

Contribución al estudio del dibujo en el siglo XVII: un trabajo inédito de Claudio Lorena

ANTONIO G. MORENO GARRIDO – ANA MARÍA PÉREZ GALDEANO
Universidad de Granada

1. Claude Lorrain, uno de los artistas más destacados del siglo XVII

La actividad de dibujante es una constante en la producción artística de Claudio Lorena. Sus múltiples dibujos, incluso del mismo tema, suelen ponerse en relación con toda su obra pictórica, dominando todas las técnicas con una soltura y una destreza más que sobresaliente, donde el uso de la línea se entremezcla con un magistral dominio de la mancha. Es muy importante el hecho de que se conserven de manera conjunta, —salvo contadas excepciones—, tantos dibujos de un solo artista, y lo que es más importante aún, que muchos de ellos, —por no decir todos—, fueran realizados y recogidos con un escrupuloso orden establecido por el artista, siendo éste un hecho inédito hasta el momento.

En el conocimiento y análisis de esta faceta de Lorena, que por otra parte no era ni mucho menos desconocida en su tiempo, ha sido fundamental la aportación de los trabajos de Michael Kitson y Marcel Röthlisberger¹, en cuyas publicaciones se analizan los dibujos del conocido *Liber Veritatis*, uno de los libros de dibujos más singulares del pintor. Igualmente es importante el catálogo razonado, publicado con posterioridad por Marcel Röthlisberger², donde se hace un exhaustivo análisis crítico de toda la obra pictórica y dibujística del lorenés. En sus trabajos sobre la obra completa de Lorena, publicada en 1961³, centrada en la actividad de Claudio como dibujante, se muestra el esfuerzo realizado en procurar una visión lo más precisa y amplia posible sobre la producción, formación y desarrollo de la obra del artista, acercándose de este modo, hacia un conocimiento crítico cada vez más profundo del mismo. Mucho más reciente en el

tiempo es el trabajo publicado por Richard Rand⁴, en el que se analizan los fondos de dibujos de Lorena conservados en el British Museum con motivo de la exposición de dibujos organizada por la Sterling and Francine Clark Art Institute, —entre el 2006 y el 2007—, expuesta en San Francisco y Massachusetts. En el catálogo publicado se profundiza en las características formales y estéticas de los dibujos del artista.

No es el momento de hacer un recorrido por toda la producción artística del lorenés, que por otro lado ha sido analizada por otros investigadores⁵. Ni tampoco detenernos en un análisis exhaustivo de cada uno de los dibujos del artista analizados en otros trabajos⁶. Bastará con señalar unas breves notas imprescindibles para situar la trayectoria técnica y estética, en la que se incluye el dibujo objeto de este estudio. Sin embargo, cuando se aborda un trabajo de estas características en el que impera, aparentemente, la fragilidad del soporte y de la técnica, —como es el caso del dibujo—, nos encontramos ante un problema discursivo que se viene arrastrando desde hace tiempo. La dificultad a la hora de analizar un dibujo, sea del autor que fuere, donde la propia dinámica de creación, parece ligada a la dependencia del dibujo respecto de la obra pictórica.

Hasta ahora, se habían hecho algunas especulaciones en torno a la función o el objeto del dibujo de Claudio Lorena, es decir, del por qué y el para qué de sus dibujos, como si ello fuese preciso. La coherencia de su dibujo, la importancia de

⁴ RAND, Richard, *Claude Lorrain. The Painter as Draftsman: drawings from the British Museum*. New Haven: Yale University Press, 2006.

⁵ LUNA, J. J., *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984. RÖTHLISBERGER, Marcel, *Claude Lorrain. The Paintings*, New York: Hecker and Books, v. 1, 1979.

⁶ RÖTHLISBERGER Marcel, "Claudio Gillée, Dessins inédits". *L'Oeil*, 223, 1974, pp. 22-31; RÖTHLISBERGER Marcel, "Additional Works by Goffredo Wals and Claude Lorrain", *The Burlington Magazine*, vol. 121, 910, 1979, pp. 20-29; RÖTHLISBERGER Marcel, *The Claude Lorrain Album in the Norton Simon*. Los Angeles, Inc. Museum of Art, 1971, pp. 33; KITSON, Michael, "Claude's Books of Drawings from Nature", *The Burlington Magazine*, vol. 103, 699, Special Issue in Honour of Professor Johannes Wilde, 1961, pp. 252-257.

⁷ No parece conveniente emplear la designación de "obra" en este tipo de formato, por lo que nos encontramos ante una encrucijada dialéctica, al querer unir el dibujo a una obra pictórica, como parte consustancial de ella. Esta situación genera muchas cortapisas a la hora de estudiarla, porque solemos realizar un análisis superficial de los dibujos, muchas veces anclado a una finalidad, es decir, como parte fundamental de los estudios preliminares de sus obras. Sin embargo, no debemos perder de vista que el dibujo en Claudio Lorena tiene una finalidad en sí misma, que goza de una autonomía técnica y estética, lo que pone de manifiesto que el estudio de cada uno de ellos con independencia de una obra de referencia, esta es una tarea todavía por realizar.

¹ KITSON, Michael; RÖTHLISBERGER, Marcel, "Claude Lorrain and the *Liber Veritatis* I". *The Burlington Magazine*, vol. 101, 670, 1959, pp. 14-25; KITSON, Michael; RÖTHLISBERGER, Marcel, "Claude Lorrain and the *Liber Veritatis* II". *The Burlington Magazine*, vol. 101, 678/679, 1959, pp. 328-337.

² RÖTHLISBERGER, Marcel: *Claude Lorrain the Drawings Catalog*. Los Angeles: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968. Su obra conforma uno de los catálogos sobre el dibujo de Claudio Lorena y estudio del mismo, más completo realizado hasta el momento. Alrededor de dos tercios de los dibujos reunidos en este libro, —asegura Röthlisberger—, no han sido reproducidos de manera conjunta con anterioridad, y muchos de ellos eran prácticamente desconocidos. Nuevos aspectos estéticos emergen en esta obra que van a ser comparados con nuestro conocimiento tradicional de los artistas.

³ RÖTHLISBERGER, Marcel; CECCHI, Doretta, *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*. Barcelona, Noguer, 1982.

cada uno de los diseños, la amplitud de su producción artística, así como la separación y distinción de la obra, de la de otros artistas y seguidores son aspectos que cobran ahora mayor sentido, gracias sobre todo, al conocimiento de la casi totalidad de sus dibujos. Pero, ¿podemos establecer cuáles fueron las líneas de influencia tanto en el género como en el estilo de Lorena? Son pocos los datos que se tienen sobre la primera formación del artista, pero suficientes para aproximarnos a esos inicios fundamentales donde se forjan las características del mismo. Claude Gellé, nace en Chamagne, —en la Lorena—, en 1600. Con sólo doce años se encuentra en Friburgo con su hermano Jean⁸, de quien aprende las pautas imprescindibles en el estudio del diseño. Pronto marcha a Roma y gracias a los primeros escritos de los biógrafos Sandrart⁹, Baldinucci¹⁰, o Pascoli¹¹, sabemos que pasó por el taller de Gotfried Wals¹², afincado en Nápoles. Este pintor alemán, se había formado en Roma en el taller de Agostino Tassi —discípulo a su vez de Paul Bril—¹³, de quien toma el gusto por el paisaje amplio de corte flamenco o “breugheliano”¹⁴, donde desarrolla su sentido más decorativo, superado sólo en grandiosidad por la obra del lorenés. Poco después, Lorena marcha al taller de Tassi en Roma, primero como criado y después como su discípulo. Tassi, logró fama como pintor de paisaje donde eran protagonistas la arquitectura y las figuras de pequeño tamaño, y como dice Baldinucci, éstos son elementos por los que Claudio Lorena “...si sentiva forte inclinato...”¹⁵. Pocos fueron los viajes que Lorena hizo fuera de Roma, después de que estableciera en la Ciudad Eterna su residencia. La influencia de Tassi, Bril, Elsheimer, Swanevelt¹⁶, o incluso Annibale Carracci y Pietro da Cortona¹⁷ será

decisiva, tanto en la configuración del género paisajista del artista, donde Lorena será un gran referente, como en la conformación del carácter propio que alcanza el dibujo en el lorenés. En ellos, el artista encuentra su propio estilo.

También Lorena pudo haber sido consciente de las opiniones que respecto del paisaje, expresó Giustiniani¹⁸ en una famosa carta escrita en torno a 1610. En un apartado titulado *Discorso sopra la pittura*, Giustiniani describe dos formas o métodos a tener en cuenta a la hora de hacer un paisaje, “ya sea de cerca o de lejos”. Por el primero entiende que no tiene “...que prestar mucha atención a los pequeños detalles, por lo que el tratamiento a base de manchas, indistintamente, es una buena técnica a emplear”. Este método planteado por Giustiniani, suele estar asociado con el ideal de los paisajes de pintores como el italiano Carracci o el de Tiziano. Por el contrario, como segunda propuesta indica que también se pueden “...pintar paisajes con una mayor atención, observando cada detalle”¹⁹, práctica ésta asociada, al meticuloso cuidado prestado por los paisajistas del norte, los artistas europeos antes citados que trabajan en Italia, como Goffredo Wals, Adam Elsheimer, y Paul Bril, etc. De hecho al analizar los dibujos de naturaleza de Claude, se pueden vislumbrar los dos métodos planteados por Giustiniani: la mancha, a través de la aguada, con la que crea esos amplios espacios atmosféricos; y la cuidada y precisa observación presente en otros elementos de la naturaleza, como árboles y rocas. Claude, más que cualquiera de sus contemporáneos, reconciliada esas dos tradiciones en sus pinturas, donde se combinan en la misma medida, “...una amplia concepción idealizada del paisaje, con una convincente versión de la naturaleza del detalle”²⁰.

Es en Roma donde Claude Lorrain, alcanza su fama como pintor, y es aquí donde tienen lugar los grandes encargos de papas, cardenales, gobernadores, nobles, reyes, no solo italianos, sino también españoles, franceses, holandeses, etc..., que se rinden ante la grandeza de las telas del artista. Para hacernos una idea de quiénes fueron sus principales comitentes sólo tenemos que acercarnos al índice²¹ contenido en el conocido *Liber Veritatis*, —álbum de dibujos que parece que comenzó en 1634—²², en el que se recoge de manera escrupulosa los encargos de casi todas sus grandes telas. Su primer gran comitente fue el cardenal Bentivoglio²³, para el que realizó dos grandes paisajes —que según Baldinucci— tuvieron tanto reconocimiento, que otros prelados se sumari-

⁸ DEZALLIER D'ARGENVILLE, A., *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en Taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages. Quelques reflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, París, 1762, t. IV, p. 54.

⁹ SANDRART, J. Von, *Academia nobilissimae artis pictoriae Academia nobilissimae artis pictoriae: Sive De veris & genuinis hujusdem proprietatibus, Theorematis, secretis atque requisitis aliis*. Noribergae: Literis Christiani Sigismundi Frobergii; Francofurti, apud Michaëlis ac Johan. Friderici Enderorum Haeredes & Johan. de Sandrart, 1683, pp. 327-330; publicada anteriormente en alemán, en SANDRART, J. Von, *Teutsche Akademie der edlen Bau-Bild und Malereikunste*, Nüremberg, 1675.

¹⁰ BALDINUCCI, Filippo, *Notizie del professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Firenze, Gio. Batista Etechi, etc., 1728.

¹¹ PASCOLI, Lione, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate ala maestà di Vittorio Amadeo*. Roma, 1730, pp. 20-28.

¹² Gotfried Wals, artista de origen alemán —nacido en Köln en 1600—, discípulo de Agostino Tassi cuyo estilo se asemeja mucho al de su maestro, para ello véase el trabajo de RÖTHLISBERGER Marcel, “Additional Works by Goffredo Wals...”, *op. cit.*, pp. 18-29.

¹³ PASCOLI, Lione, *Vite de' pittori...*, 1730, p. 22. La verdadera importancia de este devenir del pintor lorenés por diversas escuelas viene porque: primero adquiere de manera indirecta aquellos aspectos que van formando el gusto inicial del artista, y porque después formará parte de los talleres de cada uno de ellos, donde termina de conformar sus más valiosas aportaciones del género del paisaje. Véase el trabajo de RÖTHLISBERGER, Marcel, “De Bril à Claude: tableaux inédits”, *Revue de l'art*, 5(1969), pp.58-67.

¹⁴ SEGHERS, Lode, “Un paisaje de Tivoli por Claude Lorrain”, *Goya*, 211-212, 1989, pp. 44-51.

¹⁵ BALDINUCCI, Filippo, *Notizie del professori del disegno...*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶ Esther Galera recoge en su trabajo sobre Herman van Swanevelt, el planteamiento de que este artista, “una de las principales figuras del círculo italianista holandés”, fuera el verdadero “unificador de los estilos” de Agostino Tasi y Claudio Lorena. Si bien es cierto que durante un tiempo la crítica lo

vio como un artista de poca inventiva, deudor de la obra de Lorena, Galera plantea que Swanevelt no sólo actúa como unificador de estilos, sino que incluso pudo ser él, quien directamente influyera en el estilo de paisaje de Claudio Lorena. En: GALERA MENDOZA, Esther, “Herman van Swanevelt y la pintura de paisaje en la colección española del siglo XVIII”, *Goya*, 280, 2001, p. 25.

¹⁷ RÖTHLISBERGER, Marcel; CECCHI, Doretta, *La obra pictórica completa...*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ Véanse las notas recogidas sobre la carta de Giustiniani en: RAND, Richard, *Claude Lorrain. The Painter...*, *op. cit.*, pp. 33-35.

¹⁹ RAND, Richard, *Claude Lorrain. The Painter...*, *op. cit.*, p. 35.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Imagen disponible en la página web del British Museum en: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_results.aspx?orig=%2Fsearch%2Fsearch_the_collection_database.aspx&searchText=Liber+Veritatis&images=on&titleSubject=on&fromDate=&fromadbc=ad&toDate=&toadbc=ad&x=12&y=11

²² RÖTHLISBERGER, Marcel, *Claude Lorrain the Drawings...*, *op. cit.*, p. 64.

²³ BALDINUCCI, Filippo, *Notizie del professori del disegno ...*, *op. cit.*, p. 91.

an a sucesivos encargos, como el papa Urbano VIII, para el que se sabe realizó sendos temas marinos²⁴.

De manera general, sus obras son el reflejo de una gran sensibilidad artística, donde la poética y el equilibrio son las notas predominantes. Claudio Lorena no aplica el paisaje clásico como una fórmula precisa aprehendida, sino que él "...aunque partiendo de los clasicistas precursores boloñeses, fue esencialmente el gran intérprete innovador de la naturaleza"²⁵. Tenemos que destacar, la importancia que cobra la composición, como parte fundamental en el proceso de creación del artista. Esta composición, por lo general, suele estar conformada por dos elementos que siempre están presentes: uno la organización del primer plano a modo de escenario, en el que se ubican los personajes arropados por sorprendentes arquitecturas o majestuosos árboles que actúan a modo de marco; y un segundo aspecto donde la profundidad gana importancia debido, sobre todo, a la gradación de luces con la que está compuesta la imagen. Respecto de los medios empleados por el artista en la realización de los dibujos de paisaje, nos encontramos que las técnicas e instrumentos son a la vez, los procedimientos más comunes a este siglo XVII. El empleo del carboncillo, la pluma con sus correspondientes tintas marrones –normalmente bistre– y la aguada marrón, en sus diferentes tonalidades, conforman la base esencial de los diseños.

Si analizamos los conjuntos de dibujos atribuidos a Lorena debemos señalar, de manera general la existencia de dos tipologías diferentes. Una de ellas, conformada por los libros previamente encuadernados en los que de un modo ordenado el artista fue realizando dibujos de manera correlativa. En segundo lugar los conocidos álbumes, que se formaron a posteriori de la ejecución de los dibujos, a partir de hojas sueltas, bien unidas por el propio artista, o por los siguientes titulares de los dibujos. Esta sutil diferencia no es baladí, ya que Röthlisberger hace notar que la distinción entre libros de dibujos y álbumes, lejos de ser arbitraria, es de gran importancia, puesto que los dibujos realizados en secuencia para los cuadernos, ayudan en la investigación de la evolución del estilo de los mismos y permite establecer cronologías respecto de los grandes proyectos²⁶. Por el contrario, la singular conformación de los álbumes, –compilados convencionalmente a partir de la afinidad y relación de los asuntos, y posteriormente por la firma del artista presente en los dibujos y la numeración– dificulta el análisis del estilo de los dibujos, sus cambios en el tiempo etc., al interrumpir, cualquier progresión cronológica presente en ellos²⁷.

Sin embargo se han realizado verdaderos esfuerzos por clarificar los tipos de cuadernos y álbumes existentes, sobre todo a raíz de los datos ofrecidos en el testamento del propio artista, donde informaba de la existencia de al menos doce conjuntos de dibujo, entre cuadernos y álbumes entre sus pertenencias. Además, sucesivas investigaciones han establecido una clasificación de los cuadernos atendiendo, bien a las noticias que los propios biógrafos y documentos ofrecían, como la organización en torno a los asuntos contenidos en los mismos, que expondremos brevemente. A la muerte de

Claude en 1682²⁸, se descubre en su casa la existencia de al menos "doce libros de bocetos"²⁹, así como "un libro de 195 dibujos de todos los cuadros realizados para diversos Príncipes, con su título"³⁰, que se corresponde con el *Liber Veritatis*, álbum de dibujos donde el artista recoge a modo de "garantía" todas sus pinturas. Casi todos los cuadernos de bocetos han sido rotos y dispersos, lo que ha resultando difícil a la hora de reconstruir su contexto original, a excepción del *Liber Veritatis*. A través de un amplio estudio del papel, así como de las inscripciones y los sistemas de numeración empleados por Claude, Michael Kitson y Marcel Röthlisberger han identificado, al menos, dos cuadernos de bocetos de naturaleza, los llamados: el Libro de la Campagna y el Libro de Tívoli.

El primero, el llamado Libro de la Campagna fue realizado en torno a 1640. Está formado por un total de veinticinco dibujos de paisaje³¹, tomando como motivo la Campaña romana, de ahí la denominación del mismo. En general podemos decir que sus medidas oscilan entre los 315/30 x 210/35 mm., y que la mayoría de ellos van firmados en la parte inferior del anverso, Claudio fecit, y en ocasiones va acompañado de una identificación de lugar. También pueden presentar una numeración en la parte inferior derecha, así como una nueva numeración en el reverso con las iniciales Cl, o Cla. Estos dibujos se caracterizan por tener una unidad interna, además de compartir una excelente calidad en la ejecución y un alto grado de acabado. Se utilizan diferentes técnicas, pero todas coinciden en un refinado tratamiento³².

El Libro de Tívoli, presenta ciertos paralelismos con el anterior. Lo compone un grupo de al menos treinta y dos excelentes dibujos de paisaje, la mayoría de ellos realizados en los alrededores de Tívoli. Sus medidas también varían entre 210/20 x 300/15 mm., llevan en la parte inferior derecha del reverso el monograma del artista CLAV / IV Ro, escrito con sanguina³³.

La clasificación del resto de álbumes existentes, –a excepción del *Liber Veritatis*– es algo más ambigua, y existen diferentes teorías sobre su constitución. Uno de ellos es el llamado Primer Álbum o Cuaderno de Bocetos³⁴, creado en 1630. Formado por unos cuarenta pequeños diseños de 125 x 92 mm., colocados en posición vertical y que ahora se encuentra dividido. Otro álbum es el perteneciente a Georges Wildenstein, formado por ochenta y un dibujos, todavía juntos. Se discute si el álbum fue compilado por Claude Lorrain entre 1677 y 1682, o si por el contrario fue encuadernado veinte años después de su muerte en un volumen de tapa dura, encuadernado en pergamino a la romana de 41 x

²⁸ El testamento levantado por el artista se encuentra recogido por Marcel Röthlisberger, en: Claude Lorrain. *The Paintings...*, v. 1, op. cit., pp. 64-71, después de localizarlo A. Bertolotti en el *Archivio Storico Notarile di Roma*, en 1881, quien lo publicó por primera vez en su *Artisti Francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*. Mantua, 1886.

²⁹ Recogido en el inventario que se hizo de los bienes tras su muerte. En: RÖTHLISBERGER, Marcel: Claude Lorrain. *The Paintings...*, v. 1, op. cit., pp. 72- 80.

³⁰ *Ibid.*, p.74.

³¹ Originariamente debió estar formado por más de sesenta dibujos que hoy se encuentran dispersos, véase RÖTHLISBERGER, Marcel: *Claude Lorrain the Drawings...*, op. cit., p.56.

³² *Ibid.*, pp. 60-61.

³³ Aquí de nuevo todas las hojas tienen una unidad interna y se realizaron con la diferencia de un año o dos entre unos y otros. *Ibid.*, pp. 62-63.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ SEGHERS, Lode, "Un paisaje de Tívoli...", op. cit., pp. 45-46.

²⁵ RÖTHLISBERGER, Marcel; CECCHI, Doretta, *La obra pictórica completa...*, op. cit., p. 5.

²⁶ RÖTHLISBERGER, Marcel, *Claude Lorrain the Drawings...*, op. cit., p.55.

²⁷ *Ibidem*.

29 cm³⁵. Varían los asuntos tratados en el álbum que van, desde simples paisajes, hasta reproducciones de algunas de las obras pictóricas del lorenés, pero en general el álbum destaca por ser de una gran calidad. Quizás el conjunto de menor relevancia sea el álbum de animales, desmantelado en 1957³⁶. Estaba formado por sesenta y cuatro pequeños bocetos, la mayor parte eran estudios de la primera época. De otra envergadura eran los ciento cincuenta dibujos pertenecientes a la Colección Knight –ahora separada y conservados los dibujos en el British Museum–. Formó parte de un importante conjunto de dibujos encuadrado en 1824, en cuya portada, aparecía el sello de una corona imperial³⁷. Esto llevó a Röthlisberger que tal vez pertenecieran a la Colección Real Española, ya que “...don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio, quien, como embajador español en Roma en los años setenta y virrey de Nápoles en la década de los ochenta, compró una prodigiosa cantidad de obras de arte que fueron enviadas a España después de su muerte”³⁸.

Por último trataremos uno de los conjuntos más singulares del artista el *Liber Veritatis*, debido sobre todo, a la afinidad y características casi idénticas del dibujo que estamos trabajando, con las presentes en el *Liber*. Este conjunto de dibujos, conservados en el British Museum, lo forman cerca

de doscientos que funcionan, según palabras del artista recogidas por el propio Baldinucci, a modo de registro de las pinturas de Claudio Lorena, impulsado para frenar el fraude por parte de imitadores y copistas³⁹. Está organizado siguiendo un estricto orden cronológico, desde que se originó en torno a 1634. Importantes estudios se han realizado sobre su elaboración, como también se ha establecido la concordancia entre los diseños en él contenidos y las obras pictóricas que hoy se conservan⁴⁰. Las medidas con pocas variaciones, están en torno a 185 x 260 mm., y se alternan cuatro hojas blancas con cuatro hojas azules. Aunque los dibujos, durante el largo periodo en el que fueron realizados muestran una más que notoria unidad de estilo y ejecución⁴¹, sí es cierto que través de ellos, se pueden estudiar los cambios de estilo que se produjeron en el artista. En ellos, Lorrain utilizó casi como medios exclusivos la pluma y la aguada marrón o bistre; algunas páginas se hacen exclusivamente a pluma (LV 147)⁴².

2. Marina con el desembarco de Eneas en el Lacio, ca. 1645

El dibujo de Claudio Lorena que estudiamos pertenece a una colección particular (fig. 1). Está realizado sobre papel



Figura. 1. Desembarco de Eneas en el Lacio. 1645, (18,6 x 24,5 mm.). Claude Lorrain. Colección Particular. Pluma y tinta marrón y aguada bistre

³⁵ *Ibid.*, pp. 65-66.

³⁶ *Ibid.*, p. 56.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 65.

³⁹ BALDINUCCI, Filippo, *Notizie del professori del disegno ...*, op. cit., p. 95.

⁴⁰ KITSON, Michael; RÖTHLISBERGER, Marcel, “Claude Lorrain and the *Liber Veritatis* I...”, op. cit.; KITSON, Michael; RÖTHLISBERGER, Marcel, “Claude Lorrain and the *Liber Veritatis* II...”, op. cit.; CARACCILO, L., *Liber Veritatis di Claudio Gellée*, Roma, 1815.

⁴¹ RÖTHLISBERGER, Marcel, *Claude Lorrain the Drawings...*, op. cit., pp. 63-65.

⁴² *Ibid.*, p. 64.

verjurado, va firmado en la parte inferior derecha donde leemos: *Claude fecit E. Lazairs 7^o ?*⁴³ Ejecutado con gran soltura con pluma marrón y aguada bistre, mide 186 x 245 mm.. Estas medidas, son muy parecidas a la de otro dibujo realizado por el artista —de igual temática—, conservado en el British Museum de Londres (fig. 2)⁴⁴.

y sus soldados, vestidos con armaduras como si fueran a entrar en batalla, donde destaca la armadura del personaje principal. A la derecha, tras unas rocas y apenas esbozado, se encuentra un pastor con su rebaño de cabras, ajeno a la escena. El dibujo presenta una línea de enmarque que se ve con nitidez en el lado superior y laterales, faltando el trazo de la parte inferior al presentar, —esta última parte— cierto deterio-



Figura. 2. *Desembarco de Eneas en el Lacio*. 1650, (19,2 x 26,7 mm.). Claude Lorrain. British Museum, Londres. Tiza negra, pluma y tinta marrón, aguada bistre sobre papel coloreado en rosa y cuadrícula diagonal en lápiz

El dibujo contiene la escena del desembarco de Eneas en el Lacio, descrita en el Libro VII de los poemas de Virgilio⁴⁵. Dos barcos troyanos están anclados a la izquierda del dibujo, mientras un árbol sobre un acantilado hace de contrapunto visual a la derecha, compensando de esta forma la imagen. En el primer plano, se encuentra un grupo de hombres: Eneas

ro, una especie de desgarró similar al producido en la acción de arrancar la hoja de un libro, tal vez —y es una hipótesis— este dibujo pudiera haber sido arrancado de un cuaderno de dibujo. Por lo que sabemos, Claudio Lorena en muchas ocasiones llevaba consigo un cuaderno de dibujo encuadernado, por lo que es muy probable que este dibujo perteneciera a uno de esos cuadernos que sabemos existieron.

El dibujo que nos ocupa podría plantearnos algunas dudas sobre su posible atribución a nuestro artista. Frente a la posibilidad de que este diseño fuera una mera copia, producto del interés generado por Lorena en otros pintores, aquellos interrogantes se solventan a favor de la autoría del lorenés, después de analizar el papel: su tamaño, características, antigüedad, marca de agua, etc., como la técnica empleada, y el asunto representado. Y no sólo nos referimos a una correspondencia parcial, sino total. Sobre todo después de analizar los dibujos y copias atribuidas a Lorena de otros artistas, éstos difieren en casi todos

⁴³ La inscripción de escasa claridad puede responder a varias interpretaciones válidas. Otra posible lectura es la de *Lazio*.

⁴⁴ La ficha catalográfica realizada por el British Museum, el dibujo de Claudio Lorena aparece como: "Sea Coast with the landing of Aeneas in Latium" (19,2 mm x 26,7 mm), 1650. "Pen and Brown ink and brown wash, touched with white; on pink-tinted paper; squared with diagonals". En: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=722341&partid=1&searchText=Drawing+Aeneas%20b4s&fromADBC=ad&toADBC=ad&titleSubject=on&numpages=10&images=on&orig=%2fsearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1.

⁴⁵ CRISTÓBAL, Vicente, *Virgilio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, p. 94.

los aspectos, tanto técnicos como estilísticos⁴⁶. Vista la hoja al trasluz, vemos la filigrana, concretamente en el ángulo inferior izquierdo. Aunque en este momento seguimos estudiando el papel, para determinar con mayor precisión el motivo, a simple vista parece representar un círculo con la flor que tiene una serie de líneas en su interior.

Por último debemos subrayar el hecho de haber encontrado un grabado (fig. 3) cuyo motivo es el mismo que el dibujo que nos ocupa⁴⁷. Es importante señalar también, la calidad con el que el grabado está realizado⁴⁸.



Figura. 3. *Desembarco de Eneas en el Lacio*. 1650. Claude Lorrain. Delint., R Earlom sculpt. ER 943 lám. 14. Biblioteca Nacional de Madrid. Grabado imitando la aguada. Medida de la hoja: 29,3 x 43,1mm.; medida de la huella: 21,4 x 28,5 mm.; y por último medida de la línea de enmarque: 19,4 x 26,9 mm

⁴⁶ RÖTHLISBERGER, Marcel, *Claude Lorrain. The Paintings...*, v. 1, op. cit., pp. 301-302.

⁴⁷ Los grabados que aparecen en el volumen 3º pertenecen a la colección de dibujos de Knight. De forma general, las medidas de las láminas varía, y esto se puede deber al hecho, de que cada uno de los grabados intenta reflejar las medidas de los diseños originales, y con seguridad podemos decir que las medidas del grabado —que contiene el motivo que trabajamos— se aproxima a las del dibujo del British y en correspondencia con el que ahora presentamos. La lámina nº 14, realizada en aguafuerte lavis, aparece el grabado con el tema del desembarco de Eneas en el Lacio. Respecto del volumen se presenta de forma apaisada cuyas medidas oscilan entre la medida de la hoja: 29,3 x 43,1mm.; medida de la huella: 21,4 x 28,5 mm.; y por último medida de la línea de enmarque: 19,4 x 26,9 mm. Debajo de la línea de enmarque se puede leer: "From the original Drawing in The Collecction f R. P. Knight Esqr."

⁴⁸ LIBER VERITATIS; / OR / A COLECTION OF PRINTS, / AFT-HER THE / ORIGINAL DESIGNS / OR / CLAUDE LE LORRAIN; / IN THE / COLLECTION OF HIS GRACE THE DUCK OF DEVONSHIRE, / EARL SPENCER, RICHARD PAYNE KNIGHT, BENJANMIN WEST, P. R. A. CHARLES LAMBERT, / EDWARD TURNOR GEORGE GOS- LING, AND JOSEPH FARRINGTON, ESQRS. /

El dibujo que ahora ve la luz, perteneció al fondo de dibujos de la colección del Infante Don Sebastián⁴⁹ Gabriel de Borbón y Braganza⁵⁰, hijo del Infante Pedro Carlos⁵¹ y María Teresa de Braganza, princesa de Beira, tal y como reza en la referencia de la parte posterior del enmarque en la que se puede leer:

Del Estudio / de Dibujo y Pintura / del Serenísimo / Señor Infante Don Sebastián/.

Y después de haber revisado el inventario de sus bienes, podemos decir que el dibujo pudo estar contenido entre sus posesiones. En el documento: Doc. 35966 fol. 7492r., que se refiere a la apertura del testamento del Infante don Sebastián se recoge el inventario de todas sus posesiones. En los fols. 7492r. y 7493r., aparecen varias alusiones a marinas⁵².

EXECUTED BY / RICHARD EARLOM, / IN THE MANNER AND TASTE OF THE ORIGINALS. / VOLUMEN THE THIRD. / LONDON / PUBLISHED BY SHURST, OBINSON, AN CO. / SUCCESSORS TO MESSRS. BOYDELL, Nº 90 CHEAPSIDE. / PRINTED BY JAMES MOYES, GREVILLE STREET. / 1819.

⁴⁹ Sobre el coleccionismo y las dotes artísticas del Infante podemos añadir el trabajo de ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, "El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 157, 2003, pp. 48-63. Para ver el contenido de su gabinete de pinturas consultar el trabajo de BARATECH ZALAMA, María Teresa, "La testamentaria del infante don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza", *Archivo Español de Arte*, t. 62, nº 247, 1989, pp. 372-377.

⁵⁰ MATEOS SÁINZ DE MEDRANO, Ricardo, *Los desconocidos Infantes de España: Casa de Borbón*, Barcelona, Thassàlia, 1996, pp. 131-151.

⁵¹ Don Pedro Carlos fue Infante de España desde su nacimiento, hijo de la Infanta Mariana Victoria de Portugal y del Infante don Gabriel de Borbón, (hijo predilecto de Carlos III de España). *Ibidem.*, p. 132.

⁵² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Doc. 35966. Concretamente el inventario se corresponden con los números "1687; una marina de 0'39 por 0'59 125 (pesetas)"; y "1715; marina de 0'15 por 0'18 25 (pesetas)". En el fol. 7492v., aparece "1716; Marina de 0'21 por 0'28, 50 (pesetas)". En el fol. 7492v., aparece "1716; Marina de 0'21 por 0'28, 50 (pesetas)".