabados con fecha de 1522, lo que permite suponer que estas obras han sido realizadas antes de esta fecha.

Las vistas escogidas por Altdorfer representan los pre-Alpes y en ellas asocia un cuidado especial en reflejar los senderos ribeteados de césped, en los primeros planos, y una concepción onírica del espacio (donde las montañas cierran siempre el horizonte).

Los primeros artistas alemanes del siglo XVI que presentan el paisaje directamente y sin disimulo, con acuarela, lápiz, o por medio del aguafuerte, fueron agrupados bajo la influencia de Albrecht Altdorfer, con el nombre artístico de la “Escuela del Danubio”, escuela que marca con fuerza la historia del arte alemán. A imagen de Altdorfer, estos últimos hacían profesión de una ruptura con las normas del clasicismo, y de un interés marcado por lo pintoresco. Amantes de la línea y sus arabescos, los artistas de la Escuela del Danubio han preferido a menudo la representación de la naturaleza o de la arquitectura (cat. 18), rodeando a los personajes, a la del cuerpo humano concebido según el rigor del canon clásico.

Estos rasgos principales de la “Escuela del Danubio” se encuentran en este paisaje al aguafuerte de Altdorfer del que Augustin Hirschvogel (Nuremberg, 1503-1553) realiza una copia dibujada hacia 1545. El expresionismo de la representación prefigura claramente las creaciones de los siglos venideros.

P. T. G.

30

Albrecht ALTDORFER

Paisaje con dos abetos
hacia 1517-1522

Prueba recortada antes de trazar el contorno cuadrado.

Técnica: aguafuerte.

Dimensiones: alto: 112 mm; ancho: 160 mm.

Reseña: Venta Gutekunst *Doubletten der Kunsthalle in Bremen des Fürstlich Waldburg-Wolfegg'schen*, en Stuttgart los días 27-29 de mayo de 1903, H. G. Gutekunst, n.º 7 “Flusslandschaft” – Adquirido por Danlos para Edmond de Rothschild, donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1808, n.º 74 – Wihlem Schmidt, 1872, 110. – Emil Waldmann, 1923, 89 – Hollstein, vol I 1954, n.º 91. – Franz Winzinger, 1963, p. 116, n.º 178 – Cat. exp. París 1984, cat. n.º 136, fig. 160, p. 119 – Cat. exp. Barcelona, 2003, p. 66 n.º 13, repr.

Esta hoja no ha sido nunca expuesta.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, L. 34. L.R., f.º 60.



Fig. 15. (inv. 170).

31

Gérard DAVID (Oudewater, cerca de Gouda, hacia 1460 – Brujas, 1523)

Anverso: *Retrato de mujer joven, de pie, y fragmento de paisaje*

Reverso: *Paisaje*

hacia 1500-1515

La gran originalidad de los dibujos de Gérard David, ejecutados todos ellos con una técnica muy particular que asocia la punta de plata a las tintas y al lápiz, hace que esta pieza de pequeño formato se incluya entre las piezas más valiosas de la colección E. de Rothschild. Procede, al igual que otras cinco hojas que llevan la marca de un mismo accidente en la parte inferior (los papeles parecen haberse mojado), de un conjunto llamado la libreta de apuntes Klinkosch, cuyo nombre proviene del coleccionista J. C. von Klinkosch, a quien pertenecía el conjunto de las seis hojas antes reunidas en una libreta de apuntes, y que se dispersaron cuando se vendió la colección en Viena en 1889. Hasta el momento sólo se han asociado a estas seis obras otros tres dibujos (conservados en Ottawa, en el Louvre y en Hamburgo), que componen el conjunto de la obra dibujada de David que ha llegado hasta nosotros.

La personalísima técnica de David, que maneja la punta del pincel, o el lápiz, con la misma ligereza que la punta de plata, es suficiente para relacionar este dibujo con sus retratos pintados: la mezcla fundida de trazos y modelados ejecutados en la transparencia del óleo permite la ausencia de contornos y la construcción de volúmenes que, herencia de Jan van Eyck, crea una perfecta ilusión tridimensional.

H. J. Van Miegroet matiza las observaciones de Friedländer (en "Ein Flämischer Porträt-Maler in England", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, IV, 1937, pp. 5-18), que rechaza la atribución a David del conjunto de la libreta de apuntes Klinkosch, basándose en la comparación que él mismo había hecho entre un retrato, por un anónimo, de Charles Brandon, duque de Suffolk (hacia 1480-1545) y el

reverso de la hoja Klinkosch del gabinete de dibujos del museo del Louvre (inv. 3812) que representa una cabeza de hombre. A juicio de Miegroet, este retrato habría sido dibujado en el reverso de una hoja de David perteneciente a la libreta de apuntes Klinkosch por otra persona: podría tratarse en efecto de un seguidor inglés de Gérard David, para el que Friedländer proponía a Jan Rave o Gerard Horenbout. De hecho, el dibujo, con piedra negra, de esta cabeza de hombre, asociado con razón al retrato de Charles Brandon, duque de Suffolk, no reúne a todas luces las características de algunos dibujos conocidos de Gérard David ni en el estilo ni en la técnica. Al contrario de este contra ejemplo, la hoja de la Colección Rothschild presenta una analogía suficiente con las otras hojas de la libreta de apuntes Klinkosch para que se siga conservando en el seno del conjunto de los dibujos atribuidos a David.

La reciente restauración de esta hoja para su presentación en esta exposición ha aportado mejores conocimientos del dibujo, realizado con pluma y tinta parda, y que representa un paisaje con una iglesia que se encuentra en el reverso de la hoja (fig. 15). Maurice Serullaz señaló en 1959 la existencia de este estudio de paisaje, y Maryan W. Ainsworth publicó en 1998 una reproducción de este dibujo (entonces no se había despegado todo el papel que escondía la parte inferior del apunte) y comentó muy atinadamente que parecía haber sido dibujado *en plein air*. Un examen más extenso de la hoja Rothschild muestra con claridad que la parte inferior del anverso de este retrato es una pieza añadida antiguamente a la composición, para rellenar un hueco, por un restaurador bastante hábil. Este recupera un fragmento sin duda del mismo papel, preparado con punta de plata, y lo pega de manera que los trazados de la punta parecen prolongar el trazo del manto de la mujer retratada. Refuerza así el papel destruido, por el accidente de humidificación, usando de nuevo el papel de preparación (de la parte inferior de la hoja) utilizado por David. Sobre este fragmento aparece, esta vez con punta de plata, un pequeño apunte de paisaje que muestra una casa con tejado en punta situada delante de un árbol. Este detalle se ajusta al espíritu del paisaje dibujado en el reverso de la hoja. Se trata de un solo paisaje dibujado, que podemos atribuir, si conservamos la atribución de las otras hojas del libro Klinkosch, a la mano de David, lo cual representa un descubrimiento de primer orden para el conocimiento de la obra dibujada del maestro, e invita a una reflexión más profunda sobre la práctica del dibujo del paisaje en Flandes a finales del siglo XV.

P. T. G.

31

Gérard DAVID

Anverso: *Retrato de mujer joven, de pie, y fragmento de paisaje*

Reverso: *Paisaje*

hacia 1500-1515

Inscripción arriba a la derecha: XXII

La parte inferior ha sido dañada por el agua. Un fragmento de papel preparado, que representa una casa delante de un árbol, dibujado con punta de plata, se ha integrado para rellenar el hueco.

Técnica:

Anverso: Lápiz, punta de aguada y tinta parda, sobre esbozo con punta de plata.

Reverso: pluma y tinta parda.

Dimensiones: alto: 91 mm; ancho: 60 mm.

Reseña: Philipp Dräxler von Carin, Viena, 1874 – Colección J. C. von Klinkosch, venta en Viena, el 15 de abril de 1889, lote n.º 471 (Hans Holbein der Jüngere 471) – “Studienblatt. Halbfigur eines aufrecht stehenden Mädchens. Auf dem Kopf trägt sie eine grosse Weisse Haube, das Antlitz fast von vorne gesehen” [...] “Wir sind der Ansicht, dass diese höchst interessanten Studienblätter nicht deutschen Ursprungs sind, sondern von Rogier van der Weyden stammen und Vorstudien für eine Kreuzigung Christi bilden”, p. 44 – Adquirido por Edmond de Rothschild; donado al Louvre en 1935.

Bibliografía: Waagen II, 1867, p. 196 – Conway, 1908, p. 155 – Winkler, 1929, pp. 271-275 – Friedländer VI-2, 1971, p. 91, pl. 229 c – Mundy, 1980 B, p. 125; catálogo exposición Washington, 1986, p. 131, cf. n.º 5 – Hans J. Van Miegroet, 1989, n.º 75 A, p. 322; repr. p. 136, n.º 123.

Exposiciones: París, 1954, n.º 79 – París, 1960, n.º 46.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 170 D.R.



32

Maestro de los Retratos Baroncelli

Supuestamente *Retrato de Giacomo di Giovanni d'Antonio Loiani (?)*

hacia 1489-1499

El hombre retratado ha sido tal vez identificado gracias a las investigaciones iniciadas con Aby Warburg y que continuaron hasta 1994 con M. Rohlmann en su conferencia en el *Coloquio Memling* en Brujas el 12 de noviembre de 1994. La historia crítica reciente de este dibujo, antaño atribuido a Hans Holbein a causa del monograma apócrifo y la fecha poco realista que le sigue arriba a la derecha de la composición, comienza en 1902 con la identificación de un maestro flamenco activo en el último cuarto del siglo XV: el Maestro de los Retratos Baroncelli.

Aby Warburg descubrió sobre la pala izquierda de un tríptico conservado en Florencia un blasón insertado en la ventana detrás del donante: así es cómo nació el nombre del “Maestro de los Retratos Baroncelli”, ya que el blasón identificado por Aby Warburg correspondía al de Pierantonio Bandini Baroncelli. En 1928 se atribuye una nueva obra al Maestro de los Retratos Baroncelli: se trata de un panel que formaba parte entonces de la colección del vizconde Lee (óleo sobre madera, 94,9 cm x 67,9 cm, Friedländer, VI, 1, n.º 138) y que hoy se encuentra en la colección del Instituto Courtauld de Londres. “En 1951, Karel G. Boon sugirió que se adjuntara al corpus del Maestro de los Retratos Baroncelli un dibujo del Louvre” (el que exponemos), escribe D. Martens.

Se trata de un apunte destinado a un retrato. El personaje representado, de sexo masculino, está tocado con un gorro. Lleva un jubón abierto que descubre las circunvoluciones ornamentales de un precioso brocado. El pintor ha detallado los rasgos del rostro con gran minuciosidad, mientras que la mano izquierda y el traje sólo están esbozados. Esta diferencia en el grado de definición traiciona el apunte reproducido

del natural; para limitar la duración de la sesión, sólo el rostro del modelo ha sido objeto de un verdadero estudio. [...] El personaje representado sobre el dibujo del Louvre comparte con Pierantonio Baroncelli y el donante arrodillado a los pies de santa Catalina un cierto número de particularidades fisonómicas que hacen verosímil la atribución propuesta por Boon. (Martens op. cit. pp. 84-86).

No obstante, la identificación debe matizarse. Se trata del donante representado sobre el panel de Santa Catalina de Bolonia adorada por tres donantes (Londres, Instituto Courtaud) pero, aun siendo obra del Maestro de los Retratos Baroncelli, este retrato de la colección E. de Rothschild podría identificarse con el de Giacomo di Giovanni d'Antonio Loiani, pues es el escudo de este último el que figura, aunque discretamente, "en el extremo de la moldura fijada cerca del retablo del altar visible al fondo a la derecha" (P. Lorentz, *Hans Memling en el Louvre*, 1995, p. 50) sobre el panel Lee que representa a *Santa Catalina de Bolonia adorada por tres donantes*.

De hecho, este escudo identifica a una familia de Bolonia, los Loiani: *de plata con un grifo púrpura, armado y con un pico de oro, con la cabeza azul decorada con tres flores de lis de oro y gules en la orla, sellado con un tortillo de plata y púrpura. La cimera consta de un miembro de grifo púrpura que sostiene un besante de oro y se termina por unos lambrequines plata y púrpura. Al escudo le acompaña del lema Todo lo bueno requiere esfuerzo* (H. Haug, 1938, p. 57).

Varios elementos históricos corroboran, pues, la identificación del modelo de este retrato.

Por último, cabe destacar que la atribución errónea de esta hoja a Holbein el Joven recuerda extrañamente el destino de las hojas Klinkosch (atribuidas a Gérard David, cat. 19) que se vendieron en Viena el 15 de abril de 1889 (n.º 471) bajo la atribución a "Hans Holbein El Joven", aunque el catálogo de venta estipulaba una cierta duda en cuanto al origen alemán de estas obras y remitía a Rogier van Der Weyden. (*Wir sind der Ansicht, dass diese höchst interessanten Studienblätter nicht deutschen Ursprungs sind, sondern von Rogier van der Weyden stammen und Vorstudien für eine Kreuzigung Christi bilden* (cat. Viena, p. 44).

La exposición, la primera desde 1909, de esta preciosa obra, que revela un trabajo excepcionalmente fino, así como la comparación con una de las hojas del libro Klinkosch, aportará sin duda al público nuevos elementos de apreciación de estos dibujos con punta de metal, producidos en el entorno de los grandes maestros flamencos del siglo XV.

P. T. G.

32

Maestro de los Retratos Baroncelli

Supuestamente *Retrato de Giacomo di Giovanni d'Antonio Loiani* (?) hacia 1489-1499

Arriba a la derecha: anagrama apócrifo de Hans Holbein seguido de una fecha: 1543 (?).

En el reverso abajo a la derecha: J. Locker 1869 (L. 1692).

Técnica: punta de plata sobre papel azul preparado.

Dimensiones: alto: 140 mm; ancho: 98 mm.

Reseña: antigua colección Locker-Lampson (L. 1692) – Adquirido por Agnew para la colección Edmond de Rothschild en la primera venta de la colección Locker-Lampson, ("Holbein") Londres, Christie's, 20 de diciembre de 1918, por la suma de 810 £ (Lugt, p. 305). – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: K. G. Boon, 1950-1951, p. 87, repr. p. 88 fig. 5 – D. Martens, p. 84-86, 1981.

Exposiciones: Burlington 1889 y 1909.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 10 D.R.



33
Escuela de Fontainebleau
círculo de Nicolo dell'Abate
Proyecto de decoración, Mucius Scaevola
hacia 1560-1570

La escena representa a Mucius Scaevola, ese joven romano que, durante el sitio de Roma por los Etruscos, penetró en el campamento enemigo y, creyendo que daba muerte a Porsenna, inmoló a su secretario. Cuando fue llevado ante el rey, posó su mano sobre una hoguera ardiendo, como para castigarla por haberse equivocado. Desde entonces se le conoció como “Scaevola”, es decir “zurdo”.

Esta composición se parece mucho a las producciones del taller de Nicolo dell'Abate y los motivos ornamentales que rodean esta escena de la historia antigua recuerdan por varias razones las arquitecturas fingidas de Fontainebleau. Así, las volutas (cuyo motivo percibimos a derecha e izquierda así como en los márgenes inferior y superior) se inscriben dentro del estilo de los marcos de la Galería Francisco I. Sobre el dibujo que presentamos, el tratamiento gráfico de estos marcos, realzados en oro, se parece a algunas piezas que Sylvie Béguin expuso en 1972-1973 bajo el nombre de Giulio Camillo Abate y manifiesta una probable pertenencia al círculo del artista de Módena en la corte de Fontainebleau.

El manierismo francés debía asociar el ornamento a las escenas de historia, por un lado, por razones evidentemente ligadas a la práctica de la pintura decorativa, por otro, por su gusto manifiesto por los elementos de decoración que encontramos en los grabadores de la escuela de Fontainebleau y hasta en el frontispicio de la gran obra de Tortorel y Périssin.

P. T. G.

33

Escuela de Fontainebleau
círculo de Nicolo dell'Abate
Proyecto de decoración, Mucius Scaevola
hacia 1560-1570

Técnica: pluma, y aguada de tinta parda sobre papel tintado, realce de guache blanco y oro.

Dimensiones: alto: 163 mm; ancho: 128 mm.

Reseña: compra en Pradeau, entrada en mayo de 1878 en la colección. Donación al museo del Louvre en 1935.

Inédito, nunca expuesto.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 3416 D.R.



34
Etienne DELAUNE (?)
Pebetero llevado por las tres gracias, con una bacanal de putti

Esta hoja de grandes dimensiones forma parte de un grupo de dibujos para objetos preciosos y elegantes de orfebrería concebidos por varios artistas franceses y europeos en el siglo XVI. Se la reconoció como obra de Etienne Delaune a partir de mediados del siglo XIX, atribución que debería mantenerse hasta que pudiera establecerse con seguridad. Muchos dibujos, de distinto tipo y calidad desigual, han sido clasificados bajo el nombre de Delaune, así como una vasta producción de grabados, mucho más seguros. Los dibujos atribuidos a Delaune tienen en común una ejecución extremadamente precisa de una gran fineza. El tema es tratado con gracia y mucho ingenio.

Delaune recibió una formación de orfebre en París, pero es conocido sobre todo como un maestro de las artes gráficas. El gran historiador del grabado Arthur M. Hind lo define como “sin duda alguna uno de los mejores grabadores de decoración”⁹. Este dibujo sobre pergamino –aceptado tradicionalmente como el soporte preferido por el Delaune dibujante– es un ejemplo excepcional de la producción francesa de esta época; estaba destinado a ser ejecutado en orfebrería o bien a quedarse en el estado de “dibujo de preparación”.

El pie está formado por tres cabezas de mujer, sobre unas esferas sostenidas por unas garras. Detrás de las cabezas encontramos una decoración de gallones sobre bandas circulares de líneas convexas y cóncavas. Estos detalles decorativos son comparables a otros que encontramos en dibujos atribuidos al Delaune adornista y al Delaune orfebre. Las tres gracias están de pie sobre el zócalo, con las manos y los brazos entrelazados, de cara al exterior. Este grupo de mujeres desnudas se caracteriza por la sinuosidad de la línea y la ligera aplicación de la aguada.

Las cabezas de las tres gracias sirven de soporte a una concha decorada de nuevo por gallones con dos máscaras grotescas de perfil en los extremos, y un friso que representa una procesión de una docena de niños desnudos. La presencia de un carnero, una pantera, racimos de uvas y un niño que toca la flauta de Pan, todos ellos avanzando de forma desordenada y titubeante, indica que se trata de una bacanal de *putti*.

Encaramada en esta especie de vasija hay una pirámide decorada por una variedad de máscaras humanas y animales. En lo alto de la pirámide, justo debajo de una bola terminada en punta, dos aberturas dejan escapar plumas de humo. La pirámide sirve de receptáculo en el que fragmentos de material combustible exhalan un vapor aromático.

La disposición de las mujeres jóvenes —entrelazadas, de pie sobre una base decorada con máscaras y soportando una gran vasija sobre la cabeza— recuerda a las tres cariátides del pebetero grabado por Marcantonio Raimondi, llamado el *Perfumador* (fig. 16), que se supone destinado a Francisco I, ejecutado por Rafael o Giulio Romano¹⁰. “En esta vasija tres figuras soportan el quemador que tiene la forma de una fresquera para el vino cuya tapadera está perforada por flores de lis mientras que los lados están decorados con salamandras en relieve”¹¹. El clasicismo del dibujo para el *Perfumador* de Francisco I ha dejado paso, en el pebetero de la colección Rothschild, a una decoración manierista que amontona elementos caprichosos y figuras.

Los especialistas han señalado que el pebetero grabado por Raimondi ha sobrevivido en la imaginación de los artistas franceses hasta convertirse en la inspiración del grupo esculpido de las tres gracias soportando la urna con el corazón de Enrique II, ejecutada por Germain Pilon y Domenico del Barbieri en los años 1560, hoy en el museo del Louvre¹². Podemos añadir por tanto el dibujo Rothschild, atribuido a Delaune, al grupo ilustre de este grabado célebre y de este monumento funerario excepcional.



Fig. 16: Marcantonio Raimondi. *El perfumador*. Butil.



Fig. 17: atribuido a Etienne Delaune. *Proyecto para un salero*. Pluma y tinta sobre pergamino. Colección particular.

La hoja aquí expuesta presenta una afinidad importante con otro dibujo atribuido desde hace mucho tiempo a Delaune, también sobre pergamino, y que representa una sola mujer drapeada, de pie sobre un zócalo decorado, sosteniendo un gran nautilo sobre su hombro derecho (fig. 17). Se trata de un proyecto de salero. La base elaborada, con el motivo de las garras sosteniendo una pequeña esfera, las máscaras situadas en las cuatro esquinas debajo de las esferas, los tres frisos de gallones son muy semejantes en las dos obras. La definición de la mujer sosteniendo el nautilo para contener la sal, en la parte superior, así como el modelado obtenido por la línea y el lavado son igualmente comparables. Los pies de la mujer que sostiene la concha y los de las tres gracias son similares. Los dos dibujos han sido ejecutados por la misma mano, bien la de Delaune, bien la de un artista cuyas obras se han clasificado bajo ese nombre.

G. A. W.



34

Etienne DELAUNE (?)

Pebetero llevado por las tres Gracias, con una bacanal de putti

Técnica: pluma, tinta negra y aguada gris; restos de piedra negra sobre pergamino.

Dimensiones: alto: 384 mm; ancho: 194 mm.

Reseña: colección A. D. Bérard (L 75) – Ch. E. Bérard – Adquirido en su venta en febrero de 1891, n.º 131.

Bibliografía: Mantz, 1861, p. 40, repr. entre pp. 38, 39.

Exposiciones: París, 1880, n.º 131 – París, 1965-1966, n.º 116 – París, 1987, n.º 95.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 1529 D.R.



35 y 36

DELAUNE Etienne (?)

Dos dibujos de una serie sobre el rey Carlos IX y las artes liberales:

El triunfo de la filosofía

La astronomía

Los dos dibujos expuestos aquí con la misma técnica de pluma y aguada sobre pergamino forman parte de una serie atribuida desde hace mucho a Etienne Delaune. Esta atribución se remonta al menos al siglo XIX. Un artículo de Ilaria Toesca, en el que se ilustraban cuatro dibujos de la serie –incluida la hoja Rothschild a la que denominaba *El triunfo de la fe*, expuesta aquí con el título *El triunfo de la filosofía*– atrajo de nuevo la atención de los investigadores por este espléndido ciclo. Publicaciones posteriores han evidenciado y presentado múltiples hipótesis sobre el ciclo que, actualmente, está constituido por nueve dibujos conocidos, idénticos en técnica, formato y dimensiones¹³. Las opiniones divergen en cuanto a la identificación del tema de algunos dibujos del grupo; algunos investigadores piensan que la serie está completa tal y como la conocemos hoy, mientras que otros la consideran incompleta.

A pesar de que se ha aceptado la autoría de Delaune en estos dibujos en todas las menciones y los análisis desde el siglo XIX, una opinión reciente pone en duda

esta atribución tradicional¹⁴. Los nueve dibujos de la serie están hoy dispersos en varias colecciones en Italia, Alemania, Francia y Suecia¹⁵. Por lo que se refiere a los dos dibujos expuestos, no hay desacuerdo sobre la interpretación del tema de la Astronomía, mientras que la del otro dibujo presenta diferentes lecturas. Toesca no estaba segura de que el dibujo presentado aquí como *El triunfo de la filosofía* –para ella *El triunfo de la fe*– formase parte del ciclo, incompleto tal y como ella lo conocía. Berckenhagen lo separaba del ciclo con menos indecisión que Toesca. Para Viatte (ver Coulanges-Rosenberg en cat. exp. París, 1965-1966) sí pertenecía a la serie, así lo creía también Jean-Richard (ver cat. exp. París, 1987), aunque esta última prefería el título del *triunfo de la sabiduría*. Wanklyn, como Viatte, interpreta el dibujo como el que cierra el ciclo, una especie de *coda* en respuesta al dibujo del frontispicio conservado en Venecia y que hace referencia a todos los demás dibujos. Para Wanklyn se trata del *triunfo de la sabiduría* o *triunfo de la filosofía*. Para Bjurström se trata de *La teología*, para lo cual se basa en la comparación con las figuras masculinas arrodilladas y sus atributos bien visibles del dibujo de Venecia (donde identifica la Teología), así como en la comparación con los grabados de Delaune que representan figuras femeninas alegóricas de las Artes Liberales con sus atributos.

La composición de *La astronomía* sigue un esquema similar para todos los dibujos del ciclo. La escena principal se sitúa en el centro, en un gran rectángulo, cerrada a derecha e izquierda por dos columnas. Entre las columnas encontramos un nicho alto y bastante estrecho, que encierra dos figuras masculinas de pie, vestidas a la antigua y mirando al interior. Debajo de la escena principal encontramos un friso con guirnalda y *putti*. Un medallón oval, rodeado por cueros, divide el friso en dos. La pequeña figura femenina situada en el interior del medallón ayuda a identificar el tema. En el registro inferior, bajo los nichos y el rectángulo central, hay unos carteles destinados a los textos, pero que se quedaron en blanco. En *La astronomía*, la pequeña figura femenina en el medallón sostiene el globo celeste mientras se apoya en el globo terrestre. A sus pies hay libros, y tiene en su mano derecha un instrumento para medir. En el centro de la escena, siete hombres de pie o sentados delante de un pórtico están atareados con instrumentos varios y libros astronómicos. En un segundo plano, cerca del pórtico, vemos el puerto de una ciudad antigua con dos navíos mecidos por las aguas y llenos de hombres. En el cielo se distingue claramente la constelación de la Osa Mayor. En el dibujo del frontispicio de Venecia, una de las figuras arrodilladas en primer plano a la derecha sostiene un globo y un libro. El tema del dibujo Rothschild no plantea dudas, se trata de *La astronomía*, uno de los cuatro temas del *Quadrivium* de las Artes Liberales.

La otra hoja expuesta aquí no es, a nuestro parecer, tan fácil de identificar. No representa uno de los siete temas de las Artes Liberales, ni del *Trivium*, ni del *Quadrivium*.

Hemos propuesto anteriormente las distintas interpretaciones dadas por los científicos. Esta obra difiere ligeramente en su composición del resto de los dibujos del ciclo, que ilustran una u otra de las Artes Liberales. En lugar de un medallón oval con una figura central en la parte superior, hay un nimbo con cabezas de *putti* alrededor del nombre de Jehová escrito en hebreo: el *tetragrammaton*. Bajo el nimbo se despliega una banderola sin inscripción, del mismo modo que están en blanco las reservas situadas en el registro inferior. Las figuras en los nichos son fácilmente reconocibles como David y Salomón, uno sostiene un arpa y el otro el modelo de un templo. En el centro, una mujer con túnica drapeada, sentada, está rodeada de seis figuras femeninas con atributos que las identifican como Virtudes Cristianas. Dos *putti* sostienen una corona sobre su cabeza. Bajo sus pies, siete animales tumbados representan los Vicios. En primer plano se encuentra una docena de ancianos barbudos, separados en dos grupos a cada lado de la escena. Sus atributos están a sus pies o en sus manos. La mujer sentada en el centro se gira con benevolencia hacia el grupo de su derecha, y se aparta del grupo de su izquierda, que no goza de su estima. Este último grupo tiene los ojos tapados.

En 1996 Bjurström interpreta este dibujo como la representación de la Teología, y efectivamente uno de los ancianos (el del extremo izquierdo) en el dibujo del frontispicio conservado en Venecia tiene los atributos de la teología. No obstante, seguimos pensando que se trata de la representación de *El triunfo de la filosofía*, la “madre” de las artes liberales, necesaria para alcanzar el conocimiento cristiano. Según la descripción del filósofo romano Boethius, la Filosofía está coronada. La división de los ancianos en dos grupos significa la separación entre los que son ilustrados y los que son ciegos¹⁶. La obra responde a la del frontispicio, que pone en evidencia el lema de Carlos IX *Pietate y Iustitia*: Piedad y Justicia (fig. 18).



Fig. 18: atribuido a Etienne Delaune. *Carlos IX y las artes liberales, frontispicio*. Galería della Accademia, Venecia.



Fig. 19: atribuido a Etienne Delaune. *La música*. Museo de Louvre, departamento de Artes gráficas, París.

Toesca, seguida por otros científicos, pensaba que el ciclo estaba unido a la creación de una academia, tal vez la de Jean Antoine de Baif, concebida en 1570 y registrada con el Parlamento de París en mayo de 1571. Las iniciales de Nicolas Houel están puestas en evidencia en el dibujo del Louvre que representa *La Música* (fig. 19). Este boticario parisino, autor de varios textos científicos y médicos, era un burgués, importante comanditario en el campo de las bellas artes, orgulloso de sus relaciones con Catalina de Médicis y la corte de los Valois. En los últimos años de su vida, Houel soñaba con crear una gran institución llamada la Casa de Caridad Cristiana. En la formación y la educación que se daría a los jóvenes se incluirían “las siete Artes Liberales con las otras disciplinas y ciencias, hasta la lengua griega y hebrea, e incluso las lenguas extranjeras, por lo que será una academia de piedad y ciencia...”¹⁷. ¿Cuál era el objetivo de producir esta serie de dibujos tan meticulosamente ejecutados, que evocaban en su forma –hay que decirlo– los compartimentos de la célebre Galería de Francisco I en Fontainebleau? Parecen ser dibujos preparatorios, que debían reunirse en un libro, acompañados por unos textos. Se prestaban a ser grabados, lo cual no se hizo nunca, o bien a servir como modelo para tapices. Podemos citar aquí un paralelismo pertinente. A principios de los años 1560, Houdel comanditó *La historia de Artemisa*, en la que comparaba la reina a la piadosa viuda del rey Mausolo. Al destacar la pasión de Catalina por las “historias”, le sugirió “... siguiendo el orden de los dibujos, podréis ver ricos tapices para decorar vuestras casas de las Tullerías y de Saint-Maur”¹⁸.

G. A. W.

35

DELAUNE Etienne (?)
El triunfo de la filosofía

Técnica: pluma, tinta negra y aguada gris; trazos de piedra negra, sobre pergamino.

Dimensiones: alto: 194 mm; ancho: 284 mm.

Reseña: E. Galichon, venta París, mayo de 1875, n.º 68; L. Galichon (L. 1060 en el reverso); su venta, París, marzo de 1895, n.º 94, en Bouillon.

Bibliografía: Guiffrey, 1875, p. 50 – Chennevières, 1879, p. 126, fig. p. 129 – Tausia, 1881, bajo n.º 246 – Toesca, 1960, pp. 258, 259, fig. 4, repr. – Monnier, 1965, bajo n.º 245 – Berkenhagen, 1968, p. 20 – Serullaz, 1968, bajo n.º 6 – Bacou y Béguin, 1972-1973, bajo n.º 72 – Bjurström, 1996, p. 359, fig. 12 – Auclair, 2000, p. 31 nota 1.

Exposiciones: París, Escuela de Bellas Artes, 1879, n.º 424 – París, 1965-1966, n.º 115 – París, 1987, n.º 94.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 1523 D.R.

36

DELAUNE Etienne (?)

La astronomía

Técnica: pluma, tinta negra y aguada gris; trazos de piedra negra, sobre pergamino.

Dimensiones: alto: 205 mm; ancho: 297 mm.

Reseña: E. Galichon (L. 856 en el reverso), venta París, mayo de 1875, n.º 69 – L. Galichon (L. 1060 en el verso); su venta, París, marzo de 1895, n.º 95, en Bouillon.

Bibliografía: Guiffrey, 1875, p. 50 – Chennevières, 1879, p. 126 – Tausia, 1881, bajo n.º 246 – Toesca, 1960, pp. 258,259, nota 11 – Monnier, 1965, bajo n.º 245 – Berckenhagen, 1968, p. 20 y p.17, fig.10 – Serullaz, 1968, bajo n.º 6 – Bacou y Béguin, 1972-1973, bajo n.º 72 – Bjurström, 1996, p. 357, fig.10 – Auclair, 2000, p. 31 nota 1.

Exposiciones: París, Escuela de Bellas Artes, 1879, n.º 425 – París, 1880, n.º 128 – París, 1965-1966, n.º 113 – París, 1987, n.º 92.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 1522 D. R.



37

Anónimo Francés, finales siglo XVI
antaño atribuido a Germain Pilon
Seis apuntes de una estatua de la Virgen con el Niño

El dibujo ofrece seis vistas diferentes de la misma estatua, tomadas por un observador que cambia de posición. La obra está probablemente adosada, puesto que no hay ninguna vista de espaldas. Es bastante curioso que ningún dibujo presente a la Virgen de frente, pero a pesar de ello el que más se acerca muestra el ángulo de la terraza. El dibujante no está siempre situado a la misma altura con relación a la estatua: la visión más frontal ofrece un punto de vista *di sotto in sù*, mientras que está más elevado en la visión lateral. La diversidad de ángulos da cuenta perfectamente de la complejidad de la escultura, cuyos efectos de drapeado cambian en las tres dimensiones a medida que damos la vuelta o que adoptamos una posición más o menos elevada. Esto se advierte en especial en la caída del manto que cae en cascada del brazo izquierdo. El gesto de la madre y el Niño no es nada habitual. El Niño bendice con la mano derecha, lo que es relativamente frecuente, pero su madre lo coge por la muñeca, como si le indicara el gesto. Se presenta, pues, como la inspiradora, guía y pedagoga. Pero, a causa de ello, participa en la acción. La bendición es a la vez la de la Virgen y la de Jesús, insistiendo en una función afirmada por la Iglesia precisamente en una época en la que el protestantismo la pone en duda.

La atribución tradicional a Germain Pilon (conocido desde 1528, muerto en 1590) podría justificarse. La actitud dinámica del Niño retoma en parte la que Pilon había adoptado en 1570 para la *Virgen de Notre-Dame de la Couture* en Mans: el cuerpo de frente, las piernas rollizas, cruzadas, sujetas por la hermosa mano maternal. Pero el Niño de Mans tiene un globo en la mano izquierda y se apoya en el cuerpo de su madre a la derecha. Las gráficas sinuosidades del borde del manto o el arrugamiento del vestido en la parte inferior de la pierna derecha también son elementos que evocan el arte de Pilon. Otro detalle que encontramos igualmente en Pilon es la manga derecha sujeta por una ligadura sobre la parte superior del brazo, que la hace hincharse.

Si la cualidad de la escultura parece de un nivel de excelencia que la sitúa a finales del siglo XVI o principios del XVII, la atribución a Pilon no parece estar

confirmada en cambio, por el estudio estilístico. El sistema de los pliegues es totalmente distinto al arte de Pillon y no se encuentra ni en la *Virgen de la Couture* de Mans, ni en la de Chatellerault, las dos únicas estatuas del escultor que podrían compararse con el dibujo. El rostro grave, de rasgos antiguos, el velo en lo alto de la cabeza tocada con flexibles diademas onduladas son también elementos extraños al lenguaje de Pillon. Los únicos dibujos conservados del escultor, el proyecto para la tumba del cardenal de Birague (Biblioteca nacional de Francia, Manuscritos, colección Clairambault) y para la del señor de Volvire (museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, RF 5285) son estudios muy adelantados destinados al comendatario, que no ofrecen ninguna comparación. El estilo de los trazos, rápido, ejecutado con mucha soltura y maestría, evoca el del álbum de los dibujos de los hermanos Jean y Jacob Richier, conservado en la Escuela de Bellas Artes.

Estos escultores, oriundos de Lorena, activos en el taller del castillo de Cadillac cerca de Burdeos, pudieron guardar en la memoria el recuerdo de una obra esculpida. ¿Eran los autores de la misma? ¿O hay que buscar entre los alumnos de Pillon, que intentaron inspirarse en la *Virgen de la Couture*? De Ile de France a Maine, han sido muchas las esculturas copiadas sobre este admirado modelo, o que han conservado sólo un elemento, como la actitud del Niño. En este caso, la investigación podría dirigirse hacia Maine, donde se conserva la *Virgen de la Couture* y donde escultores como Charles Hoyau y Gervais Delabarre se inspiraron felizmente en el modelo de Pillon.

G. B.-B.



37

Anónimo Francés, finales siglo XVI
 antaño atribuido a Germain Pillon
Seis apuntes de una estatua de la Virgen con el Niño

Técnica: tinta negra; aguada parda.
 Abajo en el centro: marca de colección D; abajo a la derecha con piedra negra: "Desperet"; Germain Pillon, marca de colección: A. F. D. ; en el reverso marca: Gabinete Louis Galichon.

Dimensiones: alto: 202 mm; ancho: 387 mm.

Reseña: colección Desperet; colección Firmin-Didot, venta en París, 16 de abril-12 de mayo de 1877, p. 20, n.º 95 – Louis Galichon, venta en París, 4-9 de marzo de 1895, p. 24, n.º 119 – Adquirido por Bouillon para el barón Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 1484 D.R.



38

Hans COLLAERT

(hacia 1530 - activo en Amberes 1555 - antes de 1581)

Moisés haciendo brotar el agua de la roca

Este dibujo de formato redondo, verdaderamente excepcional por sus dimensiones y su composición, ha sido catalogado bajo el nombre del pintor, dibujante y grabador holandés Frans Floris, o bien relacionado con su estilo, desde su adquisición a finales del siglo XIX. No obstante, proponemos aquí el nombre de otro artista neerlandés, contemporáneo de Floris. Se trata de Hans Collaert, artista conocido por sus dibujos y grabados. La obra gráfica de Collaert presenta varios puntos de comparación con el dibujo expuesto aquí, en la manera de elaborar la composición, el estilo de las figuras, el tratamiento de la tinta y la aguada. Los dibujos de este artista se han catalogado a veces bajo el nombre del adornista francés Etienne Delaune, que también era contemporáneo suyo. En efecto, la colección Rothschild conserva un dibujo –de forma circular, para el exterior de una copa, que representa el *Triunfo de la castidad* (fig. 20)– antaño atribuido a Etienne Delaune, antes de que se atribuyera de nuevo, con toda la razón, a Hans Collaert¹⁹. Curiosamente, tres dibujos con pluma y tinta, que ilustran temas mitológicos y se conservan en la Kunstbibliothek de Berlín (fig. 21), han sido atribuidos al hijo de Etienne, Jean Delaune, pero deben ser igualmente catalogados –en nuestra opinión– bajo el nombre de Hans Collaert²⁰.



Fig. 20: Hans Collaert, *Triunfo de la castidad*. Museo del Louvre, colección Edmond de Rothschild, (inv. 166 D.R.).



Fig. 21: Jean Delaune. *Escena mitológica*. Kunstbibliothek, Berlín, HdZ 3394.

El gran dibujo de *Moisés haciendo brotar el agua de la roca* presenta una composición con numerosas figuras, ubicadas en un paisaje extenso y profundo. Los personajes y detalles del paisaje están ejecutados de manera audaz, dibujados en primer lugar con tinta y reforzados después con aguada de índigo —una aguada típica de los dibujos holandeses del siglo XVI—. El artista ha multiplicado las posturas de las figuras, al mostrarlas de pie, sentadas, arrodilladas; esto puede compararse con otros dibujos de Collaert. Podemos destacar la manera de representar las piernas extendidas de las figuras sentadas, o las piernas estiradas hacia delante de las figuras que avanzan, o la forma en que se enrosca el bajo de los vestidos femeninos. Las cabezas de los israelitas, hombres y mujeres, podrían constituir una especie de “firma” que encontramos en los dibujos y grabados de Collaert, sobre todo en los perfiles. La manera de dibujar los árboles, en los troncos y las hojas, es también muy parecida a otras obras del artista.

El otro dibujo de Collaert de formato redondo, conservado en la colección Rothschild, de menores dimensiones, el *Triunfo de la castidad*, muestra una composición sobre una banda circular, donde la procesión triunfal avanza alrededor del exterior de la copa. Por el contrario, la composición redonda aquí expuesta adopta un sistema de composición diferente, con una parte alta y una baja, un lado derecho y uno izquierdo, y una línea horizontal bien definida. ¿Con qué objetivo se habría ejecutado un dibujo tan excepcional, de formato redondo, con tantos detalles narrativos, tan ambicioso como una pintura? Puede que haya servido de modelo para un plato de cerámica pintada o esmaltada, de mayólica o loza, que presenta típicamente escenas pobladas de personajes, en un paisaje, con temas bíblicos, mitológicos, alegóricos o históricos. Amberes, la ciudad donde se menciona la presencia de Collaert en 1564, era un centro importante para la producción de mayólicas en el siglo XVI. Esta industria de lujo había empezado localmente en 1508 y era sólo uno de los muchos productos de arte decorativo proveniente de esa gran metrópolis de Europa del norte²¹. Una composición tal habría podido ser adaptada igualmente a un gran plato circular en esmalte.

El arte holandés del siglo XVI, así como el arte francés de la misma época, representa a menudo temas sacados del Antiguo Testamento, como por ejemplo este tema de la historia de Moisés (Éxodo, XVII, 1-17; Números, 1-13). La enseñanza de la Reforma por Lutero y Calvino otorgaba gran importancia a la autori-

dad del Antiguo Testamento —a los hugonotes en Francia muy pronto se les llamó “los nuevos hebreos”—. Cuando empezaron las persecuciones de la “nueva religión” —y éstas fueron particularmente feroces en los Países Bajos del sur en la época de Collaert— los protestantes compararon sus infortunios a los de los israelitas. Pero el interés por el Antiguo Testamento también había vuelto a cobrar fuerza en el seno de la comunidad católica²². Moisés, al que Dios había ordenado que saciase la sed mortal de su pueblo golpeando la roca de la que debía brotar el agua, era considerado como la prefiguración de la humanidad amparada por la fe cristiana, por el sesgo de una comparación tipológica corriente.

G. A. W.



38

Hans COLLAERT

Moisés haciendo brotar el agua de la roca

Técnica: pluma, tinta negra y aguada de índigo.

Diámetro: 388 mm.

Reseña: I. F. Ellinkhuysen; su venta, Amsterdam, el 19 de noviembre de 1878, n.º 124 (Frans Floris), adquirido por Thibaudeau — barón Edmond de Rothschild, noviembre 1878 — donación al museo del Louvre en 1935.

Exposición: París, Louvre, 1994, n.º 41 (estilo de Frans Floris).

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 167 D. R.



39
Jacques BELLANGE
(activo en la corte de Lorena, documentado de 1595 a 1616, año de su muerte)
Traje de ballet: una jardinera
hacia 1613

Edmond de Rothschild adquirió en Londres 2.643 dibujos, reunidos en catorce álbumes, compilados a principios del siglo XIX: se trata de libros de dibujos de *Trajes de fiesta, mascaradas, teatros, etc., de Luis XIV*. El volumen II de este conjunto contiene cuatro dibujos más que pueden ser atribuidos a Jacques Bellange.

El artista ejecutó muchos dibujos para las fiestas de la corte de Lorena, en especial para la boda de Enrique de Lorena y Margarita de Gonzaga-Mantua en 1606.

Según F. G. Pariset, este dibujo se asemejaría al estilo de Bellange en los años 1613 por su “técnica nerviosa y [su] carácter de improvisación ligera e inacabada” (cat. exp. 1966, p. 30).

Como escribe este autor:

El mundo de Bellange muestra el artificio de las fiestas. Como el del teatro, mezcla con gran fantasía detalles de una verdad fulminante, que tienen como base la vida cotidiana o la antigüedad e incluso un exotismo que debe tanto a Europa oriental como al mundo musulmán, y siempre con opulencia, con extravagancias, una profusión de motivos que derivan unos de otros, una figuración tupida e invasora. [...] Su óptica teatral define también las jardineras que ha grabado o dibujado, probables ecos de un ballet de la corte, con detalles rústicos y antiguos.

Ciertamente, la referencia al realismo supuestamente lorenés debe matizarse con la serie de jardineras, verdaderas creaciones cortesanas cuya finalidad es la diversión de los príncipes. “Nada, en estas ‘jardineras’ –escribe Jacques Thuillier– denota realismo. [...] Se trata de un pueblo más refinado todavía que el que frecuentaba los barbechos de l’Astrée.” (Rennes, 2001, p. 197)

La transparencia de las aguadas, la ligereza y el ímpetu del trazo de la pluma, son cualidades que encontramos en las estampas que el maestro lorenés realizó a partir de estos dibujos. (Dumesnil V, pp. 95, 96; fig. 1). La influencia que ejercieron sobre el público parisino, gracias a la difusión que de ellas hizo Le Blond se observa en las primeras realizaciones de Abraham Bosse.

En oposición con el onirismo gozoso de estas compo-

siciones, destinadas a la diversión de la Corte, Bellange debía también presentar aguafuertes de gran fuerza dramática donde la expresión del dolor, llevada a un grado de exacerbación puramente manierista, recuerda ciertas composiciones pintadas de Domenico Theotokopoulos, El Greco.

P. T. G.



39
Jacques BELLANGE
Traje de ballet: una jardinera
hacia 1613

Técnica: pluma, tinta parda y realces de aguada de índigo.

Dimensiones: alto: 371 mm; ancho: 188 mm.

Reseña: antiguas colecciones reales de los *Menus Plaisirs* (Placeres menores), organizadas en libros por Papillon de la Ferté, a partir de 1748, y que se dispersaron después durante la Revolución (?) (los dibujos no llevan la marca de los *Menus Plaisirs* (Placeres menores); recogidos en libros facticios a principios del siglo XIX – Adquiridos en el comercio del arte, en Londres, en 1889 por Danlos para la colección del barón Edmond de Rothschild – Donación al Louvre en 1935.

Bibliografía: Bapst, 1893, París (por el conjunto de los libros Rothschild; ninguna mención particular del 1640 D.R.) – B. Dahlback y F. G. Pariset, 1954, II, p. 68, fig. 1 – S. Coblenz, 1954, París, p. 52, repr. pl. 8 – P. Bjurström y P. Dahlback, París, Carnavalet, 1956, citado en el n.º 45 – F. G. Pariset, 1962, p. 48 repr. – Linnik, p. 70, repr. detalle – Comer, 1979, n.º 40, pp. 215, 216 – Thuillier, Rennes, 2001, p. 206, n.º 42 (y detalle, p. 196) – P. Rosenberg, 2001, p. 634 (n.º 42).

Exposición: París, 1966, n.º 7, repr. pl. V.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 1640 D.R.



40

Jacques CALLOT (Nancy, 1592 – íd., 1635)

Retrato ecuestre de Carlos IV, duque de Lorena, delante de la ciudad de Nancy (anverso y reverso) 1621

Este dibujo es emblemático de la colección E. de Rothschild en el museo del Louvre; desconocido hasta el año 1984, es descubierto entonces por la Sra. Brigitte Scars, que sólo expuso el anverso en *Dibujos franceses del siglo XVII*, convirtiéndose en una pieza capital en la obra del maestro. Sin embargo, había pasado por la colección del barón Van Isendorn (marca Lugt 1407). Vendido en Amsterdam en 1879, integraba la colección E. de Rothschild y no fue mencionado hasta la fecha señalada.

Daniel Ternois lo mencionó durante el coloquio Callot de 1992 (pp. 393-304, fig. 18 y 19) y lo publicó en el suplemento del catálogo *Jacques Callot* en 1998 (pp. 42-44), con toda la prudencia que exige el comentario de una obra capital cuya reaparición orienta de manera singular la obra completa de un gran maestro.

El estado actual de las hipótesis relativas a esta pieza de un formato excepcional en la obra de Callot, se resumiría en las siguientes indicaciones: en primer lugar, la persona representada no es Luis XIII, identificación mencionada por Brigitte Scars en la presentación de 1984, sino Carlos IV, duque de Lorena, sin duda representado delante de Nancy.

Esta hipótesis se sostiene por la argumentación, más rigurosa, del abad Jacques Choux: *el reino de Enrique II había sido trastornado por una grave cuestión dinástica: el soberano sólo tenía dos hijas. [...] Después de largas negociaciones, Carlos se casó con Nicole, su sobrina, el 22 de mayo de 1621, quedando convenido que sucederían juntos a Enrique II. Luis de Guise se casó con Enriqueta de Lorena, hermana de Carlos (es el Príncipe de Phalsbourg del que Callot graba el retrato ecuestre) [...] Carlos se convertía de alguna manera en príncipe heredero y futuro jefe de la familia ducal. Así, a mediados de 1621, Carlos de Lorena, de diecisiete años de edad, hacía el papel de valiente jefe guerrero y presunto heredero, por parte de su mujer, de los ducados de Lorena y de Bar. / A principios del año, después de la*

Montaña Blanca, se había desviado por Florencia, había visto a la gran duquesa, Cristina de Lorena, su tía, hermana de Enrique II y de Francisco de Vaudémont. [...] En Florencia, Carlos pudo encontrarse con Callot –algunos dicen que debió hacerlo–. [...] Lo que es seguro es que a su regreso a Nancy en la primavera de 1621, el grabador tenía mucho interés en hacer la corte a Carlos de Lorena. [...] / El aspecto del caballo al trote; la postura del príncipe jinete, la insistencia en el hecho de que es todavía muy joven, y sin embargo jefe guerrero, parecen derivarse de la voluntad de señalar el vínculo familiar entre los dos Médicis (sobre todo Fernando y Carlos de Lorena). Para ello, era preciso conocer muy bien las estatuas florentinas, como era el caso de Callot, y realizar el grabado desde 1621, cuando las cualidades del joven príncipe estaban frescas aún (Ternois, op. cit. pp. 43,44).

Nos parecía necesario presentar este enigma por primera vez ante un público internacional. ¿Cómo una pieza de tal importancia ha podido estar olvidada tanto tiempo? ¿Cómo integrar, desde su reciente redescubrimiento, este apunte previo a una estampa (que debía situarse entre los encargos más importantes de la obra de Callot) en el conjunto de los retratos grabados de la primera mitad del siglo XVII? Por último, la propia técnica, que, por medio de un calco vuelve a utilizar en el reverso de la hoja las principales líneas de construcción de la composición, con vistas a su reporte sobre el cobre, aporta elementos históricos de considerable interés: preparada como un dibujo, modelada con toda la transparencia de aguada, la estampa está pensada por el maestro a partir de una lectura correspondiente al anverso de la hoja. La profundidad de las tallas de cobre se define por el modelado a la aguada, sin otra indicación de volumen.

Callot retoma más tarde estas mismas indicaciones de la aguada, para afinar los detalles sobre una hoja de menor formato, conservada actualmente en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.

Con este grado de maestría, podemos comprender el increíble sentido de la composición del lorenés que dio a la estampa, más que ninguno de sus contemporáneos, todos los medios de expresión que podía reservar el arte de la pintura.

No podríamos afirmar hoy si la estampa llegó a ver la luz. La abundancia de dibujos previos que pueden relacionarse con esta hoja de la colección E. de Rothschild demuestran que el proyecto de esta estampa se llevó muy lejos. Pero “Quizás Callot intentó”, como apunta con prudencia Daniel Ternois, “a su regreso a Florencia, obtener un encargo firme del duque, que no llegó a producirse”.

P. T. G.

40

Jacques CALLOT

Retrato ecuestre de Carlos IV, duque de Lorena, delante de la ciudad de Nancy

1621

Técnica: piedra negra, tinta parda y boceto a la aguada.

Anverso: piedra negra, aguada marrón y gris.

Reverso: piedra negra, calco a trazo, invertido, del mismo jinete.

Numerado en el reverso, abajo y a la izquierda: n.º 799, y abajo en el centro 404 dess. (dibujo).

Dimensiones: alto: 447 mm; ancho: 382 mm.

Reseña: barón Van Isendorn; venta en Amsterdam, 19 de agosto de 1879, n.º 30; integro en 1880, por compra, la colección Edmond de Rothschild, donación al Louvre en 1935.

Bibliografía: B. Scars, París, 1984, Ternois, París, 1992, pp. 368-370 (nota 68), 393-394, fig. 18 (recto) y 19 (verso) – Ternois, 1998, S. 1507 pp. 42-44, repr. P. 83 (verso) y 84 (recto).

Exposiciones: París, 1984, n.º 40, sólo anverso.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3475 D.R.



41

Francesco
Barbieri llamado
GUERCINO

(Cento, 1591-
Boloña, 1666)

*Dos hombres
discutiendo*
hacia 1650

A lo largo de toda su carrera Guercino ha multiplicado los detalles maliciosos en escenas de género dibujadas a partir de motivos sacados de la vida cotidiana. Por lo que respecta al dibujo expuesto, se trata seguramente de un episodio relacionado con la mujer en segundo plano en torno a la cual se ha entablado la discusión entre los dos hombres. Rivalidades amorosas o amores venales, el tema tratado aquí de forma alusiva debía ser suficientemente explícito para los contemporáneos del artista. Loire (1990) sugiere que puede tratarse de una *Negación de San Pedro*, a pesar de que parezca tratar un episodio profano. La pluma alerta y la fluidez de la aguada constituyen una característica de los dibujos del artista desde sus inicios, pero podemos sugerir aquí una fecha hacia 1650, bastante tarde en su carrera, por comparación con apuntes de figuras de fantasía conservadas en el British Museum (Turner, Plazzotta, n.º 124): *Hombre con un turbante*, y en Windsor Castle (Mahon-Turner, 1989, n.º 304): *Hombre enrollado en una capa*. Por su confección, la hoja evoca los cuadros con personajes de medio cuerpo cuyas actitudes explícitas cuentan una historia como *Amnon echa a Tamar*, 1649, Washington, National Gallery, (Salerno, 1988, n.º 262).

C. L.



41

Francesco Barbieri llamado GUERCINO

Dos hombres discutiendo

hacia 1650

Técnica: pluma, tinta parda y aguada parda.

Dimensiones: alto: 162 mm; ancho: 158 mm.

Pegado en pleno sobre un montaje del siglo XVIII.

Reseña: donación al museo del Louvre en 1935.

Exposición: París, Louvre, 1990, n.º 45.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3284 D.R.



42
Giovanni Benedetto
CASTIGLIONE
(Génova, 1609 –
Mantua, 1664)
*Retrato de hombre con
sombbrero con pluma
o Autorretrato*

Giovanni Benedetto Castiglione parece haber comenzado a practicar el grabado entre 1627 y 1631, justo antes de partir hacia Roma, donde se confirma su presencia de 1632 a 1634. Su cuadro de 1633, *El viaje de Jacob*, de una colección privada americana (Génova, 1990, n.º 1) indica de forma magistral su reacción personal ante los paisajes de Nicolas Poussin, Claudio de Lorena y Pietro Testa. Muchos elementos estilísticos denotan un seguimiento de las obras de Poussin a lo largo de los años. A su regreso a Génova en 1639 recibe numerosos encargos públicos y dedica una parte de su actividad al grabado. Sus aguafuertes *Temporalis Aeternitas*, *Melancolia*, *Il Genio di Castiglione* se publican en Roma gracias a los hermanos Giovanni Domenico y Giovanni Giacomo de Rossi durante el decenio de 1640. Podemos considerar que empezó a inspirarse en la obra grabada de Rembrandt adoptando dos personajes del grabado de *Cristo ante Pilatos* de 1634-36, para ubicarlos entre los figurantes de *El viaje de Jacob* de la Galería Borghese (Génova, 1990, n.º 5) hacia 1640. Los grabados de Rembrandt irrumpieron rápidamente en Génova gracias a un círculo muy activo de artistas flamencos (Rutgens, 2002) y Castiglione aprovecha su influencia en todos los planos, técnico y puramente estético, en su producción grabada y pictórica. Así *El genio de G. B. Castiglione*, de 1648, hace referencia explícita en su composición al *Artista y su modelo* de Rembrandt (Magnani, 2003). No obstante, el acercamiento más evidente con los temas y el estilo del artista holandés se manifiesta en la creación de varias series de retratos y cabezas que podemos fechar con verosimilitud alrededor de 1650. Considerado por Ratti como un autorretrato y comparado después hipotéticamente con el *Retrato de Gian Lorenzo Bernini* de la Galleria di Palazzo Bianco (Marcenaro, 1969, n.º 70), el aguafuerte expuesto afirma con seguridad su fuente de inspiración. Encontramos elementos morfológicos de la fisionomía documentada del artista genovés, sobre todo en la prominencia de la nariz, y parece que se trata efectivamente de un autorretrato, por lo demás muy poco agraciado. Castiglione reconoce su deuda para con Rembrandt y, al mismo tiempo, parece provocarlo en un duelo en el terreno de la virtuosidad pura, enlazando las tallas hasta el punto de que las plumas

del sombrero dan una impresión de movimiento incesante. El claroscuro se obtiene por la simple acumulación de líneas, como apuntaba Henri Focillon: *La punta libre, osada, impaciente de Castiglione, sus indicaciones sucintas, una cierta decisión brusca, he aquí notas que,... lo emparejan con los acuafortistas del Norte, pero con la facilidad de la cursiva italiana, que produce negros iguales y que ignora los trabajos de punta seca. Los valores se obtienen por una 'confusión' de tallas enmarañadas, las indicaciones del modelado en la luz por un sistema de roeduras...* Dos versiones a la vez más sombrías y más fantasiosas de este autorretrato fueron inscritas por el artista en la serie de las *Grandes cabezas a la oriental* (Génova, 1990, n.os 71, 72).

C. L.



42

Giovanni Benedetto CASTIGLIONE
Retrato de hombre con sombrero con pluma o Autorretrato

Técnica: aguafuerte.

Segundo estado. Firmado arriba a la izquierda: *GB Castilionus Genovese. FE.*

Dimensiones: alto: 185 mm; ancho: 135 mm.

Reseña: Guichardot, venta, París, 7-20 de julio de 1875, n.º 871 – Adquirido por Rapilly para Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, XXI, 1821, n.º 31 – Focillon, 1930, edición 1965, p. 156 – Marcenaro, 1969, n.º 70 – Percy, 1971, n.º E.19 – Meroni, 1975, p. 20 – Bellini, 1982, n.º 8 – Bellini, 1985, n.º 31 – Dillon, 1990, n.º 67.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 13223 L.R.



43
Giovanni Benedetto CASTIGLIONE
 (Génova, 1609 – Mantua, 1664)
Cabeza de hombre girada hacia la derecha

La serie de las *Pequeñas cabezas de hombres peinadas a la oriental* a la que pertenece la pieza expuesta comprende dieciséis grabados cuya datación es controvertida, pero que probablemente son contemporáneos de dos de las composiciones más “rembranescas” de Castiglione, ejecutadas a fines de los años 1640: *El descubrimiento de los cuerpos de los santos Pedro y Pablo* y *La resurrección de Lázaro* (Bartsch, n.º 14, 6). Además, encontramos un interés por lo pintoresco equivalente en la figura principal del grabado de *Circé* (Bartsch, n.º 22, Génova, 1990, n.º 89). Verdadera proeza técnica en la evocación de materias bien diluidas en la riqueza de las escalas de claroscuro, bien iluminadas por la reserva del papel, esas pequeñas cabezas en bustos manifiestan una inventiva deslumbrante. La variedad de las poses y la fantasía de los accesorios ganan la partida a las sugerencias psicológicas, pero el efecto obtenido es totalmente nuevo para esta época y se anticipa en medio siglo a las creaciones del *Rocaille* (Rococó).

C. L.



43
 Giovanni Benedetto CASTIGLIONE
Cabeza de hombre girada hacia la derecha

Técnica: aguafuerte.
 Firmado arriba a la izquierda: “GB CASTILIONE GENOVESE”.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 128 mm; ancho: 97 mm.
 - de la plancha: alto: 108 mm; ancho: 80 mm.

Reseña: Guichardot, venta, París, 7-20 de julio de 1875, n.º 871 – Adquirido por Rapilly para Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, XXI, 1821, p. 28, n.º 34 – Focillon, 1930, edición 1965, p. 183 – Blunt, 1954, p. 6 – Percy, 1971, p. 144 – D’Amico-Ferrara-Bellini, 1977, n.º 56 – Bellini, 1982, n.º 25 – Bellini, 1985, n.º 34 – Standring, 1987, p. 72 – Dillon, 1990, n.º 74.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, inv. 13233 L.R.



44 y 45
Anton VAN DYCK (Amberes, 1599 – Londres, 1641)
 Dos dibujos preparatorios para *Iconografía o Vidas de hombres ilustres del siglo XVII*

Jacopus de Cachopin, 1634
Jan de Wael, hacia 1630

Jacopus de Cachopin [1578-1642], interesado por los cuadros, fue uno de esos hombres que, por su alta cuna, estaba por encima de la media, y que permaneció en una especie de oscuridad debido a su vida privada: ya que nunca buscó ni tuvo uno de esos brillantes empleos, que son objeto de una parte de los deseos del género humano. (Iconografía o Vidas de hombres ilustres del siglo XVII... Amsterdam, 1759, tomo I, p. 105).

Se trata del dibujo previo a la estampa, grabada en el sentido inverso, de la *Iconografía*. Como en otros muchos dibujos que definen la disposición general del aguafuerte, las técnicas empleadas por Van Dyck son la aguada marrón y la piedra negra. Sobre el espacio reservado en la parte inferior de la composición debería figurar, sobre la plancha grabada, la siguiente inscripción: “Jacobus de Cahopin / Amator Artis Pictoriae Antverpia[e] / Ant. Van Dyck pinxit / Vosterman Sculp. / cum privilegio”.

La espontaneidad y la sensualidad de los trazos de piedra negra, puesta de manifiesto por la ligera transparencia de la aguada, hacen de esta obra de Van Dyck una obra maestra -con un pedigrí impresionante- pero que, al igual que otras muchas obras maestras de la colección E. de Rothschild, no ha gozado del interés de la crítica reciente. De hecho, Van Dyck, como artista ilustrado y preocupado por honrar la memoria de los grandes aficionados de su tiempo (otros dos grandes aficionados fueron también integrados en la *Iconografía*...: Cornelis van der Geest, 1555-1638, y Antoon Cornelissen, 1565, 1639), se mostró especialmente cuidadoso con este dibujo. Se trataba de transcribir de nuevo, por medio del dibujo, el retrato de Cachopin, pintado por él algunos años antes, conservado hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

El gran valor de este dibujo había seducido al público de aficionados: cuando pertenecía a la colección Mariette, Gilles Demarteau, inventor de la técnica del grabado a la manera de lápices, lo reprodujo fielmen-

te en el cobre, y en contrapartida. El pie grabado indica: "Dibujado por A. van Dyck en 1634 – grabado por Demarteau en 1773", y al margen: "Sacado del gabinete de D. Mariette Aficionado Honorario de la Real Academia de Pintura y Escultura...". La estampa de Demarteau fue expuesta en el Salón de 1773 bajo el n.º 265. [Roux, n.º 390; BNF Ef res., in-fol. (XIII)].

El *Retrato de Jan de Wael* (1558–1633) debió de ser reducido por algún coleccionista, o incluso por el propio artista: los bordes de la hoja están cortados y ésta pegada enteramente sobre un cartón que desborda, encuadrando ese pequeño retrato con un hilo de oro. La escala del rostro, sobre la hoja dibujada, puede compararse a otros dibujos previos a la *Iconografía*. A juzgar por el primer estado del aguafuerte (pieza única conservada igualmente en la colección E. de Rothschild, inv. 2540 L.R.), podemos suponer que Van Dyck debió mencionar únicamente, en la parte inferior de la hoja, con piedra negra, algunas indicaciones sugiriendo el brazo y el traje de Jan de Wael, indicaciones que, por desgracia, fueron consideradas inútiles por la persona que amputó la hoja. Carl Depauw piensa que este dibujo habría sido previo a la vez al retrato pintado y a la plancha de la *Iconografía*: "Se conserva un esbozo del retrato del hombre. Van Dyck se refirió sin duda a este dibujo para la ejecución de su aguafuerte. [...] Para los detalles del *Retrato de Jan de Wael*, utilizó un apunte del natural que sirvió a la vez para el grabado y el cuadro" (cat. exp. *Anton Van Dyck y la estampa*, Amberes/Amsterdam 1989, p. 164). El estado de terminación del rostro, en especial los ojos, la nariz y el contorno de la cabeza, nos recuerdan más bien a otro esbozo dibujado, común a las dos obras. Por otra parte, la existencia de una contraprueba del aguafuerte del *Retrato de Frans Snyders* (British Museum, inv. 1856-8-15-70), cortada con el mismo formato que el dibujo que presentamos, y que Van Dyck sin duda utilizó para comparar su trabajo de grabador a su dibujo previo, incita a pensar que un dibujo de idéntico formato había existido igualmente para el retrato grabado de Snyders. Este procedimiento de elaboración de las planchas de la *Iconografía*, tan preciso en la búsqueda de una expresión adecuada, era indisoluble del apunte dibujado. La excesiva coincidencia de formato, expresión y trazos entre el aguafuerte y la hoja Rothschild hace que nos inclinemos por esta hipótesis. Van Dyck retoma aquí el gran retrato pintado por él mismo algunos años antes que representaba a Jan de Wael y su esposa Gertrude de Jode (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 596). No obstante, tal y como mostraron sus vacilaciones futuras, que condujeron a la desaparición total del brazo de Jan de Wael en la prueba del tercer estado de la plancha (Washington, National Gallery, inv. 1946-11-99), Van Dyck se alejó un poco del modelo pintado.

Los dos retratos expuestos permiten restituir las diferentes etapas de los dibujos previos a las composiciones de la *Iconografía* de Van Dyck. En primer lugar, una preparación con piedra negra (donde la precisión de los

trazos se caracteriza siempre por una agudeza notable). A continuación venía el complemento del apunte, generalmente ejecutado a la aguada, aplicada con pincel sobre el dibujo con piedra negra, o sobre las pruebas de los primeros estados (cuando Van Dyck quería añadir algunas precisiones de modelado al aguafuerte ya ejecutado). Por otra parte, el artista realizaba a veces contrapruebas de sus aguafuertes, para compararlas con el dibujo previo a la estampa.

P. T. G.



44
Anton VAN DYCK
Jacopus de Cachopin, 1634

Inscripción: en el margen blanco, en la parte inferior de la hoja (a la izquierda:) 1634, (a la derecha A. van Dyck. F. / retrato de Jacobus de Cachopin AE (tatis) 42; sello seco de Thomas Lawrence.

Técnica: piedra negra y aguada parda.

Dimensiones de la hoja: alto: 253 mm; ancho: 175 mm.

Reseña: Colección Schorel, venta 1774. colección Mariette, venta Mariette, 1775 (n.º 909, bajo el nombre de Jacob Chapotin); adquirido por Joullain – colección Sir Thomas Lawrence, 1830 – Colección de Guillaume II, rey de Holanda – John Locker, "bought at Amsterdam, march 1865" (inscripción al verso) "1.100 florines" – Colección G. Leembruggen, 1866 – adquirido por el barón Edmond de Rothschild d'Agnew, en junio de 1919; donación al Louvre en 1935.

Bibliografía: Roux, 1949, IFF, t. VI, p. 444, n.º 390 – H. Vey, 1962 *Die Zeichnungen Anton van Dyck*, 2 vol. n.º 273.

Nunca expuesto.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 182 D.R



45
Anton VAN DYCK
Jan de Wael, hacia 1630

Abajo a la derecha, marca de la colección Richardson (L. 2184), y a la izquierda, marca de la colección E. Bouverie (L. 325). Inscripción en el reverso: Wellesley sale. J

Técnica: piedra negra.

Dimensiones: de la hoja alto: 157 mm; ancho: 124 mm.

Reseña: colección J. Richardson; venta en Londres, del 22 de enero al 8 de febrero de 1747 – E. Bouverie, venta en Londres, Christie's, el 20 de julio de 1859 – Reverendo Dr. H. Wellesley (L. 1384), venta en Londres, Sotheby, del 25 de junio al 6 de julio de 1866, el 10º día 5/07/1866, n.º 1779 (Joannes de Wael, in black chalk from the Bouverie and Richardson collections; adjudicado 3 £ a Holloway – Colección Jacob James de Rothschild; pasa a la colección del barón Edmond de Rothschild en 1868 (n.º 668a); donación al Louvre en 1935.

Exposiciones: París, 1954, n.º 80 (Jean de Wael) – París, 1959-1960, n.º 50.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 183 D.R



46

Jan Van GOYEN (Leiden, 1596 – La Haya, 1656)

Vista de una torre cerca de un canal
hacia 1653

Por el estilo, el uso de la piedra negra, la rapidez del trazado y la composición de este paisaje, esta hoja, antaño vendida bajo el nombre de M. Hobbema, debe vincularse con una abundante serie de dibujos realizados por Jan Van Goyen en los años 1650, y de los cuales la colección E. de Rothschild conserva una serie importante. En efecto, la disposición de cada uno de los elementos (el agua, los navíos, las construcciones en las orillas, las figuras que animan este conjunto) recuerda las numerosas vistas de pueblos a orillas de los ríos, las escenas de pescadores, las chozas a orillas de un arroyo que, más allá del aspecto simplemente pintoresco, son una prueba de la nueva sensibilidad desarrollada por los artistas holandeses del siglo XVII.

Fiel a su costumbre, Van Goyen pone especial cuidado en representar el cielo por medio de pequeños trazos que simulan el modelado de las nubes, poblado de pájaros (que sobrevuelan la parte central del motivo) simplemente evocados con punteados o trazos.

La variedad de los temas elegidos por Van Goyen, que parece dedicarse, a partir de los años 1651-1653, exclusivamente al dibujo, proviene sin duda de sus muchos viajes (a Francia hacia 1615, y sobre todo a los Países Bajos). Un elemento constante en sus bosquejos a menudo realizados del natural es el arte de traducir los efectos de luces por medio de una paleta reducida al negro de la piedra y a los grises de las aguadas.

P. T. G.

46

Jan Van GOYEN

Vista de una torre cerca de un canal
hacia 1653

Técnica: piedra negra, aguada gris.

Dimensiones: alto: 145 mm; ancho: 194 mm.

Reseña: venta Muller y Cía., Amsterdam, del 22 al 23 de junio de 1910, venta el 22 de junio; n.º 169, p. 30 del catálogo: "M. HOBBE-MA / Amsterdam 1638-1709 / 169- Vista de la torre llamada Montelbaenstoren en Amsterdam. Piedra negra y aguada de tinta china – enmarcado – Soberbio dibujo / ver la reproducción" repr. Adquirido por Danlos (810 florines) para el barón Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Inédito y nunca expuesto.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3532 D.R.



47

Jacob Van RUYSDAEL

(Haarlem, hacia 1628 – Amsterdam (?), 1682)

El roble o Entrada del bosque

hacia 1648

Este paisaje de Jacob Van Ruysdael, poco conocido todavía, es sin duda uno de los más serenos creados por el artista. En la linde de un bosque, abriéndose sobre una verde pradera, aparece un grupo de árboles dominado por la silueta de un roble. El cielo cubierto, tamizando la luz, atenúa los contrastes y, no obstante, una paleta de verdes, realzada de amarillos y rosas, confiere a esta vista el viso inesperado de los colores primaverales.

Este sentimiento de la naturaleza, reflejado en una sensualidad “verdadera”, pretende transcribir el espacio sin ningún artificio: aquí reside el sentido del monumento antiguo y nace la promesa de la sinceridad. Cada elemento de la vida se nos presenta con sorprendente esmero: en primer plano, la curvatura de las hojas, de las hierbas altas y de algunas flores, y, en segundo plano, en el centro de la composición, el detalle perfecto de los follajes del gran roble, las volutas de sus ramas animadas por el viento...

Estamos en las antípodas de las estampas “dramáticas” de Ruysdael, (ver cat. 48 y 49), cuyo aspecto atormentado, propicio para seducir al público holandés del siglo XVII, se inscribe sobre todo en la tradición del paisaje historiado. Este testimonio de un momento de felicidad y serenidad se sitúa, en la creación del artista, y según Giltaij (“De tekeningen van Jacob van Ruysdael”, en *Oud Holland*, 94, n.os 2-3, pp. 141-208) en el transcurso del año 1648, es decir, antes de que el artista se instalase en Amsterdam.

P. T. G.

47

Jacob Van RUYSDAEL

El roble o Entrada del bosque

hacia 1648

Técnica: pluma y tinta china, aguada gris y acuarela sobre esbozo realizado con piedra negra.

Dimensiones: alto: 149 mm; ancho: 197 mm.

Reseña: C. Ploos van Amstel (L 3003) – J. De Vos, venta en Amsterdam el 30 de octubre de 1833, álbum B, n.º 2 – E. Galicho (L. 856); venta en París los días 10-14 de mayo de 1875, n.º 142 – Adquirido por Danlos para Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Giltaij, 1980, p. 144, n.º.86, fig. 5.

Exposición: París, 1990, n.º 66, p. 65.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 583 D.R.



48

Jacob Van RUYSDAEL

(Haarlem, hacia 1628 – Amsterdam (?), 1682)

El grupo de los tres robles

1649

Fechada en 1649, esta estampa de Jacob van Ruysdael debe relacionarse con el dibujo que expone-mos (cat. 47): desde el *Paisaje con choza y pocilga*, de 1647, el artista, que experimenta progresivamente, el arte del aguafuerte, retoma regularmente el motivo del roble.

Después de estos desgraciados intentos, Ruysdael adquiere una experiencia del método que ya no va a abandonarle, y en 1649, graba El grupo de los tres robles, que puede considerarse uno de sus buenos trabajos. Los árboles que se ven en esta plancha recuerdan a los que el maestro había introducido ya en la estampa citada más arriba, Paisaje con un pantano, pero esta vez alcanza la perfección, y a partir de esta época Ruysdael, con pleno dominio de su talento, publica las planchas que le hicieron célebre. (Georges Duplessis, París, 1878, p. 4.)

Pieza determinante en el corpus grabado de Ruysdael (que comprende 13 aguafuertes catalogados hasta el día de hoy), *El grupo de los tres robles* anuncia la dramatización romántica de las figuras, que se manifiesta de una manera brillante en los grandes aguafuertes de *Los dos campesinos con su perro*, *La choza en la cima de la colina*, y *Los viajeros* (ver cat. 49).

P. T. G.

48

Jacob Van RUYSDAEL

El grupo de los tres robles

1649

Prueba del primer estado, aguafuerte puro, recortado en los bordes laterales izquierdo y derecho, firmado y fechado: "J v Ruysdael in f. 1649".

Técnica: aguafuerte.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 128 mm; ancho: 146 mm.

- del contorno cuadrado: alto: 122 mm; ancho: 145 mm.

Reseña: colección Goleshon – Colección Galichon – Colección Arozarenas – Colección Alferoff, venta en Munich el 10 de mayo de 1869, n.º 687 – Adquirido por Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1803, I, p. 313, n.º 6; Duplessis, 1878, n.º 6; Dutuit, 1885, III, p. 282, n.º 6; Wurzbach, 1906-1911, n.º 6 – Hollstein, 1978, XX, p. 175, n.º 6, repr.

Esta hoja no ha sido nunca expuesta.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 2338 L.R.



49

Jacob Van RUYSDAEL

(Haarlem, hacia 1628 – Amsterdam (?), 1682)

Los viajeros

hacia 1649 (?)

A pesar de que no figura ninguna fecha junto al nombre de Ruysdael en la plancha designada como Los viajeros o sobre el Pequeño Puente, está fuera de duda que en la época en que el maestro holandés fijaba en el cobre sus excelentes trabajos ya no estaba en sus comienzos. La seguridad con la que trabaja el cobre, la libertad con la que guía la punta, reflejan una mano experta que no tiene nada que aprender y que sigue dócilmente la inteligencia que la dirige. Estas dos planchas y El campo bordeado de árboles constituyen la mejor parte de la obra grabada de Ruysdael.” (Georges Duplessis, París, 1878, p. 4.)

También aquí el gran roble ordena la composición de Ruysdael. A la derecha, sobre un sendero, caminan dos hombres y una mujer precedidos por un perro en el centro de un pantano. El motivo del árbol, invadiendo esta especie de jungla hiperbórea, constituye la esencia de la composición. El resto de elementos son accesorios, y *Los viajeros*, absorbidos en esta naturaleza encantada y mágica interpretada por un artista “visionario”. Comprendemos las razones que llevaron a los artistas románticos y a Bidermeier a profesar una admiración sin límites por Jacob van Ruysdael.

P. T. G.

49

Jacob Van RUYSDAEL

Los viajeros

hacia 1649 (?)

Prueba única del 2º estado, antes de los retoques con punta seca, recortada por el contorno cuadrado, Firmada: “J v Ruysdael”.

Técnica: aguafuerte.

Dimensiones: hoja: alto: 183 mm; ancho: 270 mm.

Reseña: F. C. Th. barón van Isendoorn en Blois de Cannenburg (marca en el reverso L. 2610); venta en Amsterdam, el 19 de agosto de 1879, n.º 775; vendido a Thibaudeau para el barón Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1803, I, p. 313, n.º 4 – Duplessis, 1878, n.º 4, pl. 4 – Dutuit, 1885, III, p. 280, n.º 4 – Keyes, 1977, p. 17, n.º 6, fig. 14 – Hollstein, 1978, XX, p. 171, n.º 4, repr.

Exposición: París, 1980, n.º 90.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3505 L.R.



50

Claude Gellée

llamado, **CLAUDIO DE LORENA**

(Chamagne, 1600 – Roma, 1682)

Estudio de árboles

hacia 1630

Entre dos grupos de árboles majestuosos, una cabra viene a beber, éste es un tema apreciado por Claudio de Lorena. Este apunte, muy poco comentado, de Claudio se incluye entre sus composiciones donde los efectos de luz a través de las hojas, el enlace de los árboles y la delicadeza de su movimiento son los únicos objetos de delectación. Como analiza Roger de Piles en sus *Cursos de pintura por principios...* (1708), Claude inicia, en el género del paisaje, el “estilo [sic] campestre”, en el que la naturaleza “aparece con toda su sencillez, sin disfraz, y sin artificio”, es decir, al contrario de Nicolas Poussin, instigador del “estilo heroico”, para quien la naturaleza debe estar “representada como imaginamos que debería ser”. Existe no obstante un ámbito de la representación de paisajes común a Poussin y Claudio. Ambos son, en efecto, tributarios de los artistas holandeses como C. Poelenburgh (Utrecht, 1594-1595 – id. 1667) o Bartholomeus Breenbergh (Deventer, 1598 – Amsterdam 1657) que residieron también en Roma en los años 1625-1630, y que les mostraron la vía de los apuntes del natural, destinados a captar sobre el papel los juegos de luz en sus efectos de transparencia, y la huella de las sombras en las hojas.

Así, en el catálogo de la venta de la colección de Pierre Crozat, Mariette relata este testimonio indirecto, heredado de Sandrat, a propósito de Claudio de Lorena que se paseaba con Sandrat y Pieter van Laer por la campiña romana en compañía de Nicolas Poussin. Mariette relata a propósito de Poussin, compañero de Claudio en estos apuntes de la campiña romana, que *con rela-*

ción al paisaje seguía un método diferente al que usaba para la figura. La necesidad imperiosa de ir a estudiar in situ el modelo, le hizo dibujar un gran número de paisajes del natural con extremo cuidado. No sólo se convertiría entonces en religioso observador de formas, sino que también ponía mucha atención en captar penetrantes efectos de luz, que aplicaba felizmente en sus cuadros (pp. 114-115).

Página de poesía pura a la que la luz da vida, esta hoja de Lorena da muestras de un sentido geométrico de la construcción donde el equilibrio de las masas, el *contraposto* de los dos grupos de árboles, se basa en una intuición de la “bella proporción”, feliz en sus efectos más humildes, liberando a través del análisis de cuatro troncos un curioso sentimiento de elevación.

P. T. G.



50

Claude Gellée llamado, **CLAUDIO DE LORENA**

Estudio de árboles

hacia 1630

Técnica: pluma, tinta parda, aguada parda.

Dimensiones: alto: 288 mm; ancho: 204 mm.

Reseña: T. Dimsdale (L. 2426); T. Lawrence (L. 2445); Woodburn, adquirido en Londres en agosto de 1835 por W. Esdaile (L. 2617 al recto y al verso con fecha 1636); venta en Londres, 18-25 de junio de 1840, parte del n.º 656 (?) o 30 de junio de 1840, n.º 39 (?) – E. Galichon (L. 658); venta en París, 10-14 de mayo de 1875, n.º 54; adquirido por M. Duval, de Lieja; venta Amsterdam, 22-23 de junio de 1910, n.º 120 repr. – Adquirido por Danlos para el barón Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Rosenberg, 1971, n.º 5, fig. 11.

Exposición: París, 1990, n.º 88, p. 81 repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 1532 D.R.



51

Claude Gellée, llamado **CLAUDIO DE LORENA**
(Chamagne, 1600 – Roma, 1682)

Escena de bandoleros

1633

El tema iconográfico de bandoleros atacando a viajeros era muy popular en los siglos XVI y XVII, tal y como atestiguan las estampas de Salvator Rosa, Paul Bril o Pieter van Laer. Como en la mayoría de estos paisajes ideales, Claudio se complace en ornar una naturaleza melancólica con una escena historiada: aquí, el carácter pintoresco de la escena escogida parece una figura excepcional. Sólo se conocen en la obra pintada o grabada de Claudio tres escenas de bandoleros: la que presentamos, las dos composiciones del *Liber Veritatis* n.º 3 (correspondiente a un cuadro perdido) y n.º 34, ejecutado, según la inscripción, para el cardenal Giulio Rospigliosi (1600-1669), futuro Clemente X (el óleo sobre tela se conserva hoy en una colección privada británica).

Esta composición (de la que existen ocho estados), con una gran palmera, ha sido elaborada detenidamente por Claudio. Como señala acertadamente H. Diane Russell en el catálogo de la exposición de 1983: *la mordedura del aguafuerte, profunda en primer plano y muy ligera al fondo, muestra que Claudio de Lorena se enfrentaba todavía a problemas técnicos. En los estados (1º y 2º), se observan manchas en los tres troncos de la izquierda. Las líneas no han bebido aún la tinta convenientemente, la mordedura es excesiva, pero tal vez la tinta no tenía la viscosidad deseada. En cualquier caso esta zona aparece sobrecargada y borrosa.* (p. 322)

Nadie duda que el artista intentó remediar esta situación desde el tercer estado, aclarando el segundo plano, aquel donde se encuentran la palmera y los bandoleros, ofreciendo una mejor lectura de la composición. Sin embargo, los efectos de empaste no deben clasificarse necesariamente como potenciales fracasos. En efecto, existe una pequeña diferencia en el tratamiento de esos efectos de sobrecarga de tinta entre el primer y el segundo estado. Claudio debía estar interesado por este tipo de contraste y únicamente a partir del momento en que el cobre empieza a gastarse, el artista regenera su plancha al

introducir una lectura progresiva de todos los planos de la composición por medio de un entintado por “grados”.

El propio Claudio aplicó el n.º 8 en el margen izquierdo del quinto estado de esta estampa. Esto quiere decir sin lugar a dudas que forma parte de una tentativa de publicación de un libro grabado de sus estampas, bien al final de la década de 1630, momento en que el artista abandona el arte del grabado, bien a partir de 1651, cuando vuelve a practicar el aguafuerte. De hecho, el interés de Claudio de Lorena por este arte no fue nunca desmentido, a pesar de que hubo períodos bastante largos durante los cuales no pudo dedicarle mucho tiempo, abrumado como debía estar por encargos de cuadros. La presencia en su casa de una imprenta (*un torchio da stampare*), en el momento de su muerte, así como lo publicó Ferdinand Boyer en 1928 (en *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, La succession de Claude Gellée Le Lorrain*, p. 158), demuestra el interés y la fidelidad del artista por el arte de la estampa.

P. T. G.



51

Claude Gellée, llamado CLAUDIO DE LORENA

Escena de bandoleros

1633

Técnica: aguafuerte.

Prueba del 1º estado.

Sobre el borde derecho: *Cla vd i v romae 1633.*

Dimensiones: - de la hoja: alto: 139 mm; ancho: 208 mm.

- de la plancha: alto: 131 mm; ancho: 200 mm.

- del contorno cuadrado: alto: 126 mm; ancho: 195 mm.

Reseña: A. P. F. Robert-Dumesnil; marca en el anverso (L. 2200); venta, París, 4 de abril de 1843, n.º 87 – F. Debois; marca con la fecha 1843 en el reverso (L. 985); venta, París, 26-30 de noviembre de 1844 – F. Seymour Haden; marca en el reverso (L. 1227); venta, Londres, 15 de junio de 1891, n.º 122 – A. Hubert; marca en el reverso (L. 130); venta, París, 26 de mayo de 1909, n.º 279.

Bibliografía: Robert-Dumesnil, 1835, I, p. 16, n.º 12; 1871, XI, p. 171, n.º 12 – Blum, 1923, p. 17, n.º 7, pl. 8 – Weigert, 1961, IV, p. 550, n.º 7 – Knab, Eckhart, *Claude Lorrain und die Meister der römischen Landschaft in XVII Jahrhundert* (cat. exp. Viena, 1964-65, Albertina, Graphische Sammlung), 117.

Exposiciones: París, 1980, n.º 118, repr. – París, Grand-Palais, 1983, p. 319, n.º 17, repr. p. 320.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 4980 L.R.



52

Claude Gellée, llamado CLAUDIO DE LORENA
(Chamagne, 1600 – Roma, 1682)

El boyero
1636

Los primeros admiradores de las estampas de Claudio han dejado testimonios entusiastas de esta composición, considerada como la obra maestra del artista. Los comentaristas anglosajones del siglo XIX y de principios del siglo XX son fieles a esta tradición: “La mayor de las aguafuertes de Claudio” según Seymour Haden (*About Etching*, Londres, 1879, 4ª ed., p. 39). Del mismo modo, Frederik Wedmore (*Etchings*, Londres, 1912, p. 36) escribe: “es una pieza a propósito de la cual Mr. Hamerton no exagera en absoluto sus méritos cuando afirma: la delicadeza de su técnica la convierte en la más hermosa de todas las aguafuertes”. Recordemos también la opinión de Arthur Hind, (*A History of Engravings and Etchings*, Nueva York, 1923, reimpr. 1963, p. 163): “Donde mejor se manifiesta su maravilloso arte en la representación de la imagen es tal vez en *El boyero* de 1636”.

Esta estampa tan admirada pertenece a la concepción bucólica propia de Lorena. Anthony Blunt escribe respecto a este tema: “Para Claudio, la campiña romana no era un paisaje vacío, estaba llena de evocaciones históricas y recuerdos de la Antigüedad. Pero la Antigüedad que fascinaba a Claudio no era la que inspiraba a Poussin. Claudio de ninguna manera pretendía resucitar las virtudes de la república romana o el esplendor de la ciudad imperial; su antigüedad era la de la vida pastoral descrita en los poemas bucólicos de Virgilio, el primero en invocar la belleza del paisaje italiano”. (*Arte y arquitectura en Francia...* p. 254).

El aguafuerte de *El boyero* refleja plenamente ese sentimiento, la belleza de esa naturaleza humilde (velando las fábricas en primer plano a la izquierda) no sólo se impone en la Antigüedad romana, sino que, abierta al cielo y los meandros de los pequeños valles, confiere a la actividad pastoral el papel principal (y hasta el título) de la composición.

El segundo estado de esta plancha, más profundamente entintado que el primero, en el que sin duda la

mordedura del ácido no había alcanzado toda la profundidad deseada por el artista, parece evocar un crepúsculo que dota a esta escena, surgida de la edad de oro de la humanidad, de una potente nostalgia.

Señalemos el n.º 4, añadido por Claudio, en el margen izquierdo (ver cat. 51): el orden de las estampas que seguía el proyecto de publicación de un libro de los aguafuertes del artista no era un orden cronológico, sino temático.

Se conocen hasta cinco estados sucesivos de esta plancha de Claudio de la que se hicieron muchas tiradas, todas ellas de elevada calidad.

P. T. G.



52

Claude Gellée, llamado CLAUDIO DE LORENA
El boyero
1636

Técnica: aguafuerte.

Prueba del segundo estado.

Inscripción sobre la plancha, abajo a la derecha: *Claudius in. Et f. Romae 1636 138 ne ficcen* [parte ilegible].

Dimensiones: - de la hoja: alto: 139 mm; ancho: 209 mm.
- de la plancha: alto: 132 mm; ancho: 198 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 126 mm; ancho: 193 mm.

Reseña: Dr. D. Roth – Adquirida por Edmond de Rothschild el 1º de enero de 1868 – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Robert-Dumesnil, 1835, I, p. 13, n.º 8; 1871, XI, p. 168, n.º 8 – Blum, 1923, p. 21, n.º 18, pl. 19 – Weigert, 1961, IV, p. 552, n.º 18 – Knab, Eckhart, *Claude Lorrain und die Meister der römischen Landschaft in XVII Jahrhundert* (cat. exp. Viena, 1964-65, Albertina, Graphische Sammlung), 124.

Exposiciones: París, 1959-1960, n.º 20 – París, 1980, n.º 122, repr. – París, 1983, n.º 27 B, p. 345, repr. p. 346.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 4976 L.R.



53

Claude Gellée, llamado CLAUDIO DE LORENA
(Chamagne, 1600 – Roma, 1682)

El rebaño en el abrevadero

1635

El público conoce mejor el primer estado de esta estampa que los estados siguientes donde los márgenes están cortados. Las dudas de Claudio acerca de si debía conservar o desechar estos grandes márgenes con trazos de aguafuerte son considerables. Como expone H. Diane Russell: *¿El artista tenía realmente la intención de incluir los márgenes en la estampa? No podemos responder a esta pregunta con certeza, pero en cualquier caso varias pruebas los tienen todavía. Rodeado por estos márgenes, el aguafuerte evoca un fresco mural, al estilo de aquellos de la Antigüedad o de Agostino Tassi y sus asistentes en Villa Lante de Bagnaia, donde Claudio de Lorena trabajó tal vez como garzone. [ver las ilustraciones en Cantoni, Villa Lante, pp. 89, 113 y 115] No obstante, a la inversa de los frescos, el espacio alrededor del aguafuerte atenúa la ilusión espacial en lugar de intensificarla.*

A pesar de estar en desacuerdo con la última observación de este autor, pensamos que la inserción, por parte de Lorena, de este adorno de grandes márgenes en la composición, doblemente cercada por un doble contorno-cuadrado, debía estar considerada como parte integrante de la estampa, y además le concedía un respiro a esta prueba de grandes márgenes.

Por otra parte, el espíritu de esta plancha parece estar muy próximo al *Paso del vado*, obra del año 1634. No debemos excluir la posibilidad de que estas dos escenas, diurna y nocturna, hayan podido constituir, en el proyecto de Lorena, un díptico. En estas dos composiciones (donde el trazo es potente y pesado y la mordedura del ácido, densa y negra) Claudio se concentra, con más intensidad que en sus otras estampas, en la representación de un instante de equilibrio, suspendido en el tiempo. Entre los grabadores paisajistas del siglo XVII, sólo Lorena ha

sabido metamorfosear un simple momento de la vida bucólica en una escena donde vibra trágicamente el soplo del tiempo.

P. T. G.

53

Claude Gellée, llamado CLAUDIO DE LORENA

El rebaño en el abrevadero

1635

Inscripción: sobre la plancha, abajo y a la izquierda: "C4(?) CLAV fec 1635". Observaciones: ilegible, en la parte inferior del margen.

Técnica: aguafuerte.

Prueba del 1º estado.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 161 mm; ancho: 221 mm.

- del contorno cuadrado: alto: 104 mm; ancho: 170 mm.

Reseña: J. Barnard; marca en el reverso (L. 1419); venta, Londres, 20 de abril de 1798, parte del n.º 56 o 57 – Stewart – Ch. Sackville Bale; marca en el reverso (L. 640); venta, Londres, 11 de junio de 1881, n.º 2556 en Danlos.

Bibliografía: Robert-Dumesnil, 1835, I, p. 9, n.º 4; 1871, XI, p. 165, n.º 4 – Blum, 1923, p. 18, n.º 11, pl. 12 – Weigert, 1961, IV, p. 551, n.º 11.

Exposiciones: París, 1960, n.º 28 – París, 1980, n.º 121, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 4974 L.R.



54

Jean Le PAUTRE

(París, 1618 – íd.,
1682)

*Jarrón monumental
con escena de
batalla y dos
cautivos*
hacia 1660

Este jarrón monumental, situado en medio de un paisaje romano, y rodeado de anchas cenefas de adorno forma parte de una serie de cuatro aguafuertes de Le Pautre realizadas, según Maxime Préaud, hacia 1660. Como apunta muy acertadamente Pierrette Jean-Richard: “favorecido por una imaginación fértil, el arte de Le Pautre supera al del simple ornamentalista. Su punta dinámica y cálida hace brotar fuegos artificiales de adornos exuberantes y anuncia la fogosidad de un Piranesi” (París, 1987, p. 78).

En esta composición llena de fogosidad, Le Pautre ofrece la esencia de su estilo, anticipándose al rococó y presentando una especie de síntesis entre los diferentes géneros de paisaje: escena de batalla, paisaje heroico, trofeos de armas, paisaje topográfico que describe una llanura, a la izquierda. Por desgracia, este suntuoso estilo se ablanda a partir de los años 1670, cuando los abundantes encargos para el Gabinete del Rey hacen que el artista siente la cabeza: “Como dice Mariette, adopta progresivamente un estilo pesado, perezoso y negligente que lo hace casi irreconocible. Es lo que el erudito-aficionado denomina su ‘último estilo’.” (M. Préaud, op. cit. p. 11).

Existen tres estados de esta estampa de la que presentamos el primer estado. En el segundo estado, el artista ha puesto el número 1 en el margen inferior derecho. Reeditado por Jombert en 1751, la inscripción del tercer estado se encuentra en el margen superior de la hoja como sigue: “jarrones antiguos, inventados y grabados por Jean le Pautre”. En el margen inferior, a la izquierda, esta indicación: “En París calle Dauphine en casa de Jombert Librero”. En el centro: “Con el privilegio del Rey. 1751”. A la derecha: n.º 98.

El conjunto de estos grandes jarrones son pretextos para desarrollar motivos ornamentales en la más pura tradición de las artes gráficas heredadas del manierismo y que vuelve a cobrar importancia en la época barroca, señala el grado de invención y fantasía al que pudieron acceder los artistas franceses antes de que el rigor del lenguaje académico los condujera a una cierta moderación por pura conveniencia.

P. T. G.

54

Jean Le PAUTRE

*Jarrón monumental con escena de batalla
y dos cautivos*
hacia 1660

Técnica: aguafuerte

Prueba del primer estado, con moldura al margen.

Dimensiones: alto: 318 mm; ancho: 222 mm.

Reseña: L. Vaudoyer; venta de su colección en París, los días 4 y 5 de abril de 1872, parte del lote n.º 203 (?) – Adquirido por Clément para el barón Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Guilmard, 1880-1881, I, p. 74, n.º 98 – Préaud, IFF, 1999, n.º 1958, p. 270.

Exposición: París, 1987, n.º 109.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 29110 L.R.



55, 56 y 57
Anónimos, Francia, último cuarto del siglo XVII

Dos proyectos para abanicos:

El paseo del rey

Escena de subasta en un mostrador de la compañía de Indias

Proyecto alternativo de arquitectura para un jardín

Las artes decorativas que hemos evocado en muchas ocasiones, desde el Renacimiento, a través de las creaciones de Maso Finiguerra, Etienne Delaune, Henri Collart o Jacques Bellange, alcanzan en la Francia de Luis XIV una importancia considerable, convirtiéndose en una de las preocupaciones, a menudo primordial, de los artistas grabadores y dibujantes. Se ha creado un verdadero mercado, que ha echado raíces en ciudades como

París o Versalles y que da lugar a abundantes encargos (de objetos preciosos, jardín, mobiliario, arquitectura decorativa) donde las artes gráficas juegan un papel predominante. En efecto, la presentación de estos modelos a una clientela proveniente de la corte o de la aristocracia de las ciudades, pasa siempre por el dibujo.

Se observa, pues, una desviación “industriosa” del arte de la estampa. Por un lado, la circulación de los modelos es indisoluble del grabado, que, desde los tiempos manieristas, ha constituido el verdadero vector de estos intercambios, forjando la historia del gusto europeo. En la Europa barroca, artistas del rigor de Abraham Bosse (1602-1676), Sébastien Le Clerc (1637-1714), Jean Le Pautre (1618-1882) o Jean I. Bérain (1640-1711) alcanzan una fama ostensible que, en su entorno más inmediato, van a aprovechar muchos maestros menores cuya profesión será inevitablemente la de la transcripción grabada de la vida cotidiana y sus objetos familiares. Por otro lado, los recursos que propone la técnica del grabado, fuente de múltiples tiradas a partir de un “molde único”, van a suscitar el interés del artesanado: desde la producción de almanaques, viñetas para libros, tapas para cajas o pequeños cofres, hasta la producción de abanicos...

Ciertamente, no todos los artistas “ornamentistas”, retomando así un término que les es grato, hicieron profesión exclusiva de esta desviación comercial de su actividad. En este caso, como en el arte del retrato o del paisaje, la excepción de los grandes maestros de la invención ha sabido imponerse a esta actividad del “ornato” para llegar simultáneamente a la búsqueda de lo hermoso y la invención plástica. Entre estos grandes maestros de las artes gráficas citamos de buen grado al maestro E. S. de 1466, Israhel van Meckenem (hacia 1430/1445-1503), Alberto Durer, Wenzel von Olmütz (activo de 1480 a 1500), Augustin Hirschvogel (1503-1553), Léonard Thiry (activo en Fontainebleau de 1536 a 1550), Jan Theodor de Bry (1561-1623), Jacques Androuet du Cerceau (1510/1512-hacia 1585), Etienne Delaune, Jacques Callot, o también, en Italia, Andrea Mantegna, Francesco Rosselli (1448-antes de 1513), G. A. Bindoni (impresor veneciano del siglo XVI) o Alessandro Vittoria (1525-1608), para recordar al público sólo algunos de los ornamentistas más célebres y mejor representados en el seno de la colección del barón E. de Rothschild.

Con esta intención presentamos únicamente tres piezas, anónimas, que pertenecen a esta categoría de obras de ornato para concluir el período barroco. Los tres dibujos siguen los arquetipos instaurados por Le Pautre, Le Clerc, Guérard o Bérain y fueron atribuidos, en el momento de su venta pública, a uno de estos maestros que citamos. Estas atribuciones eran, a todas luces, erróneas, lo cual no restringe el interés histórico, ni la belleza propia de estos dibujos. Son obras que se crean en la moda, en ese movimiento espontáneo y ridículo de la historia del gusto donde el modelo tiene fuerza de ley.

El siglo XVIII francés de la regencia y del reinado de Luis XV (ver capítulo siguiente) sabrá asumir esta caracterís-

tica del siglo de Luis XIV. El grabador proseguirá con frecuencia una carrera haciendo viñetas, y con este fin los Cochin, los Saint-Aubin, etc. realizarán auténticas obras maestras de la estampa y el dibujo. No obstante, el siglo XVIII traerá dos reglas garantes de un nuevo orden a esta producción masiva de las artes gráficas: la ley del mercado y la jerarquía de los géneros –adaptaciones de los preceptos académicos al Siglo de las Luces donde el capitalismo empieza a estructurarse.

Los dos proyectos de abanicos están dirigidos a una clientela que pertenece al menos a dos categorías sociales. En la obra que presenta *El paseo del rey*, reconocemos el proyecto de un objeto destinado a la corte: delante de un castillo real, el rey y su séquito íntimo salen a pasear. La representación de una *Escena de subasta* (vemos al perito tasador adjudicar un lote golpeando con el martillo sobre la mesa, así como la candela, que se quema en su caja de metal, ¡dibujada en el centro del abanico!) refleja esta industria del lujo y el comercio de la Compañía de Indias. La expansión económica y política de Europa está expuesta con todo su esplendor. En el muelle de un puerto de Francia (tal vez Lorient) están amarrados unos veleros. Los productos de lujo se adjudican por lotes (identificados por el dibujante como “abanicos”, “especies”, etc.) en el interior de la plaza donde el artista ha instalado su decorado. Las porcelanas rivalizan en exotismo con las defensas y otras curiosidades de Oriente. El artista se ha esforzado por reflejar, por medio de la aguada, las tonalidades y las sombras, en consideración al futuro grabador que transmitiría el papel impreso al pintor ornamentista que a su vez fijaría el color, hasta que por fin el fabricante del abanico cortara y montara sobre la madera ese papel destinado a la industria del lujo y la futilidad.

Frente a estos dos dibujos tan íntimamente barrocos, el proyecto alternativo de jardín nos recuerda el arte de Le Pautre, pero no es obra suya, pues hay en estos enrejados un recuerdo del *Laberinto de Versailles*, de las ilustraciones de las *Fábulas de La Fontaine* o de las viñetas de Sébastien Leclerc. No obstante, el trabajo con tinta parda y aguada, tan francés y tan italianista (¿es una tentativa de recuperación de la última moda en consideración a una clientela exigente y “moderna”?) se eclipsa ante la utilidad de la hoja. Vemos que, sobre un solo plano, el artista ornamentista ha propuesto dos jardines diferentes, dos “opciones” de arquitecto: una fuente alta y enrejados (a la derecha) o un pórtico coronado de figuras (como el sobre del castillo de Versailles) y que comunica a la izquierda con una escalera decorada con un balaustre. Signo de pertenencia a la moda barroca, la presentación de esta pieza de fantasía adopta, además, la forma de un teatro.

Estos tres dibujos, destinados a la estampa, el arte del jardín y la industria naciente, son a pesar de su anonimato (ya que los tres pertenecen “al estilo” de un maestro y sobre todo al estilo de su tiempo) prueba del alma del reinado de Luis XIV.

P. T. G.



55

Anónimo, Francia, último cuarto del siglo XVII
El paseo del rey, en forma de abanico

Técnica: piedra negra, pluma, tinta parda y aguada gris y parda.

Dimensiones: alto: 226 mm; ancho: 444 mm.

Reseña: La Béraudière, venta en París, 16-17 de abril de 1883, p. 69, n.º 167: “LECLERC / (Sébastien) / 167 – El Paseo del rey. / El rey Luis XV [sic] a caballo, seguida por una escolta de jinetes, se pasea por el parque de un castillo. Composición en forma de abanico. Con pluma y aguada de tinta china”. Adquirido por Lacroix para Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Inédito, nunca expuesto.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3490 D.R.



56

Anónimo, Francia, último cuarto del siglo XVII
Escena de subasta, en un mostrador de la compañía de indias, representada en forma de abanico

Técnica: piedra negra, pluma, tinta parda y aguada gris.

Dimensiones: alto: 245 mm; ancho: 499 mm.

Reseña: J. Carré, venta en París, 5-7 de junio de 1888, p. 37, n.º 382 “GUERARD / 382 – Interior de una tienda a la entrada de un puerto. Con pluma y aguada de tinta china”. Adquirido por Ropilly para el barón Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Inédito, nunca expuesto.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3467 D.R.



57

Anónimo, Francia, último cuarto del siglo XVII
Proyecto alternativo de arquitectura para un jardín

Abajo a la izquierda: “Le Pautre”.

Técnica: pluma, tinta parda y aguada parda.

Dimensiones: alto: 262 mm; ancho: 318 mm.

Reseña: Bérard, venta en París, 21-25 de febrero de 1891, p. 44, n.º 247 “LEPAUTRE (Jean) Escuela francesa (1611-1681) / 247 – Doble motivo de decoración para un jardín. Estanque decorado por un grupo de Tritones. – Con pluma, lavado de bistre”. Adquirido por Lacroix para el barón Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Inédito, nunca expuesto.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3437 D.R.

Rembrandt en la colección del barón Edmond de Rothschild

Las once obras de Rembrandt que reúne esta exposición constituyen un prestigioso conjunto, compuesto únicamente por obras maestras. Edmond de Rothschild, cuya colección está en parte constituida en torno a la figura determinante del Maestro, merecía este homenaje. La colección conserva 385 estampas y dieciocho dibujos (de los cuales dos han sido atribuidos a Furnerius y Bol) catalogados bajo el nombre de Rembrandt.

Un conjunto de obras maestras de Rembrandt como éste sólo se puede comparar a las colecciones del British Museum (cuyo núcleo originario fue la adquisición en 1799 de la colección del reverendo Clayton Mordaunt Cracherode), el Gabinete de Estampas de Amsterdam (heredero de la colección Van Leyden, adquirida en 1810), los gabinetes de Cambridge, Oxford, Viena, Berlín, Dresde o Munich, la Biblioteca Nacional de Francia, la colección Dutuit en el Petit Palais o la colección del museo Condé, donación del Duque de Aumale. Lo que sorprende en la colección Edmond de Rothschild, además de la extraordinaria cantidad de obras de Rembrandt conservadas, es la frescura absolutamente incomparable de las piezas.

Para llegar a constituir un conjunto semejante, el barón Edmond de Rothschild se lanzó a una campaña de adquisición que duró toda su vida. Las primeras estampas de Rembrandt que poseyó provenían de la sucesión de su padre Jacob James de Rothschild, fallecido en 1868. Las cuarenta pruebas atribuidas a Rembrandt que el barón Edmond heredó de su padre están marcadas con un antiguo número de inventario seguido del expositor "a".

"Al hilo de las grandes ventas públicas, como la célebre venta en París en 1877 de la colección de Ambroise Firmin-Didot, donde se enfrentaron Eugène Dutuit, el duque de Aumale y Edmond de Rothschild, el barón Edmond constituyó este singular conjunto. Las adquisiciones también fueron llevadas a cabo conjuntamente por compras puntuales, a menudo bajo la dirección del experto A. Danlos, que en las ventas públicas sirvió de testafarro a Edmond de Rothschild. Junto a Danlos, A. W. Thibadeau, una de las figuras más notorias del comercio de la estampa, Ch. Clément, el vendedor de estampas de la Biblioteca imperial, y más tarde nacional, instalado en la calle de *Saint-Pères* de París, y J. E. Vignères, instalado en la calle de la *Monnaie*, [...] contribuyeron al enriquecimiento de la colección" (Jean-Richard, París, 2000, p. 11).

Para la historia de los grandes coleccionistas y las principales ventas que marcaron la formación de la colección de los grabados de Rembrandt adquiridos por Edmond de Rothschild, remitimos al lector a las obras de Suzanne Coblentz y de Pierrette Jean-Richard (ver bibliografía). Señalemos no obstante que la última venta pública a lo largo de la cual el barón Edmond adquirió sus últimas estampas del Maestro fue la venta Rudge que tuvo lugar los días 16 y 17 de diciembre de 1924 en Londres (el fallecimiento de John Edward

Rudge se remontaba al año 1846, pero el coleccionista había estipulado en su testamento que sus grabados no debían venderse antes de su tercer heredero). El primer estado de *La decapitación de San Juan Bautista* (12074 L. R) o *El Descendimiento* de 1642 (2232 L. R.) se adquirieron en esta venta.

Todos los grandes coleccionistas de Rembrandt están presentes en la colección: Jan Six, Pietersz Zoomer, Zanetti, Vivant Denon, Houbraken, Sir Edward Astley, Woodburn, Moriz von Fries, John Griffith, Sir Francis Seymour Haden, Pole Carew, Jan Gisbert Verstolk von Soelen, Robert Dumesnil, Galichon, etc.

Más allá del esnobismo del pedigrí, que ante todo debe concebirse en el espíritu riguroso del coleccionista como una garantía de la autenticidad de las piezas, lo que motivó principalmente a Edmond de Rothschild fue su admiración por el arte de Rembrandt.

Hombre del siglo XIX, el barón Edmond no podía permanecer insensible ante el esplendor de Rembrandt, por cuya obra grabada empezaron a apasionarse círculos mucho más amplios que el de los tradicionales aficionados de estampas, encontrando un nuevo eco en un público romántico. Ahora bien, en el preciso momento en que la pasión por la estampa y su difusión empezaba a abrir nuevas perspectivas para un público más amplio, la lógica del coleccionista de la pieza única conducía inexorablemente, con pasión, a Rembrandt.

Este repliegue sobre la pieza única es muy sintomático de la concepción moderna de la estampa, inspirada por una devoción a la religión del "arte por el arte". Encontramos un fuerte eco en la introducción, en 1959, de *La estampa*, de Jean Laran: "*¿Por qué este modo indirecto de llegar a una imagen si no es porque las operaciones de entintado y tirada del cliché pueden renovarse mecánicamente y proporcionar así muchos ejemplares similares de un mismo dibujo? En 1749, el abad Gougenot escribía "El grabado es para las Bellas Artes lo que la imprenta es para las Bellas Letras". Apresurémonos a decir que esta definición nos parece insuficiente. Cuando Rembrandt deja de lado su pluma de caña y hace surgir del cobre, por el acero y el ácido, Los cien florines, no pretende confeccionar un molde de imágenes: lo que hace es, esencialmente, sublimar el arte del dibujo, extraer una nueva expresión de los seres y las cosas, más concentrada y que se impone con más fuerza...*" (op. cit., p. IX).

Jean Adhémar cita también uno de sus famosos "griposos" ("aficionados apasionados de la estampa"): "el caballero de Claussin (1766-1844) [que se había] apasionado por Rembrandt. Había dibujado para sí mismo copias de las estampas del Maestro y las había grabado. [...] Al final de su vida, vivía solo en un cuchitril, en Batignolles, con diez gatos y una decena de cartones de estampas. Conservaba las más originales en una cartera de la que no se separaba nunca, y que colocaba debajo de su almohada; posaba la cabeza sobre dicha cartera y de noche se levantaba para ver alguna nueva perfección que sus sueños le habían revelado en las Tres Cruces o en la obra Los cien florines."²³

Rembrandt encarna, ante los ojos del aficionado de la estampa, la quintaesencia del arte. Todo en él es invención, reinterpretación del arte en sí mismo, y goce estético, y esta anécdota relatada por J. Adhémar da cuenta de la pasión que el romanticismo había despertado en torno a la figura, ya emblemática, de Rembrandt.

El barón Edmond de Rothschild sentía también una atracción particular por los Rembrandt de su colección. *Él mismo examinaba constantemente sus grabados. Perfeccionaba sin cesar el refugio concebido para ellos en la calle del Faubourg Saint-Honoré. En sus últimos años, soñaba con un cuarto dedicado a sus Rembrandt, cuyo conjunto evocamos más tarde. Si no se apresuró a cumplir este propósito fue por una especie de superstición que le hacía decir: "¡mientras la casa no esté terminada, la muerte no llega!"* (S. Coblentz, op. cit. p. 22).

La selección que presentamos expone la mayoría de los temas tratados por Rembrandt: retratos, escenas de género y escenas bíblicas, paisajes. Esta presentación bastante tradicional de las estampas y los dibujos de Rembrandt retoma poco más o menos la de la colección Edmond de Rothschild.

Rembrandt fue un pintor, dibujante y grabador de retratos fuera de lo común. Dos tercios de sus pinturas son retratos. Pero practicó, más que sus contemporáneos, el autorretrato grabado, dibujado o pintado. Veintiocho de sus estampas son autorretratos, de las que conocemos una decena de versiones dibujadas. Al contrario del autorretrato pintado o dibujado, donde Rembrandt ofrece al público su imagen invertida, el autorretrato grabado produce la imagen positiva del artista, restituida en el sentido de la realidad. Esta rectificación del sentido de la imagen por la técnica del grabado seduce sin duda al artista de manera especial. El *Anciano de barba puntiaguda* pertenece a un apunte de expresión más que a un retrato propiamente dicho y anticipa los múltiples rostros, variadas expresiones de diferentes tipos humanos, que poblarán las grandes composiciones sagradas de Rembrandt.

Las tres escenas bíblicas presentadas constituyen, tanto por la originalidad de los estados coleccionados por el barón Edmond de Rothschild, como por la notoriedad universal de estas piezas, un florilegio de las principales obras maestras del Maestro. Como escribe Sophie de Bissière: *el excepcional apego de Rembrandt a la representación de temas bíblicos —ciento sesenta pinturas, ochenta aguafuertes y más de seiscientos dibujos— ha suscitado muchas interpretaciones: para unos, el artista sería una excepción en país protestante; para otros (Hallewood), habría estado por el contrario fuertemente marcado por la teología reformada cuyos dogmas fundamentales expresaría; para otros, por último (Bryn y Tümpel), los temas bíblicos de Rembrandt serían préstamos de la tradición iconográfica del siglo XVI tratados de la misma forma que escenas narrativas: en otras palabras, Rembrandt habría pintado escenas religiosas porque era "pintor de historia", el género más apreciado en la jerarquía de temas.* (S. Bissière p. 15 col. 4). Respecto a las composiciones grabadas somos de la

misma opinión que Tümpel o Bryn: los mayores éxitos de Rembrandt son ante todo composiciones religiosas. *Los cien florines, Las tres cruces y Jesús presentado al pueblo* bastarían por sí solas para asentar definitivamente, si fuera necesario, la notoriedad de Rembrandt como grabador. La interpretación rembranesca de estos temas, tan emocional y tan teatral a la vez, nos orienta sin embargo hacia la indicación biográfica que daba en 1686 Filippo Baldinucci: "Rembrandt profesó durante un cierto tiempo la religión menonita que, por muy falsa que fuera, se oponía al calvinismo: para ellos el bautismo sólo se aplicaba a los treinta años". Este espíritu profesado por el predicador menonita Ansló (1592-1640), jefe espiritual de los menonitas de Waterland a Amsterdam y del que Rembrandt realizó el retrato grabado en 1641, da cuenta de manera bastante acertada de esta búsqueda de una originalidad primitiva, expresada por la convicción sincera que anima las estampas bíblicas de Rembrandt. En el reverso de un dibujo conservado en el British Museum, dibujo previo al retrato de Cornelis Claesz Ansló (Ben. 758, British Museum), el poeta holandés Joost van den Vondel (1587-1679) inscribió este cuarteto que traduce la intimidad de la relación entre el artista y la enseñanza menonita: "¡Oh Rembrandt! píntanos la voz de Cornelis, pues la menor parte de este hombre es aquella que es visible; lo invisible, sólo lo conocemos por el oído. Aquel que quiera ver a Ansló debe escucharlo".²⁴ Retomando el texto inicial del Evangelio de San Juan, y buscando este elemento espiritual "invisible" que anima por sí solo la composición sagrada, Rembrandt se esforzó por dar a la luz (en la dramática oposición de los negros y los blancos, y sin nada más excepto el medio del ácido y la punta seca) el único papel narrativo de estas escenas bíblicas. El alto número de sucesivos estados en los que Rembrandt sistemáticamente llega a la saturación de las tintas expresa perfectamente este proceder espiritual en que sólo la luz, imagen y analogía evangélica y bíblica del "Verbo" es el tema real de su representación. Presentamos estos curiosos estados de las composiciones de Rembrandt a propósito; son piezas únicas cuya fuerza lleva todo el peso de la meditación espiritual.

El paisaje, género holandés por excelencia, no podía escapar a las investigaciones de Rembrandt: es la naturaleza entera, la de la ciudad o la del campo (a menudo, un universo que mezcla los dos aspectos de esta realidad —y se convierte en ideal gracias a esa extraña alquimia de los puntos de vista—) la que se convierte en fuente de delectación estética. La luz de lo sagrado se expresa en la vibración de los últimos rayos del sol del crepúsculo, en el cielo cargado de nubes, en el tranquilo sosiego de los paseantes al borde de un canal, de la misma forma que, al tratar escenas de género, el brillo de la luz solar resuena en la intimidad de una puerta abierta sobre un exterior indefinido.

Estas obras de Rembrandt revelan todo el espíritu del maestro.

P. T. G.



58
REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)
Rembrandt con tres bigotes o
Cabeza de Rembrandt con gorra
 hacia 1643

Se supone que este autorretrato de Rembrandt es contemporáneo de su boda con Saskia, celebrada en Amsterdam el 22 de junio de 1634.

L'Alverthorpe Gallery de Jenkintown en Pensilvania conserva un apunte con sanguina que puede relacionarse, por analogía, con esta célebre estampa (Benesch, 1954, II, p. 99, n.º 437, fig. 494).

Los otros autorretratos de Rembrandt de los años 1630 son a menudo apuntes de caracteres (donde se representa a Rembrandt furioso, haciendo muecas o riéndose). En este autorretrato, el artista mira fijamente al espejo, con una seriedad que revela sobre todo introspección.

P. T. G.



59
REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)
Anciano de barba puntiaguda
 1631

Este retrato de 1631 se asemeja a muchos apuntes del mismo año que presentan a ancianos pensativos, de barba larga.

No se trata exactamente de un retrato, sino más bien de la prefiguración de la figura de los patriarcas bíblicos. La pintura de los años jóvenes del maestro proporciona algunos otros ejemplos similares, como es el caso de *San Pablo en su prisión* (1627, Staatsgalerie de Stuttgart), *San Pablo meditando* (1629, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), *Jeremías llorando sobre la destrucción de Jerusalén* (1630, Amsterdam, Rijksmuseum).

P. T. G.



58
REMBRANDT
Rembrandt con tres bigotes o
Cabeza de Rembrandt con gorra
 hacia 1643

Técnica: aguafuerte.
 Prueba del 1º estado.

Dimensiones: alto: 50 mm; ancho: 49 mm.

Reseña: D. Daulby (?) marca en el anverso (L. supl. 736a) – M. Wellner (?) marca en el recto (L. supl. 1921) – A. Hume; venta, Londres, 1º de junio de 1876, en Holloway. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1797, p. 2, n.º 2 – Dutuit, 1882, II, p. 303, n.º 2 – Hind, 1912, p. 94, n.º 57, repr. – Coblenz, 1954, p. 109, n.º 44 – Björklund y Barnard, 1955, p. 57, n.º BB 34-1, repr. – Hollstein, 1969, XVIII, p. 1, n.º B 2, repr. XIX, p. 1 – Guillaud-Lambert, 1986, n.º 707, repr. p. 613, fig. 707 – Bartsch ilustrado, 1993, p. 1, n.º 2.

Exposición: París, 2000, n.º 8, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 2206 L.R.



59
REMBRANDT
Anciano de barba puntiaguda
 1631

Técnica: aguafuerte.
 Prueba del 2º estado.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 71 mm; ancho: 69 mm.
 - de la plancha: alto: 66 mm; ancho: 60 mm.

Reseña: Earl of Aylesford, Londres, 1846, J. H. Hawkins; venta Londres en Colnaghi – W. H. del duque de Buccleuch; venta en Londres 19-22 de abril de 1887, n.º 2057, a Thibaudeau por cuenta del barón Edmond de Rothschild; donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Blanc, s. d., III, n.º 310 – Bartsch. 315; exp. París 2000, n.º 322.

Esta hoja no ha sido nunca expuesta.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 2319 L.R.



60

REMBRANDT

(Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)

Mujer en la ventana

hacia 1655-1660

Dibujo célebre, esta obra forma parte también de las piezas más conocidas de Rembrandt: la libertad de la factura, la sugerencia de la luz reflejándose sobre las telas, las carnes y las maderas, la transparencia delicada de las sombras, el tratamiento tan espontáneo de la aguada, en la que el toque libera, sin más precisiones, formas verdaderas y vivas, la perspectiva ilusionista que ofrecen algunos trazos de plumas... Todas estas cualidades, propias de las escenas de Rembrandt, las encontramos aquí con una rara maestría.

Sentimos el momento privilegiado en el que, en plena posesión de su arte, Rembrandt bosqueja en algunos instantes una escena de su vida cotidiana. Esta mujer en la ventana ha sido generalmente identificada como Hendrickje Stoffels (1626-1663), compañera del artista y madre de su última hija, Cornelia.

El tema de la ventana o la puerta abierta, tema de predilección de numerosos artistas holandeses, encuentra también en Rembrandt un eco intimista, y anticipa, en un tratamiento de una libertad sin límites, muchas de las búsquedas del arte moderno.

La fuerza extraordinaria de esta obra la impone como uno de los mayores éxitos de la madurez del maestro.

P. T. G.

60

REMBRANDT

Mujer en la ventana

hacia 1655-1660

Técnica: pluma y tinta parda, aguada parda.

Dimensiones: alto: 295 mm; ancho: 161 mm.

Reseña: J. P. Heseltine; marca en el reverso (L. 1507); venta Amsterdam, 27 de mayo de 1913, n.º 20, repr., adjudicado 19.000 florines a A. Stroelin – Adquirido de Danlos por el barón E. de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Lippmann-Hofstede de Groot, 1888-1911, I, n.º 92, repr. – Michel, 1893, p. 583, pl. 53 – Seidlitz, 1894, pp. 121-126 – Valentiner, 1905, p. 46 – Hofstede de Groot, 1906, n.º 1011 – Graul, 1906, pl. 35 – Heseltin, 1907, n.º 70 – Saxl, 1908, p. 232 – Fridländer, 1913, p. 529 – Seidlitz, 1913, p. 362 – Hind, 1915, p. 54 – Kruse, 1920, p. 49 – Valentiner, 1925-1934, n.º 714 – Hell, 1930, p. 104 – Benesch, 1935, p. 61 – Blum, 1939, n.º 4, repr. – Graul, 1941, p. 47, pl. 106a – Benesch, 1947, n.º 245 – Van Regteren Altena, 1948, p. 25 – Rosenberg, 1948, n.º 25 – Coblenz, 1954, p. 51 – Benesch, 1960, n.º 85 – Slide, 1965, I, n.º 93 – Gerson, 1968, p. 481, fig. d – Haak, 1975, p. 84 – Bacou, 1969, fig. 1 – White, 1984, p. 133, fig. 111 – Smith, 1988, p. 51, fig. 51 – Starcky, 1999, p. 88, repr. p. 89.

Exposiciones: Amsterdam, 1898 – Londres, 1899, n.º 125 – París, 1908, n.º 402 – París, 1937, n.º 85 – París, 1947, n.º 145, repr. apertura – París, 1954, n.º 40 – París, 1959-1960, n.º 51 – París, 1970, n.º 166, repr. – París, 1988-1989, n.º 66, repr. – París, 2000, n.º 105, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 191 D.R.



61

Manera de Rembrandt

Supuestamente **Ferdinand Bol**

(Dordrecht, 1616 – Amsterdam, 1680)

Sara presentándole Agar a Abraham acostado
hacia 1650-1660 (?)

Jean Starobinski ha hecho un comentario poético de esta compleja hoja en el que, a pesar de que el dibujo no pertenezca a la obra dibujada de Rembrandt, relaciona esta composición donde se mezclan íntimamente la humildad y la transcendencia bíblica con el espíritu del maestro:

[Rembrandt] conoce todas las muecas del rostro humano, pero no se burla ni critica a nadie. La realidad es una, y contiene por igual esplendor y miseria; ninguna frontera separa lo profano y lo religioso, lo terrenal y lo espiritual, el mundo bíblico y el universo ordinario. La puerta de entrada es la misma, ya se trate de aquella ante la que hoy comparece una familia de mendigos harapientos, o aquella por la que el Samaritano de la parábola evangélica hace pasar al herido pagando su parte. Sara ofreciendo Agar a Abraham es una escena de interior, sencilla y sublime. El don es fácil y sin énfasis en el universo de Rembrandt porque es uno de los elementos constitutivos de ese mismo universo, empezando por la relación que mantienen la luz y la oscuridad (Largesse, p. 100).

Expuesto en 1994 bajo pertenencia a la “Escuela de Rembrandt”, este dibujo se asemeja a un apunte que F. Lugt entregó a Ferdinand Bol (fig. 22) (expuesto en 1988-1989 en el museo del Louvre, n.º 87, p. 92). A primera vista parecería indiscutible que el dibujo de la colección E. de Rothschild pertenece al mismo artista que la hoja que mencionamos. El tema es idéntico. La única diferencia entre las dos hojas radica en el grado de elaboración. Sin embargo, se pueden apreciar las dudas de F. Bol acerca de cómo colocar la mano de Sara en el dibujo expuesto en 1988-1989, que está

como “cortada” en la hoja que exponemos. En efecto, como apuntaba, sin ningún otro comentario, el autor del catálogo de 1988-1989, “Sumowski evoca dos copias en Brno y en Dresde a las que hay que añadir una tercera en la Colección E. de Rothschild”. Ahora bien, considerado la firmeza de los trazos, la franqueza del dibujo y el estado de terminación de la pieza Rothschild se impone la evidencia. Ésta última no es una copia sino un grado diferente, y más acabado, de elaboración del tema representado.

Nuestra pregunta recae sobre la atribución del artista. ¿Debemos dar por buena la atribución de la hoja del gabinete de dibujos a Ferdinand Bol? F. Lugt presenta argumentos muy convincentes en ese sentido. Existen otros dibujos en las colecciones del departamento de Artes gráficas que parecerían obra del mismo autor que la hoja que presentamos: *Lot y sus hijas abandonando Sodoma* (fig. 23) o también *La comida de Emaús* (fig. 24) que Emmanuel Starcky atribuyó a Nicolas Maes en 1988. Insistimos en la hipótesis de que los dibujos que acabamos de citar y el dibujo Rothschild que exponemos son obra de un mismo artista. Rechazamos con firmeza la idea de una copia de un dibujo de Bol en lo que concierne a la obra de la colección E. de Rothschild, subrayando que el acabado de esta pieza no tiene nada de artificial, sino que corresponde a un momento de creación en la elaboración minuciosa de un tema por parte de un artista.

Esperamos que la exposición pública de esta hoja, que pertenece al círculo más allegado a Rembrandt y cuyas cualidades plásticas ya no tienen que ser demostradas, aporte nuevos elementos de reflexión, que permitan tal vez un acercamiento de estas diversas hojas a un autor más identificable.

P. T. G.



Fig. 22: atribuido a Ferdinand Bol, *Sara presentándole Agar a Abraham acostado*. Museo del Louvre, departamento de artes gráficas, París.



Fig. 23: Manera de Rembrandt. *La huida de Lot*. Museo del Louvre, departamento de artes gráficas, París, RF, 691.



Fig. 24: Manera de Rembrandt -supuestamente Nicolas Maes. *La comida de Emaús*. Museo del Louvre, departamento de artes gráficas, París, RF 29043.

61

Manera de Rembrandt
Supuestamente Ferdinand Bol
Sara presentándole Agar a Abraham acostado
hacia 1650-1660 (?)

Técnica: pluma, tinta parda, aguada parda y tinta china sobre esbozo con piedra negra.

Dimensiones: alto: 216 mm; ancho: 285 mm.

Reseña: colección Voynich, entrada en junio de 1910. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Blum, 1939, n.º 3, pl. VI-3 (Rembrandt).

Exposición: París, Orangerie, 1937, n.º 93 – 1947, n.º 44, París, 1994, n.º 95.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 200 D.R.



62

REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)
Jesús curando a los enfermos o
Los cien florines
hacia 1648

Se trata de la estampa más célebre de Rembrandt, obra maestra caracterizada por la lenta maduración y el largo trabajo de realización (de 1639 a 1648) que sintetizan la evolución del estilo de Rembrandt durante el decenio de 1640.

El tema iconográfico de esta estampa, llamada *Los cien florines*, en recuerdo del precio excepcionalmente elevado que alcanzó en vida del artista, resume todo el genio narrativo de Rembrandt. Lo que se representa en este *Cristo curando a los enfermos* es el conjunto del capítulo XIX del Evangelio de San Mateo.

Los fariseos y los doctores abordan a Cristo para ponerlo a prueba, los discípulos lo escuchan mientras las madres le traen a sus hijos. El camello, a la derecha bajo la puerta, alude a la parábola: 'os lo digo una vez más: es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un rico entrar en el reino de los cielos' (XIX, 24). (cat. exp. París, 2000, p. 80).

De hecho, cada uno de los acontecimientos mencionados en ese capítulo del Evangelio se instala simultáneamente, como los misterios medievales, en el seno de la composición.

Tal y como subraya la dramática puesta en escena de la luz, esta estampa es una alegoría de la humanidad entera, surgiendo de la sombra por todos los medios, del paralítico al desheredado, del ciego al rico, del niño al anciano, para venir a contemplar a Cristo, “punto focal de toda la disposición escénica”, retomando la expresión de S. de Bussiére.

Gersaint, autor del primer catálogo publicado de Rembrandt (1751) escribía respecto a esta obra maestra.

Se cuenta que un día un comerciante de Roma propuso a Rembrandt algunas estampas de Marco Antonio que valoró en cien florines, y que Rembrandt ofreció como pago de las mismas esta obra que el comerciante aceptó, bien porque quiso así obligar a

Rembrandt, bien porque se contentó con este intercambio. He visto además en el Museo de Amsterdam una magnífica y primera prueba de Los cien florines que lleva escrito detrás en holandés antiguo: 'dado por mi estimado amigo Rembrandt, a cambio de una prueba de Marco Antonio. Firmado Z. P. Zoomer'. En razón del precio de las estampas de Rembrandt, hay motivos para creer, que en adelante, el nombre de cien florines está justificado.

La complejidad iconográfica se adapta muy bien a este título histórico de la estampa. Pero sin duda debemos dar particular importancia al conjunto de la composición: Rembrandt nunca había alcanzado un grado de precisión tal en el manejo de la técnica del claroscuro, verdadero y tal vez único actor dramático de esta escena.

Se han conservado numerosos dibujos previos: apuntes de grupos, de expresiones particulares, emplazamientos de la mayoría de los personajes de *Los cien florines*.

Sabemos que el cobre, gastado, fue adquirido por el capitán W. Baillie del grabador inglés Greenwood. Trabajado de nuevo, este cobre dio lugar a una centena de reimpressiones hacia 1775. Finalmente, fue recordado en varios fragmentos y se hicieron algunas tiradas más.

P. T. G.

62

REMBRANDT

*Jesús curando a los enfermos o
Los cien florines*
hacia 1648

Técnica: aguafuerte, punta seca y buril.
Prueba del 2º estado.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 280 mm; ancho: 399 mm.
- de la plancha: alto: 277 mm; ancho: 395 mm.

Reseña: colección del doctor Roth – Adquirida el 12 de noviembre de 1869. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1797, p. 74, n.º 74 – Dutuit, 1882, II, p. 363, n.º 77 – Hind, 1912, p. 138, n.º 236, repr. (2º estado) – Blum, 1949, p. 138 – Coblentz, 1954, n.º 208 – Biörklund y Barnard, 1955, p. 97, n.º BB 49-I, repr. (1º estado) – Hollstein, 1969, XVIII, p. 39, n.º B. 74, repr. IXI, pp. 54, 65 (1º estado) – White, 1969, I, pp. 55-65, II, figs. 62, 63 (1º estado) – Slatkes, 1973, pp. 258, 259 – Schatborn, 1983, pp. 453-456, fig. 11 – cat. exp. París 1986, pp. 161-163, repr. (2º estado) – Guillaud-Lambert, 1986, p. 439, n.º 512 a 547, 548, 549, repr. p. 454, fig. 548 (1º estado) y p. 455, fig. 549 (2º estado) – cat. exp. Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992, p. 242, n.º 27, repr. p. 244 (1º estado) – Bartsch ilustrado, 1993, p. 60, n.º 74-II – Raupp, 1994, p. 413, fig. 13 y pp. 414-420 – Coppier, 1922, pp. 85-92, repr. detalles y frontispicio.

Exposiciones: París, 1937, n.º 40 – París, 1947, n.º 75 – París, 1969-1970, n.º 108 A – París, 2000, n.º 50.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 2383 L.R.



63

REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)

Las tres cruces

1653

Después de haber esbozado sobre el papel algunos bosquejos de detalles (Benesch, 1957, V, n.º 925 fig. 1135 y n.º 1000, fig. 1214), Rembrandt trabajó directamente con punta seca sobre el cobre, sin otro dibujo previo, y nos ofreció esta composición dramática, una de sus más destacadas realizaciones.

El momento privilegiado por la iconografía de Rembrandt es el de la conversión del centurión, que se arrodilla al pie de la cruz. El texto del Evangelio ilustrado por Rembrandt es ciertamente el de Lucas:

Al llegar al lugar llamado Gólgota, que quiere decir "el Cráneo", lo crucificaron, así como a dos malhechores, uno a la derecha, el otro a la izquierda. Pero Jesús les decía: "Padre, perdónalos: no saben lo que hacen". [...] Aproximadamente a la sexta hora la oscuridad se propagó por todo el país hasta la novena hora y el sol se oscureció; el velo del Templo se desgarró por la mitad; y Jesús lanzó entonces un grito, dijo: "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu", y con estas palabras, expiró. Al ver lo que ocurría, el centurión glorificó a Dios: "verdaderamente, dijo, este hombre era justo". Todas las personas que llegaron en masa, al ver lo que había ocurrido, se iban golpeándose el pecho. En cuanto a los amigos de Jesús, se mantenían al margen, así como las mujeres que le habían seguido desde Galilea, y miraban.

Lucas, XXIII 33-49.

Rembrandt expresa el apocalipsis de la sexta a la novena hora, cuando las tinieblas invaden el mundo, en este violento contraste del negro que se abate, del lado del ladrón malo, sobre los vivos, como un velo de oscuridad. En el cuarto estado de la estampa, el dinamismo de las tinieblas se ve reforzado y muchos personajes desaparecen, expresando más intensamente esta resquebrajadura del mundo, sepultado en la nada. El único eje de la composición que no cambia de un estado a otro y se impone de la primera a la última impre-

sión es el de la cruz: verticalidad del centro de la plancha, y eje de desencadenamiento de la luz, preservada en el blanco del papel.

La argumentación de los comentaristas sobre la presencia del buen ladrón a la derecha o a la izquierda de Cristo se basa en el cuarto estado de la plancha. El ladrón de la derecha (situado a la izquierda de la cruz, e iconográficamente designado como el mal ladrón) está representado como tal desde el primer estado del trabajo de Rembrandt: con los ojos vendados, impenetrables a la luz cegadora y divina, sus contorsiones de dolor, su revuelta carnal son indicios de su naturaleza “maligna”. El hecho de que desaparezca en las tinieblas con el cuarto estado de la plancha refuerza todavía más esta identificación tradicional.

Asistimos, en *Las tres cruces*, a ese hecho singular, y propio únicamente de la concepción del grabado según Rembrandt, donde la narración del drama se lee en varios estados: la propia dinámica de la luz que evoluciona en el transcurso del trabajo de incisión liga los trabajos de una plancha en la intimidad de su lectura comparativa. La evolución de la composición, del primer al último estado (momento en que el artista abandona el cobre) contiene el sentido real del arte de la estampa según Rembrandt, y legitima su quehacer creativo: un “concepto” (equivalente a la noción de *conchetto* desarrollada por Bernini) —y es aquí donde se ve, más que en ningún otro detalle, que Rembrandt pertenece de lleno a la edad barroca— debe desplegarse progresivamente, según las reglas del teatro, por actos sucesivos, con el fin de ofrecer su esencia.

No se ha insistido nunca en esta lógica del artista (que renueva plenamente el concepto propio del arte de la estampa), cuya concepción del grabado reside ante todo en la sucesión de estados pensados como diferentes actos de una tragedia, y que sólo desvelan su enigma en su consumación.

Del primer al cuarto estado, Rembrandt relata el texto del Evangelio de Lucas, siguiendo paso a paso cada uno de los actos del relato. El claroscuro, o dominio de la luz, es el único medio narrativo capaz de prestar forma pictórica, en los límites de la imagen, a la noción de “tiempo”. Este proceso de intensificación del dibujo, retomando la expresión de Jean Laran que citábamos en la introducción del capítulo, sólo podía ponerse en práctica por medio de la estampa que, en la carrera del maestro, sigue siendo el medio esencial de expresión del drama sagrado; al menos hasta que la concepción de lo sagrado se convierte, en el Rembrandt de más edad, en la imagen estática de la parusía, que sólo el óleo tratado sobre el lienzo en intensos empastes puede expresar.

Por otra parte, el propio trabajo de Rembrandt sobre el cobre experimenta una clara dilución en el tiempo, a la vez que un proceso de intensificación. De la misma manera que *Los cien florines* representa una meditación espiritual y estética que se prolonga durante un decenio, Rembrandt retomó la plancha de *Las tres cruces* en 1661: T. Musper ha demostrado convincente-

mente que la figura de Claudius Civilis en el *Juramento de los Bátavos* (1661) se parecía en el gesto y la armadura al soldado situado inmediatamente a la derecha de Cristo (*Kunst und Antiquitäten*, 1935, p. 135, citado por S. de Bussiére, París, 1986, p. 232). De esta forma, el cuarto estado, aquel que revela el *fatum* de la tragedia de la Pasión, se instala como una imagen de devoción y se inscribe así en el espíritu de la parusía de las últimas grandes composiciones al óleo de Rembrandt, en el seno de la conversión dramática de la espiritualidad del artista entrado en años. El estado final de la plancha, presentado desde la primera impresión del año 1653, permanecía, como un concepto trascendente, en la reserva del cobre.

P. T. G.



63
REMBRANDT
Las tres cruces
1653

Firmada y fechada en la parte inferior izquierda: Rembrandt F. 1653.

Técnica: punta seca y buril.
Prueba del tercer estado, recortada.

Dimensiones de la hoja: alto: 388 mm; ancho: 456 mm.

Reseña: H. F. Earl of Aylesford; marca en el reverso (L. 58); venta amistosa, Londres 1846 a Woodburn. — J. H. Hawkins; marca (L. 3022) Londres — D. G. de Arozarena; marca en el reverso (L. 109); venta, París, el 12 de marzo 1886, n.º 590 — A. Firmin-dodot, marca (L. 119); venta en París del 16 de abril al 12 de mayo de 1877, n.º 823 a Clément por el barón Edmond de Rothschild — Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1797, p. 81, n.º 78 — Dutuit, 1882, II, p. 375, n.º 85 — Hind, 1912, p. 147, n.º 270, repr. (1º y 4º estado) — Blum, 1949, p. 138 — Coblenz, 1954, p. 136, n.º 260 — Biörklund y Barnard, 1955, p. 107, n.º BB 53-A, repr. (3º y 4º estado) — Hollstein, 1969, XVIII, p. 43, n.º B 78, repr. xix, pp. 73, 65 (2º y detalle 1º estado) — White, 1969, I, pp. 75-79; II, figs. 86, 87 (1º estado), figs. 89, 90 (detalles, 1º estado), figs. 91, 92 (3º estado y detalle), figs. 93-95 (4º estado) — Deutsch Carroll, 1981, pp. 605-610 — cat. exp. París 1986, pp. 230-233, n.º 115, repr. p. 231 (1º estado) y página 233 (4º estado) — Guillaud-Lambert, 1986, p. 466, n.os 556-558, repr. p. 464, fig. 556 (1º estado) y página 465, fig. 557 (3º estado). — cat. exp. Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992, p. 264, n.º 35 fig. 35a (detalle, 3º estado), 35b (detalle 1º estado), p. 265 (3º estado) y p. 267 (4º estado) — Bartsch ilustrado, 1993, p. 64, n.º 78-III[V].

Exposiciones: París, 1937, n.º 64 — París, 1947, n.º 108 — París, 1969-1970, n.º 115A — París, 2000, n.º 71.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 2519 L.R.



64

REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)

Cristo presentado al pueblo o

Ecce Homo apaisado

1655

¿Se trata de la pareja de *Las tres cruces*? Tanto por la técnica empleada, tratada exclusivamente con punta seca, como por las dimensiones de la plancha, esta obra de 1655 parece haber sido concebida por el artista como la pareja de la plancha anterior. Además, la abundancia de estados (ocho) nos hace pensar que la progresión narrativa de un estado a otro, que llevaba a la propia mutilación de la parte superior de la plancha desde el cuarto estado, sigue el mismo desarrollo que la de *Las tres cruces*. Rembrandt toma prestados de Mateo los textos de los Evangelios; en efecto, el Cristo es presentado al pueblo, por Pilatos, antes de la flagelación y la coronación de espinas:

El gobernador tenía la costumbre, cada Pascua, de liberar a un detenido escogido por la multitud. Ahora bien, había en ese momento un famoso prisionero llamado Barrabás. Pilatos se dirigió al pueblo reunido: “¿a quién queréis que libere, a Barrabás, o a Jesús que llaman el Cristo?” [...] Mientras estaba en el tribunal, su mujer le mandó decir: “No le hagais nada a ese justo. Hoy he tenido un sueño que le concierne y me ha impresionado mucho”. Pero los grandes sacerdotes y los ancianos persuadieron al pueblo para que reclamase a Barrabás e hiciera perecer a Jesús. El gobernador tomó la palabra: “¿A cuál de los dos queréis que libere?” Respondieron: “¡A Barrabás!” Pilatos les dijo: “¿Qué voy a hacer entonces de Jesús al que llaman el Cristo?” Todos respondieron: “¡Que lo crucifiquen!” [...] “¡Que lo crucifiquen!”. Pilatos vio que no llegaba a nada y que, por el contrario, el tumulto crecía. Hizo que le trajeran agua y se lavó las manos delante del pueblo diciendo: “No soy responsable de la sangre de este Hombre. Es asunto vuestro”.

Mateo, XXVII, 19-25.

Barrabás se sitúa entre Cristo y Poncio Pilatos, con la cabeza rapada. La esposa de Pilatos aparece en la ventana de la izquierda. También a la izquierda, en el extremo de la terraza en la que están las principales figuras, un siervo sostiene un barreño y un aguamanil con el agua del lavatorio de manos.

La sucesión de estados de la plancha, después del recorte de la parte superior del cobre, no es sino la puesta en escena de la intensificación del drama de la Pasión: progresivamente, esta multitud que exige a gritos la crucifixión desaparece. Dos orificios abiertos se sitúan finalmente en primer plano. El desbarbado de los primeros trabajos realizados con punta seca permiten clarificar todavía más a los personajes, aislando la blancura apacible de Cristo, la figura presa de dudas de Poncio Pilatos y la pasividad de Barrabás de los otros actores de la escena definidos por las sombras que se elevan de la tierra.

El primer estado que presentamos ofrece un trabajo con punta seca sin desbarbado en el que la fuerza de las tintas oscurece con un extraordinario aterciopelado las grandes zonas de sombra definidas primeramente por Rembrandt. Sólo el detalle de la arquitectura, arriba a la izquierda, parece quedar en reserva. Los primeros estados conocidos presentan todo, ellos esta misma característica de un papel cortado en la parte superior. En el caso de la prueba Rothschild (impresa en papel Japón, como en la prueba de Londres) el corte del papel corresponde exactamente al emplazamiento del corte del cobre a partir del cuarto estado. Sin duda por razones prácticas (al no encontrar papel del formato de la plancha), Rembrandt debió aplicar una banda separada del papel Japón con el fin de imprimir el conjunto de su composición. El remedio que aplicó a partir del cuarto estado (una reducción de la plancha de cobre) respondía ciertamente a una solución técnica más práctica, pero ante todo tributaria de su meditación: el cielo se eclipsaba de repente, cediendo más espacio a la Tierra, cuyas entrañas (por la sugerencia de esta doble “puerta de los infiernos”) también serían representadas.

Para el emplazamiento general de la escena, la mayoría de los comentaristas han citado con razón la obra de Lucas de Leiden *El gran Ecce Homo*, del que Rembrandt parece acordarse, aunque sólo sea en la evocación de una arquitectura palatina en el seno de la cual tiene lugar la acción del juicio. Pero lo esencial del drama conoce, con Rembrandt, una metamorfosis inédita y nunca igualada, a no ser tardíamente en algunas estampas profanas de Francisco de Goya.

P. T. G.

64

REMBRANDT

Cristo presentado al pueblo
o *Ecce Homo apaisado*

1655

Técnica: punta seca.

Primer estado, impresión sobre papel Japón doblado.

Prueba recortada después de trazar el contorno cuadrado.

Dimensiones de la hoja: alto: 386 mm; ancho: 456 mm.

Reseña: H. F. Earl of Aylesford; marca en el verso (L. 58); venta amistosa, Londres 1846 a Woodburn. – R. S. Holford; marca en el verso (L. 2243), venta en Londres, 11-14 de julio de 1893, n.º 416, a Bouillon por cuenta del barón Edmond de Rothschild – Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1797, p. 78, n.º 76 – Dutuit, 1882, II, p. 372, n.º 83 – Hind, 1912, p. 147, n.º 271, repr. (1º y 7º estado) – Blum, 1949, p. 138 – Coblentz, 1954, p. 136 n.º 263 – Biörklund y Barnard, 1955, p. 112, n.º BB 55-A, repr. (3º estado) – Hollstein, 1969, XVIII, p. 41, n.º B. 76, repr. XIX, p. 67 (1º estado) y página 68 (detalle del 4º estado, detalle del 5º estado y 5º estado) – White, 1969, I, pp. 87-91; II, fig. 112 (1º estado), fig. 113 (8º estado), fig. 114 (3º estado), fig. 115 (4º estado), fig. 116 (6º estado), fig. 117 (7º estado) – Van de Waal, 1972, pp. 95-111 – Lindenberg, 1976, pp. 18-26 – Detsch Carroll, 1981, p. 588-605. – cat. expo París 1986, pp. 252, 253, n.º 125, repr. p. 251 (1º estado) – Guillaud-Lambert, 1986, p. 459, n.os 552, 553, repr. pp. 460,461, fig. 552 (3º estado) y fig. 553 (7º estado) – cat. expo Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992, p. 274, n.º 38 reproducido p. 275 (1º estado), y p. 277 (8º estado). – Bartsch ilustrado, 1993, p. 62, n.º 76-IV[VII].

Exposiciones: París, 1937, n.º 65 – París, 1947, n.º 120 – París, 1969-1970, n.º 114, pl. 55 – París, 2000, n.º 79.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 2517 L.R.



65

REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)

La choza y el granero

1641

Por primera vez Rembrandt trata un paisaje sobre un formato tan grande: composición considerable en la que el equilibrio de las masas se basa en el contraste entre el negro denso y profundo de la choza y las líneas ligeras y depuradas de la ciudad destacándose en el horizonte, a la izquierda, y de los árboles que se elevan, en un gris medio, sobre el estanque. La lectura progresiva de esta obra maestra revela a los personajes que viven en la choza: una mujer aparece en la ventana, otra está de pie frente a la puerta. El dueño de la casa (o un paseante al que saluda la mujer desde la ventana) camina por la pequeña pasarela que une esta modesta morada al sendero situado en la orilla opuesta del canal. En primer plano, un hombre joven pesca con caña mientras un niño coloca los peces en un cesto de mimbre. La carreta está delante de la granja. Esta traducción del tiempo, propia de los paisajes de Rembrandt, donde todo elemento vivo se vuelve emblemático, trascendente, se expresa en este aguafuerte en un segundo término de juicio político o moral: el contraste entre la humildad de la choza, monumental, y el perfil difuminado de la casa de Kostverloren (que aparece detrás de los árboles de la derecha), es bastante significativo. De igual forma, la ciudad de Amsterdam, opuesta al espacio abierto del campo, va más allá de un *contraposto* simplemente poético: se refiere sin duda al Evangelio de los humildes cuyos trazos principales estableció Rembrandt a lo largo de su obra pintada, dibujada o grabada.

P. T. G.

65

REMBRANDT

La choza y el granero

1641

Firmada y fechada, abajo a la derecha: Rembrandt f. / 1641

Técnica: aguafuerte con algunos acentos de punta seca.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 133 mm.; ancho: 324 mm.
- de la plancha: alto: 128 mm.; ancho: 321 mm.

Reseña: Adquirida de Clément en febrero de 1875. colección Edmond de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1797, p. 192, n°225 – Dutuit, 1882, II, p. 460, n°222 – Hind, 1912, p. 123, n°177, repr. – Coblenz, 1954, p. 121, n°144 – Björklund/Barnard, 1955, p. 76, n° BB 41-A, repr. – Hollstein, 1969, XVIII, n° B 225, repr. XIX, p. 187. – White, 1969, I, p. 197 y 198; II, fig. 294, 295 (detalle) y 297 (detalle) – cat exp. París, 1986, p. 184 y 185, n°92, repr. – Guillaume-Lambert, 1986, p. 70, n°44 y 45 repr. p. 54 – Schneider, 1990 (2), p. 32 y 42, repr. p. 28, fig. 16 – Cat exp. Washington, 1990, p. 83, n°6, repr. – Bartsch ilustrado, 1993, p. 183, n°225 – Bakker, Van Berge-Gerbaud, Schmitz y Peeters, 1998, p. 285, il. 6.

Exposiciones: París, 1881, n°112 – París, 1947, n°42 – París, 1969-1970, n°60, pl. 32 – París, 1980, n°62, repr. – París, 2000, n°25, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 2439 L. R.



66

REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)

El Amsteldijk, cerca del caserío de Meerhuizen, con vistas a Het Molentje o

Vista a orillas del Amstel

hacia 1649-1650

Sobre el Amsteldijk, en dirección al sur –escribe Pierrette Jean-Richard (cat. exp. París, 2000, n.º 101)– Rembrandt ha dibujado la otra orilla del Amstel formando una bahía llamada Windrak, a lo lejos se ve el molino conocido simplemente como 'el pequeño molino' (het Molentje), y el caserío de Meerhuizen. Era en Meerhuizen donde los viajeros podían cruzar el río en barco. Según C. Schneider, la puerta que figura a la derecha sería la de la propiedad de Trompenburg; no obstante, la primera mención de la casa de Trompenburg se hace en 1691. En 1656, el propietario de esta casa era el Dr. Jean Hellemont, cuya viuda se casó con Cornelis Tromp.

Esta hoja, de una riqueza incomparable, retoma un punto de vista dibujado en dos ocasiones por Rembrandt en 1649 y en 1652 (Chatsworth, Benesch, 1957, V, n.º 1218 y n.º 1219). Pero aquí varios personajes animan la composición: los paseantes que siguen el camino, el hombre montado a caballo, los pasajeros de una embarcación que cruza el canal: la animación de este paisaje, tan sereno a primera vista, se va descubriendo por etapas, en una lectura gradual. Después de los seres humanos que animan esta vista, se revelan el movimiento de los árboles, las hojas, las briznas de hierba a lo largo del canal, y el soplo del viento, el movimiento de las nubes...

Esta vida tan agitada se revela gracias a la luz cuyos más diversos juegos, por medio de la transparencia de las aguadas, exaltan la fuerza de la misma.

P. T. G.

66

REMBRANDT

El Amsteldijk, cerca del caserío de Meerhuizen, con vistas a Het Molentje o Vista a orillas del Amstel
hacia 1649-1650

Técnica

Anverso: pluma y tinta parda, aguada parda, con correcciones de aguada blanca. Adición más tardía de aguada gris en primer plano, en el centro.

Reverso: Piedra negra, bosquejo de paisaje representando la curva del Amstel en Kostverloren.

Dimensiones: alto: 146 mm; ancho: 269 mm.

Reseña: Ph. Koninck; anotación en el reverso, con pluma y tinta parda: dees Tekeningh vertoont de buiten amstel Kant / Zoo braaf getekent door heer rembrandt eijgen hant / P. Ko: - V. Röver, anotación en el reverso. 8 y 25; venta por su viuda, C. van der Dussen, al comerciante H. de Leth – Jonkheer J. Goll van Frankenstein; venta, Amsterdam, 1º de julio de 1833 y días siguientes.; libro A, nº8 (?), a Woodburn – S. Woodburn, que fijó la marca de Sir Thomas Lawrence (L. 2445) en el anverso; venta, Londres, julio, 1835, nº75 a Esdaille; anotación en el reverso, pluma y tinta parda: *From the coll. Of Goll van Frankenstein 1835* y marca (L. 2617); venta, Londres, 17 de junio de 1840, nº102, a Woodburn – S. Woodburn; venta, 12 de junio, 1860, nº1526, a Roupell – R. P. Roupell; marca en el reverso (L. 2234); venta, Londres, 12 de julio de 1887, nº1054, a Thibaudeau – J. P. Heseltine; marca en el reverso (L. 1507); venta, Amsterdam, 27 de mayo de 1913, nº25, repr., a Strölin – Adquirido de Danlos por E. de Rothschild. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Michel, 1893, p. 583 – Hofstede de Groot, 1906, nº1062 – Hofstede de Groot, 1906, II, nº125 – Heseltine, 1907, nº39 – Friedländer, 1913, p. 530 – Seidlitz, 1913, p. 362 – Valentiner, 1914, p. 147 – Lught, 1920, p. 96 y 97, fig. 57 – Benesch, 1947, nº42 – Blum, 1939, nº12, repr. – Benesch, 1947, nº154 – Coblentz, 1954, p. 51, pl. 7 – Benesch, 1957, V, nº1220, fig. 1447-1448 – Wegner, 1967-1968, p. 53 – Gerson, 1968, p. 124 – White, 1969, I, p. 190 – Bacou, 1969, fig. 2 – Van Gelder, 1973, p. 196 y 198 – Schatborn, 1976, p. 20, 21, 23-27, fig. 1 y 2 – Strauss-Van der Meulen, 1979, p. 615, rep. (verso) – Broos, 1981, p. 5, 38 y 41 – Schneider, 1990 (1), p. 38, repr. P. 39, fig. 10 (Rembrandt?) y p. 43, nota 19 – Schneider, 1990 (2), p. 93 y 94 – cat. exp. Washington, 1990, p. 229, fig. I (Rembrandt?) – Royalton-Kisch, 1990, p. 136 (citado), Bakker, van Berge-Gerbaud, Schmitz y Peeters, 1998, p. 274, il. 2 (anverso) y p. 283, il. 3 (reverso).

Exposiciones: Amsterdam, 1898 – Londres, 1899, nº150 – París, 1937, nº95 – París, 1950, nº150 – París, 1954, nº44 – París, 1970, nº181, repr. – París, 1988-1989, nº42, repr. (anverso y reverso) – París, 2000, nº101, repr. (recto y verso).

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rotschild. 186 D. R.



67

REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)
Paisaje con tres árboles
1643

El *Paisaje con tres árboles* constituye el mayor paisaje grabado por Rembrandt. Especie de microcosmos de la vida misma, se exaltan todos sus elementos: la tormenta que se desencadena a la izquierda; la Tierra, presente en la estabilidad de esos tres troncos extrañamente serenos, uniendo el manojito de sus ramas y sus hojas con una gracia comparable a la representación de los grandes pinos de Italia; los canales inmóviles sobre los que se refleja el movimiento caótico del cielo en pequeñas olas imperceptibles que mueren al pie de la hoja; el Sol reventando con un claro de luz otoñal y cegadora el espacio derecho de la composición; por fin, la humanidad entera, simbolizada por la ciudad y por esos grupos de paseantes que, bañándose, pescando, besándose y acariciándose en la sombra de un bosquecillo (abajo a la derecha de la composición) o trabajando en los campos, reflejan las múltiples actividades de la raza humana...

Otra extraña presencia: la de un gigante (¿acaso Goya se inspiró en esta plancha al pintar su *Coloso*?) del que vemos las piernas y los brazos, restos de una composición anterior, presente en el cobre dado que el artista no la había borrado del todo, y que da a las nubes una forma humana, a la vez monstruosa y divina... Todos estos elementos, mezcla de onirismo e irrealidad, la descripción de una vida frágil frente a la brutalidad de un desencadenamiento inesperado de las fuerzas naturales, hace del *Paisaje de los tres árboles*, un poema visual cuya profundidad es inagotable.

La riqueza de los medios técnicos empleados por Rembrandt, aguafuerte, punta seca y aguada sobre el fondo de un mordiente de azufre, subraya a la perfección la alta estima que el artista, fiel a la tradición holandesa, tenía por el paisaje: síntesis de la idea y la sensación.

P. T. G.

67

REMBRANDT

Paisaje con tres árboles

1643

Firmada y fechada: Rembrandt f (poco legible) 1643

Técnica: aguafuerte, punta seca y buril, con mordiente de azufre.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 216 mm; ancho: 285 mm.
- de la plancha: alto: 212 mm; ancho: 281 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 212 mm; ancho: 281 mm.

Reseña: Rúbrica en el reverso (no mencionada en Lugt): Kirschbaum-J.H. Detmold; marca en el reverso (L. 760); venta, Leipzig, 16 de abril de 1857, n°500 – Adquirida de Clément en octubre de 1885. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 1797, p. 180, n°212 – Dutuit, 1882, II, p. 450, n°209 – Hind, 1912, p. 130, n°205, repr. – Coblenz, 1954, p. 124, n°174 – Björklund/Barnard, 1955, p. 86, n°43-B, repr. – Hollstein, 1969, XVIII, n° B212, repr. XIX, p. 174 – White, 1969, I, p. 198-200; II, fig. 299 y 300 (detalle) – Wölflin, 1982, y 1997 Reflexiones sobre la Historia del Arte, Flammarion, pp. 120 y siguientes, repr. p. 120 (e invertido p. 121) – cat exp. París, 1986, p. 188-190, n°94, repr. – Guillaud-Lambert, 1986, p. 70, n°49, 51, repr. P. 61 y 62, fig. 49 y 51 – Webke, 1989, repr. P. 226, fig. 1, p. 227, fig. 2 (detalle), p. 228, fig. 4 y 5 (detalles), p. 237, fig. 12, p. 239, fig. 15 a-d, p. 244, fig. 24 – Schneider, 1990 (2), p. 43-45, fig. 30 – cat expo. Washington, 1990, p. 240, n°75, repr. – Cat exp. Berlín, Amsterdam y Londres, 1991-1992, p. 218, n°19, fig. 19 b (detalle), repr. P. 219 – Bartsch ilustrado, 1993, p. 170, n°212.

Exposiciones: París, 1937, n°80 – París, 1947, n°53 – París, 1969-1970, n°3, pl. 34 – París, 1980, n°64, repr. – París, 2000, n°31, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 2424 L. R.



68

REMBRANDT (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669)

El obelisco

hacia 1650

Ambroise Vollard cuenta esta reflexión de Auguste Renoir: *algunas de las aguafuertes más hermosas de Rembrandt parecen hechas con un trozo de madera o la punta de un clavo. ¿Pueden ustedes decir que Rembrandt no conocía su oficio? Por el contrario, lo conocía a fondo y sabía el coste del trabajo a mano difícil de encontrar, interponiéndose entre el pensamiento del artista y la ejecución, todas esas herramientas que hacen que el taller del grabador moderno se parezca a la consulta de un dentista.* (La Vida y la obra de P. A. Renoir, París, 1919).

Más de una estampa de Rembrandt podría responder a esta descripción. Aquí, el contraste entre los efectos aterciopelados de la punta seca (abajo, a la derecha y en las sombras de la choza), el trazo mullido del aguafuerte, la inmensa zona blanca del cielo, que la textura del papel japonés nos ofrece intensamente cálido, y las líneas difuminadas que modelan la tierra dan prueba de un Rembrandt experimentador de toda clase de técnicas. Pero más allá de los ensayos de entintado, de incisiones, más allá de la búsqueda de los efectos que los diversos medios de incisión del cobre pueden provocar a la vista, *El Obelisco* se impone, por su fingida espontaneidad, como una obra de madurez de Rembrandt. Paisaje tardío, Rembrandt introduce un juicio teórico sobre lo Antiguo: este *Obelisco*, en lugar de recordarnos las antigüedades de los paisajes heroicos de los artistas romanos, sólo es “uno de los límites que la ciudad de Amsterdam había colocado en un radio de una legua de las fortificaciones de la ciudad, para delimitar el límite de su jurisdicción”.

P. T. G.

68
REMBRANDT
El obelisco
hacia 1650

Prueba del 1º estado, impresa en papel japonés

Técnica: aguafuerte, punta seca y buril.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 85 mm; ancho: 164 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 81 mm; ancho: 159 mm.

Reseña: colección H. Danby Seymour; venta en Londres, el 3 de abril de 1878, catálogo nº152 (100 £); Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Bartsch, 227; Hind, 243; Charles Blanc, 328.

Exposiciones: París, 1937, nº80 – París, 1947, nº53 – París, 1969-1970, nº63, pl. 34 – París, 1980, nº64, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 2441 L. R.



69

François BOUCHER (París, 1703 – íd., 1770),
según **Antoine WATTEAU**
(Valenciennes, 1684 – Nogent-sur-Marne, 1721)
La compañía italiana

La compañía italiana constituye el folio 26 del cuarto volumen de la *Obra de Antoine Watteau...* (L. 90 L.R.) grabado bajo la dirección de Jean de Jullienne. El texto de la estampa acabada indica: “La compañía italiana / Grabado a partir del dibujo original de Watteau Scalpta juxta Exemplar a Watevo delineatum / en París, en casa de F. Chéreau, grabador del Rey, calle St. Jacques aux deux Piliers d’or”. La prueba que presentamos es el primer estado del trabajo de Boucher que presenta el aguafuerte con algunos retoques al buril. En el cuarto volumen de la *Obra de Antoine Watteau...*, un aguafuerte original de Watteau que representa la misma obra, aunque desgraciadamente, “acabada” al buril por Simonneau, sigue inmediatamente a este grabado de interpretación de François Boucher.

En 1721, año de la muerte de Antoine Watteau, Jean de Jullienne pensó en reproducir los dibujos del maestro. Esta publicación excepcional tuvo una importancia inesperada en el destino del grabado francés: todos los artistas que colaboraron en ella fueron “formados”, de manera póstuma, por Watteau, cuya genialidad quedó así impresa en dos generaciones de artistas, entre los que destaca François Boucher, cuyo nombre se confunde con el gusto de la Corte de Luis XV. La publicación de este álbum (que lleva por título *Figuras de diferentes caracteres, paisajes y estudios dibujados del natural por Antoine Watteau pintor del rey en su academia real de pintura y escultura / grabados al aguafuerte por pintores habilidosos y grabadores de la época, recopilados en los mejores gabinetes de París*) debía constar de dos volúmenes, editados originariamente por Audran y Chéreau (el primero en 1726, anunciado en el *Mercurio* de noviembre de ese mismo año al precio de 48 libras; el segundo volumen en 1728, anunciado en el *Mercurio* de febrero al mismo precio). Según Mariette, se imprimi-

mieron cien ejemplares de este álbum (*Abecedario*, VI, p. 113). En 1739, los grabados en cobre de este primer volumen fueron vendidos por Jullienne a Chéreau, quien a su vez los cedió al editor Huquier; éste continuó con la impresión de láminas, que modificó más tarde (se trata de los terceros estados de estas estampas), enriqueciéndolas con paisajes.

Jullienne tenía previsto desde 1726 continuar con este ambicioso conjunto de estampas, puesto que había iniciado entonces la *Obra de Antoine Watteau Pintor del Rey en su Academia de Pintura y Escultura grabado a partir de sus Cuadros y Dibujos originales recopilados del Gabinete del rey y de los más curiosos de Europa Por el celo del Sr. De Jullienne en París fijado en cien ejemplares de las Presentes Pruebas Impresas en Gran Formato*. En esta segunda parte del álbum de Jullienne, publicada también en dos volúmenes en el año 1735, participaron unos cuarenta grabadores. La viuda de Chéreau publicó en 1737 y en 1738 dieciséis nuevas estampas que completaban esta serie. En octubre de 1739, Jullienne cedía a la viuda de Chéreau el conjunto de grabados en cobre según Watteau.

Las obras grabadas de este segundo volumen incluían una docena de grabados en cobre al aguafuerte por Watteau, que fueron terminados por Thomassin y Simonneau. Entre los diez grabados en cobre de Watteau, figuraba la plancha *Los trajes son italianos*, realizada por el maestro hacia 1715. La Biblioteca Nacional de Francia conserva una de las dos únicas pruebas conocidas del primer estado con aguafuerte de Watteau. Referencia absoluta del arte del grabado según Watteau, en el que la ligereza del trazo contrasta fuertemente con la rigidez de los retoques de Simonneau, esta estampa debe compararse a la interpretación que hizo François Boucher de la misma pieza para el mismo libro de Jean de Jullienne.

En primer lugar, el texto de la estampa nos indica que Boucher trabajó a partir de un dibujo. Este dibujo, con sanguina y aguada, pertenece a la colección Earl of Rosebery, Mentmore, Leighton Buzzard (Parker y Mathey, 1957, II, n.º 870). El texto de la estampa original de Watteau retocada por Simonneau está decorado con dos cuartetos:

Los trajes son italianos
Los aires franceses, y apuesto a
Que en estos verdaderos actores
Yace un amable engaño

Y que italianos y franceses
Riéndose de la locura humana,
Se burlan a la vez
De Francia e Italia.

Estos versos hacen referencia a un acontecimiento señalado por P. Jean-Richard (París, 1971, p. 46): *cuando Watteau está en París tiene lugar un acontecimiento musical de gran importancia: el nacimiento de la Ópera Cómica. Este nuevo género de espectáculos fue autorizado el 26 de diciembre de 1714. En las obras de*

la Ópera Cómica, [...] los héroes de la Comedia italiana revivían, aunque a veces con notables diferencias. Como el público ya no acudía al teatro de la Comédie Française, los actores franceses se unieron a los actores italianos cuando éstos regresaron a París en 1716. Esta estampa representa, pues, un vodevil de la Ópera Cómica, como explicitan, de manera burlesca, en los cuartetos de la estampa de Watteau y Simonneau. Boucher trabajó a partir del dibujo que señalamos. Watteau reinventó un mismo tema, que tradujo según tres técnicas distintas: un óleo sobre tela conservado actualmente en Waddesdon Manor (Adhémar, 1950, n.º 155, pl. 85; Rosenberg – Camesasca, 1970, n.º 204), que formó parte, por otro lado, de la Colección Edmond de Rothschild en París, el dibujo señalado, y, por fin, el aguafuerte.

La estampa de Boucher fue anunciada por F. Chéreau en el *Mercure* de diciembre 1727 (p. 2.227).

P. T. G.



69

François BOUCHER, según Antoine WATTEAU
La compañía italiana

Técnica: aguafuerte, retoques con buril.

Prueba del primer estado, con pequeño margen, borde derecho recortado antes de la huella de la lámina de cobre.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 355 mm; ancho: 247 mm.
- de la plancha: alto: 322 mm; ancho: 221 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 280 mm; Ancho: 207 mm.

Reseña: colecciones W. E. Drugulin – A. Alferoff, venta el 10 de mayo de 1869 en Munich, n.º 103, Dr. Roth, entrada en septiembre 1871.

Bibliografía: Baudicor, 1861, II, p. 90, n.º 151 – Goncourt, 1875, p. 69, n.º 71 – Watteau, Boucher..., 1913, fig. IX – Dacier y Vuaffart, 1922, III, p. 42, n.º 85 – Roux, 1934, III, p. 281, n.º 125 – París, Gabinete de los dibujos, 1971, n.º 18 – Jean-Richard, 1978, n.º 154.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 1º estado 21702 L.R.



70
Gabriel de SAINT-AUBIN
 (París, 1724 –
 íd., 1780)
El baile de Auteuil
 1761

El grabado francés del siglo XVIII recupera, con Gabriel de Saint-Aubin, unas cotas de espontaneidad y perfección a las que los grabadores de interpretación del reino de Luis XV casi habían renunciado. Esta obra grabada perfectamente original entronca con el espíritu de libertad de las aguafuertes de Antoine Watteau, cuya profunda nostalgia queda igualmente manifiesta. En *El baile de Auteuil*, composición de una complejidad extrema, están representados varios corros de bailarines; la orquesta está situada sobre una tarima a la derecha y la maraña de guirnaldas y luces de los faroles que decoran los árboles estructura la perspectiva de la escena, rematada por una empalizada detrás de la cual se encuentran unos carruajes. El primer plano, abierto y circular, presenta a uno y otro lado de una silla sobre la que reposan con descuido ropas y espadas, dos grupos de personajes sentados; a la derecha, una mujer señala con el dedo, a la niña que acompaña, un grupo de bailarines. El movimiento aéreo y continuo que anima esta escena hace de esta composición de Saint-Aubin una de las creaciones más delicadas en aguafuerte.

El origen de esta pieza de Gabriel de Saint-Aubin es conocido:

Un pasaje del prefacio del Repertorio de bailes, o Teoría-práctica de las contradanzas, obra del Señor de la Cuisse, maestro de baile, publicado en 1762, pasaje al que nadie había prestado atención hasta ahora, nos revela el origen de esta encantadora pieza así como su empleo. / Este libro de contradanza aparecía en hojas separadas que se publicaban cada ocho días, en casa de la Srta. Castagnery, en la calle des Prouvaires. Ahora bien, podemos leer, en la parte inferior de la página 28 del prefacio, después de la explicación de las figuras [...]: "Señalamos que estamos grabando una hermosa viñeta de una Vista del baile campestre de Auteuil, para que sirva de

frontispicio a esta obra, y que ofreceremos (en nota: después del primero de enero de 1763) a los que compren y representen a la Srta. Castégnary la serie completa de nuestras contradanzas". El grabado de Saint-Aubin constituía pues una "prima" para los compradores de las contradanzas del Sr. de la Cuisse (Dacier, París, 1914, p. 101).

El primer estado de esta plancha, que presentamos aquí, lleva el número 2 arriba a la izquierda: este número era una referencia que indicaba al comprador que debía pegar esa hoja en el reverso del primer título del *Repertorio de bailes*, hoja que llevaba el mismo número de paginación.

La ligereza y la maestría excepcional de esta composición se fundan en la extrema familiaridad del artista con un tema que le es grato: *El baile de Auteuil* bebe en las fuentes de un conjunto de dibujos, a veces previos a la estampa, conservados en varias grandes colecciones. Las dos composiciones que guardan una relación más estrecha con esta pieza son *El baile de Saint Cloud en casa de Griel* (Louvre, gabinete de dibujos) y *Los fuegos artificiales del baile de Saint Cloud en casa de Griel* (Louvre, gabinete de Dibujos), dos dibujos de Augustin de Saint-Aubin, como atestigua la mención autógrafa: "Augustin de Saint Aubin invenit, 1759". Por otro lado, el museo de Cleveland conserva un dibujo de Gabriel de Saint-Aubin en estrecha relación con nuestra estampa: dibujo a pluma y acuarela que representa una *Fiesta en un parque con bailarines con trajes*. Cabría también mencionar una pequeña composición de Gabriel de Saint-Aubin a pluma y tinta parda, vendida en el hotel Drouot el 27 de noviembre de 1990 (Ader, Picard, Tajan) que representa, según la mención autógrafa, "el baile de las edades" (localización actual desconocida, proveniente de la colección E. Calando): la disposición de la composición, alrededor de cuatro árboles centrales, así como abajo a la derecha, la mujer señalando con el dedo a una niña, a los bailarines, son elementos comunes al *baile de Auteuil*.

El éxito de estos bailes campestres de los alrededores de París se evocaba en la prensa: así el *Avant Coureur* del 3 de mayo de 1762 decía: "La brillante juventud que esta actividad reúne formó tres grupos que prolongaron estos bailes campestres hasta las nueve de la noche en las puertas de Auteuil, de Passy y de Longchamp. La concurrencia en la Puerta de Auteuil sigue siendo numerosa". Apuntemos finalmente que Gabriel de Saint-Aubin grabó para el *Repertorio de Bailes, o Teoría-práctica de las contradanzas* del Señor de la Cuisse dos planchas más de dos grandes figuras de la coreografía: *la Bionni* (sexta hoja) y *la Griel* (décimo primera hoja) "del nombre de un portero del parque de Saint Cloud que tenía permiso para hacer el baile de Saint Cloud, cuyo esplendor conocía todo París" y que Augustin de Saint-Aubin inmortalizó en sus célebres dibujos.

P. T. G.

70

Gabriel de SAINT-AUBIN

El baile de Auteuil

1761

Técnica: aguafuerte.

Debajo del contorno cuadrado, arriba a la izquierda: 2; en el grabado en primer plano entre dos sillas: auteuil. G. d. s. 1761; debajo del contorno cuadrado abajo a la izquierda: Gabriel de Saint-Aubin.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 150 mm; ancho: 94 mm.
- de la plancha: alto: 140 mm; ancho: 85 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 129 mm; ancho: 76 mm.

Reseña: L. R. Garnier (L. 2211); venta, París, 28 de marzo de 1912, n.º 712, repr., venta anónima, París 9 de mayo de 1919, n.º 17, repr., en Danlos, entrada en 1919.

Bibliografía: Blanc, sd, III, n.º 14 – Baudicour, 1859, I, p. 112, n.º 18 – Portalis y Béraldi, 1882, III, 2ª parte, p. 478 y p. 481, n.º 3 – Delteil, 1910, p. 152 – Dacier, 1914, p. 100, n.º 25, pl. XXIII – Dacier, 1928, p. 93, pl. XLI – Dacier, 1931, n.º 921 – Michel, 1945, p. 278 y p. 285, fig. 8 – Bardin, 1978, p. 55, fig. 4.

Exposición: París, 1985, n.º 44.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, colección Edmond de Rothschild, 21570 L.R.



71

Gabriel de SAINT-AUBIN

(París, 1724 – íd., 1780)

Las sillas

1760

Las sillas son la pareja del *Tonel de riego*: las dos composiciones fueron grabadas en el mismo cobre, una sobre la otra (*Las sillas* debajo y el *Tonel de riego* encima). Comparten el mismo título genérico: *El espectáculo de las Tullerías* y cada una de ellas representa una escena singular. En el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF Estampas, Ef. 37ª res.) figura una nota manuscrita (sin duda autógrafa):

En esta época, el Jardín de las Tullerías era el lugar de encuentro de la flor y nata de la ciudad. Sólo algunos bancos de madera dispersos en las calles laterales servían de asiento. Estaban siempre ocupados, pues eran muy solicitados. Si algún hombre estaba sentado, podía estar seguro de ser acogido por la reverencia de una hermosa mujer, lo cual significaba: Cédame usted su asiento. La buena educación francesa rara vez se negaba a este decoro. En 1760 el gobernador del castillo, Bontemps, hizo colocar en la gran alameda varios miles de sillas de cuyo arrendamiento se ocupaba su amante Allard. La afluencia de visitantes, atraídos por esta comodidad, aumentó. Las ganancias eran de 13.000 a 14.000 libras anuales. Se abandonaron los bancos, e incluso parecía innoble hacer uso de ellos. La gran afluencia de público ocasionaba una gran polvareda, y los alquiladores de sillas mandaron hacer un tonel con ruedas, bastante ingenioso, para regar el paseo; éste es el tema de la segunda estampa.

La estampa muestra el grupo esculpido del escultor Lepautre, *Eneas llevando a su padre Anquises* (actualmente en el museo del Louvre), del que existe un dibujo de Gabriel de Saint-Aubin al carbón, tinta y aguada parda realizado con acuarela, en el Courtauld Institute de Londres, así como otro estudio, conservado en el Rijksmuseum de Amsterdam. En la prueba del primer estado, que presentamos aquí, abajo y a la izquierda leemos, casi imperceptiblemente, la firma: *Gabriel de St. Aubin, 1760*. En otro primer estado de la estampa, realizada con acuarela, antaño en la colección Georges Dormeuil, Gabriel de Saint-Aubin inscribió estos cuatro versos con pluma:

*El boato descansa en estos encantadores jardines;
Los círculos se forman alrededor de cada belleza.
Sentados indolentemente, miles de amantes
Se juran a su edad una llama (sic) eterna.*

Esta estampa es sin lugar a dudas una de las más célebres del artista, tan fiel al arte y el espíritu de Gabriel de Saint-Aubin, siempre en busca de escenas de género donde se mezclan el lujo y los elementos de una naturaleza domesticada, y no obstante melancólica al estilo de Watteau. Los cuadernos de dibujo de Saint-Aubin, como muchos dibujos en hojas, dan fe del cariño que el artista sentía por estos lugares del París de Luis XV. Cabe señalar también un dibujo vendido en el nuevo Drouot el 26 de noviembre de 1982, que presentaba variantes importantes con relación a la estampa acabada pero que, respecto al estudio del grupo de Lepautre, parece ser sólo una primera idea para esta obra mayor en la producción del artista.

P. T. G.



71
Gabriel de SAINT-AUBIN
Las sillas
1760

Técnica: aguafuerte.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 106 mm; ancho: 204 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 91 mm; ancho: 192 mm.
- recortada en plancha.

Reseña: J. Doucet, venta anónima, París, 9 de mayo de 1919, n.º 11, repr., Danlos, entrada en 1919.

Bibliografía: Blanc, sd, III, n.º 9 – Baudicour, 1859, I, p. 109, n.º 13 – Portalis, 1877, II, p. 564 – Portalis y Béraldi, 1882, III, 2ª parte, pp. 478-479 y p. 481, n.º 1 – Delteil, 1910, p. 152 – Dacier, 1914, p. 72, n.º 18, pl. XV, 18 – Courboin, 1923, p. 129, fig. 95 – Dacier, 1925, p. 75 y p. 118, pl. XLIV, n.º 68 (2º estado) – Dacier, 1931, n.º 539, pl. XXI (2º estado) – Laran, 1959, II, pl. 205 a – Jardel, 1962, repr. p. 23.

Exposiciones: París, 1963, n.º 44 – París, 1985, n.º 40.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, colección Edmond de Rothschild, 21577 L.R.



72

Nicolas

DE LAUNAY (París, 1739 – íd., 1792)

según Honoré FRAGONARD

(Grasse, 1732 – París, 1806)

Los felices azares del columpio

1782

En el *Diario y Memoria de Ch. Collé* (1748-1772), se cuenta la siguiente anécdota referente a cómo surgió el tema del óleo sobre lienzo de Fragonard (conservado hoy en la Wallace Collection de Londres), del cual presentamos hoy esta interpretación grabada por De Launay: *había vuelto de París, el primero de ese mes (octubre 1767). Al día siguiente de mi llegada, me encontré con el Sr. Doyen, pintor; uno de sus cuadros acababa de ser expuesto en el Salón del mes de agosto (se trata del Milagro de los Ardientes, expuesto hoy en París, Iglesia Saint Roch), y había ganado el premio... ¿Puede usted creer, me dijo dicho pintor, que pocos días después de la exposición de mi cuadro en el Salón, vino a buscarme un hombre de la Corte para encargarme uno?... Me gustaría, continuó diciendo, que pintase a la señora (señalando a su amante) sobre un columpio empujado por un obispo. A mí me situaría de forma que pudiera ver las piernas de esta hermosa criatura o mejor todavía... [...] Confieso, me dijo el Sr. Doyen, que esta propuesta, totalmente inesperada teniendo en cuenta la naturaleza del cuadro original, me confundió y, en un principio, me dejó de piedra. No obstante, me tranquilicé y pude responder casi al instante: "¡Ah! Señor mío, deberíamos añadir a esta idea las zapatillas de la Señora volando por los aires y unos amorcillos recogiéndolas" [...] Como no me apetecía en absoluto tratar este tema, tan opuesto al estilo que yo trabajo, le puse en contacto con el Sr. Fagonat (sic), inmerso de lleno actualmente en la realización de esta singular obra.* (París, 1868, III, p. 165 y siguientes, citado por P. Rosenberg, exposición *Fragonard*, París, 1987-1988). El comanditario, el barón de Saint-Julien

era recaudador del clero francés, coleccionista y admirador de las pinturas de Chardin y Fragonard.

El éxito del lienzo, unido a lo atrevido del tema, se puso claramente de manifiesto en la popularidad de sus estampas de interpretación, a las que siguieron, entre los años 1766 y 1770, muchas otras producciones grabadas por De Launay y sus contemporáneos; entre tanto, Fragonard desarrolló su vena galante hasta imponerse en la escena artística como el digno sucesor de Francois Boucher, fallecido el 30 de mayo de 1770. Este segundo estado de la estampa de Nicolas De Launay conserva con sorprendente frescura las cualidades del aguafuerte retocada en parte con buril. En el último estado de la plancha figura una viñeta grabada por Choffard que representa un amorcillo que inscribe con una antorcha las iniciales del pintor, al lado de los atributos de la pintura: esta forma galante de inscribir el nombre del artista en el panteón de los pintores ilustres muestra a la perfección la gloria libertina de Fragonard. No nos sorprende que Nicolas De Launay sea uno de los grabadores más apreciados por los artistas que se dedicaron a las composiciones galantes como Lavreince, Freudeberg, Baudouin, J.-B. Le Prince. La constancia en el trabajo por parte del grabador, así como su éxito, contribuyeron en gran medida a la difusión en toda Europa del espíritu francés de libertinaje del siglo XVIII.

P. T. G.

72

Nicolas DE LAUNAY según Honoré FRAGONARD
Los felices azares del columpio
1782

Firmado bajo el contorno cuadrado, abajo a la izquierda: Fragonard pinx.; a la derecha. N. De Launay sculp.

Técnica: aguafuerte retocada con punta.

Prueba del segundo estado, sin otra letra excepto las firmas con punta.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 831 mm; ancho: 567 mm.
- de la plancha: alto: 691 mm; ancho: 456 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 511 mm; ancho: 421 mm.

Reseña: Lacroix, entrada en marzo 1895. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: M. Hebert, iff Grabadores del Siglo XVIII, 1973 T. XII p. 528, n.º 223, Rosenberg, Fragonard, París, 1987-1988, pp. 226-227.

Museo del Louvre. departamento de Artes gráficas, colección Edmond Rothschild. 24619 L.R.

73, 74 y 75

*Segunda serie de estampas, para ilustrar la historia de las modas y del traje en Francia en el siglo dieciocho*²⁵
año 1776

Las tres estampas siguientes se han extraído de la *Segunda serie de estampas para ilustrar la historia de las modas y del traje en Francia en el siglo dieciocho / año 1776*. La serie se publicó en 1777, "en París, en la Imprenta de Prault, impresor del rey". Se trata de un conjunto de doce estampas a partir de composiciones dibujadas por Jean Michel Moreau el Joven (París, 1741 – íd., 1814). Esta publicación constituye el conjunto grabado más brillante del reino de Luis XVI (1774-1792), algo así como el eco tardío e inesperado del proyecto de publicación de la obra completa de Watteau dirigida por Julienne bajo la Regencia. Sin duda alguna, el talento particular de Jean Michel Moreau el Joven es uno de los mayores componentes de este gran éxito editorial.

Conviene recordar que Moreau no realizó ninguna de las estampas de las tres series: autor de los dibujos de la Segunda y de la Tercera Serie..., dejó impreso, no obstante, su arte soberano de dibujante y su estilo de grabador en el conjunto de planchas que supervisó. Por otra parte, sus caprichos "burgueses" encontraron respuesta, diez años más tarde, en la serie de cuatro grandes estampas reales de Moreau (los dibujos en 1783; la ejecución de los grabados en cuero sólo terminó en 1789) a petición de la ciudad de París para celebrar las fiestas de 1782 en esa ciudad con motivo del nacimiento del Delfín. La actividad desarrollada por Moreau el Joven explica claramente su imposibilidad de grabar la totalidad o parte de las Segunda y Tercera Series..., cuyo renombre se confunde plenamente con su nombre, enturbiando el trabajo refinado y la diversidad de los muchos grabadores que colaboraron en el proyecto.

El título original de la primera serie, que debía publicarse en Barbou, en 1774, sigue siendo muy raro, ya que, como señala Henri Cohen (París, 1912, columna 353), fue sustituido, como consecuencia de una cesión comercial, por la mención de Prault, y ello aunque señalaba la moda del año 1774. La historia pública de estas series de estampas comienza, pues, con la primera publicación, fechada en 1775, que reunía doce estampas realizadas a partir de los dibujos de Freudeberg, apodo del dibujante suizo Sigismond Freudenberger (Berna, 1745 – íd., 1801), miembro del círculo del grabador J.-G. Wille. El título era: *Serie de estampas para ilustrar la historia de las costumbres y del traje de los franceses en el siglo dieciocho / año 1775*, título más conocido de la obra publicada, como lo será la segunda *Serie...*, de Prault, impresor del rey.

Se le encargó a Moreau una *Tercera serie de Estampas para ilustrar la historia de las modas y del traje en Francia en el siglo dieciocho, año 1783*, igual-

mente impresa en París, “en la imprenta de Prault, impresor del rey, muelle de los Agustinos, 1783”.

El conjunto de la segunda y tercera series debía tener una segunda edición: en 1789, se le pidió a Restif de La Bretonne un texto que acompañase a las estampas, cuyas planchas ya estaban gastadas. Este texto llevó por título: *Monumento del traje físico y moral de finales del siglo dieciocho, o cuadros de la Vida, ornados de figuras dibujadas y grabadas por el Sr. Moreau el Joven, dibujante del gabinete de S.M.T.C. y por otros célebres artistas. A Neuwied sobre el Rhin, de la sociedad tipográfica. MDCCLXXXIX*. Esta última publicación estaba compuesta de veintiséis estampas, de las cuales sólo veinticuatro estaban grabadas a partir de los dibujos de Moreau.

El discurso preliminar de la primera serie (1775) exponía así la motivación de los editores:

En los Países en los que las mujeres viven con los hombres, el deseo de ellas por gustar y el nuestro por gustarles hace que los modales cambien constantemente. Los dos sexos se echan a perder, ambos pierden su cualidad distintiva y esencial; aparece lo arbitrario en aquello que era absoluto, y los modales cambian todos los días” *Espíritu de las Leyes / Esta inestabilidad en los modales es más evidente en los Franceses que en ningún otro pueblo. El reconocido buen gusto de esta nación la ha convertido en árbitro y modelo de toda Europa en cuanto a modas de vestir se refiere; se empieza a imitar su modo de vida. / Con frecuencia el extranjero que cree seguir las modas francesas no es sino el esclavo del gusto y la imaginación del tapicero o de los vendedores de París a los que confía sus encargos. / Los pintores, los actores, todos los artistas, bien contemporáneos, bien de la posteridad, no pueden evitar equivocarse ininidad de veces por falta de una obra que podría llamarse el Código de los modales y las maneras. Dicha obra sólo puede estar repleta de los fieles anales de los modales franceses. / Ninguna materia puede ser susceptible de presentarse con claridad en una obra de raciocinio. Todo debe ser acción, hay que hablar mirando directamente a los ojos: una buena cara dirá mucho más que las descripciones más cuidadas y más detalladas. / Estas reflexiones nos han llevado a grabar unos dibujos, cuya ejecución ha sido presidida por un aficionado al arte. Las variaciones en los modales y las maneras francesas se consignarán en esta colección y los Extranjeros, así como la posteridad, podrán beber de sus fuentes.*

El conjunto de estampas, realizadas a partir de los dibujos de Freudeberg, lleva, abajo a la izquierda, la mención “I. H. E. inv. S. Freudeberg del.”: las iniciales son las de Jean-Henri Eberts, inventor de los temas de las estampas, Banquero (suizo y compatriota del artista) de la plaza de las Victorias, amigo y protector de S. Freudeberg. El anuncio de este libro, aparecido en el *Mercure* de enero de 1775 señalaba que Jean-Henri Eberts era también “un aficionado cuidadoso y autor del mueble llamado *Ateniense*”.

Se desconocen las razones que hicieron preferibles los dibujos de Moreau el Joven a los de Freudeberg para la realización de las composiciones de las segunda y tercera *Series*. Freudeberg había empezado las composiciones de la *Segunda serie...* y sólo entregó dos dibujos antes de volver a Berna, su ciudad natal. Por otra parte, la fama creciente de J.-M. Moreau El Joven predestinaba la elección del editor en su favor. El discurso preliminar de la *Segunda Serie* precisa: *nos hemos esforzado en reflejar con gran exactitud y del natural los personajes célebres así como los trajes y el mobiliario de moda durante los años 1775 y 1776. Nos congratulamos de que el público reconozca la superioridad de esta segunda colección con respecto a la primera, así como nuestros esfuerzos para merecer su gratitud y sus muestras de apoyo.*

La historia novelada de estos jóvenes mundanos del reino de Luis XVI traduce perfectamente las aspiraciones políticas y sociales de los parisinos en vísperas de la Revolución. Esta graciosa forma de presentar las costumbres parisinas y los trajes explica que se encargase a Restif en 1789 la redacción de una verdadera novela en la que *los hechos empleados en la mayoría de los rasgos de cada estampa respondan al título de Traje Moral tanto más cuanto que el autor (Sr. Rest. De la B.) se ha esforzado por tomarlos de la realidad. Se sabe que ningún hombre de letras ha observado ni recogido mayor número de rasgos contundentes en la Historia privada de todas las clases de la sociedad. Estos rasgos reflejan la manera de pensar y actuar del siglo; conforman la historia moral del mismo y se adaptan tan acertadamente a la estampa, aun siendo sólo una concepción general, que la encuadran, como si hubiera sido sacada del acontecimiento. Nada es hermoso sino lo verdadero... dice Boileau.* (Monumento del Traje... Aviso de los editores, edición de 1789, p. A.) Los héroes de la historia contada en estas series son “pequeños maestros”: “sólo debíamos, pues, llevar a escena a Mujeres galantes, y a esta clase de Hombres amables que llamamos *elegantes y pequeños maestros*”. (*Primera Serie*, 1775, p. 3). Restif de la Bretonne rebautiza a la heroína principal, Cefisa, una elegante y estilosa joven, con el nombre de Hortensia.

P. T. G.



73

Jean-Charles BAQUOY (París, 1721 – íd., 1777)
y Jean-Baptiste PATAS

(París, hacia 1717 - ?)

según **Jean-Michel MOREAU, el Joven**

(París, 1741 – íd., 1814)

Los pequeños padrinos

1777

La escena representa a Aurora, la joven madrina, hermana de Cefisa, con sus mejores galas, bajando la escalera del palacete y dando la mano a su primo, un joven caballero.

El Joven caballero es bien educado, es decir, es “galante”, da la mano con soltura, siempre sabe decir piropos a las señoras y estudia con ardor todo lo necesario para gustar a las mujeres. Conseguirá su objetivo y será, sin duda, muy dichoso. Pero compadezcámoslo, si su preceptor no le enseña que no es ésta la única felicidad a la que debemos aspirar.

Aurora y el joven caballero llevan al recién nacido a la iglesia. Destinados el uno al otro desde su más tierna infancia, se cultiva entre ambos una amistad que se espera desemboque en un sentimiento más afectuoso. Estas prematuras disposiciones han sido sugeridas por conveniencia familiar. ¡Pobres de ellos si las rechazan, o si el cambio de circunstancias se opone a la ejecución de estas previsiones! [...]

Desde hace algún tiempo se utilizan las carrozas a la inglesa, excelentes por el singular ruido que hacen las hojas de sus resortes cuando ruedan.

Estos vehículos son para París, para las damas y para las visitas nocturnas. Por la mañana se viaja en cabriolé; se va al campo en calesa o en un faetón; en invierno se utiliza el trineo para pasear; en la corte se usan las sillas llevadas por mozos.

Esta célebre composición encarna de forma soberana la ligereza y la gracia del siglo XVIII francés. Este segundo estado (sobre siete) de la sexta plancha de la

Segunda Serie presenta un trabajo al aguafuerte ya avanzado, aunque inacabado, por C. Baquoy. Como indican las menciones ulteriores, el aguafuerte fue realizado por Baquoy, y su acabado al buril confiado a Jean-Baptiste Patas: “C. Baquoy ine (*sic* por *inc.*) aqua f. Patas terminavit 1777”, y también “Preparado al aguafuerte por Baquoy, terminado al buril por Patas”.

En la estampa de los Pequeños padrinos, que debe su extraño efecto a la oposición hábilmente buscada entre el gracioso tamaño de los dos niños orgullosos de sus trajes y su importancia, escriben Portalis y Béraldi, y la enormidad de una rueda de la carroza, Baquoy sólo ha grabado el aguafuerte; la muerte (el 24 de febrero de 1777) ha debido sorprenderle antes de que pudiera terminar la pieza (I, 1ª parte, p. 89).

El barón Edmond de Rothschild había adquirido en 1891 el dibujo preparatorio de Moreau, que, a semejanza de la colección de dibujos franceses del siglo XVIII, no formó parte de la donación de 1935 al museo del Louvre.

P. T. G.



73

Jean-Charles BAQUOY y Jean-Baptiste PATAS
según Jean-Michel MOREAU, el Joven

Los pequeños padrinos

1777

Técnica: aguafuerte.

Segundo estado sobre siete, impresa sin pie.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 299 mm; ancho: 245 mm.

- de la plancha: alto: 272 mm; ancho: 217 mm.

- del contorno cuadrado: alto: 270 mm; ancho: 215 mm.

Reseña: colección del barón James de Rothschild, pasado a la colección Edmond de Rothschild en fecha desconocida. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Mahéault, 1880, p. 384, n.º 358/18 – Portalis, 1880, I 1ª parte, p. 89; 1882, III, 1ª parte, p. 287, n.º 10 – Bocher, 1882, p. 489, n.º 1353 – Lawrence y Dighton, 1912, II, pl. LXII – Courboin, 1923, p. 143 – Dacier, 1925, p. 98 y p.116, pl. LXI – Francis, 1926, p. 228, repr. p. 227 – Roux, 1931, I, p. 492, n.º 372 – Laran, 1959, II, pl. 181, Jean Richard, 1985, p. 66, n.º 72.

Exposiciones: París, 1963, n.º 10 – París, 1985, n.º 72.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 6694 L.R.



74
Carl
GUTTENBERG (Nuremberg, 1744 – París, 1790)
 según **Jean-Michel MOREAU, el Joven**
 (París, 1741 - íd., 1814)
Las reuniones en Marly
 1777

La escena representa a Cefisa acompañada por su amiga, la Marquesa, y sus hijos pequeños, en el Jardín de las Tullerías: ambas se levantan para recibir a un caballero que las llevará a Marly.

Estas dos madres no hacen las cosas a medias: nunca han rechazado a los hijos a los que dieron a luz. No es propio de tales madres pensar que la compañía de estos seres tan interesantes pueda ser inoportuna: forman parte de este viaje. Consideran también que molestar y comprimir estos delicados mecanismos, detener su actividad y oponerse a los juegos de sus órganos sería quitarles poco a poco la vida que se les ha dado. El pequeño Aquiles y la bonita Fanny nunca han sido domesticados; sólo la naturaleza se ha ocupado de ellos: están bien hechos y se encuentran bien.

Un espíritu ilustrado y un corazón sensible no son en absoluto incompatibles con el gusto por los ajustes que realzan los encantos de la naturaleza. Cefisa y su amiga no descuidan los de un aspecto elegante. El sombrero al estilo Enrique IV y el vestido a la polaca son por lo general el atuendo de campo. El caballero que las acompaña también está vestido a la polaca. Cabe destacar lo singular de su sombrero: la forma del mismo parece robada a nuestros vecinos...

Podemos reconocer en la composición la estatua ecuestre de Luis XVI por Bouchardon, así como uno de los caballos (*La fama*) de Coysevox ejecutados para el abrevadero de Marly y reinstalados en la plaza de Luis XV (actualmente plaza de la Concordia) a la entrada de las Tullerías, cuando Luis XV, de niño, residía en el palacio

de las Tullerías: no se trata, pues, de una vista del parque de Marly como erróneamente indica Bocher.

Esta prueba del tercer estado (sobre seis) de la novena plancha de la segunda serie refleja con frescura el trabajo del aguafuerte, antes de los retoques con buril, perceptible en el vigor de los contrastes de la sombrilla y el paisaje sobre cuyo fondo se desarrolla la escena. Se trata de la única colaboración de Carl Guttenberg para las *Series...*, el artista dejó a su hermano Heinrich Guttenberg la ejecución de los encargos de las otras dos planchas: *El encuentro en el bosque de Boulogne* y la *carrera de caballos*.

P. T. G.



74
 Carl GUTTENBERG
 según Jean-Michel MOREAU, el Joven
Las reuniones en Marly
 1777

Prueba del tercer estado, firmado bajo el contorno cuadrado, abajo a la izquierda: *J. M. Moreau del*; a la derecha: *Carl Guttenberg fe*. Abajo a la derecha, inscripciones con mina de plomo: *La reunión en Marly*.

Técnica: Aguafuerte y aguada.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 585 mm; ancho: 436 mm.
 - de la plancha: alto: 410 mm; ancho: 320 mm.
 - del contorno cuadrado: alto: 265 mm; ancho: 215 mm.

Reseña: Clément, entrada en 1879. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Mahéault, 1880, p. 385, n.º 358/21 – Portalis y Béraldi, 1881, II, 1ª parte, p. 359 – Bocher, 1882, p. 490, n.º 1356 – Moreau, 1893, repr. p. 14 – Delteil, 1910, p. 207, pl. LXXI – Lawrence y Dighton, 1912, II, pl. LXV – Bruand, Hébert y Sjöberg, 1970, XI, p. 105.

Exposición: París, 1985, n.º 79, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 6707 L.R.



75

Robert De Launay llamado el Joven
(París, 1749 – íd., 1814),
según **Jean-Michel Moreau, el Joven**
(París, 1741 - íd., 1814)

La despedida
1777

Esta décima plancha de la *Segunda serie...* presenta a Cefisa, en uno de los pasillos de la ópera, vestida con sus mejores galas; ésta se vuelve hacia su sobrino al entrar en el palco al que la lleva el Presidente, su esposo. Este joven sobrino es Caballero de Malta y debe incorporarse a su regimiento.

¡Atrevámonos a decir que Cefisa ha devuelto a su esposo y a su familia lo que les debía! Le quedaba por pagar un tributo a la fragilidad de su sexo. La conciencia interior de una conducta sin reproche, el orgullo de la virtud, nos hacen más fáciles de seducir; y tal vez nunca se está tan cerca de una flaqueza como cuando nos hemos protegido largo tiempo contra ella. La seguridad de un alma provista de un corazón de hierro contra la corrupción del siglo es la primera arma que utiliza el vicio para ganar la batalla. El amor maternal es el único al que el corazón de Cefisa se ha abierto: no conoce esa pasión que las novelas le han descrito y que ella concibe como desvíos de una imaginación poética; y siempre ha achacado los extravíos a los que por una violenta pasión fueron inducidas las mujeres que conoció a un gusto despreciable por el libertinaje o a una locura risible. Pronto Cefisa será más indulgente: cuanto más severa haya sido, más recelos tendrá ante el juicio de los otros y el suyo propio.

Esta plancha de Moreau y De Launay fue copiada en plena época romántica, dando lugar a una litografía publicada sin nombre de autor bajo el título *El protegido* (imprenta de Aubert y Cía, plaza de la Bolsa, 29, París / fecha del depósito: 1842). El dibujo de Moreau ("dibujo con pluma en color de humo y blanco"), firmado y datado

en 1776, se vende en Gigoux (6 de mayo de 1861, nº179), y es adjudicado por 250 francos a Leblond. P. Jean-Richard señala que este dibujo formaba parte de la colección Alice de Rothschild en Londres.

P. T. G.



75

Robert De Launay llamado el Joven según Jean-Michel Moreau, el Joven.

La despedida
1777

Técnica: aguafuerte y buril

Prueba del primer estado, firmado bajo el contorno cuadrado, a la izquierda: dibujado por J.M. Moreau, el Joven.; a la derecha: y Grabado por de Launay, el Joven en 1777.

Dimensiones: - de la hoja: Alto: 416 mm; Ancho: 325 mm.
- de la plancha: Alto: 412 mm; Ancho: 322 mm.
- del contorno cuadrado: Ancho: 266 mm;
Ancho: 214 mm.

Reseña: Lacroix, entrada en marzo 1876. Donación al museo de Louvre en 1935.

Bibliografía: Mahérait, 1880, p.386, nº358/22 – Portalis y Béraldi, 1881, II, 1ª parte, p.556, nº10 – Bocher, 1882, p.491, nº1357 – Moureau, 1893, repr.p.73 – Lawrence y Dighton, 1912, I, pl. fuera del texto – Francis, 1926, p.230 – Laran, 1959, II, pl.180 – Adhémar, 1963, repr. P.166 – Hébert y Sjöberg, 1973, XII, p.561, nº31.

Exposiciones: París, 1959-1960, nº24 – París, 1963, nº36 – París, 1966, nº74, pl.XVI.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 6705 L.R.



76

Jean-François JANINET

(París, 1752 – íd., 1814)

María Antonieta de Austria, Reina de Francia y de Navarra

“Esta hermosa plancha era prácticamente el primer intento del inventor, pero era también un trabajo magistral que Janinet no pudo mejorar”, escribe J. Duportal (París, 1926, p. 45), y sitúa así esta sorprendente creación del grabador en el centro del proceso histórico del descubrimiento de la estampa en color. Janinet no fue propiamente el inventor del grabado en color: esta conquista técnica fue obra de Le Blon y de Jacques Fabien Gautier Dagoty. Sin embargo, sí dio los últimos toques, con la colaboración de Louis-Martin Bonnet, a los hallazgos técnicos de estos últimos y se puso al nivel de Demarteau en cuanto al grabado “a la manera de lápiz”, con su descubrimiento del grabado “a la manera de acuarela”. La técnica del grabado en color alcanzó así cotas de perfección. Janinet llevó más lejos sus investigaciones técnicas para adherir oro en los marcos y en los fondos coloreados (rosa, a diferencia del fondo azul utilizado por Bonnet). Janinet se sitúa junto a Sergent, Guyot, y sobre todo Debucoart (cf. cat. 78, 79 y 80), como uno de los primeros artistas grabadores que dominan toda la fuerza de esta técnica revolucionaria.

El retrato de María Antonieta reproduce en parte el óleo sobre tela de J.-B. A Gautier Dagoty, actualmente en las colecciones del Museo nacional del castillo de Versalles, que representa a María Antonieta, vestida con gran pompa, con un abrigo con estampado de flor de lis, de pie, con la mano derecha sobre un globo, retrato oficial que fue presentado a la familia real en la Galería de los espejos de Versalles el 24 de julio de 1775 “a la vista de toda la corte y público”.

Louis-Charles Gautier Dagoty, hermano del pintor, realizó una estampa de gran formato (661 mm. x 537 mm.,

inv. 6847 L.R.) a partir del retrato oficial de la reina, que fue anunciada en el *Mercure* de octubre 1776: “el señor Louis Dagoty, cuarto hijo, tuvo el honor de presentar a la Reina la primera prueba del grabado del retrato de Su Majestad, que acaba de terminar siguiendo un nuevo estilo que imita el dibujo a dos lápices, y según el cuadro original, de pie, del natural, hecho por el mayor de los Dagoty, pintor de la Reina”. Tal y como leemos en el *Journal de Paris* (n.º 5, enero 1777), este retrato a dos lápices es bastante flojo y sin gracia: “parece una estampa a la manera negra y muy negra, que representa el retrato de la Reina, pintado por el Sr. Dagoty. Todos los franceses entendidos ven en esta obra un crimen de lesa majestad. Piden que no se permita a la ignorancia desfigurar de forma tan desagradable las gracias y la belleza de su amable soberana”. Se comprende así mejor lo que llevó a Janinet a retomar, en busto únicamente, el retrato de María Antonieta. Por una parte, la excelencia de la técnica, y por otra, la extrema fineza de la ejecución, confirieron a Janinet una gloria y una supremacía absolutas sobre sus contemporáneos. Como apuntan Béraldi y Portalis, esta obra maestra de Janinet es “uno de los retratos más notables de la Reina, y una de las piezas más solicitadas del grabado en color” (p. 486).

P. T. G.



76

Jean-François JANINET

María Antonieta de Austria, Reina de Francia y de Navarra

Técnica: aguatinta y utensilios; manera negra y manera de lápiz (para el marco); impresiones en colores por marcación (dos puntos de referencia sobre el marco).

Prueba con el retrato recortado en oval y pegado sobre su fondo. Título sobre el marco.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 411 mm; ancho: 321 mm.
- de la plancha: alto: 409 mm; ancho: 319 mm.

Reseña: venta Clément, entrada en marzo 1873. Donación al museo de Louvre en 1935.

Bibliografía: Portalis y Beraldi, 1881, II, 2ª parte, p. 486, n.º 132 – Gower, 1883, p. 88, n.º 189-Portalis, 1889, I, p. 197 – Bruel, 1909, I, p. 144, n.º 336 – Salaman, 1913, pl. XIII-Delteil, 1921, repr. p.165 – Dodgson, 1924, pl. 9 (colores) – Dacier, 1925, p. 109 – Duportal, 1926, p. 15, pl. XXXVIII, n.º 66 – Hébert y Sjöberg, 1973, XII, p. 29, n.º 56.

Exposiciones: París, 1938-1939, n.º 92 - París, 1954, n.º 206 – París, 1963, n.º 29 – París, 1985, n.º 113, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 6429 L.R.



77

Jean-François JANINET
 (París, 1752 – íd., 1814),
 según **François BOUCHER**
 (París, 1703 – íd., 1770)
El baño de Venus
 1783

François Boucher pinta en 1751 *El baño de Venus* (fig. 25). La obra, actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York fue probablemente encargada por madame de Pompadour, instalada en el castillo de Belleville, en el que vivió de 1751 a 1764. La tradición dice que *El baño de Venus*, así como su pareja *Venus consolando al Amor* (Washington, The National Gallery of Art, donación Chester Dale, 1943), fueron destinadas a decorar el cuarto de baño de la marquesa de Pompadour en Belleville. Después del fallecimiento de Madame de Pompadour, la obra pasó a la colección del marqués de Ménars, donde permaneció hasta marzo de 1782. El catálogo de la venta, con fecha del 18 de marzo de 1782, mencionaba así la composición pintada (n.º 19, vendido en Chéreau 585 libras) de Boucher: *Este artista, que ha sido denominado con razón el Pintor de las gracias, ha desarrollado en este tema todo el talento y la fecundidad de su genio: efectivamente, éste es un cuadro sumamente agradable: la diosa está sentada y rodeada de amores que retozan a su alrededor; un pebetero, algunos jarrones y otros objetos de tocador enriquecen esta encantadora composición.* La pintura de Boucher se integró en la colección de Boullongne y fue puesta de nuevo a la venta en 1787. Cuando Janinet realizó la interpretación grabada en color, y en contrapartida del original pintado, esta obra pertenecía a Chéreau.

La estampa de Janinet fue anunciada en los *Carteles, anuncios y avisos diversos* o diario general de Francia, el 23 de marzo de 1784 (n.º 36, p. 174): *El baño de Venus, grabado en color según Boucher, por M.*

Janinet, y dedicada a Mme. la Condesa de Coaslin. El cuadro de Boucher es uno de los más agradables de este artista; había sido hecho para madame la marquesa de Pompadour, y había pasado después al gabinete de su hermano el marqués de Marigny. M. Janinet, el mismo que ha abierto, con el abad Miolan, una suscripción para las experiencias de un aerostato, graba este cuadro con el gusto y la inteligencia que se le reconoce. Sabemos que este artista perfecciona singularmente el grabado en color, y podemos decir que su estampa produce más o menos el mismo efecto que el cuadro. La encontramos en París, en casa de Chéreau, en la calle de los Mathurins, cerca de la Sorbona. Precio 12 libras. La aparición de la estampa también se anunció el 26 de marzo de 1784 en la *Gaceta de Francia*.

Como señala Alexandre Ananoff (*François Boucher*, Ginebra, 1976, T. II, pp. 78-80), para muchos historiadores los rasgos de Venus son los de la marquesa. No obstante, ningún documento testifica con seguridad que la composición de Boucher, así como su pareja, fuera encargada por madame de Pompadour, que estaría aquí retratada bajo los rasgos de la diosa. Michèle Hébert e Yves Sjöberg retoman en 1973, sin ninguna justificación, esta tesis del retrato alegórico y galante. Por otra parte, el inventario de 1782 mencionaba que las dos composiciones estaban en el castillo de Choisy, y no de Belleville. Humphrey Wine, en el catálogo de la reciente exposición *Madame de Pompadour y las artes* en el Palacio de Versalles (febrero-marzo de 2002; n.º 47, pp. 176-177), zanja definitivamente esta cuestión del supuesto retrato alegórico: *aunque ninguna de las Venus sea un retrato de Mme. de Pompadour, la posible identificación debió ser una de las cláusulas implícitas del encargo de estos dos cuadros para tan íntimos aposentos del castillo de Belleville, concebido él mismo como un retiro privado del rey y su favorita. Un año antes de su conclusión, la marquesa había interpretado el papel principal en “El baño de Venus o La mañana”, fragmento de un ballet heroico de Laujon, La Jornada galante, en el teatro des Petits Appartements (los Pequeños Apartamentos). En esta obra, Marte se dirige a Venus-Pompadour y le pregunta: ¿Tenemos rivales a las que temer / Con los encantos de Venus?* La estampa respondía de manera provocadora a esta réplica dramática pronunciada por madame de Pompadour en los pequeños apartamentos del rey treinta años antes. En efecto, la dedicatoria del tercer estado “dedicado a la Señora Condesa de Coaslin, nacida Mailly” nos recuerda que madame de Mailly fue la rival más importante de madame de Pompadour en los años 1755-1756, que a punto estuvo de arrebatar a Pompadour los favores del rey, como apunta acertadamente Humphrey Wine. Esta venganza sobre la favorita de Luis XV, que sólo se justifica desde la ironía, —en la medida en que la marquesa de Pompadour, personalidad del fin de siglo, nunca habría perjudicado los intereses de

Chéreau o de Janinet, mucho más jóvenes que ella—, nos recuerda cómo la imagen de la favorita había sabido marcar con toda su pasión el siglo de Luis XV, referencia inmutable de la galantería bajo el reino de Luis XVI.

La prueba que presentamos, de una singularidad y frescura extraordinarias, fue adquirida por Edmond de Rothschild en la venta de la colección Th. Herzog el 6 de abril de 1876 (París, n.º 931, p. 98: “*El baño de Venus*, según Boucher. Soberbia prueba impresa sin pie”). Una mención manuscrita sobre el catálogo de venta precisa que el barón E. de Rothschild se fijó un precio de adquisición de 300 francos, y que Lacroix obtuvo la adjudicación, en beneficio del barón, por la suma de 200 francos. La venta Herzog se hizo con el peritaje de Danlos y de Delestre. Emile Boscher, que redactó la reseña, subrayaba la importancia excepcional de las estampas en color del siglo XVIII reunidas por Th. Herzog: *Es inútil hoy elogiar lo que se conoce como la Escuela francesa en materia de estampas; la causa ha sido juzgada hace tiempo; y el gusto, la moda, así como el sentimiento de justicia hacen caso omiso, desde hace algunos años, del abandono y el olvido en el que se encontraban, hasta hace todavía poco tiempo, tantos nombres de los que nos sentimos orgullosos y que hacen en el extranjero nuestra gloria nacional. [...] Citemos, en lo que a grabados en color se refiere: la casi totalidad de la obra de Debucourt, [...] una hermosa serie de Demarteau, de Huet, de Janinet, de*



Fig. 25: François Boucher, *El baño de Venus*, 1751. Óleo sobre lienzo. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, donación E.K. Vanderbilt, 1920.

Fig. 26: Jean-François Janinet según François Boucher. *El baño de Venus*, 1783. Prueba para el tercer estado.

Fig. 27: Jean-François Janinet según François Boucher. *El baño de Venus*, 1783. Prueba para el cuarto estado.



Lavreince. El gusto de Edmond de Rothschild por la estampa en color del siglo XVIII había precedido con mucho este renacimiento del gusto del que los hermanos Goncourt se erigieron en heraldos.

Edmond de Rothschild adquirió el segundo estado de los cuatro que se conocen: el primer estado, impreso sin pie; el segundo, con las firmas (la obra presentada); el tercero, con las armas y el pie (fig. 26); el cuarto, después de la supresión del amor peinando a Venus (fig. 27).

Obra maestra del grabado en color, esta pieza de Janinet, que se cuenta entre sus más célebres realizaciones, se inscribe también entre sus mayores logros junto a sus interpretaciones grabadas de Lavreince o de Baudouin.

P. T. G.



77

Jean-François JANINET
según François BOUCHER
El baño de Venus
1783

Técnica: grabado en colores al aguatinta, retocado con utensilios; impresión por marcación.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 491 mm; ancho: 385 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 370 mm; ancho: 289 mm.

Reseña: venta Herzog, 6 de abril de 1876, París, n.º 931, adquirido por Lacroix para Edmond de Rothschild. Donación al museo de Louvre en 1935.

Bibliografía: Portalis y Béraldi, 1881, II, 2ª parte, p. 476, n.º 3 – Boucard, 1893, p. 80 – Salaman, 1913, pl. VII – d, 1924, pl. 6 – Dacier, 1925, p. 109 – Londres, P. y D. Colnaghi y Cº Ltd, 1968, n.º 29 – Hébert y Sjöberg, 1973, XII, p. 23, n.º 39 – Jean-Richard, 1978, n.º 1225, repr.

Exposiciones: París, Orangerie, 1938-1939, n.º 101 – París, 1971, n.º 77, pl. XI – París, 1985, n.º 119, repr.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 6431 L.R.



78
Philibert Louis
DEBUCOURT
 (París, 1755 – íd., 1832)

El minué de la novia,
 1786



79 Anverso: *La boda en el castillo,* 1789



79 Reverso: *Estudio de un hombre de uniforme, llevando un bastón de mando*

Si existe en Debucourt una similitud innegable con Hogarth (perceptible en los detalles irónicos, y en la atención que presta a los caracteres, que muestran su extrema sensibilidad a la hora de transcribir el espíritu de su siglo), estas dos obras maestras son los más claros ejemplos.

La escena del *Minué...* representa la plaza de un pueblo donde el magistrado baila con una joven novia. El joven esposo permanece de pie junto a su suegro, que le confía algunos divertidos pormenores de este baile “oficial”. La numerosa concurrencia observa la escena y, a lo lejos, entre detalles pintorescos (juegos de niños, abrazos de enamorados, la orquesta tocando...), aparece el conjunto de bailarines (al fondo a la izquierda de la composición) invitados a la boda. Esta obra maestra del grabado en colores sólo es el cuarto intento realizado por Debucourt, según el procedimiento impulsado por Janinet. Si la comparamos a la *Boda en el pueblo* de Descourtis, el sentimiento de vida, la perfección de la composición, animada por una sutil vibración, donde se entremezclan los efectos de una luz otoñal y la variedad abigarrada de los trajes, hacen de esta estampa de Debucourt una obra de una inigualable maestría.

El propio autor era consciente de ello cuando emprendió la realización de *La boda en el castillo*, para hacer pareja con el *Minué...* La pieza que presentamos es una impresión en negro coloreada por el artista a la acuarela realizada a la aguada. Pieza autógrafa, el reverso de la obra presenta un estudio en piedra negra, vibrante, como son los dibujos de Debucourt, ávido por transcribir el movimiento de sus personajes: el espléndido ejemplo de arre-

pentimiento en el brazo derecho del personaje, así como en la posición de la cabeza, muestra el grado de precisión del artista, que intenta transcribir el gesto con la mayor naturalidad. Esta búsqueda del naturalismo contrasta de manera radical con el paisaje convencional marco en el que se celebra *La boda en el castillo*. No obstante, como si de una escena teatral se tratara, esencialmente artificial, el paisaje no hace sino realzar todavía más la verdad de los personajes, desde la reacción de timidez del joven novio al que se invita a abrir el baile con la cortesana, hasta los juegos de los niños, de los que el artista es sin duda alguna uno de los intérpretes más auténticos de su tiempo, junto a Chardin y Gabriel de Saint-Aubin.

La Gazette de Francia anunciaba el 6, y también el 10 de octubre de 1786: “*El minué de la novia, por el Sr. De Bucourt, pintor del Rey, que puede hacer pareja con La boda en el castillo, grabada por Descourtis, según Taunay*”. Otras dos revistas anunciaron la misma información: el *Journal de París*, el 16 de octubre de 1786: “*Grabado, el Minué de la Novia, estampa en colores, grabada por el Sr. de Bucourt, pintor del Rey, dedicada al conde de Cossé...*”; por último, el *Mercure de France* añadía el 2 de diciembre de 1786 este otro comentario: “*esta estampa en colores es muy pintoresca por su tamaño y su género, para hacer pareja con la Boda de Pueblo, etc.*”

Cuando en 1789, Debucourt emprende la realización de la segunda composición, titulada *La boda en el castillo*, situando en escena a los mismos personajes, aunque en otro contexto, el *Mercure de France* no hizo alusión, en su anuncio del 14 de abril, a la estampa de Descourtis: “*La boda en el castillo, estampa en color, que hace pareja con el Minué de la novia*”. En esta ocasión, el artista retoma de nuevo los cobres del *Minué* con el fin de acercarlos todavía más a su nueva pareja.

P. T. G.



78
 Philibert Louis DEBUCOURT
El minué de la novia
 1786

Técnica: grabado en colores con utensilios, impresión en colores por marcación en cuatro planchas (3 puntos de marcación).

Dimensiones: - de la hoja: alto: 382 mm; ancho: 287 mm.
 - del contorno cuadrado: alto: 307 mm;
 ancho: 234 mm.

Prueba del segundo estado, firmado, bajo el contorno cuadrado a la izquierda: *Pintado y grabado por De Bucourt, Pintor del Rey, 1786*.

Reseña: venta de Labéraudière por Clément (10 de abril de 1878, parte del n.º 557), entrada en abril 1878. Donación al museo de Louvre en 1935.

Bibliografía: Portalis y Béraldi, 1880, I, 2ª parte, p. 694, n.º 8 – Portalis, 1889, I, p. 202 – Fenaille, 1899, p. 7, n.º 8 – Delteil, 1910, p. 90, pl. XXXII – Salaman, 1913, pl. XVII – Courboin, 1923, cara p. 96 (colores) – Dogson, 1924, pl. 74 (colores) – Dacier, 1925, p. 92, pl. LXXX, n.º 124 – Roux, 1949, VI, p. 164, n.º 5.

Exposiciones: París, 1920, n.º 5 repr. – París, 1938-39, n.º 153 – París, 1954, n.º 198 – París, 1985, n.º 131.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 6130 L.R.

79

Philibert Louis DEBUCOURT
Anverso: *La boda en el castillo*
1789

Técnica: aguafuerte, aguatinta, manera de acuarela; impresión en negro, coloreada a la acuarela realizada a la aguada, sobre papel montado sobre una segunda hoja.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 358 mm; ancho: 261 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 300 mm; ancho: 224 mm.

Reseña: venta de Labéraudière por Clément (10 de abril de 1878, parte del n.º 557), entrada en abril de 1878. Donación al museo de Louvre en 1935.

Bibliografía: Portalis y Béraldi, 1880, I, 2ª parte, p. 694, n.º 8 – Portalis, 1889, I, p. 203 – Fenaille, 1899, p. 21, n.º 21 – Courboin, 1923, pl. cara p. 108 (colores) – Roux, 1949, VI, p. 169, n.º 17

Exposiciones: París, 1920, n.º 16 repr. (2º estado) – París, 1938-39, n.º 163 – París, 1954, n.º 199, París, 1985, n.º 141.

Reverso: *Estudio de un hombre de uniforme, llevando un bastón de mando*
1789

Técnica: piedra negra.
Reseña y dimensiones: ídem anverso.

Este dibujo es inédito.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 6144 L.R.



80

Philibert Louis DEBUCOURT
(París, 1755 – íd., 1832)

El paseo público
1792

Tanto por la calidad extraordinaria de esta excepcional prueba como por la propia composición de Debucourt, este primer estado de *El paseo público* debe considerarse como una de las obras más importantes del artista. Ya en 1899, Maurice Fenaille aludía a ella como la obra maestra de Debucourt, la más conocida y la más reproducida, opinión que la crítica ha hecho suya repetidas veces.

Retrato de la sociedad parisina durante el último año de la monarquía constitucional de Luis XVI, este *paseo...*, que asocia la caricatura a la pintura real de los sentimientos, las modas y los trajes, parece el eco del *Paseo de la Galería del Palacio Real*, grabado en 1787. Debucourt deseaba sin duda, en 1792, a semejanza del *Minué de la novia* y *La boda en el castillo*, dar a su estampa de 1787 una nueva pareja, obra suya en este caso, que sustituyera a la obra de Le Coeur (*El paseo de la galería del jardín del palacio real*), compañera al principio del *Paseo de la galería del palacio real* de Debucourt.

Los hermanos Goncourt rindieron homenaje literario a esta plancha en *El arte del siglo XVIII: la alameda de castaños está llena de gente, y hasta bajo las enramadas del fondo se percibe un tropel de paseantes, grupos mezclados entre los que destacan pelucas de golilla y solideos. En primer plano, los pequeños señores se pavonean encopetados, con sus corbatas de muselina con tres vueltas, sus fracs ajustados de casimir escarlata, y lanzan besos con las manos, como aquí el duque de Chartres, o bien miran mientras sonrían como este otro, ataviado con un traje para el amor, con frac y calzón rosas, con un abanico en la mano, indolentemente tumbado sobre cuatro sillas... Los novelistas, alrededor de una mesa, escuchan a un asiduo de la asamblea militar. Con una chaqueta roja y la servilleta bajo el brazo, un pequeño camarero del café de Foy trae dos helados sobre una bandeja. / Todo el Palacio Real está presente, el Palacio Real de las seiscientos treinta y tres*

mujeres: un verdadero serrallo. Las mujeres mantenidas, las cortesanas, las muchachas, cansadas de cantar balanceándose sobre una silla en un rincón, desfilan una a una, de dos en dos, de tres en tres... (t. III, pp.186-188)

La estampa de Debucourt no se anunció en las gacetas. No por ello su fama disminuyó; sólo en el siglo XIX se llegó prácticamente a ignorar incluso el nombre del artista. Así, la observación de Roger Portalis y Henri Bérardi sería hoy sorprendente: *hace cuarenta años, nos decía un viejo vendedor de estampas de la plaza del Carrusel, las pruebas de El paseo público se amontonaban en los cartones; se las ofrecíamos al comprador por cuatro perras, con o sin pie, indistintamente. Y no se vendían fácilmente. ¡De tarde en tarde, un cliente se decidía a llevarse una, la doblaba en dos y la utilizaba como carpeta para guardar otras estampas!* (op. cit. París, 1880, p. 695).

Un dibujo previo a esta estampa, realizado a la aguada y de idéntico formato, sí fue, sin embargo, expuesto en París en 1920 (colección de Georges Heine, *exposición Debucourt*, Museo de las artes decorativas, París, 1920, n.º XXXI, p. 53).

La admiración que el barón E. de Rothschild sentía por estas obras maestras de la estampa en color, y especialmente por esta pieza de Debucourt, es bastante evidente: los tres estados diferentes de esta plancha descritos por el Sr. Fenaille están presentes en la colección (6153 L.R. y 6154 L.R.).

P. T. G.

80

Philibert Louis DEBUCOURT

El paseo público

1792

Técnica: grabado en color con utensilios sobre fondos de aguatinta.

Prueba del 1º estado, recortada a los lados, pegada sobre una hoja de montaje.

Dimensiones: -de la hoja: alto: 361 mm; ancho: 599 mm.

Reseña: Danlos, entrada en diciembre 1906. Donación al museo del Louvre en 1935.

Bibliografía: Portalis y Bérardi, 1880, I, 2ª parte, p. 695, n.º 12 – Portalis, 1889, I, p. 205 – Fenaille, 1899, p. 35, n.º 33 – Delteil, 19100, n.º 25 bis, repr. – Dodgson, 1924, pl. 84 y 85 – Dacier, 1925, p. 94, pl. LXXXIII, n.º 127 – Roux, 1949, VI, p. 175, n.º 26 – cat. exp. París, B.N., 1966, n.º 156, repr.

Exposiciones: París, 1920, n.º 25, repr. – París, 1938-39, n.º 169 – París, 1954, n.º 201 – París, 1959-60, n.º 11 – París, 1960, n.º 90 – París, 1985, n.º 146.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild. 6152 L.R.



Premier repas de Louis XVI et de sa famille dans sa prison du Temple, dessin mis sur le lieu même par un officier de la garde & remis à M. Soularie pour sa collection.

81

Anónimo francés, siglo XVIII

Primera comida de Luis XVI y su familia en la prisión del Templo

1792

Este célebre dibujo es previo a la estampa (fig. 28) publicada en el n.º 171 del diario *Revoluciones de París*, dedicadas a la Nación, año primero de la República. Décimocuarto trimestre. Con grabados y mapas de los departamentos / del 13 al 20 de octubre de 1792. (Tomo XIV, L. 231 L.R.) Este diario era publicado por Prudhomme “único propietario y editor de las *Revoluciones de París*”, tal y como indica su sello. El lema de Prudhomme, impreso en la guarda de cada uno de los volúmenes, refleja también el sentir de estas publicaciones, despiadadas con la monarquía: “*Los grandes sólo nos los parecen porque estamos de rodillas... Levantémonos...*”.

El texto manuscrito de la estampa, realizado en contrapartida del dibujo y que se encuentra en la p. 165 de la publicación, es de una crudeza jacobina:



Fig. 28: Anónimo, *Primera comida de Luis XVI y su familia en la prisión del Templo*, 1792. Aguafuerte. Museo del Louvre, colección Edmond de Rothschild, (inv. L. 231 L.R., tomo XIV).

Comida de Luis Capeto en el Templo / Luis Capeto, su mujer, su Hermana, su hijo y su Hija, cenan juntos en su apartamento de la Torre del Templo, en presencia del carcelero y de dos oficiales municipales; uno de ellos le avisa, sacando su reloj, de que son las tres, y su mujer, su hermosa hermana y su hija deben retirarse". La estampa ilustra el artículo dedicado a los "Nuevos detalles sobre Luis XVI y su prisión.

Dibujo previo a un grabado propagandístico, vemos a Luis XVI, al que sirven una hermosa gallina, después de haberse "pimplado" cuatro botellas de vino cuyos "cadáveres" yacen en el suelo, a sus pies, cogiendo el vaso que se llenará sin duda con la nueva botella que trae el carcelero. Este detalle trivial se añade a la composición con aguada tal y como se refleja en la pluma. El texto del artículo del diario refleja el odio y el desprecio profundo de la individualidad, sentimientos que tienen en la Convención, que prepara el Terror, su representante absoluto.

Luis XVI ocupa él solo un apartamento de la torre; hace poco hizo que le trajeran dos o tres millares de libros, y se opuso a que se los ordenaran, pues quería reservarse el placer de hacerlo él mismo. Parece ser que el aburrimiento es lo único que se le hace difícil de soportar en la prisión. Ocupa el segundo piso con Cléri, su ayuda de cámara, que no podrá permanecer a su lado por mucho tiempo, puesto que el sueldo que recibe de la municipalidad ahora que su señor ya no es rey no vale el sacrificio de su libertad. La hermana de Luis XVI y su mujer, su hijo y su hija se alojan en el piso de arriba. Médicis-Antonieta (sic) ve a su marido una hora tres veces al día. Por la mañana, el oficial municipal de guardia le avisa de que el desayuno está listo, a las dos la comida, a las ocho la cena. Sube en estas tres ocasiones con toda su familia. Después de comer, se la invita a marcharse; no se les permite hablar bajo ni por signos. Todas las ventanas tienen tragaluzes, de modo que (sic) los detenidos sólo pueden ver el cielo, y no se comunican con la tierra. Luis Capeto no baja casi nunca al jardín, se queda en su cuarto, y habla poco con el municipal que lo vigila. / La salud de Médicis-Antonieta no parece haberse alterado, pero sus cabellos encanecen antes de tiempo...

El artículo continúa con una serie de desagradables insultos contra la familia real: a los niños cautivos se les llama "descarados", y se anticipa la muerte deseada por la república del joven delfín en su celda, la "Señora Elizabeth", hermana de Luis XVI, aparece con el apodo de "la gorda Elizabeth (que) todavía no ha adoptado la modestia propia del sufrimiento...".

Todos estos elementos permiten rechazar en parte la realidad de la mención manuscrita que figura bajo el dibujo: "dibujo tomado in situ por un oficial". En efecto, el conjunto de detalles de la narración corroboran a la perfección el montaje propagandis-

ta de esta pieza, retocada en el mismo diario de las *Revoluciones*, y realizada con el único objetivo de herir la dignidad real, al comienzo de la República, buscando así, antes de que el proceso de Luis XVI llegara a su término, una justificación a la ejecución capital del soberano. Por otro lado, el semblante postrado, símbolo de la dignidad de cada uno de los miembros de la familia que aparece en este pequeño apunte dibujado, contrasta fuertemente con la nula expresión de la estampa de propaganda.

P. T. G.



81

Anónimo francés, siglo XVIII

Primera comida de Luis XVI y su familia en su prisión del templo
1792

Sobre un papel azul, inscrito con tinta parda, una nota firmada por J.-L. Soulavie: "*Primera comida de Luis XVI y Su familia en su prisión del Templo. Dibujo tomado in situ por un oficial de Su guardia y entregado al Sr. Soulavie para su Colección*". Marca de la colección Soulavie, en el ángulo inferior derecho.

Pluma, tinta negra y aguada gris sobre trazos realizados con mina de plomo.

Dimensiones: alto: 91 mm; ancho: 145 mm.

Reseña: J. L. Soulavie, venta en París, 26 de abril, de 1904, n.º 81, repr. p. 21.

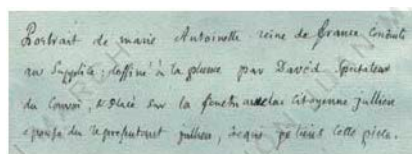
Bibliografía: Michelet, 1966, VI, p. 212, fig. 12 – Lenotre, 1981, IV, repr. p. 86 – Lévêque, 1987, repr. 187 – París, 1989, n.º 58, p. 57.

Exposiciones: París, 1931, n.º 177 – París, 1939, n.º 128 – Versailles, 1955, n.º 428 – París, 1989, n.º 58.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3603 D.R.

Jacques Louis DAVID

(París, 1748 - Bruselas, 1825)
María Antonieta en el patíbulo, sentada de perfil hacia la izquierda



R. Michel pudo escribir que este dibujo, “el más célebre de David [...] ha hecho correr muchos ríos de tinta equivocada”. Por esta razón, vamos a intentar evocar los problemas que plantea, velando por ser concisos.

El 16 de octubre de 1793 (25 de Vendimiaro año II), María Antonieta fue conducida desde la Conserjería hasta la plaza de la Revolución (actual plaza de la Concordia) para ser guillotina. Sentada en una carreta, iba vestida, según el testimonio de su criada Rosalie Lamorlière, con un vestido blanco y un pañuelo de muselina cruzado bajo la barbilla, con un gorro de linón en la cabeza (ver cat. exp. *El zapato de María Antonieta*, Caen, 1989, p. 49, repr. con localización errónea en el Museo Carnavalet). El verdugo le había cortado el pelo antes de que partiera el cortejo.

Éste no pasó de ninguna manera por la calle Saint André-des-Arts en la orilla izquierda del río, donde vivían los Jullien, conocidos de David; según la nota de Soulavie, que recibió los dibujos de manos del esposo de la señora Jullien, ésta habría estado al lado de David al paso del cortejo; una lectura detenida de dicha nota incita sencillamente a pensar que David y la señora Jullien estaban en el mismo balcón sin que se precise el lugar exacto. En cuanto a Marc-Antoine Jullien, llamado de la Drôme (1744-1821), no se encontraba en París en esa fecha. Su mujer escribió durante un tiempo un diario en forma de cartas (publicado con el título de *Diario de una burguesa durante la Revolución*), pero éste terminó en agosto de 1793, mucho antes de la muerte de la reina.

Si nos preguntamos cuáles fueron las condiciones prácticas de la ejecución de este célebre bosquejo, debemos reconocer que el uso de la pluma (que implica también el de un tintero) tiene algo de sorprendente, y que habría sido más lógico realizar este dibujo, cuyo modelo sólo podía verse durante escasos segun-

dos, a lápiz. Pero quizás sólo unos pocos trazos se esbozaron en ese momento y el dibujo se completó posteriormente (Delacroix le dijo a Baudelaire que un dibujante debía ser capaz de evocar la caída de un hombre desde un cuarto piso en el tiempo que éste tardaba en llegar al suelo). Se hace patente, no obstante, la urgencia del que capta imágenes en el tratamiento de los dedos que aparecen detrás de la espalda, así como en el del perfil.

Un grabado de François-Auguste Trichon (nacido en 1814), mucho más tardío, evoca la situación de David de forma tan retrospectiva como fantasiosa: la hoja de papel de que dispone es muy grande, dibuja con un lápiz y el bosquejo que traza no se corresponde en absoluto con el célebre dibujo del Louvre. Los personajes que le rodean contemplan el paso de la carreta, embargados por sentimientos diversos, desde la conmiseración aterrada de una señora muy escotada, hasta la despiadada satisfacción de los fuertes montañeses con corbatas anudadas muy arriba. Esta extraña evocación refuerza todavía más el mito que trasciende del pequeño dibujo del Louvre.

Debemos hacernos esta pregunta sacrílega: ¿puede que el dibujo no sea de David? (Ésta es la opinión de Philippe Bordes, “Un grabador en París”, *Las vidas de Dominique-Vivant Denon*, París, 2001, I, pp. 99,100, nota 29, que lo atribuye a Denon; ver igualmente Bordes, 2004). Nos parece que pocos artistas habrían podido evocar, en pocos trazos y con tan pocos medios, una figura tan trágica. El pliegue de la boca amarga, el encadenamiento de los surcos del vestido, el rigor de la puesta en escena son argumentos a favor de la autoría de David. Aún así, debemos recordar que el nombre de este artista presenta, para cualquier curioso de la época revolucionaria, algo de mítico, y que se ha perdido la cuenta de los retratos de Robespierre y de Saint-Just que se le atribuyen... Recordemos igualmente que David tuvo que dibujar en otras ocasiones espectáculos tan funestos como éste; se dice (probablemente por error) que varias de la efigies de Dantón (Rosenberg-Prat, 2002, n.º 123-126) fueron ejecutadas durante el paso de la carreta que llevaba al tribuno a la guillotina. Y el artista fue igualmente acusado de haberse recreado en dibujar las convulsiones de las víctimas de las masacres en septiembre de 1792 (Rosenberg-Prat, 2002, n.º M 43).

¿Cuál era la intención de David al ejecutar este bosquejo? A decir verdad, podemos pensar que no tenía ninguna y que actuó como un moderno reportero que pone en marcha, casi automáticamente, su objetivo fotográfico ante la irrupción de un acontecimiento. Por otro lado, no parece que se preocupara por el destino de esta hoja, que dejó en manos de la mujer de su colega convencional. “Bosquejo siniestro” para Rosenthal, el dibujo fue considerado por los Goncourt como una “horrorosa carga” (*Journal*, 18 de abril de 1859); Cantinelli evocaba al referirse a él los “ahorcados de Bargello” dibujados por Botticelli (quizás la obra actualmente destruida pintada por Botticelli en 1478 en el

antiguo Bargello después del conjuro de los Pazzi). Holma veía en él la prueba del “sobrecogimiento” del artista frente a un espectáculo como aquél. Otros han insistido en el carácter altivo que traducía el rostro de esta reina de treinta y siete años, desdentada y con el pelo mal cortado; pero tal vez vemos una crítica donde no la hay. Al igual que Charles le Brun dibujaba a una Brinvilliers horrorizada al encaminarse hacia el patíbulo, el artista ha captado ante todo la expresión de un rostro humano ante las postrimerías: como las víctimas de una célebre novela de Sade, María Antonieta está “ya muerta en el mundo”. Es la verdad de este encerramiento en sí mismo lo que confiere a este documento histórico un alcance universal.

Un dibujo que representa la cabeza de María Antonieta decapitada, de perfil a la izquierda (pluma, tinta parda, alto: 245 mm; ancho: 175 mm.) acaba de reaparecer (Saint-Dizier, *comercio de arte*, con fecha del 26 de Brumario del año 2); lleva una inscripción “David” que parece apócrifa y no pertenece al artista.

L.-A. P.



82

Jacques Louis DAVID

María Antonieta en el patíbulo, sentada de perfil hacia la izquierda

Técnica: pluma, tinta parda.

Dimensiones: alto: 148 mm; ancho: 101 mm.

Inscripción firmada por Soulavie bajo el montaje: “*Retrato de María Antonieta reina de Francia conducida / al Suplicio; dibujado con pluma por David Espectador / del Cortejo & situado bajo la ventana con la ciudadana Jullien / esposa del representante Jullien, gracias al cual tengo en mi poder esta pieza*”.

Desgarrón restaurado abajo a la izquierda.

Plegado vertical en el centro.

Reseña: Jean-Louis Soulavie (1752-1813, L. 1533 abajo a la derecha) que la habría recibido, según la inscripción del montaje, de Marc-Antoine Jullien (1744-1821), cat. exp. Un coleccionista durante la Revolución: Jean-Louis Soulavie (1752-1813), París, Museo del Louvre, 1989, n.º 105, repr. y repr. col. en la portada); venta París, Hotel Drouot, 25 de abril de 1904, n.º 24, repr. p. 19 adquirido en esta venta por el barón Edmond de Rothschild (1845-1934); legado al Louvre, entrada en el museo en 1936 con la colección de grabados y dibujos del barón Edmond de Rothschild (Sérullaz, 1991, n.º 198, repr. y repr. p. 143). Donación al museo de Louvre en 1935.

Exposiciones: París, 1928, n.º 902 – París, 1939, n.º 203 – París, 1948, n.º M.O. 106 – París, 1954, n.º 50 – Versalles, 1955, n.º 115 – París, 1959-60, n.º 52 – París, 1989, n.º 105 – París, 2003 (sin catálogo).

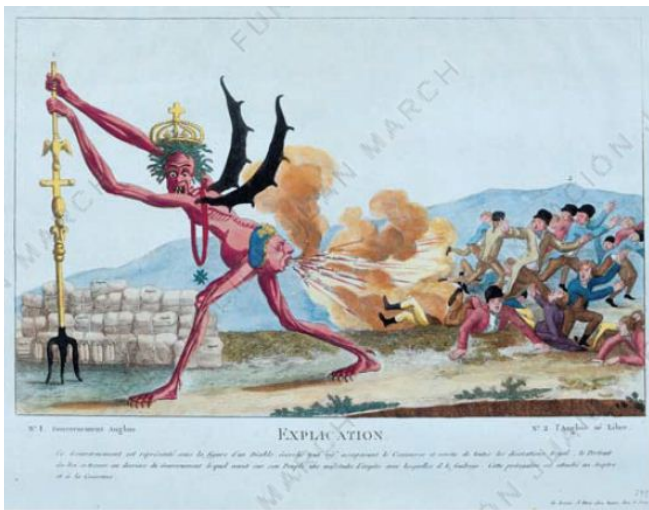
Bibliografía: Rosenthal, 1904, p. 111 – Valentiner, 1923, p. 142, repr. frente a la p. 128 – Cleray, 1928, p. 296 – Cantinelli, 1930, p. 45, 120, pl. XXXIII – Holma, 1940, p. 64 – Maret, 1943, p. 118, n.º 101, pl. 101 – Humbert, 1947, p. 125, repr. frente a la p. 113 – Cooper, 1948 (2), p. 964 – Dowd, 1948, p. 139 nota 45, repr. frente a la p. 140 – Roseneau, 1948 (1), p. 28 fig. 1, p. 60, 62 – Hautecoeur, 1954, p. 155 y nota 102, p. 286 – Boschot, 1955, repr. p. 130 (el facsímil), p. 134 – Maurois, 1963, p. 5, repr. p. 8 – Nash, 1973, p. 189 – Verbraeken, 1973, pl. 75 – Wildenstein, 1973, n.º 606 – Schnapper, 1980, p. 146, fig. 85 – Nanteuil, 1985, p. 32, fig. 41 – Carnesecchi, 1988, repr. p. 52 – Michel, 1988, repr. p. 87 – Lévêque, 1989, repr. p. 15 – Néret, 1989, p. 68, repr. p. 69 – Noël, 1989, repr. p. 47 – Roberts, 1989, p. 75, 228 nota 79, fig. 32 – Stolpe, 1989, p. 1633, fig. 9 – Brookner, 1990,

pp. 125-126 – Lajer-Bucharth, 1999, pp. 125, 127, fig. 67, p. 324, notas 96 y 97 – Lee, 1999, p. 176-178, fig. col. 116 – Rosenberg-Prat, 2002, n.º 122, repr. – Bordes, 2004 (pendiente de aparición).

Copias: ver Rosenberg-Prat, 2002, n.º R 126 y 127. La Biblioteca nacional conserva igualmente un facsímil al aguafuerte (col. de Vinck, III, folio 49, n.º 5473; fig. a).

Obras relacionadas: en 1948, Florisoone menciona, en la reseña del catálogo de la retrospectiva de David: “*otro dibujo atribuido a David, representando a María Antonieta llevada al suplicio sobre la carreta con el abad Girard y Simón el verdugo. Colección de Doña Lalyre-Lévêque*”. Hautecoeur retoma esta mención (1954). No se ha encontrado este dibujo.

París, Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 3599 D.R.



83

Jacques Louis DAVID

(París, 1748 – Bruselas, 1825)

El gobierno inglés – El inglés nacido libre

En respuesta a la profusión de caricaturas inglesas antirrevolucionarias, El Comité de Salvación Pública lanzó un decreto, el 12 de septiembre de 1793, en virtud del cual se invitaba a David “a multiplicar las caricaturas que puedan despertar el espíritu público, y ayudar a comprender la atrocidad y la ridiculez de los enemigos de la Libertad y la República”. (Arch. Nac., AF II, expediente 489, según cat. exp. 1989-1900, p. 584).

El artista debía entregar 5.000 ejemplares por cada una de las “dos caricaturas de su composición: una representaba un ejército de cruche (en su doble sentido: ejército de botijos y ejército de imbéciles) encabezado por Georges, llevado por las narices por un pavo”, (se trata de *El ejército real-cruche (en su doble sentido: Botijo e Imbécil)*; L. 505 L.R.), la segunda representa *El gobierno inglés – El inglés nacido libre*.

Esta caricatura fue presentada en estos términos al Comité de Salvación Pública, el 29 de Floreal del año II de la República (es decir el 18 de mayo de 1794): “*El gobierno inglés representado bajo la forma de una figura horrible y quimérica, ataviado con toda la parafernalia real. El rey se encuentra detrás del gobierno, éste vomita sobre su pueblo una multitud de impuestos que lo fulmina: esta prerrogativa está vinculada al cetro y a la corona*” (Arch. Nac., AF II 66, expediente 489, según cat. exp. 1989-1900, p. 587).

Parece difícil encontrar, en esta caricatura que podríamos calificar de tosca, la pureza neogriega de la pintura de David. Por otro lado, los elementos escatológicos revelan un gusto especial. A pesar de que la localización sigue siendo desconocida, sí es segura y está documentada la existencia de dibujos previos que sirvieron como modelo a la ejecución del aguafuerte (por

un grabador anónimo). Según P. Rosenberg y L.-A. Prat, los personajes que huyen a la derecha pueden asemejarse a los “bribonzuelos” que se sitúan a la izquierda de los dos proyectos de David para el *Triunfo del pueblo francés*.

El pintor Jacques-Louis David, jacobino convencido, apoyó incondicionalmente a Robespierre hasta que éste cayó en desgracia. Su célebre intervención del 8 de Termidor, la víspera de la ejecución de Robespierre, habla por sí sola de la apatía de su compromiso político. El tirano había declarado: “*Si, a pesar de todos estos esfuerzos, debo sucumbir, pues bien, amigos míos, ¡me veréis beber cicuta con tranquilidad!*”; en ese momento David gritó en el salón: “*¡Y yo beberé contigo!*”. Al día siguiente, Robespierre fue enviado al patíbulo y David no salió de su habitación; hasta el 10 de Termidor, sudoroso y tembloroso, no dio explicaciones a los diputados sobre el viraje político que le llevó a no seguir a su maestro Robespierre hasta el patíbulo.

El Comité de Salvación Pública encargó un conjunto de catorce grabados contra los ingleses, de los que la colección Rothschild conserva también algunas pruebas: dos estampas son obra de Dubois: *La gran afiladura real de puñal inglés* (23520 L.R.) y *La corrección republicana* (23519 L.R.); dos de Dupuis: *La caída en masa* (23357 L.R.) y *La linterna mágica republicana* (23517 L.R.); una de Adrien Pierre François Godefroy (1777-1865): *El juglar pitt...*; una de Jean-Claude Naigeon (Dijon, 1753-Dijon, 1832): *La gran emigración del rey de las marmotas*; y por último de Roo: *La coalición de los reyes*.

Otra prueba del *Gobierno inglés*, que también formaba parte de la colección Soulavie, fue vendida el 5 de diciembre de 1904 en París (parte del lote n.º 169).

C. W.



83

Jacques Louis DAVID

El gobierno inglés – El inglés nacido libre

Técnica: aguafuerte coloreada.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 321 mm; ancho: 414 mm.
- del contorno cuadrado: alto: 247 mm; ancho: 390 mm.

Bajo el contorno cuadrado a la izquierda: n.º 1. Gobierno Inglés”; a la derecha: n.º 2. El Inglés nacido Libre. Debajo en el centro, explicación: *Este Gobierno está representado en la figura de un Diabolo desollado vivo, que acapara el Comercio y ataviado con toda la parafernalia Real, el Retrato del Rey se encuentra a la derecha del Gobierno que vomita sobre el pueblo una multitud de impuestos con los que lo fulmina. Esta prerrogativa está vinculada al Cetro y a la Corona. Debajo a la derecha: se encuentra en París en casa de Bance, en la calle S. Severin.* Recortada con plancha.

Reseña: (Ver reseña cat. 82). Colección Soulavie, venta en París, 26 de abril de 1904.

Bibliografía: Copin, 1888, p. 24 – Blum, 1913, n.º 605 – Lortel, 1913-14, p. 273-275, repr.- Aubert y Roux, 1921, p. 17, n.º 4389 –

Cantinelli, 1930, p. 39 – George, 1942, p. 92, n.º 8463 – Dowd, 1948, p. 137 – Rosenau, 1948, p. 35 fig. 4 – Hatecoeur, 1954, pp. 132-133 – Wildenstein, 1961, pp. 595-597 – Herbert, 1972, p. 108, fig. 54, 109 fig. 55, 156 – Verbraecken, 1973, p. 71, nota 12 – Wildenstein, 1973, n.º 490 – Schnapper, 1980, pp. 146,147, fig. 86 – Boime, 1988, p. 73, fig. 1, 74, fig.4, 78 – Bordes, 1988, p. 64 – Robert, 1989, p. 229, nota 110 – Rosenberg-Prat, 2002, p. 1212, t. II, G 2.

Exposiciones: París, 1939, n.º 212 – París, 1989, n.º 120.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 23593 L.R.



84

Philibert Louis DEBUCOURT (1755-1832)

La República francesa, promulgando los derechos del hombre y del ciudadano 1793 (Año II de la República)

Estampa rodeada de un marco azul decorado con franciscas, picas con gorros frigios y coronas de laureles.

En un rótulo, sobre el pedestal:

DERECHOS DEL HOMBRE Y DEL CIUDADANO. / El Pueblo francés, convencido de que el olvido y el desprecio de los derechos naturales del hombre son las únicas causas de las desgracias del mundo, ha resuelto exponer en una declaración solemne estos derechos sagrados e inalienables, a fin de que todos los ciudadanos, pudiendo comparar en todo momento los actos del gobierno con la finalidad de toda institución social, no se dejen jamás oprimir ni envilecer por la tiranía, a fin de que el pueblo tenga siempre ante sus ojos las bases de su libertad y de su felicidad, el magistrado la regla de sus deberes, el legislador el objeto de su misión. En consecuencia, proclama, en presencia del Ser supremo, la siguiente declaración de los derechos del hombre y del ciudadano.

Debajo, sobre tres columnas siguen los treinta y cinco artículos de la declaración.

Primera columna:

Artículo primero. El fin de la sociedad es la felicidad común. El gobierno está instituido para garantizar al hombre el goce de sus derechos naturales e imprescriptibles. 2. Estos derechos son, la igualdad, la libertad, la seguridad, la propiedad. 3. Todos los hombres son iguales por naturaleza y ante la ley. 4. La ley es la expresión libre y solemne de la voluntad general; es la misma para todos, tanto cuando protege como cuando

castiga; sólo puede ordenar lo que es justo y útil para la sociedad: sólo puede prohibir lo que es perjudicial para la misma. 5. Todos los ciudadanos son igualmente admisibles para los empleos públicos. Los pueblos libres no conocen otros motivos de preferencia en sus elecciones que las virtudes y los talentos. 6. La libertad es el poder que pertenece al hombre de hacer todo aquello que no perjudica los derechos de los demás: tiene por principio, la naturaleza; por regla, la justicia; por garantía, la ley: su límite moral está en esta máxima: no hagas a otro lo que no quieres que te hagan a ti. 7. El derecho a manifestar el propio pensamiento y las propias opiniones, ya sea por medio de la prensa, ya sea de otra manera, el derecho de reunirse pacíficamente, el libre ejercicio de los cultos no pueden ser prohibidos. La necesidad de enunciar estos derechos supone la presencia o el recuerdo reciente del despotismo. 8. La seguridad consiste en la protección acordada por la sociedad a cada uno de sus miembros para la conservación de su persona, de sus derechos y de sus propiedades. 9. La ley debe proteger la libertad pública e individual, contra la opresión de los que gobiernan. 10. Nadie debe ser acusado, arrestado, ni detenido, salvo en los casos determinados por la ley y según las formas por ella prescritas, todo ciudadano llamado o prendido por la autoridad debe obedecer al instante, la resistencia le convierte en culpable. 11. Todo acto ejercido contra un hombre fuera de los casos y sin las formas que la ley determina, es arbitrario y tiránico: aquel contra quien se quiera ejercer dicho acto por la violencia, tiene derecho a rechazarlo por la fuerza.

Segunda columna:

12. Los que soliciten, expidan, firmen, ejecuten o hagan ejecutar actos arbitrarios, son culpables y deben ser castigados. 13. Presumiéndose que todo hombre es inocente hasta que haya sido declarado culpable, si se juzgase indispensable arrestarlo, cualquier rigor que no fuera necesario para asegurar su persona, deberá ser severamente reprimido por la ley. 14. Nadie debe ser juzgado y castigado sin haber sido escuchado o llamado legalmente, y en virtud de una ley promulgada con anterioridad al delito. La ley que castigue delitos cometidos antes de su existencia, es una ley tiránica: el efecto retroactivo dado a la ley, sería un crimen. 15. La ley sólo puede conceder las penas que sean estricta y evidentemente necesarias: las penas deben ser proporcionadas al delito y útiles a la sociedad. 16. El derecho de propiedad es aquel que tiene todo ciudadano, de gozar y disponer a su antojo de sus bienes, de sus rentas, del fruto de su trabajo y de su industria. 17. Ninguna clase de trabajo, de cultivo, de comercio, puede estar prohibido a la industria de los ciudadanos. 18. Todo hombre puede contratar sus servicios, su tiempo, pero no puede venderse ni ser vendido. Su persona no es una propiedad alienable. La ley no reconoce en modo alguno la servidumbre; sólo puede existir un compromiso de atenciones y de gratitud entre el

hombre que trabaja y el que lo emplea. 19. Nadie puede ser privado de la mínima porción de su propiedad, sin su consentimiento, sino cuando lo exija la necesidad pública legalmente constatada, y a condición de una justa y previa indemnización. 20. No puede establecerse ninguna contribución si no es de utilidad general. Todos los ciudadanos tienen derecho a concurrir al establecimiento de las contribuciones, de vigilar su empleo, y de hacer que se les rindan cuentas. 21. Las ayudas públicas son una deuda sagrada. La sociedad debe la subsistencia a los ciudadanos desgraciados, ya sea procurándoles trabajo, ya sea proporcionando los medios de existencia a aquellos que no estén en condiciones de trabajar. 22. La instrucción es una necesidad para todos. La sociedad debe favorecer con todo su poder los progresos de la razón

Tercera columna:

pública, y poner la instrucción al alcance de todos los ciudadanos. 23. La garantía social consiste en la acción de todos, para asegurar a cada uno el goce y la conservación de sus derechos, esta garantía reposa en la soberanía nacional. 24. No puede existir si los límites de las funciones públicas no están claramente delimitados por la ley, y si la responsabilidad de todos los funcionarios no está asegurada. 25. La soberanía reside en el pueblo. Es una e indivisible, imprescriptible e inalienable. 26. Ninguna porción del pueblo puede ejercer el poder de todo el pueblo; pero cada sección del soberano, reunida en asamblea, debe tener el derecho a expresar su voluntad con entera libertad. 27. Que todo individuo que usurpe la soberanía sea al instante ejecutado por los hombres libres. 28. Un pueblo tiene siempre el derecho a revisar, reformar y cambiar su Constitución: una generación no puede imponer sus leyes a las generaciones futuras. 29. Cada ciudadano tiene idéntico derecho a concurrir a la formación de la ley y a la designación de sus mandatarios o de sus agentes. 30. Las funciones públicas son esencialmente temporales no pueden ser consideradas como distinciones ni como recompensas, sino como deberes. 31. Los delitos de los mandatarios del pueblo y de sus agentes nunca deben quedar impunes. Nadie tiene derecho a considerarse más inviolable que los demás ciudadanos. 32. El derecho a presentar peticiones a los depositarios de la autoridad pública no puede ser prohibido, suspendido ni limitado en ningún caso. 33. La resistencia a la opresión es la consecuencia de los otros derechos del hombre. 34. Hay opresión contra el cuerpo social cuando uno solo de sus miembros es oprimido. 35. Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo, la insurrección es para el pueblo, y para cada una de sus porciones, el más sagrado de los derechos y el más indispensable de los deberes.

Bajo el rótulo en el centro:

REPÚBLICA FRANCESA. En medio de las ruinas mutiladas de los odiosos monumentos de la tiranía, derribados por el valor del Pueblo Francés; los Derechos

sagrados del Hombre y del Ciudadano, sepultados desde hace tantos siglos, reaparecen con todo su esplendor. Sobre esta Base imperecedera se alza la República Francesa, coronada por las estrellas de la inmortalidad; a su lado están sus compañeras inseparables, las estatuas de la Libertad y la Igualdad. Está sentada sobre un gran asiento rodeado por Epís y Ceps que indican la dichosa fertilidad de su territorio; En una mano, sostiene el rayo para aniquilar a los enemigos de su independencia y de sus leyes; con la otra se apoya sobre el manojito de la unidad que acompaña con una rama de olivo, símbolo de la unión y de la paz. Sobre su frente está escrito, Sabiduría, sobre su pecho, Pudor, sobre su cintura, Templanza. A su derecha hay un libro que contiene sus respetos al Ser Supremo; El yugo quebrado bajo sus pies indica sus triunfos sobre el Despotismo, y la naturaleza de su Gobierno que rechaza por igual a esclavos y señores. Una colmena de abejas, situada cerca de ella en medio de los aparatos de la Agricultura y los atributos de las Ciencias y las Artes, ofrece el emblema del carácter inteligente y laborioso que caracteriza al Pueblo Francés. Al otro lado, un Genio devuelve la libertad a unos Pájaros, que, emblemas de los pueblos a los que la República ha liberado, se apresuran a hacer uso de este bien primordial, para reunirse junto a ella.

Bajo el contorno cuadrado a la izquierda: *Dibujado y Grabado por Debucourt. Año 2.*

Sobre el marco azul debajo en el centro encuadrado: *Dibujado y Grabado por Debucourt Pintor y Grabador. En casa del Autor, paseo de Muféum, delante del Louvre, la 5ª Puerta a la izquierda entrando por la columnata, cerca del Cuerpo de guardia de los bomberos.*

En el grabado sobre el pedestal de la libertad: “*VIR-TUD*” y sobre el de la igualdad: “*LEYES*”. Bajo la colmena de abejas, a la derecha, está la partitura de la marsellesa: “*A las Armas Ciudadanos*”; a la izquierda, sobre un plano: “*Museum. Nacional*”.

Esta composición oficial de Debucourt, artista que abrazó el partido de la Revolución, hacía juego con el *Calendario del Año II*, creación revolucionaria del matemático Romme en lo que a la parte científica se refiere y del poeta Fabre d’Eglantine, en lo relativo a la nomenclatura que, el 5 de octubre de 1793, sustituyó el calendario de la era cristiana por el de la era revolucionaria o era de los Franceses: “la Era de los Franceses cuenta con la fundación de la República, el 22 de septiembre de 1792 de la era vulgar, el día en que el sol entra en el signo de la Balanza (equinoccio de otoño)”. Este calendario revolucionario debía ser abolido por Napoleón I el 9 de septiembre de 1805.

Como exponía el *Diario de la Sociedad republicana de las artes* (1ª parte, p. 301), en relación con la pareja de

esta estampa de Debucourt “aunque se trate de un dibujo hábil, menos cerca de lo antiguo, no carece de mérito y revela un artista que con el tiempo podrá compartir el favor del Público; pero que (Debucourt) tenga cuidado de no olvidar la naturaleza para no hacernos adoptar un aire duro al que nunca podríamos acostumbrarnos”.

El nuevo estilo de Debucourt, de una frialdad “neogriega” no fue, pues, recibido con la admiración a la que se alude con frecuencia: esta renuncia a la dulzura del siglo XVIII, que anticipa y anuncia el estilo del Imperio, exigía, por parte del público, así como en el arte de Debucourt, más que una elección, una verdadera conversión a los nuevos ideales, artificiales, de la nación emergente.

P. T. G.



84

Philibert Louis DEBUCOURT (1755-1832)

La República francesa, promulgando los derechos del hombre y del ciudadano

1793 (Año II de la República)

Técnica: aguafuerte, aguatinta y utensilios.

Dimensiones: - de la hoja: alto: 620 mm; ancho: 456 mm.

- del contorno cuadrado: alto: 426 mm; ancho: 363 mm.

Reseña: venta Clément, Roth, entrada en marzo de 1873 (en ficha) Venta anónima, París el 22 de marzo de 1873, n.º 398 (ds. cat. exp.)

Bibliografía: Portalis y Béraldi, 1880, I, 2ª parte, p. 698, n.º 26 – Fenaille, 1899, p. 40, n.º 37 – Roux, 1949, VI, p. 177, n.º 32.

Exposición: París, 1989, n.º 86.

Museo del Louvre, departamento de Artes gráficas, Colección Edmond de Rothschild, 23419 L.R.

Notas

1. 25 de marzo de 1883 y 15 de febrero de 1884, *El Arte* “Los nieles de Tommaso Finiguerra y de Dei”.
2. *Hombre sentado de perfil izquierdo, vestido a la moda florentina*, (el título dado por Melli, retomando la bibliografía de Berenson es “*Uomo in lucco seduto, lucco*: traje de ciudadano florentino empleado hoy (siglo XVII) únicamente por los magistrados”. Berenson da el siguiente título: *Hombre vestido a la moda florentina de los años 1470*.) Alto: 220 mm. x ancho: 168 mm., Florencia, GDSU, inv. 2145, prov. Mannheimer Sammlung (marca de la colección abajo a la derecha).
3. Bernard Berenson, *The Drawings of the florentine Painters*, Chicago, 1938, Volumen II, p. 271, n.º 1947 A in Pollaiuolo. (Antonio) School.
4. Como subraya muy acertadamente Passavant, “este escritor se había jactado de haber publicado un catálogo casi completo de los nieles existentes y sólo lamenta que sus informaciones sobre los nieles de la colección Durazzo (que abarca, en placas de plata nieladas y pruebas en papel, más de 200 números) se limitasen a las descripciones del facsímil 31 publicadas por Bartsch”. (op. cit., p. 270).
5. Esta placa de plata, de la que se habría sacado la prueba en papel que presentamos, figuraba en la colección Durazzo que fue constituida por Jacques Durazzo, embajador de la República de Génova ante la República de Venecia. La venta de la Colección Durazzo fue obra del último descendiente de Jacques, el marqués Joseph Durazzo, en 1872.
6. Según Dutuit, la prueba en papel es mayor que la placa de plata nielada. Con todo, la cuestión del formato es obsoleta: una variación de 2 mm. con relación a la placa puede explicarse por el humedecimiento del papel.
7. *I santi Francesco e Girolamo inginocchiati*, (San Francisco y San Jerónimo arrodillados), alto: 172 mm. x ancho: 112 mm., Florencia, GDSU, inv. 43 F.; prov. Leopoldo de Medici.
8. “Un perezoso sólo sirve para ser un lirón en hibernación y reclamar su ración de sueño. Para él, quedarse sentado cerca de la estufa es un placer... Pero el Astuto se aprovecha de su pereza, y pronto siembra sus semillas. La Pereza es la madre de todos los vicios. Y fue la causante de que los niños de Israel se pusieran a murmurar. David fue culpable de adulterio y de asesinato porque se abandonaba a la ociosidad.”
9. Arthur M. Hind, *A History of Engraving & Etching*, Nueva York, 1963, p. 103.
10. Pierrette Jean-Richard: *Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle, Gravures et dessins*, París, Musée du Louvre, 1987, p. 103, n.º 149, repr.
11. J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths, 1540-1620*, Londres, 1976, p. 85.
12. Beaulieu, Michèle: *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre*, Tomo 2: *Renaissance française*, París, 1978, pp. 126-128, repr.
13. Los nueve dibujos están reproducidos en Bjurström, 1996. George Wanklyn, autor de la presente reseña, ha analizado la serie en una conferencia (no publicada) con el título “Etienne Delaune and a Drawing Cycle on the Theme of Charles IX and the Liberal Arts”, presentada el 17 de febrero de 1989 en el coloquio The French Renaissance. Approaches to the Figural Arts, College Art Association, San Francisco.
14. Auclair, 2000, p. 34 nota 9, sostiene que la atribución a Delaune no tiene fundamento basándose —al menos en parte— en la fecha de 1573, que da para los dibujos, ejecutados en París. Delaune, que era hugonote, había huido de la masacre de la Saint-Barthélemy en París en agosto de 1572, y vivía exiliado en Estrasburgo en 1573. En una propuesta de atribución de 1997, anotada en el Departamento de artes gráficas del museo del Louvre, Auclair cita el nombre de Baptiste Pellerin como autor del dibujo de *La Música* y por extensión, de todos los dibujos del ciclo.
15. El dibujo que sirve de frontispicio se conserva en la Galería dell'Accademia de Venecia. Presenta a siete sabios barbudos arrodillados ante el joven rey Carlos IX, rodeado por su madre, Catalina de Médicis, sus dos hermanos pequeños y seis hidalgos de su corte. Los dibujos que representan *La Gramática* y *La Aritmética* se conservan en el Kupferstichkabinett de los Staatliche Museen de Berlín (antiguamente en la Kunstbibliothek). La hoja con *La Música* se conserva en el museo del Louvre, Departamento de artes gráficas. *La Geometría* se encuentra en el Museo Conde de Chantilly. La identificación de los temas de dichos dibujos está aceptada por todos los científicos que han hecho comentarios o han escrito sobre el ciclo. Hay desacuerdo sobre la identificación de los temas del resto de las hojas que pertenecen al ciclo. La colección E. de Rothschild del Louvre conserva un tercer dibujo de la serie, además de los dos expuestos aquí. Para el autor de la presente reseña, así como para Pierrette Jean-Richard (cf. cat. exp. París, 1987), que ha llegado por su cuenta a la misma conclusión, éste representa *La Dialéctica*. Para Viatte, (cf. Coulanges-Rosenberg en cat. exp. París, 1965-1966), representa *El templo de las ciencias*; para Berckenhagen, 1968, representa *La Retórica*; Bjurström, 1966, lo identifica como *La Jurisprudencia*. Recientemente, un dibujo perteneciente al grupo ha sido adquirido por el National Museum de Estocolmo y ha sido publicado por primera vez por Per Bjurström en *French Drawings II. Eighteenth Century*, Estocolmo, 1982, addendum n.º 788, como *La Dialéctica*. Wanklyn en su conferencia de 1989 presentada en San Francisco (ver nota 13) lo interpreta como *La Retórica*. Bjurström, 1966, al examinar los nueve dibujos conocidos de la serie, emite otra hipótesis y sugiere que se trata de *La Poesía*. Auclair, 2000, sostiene que representa *La Retórica*, basando su muy convincente argumentación en la comparación con obras contemporáneas. Al grabado atribuido a Philippe Galle, según Pieter Bruegel el Viejo, que Auclair reproduce en su artículo (Auclair, 2000, p. 38 fig. 2), podemos añadir el dibujo original por Bruegel, conservado en el Museum Boymans-van-Beuningen de Rotterdam (Inv. P.B.d.0.1; cf. cat. exp. Bruegel. *Una dinastía de pintores*, Bruselas, Palacio de Bellas Artes, 1980, p. 97, n.º 34), que apoya su opinión de que el dibujo de Estocolmo representa *La retórica*.
16. Ver San Agustín, *La ciudad de Dios* (libro 16, capítulo 26): “El Antiguo Testamento no es sino el Nuevo cubierto por un velo, y el Nuevo no es sino el Viejo descubierto”.
17. Alexandre de Laborde, Nicolas Houel, Fundador de la Casa de la Caridad Cristiana, París, 1937, p. 42.
18. Jules Guiffrey, Nicolas Houel, boticario parisino del siglo XV, fundador de la Casa de la Caridad Cristiana, inventor de la Colgadura de Artemisa, París, 1899, p. 12.
19. Pierrette Jean-Richard, *Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravures et dessins*, París, Museo del Louvre, 1987, p. 55, n.º 70, repr. (Inv. 166 D.R.). El dibujo lleva el nombre de Delaune inscrito en el reverso. Ha sido comparado por Jean-Richard con otro dibujo, de idéntica forma, para la esfera de un péndulo con el *Planeta Mercurio*, firmado con el monograma H. C. (K. G. Boon, *Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum. Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Seventeenth Centuries*, La Haya, 1978, I, pp. 50,51, n.º 138; II, repr. p. 57).
20. Inventario HdZ 3394 a 3396. Además del dibujo oval (HdZ 3394) con *Meleagro presentando la cabeza del jabalí a Atalante*, los otros dos dibujos de forma oval representan episodios del mito de Juno, Callisto y Arcas. Erkhart Berckenhagen, *Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, Berlín, 1970, p. 38.
21. Ver el ensayo de Alfons K. L. Thijs, “Antwerp’s Luxury Industries: the Pursuit of Profit and Artistic Sensitivity”, *Antwerp, Story of a Metropolis (16th – 17th Century)*, Amberes, 1993, pp. 107, 108 y 252-257.
22. Ver George A. Wanklyn, *The French Renaissance in Prints*, The Grunwald Center for the graphic Arts, UCLA, Los Ángeles, 1994, pp. 350-354 y 361-364, n.ºs 102-105 y 112-117; George A. Wanklyn, *La Gravure Française à La Renaissance*, Biblioteca Nacional de Francia, París, 1995, pp. 350-354 y 361-364, n.ºs 102-105 y 112-117.
23. Jean Adhemar, *La Gravure originale au XVIIIe siècle, Paris, 1963*, p. 13.
24. “Ay Rembrandt! maal Kornelis stem
Het Zichtbre deel is't van hem;
T'onzichtbre Kent men slechts door d'Ooren.
Wie Ansló zien Wil moet hem hooren”.
25. La colección del barón E. de Rothschild conserva, además de las numerosas pruebas en hojas de los diversos estados del conjunto de las estampas publicadas en las tres *Series...*, dos ediciones completas y relacionadas de estas obras. Las versiones de 1775, 1776 y 1783, unidas en un solo volumen, llevan el número de inventario L. 87 L. R.; el *Monumento del Traje Típico y Moral de finales del siglo dieciocho*, con el texto de Restif de la Bretonne, lleva el n.º L. 86 L. R.

Documentación



Biografías

ALTDORFER Albrecht (Regensburg o Ratisbona, 1480-íd. 1538)

Albrecht Altdorfer, posiblemente hijo de Ulrich Altdorfer, pintor de Ratisbona, asumió muy pronto importantes responsabilidades en su ciudad natal. Desde 1508 fue pintor oficial y el ayuntamiento le encargó al año siguiente un cuadro para la iglesia de San Pedro. Fue arquitecto municipal y concejal. Desde ese cargo construyó las murallas de Ratisbona, que salvaron a la ciudad del ataque de los turcos. A pesar de lo exigente de su cargo, encontró tiempo para dedicarse al arte. Más tarde, Altdorfer renunció temporalmente a sus funciones públicas para consagrarse a un proyecto importante, *La batalla de Arbelle*. La arquitectura tiene un papel primordial en la obra de Altdorfer y se puede decir que es un precursor en el campo de los cuadros de arquitectura, así como en los de paisaje. Es uno de los principales representantes de la "Escuela del Danubio", junto con Augustin Hirschvogel (1503-1553) y Wolf Huber (hacia 1485-1553).

C. W.

BAQUOY Jean-Charles (París, 1721-íd. 1777)

Nacido en París el 16 de junio de 1721, hijo del grabador Maurice Baquoy (hacia 1675 - 1747), Jean-Charles Baquoy fue muy apreciado por los expertos del siglo XVIII debido sobre todo a sus viñetas. Grabador al aguafuerte y al buril, trabajó sobre todo para la edición, como se refleja en los numerosos volúmenes que se conservan, en su mayoría, en el departamento de grabados de la Bibliothèque Nationale de Francia. Grabó planchas para *Las metamorfosis* de Ovidio, para las *Fábulas de La Fontaine* según J. -B. Oudry y para los *Cuentos de La Fontaine* según Eisen. Jean-Charles Baquoy es autor de dos obras maes-

tras del "Monument du costume", las tituladas *C'est un fils, Monsieur!* y *Les Petits Parrains*.

C.W.

BARTOLOMEO llamado Fra Bartolomeo di San Marco (Savignano, 1472 - Florencia, 1517)

Fra Bartolomeo es una de las figuras más destacadas del clasicismo del Alto Renacimiento italiano. Entró en el taller de Cosimo Rosselli en 1484. Prendado del misticismo, entusiasmado por los sermones de Savonarola "sobre el aspecto impío de la pintura licenciosa"; Bartolomeo llegó a quemar él mismo sus dibujos de desnudos en una plaza de Florencia, a semejanza de Lorenzo di Credi y Botticelli. El predicador fue perseguido y Bartolomeo le siguió hasta su refugio, el convento de San Marcos. Prometió hacerse religioso si salía con vida de esta revuelta. A petición de sus superiores, Fra Bartolomeo volvió a pintar. Ejecutó un fresco representando los *Peregrinos de Emaús* en el refectorio del convento de San Marcos. Se trasladó a Roma donde se encontró a dos de los grandes maestros del arte italiano, Rafael y Miguel Ángel.

C. W.

BELLANGE Jacques (hacia 1575 - Nancy, 1616)

Entre 1602 y 1611, Jacques Bellange fue empleado por Carlos III, duque de Lorena, para la decoración del Salón de los Ciervos del palacio ducal de Nancy. En la actualidad estas pinturas, que desarrollan temas romanos, han desaparecido. Pocas obras pintadas han llegado hasta nosotros; de la serie de los *retratos de emperadores*, destaca el conservado en el Museo de Nancy. Conocemos mejor al artista a través de sus dibujos y grabados. Bellange, que ejerció una gran influencia en la escuela lorenesa, fue el maestro de Claude Deruet e influyó también a Georges de La Tour. La influencia de Bellange sobre J. Callot se refiere a las múltiples posibilidades desarrolladas por el artista en el ámbito del grabado.

C. W.

BOUCHER François (París, 1703-íd. 1770)

Nacido en París en 1703, François Boucher aprende el dibujo con su padre, diseñador de bordados. Trabajó durante poco tiempo en el taller de Le Moyne, de donde pasó al del padre del grabador Laurent Cars. Mariette, gran coleccionista del siglo XVIII, nos cuenta que Boucher se dedicaba a dibujar las planchas de Cars, tarea por la que recibía 60 francos al mes, además de alojamiento y manutención. En 1721 hizo las ilustraciones de la *Historia de Francia* que grabó Baquoy y sus primeras pruebas de grabado llevaron a Julienne a encargarle el grabado de dibujos de Watteau. Entre sus obras más conocidas podemos citar *La Pastorale*, *Les Trois Saules* y *La Troupe Italienne*. Durante esa época, Boucher trabajó mucho, cultivaba el dibujo, el grabado y la pintura.

En 1723 Boucher ganó el primer premio de la Academia, pero las intrigas del Duque de Antin no le permitieron ir a estudiar a Roma pensionado por el rey. No obstante, con sus propios medios y la ayuda de otra persona viajó a Italia en compañía de Carle van Loo. A su vuelta a Francia en 1731 fue agregado de la academia y se convirtió en pintor mundano, retratista de damas de moda, esposas o amantes de banqueros. Fue nombrado académico en enero de 1734 con su cuadro *Renaud et Armide*. Gracias a madame de Pompadour fue nombrado Pintor Real en 1765, a la muerte de Carle van Loo. Fue el pintor favorito del rey y de su amante hasta su muerte en 1770. Entre sus obras al gusto del XVIII podemos mencionar *Venus y Vulcano*, *El baño de Diana* y el *Retrato de madame de Pompadour*. Recordemos además que fue maestro de alumnos como Baudoin y Deshayes, pero también de Fragonard.

C. W.

BRUEGEL Peter (Bruegel el Viejo)
(Breda (?), hacia 1525/1530-Bruselas, 1569)

Peter Bruegel comenzó su educación artística con un discípulo de Hieronymus Bosch (El Bosco). Se

fue a vivir a Amberes para formarse con el grabador Hieronymus Coeck y en 1551 se trasladó a Italia, pero se entretuvo al recorrer Francia y no llegó a Roma hasta 1553. La travesía de los Alpes fue un gran impacto para Bruegel, que tenía como referencia el paisaje flamenco. En sus dibujos, Bruegel adopta no sólo un punto de vista ficticio, generalmente en alto, sino un punto de fuga subjetivo que corresponde al lugar donde se encontraría el viajero.

Antes de instalarse en Roma, Bruegel estuvo en Nápoles y en Mesina. En 1554 vuelve a Flandes para instalarse primero en Amberes y después, a partir de 1563, en Bruselas. De este periodo son las grandes composiciones religiosas de Bruegel: *La adoración de los Magos*, *La torre de Babel*, *El sermón de la montaña*. En los últimos años de su vida, Bruegel se dedica a la representación de escenas familiares. Podemos citar, entre otras, *El banquete de boda*, *La kermesse*, *Riña de aldeanos...* La técnica y la elección de temas de Bruegel, sorprendentemente modernas, nos remiten al siglo XIX y al movimiento naturalista, nada menos que 300 años después de la muerte del maestro flamenco.

C. W.

CALLOT Jacques (Nancy, 1592-íd. 1635)

Jacques Callot nació en Nancy en 1592. Desde los 12 años quiso convertirse en un gran artista, por lo que se fugó al país del arte, Italia, donde pasó algunos meses. Hacia 1611 vuelve a Italia, donde pasa tres años en el taller del pintor-grabador Tempesta antes de establecerse en Florencia en 1614, entrando al servicio de Cosme II de Medicis. Muy pronto empieza a practicar el arte del grabado con un dominio que le convierte en uno de los grandes grabadores de su época. A lo largo de su carrera va tratando distintos temas como la historia, estudios de perspectiva y de topografía, planos de fortificaciones y arquitectura militar, con obras maestras como el *Sitio de la Rochelle* y *de la Isla de Ré*. Callot pinta a la perfección las grandes multitudes y los ejércitos en acción en campo abierto, a vista de pájaro. Además de las escenas del reinado de Luis XIII,

son famosos sus retratos, uno de los cuales tenemos la ocasión de contemplar en esta muestra.

C. W.

CASTIGLIONE Giovanni-Benedetto
(Génova, 1616 - Mantua, 1670)

Castiglione fue el alumno de Giovanni-Battista Poggi y Giovanni-Andrea de Ferrari. El artista, de carácter violento, fue temido y odiado. Abandonó Génova para trasladarse a Roma, donde encontró al Duque de Mantua. Siguió al Duque hasta su ciudad, donde trabajó para su mecenas y algunos particulares. Realizó también unos trabajos para las galerías de Florencia y Nápoles.

C. W.

COLLAERT Hans (hacia 1530 - activo en Amberes 1555 - antes de 1581)

Hans Collaert, más conocido por sus dibujos y grabados, comenzó su actividad artística como dibujante de tapices en Bruselas. Descendiente del pintor Jan Collaert, que pintó en Bruselas por lo menos hasta 1524, Hans Collaert fue grabador en Amberes desde mediados de la década de 1550, habiendo trabajado en los talleres de los impresores Hieronymus Cock y Hans Liefrinck y más tarde con el gran empresario de la imprenta Christoffel Plantijn. En 1564 se le cita como ciudadano de Amberes, donde nacieron sus dos hijos Adriaen (hacia 1560-1618) y Johannes (1566-1628), quienes continuaron la tradición familiar del grabado. Los dibujos y grabados de Hans Collaert representan escenas bíblicas, alegóricas y mitológicas, así como diseños para colgantes y espejos.

G. W.

DAVID Gérard, Gheeraert
(Oudewater, hacia 1450 - Brujas, 1523)

No se conoce el maestro junto al que se formó Gérard David, pero en cambio es cierto que Hans

Memling ejerció una gran influencia sobre él. Realizó un viaje a Italia y, en 1483, regresa a Brujas. Podemos apuntar algunos elementos del Renacimiento italiano en sus obras pero el artista intentó, a principios del siglo XVI, conservar las tradiciones de la escuela de Brujas de la que fue uno de los principales maestros.

C. W.

DAVID Jacques-Louis
(París, 1748-Bruselas, 1825)

Nacido en París el 30 de agosto de 1748, Jacques-Louis David fue enviado por su madre al taller de Boucher. En 1769 entró en el taller de Vien y dos años más tarde se presentó al Premio de Roma. La academia le otorga el primer premio, pero Vien, acusando a su alumno de no haberle informado del concurso, emplea toda su influencia para hacer que el jurado revoque su decisión. Finalmente, la Academia le concede el segundo premio. Cinco años después, en 1774, tras un largo periodo de desánimo y de replantearse su carrera, David consigue por fin el primer premio con su obra *Les Amours d'Antiochus et de Stratonice*. Entonces marcha a Italia, donde Vien acaba de ser nombrado director de la Escuela de Roma, y allí permanece hasta 1780. En 1783 es elegido miembro de la academia.

La Revolución desata el entusiasmo republicano de David y le inspira la gran composición *Serment du Jeu de Paume (El juramento del Jeu de Paume)*. Es elegido diputado y su carrera política le hace abandonar casi por completo la pintura. Sin embargo, acepta el encargo del Comité de Salud Pública y en 1794 realiza dos importantes caricaturas anti-inglesas: *El ejército Real-Cruche* y *El Gobierno inglés*. Realizó otras obras surgidas directamente de sus ideas revolucionarias: *El asesinato de Marat* y *Los últimos instantes de Michel Lepelletier*, que convierten a David en un pintor comprometido.

David propuso a la Convención la supresión de la Escuela de Roma y votó a favor de la muerte de Luis XVI. Durante su encarcelamiento en

Luxemburgo pintó el único paisaje que conocemos de él. El Directorio le nombró miembro del Instituto. Conoció al general Bonaparte, que le propuso que le acompañara a Egipto, pero David no aceptó porque estaba absorbido por su obra *Las sabinas*. Cuando Napoleón fue elegido Emperador, nombró a David Primer Pintor y le encargó pintar su retrato y los momentos más importantes de su reinado. A la caída del Imperio, dado su compromiso con la Revolución y su voto por la muerte del rey Luis XVI, David fue obligado a exiliarse y se instaló en Bruselas, ciudad donde murió el 29 de diciembre de 1825.

C. W.

DEBUCOURT Philibert Louis
(París 1755-íd. 1832)

Pintor y grabador, maestro del grabado en color, Philibert-Louis Debucourt nació el 13 de febrero de 1755 en París, donde falleció el 22 de septiembre de 1822. Debucourt comenzó su carrera artística como pintor. En 1781 fue nombrado agregado de la Academia en calidad de "pintor de temas sencillos de género flamenco". Por esa época empezó a grabar, comenzando por uno de sus propios cuadros, *Le Juge* o *La Cruche Cassée*. A partir de 1785 adopta la técnica inventada por Jean-François Janinet y comienza a grabar en color. Entre sus primeras obras destacan *Suzette mal gardée* y *La Porte enfoncée*. De 1786 es el *Minué de la novia*.

En *La Promenade de la Galerie du Palais-Royal*, de 1787, Debucourt nos muestra uno de los lugares más de moda y más visitados por la sociedad parisiense. En 1789 graba *La boda en el castillo*, que aparece colgado en *El minué de la novia*. En 1791 dedica su *Almanaque nacional* a los "Amigos de la Constitución" y en 1792, con su *Paseo público*, nos ofrece un retrato de una sociedad frívola a punto de desaparecer, "última risa y despedida de un mundo" (Dacier, 1914). Este grabado señala además el fin de la llamada "belle impression en couleurs", método largo y difícil

que exigía grabar como mínimo cuatro planchas en un proceso minucioso. Debucourt pasará a utilizar tintas de colores con muñequilla, que sólo requiere una plancha. François Courboin no duda en calificarle como "el más extraordinario pintor-grabador en color que haya habido jamás", insistiendo en el hecho de que Debucourt era además el creador de sus obras mientras que Janinet era solamente un intérprete.

C. W.

DELAUNE Etienne
(Milán, 1518-19 - París 1583)

Nacido en 1518-1519 en Milán, Delaune muere en París el domingo de Pentecostés de 1583. Conocemos estos hechos ya que el artista dejó escrita su edad en varios grabados fechados; las mismas informaciones se encuentran también en un libro publicado en París en 1584. En abril de 1573, ocho meses después de la masacre parisina de la Saint-Barthélemy, Delaune está en Estrasburgo, donde pide asilo y solicita el derecho a trabajar como grabador. En esta ocasión declara su nacimiento en Italia, su residencia en Francia desde hace 40 años, así como su pertenencia a la religión hugonota.

El inventario después del fallecimiento de su padre en 1546, Léonard Delaune, sastre de Francisco I, identifica a Etienne Delaune como obrero orfebre en París. En los años 1550, Etienne es igualmente identificado como orfebre o comerciante orfebre en diversos testimonios de bautismo de sus hijos. En 1552 Delaune trabaja como grabador en la nueva "Moneda del Molino" durante seis meses, antes de ser despedido por un desacuerdo sobre sus honorarios. Delaune no llegó nunca a ser maestro orfebre, y fue castigado en numerosas ocasiones por cometer infracciones contra las reglas de la corporación parisina de orfebres.

Delaune ejecutó unos 450 grabados, trabajando en Francia la mayor parte del tiempo y, después, en Alemania como refugiado. En documentos de estos años en Estrasburgo se le identifica como grabador

y como artista. El grabado más antiguo es de 1561, el más tardío, de 1582. El artista fue considerado en vida como uno de los mejores grabadores de Francia. Ejecutaba grabados a partir de los dibujos de varios artistas célebres, y otros de su invención, así como algunos a partir de los dibujos de su hijo Jean Delaune. La atribución a Etienne Delaune de un gran número de dibujos de gran variedad no se basa desgraciadamente en pruebas tan irrefutables como las que se refieren a sus grabados.

G. W.

DURERO Alberto (Nuremberg 1471- íd. 1528)

El padre de Durero, de origen húngaro, se estableció en Nuremberg hacia 1455 para trabajar al servicio de un orfebre, “alemanizando” su nombre Ajlos, derivado de Ajlo (en húngaro, puerta) por Thürer o Dürer. La facilidad del joven Albrecht para el dibujo decidió a sus padres a inscribirlo en el taller del pintor más conocido de la época en Nuremberg, Wolgemut. A los tres años de aprendizaje, Durero inicia un largo viaje. Los historiadores no se ponen de acuerdo sobre las ciudades que visitó, aunque reconocen unánimemente que estuvo en Colmar, donde habría estado en contacto con los tres hermanos de Martin Schongauer, y Basilea, donde Durero hizo una xilografía para la edición ilustrada de las *Epístolas de San Jerónimo*, publicada en 1492. El artista hizo dos retratos en Estrasburgo en 1494. También sabemos que en mayo de 1494 volvió a Nuremberg para casarse con Agnes Frey. A finales de ese año viaja a Venecia, ciudad donde vuelve a residir de 1505 a 1507. A petición de los burgueses alemanes residentes en la ciudad ducal, Durero hace los decorados de la Fondaco dei Tedeschi, la Bolsa de Comercio Alemana, en colaboración con Tiziano y Giorgione. El éxito de los grabados de Durero, con una técnica que había ido desarrollando a lo largo de diez años, lo dio a conocer en toda Europa, lo que le permitió, probablemente, trabajar en Venecia. También es posible, según Vasari, que Durero hubiera vuelto a Venecia para interponer una demanda contra Marco Antonio Raimondi, un grabador que publicaba estampas con el anagrama AD de Durero. A su vuelta a Alemania en 1507,

Durero pinta *Adán y Eva*, actualmente en el Museo del Prado, tema que repite en sus grabados. hasta su muerte, Durero realizó muchos más grabados que cuadros y lo que le ha dado más fama ha sido su maestría como grabador en cobre.

C. W.

FINIGUERRA Tommaso d’Antonio,
llamado Maso, (Florencia, 1426-íd. 1464)

Vasari escribe en la *Vida de Marco Antonio Raimondi*: “El Florentino Maso Finiguerra está en el origen del grabado sobre cobre hacia 1460; tomaba una impresión en barro de todas las planchas que cincelaba para nielarlas y las recubría de azufre licuado, obteniendo así una nueva plancha que untaba con negro de humo diluido en aceite; de esta forma conseguía una reproducción perfecta de la placa de plata. Después de haberla teñido de negro, tuvo la idea de aplicar una hoja de papel húmedo y prensarla con la ayuda de un cilindro totalmente liso; y la hoja no sólo parecía impresa, sino también dibujada con pluma”. Sabemos que Maso era hijo de un orfebre florentino. Trabajó para la asociación de comerciantes de Florencia, para la que realizó dos representaciones de la “paz” nieladas. La atribución de obras a Maso es muy delicada. Pocas piezas, a excepción de la “paz” nielada, unos azufres y la prueba impresa en papel de la *Coronación de la Virgen*, se le han atribuido sin discusión. Los dibujos de Finiguerra empiezan a agruparse metódicamente, pero, por lo general, el conocimiento exhaustivo de la obra nielada, grabada y dibujada de Maso sigue siendo todavía un magnífico campo de investigación.

P. T. G.

FRAGONARD Jean Honoré
(Grasse, 1732-París, 1806)

Nacido en Grasse en 1732, Jean-Honoré Fragonard es uno de los pintores que han marcado el siglo XVIII francés. A la muerte de su padre abandona Grasse y se traslada con su madre a

París, donde ejerce de pasante de notario. Imbuído de un interés cada vez mayor por la pintura, entra en el taller de François Boucher, donde recibe clases de Chardin. Tras rápidos progresos, Fragonard recibe el Premio de Roma en 1752. A su vuelta de Italia, expone en el Salón de 1765 su *Croesus et Callirrhoé*, que fue un gran éxito, hasta el punto de ser adquirido por el rey, quien lo mandó a los Gobelins para que lo grabaran.

Sin embargo, el artista prefería los encargos de los banqueros y del mundo del espectáculo, que pagaban mejor que las instancias oficiales. No obstante, tuvo discrepancias monetarias con Mademoiselle Guimard, que se recogen en *Las memorias secretas de Bachaumont*: la célebre bailarina se estaba construyendo un hotel cuyos decorados debía pintar Fragonard. Este terminó abandonando el proyecto, que fue terminado por David y Taraval.

A pesar de ser el representante genuino de la pintura galante, e incluso erótica, del siglo XVIII, Fragonard, influido por el ambiente, se puso a pintar una serie de cuadros que reflejan las alegrías de la familia. En 1789 la Revolución supuso un freno a la actividad de Fragonard que, gracias a la protección de David, fue nombrado conservador del nuevo Museo del Louvre abierto por la Asamblea Nacional. Pero, como no se sentía seguro en París, el artista decidió volver a Grasse, a donde se llevó cuatro grandes composiciones que había empezado en 1782 para el pabellón de Louveciennes de Mme du Barry: *L'Amour et la jeune fille*, *La surprise de l'Amour*, *L'Offre de la Rose* y *La Lettre d'Amour*, que completó con *Le couronnement de l'Amour*. Estas cinco obras quedaron en la casa donde vivió Fragonard en Grasse. Regresa a París hacia 1798, pero no volvió a encontrar el favor del público y murió pobre en su antiguo taller del Louvre.

C. W.

GELLÉE Claude, llamado CLAUDIO DE LORENA (Chamagne 1600-Roma 1682)

Nacido cerca de Toul, Claudio de Lorena se

trasladó a Friburgo de Brisgovia a trabajar con su hermano grabador. Allí inició sus estudios de arte. Tras numerosos viajes de Lorena a Italia, terminó por establecerse en Roma, donde prosiguió su aprendizaje, sin maestro alguno, de un modo totalmente personal. Sandrart, pintor alemán amigo de Lorena, nos explica el método de trabajo del artista: madruga, pasea por los campos de alrededor de su casa y vuelve a la caída de la tarde con numerosos esbozos y notas sobre los efectos de la luz, que quería ver plasmados en sus obras pintadas en el taller. De Claudio de Lorena nos han llegado 47 aguafuertes, todos ellos realizados en Roma, de los que podemos citar como más apreciados por el público *La tempestad*, *El boyero* y *Escena de bandoleros*.

C. W.

GUERCINO, Giovanni Francesco Barbieri, llamado Il Guercino (Cento, 1591-Bolonia, 1666)

Giovanni Francesco Barbieri perdió muy pronto un ojo, de donde le vino el sobrenombre de "il guercino" (el tuertito). Muy joven entró a trabajar en el taller de Zagoni en Cento, su ciudad natal, y después en el de Cremonni y Gennari en Bolonia. En un primer momento, su técnica hacía hincapié en fuertes contrastes de luces vivas y fuertes sombras. Tras pasar por Venecia, suaviza su técnica, acentuando más el relieve. En una tercera etapa su estilo se parece más al de Guido Reni, al que sustituirá en Bolonia a la muerte de este en 1642. En la producción del artista podemos citar una *Santa Petronila*, pintada para San Pedro, que actualmente se conserva en el Museo del Capitolio. Entre las obras de su última etapa, contribuyen a la notoriedad del maestro una *Circuncisión de Jesús* (Iglesia de Jesús y María en Bolonia), *El hijo pródigo* (Galería de Turín) o *Agar e Ismael* (en Milán).

C. W.

GUTTENBERG Carl (alrededores de Nuremberg, 1743-París, 1790)

Grabador en talla dulce, estudió en la escuela de dibujo de Nuremberg y en el taller de J.-J.

Preissler, trabajando después durante seis años en la Galería de Düsseldorf. A partir de 1770, Guttenberg hace numerosos viajes a París, donde sigue desarrollando su carrera en colaboración con J.-G. Wille. En 1780 decide quedarse definitivamente en París. Entre sus mejores obras podemos citar *Las reuniones en Marly*, que forma parte de la segunda serie del "Monument du costume", y las *Figures de l'Histoire de France* según Moreau el Joven. Trabajó también en las planchas del *Voyage à Naples* de Saint-Non y de la *Galerie du Palais Royal* de Couché.

C. W.

JANINET Jean-François (París, 1752-íd. 1814)

Jean-François Janinet, nacido en París en 1752 y muerto en la misma ciudad en 1814, fue hijo de un grabador con el que hizo el aprendizaje del dibujo. Fue alumno de Bachelier y en marzo de 1772 ingresó en la Escuela de la Académie Royale en calidad de aprendiz de pintor. Aparte de lo que hubiera aprendido de su padre, podemos considerarle como un autodidacta del grabado. Janinet recuperó el proceso del grabado a la aguada o aguainta de Jean-Baptiste Le Prince, en el que una capa de resina curada al horno permite controlar de manera perfecta la mordida del ácido. Este procedimiento lo emplea Janinet para la preparación de sus planchas en color. En una primera fase graba al aguafuerte las líneas y las sombras, después añade el grano del aguainta y por último superpone los colores. Nunca dejó de perfeccionar su técnica, muy apreciada por sus contemporáneos, que le hicieron numerosos encargos.

Entre otras obras podemos citar su notable *Retrato de Marie-Antoinette* (1774), que realiza con sólo 22 años. Grabó una serie de paisajes italianos según cuadros de Hubert Robert: *Restos del palacio del Papa Julio II*, varias *Villas*, *Colonna y Jardín de Villa Medici*; *Les Comédiens*, *Le Rendez-vous comique* según Watteau y numerosos retratos y escenas de género, como *El baño de Venus* según Boucher. Muy interesado por la ciencia, Janinet estaba considerado como un buen químico, disciplina que le permitió conseguir algunos

progresos en la técnica del color. Pero el grabador-químico probó también la física, construyendo un aerostato de grandes dimensiones. La primera intentona resultó un fracaso absoluto, pues el motor prendió fuego y el hecho dio lugar a canciones y caricaturas burlescas.

C. W.

LAUNAY Nicolas de (París, 1739-íd., 1792)

Nacido en París el 20 de septiembre de 1739, Launay se inició muy temprano en el grabado en talla dulce en el taller de Louis Lempereur, quien será su tutor. Fue admitido en la Academia en 1776 con su *Marcha de Sileno* según Rubens. En 1780 fue admitido también en la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca. De 1780 a 1789, Launay prepara su ingreso definitivo en la Academia grabando dos retratos que le fueron impuestos, según la costumbre, por el director de la institución como trabajos de presentación: uno de J.B. François de Troy y otro de Sébastien Le Clerc hijo. El 28 de agosto de 1789, Nicolas de Launay fue nombrado Académico. Poco después moría en París, el 22 de marzo de 1792.

La carrera de Nicolas de Launay se puede dividir en cuatro etapas de desigual importancia. En la primera trata el paisaje (los mejores son los realizados sobre óleos de Joseph Vernet). Después los retratos, entre los que podemos citar, además de los que le sirvieron para entrar en la Academia, el del *Duque de Choiseul* (1769) y la serie de 16 grabados de pequeño formato entre 1770 y 1785. De Launay fue apreciado por los artistas que pintaban escenas galantes, como Baudouin, Lavreince y Fragonard, del que realizó un grabado sobre su célebre obra *Los felices azares del columpio* (1782). También de Fragonard graba *L'Heureuse Fécondité* (1777), *La Bonne Mère* (1779), *Les Baignets* (1782), *Dites donc s'il vous plait* (1783), *Le petit Prédicateur* (1790), entre otros. Nicolas de Launay, como otros muchos grabadores de la época, contribuyó a difundir en Europa esas obras ligeras al gusto francés características del siglo XVIII.

C. W.

LAUNAY Robert de (París, 1749-íd., 1814)

Hermano y alumno de Nicolás Delaunay, Robert resultó ser un grabador muy apreciado por los aficionados al grabado del siglo XVIII. Entre sus mayores logros podemos citar *Les soins mérités* según Lawrence, *Le malheureux imprévu* según Greuze, *Les adieux á la nourrice* según Aubry y *Les adieux*, según Moreau el Joven. Su fama se extiende también a los retratos, viñetas y ex-libris, que realiza con gran talento.

C. W.

LE PAUTRE Jean (París, 1618-íd., 1682)

Jean Le Pautre empezó dibujando planos y adornos en casa de un carpintero. Enseguida se interesó por el grabado y durante su carrera llegó a producir unas 1.500 planchas. Empleó el aguafuerte y el buril para representar decoraciones arquitecturales, techos, jarrones y adornos. El artista compuso y grabó la gran mayoría de sus trabajos. Realizó muy pocos trabajos de interpretación; cabe mencionar la ejecución de nueve planchas que relatan una de las festividades notables del reino del Rey Sol, *Los Placeres de la isla encantada*. Esta fiesta da lugar a la publicación de un libro que ilustra un texto de André Félibien (publicado en París por la Imprenta real en 1673). La obra es fruto de la colaboración de Jean Le Pautre e Israel Silvestre.

C. W.

MANTEGNA Andrea (Isola di Carturo, cerca de Padua, hacia 1431-Mantua, 1506)

Andrea Mantegna llegó hacia 1440-1442 a Padua. Francesco Squarcione (1397-1481) fue su padre adoptivo y le enseñó los rudimentos del arte, así como el amor por la Antigüedad, que el maestro pudo estudiar directamente gracias a la colección de relieves antiguos de Squarcione. Por otra parte, el ambiente paduano era propicio a la educación artística de un joven: la huella dejada por el paso

de Donatello (de 1443 a 1453) se percibe en el estilo de Mantegna. El artista se casó con la hermana de Gentile y Giovanni Bellini, y entró así a formar parte de la familia de los más ilustres pintores venecianos. Sus numerosos viajes por Italia (Venecia, Ferrara, Verona, Florencia, Roma) le permitieron estar al tanto de las vanguardias y las corrientes renacentistas más diversas.

Los primeros trabajos de Mantegna son colectivos: se escalonan de 1454 a 1459, junto a otros alumnos del taller de su padre adoptivo, o en talleres de pinturas al fresco (como las de la capilla Ovetari de la Iglesia de los Eremitani en Padua).

Conocemos mejor la actividad de Mantegna al servicio de Ludovico Gonzaga, marqués de Mantua. Se instala en Mantua en 1460, donde vive hasta su muerte. Para el palacio de Ludovico realiza el *Triunfo de César* (actualmente en Hampton Court), conjunto grabado por su taller y del que presentamos aquí un dibujo preparatorio, así como una estampa. Al servicio de Isabella d'Este, realizó para la princesa varias pinturas destinadas a su *studiolo*.

Mantegna fue uno de los primeros grabadores del Renacimiento; como Pollaiuolo, del que toma prestado el corte en zigzag, pertenece a la tradición del grabado al estilo ancho florentino. ¿Cuál fue realmente la contribución de Mantegna al arte del grabado? Al contrario de Pollaiuolo y sus grabadores-orfebres, que habían podido educar la vista y la mano en la práctica del corte en grabado con buril en el seno de los talleres paternos, Mantegna no disfrutó de esta herencia. ¿El hecho de que no quisiera firmar ninguna de sus estampas constituía una prueba de su juicio severo en cuanto a sus propias obras? Mantegna ha grabado él mismo algunas piezas, pero la mayor parte de la producción a partir de sus dibujos (y más raramente, como en el caso de *La Adoración de los Magos*, a partir de una pintura) compete a su escuela o a su taller. La enorme difusión de sus estampas ha permitido que su estilo se haya transmitido a todos los países de la Europa renacentista. ¿Se llevaría Primitivo en 1532 algunos cobres de Mantegna (supuestamente nueve, de los cuales

seis grabados a doble cara) a Francia a principios del siglo XVI? El hecho es que en Francia, a principios del siglo XVI, se realizaron tiradas a partir de los cobres del maestro (como atestigua la filigrana francesa).

P. T. G.

MOREAU Jean-Michel, el Joven
(París, 1741-íd. 1814)

Pintor, dibujante y grabador, Jean-Michel Moreau el Joven, nació en París en 1741 y falleció en la misma ciudad en 1814; en un primer momento se dedicó a la pintura y trabajó en el taller de Louis-Joseph le Lorrain, pero después pasó al taller de grabado de Lebas. A J.-M. Moreau se le llama el Joven para distinguirlo de su hermano Louis Gabriel. Fue dibujante y grabador de numerosas viñetas y temas de moda. En 1759 pintó a la acuarela a Luis XIV pasando revista a los regimientos de la Guardia Francesa y a los Suizos en la llanura de los Sablons, que grabó Lebas.

Gracias a ello, Moreau fue nombrado dibujante de los *Menus Plaisirs* en 1770.

En 1780 dibujó y grabó *Le sacre de Louis XVI*, con el que fue admitido en la Academia el 25 de abril de 1789. En 1790 sucedió a Cochin como dibujante de cámara del rey. El viaje que hizo a Italia en 1785 modificó su trazo que, quizá por la influencia de David y Vien, se hizo más frío y rígido. Moreau el Joven ilustró a los principales clásicos: Ovidio, Molière, La Fontaine, Corneille, Voltaire, Rousseau, Restif de la Bretonne, Montesquieu, el Antiguo y el Nuevo Testamento o las *Figures de l'Histoire de France*. No debemos olvidar tampoco la serie de grabados para la *Historia de las costumbres y del vestido en el siglo XVIII*, que realizó entre 1777 y 1783 para el "Monument du costume".

C. W.

PATAS Jean-Baptiste (París, hacia 1717-?)

Dibujante y grabador al buril, Patas nació en París hacia 1717, aunque no se sabe el año exacto. Fue

discípulo de Jean-Charles Baquoy y se dedicó, sobre todo, a las viñetas. Colaboró con su maestro en obras como los grabados del "Monument du costume".

C. W.

PILON o PILLON, Germain (París, hacia 1535-íd. hacia 1590)

El escultor trabajó con gran talento tanto el mármol como la piedra, la madera y la fundición en bronce. Muy apreciado por la corte de Francia, el artista llevó a cabo el *Mausoleo de Francisco I* en la abadía de Saint-Denis (1558-1559) y después el del *rey Enrique II* (1564-1583) también en la misma abadía. Escultor oficial de Carlos IX, éste le nombra en 1573 director y supervisor en el arte de la escultura, para las monedas del rey y el reverso de medalla. Germain Pilon participó en la decoración de los jardines del Palacio de Fontainebleau y en la ornamentación del Arco del Triunfo de la Puerta de Saint-Denis, para celebrar la entrada del rey en la ciudad. En 1585, bajo la dirección de Pierre Lescot, realizó la decoración del patio del Louvre y el reloj de sol que figura sobre una fachada del Palacio de Justicia. El artista realizó también numerosas estatuas y bajorrelieves para edificios religiosos (iglesias y abadías), sobre todo en piedra y madera.

C. W.

PISANELLO Antonio di Puccio Pisano
(Pisa, 1395-Roma (?), 1455), o quizá Vittore Pisano

La obra de Pisanello carece hoy de cuadros importantes, que están documentados, pero que han desaparecido. Hacia los 17 años, Pisanello colaboró, bajo la dirección del pintor Gentile da Fabriano, en la decoración del Palacio Ducal de Venecia. Más tarde participa también en la decoración de San Juan de Letrán y de San Eustaquio en Verona. De esos frescos han llegado hasta nosotros, aunque en muy malas condiciones, *La Anunciación* (Iglesia de San Fermo) y *San Jorge liberando a la princesa de Trabisonda* (Iglesia de Santa Anastasia), ambas en

Verona. El artista encuentra sus modelos en la naturaleza y en la sociedad: todo tipo de animales (perros, pájaros, caballos), bellas damas con elegantes vestidos y caballeros con sobrias vestimentas. Otro aspecto importante de la obra de Pisanello son sus numerosas medallas, en las que da gran importancia al retrato. En general, en el anverso el artista retrata a un personaje y en el reverso interpreta su "retrato moral".

C. W.

POLLAIUOLO Antonio
(Florencia, 1433-Roma, 1498)

Nacido en Florencia en 1433, Antonio Pollaiuolo trabaja en estrecha colaboración con su hermano Piero. En un momento en que el Quattrocento florentino parece más bien absorto en los problemas de la perspectiva, la generación de los Pollaiuolo se dedica sobre todo al estudio de la anatomía y del movimiento. La representación del cuerpo desnudo y en acción se manifiesta con excepcional fuerza en *Los trabajos de Hércules*, cuadro de Pollaiuolo que simboliza la potencia, el movimiento y la acción. Recordemos también *Hércules derribando a Anteo* o el grabado *Combate de hombres desnudos*. Pollaiuolo fue además un orfebre muy apreciado en su ciudad natal. Murió en Roma en 1498.

C. W.

RAFAEL, SANTI Raffaello o Raffaello SANZIO
o Raffaello di Urbino
(Urbino, 1483-Roma, 1520)

En 1499, Rafael entró en el taller de Perugino. En 1504, el artista pasó una temporada en Florencia, donde descubrió las obras maestras de Leonardo y Miguel Ángel. El trabajo del natural de los dos maestros le impresionó fuertemente. Para la decoración del Vaticano, Bramante, arquitecto del Papa Julio II, recurrió a Rafael. El Papa confió la decoración a Rafael y despidió a los otros artistas que habían sido seleccionados en un principio. Cuando Julio II murió, León X accedió al trono pontificio y le

nombró sucesor de Bramante para la construcción de San Pedro. Rafael fue también un pintor de Madonnas –*La Madonna Aldobrandini* (1510), *La Virgen del velo* (1510), *La bella jardinera* (1507)– y de retratos *Pietro Perugino* (1502-1503), *Baltasar Castiglione* (1515-1516), *Julio II* (1511-1512). El artista, modelo universal de las academias clásicas, es una de las figuras más destacadas del Renacimiento europeo.

C. W.

REMBRANDT HarmenzsVan RIJN
(Leiden, 1606-Amsterdam, 1669)

Hijo de un molinero establecido al borde de un afluente del Rhin, el "Oude Rijn", Rembrandt nació en Leiden, Holanda, en 1606. De una inteligencia excepcional, que no pasó desapercibida ni a su familia ni a las autoridades municipales, estudió un año en la Facultad de Letras de Leiden en 1620 y al año siguiente logró convencer a sus padres para que le dejaran entrar en el taller de Jacob Swanenburch, donde permaneció tres años antes de trasladarse a Amsterdam. Allí trabajó con Pieter Lastman, pintor muy de moda, con el que sólo aguantó seis meses, debido a sus diferencias estéticas.

Rembrandt volvió a su ciudad natal para "trabajar con la única maestra a la que quería seguir desde entonces: la naturaleza". Instala su taller en la comodidad de la casa familiar y allí estudia pintura y grabado al aguafuerte. En 1630 hace el retrato del que sería su protector, Maurice Huyghens. El mecenas le convence para que se traslade al año siguiente a Amsterdam. El inmenso éxito del artista le permite realizar numerosos retratos, cuadros y grabados. Podemos citar la magnífica *Lección de Anatomía*, pretexto para realizar el retrato del médico Tulp que, a partir de entonces, se convierte también en mecenas de Rembrandt. Citemos también *La elevación de la Cruz* y *El Descendimiento*, ambos de 1633.

La unión de Rembrandt con Saskia van Uylenburgh, hija de una rica familia, le da al pintor, además de su continuo éxito, una gran tran-

quilidad material. El artista se hace cada vez más exigente: si le encargan un retrato y el modelo no le gusta, se niega categóricamente y, si acepta, impone condiciones y luces especiales. El artista lo explica así: "No quiero una grandeza que me molesta, sino libertad". En 1642, la corporación de culebrineros de Amsterdam le encarga un cuadro que se va a convertir en la famosísima *La Ronda de noche*. Esta obra maestra topó, no obstante, con las críticas de algunos de los retratados, que, no contentos con el lugar que ocupaban en el cuadro, trataron de empañar su reputación. El dolor por la muerte de Saskia, acaecida en junio de ese mismo año, llevó al artista a dar largos paseos en solitario por el campo. En esas escapadas hizo numerosos bocetos y aguafuertes, algunos de los cuales podemos ver en esta exposición.

Siguen varios años en los que Rembrandt tiene sólo un éxito relativo, aunque su obra sigue siendo abundante. En 1661 la corporación de pañeros le encarga otro retrato colectivo, que se conserva en Amsterdam. Rembrandt dejó allí numerosos discípulos, entre ellos Ferdinand Bol, Flinck, van den Eeckhout y otros. Murió a finales de 1669.

C. W.

ROBETTA Cristofano Michele Martini,
llamado Cristofano Robetta
(Florencia, 1462-documentado hasta 1535)

Robetta encarna el clasicismo del grabado florentino. A partir de 1498 es conocido como orfebre, y de nuevo aparece documentado como tal, bajo el nombre de Robetta, en 1516-1522. Los grabados de Robetta, gran maestro del grabado con buril, son tributarios, en lo que a su inspiración se refiere, de maestros nórdicos como Martin Schongauer (del que realizó, introduciendo notorias modificaciones, seis copias grabadas) o Alberto Durerro, cuyos paisajes encontramos en muchas composiciones del artista, ocupando el fondo de escenas de historia o mitología. Entre las fuentes de inspiración de este grabador de singular talento, se advierte una síntesis de elementos tomados en préstamo a diferentes maestros, especie de collages de los principales motivos de Filippino Lippi, Perugino, Botlicelli o

Lorenzo di Credi. Admirados por los artistas pintores y grabadores, así como por los grandes aficionados, los cobres de Robetta fueron impresos a veces hasta principios del siglo XIX.

P. T. G.

RUYSDAEL Jacob Van
(Haarlem, 1628-Amsterdam, 1682)

Iniciado seguramente por su tío Salomon Ruysdael, amigo de Van Goyen, Jacob entró en la Asociación de Haarlem en 1648, y marchó a Amsterdam en 1657. Pintor paisajista, Ruysdael tenía cariño por la naturaleza holandesa: pueblo, llanura y mar. Visitó Westfalia y Noruega, donde encontró una naturaleza austera y atormentada. El Museo del Louvre conserva una marina en la que el agua amarillea al acercarse un huracán, así como *El Matorral*, que también fue grabado por el artista.

C. W.

SAINT-AUBIN Gabriel de (París, 1724-id. 1780)

Nacido en París en 1724 y muerto en la misma ciudad en 1780, Gabriel de Saint-Aubin dibujó primero con Sarrasin y más tarde en la Academia Real bajo la dirección de Jeurat, Colin de Vermont y Boucher. Inició su carrera de grabador hacia 1750 y utilizó el aguafuerte en obras como *Les Deux amants*, *La marche du boeuf gras*, *La foire de Bezons* o *Allégorie sur les mariages*, realizados para la Villa de París en 1751 y 1752. Grabó además *La réconciliation d'Absalon et de David* y, en 1753, uno de los grabados más importantes del siglo XVIII, la *Vue du Salon du Louvre*. A partir de entonces, Saint-Aubin desborda creatividad: realiza los croquis de numerosos catálogos de exposiciones, las portadas de los ocho volúmenes de la *Description de Paris de Piganiol de la Force* y, en 1761, *Le Spectacle des Tuileries*, *La Guinguette* y *Le Bal d'Auteuil*. En 1762 realiza diez aguafuertes sobre el *Incendio de la Feria de Saint-Germain*. Le siguen la *Fête au Colisée* en 1772, otra serie sobre el

Incendio del Hôtel-Dieu en 1774 y, de esa misma época, el óleo *L'Académie particulière* que él mismo graba. En 1778 realiza otra obra importante: la *Naumachie des Jardins de Monceau*. La punta seca, unida a su dominio de la mordida del ácido, sitúan a Gabriel de Saint-Aubin entre los grabadores más importantes del siglo XVIII, junto con una numerosa pléyade de artistas cuyas obras se conservan en los grandes museos y en las más importantes colecciones privadas, como las de Destailleur o Doucet.

C. W.

SCHONGAUER Martin
(Colmar, hacia 1445-1450-Brisach, 1491)

Hijo de un joyero que se establece en Colmar en 1440, Martin Schongauer fue alumno de la universidad de Leipzig. Fue sucesivamente orfebre, grabador y pintor. En Colmar, en el taller de Insenmann, descubrió el arte del que sería su maestro, Rogier van der Weyden. Vuelto a su ciudad natal tras una estancia en Flandes, "el bello Martín", como se le conocía, volvió sobre sus recuerdos de aprendiz para buscar una forma de expresión más personal. Entre sus obras más logradas recordamos las *Escenas de la Pasión* o *El Entierro*, sin olvidar la *Virgen del rosal* de la iglesia de San Martín en Colmar. Reconocido en todos los ambientes como uno de los mayores grabadores, Durero pasó por Colmar en 1492 para admirar su obra y rendir un homenaje póstumo al artista fallecido un año antes.

C. W.

VAN DYCK Anton
(Amberes, 1599 - Londres, 1641)

Desde muy joven, Anton Van Dyck se formó en el taller de Van Balen, y después en el de Rubens. Participó en las grandes composiciones del maestro. En 1621, siguiendo los consejos de Rubens, viajó a Italia. En Génova realizó el *Retrato de María de Médicis*, en Roma copió a Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael. Atraído por Veronés, Giorgione y Ticiano, se trasladó a

Venecia. Estuvo en Florencia, Bolonia, y después fue invitado por el virrey de Sicilia, Manuel Alberto de Saboya, a Palermo. Abandonó precipitadamente la ciudad a causa de una epidemia de peste y regresó a Amberes. La reputación de Van Dyck fue considerable en toda Europa y no dejó de recibir encargos. Fue nombrado pintor del rey Carlos I de Inglaterra en 1633.

VAN GOYEN Jan (Leiden, 1596-La Haya, 1656)

Hijo de un zapatero de Leiden, Van Goyen pasó sucesivamente por los talleres de C. van Schilperoort e I. Van Swanenburch, antes de entrar en el de E. Van de Velde en Haarlem. A partir de 1632 el artista se establece en La Haya, ciudad que ya no abandonará, excepto durante algunos viajes a Francia, a Gueldre, también por Holanda, y a Clève. Para pintar sus paisajes, Van Goyen utiliza una paleta de colores reducida, como había visto en los paisajistas que conoció en Haarlem: P. de Molijn, J. Porcellis y P. van Ruysdael. El ansia de simplificar lleva a Van Goyen a utilizar exclusivamente carboncillo y aguatinta para reproducir los efectos de la luz en sus numerosos dibujos.

C. W.

WATTEAU Antoine
(Valenciennes, 1684-Nogent-sur-Marne, 1721)

Antoine Watteau, nacido en Valenciennes en 1684, presenta desde muy joven una gran facilidad para el dibujo. En un principio se forma en su ciudad natal, pero pronto se traslada a París para trabajar con el pintor Métayer, a quien conoce gracias a M. de Julienne, aficionado al arte, y con el que probablemente trabaja en la decoración de la Opera. Métayer vuelve a Valenciennes mientras Watteau encuentra un empleo con un marchante de pintura religiosa que tiene la galería en el Puente de Nôtre-Dame. Aquí los empleados debían pintar en serie cuadros de pequeño formato, y cada uno se especializaba en una parte: el cielo, las cabezas o los vestidos... A esa época pertenece su *Vertumne et Pomone*, obra de la que hará un grabado Boucher.

Tras su encuentro con el grabador y decorador Audran, que tenía el cargo de conserje del Palacio de Luxemburgo, Watteau se instala en su casa. Como podía circular libremente por el edificio, Watteau estudió a fondo las obras de Rubens, lo que le marcó profundamente. De ese periodo son sus cuadros de tema militar: *Retour de campagne*, *Camp volant* (que realiza durante una breve estancia en Valenciennes) y otros del mismo tenor. Con esos temas guerreros alcanza un gran éxito, aunque los grandes coleccionistas del momento (Caylus, Crozart, Julienne) esperaban con impaciencia su vuelta a París. Allí pintó *Watteau para Crozart*, *Las cuatro estaciones*, según bocetos de La Fosse, mientras trabajaba en temas más ligeros como *La proposition embarrassante*, *La surprise*

o *Les charmes de la vie* o *Le donneur de sérénades*.

En 1717, Watteau presenta para su ingreso en la Academia *L'embarquement pour Cythère*, lo que le vale el título de Académico y el nombramiento de "Pintor de fiestas galantes". En 1720 se traslada a Londres por razones de salud, donde trabaja mucho y vende sus obras a un alto precio. Cuando regresa a París en 1721, su salud sufre una recaída y se traslada rápidamente a Nogent-sur-Marne, a una casa que le presta M. Le Febvre, intendente de Menus Plaisirs. Allí fallece el 18 de julio de 1721.

C. W.

Índice de exposiciones

Amsterdam, 1898

Rembrandt, Amsterdam, Museo de la Ciudad, 1898, sin catálogo

Berlín-Amsterdam-Londres, 1991-1992

Rembrandt: le Maître et son atelier. Dessins et gravures, Berlín, Altes Museum 1991, Amsterdam, Rijksmuseum, 1991-1992, Londres, The National Gallery, 1991

Caen, 1989,

Le soulier de Marie-Antoinette, Caen, 1989

Londres, 1836

A Catalogue of one hundred original Drawings by Albert Dürer... collected by Sir Thomas Lawrence, Woodburn's Gallery, eight exhibition, Londres, 1836

Londres, 1899

Rembrandt Exhibition, Londres, Royal Academy, 1899

París, 1879,

Catalogue descriptif des Dessins des Maîtres Anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts, París, Ecole des Beaux-Arts, 1879

París, 1880

Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de Maîtres anciens exposés au Musée des Arts Décoratifs, París, 1880, catálogo por Philippe de Chennevières

París, 1907

Portraits peints et dessinés du XIIIe au XVII e siècle, París, Bibliothèque Nationale, 1907

París, 1908

Exposition d'œuvres de Rembrandt. Dessins et gravures, París, Bibliothèque Nationale, 1908

París, 1937

Cent Incunables de la collection d'estampes Edmond de Rothschild, París, Jeu de Paume, 1937

París, 1938-1939

La gravure française en couleurs au XVIIIe siècle, París, Musée de l'Orangerie, 1938-1939

París, 1939

La Révolution française, estampes et dessins, París, Musée de l'Orangerie, 1939

París, 1947

Rembrandt (1606-1669), tableaux, eaux-fortes et dessins, París, Orangerie des Tuileries, 1947

París, 1950

Le paysage hollandais au XVIIe siècle, París, Musée de l'Orangerie, 1950

París, 1954

Chefs d'œuvres de la collection Edmond de Rothschild du Musée du Louvre, París, Musée de l'Orangerie, 1954

París, 1957

Les incunables sur bois et sur métal de la Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre, París, Musée de l'Orangerie, 1957

París, 1959-1960

Chefs-d'œuvre - dessins et gravures - du Cabinet Edmond de Rothschild, París, Musée du Louvre, 1959-1960

París, 1960

Chefs d'œuvres - dessins et gravures - du Cabinet Edmond de Rothschild, París, Musée du Louvre, 1959-1960

París, 1961

La gravure italienne au quattrocento, I Florence, París, Musée du Louvre, 1961

- París, 1963
La gravure française au XVIIIe siècle, Paris, Musée du Louvre, 1963
- París, 1965
La gravure italienne au quattrocento et au début du cinquecento -II. Florence et le Nord de l'Italie, Paris, Musée du Louvre, 1965
- París, 1965-1966
Le XVI^e siècle européen. Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises, Paris, Petit Palais
- París, 1965-1966
Le XVI^e Siècle Européen. Gravures et Dessins du Cabinet Edmond de Rothschild, Paris, Musée du Louvre, 1965-1966
- París, 1966
Les plus belles gravures du monde occidental 1410-1914, Paris, Bibliothèque Nationale, 1966
- París, 1966
Modes et costumes français - gravures et dessins - du Cabinet Edmond de Rothschild, Paris, Musée du Louvre, 1966
- París, 1969-1970
Les plus belles eaux-fortes de Rembrandt choisies dans les quatre principales collections de Paris, Paris, Musée du Louvre, 1969-1970
- París, 1971
François Boucher, gravures et dessins provenant du Cabinet des dessins et de la Collection Rothschild au Musée du Louvre, Paris, Musée du Louvre, 1971
- París, 19710
Rembrandt et son temps, dessins des collections publiques et privées conservées en France, Musée du Louvre, Paris, 1970
- París, 1974
Les incunables de la Collection Edmond de Rothschild, la gravure en relief sur bois et sur métal, Paris, Musée du Louvre, 1974
- París, 1980
Les maîtres de l'eau-forte des XVI^e et XVII^e siècles, Paris, Musée du Louvre, 1980
- París, 1984-1985
Dessins français du XVII^e siècle, Paris, Musée du Louvre, 1984-1985
- París, 1985
Graveurs français de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Paris, Musée du Louvre, 1985
- París, 1986
Les mots dans le dessin, Paris, Musée du Louvre, 1986
- París, 1987
Ornemanistes du XV^e au XVII^e siècle. Gravures et dessins, Paris, Musée du Louvre, 1987
- París, 1990
Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle, Musée du Louvre, 1990
- París, 1991-1992
Graveurs allemands du X^e siècle dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris, Musée du Louvre, 1991-1992
- París, 1991-1992
Martin Schongauer, maître de la gravure Rhénane, vers 1450-1491, Paris, Musée du Petit Palais, 1991-1992
- París, 1991-1992
Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections Parisiennes, Paris, Musée du Louvre, 1991-1992
- París, 1994
Largesse, Paris, Musée du Louvre, 1994
- París, 1994-1995
Fra Bartolommeo et son atelier - Dessins et peintures dans les collections françaises, Paris, Musée du Louvre, 1994-1995
- París, 1996
Pisanello, le peintre aux sept vertus, Paris, Musée du Louvre, 1996

Paris, 2000

Rembrandt, Gravures et dessins de la Collection Edmond de Rothschild et du Cabinet des dessins,
Paris, Musée du Louvre, 2000

Paris, 2003

Salle d'actualité du Département des arts graphiques,
Paris, Musée du Louvre, 2003

Versailles, 1955

Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine,
Château de Versailles, 1955

Índice de artistas y grabadores

- ALTDORFER, Albrecht
(Ratisbona hacia 1480-íd., 1538), cats. 29, 30.
- ANÓNIMOS cats. 1, 2, 3, 37, 55, 56, 57, 81.
- BAQUOY, Jean-Charles
(París, 1721-íd., 1777), cat. 73.
- BARTOLOMEO, llamado Fra Bartolomeo
(Savignano, 1472-Florenca, 1517), cat. 15.
- BELLANGE, Jacques
(hacia 1575-Nancy, 1616), cat. 39.
- BOL, Ferdinand
(Dordrecht, 1616-Amsterdam, 1680), cat. 61.
- BOUCHER, François
(París, 1703-íd., 1770), cats. 69, 77.
- BRUEGEL, Pieter el Viejo (Breda (?), hacia 1525/1530-Bruselas, 1569), cat. 28.
- CALLOT, Jacques
(Nancy, 1592-íd., 1635), cat. 40.
- CASTIGLIONE, Giovanni-Benedetto
(Génova, 1616-Mantua, 1670), cats. 42, 43.
- COLLAERT, Hans
(hacia 1530-antes de 1581), cat. 38.
- DAVID, Gérard, Gheeraert
(Oudewater, hacia 1450-Brujas, 1523), cat. 31.
- DAVID, Jacques-Louis
(París, 1748-Bruselas, 1825), cats. 82, 83.
- DEBUCOURT, Philibert Louis
(París, 1755-íd., 1832), cats. 78, 79, 80, 84.
- DELAUNE, Etienne
(Milán, hacia 1518-París, 1583), cats. 34, 35, 36.
- DURERO, Alberto (Nuremberg, 1471-íd. 1528),
cats. 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27.
- DYCK, Anton van
(Amberes, 1599-Londres, 1641), cats. 44, 45.
- ESCUELA DE FONTAINEBLEAU, cat. 33.
- FINIGUERRA, Maso
(Florenca, 1426-íd, 1464), cats. 5, 6, 7, 8.
- FRAGONARD, Jean Honoré
(Grasse, 1732-París, 1806), cat. 72.
- GELLE, Claude, llamado Claudio de Lorena
(Chamagne, 1600-Roma, 1682), cats. 50, 51, 52, 53.
- GUERCINO, Giovanni Francesco Barbieri
(Cento, 1591-Bolonia, 1666), cat. 41.
- GOYEN, Jan van
(Leyde, 1596-La Haya, 1656), cat. 46.
- GUTTENBERG, Carl
(región de Nuremberg, 1743-íd. 1790), cat. 74.
- JANINET, Jean-François
(París, 1752-íd, 1814), cats. 76, 77.
- LAUNAY, Nicolas de (París, 1739-íd., 1792), cat. 72.
- LAUNAY, Robert de
(París, 1749-París, 1814), cat. 75.
- LE PAUTRE, Jean
(París, 1618-íd., 1682), cat. 54.
- MAESTRO DE RETRATOS BARONCELLI
(pintor de finales del siglo X, escuela holandesa),
cat. 32.

MANTEGNA, Andrea (Isola di Cartura, cerca de Padua, 1431-Mantua, 1506), cats. 10, 11, 12, 13.

MOREAU, Jean-Michel, el Joven
(París, 1741-íd., 1814), cats. 73, 74, 75.

PATAS, Jean-Baptiste
(París, hacia 1717-¿?), cat. 73.

PISANELLO, Antonio di Puccio Pisano
(Pisa, 1395-Roma (¿?), 1455), cat. 9.

POLLAIUOLO, Antonio
(Florenca, 1433-Roma, 1498), cat. 14.

RAFAEL Sanzio, llamado Rafael
(Urbino, 1483-Roma, 1520), cat. 17.

REMBRANDT, Harmenzs van RIJN
(Leiden, 1606-Amsterdam, 1669),
cats. 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68.

ROBETTA, Cristofano Michele Martini, llamado
Cristofano Robetta
(Florenca, 1462-documentado hasta 1535), cat. 16.

RUYSDAEL, Jacob van
(Haarlem, 1628-Amsterdam, 1682), cats. 47, 48, 49.

SAINT-AUBIN, Gabriel de
(París, 1724-íd. 1780), cats. 70, 71.

SCHONGAUER, Martin
(Colmar, hacia 1445-1450-Brisach, 1491),
cats. 18, 19.

TALLER DEL MAESTRO DE ARMAS DE
COLONIA, cat. 4.

WATTEAU, Antoine
(Valenciennes, 1684-Nogent-sur-Marne, 1721),
cat. 69.

Bibliografía

Adhémar, 1959

J. Adhémar, J. Laran, J., J. Prinnet, *L'Estampe*, París, 1959, 2 vol.

Adhémar, 1963

Jean Adhémar, *La Gravure originale au XVIIIe siècle*, París, 1963.

Ainsworth, 1998

Maryan W. Ainsworth, *Gerard David Purity of vision in an Age of Transition*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998

Aubert et Roux, 1921

Marcel Aubert et Marcel Roux, Bibliothèque Nationale, *Collection de Vinck, Inventaire analytique III - La Législative et la Convention*, París, 1921.

Auclair, 2000

Valérie Auclair, “*Théâtre et rhétorique : un point de vue iconographique*”, Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, *les Juifves*, Rennes, 2000, p. 31-40.

Bacou, 1969

R. Bacou, "Rembrandt et son temps", *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 6, 1969.

Bakker, van Berge-Gerbaud, Schmitz et Peeters, 1998

B. Bakker, M. van Berge-Gerbaud, E. Schmitz et J. Peeters, *Landscape of Rembrandt. His favourite walks*, Bussum, publicado con motivo de la exposición Amsterdam-París, 1998.

Bapst, 1893

G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, París, 1893.

Bartsch ilustré, 1993

The illustred Bartsch, 50 (supp.). Rembrandt Harmensz van Rijn, Nueva York, 1993.

Bartsch, 1797

Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Viena, 1797.

Bartsch, 1803-1821

Adam Bartsch, *Le peintre-graveur*, Viena, 1803-1821, 21 vol.

Baudicour, 1859

P. de Baudicour, *Le Peintre-graveur français continué au Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIIIe siècle*, París, 1859, 2 vol.

Bellini, 1973

Paolo Bellini, *Catalogo completo dell'opera grafica del Robetta*, Milán, 1973.

Bellini, 1977

Palo Bellini, *Incisori Liguri e Lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bolonia, 1977.

Bellini, 1982

Palo Bellini, *The illustrated Bartsch: Italian masters of the seventeenth century*, 47 commentary, part 1, Nueva York, 1982.

Bellini, 1985

Palo Bellini, *The illustrated Bartsch: Italian masters of the seventeenth century*, 46 commentary, Nueva York, 1982.

Benesch, 1935

O. Benesch, *Rembrandt, Werk und Forschung*, Vienne, 1935, réed. Viena, 1970.

Benesch, 1947

O. Benesch, *A catalogue of Rembrandt's Selected Drawings*, Oxford-Londres, 1947.

Benesch, 1957

O. Benesch, *The drawings of Rembrandt*, Londres, 1954-1947, 6 vol.

Benesch, 1960

O. Benesch, *Rembrandt as a Draughtsman*, Londres, 1960.

Berckenhagen, 1968

E. Berckenhagen, “*Zeichnungen der ‘Ecole de Fontainebleau’ in Berlin*”, Berliner Museen, Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzer, Neue Folge, XVIII 1968, fascículo 1, p. 11-23.

Biörklund-Barnard, 1955

B. Biörklund et O.H. Barnard, *Rembrandt's etchings true and false*, Stockholm-Londres, 1955.

Bjurström, 1956

Per Bjurström, “*Etienne Delaune and the Academy of Poetry and Music*”, 1956.

Bjurström-Dahlback, 1956

P. Bjurström et B. Dahlback, in cat. exp. *Théâtre et fêtes à Paris, XVIe et XVIIe siècles: Dessins du Musée National de Stockholm*, París, musée Carnavalet, 1956.

Blum, 1923

André Blum, *Les eaux-fortes de Claude Gellée dit Le Lorrain*, París, 1923.

Blum, 1927

André Blum, *Les origines de la gravure en France, les estampes sur bois et sur métal - Les incunables xylographiques*, París y Bruselas, 1927.

Blum, 1933

André Blum, “*Les nielleurs du quattrocento et Maso Finiguerra*”, *Gazette des Beaux-Arts*, IX, 1933, pp. 214-230.

Blum, 1934

André Blum, “*Le Baron Edmond de Rothschild*”, tiré à part du *Bulletin de l'Académie des Beaux-Arts*, n° 20 – Julio-Diciembre 1934.

Blum, 1936

André Blum, “*Un Musée de la Gravure, La Collection Edmond de Rothschild*”, in *Revue mensuelle d'Art de France et de l'Etranger*, n°170, París, octubre 1936

Blum, 1939

André Blum, *Rembrandt, 1606-1669, Quatorze dessins du Louvre publiés par A. Blum*, París, 1939.

Blum, 1950

André Blum, *Les Nielles du quattrocento*, París, 1950.

Blum, 1956

André Blum, *Les primitifs de la gravure sur bois*, París, 1956.

Blunt, 1954

Anthony Blunt, *The Courtauld Collection*, Londres, 1954.

Bocher, 1882

Emmanuel Bocher, *Jean-Michel Moreau le Jeune*, París, 1882.

K.G. Boon, 1950-1951

The *Vasari society*, part V, n° 16, 1950-1951.

Boorsch, 1992

Suzanne Boorsch, cat. exp. *Andrea Mantegna, peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Milán-Paris, 1992.

Borenius, 1923

Tancred Borenius Ph. D., *Four Early Italian Engravers*, Boston, 1923.

Boschot, 1955

A. Boschot, "Les lectures de Louis David", *Le Jardin des Arts*, n° 3, enero 1955.

Bouchot, 1902

Henri Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, Paris, 1902.

Bouchot, 1903

Henri Bouchot, *Les deux cents incunables xylographiques du département des estampes*, Paris, 1903, 2 vol.

Bresc-Bautier, 1990

Geneviève Bresc-Bautier, *Germain Pilon*, actes du colloque, sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Paris, 1990.

Brookner, 1990

A. Brookner, *Jacques-Louis David*, Paris, 1990.

Broos, 1981

B. Broos, *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving. Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam, waaronder de collectie Fodor*, III, Amsterdam, 1981.

Bruand-Hébert-Sjöberg, 1970

Yves Bruand, Michèle Hébert et Yves Sjöberg, *Inventaire du fonds français - Graveurs du XVIII siècle*, t. XI, Paris, 1970.

Carnesecchi, 1988

R. Carnesecchi, "Una festa di David poco prima di Termidoro", *Eidos*, n° 3, diciembre 1988.

Châtelet, 1991

Albert Châtelet, *le beau Martin, études et mises au point*, actes du colloque, sous la direction d'Albert Châtelet, Colmar, 1991.

Cleray, 1928

E. Cleray, "Un portrait inédit par David", *Le Figaro*, 23 febrero 1928, p. 296.

Coblentz, 1954

Suzanne Coblentz, *La Collection d'estampes Edmond de Rothschild au musée du Louvre*, Paris, 1954.

Comer, 1979

Christopher D. Comer, "Dessins de maîtres lorrains du XVIIe siècle", étude de la *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 1, Paris, 1979.

Connaissance des arts, 1989

"Hommage aux donateurs", n° spécial de *Connaissance des arts*, 1989.

Conway, 1908

M. Conway, "Drawings by Gérard David", *Burlington Magazine*, XIII, 1908.

Cooper, 1948 (1)

D. Cooper, "Jacques-Louis David: A Bi-Centenary Exhibition", *The Burlington Magazine*, XC, n° 547, octubre 1948.

Cooper, 1948 (2)

D. Cooper, "David and the Neo-Classic Style", *The Listener*, 23 diciembre 1948.

Coppier, 1917

A.Ch. Coppier, *Les eaux-fortes de Rembrandt*, Paris, 1917.

Courboin, 1923

François Courboin, *La Gravure en France des Origines à 1900*, Paris, 1923.

Dacier, 1914

Emile Dacier, *L'œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin*, Paris, 1914

Dacier, 1925

Emile Dacier, *La gravure de genre et de moeurs*, Paris, 1925.

Dacier, 1928

Emile Dacier, "*Gabriel de Saint-Aubin vignattiste*", Byblis, automne 1928, Paris, 1928.

Dacier, 1929-1931

Emile Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin, peintre, dessinateur et graveur: 1724-1780*, Paris y Bruselas, 1929-1931.

Dahlback-Pariset, 1954

B.Dahlback et F. G. Pariset, "Dessins de costumes de théâtre de Jacques de Bellange et de l'Ecole Lorraine", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1954.

Delteil, 1910

Loys Delteil, *Manuel de l'Amateur d'Estampes au XVIIIe siècle*, Paris, 1910.

Deutsch Carroll, 1981

C.M. Deutsch Carroll, "Reembrandt as Meditational Printmaker", *The Art Bulletin*, Nueva York, 1981.

Dillon, 1990

G. Dillon, in *Il Genio di G. B. Castiglione Il Grechetto*, Gênes, 1990.

Dodgson, 1924

C. Dogson, *Old French colour-prints*, Londres, 1924.

Dogson, 1926

C. Dogson, *Albrecht Dürer*, Londres-Boston, 1926.

Dowd, 1948

David Lloyd Dowd, *Jacques-Louis David and the French Revolution*, new series n° 3, University of Nebraska Studies, Lincoln, 1948

Dowd, 1948

David Lloyd Dowd, *Pageant - master of the Republic: Jacques-Louis David and the french Revolution*, Lincoln, University of Nebraska, 1948.

Duchesne, 1826

J. Duchesne, *Essai sur les Nielles*, 1926.

Duplessis, 1878

G. Duplessis, *Eaux-fortes de J. van Ruisdael* reproduites et publiées par Amand-Durand, Paris, 1878.

Duportal, 1926

Jeanne Duportal, *La gravure de portraits et de paysages*, Paris y Bruselas, 1926.

Dutuit, 1881-1885

E. Dutuit, *Manuel de l'Amateur d'estampes* (classé par écoles), Paris-Londres, 1881-1885, 5 vol.

Dutuit, 1888

E. Dutuit, *Manuel de l'Amateur d'estampes*, Paris, 1888, 3 vol.

Ephrussi, 1882

Charles Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, Paris, 1882.

Fenaille, 1899

Maurice Fenaille, *L'Œuvre gravé de P.-L. Debucoart (1755-1832)*, París, 1899.

Fisher, 1886

Richard Fisher, *Introduction to a Catalogue of the Early Italian Prints of the British Museum*, Londres, 1886.

Fleischsig, 1928-1931

E. Fleischsig, *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, Berlín, 1928-1931, 2 vol.

Focillon, 1930

Henri Focillon, *Maîtres de l'estampe: peintre, graveurs: Dürer, Rembrandt, ...* París, 1930.

Francis, 1926

E.C. Francis, "J.-M. Moreau", *The print Collector's Quality*, octubre 1926.

Friedländer, 1913

M.J. Friedländer, "Auction von Rembrandt-Zeichnungen der Heseltine Sammlung", *Kunst und Künstler*, XI, 6, 1913.

Friedländer, 1928

M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei, VI. Memling und Gérard David*, Berlín, 1928. Rééd. *Early Netherlandish Painting, VI. Hans Memling and Gérard David*, notes par N. Veronee-Verhaegen, trad. H. Norden, I-II, Leiden-Bruselas, 1971.

Gerson, 1968

H. Gerson, *Paintings of Rembrandt*, Nueva York, 1968, edición francesa, 1969.

Giltaij, 1980

G. Giltaij, "De Tekeningen van Jacob Van Ruisdael", *Oud Holland*, 94n° 2-3, 1980.

Glaser, 1920

Curt Glaser, *Gotische Holzschnitte*, Berlín, 1920.

Gower 1883

R. Gower, *Iconographie de la reine Marie-Antoinette...*, París, 1883.

Graul, 1906

R. Graul, *Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt*, Leipzig, 1906.

Graul, 1941

R. Graul, *Rembrandt: Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen*, Leipzig, 1941.

Guiffrey, 1875

Jean Guiffrey, "Nouvelles diverses", *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, julio 1875, p. 49-52.

Guillaud-Lambert, 1986

J. et M. Guillaud et G. Lambert, *Rembrandt. La Figure Humaine*, París-Nueva York, 1986.

Guilmard, 1880-1881

D. Guilmard, *Les maîtres ornemanistes*, París, 1880-1881, 2 vol.

Haak, 1975

B. Haak, *Rembrandt. Dessins*, París, 1975.

Haug, 1938

H. Haug, *Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg. Catalogue des peintures anciennes*, Estrasburgo, 1938.

Hautecoeur, 1954

L. Hautecoeur, *Louis Davis*, París, 1954.

Hébert et Sjöberg, 1973

Hébert, Michèle et Sjöberg, Yves, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIème siècle*, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, París, XII, 1973.

Hell, 1930

H. Hell, "Die späten Handzeichnungen Rembrandts", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 51, 1930.

Heller, 1827

Joseph Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, Bamberg, 1827, vol. 1, Leipzig, 1931, vol. 2.

Heseltine, 1907

J.P. Heseltine, *Original drawings by Rembrandt in the collection of P.H.*, Londres, 1907.

Hind, 1908

Arthur M. Hind, *A short History of Engraving and Etching*, Londres, 1908

Hind, 1910

Arthur M. Hind, *Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the British Museum*, Londres, 1910 (Illustrations 1909), 2 vol.

Hind, 1912

A.M. Hind, *Rembrandt's etchings an essay and a catalogue ...*, Londres, 1912.

Hind, 1915

Arthur M. Hind, *Drawings by Rembrandt and his school. Catalogue of drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum*, Londres, 1915.

Hind, 1923

Arthur M. Hind, *Cristofano Robetta*, The Print Collector's Quaterly, Londres, diciembre 1923.

Hind, 1938-1948

Arthur M. Hind, *Early Italian Engravers*, Londres, 1938-1948, 7 vol.

Hofstede de Groot, 1906

C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906.

Hollstein, 1978

Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts, t. XX, Amsterdam, 1978.

Holma, 1940

Kl. Holma, *David. Son évolution et son style*, París, 1940.

Hope, 1992

Charles Hope, dans cat. exp. *Andrea Mantegna*, Londres, 1992.

Humbert, 1947

A. Humbert, *Louis David. Peintre et conventionnel*, 1947, Primera edición. 1936.

Jardel, 1962

M. Jardel, "Un grand reporter dans le Paris du XVIIIe siècle", *La Revue française de l'élite européenne*, n° 144, septiembere 1962, pp. 22 à 30.

Jean-Richard, 1978

Pierrette Jean-Richard, *L'Œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Rothschild*, París, 1978.

Keyes, 1977

G. S. Keyes, "Les eaux-fortes de Ruisdael", dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 36, nov.-dic. 1977.

Knap-Eckhart, 1964-1965

Knapet Eckhart, in cat. exp. *Claude Lorrain und die Meister der römantischen Landschaft im XVII Jahrhundert*, Viena, 1964-1965.

Kristeller, 1901

Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Londres, 1901.

Kristeller, 1902

Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlín-Leipzig, 1902.

Kruse, 1920

J. Kruse, *Die Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im National-Museum zu Stockholm*, La Haya, 1920.

Lajer-Burcharth, 1999

E. Lajer-Burcharth, *Necklines, The Art of Jacques-Louis David after the Terror*, Yale, 1999.

Lambert, 1999

Gisèle Lambert, *Les premières gravures italiennes, quattrocento - début du cinquecento*, París, 1999.

Landau, 1992

David Landau, *Andrea mantegna*, Londres, 1992.

Laran, 1959

J. Laran, J. Adhémar, J. Prinnet, *L'Estampe*, París, 1959, 2 vol.

Lawrence-Dighton, 1912

H.W. Lawrence et Dighton, *Les plus belles gravures françaises du XVIIIe siècle*, París, 1912, 2 vol.

Le Blanc, 1854-1856

Charles Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes...*, París, 1854-1856, 3 vol.

Levenson, Oberhuber, Sheeman, 1973

Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn L. Sheeman, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973.

Lévêque, 1989

J.-J. Lévêque, *La vie et l'œuvre de Jacques-Louis David*, París, 1989.

Leymarie, 1984

J. Leymarie, *Le métier de l'artiste. L'aquarelle*, Ginebra, 1984.

Lindenberg, 1976

I. Lindenberg, "Did the execution of Charles the First influence Rembrandt's *Ecce Homo*? A tentative investigation", *Print R.*, USA, 1976.

Lippmann, 1883-1929

F. Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer, 1883-1929*, 7 vol.

Lippmann-Hofstede de Groot, 1888-1911

F. Lippmann et C. Hofstede de Groot, *Original drawings by Rembrandt*, Berlín-La Haya, 1888-1911, 4 vol.

Lorentz, 1995

Philippe Lorentz, *Hans Memling au Louvre*, París, 1995.

Lugt, 1920

F. Lugt, *Mit Rembrandt in Amsterdam*, Berlín, 1920.

Magnani, 2003

Lauro Magnani, "Le Christ chassant les marchands du Temple de Giovanni Benedetto Castiglione, au musée du Louvre", *La Revue du Louvre*, n° 3, junio 2003.

Mahérault, 1880

M. Mahérault, *L'œuvre de Moreau le Jeune, catalogue raisonné et descriptif*, París, 1880.

Mantz, 1861

Paul Mantz, "L'histoire de l'orfèvrerie française", *Gazette des Beaux-Arts*, 9, 1861, p. 15-41.

Marcenaro, 1969

Caterina Marcenaro, *Mostra dei pittori genovesi a Genova nel "600e e nel "700"*, Gênes, 1969.

Maret, 1943

J. Maret, *David*, Múnich, 1973.

Martens, 1995

Didier Martens, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkubde*, Gante, 1995.

Martindale, 1979

Andrew Martindale, *The triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of H.M. the Queen at Hampton Court*, Londres, 1979.

Maurois, 1963

A. Maurois, "David, ou le génie malgré lui", *Le Jardin des Arts*, n° 107, octobre 1963.

Meder, 1932

Joseph Meder, *Dürer-Katalog, Kupfertische, Radierungen, Holzschnitte*, Viena, 1932.

Meder, 1932

Joseph Meder, "*Dürer-Katalog: ein Handbuch über Albrecht Dürersstiche Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichnen*", Viena, 1932.

Melli, 1995

Lorenza Melli, *Maso Finiguerra*, Florencia, 1995.

Mende-Scherbaum-Schoch, 2000

Matthias Mende, Anna Scherbaum et Rainer Schoch, dans cat. exp. *Albrecht Dürer. 80 Meisterblätter. Holzschnitte, Kupfertische, Radierungen aus der Sammlung Otto Schäfer*, Munich-Londres-Nueva York, 2000.

Mende-Scherbaum-Schoch, 2001

Matthias Mende, Anna Scherbaum et Rainer Schoch, dans cat. exp. *Albrecht Dürer, Die drei grossen Bücher: Marienleben, Grosse Passion, Apokalypse. Faksimile der Original Ausgabe Nürnberg 1511*, Nördlingen, 2001.

Meroni, 1975

Ubaldo Meroni, *Lettere e altri documenti interno alla storia della pittura*, Monzambano, 1975.

Mezzetti, 1961

A. Mezzetti, cat. exp. *Andrea Mantegna*, Venecia, 1961.

Michel, 1893

E. Michel, *Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps*, París, 1893.

Michel-Sahut, 1988

Régis Michel et Marie-Catherine. Sahut, *David, l'art et la politique*, París, 1988.

Miegroet 1989

Hans J. van Miegroet, *Gérard David*, Amberes, 1989.

Mielke, 1996

Hans Mielke, *Pieter Bruegel - Die Zeichnungen*, Berlín, 1996.

Mistler, 1961

J. Mistler, F. Blaudez et A. Jacquemin, *Epinal et l'Imagerie populaire*, París, 1961.

Molanus, 1996

Molanus, *traité des Saintes Images*, les Editions du Cerf, París, 1996 (2 vol.)

Moureau, 1893

Adrien Moureau, *Les Moreau*, París, 1893.

Mundy, 1980

E.J. Mundy, *Gerard David Studies*. Unpublished Ph. Diss., Princeton University, 1980.

Münz 1961

Ludwig Münz, *Bruegel, the Drawings*, seconde édition 1968, Londres, 1961.

Nanteuil, 1985

L. de Nanteuil, *Jacques-Louis David*, NewYork, 1985, París, 1987.

Nash, 1973

S.A. Nash, *The Drawings of Jacques-Louis David: selected problems*, thèse de doctorat de l'Université de Standford

Néret, 1989

G. Néret, *David. La terreur et la vertu*, Paris, 1989.

Noël, 1989

B. Noël, *David*, Vaduz-Nueva York, 1989.

Oberhuber-Sheehan, 1973

Oberhuber-Sheehan, *Early italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973.

Orenstein, 2001

Nadine M. Orenstein, *cat. exp. Pieter Bruegel the Elder; Drawings and Prints*, Nueva York, New Haven-Londres, 2001.

Ottley, 1816

W. Young Ottley, *An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving to the time of Mercantonio*, Londres, 1816, 2 vol.

Panofsky, 1920

E. Panofsky, "Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari", *Jahrbuch der preussischen Untersuchung*, Leipzig-Berlin, 1920.

Panofsky, 1943

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (édition française "La vie et l'art d'Albrecht Dürer", 1987), Princeton University Press, 1943.

Panofsky, 1987

E. Panofsky, *La vie et l'Art d'Albrecht Dürer*, Paris, 1987 (édition française), 1ere édition, Princeton University, Press, 1943.

Pariset, 1962

F.G. Pariset, "Jacques de Bellange", revue *L'Œil*, n° 92, 1962.

Passavant, 1860-1864

J.D. Passavant, *Le peintre-graveur*, Leipzig, 1860-1864, 6 vol.

Percy, 1971

Ann Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione, master Draughtman of the italian Baroque*, 1971.

Phillips, 1955

John Goldsmith Phillips, *Early Florentine Designers and Engravers*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.

Poletti, 2001

Frederico Poletti, *Antonio e Piero Pollaiolo*, Milán, 2001.

Portalis et Béraldi, 1880-1882

Roger Portalis et Henri Béraldi, *Les graveurs du XVIIIe siècle*, Paris, 1880-1882, 3 vol.

Portalis, 1877

Roger Portalis, *Les dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle*, Paris, 1877, 2 vol.

Portalis, 1889

Roger Portalis, *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre*, Paris, 1889.

Préaud, 1999

Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français - Graveurs du XVII siècle*, t. 11 & 12, Paris, 1999.

Prinet, 1959

J. Laran, J. Adhémar, J. Prinet, *L'Estampe*, Paris, 1959, 2 vol.

Raupp, 1994

H.J. Raupp, "Rembrandts Radierungen mit biblischen Themen 1640-1650 und das "Hundertguldenblatt" ", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3/1994.

Reid, 1870

George William Reid, *A reproduction of the Salamanca collection of prints from Nielli*, Londres, 1870.

Robert-Dumesnil, 1835

A.P.F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*, Paris, 1835-1871, 11 vol.

Roberts, 1989

W. Roberts, *Jacques-Louis David. Revolutionary Artist. Art, politics, and the french Revolution*, Chapel Hill-Londres, 1989.

Rosenberg, 1948

P. Rosenberg, *Rembrandt*, Cambridge, 1948, 2 vol.

Rosenberg, 1987

Pierre Rosenberg, *cat. exp. Fragonard*, Paris, 1987-1988.

Rosenberg, 2001

Pierre Rosenberg, "Did Jacques de Bellange go to Italy? Notes on the exhibition in Rennes", *Burlington magazine*, n° 143, 2001.

Rosenberg-Prat, 2002

Pierre. Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Jacques-Louis David 1748-1825 - Catalogue raisonné des dessins*, Milán, 2002.

Rosenthal, 1904

L. Rosenthal, *Louis David*, Paris, 1904.

Rothschild 1908

Baron Edmond de Rothschild, *Notice sur la vie et les travaux de M. Henri Bouchot / par Edmond de Rothschild / Membre libre de l'Académie / lue dans la séance du 13 juin 1908*, Paris, Typographie de Firmin-Didot et Cie / Imprimeurs de l'Institut de France, rue Jacob, 56, MDCCCXVIII.

Rouir, 1971

E. Rouir, *La gravure des origines au XVIIe siècle*, Paris, 1971.

Roux, 1931

Marcel Roux, *Inventaire du fonds français - Graveurs du XVIII siècle*, t. I, Paris, 1931.

Roux, 1949

Marcel Roux, *Inventaire du fonds français - Graveurs du XVIII siècle*, t. VI, Paris, 1949.

Royalton-Kisch, 1990

M. Royalton-Kisch, "Rembrandt et son école, dessins du musée du Louvre. By Emmanuel Starcky", *The Burlington Magazine*, CXXXII, n° 1043, febrero, 1990.

Rutgens, 2002

J. Rutgens, dans *Rembrandt, Dipinti, incisioni e riflessi sul "600" e "700" italiano*, Roma, 2002.

Saxl, 1908

F. Saxl, "Zu einigen Handzeichnungen Rembrandts", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 31, 1908.

Schatborn, 1976

P. Schatborn, "Das Geschiedenis van een tekening", *De Kronick van het Rembrandthuis*, 28, 1976.

Schnapper, 1980

A. Schnapper, *David témoin de son temps*, Friburgo, 1980.

Schneider, 1990(1)

C.P. Schneider, " L'art et la nature dans les paysages de Rembrandt", dans *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, actes du colloque, musée du Louvre, 1990.

Schneider, 1990 (2)

C.P. Schneider, *Rembrandt's Landscape*, New Haven-Londres 1990.

Schreiber, 1926-1930

W.L.Schreiber, *Handbuch der Holz und Metallschnitte des 15. Jahrh.*, Leipzig, 1926-1930, 8 vol.

Seidlitz, 1894

W. von Seidlitz, "Recensie van Lippmann, Hostede de Groot, I, Rembrandts Zeichnungen", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 17, 1894.

Seidlitz, 1913

W. von Seidlitz, "Die Rembrandt-Zeichnungen der Sammlung Heseltine und Hostede de Groot", *Kunstchronik*, NF, XXIV, n° 26, 1913.

Serullaz, 1968

Maurice Serullaz, *Dessins du Louvre*, Paris, 1968

Slatkes, 1973

L.J. Slatkes, "C. White and K.G. Boon, Rembrandt's etchings..., C. White, Rembrandt as an etcher...", *The Art Quaterly*, Booke Review, XXXVI, n° 3, 1973.

Slive, 1965

S. Slive, *Drawings of Rembrandt*, NuevaYork, 1965.

Smith, 1988

D.R. Smith, "I Janus": Privacy and the gentlemanly ideal in Rembrandt's portraits of Jan Six", *Art History*, II, n° 1, marzo, 1988.

Starcky, 1999

E. Starcky, *Le Cabinet des Dessins. Rembrandt - Les Figures*, Paris, 1999.

Stolpe, 1989

E. Stolpe, "Jacques-Louis David "Tod des Marat". Krude Realistik-Erhabene Idealität", *Weltkunst*, LIX, n° 11, junio 1989.

Strauss - van der Meulen, 1979

Walter L. Strauss y M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, Nueva York, 1979.

Strauss, 1974

Walter L. Strauss, *The complete Drawings of Albrecht Dürer*, Nueva York, 1974, 6 vol.

Strauss, 1980

Walter L. Strauss, *Albrecht Dürer woodcuts and woodblocks*, Nueva York, 1980.

Tauzia, 1881

L. Both de Tauzia, *Notice des dessins de la Collection His de la Salle*, musée du Louvre, Paris, 1881.

Ternois, 1992

Daniel Ternois, *Jacques Callot (1592-1635)*, actes du colloque, sous la direction de Daniel Ternois, Paris-Nancy, junio 1992.

Ternois, 1998

Daniel Ternois, *Jacques Callot, Catalogue de son œuvre desiné, supplément (1962-1998)*, Paris, 1998.

Thuillier, 2001

Jacques Thuillier, cat. exp., *Jacques de Bellange*, Rennes, 2001.

Tietze- Conrat, 1937-1938

H. Tietze et E. Tietze-Conra, *Kritisches Verzeichnis der Werk Albrecht Dürer*, Basilea-Leipzig, 1937-1938, 2 vol.

Toesca, 1960

Ilaria Toesca, "Quelques dessins attribués à Etienne Delaune", *La revue des arts, Musées de France*, 1960, n° VI, p. 255-259.

Torres 1997

P. Torres Guardiola, *Delacroix à Versailles*, R.M.N., Paris, 1997

Torres 2001

P. Torres Guardiola, *Remarques sur la suite d'Estampes de Madame de Pompadour*, in cat. expo *Madame de Pompadour et les Arts*, Versailles, Munich y Londres.

Torres 2002

P. Torres Guardiola, *Mémoires du Visible*, R.M.N. Paris, 2001

Tolnay, 1969

Charles de Tolnay, "A contribution to Pieter Bruegel the Elder as Draughtman", dans *Miscellanea van Regteren Altena*, 1969.

Vaisse-Ottino della Chiesa, 1969

P. Vaisse et A. Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint de Dürer*, Paris, 1969.

Valentiner, 1905

W.R. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, Estrasburgo, 1905.

Valentiner, 1925-1935

W.R. Valentiner, *Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1925-1934.

Van de Waal, 1972

H. van de Waal, "Enige mogelijke voor Rembrandts ets Ecce Homo (1665)", *Nederl. Kunsthist.Jb.*, 1972, 23 Mel. H. Gerson.

Van Gelder, 1973

J.G. van Gelder, "Frühe Rembrandt -Sammlung", *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin, 1973.

Van Regteren-Altena, 1948

I.Q. van Regteren-Altena, "Rembrandt's way to Emmaus", *Kunstmuseets Arskrift*, 1948-1949.

Vasari Society, 1920

The Vasari Society, seconde série, Part. I, 1920.

Verbraecken, 1973

René Verbraecken, *Jacques-Louis Davis jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, 1973.

Verbraecken, 1973

R. Verbraecken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, 1973.

Veth-Müller, 1918

J. Veth et S. Müller, *Albrecht Dürer niederländische Reise*, Berlin-Utrecht, 1918, 2 vol.

Vey, 1962

H. Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, Berlín, 1962, 2 vol.

Wegner, 1967-1968

W. Wegner, "Bemerkungen zu Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule in der Albertina", *Albertina Studien*, 1967-1968.

Weigel-Zestermann, 1866

Weigel et Zestermann, *Die Anfänge der Drückerkunst in Bild und Schrift*, Leipzig, 1865-1866, 2 vol.

Weigert, 1961

R.-A Weigert, *Inventaire du fonds français - Graveurs du XVIIe siècle*, t. 4, Paris, 1961.

White, 1969

C. White, *Rembrandt as an etcher. A study of the artist at work*, Londres, 1969, 2 vol.

Wildenstein, 1973

D. et G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, 1973.

Winkler, 1928

F. Winkler, *Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupfertische und Holzschnitte*, Berlin-Leipzig, 1928.

Winkler, 1929

F. Winkler, "Das Skizzenbuch Gerard Davids". *Pantheon*, 1929.

Winzinger, 1963

Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer Graphik, Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen*, Munich, 1963.

Wurzbach, 1906-1911

Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Viena-Leipzig, 1906-1911.

Zani, 1802

P. Zani, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi del incisione in rame*, Venecia, 1802.

Índice de exposiciones citadas de forma abreviada

Las exposiciones en las que han figurado obras de la colección Edmond de Rothschild van precedidas de un asterisco ()*

(*) Londres, 1836

A Catalogue of one hundred original Drawings by Albert Dürer... collected by Sir Thomas Lawrence, Woodburn's Gallery, eight exhibition, Londres, 1836.

(*) París, 1879

Catalogue descriptif des Dessins des Maîtres Anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts, París, Ecole des Beaux-Arts, 1879.

(*) París, 1880

Catalogue descriptif des dessins de décoration et d'ornement de Maîtres anciens exposés au Musée des Arts Décoratif, París, 1880, catalogo redactado por Philippe de Chennevières

(*) Amsterdam, 1898

Rembrandt, Amsterdam, Museo de la Ciudad, 1898, sin cat.

(*) Londres, 1899

Rembrandt Exhibition, Londres, Royal Academy, 1899.

(*) París, 1907

Portraits peints et dessinés du XIIIe au XVII e siècle, París, Bibliothèque nationale, 1907.

(*) París, 1908

Exposition d'œuvres de Rembrandt. Dessins et gravures, París, Bibliothèque Nationale, 1908.

Cambridge, 1915

A loan exhibition of early italian engravings , Cambridge, 1915.

(*) París, 1928

La Révolution française, Bibliothèque nationale, París, 1928.

(*) París, 1937

Cent Incunables de la collection d'estampes Edmond de Rothschild, París, Jeu de Paume, 1937.

(*) París, 1938-1939

La gravure française en couleurs au XVIIIe siècle, París, musée de l'Orangerie, 1938-1939.

(*) París, 1939

La Révolution française, estampes et dessins, París, musée de l'Orangerie, 1939.

(*) París, 1947

Rembrandt (1606-1669), tableaux, eaux-fortes et dessins, París, Orangerie des Tuileries, 1947.

(*) París, 1950

Le paysage hollandais au XVIIe siècle, París, musée de l'Orangerie, 1950.

(*) París, 1954

Chefs d'œuvres de la collection Edmond de Rothschild du musée du Louvre, París, musée de l'Orangerie, 1954.

(*) Versailles, 1955

Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine, château de Versailles, 1955.

(*) París, 1957

Les incunables sur bois et sur métal de la Collection Edmond de Rothschild au musée du Louvre, París, musée de l'Orangerie, 1957.

(*) París, 1959-1960

Chefs-d'œuvre - dessins et gravures - du Cabinet Edmond de Rothschild , París, musée du Louvre, 1959-1960.

(*) París, 1961

La gravure italienne au quattrocento, I Florence, París, musée du Louvre, 1961.

(*) París, 1963

La gravure française au XVIIIe siècle, París, musée du Louvre, 1963.

(*) París, 1965-1966

Le XVIè siècle européen. Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises, París, Petit Palais.

(*) París, 1965-1966

Le XVIè Siècle Européen. Gravures et Dessins du Cabinet Edmond de Rothschild , París, musée du Louvre, 1965-1966.

(*) París, 1965

La gravure italienne au quattrocento et au début du cinquecento -II. Florence et le Nord de l'Italie, París, musée du Louvre, 1965.

París, 1966

Les plus belles gravures du monde occidental 1410-1914, París, Bibliothèque Nationale, 1966.

(*) París, 1966

Modes et costumes français - gravures et dessins - du Cabinet Edmond de Rothschild, París, musée du Louvre, 1966.

(*) París 1967

Le Cabinet d'un Grand amateur P.-J. Mariette 1694-1774, dessins du XVème siècle au XVIIIème siècle, París, Musée du Louvre, 1967.

(*) París, 1969-1970

Les plus belles eaux-fortes de Rembrandt choisies dans les quatre principales collections de París, París, musée du Louvre, 1969-1970.

(*) París, 1970

Rembrandt et son temps, dessins des collections publiques et privées conservées en France, musée du Louvre, París, 1970.

Washington, 1971

Dürer in America. His Graphic Work, Washington, 1971.

(*) París, 1971

François Boucher, gravures et dessins provenant du Cabinet des dessins et de la Collection Rothschild au Musée du Louvre, Paris, musée du Louvre, 1971

París, 1972-1973

L'École de Fontainebleau, Paris, Grand Palais, 1972-1973.

(*) París, 1974

Les incunables de la Collection Edmond de Rothschild, la gravure en relief sur bois et sur métal, Paris, musée du Louvre, 1974.

Berlín, 1975

Pieter Bruegel der Ä als Zeichner, Berlín, 1975.

Bruselas, 1977

Albrecht Dürer aux Pays-Bas. Son voyage (1520-1521), son influence, Bruselas, 1977

Londres, 1977

Jan van Goyen 1596-1656, Poet of the Dutch Landscape, Alan Jacobs Gallery, Londres, 1977.

Stanford, California, 1978

Seventeenth-Century Italian Prints, Stanford, Art Gallery, 1978

(*) París, 1980

Les maîtres de l'eau-forte des XVIe et XVIIe siècles, Paris, musée du Louvre, 1980.

(*) París, 1983

Claude Gellée dit Le Lorrain: 1600-1682, Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 1983.

(*) París, 1983-1984

Raphaël dans les Collections françaises, Grand Palais, Paris, 1983-1983.

París, 1984.

Aldorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand, Centre culturel du Marais, Paris, 1984.

Stuttgart-Zürich, 1984

Kompositionen im Halbrund, Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung, Museum Bellerive Zürich, Julio-Noviembre 1984.

(*) París, 1984-1985

Dessins français du XVIIe siècle, Paris, musée du Louvre, 1984-1985.

(*) París, 1985

Graveurs français de la seconde moitié du XVIIIe siècle, Paris, musée du Louvre, 1985.

Washington, 1986

The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century, Washington, 1986.

(*) París, 1986

Les mots dans le dessin, Paris, musée du Louvre, 1986.

(*) París, 1987

Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravures et dessins, Paris, musée du Louvre, 1987.

Berlín, 1988

Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Berlín, 1988.

(*) París, 1988-1989

Rembrandt et son école, dessins du musée du Louvre, Paris, musée du Louvre, 1988-1989.

(*) París, 1989

Un collectionneur pendant la Révolution: Jean Louis Soulavie (1752-1813), Paris, musée du Louvre, 1989.

Caen, 1989

Le soulier de Marie-Antoinette, Caen, 1989.

(*) París, 1989-1990

Jacques-Louis David, Paris, musée du Louvre, 1989-1990.

Washington, 1990

Rembrandt's Landscapes: drawings and prints, Washington, National Gallery of Art, 1990.

(*) París, 1990

Le Guerchin en France, Paris, musée du Louvre, 1990.

(*) París, 1990

Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, musée du Louvre, 1990.

Munich, 1991

Martin Schongauer, Das Kupfertischwerk, Munich, 1991.

Colmar, 1991

Le beau Martin, gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491), Colmar, 1991.

París, 1991-1992

Martin Schongauer, maître de la gravure Rhénane, vers 1450-1491, Paris, musée du Petit Palais, 1991-1992.

(*) París, 1991-1992

Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections Parisiennes, Paris, musée du Louvre, 1991-1992.

(*) París, 1991-1992

Graveurs allemands du Xve siècle dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris, musée du Louvre, 1991-1992.

Berlín-Amsterdam-Londres, 1991-1992

Rembrandt: le Maître et son atelier. Dessins et gravures, Berlin, Altes Museum 1991, Amsterdam, Rijksmuseum, 1991-1992, Londres, The National Gallery, 1991.

París, 1992

L'œil du connaisseur, hommage à Philip Pouncey, Paris, 1992.

(*) París, 1994

Largesse, Paris, musée du Louvre, 1994.

(*) París, 1994-1995

Fra Bartolommeo et son atelier - Dessins et peintures dans les collections françaises, Paris, musée du Louvre, 1994-1995.

(*) París, 1996.

Albrecht Dürer, œuvre gravé, Paris, 1996.

(*) París, 1996

Pisanello, le peintre aux sept vertus, Paris, musée du Louvre, 1996.

París, 1998

Rembrandt et Amsterdam, Promenades avec Rembrandt dans la ville d'Amsterdam et ses alentours Fondation custodia, Paris, 1998.

(*) París, 2000

L'Empire du Temps, Mythes et créations, Paris, musée du Louvre, 2000.

(*) París, 2000

Rembrandt, Gravures et dessins de la Collection Edmond de Rothschild et du Cabinet des dessins, Paris, musée du Louvre, 2000.

Nueva York, 2001

Pieter Brugel the Elder, Drawings and Prints, The Metropolitan Museum of art, New-York, 2001

Cleveland, 2002

Battle of the Nudes, Pollaiuolo's Renaissance masterpiece, Cleveland, 2002.

Londres 2002-2003

Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist, Londres, British Museum, 2002-2003.

(*) París, 2003

Mémoires du Visible, cuivres et estampes de la chalcographie du Louvre, París, musée du Louvre, 2003.

(*) París, 2003

Dossier David (sans catalogue), Salle d'Actualité du département des Arts graphiques, París, musée du Louvre, 2003.

Barcelona, 2003

Dibujos del Renacimiento, Fundación Caixa de Catalunya, Barcelona, 2003

Viena, 2003

Albert Dürer, Viena, Albertina, 2003

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Ziegler. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henri Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phyllis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar,* con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec,* con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,* con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux,* con texto de Gisèle Ollinger-Zinke. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Lovis Corinth,* con textos de Sabine Fehlemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer.	Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmänn. Fernando Zóbel: Obra gráfica*
2000	Vasarely,* con textos de Werner Spies. Schmidt-Rottluff,* con textos de Magdalena M. Moeller.	Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther. Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes, con textos de Pablo Ramírez.
2001	Gottlieb, con textos de Sanford Hirsch. Matisse: espíritu y sentido,* con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista.	De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehlemann.	A. Ródchenko, geometrías, con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehlemann. Gottlieb monotipos, con textos de Sanford Hirsch.
2002	Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas,* con textos de Lisa M. Messinger. Turner y el mar. Acuarelas de la Tate,* con textos de José Jiménez, Ian Warrell Nicola Cole, Micola Moorby y Sarah Talf. y del artista.		Mompó: obra sobre papel, con textos de Lola Durán. Saura Damas, con textos de Francisco Calvo Serraller.

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
<p>2003</p> <p>Kandinsky, origen de la abstracción, con textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y del artista.</p>	<p>Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti. Obras sobre papel de la colección Kornfeld, con textos de Werner Spies.</p>	<p>Chillida: Elogio de la mano, con textos de Javier Maderuelo.</p> <p>Gerardo Rueda: construcciones, con textos de Barbara Rose.</p> <p>Esteban Vicente: collages, con textos de José María Parreño y Elaine de Kooning.</p> <p>Lucio Muñoz íntimo, con textos del artista y de Rodrigo Muñoz.</p>
<p>2004</p>	<p>Maestros de la Invención de la Colección E. de Rothschild del Museo del Louvre, con textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn, y Louis Antoine Prat.</p>	<p>Liubov Popova, con textos de Ana María Guasch.</p> <p>Esteban Vicente: gesto y color, con textos de Guillermo Solana.</p>

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2004
© Editorial de Arte y Ciencia, S.A., 2004

Textos:

Pascal Torres Guardiola
Catherine Loisel
Christel Winling
Geneviève Bresc-Bautier
George A. Wanklyn
Louis Antoine Prat

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Traducción:

Eva Rubio Pellús
Alfonso Alarcón Sánchez

Fotocomposición:

Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Impresión:

Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Encuadernación: Ramos

ISBN: 84-7075-517-X Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-44-0 Editorial de Arte y Ciencia, S.A.
Depósito legal: M-3774-2004

Créditos fotográficos:

© Foto RMN – Thierry Le Mage
© Foto RMN – Michèle Bellot
© Foto RMN – Gérard Blot
© Foto – Musée du Louvre – Samuel Brosset

