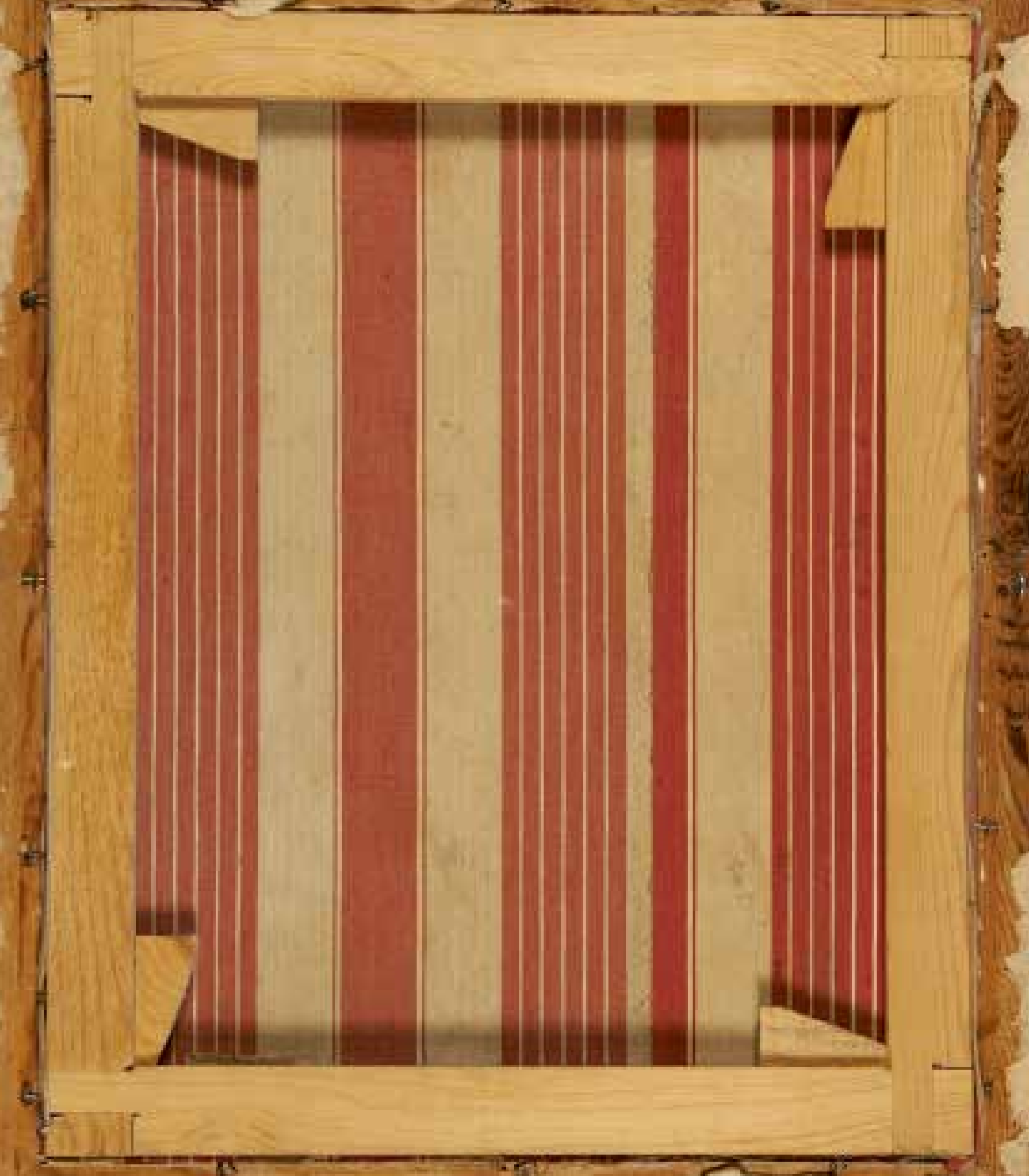


REVER 202





7152
DELEGADA DE INCAUTACIÓN,
CCIÓN Y CONSERVACION DEL
RO ARTÍSTICO NACIONAL

ventario

ia

19078
Alba
82



A



2830

2830

JUNTA DELEGADA DE INCAUTACIÓN,
PROTECCIÓN Y SALVAMENTO DEL
TESORO ARTÍSTICO

N.º de Inventario 14356
Procedencia C.M.T.
N.º Colec. 1057

Nº 55.



221
33

M. N. PRADO

2830



Dirección General de Bellas Artes

Exposición Alonso Cano

Granada, Junio - Julio 1933

Título "Retrato del padre" de Alonso Cano

Dimensiones 0,40 x 0,48

Procedencia Museo del Prado.

Destino M. del Prado



REVERSOS

Comisario
Miguel Ángel Blanco

MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO, 2023

Este catálogo se ha editado con motivo de la exposición *Reversos*, celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, entre el 7 de noviembre de 2023 y el 3 de marzo de 2024.

Exposición Museo del Prado – Fundación AXA

Organizada por

	GOBIERNO DE ESPAÑA	MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE	MUSEO NACIONAL DEL PRADO
---	-----------------------	---------------------------------------	-----------------------------

Con el patrocinio de

	fundación AXA
---	------------------

Todo cuadro tiene una cara oculta. Tras lo que se muestra hay siempre un lado secreto, invisible, cargado en ocasiones de claves, historias o pistas. Por razones de seguridad y circulación en las salas, los museos muestran habitualmente la cara frontal de ese objeto tridimensional que es el cuadro, escondiendo el resto. Y lo hacen incluso cuando saben que su parte trasera también es digna de interés. Esta exposición da la vuelta a toda una forma de entender, y mostrar, la historia del arte, y pone el foco en el reverso, en lo oculto, en lo desconocido. En lugar de centrarse sobre lo que vemos, llama la atención sobre lo que habitualmente no vemos, por estar de cara a la pared. ¿Qué se esconde en el reverso de los cuadros que amamos?

La inspiración de esta muestra surge del cuadro más icónico del Museo del Prado, *Las meninas*. Cuando contemplamos esta obra maestra, Velázquez nos invita a mirar más allá de la superficie del lienzo, a reconocer que el arte es mucho más que una representación de la realidad; es un artificio cautivador, hábilmente orquestado por las manos de un talentoso artista. El reverso del cuadro se convierte en una puerta a una dimensión clandestina y es esta revelación la que forma el núcleo de esta exploración. Como parte de su trabajo diario de actualización y estudio de su colección, el Museo del Prado hace ya tiempo que presta una especial atención a los reversos, depositarios de una información fundamental para atribuir, datar, precisar técnicas y trazar la procedencia de numerosas piezas. Los reversos se examinan, se fotografían y se incorporan como documentación en los trabajos de conservación. Esta muestra hace balance de todos esos saberes acumulados y comparte con el público los hallazgos, a veces muy sorprendentes, que se han ido registrando en los últimos años. Pero el Prado no ha querido hacer solo una exposición de investigación destinada a los conocedores: gracias a la mirada heterodoxa de un artista, Miguel Ángel Blanco, se rompen convenciones y se «da la vuelta» no solo a muchas de las obras, sino también a la mirada del espectador.

Agradezco sinceramente la generosidad de los muchos museos, coleccionistas y artistas que han entendido el alcance de este proyecto y no solo han prestado sus obras sino que han permitido que se exhiban de manera diferente. *Reversos* demuestra una determinación compartida por fomentar la colaboración e intercambiar conocimientos con la comunidad artística global, así como el compromiso por preservar y progresar en el estudio del arte, avanzando más allá de lo visible.

Miquel Iceta i Llorens
Ministro de Cultura y Deporte

Esta exposición no habría sido posible sin la generosidad de los siguientes prestadores:

Ámsterdam, Van Gogh Museum (Vincent Van Gogh Foundation) ♦ Barcelona, Fundació Joan Miró ♦ Boston, Museum of Fine Arts ♦ Colección Abelló ♦ Colección Barón Guillaume Kervyn de Volkaersbeke ♦ Copenhagen, SMK, National Gallery of Denmark ♦ Cortesía de Sophie Calle y de Perrotin ♦ Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen ♦ Estocolmo, Nationalmuseum ♦ Fundación Pablo Palazuelo ♦ Fundación Telefónica ♦ La Haya, Mauritshuis ♦ Londres, Guildhall Art Gallery, City of London ♦ Lübeck, die Lübecker Museen. Museum Behnhaus Drägerhaus ♦ Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ♦ Madrid, Museo Lázaro Galdiano ♦ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ♦ Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas ♦ Madrid, Museo Nacional del Romanticismo ♦ Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ♦ Miguel Ángel Blanco, Biblioteca del Bosque ♦ Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias ♦ París, Collection Farida et Henri Seydoux ♦ París, Musée du Louvre, département des Peintures ♦ San Galo, Kunstmuseum St. Gallen ♦ Vik Muniz y galería Elba Benítez

Y de la de aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

La Fundación AXA tiene el privilegio de apoyar esta exposición, que se suma a la ya extensa colaboración de la empresa con el Museo del Prado, de la que tanto nos enorgullecemos. Creemos firmemente que el arte enriquece nuestras vidas y despierta nuestra imaginación, y esta exposición es una manifestación tangible de esa creencia, compartida con una institución que nos sorprende cada día con su capacidad de innovación y actualización. *Reversos* nos empuja a mirar más allá de lo evidente, a cuestionar la representación y a sumergirnos en un mundo de descubrimientos.

Con este proyecto emprendemos un viaje que atraviesa la superficie de las obras maestras. Nos adentra en los secretos y misterios ocultos tras las pinturas y nos permite explorar los procesos creativos de los artistas. Este enfoque único nos brinda una visión completamente nueva del mundo del arte y nos invita a apreciarlo desde una perspectiva singular, convertidos, gracias a un montaje inédito que abarca las salas A y B, en espectadores activos.

Reversos no solo nos hace partícipes de avances en la conservación y la investigación científica que amplían nuestros conocimientos sobre la materialidad de las obras de arte, sino que atiende a las transformaciones en la visualidad y en la forma en la que entendemos el mundo. Si la exploración tridimensional de las obras se ha convertido en una realidad gracias a los avances tecnológicos y las herramientas de *software*, ahora, en las salas del museo, el visitante también podrá ir más allá de la tradicional contemplación frontal de la pintura.

Al mismo tiempo, *Reversos* nos trae hasta el presente al incorporar a artistas del siglo XX, incluso en activo, como el propio comisario, Miguel Ángel Blanco: sus aportaciones ponen al día las preocupaciones y prácticas de los creadores de siglos anteriores, y nos recuerdan que el arte no es algo estático, sino una fuerza dinámica que se reinventa constantemente.

Uno de los aspectos más notables de los reversos de las pinturas es su capacidad para revelar la historia de una obra. A través de anotaciones, marcas, etiquetas, inscripciones o sellos, los especialistas pueden rastrear el deambular de una pintura a lo largo del tiempo. Los cambios de propiedad, las exposiciones anteriores y las restauraciones se registran a menudo en ellos; dan cuenta de episodios de la “biografía” de la obra y pueden ayudar a arrojar luz sobre su importancia y su significado. Pero las traseras revelan no solo los avatares de estas obras a lo largo de los siglos, sino también decisiones creativas y procesos de trabajo que por lo general quedan ocultos al público. Al mostrarlos, democratizamos de alguna manera la experiencia artística, el acceso a un lado oculto normalmente reservado a los profesionales y a los investigadores.

En definitiva, *Reversos* es una oportunidad única para conocer más y mejor el proceso creativo, para disfrutar del arte y protegerlo para las próximas generaciones. Una oportunidad que les invito a disfrutar con los cinco sentidos.

Olga Sánchez Rodríguez
Presidenta de la Fundación AXA

MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

MINISTRO
Miquel Octavi Iceta i Llorens

SUBSECRETARIA
María Pérez Sánchez-Laulhé

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

DIRECTOR
Miguel Falomir Faus

DIRECTOR ADJUNTO DE CONSERVACIÓN
E INVESTIGACIÓN
Andrés Úbeda de los Cobos

DIRECTORA ADJUNTA
DE ADMINISTRACIÓN
Marina Chinchilla Gómez

REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

PRESIDENCIA DE HONOR
SS. MM. los Reyes

PRESIDENTE
Javier Solana Madariaga

VICEPRESIDENTA
Pilar del Castillo Vera

VOCALES
Inés Alberdi Alonso * José María Álvarez-Pallete
López * María Blasco Marhuenda * María Bolaños
Atienza * Carmen Calvo Poyato * Ana de la Cueva
Fernández * Isabel Díaz Ayuso * Estrella de Diego
Otero * José Manuel Entrecañales Domecq *
Isidro Fainé Casas * Miguel Falomir Faus * Álvaro
Fernández-Villaverde y Silva, Marqués de Santa Cruz *
Víctor Francos Díaz * Víctor García de la Concha *
Carmen Giménez * María José Gualda Romero *
Carmen Iglesias Cano * Pablo Isla Álvarez de Tejera *
Roberto Iturriaga Navaridas * Jaime Malet Perdigo *
Tomás Marco Aragón * José Luis Martínez-Almeida
Navasqués * María del Carmen Martínez Insua * Íñigo
Méndez de Vigo y Montojo, Marqués de Albayda *
Rafael Moneo Vallés * Anabel Morillo León * María
Pérez Sánchez-Laulhé * José Ignacio Sánchez Galán *
Lidia Sánchez Milán * Olga Sánchez Rodríguez *
Isaac Sastre de Diego * Miguel Satrústegui Gil-
Delgado * Juan Tejedor Carnero * Santiago de Torres
Sanahuja * Carlos Torres Vila * Carlos Westendorp
Cabeza * Carlos Zurita Delgado, Duque de Soria

PATRONOS DE HONOR
José María Castañé Ortega * Carlos Fitz-James
Stuart y Martínez de Irujo, XIX Duque de Alba
* Emilio Lledó Íñigo * Philippe de Montebello *
Eduardo Serra Rexach * María Várez Benegas

SECRETARIA
Isabel Quintana Jiménez

Uno de los aspectos más sorprendentes de *Las meninas* es la elevada porción de su superficie que ocupa el reverso del enorme lienzo en el que trabaja Velázquez. Apoyado sobre el suelo, distinguimos su revés claveteado a un bastidor de madera, pero su disposición nos impide saber qué está pintando el sevillano, alimentando así las conjeturas de los millones de espectadores que lo han contemplado desde mediados del siglo XVII y de los muchos especialistas que sitúan ahí el verdadero y misterioso significado de la obra. El reverso de *Las meninas* funciona en realidad como un ingenioso *macguffin* pictórico, pero al mismo tiempo nos advierte de que la obra de arte es mucho más que una simple imagen. Una pintura también es, recordémoslo, un objeto, y un objeto cuya totalidad escapa a un simple golpe de vista. Como sucede con la Luna, la cara oculta de una pintura encierra una realidad ignota, y a esa fascinante realidad está dedicada esta exposición, que de la mano de su comisario, Miguel Ángel Blanco, invita al espectador a ir más allá de la superficie del plano pictórico. Lo hace de forma tan exhaustiva como original, embarcándonos en un viaje “al otro lado del espejo” tras el cual difícilmente volveremos a ver las pinturas como lo hacíamos hasta ahora.

Nos gustaría destacar dos aspectos de esta exposición. El primero es que, pese a incluir préstamos de instituciones nacionales e internacionales –a las que agradecemos profundamente su generosidad–, su núcleo lo constituye la colección del Prado. *Reversos* es así una puerta para aproximarse a los fondos del museo con otros ojos, pero también el resultado de un largo proceso de investigación sobre ellos. El segundo es que el tema de la exposición afecta a la esencia misma del objeto artístico y, como tal, es atemporal, de ahí la naturalidad con la que conviven en ella obras realizadas con más de 500 años de distancia, desde el siglo XV hasta la más estricta contemporaneidad.

Reversos es fruto de la inteligencia y el tesón de su comisario, que ha contado con la colaboración del diseñador Antonio Junco para sortear los desafíos de un difícil montaje que exigía que muchas de las obras expuestas pudieran verse por ambas caras, y con la complicidad intelectual de los autores del catálogo. A todos ellos nuestro agradecimiento, así como a todos los trabajadores y departamentos del museo que han contribuido a su realización.

Nuestro agradecimiento final es para la Fundación AXA, el más antiguo entre los patrocinadores del Museo del Prado, que una vez más ha acudido puntual a su cita anual, contribuyendo decisivamente a nuestro objetivo principal de acercar el arte a la sociedad. Gracias por habernos dado tanto durante tanto tiempo.

Javier Solana Madariaga
*Presidente del Real Patronato
del Museo Nacional del Prado*

Miguel Falomir
*Director del Museo
Nacional del Prado*



**ANVERSO /
REVERSO**

Victor I. Stoichita

12

**LO REAL
Y SU DOBLE**

Ramón Andrés

32

**SOLO PARA
MIS OJOS**

Ana González Mozo

42

**ENTRE LO VISIBLE
Y LO OCULTO**

Antonio Muñoz Molina

62

**DONDE NO
LLEGA LA LUZ**

Miguel Ángel Blanco

73

CATÁLOGO

Textos de las secciones de
Miguel Ángel Blanco

**EL ARTISTA
TRAS EL LIENZO**

81

**ESTO NO ES
UNA TRASERA**

109

**DE ESPALDAS,
FRENTE A
LA PINTURA**

121

**EL BASTIDOR
COMO CRUZ**

135

CARAS B

153

EL LADO OCULTO

179

**MÁS
INFORMACIÓN
AL REVERSO**

199

**ORNAMENTOS
Y FANTASMAS**

233

**PLIEGUES,
CORTES
Y RECORTES**

251

**NATURALEZA
DE FONDO**

263

ANVERSO / REVERSO

Victor I. Stoichita

Para empezar, dos historias. La primera de ellas se debe a Marco Boschini y habla de Tiziano:

Giacomo Palma el Joven, que tuvo la suerte de poder disfrutar de las doctas enseñanzas de Tiziano, me dijo que este esbozaba sus cuadros con una masa de colores que servía, por decirlo así, como lecho, o como base para las expresiones, sobre la cual a continuación debía construirlas; he visto con mis propios ojos golpes poderosos, con pinceladas cargadas de color, a veces con restregones de tierra roja pura, que le servían para hacer las medias tintas, otras veces con una pincelada de blanco de plomo, con el mismo pincel empapado de rojo, negro y amarillo, daba relieve a las partes iluminadas. Y siguiendo estos preceptos de las antiguas enseñanzas, conseguía con cuatro golpes de pincel hacer surgir la promesa de una figura perfecta. Esbozos de este tipo satisfacían a los más grandes entendidos, y eran la guía que deseaba gran número de ellos en su búsqueda del método correcto que les permitiera adentrarse en el océano de la pintura. Una vez formados estos preciosos fundamentos, volvía los lienzos contra la pared y a veces los dejaba allí varios meses sin mirarlos. Cuando de nuevo estaba dispuesto a retomar el trabajo, los analizaba con severidad, como si se tratase de enemigos mortales, para ver si podía encontrar algún defecto en ellos¹.

El segundo relato es de Palomino, quien, en su *Museo pictórico y escala óptica* (1715-24), trata de un pintor menor, pero no menos legendario:

Juan de Pareja, natural de Sevilla, de generación mestizo, y de color extraño, fue esclavo de don Diego Velázquez: y aunque el amo (por honor del arte) nunca le permitió que se ocupase en cosa que fuese pintar ni dibujar, sino solo moler colores, y aparejar algún lienzo, y otras cosas ministeriales del arte, y de la casa: él se dio tan buena maña, que a vueltas de su amo, y quitándose del sueño, llegó a hacer en la Pintura cosas muy dignas de estimación. Y previniendo en esto el disgusto forzoso de su amo, se valió de una industria peregrina: había pues observado Pareja que siempre que el señor Felipe Quarto bajaba a las bóvedas a ver pintar a Velázquez, en viendo un cuadro arrimado, y vuelto a la pared, llegaba su Majestad a volverlo, o lo mandaba volver para ver qué cosa era. Con este motivo, puso Pareja un cuadrito de su mano, como al descuido vuelto a la pared: apenas lo vio el Rey, cuando llegó a volverlo; y al mismo tiempo Pareja, que estaba esperando la ocasión, se puso a sus pies, y le suplicó rendidamente le amparase para con su amo, sin cuyo consentimiento había aprendido el arte, y hecho de su mano aquella pintura. No se contentó aquel magnánimo espíritu real con hacer lo que Pareja le suplicaba, sino que volviendo a Velázquez, le dijo: «No solo no tenéis que hablar más en esto; pero advertid, que quien tiene esta habilidad, no puede ser esclavo»².

Ambas historias nos introducen en los arcanos de los talleres del pintor, a la vez que escenifican diferentes estrategias para desembocar en distintos objetivos. En los dos casos, quienes manipulan las obras son, en primer lugar, los propios pintores, pero si

¹
Boschini [1660]
1966, pp. 711-12.

²
Palomino [1715-24]
1988, t. 3, pp. 307-9.

Tiziano vuelve contra la pared sus lienzos a fin de reanimar o dinamizar, tras un lapso más o menos largo de tiempo, su propia creatividad, Pareja lo hace para interpelar de manera audaz y muy astuta a un privilegiado espectador, el rey. En uno y otro caso, sin embargo, la pintura («el esbozo» de Tiziano, y la «cosa muy digna de estimación» de Juan de Pareja) se eclipsa o, para ser más exactos, la pintura, durante cierto tiempo, no se muestra, sino que se disimula. O dicho de otro modo, los cuadros (el lienzo de Tiziano y el cuadrito de Pareja) retroceden a su cualidad de simples objetos, escondiendo o velando un misterio, el del arte, que resulta (temporalmente) inaccesible. La maliciosa acción de dar la vuelta a esos objetos escamotea la pintura a la mirada. Al privilegiar el soporte uno se ve obligado a girarlos nuevamente para poder acceder a la contemplación de la pintura.

Ambos textos merecen ser analizados concienzudamente. Boschini recordaba el proceso creador de Tiziano, describiendo la policromía de la preparación de la tela y evocando la figuración apenas esbozada. Esta última no se describe ni puede describirse, puesto que se trata de la simple «promesa de una figura perfecta». El biógrafo sugiere que el esbozo es una representación intermedia que puede interesar tan solo a los entendidos, a los especialistas, pero no al público mayoritario, y, sobre todo, que está lejos de satisfacer el ambicioso criterio de plenitud de Tiziano. Es por ello, precisamente, por lo que resulta indispensable hacer una pausa, poner distancia entre la pintura y el pintor, lo que se consigue girando la obra contra la pared.

Por su parte, Palomino no describe el cuadrito de Juan de Pareja, pero podemos deducir que la pintura estaba acabada y archiacabada («una cosa digna de estimación»), hasta el punto de poder ser usada, mediante una hábil puesta en escena, como una sorprendente «pieza de demostración». Se trataba nada más y nada menos, según nos dice el biógrafo, de un simple «cuadrito», y este empleo del diminutivo no puede ser casual.

En la historia intervienen tres personajes: el rey (Felipe IV), el pintor mulato (Juan de Pareja) y, entre bambalinas, el maestro y dueño de este último (Velázquez)³. El rey —se sobreentiende— transgrede la etiqueta, y abandonando momentáneamente sus múltiples y altas ocupaciones, «desciende» al taller del pintor de corte para observar su trabajo. Se trata aquí de un topos heredado de una antigua tradición, pues, según la leyenda, Alejandro Magno solía visitar el taller de su pintor preferido, Apeles⁴. La novedad del relato de Palomino se encuentra en el detalle de que Felipe IV, cuando era interpelado por los cuadros vueltos contra la pared, los hacía girar (por lo general valiéndose de un intermediario, pues todo un rey no se rebaja a ejercicios manuales de este tipo), en espera de acceder («para ver qué cosa era») directamente a la cara escondida de la obra de su pintor predilecto. Y he aquí que el «cuadrito» de Pareja viene a desbaratar el orden de las cosas, puesto que lo que se muestra al rey no es una pintura de Velázquez, tal como esperaba contemplar su majestad, sino la obra

³
Para más detalles sobre la historia, véase Stoichita 2009, pp. 157-74.

⁴
Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV, 85.

realizada... por un esclavo. Nótese también que el texto de Palomino no menciona en absoluto lo que el cuadrito representa. La confusión del soberano no tiene nada que ver con el contenido de la representación, sino que se explica por el impacto de la cualidad inusual de su realización pictórica. Las relaciones de poder (pintor/aprendiz, maestro/esclavo, señor/vasallo), perfectamente escenificadas, se ven sometidas a una ruda prueba, para culminar en la evocación de la genuflexión del servidor y de la gracia final, majestuosamente otorgada por el monarca.

En una y otra historia, el cuadro al revés tiene la función de un actante furtivo, de un objeto que guarda un secreto. Aunque con distintos fines, las dos anécdotas ponen de manifiesto la opacidad del soporte pictórico, y sacan partido de la tensión que se instaura con la cara pintada del lienzo. Ambas historias deben leerse en el ámbito del campo simbólico⁵ que apunta a la relación entre la «coseidad» del cuadro y la seducción de la representación pictórica. Lo que da valor al cuadro, lo que los «entendidos» invocados por Boschini buscan y aprecian y lo que interpela al soberano, tal como lo cuenta Palomino, no es evidentemente el revés de la representación, sino lo que este materialmente posibilita; es decir, la representación. El cuadro, se entiende, y la pintura, no son la misma cosa. Es la maestría de la representación pictórica, la capacidad del pincel doctamente manejado para crear ficciones, lo que da valor al cuadro, testimoniando el poder creador del artista. Se trata efectivamente de un «poder otro», o mejor dicho, de un «contra-poder», y Pareja lo evidencia con la necesidad de suplicar, postrado de rodillas, su aceptación por parte de su graciosa majestad.

El propio Velázquez no se muestra ajeno a esta dialéctica y la proclama, a su manera, en «la más ilustre de sus obras», como Palomino califica el cuadro que hoy se conoce con el nombre de *Las meninas* [fig. 1]. Voy a abstenerme de exponer aquí la larga descripción que su biógrafo le dedica, e igualmente no voy a extenderme en tratar su asombrosa composición, que tanta tinta ha hecho y continúa haciendo correr⁶. Sin embargo, es necesario recordar el misterio de esta obra que representa a Velázquez enfrascado en su ejecución, en un taller improvisado, según Palomino, que, usando un extraordinario sintagma, evoca el espacio-matriz de la ficción («el cuarto del príncipe donde se finge y donde se pintó»), que comporta la exhibición en el primer plano de una gran opacidad: «El lienzo en que está pintando es grande, y no se ve nada de lo pintado, porque se mira por la parte posterior que arrima al caballete»⁷.

Es la hora de los superlativos. El contraste con el «cuadrito» de Juan de Pareja del relato apenas citado no podría ser mayor. Si el juego de esconder/desvelar, planeado ingeniosamente por el aprendiz, consistía en explotar la fuerza de atracción del opaco revés del cuadro, que incitaba al soberano a manipular (o a hacer manipular) el silencioso y enigmático objeto arrimado contra la pared, Velázquez relanza el juego: «Dio muestras de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo que pintó en lo último de la galería,

⁵
Para la noción de «campo simbólico» remito a Bourdieu 1992.

⁶
Véanse Marías (ed.) 1995 y Greub (ed.) 2001.

⁷
Palomino [1715-24] 1988, t. 3, p. 250.



[FIG. 1]
 Diego Velázquez,
Las meninas, 1656.
 Óleo sobre lienzo,
 320,5 × 281,5 cm.
 Madrid, Museo Nacional
 del Prado, P-1174

y frontero al cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos presenta a nuestros católicos reyes Felipe y Mariana»⁸.

Esta astuta revelación, según Palomino, se debe al «claro ingenio» de Velázquez, que propone un juego entre la opacidad de la espesa tela y la diáfana limpidez del espejo, espacio privilegiado de la aparición real. Operando así, el célebre pintor desarrolla, con los instrumentos de la representación pictórica, ciertos logros de la teoría del arte de su tiempo, que no eludía en absoluto la existencia de la «forma material» del arte. Efectivamente, en su tratado titulado *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), Federico Zuccaro subrayaba que: «A nuestro arte de la pintura pertenece no solo la consideración de las cosas pintadas sobre la pared o sobre el lienzo, sino también la consideración del propio lienzo y de la pared misma, materia de esta forma»⁹. En este contexto, la exhibición del gran lienzo en el primer plano de *Las meninas*, que integra visiblemente la «forma material» del arte en un discurso metapictórico¹⁰, se sitúa a un nivel ciertamente diferente si lo comparamos con el reverso del «cuadrito» puesto contra la pared de Pareja. Velázquez no tiene necesidad ninguna de implorar el perdón de su majestad por su atrevimiento, sino como máximo de solicitar su magnanimidad —según la leyenda— para obtener el título de caballero de la orden de Santiago.

La tematización del contraste entre la «materialidad» del cuadro y el valor de la pintura conlleva y arrastra una larga historia. Paradójicamente, el testimonio más antiguo que se conoce sobre esta tensión se halla en un relato en el cual es el poder el que abre y conduce el juego. En su *Vida de los doce césares* (siglo II d. C.), Suetonio cuenta la singular manera que tiene Augusto de festejar las Saturnales: «Él tenía la costumbre de sacar a la venta, en el curso de un banquete, lotes constituidos por objetos de valor muy diferente y cuadros vueltos al revés, para que fuera el azar quien frustrase o colmase las esperanzas de los compradores: en cada banco se organizaba entonces una subasta y los convidados debían proclamar sus ganancias o sus pérdidas»¹¹.

Este pasaje resulta inteligible tan solo en el contexto del simbolismo de las lúdicas inversiones que caracterizaban la fiesta de las Saturnales. Se asiste aquí a una farsa, en la cual el emperador desafía, no sin ironía, a sus comensales. Al invitarlos a comprar cuadros de los que se ve únicamente el reverso, los somete a un confuso mercado de bienes simbólicos donde reina la opacidad y en el cual el valor añadido de la pintura se enmascara, para revelarse con las pérdidas o ganancias subsiguientes, solamente al final, a modo de epílogo.

No es de extrañar que esta fábula reaparezca mucho más tarde, precisamente en uno de los escritos más importantes sobre la pintura del siglo XVII, cuyo objetivo es el de evidenciar la necesidad de una apreciación especializada en el comercio de las obras. En su *Introducción a la alta escuela del arte de la pintura* (1678), el alumno de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten, exhorta a los artistas a intervenir, con su saber, en la circulación de valores:

⁸
 Ibidem.

⁹
 Zuccaro [1607]
 1961, p. 170.

¹⁰
 Véanse Stoichita 2011
 y Portús 2016.

¹¹
 Suetonio, *Vida de los
 doce césares: El divino
 Augusto*, LXXV.

Comprar, comerciar con e intercambiar pinturas conviene igualmente a un pintor, a fin de que cada uno sea animado y estimulado por su ejemplo. Y en efecto, ¿quién manifestará amor por el arte si los propios pintores no dan ejemplo? [...]. Ciertamente, es una gran cosa ganar los favores de numerosos y poderosos *amateurs* dando el ejemplo de amar el arte para que estos no acaben olvidándolo. Por extraño que pueda igualmente parecer, desearía conocer a *amateurs* parecidos a los del emperador Augusto. En sus banquetes, este poderoso soberano solía subastar algunas pinturas que hacía girar y mostrar del reverso de banco en banco. Los invitados debían hacer sus ofertas a ciegas [...]. Nosotros preferimos aconsejar a nuestros *amateurs* para que primero estudien el valor de las obras a fin de no ser engañados o resultar desengañados por el arte¹².

El alcance de estas palabras es considerable. Existen obras anteriores a las reflexiones de Van Hoogstraten, como *Confiscación de los enseres de la galería de un marchante*, atribuida a François Bunel el Joven [cat. 44], que ilustran la relación, incluso la tensión, que se establece entre el valor mercantil y el valor pictórico de un cuadro. La obra nos presenta una dramática incursión en un taller/tienda/galería de arte en el momento de su dolorosa dispersión. Se ven cuadros *in nuce* sobre los caballetes y otros se muestran acabados. Algunos lienzos aparecen apoyados contra la pared y otros están en trance de ser embalados y transportados. Casi al margen del trajín que el espectáculo ofrece, en el lado izquierdo de este espacio que integra creación, exposición y circulación de objetos-cuadros, un ujier toma notas, o más precisamente, elabora un inventario que reduce las obras de arte a simples objetos registrados y numerados.

La obra de un artista originario de Ámsterdam, Pieter Codde, *Amantes del arte en el taller de un pintor*, de hacia 1630 [fig. 2], carece de dramatismo. La escena nos introduce en un espacio habitado y jalonado por personas e imágenes-objetos. Un paisaje cuelga encima de la puerta, otro descansa entre el umbral y la pared en la que se apoya a la espera un marco. A sus pies yace un rollo con dos o tres lienzos empezados, y un poco más a la izquierda se alza un caballete con el bastidor de un cuadro. El pintor se ha distanciado de su obra, al tiempo que recibe a sus visitantes en una especie de *ballet* social que le hace piruetear por el centro de su taller. Paleta y pincel en mano, ha cedido su lugar a un *amateur* que se inclina para contemplar mejor el cuadro sobre el caballete¹³, del que solo percibimos su reverso y cuya ejecución ha sido momentáneamente interrumpida. El *amateur*, seguramente un noble caballero (un *bravo* en el léxico de la época), ha abandonado su espada en el centro de la habitación-composición, gesto emblemático que debe leerse desde la perspectiva del reconocimiento (u homenaje) a otro tipo de *bravura*, la del pintor, un *bravo* también él, no en el ejercicio de la espada, sino del pincel¹⁴. Otro potencial cliente se ha instalado cómodamente sobre un taburete para contemplar un cuadrillo mientras el pintor escruta su reacción. De este pequeño cuadro enmarcado (objeto de una posible compra) vemos

¹²
Van Hoogstraten
[1678] 1969, p. 213.

¹³
Sobre la tematización de
las miradas en esta obra de
Codde, véase Hadjinicolaou
2019, pp. 253-55.

¹⁴
Sobre esta cuestión,
véase Suthor 2010.

[FIG. 2]
Pieter Jacobsz. Codde,
*Amantes del arte en el taller
de un pintor*, h. 1630.
Óleo sobre tabla,
38,3 × 49,3 cm. Stuttgart,
Staatsgalerie, 3249



tan solo su parte posterior, que Pieter Codde (que no era precisamente conocido como pintor de paisajes) ha realizado con sumo cuidado, retomando cierta tradición de reversos abigarrados. Un tercer caballero de espaldas examina minuciosamente otro cuadro que apenas vislumbramos. La relación entre estos dos últimos personajes es sugestiva. Uno analiza una obra de la que solo podemos apreciar el reverso, otro estudia el anverso de un cuadro que desafía los límites de la visibilidad. Por analogía con los cuerpos contrapuestos de los dos entendidos, también los dos cuadros que contemplan nos resultan antónimos. El ambiente es del todo pacífico, y de silenciosa expectación, dedicado por completo a la atenta consideración de las obras pictóricas.

Podemos atrevernos a intentar un pequeño ejercicio de imaginación a fin de penetrar mejor en las posibles categorías de apreciación estética de las que disponían estos caballeros amantes del arte. Estamos en el estudio de un pintor de paisajes, como dos de los cuadros próximos a la puerta parecen indicar. Este género pictórico, que constituye una de las glorias del arte neerlandés del siglo XVII, tenía sus propias reglas, y también sus propios riesgos, uno de los cuales podía ser la monotonía. Karel van Mander, que fue uno de los más importantes teóricos del arte de su tiempo, intentó remediar estos riesgos en un libro titulado *Principio y fundamento del noble y libre arte de la pintura* (1604), ofreciendo una solución extrema:

A fin de evitar las embarazosas críticas,
 Vaciamos el cielo de nubes,
 Y representémoslo a veces completamente despejado,
 Y apliquemos en lo alto un azur o esmalte muy limpio,
 con los útiles limpios, para no ensuciarlo en absoluto,
 Y más descenderá, más el color dulcemente se atenuará,
 A fin de que, cerca de la pesantez del elemento Tierra
 Sea dispuesta la más grande claridad¹⁵.

Podemos imaginar que los personajes de Pieter Codde, que analizan minuciosamente —casi diría, escudriñan— los cuadros, se dejan guiar por esta serie de criterios. Más tarde, Samuel van Hoogstraten se demorará a su vez sobre la diversificación de los estilos pictóricos y describirá detalladamente la manera de uno de los mejores paisajistas del XVII holandés, Jan van Goyen, quien además era un estricto contemporáneo de Codde. Van Hoogstraten insiste precisamente sobre la manera que tiene Van Goyen de resolver la transmutación de la informe materia pictórica en forma¹⁶:

Jan van Goyen embadurnaba todo el lienzo de pintura, aquí ligeramente coloreada, allá más oscura, dando la apariencia de un ágata multicolor o de un papel que imitaba el mármol, y lo hacía para buscar toda suerte de encantadoras rarezas que convertía en formas reconocibles con pocos esfuerzos y con numerosos pequeños toques, tan bien que allá se presentaba un encantador horizonte, adornado de caseríos, y aquí se veía materializar una antigua muralla con una puerta y un promontorio, y reflejados en el agua ondulante barcos y barcas cargados de mercancías o de viajeros, embarcando y desembarcando. Resumiendo, su ojo, atento en buscar las formas escondidas en el caos de sus colores, guiaba su mano y su entendimiento de una manera propia y rápida, tan bien que se veía una pintura perfecta antes de que se pudiera distinguir precisamente lo que tenía intención de hacer¹⁷.

En el cuadro de Codde que representa la visita de unos caballeros al taller de un pintor, el aspecto de «ágata multicolor» o «papel que imita el mármol» aparece dos veces, a la izquierda de la escena. La primera, en el reverso del cuadro que sostiene el espectador sentado. La segunda, en el anverso del que sujeta el personaje de espaldas y de pie, que lo examina atentamente. Esta oscilación se produce mediante la presentación sincrónica y en abierta contraposición de ambos cuadritos sujetos a la detenida contemplación de los visitantes. Por nuestra parte, en tanto que espectadores, nos vemos arrastrados a una contemplación plural que evidencia la complejidad de una representación metapictórica, al poner en escena cuadros expuestos, enmarcados, manipulados, vueltos del revés, abandonados o disimulados.

La atención que Pieter Codde dedica a los aspectos ligados a la materialidad de la pintura es constante. La testimonia el cuadro que representa a un pintor músico en

¹⁵
 Van Mander [1604]
 1969, fol. 35v.

¹⁶
 Sobre el contexto de este problema, véanse recientemente Powell 2017, esp. pp. 384-90, y Hadjinicolaou 2019, pp. 67-70, 167-72 y 253-55.

¹⁷
 Van Hoogstraten [1678]
 1969, pp. 237-38.

¹⁸
 Raupp 1978.

¹⁹
 Sobre este motivo, véase Neumeyer 1964.

²⁰
 Panofsky 1951, Janson 1961 y Powell 2017.
 Sobre la noción de «concretización», tan importante en la estética de la recepción, véase Iser 1984.

[FIG. 3]
Pieter Jacobsz. Codde,
*Pintor en su taller afinando
un laúd*, 1629 (?). Óleo
sobre tabla, 41 × 54 cm.
Zúrich, Koetser Gallery

su taller, que se halla hoy en día en la Koetser Gallery de Zúrich [fig. 3]. La presencia de la música en el estudio de un pintor no es ninguna novedad, se trata de un tema recurrente en el arte holandés del siglo XVII¹⁸. Sin embargo, en este caso destaca la manera directa en que el pintor-músico interpela al espectador con su mirada en el momento de *acordar* su laúd¹⁹. Hay que hacer hincapié aquí en la relación entre acordar/concordar/concertar con el espectador, equivalente «a poner al unísono los corazones», en definitiva solicitar su empatía. Se puede decir que se trata de una invitación a participar en los preparativos de un concierto que no ha comenzado aún. Pero el elemento más provocador de toda la representación es sin duda la gran tela que se encuentra sobre el caballete. Parece vacía sin estarlo totalmente, pues aparece dispuesta para pintar. Este cuadro pone ante los ojos del espectador su preparación, o, para decirlo con el lenguaje de la época, su *fondamento*, su *grondt*.

Difícilmente podríamos hallar entre la producción artística de la época un ejemplo más explícito de la exhibición de la tela preparada, pero... vacía. Esta superficie preliminar, que los pintores del Renacimiento —como hemos visto en el caso de Tiziano, por ejemplo— preferían mantener escondida, y cuya apariencia Van Hoogstraten, ya en el siglo XVII, había comparado a la de un ágata multicolor o un papel que simula mármol, interpela e invita al espectador a la experiencia de «concretizar»²⁰, o dicho





[FIG. 4]
Michael Sweerts, frontispicio
de la colección de estampas
*Diversae facies in usum iuvenum
et aliorum*, Bruselas, 1656.
Aguafuerte, 90 × 81 mm.
Ámsterdam, Rijksmuseum,
RP-P-1888-A-13821

de otro modo, le incita a aventurarse a buscar potenciales formas en el caos de colores con el objeto de percibir una «pintura perfecta»²¹. Del mismo modo que el acorde preludia el concierto, la preparación del lienzo preanuncia la obra. Pieter Codde se arriesga a enredar las distintas etapas, al exponerlas. Este cuadro ofrece la novedad provocadora y seductora de representar no un concierto sino una invitación a un concierto.

Más o menos por la misma época interviene Rembrandt simplificando las cosas de manera radical. En *Artista en su estudio*, de hacia 1628 [cat. 2], exhibe el bagaje de la representación pictórica: caballete, bastidor, lienzo. El misterio de la representación es total. Solo un joven pintor (¿quizás el propio Rembrandt?), de pie a la izquierda, tiene acceso a la obra y se mantiene a una distancia prudencial de ella. No sabremos jamás lo que este cuadro, del que vemos tan solo el reverso, representa, únicamente podemos constatar su importante presencia. Nos enfrentamos a un dispositivo que se basa en la relación presencia/ausencia, exhibición/ocultación. El objeto-cuadro se magnifica ostensiblemente a la vez que escamotea su haz y muestra la meticulosa realidad de su envés, que deviene, por así decirlo, pintura. Maestro absoluto de las leyes del claroscuro, Rembrandt no duda en desafiar sus usos. El lado oscuro del cuadro, su reverso, emerge; su lado claro, su anverso, se esconde. Una estrecha y radiante línea luminosa marca sus bordes, señalando que nos hallamos ante la puesta en escena de un «interfaz».

El dispositivo-cuadro, con su intrínseca tensión recto/verso, ganará muy pronto el rango de paradigma. El frontispicio de una carpeta didáctica para el uso de los aprendices de pintor, publicado por un artista itinerante de origen bruselese, Michael Sweerts, en 1656 [fig. 4], es un buen ejemplo de ello²². Este conjunto de ejercicios de fisiognomía se presenta con una excelente y curiosa estampa que simula una intriga visual. Su inscripción, que comporta título, nombre del autor, lugar y fecha de publicación, llena la superficie de un cuadro. Mediante su inserción oblicua, el caballete presenta su borde desnudo, permitiendo al autor evidenciar la analogía pictórica que fundamenta su obra.



La relación entre arte y cuadro es una relación compleja, que incluye el despliegue de un saber y su ocultación. El emperador Augusto —si creemos a Suetonio— desafió esta relación al elaborar una especie de tómbola tramposa, sencilla a primera vista pero en realidad compleja a causa de poner en entredicho la naturaleza misma de los bienes simbólicos. El juego del emperador desafiaba el valor-fetichismo de la ilusión pictórica y el aparente (o parcial) no-valor del objeto que la hace posible.

Al alba de la modernidad, en la época de la emergencia y el triunfo de este objeto de doble faz, apto para exhibir la ficción a expensas de su soporte material, en la época de la instauración del cuadro, los teóricos del arte (Van Hoogstraten, Palomino) y los artistas flamencos y españoles (Rembrandt, Velázquez entre otros) ponen de relieve las implicaciones profundas de esta dualidad, y también su fragilidad, hasta el punto de superar sus límites. La tela que ocupa el primer plano de *Las meninas* o la gran superficie que sobre el caballete ocupa el centro del taller de Rembrandt son experiencias pictóricas memorables y, más aún, verdaderos pedazos de bravura pictórica.

El punto culminante de estas experiencias lleva la incontestable firma del pintor de Amberes Cornelius Norbertus Gijsbrechts (nacido en 1610 y activo aún en 1678), emigrado a Alemania y después a Dinamarca. El título de la gran retrospectiva dedicada a él hace unos años por el Statens Museum for Kunst de Copenhague no podía ser más significativo: *Illusions: Gijsbrechts, Royal Master of Deception*²³. De manera implícita, este título llama la atención sobre la extrema astucia de su arte y enriquece sus implicaciones, al sugerir la existencia de un diálogo que se entabla entre las trampas de la ficción y el poder soberano.

Una obra datada 1668 se erige casi en manifiesto: *Trampantojo con pared del taller y vanitas* [fig. 5]. Esta pintura presenta en trampantojo el entarimado del estudio de un pintor, sobre el cual pende un lienzo. A un lado, encima de un medallón oval apenas esbozado y sin marco, otro similar, acabado, muestra el retrato del emperador Leopoldo I de Habsburgo. Abajo, sobre una repisa en la que se encuentran los

²¹
Gamboni 2002.

²²
Más detalles en Yeager-Crasselt 2016.

²³
Koester *et al.* 1999.



[FIG. 5]
 Cornelius Norbertus
 Gijsbrechts, *Trampantojo
 con pared del taller y
 vanitas*, 1668. Óleo sobre
 tabla, 152 × 118 cm.
 Copenhague, Statens
 Museum for Kunst,
 KMSSt537

utensilios del oficio —una caja de óleos, frascos de trementina, un manojo de finos pinceles y un tiento—, y junto a una paleta con colores que cuelga de un saliente, se apoya, como indicando su pertenencia, otro medallón oval que verosíblemente representa al pintor, al lado de una carta doblada dirigida asimismo a él. Sobre el lienzo, una naturaleza muerta del tipo *vanitas*, en trance de deshacerse. El tema de la vanidad de todas las cosas, simbolizado por la calavera, la clepsidra, la vela apagada y la pompa de jabón, junto a la carta abierta, llena el soporte de la representación. La tela se deshilacha, exhibiendo su reverso grisáceo, y se deshace, mostrando su caducidad.

El auge entre los artistas y *amateurs* de este tipo de cuadros fue grande, y el impacto sobre los espectadores considerable. Años más tarde de pintarse la obra de Gijsbrechts, un viajero culto, el magistrado y erudito Charles de Brosses, en una carta a sus familiares fechada en 1738, nos dejó una descripción detallada de un encuentro memorable con una de las manifestaciones más extremas del arte del engaño y el desengaño. El viajero se hallaba en el sur de Francia y se disponía a visitar la cartuja de Villeneuve, en las cercanías de Aviñón:

Se nos adjudicó un fraile, pintor, para que nos enseñara todo. Este nos llevó en primer lugar a su gabinete de cuadros, donde vi nada más entrar un pedazo [de pintura] que me dio gran satisfacción y que merece ocupar un extenso lugar en mi narración. Al fondo de la habitación se halla un caballete sobre el que se ha puesto un cuadro no del todo acabado que representa *El imperio de Flora*, cuyo original es de Poussin. La paleta del pintor y sus pinceles han quedado junto al cuadro. Encima, sobre un pedazo de papel, el dibujo del cuadro hecho en sanguina; al lado un paisaje grabado de [Sébastien] Le Clerc. Debajo del caballete se halla un pequeño cuadro vuelto del revés y en su bastidor se ha deslizado un paisaje de [Gabriel] Perelle, grabado. Observé todo esto, tanto de lejos como de cerca, sin hallar nada sobre lo que valiese la pena detenerme; pero mi sorpresa fue sin igual al querer tomar el dibujo y encontrar que nada era realmente verdadero y que todo esto no era sino un solo cuadro enteramente pintado al óleo. Moje mi pañuelo, que pasé sobre el dibujo, no pudiendo creer que no estuviera hecho con lápiz; la marca de la impresión de la plancha sobre el papel de las dos estampas, la diferencia del grano del papel, el carácter de los dos grabados, los hilos de la tela del cuadro al revés, los agujeros y la madera del caballete, todo es tan admirable que en todo momento estuve a punto de exclamar. Si estuviera en posición de obtener este cuadro, con gusto pagaría diez mil francos por él²⁴.

Esta obra [fig. 6], que pertenecía a uno de los epígonos de Gijsbrechts, Antoine Fort-Bras (Antonio Forbera), modera o conjura el lado de *vanitas* de la pintura y exagera su esfera de ilusión metapictórica con la técnica del *decoupage*, que recibirá el nombre de *chantourné*²⁵. Nótese la atención que la narración de De Brosses dedica

²⁴
 De Brosses 1885, pp. 14-15. Véanse también Koester *et al.* 1999, pp. 176-78, y Pfisterer 2012, pp. 67-69.

²⁵
 Según Arnold Houbraken, el inventor de esta técnica habría sido el pintor Cornelis Bisschop de Dordrecht (1630-1674); Houbraken [1718-21] 1976, vol. 2, p. 220.

a los detalles de la exposición de este objeto en particular («al fondo de la habitación [...]») y la especial manera que tiene esta instalación de reclamar la mirada del espectador («observé todo esto, tanto de lejos como de cerca [...]») y, como si la mirada no bastase, de incitarle a probarla táctilmente («mi sorpresa fue sin igual al querer tomar el dibujo [...]»). Adviértase finalmente la perfecta disposición del *amateur* a adquirir este asombroso objeto, y con ello recompensar el placer de haberse dejado engañar («con gusto pagaría diez mil francos [...]»).

Cinco años más tarde, otro erudito, el abad Bernard-Laurent Soumille, se demora a su vez ante este cuadro «que no parece ser uno»²⁶, y aporta detalles interesantes que se refieren al hecho de que habría sido pintado para Luis XIV pero que, debido a la muerte accidental de su autor, fue comprado por los cartujos, quienes lo guardaron como «obra inimitable y sin precio». Soumille, al igual que De Brosses, confiesa su tentación «de pasar la mano por encima, para sentir si nota algo especial», y dedica un lugar importante a la descripción de una de las piezas de esta complicada instalación, precisamente al cuadro puesto al revés que se halla a los pies del caballete:

El espacio bajo el cuadro, hasta el suelo, está ocupado por un cuadro vuelto al revés, del que no se ven más que el bastidor y la tela. El bastidor es de pino, las vetas de la madera están perfectamente diferenciadas y coloreadas según la naturaleza: hay un travesaño de arriba abajo que parece clavado sobre el bastidor, y los clavos, pese a lo pequeños que son, han hecho estallar la madera. La tela del cuadro parece una gruesa tela de Italia, parecida al *canevas*. Se distinguen los hilos, se conoce por el color de la tela que el cuadro debe haber sido pintado al óleo; lo que hace apreciarlo mejor es una pieza de la misma tela, grande como la palma de la mano, que parece pegada sobre la otra como para tapar un agujero; su color gris, que la hace parecer nueva en comparación con la otra, revela que se ha puesto allá mucho tiempo después. Por lo demás, no hay que creer que la tela que se ve sea la misma sobre la que se ha pintado toda la obra, pues la tela aparente es bastante gruesa y la verdadera es muy fina, como se ve mirando el caballete por detrás²⁷.

Las dos páginas citadas (y la obra de la que tejen el elogio) se ciñen plenamente a la estética, bien expuesta por el teórico Roger de Piles, que proclamaba el hecho de que la esencia de la pintura era «sorprender a los ojos y engañarlos, si es posible»²⁸. Y es el mismo De Piles quien prosigue:

La verdadera pintura es aquella que nos llama (por decirlo así) y nos sorprende: y no es sino por la fuerza del efecto que produce en nosotros que no podemos evitar acercarnos a ella, como si tuviera algo que decirnos. Y cuando estamos junto a ella, nos encontramos que no solo nos divierte por la buena elección y por la novedad de las cosas que nos presenta, por la historia y por la fábula con las que nos refresca la memoria, por las ingeniosas invenciones y por las alegorías en las que nos

²⁶

Mercure de France, abril de 1744, texto republicado en De Loye 1960, que nos ha servido de base.

²⁷

Retomo el texto de ibídem.

²⁸

De Piles [1708] 1989, p. 14.



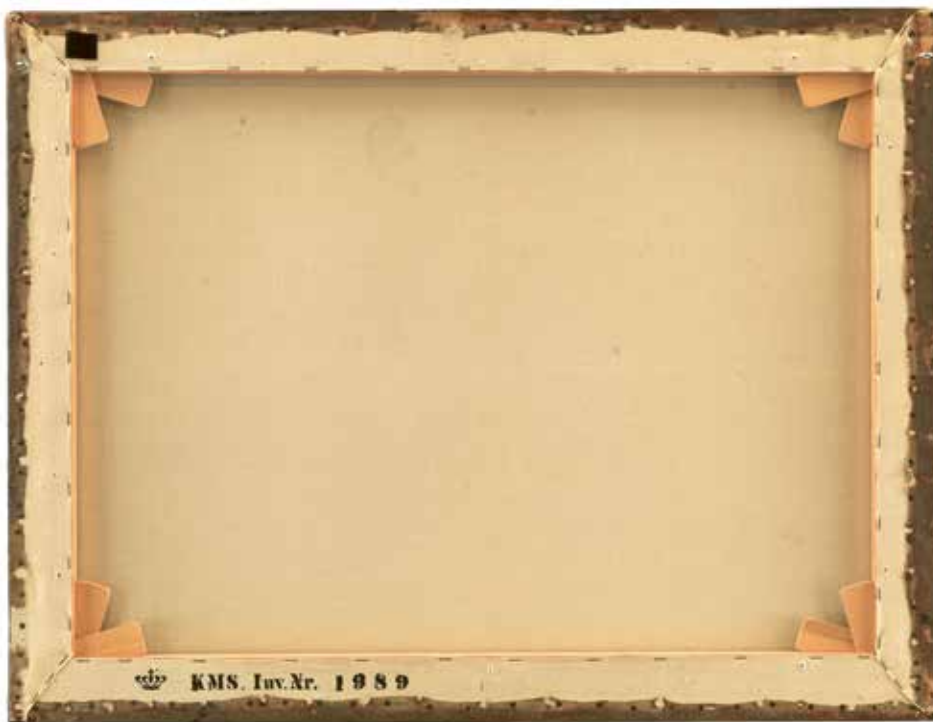
[FIG. 6]
 Antoine Fort-Bras (Antonio Forbera),
El caballete del pintor, 1686.
 Óleo sobre lienzo, 161,5 × 94,5 cm.
 Aviñón, Musée Calvet, 22431



[FIG. 7]
 Cornelius Norbertus Gijsbrechts,
Trampantojo recortado de caballete con pintura de frutas, 1670-72. Óleo sobre tabla, 226 × 123 cm.
 Copenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS5



[FIG. 8]
Cornelius Norbertus Gijsbrechts,
*Trampantojo del reverso de un
cuadro enmarcado*, 1668-72.
Óleo sobre tabla, 66,4 × 87 cm.
Copenhagen, Statens Museum
for Kunst, KMS1989



[FIG. 9]
Reverso real y actual del
*Trampantojo del reverso de un
cuadro enmarcado* de Cornelius
Norbertus Gijsbrechts [fig. 8]

complacemos en hallar un sentido, o en criticar su oscuridad; sino además por la imitación verdadera y fiel que de entrada nos ha atraído [y] que nos instruye en el detalle de las partes de la Pintura²⁹.

En relación a esta profesión de fe, el relato de Soumille añade un plus notable. Me refiero a la evocación de la prueba que implica de manera especial la curiosidad del espectador, hasta el punto de obligarle a mover su cuerpo, girando en torno a la obra para constatar su cara escondida.

Resulta difícil abarcar por entero esta obra extrema de Antoine Fort-Bras sin tener en cuenta las precedentes experiencias de Cornelius Norbertus Gijsbrechts. El engaño del cuadro visto del revés tiene su origen en los artificios puestos a punto por el pintor flamenco precisamente en el caballete en *trompe-l'œil* que se halla hoy en día en el Statens Museum for Kunst de Copenhague [fig. 7]³⁰. Frente a la compleja instalación de Fort-Bras, el *Trampantojo recortado de caballete* de Gijsbrechts propone una puesta en escena relativamente simple, hasta el punto de rozar el axioma: sobre el caballete, un cuadro en ciernes; a sus pies, otro acabado (pues ya está enmarcado) pero inaccesible, pues aparece volteado. Los utensilios del pintor están también allí, y la exhibición de la paleta contra el reverso del cuadro sugiere que la pintura puede expresarse en un juego de apariencias que aúnan haz y envés, cara y cruz³¹. Como en el cuadro de 1668 [fig. 5], que incorporaba una carta con dedicatoria y la imagen del probable destinatario de la obra, el emperador Leopoldo de Habsburgo, este caballete en *chantourné* también las incluye, aunque en este caso el destinatario sea el rey Cristián V de Dinamarca.

A su vez, el *chantourné* de Fort-Bras [fig. 6], concebido, según las fuentes, para Luis XIV, testimonia a su manera el carácter reservado de lo que Roger de Piles llamaba «la fuerza del efecto de engaño». Que el soberano fuera el destinatario de excepción de una obra excepcional³² se confirma por el lugar que la *Perspektiv-Kammer*, espacio importante de la colección real del castillo de Copenhague, daba a nada menos que doce obras de Cornelius Norbertus Gijsbrechts³³. El *Trampantojo de caballete* se incluía entre ellas, indudablemente. Otra obra (la principal responsable hoy en día del aura de la que goza el pintor), el célebre *Trampantojo del reverso de un cuadro enmarcado*, asimismo en el Statens Museum de Copenhague [fig. 8], muy probablemente también. Si esto fue así, no colgaría de la pared, como una obra terminada, sino que, a despecho de que lo era, muy probablemente se colocó al nivel del suelo, arrimada a la pared³⁴, simulando un objeto temporalmente abandonado, en espera de que se le diese la vuelta en el momento de colgar los cuadros. Así escondía (en apariencia temporalmente) su anverso a favor de su reverso.

La representación en *trompe-l'œil* de este reverso de cuadro es perfecta³⁵ y comprende, aparte de la cuidada imitación de la tela, de su bastidor con las inherentes imperfecciones, de sus clavos de sujeción y de algunos extremos de tela rebeldes, un elemento

²⁹
Ibíd., pp. 8-9.

³⁰
Koester *et al.* 1999, pp. 176-78, y Pfisterer 2012.

³¹
Sobre este punto, véanse las interesantes observaciones de Ulrich Pfisterer (en Pfisterer 2012, p. 74).

³²
Este aspecto también ha sido tratado en profundidad por Ulrich Pfisterer (en ibídem).

³³
La reconstrucción de la *Perspektiv-Kammer*, sobre la base del inventario de 1669, ha sido realizada por Eva de la Fuente (en De la Fuente 2005).

³⁴
Esta es por otra parte la modalidad que se ha escogido también en la actual exposición del museo que la alberga.

³⁵
Richard Read (en Read 2009, pp. 120-35) propone para él la expresión «total back».



[FIG. 10]
Giulio Paolini,
Sin título, 1962. Tres
lienzos preparados con
témpera, montados
al revés, uno dentro
de otro, 50 × 60 cm.
Colección particular

añadido. Se trata del *cartellino* con el número 36, presunta indicación del número de inventario de este objeto ilusorio. Una especie de *trompe-l'œil* dentro del *trompe-l'œil*.

Aplicar o inscribir notas al reverso de los cuadros era una práctica largamente difundida en la época [véanse, p. e., cat. 86-88]. Esta práctica comportaba, y comporta, la inclusión de informaciones múltiples y variadas, como el nombre del autor, el del coleccionista o coleccionistas, la fecha de realización, de adquisición, de eventuales restauraciones, el precio, etcétera. Se trata de informaciones reservadas a un grupo restringido de personas (propietarios, artistas, *amateurs*, restauradores, administradores, anticuarios, etcétera) que gozan de un acceso especial a las obras, frente a la gran mayoría del público, que difícilmente tiene la posibilidad de visualizarlas por entero³⁶. El *cartellino* del *Trampantojo del reverso de un cuadro* de Gijsbrechts es la reducción a la mínima expresión de este tipo de informaciones³⁷.

Su función es doble y contrastante. Su presencia aumenta el carácter engañoso de la obra e indica al mismo tiempo, por la inscripción del número 36, su lugar en un inventario de objetos de valor.

Para valorar el alcance de semejante engaño, el espectador de la época (y en primer lugar Cristián V) se habría dejado arrastrar por el tramposo juego. Tras el astuto señuelo, que atraería a todo su ser, se vería obligado a ceder a su impulso táctil, a movilizar su cuerpo y a tender la mano para manipular el objeto, el número 36 de una lista de bienes simbólicos, con la esperanza de descubrir su secreto. Sin embargo, la cara oculta mostraría su estado bruto, en tanto que «reverso real». Actualmente este reverso [fig. 9] lleva el sello del museo que lo acoge e, inevitablemente, su verdadero número de inventario.



El objeto del *Trampantojo del reverso de un cuadro* de Cornelius Norbertus Gijsbrechts es el cuadro como objeto, un objeto sin duda paradójico, en la medida en que atestigua el triunfo de su propia ficción³⁸. La obra del artista flamenco permaneció mucho tiempo ignorada por el gran público y hubo que esperar hasta los años cincuenta y sesenta del siglo XX para que consiguiera la atención de los especialistas³⁹. Fue precisamente en esos mismos años cuando la creación artística, marcada por la herencia de Marcel Duchamp, puso dramáticamente en cuestión el fetichismo asociado a los bienes simbólicos promulgando implícitamente la «coseidad» de la obra de arte [véanse cat. 10, 51]. Este enfoque es iconoclasta tan solo en apariencia⁴⁰, y uno de sus representantes más famosos, Giulio Paolini, interrogado sobre la significación de su obra titulada, paradójicamente, *Sin título*, fechada en 1962 [fig. 10], respondía sin equívocos: «El reverso del cuadro es antes que nada la presencia enigmática de las imágenes perdidas o de aquellas por descubrir»⁴¹.

³⁶
Para más detalles,
véanse Casarin (ed.)
2018 y Winter, Kachel
y Haase (eds.) 2019.

³⁷
Su función ha sido
analizada en profundidad
por Karin Gludovatz
(en Gludovatz 2008).

³⁸
Stoichita 2011, pp. 448-
56, y Stoichita 2022.

³⁹
Gammelbo 1952-55.

⁴⁰
Véanse Weibel y Latour
(eds.) 2002, esp. pp. 570-
620, y Springer 2004.

⁴¹
Carta de Giulio
Paolini al autor, de 12
de enero de 2023.

LO REAL Y SU DOBLE

Ramón Andrés

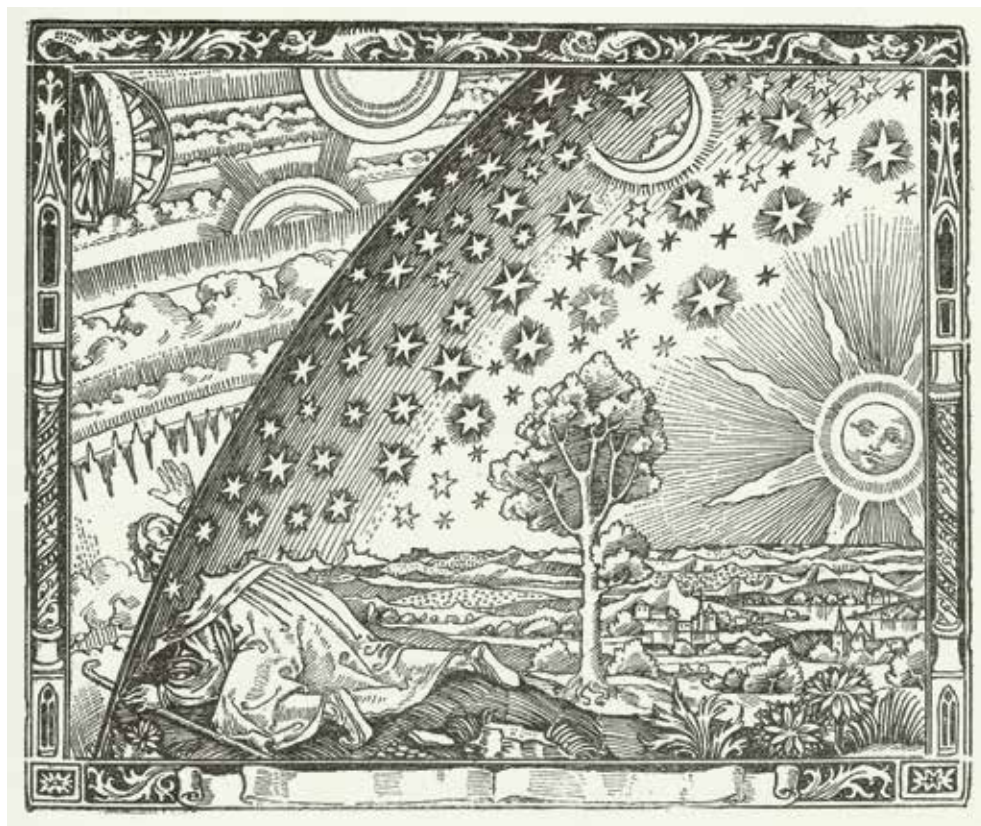
El reverso del viento sur no es el viento norte, sino el vacío de las migraciones que han marchado hacia una región que desconocemos, el país en el que vive algo de nosotros sin que lo sepamos. Han abandonado los bosques, los llanos, las marismas. En nuestro pensamiento siempre hay un abandono, un ir hacia, una parte innominada, un envés. Una trasera. Podríamos llegar a contemplar los parajes que las aves han dejado, acercarnos a ellos si una luz permitiera cruzar hacia el ser, que es el lugar donde no estamos.

Lo que se abre al otro lado es una réplica del destino que nos conmina a estar aquí; simetría silenciosa.

Un grabado anónimo, creado en fecha todavía no fijada, pero tardía, explica nuestra voluntad de devenir: un peregrino, con el bordón en una mano, mientras palpa a tientas con la otra el confín del cielo, hiende reclinado la curvatura del globo cósmico [fig. 11]. No le basta la tierra. Ahora, son las estrellas las que alumbran las márgenes de su camino; el sol se levanta en lo opuesto, acompañado de un mundo que despierta en los sembrados, en los puentes.

¿Qué busca este caminante? ¿Hacia qué *finis terrae* ha emprendido sus pasos? Se asoma a lo desconocido, a lo que pronto, quizá de manera impensada, le va a ser

[FIG. 11]
«En los límites del mundo»,
xilografía anónima reproducida
en la obra de Camille
Flammarion, *L'atmosphère:*
météorologie populaire, 1888





[FIG. 12]
Adélaïde Labille-Guiard, *Autorretrato con dos alumnas, Marie Gabrielle Capet y Marie Marguerite Carreaux de Rosemond*, 1785. Óleo sobre lienzo, 210,8 × 151,1 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Gift of Julia A. Berwind, 1953, 53.225.5

revelado: desconoce aún que su consciencia es el eje de un espacio constelado; no presiente que lo es, también, su deseo de conocimiento, de tocar con los dedos aquello que está escondido.

No solo la gravedad nos delimita en un punto del tiempo. Lo que escapa a la gravitación, lo que en verdad somos, lo aéreo e imprevisible, forma parte de ese impulso que nos lleva a peregrinar, porque la lejanía está en nosotros, quiero decir, en la distancia que somos y deseamos cubrir. Y, sin embargo, apenas nos es posible afrontarlo, dado el escollo de la identidad, que lo dificulta.

No habla Heráclito, tampoco los pitagóricos enuncian su alternancia entre lo terreno y celeste. Callan los aristotélicos. Ni siquiera se trata de una ley de los opuestos. Es más sencillo, más rudimentario. En la otra parte del bosque, en la trasera de la tierra, ya nada se mueve. El cierzo se ha ido a un velamen, lejos, ha marchado para deshacer lo que estaba

amontonado en las esquinas de una ciudad. Su fuerza podría parecer la herencia de una nada, lo invisible hecho movimiento, sonido. Hay una música primitiva de las formas.

Las obras de arte se oyen. A veces, el rumor proviene de su parte oculta, de la parte posterior que fue el duramen de un castaño, de la tela que esta misma mañana saldrá, todavía con un olor a campo, del taller en que trabajan unas hilanderas. Son jóvenes. La trastienda del cuadro es un almacén de aconteceres. Allí sucede todo, por eso, en la penumbra, se prepara lo que un día será visible. Es lo que debemos a la espera, porque el arte que no sabe aguardar, el que le debe poco al tiempo, se asemeja al pan sacado demasiado pronto del horno.

El de la espera es un tiempo humano a punto de desaparecer, de esfumarse. Los que tienen la intención de detenerse cada vez son menos. No piensan *el otro lado*. No pueden pensarlo. La inmediatez no entiende el aún. La prisa disuelve las cosas, y las cosas son por el tiempo que les dedicamos.

Una fuente, una escalera, una lámpara, el pigmento que se deshace en una nube de Constable, lo son en función de nuestra mente. No lo entienden aquellos que solo sienten su ganancia en la urgencia. Pero hay una voz lenta que está en la gramática de lo que nunca será escrito. Nos salva.

El reverso de las obras pictóricas es un contra-museo, una alteridad de la luz, el patio interior en el que se hacina lo que ya no cabe en las casas. Y allí están las escobas de Pieter de Hooch, la vieja funda de la viola da gamba de Gabriël Metsu, el viejo caballete de Labille-Guiard [fig. 12], las tinajas descascarilladas que Judith Leyster no quiere tirar, las sillas de Tadashi Kawamata.

¿Cuánto heno pierde por el camino el carro del Bosco? No lo vemos y, sin embargo, traquetea mientras esparce la hierba seca por los atajos abiertos detrás del cuadro, los amarillea, hay pedigüños que lo siguen para recoger los tallos, los mastican y escupen. No hay comida para todos. Tiempo de penurias. Pasa un cuervo con unas migas en el pico, las lleva a la cueva sepulcral donde san Antonio se ha recluido. Un niño tira una piedra; un grupo escucha a un predicador desgredado; apartada, una anciana carga un haz de leña. Todo eso está, aunque escondido a nuestra vista. Son las figuras presentidas, las que viven siempre detrás, giran en la rueda de Fortuna de lo que sucede en la otra parte de las existencias. Justo en el tiempo anterior al lienzo.

El origen de las cosas no pertenece a las superficies, que son lo último que llega al mundo.

En el envés de un Descendimiento hay un bisbiseo entrecortado, un llanto de mujeres que tienen algo de espino. Sus vestidos huelen todavía a lavanda y vinagre. Unas palabras, apenas audibles, dicen «*Stabat Mater dolorosa juxta crucem lachrimosa*». Un hombre las apremia, deben llegar cuanto antes al sepulcro. En los cuadros de Judith, con la cabeza de Holofernes como fruto robado, se oye un goteo, de grifo siniestro, de suburbio olvidado; en las telas que celebran las victorias, resuena un piafar de caballos,

hay una altivez de miradas convencidas. Santa Bárbara lee a solas en una habitación, junto al fuego que ha encendido Robert Campin. Crepitar de encina y pasar de páginas. El jilguero de Carel Fabritius, canta.

Es jueves, ya de noche, Francisco de Goya contempla, muy despacio, su *Saturno*. Fuera, unos jóvenes juegan a naipes. Hacen trampas, perjuran. Desaliñado, de estar por casa, vive desabrido por los tiempos que se deshilan con sus neblinas de pólvora y un olor a gachas cocinadas a lo pobre. Ha cenado un arenque y un poco de tomate con ajo. En una mesa baja, un plato de acerolas.

En el reverso de ese dios del tiempo llamado Cronos, llamado Saturno, llamado Engaño en nuestro ahora, se oculta alguien que apenas entiende lo que le dicen, no oye, enferma a menudo ante el asombro de lo que es devorado. Disparos cerca del cuartel de Prado Nuevo; acedia; unos saltimbanquis ríen. Son hechos que existen a trasmano de la pintura, en la real polaridad de dos universos, en la simultaneidad que, por designio, solo permite ver uno de los rostros de Jano. Todo esto sucede en la trasera, todo.

Porque la pintura detiene el tiempo, porque anula la mudanza de unos cuerpos o de unas flores, pensamos que bajo ella ya nada fluye. Creemos que, aunque ofrecido, el mundo cesa como un estanque helado por el que patina el reverendo Walker, de Henry Raeburn.

Un marco, unos bastidores, la tela contra la pared, no son un olvido, un cercado. Cuando se decide pensar lo no anunciado, lo que no es desvelamiento, lo que uno jamás podrá advertir, se sospecha que los cuadros, sus formas, son parte de la alegoría platónica de la caverna: todo es apariencia, pero también descubrimiento, un admitir lo que se ha originado sin nosotros. Metáforas de la sombra que somos. Prisioneros desde el mismo nacimiento, tan solo nos es dado contemplar la posibilidad.



A Nietzsche le hubiera complacido visitar una muestra de reversos pictóricos. La habría titulado, seguramente, «La gaya sombra»; o quizá «Genealogía de planos intempestivos». Son planos que carecen de cronología, que no añaden, que no importan. Permanecen en lo no-trazado, en lo no destinado a ser: son lo que va a un lugar en busca de algo y vuelve de vacío. Una nada que, como en Plotino, no es más que aspiración a la existencia.

Y, pese a ello, pese al aparente no ser, pese a un estar que nunca termina de cimentarse, sigue cumpliéndose una analogía de mundos que rotan en trayectorias distintas. La razón y la noche. Es la secreta mitología que pervive en cada obra. Unas veces la alimenta Sísifo: nunca logra apuntalar la piedra, que es la imagen en la cima; y, lo sabemos, cae rodando hasta el suelo de la oscuridad de un envés. Otras, la nutre Atlante, que sostiene lo creado, como hace Mark Rothko al sujetar, desde su parte posterior, un cuadro de gran dimensión, como deja ver la fotografía de Alexander Liberman, de hacia 1964-68 [cat. 45]. Siempre un contrahaz a la espalda, siempre un peso.

Como alguien que se desviste tras un cortinaje, el tiempo ha dejado en la pudorosa parte encubierta de los cuadros unas dedicatorias, ciertos objetos, firmas, inscripciones,

sellos, códigos, incluso unos cabellos como ofrenda. En *Un filósofo*, que el holandés Salomon Koninck pintó en 1635, está encolada la columna de un obituario de 1846 [cat. 84]. Podría ser una idea de Emily Dickinson. El testimonio quedó allí, pegado, en los días que Delacroix terminaba su autorretrato; es el recuerdo de una muerte que ya había muerto en la luz de Rembrandt, tan propia de Koninck, donde viven unos seres ensimismados ante un libro, barbas blancas y ensortijadas, vejez a solas, páginas silenciosas que, sin embargo, dicen el mundo.

En el *Interior con el caballete del pintor*, de Vilhelm Hammershøi [cat. 9], la manera de callar de Rilke, que espera apoyado en el vano de la puerta. No lo vemos, pero está. El poeta de *Les fenêtres* ha pedido a Hammershøi que sus ventanas den a las calles en las que todo se haya detenido. No hay nadie, tampoco en la casa. Anna, la hermana de Hammershøi, que toca Brahms por las mañanas, ha ido a pasear por el río. Es el pintor de la ausencia. La trasera de este cuadro es, en verdad, una noche de Copenhague, color báltico. Bajo ella, las aceras en soledad y sus acacias negruzcas, los edificios con una silueta en el interior, a lo Carl Theodor Dreyer; largas verjas, los mástiles que asoman tras un muro y señalan que ahí están los muelles.

Otro país, color de uva recién pisada: el río Elster se acerca a Leipzig, Carl Gustav Carus lo sabe. Sus aguas vienen de lejos, como la copia manuscrita de un libro de sabiduría. Cruza los campos de avena; en una granja se queman rastrojos. No nos es posible divisar las cabañas con tejado de brezo, el caballo de tiro, las barcazas que cargan fruta en un muelle cercano a los huertos.

Carus lee a Friedrich Schelling, piensa en la filosofía de la naturaleza, la describe, guarda en los estantes volúmenes de zoología, tiene el estricto andar de un botánico, medio encorvado. En su descuido, nos ha privado de algo, apenas si nos permite descubrir un apunte del cielo, extrañamente luminoso y azulado en aquella Alemania de acostumbradas lluvias: ha dejado un cuadro justo en la ventana, su reverso da al interior de la estancia [cat. 11]. No deja que veamos nada. Es la realidad del afuera la que se mira en el lienzo, como si en el ventanal hubiera un espejo y el mundo se reflejara en él.

En la parte oscura, en la invisibilidad, habitan siempre los solitarios. El exterior, pese a tenerlo al alcance, precisa ser imaginado, como la Grecia de Hölderlin. Quizá por esta razón el muchacho de Wallerant Vaillant está ensimismado mientras copia un cuadro con un puente y una humareda [cat. 37]. Encerrado en su estudio, sin apenas luz. De espaldas, reclinado como un relojero que se apura en fijar las coronas del tiempo, que también es dentado. Cuando vemos una figura por detrás, contemplamos un occidente. Qué nos resulta más enigmático, ¿no ver sus ojos?, ¿no distinguir bien su voz, que cae hacia el fondo de lo que ha querido decir?

Que una obra de arte deje de ser «una cosa» porque se transforma en alegoría (Heidegger), y que su totalidad estribe en la presencia, en aquello que se muestra, no significa que carezca de un opuesto. En *La estufa en el estudio*, de Paul Cézanne, lo real



[FIG. 13]
Paul Cézanne, *La estufa en el estudio*, h. 1865.
Óleo sobre lienzo,
41 × 30 cm. Londres,
The National Gallery,
NG6509

se esconde en la cerrada oscuridad de un invierno que obliga a acercar las manos al calor [fig. 13]; pero lo blanco, lo que puede recordar la nevada y esa ventisca que baja de las cumbres, de aquel bosque helado de Adalbert Stifter, de las arboledas que suenan a láminas de escarcha como un xilófono de enero, permanece en el reverso de este lienzo, en la blancura del bastidor y en el abrirse paso, noche adentro, camino de la tenebrosidad que aguarda a que el día llegue como un tazón caliente.

A veces, la única luz está en el envés, como en la obra de François Bunel el Joven, que vivió en los tiempos de Michel de Montaigne. He aquí la escena: los pocos bienes de un pintor le han sido embargados [cat. 44]. Los alguaciles han ido al estudio del artista para requisar sus cuadros, los utensilios, los caballetes, unos baúles que, seguramente, contienen dibujos, bocetos, alguna tela enrollada, cajas de pigmentos, maderas para los marcos. Un funcionario anota las pertenencias que desfilan a hombros de los mencionados oficiales del consistorio. Y, a pesar de este expolio, en la parte derecha, uno de ellos



[FIGS. 14 y 15]
Alberto Durero, *Cristo como Varón de Dolores* (anverso y reverso), h. 1492-93. Óleo sobre tabla, 30 x 19 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 2183

carga un atadizo del que solo vemos los bastidores: es lo único luminoso del lienzo, lo único que augura un regreso, una puerta que se abre a un interior donde un día volverá a ser posible el arte y el pan bien ganado.

Isaías 53, 3. Un viento que trae arenisca. Una bandada de tórtolas, las gavillas de kamut, los *Cantos del siervo*, que resuenan entre las ruinas. La gente va y viene, los pies como espinas secas de Eilat. No saben adónde huir. Un desheredado, «despreciado y abandonado de los hombres, varón de dolores, hecho al sufrimiento», mira a lo lejos. No es de ninguno de los corazones que cruza hacia no sabemos qué región. Nadie se fija en él, hirsuto y callado. Cristo, también Varón de Dolores, siglos después. La soledad reza por él. Desventurado, sandalias de cáñamo. Durero lo ve como un melancólico, la mano en el mentón y la mejilla, como hacen los aquejados de bilis negra [figs. 14, 15]. *Mélaina cholé*, melancolía, no del pasado, sino de lo que nunca ha de llegar. Porque al otro lado no hay más que un trozo de tela, quizá manchada de sangre, o tal vez se trate



[FIG. 16]
Georg Friedrich Kersting,
*El pintor Gerhard von
Kugelgen en su estudio*,
1811. Óleo sobre
lienzo, 53,5 × 42 cm.
Karlsruhe, Staatliche
Kunsthalle, 2329

de ese fuego *que consume y no da pena*, de Juan de la Cruz. En la trasera del Evangelio, panes y peces que nadie encuentra. Nada.

Vemos a Gerhard von Kugelgen ante el caballete [fig. 16]; lo evoca Georg Friedrich Kersting desde el suyo, pide que comprendamos que ese plano *geométricamente demostrado*, que ese instante de contemplación y distancia refleja dos dimensiones que fluyen en un mismo acto; se ve a Francisco Gallardo con unos trampantojos que son la puesta en juego de *lo real y su doble*, si evocamos el título de Clément Rosset [cat. 32, 33]. Esta dualidad viene a recordar que el engaño es mundo, y que está cómodo, apostado en la mirada; lo saben, también, Louis-Léopold Boilly y Magritte [cat. 34, 36].

«Esto no es una trasera»; no lo es: no tiene pasado, *carece de lo anterior*, no procede de lugar alguno: es presencia sin ser. Lo que de modo irrevocable es un afuera. Sucede en los pintores antiguos que tocaron, como los mencionados ahora, la nada: el *trompe l'œil* de Samuel van Hoogstraten, el de Cornelis Norbertus Gijsbrechts, que es ilusión, geometría soñada [figs. 5, 7, 8].

[FIGS. 17 y 18]

Hans Memling, *Grullas de la familia Pagagnotti* (reversos de *San Juan Bautista* y *San Lorenzo*), h. 1480.

Óleo sobre tabla, 57,5 × 17,3 y 57,5 × 17,1 cm. Londres,

The National Gallery. Bought, 1865, NG747.1 y NG747.2



Están el alejarse de Georgia O’Keeffe a vista de Alfred Stieglitz, con un bastidor en las manos, como ofrecido al camino; el nacimiento y la muerte en el tiempo bifurcado de Adriaen Isenbrandt; la cabeza de Juan el Bautista, ajusticiado en el pincel de Orazio Gentileschi; las grullas de Memling posadas al otro lado del Evangelio y de la *Depositio Martyrum*, donde yace la memoria de Lorenzo [figs. 17, 18]; el retrato que Antón Rafael Mengs ha dedicado a su amigo Azara en un mes de enero de 1774, la misma época en la que Goethe, poco convencido, lleva a su impresor de Leipzig *Las desventuras del joven Werther*; el autorretrato atribuido a Orazio Borgianni, que, en una única visión, acoge dos dilemas; las transfiguraciones de Miguel Ángel Blanco, que del polvo acumulado en la trasera de la *Transfiguración del Señor*, obra de Giovanni Francesco Penni, ha hecho un camino del Monte Tabor, que entre los cardos ha habido luz y profecía; el *Eco* de José María Sicilia, con esa reverberación que llega a lo más profundo del oído, ese «que nos oye a nosotros», como en el verso de Rilke. Todas estas ventanas de la pintura son la inversión de los espacios en los que buscamos lo posible, que está al otro lado, siempre al otro lado.

SOLO PARA MIS OJOS

Ana González Mozo

La interpretación de fenómenos artísticos distantes en el tiempo es un difícil ejercicio de reconstrucción. El reto es aún mayor si en su época pasaron desapercibidos o se obviaron. Los dibujos que se hicieron en los reversos de las obras de arte son uno de esos fenómenos¹. Aparecen cuando los cuadros se descuelgan del muro, se accede a la parte trasera de un retablo o se elimina el lienzo de un reentelado. Se fotografían y, colocada la obra de nuevo en la pared, desaparecen. Estos trazados ocultos nos asombran porque no responden a lo que esperamos encontrar al dorso de una pintura antigua. Atraen por su singularidad pero no por su belleza. Cuando los descubro, sin percibir inmediatamente qué representan, imagino signos grabados a fuego y semiocultos por el polvo acumulado en la madera o la tela. ¿Qué hacen ahí? En el centro de la tabla o el lienzo, en una esquina, comprimidos en un extremo, dispersos, amontonados, completos o fragmentarios [fig. 19, cat. 65]. Son huellas, con frecuencia extemporáneas, que rara vez cuentan historias, porque aquello que las dejó no fue hecho para el público. De una pintura interesa lo que su autor dispuso que viera el espectador.

Si al afrontar el estudio de los dibujos subyacentes o de las transformaciones realizadas por los artistas en sus pinturas, incluso contando con datos aportados por los instrumentos científicos nos movemos en el terreno de la hipótesis, cuando examinamos dibujos como los aquí descritos la incertidumbre es aún mayor. No sabemos cuándo se llevaron a cabo muchos de ellos, porque no suelen tener relación con lo representado en el anverso. Pudieron hacerse en tiempos, incluso en siglos, diferentes, como sugieren su distinta grafía, el que los encontremos superpuestos, orientados en distintas direcciones y ejecutados con varios materiales. Su historia la determinó el deseo de su autor de esconder ciertos actos a la mirada, el hecho de que paradójicamente no los borrara y que no le importara que pasado el tiempo pudieran salir a la luz. En términos pictóricos, el reverso del cuadro no era importante para él.

No obstante, un reverso lleno de dibujos, de manchas de pintura, añade un toque de realidad a la obra de arte: llama la atención sobre la existencia del soporte y nos traslada al instante en el que estaba en un caballete o de cara a la pared. Era este un espacio donde el artista, sus ayudantes y alumnos podían actuar con desenfado, dibujar sin la presión que suponía competir por una comisión; allí no debían demostrar nada y nadie juzgaría ese trabajo, porque nadie lo vería.

Durante el proceso artístico, el dibujo produce, ordena y corrige las formas que construirán una obra. En los reversos, sin embargo, no hay necesidad de hacer composiciones ordenadas ni de que las formas sean inteligibles, porque no se tiene en cuenta al espectador. Son espacios que no requieren ser acotados ni preparados —salvo que se proyecte una obra a doble cara—, y si algo caracteriza a los dibujos que estamos tratando es que son ajenos a las normas del diseño que imperaban en el tiempo en que se produjeron, porque son solo trazos, ni son recursos pictóricos ni repercuten

1
Entre los escasos textos dedicados al tema, destacan los de David Davies (Davies 1946), Bert W. Meijer (Meijer 1981), Joaquín Yarza (Yarza 2003) y Francesca Alberti y Diane Bodart (Alberti y Bodart [eds.] 2022).

en la superficie. Únicamente son pruebas materiales del gesto de su autor y, aun siendo anónimos, revelan en primera instancia habilidad o falta de pericia.

Lo que sucede en la parte trasera de las obras de arte nos dirige hacia un tema esencial de la historia de la pintura: las enseñanzas del arte, y hacia otro menos tratado: la mano del maestro y sus alumnos cuando, ociosos, dibujaban —de memoria o dejándose llevar por la imaginación— sin un objetivo concreto, cuando no había papel a mano o no querían gastarlo en esos juegos. En la intimidad del taller se compartían tres espacios para dibujar en momentos distendidos: los muros, el papel y los reversos de las obras, que acostumbran a contener imágenes ajenas al proceso que se desarrolla en el anverso. En virtud de esta independencia del acto creativo, estos ejercicios pierden su vínculo con el artista y pasan en cierto modo a pertenecer a la obra, a su duración en el tiempo y a su materia constitutiva². Junto a otros vestigios como manchas, etiquetas o inscripciones, nos hacen pensar en su larga vida y en quienes tuvieron contacto con ella, en los espacios que habitó y las situaciones que atravesó hasta llegar a nosotros. Es un milagro que se hayan conservado, aunque las pinturas podrían subsistir sin ellos, su desaparición no modificaría su significado ni la percepción de la imagen visible. Kant los habría incluido en la categoría de *parerga*: «Aquello que no es parte constitutiva interna de la representación total del objeto, sino que es solo algo añadido externamente y que aumenta así la satisfacción del gusto. Cumple esta tarea tan solo mediante su forma»³. Schopenhauer los hubiera considerado *paralipomena*, ‘lo omitido’, del griego *paraletipein*, ‘pasar por alto’. Lo cierto es que son anécdotas que enriquecen la existencia de los cuadros⁴, imágenes ejemplares de episodios casi siempre circunstanciales y, en cierto modo, domésticos, que nos transportan a la actividad más cotidiana de los talleres, la que no estaba condicionada por la premura de los encargos, aunque también a la de otras personas que tuvieron contacto con estos cuadros cuando estaban exentos.

El reverso de un cuadro era una superficie más sobre la que dibujar o reflejar pensamientos momentáneos, burlarse de algún compañero o de un personaje antipático, actos que quedaron atrapados en la materia casi siempre fibrosa del soporte y no pudieron eliminarse⁵. Aun habiéndose desvanecido o borrado es muy probable que haciendo una reflectografía infrarroja o un examen con luz ultravioleta aparezcan trazas de sus formas latentes [figs. 20, 35]. Nadie pensó que un día las máquinas ayudarían a ver lo que no se ve.

El investigador suele concentrarse en el resultado visible o en los procesos subyacentes del trabajo de los artistas; el dorso se inspecciona para buscar información documental relevante: inscripciones, sellos, marcas de carpintero o testigos de procesos de restauración. Se presta poca atención —y casi nunca se registran, salvo que sean muy llamativos— a la multitud de trazos y las variadas representaciones que aparecen al voltear algunas pinturas. Al no formar parte manifiesta del objeto acabado y al

2

Kris y Kurz 2007, p. 23.

3

Kant [1790] 2003, p. 178.

4

El término griego *anékdotá* (‘no publicado’) designa algo nuevo, desconocido y secreto, o la breve exposición de incidentes curiosos.

5

Esto se debe en parte a que, salvo excepciones, los reversos no suelen estar tratados o preparados para pintar sobre ellos.



[FIG. 19]
Detalle del reverso de la tabla de
san Jerónimo en el *Tríptico de la Virgen
con el Niño y santos* de Giovanni
Bellini (h. 1454-60, óleo sobre tabla,
127 × 48 cm). Venecia, Gallerie
dell'Accademia, 621c



[FIG. 20]
Caricatura y formas reveladas por
la reflectografía infrarroja en el reverso
de la *Sagrada Familia del roble* de
Giulio Romano y Rafael (1518-20,
óleo sobre tabla, 144 × 110 cm). Madrid,
Museo Nacional del Prado, P-303

ser poco perceptibles es muy fácil destruirlos. Por ello es necesario observar durante mucho tiempo los reversos, especialmente los de madera, para descubrirlos, porque muchos de ellos son muy pequeños, se han desvanecido, están parcialmente borrados, fueron corregidos o se dibujó sobre ellos [cat. 65]. La existencia de un pequeño trazo suele ser indicio de que en el pasado hubo más. La legibilidad de sus formas suele estar afectada por manchas de humedad [fig. 24], las tachaduras del artista [fig. 21] o la erosión debida al roce del soporte contra el muro o de las manos de quienes trasladaron



la obra. Otras veces se hallan sepultados bajo el polvo acumulado, tan embebido en la materia como sus propias líneas.

En la parte trasera de las pinturas se hacen anotaciones, se descarga el pincel o se comprueba el color de una mezcla, se rubrican números de inventario, se estampan sellos y se adhieren etiquetas de incautaciones, coleccionistas, exposiciones y casas de transporte [véase, p. e., cat. 86]. Además, la mayoría de las obras de arte antiguo han sido restauradas, y el reverso es el lugar donde, en aras de la conservación del anverso, se colocan sistemas de refuerzo —reentelados, parches o engatillados que hacen necesario adelgazar la madera—, o se introducen materiales de consolidación. Inevitablemente, todo ello puede contribuir a diluir, enmascarar o eliminar un eventual ejercicio gráfico que sin duda debió existir en gran cantidad de pinturas. Este tipo de ejercicios se han encontrado en los reversos de obras de muchas escuelas y épocas —desde la Edad Media hasta la Contemporánea—, en las de maestros célebres —Rafael, Juan de Juanes, Bellini, Tiziano o Bernat Martorell— y en las de otros menos conocidos —Jan van Kessel el Viejo, Rafael Hidalgo de Caviedes o Juan Antonio Benlliure. Subsisten en soportes de tela, madera, cobre y alabastro; ejecutados con carboncillo, piedra negra, lápiz de grafito, óleo, tinta o sanguina. Los trazados pueden ser únicos o múltiples; estar aislados o dispersos por la superficie, yuxtapuestos o superpuestos,

6

Delieuvin (ed.)

2012, pp. 215-21.

7

Odoardo Fialetti,
aprendices dibujando
en el taller de un pintor,
aguafuerte en *Il vero modo
et ordine per disegnar
tutte le parti et membra del
corpo humano*, Venecia,
Justus Sadeler, 1608 (un
ejemplar en Londres,
Victoria and Albert
Museum, E.215-1964).

[FIG. 21]
Boceto para la obra
Mujer recostada de Juan
Antonio Benlliure que,
emborronado y dividido,
sirvió de soporte para
sus dos autorretratos
conservados en el Museo
del Prado [cat. 67 y P-5567]

enlazados o amontonados; ser sus trazos finos o gruesos, interrumpirse o difuminarse, como si de una pizarra antes de la llegada del profesor al aula o de un muro lleno de grafitis se tratara. Su tipología es muy variada: figuras a veces reconocibles, rostros de distintos tamaños —habitualmente genéricos—, miembros anatómicos, cuerpos en diferentes posturas, rasgos de aspecto cómico, esculturas, animales o partes de ellos, trazas arquitectónicas, elementos decorativos o secciones de marcos. Pueden ser apuntes rápidos, bocetos, meros trazos, formas y signos indeterminados, e incluso composiciones fallidas, dibujadas o con unos primeros toques de pintura, que fueron abandonadas y reutilizadas por su reverso original para pintar un anverso. Algunos podrían estar hechos del natural, pero la mayoría parecen estar hechos de memoria.

Excepuando las composiciones abandonadas, el esquematismo, la generalidad y la confusión de las delineaciones —en ocasiones torpísimas— hacen difícil su atribución. En el intervalo comprendido entre la construcción de un panel o el tensado de un lienzo en el bastidor y el momento en que la pintura se mostró a la contemplación pública, los reversos estuvieron expuestos en el taller del carpintero o del artista y sufrieron, posiblemente, varios cambios de ubicación. Por esos espacios sucesivos pudieron transitar alumnos, comitentes, amigos, otros artistas, operarios que debían trasladar las obras a otro lugar [véase cat. 44]; tras el caballete posaban los modelos. ¿Quién no ha estado tentado de dejar su impronta en un recoveco invisible en un momento de distracción del maestro? Si la tabla permaneció un tiempo en la *bottega* —preparada o no— pudo acumular testimonios de diversas manos y dejados en diferentes años. Seguramente algunos estaban en el soporte antes de que se comenzase a pintar, y eso establecería una línea temporal entre la obra y su materia que trascendería el intervalo de la creación. Otros pueden adscribirse con certeza a quien pintó la obra [fig. 29, cat. 69], y otros más, aun pudiéndose asociar con los cuadros del maestro —dibujos de fragmentos o motivos copiados de obras suyas—, tienen una calidad mediocre, por lo que se ha supuesto que los harían los alumnos⁶; por último, varios de ellos pudo hacerlos cualquiera que pasara por allí, incluso bromistas que dejaron su huella sobre un dibujo preexistente y que por estar en la cara oculta de la obra importaba poco. Este último sería el caso de la caricatura hecha en el siglo XIX sobre una traza arquitectónica anterior —un retablo o una fachada— en el reverso del *Entierro de san Esteban* de Juan de Juanes [fig. 22].

Al hilo de estos argumentos, dos grabados de Jan Collaert I y Odoardo Fialetti vienen a ilustrar mis reflexiones sobre cómo se ubicarían los estudiantes en el taller durante las sesiones de trabajo [fig. 23]⁷. En ellos los vemos dibujando en tablillas y el reverso de la obra del maestro tentadoramente expuesto en medio de la sala. Podemos también imaginar a este explicando algo a un alumno y recurriendo para ello, como superficie de dibujo, al reverso del alumno sentado enfrente, o al aprendiz anotando rápidamente una instrucción en su propio reverso cuando no tenía papel a mano.

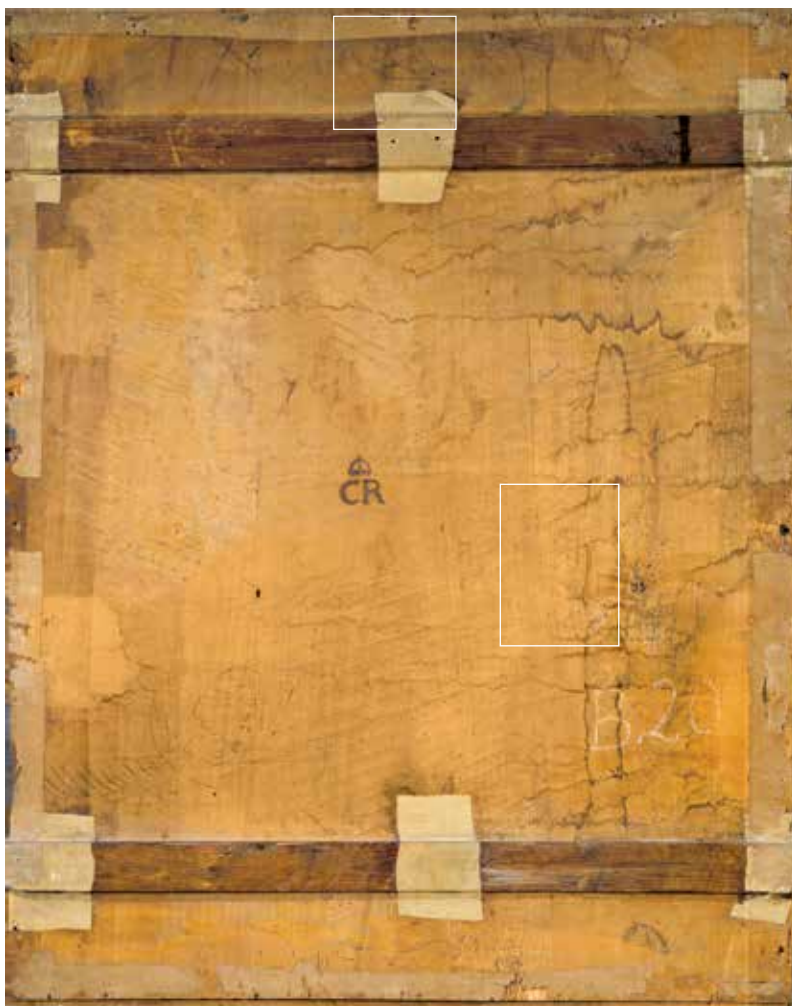


[FIG. 22]
Detalle del reverso del
Entierro de san Esteban de Juan
de Juanes (1555-62, óleo sobre
tabla, 160 × 123 cm). Madrid,
Museo Nacional del Prado,
P-842

[FIG. 23]
Jan van der Straet (dib.)
y Jan Collaert I (grab.),
«Pintura al óleo», en *Nova
reperta*, Philips Galle, h. 1600,
lam. 14. Grabado calcográfico,
270 × 200 mm. Nueva York,
The Metropolitan Museum
of Art, 49.95.870(5)

En la p. 49: [FIG. 24]
Imagen general y detalles,
uno de ellos invertido, del
reverso de la *Sagrada Familia*,
llamada *La Perla*, de Rafael
(h. 1518, óleo sobre tabla,
147,4 × 116 cm). Madrid,
Museo Nacional del Prado,
P-301





⁸
Meijer 1981, pp. 284-85.

⁹
Rafael pudo registrarla cuando trabajaba al servicio del papa como superintendente de antigüedades.

¹⁰
Véase, por ejemplo, una de las escenas de la vida de Taddeo Zuccaro ilustradas por su hermano Federico, la que lo muestra dibujando en el Belvedere (Los Ángeles, Getty Center, 99.GA.6.17)

Bosquejar es la manera de no olvidar lo que se ha visto o imaginado, de tomar notas que servirán o no para desarrollar una idea. En algunos reversos encontramos alusiones a obras de arte que en su día pudieron ver sus autores. Sería el caso de alguno de los rostros del reverso de la *Pala Gozzi* de Tiziano (1520; Ancona, Pinacoteca Civica), que parecen inspirados en obras del Bosco⁸, o de la pequeña silueta emplazada en el borde superior de *La Perla* de Rafael, probablemente inspirada en el relieve de un antiguo sarcófago —hay múltiples ejemplos— o en la escultura del dios fluvial que se desenterró en Roma en 1506 [fig. 24], figura que tanto él como sus colaboradores utilizaron en diferentes composiciones⁹ y fue uno de los modelos disponibles entre las ruinas de la ciudad para ejercitar la mano¹⁰. El rostro de perfil dibujado a pluma en el reverso de *El éxtasis de la Magdalena* de Annibale Carracci [cat. 65] se diría

copiado de un ejercicio hecho en la *bottega* de Leonardo [fig. 25]. Estas anotaciones no son diferentes de las que hicieron en sus cuadernos Anton van Dyck o el historiador Giovanni Battista Cavalcaselle en sus viajes por Italia.

Pero no nos engañemos, las grandes ideas de los artistas no se hallan en los reversos, aunque en ellos pudieron manifestar su habilidad o su inventiva con un rápido apunte, delante de unos visitantes o durante una conversación entre pintores. Ejemplo de ello serían las figuras dibujadas al dorso de alguna de las escenas del retablo de San Pedro de Púbol contratado a Bernat Martorell en 1437 [fig. 26], sobre las que llamó la atención Joaquín Yarza¹¹. El historiador propuso que algunas de estas figuras, por su calidad, fueron fruto de una demostración de maestría por parte de Martorell ante un auditorio de oficiales y alumnos o ante el cliente —y que habría conservado el ayudante que preparó las tablas¹²—, mientras que otras de mediana calidad serían el ejercicio de copia de algún aprendiz a partir de obras presentes en el taller, una práctica común en el entrenamiento artístico que se ha mantenido hasta nuestros días¹³. El caso es que remiten, como hizo notar Yarza, a los repertorios medievales de modelos hechos en láminas de madera encuadradas (como los llamados «*woodbox sketchbooks*»; véase fig. 27)¹⁴, por lo que no hay que descartar que, antes de ser reutilizados, algunos paneles del retablo hubieran contenido modelos de referencia para el personal a su cargo.

En algunas obras de las aquí mencionadas, las evidentes diferencias estilísticas entre los trazados solo se entienden en el contexto de una *bottega* y convierten el reverso en una suerte de pizarra, un lugar para la enseñanza «aquí y ahora». Pero también, por qué no, estos dibujos pudieron servir para divertir a otros a escondidas del *caposcuola*. En los talleres había estudiantes de todas las edades —Giovanni Bellini tenía dieciséis bajo su tutela¹⁵— y no es descabellado suponer que el responsable o el alumno de mayor edad, no solo a modo de instrucción, sino también para entretener a los más jóvenes o mantener su atención, hiciera dibujos informales en cualquier superficie disponible. Las planchas de madera apiladas contra las paredes del taller debían ser muy tentadoras para garabatear o hacer caricaturas, y estas pueden ser un modo de sobrellevar el aburrimiento o salir de una situación de bloqueo [fig. 19]¹⁶.

Siguiendo con este razonamiento, no podemos descartar que hubiera trazados en las dos caras de muchos soportes y que los de las superficies reutilizadas quedaran sepultados bajo las capas de preparación y pintura¹⁷. Quién sabe si algunas de las inexplicables líneas que a veces encontramos al hacer una reflectografía cuando la preparación es muy fina pertenecen a este tipo de ejercicios y pasatiempos.

En los reversos de algunos lienzos persisten también recuerdos de composiciones fallidas, abandonadas en sus primeros estadios, e incluso emborronadas [fig. 21], que los artistas o sus ayudantes conservaron en lugar de pintar sobre ellas, como hubiera sido lo habitual. Subsistieron porque en algún momento se quiso reaprovechar el soporte y no se quiso correr el riesgo de que los trazos se transparentaran en la nueva

11

Yarza 2003. Agradezco a Joan Molina que me hablase de este ejemplo.

12

El plano del monasterio de Saint Gall, en Suiza (h. 820), se conservó porque su reverso fue reutilizado para escribir una hagiografía de san Martín; véase López 2019, p. 78.

13

Cornudella 2012.

14

Véanse, por ejemplo, los conservados en Nueva York, The Morgan Library and Museum, MS 346 y MS 346A, que se han atribuido a Jacquemart de Hesdin (h. 1380-1400).

15

El reverso del *Tríptico de la Virgen con el Niño y santos* (Venecia, Gallerie dell'Accademia) está lleno de dibujos y caricaturas.

16

Manaster 1988.

17

Una radiografía no revelaría un dibujo subyacente hecho a carboncillo o sanguina y la reflectografía infrarroja difícilmente traspasaría una preparación muy gruesa que, si fuese blanca, reflectaría toda la luz, anulando la respuesta de lo que hubiera debajo.



[FIG. 25]
Leonardo da Vinci, *Apuntes de cabezas de perfil* (verso de *La Virgen y el Niño con San Juan Bautista*), h. 1478-80.
Tinta a pluma, 405 × 290 mm. Windsor, Royal Collection, RCIN 912276

[FIG. 26]
Detalle del reverso del *Retablo de San Pedro de Púbol* de Bernat Martorell (1437, temple sobre tabla, 490 × 370 cm). Girona, Museu d'Art de Girona, MDG0289, Fons Bisbat de Girona



[FIG. 27]
Círculo de Jacquemart de Hesdin (?), cinco medias figuras, h. 1400. Tablilla de madera de boj (una de seis formando un cuaderno), 7 × 12,9 cm. Nueva York, The Morgan Library and Museum, MS M.346 fol. 3v

composición —especialmente en el caso de obras pintadas con capas de óleo ligeras—, ya que no se podían borrar y volver a preparar la tela habría conllevado una peligrosa acumulación de materia; además, era más rápido darle la vuelta al lienzo y comenzar a trabajar sobre una superficie intacta, y una vez colgado el cuadro la composición fallida no se vería. Sea como fuere, algunos de estos dibujos o esbozos se cuentan entre los escasos testimonios que tenemos para saber cómo dibujaban y componían determinados artistas. Durante la restauración o el traslado de algunos lienzos de Tiziano aparecieron en los reversos figuras y composiciones completas dibujadas. Su atribución es dudosa, si bien algunos apuntan al propio cadorino. Bert Meijer las estudió y las relacionó, bien con encargos documentados hechos al pintor que no se conservan, bien con *ricordi* de composiciones conocidas y replicadas por él mismo o por su taller¹⁸. Son ejemplos, en cualquier caso, que nos hablan de prácticas que hasta ahora se pensaban limitadas al papel. Ya fueran ejecutados por Tiziano o por sus ayudantes, esos dibujos terminaron siendo reutilizados¹⁹, como también lo fue siglos después el lienzo de los *Eternos caminantes* de Rafael Hidalgo de Caviedes [cat. 69]. Su reverso conserva un dibujo preparatorio a tamaño real para la composición del anverso y documenta el curioso estilo gráfico del jienense. El gran *tratteggio* con el que garabatea sobre la mitad izquierda del reverso evoca las tachaduras y los ensayos que enmascaran las formas en los versos de algunos estudios sobre papel de Andrea del Sarto o Domenico Cresti y nos hacen pensar en la atemporalidad de ciertos actos del proceso creativo. Lo mismo valdría decir de la superficie a la derecha del travesaño del bastidor donde, confundido con el llamativo enjambre de líneas en espiral, similar a un mapa de isobaras o a los cielos de Van Gogh, hay un rostro femenino de gran tamaño, perteneciente quizás al planteamiento de otra escena sobre la anterior, cuando la tela ya estaba clavada en su bastidor. Otros ensayos y errores no tuvieron tanta suerte. Juan Antonio Benlliure, por ejemplo, hizo un boceto para su composición *Mujer recostada*, y posteriormente emborronó el lienzo [fig. 21], lo recortó y reutilizó dos fragmentos como soporte para sendos autorretratos [cat. 67 y P-5567]²⁰.

Antes hemos sugerido la posibilidad de que muchos de los soportes en cuyo reverso se han encontrado dibujos pudieran haberlos contenido en ambas caras. Los soportes rígidos de pequeño formato eran tan adecuados como el papel para registrar obras en curso o hacer apuntes durante una sesión de aprendizaje o una salida para dibujar del natural. Las planchas de cobre de las dos series que Jan van Kessel el Viejo pintó entre 1660 y 1666 con las Cuatro Partes del mundo son un buen ejemplo de este tipo de manifestaciones; en este caso concreto, las planchas fueron reutilizadas y varios apuntes se preservaron en los reversos. Se conservan en el Museo del Prado y la Alte Pinakothek de Múnich y fueron estudiadas por Nadia S. Baadj, a cuyos textos remito²¹. Su descripción en los inventarios es idéntica²²; de la datada en 1660 se conservan en Madrid treinta y nueve de las sesenta y ocho planchas [cat. 115A]²³. La de Múnich,

¹⁸
Meijer 1981.

¹⁹
También hay dibujos en el reverso de *Baco y Ariadna* (Londres, National Gallery); Lucas y Plesters 1978, p. 34.

²⁰
Agradezco a Lucía Enseñat Benlliure y a Javier García Peiró la información aportada sobre estas obras.

²¹
Baadj 2012a.

²²
Zarco 1934, p. 21.

²³
Baadj 2012b.

completa, firmada y fechada en 1664-66, y con cuatro escenas centrales de mayor tamaño, sirve para imaginarse cómo sería el montaje de la primera. Baadj estudió la función de los dibujos al óleo, presentes solo al dorso de algunos de estos cobres, y planteó una hipótesis que ha sido parcialmente corroborada por la reflectografía infrarroja²⁴. Todos los bocetos están relacionados con escenas de otros paneles de la serie y nunca con el anverso al que pertenecen. Ni su grado de acabado ni la grafía de las figuras es igual, ni siquiera dentro de un mismo boceto y, en conjunto, ejemplifican diferentes estadios de un mismo proceso creativo. La autora propuso que en lugar de hacerlo sobre el papel, como hubiera sido lo habitual, Van Kessel trabajó sobre los cobres —debía de tener muchos en su estudio— los agrupamientos de los motivos de las escenas antes de traspasarlos a los anversos, y así lo apoyaría el hecho de que para algunas figuras de los cuadritos muniqueses existan varios tanteos²⁵. También planteó la hipótesis de que varios animales ejecutados con trazos fluidos y sin correcciones en algún reverso de la serie del Prado [cat. 115B] fueran el inicio de un dibujo preparatorio abandonado de algún anverso. A ello hay que objetar que su grafía es similar a la de escenas completas dibujadas en otros reversos, y la respuesta en la reflectografía de todas ellas es muy nítida, mientras que esta técnica no ha revelado la presencia de dibujo subyacente ni de métodos de traspaso en los anversos de las cinco planchas examinadas²⁶. Finalmente, en cuatro planchas de la serie de Madrid hay otras tantas escenas cercanas a las pinturas centrales de la otra serie, esbozadas al óleo con trazos toscos. Podrían reproducir las composiciones centrales perdidas de la serie del Prado, pero son caóticas y complejas, y carecen de la claridad en la distribución de los espacios que vemos en las escenas finales de Múnich, lo que sugiere que esas cuatro escenas —al menos en su planteamiento inicial— diferían de una serie a otra. Según esto, los bocetos podrían ser preparatorios para las dos series, que evolucionarían de manera diferente.

No obstante, las diferencias estilísticas de las pinceladas dentro de un mismo boceto, sumadas a su diferente color —evidente tanto en la inspección a simple vista como en la reflectografía—, apuntan a que fueron ejecutados o corregidos en varios momentos. Quizás los cuadros que se iban acabando servían de modelo para que los discípulos experimentasen copiando en planchas que más tarde fueron reutilizadas por la cara libre de pintura. De no haber sido así, y dada la delgadez de la capa de óleo que cubre los anversos, estos trazos previos se habrían transparentado. Finalmente, si los dibujos de los reversos se conservaron pudo ser porque se decidió así o porque no pudieron eliminarse.

El empleo de planchas de cobre o madera para hacer apuntes, antes o después de ser utilizadas para pintar o grabar por el lado contrario, no era infrecuente²⁷. Tenemos el ejemplo de una matriz de Gregorio Fosman cuyo reverso sirvió para pintar al óleo una copia libre de una obra de Correggio [cat. 66] o de otras de Annibale Carracci en cuyo envés se hicieron pruebas de buril para comprobar el efecto de los distintos

²⁴
Baadj 2012a,
pp. 135-53.

²⁵
Ibidem, p. 76.

²⁶
Dada la naturaleza de la obra, este dibujo debe existir, pero en todo caso estaría ejecutado con un material distinto al de los reversos, sin respuesta a la longitud de onda utilizada en el examen.

²⁷
Véase, por ejemplo, la plancha de Rembrandt, *Abraham entreteniéndose a los ángeles* (Washington, National Gallery of Art, 1997.85.1.a y 1997.85.1.b), en cuyo anverso hay un paisaje fluvial realizado por otro artista tiempo después.



[FIG. 28]
Detalle del reverso de *Cristo ante Pilato* de Corrado Giaquinto
(h. 1754, óleo sobre lienzo,
140 × 97 cm). Madrid, Museo
Nacional del Prado, P-4919

entramados antes de estamparse, y que además están salpicadas de pequeñas cabezas²⁸. Esto lleva a reflexionar sobre cómo el pulimento o la preparación de una superficie pueden condicionar el trazo de un dibujo. Los reversos de una tabla o de una tela sin preparar por lo general son más rugosos y porosos que la cara acondicionada para la pintura, y el trabajo en superficies con distinta textura inevitablemente afecta al resultado. Muchas de las tablitas con apuntes rápidos por las dos caras hechos por Vicente Palmaroli ilustran el modo en que el diferente tratamiento de la superficie transforma el gesto²⁹. Es difícil determinar cuál de las dos caras de estas obras estaba destinada a ser anverso, o si las dos lo estuvieron en algún momento, puesto que alguna solo está utilizada por la parte que carece de preparación, otras por las dos [cat. 70] y otras más lo están únicamente por la parte preparada [cat. 97].

A quien hiciera con óleo la silueta de una cara burlona en el reverso de *Cristo ante Pilato* de Corrado Giaquinto no pareció importarle que la tela no estuviera preparada [fig. 28]. Esto nos recuerda que a los lugares marginales se relega lo que no es relevante, lo que se piensa que permanecerá siempre oculto a otros ojos, y que invita por ello a la expresión de bufonadas y sarcasmos. Las manifestaciones desenfadadas en el arte tienen, o han tenido —al menos hasta el siglo XVIII—, una opinión poco favorable a, e incompatible con la imagen del pintor enfrascado en su trabajo.

Llegamos así a uno de los episodios más interesantes que enriquecen el dorso de las pinturas: los dibujos de carácter cómico. Muchos son rostros esquemáticos, casi siempre de perfil, una fórmula que se presta a la acentuación de la nariz —blanco de la mayoría de las burlas—, los ojos o las orejas, y que encontramos en obras de todas las épocas, como demuestra la pervivencia del juego que de niños

28

Puede verse como ejemplo de esta práctica la plancha de la *Virgen amamantando al Niño* (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, M-324R).

29

Véase, por ejemplo, *Mujer envuelta en un mantón* (en el reverso, *Apunte de fuente con barandilla*), óleo sobre tabla, 30 × 22 cm. Madrid, Museo del Prado, P-4538.

[FIG. 29]

Imagen general y detalle del *Estudio de la cabeza de la Virgen y cuatro estudios de cabezas* de Rafael, h. 1502. Estilete, punta de plata y punta de plomo, 257 × 190 mm. Londres, The British Museum, 1895,0915.611

[FIG. 30]

Detalle invertido del reverso de *La Perla* de Rafael [véase fig. 24]



[FIG. 29]



[FIG. 30]



30
Sería extraño que, aun en el caso de que dibujo y pintura hubieran convivido en el taller, un alumno hubiera dejado sobre ellos la misma caricatura, especialmente tratándose de obras del maestro.

31
Vasari 1568, p. 778.

32
Abreu 2017, p. 140.

33
Por poner un ejemplo, la iglesia de All Saints en Litcham (Norkfolk).

34
En el reverso de la *Pala Gozzi* ya mencionada, o en dibujos que se le atribuyen, como *Boceto de un rostro y dos caricaturas de cabezas* (Florenia, Uffizi, 753Ev).

35
Álvarez 2015, pp. 105-7.

llamábamos «el seis y el cuatro, la cara de tu retrato», con el que aprendíamos a representar las facciones. En el reverso de *La Perla* de Rafael se advierte un rostro de este tipo, idéntico al ejecutado en su *Estudio de la cabeza de la Virgen* [figs. 29, 30]. La coincidencia formal y gráfica y su distancia temporal sugieren que ambos fueron hechos por Sanzio³⁰. Los artistas se entretenían haciendo *gofferie*; así lo aseguró Vasari a propósito de Miguel Ángel³¹. Encontramos perfiles similares en murales pompeyanos³², grafitis medievales³³, algunos dibujos de Pontormo, Miguel Ángel y Tiziano³⁴ o, ya en el siglo xx, en obras de Joan Miró como *Cabeza* (1930; Musée de Grenoble, MG 2762), en esta ocasión convertido ya en motivo principal del propio anverso. Este tipo de coincidencias nos alertan sobre los rasgos universales del lenguaje humorístico, ajeno a normativas y que hace gala de una antigüedad que se remonta a la Prehistoria³⁵.

Muchas figuras dibujadas en los reversos, por la brevedad y tosquedad de sus líneas y la frecuente deformidad de sus rasgos, suelen percibirse como caricaturas. Estas se definen como representaciones que revelan la agudeza visual de su autor, su capacidad e ingenio para reproducir de manera distorsionada y con esquemas muy simples



[FIG. 31]
Detalle de *Escena de taller*, de Johann Peter Hasenclever, 1836. Óleo sobre lienzo, 72 × 88 cm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, M4376

aquello que ha visto —en su concisión reside su eficiencia—, tras un arduo proceso de depuración, añadiendo además un nota de humor³⁶. Se hacen para ridiculizar a alguien o algo a través de la alteración de las formas, expresando impunemente «lo que no se puede decir», y están ligadas a la cultura específica de la que surgen. Su publicación, recepción y comprensión es fundamental para que cumplan su función. A esta descripción respondería parcialmente la mencionada figura en el reverso del cuadro de Giaquinto, semejante a una de las reveladas por la reflectografía infrarroja en el verso de la *Magdalena* de Annibale Carracci, o a las ubicadas en el envés del dibujo de la *Cabeza ideal de mujer de perfil* de Miguel Ángel (Londres, British Museum, 1895,0915.493), que por su indumentaria parecen aludir a los autorretratos de artistas de la época, e incluso podrían verse como autocaricaturas. La idea no es descabellada, pues en varios reversos de lienzos, estudios sobre papel y tablas hemos hallado alusiones cómicas a la profesión³⁷, un tema que tuvo gran predicamento desde el siglo XVII [figs. 20, 31]. El problema es que estos trazados que podríamos calificar de heterodoxos no se hicieron para difundirse, y además su comicidad pudo ser fruto del azar. Estos son los argumentos centrales del debate sobre la diferencia entre la caricatura, lo cómico y lo humorístico, que excede el propósito de este ensayo, si bien nuestros ejemplos podrían arrojar algo de luz sobre la discusión.

Como venimos apuntando, estos trazados tienen una serie de rasgos que los sitúan fuera de los preceptos para el buen *disegno* que imperaron al menos hasta principios del siglo XX. Dejando a un lado el grotesco medieval, que debe estudiarse en un marco diferente, se considera que las representaciones «incorrectas» aparecieron como una reacción de los artistas hacia normas de representación demasiado rígidas o al exceso de valor concedido a una belleza marcada por el canon, circunstancias que se han dado con cierta periodicidad en la historia del arte. Ya fuera su intencionalidad cómica o no, como avanzábamos, muchos dibujos de los reversos que hemos analizado tienen aspecto de caricaturas. En la mayoría de los casos se ha perdido la referencia al blanco de su crítica, pero ello no impide que reconozcamos lo que de cómico hay en ellos ni los estereotipos a los que aluden, ya sea el noble, el eclesiástico, el artista o el plebeyo.

Si la mayoría de estas figuras extravagantes no se hicieron para ser difundidas, ¿qué fue entonces lo que las motivó? Podrían calificarse, según Pietro Bellori, como «*giocoli delineati di penna*»³⁸. Ni las que se añadieron en épocas muy posteriores parecen denuncias públicas a sujetos o situaciones que traspasaran los muros del taller —de hecho, el reverso es una superficie ideal para mofarse de alguno de sus integrantes—. Podríamos definir las entonces como caricaturas privadas hechas por puro divertimento, que no tenían mayor trascendencia.

Que no se hicieran en espacios relevantes, sino en los márgenes de la creación artística —reversos, folios de trabajo o muros de los talleres—, se explicaría porque hubo tiempos en los que lo risible y lo cómico estaban mal considerados. Desde Aristóteles hasta Henri Bergson, la risa ha tenido suficiente importancia como para ser teorizada³⁹, si bien lo cómico figurativo nunca se consideró estético en el arte⁴⁰. Vitruvio, Vasari y Lodovico Dolce condenaron las figuras grotescas⁴¹. Reírse en exceso traspasaba los límites de la decencia y se dice que algunos murieron por ello, por lo que se recomendaba prudencia al provocar la risa⁴². Se censuraba también que estas imágenes atacasen principalmente a estamentos relevantes y que en las iglesias distrajesen la atención de los fieles. Cuando se hacían en lugares públicos —como lo era el anverso de una obra—, daban al traste con la consideración que los artistas estaban reclamando, fundamentada en el carácter intelectual de su trabajo y su participación en las «ideas divinas». En cualquier caso, no había necesidad de suprimir las manifestaciones humorísticas, solo se reclamaba que se ubicaran en lugares discretos —tenemos el ejemplo de los pequeños personajes en las palas de Fra Angelico⁴³ o las imágenes antropomorfas camufladas en los paisajes de muchas pinturas del Renacimiento— y que no traspasaran los límites de la incorrección. A este respecto, en el siglo XVI el cardenal Gabriele Paleotti estableció que no debían representarse «cosas de broma [...] en los salones públicos, [...] ni en las bibliotecas, ni en ningún lugar de gravedad, sino en otros lugares apartados y retirados»⁴⁴; y en los reversos de las obras de arte, podríamos agregar. Que en ellos se hicieran caricaturas

³⁶
Gombrich y Kris
1938; Arnheim 1985,
p. 6, y Baridon y
Guéron 2009, p. 6.

³⁷
Gombrich 2002, pp. 279-
303; Álvarez 2015, p. 106,
y Alberti y Bodart (eds.)
2022, pp. 103-7.

³⁸
Bellori 1672, p. 75.

³⁹
Meijer 1971, p. 259.

⁴⁰
Ibidem, p. 260.

⁴¹
El primero en su
Architettura (Vitruvio ed.
1829, libro VII, cap. V,
3-4), el segundo en la
«Introduzione alle tre arti
del disegno» de sus *Vite*
(Vasari 1568, cap. XXVII)
y el tercero en su *Diálogo
de la pintura* (Dolce [1557]
2010, pp. 141, 163).

⁴²
Según una anécdota
recogida por el gramático
romano Marco Verrio
Flaco, el pintor griego
Zeuxis murió de risa al ver
a una anciana pintada por
él, y lo mismo le habría
sucedido a Pietro Aretino
al escuchar historias lascivas
sobre sus hermanas.

⁴³
González Mozo 2019,
p. 72.

⁴⁴
Paleotti 1582, cap. XXXI.

hace pensar que probablemente el blanco de la burla fuera el maestro, un compañero y, por qué no, el propio cliente. Aun habiéndose perdido esta referencia, nos resultan divertidas o, al menos, nos hacen sonreír.

Para el tema que nos ocupa, interesa que se haya relacionado el origen de estos dibujos más lúdicos con la didáctica desarrollada a finales del siglo XVI en la Accademia⁴⁵ de la familia Carracci⁴⁶ —fundada por los hermanos Annibale y Agostino, y por su primo Ludovico—, vinculada a su costumbre de hacer, en los momentos de asueto, retratos informales de aquellos visitantes o de simples transeúntes que tenían rasgos prominentes, efigies que Giovanni Antonio Massani⁴⁷, en la introducción de 1646 a una serie de «*diverse figure*» grabadas a partir de dibujos de Annibale, denominó «*ritratti caricati*» (de *caricare*, ‘cargar’)⁴⁸, expresión que devino en el término *caricatura*. El descubrimiento de los dibujos al dorso de *El éxtasis de la Magdalena* permite profundizar en este argumento.

¿Por qué se incorporaron este tipo de ejercicios gráficos a las enseñanzas del taller? Los personajes extraños y los monstruos de carácter moralizante que durante la Edad Media decoraron los manuscritos iluminados⁴⁹ y los exteriores de las iglesias, en el Renacimiento y el Barroco pasaron a ilustrar los libros dedicados a la fisionomía⁵⁰. Los que tuvieron mayor predicamento están relacionados con el ámbito de los Carracci⁵¹: *De humana physiognomonia*, de Giovanni Battista della Porta (1586), y *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, de Ulisse Aldrovandi (1642), que reflejan la fascinación de los estudiosos —y sus lectores— por las aberraciones físicas, su análisis médico y su clasificación en categorías⁵². Esa obsesión fue común entre galenos, naturalistas, astrólogos y, por extensión, entre los artistas que ilustraban sus textos, por lo que este tipo de representaciones comenzó a integrarse en su imaginario. El fenómeno se produjo en dos direcciones: la ciencia normalizó la imagen del monstruo despojándola de sus tintes religiosos y mágicos, y la necesidad de difundir su imagen lo convirtió en objeto de representación pictórica. Es este otro asunto que excede al análisis abordado en este ensayo, pero es importante mencionar su repercusión en los manuales de dibujo que se utilizaban en los talleres.

Massani manifestó que la ejecución de estos dibujos en la Accademia de los Carracci pasó de ser un ejercicio informal a una práctica formal que servía para enseñar a los alumnos nuevas maneras de ver y mostrar lo percibido⁵³. Mediante este tipo de representaciones el alumno educaba su mano de manera más relajada, sin las restricciones que suponía hacer un dibujo de academia —ya fuera una estatua o una figura del natural—, y se utilizaron como modelo los dibujos de trabajadores cotidianos de Annibale —publicados como aguafuertes en *Le arti di Bologna* (1646)⁵⁴—, que animaban a los estudiantes a reflexionar sobre problemas artísticos y les mostraban cómo resolverlos sin apenas darse cuenta, mejorando su inventiva, una práctica que avanzó Leonardo⁵⁵. En definitiva, los Carracci, partiendo de un amplio repertorio de

45
Conocida como Accademia degli Desiderosi o degli Incamminati.

46
Gombrich y Kris 1938.

47
Su pseudónimo fue Giovanni Atanasio Mosini (act. 1632-46); McTighe 1993, p. 78; Cheng 2012, notas 68-69, y Guédron 2022, p. 110.

48
Álvarez 2015, p. 110.

49
La fuente de la sabiduría medieval sobre los monstruos era la *Historia natural* de Plinio, que menciona estas composiciones, que denomina «géneros pictóricos menores» en su libro XXXV, 112, añadiendo que «agradaban mucho y se vendían muy bien».

50
Sin entrar en el arte de Hieronymus Bosch, uno de los pioneros fue Alberto Durero, cuando sistematizó su representación en los dibujos para sus *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* (1528); casi a la par, Leonardo dibujaba sus cabezas grotescas, pero sin método alguno. Ciertas tipologías vicianas tuvieron gran difusión al norte de los Alpes y se reutilizaron en representaciones dirigidas a la crítica social. Giovanni Paolo Lomazzo, en su libro *Idea del tempio della pittura* (1590), las incluyó en la categoría de arte cómico, pero el objetivo de Da Vinci fue utilizarlas para hacer resaltar la belleza mediante oposiciones dialécticas al pintar historias.

[FIG. 32]
Agostino Carracci (dib.)
y Luca Ciamberlano (grab.),
*Modelos de narices, ojos y
bocas*, h. 1600-30. Grabado
calcográfico, 170 × 115 mm.
Londres, The British
Museum, 1874,0808.625

[FIG. 33]
Detalle del reverso de
El éxtasis de la Magdalena
de Annibale Carracci
[cat. 65]



51
Cheng 2012.

52
Baridon y Guédron
2009, p. 23.

53
Rawlings 2017, p. 8.

54
Ese mismo año, la serie
se publicaría con el título
*Diverse figure al numero di
ottanta, disegnatte di penna
nell'hore di ricreatione da
Annibale Carracci, intagliate
in rame e cavate dagli
originali da Simone Giulino
Parigino*; Cheng 2012, y
Rawlings 2017, pp. 8-9

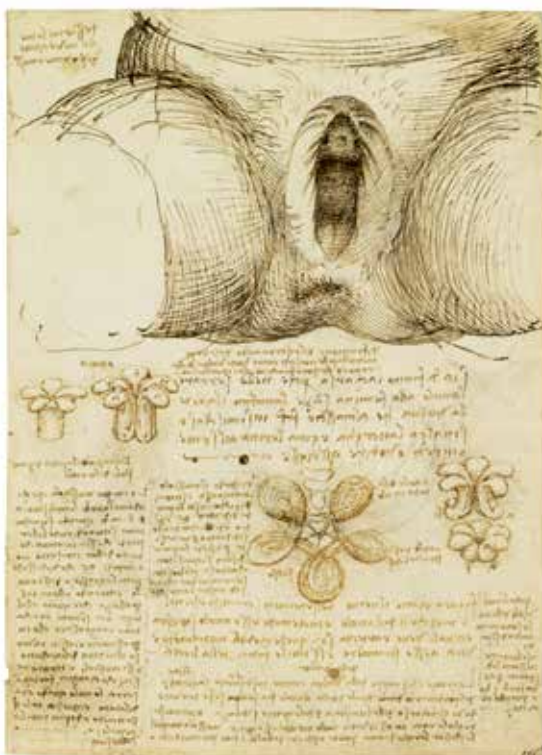
55
González Mozo (ed.)
2021, pp. 74, 88, 91.

56
El formato y el tamaño de
El éxtasis de la Magdalena
coinciden con los de
obras producidas por los
incamminati durante toda su
carrera, sobre papel, madera,
tela y planchas de cobre,
por lo que no es de extrañar
que alguna se hiciera en
soportes que habían servido
para ejercitar la mano.

57
Véase su *Scuola perfetta per
imparare a disegnare tutto
il corpo humano*, publicada
hacia 1620, tras su muerte.

imágenes que alimentaban a diario en salidas al exterior, centraron la formación de sus estudiantes en un ejercicio de dibujo que incluía la constante repetición de formas. Si estas eran desenfadadas, la tarea se haría más llevadera. No olvidemos que la enseñanza del arte comienza educando la mirada para extraer los rasgos más característicos de un motivo, un proceso que ayuda a consolidar esquemas formales que acudirán a la mente de manera inconsciente, sobre todo en los momentos de distensión, cuando la mano vaga libremente por el soporte.

La importancia dada a estos juegos cómicos en la instrucción del taller da sentido al hecho de que aparezcan en las tablillas donde se apoyaba el papel para hacer apuntes y que quizás también servían de superficie para ellos⁵⁶. Los dibujos que aglutina el reverso de madera de *El éxtasis de la Magdalena* lo convierten en uno de los testimonios más significativos de este tipo de enseñanza [cat. 65]. Algunos de sus heterogéneos trazos son acordes con modelos grabados y cabezas caricaturizadas atribuidas a Agostino⁵⁷, lo que explicaría que los mencionados reversos de las matrices o este en concreto estén saturados de ellos [figs. 32, 33]. En él se superponen numerosos rostros, siluetas y formas abstractas, caricaturas, visibles e invisibles —algunos revelados por la reflectografía infrarroja—, reconocibles o no y ejecutados con distintos materiales. No reproducen una sesión de dibujo del natural ni son estudios para ningún cuadro



[FIG. 34]
Leonardo da Vinci, *Apuntes de vulva y ano*, h. 1508. Tinta a pluma y carboncillo, 191 × 138 mm. Windsor, Royal Collection, RCIN 919095 (recto)

[FIG. 35]
Detalle de la reflectografía infrarroja de *El éxtasis de la Magdalena* de Annibale Carracci [cat. 65]

concreto, lo que apunta a que la tabla fue utilizada al modo de una pizarra en la que se fueron superponiendo ejercicios hechos en días diferentes.

La superficie que nos ocupa requiere un análisis más extenso, solo llamaré la atención aquí sobre el gran perfil que recuerda a los rostros trazados a pluma sobre papel por Leonardo y sus alumnos [fig. 25]⁵⁸. Bajo él la reflectografía infrarroja ha revelado la existencia de una vulva que podría derivar de los dibujos anatómicos del propio Da Vinci [figs. 34, 35], y en la parte inferior hay un perro similar al dibujado en una de las páginas del *Códice Atlántico*. Todo ello conectaría las prácticas de los Carracci con la *bottega* vinciana, y se sabe de hecho que poseían un ejemplar del *Tratado de la pintura*⁵⁹, aunque también pudieron manejar dibujos del propio maestro o derivados de él.

Pero Annibale, según Massani, también utilizó este tipo de dibujo como vía de escape, para distraerse de la «extenuante actividad de la pintura»⁶⁰, recordándonos que existe un registro cómico más íntimo en el arte, que se utiliza como desahogo, para ahuyentar el aburrimiento, la desesperación, la impotencia o la tristeza, para burlarse de u oponerse a⁶¹. La práctica es muy antigua y muestra de ello es la multitud de óstracos egipcios con dibujos informales hechos por los artesanos de Tebas en sus ratos de ocio, como los hallados por ejemplo en Deir el-Bahari o los conservados en el Petrie Museum of Egyptian Archaeology de Londres y el Walters Art Museum de

Baltimore. Nada tan sano como reírse; lo admitía incluso el arzobispo Paleotti⁶², uno de los mayores censores de la risa, que reconoció —como Tomás de Aquino⁶³— el valor del uso moderado del humor en el arte por su acción saludable y catártica.

En conclusión, nos hemos creado una idea de la personalidad de los antiguos maestros a partir de su obra, sus autorretratos, su correspondencia o de lo que nos han contado tratadistas y escritores, que a veces les conocieron y a veces no. La historia ha forjado su imagen romántica de artistas atormentados y absortos en su trabajo. Benedetto Croce excluyó la cotidianidad de su vida y esa premisa anularía la casualidad que pudo estar en el origen del tipo de dibujos que aquí se han expuesto⁶⁴. Los artistas, sin duda, tenían tiempos muertos, ¿cómo los ocupaban?, ¿se divertían? La consagración en el siglo xv del creador como *Deus artifex* se limitó al anverso de sus obras, a las ideas más terminadas, y relegó los reversos a la oscuridad, donde los «divinos» pudieron actuar libremente y entretenerse con actos que, por caprichos del azar, ahora comparten con nosotros. Porque, aunque no todas las representaciones gráficas necesitan la presencia del observador, el eventual deterioro de estos trazados y el hecho de que suelen estar inacabados, inesperadamente nos incitan al juego de relacionar lo observado con formas o escenas reconocibles y a recomponerlo⁶⁵. Plinio defendía lo inconcluso porque el gesto visible del pincel reflejaba las ideas y el alma de su autor⁶⁶. Que se hayan conservado estos ejercicios gráficos podría ser testimonio, poniéndonos románticos y parafraseando a André Chastel, del valor que comenzó a concederse en el Renacimiento a cada trazo salido del taller⁶⁷, que dejó de ser artesanal para convertirse en un *templo de las ideas*. Pero lo más probable es que nunca se les diera importancia y por ello no se eliminaran.

58

Barone 2018,
pp. 267-68.

59

Perini 1990.

60

Rawlings 2017,
p. 25.

61

Sánchez 2007.

62

Meijer 1971,
p. 260.

63

González Mozo 2019,
p. 72.

64

Kris y Kurz 2007,
p. 25.

65

Arnheim 1985,
pp. 57-183.

66

Plinio el Viejo, *Historia
natural*, XXXV.

67

Chastel 1977.

***ENTRE
LO VISIBLE
Y LO OCULTO***

Antonio Muñoz Molina

Desde Marcel Duchamp, una corriente poderosa del siglo XX, y ya del XXI, ha impuesto como una ortodoxia irrefutable la primacía de la idea sobre la obra tangible, del concepto sobre la realización material; también ha favorecido el repliegue del arte sobre sí mismo, en busca de una especie de pureza imposible, en un hermetismo gradual que ha terminado alejando a una parte del público que habría podido disfrutar de él, y que probablemente ha frustrado el despliegue del talento de artistas menos capacitados para las elucubraciones intelectuales que para el ejercicio de unos saberes materiales hacia los que el *establishment* de la crítica proyecta un desdén ofensivo. En un ensayo muy agudo, *La palabra pintada*, Tom Wolfe contó cómo en la época del expresionismo abstracto de los años cincuenta las palabras de los críticos cobraron más importancia que las obras de los pintores, sometidas a sus interpretaciones muchas veces abstrusas y poco inteligibles, y sobre todo, ahora lo sabemos, del todo arbitrarias. Clement Greenberg alcanzó una celebridad y cobró una importancia y una capacidad de influencia como probablemente no había tenido antes ningún crítico. Y con el predominio de las palabras sobre las obras y de la teoría sobre las realidades materiales del oficio vino un dogmatismo arrogante que es muy propio de quienes hablan con toda autoridad sobre cosas que ellos mismos no saben hacer, y formulan juicios tajantes, aprobaciones y anatemas, con una seguridad que el artista mismo nunca posee.

Al artista, en primer lugar, se le da mejor el trabajo de las manos que la explicación teórica. Y como además es muy consciente de las dificultades prácticas que implica cualquier empeño artístico serio, tiene un respeto instintivo hacia sus colegas de inclinaciones distintas a las suyas. El anatema que cayó sobre la pintura figurativa en los años de predominio de la abstracción (y el que cayó sobre la pintura abstracta cuando se impuso el pop, y el que ahora desdeña como obsoleta casi cualquier clase de pintura) solo se explica por esa autoridad que asumieron presuntos expertos que al manejar exclusivamente las palabras carecían de sensibilidad para apreciar aquello que de antemano no aprobaban, y tenían fácil la tarea de abrumar con sus mandamientos verbales. El peligro de las palabras es que permiten decir cualquier cosa, sin ninguna dificultad, sin ninguna restricción, sin ninguna resistencia. Un pintor ha de confrontarse con las limitaciones del lienzo, de la tabla, de los pigmentos, de sus propias capacidades manuales. Un arquitecto está sometido a la naturaleza y a las calidades de los materiales, y por encima de todo a la fuerza de la gravedad. Las palabras salen de la boca sin ningún esfuerzo, llegan tan directamente al cerebro como la nicotina o el alcohol al flujo sanguíneo, pueden reproducirse mecánicamente con una extrema facilidad, y a un coste comparativamente irrisorio. No hay aprendizaje técnico previo para manejarlas. Hasta el más ignorante se puede hacer pasar por un sabio. No hay apenas fatiga física en el ejercicio de la palabrería.

Dice el Tao Te Ching: «El que sabe, calla; el que habla no tiene nada que decir». Dedicándome yo profesionalmente al no callar, soy muy consciente de las tentaciones y

los efectos de la palabrería, y también de la necesidad de prestar atención al silencio de los que saben algo de verdad, o a su laconismo, y de callar para observar lo que hacen, y escuchar con mucho cuidado lo que dicen cuando deciden explicarse. En el arte del último siglo, tan abundante de manifiestos, de tratados teóricos, de páginas y páginas de textos de catálogos y críticas en medios escritos, nos hemos acostumbrado también a que las obras nos lleguen envueltas, empaquetadas en palabras, erizadas de declaraciones de principios, de discursos justificativos y coartadas ideológicas. No estoy negando, por supuesto, la tarea del historiador, ni menos la del crítico, que yo mismo estoy ejerciendo mientras escribo esto. Solo quiero vindicar la primacía y la soberanía de la obra de arte por encima de los discursos explicativos o legitimadores que se superponen a ella.

En una época de abrumadora, de infinita proliferación virtual de las imágenes, se vuelve muy difícil verlas de verdad, de cerca, en calma, en un silencio en el que la ausencia de palabras permita a la obra irradiar su propio sentido, explicarse a sí misma en sus propios términos, con sus propios medios. Cuando Juan Ramón Jiménez dice, en uno de sus aforismos, «Con ruido no veo», está apuntando al ruido cotidiano y molesto de la vida, y también, tal vez, al otro ruido específico con que la abundancia desmedida de explicaciones y teorías perturba la contemplación y el disfrute de las obras de arte, igual que las de la literatura. Más visibles, más accesibles que nunca, en un instante, apenas con pulsar unas teclas en la pantalla de un teléfono, las obras paradójicamente se esfuman, despojadas de su materialidad, fugaces, sin huella, sin otra cualidad física que ese roce mínimo de las yemas de los dedos sobre la lisura de una pantalla de vidrio. Los pintores de la época de Leonardo y de la de Velázquez querían defender la legitimidad intelectual de su arte borrando las trazas del esfuerzo material, de las disciplinas artesanas, porque vivían en un mundo en el que el trabajo manual era un estigma. Los teóricos del idealismo estético alemán quisieron elevar el arte a la categoría de lo sublime, lejos de los intereses materiales, de la vulgaridad del comercio. El artista, como el poeta, no se dedicaba a un oficio en el marco de una comunidad productiva, era más bien un sacerdote, un gurú, un genio, el héroe solitario atormentado en las cumbres boreales de Friedrich, o recluso, a solas, en el estudio, interrogando al lienzo en blanco con un ceño de visionario o de filósofo. Un extremo de la desmaterialización del arte, de su lamentable alejamiento del mundo y su reclusión en un gueto sofocante, lo encuentra uno en esas galerías de Chelsea, en Nueva York, que son espacios inmensos, con el suelo de cemento muy pulido, con una nobleza antigua de los almacenes portuarios y una asepsia contemporánea de muros blancos y luces cenitales. El poderío del espacio, de las vigas colosales de madera o de hierro, suele contrastar con la nadería superflua que se exhibe muchas veces en esos lugares, templos a menudo desiertos en los que hay a la entrada una presunta recepcionista, casi siempre rubia y muy pálida, que tiene la mirada fija en la pantalla de un ordenador, y ha desarrollado un talento extraordinario para no registrar siquiera la presencia del visitante que acaba de entrar.

[FIG. 36]
«Retrato del Museo de
Ferrante Imperato»,
grabado calcográfico en
*Historia Naturale di Ferrante
Imperato napolitano*,
Venecia, 1672 (2.ª ed. rev.
y ampl. de *Dell'Historia
Naturalle*, 1599)



[FIG. 37]
El estudio de Miguel Ángel
Blanco en Madrid, 2023





[FIG. 38]
 Reverso de *La Transfiguración*
 de Giovanni Francesco Penni
 y Giulio Romano a partir de
 Rafael (h. 1520-28; óleo sobre
 lienzo, 438,4 × 309,3 cm).
 Madrid, Museo Nacional
 del Prado, P-315

Sin ningún énfasis, también a solas, casi con sigilo, Miguel Ángel Blanco se ha impuesto a sí mismo la tarea ingente de revertir por completo la dirección de una corriente de la historia del arte en el último siglo. Lo que hace, lo que se propone, pienso escuchándolo en su estudio, en el que se alternan la más rigurosa organización y una especie de risueño desorden, es nada menos que restablecer la conexión inmemorial entre el arte y el mundo, entre las invenciones visuales de la imaginación y la materia terrenal originaria de la que están hechas. En el estudio de Miguel Ángel Blanco hay muestras de minerales, hay bloques de piedra y de madera, hay trozos de carbón y grafito, hay hojas de árboles, raíces, cristales, fósiles de animales y plantas, hay tierra, arena, polvo. Más que en un estudio de artista me parece que me encuentro en una mezcla de severo taller artesano y gabinete caprichoso de curiosidades, uno de aquellos almacenes de muestras de todo tipo del mundo natural y obras de arte en las que el espíritu científico todavía no sistematizado se mezclaba sin ningún reparo con la simple curiosidad, el sentimiento de lo maravilloso, la credulidad hacia lo inverosímil [figs. 36, 37]. Un

cuerno apócrifo de unicornio podía compartir espacio en una estantería con un feto de cordero de dos cabezas preservado en alcohol. Una estatua clásica descabezada merecía la misma reverencia que un trozo minúsculo de la Santa Cruz o un huesecillo de la mano de un mártir preservados en un relicario. Es una actitud de indiscriminada maravilla que revive probablemente una forma de asombro original que precedió a las creaciones plásticas conscientes: la simple constatación de la belleza y el terror del espectáculo del mundo, la emoción estética instintiva hacia las cosas y los fenómenos naturales: esa sombra proyectada contra una pared por el fuego; esa nube que dibuja en el cielo la cabeza de un animal. La primera emoción estética debió de ser el hallazgo de una similitud: esa protuberancia abombada en una cueva que se parecía tanto al vientre de una hembra de bison preñado.

Miguel Ángel Blanco lleva muchos años ejercitando su disidencia personal, su insobornable afirmación de lo concreto, lo hecho con las manos, lo extraído de la naturaleza, lo que tiene peso y consistencia y olor, lo que ha sido modificado por el tiempo, esculpido por la intemperie, diseñado admirablemente sin intervención humana, por las simples leyes de la física o la química, por el fluir del agua o del viento, por la selección natural. No hay mejor pintor ni escultor que el tiempo, que trabaja con una paciencia y una persistencia sin límites. El estudio de Miguel Ángel Blanco parece un taller algo desordenado de carpintería, y un museo de historia natural abandonado a la anarquía, y también un archivo en el que la destreza de las manos y la disciplina de la memoria humana se confunden con la otra memoria mucho más duradera de los anillos de crecimiento de los árboles y las capas de estratos minerales en los que están reflejadas las duraciones colosales de los procesos geológicos. La tradición idealista quiere erigir las obras de arte en pedestales separados de cualquier sombra de utilidad práctica, o de vulgaridad, de trivialidad industrial. Blanco, como una especie de Walt Whitman de las cosas comunes, posee un entusiasmo universal que lo lleva a admirarlo todo, a encontrar todas las formas posibles de belleza. Hace unos años organizó en el Museo Thyssen una exposición sobre el Far West, y en ella se mezclaban cuadros de grandes pintores americanos con carteles de películas de indios y vaqueros, y con aquellas pistolas y cartucheras y figurillas de plástico con las que jugábamos tan apasionadamente los niños españoles de nuestra generación. Yo lo descubrí algunos años antes, cuando aproveché la tala de una gran haya centenaria y enferma en el jardín del Museo Lázaro Galdiano para inundar las salas de invenciones botánicas, de esas cajas que son invento suyo exclusivo, libros no impresos y cofres de tesoros hechos con los materiales duraderos del mundo natural: piñones, agujas de coníferas, cortes de madera, resina, hojas de papel con la consistencia tangible de su origen vegetal.

El taller de Miguel Ángel Blanco es un lugar de trabajo y es también, casi como el de Francis Bacon, una obra en sí mismo, una declaración de principios dotada de una contundencia aún mayor porque en ella no intervienen las palabras. Observo cosas y

muchas veces no me atrevo a tocarlas, y las señalo con el dedo: un cilindro negro es una pura astilla de grafito, que mancha los dedos de polvo nada más rozarla, y muestra de golpe la consistencia mineral que al irse disgregando hace posible el dibujo. Muy cerca hay algo que parece un azulejo sin pulir, en el que está dibujado meticulosamente un árbol. Pero esa maestría no pertenece a nadie: ese dibujo es el resultado de la filtración del agua en una piedra caliza a lo largo de mucho tiempo. Hay un espejo negro de obsidiana en el que da la impresión de que está a punto de verse la cara de un muerto o la de un fantasma. Hay formaciones prismáticas de cristal que son como maquetas de esculturas abstractas. Hay un diploma, a nombre de Miguel Ángel Blanco, de una institución llamada Cloud Appreciation Society. Un artista que forma parte de un organismo dedicado a la contemplación de las nubes está declarando ya su disposición a celebrar formas de experiencia estética no regidas por la voluntad humana.

Hay una pequeña caja transparente que tiene en su interior algo que parece lana sucia, o borra. Aquí se le pone a Miguel Ángel Blanco la sonrisa peculiar con la que celebra algo recóndito que le importa mucho. Eso que hay dentro de la caja es polvo. Es parte del polvo acumulado a lo largo de no se sabe cuántos años en el reverso de la *Transfiguración* del Prado [fig. 38]. Blanco sonríe y explica con la satisfacción de esos detectives de novela que resuelven un enigma fijándose en pormenores en apariencia tan triviales que nadie más reparó en ellos, aunque estaban a la vista de todos. Coleccionar polvo de siglos y pertenecer a una asociación internacional de contempladores de nubes son dos declaraciones de principios, a cual más terminante. Dueño de erudiciones sorprendentes, Blanco me explica que el polvo que acumulaban las esculturas veneradas y en ocasiones milagrosas de vírgenes o santos era recogido con respeto por los fieles y atesorado, a fin de preservar sus virtudes taumatúrgicas. Nada más visible, más evidente que un cuadro de gran tamaño colgado en la plena luz de la sala de un museo. El ilusionismo y la técnica de los pinceles han creado ese paisaje más bien alucinado, esas figuras detenidas y enfáticas que parecen fuera del tiempo, ajenas a él en su inmovilidad. En la materialidad de ese objeto, el cuadro, ningún espectador repara. Es como si estuviera flotando, sin peso, la ventana virtual de la perspectiva, los gestos congelados de esos personajes, sus miradas de arrobo, de asombro o enajenación.

Pero hay otra historia que nadie ve porque sucede por detrás, porque está oculta, como tantas cosas decisivas que la conciencia humana no sabe advertir, como la germinación de una semilla bajo la tierra, que llegará a convertirse en un árbol más alto que una torre, como los procesos químicos que tardan millones de años en dar una mineralidad de fósil a un animal o una planta que quedaron sepultados en el cieno de una laguna. Generaciones de espectadores han pasado junto a ese cuadro y se han quedado mirándolo; rumores de voces han ocupado la sala, y se han ido apagando al final de cada día, dejando paso al silencio, y luego a la oscuridad. Y mientras tanto, en el reverso, se iba acumulando el polvo, motas invisibles, fragmentos mínimos de materia orgánica,

de caparazones y alas de insectos, de esa especie de arena muy fina que va dejando la carcoma. El reverso es el otro lado, la dura consistencia material que se esconde tras los espejismos visuales de la pintura, la cara oculta de una luna en la que nunca da la luz del sol, el testimonio de la artesanía, el archivo anónimo del paso del tiempo. En el reverso está el secreto de la precariedad material de la obra de arte, que puede representar cualquier cosa, cualquier rostro, lo real y también lo imaginario, lo común y lo prodigioso, pero que por detrás es casi nada, materia pobre, *arte povera*, lona áspera como de saco, tabloncillos cortados, sujetos con clavos, asegurados con grapas, marcados a veces con indicaciones de inventario. Viendo el reverso nos volvemos conscientes de la cualidad mercantil y prosaica de esos objetos a los que adjudicamos la categoría de arte, atribuyéndoles cualidades ideales, elevados sentidos simbólicos, políticos, teológicos. En algunos almacenes, en los sótanos donde se los esconde durante las guerras, los cuadros se convierten en puro reverso, sumergidos durante mucho tiempo en la oscuridad, sepultados a veces bajo los escombros de los bombardeos. Por eso nos fascinan esas fotografías de las salas desiertas y los almacenes llenos de cuadros en el Museo del Prado, durante las evacuaciones de la Guerra Civil [cat. 47], que fueron solo un anticipo de lo que iba a ocurrir unos años más tarde en toda Europa, en profundidades de minas abandonadas, en estancias subterráneas que se convertían en cuevas secretas de tesoros.

De frente son muy claras las jerarquías establecidas del arte, aunque sepamos que son tan cambiantes a lo largo del tiempo; vueltos los cuadros de espaldas, y mostrando el reverso, se logra un gran efecto igualitario, y al mismo tiempo, a pesar de esa apariencia de monotonía, se encuentran sorpresas, huellas de cosas ocultas, hasta obras maestras disimuladas. Los viajeros lunares de Julio Verne vislumbran fugazmente cosas inauditas cuando la bala de cañón en la que han llegado a la órbita del satélite sobrevuela su cara oculta. Mostrándonos solo el reverso del cuadro que están pintando, los artistas, Velázquez el primero de todos, nos ponen delante de los ojos el misterio insoluble de lo que los ojos nunca podrán ver. Cervantes pide casi al final de *Don Quijote de la Mancha* que se le alabe «no por lo que dijo, sino por lo que dejó de decir». Los pintores le dan la vuelta al oficio al ocultarnos una parte fundamental de lo que estamos viendo: es como si nos dieran un portazo, como si cerraran la ventana que abrieron hace tantos siglos Brunelleschi y Alberti. El lienzo se vuelve materia desnuda y el cuadro por lo tanto no es más que una lona rasgada, sobre la que Lucio Fontana actúa no con el pincel inmemorial sino con una cuchilla bien afilada [cat. 104]. La ficción de ingravidez de la pintura queda desmentida por la materia pesada de un armazón que tiene mucho de mueble difícil de trasladar. Miguel Ángel Blanco me informa con asombro de que la tabla de la *Transfiguración* pesa más de quinientos kilos. En una foto de Stieglitz se ve como un juego de reversos dobles la espalda inclinada de Georgia O'Keeffe y el reverso del lienzo que está llevando de un sitio a otro por el desierto de Nuevo México [cat. 49]. En su cara visible los cuadros de Mark Rothko tienen una intangibilidad de

niebla luminosa o de penumbra, pero cuando el pintor intenta mover de sitio uno que es enorme lo vemos tan angustiado y perplejo como cuando se enfrenta al misterio de la cara visible cuando apenas ha empezado a pintar sobre ella [cat. 45].

Los dos lados del cuadro son la cara y la cruz de nuestra experiencia del mundo, lo que se ve y lo que no se ve, lo que se dice y lo que se calla, lo que se esconde para que solo puedan verlo ciertos privilegiados. Sabemos que en las galerías de los palacios aristocráticos del siglo XVII los desnudos eróticos estaban colgados en estancias casi inaccesibles para los extraños, y a veces tapados por una cortina que al descorrerse acentuaba su efecto. La monja arrodillada y piadosa de Martin van Meytens esconde en el reverso del cuadro el otro reverso desnudo y tentador de su propio cuerpo [cat. 53]. Quien riza el rizo de la exhibición y el secreto, a mi juicio, es Fernando Álvarez de Sotomayor, que le da la vuelta al juego, da igual por qué motivo, y en la parte visible del cuadro muestra una escena erótica de ninfas y sátiros, y en la invisible un retrato de señora burguesa y formal [cat. 68]. El colmo de la tarea representativa de lo visible es el retrato, que al mostrar la cara exalta la más concreta individualidad: pero cuando se da la vuelta al retrato, y cuando se ve al modelo por el reverso, de espaldas y no de frente, da la impresión de que ese retrato se vuelve más revelador todavía, porque de frente es posible disimular, y componer una máscara favorable, pero de espaldas somos lo que no sabemos que somos, el reverso que va con nosotros y no podemos ver, nuestra cara oculta de la luna.

Miguel Ángel Blanco concibe cada exposición como un *collage*, como en un juego entre el rigor y el delirio. También aquí hay una cara y una cruz, un haz y un envés, un mostrar y esconder. Blanco actúa como un comisario erudito y también como un artista del montaje y el *collage* que usa las obras expuestas y su secuencia como fragmentos de un mosaico. La pintura sucede no en el lienzo, sino en el cerebro del espectador, que organiza en formas visuales coherentes las impresiones captadas por la retina. Es también en la imaginación y en la mirada de cada uno de nosotros, a lo largo de nuestra itinerancia por la salas del museo, donde cobrará una forma siempre cambiante este juego de anversos y reversos que Blanco ha ideado. Cada museo, al fin y al cabo, compone con sus espacios y sus colecciones una secuencia, o un juego de itinerarios, que es una obra de arte por sí misma, una quimera, un invento.

Pero por debajo, por detrás, insinuando su presencia, su secreta y obstinada duración, están los materiales, los componentes primitivos, las señales del trabajo manual, la oquedad asombrosa de la coraza del emperador Carlos, por ejemplo, abstracta y cóncava como una escultura de Chillida [cat. 98], los clavos y las grapas que van oxidándose y tiñendo las vetas de la madera, el polvo que se va acumulando sin prisa como un archivo geológico, los insectos que roen y horadan una tabla y dejan una sustancia tenue que se parece a la que fluye en los relojes de arena. Mientras escribo, tengo sobre la mesa una caja pequeña de plástico transparente, regalo de Miguel Ángel Blanco, que contiene una nube espesa como de borra gris, que es polvo del reverso de la *Transfiguración*, y es



[FIG. 39]
La Biblioteca del Bosque
en el estudio de Miguel
Ángel Blanco, 2023

también como un *memento mori*, una de esas calaveras que tenían siempre a la vista los monjes. En las cajas de su Biblioteca del Bosque, que guarda meticulosamente ordenadas en el sótano de su estudio [fig. 39], Miguel Ángel Blanco lleva muchos años creando un archivo que tiene algo de reverso paciente de las modas de la fugacidad y la nada conceptual en el arte. El papel, los minerales, las simientes, las formas que se van creando como por sí solas cuando un lápiz extiende su polvo oscuro sobre una hoja en la que calca las estrías de la madera en el reverso de la *Transfiguración*, representan el mundo y al mismo tiempo son una parte de él [cat. 117-119]. Y el artista se transforma y se multiplica en la misma medida: solo durante muchas horas en su estudio, o paseando por un bosque o por las salas de un museo, es un peregrino, y una especie de monje entre benedictino y zen, y un coleccionista, y un arqueólogo, y un botánico, y un observador de las nubes, que al fin y al cabo están hechas de partículas tan impalpables como las del polvo, y cambian de forma a cada momento, dibujando animales verdaderos o fantásticos, acantilados, continentes, obras de arte insuperables que no han necesitado la intervención de nadie para existir: solo una mirada paciente, entusiasta y alerta.



DONDE NO LLEGA LA LUZ

Miguel Ángel Blanco

En *Las meninas*, Velázquez se asoma para mirarnos desde detrás de un gran lienzo del que solo vemos la trasera y que ocupa una considerable proporción de la superficie pictórica [figs. 1, 40]. En la gran obra maestra del Siglo de Oro español, en la que todo lo representado —hasta el aire y la luz— parece vivo, el artista nos recuerda a través de ese reverso que la pintura es artificio y que es su talento el que opera el fascinante engaño de la imagen. Esta ilusión de realidad que estáis admirando, nos dice Velázquez, no es sino un trozo de tela clavado a un bastidor de madera. Y es una puerta hacia otra dimensión, clandestina, de la que el artista tiene la llave.

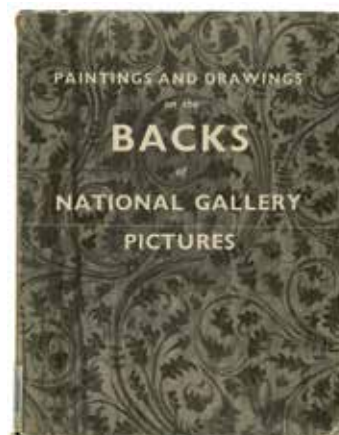
[FIG. 40]
Detalle de *Las meninas*,
de Diego Velázquez,
1656 [véase fig. 1]

El soporte en el que se produce la representación tiene dos caras: una que se nos muestra, que sustenta la imagen, y otra que está por lo general oculta pero que revela en pocas veces, como demostramos en esta exposición, información de gran interés y relevancia. No siempre tuvo la pintura un reverso, pues en diversos períodos se practicó principalmente sobre los muros, o no siempre fue este accesible, sobre todo en los retablos de pesadas tablas casi inamovibles. A finales de la Edad Media y en el Renacimiento, determinados usos de la pintura que conllevaban su transporte y manipulación —entre los que podemos contar la devoción individual o el intercambio de retratos con fines matrimoniales o diplomáticos— favorecieron que esta adquiriese una condición objetual y que, por ello, el artista tuviese motivo para intervenir en ambas caras.

El reverso fue hasta hace bien poco un espacio privado, íntimo. El pintor fue, naturalmente, mientras la obra permanecía en su poder antes de su entrega o de su venta, el primer artífice, dueño y administrador del lado oculto, en el que no pocas veces se esconden, además de indicios de los procesos de creación, mensajes e imágenes en clave personal, secreta y hasta humorística. Tras salir del taller, eran muy pocos quienes tenían pleno acceso a los cuadros, con derecho a manipularlos, pues no solo eran siempre de propiedad privada, sino que también eran en ocasiones usados en exclusiva por una persona, una familia o una comunidad religiosa. Y muchos ni siquiera estaban siempre a la vista para esos privilegiados, por formar dípticos o trípticos habitualmente cerrados para proteger las imágenes del polvo o los accidentes, extremadamente valiosos por su calidad artística y consecuente elevado precio o por su condición sagrada... Incluso las tablas únicas podían permanecer guardadas en cajas o cubiertas por ricas telas. En los palacios y casas nobles —después en las burguesas— las obras integradas en los programas ornamentales se colgaban donde correspondiera y solo se movían para hacer inventarios y redecoraciones.

Con la creación de los museos y de las exposiciones en la Edad Contemporánea nacía el público, pero la democratización de la experiencia estética no supuso una mayor cercanía física a las obras que propiciara una experiencia tridimensional de estas, sino todo lo contrario. La exhibición de las colecciones en los museos o en los «salones» conllevó que se fijaran los cuadros a las paredes —forzando a su contemplación unilateral— y, al margen de puntuales tareas de conservación, movimientos en salas o préstamos, los reversos quedaron en la oscuridad.

Así que la inmensa mayoría de los cuadros se han exhibido en todas las épocas adosados a un muro. En los museos modernos el público, salvo excepciones, no tiene la posibilidad de espiar qué hay detrás de la imagen: al margen de que se prohiba el excesivo acercamiento a las obras y, desde luego, el contacto con ellas, los marcos están a menudo fijados a la pared con anclajes de seguridad para evitar robos y, además, no es raro que las traseras estén protegidas con paneles de material plástico que



[FIG. 41]
Portada de *Paintings and Drawings on the Backs of National Gallery Pictures*, Londres, 1946

evitan la acumulación de polvo y posibles daños accidentales. El acceso a las traseras sigue siendo de alguna manera un privilegio. Solo pueden examinarlas visualmente o tocarlas los diversos profesionales: restauradores, transportistas, montadores, directores y conservadores de museos, investigadores autorizados, o, en el ámbito privado, galeristas, marchantes y coleccionistas. Y tienen su momento de gloria en esos días o semanas en los que se pone en pie una exposición, cuando es normal que los reversos anden al aire, entrando y saliendo de las cajas que los llevan de viaje, en los carros que los desplazan por las salas, apoyados en las paredes antes de ser colgados...

Los custodios del patrimonio entienden a cada espectador como una amenaza, lo que ha llevado a mantener a raya al público tras catenarias físicas o electrónicas, a proteger las pinturas con vidrios y a «cubrirles las espaldas». Pero frente a esas actitudes más estrictas y a la exclusiva relación frontal con los cuadros, algo empezó a cambiar después de la II Guerra Mundial. En 1946, la National Gallery de Londres fundó su departamento de restauración para ocuparse de las obras que regresaban al museo tras su salvaguarda en Gales, y justo ese año publicó un libro ilustrado, *Paintings and Drawings on the Backs of National Gallery Pictures*, con obras de maestros pintadas o dibujadas en su parte posterior, que manifestaba una nueva inclinación [fig. 41]. Paralelamente a la mayor profesionalización de la restauración, que conllevó el volteo de muchas obras, se produjeron innovaciones en la museografía que potenciaron también en el público la curiosidad hacia las traseras. Algunos arquitectos se atrevieron a separar las obras de los muros, invitando al espectador a rodearlas; así lo hicieron Franco Albini en el Palazzo Bianco de Génova en 1950 y, de manera más radical, Lina Bo Bardi con sus «caballetes de vidrio» en el Museo de Arte de São Paulo en 1968 [fig. 42]. Las prácticas de algunos artistas espolearon estos experimentos; por ejemplo, la retrospectiva de Vladimir Tatlin que se organizó en Moscú en 1977 exigió la exhibición a doble cara de muchas de sus obras, y la frecuencia con que los expresionistas alemanes usaron ambos lados del lienzo ha supuesto en las últimas décadas un desafío a museos y diseñadores de montaje para mostrarlas adecuadamente [véase, p. e., cat. 72].

Hoy podemos hablar de una transformación, no generalizada pero ya no infrecuente, en la contemplación de las obras, que nos permite de vez en cuando poder analizarlas en 3D, algo que, por cierto, se ha extendido a algunas herramientas de *software* que las hacen girar en todas las direcciones. En numerosos museos encontramos una o unas pocas obras que se muestran en un pedestal o en algún sustentáculo colocado transversalmente respecto al muro para que podamos ver un reverso particularmente valioso. Pero sabemos que hay, en todos, muchísimas otras obras que están pegadas a la pared y que merecería la pena circunvalar. También ocurre así en el Museo Nacional del Prado, que da ahora la vuelta a un buen número de ellas o las saca al centro de la sala.

Empecé a trabajar en este proyecto expositivo hace seis años, con la idea de abrir una perspectiva diferente sobre la colección, de plantear retos perceptivos. Frente a

las exposiciones centradas en un artista, un lugar o un momento histórico, esta requería una revisión completa de los fondos. La mayoría de los reversos de las pinturas del Museo del Prado están fotografiados, pero he necesitado abrir uno a uno los registros de la base de datos para comprobar si había algo de interés en ellos. A algunas obras que están en salas les dimos la vuelta *in situ*, y he hecho varias visitas a los talleres de restauración —de pintura, de escultura, de marcos, de artes decorativas— para estudiar en las mejores condiciones posibles un buen número de ellas. Pero lo más emocionante ha sido la exploración del Prado subterráneo, de los almacenes Norte y Sur en el edificio de Villanueva y de los que se adentran en la tierra bajo el claustro de los Jerónimos: desde la vieja sala acorazada en la que se guardó antes el Tesoro del Delfín, hasta la alta «cueva» en la que se disponen —todos de espaldas— los cuadros gigantes que no caben en los peines. He buscado en este sistema geológico inscripciones, dibujos, bocetos, marcas, etiquetas, cortes, dobleces y, como explicaré, hasta escurridizos «fantasmas».

Esta exposición va más allá de la simple, aunque trascendente, acción de girar los cuadros, algo que vienen haciendo algunos museos en los últimos tiempos a través de muestras que suelen circunscribirse casi siempre a las obras que poseen y/o que presentan las tareas de investigación y conservación que llevan a cabo. Es el Museo del Prado el que por primera vez se adentra en este ámbito con la ambición requerida, no solo haciendo una reevaluación integral de los reversos de sus colecciones, sino también identificando en algunos de los más importantes museos del mundo —son más de veinte los prestadores— elocuentes ejemplos de cómo se enriquece la apreciación de las obras de arte cuando no nos limitamos a mirarlas de frente. Y, sobre todo, contemplando diversas cuestiones muy íntimamente relacionadas con esta realidad que nunca se habían hecho confluir y en las que tienen cabida perspectivas historiográficas o científicas, pero también —en mi papel de artista— interpretaciones imaginativas. A lo largo de diez capítulos examinaremos los siguientes aspectos: la aparición del envés como motivo pictórico en dos subgéneros, el del autorretrato del artista tras el lienzo, al que ya he hecho referencia, y el del trampantojo que representa un reverso en el anverso; la consideración del espectador como ente que tiene también una espalda, cuya inserción en la representación le hace tomar conciencia de las particulares relaciones espaciales que se generan en la interacción con el arte; la condición de transportabilidad de los cuadros, cuyos bastidores en cruz invitan a poetizar sus desplazamientos como viacrucis; las clásicas, y aun así siempre inesperadas, pinturas a doble cara; el reverso como campo de pruebas y de expresión subjetiva, y la atención técnica a y la valoración estética de la materialidad de las obras, con toda su variedad y avatares.

En su conjunto, el proyecto pretende además inducir una toma de conciencia: el objeto-cuadro es naturaleza. En la renovada atención al lado oculto a la que me he referido, han tenido gran responsabilidad los avances en la conservación y en la investigación científica e histórica, que han ampliado de manera apabullante nuestros conocimientos



[FIG. 42]
Vista de una sala del
Museo de São Paulo con
los llamados «caballetes
de vidrio» diseñados por
Lina Bo Bardi, h. 1968

sobre la materialidad de las obras de arte. Existe en el Museo del Prado todo un bosque escondido en las tablas de madera sobre las que tantos pintores han trabajado, y podemos conocer no solo de qué especie arbórea se trata en cada caso, sino también, a través de la dendrocronología, qué edad tenía el ejemplar talado, en qué área geográfica creció y a qué procesos fue sometido para lograr la superficie adecuada. La madera es muchas veces adivinable por el anverso a través de la imprimación, la capa pictórica y el barniz, pero la trasera muestra casi siempre la carpintería al desnudo, con sus ensamblajes, sus marcas y su condición de materia viva. Algo parecido sucede con las telas, que, allí donde no están recubiertas de pintura, se revelan como un entretejido de fibras vegetales —de lino, algodón, cáñamo o yute— que ha sido alterado por el tiempo a través de la oxidación, las deformaciones y el biodeterioro por hongos, bacterias o insectos que se alimentan de la celulosa contenida en las plantas que se utilizaron para su fabricación. Los clavos de hierro, los aceites presentes en la pintura al óleo o las resinas de los barnices son también elementos de origen natural que evolucionan de manera muy perceptible en los reversos, donde dibujan sombras, líneas, formas «abstractas» o volúmenes. Esta «creación» no intencionada, fruto del tiempo y del azar, es algo que hoy, gracias a los artistas contemporáneos, estamos mejor capacitados para apreciar. Lo que antes era solo deterioro y ruina puede ser hoy, además, motivo de admiración estética.



[FIG. 43]
Helena Almeida,
Tela habitada, 1976.
Fotografías montadas
sobre cartón adherido
a una plancha
de aglomerado,
126,5 × 167,5 cm. Lisboa,
Centro de Arte Moderna
Gulbenkian, 80FP381

Más aún: la práctica del reentelado ha supuesto el «borrado» de mucha de la información contenida en los reversos, pero, desde este punto de vista que concibe el cuadro como «ecosistema», ha aportado diversidad. Las recetas tradicionales para hacer el adhesivo que fijaría la nueva tela tenían como base las colas orgánicas de tipo animal, a las que se incorporaban harinas o féculas, melaza de caña para aumentar la elasticidad o zumo de ajo, hiel de buey y orín como conservantes. El clásico engrudo se elabora con trigo, agua y cola animal; en Italia se usó la *colletta*, hecha con harina emulsionada mediante resina, melaza, bálsamos y aceites secantes; en el Norte de Europa preferían la cola de esturión, y en los países de la costa atlántica, la mezcla de cera y resina, que aguantaba mejor la humedad.

Todo ello lo pondremos de relieve gracias a un diseño montaje —con las salas A y B del edificio de Jerónimos por primera vez pintadas de negro— que propone un recorrido abierto en el que apenas hay tabiques y que da la máxima libertad a la relación espacial con las obras. Sin jerarquías y sin ordenación cronológica. Y daremos entrada a artistas contemporáneos no solo para comprobar cómo las cuestiones abordadas persisten en el presente, sino también —lo apuntaba antes— para hacernos conscientes de cómo el arte reciente transforma, lo queramos o no, nuestra mirada sobre las obras del pasado. Porque es indudable que el reverso ha seguido siendo un «problema» que atender en el arte. Si en las primeras décadas del siglo XX se incrementó la utilización de las dos caras del lienzo, según comprobamos, por ejemplo, en los pintores de Die Brücke, en Edvard Munch o en Paul Klee, en los años sesenta se produjo un nuevo interés en la materialidad y tridimensionalidad del objeto artístico. Las diferentes manifestaciones del informalismo, el nuevo realismo y el pop marcaron la pauta, y después han sido bastantes los artistas que han dado la vuelta al cuadro convencional o han convertido el reverso en motivo plástico. Puedo citar, así, a Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Antoni Tàpies, Alberto Burri, Giulio Paolini [fig. 10], Robert Motherwell, Roy Lichtenstein, Daniel Dezeuze, Pierre Buraglio, Helena Almeida [fig. 43], Matts Leiderstam, Vik Muniz [cat. 1]... Y hay muchos más. Incluso artistas españoles en activo, como Mateo Maté o Irene Grau. Todos ellos cuestionan de una u otra manera la ortodoxia pictórica o, más allá, escenifican la propia muerte de la pintura. La trasera niega el ilusionismo en la representación y declara su inutilidad. Y, sin embargo, décadas después, la pintura no acaba de expirar. Pero quiere que la observemos desde todos los ángulos. Esta exposición, al voltear las obras pervirtiendo su frontalidad convencional y al obligarnos a rodearlas asumiendo como espectadores un rol más activo, inserta en el museo actitudes creativas y experiencias contemplativas actuales que reivindican ese lado de la pintura al que no llega la luz. Nunca debería haber mirado detrás de un cuadro. Ahora, cuando paseo por los museos y las salas de exposiciones, voy pegado al muro, atisbando tras los marcos esos espacios de sombra, secretos, que me absorben.

EL ARTISTA TRAS EL LIENZO

EL
ARTISTA
TRAS EL
LENZO

En las décadas centrales del siglo XVII se consolida en diferentes escenas artísticas europeas una forma de autorretrato que tiene estrecha relación con ciertos debates teóricos. En ella, el pintor se presenta en el taller y nos interpela desde detrás de un cuadro en el que está trabajando, generalmente situado sobre un caballete. Lo que está pintando lo ve solo él: a nosotros nos muestra el reverso de la tabla o el lienzo, que en esta modalidad de autorretrato podría ser caracterizado como una variante de la fórmula del «cuadro dentro del cuadro», con la particularidad de que no es una composición figurativa convencional lo que se inserta, sino una no-imagen.

La del «artista tras el lienzo» es una configuración que funciona como un sintagma visual de aspecto naturalista y cotidiano, pero que está imbuida de una sofisticada reflexión sobre el arte de la pintura. Al descubrir sus bambalinas, la imagen «se hace consciente de sí misma» —un concepto desarrollado por Victor Stoichita— y nos obliga a reconocer su artificiosidad. Este argumento metartístico se remonta al siglo XV, cuando aparece en algunas representaciones de san Lucas como pintor, pero se asocia definitivamente a «la imagen del artista» en el siglo XVII, momento en que Velázquez, Rembrandt y otros gigantes de la pintura lo hacen suyo. Tanto que cuando un artista, en siglos posteriores e incluso hoy, se autorretrata de esa manera —en ocasiones incluyendo citas visuales a *Las meninas* u otras obras célebres de esa tipología— es como si pronunciara un manifiesto: «Yo formo parte de esta gran tradición y rindo homenaje a los maestros».

El escenario es siempre, de manera muy intencionada y significativa, el taller del artista, cuya actividad impregna de misterio el espacio y lo problematiza. Las relaciones espaciales entre cuerpo, caballete, muros, puertas y fuentes de luz nos invitan a observar la somatización y la teatralización de la creación pictórica justo en el momento en que más intensamente reivindica su condición de trabajo intelectual. El plano del reverso suele situarse en una diagonal más o menos acusada y fuerza al artista a adoptar posturas a veces poco naturales para que podamos verle. A menudo nos mira, lo que nos genera una duda o una sensación de ambigüedad al intentar interpretar esa representación. ¿Nos convierte su actitud escrutadora en posibles modelos del cuadro que está pintando? ¿Nos incorpora así a la escena y por tanto nos introduce en el taller? ¿O se está mirando a sí mismo, para autorretratarse, en un espejo que se situaría exactamente en el lugar que ocupamos? ¿Somos modelo? ¿Somos espejo? ¿Estamos dentro o fuera del cuadro? Quizá en un plano intermedio... En el mismo centro de la obra, o apenas visible en un margen, la trasera abre otra dimensión.

El recorrido de la exposición comienza con una obra realizada por Vik Muniz gracias a la colaboración del Museo Nacional del Prado: la reproducción fiel de la trasera de *Las meninas*, que forma parte de su amplia serie *Verso* [cat. 1]. Damos

con ello, figuradamente, la vuelta a la obra maestra de Velázquez que desencadenó este proyecto y que funciona como su eje principal. Muniz ha hecho la misma operación con cuadros tan célebres como la *Mona Lisa* de Leonardo, *La noche estrellada* de Van Gogh, *El jilguero* de Fabritius, *La joven de la perla* de Vermeer, *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt o *Las señoritas de Aviñón* de Picasso. Las razones que le han llevado a ello son diversas, pero querría destacar aquí dos. De un lado, rinde tributo a los saberes artesanales en el oficio pictórico y subraya esa materialidad a la que me refería en la introducción; de otro, propone un reto al espectador, quien debe rescatar, como en un juego memorístico, la imagen interior que guarda de cada una de esas pinturas conocidas por todos.

No hay nada en la trasera de los *Versos* de Muniz, en lo que sería el anverso de esas obras memorables. No hay imagen. Son, en realidad, esculturas de pared, objetos. En las pinturas *Artista en su estudio*, de Rembrandt van Rijn, y *Pintor en su estudio*, de Barent Fabritius [cat. 2, 3], el caballete y el lienzo que se apoya en él adquieren una inédita presencia escultural. Es algo especialmente categórico en Rembrandt, que sitúa el dispositivo monumental en el centro de su cuadro, recibiendo la luz que entra por una ventana invisible, y empuja al empequeñecido artista —podría ser un autorretrato, a la edad de solo veintidós años— a un rincón, en la penumbra. No está claro si ese pintor, paleta, pincel y tiento en mano, nos mira a nosotros, o si examina su trabajo en una pausa, en buena parte porque sus ojos están ensombrecidos, algo acostumbrado en los autorretratos de juventud, por el ala del sombrero. En un artista que le dio tantas vueltas a su propia imagen, la disposición de cada elemento en esta composición tan original, inédita hasta ese momento, no puede ser casual, improvisada. La figura no es enfática: está forrada de ropa y lleva un elegante sombrero, pero seguramente porque hace mucho frío en ese estudio tan vacío y tan sencillo que podría ser el que ocupaba entonces Rembrandt en Leiden y en el que vemos algo que no es usual: la piedra de moler los colores. La tabla que está pintando, fijada al caballete por unos listones, parece amenazarlo con sus grandes dimensiones, algo que contrasta con el pequeñísimo tamaño de este cuadro.

La proporción es más concordante en el de Barent Fabritius. Se tiende a pensar que el protagonista podría ser su hermano Johannes, el tercero de los Fabritius, aunque no se descarta que pudiera ser también un autorretrato. Sea quien sea, no nos mira: está extremadamente concentrado en su tarea, sentado en una silla y con un pie apoyado en un travesaño del caballete que sostiene la tabla que pinta, vista de espaldas como en todas estas obras. Un par de detalles nos hacen ver que tampoco este es un retrato «heroico» del artista, sino que

nos introduce en un espacio privado, en el que no somos esperados: él está en pantuflas —vemos que ha colgado las botas en la pared—, hay algo que parece una pipa en el suelo, junto a un papel, y en el muro hay trazos geométricos, además de unas caricaturas grotescas, similares a otras que hemos localizado en traseras del Museo Nacional del Prado [véanse, p. e., figs. 20, 22, 24, cat. 65]. No podían faltar elementos del *attrezzo* habitual del taller, como un tiento y una paleta en un clavo —que aparece asimismo en la obra de Rembrandt— y dos lienzos contra la pared, que también vemos, como es acostumbrado en estas escenas, por su reverso. Uno de ellos contiene la firma del artista.

Francisco de Goya, Vincent van Gogh, Ignacio Pinazo y José Villegas utilizan un mismo esquema, el más simple, para autorretratarse tras el lienzo [cat. 4-7]. En formato de medio cuerpo, se sitúan en un lateral mirando al espectador, mientras que el reverso del cuadro en el que trabajan ocupa una mayor o menor superficie en la mitad opuesta de la composición. Goya se autorretrató después detrás de otros lienzos: en la obra que conserva la Academia de San Fernando, la tan original del sombrero con velas, lo hizo de cuerpo entero y a contraluz, y en *La familia de Carlos IV*, en este museo, se situó en una posición velazqueña, tras un reverso extrañamente inclinado. Pero nos interesa también mucho este pequeño autorretrato en el que se muestra como caballero, en un buen sillón, y en el que no enseña sus manos: la expresión de su condición de artista queda confiada a su mirada inquisidora y al atributo clarísimo de su oficio, el reverso.

Van Gogh también lo utiliza para caracterizarse como pintor, añadiendo la paleta, cubierta de colores, que transmite la idea de la imagen en potencia. La obra, nunca antes expuesta en España, se basa en el *Autorretrato con caballete y tiento* de su admirado Rembrandt (1660; París, Louvre), y constituye una de las pocas ocasiones en que el artista se presenta siguiendo este modelo por entonces ya clásico. En ese cuadro del maestro holandés, el lienzo ocupa nada más que una estrecha franja en su lateral derecho, algo que imita Ignacio Pinazo, tocado, como Van Gogh y como Rembrandt, con un sombrero. Llama la atención el abocetamiento de su brazo, que crea una sugestión de movimiento, quizá como cita de *Las hilanderas* de Velázquez, pero, en el contexto de nuestra investigación, nos parece sobre todo relevante otro detalle: una costura recorre de arriba abajo el canto del lienzo representado. No sabemos por qué hizo ese añadido Pinazo, pero no es descartable que decidiera otorgar más presencia a ese reverso, atributo del pintor... Y la costura, perfectamente visible, refuerza el carácter de artificio que ya anuncia el desvelamiento de la trasera.

En el caso de José Villegas, que fue director del Museo del Prado, nos interesa especialmente cómo construye el espacio, de manera más imaginativa que los anteriores, mediante dos reversos: el del cuadro que está pintando, demasiado

grande para ser este mismo autorretrato, y el que sitúa a su espalda, embutiéndose el artista entre esos dos planos más o menos paralelos. La carpintería de los bastidores marca las principales líneas compositivas y encierra a la figura.

Más complejos aún son los juegos espaciales que apreciamos en *El taller del artista*, de Max Liebermann [cat. 8]. Aunque nunca visitó el Museo del Prado, sentía una rendida admiración por *Las meninas*, por lo que se autorretrata por detrás de un reverso que ocupa la misma posición en ambas composiciones, aunque aquí el pintor queda completamente oculto tras él. No obstante, vemos su reflejo en un espejo que le sirve, como a Velázquez, para introducir en la escena a personajes fuera del plano visible. El homenaje es subrayado por la presencia, entre las obras colgadas en la pared, de la copia que Liebermann hizo de su retrato de Inocencio X y por detalles como el perro dormido sobre la silla.

Hasta tal punto se asocia la representación del cuadro sobre el caballete visto desde atrás a la imagen del artista, que puede sustituirla, como *alter ego*. Es lo que sucede en las obras de Carl Gustav Carus, Vilhelm Hammershøi y Michelangelo Pistoletto [cat. 9-11]. A pesar de que no hay ningún ser vivo en *La ventana del estudio*, de mi admirado Carus, es fácil sentir en este rincón del taller la presencia del artista, que se manifiesta además en la firma invertida que vemos en el reverso del lienzo que ha apoyado en la ventana para limitar la luz que entra por ella. Era habitual en esa época bloquear así la luz para evitar reflejos, como vemos en los retratos que Georg Friedrich Kersting le hizo a Caspar David Friedrich en su estudio, con ventanas casi idénticas a esta pero con postigos de madera en su parte baja (por ejemplo en su versión de la Alte Nationalgalerie de Berlín, h. 1812). Y ese no es el único reverso en la obra: observen el del pequeño cuadro apoyado en el caballete, cuyas mínimas dimensiones son tan relevadoras de la concepción de la pintura de Carus —íntima, espiritual— como la gran trasera de *Las meninas* lo es de las ambiciones artísticas de Velázquez. Quizá ese caballete fuera el que le regaló dos años antes Friedrich, maestro y amigo, en agradecimiento por haberle ayudado con los dibujos del Mont Blanc para un cuadro. El sereno *Interior con el caballete del pintor* es el de la casa-estudio de Hammershøi en la calle Bredgade 25, en Copenhague, y tiene ciertos paralelismos, seguramente no buscados, con *Las meninas*. La luz, en ambos cuadros, entra por ventanas laterales que proyectan sombras sobre el suelo, construyendo de esa manera el espacio pictórico, que gana profundidad gracias a una puerta que se abre al fondo. Aparte del protagonismo en las dos composiciones del reverso de un cuadro que oculta misteriosamente la imagen en su anverso, vemos otras obras en las paredes (solo una en Hammershøi) que llegan casi a tocar el techo y, como anécdota, un objeto de muy similar naturaleza que capta la atención del espectador en ambas: un recipiente de

cerámica, que en Velázquez provoca la interacción entre la infanta y una de sus meninas y en Hammershøi se exhibe solitario sobre la mesa del fondo.

Finalmente, el *Caballero con lienzo* de Michelangelo Pistoletto es una de las pocas obras de la serie *Mirror Paintings* en las que no se representa ninguna figura humana, por lo que se favorece la identificación del espectador, reflejado en la superficie de la obra, con el pintor. Somos así «trasladados», ilusoriamente, al otro lado de ese caballete, desde el que seríamos capaces de ver la imagen que contiene el lienzo y que se nos oculta. Pero, además, el hecho de enfrentarnos en la superficie de acero inoxidable con nuestros propios ojos nos invita a reconsiderar de nuevo ese encuentro con la mirada del artista que nos observa desde detrás del reverso y nos incluye o excluye, según se mire, de su mundo. [M. A. B.]

[1] Vik Muniz (n. 1961)
Verso (Las meninas), 2018
Técnica mixta, 367,5 × 324 cm
Cortesía del artista y de la
galería Elba Benítez



[2] Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669)
Artista en su estudio, h. 1628
Óleo sobre tabla, 24,8 × 31,7 cm
Boston, Museum of Fine Arts. Zoe Oliver Sherman
Collection given in memory of Lillie Oliver Poor, 38.1838

[3] Barent Fabritius (1624–1673)
Pintor en su estudio, 1655–60
Óleo sobre tabla, 72 × 54 cm
París, Musée du Louvre, département
des Peintures, RF 1993 17

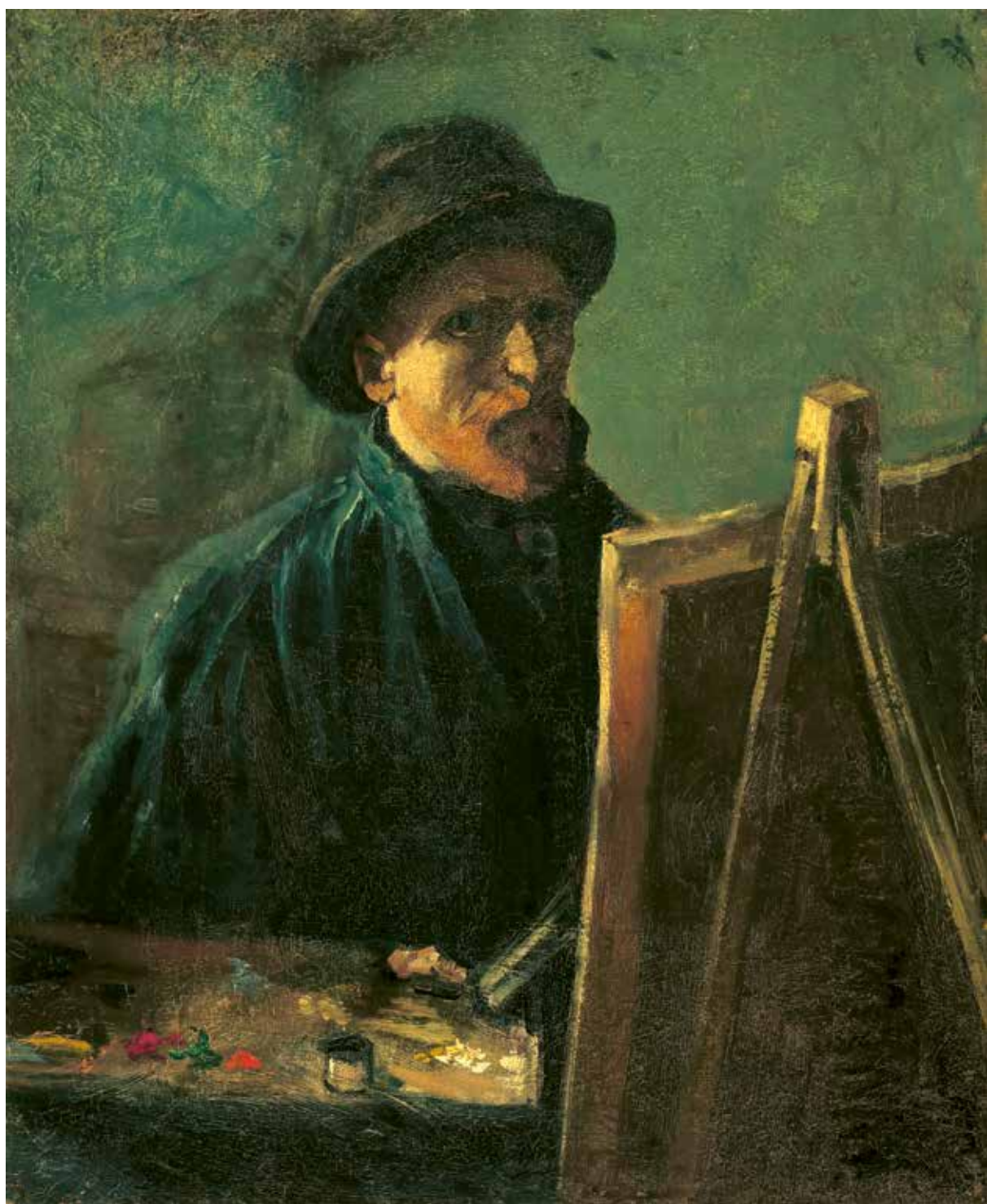






[4] Francisco de Goya
(1746–1828)
Autorretrato, 1795
Óleo sobre lienzo sin forrar,
18,2 × 12,2 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-7775

[5] Vincent van Gogh
(1853–1890)
Autorretrato como pintor, 1886
Óleo sobre lienzo, 46,5 × 38,5 cm
Ámsterdam, Van Gogh
Museum (Vincent Van Gogh
Foundation), S160V1962





[6] Ignacio Pinazo (1849–1916)
Autorretrato, 1895
 Óleo sobre lienzo, 83 × 61 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4582

[7] José Villegas (1844–1921)
Autorretrato, h. 1898
 Óleo sobre lienzo, 83 × 58,5 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-5689







[8] Max Liebermann (1847–1935)
*El taller del artista en la Puerta de
Brandeburgo, Berlín, 1902*
Óleo sobre lienzo, 68,5 × 82 cm
San Galo, Kunstmuseum St. Gallen, Ernst
Schürpf-Stiftung, adquirido en 1951, G1951.5



[9] Vilhelm Hammershøi (1864–1916)
Interior con el caballete del pintor, 1910
Óleo sobre lienzo, 84 × 69 cm
Copenhagen, SMK, National
Gallery of Denmark, KMS7444

[10] Michelangelo Pistoletto (n. 1933)
Caballete con lienzo, 1962–75
Serigrafía sobre acero inoxidable,
250 × 125 cm
Madrid, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, AD00301



{11} Carl Gustav Carus (1789–1869)

La ventana del estudio, 1823–24

Óleo sobre lienzo, 29,2 × 23 cm

Lübeck, die Lübecker Museen.

Museum Behnhaus Drägerhaus





[12]



[14]



[15]

[16]



[17]



[18]

p. 102: [12] Eugène Boudin pintando en Deauville-Trouville, Normandía, 1896 * [13] Pierre-Auguste Renoir pintando al aire libre, h. 1910. Fotografía aparecida en *The Saturday Book 7th Year*, Hutchinson, Londres, 1947 * [14] Camille Pissarro en su estudio de Éragny-sur-Epte, 1901. Fotografía de Antonin Personnaz * [15] Louis Aston Knight pintando en un arroyo, h. 1900
p. 103: [16] Charles Russell trabajando en el cuadro *Whose Meat?*, 1914 * [17] Alberto Giacometti en su taller, 1950-51. Fotografía de Douglas Glass * [18] Frida Kahlo ante el caballete, en su estudio de Coyoacán, 1943. Fotografía de Fritz Henle

p. 104: [19] Ramón Casas trabajando en su casa de Barcelona, 1905. Fotografía de Francesc Serra i Dimas * [20] Lygia Clark rodeada de sus obras en su estudio de Río de Janeiro, h. 1950 * [21] Robert Motherwell pintando su estudio de Nueva York, 1952. Fotografía de Kay Bell Reynal * [22] Norman Rockwell trabajando en su estudio, 1934
p. 105: [23] John F. Peto en su casa de Island Heights, New Jersey, s. f. * [24] Joaquín Sorolla pintando en su casa de Madrid, 1905. Fotografía de Christian Franzen * [25] Helen Frankenthaler en su estudio de Nueva York, primavera de 1968. Fotografía de Michael Fredericks

[19]

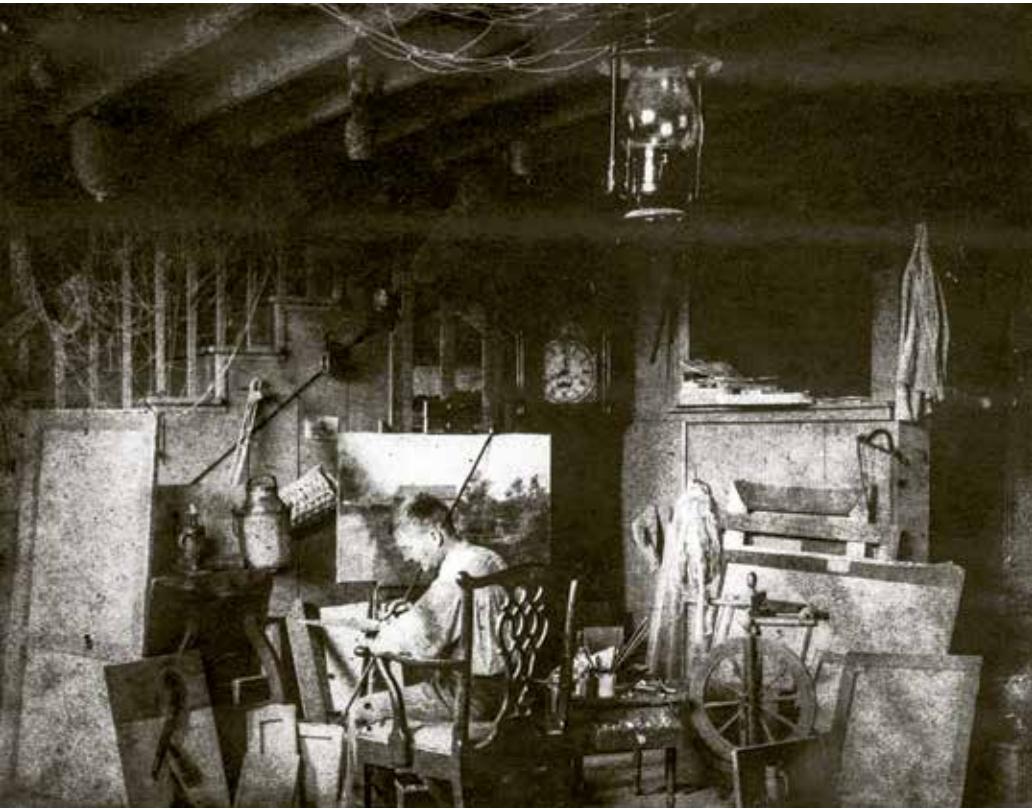


[21]



[22]

[23]



[24]



[25]

p. 106: [26] Marc y Bella Chagall en la puerta de su estudio, 1933. Fotografía de André Kertész * [27] Hilma af Klint posando en su estudio de Hamngatan, Estocolmo, h. 1895 * [28] Anna Boberg con paleta y caballete portátil, 1910. Fotografía de Ferdinand Boberg (?)
 p. 107: [29] Luis Gordillo en su estudio de Madrid, junio de 2020. Fotografía de Pilar Linares * [30] Picasso ante su cuadro *Hombre acodado en una mesa*, en su taller de la calle Schoelcher, París, 1916 * [31] Mariette Lydis pintando en su estudio, h. 1930. Fotografía de Laure Albin-Guillot



[26]



[28]



[29]



[30]



[31]

**ESTO NO
ES UNA
TRASERA**

ON OT23
AMU 23
TRASERA

Apenas quince años después de que Velázquez terminase *Las meninas*, Cornelis Norbertus Gijsbrechts pinta un cuadro que instaura otra tradición moderna y contemporánea: la representación del reverso en trampantojo. Ya no como atributo del pintor —así funciona en las obras del capítulo anterior—, sino como motivo con protagonismo propio y absoluto. Victor Stoichita analiza en el texto que ha escrito para este catálogo la significación de esa tradición que tiene antecedentes en narraciones clásicas y que generó una particular literatura en la que siempre se valora la inteligencia del engaño al espectador. El trampantojo que involucra el objeto-cuadro es materia para entendidos, y del gusto de reyes. Al igual que *Las meninas* fue realizada para Felipe IV, *Trampantojo del reverso de un cuadro enmarcado* [fig. 8] fue posiblemente un encargo de Federico III de Dinamarca, dos *connoisseurs* que podrían apreciar las sutilezas y las complejidades con las que ambos pintores reconocían la capacidad de sus mecenas para ir mucho más allá del espectador medio en la apreciación artística.

Lamentablemente para nosotros, el Statens Museum for Kunst de Copenhague no presta nunca esta delicada obra, y es muy complejo lograr que viajen otras como esos caballetes «recortados» de Antoine Fort-Bras y Gijsbrechts [figs. 6, 7], pero hemos compensado esa ausencia poniendo en valor y mostrando al público aquí por primera vez dos de las cuatro pinturas de Francisco Gallardo que han sido adscritas al Museo Nacional del Prado y que son excelentes ejemplos del género del trampantojo metartístico. Tanto en el *Trampantojo literario* como en el *Trampantojo de la castidad* [cat. 32, 33] este pintor del que apenas sabemos nada pone en práctica dos procedimientos para sugerir el volumen y la tangibilidad de los elementos que aparecen sujetos con clavos en sendas tablas, dentro del subgénero conocido como «rincón de taller», que, de paso, sin ser su objetivo primero, nos muestran parcialmente los reversos de las obras representadas: de un lado, los papeles con estampas tienen bordes o esquinas levantados y, de otro, los lienzos están medio arrancados de los bastidores, incluso con desgarros, por lo que vemos desde su frente algo de sus traseras. Aún en fase de estudio, parece claro que todos los elementos y las imágenes escogidos por Gallardo en esta serie tienen un sentido que parece relacionado con los frutos de la constancia en el estudio y con las tentaciones que se oponen a ella, pero también podemos interpretar que en estos trampantojos el artista se muestra consciente de la condición objetual de las obras, de su materialidad, y de cómo el descubrimiento de los reversos refuerza esa cualidad.

Unas décadas más tarde que Gallardo, Louis-Léopold Boilly, quien realizó numerosos cuadros en ese género del «rincón de taller» en el que se componen bodegones de dibujos, grabados e instrumentos artísticos, recurrió también en

El gato goloso atravesando la tela para comerse los arenques [cat. 34] a la ficción de un desgarramiento en la tela, que nos presenta por su reverso. Boilly hace una propuesta muy original y muy extraña: sugiere un espacio que se abre tras ese plano ficticio del lienzo, en el que deducimos que hay una mesa o una superficie horizontal. En vez de los utensilios del artista y los grabados o dibujos que constituyen sus fuentes icónicas, todos los cuales abogarían por la dignidad de su oficio y demostrarían su preparación intelectual, organiza su ambigua narrativa con elementos intrascendentes y prosaicos como un gato, unos malolientes arenques —colgados de manera absurda en el bastidor del cuadro—, un plato y una botella, e introduce alguno que quizá tuviera una clave privada, como ese leño que atraviesa el lienzo, ya que se tiene por seguro que pintó la obra para un querido amigo, el actor y cantante Simon Chenard, que comprendería las posibles alusiones a objetos o acontecimientos de su esfera personal.

Completamente opuesto es el ampuloso carácter del cartón preparatorio que dibujó André-Jacques-Victor Orsel para su cuadro más exitoso —le valió una primera medalla en el Salón de 1831—, el *Moisés salvado de las aguas* [cat. 35] que realizó por encargo de la ciudad de Lyon y que se conserva hoy en su Musée des Beaux-Arts. En realidad, su tema es la presentación de Moisés al faraón —aunque en su reverso «las aguas» tengan mucha presencia en forma de manchas de humedad— y es una clara expresión del nazarenismo del que este pintor se empapó en Roma. En el Museo del Prado hay nada menos que ochenta y dos dibujos y estampas de Orsel, donados en 1887 por el hijo de su íntimo amigo, el también pintor Alphonse-Henri Périn. Entre ellos hay dos, este y el cartón para *La villa de Lyon preservada del cólera por la intercesión de la Virgen* (D-7453), en los que al dorso, a escala 1:1 respecto a los cuadros, el autor se ha tomado la molestia de representar con gran cuidado, detallando las vetas de la madera y los clavos, el bastidor al que habrían de sujetarse las telas proyectadas. Lo más probable es que lo hiciera como parte de la planificación de la ejecución de las obras, pero a nosotros nos interesa aquí porque estos reversos se convierten de alguna manera en trampantojos. Además, el borde del cartón de Orsel coincide con el borde del bastidor dibujado, por lo que puede ser entendido como uno de esos *decoupages*, o recortes, a los que se refiere Victor Stoichita.

El título de este capítulo de la exposición, «Esto no es una trasera», rinde homenaje a René Magritte, cuya presencia en él resulta imprescindible. *La máscara vacía* [cat. 36] es una obra ambigua en la que las palabras sustituyen a las imágenes. La realizó en el contexto de su «período lingüístico», en el que el texto hace irrupción en su producción con el objetivo de

demostrar que tanto las imágenes como las palabras son representaciones, radicalmente desunidas de la realidad. Existe en el National Museum de Cardiff una obra del mismo título y la misma fecha que muestra el anverso de un cuadro muy similar a este, con seis divisiones en lugar de cuatro e imágenes en lugar de palabras, y que nos permite proponer la interpretación de la obra que exponemos como un reverso con un bastidor irregular. Es igualmente posible establecer una relación entre esta obra y la antes mencionada de Gijsbrechts, *Trampantojo del reverso de un cuadro*, que históricamente se exhibió apoyada en el suelo, tal y como aparece el cuadro ficticio de Magritte, y con el capítulo que dedicamos en la exposición a las inscripciones que hemos encontrado en la parte de atrás de las pinturas [pp. 199-231]. Anteriormente comenté que el reverso que esconde la imagen nos obliga, cuando ya conocemos la obra, a reconstruirla mentalmente —como ocurre en la serie de Vik Muniz [cat. 1]— y, cuando no tenemos ninguna información o referencia, a «fabricarla». Aquí, Magritte nos facilita una muleta para hacerlo: las palabras. «Cielo», «cuerpo humano (o bosque)», «cortina» y «fachada de casa» son los ingredientes de la imagen ausente. [M. A. B.]



[32, 33]
 Francisco Gallardo (act. 1764)
Trampantojo literario y
Trampantojo de la castidad, h. 1764
 Óleo sobre lienzo, 64,2 × 85,2 cm
 y 64,4 × 85,4 cm
 Madrid, Museo Nacional
 del Prado, P-8432 y P-8430





[34] Louis-Léopold Boilly (1761–1845)

*El gato goloso atravesando la tela para
comerse los arenques*, h. 1800

Óleo sobre lienzo, 85 × 96 cm

París, Collection Farida et Henri Seydoux, 2012.002.01



[35] André-Jacques-Victor Orsel (1795–1850)

Moisés salvado de las aguas, 1821–30

Aguada, carboncillo y lápiz sobre papel marrón, 1625 × 2130 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado, D-5314

[ANVERSO Y REVERSO]

V.O - 2

Moïse sauvé des Eaux.

Carton
à la moitié de la peinture
appartenant au Musée de Lyon.
Lyon 6.

428

[36] René Magritte (1898–1967)

La máscara vacía, 1928

Óleo sobre lienzo, 73 × 92,5 cm

Düsseldorf, Kunstsammlung

Nordrhein-Westfalen, 0913

ciel

*corps humain
(ou forêt)*

rideau

*façade de
maison*

**DE
ESPALDAS,
FRENTE A LA
PINTURA**

**PINTURA
FRENTE A LA
ESPALDAS,
DE**

Mirar un cuadro implica dar la espalda al mundo para proyectarnos en un espacio ficticio. Cuando fijamos un marco sobre la pared y obligamos a quien lo contempla, para apreciar los detalles, a situarse más o menos cerca de él y sin nada interpuesto, provocamos una relación espacial muy característica entre el cuerpo, la obra de arte y el lugar. Quien observe esa composición desde fuera verá siempre al espectador de espaldas: su reverso. Y en la visita a la exposición, cuando nos situemos frente a este grupo de obras nos convertiremos en espalda tras espalda, una forma antinatural de relación entre los cuerpos que puso de manifiesto Magritte en *La reproducción prohibida* (Róterdam, Museum Boijmans van Beuningen).

Esta manera de representar a las personas supone una anomalía en el retrato, del que nos interesa ante todo el rostro. Y no verlo nos produce una frustración similar a la que experimentábamos cuando se nos ocultaba, en el primer capítulo, aquello que los artistas, de frente o semiperfil ante nosotros, estaban pintando en esos lienzos de los que solo nos enseñaban la trasera. En algunas de estas obras ocurrirá lo contrario a lo que vimos allí: pinturas de frente y pintores o público de espaldas. Y todo ocurrirá en los espacios para el arte: talleres, tiendas de anticuarios o museos.

El *Joven copiando un cuadro* del destacado retratista y pintor de trampan-
tojos Wallerant Vaillant [cat. 37] es una obra excepcional al menos en dos aspectos. De un lado, es el primer ejemplo en el arte holandés de representación de un aprendiz en el ejercicio de copia de una pintura, que ha sido identificada como la *Batalla ecuestre sobre un puente*, de Palamedes Palamedesz. el Viejo. Ambas pinturas forman parte de The Samuel Collection, donada a la ciudad de Londres e instalada por deseo de ese benefactor, Harold Samuel, en Mansion House —la imponente residencia paladiana del alcalde—, y por tanto muy poco conocida por el público. De otro, nos parece muy moderna para su época por la ocultación total de la fisonomía del personaje, algo que no sería tan raro en los retratos de artistas trabajando realizados en época contemporánea, pero que era inusual en el siglo XVII, cuando el artista ante el caballete, aunque apareciera de espaldas a nosotros, siempre se giraría para mostrarnos su cara. Además, vemos junto al joven dibujante un maniquí —de presencia habitual en los talleres— que se reclina sobre lo que parece un bastidor, elemento protagonista de otra de las secciones de la exposición.

Uno de los cuadros para mí más fascinantes del Museo del Prado es *El mundo nuevo*, de Giandomenico Tiepolo [cat. 39], en el que casi todas las figuras principales nos dan la espalda. La escena se inscribe en la tradición de asuntos de la vida cotidiana en los *campi* y los canales venecianos

que se remonta al siglo xv, pero es también una metáfora del devenir de la imagen, en el que el foco de interés se traslada al público que la consume. Ante lo que toda esta gente se apelotona no es una pintura sino una forma arcaica de cine: el *mondo nuovo*. También conocido como pantoscopio, se difundió en la Europa del siglo xviii como atracción popular, llegando también a España: protagonizaba ya en el siglo anterior una pieza teatral, la *Mojiganga del mundinovo*, atribuida a Calderón de la Barca. Era una caseta óptica en la que, a través de un agujero con una lente y un juego de espejos y de luz de velas, se contemplaban vistas de ciudades, paisajes exóticos, monumentos o fiestas. Algo así como una versión diurna de la linterna mágica y el Grand Tour para los pobres. Vemos aparatos de este tipo en obras de Pietro Longhi y también de Goya, que lo llama «tuttimundi» y lo representa en dos dibujos, uno en la Hispanic Society y otro en el Hermitage. Tiepolo pintó cuatro veces este mismo tema con pequeñas variantes: al fresco en la Villa Valmarana ai Nani (Vicenza) y en Ca' Rezzonico (Venecia), y sobre lienzo en un cuadro que está hoy en el Musée des Arts Décoratifs de París y en este del Prado. Un tema, por tanto, que le era querido. Se ha supuesto que quizá fuese un homenaje a su padre, Giambattista, al que le gustaba poner de espaldas a personajes poderosos en sus caricaturas. Pero lo que en el padre fue broma, en el hijo fue fijación. Y nunca se había visto en un cuadro tanta gente de espaldas como aquí, impacientes por mirar las imágenes escondidas en el «mundo nuevo».

Del pintor Manuel Fernández Carpio poco hay que comentar, salvo que se apuntó a los «ismos» que en su época abrían el mercado burgués: costumbrismo, orientalismo..., y a la pintura de casacones. En esta obra [cat. 38] nos permite asistir a la almoneda en el estudio de un pintor del siglo xviii y observar a los marchantes o los clientes que están haciendo una estimación del valor de lo que ha quedado allí, y en especial a las tres figuras centrales, que nos dan la espalda, enfrascadas en el examen de un cuadro sobre un caballete, un libro con estampas y otros volúmenes y papeles en el suelo. Llama la atención que echen casi todos, cuando no están sosteniendo algo, las manos atrás, como si miraran mejor desasociando los sentidos de la vista y el tacto. Y que, como en tantos talleres de pintor, haya quedado algún cuadro en el suelo mostrando su reverso.

Con la obra de Sophie Calle volvemos a Rembrandt [cat. 40]. Y a la relación entre imágenes y palabras. En 1990, mientras exponía en el Institute of Contemporary Art de Boston, la artista iba a menudo al Isabella Stewart Gardner Museum, y allí citaba, frente al *Concierto* de Vermeer, a todo aquel

que quisiera entrevistarla. Al poco, se produjo el mítico robo de trece obras maestras de este museo. El testamento de su fundadora obligaba a mantener las salas tal y como ella dispuso, así que se respetaron los huecos que habían quedado. Calle pidió a personas que trabajaban allí que describieran las obras ausentes, y enmarcó sus palabras junto a una fotografía de la superficie de pared que cada una dejó vacía. Más de veinte años después, en 2013, volvió. Todo seguía igual, pero se habían vuelto a instalar en la Sala Holandesa, restaurados, cuatro de los marcos que los ladrones dejaron en el suelo. E hizo un nuevo ejercicio; preguntó a los visitantes, a los que fotografió de espaldas, enfrentados a esos marcos vacíos: «¿Qué ves?». Una de esas obras que ya no era posible ver es *La tempestad sobre el mar de Galilea*, la única marina de Rembrandt. En la fotografía, una mujer con un moño clásico se sitúa frente al marco en el que se lee una parte del nombre del artista; a ambos lados asoman una Virgen de la escuela de Van der Weyden y el excepcional retrato de *Un doctor en leyes* de Zurbarán. «Escuchamos» —leemos— sus palabras y las de otros, pero no vemos su rostro, lo que paradójicamente la enmudece.

Tampoco vemos las caras de los visitantes de museos que fotografía Elliott Erwitt en una de sus series más conocidas, difundida a través de un fotolibro, *Museum Watching*, en la que desarrolla un experimento sociológico de observación del público que abarcó varias décadas. Lo que en Sophie Calle era poético, melancólico, adquiere un tono humorístico en Erwitt. De manera premeditada he elegido para conectar a ambos artistas una fotografía de este en la que tres personas de visita en Versalles, siempre de espaldas, miran un marco vacío, en cuyo centro hay una pequeña etiqueta con una línea diagonal [cat. 41]. La obra, se avisa, está en restauración, pero los visitantes se han quedado clavados ante ella, y «¿qué ven?». Desde el marco vecino, un hombre que resulta ser el escultor François Girardon, retratado por Jacques d'Agar, parece observarlos entre divertido y despectivo. La segunda fotografía seleccionada la hizo Erwitt en el Museo del Prado, en 1995 [cat. 42]. Una mujer, con las manos atrás para ver mejor, como aquellos *connaisseurs* de la almoneda de Fernández Carpio, admira *La maja vestida* de Goya, mientras que a su lado siete hombres, con las manos delante, no le quitan esos ojos que el fotógrafo nos oculta a *La maja desnuda*. [M. A. B.]

[37] Wallerant Vaillant (1623–1677)

Joven copiando un cuadro, h. 1670

Óleo sobre tabla, 31,6 × 39,5 cm

Londres, Guildhall Art Gallery,

City of London, 3765





[38] Manuel Fernández Carpio (1853–1929)
Almoneda en el estudio de un pintor del siglo XVIII, 1885
 Óleo sobre tabla, 39 × 53 cm
 San Sebastián, Museo San Telmo, depositado
 en el Museo Nacional del Prado, P-6691



[39] Giandomenico Tiepolo (1727–1804)
El mundo nuevo, h. 1765
Óleo sobre lienzo, 34 × 58,3 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-7805



[40] Sophie Calle (n. 1953)
*¿Qué ves? La tempestad sobre el mar
 de Galilea. Rembrandt*, 2013
 Díptico. Fotografía a color, texto y
 marcos (metacrilato y marcos metálicos),
 68 x 101 cm (cada elemento)
 Cortesía de la artista y de Perrotin

Je ne suis pas expert en art mais c'est un Rembrandt, c'est écrit sur le cadre. Et ce Rembrandt ressemble à une sorte de papier peint ♦ Je vois une tenture que je ne devrais pas voir et qui n'était pas prévue dans le spectacle. Je vois ce qui se passe derrière le rideau. Je vois les coulisses et rien que les coulisses ♦ Je vois une inscription sur le cadre, Rembrandt. C'est une absence. C'est un mystère. C'est un espace triste et vide. Cette étrange juxtaposition semble une allégorie : ici se trouve un Rembrandt, mais il n'y a rien ici. L'empereur est nu. À cause du nom, de l'aspect usé du cadre, de l'apparence éteinte et grise de l'étoffe qui évoque le cercueil, la tombe, on pense à une installation. Mais, bien sûr, je sais ce qui s'est passé, donc, ce que je vois, c'est l'histoire d'un vol ♦ Je vois quelque chose que je n'aurais pas vu si vous ne me l'aviez pas montré. Je n'avais pas remarqué, bien que cette pièce soit surchargée, que cet emplacement était inoccupé. Je m'attendais à une absence visible. Dans l'*horror vacui* de ce musée, elle est trop discrète ♦ Je vois *La Tempête sur la mer de Galilée*, là, devant moi. Parce que cette peinture appartient à ce mur et à lui seul ♦ Je vois un brocart de soie. Je vois une lumière chatoyante, des plis, des ondulations dans le tissu. Je vois les ombres que la lumière crée dans le taffetas ♦ Je vois un cadre qui m'aide à imaginer l'image. C'est une marine. Je vois les gestes frénétiques du Christ et des apôtres. Un bateau bringuebalé dans les remous d'une mer tempétueuse. J'ai encore l'illusion de regarder un Rembrandt ♦ Je ne vois rien ou plutôt un cadre qui entoure un vide damassé, mais essentiellement rien. Alors pourquoi ce faire-valoir ? ♦ Je vois un cadre qui, au fil des ans, rétrécit. Difficile pour moi de visualiser cette terrible peinture à l'intérieur. Comme s'il ne pouvait pas la contenir. Je vois aussi les fibres demeurées sur le cadre quand ils ont tailladé la toile. J'ai une réaction viscérale devant ce cadre, car ce qui me saute aux yeux, c'est cette cruauté ♦ Je vois un cadre doré avec une moulure intérieure qui ressemble à une gigantesque rangée de perles. On a dû l'accrocher pour faire ressortir l'arrière-plan, mettre la tapisserie en valeur. À première vue il s'agit d'un papier peint, décoloré dans sa partie supérieure, mais, quand on l'examine, la finesse artistique apparaît. Si je me place hors du contexte et que je me concentre sur cette somptueuse et riche couleur vert cendré, alors je rêve de m'envelopper dans cette exubérante et opulente étoffe de soie ♦ Je vois des plantes, des fleurs, des orchidées. Des *Cymbidium* jaunes ? Des camélias. Des roses. Je vois des camélias blancs et des roses rouges. Si je m'éloigne un peu, je distingue un papillon, et même deux, de chaque côté de la partie inférieure du panneau ♦ Je vois un cadre vide qui renferme une absence. C'est gris, flou, c'est comme de la brume, comme si nous n'étions pas là. C'est un néant impossible à décrire ♦ Je vois un espace sacré. Ce cadre ne peut accueillir que *La Tempête sur la mer de Galilée* de Rembrandt. Rien d'autre. Même si Rembrandt ressuscitait pour exécuter une nouvelle œuvre, elle n'aurait pas sa place ici. *La Tempête*, c'est tout. Rien que *La Tempête*.



[41] Elliott Erwitt (n. 1928)
Versalles, Francia, 1975
 Austin, Tx., Harry Ransom Center,
 University of Texas, 75-1-32/8a

[42] Elliott Erwitt (n. 1928)
Madrid, Museo del Prado, 1995 (copia de 2002)
 Gelatinobromuro de plata sobre papel, 37,7 × 55,8 cm
 Madrid, Museo Nacional Centro de
 Arte Reina Sofía, AD03266



EL BASTIDOR COMO CRUZ

**EL
BASILIDOR
COMO
CRUZ**

En este capítulo hacemos una lectura algo heterodoxa desde el punto de vista histórico-artístico de uno de los componentes de buena parte de los reversos reales y representados que estamos estudiando: el bastidor. La introducción del lienzo como soporte es uno de los grandes avances del Renacimiento en el campo de la pintura, pues abarató su producción, permitió formatos más grandes, facilitó el transporte y, gracias a todo ello, potenció el mercado del arte. La invención del bastidor no fue simultánea: hasta que empezó a usarse, los lienzos se disponían sobre tablas, retablos o directamente en el muro, pero la exigencia de movilidad impuso pronto el uso de esos armazones ligeros de madera. Hasta el siglo XVIII los bastidores eran fijos; es decir, los listones se ensamblaban, encolaban y unían con clavos o espigas permanentes, sin cuñas. En las obras más pequeñas consistían en rectángulos reforzados en las esquinas con listones cortos en diagonal; en las más grandes, se necesitaba una estructura que los consolidase: una cruz.

Así que la cruz sustenta la imagen pictórica. Y en la Crucifixión como iconografía artística sustenta la imagen divina. Curiosamente, uno de los primeros reversos que aparece representado en la historia del arte tiene dicha forma: es la parte de atrás de un crucifijo colgado en un mástil en *El belén de Greccio*, de Giotto, en la basílica de San Francisco en Asís.

La tela se sujeta con clavos al bastidor, se crucifica. Para transportar los cuadros, los agarramos por el bastidor, portamos la cruz, escenificamos un viacrucis laico. Con esa idea en mente he yuxtapuesto dos obras fascinantes, *Confiscación de los enseres de la galería de un marchante*, atribuida a François Bunel el Joven, y la anónima *El alma cristiana acepta su cruz*, realizada solo unas décadas más tarde [cat. 44, 43]. En la primera queda patente cómo el bastidor hizo que la pintura de caballete fuese transportable, uno de sus rasgos definidores. En esta representación del embargo de la galería de un marchante o, según otras lecturas, del estudio de un pintor, vemos numerosos reversos, los de las obras que son cargadas por unos hombres que ejecutan una pequeña procesión. La escena es anecdótica pero también dramática: el comerciante (o el artista) ha perdido todo y ha de sacrificar sus posesiones más preciadas. Los cuadros en esta galería están enmarcados y sus traseras protegidas con tablas o cartones, por lo que no vemos bien sus bastidores, pero es patente en las actitudes de los portadores que desplazarlas supone un importante esfuerzo físico.

El autor de *El alma cristiana acepta su cruz* era seguramente, como Bunel, francés, y, si bien su argumento no es, como en la obra anterior, metartístico, podemos dejarnos llevar por la imaginación y ver fragmentos de bastidores en los centenares de cruces que, en exclusiva, sin ningún otro elemento arquitectónico o paisajístico, componen el abigarrado y alucinatorio espacio en el que se desarrolla la acción. La escena podría estar inspirada en la *Imitación de Cristo* de Thomas

de Kempis, en cuyas páginas leemos: «Vuélvete arriba, vuélvete abajo, vuélvete fuera, vuélvete dentro, y en todo esto hallarás cruz»¹. Aquí, casi «todo esto», casi toda la pintura, es cruz.

Cuando observamos a los artistas cargar con los cuadros, vistos por la trasera, se nos hace patente su peso y, por tanto, la materialidad del soporte, que se oponen a la ligereza de la imagen. Transportar una carga, tanto en la tradición clásica como en la cristiana, tiene algo de penitencia. O de sacrificio. Y, de acuerdo con una idea romántica del arte, el pintor que traslada sus cuadros, en el estudio o en el ejercicio de la pintura al aire libre, «paga» con su sufrimiento —quizá ligero, sin duda transitorio— un precio para alcanzar la excelencia. Así, cuando Alfred Stieglitz muestra a Georgia O’Keeffe «portando» unos lienzos a pleno sol y a lo largo de un camino pedregoso [cat. 49], y cuando Alexander Liberman retrata a Mark Rothko levantando un pesado cuadro, agarrándolo por la cruz del bastidor [cat. 45], nos transmiten algo así como la heroica entrega de los artistas a la «religión» del arte. Pensemos que O’Keeffe pintó varias de las numerosas cruces que salpican el paisaje de Nuevo México y que se interesó por la confraternidad de los Penitentes, quienes se hacían crucificar en ellas; y que Rothko pintó al menos tres Crucifixiones antes de adentrarse en la abstracción, además de una Última Cena y un Getsemaní, durante toda su carrera mantuvo una conexión con las pulsiones religiosas.

Pero volvamos un momento al cuadro de François Bunel. Hemos de saber que, por caprichos del destino, fue realmente «confiscado» por los nazis a la familia de un destacado marchante holandés, Jacques Goudstikker, que, por ser judío, tuvo que huir del país y murió en el intento. Otro marchante, de origen alemán y muy vinculado al nazismo, Alois Miedl, compró las mil trescientas obras que aquel había atesorado por un precio ridículo; vendió centenares de ellas a Hermann Göring y esta en concreto fue a parar a la Cancillería de Hitler en Berlín, con destino al proyectado Führermuseum de Linz. Esta triste historia nos recuerda que es en circunstancias bélicas cuando más intensiva se vuelve la «exposición» de los reversos, debido a los inusuales y masivos movimientos de obras de arte en operaciones de protección o expolio. Aquí hemos seleccionado dos fotografías que lo ponen en evidencia. Una es *Evacuación de las obras del Louvre al comienzo de la II Guerra Mundial*, de Pierre Jahan [cat. 46], que hizo todo un reportaje sobre el traslado y el regreso de la colección de ese museo antes y después de pasado el peligro. En la imagen elegida, varios hombres unen sus fuerzas para subir por unas escaleras un enorme cuadro, agarrando de nuevo las cruces de su bastidor. La otra muestra las pinturas recogidas en las plantas bajas de Museo del Prado, almacenadas durante la Guerra Civil en número grandísimo, de cara a la pared y formando un bosque de bastidores en el que dormita una Ariadna [cat. 47].

Una disposición similar adoptan las obras de Pablo Picasso en la fotografía que le hizo David Douglas Duncan mientras las firmaba en lote ya en tiempos de paz, en 1960 [cat. 48]. Pero sí tienen una fuerte impronta bélica los gigantes travesaños del bastidor original del *Guernica* que hemos incluido en el montaje de *Reversos* [cat. 50]. Entre 1937 y 1964, cuando viajó a treinta ciudades, la monumental tela fue clavada y desclavada cuarenta y cinco veces de esas tablas. Fue repetidamente crucificada. El bastidor plegable, encargado a la casa Castelucio i Diana, en París, está realizado en madera de pino, y es posible que no haya otro más castigado en el mundo. Las innumerables marcas de clavos, los golpes y los astillados lo convierten en un auténtico Ecce Homo. Cuando pintó el *Guernica*, Picasso era director del Museo del Prado (desde septiembre de 1936) y ocupaba el palacete barroco de la calle Grands Augustins, en el que se supone que Balzac ubicó el estudio del pintor Frenhofer en *La obra maestra desconocida*. En ese relato, al dudar los visitantes de la existencia de la obra extraordinaria que les presentaba el enloquecido maestro, este les respondía: «Sí, sí, es una pintura [...]». Mirad, aquí está el bastidor y esto es el caballete; en fin, aquí están mis colores y mis pinceles»². El bastidor sobre el caballete..., como en las representaciones de los reversos que venimos observando.

Pero, en este capítulo, ninguna obra como *Ensamblaje y grafiti* de Antoni Tàpies [cat. 51], autor de innumerables «reversos» a lo largo de décadas, saca a la luz la doble función que reconocemos aquí al bastidor: la física, de sostén de la superficie pictórica, que Tàpies trae desde el reverso al anverso del cuadro, y la simbólica, vinculada a la cruz cristiana —una cruz invertida en la que vemos varios clavos—, herramienta de sacrificio que el artista priva de los significados más literalmente confesionales para darle un sentido dramático universal. En sus palabras, la cruz «como coordenadas del espacio, como imagen de lo desconocido, como símbolo del misterio, como señal de un territorio, como marca para sacralizar diferentes lugares, objetos, personas o fragmentos del cuerpo, como estímulo para inspirar sentimientos místicos, para recordar la muerte y, concretamente, la muerte de Cristo, como expresión de un concepto paradójico, como signo matemático, para borrar otra imagen, para manifestar un desacuerdo, para negar algo»³.

Casi en la misma fecha, Joan Miró, que había cumplido los ochenta, realizaba *Tela quemada 4* [cat. 52]. Esta obra comparte con la de Tàpies —además de la conexión con esas otras obras representadas en trampantojo por Gallardo o Boilly [cat. 32-34], sometidas a desgarros y desclavamientos que dejan a la vista el bastidor— la superposición de dos niveles de lectura: la estructura línea como componente básico del objeto pictórico, que queda revelada por Miró al abrir un enorme hueco en el centro del lienzo, y la referencia iconográfica a la Crucifixión,

¹
Kempis [h. 1415]
1876, p. 61.

²
Balzac [1831]
2001a, p. 155.

³
Cit. en Tàpies
1999, pp. 75-78.

que se ha asociado con el «sacrificio» de la pintura para liberar al artista de las ataduras del mercado. Y es una acción que tiene algo de ritual: el fuego, de acuerdo con Miró, «no solo destruye sino que también transforma, actuando sobre lo que consume como una fuerza creativa que posee una magia intrínseca. He querido pintar con el fuego y para el fuego»⁴. Es llamativo que, en el proceso de «creación/destrucción», el bastidor quedara en parte carbonizado. Lo vemos bien en *Joan Miró, teles brulées*, la filmación que hizo Francesc Català-Roca en 1973 para la galería Maeght, que documenta la producción de las telas quemadas (1972-73).

A Miró, por otra parte, le interesaba mucho el reverso de estas telas: «Después advertí que tenían vida por los dos lados, por delante y por detrás, como un tapiz. Ordinariamente, se muestran los tapices por un solo lado —el lado bueno—; mientras que el dorso es maravilloso: se ven los nudos y las lanas. En este momento preparamos un tapiz para la Fundación [Joan Miró] y hemos previsto ponerlo de manera que pueda verse por todos los lados. Como las telas quemadas que han sido expuestas con ambos lados a la vista y un hueco en el centro, para que cualquier cosa pueda pasar a través»⁵. [M. A. B.]

4
Cit. en Jeffett
2011, p. 186.

5
Miró 1978, p. 155.

[43] Anónimo francés del
siglo XVII *El alma cristiana*
acepta su cruz, h. 1630
Óleo sobre lienzo,
72,7 × 58,7 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-2365





[44] Atribuido a
François Babel el Joven
(h. 1550–dp. de 1593)
*Confiscación de los enseres de la
galería de un marchante*, 1590
Óleo sobre tabla, 28,1 × 47 cm
La Haya, Mauritshuis, 875





[45] Alexander Liberman
(1912–1999)
*Rothko cargando con un lienzo
en su estudio*, h. 1964–68
Los Angeles, Ca., The J. Paul Getty
Trust, The Getty Research Institute

[46] Pierre Jahan (1909–2003)
*Evacuación de las obras
del Louvre al comienzo de
la II Guerra Mundial*, 1939
Archives des musées
nationaux, 20144792/252







[47] *Una de las salas del Museo del Prado utilizadas como depósito de obras durante la Guerra Civil*, h. 1939
Gelatina sobre papel, 228 × 304 mm
Madrid, Museo Nacional del Prado, HF1063

[48] David Douglas Duncan (1916–2018)
Picasso con Jacqueline Roque, firmando sus obras en La Californie, 1960
París, Musée national Picasso

[49] Alfred Stieglitz (1864–1946)
Georgia O'Keeffe (llevando dos lienzos), h. 1921
Santa Fe, N. M., Georgia O'Keeffe Museum, 2014.3.79



[50] Travesaños del bastidor plegable original de *Guernica*, de Pablo Picasso, y detalles con mancha de pintura y etiqueta del San Francisco Museum of Art, 1937
Madera, entre 330-50 × 7-9 cm
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, DE00050-001

[51] Antoni Tàpies (1923-2012)
Ensamblaje y grafiti (Assemblage amb grafiti), 1972
Técnica mixta, hierro y estopa sobre madera, 208 × 190 cm
Cortesía de Fundación Telefónica, 10/83





[52] Joan Miró (1893–1983)
Tela quemada 4, 1973
Acrílico sobre tela cortada
y quemada, 130 × 195 cm
Barcelona, Fundació Joan
Miró. Donación de Pilar
Juncosa de Miró, FJM 4759



CARAS B

САРАЗ В

Comprensiblemente, la manifestación más atractiva para el público de todo este mundo de los reversos que queremos abarcar aquí es la de la pintura «bifronte». Existen diferentes motivos, y exploraremos los principales, para que un artista intervenga en ambos lados del soporte, pero hay solo dos alternativas en su intención al hacerlo: que pretenda que la imagen a la espalda del cuadro sea visible para todos (quizá solo para sus destinatarios, ya sea un individuo, ya un grupo restringido) o que quede escondida, por ser resultado del proceso de creación y carecer de relevancia para la interpretación de lo representado en el anverso: esta segunda tipología la revisaremos en el siguiente capítulo.

La *Monja arrodillada* de Martin van Meytens el Joven [cat. 53] nos hace remontarnos, para conocer su porqué, a la «encuesta» que lanzó Benedetto Varchi en 1547 sobre el *paragone* entre la pintura y la escultura, cuyos resultados y conclusiones expuso en sus *Dos lecciones* (1549). Los artistas más importantes de Florencia debatían sobre la preeminencia de una u otra disciplina, unos defendiendo la facultad de la escultura para representar la realidad en tres dimensiones y ser contemplada desde todos los puntos de vista; otros reivindicando el ilusionismo pictórico, capaz de imitar colores, luces y texturas. En dicho contexto vieron la luz dos obras programáticas que pretendían superar la limitación de la pintura que señalaban los escultores: Daniele da Volterra pintó un *David vencedor de Goliath* a doble cara (h. 1550-55; París, Louvre), que mostraba ambas figuras desde dos puntos de vista contrapuestos, y Agnolo Bronzino retrató de la misma manera, por delante y por detrás, a un bufón de la corte de Cosme I, Morgante (h. 1553; Florencia, Palazzo Pitti). Desnudo como un héroe.

No tenemos constancia de que Van Meytens viera alguna de estas obras, pero no debemos descartarlo, pues, artista viajero, permaneció durante varios años en diversas ciudades italianas, incluyendo Florencia. Nacido en Suecia, su habilidad en el retrato hizo que fuese llamado a Viena, donde María Teresa I le nombraría pintor de su corte cuando llegó a emperatriz, y donde realizó numerosos retratos de aparato. Este cuadro lo pintó en vísperas de su viaje a la capital austriaca, donde de ninguna manera podría haber sacado a la vista algo tan obsceno. María Teresa era inflexible con el desnudo en la pintura: hizo cubrir los que no podía sacar de sus palacios y recomendó a su hijo Leopoldo, cuando se trasladó a Florencia, que se librara de los que hallara allí y prohibiera su producción futura. Podemos considerar este cuadro como un ejemplo de *soft-porn* jocoso, o como heredero del comentario irónico de Bronzino sobre el *paragone*, pero se puede hacer de él también una lectura moralizante, pues la monja, que se pretende piadosa y casta, es en realidad sacrílega y licenciosa: tiene una «doble cara». Lo que está claro es que era uno de esos cuadros cuyo reverso «atrevido» solo se mostraba a ciertos amigos de la casa, aficionados a las carnes, a la pintura o a ambas cosas, pues su propietario, el conde Carl Gustaf Tessin —embajador de Suecia en París entre 1739 y 1742— la guardaba en su gabinete de aseo.

Muy distintas motivaciones tienen las obras de Juan Bernarbé Palomino y José López Enguídanos, ambas relacionadas con el aprendizaje de la pintura. La plancha de cobre incisa a doble cara del primero [cat. 54] sirvió para ilustrar el tan influyente tratado de su tío Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, publicado en 1715-24. En concreto, los dos grabados acompañan al capítulo V del libro IV, «De la simetría del cuerpo humano», y demuestran cómo ha de proporcionarse el de las mujeres y el de los niños, ambos contrapuestos al ideal masculino. Así, el tipo femenino ha de ser «más carnoso, liso y redondo, y con algunos hoyuelos, como los niños, especialmente en las manos, estando extendidas, y en los codos y rodillas, para indicar la morbidez, blandura y suavidad»¹. Es obvio que la plancha no se hizo para mostrarse al público y que Juan Bernabé no tenía en la cabeza la tradición del *paragone...*, pero nosotros sí, y por ello podemos leerla como un caso de perspectiva desdoblada sobre las figuras, al tiempo que admiramos algo en lo que en su tiempo no se habría reparado: las cualidades estéticas del dibujo del buril sobre el cobre.

Es curioso que el cuadro de López Enguídanos [cat. 55], que funde en su anverso y en un solo plano esa doble perspectiva, también reúna a dos figuras, adulto y niño, en su estudio osteológico. Se ha puesto esta pintura en relación con su *Cartilla de principios del dibujo*, impresa en 1797, a la que añadió en 1802 un cuaderno de seis estampas con esqueletos y musculaturas. Aunque es conocido como *Familia de esqueletos*, lo que vemos son dos únicas osamentas que rotan en el cuadro para mostrarse por delante y por detrás. Es posible que Enguídanos lo hiciera hacia 1800 con destino a la Academia de San Fernando, y que se ubicara allí en alguna de las salas en las que los alumnos practicaban el dibujo. Sabemos que, desde 1767, había un esqueleto en la Academia, enviado por Mengs para evitar a los alumnos el «ejercicio ingrato» de ejercitarse frente a cadáveres «frescos»². Quizá fuese el mayor de los que pintó Enguídanos, con un tono involuntariamente siniestro y humorístico que surge de detalles como las manos extendidas que se tocan, o casi, y que infunden emociones a los huesos.

Centrándonos ya en los cuadros pintados a doble cara concebidos para que ambas imágenes fueran contempladas, los cuales tienen todos soporte de tabla —más rígida y adecuada para el manejo que la tela—, hay que saber que no pocos de ellos fueron en origen dípticos plegables, cuyas alas a menudo se pintaban por ambos lados. Cuando se conserva el marco original y hay agujeros de bisagra, no hay duda; pero no siempre es así.

Sabemos poco sobre el uso cotidiano en el ámbito privado de tales artefactos, pero hay algún testimonio de que ciertas modalidades de pinturas a doble cara tuvieron una presencia importante en la vida pública. En diversas ciudades italianas, la Confraternità della Giustizia se ocupaba de atender a los condenados a

¹
Palomino [1715-24]
1988, p. 455.

²
Moliner 2005,
pp. 217-31.

muerte. Cuando los visitaban en prisión, llevaban pequeñas *tavolette* con mango en las que se pintaba por un lado una Crucifixión y por el otro una Lamentación o un Descendimiento —también otros asuntos piadosos—, y los acompañaban al cadalso con ellas, acercándolas a su cara para incitarlos al arrepentimiento y, quizá, para taparles la vista del verdugo y evitar los ataques de pánico. Se documenta así en el cuadro de Filippo Dolciati que rememora la ejecución de Girolamo Savonarola en 1498 (Florencia, Museo di San Marco).

Se conservan algunas de esas *tavolette*, pero son más abundantes las «bifaces» no patibularias, encargadas por respetables aristócratas, comerciantes o banqueros. Hemos traído ejemplos de dos tipologías principales: retratos con reversos que «adjetivan» al sujeto, generalmente a través de representaciones religiosas o simbólicas, e imágenes dobles de devoción. La afirmación de la posición social de tales comitentes tenía una de sus herramientas principales en el lenguaje heráldico, y por ello encontramos frecuentemente escudos de armas, tanto en dípticos como en tablas únicas. Se pintan como motivos aislados o integrados en una escena. En la exposición tenemos tres retratos con otras imágenes al dorso, y en dos de ellos son los blasones los que han permitido la identificación de los efigiados.

En la obra de Wolfgang Beurer [cat. 56], el personaje barbado —un «salvaje»—, rodeado de un somero paisaje que aparece en la trasera de la tabla, porta un escudo con una rama de roble dorada, gracias a lo cual se ha podido saber que el retrato corresponde a Johann von Rükingen, patricio de Frankfurt. Al conservarse el marco original, en uno de cuyos lados se perciben dos muescas, tenemos la seguridad de que formó parte de un díptico, que probablemente celebraba un reciente matrimonio. Varios detalles en el cuadro y en su marco se vinculan con lo poco que sabemos de este Von Rükingen. En 1487, año en que se pinta, volvió de una peregrinación a Tierra Santa convertido en caballero del Santo Sepulcro y de la chipriota orden de la Espada —en el marco se han pintado las dos insignias—, cuyos miembros se distinguían por llevar, respectivamente, una Cruz de Jerusalén y un collar de oro con una pequeña espada. Las ordenanzas sobre vestimenta de Frankfurt prohibían las ostentaciones de esa clase, pero el patricio estaba tan orgulloso de sus títulos que se negó a no lucirlos en la calle, por lo que acabó siendo encarcelado durante varias semanas hasta que se avino a razones.

La obra de un autor anónimo veneciano [cat. 59], antes atribuida a Marco Marziale, vuelve a demostrar la utilidad de las representaciones en los reversos para saber quiénes eran los retratados, con el valor añadido de tratarse en este caso de una escena alegórica especialmente trabajada y rica. Oculta por el marco está la marca en la tabla (que fue agrandada, sobre todo por abajo) de una bisagra, lo que indicaría que también formó parte de un díptico, de nuevo seguramente nupcial. El árbol pintado al reverso es un naranjo; las naranjas eran en la época habituales en los regalos de

boda y simbolizaban la fertilidad de la pareja. Los animales que se han dado cita junto a él tienen una interpretación similar: conejos, patos, un ciervo, una pintada y una vaca simbolizan el poder del amor y la fertilidad, y el pavo real en el extremo derecho es atributo de Juno, la diosa que gobierna sobre el matrimonio. En el escudo que cuelga del árbol ha sido posible reconocer las armas de la familia Mellini, lo que ha permitido suponer que el tipo arrogante del anverso es uno de sus miembros, Giulio.

En un terreno intermedio entre el retrato y la imagen de devoción, la obra del Maestro de la Leyenda de la Magdalena [cat. 57] es un excelente ejemplo de representación a doble cara de figuras religiosas, con dos peculiaridades que nos interesan de manera particular. De un lado, el san Andrés podría ser el retrato de un comitente, quizá de ese nombre, que adoptaría los atributos del santo, difuminando los límites entre lo sagrado y lo profano. De otro, el modelado en grisalla del san Sebastián —también cerca de lo mundano, por su elegancia caballeresca— desdibuja los límites entre lo pictórico y lo escultórico gracias a un fino trabajo con las sombras y el modelado.

Ya de pleno en la vertiente sacra, Adriaen Isenbrandt establece en *La Virgen del sitial de mármol* [cat. 58] una relación argumental entre anverso y reverso. Es habitual en la iconografía asociar la representación de la Virgen con el Niño a la futura muerte de Cristo en la cruz, a la que se alude de diferentes maneras; en este caso se anuncia a través de una calavera —que también abunda en los reversos de retratos, como *vanitas* que contrarresta la vanagloria de quien se hace inmortalizar—, cuya visión nos invita al arrepentimiento y a la preparación para el Juicio Final. En esta obra y en la anterior, ambos artistas flamencos buscaron en fechas cercanas la ficción del volumen de unos objetos —escultura y calavera— situados dentro de sendas hornacinas, al estilo de las figuras que se pintaban en las puertas exteriores de los retablos, subrayando así la condición tridimensional del objeto-cuadro.

Se cree que *Los Desposorios de la Virgen* del también flamenco Maestro de la Leyenda de Santa Catalina —llegado al Prado con el legado Bosch— formaba parte de un tríptico, del que sería la hoja izquierda a juzgar por la posición del donante [cat. 60]. En la cara interna (invisible al cerrarse) quedaría esta escena y, en la externa, un *Cristo Patiens* o Cristo Varón de Dolores, con todos sus atributos muy ordenadamente dispuestos sobre la superficie pictórica. Suele ocurrir que, por su procedencia y por sus usos, las imágenes en ambas caras de una tabla obedezcan a diferentes registros comunicativos, incluso cuando se inscriben en un mismo género y no son, por ejemplo, un retrato y una escena religiosa o mitológica. En este caso, la narración visual de los desposorios de José y María sucede como una escenificación teatral y más o menos naturalista, en un lugar cotidiano en el que, eso sí, aparece alguien que no debería estar allí: el donante. Por el contrario, el espacio es abstracto en el Cristo resucitado, y los objetos flotan en el aire de manera antinatural... Es un icono.

Detrás de una *Virgen con el Niño y san Juanito* bastante anodina, procedente de la iglesia de San Lázaro en Palencia, encontramos una de las escenas escondidas más sorprendentes del Museo del Prado [cat. 61]. Es una pintura inacabada, con el dibujo subyacente a la vista y varias figuras en avanzado estado de ejecución, que nos resulta moderna precisamente por ese *non finito*. El arco triunfal confiere monumentalidad clásica al asunto: Cristo mostrado al pueblo, con Poncio Pilato en lugar preeminente y con atuendo oriental. A pesar del aspecto veneciano de la composición —cercana a los Bellini—, la tabla de pino revela que fue preparada en Castilla, con yeso y estopa, y estos materiales nos recuerdan una vez más la conexión entre arte y naturaleza, entre imagen intangible y cuerpo orgánico. Es reseñable, por otra parte, que la Virgen del anverso se pintase en fecha posterior, lo que hace pensar que quizá la primera composición fue abandonada por el artista por razones que desconocemos.

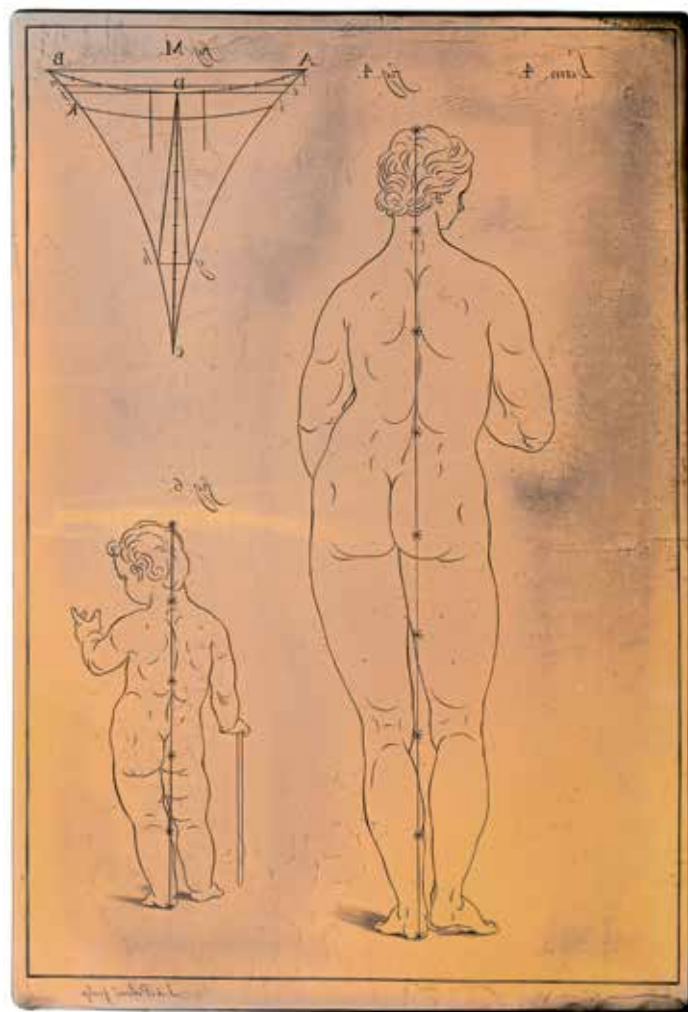
Se ha dudado también entre Italia y España como país de origen del *San Jerónimo penitente*, que nos asombra asimismo en grado máximo con un *Paisaje con un cazador y pescadores* al reverso [cat. 62]. Mientras que el santo ocupa completamente el primerísimo plano y apenas cabe en la superficie pictórica, en la cara opuesta vemos una escena campestre desde la distancia, con figuras de pequeño tamaño. No parece haber un contenido simbólico en ella, ni relación ninguna con el anverso. Un hombre caza patos, acompañado por un niño, mientras que otros dos avanzan por un camino. Todo parece cotidiano e insignificante, algo inusual a mediados del siglo XVI. Puestos a buscar una conexión, podríamos quizá señalar la semejanza entre las montañas y las arquitecturas que aparecen en ambas caras. Tal vez el artista quería mostrarnos cómo, mientras san Jerónimo hace penitencia, la vida más amable sucede en ese mismo lugar.

La desconexión entre anverso y reverso es aún más acusada en una obra que se une a las que, como la anterior, he seleccionado en atención a las representaciones de la naturaleza que se superponen a la naturalidad de los materiales de la pintura. Es la *Batalla de Cholula*, uno de los veinticuatro paneles de *La conquista de México por Hernán Cortés*, serie de enconchados (así llamados por estar hechos con nácar) novohispanos encargada a Miguel y Juan González por el conde de Moctezuma [cat. 63]. La singularidad de esta serie respecto a otras similares, aparte de en su extremada calidad, reside en los elegantes reversos que muestran aves, árboles y herbajes sobre fondos de pan de oro que evocan un entorno lacustre. Se ha intentado identificar las especies arbóreas y ornitológicas con las que poblaban las lagunas cercanas a Tenochtitlán sin lograr una coincidencia total. No está claro que estas piezas estuvieran unidas en un biombo, porque, con la excepción de dos agrupaciones —una de dos y otra de tres—, no hay continuidad entre las escenas, pero sí que las composiciones estarían inspiradas en biombos japoneses de los siglos XVI y XVII, de la escuela Kanō. [M. A. B.]

{53} Martin van Meytens
(1695-1770)
Monja arrodillada, h. 1731
Óleo sobre cobre, 28 x 21 cm
Estocolmo, Nationalmuseum,
NM 7036
[ANVERSO Y REVERSO]

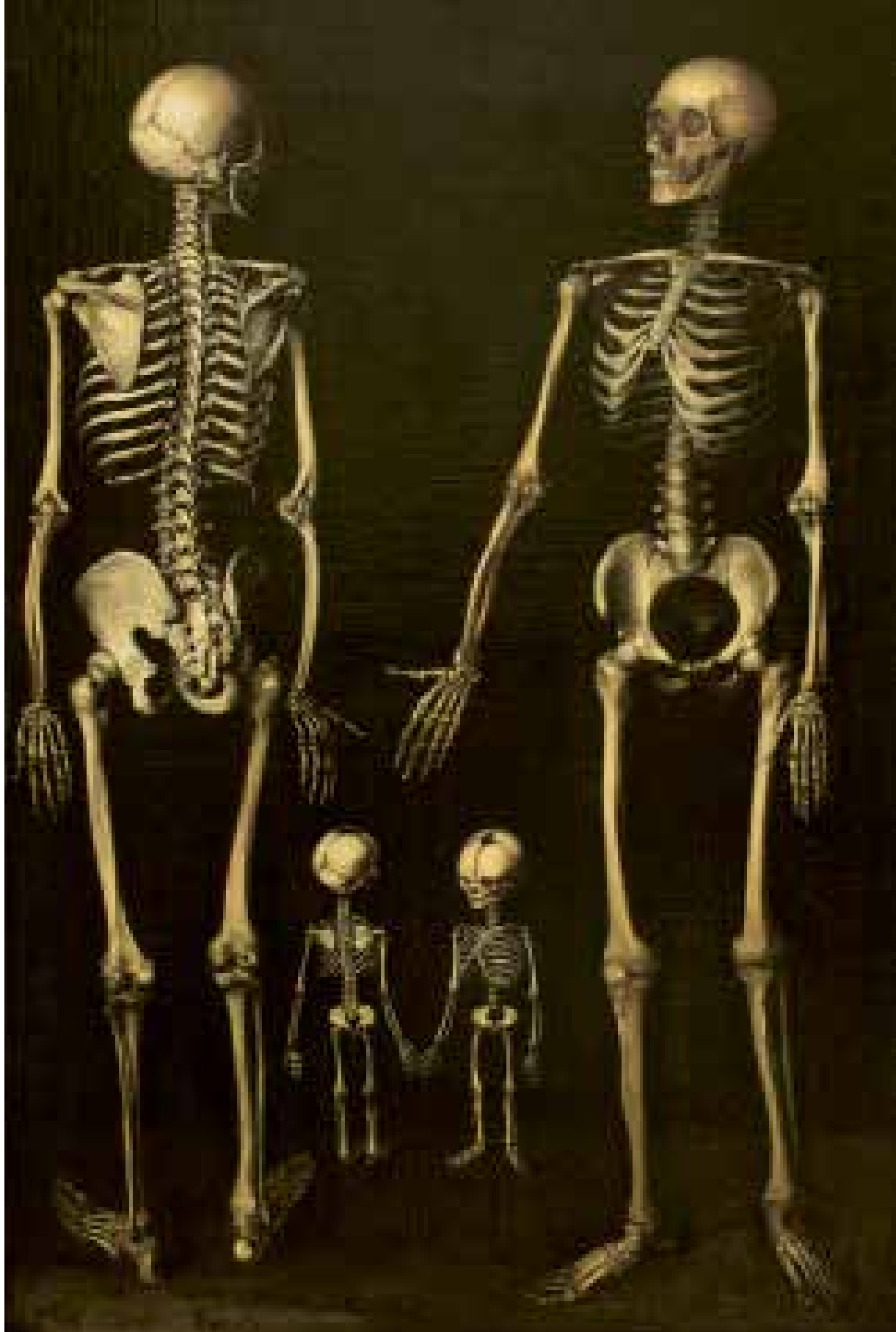






[54] Juan Bernabé Palomino (1692–1777)
*Estudio geométrico de los cuerpos
 de una mujer y un niño*, 1724
 Buril sobre lámina de cobre, 285 × 200 mm
 Madrid, Museo Nacional del Prado, G-2922
 [ANVERSO Y REVERSO]

[55] José López Enguídanos (1759–1812)
Familia de esqueletos, h. 1800
 Óleo sobre lienzo, 101 × 70 cm
 Madrid, Museo de la Real Academia
 de Bellas Artes de San Fernando, 0078





[56] Wolfgang Beurer (act. h. 1480–1500)
Johann von Rükingen (?) / Personaje con escudo de armas, 1487
 Óleo sobre tabla, 48,8 × 39,1 (con marco)
 Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 271.a y b (1934.15.a y .b)
 [ANVERSO Y REVERSO]





[57] Atribuido al Maestro de la Leyenda de la Magdalena (act. h. 1480–1526)
Retrato de un hombre como san Andrés / San Sebastián, h. 1480
 Óleo sobre tabla, 40 × 31,8 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 251.a y .b (1977.79.a y .b)
 [ANVERSO Y REVERSO]



{58} Adriaen Isenbrandt (h. 1485–1551)

La Virgen del símil de mármol /

Calavera en un nicho, 1501-25

Óleo sobre tabla, 28 × 21 cm

Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 02683

[ANVERSO Y REVERSO]



[59] Anónimo veneciano
del siglo XV-XVI (antes
atribuido a Marco Marziale)
Retrato de hombre (¿Giulio
Mellini?) / *Paisaje con naranjo*
y *escudo de armas*, 1493-1507
Óleo sobre tabla,
36 × 25 cm (sin marco)
París, Musée du Louvre,
département des
Peintures, RF 1345
[ANVERSO Y REVERSO]





{60} Maestro de la
 Leyenda de Santa Catalina
 (act. h. 1470-1500)
Los Desposorios de la Virgen
/ Cristo Patiens, 1470-1500
 Óleo sobre tabla,
 52,2 x 35,1 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional
 del Prado, P-2706
 [ANVERSO Y REVERSO]







[61] Anónimos españoles (?) del siglo XVI
*La Virgen con el Niño y san Juanito / Cristo
 mostrado al pueblo*, siglo XVI y h. 1500
 Óleo sobre tabla, 92,5 x 68 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-580
 [ANVERSO Y REVERSO]



[62] Anónimo italiano o español del siglo XVI
*San Jerónimo penitente / Paisaje con
 un cazador y pescadores*, h. 1550
 Óleo sobre tabla, 88,5 × 67,5 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2551
 [ANVERSO Y REVERSO]

[63] Juan y Miguel González (act. 1650-1700)

*Batalla de Cholula / Aves en un
humedal*, h. 1698-1701

Óleo, temple e incrustaciones

de nácar sobre tabla

116 × 49,3 cm

Colección particular

[ANVERSO Y REVERSO]



EL LADO OCULTO

**EL LADO
OCULTO**

Como avanzaba en el anterior capítulo, en el dorso de los cuadros encontramos dibujos, bocetos o incluso otras pinturas que el artista dejó ahí sin intención de mostrarlas a nadie. Hasta no hace mucho era frecuente que los estudiosos prestaran poca atención a esas formas, pero hoy sí suelen revisar cualquier información adicional, por nimia que sea, para conocer mejor una obra, y sobre todo el método de trabajo del pintor. E incluso su personalidad. Vamos a revisar la casuística comenzando por las obras ocultas: representaciones acabadas o muy avanzadas que, por una razón u otra, su creador descartó, aprovechando el lado contrario del lienzo para pintar otra imagen.

Pero antes de comentar las obras seleccionadas para la exposición, querría hacer referencia a otras dos para las que no había cabida aquí, pero que son muy reveladoras a este respecto, ya que evidencian que esta práctica de la reutilización forma parte de la iconografía del quehacer pictórico. Se atribuye a John Haberle, uno de los pintores estadounidenses que dieron un nuevo impulso al *trompe-l'œil* a finales del siglo XIX, un cuadro que representa un reverso, y en él está pintado —en una vuelta de tuerca al subgénero de la trasera en trampantojo inaugurado por Gijsbrechts [véanse figs. 5, 7 y 8]— un paisaje, como si el autor de ese cuadro ficticio lo hubiese desechado¹. Unas décadas después, hacia 1918, Chaïm Soutine se autorretrata al más puro estilo de «el artista tras el lienzo» que hemos explorado..., pero el reverso que nos muestra no es una tela vacía, sino ¡un retrato descartado!². En esa época, Soutine era más pobre que las ratas y no sería de sorprender que reaprovechar los lienzos fuese algo usual en él.

Las cuatro obras con las que ejemplificamos esta costumbre tienen, casualmente, algo en común: son de formato rectangular y la orientación de la imagen principal es distinta a la de la secundaria. Además, con excepción de la de Kirchner, cada cara corresponde a un género pictórico diferente. El *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*, buril sobre lámina de cobre de excepcional tamaño de Gregorio Fosman [cat. 66], se utilizó para ilustrar el libro de José del Olmo *Relación histórica del auto general de fe, que se celebró en Madrid este año de 1680*, y la estampa correspondiente, que era desplegable, sirvió tres años después de modelo para el célebre cuadro de Francisco Rizi que se conserva en el Museo del Prado (P.1126). Sabemos que en esa época el cobre era un soporte relativamente habitual para la pintura y, de hecho, hemos incluido en la exposición las pequeñas láminas en tal material de *Las Cuatro Partes del mundo*, de Jan van Kessel el Viejo [cat. 115A]. Pero no sabemos por qué esta plancha en concreto fue reutilizada ni, lo que es más intrigante, por quién. La cuestión es que, al dorso, encontramos una pintura —realizada posiblemente a principios del siglo XVIII— que replica con mucho cuidado una de las copias de *La Virgen del conejo* de Correggio que circulaban por España. Es chocante que una escena tan horrenda como un auto

¹
Se trata del *Paisaje a través de un bastidor*, h. 1880.
Wichita, Ks., Wichita
Museum of Art, 1967.5.

²
Autorretrato, h. 1918.
Princeton, N. J., Princeton
University Art Museum,
L.1988.62.23.

de fe esté «respaldada» por una imagen así de tierna, y que en nombre de la religión de la que esta última es icono se cometieran semejantes atrocidades. Y es probable que si ha llegado hasta nosotros sea porque sus sucesivos propietarios valoraron en principio la pintura y no tanto el dibujo grabado, cuando hoy ocurre lo contrario.

También son absolutamente discordantes las dos pinturas que Fernando Álvarez de Sotomayor hizo convivir en un solo lienzo: *Sátiro y ninfas* y *Retrato de señora* [cat. 68]. En la fecha que se les ha dado, hacia 1924, era director del Museo del Prado —desempeñó el cargo entre 1922 y 1931 y de 1939 a 1960— y mantenía el estilo académico que le valió su éxito en la alta sociedad, precisamente en los géneros que confluyen aquí: el retrato y la pintura mitológica. Esta última la iría abandonando a medida que se acercaba al régimen dictatorial de su amigo de El Ferrol, Francisco Franco, quien le concedería luego grandes honores. Quizá por decisión de los herederos del artista, que en 1962 donaron la obra, entre otras, al Museo de Arte Moderno, la imagen principal es la «satírica», que en esa fecha muy posterior a su realización debía resultar más atractiva y moderna por su abocetamiento y su colorido, a pesar de que el retrato está más acabado.

Esta cuestión de la «elección» del anverso tiene un gran peso en la fortuna crítica de Ernst Ludwig Kirchner [cat. 72], que es seguramente —con permiso de Andrzej Wróblewski, del que vimos una amplia retrospectiva en el madrileño Palacio de Velázquez— el pintor que más cuadros a doble cara nos ha dejado. Se han catalogado al menos ciento treinta y ocho cuadros de este tipo, un buen número de los cuales fueron reunidos en una exposición que organizó el Kirchner Museum de Davos en 2015. Aunque otros artistas de Die Brücke usaron también ambos lados del lienzo —de Erich Heckel se conservan ciento veintidós obras de este tipo—, Kirchner llevó esta práctica al extremo, solo a veces como consecuencia de la dificultad de hacerse con materiales: «sacrificó» una enorme cantidad de pinturas previas. No hay en la mayoría de las ocasiones una relación clara entre las imágenes en uno y otro lado —aquí sí hay una coincidencia compositiva, con una mujer desnuda sentada o arrodillada en primer plano y otra figura al fondo—, pero sí una especie de competencia de Kirchner consigo mismo, un ejercicio de cuestionamiento y superación. La elección de una de ellas para funcionar como anverso no siempre la hizo el artista, y quienes las montaron en bastidores tendieron a preferir las más antiguas, por considerarlas más valiosas. Es este nuestro caso: el desnudo de rodillas, al que se dio la mayor visibilidad, fue realizado en Berlín, cuando Kirchner aún formaba parte de Die Brücke, y el segundo ya después de la I Guerra Mundial, en Davos.

También nosotros hemos tomado aquí una decisión interesada al elegir la imagen principal —exhibimos las dos, pero solo una con la orientación

correcta— en el cuadro de Darío de Regoyos, que tiene en un lado una vista de Valmaseda, en Vizcaya, y en el otro un autorretrato con fondo ¡de reversos! que, naturalmente, tiene en este contexto expositivo preferencia [cat. 71]. El autorretrato, vertical, es posterior: lo pintó entre 1901 y 1905, cuando ya se había distanciado del puntillismo y tenía a Gauguin como faro, mientras que el paisaje, horizontal, está fechado en 1895. Los cuadros que vemos tras el busto del artista están apoyados contra la pared, «de espaldas», con la excepción de *La sierra de Béjar, la hora pálida* (colección particular), que había hecho en 1900 y que aparece colgado, aunque invertido, porque el artista lo veía así en el espejo que usó para pintarse. No puede ser casual el protagonismo plástico de esos bastidores a la vista en una obra que esconde otra, ni la cita a un paisaje de una etapa anterior: Regoyos podría estar haciendo en este autorretrato una reflexión sobre lo que, en pintura, se deja atrás.

Otro grupo de obras da testimonio del uso de los reversos para probar ideas o hacer anotaciones de un tipo u otro. En dos de las elegidas encontramos, en dibujo, la misma imagen que protagoniza el anverso. La primera es el relieve anónimo de escuela italiana que representa a *Cristo con la cruz auestas* [cat. 64]. Es posible que el artista dibujase en la cara trasera de la piedra la figura a sanguina para hacerse mejor idea de las proporciones de la misma, y trabajase el relieve en el lado opuesto, con ligeras variantes, quizá a partir de un segundo dibujo. El resultado es esta reiteración en diferentes medios, infrecuente en las colecciones españolas y por ello muy importante para nuestra exposición. La segunda es *Eternos caminantes*, de Rafael Hidalgo de Caviedes, en la que el pintor hace un esbozo a carboncillo de la composición, con intención quizá similar [cat. 69]. La grafía del dibujo es interesantísima, muy diferente de la factura conservadora de la pintura, y plantea la composición como un juego de campos de fuerza, sugeridos por líneas concéntricas de una gran modernidad. Dos apuntes sobre el pintor nos hacen entender que sabía que en los reversos «pasan cosas»: de un lado, en 1898 fue nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno, donde durante muchos años realizó tareas de conservación y restauración que sin duda incluirían el cuidado de las traseras; de otro, el Museo del Prado posee, también de su mano, un *Retrato de señora* (su esposa)³ en el que se autorretrata reflejado en un espejo, muy a la velazqueña, y que incluye, por estar localizado en su estudio, varios cuadros contra la pared que muestran los bastidores.

Esa coincidencia entre anverso y reverso no es usual. En otras obras del museo vemos cuán diferentes pueden ser las representaciones en ambas caras. *El éxtasis de la Magdalena* de Annibale Carracci [cat. 65], pintura que estuvo oculta en la Sala Reservada, esconde a su vez un palimpsesto de dibujos de autoría desconocida en cuyo análisis se detiene en este catálogo Ana González Mozo. Frente a la

3
Depositado en el
Museo de Zaragoza,
P-6804.

belleza y la delicadeza del perfil leonardesco, nos descolocan el carácter obsceno de la vulva o el cómico, infantil, de ese animal que lo mismo podría ser un perro que un cerdo [véanse figs. 34, 35]. Estos dibujos podrían estar vinculados a la cotidianidad del taller como espacio de enseñanza del arte. Pero tenemos otra obra que nos habla del taller como espacio de trabajo. La tabla pintada a doble cara con bocetos de Vicente Palmaroli [cat. 70] —el cuarto director del Museo del Prado que nos encontramos en esta muestra, pues Villegas, Picasso y Álvarez de Sotomayor lo fueron después que él— se relaciona con otras de artistas que, como Joaquín Sorolla, tomaron notas pictóricas, sobre todo de paisaje, en innumerables tablitas. Estas son ciertamente un soporte muy frecuente en la pintura plenairista, pero también solían usarse en el estudio para la composición de figuras o detalles. Ambos lados han sido tratados como reversos —es decir, han sido maltratados, con etiquetas pegadas sobre las imágenes—, pero parece más acabado el paisaje, género poco habitual en Palmaroli, que podría ser o no un apunte del natural. La figura es descrita en el catálogo general de pintura del siglo XIX del museo como «Muchacha sentada leyendo para un cuadro de composición con personajes italianos del siglo XV sentados alrededor de una mesa»⁴, y el propio artista no nos da muchas pistas, pues solo escribió «libro» junto al que se representa, y «una pierna sobre otra» para precisar la postura. No conozco esa «composición» a la italiana, pero presten atención a un detalle: la silla es sin duda la misma que Palmaroli pinta en su cuadro de Juana la Loca en Tordesillas, que también forma parte de la colección del museo (P-3980).

Cuando vean el reverso del *Autorretrato* de Juan Antonio Benlliure van a preguntarse qué demonios son esos violentos borrones [cat. 67]. Pues resulta que bajo ellos hay una mujer. Se trataría de un boceto del cuadro *Mujer recostada* y la extraña posición de la cabeza responde a que en esa pintura reposa sobre una almohada alta. Juan Antonio no tuvo inconveniente en dejar a la vista el boceto, pero parece que le molestaba verle la cara, por lo demás bastante agraciada, a la joven, y la tapó con inmisericordes brochazos. Además en las mismas fechas pintó otro autorretrato suyo, parecidísimo a este y también en el Museo del Prado (P-5567), en la otra mitad del boceto con la mujer, que había dividido en dos. Para psicoanalizar. [M. A. B.]



[64] Anónimo italiano del siglo XVI
Cristo con la cruz a cuestas / Boceto
 de *Cristo con la cruz a cuestas*, 1501-25
 Mármol (anverso) y sanguina sobre
 mármol (reverso), 70 × 52 (con marco)
 Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 02744
 [ANVERSO Y REVERSO]



En las pp. 186-87:
 [65] Annibale Carracci (1560-1609)
El éxtasis de la Magdalena, 1585-1600
 Óleo sobre tabla, 37,5 × 29,5 cm
 [ANVERSO]

Alumnos de Carracci
Apuntes de figuras, antes de 1585
 Lápiz negro, carboncillo, tinta sepia
 y óleo sobre tabla, 37,5 × 29,5 cm
 [REVERSO]

La Coruña, Museo de Belas Artes da Coruña,
 depósito del Museo Nacional del Prado, P-73







[66] Anónimo del siglo XVIII, a partir de Correggio

La Virgen del conejo, principios del siglo XVIII

Óleo sobre lámina de cobre, 570 × 403 mm

[REVERSO]

Gregorio Fosman (h. 1635-1713)

Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid, 1680

Buril sobre lámina de cobre, 570 × 403 mm

[ANVERSO]

Madrid, Museo Nacional del Prado, G-5959





[67] Juan Antonio Benlliure
(1860–1930)
Autorretrato / Esbozo emborronado
de *Mujer recostada*, h. 1915–17
Óleo sobre lienzo, 51 × 66 cm (sin
marco); 64,5 × 79,8 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-4241
[ANVERSO Y REVERSO]

[68] Fernando Álvarez de
Sotomayor (1875–1960)
Sátiro y ninfas / Retrato de señora,
1924 y antes de 1924
Óleo sobre táblex, 63 × 54,5 cm
(sin marco); 79 × 71 cm (con marco)
La Coruña, Museo de Belas Artes da
Coruña, depósito del Museo
Nacional del Prado, P-7955
[ANVERSO Y REVERSO]





[69] Rafael Hidalgo de Caviedes (1864–1950)
Eternos caminantes / Esbozo de *Eternos caminantes*, h. 1915
 Óleo (anverso) y carboncillo (reverso) sobre lienzo,
 180 × 245 cm (sin marco); 205 × 270 cm (con marco)
 Granada, Museo de Bellas Artes de Granada,
 depósito del Museo Nacional del Prado, P-6542
 [ANVERSO Y REVERSO]





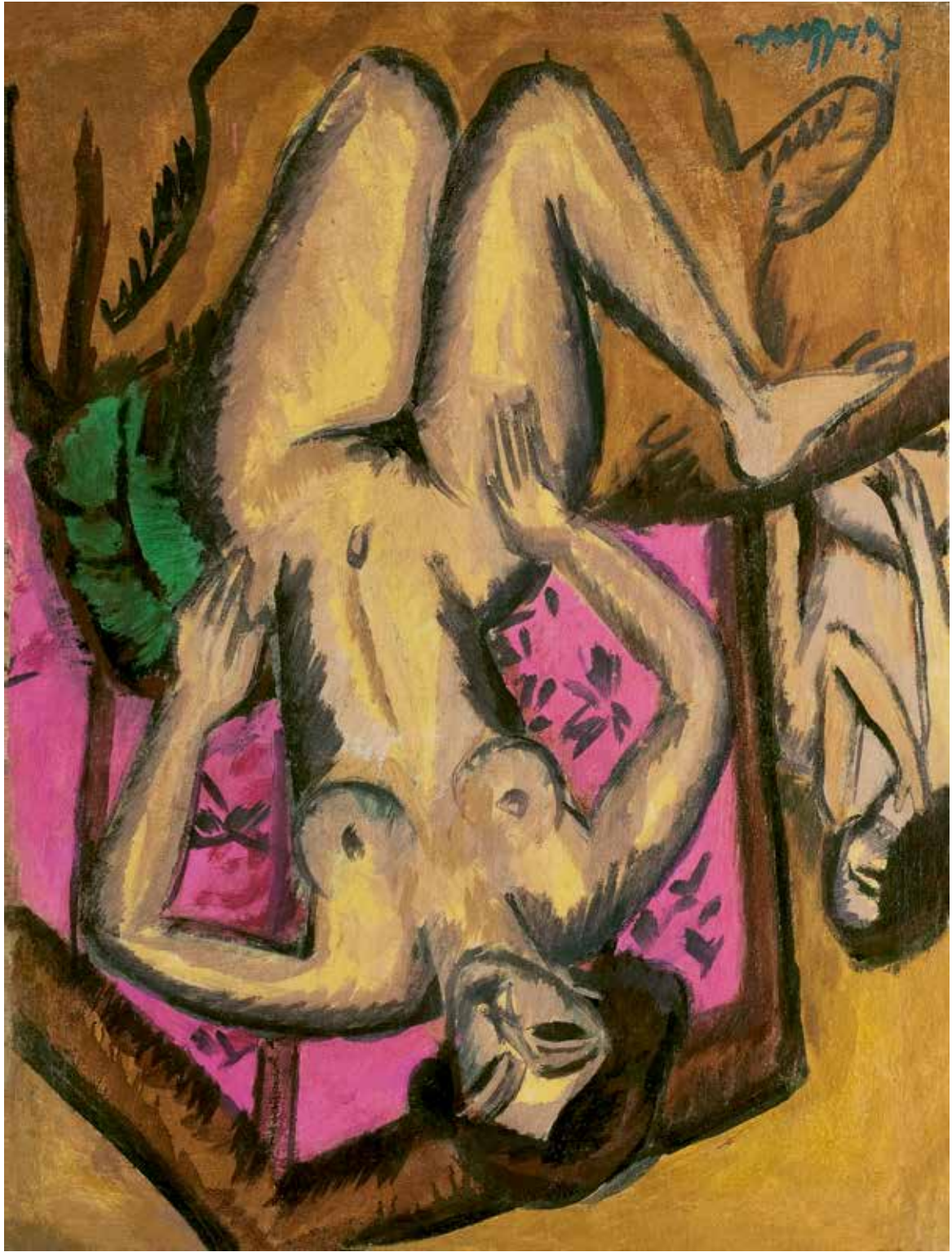
[70] Vicente Palmaroli (1834–1896)
*Paisaje / Apunte de muchacha
 sentada leyendo*, h. 1884
 Óleo sobre tabla, 41,8 × 24,3 cm
 Jaén, Museo de Jaén, depósito del
 Museo Nacional del Prado, P-4539
 [ANVERSO Y REVERSO]

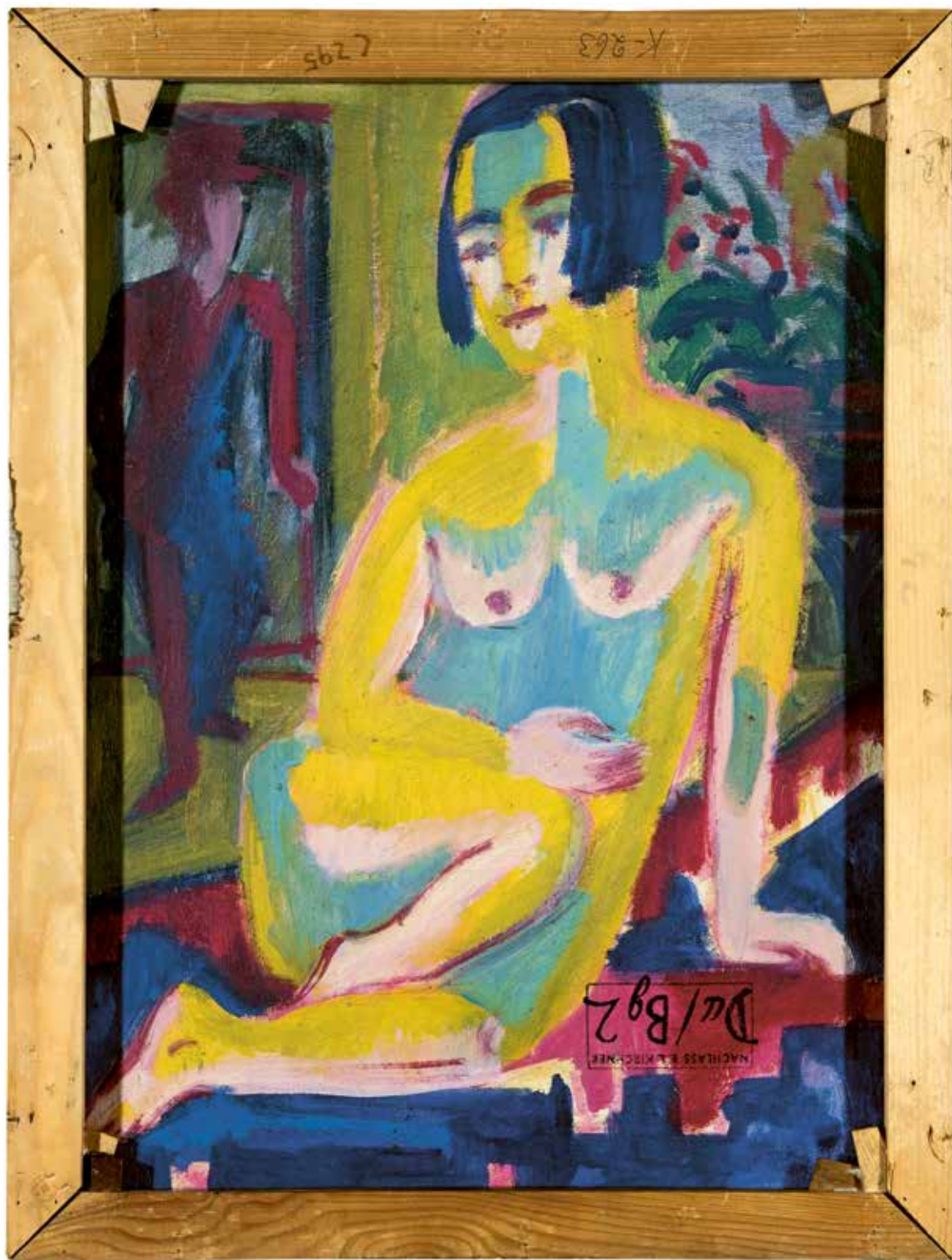


[71] Darío de Regoyos (1857–1913)
Valmaseda / Autorretrato, 1895 y h. 1901–5
 Óleo sobre tabla, 46,1 × 37,9 cm
 Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias
 [ANVERSO Y REVERSO]



En las pp. 196–97:
 [72] Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938)
Desnudo de rodillas ante un biombo rojo / Desnudo sentado con pierna doblada, 1911–12 y 1921–23
 Óleo sobre lienzo, 75,5 × 56,7 cm
 Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 615.a (1973.66.a)
 [ANVERSO Y REVERSO]





**MÁS
INFORMA-
CIÓN AL
REVERSO**

REVER20
CIGNAL
-AMRQNI
MÀM

La mayoría de las cosas de interés que encontramos en las traseras de los cuadros no son pinturas, dibujos o huellas del proceso de trabajo, sino informaciones de diverso carácter que son de obligado estudio para historiadores del arte o agentes del mercado. Nos dan indicios sobre la procedencia de la obra y otros avatares y, cuando se trata de inscripciones realizadas por el propio artista, nos ayudan a entender y apreciar lo que nos muestran los anversos. Algunos artistas han sido muy aficionados a dejarnos notas en la cara oculta de sus cuadros. A menudo se trata solo de firmas, fechas, la identificación de los temas representados, instrucciones para el montaje... Pero a veces, como en el caso del alemán Josef Albers, lo escrito en cientos de obras suministra prolijos detalles sobre las preparaciones, los pigmentos y sus marcas comerciales, los aditivos, los barnices o la medición porcentual de las áreas cromáticas, y esto ha permitido a los críticos seguir con mucha precisión sus investigaciones sobre el color.

En el montaje de la exposición, este capítulo supone un ejercicio de radicalidad. Es cierto que es complicado y caro mostrar un gran número de obras exentas para que podamos ver sus dos caras, pero no es esa la razón principal por la que hemos decidido poner gran parte de las pinturas de este grupo con su faz contra la pared. Por una parte, queríamos subrayar las cualidades estéticas de las escrituras y de las impremeditadas composiciones que forman los marcos, los bastidores, las etiquetas, las notas manuscritas... Y por otra, poner el foco en la noción de ocultación que está en la base de todo el proyecto. Si Velázquez no quiere mostrarnos lo que está pintando en *Las meninas*, imitémosle y provoquemos en el espectador ese sentimiento de frustración que se suscita cuando no nos dejan ver algo. Y pidámosle que reconstruya en su imaginación esos anversos invisibles que quizá conozca bien.

Empecemos por las inscripciones. En *La Sagrada Familia*, Bernard van Orley se tomó la molestia de pintar con gran esmero una inscripción que finge estar grabada en una lápida e inscrita en un tondo con fondo de mármoles [cat. 73]. Esa manera de citar el dístico «*Partus et integritas discordes tempore longo virginis in gremio foedera pacis habent*» —traducible como «La castidad y el parto, que estuvieron largo tiempo reñidos, tienen un vínculo pacífico en el regazo de la Virgen» —, que también aparece en obras italianas sobre la Natividad, casaba bien con el clasicismo de la obra. Es probable que esta tuviese carácter de cuadro de altar exento o portátil, porque está claro que ese reverso sentencioso, que refuerza el mensaje sacro de la imagen, iba a estar a la vista (más adelante me referiré a los marmoleados).

Otra obra de Van Orley, *La Virgen de Lovaina* [cat. 76], presenta al dorso dos cartelas de madera que apuntan a las complicaciones que pueden derivarse de las inscripciones, en relación tanto a su conservación como a su exégesis.

La que vemos más arriba explica que en 1871 fue necesario realizar un «fac-símil» del texto manuscrito original, ya que hubo que borrarlo al engatillar la tabla para evitar su destrucción a causa de las polillas. La operación fue autorizada por el director del museo, que era entonces el pintor Francisco Sans Cabot, y ejecutada por el restaurador Salvador Martínez, según comprobamos a través de sus firmas. La segunda tablilla, por tanto, copiaría, suponemos que con gran fidelidad, el texto original en latín, que en realidad fue añadido en 1588, casi setenta años después de que se pintara el cuadro. Lo escribió Felipe Swerius, profesor de leyes de la Universidad de Lovaina, que compró la pintura para regalarla a Felipe II en agradecimiento a su compasión fiscal hacia los habitantes de esa misma ciudad, asolada por la peste de 1578. Swerius indujo a error durante siglos a quienes inventariaron y estudiaron la obra, al dar por sentado que su autor fue Jan Gossaert (conocido como Mabuse). Y resulta que no.

Otra inscripción en la exposición testifica sobre los crímenes cometidos a espaldas de las pinturas. En la trasera del *Verdugo con la cabeza de san Juan Bautista* de Orazio Gentileschi [cat. 74] leemos cómo presume un forrador del real museo, Antonio Trillo, de haber «transportado» de tabla a lienzo, en 1849, esta tabla que pertenecía a la «selecta galería del sr. D. Francisco García Chico». Nada del otro mundo, más allá de hacernos saber que un técnico que trabajaba en el Museo del Prado podía, al parecer, responder a encargos de particulares. Pero al intentar saber quién podía ser ese García Chico me he encontrado con una historia que da para una novela. Fue un conocidísimo jefe de policía en Madrid —citado por Baroja y por Galdós—, que escaló puestos hasta convertirse en «esbirro terrible que perseguía sin piedad a los denunciados por ideas políticas» —a las órdenes de Fernando VII—, según lo describe Pedro de Répide, cronista de la villa. El policía, «a pesar de ser un espíritu depravado, poseía delicados gustos artísticos y en esta casa de la plaza de los Mostenses, que tenía suntuosamente adornada, había reunido una de las mejores galerías particulares de pintura que había en Madrid»¹. Entre sus cerca de setecientos cuadros, cuentan que había obras de Miguel Ángel, Velázquez, Zurbarán, Rubens, Durero, Mazo, Claudio Coello, Murillo, Ribera, el Bosco y hasta cincuenta de Goya. ¿Cómo pudo hacerse con tantas y tan buenas obras? García Chico levantó sospechas por su fastuoso tren de vida, que obviamente no se correspondía con su sueldo de funcionario, y llegó a ser encarcelado por corrupción. Además de proteger a criminales a cambio de un porcentaje de sus ganancias, avisaba a los denunciados por ideas políticas para que se pusieran a salvo a cambio de «un buen premio», que probablemente podía cobrarse en especie, desvalijando de obras de arte casas y palacios. García Chico salió pronto de la cárcel por sus influencias, pero no pudo

¹
Répide 2011,
pp. 440-41.

²
Cit. en Fullana 1975,
p. 348 nota 3.

evitar las iras populares durante las jornadas revolucionarias de 1854, cuando una muchedumbre de indignados ciudadanos lo sacó a la calle sobre el colchón en el que yacía, enfermo, y lo llevó en volandas hasta el paredón de fusilamiento en la plaza de la Cebada. El verdugo de Gentileschi le había anunciado su destino.

Saltemos ahora atrás, hacia la más famosa de las ejecuciones. «*Ecce Homo*». Son las palabras que en el Evangelio de san Juan pronuncia Poncio Pilato al presentar a Cristo, azotado y coronado de espinas, ante la multitud que reclama su muerte. Tal iconografía era popular en España desde al menos el siglo XIV, y se considera que estaba en los ritos cristianos ligada a la Eucaristía, por la similitud con la fórmula que se usa en la consagración: «*Ecce Agnus Dei*». Tiziano hizo para Carlos V un icono con ese tema —la imponente pintura sobre pizarra que conserva el Museo del Prado (P-437)— y unos años después dos *Dolorosas*, una sobre tabla [cat. 77] y otra sobre piedra. En realidad, los Evangelios no mencionan la presencia de María en ese episodio, que no figura entre sus «Siete Dolores», pero fue frecuente la asociación de ambas imágenes también por otros artistas, entre ellos Luis de Morales, como paradigmas del patetismo que llama al arrepentimiento. Y por si cupiera duda, tenemos la inscripción contundente e inaudita en el reverso de esta tabla. ¿Por qué escribe Tiziano, si es que fue él, esas palabras que ella no pronunció y que en ningún momento se le aplican, a la espalda de *La Dolorosa*? ¿Enuncian quizá la causa de su aflicción? En otro orden de cosas, comprobamos de nuevo el poco aprecio que durante siglos mostraron por los reversos quienes manejaban las colecciones: una etiqueta manuscrita, que identifica su asunto —«María Santísima en contemplación»—, su procedencia —«del Escorial y estaba en la Sacristía»— y su autoría —«Tiziano»—, fue adherida en medio de esa cara de la tabla, a unos milímetros de las letras.

Otra *Dolorosa* del siglo XVII, copia anónima de *La Virgen del Milagro de Cocentaina* [cat. 75], nos ofrece una variante muy distinta de inscripción al dorso. Se trata de una imagen arcaica sobre fondo dorado, cuyo original, hoy en el monasterio de Cocentaina, fue supuestamente enviado en 1450 por el papa Nicolás V al conde Ximén Pérez Roís de Corella, y cuyo reverso está cubierto enteramente por un texto que da noticia del milagro en cuestión, documentado en un acta notarial de 1520 conservada en Alcoy. El copista reprodujo el icono y también su reverso, que en el modelo está inscrito en plata repujada y aquí en óleo. Se informa en él de que, mientras se celebraba la misa en la capilla del palacio condal, aunque la Virgen estaba cubierta por un «velo de hilo y seda», al clérigo le pareció ver que su cara estaba sudando. Se acercó, rasgó el velo y tocó una gota. ¿Qué era aquello? Para «ver si por ventura la madera tenía alguna miel que produjese ese sudor»², el sacerdote —esto nos interesa— miró

detrás de la imagen. Y nada. Tras mucho examen, un montón de gente allí reunida juró que la Virgen había llorado sangre. Muy en concreto, veintisiete lágrimas.

Frente a semejante parrafada, la inscripción en el retrato de Nicolás Azara de Antón Rafael Mengs no puede ser más escueta: «Menges a su amigo Azara, en Florencia por enero 1774» [cat. 78]. Pero no dice poco: solventa cualquier duda sobre autoría, identificación del personaje o lugar y fecha de ejecución. Ya quisiéramos tener esa información básica sobre tantas otras obras. Un par de pormenores a comentar aquí, además: el reverso de la tabla, muy claro, parece recubierto por alguna sustancia que le da aspecto de papel, de manera que la escritura —curiosa la incapacidad del artista para no guardar la horizontal— destaca mucho; abajo, se pegó una etiqueta con el exlibris de Azara, que incluye el lema «*Virtuti et merito*», que era el de la orden de Carlos III, creada poco antes, en 1771.

Tenemos otro testimonio de amistad: el retrato que hizo Alejandro Ferrant a Francisco Pradilla en la Academia de Roma en 1874 [cat. 80]. Ambos eran allí pensionados, que estrenaban estudios por tratarse de la primera tanda de residentes, y además pasaron tiempo juntos mientras colaboraban en la realización de una copia de *La disputa del Sacramento* de Rafael, que está hoy en el Ministerio de Asuntos Exteriores. La inscripción informa de que este retrato fue donado por Ferrant —que lo había conservado durante casi treinta años— al Museo de Arte Moderno en 1903, fecha de su nombramiento como director de este. Pero no sabemos si el texto es de su mano.

Abundan las inscripciones que nos permiten saber quiénes son los retratados, y aquí tenemos, sumándose a las ya mencionadas, otras tres. En primer lugar, la que se trazó, sobre el lienzo en crudo, al dorso del retrato *post mortem* de fray Tomás Gascó realizado por Vicente López [cat. 81]. Nos dice que fue fraile mercedario, así como varón penitente y ejemplar, que estuvo dos veces en Argel para rescatar cautivos —era la misión de esa orden, cuyo hábito viste—, y que, según deducimos, debía ser hombre de posibles, pues restauró su convento a sus expensas. La segunda es la que cubre el reverso del retrato que hizo Francisco Javier de Urrutia a un militar de escaso rango pero aspecto muy decidido [cat. 79], José Robles, «gastador cumplido del regimiento provincial de Murcia». El autor firma como «Javier de Urrutia / gaditano pintor», y sigue un tachón que cubre las palabras «por afición». No sabemos quién las tapó, pero es posible que fuese el propio Urrutia, quizá inmediatamente arrepentido de esa falta de profesionalidad que se achaca a sí mismo (fue político, alcalde de Cádiz en dos ocasiones), quizá en un momento posterior en que ya podía dejar de considerarse aficionado... O, ¿podría entenderse «afición» como afecto? La última inscripción, en el insípido retrato pintado por Ricardo Balaca de Luis González Martínez [cat. 82], un notario del que únicamente nos interesa saber que hizo los inventarios del Palacio Real en 1873, menciona de pasada al retratado

—«su tío Luis»— para hacer la loa de la sobrina en el momento de legar el cuadro al Museo de Arte Moderno. Elvira González Lequerica-Ugarte, condesa de San Rafael, fue entre otras cosas, según refiere este texto, vocal del Real Patronato para la Represión de la Trata de Blancas —un problemón en la época—, del Instituto de Reformas Sociales y fundadora del Bazar del Obrero. Toda una filántropa.

Terminamos la sección de inscripciones con esta moraleja: «¿Qué pensabas? ¡Tonto! Pues en este mundo nadie se escapa». Es lo que escribió Eugenio Lucas Velázquez en la trasera de la escena goyesca de *La lavativa* [cat. 83], al estilo de los corrosivos comentarios con los que Goya glosaba sobre todo sus estampas. Esta pintura conserva restos de la etiqueta de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, pero no llegó al Museo del Prado por esa vía sino como donación al Museo de Arte Moderno —junto a otras obras— de la condesa de los Moriles, viuda de Juan Vitórica, un primorriverista, cacique y conspirador en la Sanjurjada, asesinado por los republicanos al inicio de la Guerra Civil. El «nadie se escapa» fue profético para él. Se conserva el expediente de devolución por parte del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (franquista) a esta señora de un importante número de obras desde el depósito del Museo Arqueológico. Muchas eran de Lucas, y entre ellas se relaciona una *Escena de brujas* atribuida a Goya que es sin duda esta, por las medidas y porque en una de las etiquetas en el reverso se lee «Escena [...]»³. Pero resultó tener un tema más ordinario y un autor menos extraordinario de lo pretendido.

También pasó por la Junta de Incautación republicana el retrato anónimo de un hombre que podría ser Alonso Cano [cat. 88]. Es mucho más difícil que en el caso anterior seguirle el rastro porque, como explica Arturo Colorado en su informe «Las obras incautadas durante la Guerra Civil y la Posguerra en los fondos del Museo del Prado»⁴, que la incluye, las que reunió la CNT, como es el caso, haciendo honor a su talante anarquista no se documentaron adecuadamente, así que parece muy improbable que alguien reclame su restitución. En la lista de las piezas recogidas por la Junta en el palacio del marqués de Monistrol, sede del sindicato durante la guerra, aparece esta con el número 1.057 —figura en la etiqueta—, mal identificado como «retrato de viejo» y mal datado en el siglo XIX⁵. Hay otros elementos de interés en el reverso: una dedicatoria manuscrita, «A su muy querido Fernando Perico», en el bastidor, y dos etiquetas de antiguas exposiciones. En ellas vemos cómo han evolucionado la atribución de la obra y la identificación del efigiado: la que le pegaron para viajar a Granada, a la exposición que se hizo allí en 1954 sobre Alonso Cano, dice que es de mano de este pintor y que representaría a su padre; y en la que atestigua su participación en la magna *Velázquez y lo velazqueño*, celebrada en el Museo del Prado en 1960, se atribuye a Herrera el Viejo, proponiendo ya que sería un retrato del propio Cano.

³
Véase también el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Expediente de devolución de Ángeles Sainz, condesa viuda de los Moriles, en línea, <<http://catalogos.mecd.es/opac/index>>, p. 8, n.º 11.

⁴
En línea, <<https://www.museodelprado.es/obras-incautadas>>, p. 39.

⁵
Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Junta de Incautación del Tesoro Artístico, Actas de incautación de la CNT, 28 sept. a 8 de oct. de 1937, en línea, <<http://catalogos.mecd.es/opac/index>>, p. 30, n.º 1057.

El reverso del pequeñísimo *Funeral de san Antonio Abad*, de Fra Angelico, sobre tabla de chopo italiano, está lleno de sellos y etiquetas [cat. 86]. Aparte de una inscripción manuscrita con el número 155 del catálogo de la casa de Alba, queda la etiqueta de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional, la del inventario de la Casa de Alba y otras dos más pequeñas, una de ellas ilegible. Pero lo más llamativo son los cuatro lacres con sellos de leones e iniciales, también de los Alba. No era raro que los coleccionistas más ambiciosos marcasen sus posesiones. En la copia de *Jesús y san Juan abrazándose*, de Bernardino Luini [cat. 89], que se atribuía en aquel tiempo a Correggio, se pintó mediante estarcido el escudo de Isabel de Farnesio, en el que se leen las palabras «*Elisabeth Dei Gratia Hispaniarum Regina*». La tabla, de madera de nogal, estaba a la muerte de la reina en el palacio de La Granja, en la «pieza de escribir detrás del dormitorio»⁶.

Otra colección rememorada en la exposición es la de Carlos IV, que hizo marcar las obras que reunió en la Casita del Príncipe de El Escorial, cuando era Príncipe de Asturias, con la inscripción «P.^c N.^{ro} S.^{or}» (Príncipe Nuestro Señor). La lleva el cuadro *El paseo de las Delicias*, de Francisco Bayeu [cat. 85], que nos sirve también para ilustrar la existencia de un tipo de etiquetas que ya han ido apareciendo en este recorrido: las que documentan los viajes de las obras cuando son prestadas a exposiciones, que han sido numerosas en este caso y se han ido acumulando en el marco.

Una abreviatura diferente, marcada a fuego, nos indica la procedencia de *La Huida a Egipto*, del Greco [cat. 90]: las iniciales bajo corona «DGH» la sitúan en la colección que Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio, reunió en el Palazzo della Vigna en Roma. La bella quemadura está rodeada de etiquetas que dan idea de las idas y venidas de esta tablita en el mercado del arte. Revelan que fue vendida en Agnew and Sons en Nueva York, que formó parte de la colección Robert von Hirsch —industrial judío que en 1933 huyó de Frankfurt a Basilea— y que fue subastada en Christie's, donde la compró el Estado español en el año 2000. Hay un nombre también pirograbado, Giaco... Moretti. ¿Quién será?

Son apasionantes en ese mismo sentido las andaduras de *Un filósofo*, de Salomon Koninck [cat. 84], cuyo reverso lleno de notas y etiquetas hace eco a la mesa desbordada de papeles del melancólico pensador. Lo más original y llamativo en esa acumulación de datos añadidos es un recorte de prensa. Se trata del obituario de lord Granville, publicado en *The Times* el 22 de enero de 1846. El artículo da noticias sobre la vida y la carrera política de Granville Leveson-Gower, miembro de una familia de la nobleza británica muy influyente y, sobre todo, rica. Una de las etiquetas al dorso del cuadro dice: «*Once in Stafford Gallery*». Esa mítica galería londinense, compuesta por once grandiosas salas

con iluminación cenital en las que se disponía una colección excelente de unas trescientas obras —incluía hitos de la colección de los duques de Orleans— fue una de las primeras en abrir al público, en 1806, antes incluso de la fundación de la National Gallery. La creó en Cleveland House (hoy Bridgewater House) George Leveson-Gower, II marqués de Stafford, hermanastro del protagonista del artículo encolado y dueño de la mayor fortuna del país. El Granville muerto en 1846 también poseyó obras de arte, a un nivel no comparable, pero no consta que esta de Koninck pasara por sus manos. Hizo carrera diplomática en Rusia y Francia, como detalla la necrológica, que no menciona aquello por lo que es más recordado: considerado una beldad, fue un rompecorazones y entre sus amantes estuvo la aventurera y arqueóloga lady Hester Stanhope. A principios del siglo XX, el cuadro fue adquirido por Adolphe Schloss, marchante y coleccionista judío. Este dejó a sus hijos en herencia, en 1910, un conjunto impresionante de obras que fue objeto de codicia y negociaciones entre Alemania y Francia durante la II Guerra Mundial. La colección fue confiscada en 1943 por los nazis, pero el Louvre hizo valer su derecho preferente y seleccionó cuarenta y nueve obras holandesas que retendría en París, mientras el resto seguía camino al Führerbau, en Múnich, depósito para el futuro museo de Hitler en Linz. Entre las obras rescatadas estaba esta, que fue restituida en 1946. Hay sellos y etiquetas que corresponden a esa etapa. Los Schloss la subastaron en 1951 y llegó a manos de un tal Deogracias Magdalena, anticuario y restaurador de muebles, que la vendió al Museo del Prado en 1953.

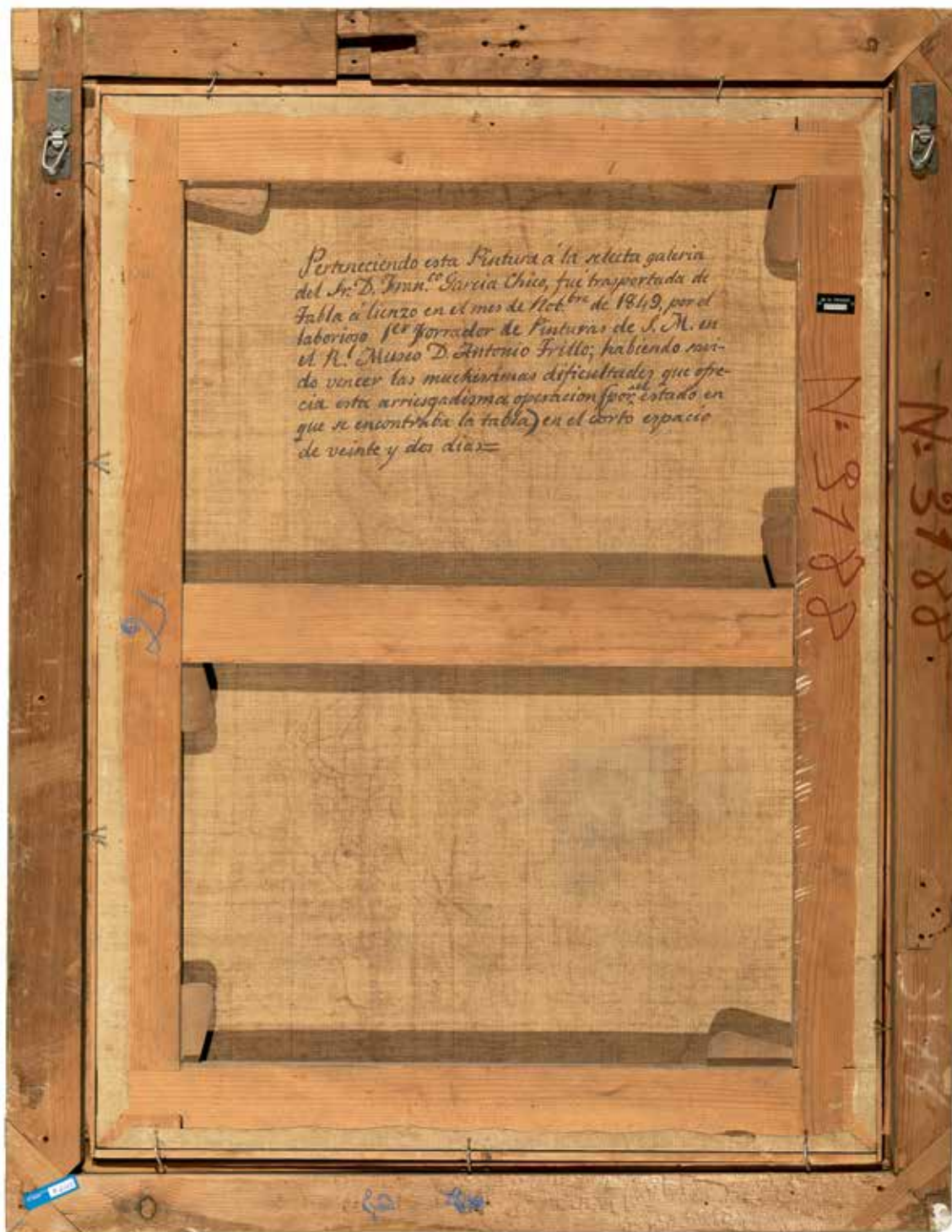
«Este cuadro estando en casa del ministro se quemó». La *Marina* de Andries van Eertvelt hoy depositada en el Museo Naval [cat. 87] fue una de las obras elegidas entre las del Museo del Prado por un ministro de Marina cuyo nombre no se especifica para decorar su residencia, la cual ardió en 1947. Al año siguiente dejó el cuadro terriblemente dañado en el Museo Naval, donde no se restauró hasta 1963, y en una nota se precisa que fue «prácticamente rehecho». Las tres etiquetas en su trasera van dando cuenta de esos movimientos y nos dan pie para hacer algunas indagaciones. Bastaría con que cualquier miembro de un gobierno dictatorial quisiera disponer para su uso privado de obras que son de todos los españoles para que su deseo fuera satisfecho. Pero es que, además, el titular de la cartera de Marina era desde 1945 Francisco Regalado Rodríguez, compañero de estudios en El Ferrol de Franco, a quien respaldó en la sublevación militar contra la II República, y que desempeñó puestos de mando en la Armada durante la guerra. Y el director del Museo del Prado era entonces Fernando Álvarez de Sotomayor —ya hemos hablado de él—, también ferrolano y próximo al caudillo. Lo que no se explica es por qué se llevó el cuadro chamuscado, en lugar de devolverlo al Prado, al Museo Naval. Y allí permaneció. [M. A. B.]



[73] Bernard van Orley (1488–1541)
La Sagrada Familia / Tondo con inscripción, 1522
 Óleo sobre tabla, 110 × 91,5 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2692
 [ANVERSO Y REVERSO]

Nº 2692

TARTVS ET INTE
GITAS DISCOR
T STEMPORELO
C VIRGINIS IN
CEMIO FOEDE
RAPACISHABENT



[74] Reverso de *Verdugo con la cabeza de san Juan Bautista* de Orazio Gentileschi (1612-13, óleo sobre tabla traspasado a lienzo), 96,2 × 74 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-3188

[75] Reverso de *La Virgen del Milagro de Cocentaina*, copia de una pintura anónima del siglo xv (siglo xvii, óleo sobre tabla), 54,5 × 46 cm (con marco)
Alcalá de Henares, Museo Casa Natal de Cervantes, depósito del Museo Nacional del Prado, P-3580

~~IN P. V. D. M.~~
 SACRVM PERAGENE INHOC SACEILO
 ONOFRIO SATORRE, ADSTANE GVILVERMO CO
 REILA RODERICI COREILÆ CŌCENTAINÆ COMI;
 TIS PRIMOGENIÆ, AN, M.Dxx, APRIL, XIX HO
 RA DIEI FERE, x, DIVINO MIRACVLO, SACRA HÆC
 B. VIRGIN, IMAGO AB EXIMENIO COREILA PRIM
 CŌCENTAINÆ COMIT ROMAE PRIDEM DEPORTATA,
 LACHRIMIS REPENE OBORTIS, MIRIQVÆ SVDORIS
 GVLTIS TOT ECCE FACIE PERFVNDITVR, Q IMMINENTIS
 INHOC REGNO INESTINI BEILI, EGRACANTIS CIAM
 AB EFRONE LVTHERO IMPIORV ERRORV SVSCITAE
 TRAGEDIAE, REIGESTE SERIEM MVLTIS AD MIRACVLV
 CVRENTIB, PROPAE, ATQV LOCVPLETIS, TESTIV FID
 SINCERA ROBORÆ, ALQAMORA ALCODIEN, PVB
 LICV, MONV, CONSIGNAVIT MIRACVLV, ADFVTVR
 REI MEMORIA HACRGENEATABVLA GASTONIVS CO
 RRELLA, COMES CŌCENTAINÆ, ET ELA PVBLA INCIDICVRVIT, AN, SALVTIS
 CID. IDC. IX.

M. H. PRADO

m3468

MUSEO DEL PRADO
Cat. N.º 003580



[76] Bernard van Orley (1488–1541)
La Virgen de Lovaina, h. 1520
 Óleo sobre tabla, 76,7 × 62,8 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1536
 [ANVERSO Y REVERSO]





[78] Antón Rafael Mengs (1728–1779)
José Nicolás de Azara, 1774
Óleo sobre tabla, 77 × 61,5 cm (sin
marco); 97,3 × 81,8 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-8113
[ANVERSO Y REVERSO]

Mengs à su amigo Azara, en Florencia por enero 1774.



74



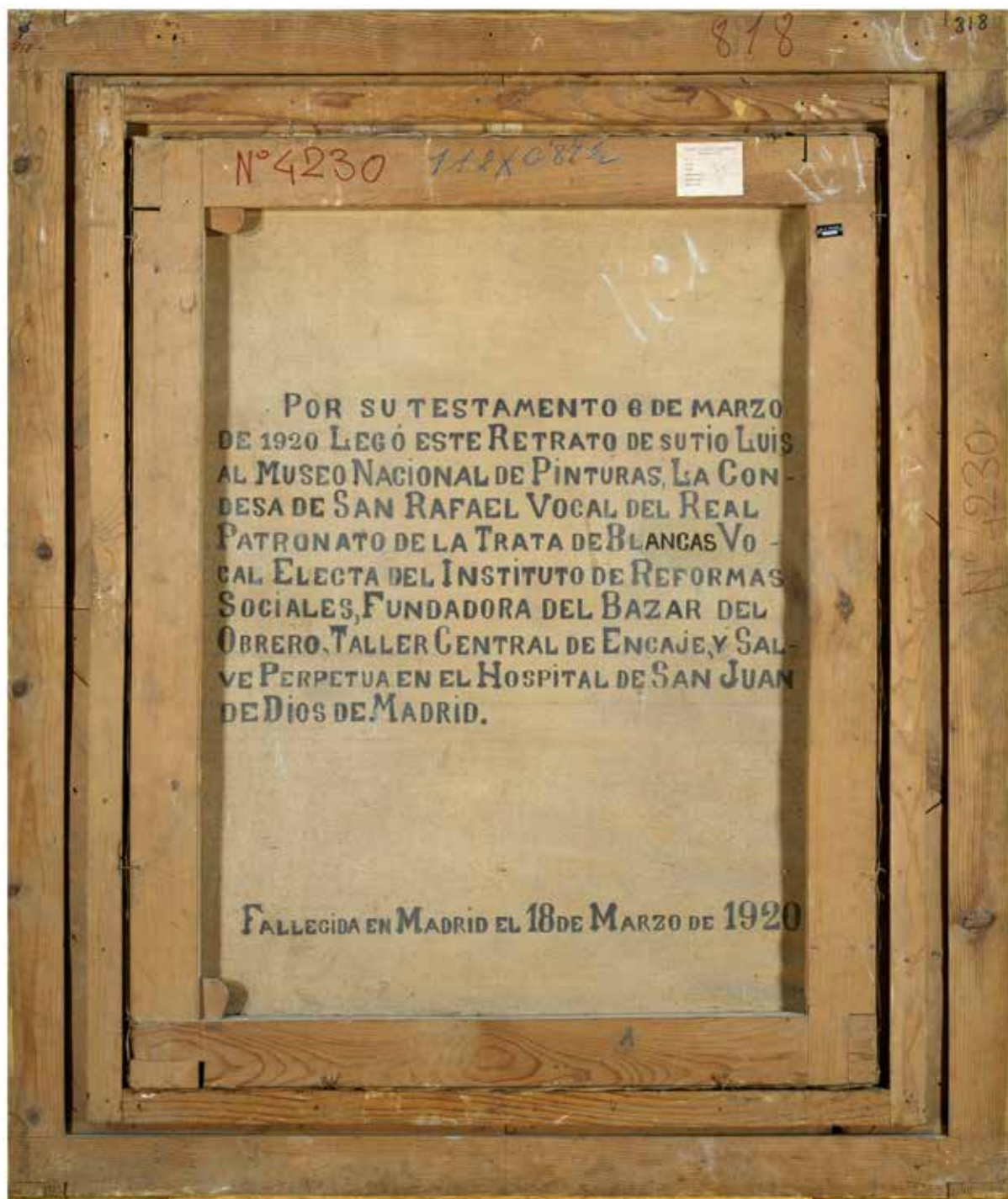
[79] Francisco Javier de Urrutia (1804–1869)
José Robles. Gastador del Regimiento de Murcia, 1841
 Óleo sobre lienzo, 72 × 62,5 cm (sin marco);
 82,5 × 73,5 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, CE0097
 [ANVERSO Y REVERSO]



[80] Alejandro Ferrant (1843–1917)
El pintor Francisco Pradilla, 1874
 Óleo sobre lienzo, 44 × 33,2 cm (sin marco); 55,5 × 45,5 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4315
 [ANVERSO Y REVERSO]



[81] Reverso de Fray Tomás Gascó, de
Vicente López (h. 1794, óleo sobre
lienzo), 74,7 × 63,5 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2690



[82] Reverso de *Luis González Martínez*,
de Ricardo Balaca (h. 1865, óleo sobre
lienzo), 144 × 122,7 cm (con marco)
Jaén, Museo de Jaén, depósito
del Museo Nacional del Prado, P-4230



[83] Eugenio Lucas Velázquez (1817–1870)
La lavativa, h. 1855
 Óleo sobre lienzo, 39 × 40 cm (sin
 marco); 47,5 × 47,5 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4422
 [ANVERSO Y REVERSO]

Nº 1142

67

Nº de inventario
Procedencia
19

Nº 15

¿Que pensabais? ¡Tonto!
Pues en este mundo nadie
se escapa.

M. A. PRADO

Nº 1142

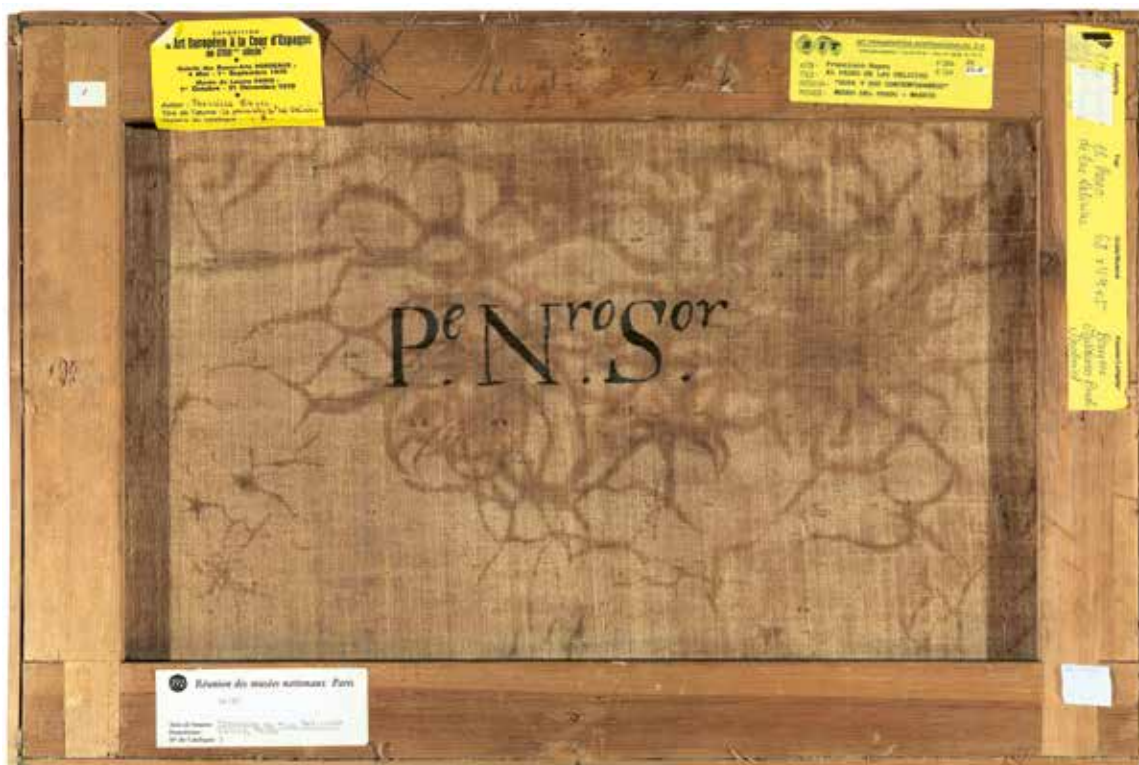
Exposición: PINTURA ESPAÑOLA S. XIX DEL OJO A
Rusia de Europa. 03 - Tel. 724 0000 20000 Madrid
Deposito de Arte
URBANO, S.A.
Lugar: PLENUM - VALLEJO REAL DE MILAN
Autor: URBANO - LANCAR
Título: "LA LANCAR"
Medidas: 20 x 40
Procedencia: Museo del Prado
Obras nº: 15

6702 M

[84] Salomon Koninck
(1609–1656)
Un filósofo, 1635
Óleo sobre tabla, 71 × 54 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-2974
[ANVERSO Y REVERSO]







[85] Francisco Bayeu
(1734-1795)
*El paseo de las
Delicias*, 1784-85
Óleo sobre lienzo, 37 × 56 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-606
[REVERSO Y ANVERSO]





[86] Fra Angelico
(h. 1395–1455)
*El funeral de san Antonio
Abad*, 1426–30
Temple sobre tabla,
19,7 × 29,3 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-8234
[REVERSO Y ANVERSO]



[87] Reverso de *Marina con buques de guerra y un castillo*, de Andries van Eertvelt (1610-50, óleo sobre tabla), 54,5 x 80 cm (con marco) Madrid, Museo Naval, depósito del Museo Nacional del Prado, P-1987

[88] Reverso de *Retrato de Alonso Cano*, de un artista anónimo español del siglo XVII (h. 1666-1700, óleo sobre lienzo), 57,4 x 59,8 cm (con marco) Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2830

2830

Nº 55



226
33

COMISIÓN NACIONAL DE INVESTIGACIÓN Y PROTECCIÓN Y SALVAMENTO DEL MONUMENTO ANTIGUO

1.º de Inscripción	14356
Presidencia	C.M.T.
2.º de Inscripción	1957

M. N. PRADO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y PROTECCIÓN DEL MONUMENTO ANTIGUO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y PROTECCIÓN DEL MONUMENTO ANTIGUO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y PROTECCIÓN DEL MONUMENTO ANTIGUO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y PROTECCIÓN DEL MONUMENTO ANTIGUO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y PROTECCIÓN DEL MONUMENTO ANTIGUO

Comisión Nacional de Historia y Monumentos

Exposición "Historia y Monumentos"

Comisión Nacional de Historia y Monumentos

Exposición "Historia y Monumentos"

Comisión Nacional de Historia y Monumentos

Exposición "Historia y Monumentos"

Nº 002

M. 6113

Nº 2830



[89] Reverso de *Jesús y san Juan abrazándose*,
de un artista anónimo a partir de
Bernardino Luini (siglo XVI, óleo sobre
tabla), 41 × 47,5 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-241



{90} Reverso de *La Huida a Egipto*
 del Greco (h. 1570, óleo sobre tabla),
 32,8 × 38,4 cm (con marco)
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-7772

**ORNA-
MENTOS
Y FAN-
TASMAS**

– АИЯО
20ТИЕМ
– ИАЭУ
2АМ2АТ

Según hemos ido conociendo, la intervención por parte de los artistas sobre los reversos estaba supeditada a que estuviera previsto que los cuadros en cuestión fueran a moverse, a manipularse. En el lado secundario (su «cara B») podían añadir representaciones complementarias a la principal, pero también adornos variados que podían o no tener relación con la imagen del anverso. La tabla de *La Flagelación*, de Alejo Fernández, está pintada por detrás con un patrón muy poco habitual [cat. 91]: imita, al parecer, una piel. Está salpicada de pequeños puntos y atravesada por unas líneas como de unión de piezas. Fernández, en los años en que se data esta composición, hacia 1500-5, trabajaba en Córdoba, donde tenía ya un gran desarrollo la artesanía del cuero, de herencia andalusí, y no es imposible que se usara para proteger objetos valiosos como este. Tampoco es descartable que Fernández estuviera imitando un soporte de piel: el primer autorretrato pintado que conocemos de Durero, hoy en el Louvre, en el que sostiene un cardo en la mano, está realizado sobre pergamino, y era normal que se pintara sobre cuero en paneles o colgaduras usados para la decoración de interiores. En el centro de esa «piel» alguien escribió, seguramente en el siglo XVIII, después de que la obra pasara a la colección de Isabel de Farnesio, «Lucas de Olanda» —es decir, Lucas van Leyden, a quien se atribuía entonces la pintura—, y después le plantaron una etiqueta tapando en parte la inscripción.

Pero el rey de la decoración pictórica de las traseras es el marmoleado, y tenemos en la exposición un excelente ejemplo. El *Cristo Salvador* de Quinten Massys formó díptico con *La Virgen en oración* del mismo artista (P-1562) —hay algunas dudas sobre la autoría de esta última, que podría tener intervención de su hijo Jan— y ambas tablas presentan reversos marmoleados idénticos, quizá los más finos en la colección del Prado [cat. 92]. Y los más ricos: tanta importancia les otorgó Massys, que utilizó buenas cantidades de azurita, pigmento carísimo, para su realización. La imitación del mármol en las caras exteriores de dípticos, pero también en tablas individuales, fue común en la pintura flamenca a partir del primer tercio del siglo XV —en obras de Van Eyck o Van der Weyden, por ejemplo— y perseguía otorgar a las imágenes religiosas mayor sacralidad y una cualidad de objetos suntuarios, en una asociación que se remonta a la Edad Media, cuando los altares portátiles se solían hacer en dicha piedra. Por otra parte, esta pintura demuestra cuán poco fueron respetados los reversos hasta hace bien poco: sobre esta preciosa imitación de la piedra, que lleva la inscripción clasicista «*Opus Quintini Metsys an. M D XXIX*», alguien pegó una etiqueta que documenta su procedencia de El Escorial.

Si los mármoles fingidos añadían un grado de sacralidad a las pinturas de Massys, el diseño con el que orna Juan de Juanes la cara opuesta de su *Salvador con la Eucaristía* [cat. 94] refuerza la iconografía de este. Mientras permaneció

en su ubicación original —el retablo de la iglesia de la Natividad de la Virgen en Fuente la Higuera (Valencia), su localidad natal—, el Cristo era «reverso», pues la tabla funcionaba como puerta del tabernáculo o sagrario y la imagen se veía solo cuando se abría durante la celebración de la misa. Al exterior, cuando se cerraba, quedaba lo que hoy en el museo no vemos: el cristograma IHS —abreviatura del nombre de Jesús en griego, ΙΗΣΟΥΣ— coronado por una cruz y rodeado por rayos de sol. Sobre fondo dorado, al igual que el icono, esas letras están compuestas por formas vegetales o plumas y la H integra a dos jóvenes con cabezas en la cintura y lo que parecen colas de pez como piernas.

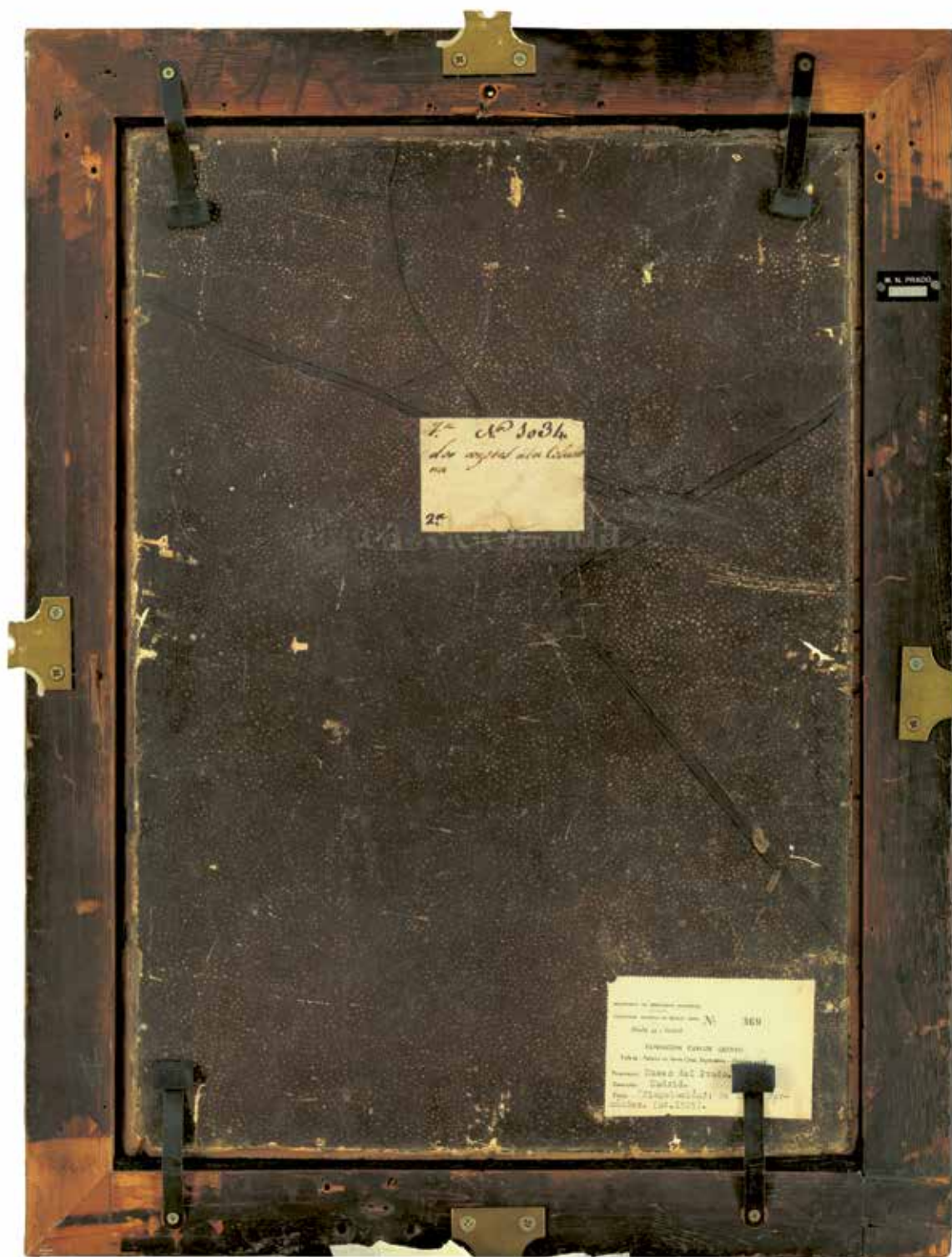
La fábula de Leda, copia de Correggio realizada por Eugenio Cajés, nos descubre otro tipo de ornamentación en el reverso [cat. 95]. Está pintada sobre un tejido de lino conocido como «mantelillo veneciano», que era bastante caro y se reservaba para obras de importancia a finales del siglo XVI y en la primera mitad del XVII. Esta copia fue un encargo directo de Felipe III a Cajés, por lo que suponemos que no escatimaría en gastos. Los mantelillos son telas adamascadas cuya trama complicada forma un dibujo, que solía ser de rombos, de motivos botánicos o, como aquí, de figuras. Lo que vemos en la franja vertical que concentra la decoración es una escena de caza, en una composición simétrica que resulta arcaizante y hasta bizantina: abajo, dos hombres con picas soplan unas cuernas; por encima, unos perros atacan a dos ciervos que son alanceados por sendos señores a caballo, y arriba del todo aparece otro participante en el lance, que guía a la rehala. Al lado de su sombrero, empiezan a dibujarse por los pies los hombres de abajo, como si se tratara de una estampación con rodillo.

Para cuando José María Estrada pinta *Un bodegón*, en 1862, la producción textil ya se había industrializado. Y la «tela de colchón» que utiliza como soporte para este cuadro [cat. 93] es del tipo que conocemos como cutí —del francés *coutil*—, muy adecuado para obras de gran tamaño por su dureza y resistencia a las deformaciones y las roturas. Así, en el Museo del Prado, la encontramos también en *La caída de Luzbel*, de Antonio María Esquivel (P-7569), con cerca de tres metros de altura. Se sabe muy poco de Estrada, aparte de que el bodegón y el retrato fueron los géneros que le dieron de comer y que —esto me parece sensacional— en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 presentó un cuadro titulado *Un pintor disgustado de su cuadro en el acto de romperlo*, que no he sido capaz de localizar. Este bodegón, que mereció mención honorífica en ese certamen, es demasiado pequeño como para necesitar una tela tan fuerte pero, al parecer, esta también era apreciada porque al ser muy tupida proporcionaba una base lisa, adecuada para pintores tan relamidos como Estrada. Si queremos, le podemos buscar un punto irónico a la obra: el de poner cosas de comer sobre una tela que parece un mantel.

Los tejidos menos densos y apretados, según los materiales pictóricos empleados y las condiciones de conservación, hacen emerger fantasmas. Los aceites, en particular, se infiltran en el lienzo a través de la preparación y dibujan en los reversos, con perfiles inciertos, las figuras que vemos en los anversos. El más impresionante caso de duplicación fantasmal lo hallamos en el autorretrato atribuido a Orazio Borgianni [cat. 96]. Frente a otras sombras oleosas en las que nos cuesta reconocer las formas, aquí distinguimos perfectamente hasta la mirada del pintor. Las aletas de la nariz y los labios dan aliento a este espectro que, si lo pensamos, en cierto modo muestra al pintor como era en realidad: el anverso nos da muchos más detalles, pero su fisonomía estaría invertida, puesto que Borgianni se reflejaría para autorretratarse —los artistas solían corregir ese efecto solo en las manos, poniéndose el pincel donde correspondiera según fueran diestros o zurdos—, así que es como si este aparecido hubiese, como Alicia, atravesado el espejo.

La *Cabeza femenina* que Vicente Palmaroli pinta como estudio para el cuadro *Doña Blanca de Navarra* se proyecta también hacia el espacio tras el lienzo, pero engendra un «espíritu» más desvanecido [cat. 97]. Si en el anverso la modelo, identificada como Agathe, tiene ya una expresión dramática, en el reverso reconocemos en ella un dolor sin rasgos que nos recuerda a los gestos extremos, petrificados, de los que fueron engullidos por la lava en Pompeya.

El fuego dio forma a la armadura del emperador en el grupo escultórico de *Carlos V y el Furor* de Leone Leoni, cuyo interior —su reverso— se muestra por primera vez al público [cat. 98]. Parece recién salida de los Infiernos, con las huellas chorreantes de la fundición del bronce en sus tonalidades naturales, como lenguas de lava volcánica, y con los bebederos y respiraderos, normalmente ocultos, a la vista. Lo que se nos revela no es la cara interna de una armadura, sino la geología de un cuerpo en negativo, descabezado, desmembrado y de sexualidad invertida. Resulta difícil conciliar esa abstracción ígnea —imagen del Furor mismo— con la perfección del modelado de la armadura en el exterior, que lleva su Toisón de Oro y su banda de general, y más aún imaginar su contacto con la lisa piel desnuda de la estatua. Es admirable que a Leoni se le ocurriera algo que nadie había hecho antes: ponerle a esta una armadura desmontable, en dos piezas que se unen con tornillos. Mediante tal *capriccio* —así lo calificó el propio artista— conseguía dos caracterizaciones en una: el *miles christianus*, armado, y el dios pagano, desnudo. [M. A. B.]



[91] Reverso
de *La Flagelación*
de Alejo Fernández
(1500-5, óleo sobre
tabla), 58,5 × 44,5 cm
(con marco)
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-1925

[92] Reverso de *Cristo
Salvador*, de Quinten
Massys (1529, óleo sobre
tabla), 55,7 × 47 cm
(con marco)
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-1561

*Don. Adriaen van Schiedam
Gedrukt in Amsterdam
Van der Aarde in de Waag
Van der Aarde in de Waag
Van der Aarde in de Waag*

OPVS QVINTINI METSYS
AN. M. D. XXIX.



[93] Reverso de *Un bodegón*, de José María Estrada (h. 1862, óleo sobre lienzo), 48 × 60 cm (sin marco)
Ayuntamiento de Irún, depósito del Museo Nacional del Prado, P-7432

[94] Reverso de *El Salvador con la Eucaristía*, de Juan de Juanes (1545-50, óleo sobre tabla), 84 × 59 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-844



[95] Reverso de *La fábula de Leda* de Eugenio
Cajés, a partir de un original de Correggio (1604,
óleo sobre lienzo), 182,5 × 210 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-120

En las pp. 244-45:

[96] Atribuido a Orazio Borgianni (1578-1616)

Auto-retrato (?), 1600-10

Óleo sobre lienzo, 121,3 × 97 cm (con marco)

Madrid, Museo Nacional del Prado, P-877

[ANVERSO Y REVERSO]











[97] Vicente Palmaroli
(1834-1896)
Cabeza femenina (estudio
para el cuadro *Doña Blanca
de Navarra*), 1877-80
Óleo sobre lienzo, 60 x 42,5 cm
(sin marco); 76 x 58,5 cm
(con marco)
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-4549
[ANVERSO Y REVERSO]





[98] Leone Leoni (1509–1590)
Armadura de *Carlos V*
y *el Furor*, 1551–55
Bronce fundido,
91,5 × 75 × 26,5 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, E-273/001 y 002
[ANVERSO Y REVERSO]



**PLIEGUES,
CORTES Y
RECORTES**

PLEASE
CONTACT
RECORDS

Abre este capítulo el profeta Abraham, que se dispone a cortarle el cuello a su hijo Isaac en la ficción pictórica de Andrea del Sarto, y lo cierra el tajío efectivo que Lucio Fontana asesta a la pintura sin que ninguna divinidad impida el sacrificio [cat. 99, 104]. Sin embargo, en la tabla del artista del Renacimiento no es la imagen lo que en realidad nos importa sino, como casi siempre en esta exposición, lo que tiene detrás. Las viejas maderas se resquebrajan y, para evitar que se abran, los restauradores emplean diferentes métodos. Aquí vemos reunidos dos de ellos: los travesaños horizontales y las «llaves» o «dobles colas de milano» que cierran la grieta. Esas piezas, junto a las etiquetas sobre el origen de la obra y los accidentes de la madera, con sus rugosidades y los agujeros tallados por los insectos, le otorgan a ojos de hoy una cualidad plástica a la cara invisible de la obra.

Pero, para moderna, la composición de dobleces y recortes que ha quedado al reverso de *Santiago el Mayor*, de Francesco Albani [cat. 101]. Como sabrán quienes visitaron la excelente exposición que a este conjunto dedicó el Museo del Prado no hace mucho, comisariada por Andrés Úbeda, este es uno de los óvalos que se situaban en las pechinas de la capilla Herrera en la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma, que, como el resto, se pasaron a lienzo en la década de 1830 para salvarlos de una inminente ruina. Los frescos fueron arrancados por un experto, el *estrattista* Pellegrino Succi, que los transfirió a una doble tela de arpillera rectangular, montada a continuación en un bastidor de madera. Cuando entre 2013 y 2014 se restauró esta obra, se le devolvió su forma ovalada, como a las otras dos —se perdió una cuarta— que se extrajeron de las pechinas. La arpillera exterior, más fuerte y pintada de verde, se recortó, y cada trozo se guardó en una bolsa de poliéster junto a una fotografía que señalaba a qué esquina correspondía. En esos recortes, además, hay unas etiquetas con la calificación de las pinturas según su calidad —de «1ª»— y datos sobre su colocación en el Museo de la Trinidad, desde donde llegaron al Prado. La arpillera interior se plegó sobre el nuevo bastidor oval. Todo esto es interesantísimo para este proyecto por dos razones. La primera es que revela cuánto ha cambiado el tratamiento de cualquier elemento que en algún momento haya entrado a formar parte de la historia de una obra, que ahora intentamos siempre conservar. La segunda es que, naturalmente sin pretenderlo, aquí se ha hecho todo un *collage* de materiales y medios diferentes: tela, papel, fotografía, caligrafía...

El aspecto de este reverso me hizo pensar en una serie de obras realizadas por Pablo Palazuelo en torno a 2004, protagonizadas por un plano oval que aparece «cortado» por líneas blancas [cat. 102]. Yuxtaponer ambas obras supone un cierto giro en el guion de la exposición, pues se trata de una mera resonancia visual, pero nos sirve para subrayar las sorprendentes relaciones formales entre

la abstracción contemporánea y esas «composiciones» que las operaciones de conservación de tablas y telas crean en los reversos. El fondo de esta obra parece sin tratar, con el lienzo desnudo, lo que hace eco a aquella arpillera que se usó para arrancar el fresco de Albani. Y es revelador comparar cómo uno y otro pintor sugirieron el volumen y la profundidad dentro del óvalo. Frente a la representación tradicional del Barroco, Palazuelo juega con líneas energéticas que evocan las formas de generación de lo natural y nos recuerda que profundidad y superficialidad están entremezcladas de una manera muy compleja.

Ya hemos visto en la restauración de la obra de Albani cómo pueden plegarse las telas «sobrantes» sobre el bastidor, de manera que porciones de ellas queden ocultas al reverso. Pero las razones para acometer operaciones de este tipo son diversas. Lo comprobamos en *Dos pescadores, uno con caña y otro sentado*, de Zacarías González Velázquez [cat. 100]. No sé en qué momento alguien decidió ponerlo en un lugar para el que era demasiado ancho o aprovechar un marco demasiado estrecho. El artista lo pintó como cartón para un tapiz que se colocaría en las habitaciones de los Príncipes de Asturias en el palacio de El Pardo; en 1870 pasó al Museo de la Trinidad y es posible que se doblara allí, pero me parece más probable que se estrechara en 1940, cuando fue depositado —otra vez Álvarez de Sotomayor autorizó el traslado— en el Cuartel General del Ejército de Tierra. Asoma por la trasera una franja vertical de 30 cm de ancho a la que una vez más aplicamos, como no puede ser de otra manera, una perspectiva del presente. Fragmentación, alusión, elipsis..., ese trozo de caña descontextualizada y ese hilo que cuelga de ella hacia el vacío del lienzo crudo; la sugerencia del paisaje a través de un trozo de piedra demasiado negra, unas briznas de hierba y una hojas; el siempre bello craquelado que dibuja por su cuenta... Todo ello puede llegar a parecernos más conmovedor que la escena formularia del anverso.

Otra operación de restauración, con el mismo objetivo de devolver la obra a su superficie original que ya vimos en la de Albani, tiene como «resto» un curioso *teatrino* [cat. 103]. Pedro Pablo Rubens pintó *Los defensores de la Eucaristía* hacia 1625 como modelo para uno de los veinte tapices de la serie de *El triunfo de la Eucaristía* que Isabel Clara Eugenia le había encargado para el convento madrileño de las Descalzas Reales. No es fácil saber en qué momento se añadió a esta tabla un encuadre arquitectónico más amplio, pero por la técnica utilizada parece que fue a partir de 1770, estando en el Palacio Nuevo, donde se movió por diferentes dependencias y quizá en algún momento necesitó, para integrarla en las ornamentaciones, de más porte. Con el fin de aumentar la superficie se encoló por el reverso un engatillado deslizante de pino y se pintaron las columnas y los entablamentos nuevos. Por detrás es como una caja. En 2014, para la exposición *Rubens. El triunfo de la*

Eucaristía, se retiraron estos añadidos y otros similares en varios bocetos de la misma serie, y se guardaron todos junto con los marcos del siglo XVIII. Y, así, el cerco arquitectónico enmarca ahora la nada, la ausencia de imagen.

Hablando de *teatrini*, Lucio Fontana produjo una serie con ese título, también en formato cuadrado, con embocadura de madera y «agujeros» en el centro. Pero hemos seleccionado para la exposición una obra más clásica y que tiene mucho que ver con el lado oculto de la pintura [cat. 104]. *Concepto espacial. Espera* es uno de los mil quinientos *tagli* o «cortes» que realizó el artista en la década comprendida entre 1958 y 1968. Tanto acuchillamiento da que pensar... ¿Tendría alguna vez en mente el que sufrió *La Venus del espejo* de Velázquez? «He conseguido con esta fórmula dar a quien mira el cuadro una impresión de calma espacial, de rigor cósmico, de serenidad en el infinito»¹, escribió. Pero, ¿qué miramos? Una grieta hacia ese espacio detrás del cuadro en el que tantas cosas ocurren. A pesar de su aspecto simple, los *tagli* tenían sus complicaciones técnicas. Fontana experimentó mucho hasta lograr que las rajadas no destensaran el lienzo y no se abrieran demasiado. Para conseguirlo, y para dar desde el frente una impresión de profundidad y misterio, adhirió en el reverso una gasa negra. Sobre lino belga, preparado por delante y por detrás con una capa de cementita blanca, daba el color del anverso con *idropittura* —usada para pintar paredes— y luego, con un cúter, trazaba con firmeza el corte antes de que la pintura secase del todo, dando forma con la mano a los rebordes hacia adentro. Finalmente, firmaba en el reverso y, atención, escribía a menudo frases que funcionaban como un diario abreviado, hablando de sentimientos —«Quiero mucho a Teresita»—, condiciones meteorológicas —«Mañana hará frío»—, recuerdos —«En 1906, cuando llegué a Milán, había tranvías y caballos»—, frases poéticas —«Espero al jardinero de las almas»— y hasta resultados deportivos —«El Internazionale ha vencido al Independiente 0 a 3»—, pero que también podían ser una estrategia para distinguir sus obras de los posibles plagios. En el que exponemos anotó: «*Domenica / 5 Dicembre / pioverà? / devo andare / a Roma*». [M. A. B.]

¹
Giorgio Bocca, «Il taglio è il taglio: incontro con Lucio Fontana, il vincitore di Venezia», *Il Giorno*, 6 de julio de 1966, p. 3.



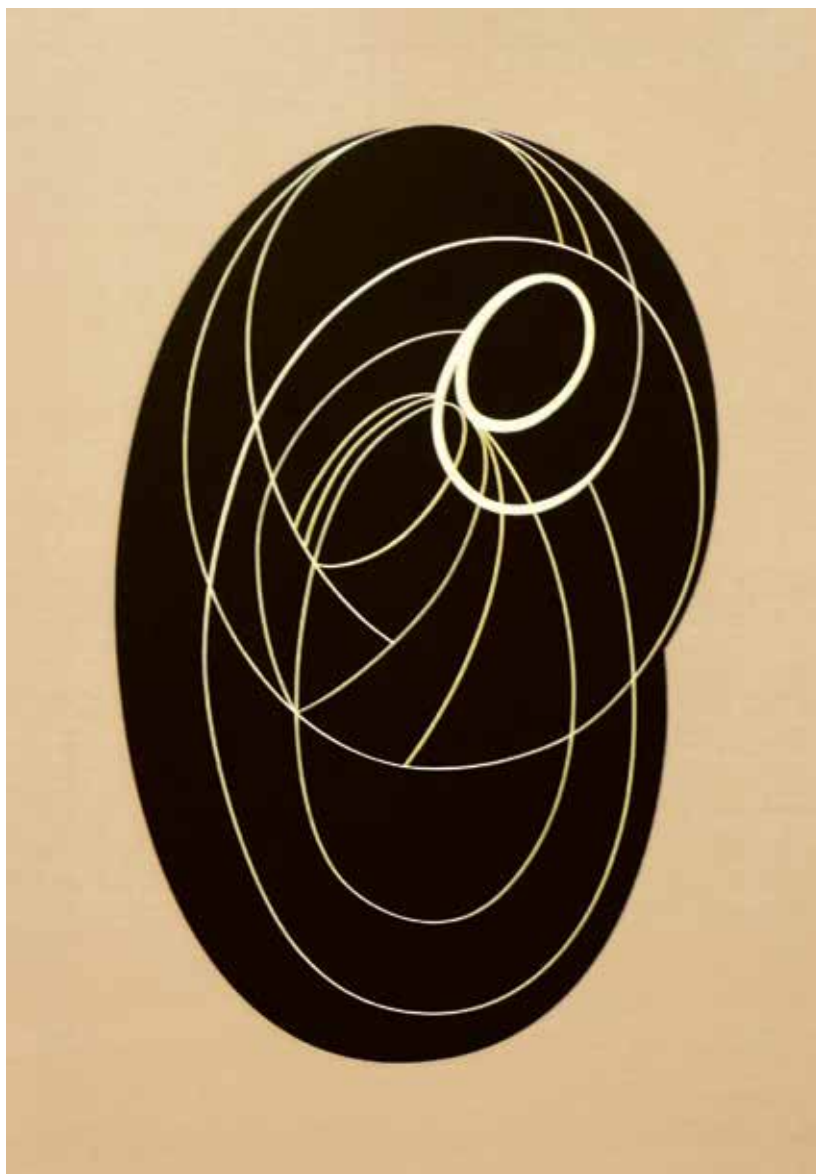
[99] Reverso de *El sacrificio de Isaac*, de Andrea del Sarto (h. 1528, óleo sobre tabla), 119,5 × 92,5 cm (con marco) Madrid, Museo Nacional del Prado, P-336

[100] Reverso de *Dos pescadores, uno con caña y otro sentado*, de Zacarías González Velázquez (1785, óleo sobre lienzo), 195 × 156,3 cm (con marco) Madrid, Cuartel General del Ejército, depósito del Museo Nacional del Prado, P-3823

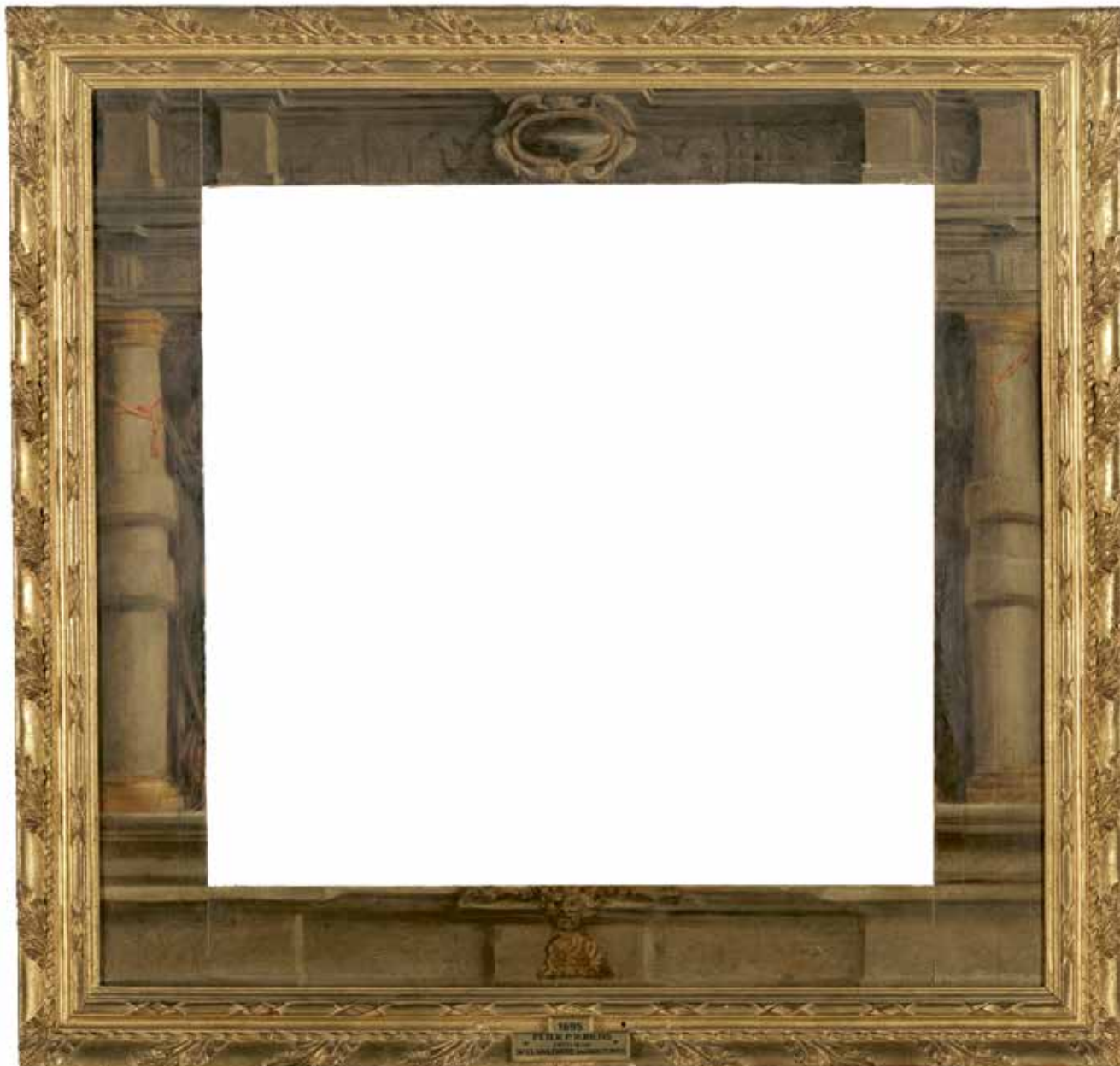




[101] Francesco Albani (1578-1660)
Santiago el Mayor, 1604-5
 Fresco trasladado a lienzo, 151,3 × 103,5 cm
 Madrid, Museo Nacional del Prado, P-77
 [ANVERSO Y REVERSO]

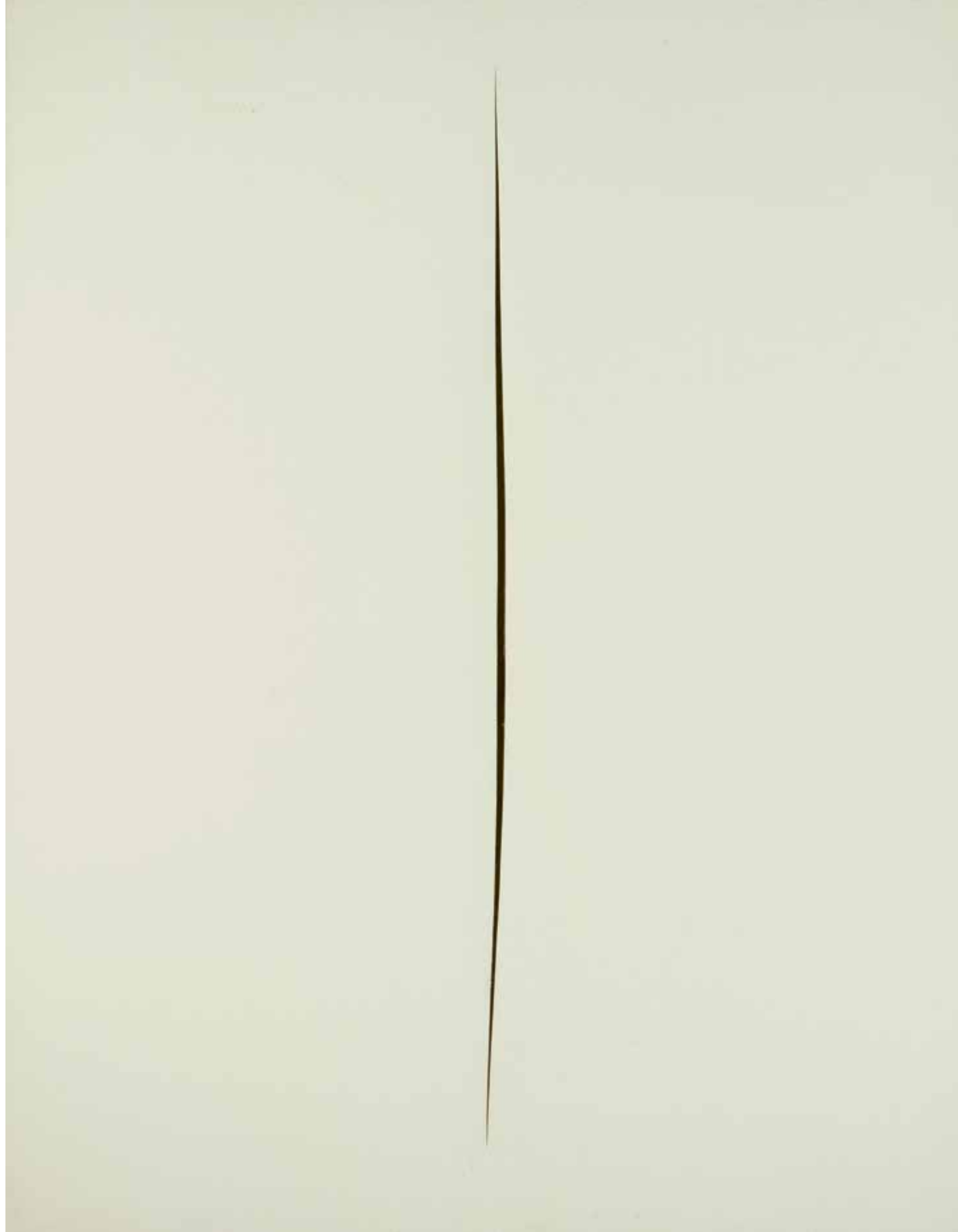


[102] Pablo Palazuelo (1915–2007)
Sin título II, h. 2004
Óleo sobre lienzo, 124 × 88 cm
Fundación Pablo Palazuelo, cat 364 (P-2004-22)



[103] Añadido del siglo XVIII retirado
de *Los defensores de la Eucaristía*
de Pedro Pablo Rubens
Óleo sobre tabla, 86,8 × 91 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1695F01

[104] Lucio Fontana (1899–1968)
Concepto espacial. Espera, 1960
Acrílico sobre lienzo, 116 × 89 cm
Madrid, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, AD00045



NATU- RALEZA DE FONDO

FONDO RALEZA DE MATU-

Me ha parecido necesario dedicar un capítulo en esta exploración de los reversos a los materiales más inusuales, que me maravillan, porque es frecuente que cuando los pintores utilizan soportes atípicos propicien la interacción entre la imagen y esa materialidad de la que venimos hablando y de la que solo nos hacemos plenamente conscientes cuando vemos los cuadros por detrás. Y porque absolutamente todos esos materiales pertenecen al reino de la naturaleza, conformando en conjunto un rico ecosistema que se extiende a todo el museo.

En cuanto a rareza material, la palma se la lleva *La Adoración de los pastores* de Ciro Ferri, atribuida en otros momentos a Pietro da Cortona [cat. 106]. Lo sabemos solo desde que se restauró y Elena Cenalmor la investigó en 2007: su soporte es un asombroso puzzle de cuarenta y tres láminas de venturina y tres, más grandes, de pizarra, sobre una placa de esta piedra que es visible al reverso. Fue considerada en su tiempo como una pintura-joya: encargada por el cardenal Francesco Barberini, este la ofreció en 1659 como regalo de gran significación diplomática a don Luis de Haro, quien, consciente de su excepcionalidad, la cedió a Felipe IV. La venturina es un hallazgo casual —de ahí su nombre: es fruto de la ventura— de los maestros vidrieros de Murano a principios del siglo XVII, y era muy valiosa porque no había receta infalible para obtenerla. Por el contrario, era «dudosa, incierta y falaz»¹, y la mayoría de los intentos para fabricarla fracasaban. Se añadía óxido cúprico a la pasta de vidrio, pero solo a veces este formaba los pequeños cristales de cobre que le proporcionan ese color y ese centelleo, y además se obtenían láminas de pequeña superficie —la más grande aquí mide 7 cm— y un grosor de solo 1 o 2 mm. En Italia se llamaba también *stellaria*, y es esa semejanza visual con el cielo estrellado lo que llevó a Cerri a dejarla a la vista como fondo en su Adoración.

Una estrategia similar es la que ideó Agnolo Bronzino para retratar a Cosme I de Medici sobre un material de valor mucho mayor y acusado simbolismo: el pórvido rojo [cat. 107]. La obra, un buen ejemplo de la pintura renacentista sobre piedra en Italia, tiene un significado histórico extraordinario. Los Medici hicieron del pórvido rojo, asociado a lo largo de la historia al poder imperial o regio —y luego al martirio de Cristo—, una seña de identidad dinástica. El pórvido rojo es una roca ígnea que resulta de un enfriamiento lento del magma a gran profundidad, con una fase final rápida que produce una matriz vítrea o microcristalina. Es tan duro que tallar una escultura de bulto en él requería diez años de trabajo. Los romanos lo extraían del Mons Porphyrites, cerca del Mar Rojo, en Egipto, y crearon una ruta, la Via Porphyrites, para llevarlo hasta el Nilo y de ahí al Mediterráneo. En el Renacimiento hacía mucho tiempo que se había olvidado la localización de las minas, por lo que se reutilizaban piezas romanas, y no tenían muy claro cómo trabajarla. Lo que hacían, o nos cuentan que hacían, nos suena

¹
Archivio di Stato di
Venezia, Miscellanea di Atti
diversi, manuscritos, fol. 41;
cit. en Bova *et al.* 2004, p. 7.

a brujería: Leon Battista Alberti habría inventado una herramienta que templaba en sangre de cabra, y el propio Cosme I —según la narración de Vasari, cómplice de los aires legendarios que el duque quería dar a todo lo suyo— formuló un licor de hierbas para que Francesco Ferrucci del Tadda, al que encargó diversos relieves y esculturas en este material, endureciese sus cinceles. Así que ningún fondo más apropiado que la pequeña placa de pórfido, seguramente de origen romano, que usa Bronzino para dar cabida a los delirios de grandeza de este aspirante a César.

Algo más usual fue el uso de la pizarra como soporte pictórico después de que la usase por primera vez Sebastiano del Piombo, aunque no son tantos los artistas que se atrevieron a trabajar sobre ella: en el Museo del Prado hay solo seis obras sobre lajas de esta piedra. La hemos visto ya presente en la obra de Ferri, aunque sin aprovechar aquello por lo que era más apreciada por los artistas: su oscuridad. Son las escenas nocturnas, por ello, las que le sacan más partido, como ocurre en el anónimo *Interior de un cuerpo de guardia con la negación de san Pedro* [cat. 109], que se atribuyó antes al especialista en esta técnica Leonaert Bramer. En esta obra nos interesa desde luego la integración del color de la piedra, en este caso gris, como fondo de la escena, pero también el reverso, en el que apreciamos sus cualidades geológicas, su esquistosidad, gracias a que la laja no fue alisada por esa cara que nadie iba a mirar.

Las pinturas sobre pizarra eran en el siglo XVII, más que otra cosa, curiosidades propias de gabinetes, y se compraban a menudo en parejas o en series. Y en el siglo XVIII siguieron teniendo ese carácter, como vemos en el conjunto de cuatro composiciones del maestro de la ceroplastia Francesco Pieri [cat. 108]. Las imágenes están modeladas en cera teñida sobre soporte de pizarra, que queda a la vista en dos de ellas y que aviva el contraste en todas. Pieri trabajó para Carlos III cuando era rey de Nápoles e hizo retratos en cera de él y de otros miembros de su familia, así como los relieves con escenas de caza que se conservan en el palacio de Riofrío. Estas obritas reproducen cuadros de célebres artistas que formaban parte de la colección de los Farnesio, como *La Caridad y San Sebastián y las santas mujeres*, de Bartolomeo Schedoni; *La cananea*, de Annibale Carracci, y *La Virgen del Passeggio*, de Rafael. Querría subrayar otra vez que todo lo que estamos observando lo procura la naturaleza. En esta ocasión confluyen la cera de las abejas, los pigmentos minerales y vegetales, la pizarra de base y la madera que la protege en el reverso, con inscripciones manuscritas que identifican las obras copiadas.

La *Marina* realizada en el Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro tiene aspecto de ser igualmente traducción a otro material de un cuadro [cat. 110], posiblemente de Willem van de Velde el Joven, que trabajó en la segunda mitad del siglo XVII, o de algún seguidor suyo. El laboratorio, aunque Fernando VI ya había dado algunos pasos para potenciar esta artesanía, fue

también iniciativa de ese gran amante de las ciencias naturales que fue Carlos III. En Nápoles había creado un establecimiento similar, a imagen del Opificio delle Pietre Dure con el que los Medici oficializaron en Florencia su obsesión por el pórvido y otros minerales de gran boato. Y enseguida se llamó a Madrid a los expertos italianos, Domenico Stecchi y Francesco Poggetti, que pudieran desarrollar el proyecto. Trajeron al principio las piedras de Florencia, Francia, Inglaterra o Esmirna, pero pronto se pusieron en marcha expediciones para localizar yacimientos en España. Aunque se han conservado relativamente pocas obras del laboratorio, llegaron a trabajar treinta y cinco artesanos allí y funcionó durante casi medio siglo (1762-1808), así que debieron de producir mucho. Los «mosaicos» paisajísticos de este tipo son una belleza y no quedan tantos; aquí, el mármol azulado del cielo tiene matices atmosféricos y el reflejo del barco en el agua consigue hacernos creer en piedras espejeantes.

Entre los talleres de piedras duras circulaban muestrarios como el que exponemos [cat. 111], con fragmentos bien seleccionados, cortados y ordenados de los diferentes tipos de minerales semipreciosos que se utilizaban en las ornamentaciones arquitectónicas, los mosaicos o los camafeos. Algunos de los más valorados eran, aparte de los mármoles: para el blanco, el alabastro, el ágata, el jade, el coral blanco, la calcedonia y el ópalo; para el rojo, el jaspe, la cornalina y el coral rojo; para el azul, la turquesa, el lapislázuli y la zafirina; para el verde, la malaquita, el heliotropo y la turmalina; para el negro, la obsidiana y la leña fosilizada. Esta *pantonera* pétrea se montó seguramente en la etapa en la que funcionó el laboratorio, aunque no consta su vinculación a él —algo que sí ocurre en otro muestrario del Museo Nacional de Artes Decorativas— y atestigua cómo esta moda obligó a mapear las canteras españolas para localizar la piedra más «pictóricas»: la caja de madera que lo contiene lleva en la parte de atrás un papel en el que se anotan los lugares de procedencia de las muestras, y podemos leer «Toboso» «Mancha» y «Valencia».

El laboratorio compartió edificio, en el Retiro, con la Real Fábrica de Porcelana. Este material fue muy apreciado como soporte por algunos miniaturistas en el siglo XIX, debido a su lisura, blancura y carácter suntuario. Algunos artistas, franceses y alemanes sobre todo, se especializaron en la técnica del esmaltado para producir finos retratos muy apreciados por las clases altas. Es el caso de Sophie Liénard, a la que María Cristina e Isabel II, además de muchos nobles españoles, hicieron encargos —hay tres miniaturas suyas en el Museo del Prado—, o de Karl August Müller, que es posiblemente el autor del *Retrato de mujer* que mostramos [cat. 112] y al que conocemos por el dibujo de su fisonomía, también en este museo (D-5380), que hizo Federico de Madrazo cuando ambos estaban en Roma, en 1842. En una etiqueta pegada al reverso de la placa

de porcelana está escrito «*Nubi emin*», lo que ha llevado a relacionar el retrato con el médico, aventurero y naturalista Isaak Eduard Schnitzer, apodado Emin Pasha. Se ha supuesto que la efigiada sería la condesa rumana Emily Leidschaft (conocida luego como Emine Leyla), joven viuda de Ismail Hakki Pasha, el gobernador del norte de Albania para el que Schnitzer trabajó, la cual siguió a este cuando regresó a Alemania en 1873, junto a la hija que tenían en común y sus esclavas. A los pocos meses él se largó a Egipto, dejando a la mujer con sus padres. No sabemos más de ella, salvo que intentó reclamar la herencia, sin conseguirlo, cuando su amante murió asesinado por un traficante de esclavos. De él sí hay mil lances que contar, pero me quedo con esto: fue uno de los más concienzudos estudiosos de la naturaleza africana con especial foco en la ornitología, dio nombre a diversas especies y envió muestras a numerosos museos europeos. Entre ellas, los esqueletos de dos pigmeos que estuvieron en el British Museum.

Mucho más frecuentes fueron las miniaturas sobre marfil, que se pusieron de moda ya en el siglo XVIII y de las que el Museo del Prado tiene una amplia colección. Para mantener la atención sobre los materiales naturales, mencionaré que no solo se obtenían las placas de marfil de los colmillos de elefante, sino que, para aumentar la adherencia de la pintura, se trataba su superficie con hiel de buey. La extremada delgadez de las láminas propiciaba una gran transparencia y el fondo de marfil era integrado en la imagen, como ya vimos que ocurría con la pizarra, aunque allí se conservaban las sombras y aquí las luces. Tenemos dos ejemplos de pintura sobre este material en la exposición, y ambos incorporan, en sus reversos, otro de origen biológico: el cabello. El *Retrato de dama* de Francisca Ifigenia Meléndez [cat. 114], que era sobrina del bodegonista Luis Meléndez, forma parte de una cajita de carey en cuya base, también sobre marfil, se han trazado con pelo unas iniciales enlazadas, «R M A P», que son muy probablemente las de la señora cuya cabeza aparece adornada por un turbante con plumas al estilo parisino. En el borde del retrato, la artista firma orgullosamente: «*Fecit Fran.^{ca} Melendez. Pint.^a de Cama. de S.S. M.M. Catoli. año de 1800*». Efectivamente, Francisca era pintora de cámara de Carlos IV desde 1794 y fue nombrada académica de mérito a la edad de veinte años. El retrato masculino del círculo de Heinrich Friedrich Füger [cat. 113] está pintado también sobre una placa de marfil, por debajo de la cual el miniaturista dispuso una lámina de plata para intensificar la luminosidad de las carnaciones. La función de la pieza es de guardapelo y en ella se hizo un uso del cabello diferente al que acabamos de ver: en su base forma un trenzado sobre el que se dibujaron en hilo de oro las palabras «*Dein aufewig*» (Siempre tuyo)... Y es que, como se leía en la revista *Godey's Lady's Book* de mayo de 1855, publicada en Estados Unidos, «el cabello es el más delicado y duradero de nuestros

materiales y nos sobrevive como el amor». La costumbre de guardar pelo para «siempre» estuvo en plena boga en el siglo XIX, pero es muy anterior. Yo tengo un gran favorito: el mechón rubio, supuestamente de Alberto Durero, que se encontró entre los bienes del pintor Hans Baldung Grien a su muerte².

Uno de los materiales más raros en el museo, también de origen biológico, es el corcho. Que yo sepa, únicamente los aborígenes australianos lo han usado como soporte para hacer pinturas. Y en el Prado solo se conserva una: *Los desposorios místicos de santa Catalina*, de Alonso Sánchez Coello [cat. 105]. Se ignora por qué el artista eligió este material tan inusual para una obra destinada al monasterio de El Escorial, pero, aunque no podemos descartar un mero afán de experimentación —que supondría desarrollar técnicas propias—, parece más plausible que alguna de las características del corcho lo hicieran idóneo para enfrentarse a algún problema de humedad, de peso o de peligro de combustión. Hoy sabemos además que el corcho es muy resistente a los ataques de insectos o mohos por la presencia de la suberina, un polímero natural que forma las paredes de sus células, pero no creo que las observaciones sobre estas cualidades hubiesen llegado tan lejos en la época. El corcho no se explotaba aún a gran escala porque hasta el siglo XVII no se usó para hacer tapones de botellas, pero estaba en la esfera cotidiana, particularmente en las suelas de los chapines de las damas y en las tarimas de los estrados —más a menudo hechas de madera— en los que se reunían. Debían de hacerse por tanto planchas como la que utilizó Sánchez Coello, mediante la unión de tiras más o menos largas de la corteza del alcornoque, pero con otros fines. Fíjense en esto: en la parte de arriba se usaron tapones de corcho modernos para ajustar el soporte al marco. En uno leemos: «Bodegas...». Es un truco que apreciamos también en *La Huida a Egipto* del Greco [cat. 90], pero aquí resulta materialmente «redundante».

Frente a la singularidad del corcho, uno de los materiales más utilizados, aparte del lienzo y la tabla, es el cobre: da soporte a ciento cincuenta y dos obras en el museo. Pero entre ellas tenemos un conjunto que no es para nada ordinario, el de *Las Cuatro Partes del mundo* de Jan van Kessel el Viejo [cat. 115A]. No era difícil conseguir este material, sobre todo, como ya vimos, si se reaprovechaban planchas de grabado [cat. 66], pero tenían limitaciones de tamaño, por lo que se usaron sobre todo en miniaturas o cuadritos transportables, y también problemas de adherencia, solucionados entre otros procedimientos mediante el frotamiento con ajo crudo. Van Kessel realizó dos series muy parecidas, una en el Prado, incompleta —conserva treinta y nueve de las sesenta y ocho piezas—, y otra en la Alte Pinakothek de Múnich. Cada una estaba compuesta de cuatro marcos compartimentados de ébano, y en cada uno de estos se disponían dieciséis pequeños cobres en torno a otro más grande que representaba Europa, Asia, África y

²
Se conserva en Viena, en la Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste.

América, como si fuesen gabinetes de curiosidades. Solo en 2011 se comprobó aquí que había bocetos al óleo en los reversos de algunas láminas [cat. 115B], tras haberlos detectado antes en Múnich: en siete de los cobres se representan pájaros, mamíferos y peces, grupos de figuras humanas desnudas o semidesnudas que llevan lanzas y otras armas, y apuntes de paisaje. Los bocetos no se corresponden con las imágenes en los anversos, pero sí, a menudo, con escenas de otros continentes y con detalles de los paneles centrales, ausentes en Madrid. Parece como si Van Kessel hubiese ensayado en algunos cobres las composiciones que se disponía a pintar y luego hubiese aprovechado esos soportes en las siguientes escena³. Además, hay inscripciones de diferentes manos: algunas quizá del momento en que se pintaron los anversos y otras producto de su transmisión posterior. Y algo que me interesa en particular: la oxidación del cobre ha creado en esos reversos nuevas geografías, continentes fantasmales.

Inscripciones y espectros se dan la mano en la serie *Eco*, de José María Sicilia [cat. 116], realizada en una aleación de cobre y estaño: el bronce, pulido y grabado con ácido nítrico. *Devórame* es una puerta especular que cierra en las salas el recorrido que abrió otra apertura dimensional, el reverso de *Las meninas*. El tributo del arte actual a los grandes maestros del Museo del Prado se iniciaba con Velázquez y concluye con Goya. El imperativo del título en la obra de Sicilia remite al *Saturno devorando a su hijo* de la Quinta del Sordo, pero no se refiere a la imagen —aunque en otra obra del mismo momento sí reelaboró la representación escondida bajo el *Saturno*, ese bailarín que se burlaba del gore mitológico desde el fondo del muro—, sino al concepto que encarna: el tiempo, Cronos. Saturno es también la melancolía, el mal de los artistas, muy vinculado al tiempo que devoramos y que nos engulle. Y, ciertamente, el bronce pulido pero no completamente liso absorbe nuestra imagen reflejada, parece querer tragarla y darle la vuelta para descubriarnos nuestro lado oculto.

La dimensión temporal es constitutiva del museo, que guarda las obras del pasado, tiene su propia historia y exige al espectador un período de permanencia. En el recinto museístico, una de las consecuencias —y de las formas de medición— del paso del tiempo es la acumulación del polvo. El personal de limpieza se ocupa regularmente de retirarlo de marcos y superficies exteriores, pero es menos rutinario que se descuelguen los cuadros para limpiarlos por el reverso, sobre todo los más grandes, pesados o delicados. Los conservadores saben que uno de los factores más amenazadores para las colecciones es este, y hasta lo comparan por su potencial destructor con el fuego o los robos. Así que cuando una obra pasa por el taller de restauración suele salir de él con una fea lámina de plástico fijada al reverso para evitar el ulterior depósito de partículas, escondiendo más drásticamente lo que ya estaba oculto: representaciones, inscripciones o sellos que, naturalmente, quedan perfectamente documentados.

Aunque el polvo, como «reliquia de contacto» puede ser extraordinariamente valioso. Se recogió en sepulcros de santos, en las paredes de santuarios como el de la Virgen de Loreto, en Italia, o —esto me concierne, como verán— en el marco de la pintura de la Virgen de Chiquinquirá en Nueva Granada, que se «auto-restauró» milagrosamente al verse muy deteriorada⁴. Diversas fuentes mencionan que esos polvos sagrados se mezclaban con agua y se daban a beber a los enfermos.

En 2020, el Museo del Prado retiró de las salas la gigantesca *Transfiguración* para restaurarla y, con este proyecto ya en marcha, solicité estar presente para observar su reverso. Hacía tiempo, décadas, que no se movía, por ser el cuadro de mayor peso en el museo: 558 kg con el marco, e hicieron falta veinte personas, además de la maquinaria, para desplazarlo. Se trata de una tabla de chopo italiano y de cuatro metros de altura, cortada por la mitad para ser transportada a España por orden del II duque de Medina de las Torres —yerno del conde-duque de Olivares— cuando era virrey de Nápoles, en la que Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni copiaron la última obra de Rafael por encargo de Giulio de Medici. Cuando empecé a separarse de la pared ya se vio que no había nada reseñable en la trasera, más allá del habitual embadurne, pero me cautivó la sutil nube de polvo que, liberado de tan largo encierro, cayó al suelo. Una vez tumbado boca abajo sobre unas borriquetas enormes en la sala de restauración de marcos vi claro cómo iba a poner la firma artística a este proyecto expositivo. Recogí el polvo acumulado en los travesaños y realicé unos dibujos en *frottage* sobre las tablas para conmemorar sus marcas de aserramiento, sus grietas, sus heridas por apollamiento, para hacer una notación del lenguaje de la madera, de la chopera de la que procede. Con ese polvo y esos dibujos como páginas he realizado tres libros-caja de la Biblioteca del Bosque, que llevan por subtítulo *Amanecer, Crepúsculo y Noche* [cat. 117-119], como abstracción del hecho central de la Transfiguración: la «luz tabórica», graduada en distintas fases.

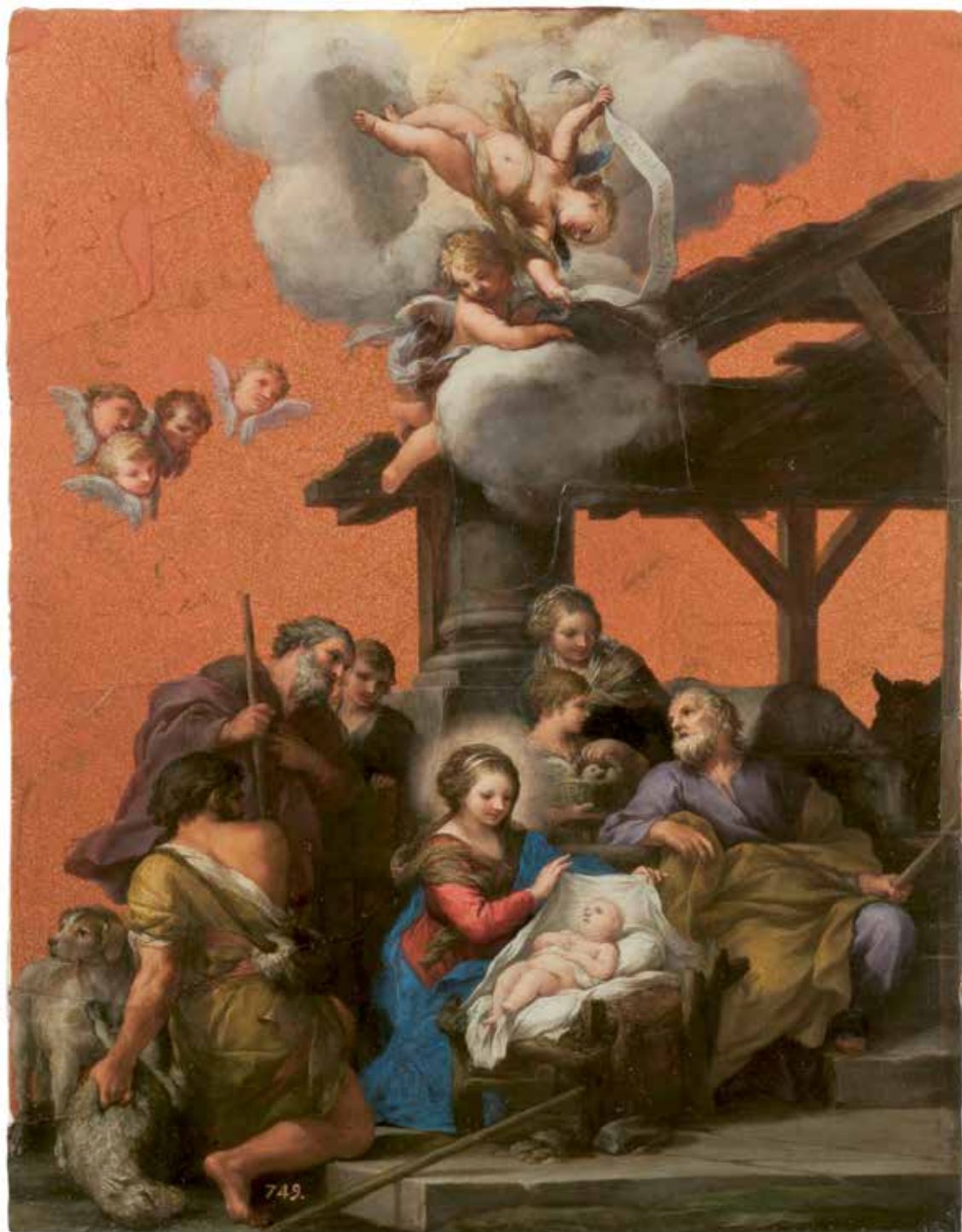
¿Qué hay en el polvo de las traseras, ese otro elemento del ecosistema museístico? Pedí a los laboratorios del Instituto Geológico y Minero (CSIC) que analizaran una muestra del recogido en este cuadro. Se efectuaron estudios de microscopía óptica, de microscopía electrónica de barrido y de difracción de rayos X. Se identificaron partículas de madera y minerales —translúcidos y opacos, grises o amarillentos—, partículas laminares de colores verde, rojo y negro, partículas metálicas, granos policristalinos y otros con forma de fibra o restos biológicos con estructura de pelo. Los hallazgos apuntan a la presencia de feldespatos potásicos, cuarzo, carbonato de calcio y óxidos de hierro. Las imágenes de estereomicroscopio y de electrones retrodispersados «transfiguran» las motas de polvo en poderosas rocas, en un auténtico paisaje cósmico. Recuerden que la vida en la Tierra se generó a partir de polvo de cometas. [M. A. B.]

³
Otros detalles de la serie se analizan en el ensayo de Ana González Mozo en este mismo catálogo.

⁴
Agradezco esta información a Elena Alcalá; véase Alcalá 2022.



[105] Reverso de
Los desposorios místicos
de santa Catalina de
Alonso Sánchez Coello
(1578, óleo sobre corcho),
176,8 x 91 cm (con marco)
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-1144



[106] Ciro Ferri (1633–1689)
*La Adoración de los
 pastores*, 1658
 Óleo sobre venturina y
 pizarra, 51 × 40 cm
 Madrid, Museo Nacional
 del Prado, P-121



[107] Agnolo di Cosimo,
il Bronzino (1503-1572)
Cosme I de' Medici, h. 1560
Óleo sobre pórfido rojo, 16,6 × 13,5 cm
Colección Abelló



[108] Francesco Pieri (1699–1773)
La Caridad, La cananea (reverso),
San Sebastián y las santas mujeres
y La Virgen del Passeggio, 1734–66
 Cera modelada y teñida
 sobre pizarra, 21 × 16 cm
 Madrid, Museo Nacional de Artes
 Decorativas, CE29518 a CE29521





[109] Anónimo francés del
siglo XVII, a partir de Leonaert
Bramer (1596-1674)
*Interior de un cuerpo de
guardia con la negación de
san Pedro*, siglo XVII (?)
Óleo sobre pizarra, 36 × 48 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P-3685
[ANVERSO Y REVERSO]



[110] Real Laboratorio de Piedras
Duras del Buen Retiro
Marina, 1766-1800
Taracea de piedras duras, 18 × 25 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado, O-503



[111] Muestrario de piedras duras
 Siglo XVIII, 28 × 48 cm
 Madrid, Museo Nacional de Artes
 Decorativas, CE28121



[112] Reverso de *Retrato de mujer* de Karl August Müller (h. 1875, pintura sobre porcelana), 279 × 204 mm (con marco)
Madrid, Museo Nacional del Prado, O-802

[113] Círculo de Heinrich
Friedrich Füger (1751–1818)
Retrato de hombre, h. 1795
Gouache y cabello sobre marfil,
93 × 74,8 mm (con marco)
Madrid, Museo Nacional
del Prado, O-752



[114] Francisca Ifigenia
Meléndez (1770–1825)
*Retrato de dama con tocado
de plumas* (caja), 1800
Gouache sobre marfil, carey,
metal, cristal y cabello,
82 mm diám.; 29 mm h.
Madrid, Museo Nacional del
Romanticismo, CE10091

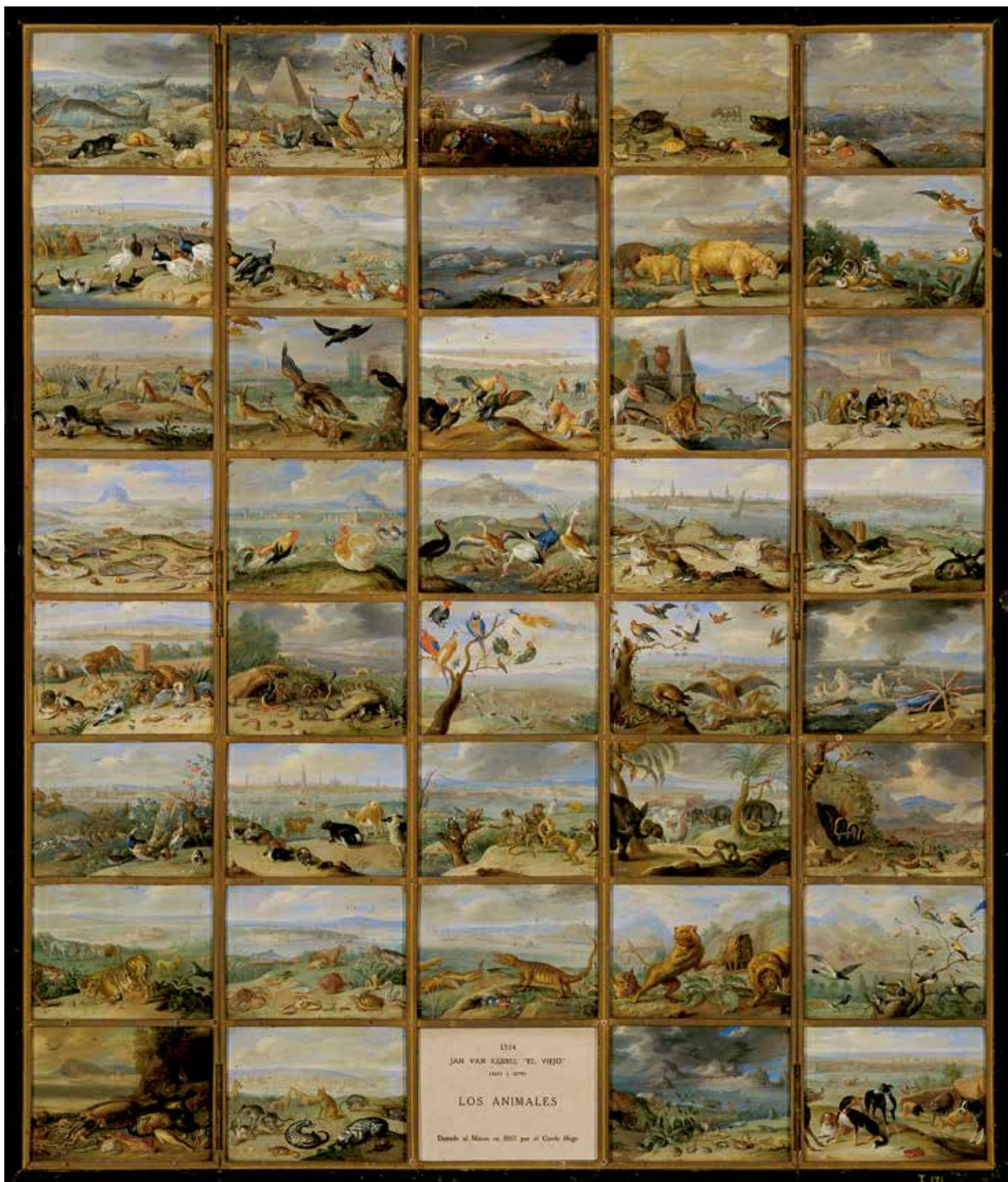


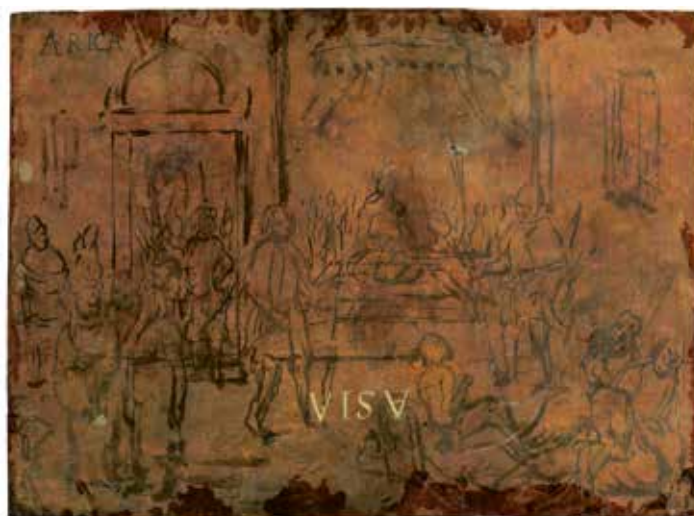
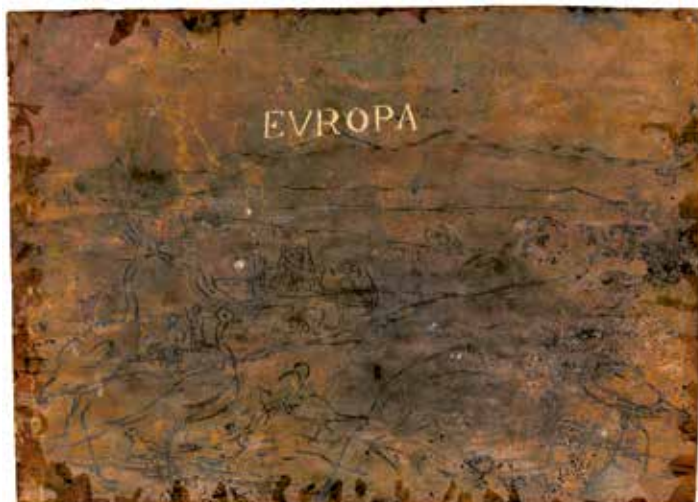


1134
JAN VAN KEMPEL 'EL VIEJO'
1600 y 1601.

LOS ANIMALES

Exhibido al Museo en 1857 por el Conde Diego





En las pp. 282-83:

[115A] Jan van Kessel el Viejo (1626–1676)

Las Cuatro Partes del mundo, 1660–66

Mádera de chopo (marco) y óleo

sobre lámina de cobre (pinturas),

17 × 23 cm (cada uno de los cobres)

Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1554

[MARCO VACÍO Y ANVERSOS EN EL MARCO]

[115B] Reversos pintados de cuatro de

los cobres de la serie *Las Cuatro Partes del*

mundo, de Jan van Kessel el Viejo (P-1554)

[116] José María Sicilia (n. 1954)

Eco. Devórame, 2009

Bronce, 200 × 100 × 2,5 cm

Colección Barón Guillaume Kervyn

de Volkaersbeke, JMS13 40





[117] Miguel Ángel Blanco (n. 1958)

Polvo de la Transfiguración I. Amanecer

Libro-caja 1204 de la Biblioteca del Bosque

11 de julio de 2020, 30 x 60 x 3,3 cm (abierto)

8 pp. de papel de fibras vegetales y papel de corteza de Lokte sumergido en aceite de linaza con frotaciones del reverso de la tabla.

Caja: polvo acumulado en el reverso de

La Transfiguración del Señor de Giovanni Francesco Penni y Giulio Romano (Museo del Prado), astillas de madera de chopo con carcoma de la tabla original y gotas de resina de pino silvestre sobre pan de oro.

Miguel Ángel Blanco, Biblioteca del Bosque



[118] *Polvo de la Transfiguración II. Crepúsculo*

Libro-caja 1205 de la Biblioteca del Bosque

12 de julio de 2020, 11,15 × 44 × 3 cm (abierto)

6 pp. de papel Fabriano verjurado y papel cebolla con frotaciones del reverso de la tabla.

Caja: polvo acumulado en el reverso de *La Transfiguración del Señor* de Giovanni Francesco Penni y Giulio Romano (Museo del Prado), astillas de madera de chopo antiguo utilizada en la restauración del soporte, gotas de resina de araucaria y de pino silvestre sobre pan de oro y colofonia.

Miguel Ángel Blanco, Biblioteca del Bosque



[119] *Polvo de la Transfiguración III. Noche*

Libro-caja 1206 de la Biblioteca del Bosque

13 de julio de 2020, 15 × 44 × 4 cm (abierto)

6 pp. de papel negro con fibras de trapo y papel cebolla con frotaciones del reverso de la tabla.

Caja: polvo acumulado en el reverso de *La Transfiguración del Señor* de Giovanni Francesco Penni y Giulio Romano (Museo del Prado) sobre óleo negro.

Miguel Ángel Blanco, Biblioteca del Bosque

ON THE REVERSE

ENGLISH TEXTS

RECTO / VERSO

Victor I. Stoichita
289

THE REAL AND ITS DOUBLE

Ramón Andrés
294

FOR MY EYES ONLY

Ana González Mozo
296

BETWEEN THE SEEN AND THE UNSEEN

Antonio Muñoz Molina
302

WHERE THE LIGHT NEVER FALLS

Miguel Ángel Blanco
305

CATALOGUE

Section texts by
Miguel Ángel Blanco

THE ARTIST BEHIND THE CANVAS

307

THIS IS NOT A REVERSE

309

FROM BEHIND, IN FRONT OF THE PAINTING

310

THE STRETCHER AS CROSS

311

B-SIDES

313

THE HIDDEN SIDE

315

MORE INFORMATION ON THE BACK

316

ORNAMENTS AND GHOSTS

319

FOLDS, CUTS AND CUTOUTS

320

NATURE IN THE BACKGROUND

321

RECTO / VERSO

Victor I. Stoichita

Two anecdotes to start with. The first is by Marco Boschini and concerns Titian:

Giacomo Palma il Giovane, who had the great fortune to enjoy the teachings of Titian himself, told me that when that artist started work he applied a mass of pigment which functioned as the base or bed, as it were, for the expressions, which he then had to paint on top. With my own eyes I have seen him apply these preparatory layers with emphatic brushstrokes and a heavily charged brush; sometimes with scumbles of pure red earth, which he used to create the half-tones, and sometimes with a stroke of lead white, with the same brush charged with red, black and yellow to add relief to the illuminated parts. And following these precepts of the traditional methods, with four strokes of the brush he succeeded in suggesting the promise of a perfect figure. Sketches of this type satisfied the most informed and were the guide that many of them desired in their search for the correct method which would allow them to embark on the ocean of painting. Having established these precious bases, he turned the paintings against the wall and sometimes left them there for various months without looking at them. When he was ready to start work again he analysed them rigorously, as if they were mortal enemies, in order to see if he could find any defect in them.¹

The second account is by Palomino who, in his *Museo pictórico y escala óptica* (1715-24), discussed a minor but no less legendary painter:

Juan de Pareja, a native of Seville, of mixed race and unusual colour, was the slave of don Diego Velázquez and while (for the sake of art's honour) his master never allowed him to occupy himself with anything to do with painting or drawing, but only to grind pigments and prepare canvases, and other administrative tasks concerning art and the house: he became so adept that behind his master's back and when he should have been asleep he achieved things in Painting which were very worthy of esteem. And foreseeing how this would annoy his master, he made use of an astute ruse: Pareja had noticed that whenever King Philip IV went down to the vaults to see Velázquez painting when he saw a painting turned against the wall he would always turn it round or order it to be turned round so he could see what it was. So, Pareja put a little painting by his own hand against the wall, seemingly by chance. As soon as the King noticed it he turned it round; and at the same time Pareja, who had been waiting for that moment, threw himself at his feet and humbly begged him to protect him before his master, having learned that art without his permission and being the creator of that painting. The magnanimous and royal spirit was not content with merely doing what Pareja had asked of him, but turning to Velázquez he said to him: "Not only must you not refer to this again; but you must realise that one who has such a talent cannot be a slave."²

These two accounts introduce us to the arcane details of painters' workshops while also presenting strategies for achieving different ends. In the two cases the individuals manipulating their works of art are, in the first place, the painters themselves, but while Titian

turned his canvases to the wall in order to revive or reinvigorate his own creativity after a certain period of time, Pareja did this in order to appeal in an astute way to a privileged spectator: the king. In both cases, however, the painting (Titian's "sketch" and Pareja's "thing highly worthy of esteem") is eclipsed; or to be more precise, for a certain time the painting is not shown but rather concealed. To express this another way, the two paintings (Titian's canvas and Pareja's "little painting") return to their state of mere objects, concealing or veiling a mystery – that of art – which becomes inaccessible (for a while). The action of turning the painting round makes it vanish from our eyes in favour of the support, and these objects have to be turned round again in order to allow contemplation of the painting.

The two texts merit careful analysis. Boschini records Titian's creative process, detailing the multi-coloured nature of the preparatory layer applied to the canvas and evoking the barely defined figure. That figure is not described, nor can it be as it is the mere "promise of a perfect figure". The writer suggests that the sketch or intermediary representation may be of interest to informed art lovers but not to the general public, and above all was far from fully satisfying Titian's creative ambitions; hence the need at that moment for distancing, for pause, for turning the painting back to front.

For his part Palomino does not describe Juan de Pareja's work but we can deduce that it was finished, even highly finished ("a thing worthy of esteem"), to the point that through a skilful *mise-en-scène* it could be used as a "presentation piece". According to the writer it was nothing more than a "little painting" and this use of the diminutive is undoubtedly intentional.

There are three protagonists in this story: the king (Philip IV), the mixed-race painter (Juan de Pareja), and hiding in the wings Pareja's master and owner (Velázquez).³ The king, we can infer, ignored court etiquette and momentarily set aside his numerous and weighty occupations when he "went down" to the court painter's studio in order to see his work. Here we have one of the *topoi* inherited from the classical tradition as legend states that Alexander the Great would visit the studio of his favourite painter Apelles.⁴ The novel element of Palomino's account lies in the detail that Philip's interest is aroused by the paintings turned to the wall and he turns them round (generally making use of another person as a king does not stoop to manual activities of that type), hoping to obtain a sight ("see what it was") of the concealed face of a work by his favourite painter. It is here that Pareja's "little painting" throws the order of things into confusion as what the king is shown is not a painting by Velázquez, as His Majesty had expected to see, but a painting by... a slave! We should also note that Palomino's text makes no reference to the painting's subject. The king's confusion has nothing to do with the work's content but is due to the unusual circumstance of its creation. The power relations (painter/apprentice, master/slave, lord/vassal), which are perfectly presented here by Palomino, are put to the test, culminating in the description of the subject prostrating himself and the favour majestically granted by the sovereign.

In both stories the painting turned back to front functions as a furtive actant, an object concealing a secret. Although with different ends, the two anecdotes exemplify the opacity of the pictorial support and make use of the tension introduced by the painted side of the canvas. Both accounts should be read in the context of a symbolic field⁵ which refers to the relationship between the "thingness" of the painting and the seduction of the pictorial representation. What

gives the painting value, what those “most informed” people referred to by Boschini seek out and appreciate and what attracted Philip IV, according to Palomino, was clearly not the back of the painting but what that back made materially possible, i.e. the representation. It is clear that the picture and the painting (the representation) are not the same thing. It is the mastery of the pictorial depiction, the ability of the skilfully handled brush to create fictions which give the painting value, testifying to the artist’s creative power. What we have is a “different power” or rather a “counter-power” and Pareja reveals it by his need to beg on his knees for his gracious majesty’s acknowledgement of it.

Velázquez himself did not remain apart from this dialectic and proclaimed it in his own way in “the most illustrious of his works”, as Palomino described the painting that now goes by the name of *Las Meninas* [fig. 1]. I will not reproduce his lengthy description of it, nor will I discuss its astonishing composition which has caused so many rivers of ink to flow, and still does today.⁶ Nonetheless, we need to recall the mystery of that work which depicts Velázquez engaged in its creation in an improvised studio according to Palomino who, using a remarkable syntagm, evokes the space-matrix of fiction (“*el cuarto del Príncipe donde se finge y donde se pintó...*”) involving an enormously opaque representation in the foreground: “The canvas on which he is painting is large and nothing of what is painted on it can be seen, for it is viewed from the back, the side that rests on the easel.”⁷

Here we are in the realm of superlatives and the contrast with the previous anecdote concerning Juan de Pareja’s “little painting” could not be greater. If the game of concealing/revealing so ingeniously devised by the apprentice consisted of exploiting the power of attraction of the opaque by encouraging the king to move (or order to have moved) the enigmatic object leaning against the wall, Velázquez restarted the game: “Velázquez demonstrated his indisputable talent by revealing what he was painting through an ingenious device, making use of the clear light of a mirror which he painted at the back of the room and facing the picture, with its reflection or repercussion showing us our Catholic sovereigns, Philip and Mariana.”⁸

According to Palomino, this astute revelation was the result of the “dazzling inventiveness” of Velázquez, who proposed an interplay between the opacity of the thick canvas and the diaphanous purity of the mirror, the privileged location of the royal presences. By doing this and through his use of the very devices of pictorial representation, he developed various concepts in art theory of his time, which certainly did not avoid the existence of the “material form” of art. Federico Zuccaro, for example, in his treatise entitled *L’idea de’ pittori, scultori ed architetti* (1607), emphasised that “Pertaining to our art of painting are not just things painted on the wall or canvas but also the canvas itself and the wall itself, the material of this form, as materials capable and subject to being painted.”⁹ In this context the display of the large canvas in the foreground of *Las Meninas*, which visibly integrates the “material form” of art into a meta-pictorial discourse,¹⁰ is located on a clearly different level if compared to the reverse of Juan de Pareja’s “little painting” leaning against the wall. Velázquez had no need at all to plead for his majesty’s forgiveness for his daring; rather, and at the very most, to request his generosity (as legend has it) in obtaining the title of Knight of the Order of Santiago.

The subject of the contrast between the “materiality” of the picture and the value of the painting has a long history. Paradoxically, the oldest known account of this tension is to be found in an anecdote in which it is power itself that directs the game. In his *Lives of the*

Twelve Caesars (2nd century AD) Suetonius describes Augustus’s unusual way of celebrating Saturnalia: “At some dinner parties he would also auction tickets for prizes of most unequal value, and paintings with their faces turned to the wall, for which every guest was expected to bid blindly, taking his chance like the rest: he might either pick up most satisfactory bargains, or throw away his money.”¹¹

This passage is only comprehensible in the context of the symbolism of the playful inversions that characterised the celebrations of Saturnalia. What we are witnessing here is a farce in which the emperor challenges his guests and not without a degree of irony. By inviting them to buy paintings of which only the reverse is visible he introduces them into a markets of confused, even opaque symbolic goods in which the added value of the painting is absent or is revealed, with its consequent losses and gains, but only at the end in the manner of an epilogue.

It is not surprising that this fable reappears in one of the most important 17th-century texts on painting, with the aim of revealing the need for specialist knowledge in the art trade. In his *Introduction to the Academy of Painting* (1678) Rembrandt’s pupil Samuel van Hoogstraten encouraged artists to use their knowledge in order to participate themselves in the circulation of values:

The buying, trading and exchanging of paintings also behoves the painter, in that another, encouraged by his example, will be incited to do the same. For who will acquire love for art if the painters themselves do not set the example? [...]. Certainly, it is a good cause to bring many wealthy art lovers into the fold by setting the example of loving art, in order that they may not forget it. However strange it may sound, I would wish to have art lovers like Emperor Augustus; this mighty lord at his banquets occasionally had some paintings auctioned back-to-front or turned around, for which each of the guests was required to hazard a bid, and the highest bidder bought it, regardless of whether he did so at a profit or a loss. But those that were willing to buy a pig in a poke, as it the saying goes, did so to gain Augustus’s favor. We advise our art lovers to first look into the worth of pieces, so that they will not be deceived and become disgusted with art.¹²

These words have considerable significance. There are works dating from prior to Van Hoogstraten’s text, such as *Confiscation of the Contents of an Art Dealer’s Gallery* attributed to François Bunel the Younger [cat. 44], which present the relationship – tension, even – established between the commercial and the artistic value of a painting. The composition depicts a dramatic visit to a studio/gallery/shop at the moment of its sad dispersal. We see unfinished paintings on easels and other finished ones. Some canvases are still leaning against the wall while others are in the process of being packed up and removed. Detached from this hustle and bustle, on the left-hand side of this space which combines creation, display and circulation of objects-paintings, a clerk makes notes or more precisely draws up an inventory that reduces the works of art to mere recorded and numbered objects.

Art Lovers in the Studio of a Painter, executed around 1630 by the Amsterdam artist Pieter Codde [fig. 2], is much less dramatic. Here we are introduced into a space inhabited and enlivened by images-objects. A landscape hangs above the door while another is propped beside it against the wall, waiting for its frame. On the floor

in front of it is a roll of two or three already painted canvasses while a little further to the left is the stretcher of a painting. The artist has moved away from his work to receive his visitors in a type of social ballet which makes him pirouette in the centre of his studio. Brush and palette in hand, he has yielded his place to an art lover who is leaning forward to get a better view of the painting on the easel,¹³ of which only the back is visible and which the painter was working on before his visitors arrived. This art lover, undoubtedly a noble gentleman, or “*bravo*” to use to term of the time, has left his sword in the middle of the composition-room, an emblematic gesture that should be read from the viewpoint of the recognition (or homage) to another type of bravado, that of the painter, also a “*bravo*” although in the exercise of the brush rather than the sword.¹⁴ Another potential client has seated himself comfortably on a stool to look at a small painting while the artist carefully observes his reaction. We only see the reverse of that small, framed work (the likely subject of purchase) which Pieter Codde has painted with great care, returning to a tradition of brightly-coloured backs of paintings. A third gentleman, seen from behind, carefully examines another painting which is barely visible to us. The relationship between the latter two figures is interesting. One analyses a work of which we can only see the reverse while the other studies the front of a painting that defies the limits of visibility. In an analogy with the paired and mirrored images of these two connoisseurs, the two paintings are also antonyms. The tranquil atmosphere is one of silent expectation, totally devoted to the careful contemplation of the works.

We might venture to undertake a small exercise of the imagination with the aim of delving more closely into the possible categories of aesthetic appreciation possessed by these gentlemen art lovers. The location is the studio of a landscape painter (which Codde was certainly not), as two of the paintings by the door seem to indicate. This pictorial genre, which was one of the glories of 17th-century Dutch art, had its own rules and also its own risks, including the potential for monotony. Karel van Mander, who was one of the most important art theoreticians of his day, aimed to remedy this defect in a book entitled *Foundation of the Noble, Free Art of Painting* (1604), offering an extreme solution:

Consequently, in order to avoid all these missteps,
Let us now disencumber the sky from clouds,
From time to time laying it totally bare,
Spread over with purest blue of azure and smalt
But with clean implements, to ensure that
everything remains unsullied,
And set [the blues] down sweetly, the lightest lowest,
So that next to the heaviness of the Element Earth
The greatest brightness be always joined.¹⁵

We might imagine that Pieter Codde's figures, shown contemplating or perhaps rather scrutinising the paintings with such care, allowed themselves to be guided by similar criteria. Later, Samuel van Hoogstraten dwelt on the diversification of pictorial styles and offered a detailed description of that of Jan van Goyen, one of the finest 17th-century Dutch landscape painters, who was also an exact contemporary of Codde. In fact, Van Hoogstraten precisely emphasises Van Goyen's manner of resolving the transmutation of the unformed pigment into form:¹⁶

Jan van Goyen [...] slathered his entire panel all over with paint, here lightly colored, there darkly, more or less like a multicolored agate or marbled paper, and began to discover all kinds of nice drolleries therein, which he made recognizable with little effort and many small touches, so that in one place a nice background emerged, adorned with farming hamlets; in another place, one saw an old rampart with a gate and promontory appear, and mirrored in the rippling water, ships and barges, laden with cargo or travellers, were going to-and-fro, and, in short, his eye, trained in discerning hidden features in a chaos of paint, steered his hand and mind skilfully, so that the observer beheld completed painting before becoming aware what the painter intended.¹⁷

In Codde's work depicting various gentlemen visiting a painter's studio the above-mentioned effect of “multicoloured agate” or “marbled paper” appears twice on the left of the scene. Firstly on the reverse of the painting held by the seated man, and secondly on the verso of the painting held by the standing figure seen from behind who examines it carefully. This oscillation is produced by the synchronised presentation of the mirrored pair of paintings so carefully scrutinised by the visitors. For our part, as viewers we are subjected to a type of plural contemplation which reveals the complexity of a meta-pictorial representation by introducing into the scene paintings that are displayed, framed, handled, turned back to front, abandoned or concealed.

Codde pays constant attention to aspects associated with the materiality of painting. This is evident in a work depicting a painter-musician in his studio, now with Koetser Gallery in Zurich [fig. 3]. The presence of music in a painter's studio is nothing new and is in fact a recurring theme in 17th-century Dutch painting.¹⁸ What is striking in this case, however, is the direct manner in which the painter-musician's gaze communicates with the viewer as he tunes his lute.¹⁹ Attention should be drawn here to the relationship between the concepts of according, concurring and harmonising with the viewer, equivalent to “hearts beating as one”, in other words the appeal to empathy. We might say that this is an invitation to take part in the preparations for a concert which has not yet started. The most provocative element in the entire composition is, however, the large canvas on the easel. Although seemingly blank it is not entirely, as it has been prepared for painting. The painting shows the viewer its preparatory layer, its *fondamento* or *grondt*, to use terms of the time. In the art of this period there are few more explicit examples of the display of a prepared but blank canvas. This preliminary surface, which Renaissance artists preferred to keep hidden (as we saw with Titian, for example) and which Van Hoogstraten in the 17th century compared to multicoloured agate or marbled paper with regard to its appearance, invites the viewer to the experience of “concretization”,²⁰ or to express it another way, to dare to seek out potential forms in the chaos of colours with the aim of discerning a “perfect painting”.²¹ Just like the tuning of the instrument prior to a concert, the preparation of the canvas heralds the work. Pieter Codde was sufficiently daring to tangle up the different phases by showing them together and his painting features the provocative and seductive innovation of depicting an invitation to a concert rather than the concert itself.

At approximately the same period, Rembrandt simplified things in a radical way. In *Artist in his Studio* of around 1628 [cat. 2] he shows the baggage of pictorial representation: easel, stretcher and

canvas. The mystery of the representation is absolute. Only a young painter (Rembrandt himself?) standing on the left can see the work, from which he has stepped back some way. As we can only see the painting from the back we will never know what the subject is and can only appreciate its imposing presence. Here we encounter a device based on the presence-absence, display-concealment relationship. The object-painting visibly expands while at the same time it conceals its front face and shows the meticulous reality of its reverse which thus becomes, as it were, “painting”. The absolute master of the laws of chiaroscuro, Rembrandt did not hesitate to challenge their uses. The dark side of the painting, its verso, emerges; the light side, its recto, conceals itself. A narrow, glowing strip of light defines its edges, indicating that we are witnessing the mise-en-scène of an “interface”.

With its intrinsic recto/verso tension, the device-painting soon acquired the status of a paradigm. The frontispiece of a teaching manual for use by apprentices published in 1656 by Michael Sweerts, an itinerant artist from Brussels, is a good example [fig. 4].²² This series of exercises on physiognomy is headed by a remarkable title page which imitates a visual puzzle. Its text, consisting of the artist’s name and the place and date of publication, fills the surface of a painting. Due to its oblique alignment the easel shows its edges, allowing the artist to denounce the pictorial analogy that underlies his work.



The relationship between “art” and “the painting” is a complex one, involving the deployment of knowledge and its concealment. If we are to believe Suetonius, the Emperor Augustus challenged that relationship by devising a type of deceptive raffle that was apparently simple but in fact complex due to the fact that it called into question the very nature of symbolic goods. The emperor’s game challenged the value-fetish of pictorial illusion and the apparent (or partial) non-value of the object which makes it possible.

On the threshold of the modern age, during the period of the emergence and triumph of this two-sided object suitable for displaying fiction at the expense of its material support and at a time when the easel painting was coming into being, art theoreticians (Van Hoogstraten, Palomino) and Flemish and Spanish painters (Rembrandt and Velázquez, among others) drew attention to the profound implications of this duality and also its fragility, to the point of transcending its limits. The canvas on the easel which occupies the foreground of *Las Meninas* or the large surface resting on the easel which fills the centre of Rembrandt’s studio offer memorable pictorial experiences. More importantly, they are authentic examples of pictorial bravura.

The high point of this experience is undoubtedly represented by the Antwerp painter Cornelius Norbertus Gijsbrechts (1610–after 1678), who emigrated to Germany and then to Denmark. The title of the recent major retrospective on the artist at the Statens Museum for Kunst in Copenhagen could not be more meaningful: *Illusions: Gijsbrechts, Royal Master of Deception*.²³ In an implicit manner the title draws attention to the artist’s pictorial mastery while enriching those implications by suggesting the existence of a dialogue established between the tricks or snares of fiction and sovereign power.

Trompe l’Oeil with Studio Wall and Vanitas, dated 1668, can almost be seen as a manifesto [fig. 5]. The painting offers a trompe l’oeil depiction of the wooden boarded wall of a painter’s studio with a canvas displayed on it. Hanging beside it is a largely unfinished,

unframed oval medallion and above it another similar but completed one with a portrait of the Holy Roman Emperor Leopold I. On the shelf beneath them we see artist’s implements – a box of oils, flasks of turpentine, a handful of fine brushes and a mahlstick – and below them a palette with pigments suspended from a peg. Propped on the shelf exactly above the palette, as if proclaiming its owner, is another oval medallion which very probably depicts the painter, alongside a folded letter addressed to him. The canvas hanging on the wall, which depicts a “vanitas” still life, is coming apart. The theme of the vanity of all earthly things, symbolised by the skull, the hourglass, the snuffed-out candle and the soap bubble, fill the support of the representation. The canvas, which reveals its reverse, is fraying and coming part in a display of its ephemeral nature.

The success of paintings of this type among artists and art lovers was enormous and the impact on viewers considerable. Years after Gijsbrechts painted his work an educated traveller, the magistrate and scholar Charles de Brosse, offered a detailed description in a letter to family members of 1738 of his memorable encounter with one of the extreme manifestations of the art of deception. Brosse was in the South of France where he visited the Charterhouse of Villeneuve, near Avignon:

They assigned us a monk, who was a painter, to show us everything. He first took us to his picture cabinet where I saw a work that gave me enormous satisfaction and which deserves a lengthy place in my account. At the end of the room was an easel and on it an unfinished painting depicting *The Empire of Flora*, the original by Poussin. The painter’s palette and brushes were still beside the painting. Above it, on a piece of paper, was the drawing of the painting in red chalk; next to it was a landscape engraving by [Sébastien] Le Clerc. Below the easel was a small painting turned back to front, and slipped into its stretcher was an engraved landscape by [Gabriel] Perelle. I observed all of this both from a distance and from close up, without seeing anything worth lingering on; but my surprise was unbounded when I attempted to pick up the drawing and discovered that nothing was really true and that all this was none other than a single picture entirely painted in oil. I moistened my handkerchief, which I passed over the drawing, not being able to believe that it was not done in chalk; the plate mark on the sheet of the two prints, the difference between the weight of the papers, the nature of the two engravings, the weave of the canvas of the painting turned back to front, the holes and the wood of the easel, all is so admirable that I was on the point of exclaiming out loud at any moment. Had I been able to acquire the painting, I would happily have paid 10,000 francs for it.²⁴

This work [fig. 6], painted by one of Gijsbrechts’s followers, Antoine Fort-Bras (Antonio Forbera), moderates or evokes the “vanitas” aspect of painting and exaggerates its aspect of meta-pictorial illusion through the technique of *découpage* which was given the name of *chantourné*.²⁵ Particularly notable is the attention paid by De Brosse in his account to the details of the presentation of this particular object (“at the end of the room...”), the way its installation particularly attracted his gaze (“I observed all of this both from a distance and from close up...”) and, as if looking was not sufficient, how he had the desire to experience it through touch (“my surprise was unbounded when I attempted to pick up the drawing”). We should

finally note this art lover's willingness to acquire the astonishing object and thus repay the pleasure of having allowed himself to be deceived ("I would happily have paid 10,000 francs for it").

Five years later another cultured individual, the abbé Bernard-Laurent Soumille, lingered before this painting "which does not seem to be one";²⁶ adding interesting details referring to the fact that it could have been painted for Louis XIV but which, due to the artist's accidental death, was acquired by the Carthusians who kept it as "an inimitable and priceless work". Like De Brosse, Soumille admitted that he was tempted to "pass my hand over it, in order to see if I felt something special", devoting an important place to the description of one of the elements in this complex "installation"; the painting turned back to front below the easel:

The space below the painting, down to the floor, is occupied by a picture turned back to front, of which one sees nothing more than the stretcher and the canvas. The stretcher is pine, the veins of the wood are perfectly differentiated and coloured according to nature: there is a strut running from top to bottom which seems to have been nailed to the stretcher and the nails, despite their small size, have made the wood split. The picture's canvas seems to be a thick Italian one similar to *canevas*. The threads are visible, and from the colour of the canvas it is possible to know that the painting was executed in oil; what makes this more evident is a piece of the same canvas, as large as the palm of a hand, which appears to be stuck over the other as if plugging a hole; its grey colour, which makes it seem new in comparison to the other, reveals that it was attached there a long time after. With regard to the rest, one shouldn't consider that the canvas which one sees is the same one on which the work is painted, as the seeming canvas is quite thick and the real one very fine, as you can see by looking at the easel from the back.²⁷

These two pages and the work that is the inspiration for this eulogistic description fully conform to the aesthetic which was well expounded by the theoretician Roger de Piles, who stated that the essence of painting is "surprising the eyes and deceiving them, if possible".²⁸

True painting is that which calls out to us (as it were) and surprises us: and it is not just because of the power of the effect that it produces on us that we cannot help coming up close to it, as if it had something to say to us. And when we are next to it we will find that it not only amuses us due to the good choice and novelty of the things it shows us, the story and the fable with which it refreshes our memory, the ingenious inventions and the allegories in which we delight in finding a meaning or in criticising their obscurity; but also due to the true and faithful imitation which is what attracted us at the start [and] which instructs us in the detail of the parts of Painting.²⁹

With regard to this profession of faith, Soumille's account adds a significant additional element: the suggestion of a test which involves the curiosity of the viewer and his/her body in a particular way, to the extent of making that viewer move their body around the work in order to verify its hidden side.

It is difficult to entirely define this extreme work by Antoine Fort-Bras without bearing Gijsbrechts's previous experiments in mind. The deception involved in a painting turned back to front has its

origins in the artifices employed by that Flemish artist in the trompe l'oeil now in the Statens Museum for Kunst in Copenhagen, *Cut-out Trompe l'Oeil Easel with a Painting of Fruit* [fig. 7].³⁰ In comparison to Fort-Bras's complex "installation", Gijsbrechts's work offers a relatively simple mise-en-scène to the point of bordering on an axiom: on the easel is a painting still in the making and below it another one that is finished (already framed) but inaccessible to us as it is turned the other way. The painter's implements are also present and the display of the palette against the reversed canvas suggests that painting can be expressed as a play of appearances which combine recto and verso, front and back.³¹ As in the work of 1668 [fig. 5], which includes a letter with a dedication and the image of the person for whom the painting was probably intended, the Holy Roman Emperor Leopold I, this cut-out easel includes the same motifs although the intended recipient was probably Christian V of Denmark.

Fort-Bras's cut-out [fig. 6], which early sources considered to have been painted for Louis XIV, testifies to the reserved nature of what Roger de Piles called "the power of the effect of deception." The fact that the king was the intended recipient of an exceptional work³² is confirmed by the space given to no less than twelve works by Gijsbrechts in the *Perspektiv-Kammer*, an important room within the royal collection in the palace in Copenhagen,³³ of which *Cut-out Trompe l'Oeil Easel with a Painting of Fruit* was undoubtedly one. Another work and the one that largely accounts for the artist's fame in the present day, the celebrated *Trompe l'Oeil of the Reverse of a framed Painting* in the Statens Museum in Copenhagen [fig. 8], was very probably there as well. If this was the case it would not have been hung on the wall in the manner of a completed painting and rather, despite being finished, would very probably have been placed on the floor, leaning against the wall³⁴ to simulate a temporarily abandoned object waiting for someone to turn it round and hang it up. It thus concealed (seemingly temporarily) its front in favour of its back.

The trompe l'oeil depiction of this back of a painting is perfect.³⁵ Apart from the meticulous imitation of the canvas, the stretcher with its intrinsic imperfections, the nails that hold the painting in place in the frame and some escaping edges of the canvas, it includes an additional element. This is a label with the number "36" on it, presumably referring to the inventory number of this illusory object: a type of trompe l'oeil within a trompe l'oeil.

Applying or inscribing annotations on the back of paintings was habitual at this period [see, for example, cat. 86–88]. This practice involved and still involves the inclusion of extensive and wide-ranging information, such as the artist, collector or collectors' names, the date of execution, of acquisition, any restorations, the price, etc. It is information reserved for a small group of individuals (owners, artists, art lovers, restorers, administrators, art dealers, etc.) who enjoy special access to works, in contrast to the general public which has little chance of seeing this data in its entirety.³⁶ The label on *Trompe l'Oeil of the Reverse of a Painting* by Gijsbrechts is the reduction of information of this type to its minimum expression.³⁷

Its function is a dual and contrasting one; its presence increases the deceptive nature of the work while the number "36" indicates that work's place in an inventory of valuable objects.

To appreciate the extent of such deception, the viewer of the day (starting with Christian V of Denmark) would have had to allow himself to be carried along by the deceptive game and, following the discovery of the trick, to yield to their tactile impulse, moving their

body and stretching out their hand to touch the object, number “36” on the list of symbolic items, with the hope of discovering its secret. But the hidden side would reveal its brute state as the “real back”. At the present time this back [fig. 9] bears the stamp of the museum that houses it and of course its true inventory number.

★

The subject of *Trompe l’Oeil of the Reverse of a Painting* by Gijbrecchts is the painting as object, an undoubtedly paradoxical object in the sense that it demonstrates the triumph of its own fiction.³⁸ For many years the work of this Flemish artist remained unknown to the general public and it was not until the 1950s and 1960s that he attracted the interest of specialists.³⁹ It was precisely at this period that artistic creation, marked by the legacy of Marcel Duchamp, dramatically called into question the fetishism associated with symbolic goods, implicitly promoting the “thingness” of the work of art [see cat. 10, 51]. This approach is only seemingly iconoclastic⁴⁰ and when Giulio Paolini, one of its most famous exponents, was asked about the meaning of his work paradoxically entitled *Untitled* of 1962 [fig. 10] he unhesitatingly replied: “The back of the picture is above all the enigmatic presence of lost images or those that remain to be discovered.”⁴¹

[ENDNOTES] ★ 1. Boschini [1660] 1966, pp. 111–12. ★ 2. Palomino [1715–24] 1988, vol. 3, pp. 307–9. ★ 3. For more details on this anecdote, see Stoichita 2009, pp. 157–74. ★ 4. Pliny the Elder, *Natural History*, XXXV, 85. ★ 5. For the notion of the “symbolic field” I refer to Bordieu 1992. ★ 6. See Marias (ed.) 1995 and Greub (ed.) 2001. ★ 7. Palomino [1715–24] 1988, vol. 3, p. 250. ★ 8. Ibid. ★ 9. Zuccaro [1607] 1961, p. 170. ★ 10. See Stoichita 2015 and Portús 2016. ★ 11. Suetonius, *The Lives of the Twelve Caesars: Augustus*, LXXV. ★ 12. Van Hoogstraten [1678] 2021, p. 249. ★ 13. On the issue of gazes as the subject of this painting by Codde, see Hadjinicolaou 2019, pp. 253–55. ★ 14. See Suthor 2010. ★ 15. Van Mander [1604] 2023, p. 294. ★ 16. On the context of this idea, see recently Powell 2017, particularly pp. 384–90, and Hadjinicolaou 2019, pp. 67–70, 167–72 and 253–55. ★ 17. Van Hoogstraten [1678] 2021, p. 271. ★ 18. Raupp 1978. ★ 19. On this motif, see Neumeyer 1964. ★ 20. Panofsky 1951, Janson 1961, and Powell 2017. On the idea of “concretization”, which is so important for the aesthetic of reception, see Iser 1984. ★ 21. Gamboni 2002. ★ 22. More details in Yeager-Crasselt 2016. ★ 23. Koester et al. 1999. ★ 24. De Brosse 1885, pp. 14–15. See also Koester et al. 1999, pp. 176–78, and Pfisterer 2012, pp. 67–69. ★ 25. According to Arnold Houbraken, the inventor of this technique was Cornelis Bisschop from Dordrecht (1630–1674); Houbraken [1718–21] 1976, vol. 2, p. 220. ★ 26. *Mercur de France*, April 1744, text republished in De Loye 1960, which has been used as the basis here. ★ 27. The text taken from *ibid.* ★ 28. De Piles [1708] 1989, p. 14. ★ 29. *Ibid.*, pp. 8–9. ★ 30. Koester et al. 1999, pp. 176–78, and Pfisterer 2012. ★ 31. On this issue, see the interesting observations by Ulrich Pfisterer (in Pfisterer 2012, p. 74). ★ 32. This aspect has also been analysed in depth by Ulrich Pfisterer (in *ibid.*) ★ 33. The reconstruction of the *Perspektiv-Kammer* on the basis of the 1669 inventory has been undertaken by Eva de la Fuente (in De la Fuente 2005). ★ 34. The decision was also taken to install it in this manner in the present display in the museum in which it is housed. ★ 35. Richard Read (in Read 2009, pp. 120–35) has proposed the term “total back”. ★ 36. For more details, see Casarin (ed.) 2018 and Winter, Kachel and Haase (eds.) 2019. ★ 37. Its functions have been analysed in detail by Karin Gludovatz (in Gludovatz 2008). ★ 38. Stoichita 2015, pp. 297–310, and Stoichita 2022. ★ 39. Gammelbo 1952–55. ★ 40. See Weibel and Latour (eds.) 2002, particularly pp. 570–620, and Springer 2004. ★ 41. Letter to the author from Giulio Paolini, 12 January 2023.

THE REAL AND ITS DOUBLE

Ramón Andrés

The opposite of the south wind is not the north wind but rather the empty space created by migrations which have left for a region unknown to us, the country where something of us lives without our knowing. They have abandoned the woods, the plains, the marshes. Within our mindset there is always a leaving, a movement towards something, a nameless part, a back; a rear. In the end we may succeed in contemplating the places which the birds have left behind, approaching them if a light allows us to cross towards being, which is the place from where we are absent.

What opens up on the other side is a replica of the destiny that summons us to be here; silent symmetry.

An anonymous print made at a still unknown but late date explains our commitment to the future: a pilgrim, staff in one hand, gropes for the edges of the sky with the other, leaning forward on his knees he splits open the curve of the cosmic globe [fig. 11]. The earth is not enough for him and it is now the stars that light up his roadsides; the sun rises on the opposite side, accompanied by a world which awakens in the sown fields, in the bridges.

What does this wanderer seek? Towards what *finis terrae* are his steps directed? He leans into the unknown, which will soon be unexpectedly revealed to him. As yet he is unaware that his consciousness is the axis of a starry space; he does not sense that this is also his desire for knowledge, for touching with his fingers what is hidden from him.

It is not just gravity that confines us within a temporal point. What escapes gravitation, what we truly are, the aerial and the unpredictable, is part of that impulse which leads us to wander, because distance lies within us, I mean, in the distance that we are and which we wish to traverse. Nonetheless, we can barely confront it due to the hindrance of identity, which complicates it.

Neither Heraclitus nor the Pythagoreans express their alternation between the earthly and the heavenly. The Aristotelians are also silent. It is not even a question of a law of opposites; it is simpler, more rudimentary. In the other part of the forest, in the remotest depths of the earth, everything has stopped moving. The north wind has left for a distant ship’s sail, has gone to break up what was piled in the corners of a city. Its strength might seem like the legacy of a nothingness, the invisible made movement and sound. There is a primitive music of forms.

Works of art can be heard. Sometimes their sound comes from their hidden part, the back which was the woody core of a chestnut, from the cloth which, still smelling of the countryside, will emerge this very morning from a workshop where some spinners were busy. Young women. The back room of the painting is a storeroom of histories. So everything happens there in the shadows and what will one day become visible is prepared. It is what we owe to waiting, as the type of art that does not know how to wait, the type that owes little to time, is like bread removed from the oven too soon.

Waiting is a human time on the point of disappearing, of vanishing in smoke. There are ever fewer of us who aim to stop and wait. They don’t consider *the other side*. They can’t imagine it. Immediacy does not understand the concept of “still”. Haste dissolves things, and things only exist due to the time we devote to them.

A fountain, a staircase, a lamp, the pigment that disintegrates in a cloud by Constable; all these exist in relation to our minds. They are not understood by people who only see profit in speed; but there is a slow voice that lies in the grammar of what will never be written. It saves us.

The versos of paintings constitute a counter-museum, an otherness of light, the interior courtyard in which everything that no longer fits into our homes is piled up. Here we find Pieter de Hooch's brooms, Gabriël Metsu's old viola da gamba case, Labille-Guiard's old easel [fig. 12], the peeling wine flagons that Judith Leyster doesn't want to throw away, Tadashi Kawamata's chairs.

How much hay did Bosch's *Haywain* lose on its way? We can't see it but nevertheless it clatters along while spilling out its dry grass through the gaps opened up behind the painting, it makes them go yellow, there are foragers following its track to pick up the stalks of hay, chew them and spit them out. There isn't enough food for everyone. Times are hard. A crow flies past with some crumbs in its beak, bearing them to the sepulchral cave where Saint Anthony has hidden himself away. A boy throws a stone, a group of people listen to a tattered preacher; a solitary old woman gathers a bundle of firewood. All this is there, although hidden from our sight. They are the intuited figures, the ones who always live at the back, turning on the Wheel of Fortune of what happens in the other part of human lives; in the time just before the canvas.

The origin of things does not belong to the surfaces, they are the last to appear in the world.

On the back of a Descent from the Cross there is an intermittent muttering, a lament of women who have something of the hawthorn about them. Their clothes still exhale the scent of lavender and vinegar. A few barely audible words say: "*Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa*". A man hurries them on, they must reach the sepulchre as soon as possible. In paintings of Judith with the head of Holofernes like stolen fruit we hear a dripping from a sinister tap, an abandoned suburb. A stamping of hooves resounds in canvases that celebrate victories, an arrogance of resolute gazes. Saint Barbara reads in solitude, in a room next to the fire lit by Robert Campin. Crackling of holm oak and turning of pages. Carel Fabritius's goldfinch sings.

It's Thursday, after dark, and Francisco de Goya is very slowly contemplating his *Saturn*. Outside, some youths are playing cards, cheating and swearing. Untidily dressed as he's at home, he lives bitterly through the unravelling times, with their clouds of gunpowder and smell of cheap stew. He's dined off a herring and a little tomato with garlic. A plate of haws sits on a low table.

Concealed on the back of that god of time called Chronos or Saturn, whom we call Deception these days, is someone who barely understands what people say to him; he cannot hear, he often falls ill from astonishment at what is being devoured. Shots near the Prado Nuevo barracks: apathy; a few acrobats laughing. These are realities that exist outside the grasp of painting, in the true polarity of two universes, in the simultaneity which, by design, only allows one of Janus's faces to be seen. All of this, everything, happens on the back.

Because painting detains time, because it cancels the movement of a few bodies or a few flowers we think that nothing flows beneath it any more. We believe that although offered, the world comes to a standstill like a frozen pool with the Reverend Walker (by Henry Raeburn) skating on it.

A frame, some stretchers, the canvas turned to the wall, are not an oblivion, a fencing in. When we set ourselves to thinking about the

unannounced, the unrevealed, that thing one can never anticipate, we suspect that paintings, their forms, are part of the Platonic allegory of the cave; everything is seeming but also revelation, an admission of what has originated without us. Metaphors of the shadow that we are. Prisoners since birth itself, we are only allowed to contemplate the possibility.



Nietzsche would have enjoyed visiting an exhibition on the subject of the backs of paintings. He would very probably have entitled it "The Merry Shadow" or perhaps "Genealogy of Untimely Planes". These are planes devoid of chronology, which add nothing, count for nothing. They remain in the realm of the undefined, destined to non-existence; they are that which goes somewhere in search of something and returns empty-handed. A nothingness which, as in Plotinus, is nothing but the aspiration to existence.

Yet despite this, despite the apparent non-being, despite an existence that never fully succeeds in establishing itself, it continues to produce an analogy of worlds that rotate on different paths. Reason and the night. It is the secret mythology that survives in each work. Sometimes it is nourished by Sisyphus, who never manages to hold up the rock, which is the image on the summit; and, as we already know, it rolls back down to the ground of the darkness of a rear side. On other occasions it is fed by Atlas, who supports the created world, like Mark Rothko when he propped up a large painting from the back, as seen in Alexander Liberman's photograph of ca. 1964–68 [cat. 45]. Always the wrong side, from the back, always a burden.

Like someone undressing behind a curtain, on the bashful, covered-up side of paintings time has left some dedications, various objects, registration marks, inscriptions, stamps and seals, codes, even some hair as an offering.

Glued to the reverse of *A Philosopher*, painted by the Dutch artist Salomon Koninck in 1635, is an obituary column from 1846 [cat. 84]. It could be an idea by Emily Dickinson. That record remained there, stuck down, at the time that Delacroix was finishing his self-portrait; it is the memory of a death that had already died in the Rembrandtesque light so characteristic of Koninck inhabited by people absorbed in a book, curly white beards, solitary old age, silent pages which nonetheless recount the world.

Rilke's way of keeping silent pervades *Interior with the Painter's Easel* by Vilhelm Hammershøi [cat. 9] and he waits, leaning against the open doorway. We can't see him, but he's there. The poet of *Les fenêtres* has asked Hammershøi to make his windows look onto the streets where everything has stood still. There is no one there, nor inside the house. The painter's sister Anna, who likes to play Brahms in the mornings, has gone for a walk along the river. He is the painter of absence. The back of this painting is, in reality, a Copenhagen night of Baltic colour. Beneath it lie the empty pavements with their dusky acacias, buildings with silhouettes inside them like a Carl Theodor Dreyer film; long stretches of railings, the masts visible behind a wall signalling the presence of the docks.

Another country, this one the colour of recently trampled grapes: the river Elster approaches Leipzig, as Carl Gustav Carus knows. Its waters come from afar, like the manuscript copy of a book of wisdom. The river crosses the fields of oats; stubble is burning on a farm. We cannot make out the cottages with their thatched roofs, the draft horse, the barges loading fruit on a quayside near the market gardens.

Carus reads Friedrich Schelling, he considers the philosophy of nature, he describes it, on his bookshelves are zoological tomes, he walks with the strict gait of a botanist, slightly stooped over. In a moment of distraction he has deprived us of something: he barely allows us to appreciate a sky study, strangely blue and luminous in that habitually rainy Germany: he's left a painting propped in front of the window, its back facing the room [cat. 11]. We're not allowed to see anything. What we see in the canvas is the reality of the outside, as if a mirror was set into the window and the world reflected in it.

It is in the dark part, in invisibility, that solitary individuals always dwell. Despite having it to hand, the outdoors always requires imagining, like Hölderlin's Greece. This may be why Wallerant Vaillant's boy is so self-absorbed as he copies a painting of a bridge and a cloud of smoke [cat. 37]. Shut up in his studio with hardly any light. Seen from behind, bending over like a watchmaker who hurries to fit the crowns of time, which is also toothed. When we look at a figure from behind we see an accident. What seems more enigmatic to us: not seeing his eyes or not clearly hearing his voice, which projects towards the background of what he wanted to say?

The fact that a work of art ceases to be "a thing" because it becomes an allegory (Heidegger) and the fact that its totality lies in presence, in what it shows, does not mean that it has no opposite. In Paul Cézanne's *The Stove in the Studio* the real is hidden in the closed darkness of a winter that makes us stretch out our hands to the heat [fig. 13]; but whiteness – which might bring to mind the snowfall and that gale coming down from the mountain peaks, that frozen forest by Adalbert Stifter, the groves of trees resounding like sheets of frost, like a January xylophone – remains on the back of this canvas, on the whiteness of the stretcher and on the heading out into the night towards the darkness which waits for day to arrive like a warming hot drink.

In some cases the only light is on the back of a work, as in the painting by François Bunel the Younger, a contemporary of Michel de Montaigne. What do we see? A painter's scant possessions have been impounded [cat. 44]. The bailiffs have gone to the artist's studio to seize his paintings, implements, easels, various trunks probably containing drawings, sketches, a few rolled-up canvases, boxes of pigments and pieces of wood for frames. A clerk records these belongings as they pass by on the shoulders of the town council's officials. Yet even in the midst of this sacking, on the right one of the men carries away a bundle of paintings on their stretchers, seen from behind: this the only luminous area in the canvas, the only one that augurs a return, a door opening onto an interior where one day art and bread well earned will once again be possible.

Isaiah 53:3. Sand borne on the wind. A flock of turtle doves, sheaves of oriental wheat, the *Songs of the Suffering Servant* resounding among the ruins. People come and go, their feet like the dry thorns of Eilat. They know not where to flee. One who is cast out, "despised and rejected of men; a man of sorrows, and acquainted with grief" looks into the distance. This is not one of the hearts that crosses into some unknown region. Hirsute and silent, no one regards him. Christ, another Man of Sorrows, centuries later. Solitude prays for him. Ill-fated, in his hemp sandals. Dürer sees him as a melancholic, his face leaning against his hand like those afflicted with black bile [figs. 14, 15]. *Mélaina cholé*, melancholy, not for the past but for what will never come. Because on the other hand there is only one piece of cloth, perhaps stained with blood, or perhaps this

is Juan de la Cruz's flame "which consumes but causes no pain". On the back of the Gospel, loaves and fishes that no one finds. Nothing.

We see Gerhard von Kugelgen in front of his easel [fig. 16]; Georg Friedrich Kersting evokes him from his, asking us to understand that that *geometrically demonstrated* plane, that moment of contemplation and distance reflects two dimensions flowing in a single act; we see Francisco Gallardo's two trompe l'oeils which are the setting in motion of *the real and its double*, to evoke Clément Rosset's title [cat. 32, 33]. This duality reminds us that deception is worldly and feels at home settled in the gaze, as Louis-Léopold Boilly and Magritte also knew [cat. 34, 36].

"This is not a back"; it is not: it has no past, *it lacks previousness*, it does not come from anywhere: it is presence without being. Which is irrefutably a state of outsideness. This happens with the Old Masters who, like the ones mentioned here, touched nothingness: Samuel van Hoogstraten's trompe l'oeil and the one by Cornelis Norbertus Gijsbrechts, which is illusion, imagined geometry [figs. 5, 7, 8].

Thus we have Georgia O'Keeffe moving away under Alfred Stieglitz's gaze, carrying a painting seen from the back like an offering to the road; birth and death in Adriaen Isenbrandt's bifurcated time; the head of Saint John the Baptist, "executed" by Orazio Gentileschi's brush; Memling's cranes perched on the other side of the Gospel and the *Depositio Martyrum* where the memory of Saint Lawrence lies [figs. 17, 18]; the portrait dedicated by Anton Raphael Mengs to his friend Azara in January 1774, the same year that an unconvinced Goethe took *The Sorrows of Young Werther* to his printers in Leipzig; the self-portrait attributed to Orazio Borgianni which encompasses two dilemmas in a single vision; the "Transfigurations" by Miguel Ángel Blanco, who used the dust accumulated on the back of *The Transfiguration of Christ* by Francesco Penni to make a path on Mount Tabor, where there was light and prophesy among thistles; José María Sicilia's *Echo*, with that reverberation which reaches the depths of the ear, that "which listens to us" in Rilke's poem. All these windows of painting are the inversion of the spaces where we seek the possible; which lies on the other side, always on the other side.

FOR MY EYES ONLY

Ana González Mozo

The interpretation of artistic phenomena distant in time is a difficult exercise of reconstruction. The challenge is even greater if they passed unnoticed or were forgotten in their own age. Drawings made on the reverse of works of art are one such phenomenon.¹ They reappear when paintings are taken off the wall, when the back of an altarpiece becomes visible or when the canvas of a relining is removed. They are photographed then disappear again when the work is rehung on the wall. We find these hidden drawings extremely surprising as they do not reflect what we expect to find on the back of an Old Master painting. It is their uniqueness rather than their beauty that appeals to us. When I encounter them and without immediately grasping what they depict, I imagine fire-engraved symbols, half-hidden by the dust accumulated on the wood or canvas. What are they doing there? In the centre of the panel or canvas, in one corner, squeezed at one end, scattered, superimposed, complete or fragmentary [fig. 19, cat. 65]; these are marks – often extemporised ones – that rarely

tell stories as they were not made for the public eye. The significant part of a painting is what the artist decided the viewer could see.

When embarking on the study of underdrawing or the changes made by artists to their paintings and even with the use of data provided by scientific instruments, we are moving in the realm of hypothesis. In the case of examining drawings such as those described here the uncertainty is still greater. It is not known when many of them were executed as they generally bear no relationship to what is depicted on the front. They could have been made at different times, even different centuries, as indicated by their differing graphic style, the fact that they are superimposed, oriented in different directions and executed in various materials. Their history was determined by their creator's decision to conceal certain actions from our gaze, the fact that he paradoxically did not erase them and that he was unconcerned that they could come to light over time. In pictorial terms, the reverse of the painting was not important to him.

Nonetheless, a reverse covered with drawings or brushstrokes adds a touch of reality to the work of art: it draws attention to the existence of the support and conveys us to the moment when it was propped on an easel or against a wall. This was a space where the artist, his assistants and pupils could act freely, drawing without the pressure involved in competing for a commission; here they were not required to demonstrate anything and no one could judge their work, as no one would see it.

During the process of artistic creation the drawing generates, orders and corrects the forms that construct a work. On the backs, however, there is no need to make ordered compositions nor for the forms to be intelligible as the viewer is not borne in mind. These are spaces that do not require defining or preparing (unless the intention is to produce a double-sided work) and if one thing characterises the type of drawings discussed here, it is that they are oblivious to the rules of design that prevailed in the period when they were created as they are simply lines; they are not pictorial resources nor do they affect the surface. They are simply material trials of their creator's gesture and although anonymous they immediately reveal skill or lack of it.

What happens on the reverse of works of art leads us to a key theme in the history of painting, namely art teaching, and also towards another less widely studied one: the hand of the master and his students when they drew idly (from memory or allowing themselves to be led by their imaginations) without a specific intention, when there was no paper to hand or they did not want to waste it on such games. In the privacy of the studio they had three spaces for drawing in their leisure moments: the walls, sheets of paper and the backs of works, which they habitually filled with images unrelated to the process being undertaken on the recto. As a result of this independence of the creative act these exercises lost their connection with the artist and in a way passed to belonging to the work, to its survival over time and its constituent material.² Together with other vestiges such as marks, labels and inscriptions, they make us reflect on its long life and on who had contact with it, the spaces it inhabited and the situations it passed through before reaching us. It is a miracle that they have survived, although the paintings could exist without them; their disappearance would not modify their meaning nor the perception of the visible image. Kant would have included them in the category of *parerga*: "Even what we call *ornaments* [*parerga*], i.e., those things which do not belong to the complete representation of the object internally as elements but only externally as complements, and which augment

the satisfaction of taste, do so only by their form."³ Schopenhauer would have considered them *paralipomena*, "the omitted", from the Greek *paraleipein*, "to overlook". What is certainly the case is that they are anecdotes which enrich the existence of the paintings,⁴ exemplary images of almost invariably circumstantial and in a way domestic episodes which convey us to the most everyday activity of artists' workshops – the aspect not affected by the pressure and speed of commissions – but also to that of other people who came into contact with these paintings prior to their permanent installation.

The back of a painting offers another space on which to draw, convey spontaneous thoughts or poke fun at a colleague or an uncongenial person, actions which became trapped in the generally fibrous material of the support and could not be eliminated.⁵ Even when they have faded or been erased it is very likely that an infrared reflectogram or examination with ultraviolet light will reveal traces of their latent forms [figs. 20, 35]. No one imagined that one day machines would allow us to see the invisible.

Researchers tend to concentrate on the visible results or the underlying processes of artists' work; the backs are examined in search of relevant documentary information such as inscriptions, stamps or seals, carpenters' marks or signs of restoration procedures. Unless they are exceptionally striking little attention is paid to the multitude of lines and different representations that appear when some paintings are turned round, and there is no attempt to record them. As they are not an evident part of the finished project and are only faintly visible they are easily destroyed. It is therefore essential to examine the versos for a lengthy period of time, particularly in the case of wood panels, in order to perceive these elements as many of them are very small, have faded or been erased, were corrected or drawn over [cat. 65]. The existence of a small stroke may indicate that there were previously more. The legibility of their forms is usually affected by patches of damp [fig. 24], the artist's crossings out [fig. 21] or erosion due to the support rubbing against the wall or it being handled when moved. In other cases these elements have been concealed beneath accumulated dust which is as embedded in the material as the lines themselves.

The backs of paintings were used to make annotations, offload excess paint from the brush, check the tone of a blend of pigments, add inventory numbers, imprint stamps and attach labels relating to the requisitioning of the work, to collectors, exhibitions and transport companies [see, for example, cat. 86]. Furthermore, most Old Master paintings have been restored and, with the aim of better conserving the recto, it is the reverse that is used for the installation of reinforcement systems (relining, patches and cradles, often planing down the wood in order to do so) or for adding consolidating materials. Inevitably, all this undoubtedly contributes to reducing, concealing or eliminating any possible graphic exercise of the type that must have existed on many paintings. Exercises of this kind have been found on the reverses of works from many schools and periods, from the Middle Ages to the modern age, on works by celebrated masters such as Raphael, Juan de Juanes, Bellini, Titian and Bernat Matorell, and on those by lesser names such as Jan van Kessel the Elder, Rafael Hidalgo de Caviedes and Juan Antonio Benlliure. They are to be found on fabric, wood, copper and alabaster supports; executed in charcoal, black chalk, graphite pencil, oil, ink and red chalk. The lines may be single or multiple, isolated or dispersed across the surface, juxtaposed or superimposed, interlinked or clustered together. They may be fine or thick, broken or blended, like those on a blackboard

before the teacher's arrival or on a graffiti-covered wall. They vary widely in typology: figures, often recognisable ones, faces of different sizes (usually generic), anatomical members, bodies in different poses, comic facial features, sculptures, animals or parts of them, architectural designs, decorative elements or cross-sections of frames. They may be rapid visual annotations, sketches, mere lines, forms and indeterminate symbols, or even unfinished and rejected compositions, drawn or indicated with a few brushstrokes, which were then abandoned and the original reverse reused as the front. Some may be based on first-hand observation but the majority seem to be done from memory.

With the exception of abandoned compositions, the schematic, unspecific nature of these images and their confused (in some cases very clumsy) delineation makes their attribution difficult. In the interval of time between the construction of a panel or the nailing of a canvas to its stretcher and the moment when the painting is presented for public contemplation the backs were exposed to view in the carpenter's workshop and the artist's studio and may have been moved around several times. Passing through these spaces were pupils, patrons, friends, other artists, and workmen entrusted with moving works to other locations [see cat. 44], while the models posed behind the easel. Who would not have been tempted to leave their mark in an invisible spot at a moment when the master was distracted? If a panel remained for some time in the *bottega* (whether prepared or not) it could accumulate additions by different hands left in different years. Some of these were very probably on the support before the artist started painting on it, a fact that establishes a time line between the work and its material which transcends the period of creation. Others can definitely be attributed to the person who painted the work [fig. 29, cat. 69] while some, although they can be associated with these artists' paintings (drawings of fragments or motifs copied from their works) are mediocre in quality, suggesting that they are by the artist's pupils.⁶ Finally, a number of them could have been made by anyone passing through, including jokers who left their mark on a pre-existing drawing, which was not particularly important as it was on the hidden side of the work. This must be the case with the caricature added in the 19th century to an earlier architectural drawing (an altarpiece or façade) on the reverse of *The Burial of Saint Stephen* by Juan de Juanes [fig. 22].

In relation to these observations, two engravings by Jan Collaert I and Odoardo Fialetti illustrate what has been suggested concerning how students positioned themselves in the studio during study sessions [fig. 23].⁷ In these two prints we see them resting their drawing paper on small boards; furthermore, the back of the master's work is temptingly exposed in the middle of the room. We might also imagine the master explaining something to a student, making use of the back of the board of the student seated opposite, or the apprentice rapidly noting down an instruction on the reverse of his own when no one had paper to hand. Sketching is a way of not forgetting what one has seen or imagined, of taking notes that may or may not serve for developing an idea. On some backs we find allusions to works of art which the artists might have seen themselves. This is the case with some of the faces on the reverse of the *Pala Gozzi* by Titian (1520; Ancona, Pinacoteca Civica), which seem to be inspired by works by Bosch,⁸ or the small outline drawing located at the upper edge of *The Holy Family* (known as *The Pearl*) by Raphael, probably inspired by a classical sarcophagus relief (there are numerous examples) or by the sculpture of a river god that was excavated in Rome in 1506 [fig. 24], a figure which

both Raphael and his collaborators used for various compositions⁹ and which was one of the models available among the city's ruins for practising drawing.¹⁰ The profile face drawn in pen on the reverse of *The Ecstasy of Saint Mary Magdalene* by Annibale Carracci [cat. 65] could well have been copied from an exercise undertaken in Leonardo's *bottega* [fig. 25]. These visual annotations are no different to those made by Anthony van Dyck in his sketchbooks or the art historian Giovanni Battista Cavalcaselle during his trips around Italy.

We should not, however deceive ourselves: artists' major ideas are not to be found on versos although they may have demonstrated their skill or invention on them with a rapid sketch made in the presence of visitors or during a conversation with other painters. One example is the figures on the back of one of the scenes in the *Saint Peter Altarpiece* from Púbol commissioned from Bernat Martorell in 1437 [fig. 26], to which Joaquín Yarza has drawn attention.¹¹ On the basis of the figures' high quality he proposed that they were a demonstration of skill on Martorell's part in front of an audience of his workshop assistants or pupils or a client (and which were retained by the assistant who prepared the panels),¹² while others of middling quality were a copying exercise by an apprentice based on works present in the studio, a common practice in art training that still survives today.¹³ As Yarza has noted, these motifs recall medieval repertoires of models made on framed wooden panels (so-called "woodbox sketchbooks"; see fig. 27),¹⁴ for which reason it cannot be ruled out that before they were reused some of the panels of the altarpiece would have been covered with reference models for the artists employed by Martorell.

In the case of some of the works referred to here the evident stylistic differences between the drawings is only comprehensible in the context of a *bottega*, transforming the reverse into a type of classroom blackboard, a place for "on the spot" teaching. In addition, these drawings could have served to amuse others behind the back of the *caposcuola*. Workshops were populated by pupils of all ages (Giovanni Bellini had sixteen of them in his care)¹⁵ and it is not implausible to suggest that the person in charge or the oldest student made informal drawings on any available surface, not just as teaching aids but also to amuse the youngest pupils and hold their attention. The wooden panels and the canvases stacked up against the studio walls must have been very tempting for doodling on or drawing caricatures, which would have been a way to relieve boredom or escape from a creative block [fig. 19].¹⁶

Continuing with this idea, it cannot be discounted that there were drawings on both sides of many supports and that those on the re-used sides were covered over by layers of ground and pigment.¹⁷ It may be that some of the inexplicable lines which occasionally appear in a reflectogram in cases where the ground is very thin relate to exercises and amusements of this kind.

The backs of some canvases also reveal traces of unsuccessful compositions abandoned at an early stage or even roughly painted out [fig. 21] which artists or their assistants retained rather than painting over them, as would have been habitual. They survived because there would have been an intention to reuse the support at some point without running the risk that the lines would show through in the new composition, particularly with works painted with thin layers of oil, given that they could not be erased and that preparing the canvas a second time resulted in a risky accumulation of material. Furthermore, it was quicker to turn the canvas over and start again on an intact surface; once the painting was hung up the

unsuccessful composition would not be seen. Whatever the case, some of these drawings or sketches can be considered among the few records of how certain artists drew and composed. During the restoration of various canvases by Titian complete figures and compositions appeared on the reverses. Their attribution is unclear, although some suggest the artist himself. Bert Meijer studied them and related them either to documented commissions by the painter which have not survived or to *ricordi* of known compositions repeated by Titian or his studio.¹⁸ They are in any case examples that refer to practices considered until now to be confined to works on paper. Whether executed by Titian or his assistants, these drawings were ultimately reused,¹⁹ as was the case centuries later with the canvas *Eternal Walkers* by Rafael Hidalgo de Caviedes [cat. 69]. On its reverse is a real-size preparatory drawing for the composition on the front, documenting this Jaén-born artist's distinctive graphic style. The broad *tratteggio* (hatching) with which he doodled on the left half of the reverse recalls the crossings-out and trials that conceal the forms on the backs of studies on paper by Andrea del Sarto and Domenico Cresti, reminding us of the atemporal nature of some activities within the creative process. The same could be said of the surface on the right of the centre strut of the stretcher where, entangled among the striking profusion of spiralling lines (suggesting a map of isobars or one of Van Gogh's skies) we can make out a large female face possibly relating to the design of another scene over the previous one, when the canvas was already nailed to the stretcher. Other trials and errors suffered less fortunate fates. Juan Antonio Benlliure, for example, executed a sketch for his composition *Reclining Woman* which he subsequently roughly painted out [fig. 21], cutting it down and reusing two fragments as the support for two of his self-portraits [cat. 67, P-5567]²⁰.

The possibility was suggested earlier that many of the supports which have drawings on the reverse could in fact have had them on both sides. Small-format rigid supports were as suitable as paper for recording works in progress or for sketching on during a learning session or a trip outside the studio to draw from life. The copperplates of the two series painted by Jan van Kessel the Elder between 1660 and 1666 with depictions of the Four Parts of the World are good examples. In this particular case the plates were reused and the sketches on the backs preserved. Now in the Museo del Prado and the Alte Pinakothek in Munich, they were studied by Nadia S. Baadj, whose texts are the source here.²¹ The description of them in the inventories is identical:²² of the one dated 1660, the Prado houses 39 of the 68 plates that originally comprised the series [cat. 115A].²³ The one in Munich, which is complete, signed and dated 1664–66, allows us to imagine what the arrangement of the first one would have been like. Baadj studied the function of the oil sketches present on the reverse of some of these copperplates and presented a hypothesis that has been partly corroborated by infrared reflectography.²⁴ All the oil sketches relate to scenes on other plates in the series and never to the front of the one on which they are present. Neither their degree of finish nor the graphic style of the figures is the same, not even within a single oil sketch, and as a whole they exemplify different stages of a single creative process. Baadj proposed that rather than executing them on paper, as would have been habitual, Van Kessel used the plates (of which there must have been many in his studio) to work out the grouping of the motifs in the scenes prior to translating them onto the front faces. This is supported by the fact that there are

various trials for some figures in the Munich paintings.²⁵ Baadj also suggested that some of the animals executed with fluid brushstrokes and without any corrections on some of the backs of plates in the Prado series [cat. 115B] were the start of an abandoned preparatory drawing from one of the fronts. The objection to this is that their graphic style is similar to that of completely drawn scenes on other backs, and the result in the reflectograph of all of them is very precise, but that method of analysis has not revealed the presence of underdrawing or of transfer methods on the fronts of the five plates that have been examined.²⁶ Finally, on four plates from the Madrid series there are four scenes which are close to the central paintings in the other series, sketched in oil with rough strokes. They may reproduce the lost central compositions from the Prado series but they are chaotic and complex, lacking the clarity of the spatial distribution to be seen in the final scenes in Munich. This suggests that the central compositions (at least as originally conceived) differed from one series to the other. According to this argument, the oil sketches could be preparatory for the two series, which evolved in a different manner.

Nonetheless, the stylistic differences of the brushstrokes within a single oil sketch, in addition to their different colour (evident in both examination with the naked eye and with infrared reflectography) suggests that they were executed or corrected at various different moments. It is possible that as one painting was finished it acted as a model for students to experiment by copying on plates of which the other, unpainted side was subsequently reused. If this were not the case and given the thinness of the layer of oil that covers the fronts, these earlier drawings would have shown through. Finally, the drawings on the versos may have survived because that was what was decided or because they could not be eliminated.

The use of copperplates or wooden panels for drawing on, either before or after they were used for painting or engraving on the other side, was relatively common.²⁷ Examples include the copperplate by Gregorio Fosman, the reverse of which was used for a freely painted copy in oil of a work by Caravaggio [cat. 66], and others by Annibale Carracci on the back of which are tests with a burin to see the effect of different types of hatching prior to printing and which also have small heads scattered across them.²⁸ This leads us to consider how the finish or preparation of a surface might determine the stroke of a drawing. The backs of an unprepared panel or canvas are generally coarser and more porous than the side prepared for painting, and working on surfaces with a different texture inevitably affects the result. Many of the small panels with rapid oil sketches on both sides by Vicente Palmaroli illustrate the way the different treatment of the surface transforms the gesture.²⁹ It is difficult to determine which of the two sides of these works was intended to be the front or if both were the front at one point, given that in some cases it is only the part without any preparation that is used while in others both sides are used [cat. 70] and in others only the prepared part [cat. 97].

Whoever painted the outline of a mocking face in oil on the reverse of *Christ before Pilate* by Corrado Giaquinto does not seem to have minded that the canvas was not prepared [fig. 28]. This reminds us that it is everything irrelevant, everything that it was thought would remain hidden forever from sight, that is relegated to marginal locations, thus encouraging the expression of jokes and irony. Light-hearted expressions were not well looked on at least until the 18th century, seen as incompatible with the image of the painter deeply immersed in his work.

We thus arrive at one of the most interesting manifestations to enrich the reverse of paintings: drawings of a comic nature. Many consist of schematic faces, almost always in profile, a formula that lent itself to emphasising the nose (the butt of most jokes), the eyes and the ears, and which are to be found on works of all periods. This is evident in the survival of the game that as children we called “the six and the four, the face of your portrait”, which was how we learned to depict facial features. The reverse of Raphael’s *Holy Family* (known as *The Pearl*) has a face of this type, identical to the one on his *Study for the head of the Virgin* [figs. 29, 30]. The formal and graphic similarity and their closeness in time suggests that both are by the artist himself.³⁰ Artists amused themselves with *gofferie*, awkward or clumsy things, as Vasari noted in relation to Michelangelo.³¹ We find similar outline faces in Pompeian murals,³² medieval graffiti,³³ various drawings by Pontormo, Michelangelo and Titian,³⁴ and, in the 20th century, works by Miró such as *Head* (1930; Musée de Grenoble, MG 2762), in this case transformed into the principal motif on the front. Coincidences of this type alert us to the universal traits of the language of humour, which lies outside normal rules and reveals an antiquity dating back to prehistoric times.³⁵

The brevity and clumsiness of their lines and the frequent distortion of the features means that many figures drawn on the reverse of works are seen as caricatures. These are defined as representations which reveal their creator’s visual acuteness and their capacity and talent for reproducing what they have observed in a distorted manner and with very simple schema – their efficacy lies in their conciseness – following an arduous process of paring down while also adding a touch of humour.³⁶ The purpose of such images is to ridicule someone or something through the alteration of the forms, expressing “the unsayable” with impunity. Associated with the specific culture from which they arise, their publication, reception and comprehension is fundamental for them to fulfil their function. This description partly fits the above-mentioned drawings on the reverse of the painting by Gaiquinto, which is similar to one of those revealed by infrared reflectography on the reverse of Annibale Carracci’s *Mary Magdalene* or those on the reverse of the drawing of *Ideal Head of a Woman in Profile* by Michelangelo (London, British Museum, 1895,0915.493), which on the basis of the clothing seem to refer to self-portraits by artists of the period and could even be self-caricatures. The idea is not without reason as various backs of canvases, studies on paper and panels include comic allusions to the profession,³⁷ a subject that enjoyed great prestige from the 17th century onwards [figs. 20, 31]. The problem is that these images, which could be described as heterodox, were not made to be disseminated and in addition their comic nature may be fortuitous. These are the central arguments of the debate on the difference between caricature, the comic and the humorous, which goes beyond the scope of this essay although the examples presented here may cast some light on the issue.

As noted above, these drawings reveal a series of traits that locate them outside the norm in relation to the good *disegno* which prevailed until at least the early 20th century. Leaving aside the medieval grotesque, which should be analysed within a different framework, it is generally considered that “incorrect” representations appeared as a reaction by artists against overly strict rules of representation or against the excessive value placed on a beauty defined by the canon, circumstances which have reappeared with some regularity throughout the history of art.

Whether or not intended to be comic, many of the drawings studied by the present author on the back of works look like caricatures. In most cases the butt of the criticism has been lost from history but this does not prevent us from recognising the comic aspect of these images or the stereotypes to which they allude, be it a nobleman, an ecclesiastic, an artist or a commoner.

Given that most of these bizarre figures were not made for public dissemination, what motivated their creation? According to Pietro Bellori they could be described as “*giocoli delineati di penna*.”³⁸ Not even those added in much later periods appear to be public denouncements of individuals or situations that transcend the space of the studio; in fact, the reverse of a work of art is an ideal surface for poking fun of some of its members. We could thus define them as private caricatures made for pure pleasure and of no greater significance.

The fact that they were not executed in significant places but rather on the margins of artistic creation (backs of works, sheets of working paper or studio walls) is explicable by the fact that these were times when the risible and the comic were poorly viewed. While from Aristotle to Henri Bergson laughter has been important enough to be the subject of theorising,³⁹ the figurative comic was never considered aesthetic.⁴⁰ Vitruvius, Vasari and Lodovico Dolce condemned grotesque figures.⁴¹ Laughing excessively went beyond the boundaries of decency and it was said that some people died from it, for which reason caution was recommended when provoking it.⁴² Also criticised was the fact that these images principally attacked elevated social strata and that in churches they distracted the attention of the faithful. When they were made in public places (such as the front of a work of art) they overturned the status that artists were claiming, based on the intellectual nature of their work and its participation in “divine ideas”. Whatever the case, there was no need to do away with humorous expressions but simply to require them to be located in discreet positions – for example the small characters in Fra Angelico’s altarpieces⁴³ or the camouflaged anthropomorphic images in the landscapes of many Renaissance paintings – and that they remained within the boundaries of the unacceptable. In this respect, in the 16th century Cardinal Gabriele Paleotti stipulated that artists should not represent “humorous things [...] in public reception rooms [...] or in libraries, or in any serious space, but in other out of the way and private places”;⁴⁴ and also on the backs of works of art, we might add. The fact that caricatures appear on the latter suggests that the butt of the joke was probably the master, a fellow studio member or perhaps even the client. While we have lost that part of the story they still seem to us amusing or at least provoke a smile.

Relevant to the present subject is the fact that the origin of these more playful drawings has been related to the teaching methods developed in the late 16th century at the Accademia⁴⁵ of the Carracci family,⁴⁶ founded by the brothers Annibale and Agostino and their cousin Lodovico. In particular it can be connected with their practice during leisure moments of drawing informal portraits of visitors or mere passers-by who had striking features. These images were described by Giovanni Antonio Massani⁴⁷ in his 1646 introduction to a series of engraved “*Diverse figure*” based on drawings by Annibale known as *ritratti caricati* (from *caricare*, to load or exaggerate),⁴⁸ an expression that evolved into the term “caricature”. The discovery of the drawings on the reverse of *The Ecstasy of Mary Magdalene* allows this issue to be examined further here.

Why were graphic exercises of this type introduced into studio teaching? While in the medieval period curious figures and moralising monsters decorated illuminated manuscripts⁴⁹ and the exteriors of churches, during the Renaissance and Baroque they reappeared in books on physiognomy.⁵⁰ The most celebrated are associated with the context of the Carraccis:⁵¹ *De humana physiognomonia* by Giovanni Battista della Porta (1586) and *Monstrorum historia cum paralipomenis historiae omnium animalium* by Ulisse Aldrovandi (1642), works that reflect scholars and their readers' fascination with physical aberrations, their medical analysis and classification into categories.⁵² This obsession was common among doctors, natural scientists, astrologers and by extension the artists who illustrated their texts, for which reason depictions of this type started to form part of their image repertoire. The phenomenon worked in two directions: science normalised the image of the monster, stripping it of its religious and magical aspects, while the need to disseminate its image made it an object of pictorial representation. This latter aspect exceeds the limits of the present study but it is important to mention its repercussion in the drawing manuals used in artists' workshops.

Massini noted that the execution of such drawings at the Carraccis' Accademia evolved from an informal exercise to a formal practice which served to teach pupils new ways of seeing and of presenting what they had observed.⁵³ Through depictions of this type the student educated his hand in a more relaxed manner, free from the restrictions involved in executing a copy of a statue or a life study. As a model they used Annibale's drawings of people engaged in everyday employments published as etchings in *Le arti di Bologna* (1646),⁵⁴ which encouraged students to reflect on artistic issues and showed them how to resolve them almost without noticing, improving their powers of imagination, a practice anticipated by Leonardo.⁵⁵ From the starting point of an extensive repertoire of images which they increased daily by leaving the studio to draw outdoors, the Carracci thus centred their students' training around an exercise of drawing which included the constant repetition of forms. The more informal the motifs, the less arduous the task. It should be borne in mind that art teaching begins by training the gaze in order to extract the most characteristic features of a scene, a process which helps to consolidate formal schema that will come to mind in an unconscious manner, above all during moments of relaxation when the hand wanders freely across the support.

The importance conceded to these comic games within the Carracci's studio teaching explains their presence on the small boards used to support the sheets of paper for sketching and which may also have provided a surface for them.⁵⁶ The drawings that cover the wooden back of *The Ecstasy of Mary Magdalene* make it one of the most important records of this practice [cat. 65]. Some of its varied motifs reflect engraved models and caricatural heads attributed to Agostino,⁵⁷ which explains why the above-mentioned backs of the supports and this one in particular are completely covered with them [figs. 32, 33]. In this case we see numerous superimposed faces, outlines and abstract forms, caricatures, visible and invisible (some revealed by infrared reflectography), recognisable or unrecognisable and executed in different materials. They do not reproduce a life drawing session nor are they studies for any specific painting, suggesting that the wooden panel was used in the manner of a slate on which exercises undertaken on different days were superimposed.

The surface of this painting requires a more detailed analysis and attention will only be drawn here to the large profile which recalls the

faces drawn in pen on paper by Leonardo and his pupils [fig. 25].⁵⁸ Beneath it, infrared reflectography has revealed the existence of a vulva that may derive from one of Leonardo's anatomical drawings [figs. 34, 35], while the lower part includes a dog similar to one drawn in the pages of the *Codex Atlanticus*. All of this connects the Carraccis' practices with those of Leonardo's *bottega* and it is known they owned a copy of the *Treatise on Painting*,⁵⁹ although they could also have possessed drawings by him or derived from him.

According to Massani, however, Annibale also used this type of drawing as a means of escape to distract himself from the "exhausting activity of painting",⁶⁰ reminding us that a more intimate comic register exists in art which was used as a way of relaxing, escaping boredom, despair, impotence or sadness, or to mock or disagree with someone.⁶¹ This is a centuries-old practice, as evident in the large number of Egyptian ostraca that have informal drawings on them made by craftsmen in Thebes during their leisure moments, such as those found at Deir el-Bahari or the ones in the Petrie Museum of Egyptian Archaeology (London) and the Walters Art Museum (Baltimore). Laughter is the best medicine, as even admitted by one of its strictest censors, archbishop Paleotti,⁶² who, like Thomas Aquinas,⁶³ accepted the moderate use of humour in art due to its healthy, cathartic effect.

In conclusion, we have created an image for ourselves of the Old Masters' personalities on the basis of their work, their self-portraits, their correspondence or what we have learned from art theoreticians and writers who may or may not have known them. History has forged the romantic image of tormented artists dedicated to their work. Benedetto Croce excluded an everyday aspect from their lives, thus eliminating the element of chance that may have given rise to the type of drawings discussed here.⁶⁴ Artists undoubtedly had moments of inactivity. How did they fill them? By having fun? The 15th-century consecration of the creator as *Deus artifex* was limited to the front of their works, to the most fully resolved ideas, relegating to obscurity the backs on which the "divines" could operate freely and amuse themselves with actions which, by quirks of fate, they now share with us. This is due to the fact that while not all graphic representations require the presence of an observer, the potential deterioration of these drawings and the fact that they are generally unfinished unexpectedly encourages us to participate in a game of relating what has been observed to recognisable forms and scenes and to reconstructing it.⁶⁵ Pliny defended the unfinished on the grounds that the visible gesture of the brush reflected the artist's ideas and soul.⁶⁶ To adopt a romantic attitude and to paraphrase André Chastel, the fact that these graphic exercises have survived could be a testament to the value that began to be conceded in the Renaissance to every drawing that emerged from the studio,⁶⁷ a place which ceased to be artisanal and became a "temple of ideas". It is, however, most likely that they were never considered important and were thus not removed.

[ENDNOTES] * 1. Notable among the few texts on this subject are those by David Davies (Davies 1946), Bert W. Meijer (Meijer 1981), Joaquín Yarza (Yarza 2003), and Francesca Alberti and Diane Bodart (Alberti and Bodart [eds.] 2022). * 2.

Kris and Kurz 2007, p. 23. * 3. Kant [1790] 1914, p. 76. * 4. The Greek term *anekdota* ("unpublished") denotes something new, unknown and secret, or the brief description of curious incidents. * 5. This is partly due to the fact that with only some exceptions, they are generally not treated or prepared for painting on. * 6.

Delieuvain (ed.) 2012, pp. 215–21. * 7. Odoardo Fialetti, apprentices drawing in a painter's studio, etching, from *Il vero modo et ordine per dissegñar tutte le parti et*

membra del corpo humano, Venice, Justus Sadeler, 1608 (an impression in London, Victoria and Albert Museum, E.215-1964). * 8. Meijer 1981, pp. 284–85. * 9. Raphael could have recorded it during his time in the service of the pope as superintendent of antiquities. * 10. See, for example, one of the scenes from the life of Taddeo Zuccaro illustrated by his brother Federico, which shows him drawing in the Belvedere (Los Angeles, Getty Center, 99.GA.6.17). * 11. Yarza 2003. My thanks to Joan Molina for discussing this example with me. * 12. The plan of the abbey of Saint Gall in Switzerland (ca. 820) survived as its reverse was used for writing a hagiography of Saint Martin; see López 2019, p. 78. * 13. Cornudella 2012. * 14. See, for example, those in New York, Morgan Library and Museum, MS 346 and MS 346A, which have been attributed to Jacquemart de Hesdin (ca. 1380–1400). * 15. The reverse of the *Triptych of the Virgin and Child with Saints* (Venice, Gallerie dell'Accademia) is covered with drawings and caricatures. * 16. Manaster 1988. * 17. An X-radiograph would not reveal an underdrawing executed in charcoal or red chalk, and infrared reflectography barely pass through a thick ground which, if it were white, would reflect all the light, preventing a response from anything that might be underneath. * 18. Meijer 1981. * 19. There are also drawings on the reverse of *Bacchus and Ariadne* by Titian (London, National Gallery); Lucas and Plesters 1978, p. 34. * 20. I am grateful to Lucrecia Enseñat Benlliure and Javier García Peiró for the information provided on these works. * 21. Baadj 2012a. * 22. Zarco 1934, p. 21. * 23. Baadj 2012b. * 24. Baadj 2012a, pp. 135–53. * 25. Ibid, p. 76. * 26. Given the nature of the work, this underdrawing must exist but in any case it would be executed with a material different to that of the versos, with no response to the wave length used in the technical analysis. * 27. See, for example, Rembrandt's plate for *Abraham entertaining the Angels* (Washington, National Gallery of Art, 1997.85.1.a and 1997.85.1.b), on the reverse of which is a river landscape executed by the artist some time later. * 28. An example of this practice is the plate of the *Virgin Lactans* (Rome, Istituto Centrale per la Grafica, M-324R). * 29. See, for example, *Woman wrapped in a Shawl* (on the reverse, *Sketch of a Fountain with a Balustrade*), oil on panel, 30 x 22 cm. Madrid, Museo del Prado, P-4538. * 30. Even in the case that the drawing and painting had been in the studio at the same time it would be surprising if a pupil had drawn the same caricature on them, particularly as they are works by the master. * 31. Vasari 1568, p. 778. * 32. Abreu 2017, p. 140. * 33. For example, the church of All Saints in Litcham, Norfolk (UK). * 34. On the reverse of the above-mentioned *Pala Gozzi* and on drawings attributed to him, such as *Sketch of a face and two caricatures of heads* (Florence, Uffizi, 753Ev). * 35. Álvarez 2015, pp. 105–7. * 36. Gombrich and Kris 1938; Arnheim 1974, p. 429, and Baridon and Guéron 2009, p. 6. * 37. Gombrich 1960, pp. 343ff; Álvarez 2015, p. 106, and Alberti and Bodart (eds.) 2022, pp. 103–7. * 38. Bellori 1672, p. 75. * 39. Meijer 1971, p. 259. * 40. Ibid, p. 260. * 41. The first in his *Architettura* (Vitruvius ed. 1829, Book VII, chap. V, 3–4), the second in the "Introduzione alle tre arti del disegno" of his *Vite* (Vasari 1568, chap. XXVII), and the third in his *Diálogo de la pintura* (Dolce [1557] 2010, pp. 141, 163). * 42. According to an anecdote recounted by the Roman grammarian Marcus Verrius Flaccus, the Greek painter Zeuxis died of laughter when he looked at the portrait of an old woman he had painted, and the same is said to have happened to Pietro Aretino when he heard some lascivious stories about his sisters. * 43. González Mozo 2019, p. 72. * 44. Paleotti 1582, chap. XXXI. * 45. Known as the Accademia degli Desiderosi or degli Incamminati. * 46. Gombrich and Kris 1938. * 47. His pseudonym was Giovanni Atanasio Mosini (active 1632–46); McTighe 1993, p. 78; Cheng 2012, notes 68–69, and Guéron 2022, p. 110. * 48. Álvarez 2015, p. 110. * 49. The source for medieval knowledge of monsters was Pliny's *Natural History* which mentions such compositions, which that author termed "lesser pictorial genres" in Book XXXV, 112, stating that they were "very popular and sold very well". * 50. Leaving aside the art of Jheronimus Bosch, one of the pioneers was Albrecht Dürer when he codified their representation in the drawings for his *Four Books on Human Proportion* (1528); not long before this Leonardo was drawing his grotesque heads but without any specific method. Some of the latter's typologies were widely disseminated north of the Alps and were reused in depictions intended as social critique. In his book *Idea del tempio della pittura* (1590) Giovanni Paolo Lomazzo included them in the category of comic art, but Leonardo's aim was to use them to emphasise beauty through dialectical opposites when painting narratives. * 51. Cheng 2012. * 52. Baridon and Guéron 2009,

p. 23. * 53. Rawlings 2017, p. 8. * 54. That same year the series was published with the title *Diverse figure al numero di ottanta, disegnatte di penna nell'hore di ricreazione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino*; Cheng 2012, and Rawlings 2017, pp. 8–9. * 55. González Mozo (ed.) 2021, pp. 74, 88, 91. * 56. The format and dimensions of *The Ecstasy of Mary Magdalene* coincide with those of works produced by the *Incamminati* throughout that academy's existence on paper, wood, canvas and copperplates, for which reason it is not surprising that some were made on supports which had been used to train the hand. * 57. See his *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano*, published posthumously around 1620. * 58. Barone 2018, pp. 267–68. * 59. Perini 1990. * 60. Rawlings 2017, p. 25. * 61. Sánchez 2007. * 62. Meijer 1971, p. 260. * 63. González Mozo 2019, p. 72. * 64. Kris and Kurz 2007, p. 25. * 65. Arnheim 1974, pp. 43ff. * 66. Pliny the Elder, *Natural History*, XXXV. * 67. Chastel 1977. *

BETWEEN THE SEEN AND THE UNSEEN

Antonio Muñoz Molina

Since Marcel Duchamp, a powerful 20th-century trend that continues in the present day has imposed the irrefutable orthodoxy of the primacy of the idea over the tangible work and of the concept over material execution. It has also favoured the work of art's retreat into itself in search of a kind of impossible purity, in a gradual process of withdrawal which has ultimately alienated a part of the public that might have been able to enjoy it. In addition, it has probably impeded the development of the talents of artists less equipped for intellectual reflection than for the exercise of practical knowledge of the type on which the critical establishment pours offensive scorn. In his extremely perceptive text *The painted Word*, Tom Wolfe recounted how in the era of Abstract Expressionism in the 1950s critics' opinions acquired more importance than painters' actual works, which were subjected to often abstruse, largely unintelligible and above all, as we know now, totally arbitrary interpretations. Clement Greenberg achieved a degree of celebrity and importance and a power of influence probably unparalleled by any previous critic. This prioritising of words over works and of theory over the material realities of artistic endeavour was accompanied by an arrogant dogmatism notably typical of those who speak with absolute authority about things that they themselves are unable to make and who judge, approve and condemn with a certainty never possessed by artists.

In the first place, artists are more comfortable with manual activity than theoretical explanation. Furthermore, the fact that they are highly aware of the practical difficulties inherent in any serious artistic undertaking means that they have an instinctive respect for colleagues with concerns different to their own. The excommunication to which figurative painting was subjected in the years when abstraction prevailed (and the one in turn meted out to abstract painting when Pop Art came to the fore, followed by the one that now disdains any type of painting) is only explicable in terms of that authority assumed by supposed experts who, due to the fact that they dealt exclusively with words, lacked the sensibility to appreciate what they disapproved of *a priori* and for whom nothing came easier than a crushing verbal pronouncement. The danger of words is that they easily allow us to say anything, with no restrictions or resistance. A painter, however, has to confront the limits of the canvas, the panel, the pigments and his or her own manual abilities. An architect is dependent on the nature and qualities of the materials

and above all on the force of gravity. Words emerge effortlessly from our mouths, reaching the brain as directly as nicotine or alcohol gets into the bloodstream; they can very easily be mechanically reproduced and at a comparatively derisory cost. No prior technical training is required to use them and even the most ignorant person can pass as a sage. Almost no physical fatigue is involved in the use of the word.

The *Tao-te-Ching* says that “he who knows, remains silent, he who speaks has nothing to say.” Given that I devote myself professionally to not keeping silent, I am extremely aware of the temptations and effects of prolixity and also of the need to pay attention to the silence or terseness of those who truly know something, to keep quiet in order to observe what they are doing and to listen carefully to what they say when they decide to explain themselves. With the art of the last century, so abundant in manifestos, theoretical treatises, pages and pages of catalogue texts and reviews in the print media, we also became accustomed to the fact that works reach us pre-wrapped and packed in words, bristling with declarations of principles, justificatory arguments and ideological excuses. I am not of course undermining the task of the art historian and even less that of the critic, which I am myself exercising as I write this text. My only aim is to defend the primacy and sovereignty of the work of art over any explanatory or legitimising arguments imposed on it.

In an era characterised by an overwhelming, infinite virtual proliferation of images it has become extremely difficult to actually see them close up, calmly and in silence so that the absence of words allows the work to irradiate its own meaning, to explain itself on its own terms and by its own means. When Juan Ramón Jiménez said in one of his aphorisms “when it’s noisy I can’t see” he was referring to the irritating, quotidian noise of life and perhaps also to another specific type of noise which, with its excess of explanations and theories, hinders the contemplation and appreciation of both visual art and literature. More visible, more accessible than ever, in a split second and just by pressing the symbols on a mobile phone screen, works of art paradoxically fade away, stripped of their materiality, fleeting, traceless, with no other physical reality than the light touch of our fingertips on the flat smoothness of the glass. Painters of the era of Leonardo or that of Velázquez aspired to defend the intellectual legitimacy of their art, erasing any signs of material effort and of artisanal skills in a reflection of the fact that manual labour was considered a stigma in the world they inhabited. Theoreticians of German aesthetic idealism aspired to elevate art to the category of the sublime, remote from material concerns and the vulgarity of the market. Like poets, the artist did not devote himself to a trade within the context of a productive community and was rather a high priest, a guru, a genius, the solitary tormented hero on Friedrich’s northern peaks or a recluse alone in his studio, interrogating the blank canvas with a visionary or a philosopher’s frown. For me, an extreme case of the de-materialisation of art, its regrettable remoteness from the world and its confinement to an asphyxiating ghetto is to be found in those galleries in Chelsea, New York; immense spaces with highly polished cement floors, the old grandeur of former harbour-side warehouses and that contemporary sterility produced by white walls and overhead lighting. The power of such places, with their colossal wooden beams or iron girders, generally contrasts with the pointless superfluity of what is often displayed in these frequently totally empty temples of art, where next to the door a presumed receptionist, almost invariably blonde and very pale with her eyes

fixed on her computer screen, has mastered the art of completely failing to register the presence of any visitor who walks in.

In a very low-key manner, alone and almost stealthily, Miguel Ángel Blanco has taken upon himself the colossal task of completely reversing the direction of a trend in the history of 20th-century art. Listening to him in his studio (a place where the most rigorous organisation co-exists with a type of happy mess), I realise that what he proposes and what he does is nothing less than re-establish the age-old connection between art and the world, between visual inventions of the imagination and the original physical material of which they are made. His studio houses mineral specimens, stone and wood blocks, pieces of coal and graphite, leaves from trees, roots, fragments of glass, animal and plant fossils, earth, sand and dust. Rather than an artist’s studio I feel I am in a combination of an austere craft workshop and a whimsical cabinet of curiosities; one of those collections of specimens of every type from the natural world and works of art, in which the as yet unsystematised spirit of science unabashedly co-existed with simple curiosity, a sense of wonder and a belief in the improbable [figs. 36, 37]. A fake unicorn’s horn might share space on a shelf with a bicephalous lamb’s foetus preserved in alcohol. A headless classical statue merited the same reverence as a minute fragment of the Holy Cross or a small bone from a martyr’s hand housed in a reliquary. This attitude of indiscriminate appreciation probably revives a type of original wonder which preceded consciously produced visual creations: the simple awareness of beauty and terror in the face of the spectacle of the world, instinctive aesthetic emotion aroused by objects and natural phenomena: the shadow cast on a wall by fire; the cloud that draws an animal’s head in the sky. The very first aesthetic emotion must have been the realisation of a resemblance: a bulging protuberance in a cave which so closely resembled the belly of a pregnant bison.

Miguel Ángel Blanco has spent many years exercising his one-man rebellion, his incorruptible affirmation of concreteness, of what is made with the hands, extracted from nature, has weight, substance and smell, has been modified by time, sculpted from being outdoors, admirably designed without human intervention by the laws of physics and chemistry, by the flow of water, the wind or natural selection. There is no greater painter or sculptor than time, which works with boundless patience and persistence. Miguel Ángel Blanco’s studio resembles a rather disorganised carpentry workshop, a natural history museum given over to anarchy, and also an archive in which manual skill and the discipline of human memory fuse with that other, much longer memory of the growth rings of trees and the layers of mineral strata that record the colossal time periods of geological processes. The idealist tradition aims to place works of art on pedestals separated from any suggestion of practical utility, vulgarity or industrial triviality. Like a type of Walt Whitman of everyday things, Blanco possesses a universal enthusiasm which allows him to admire it all and to find every possible form of beauty. A few years ago he organised an exhibition at the Museo Thyssen on the American West in which he juxtaposed paintings by major American painters with posters for Westerns and those toy pistols, cartridge belts and plastic figures that those of us of a certain generation played with as children in Spain. I first encountered him a few years before that, when he took advantage of the felling of a very old, diseased beech tree in the gardens of the Museo Lázaro Galdiano to fill that museum’s galleries with botanical creations,

with those boxes that are his unique invention, with hand-written books and with treasure chests made from the natural world's durable materials: pine cones, pine needles, pieces of cut wood, resin and sheets of paper with a tangible texture derived from their plant origin.

Miguel Ángel's studio is a place of work and, almost like Francis Bacon's, it is also a work of art in itself, a declaration of principles possessed of even greater conviction because words are not involved in it. I look at things, often not daring to touch them and rather pointing to them: a black cylinder is a pure stick of graphite that marks your fingers with dust at even the slightest touch, immediately revealing its mineral nature which makes drawing possible as it breaks down. Nearby is something that appears to be an unpolished tile on which a tree has been meticulously drawn, but this mastery is not in fact a human one and the image is the result of the filtration of water in limestone over an immense period of time. A black obsidian mirror produces the feeling that we are about to see the face of a dead person or a ghost in it. There are specimens of prismatic crystals that seem like models for abstract sculptures. There is a diploma awarded to Miguel Ángel Blanco from an entity called the Cloud Appreciation Society. Any artist who belongs to an international body devoted to the observation of clouds is clearly declaring his willingness to celebrate forms of aesthetic experience not governed by human intention.

A small transparent box contains something that appears to be dirty wool or flock. This provokes Miguel Ángel's distinctive smile, which appears when he celebrates something obscure that matters a lot to him. What the box contains is dust; some of the dust accumulated over goodness knows how many years on the reverse of *The Transfiguration* in the Museo del Prado [fig. 38]. Blanco smiles and explains with the satisfaction of one of those literary detectives who solves a mystery by scrutinising details so trivial that no one else has noticed them although they are plain for all to see. Collecting the dust of centuries and belonging to an international cloud watching society are two declarations of principle of the most conclusive nature. The possessor of surprising erudition, Blanco explains to me that the dust accumulated by venerated and in some cases miracle-performing Virgins and saints was reverently collected by the faithful and kept for its healing properties. Nothing could be more visible or evident than a large, well lit painting hanging in a museum gallery. Illusionism and pictorial technique have created its somewhat hallucinatory landscape, the motionless, emphatic figures that seem located out of time, remote from it in their immobility. No viewer pays attention to the materiality of the object, the painting. It is as if the virtual window of the perspective, the frozen gestures of these figures, their expressions of ecstasy, astonishment or confusion, were floating weightlessly.

There is, however, another story that no one sees as it is played out on the reverse and is concealed, like so many crucial things which human consciousness is incapable of perceiving; from the germination of a seed underground which will one day become a tree higher than a tower to chemical processes that take millions of years to transform an animal or plant buried in the silt of a lake into the mineral nature of a fossil. Passing by this painting, generations of viewers have stopped to look at it; sounds of voices have filled the gallery and faded out at the end of every day, yielding first to silence then to darkness. Meanwhile, on the back, dust was accumulating, invisible motes, tiny fragments of organic material, insects' cuticles and wings and that type of very fine powder left by woodworm. The reverse is the other side, the hard material substance concealed behind the visual illusions of

painting, the dark side of a moon on which sunlight never falls, the testament to craft, the anonymous archive of the passing of time.

It is on the reverse that the secret of the material precariousness of the work of art lies. That work may represent anything, any face, the real but also the imagined, the everyday or the remarkable, but on the back it is almost nothing; humble material, *arte povera*, rough fabric like sackcloth, cut pieces of board fixed in with nails or secured with staples, and sometimes bearing inventory marks. Looking at the back we are made aware of the commercial and prosaic nature of these objects to which we assign the category of art, endowing them with ideal qualities and elevated symbolic, political and theological meanings. In some storerooms or the basements where they were hidden during times of war paintings become nothing more than backs, submerged in the dark for long periods, sometimes buried under the rubble of bombings. This explains our fascination with those old photographs of the Museo del Prado's empty galleries and stores filled with paintings during the evacuation of the works in the Civil War [cat. 47], which was merely a forerunner of what happened across Europe a few years later in the depths of abandoned mines and in underground rooms that became secret caves of treasures.

Seen from the front, the established hierarchies of art are very clear, although we know the extent to which they have changed over time; once the paintings are turned round to show the reverse a powerful, equalising effect takes place while at the same time and despite that seemingly uniform appearance we encounter surprises, marks of hidden things, concealed masterpieces even. Jules Verne's lunar travellers fleetingly discerned previously unseen things when the cannon ball in which they reached the moon's orbit flew over its dark side.

By showing us only the back of the work which they are engaged in painting, artists (Velázquez first and foremost) present us with the insoluble mystery of what the eye can never see. Almost at the end of *Don Quixote* Cervantes asks us to praise him "not for what he said but for what he left unsaid." Painters turn their activity around by concealing a fundamental part of what we are seeing, as if they were slamming the door in our face or closing the window opened centuries before by Brunelleschi and Alberti. The canvas becomes naked material and the painting is thus nothing more than a piece of torn fabric on which Lucio Fontana worked not with a time-honoured brush but with a well sharpened knife [cat. 104]. The fiction of painting's weightlessness is denied by the material weight of a structure very like an unwieldy piece of furniture that is difficult to move. Miguel Ángel Blanco told me with amazement that the panel of *The Transfiguration* weighs more than 500 kilos. Like a play of double reverses, in a photograph by Stieglitz we see Georgia O'Keeffe's leaning back and the back of the canvas she is carrying from one place to another through the New Mexico desert [cat. 49]. On their visible side Mark Rothko's paintings have the intangibility of luminous fog or shadow but when the painter attempts to move a huge one we see him as anxious and perplexed as when he confronts the mystery of the visible side that he has only just started to paint [cat. 45].

The two sides of a painting are the obverse and reverse of our experience of the world; what is seen and what is not seen, what is said and what is left unsaid, what is hidden so that only a privileged few can see it. We know that in the galleries of 17th-century aristocratic palaces erotic nudes were hung in rooms almost

inaccessible to outsiders and that in some cases they were concealed by a curtain which heightened their effect when drawn back. Hidden on the reverse of Martin van Meytens's painting of a pious, kneeling nun is the other "reverse" of her body, naked and tempting [cat. 53]. In my opinion, the one who adds the finishing touch to the exhibition and to the secret is Fernando Álvarez de Sotomayor, who turns the game on its head (no matter why) and in the visible part of the painting depicts an erotic scene of nymphs and satyrs and on the invisible side a portrait of a formal, middle-class woman [cat. 68]. In terms of the representation of the visible the peak of achievement is the portrait, which by presenting the face celebrates the most concrete type of individuality. However, when a portrait is turned over and when we see the model from the back and not the front, it seems to become even more revealing, as from the front there is the possibility of dissimulating and of constructing a flattering mask but from the back we are something with which we are unfamiliar. The back is our dark side of the moon; it is part of us but we cannot see it.

Miguel Ángel Blanco conceives of every exhibition as a collage, an interplay of rigour and wild imagination. Here we also have an obverse and a reverse, a front and a back, a showing and a concealing. Blanco works like a scholarly curator and also like an artist using installation and collage, employing the works on display and their sequences in the manner of tesserae of a mosaic. The painting does not take place on the canvas but rather in the viewer's brain, which structures the impressions captured on the retina into coherent visual forms. As we proceed through the galleries of the museum it is also in our imagination and our gaze that this play of fronts and backs devised by Blanco acquires an ever-changing form. At the end of the day, every museum uses its spaces and collections to create a sequence or interaction of different routes which is in itself a work of art, a chimera, an invention.

Underneath or behind, however, and insinuating their presence, their secret and their obdurate existence, lie the materials, the original components, the signs of manual work, the startling hole in the Emperor Charles V's cuirass, for example, abstract and concave like a Chillida sculpture [cat. 98], the nails and staples which stain the grain of the wood as they rust, the dust slowly accumulating like a geological archive, the insects that gnaw and bore into a panel, leaving a faint substance recalling the sand as it flows through an hourglass. In front of me on the table as I write is a small transparent plastic box gifted to me by Miguel Ángel Blanco. It contains what looks like a thick cloud of grey flock, which is dust from the back of *The Transfiguration*. It is also suggestive of a *memento mori*, one of those skulls that monks always had to hand. In the boxes of his Library of the Forest, which he keeps meticulously ordered in the basement of his studio [fig. 39], Blanco has for many years been creating an archive which we might describe as the patient obverse of the fashion for the ephemeral and for conceptual nothingness in art. Paper, minerals, seeds, and those forms which seem to emerge by themselves when a pencil spreads its dark dust over a sheet of paper on which he traces the grooves of the wood on the back of *The Transfiguration*, represent the world and are simultaneously a part of him [cat. 117–119]. The artist transforms and multiplies himself to equal degree: alone for many hours in his studio, walking in a forest or through the galleries of a museum he is a pilgrim, a type of monk midway between Benedictine and Zen. He is a collector, an archaeologist, a botanist and an observer

of clouds, which are after all constituted of particles as intangible as those of dust and which change shape from one moment to another, delineating real or fantastical animals, cliffs, continents, incomparable works of art that have not required the hand of man to exist: simply a patient, enthusiastic and attentive gaze.

WHERE THE LIGHT NEVER FALLS

Miguel Ángel Blanco

In *Las Meninas* Velázquez looks out at us from behind a large canvas of which we can only see the reverse and which occupies a considerable proportion of the pictorial surface [figs. 1, 40]. In this great masterpiece of the Spanish Golden Age, in which everything depicted – even the air and light – seems to be alive, the artist uses that reverse to remind us that painting is artifice and that it is his ability which brings about the fascinating deception in the image. "This illusion of reality which you are admiring," Velázquez tells us, "is nothing but a piece of cloth nailed to a wooden stretcher." It is also a door onto another, hidden dimension, to which the artist has the key.

The support on which the representation comes about has two sides: one which is shown to us and is the support for the image, and another that is normally hidden but which very often provides information of enormous interest and relevance, as this exhibition reveals. Painting did not always have a reverse, as at various periods it was principally executed on walls or the back was not accessible, particularly in the case of altarpieces made up of almost immovable, heavy wooden panels. In the late Middle Ages and the Renaissance some uses of painting which involved their transport and handling (including those intended for individual devotion or the exchange of portraits for matrimonial or diplomatic ends) led these works to become free-standing objects and artists thus had reasons to work on both sides.

Until very recently the reverse was a private, intimate space. While the work remained in the artist's hands before it was delivered or sold he was the primary artificer, owner and administrator of the hidden side. In addition to indications of the creative process, that side often concealed messages and images of a personal, secret and even humorous nature. Having left the studio, very few people had full access to paintings or the right to handle them as not only were they private property but on occasions were solely used by one person, a family or a religious community. Many were not always even on view to those privileged individuals as they were part of diptychs or triptychs that were normally kept closed in order to protect the images from dust or accidents given their very significant value in artistic terms and consequent high price, or due to their sacred status. Even single panels could be stored in boxes or covered by costly pieces of cloth. In palaces and aristocratic residences and subsequently in middle-class ones works that were part of ornamental programmes were installed in the appropriate position and were only moved to compile inventories or when the room was redecorated.

In the modern age the creation of museums and exhibitions saw the emergence of a visiting public, but the democratisation of the aesthetic experience did not imply any greater physical proximity to the works that would offer a three-dimensional experience

of them, in fact rather the opposite. The display of collections in museums or “Salons” involved the paintings being hung on the walls, meaning that they could only be seen from one side. Apart from the occasional requirements of conservation work, their movement between galleries or loans, the backs remained concealed.

In all historical periods the vast majority of paintings have thus been displayed hanging on a wall. With only a few exceptions, in modern museums it is not possible to take a look at what lies behind the image: aside from the fact that getting too close to them or touching them is not allowed, the frames are often fixed to the wall in order to prevent theft. It is also not uncommon for the backs to be protected with plastic material in order to avoid the accumulation of dust and possible accidental damage. Access to the backs continues to be a kind of privilege. They can only be examined visually or touched by a range of professionals: restorers, art movers, installers, museum directors and curators, authorised researchers or, in the private realm, gallerists, dealers and collectors. They have their moment of glory during the days or weeks when an exhibition is set up, when it is normal for the backs to be on view for everyone to see; placed in or taken out of the boxes in which they have been transported, on the trolleys that move them around the galleries, or left leaning against walls prior to their hanging.

Custodians of the artistic heritage see every viewer as a threat, with the result that the public is kept at bay behind real or electronic barriers, the paintings are protected behind glass and their “backs covered”. In the context of these stricter attitudes and the exclusively frontal relationship with the paintings, however, something began to change after World War II. In 1946 the National Gallery in London established its restoration department in order to treat the works that were returning after storage for safeguarding in Wales. That same year the Gallery published an illustrated book entitled *Paintings and Drawings on the Backs of National Gallery Pictures* which featured works that had painting or drawing on the backs, a publication that pointed to a new direction [fig. 41]. In parallel to increasing professionalism in restoration, which led to many works being turned over and examined, innovations in museography also increased the public’s interest in these backs. Some architects ventured to separate the works from the walls, thus encouraging the viewer to walk round them. This was the case with Franco Albini at the Palazzo Bianco in Genoa in 1950 and in a more radical manner with Lina Bo Bardi and her “glass easels” at the Museo de Arte de São Paulo in 1968 [fig. 42]. The practices of various artists spurred on these experiments, including the retrospective on Vladimir Tatlin organised in Moscow in 1977 which required many of the artist’s works to be displayed to show both sides, while in recent decades the frequency with which the German Expressionists used both sides of the canvas has represented a challenge to museums and installation designers with regard to their appropriate display [see, for example, cat. 72].

In the present day we can truly speak of a relatively frequent if not complete transformation in the contemplation of works, which in some cases allows us to analyse them in 3-d, something that has led to the creation of various software resources which allow them to be turned in all directions. In numerous museums it is now possible to see one or more works displayed on a pedestal or on some type of support that projects from the wall, enabling us to contemplate a particularly important or interesting reverse. We know, however, that all these institutions house large numbers of other works that are still stuck to the wall but which deserve to be seen from all sides. This is also the case

at the Museo Nacional del Prado, which is now turning a large number of these works around or installing them in the centre of the gallery.

I started to work on this exhibition project around six years ago with the idea of offering a new perspective on the collection and of proposing perceptual challenges. In contrast to exhibitions focused on an artist, a place or a historical moment, this required a complete revision of the Museum’s holdings. Most of the backs of the paintings in the Prado have been photographed but I had to individually consult all the entries in the database in order to check whether there was anything interesting about them. We turned some of the works on display in the galleries around in situ and I made several visits to the restoration studios (of painting, sculpture, frames and the decorative arts) in order to study a large number of works in optimum conditions. The most moving aspect, however, has been my exploration of the underground areas, the North and South art stores beneath the Jerónimos Cloisters: from the old, steel-plated room where the Dauphin’s Treasure used to be kept to the high “cave” in which the largest paintings which do not fit into the racks are stored, all turned round to face the wall. Within this geological system I have searched for inscriptions, drawings, sketches, marks, labels, incisions, folds and, as I will explain, even fleeting “ghosts”.

This exhibition goes beyond the simple although vital act of turning the paintings back to front, something that has been done by some museums in recent times in the form of exhibitions which almost always limit themselves to their own works and/or show the results of restoration work they have themselves recently undertaken. It is the Museo del Prado which, for the first time, has entered this terrain with the necessary ambition, not just undertaking a complete reassessment of the backs of works in its collections but also identifying eloquent examples in works from some of the world’s most important museums (the exhibition is benefiting from more than 20 lenders) of how our appreciation of works of art is enhanced when we do not limit ourselves to merely looking at them from the front. Above all, we are focusing on a range of issues that are very closely related to this context, which had never previously been presented as a whole and in which there is space for art-historical and scientific perspectives but also – from my position as an artist – imaginative interpretations. Through the exhibition’s ten sections we will be examining the following aspects: the emergence of the reverse as a pictorial motif in two sub-genres, namely the self-portrait of the artist behind the canvas, as referred to earlier, and the trompe-l’oeil which depicts a reverse on the front; the status of the viewer as an individual who also has a back and whose inclusion in the representation makes him or her become aware of the particular spatial relationships that are generated in the interaction with art; the transportable nature of paintings, whose cross-shaped stretchers encourage a poetic reading of their movement as a *via crucis*; the classic but still unexpected typology of the double-sided painting; the reverse as a field for experimentation and subjective expression; and the technical interest and aesthetic judgment of the materiality of works, with all their variety and the chance events that have affected them over time.

Overall, the project also aims to encourage a new awareness of the fact that the object-painting is nature. In this renewed focus on the concealed side to which I have already referred, advances in conservation and scientific and art-historical research have been extremely significant, enormously expanding our knowledge of the materiality of works of art. The Museo del Prado houses an entire

hidden forest in the form of the wooden panels on which so many painters have worked, and we are now able to find out not just which tree species has been used in each case but also make use of dendrochronology to discover how old the tree was when it was cut down, where in the world it grew and what processes were applied to it to obtain the right surface. Wood can often be interpreted from the front through the priming, the pictorial layer and the varnish but the back always almost shows the carpentry directly, with its joints, marks and its status of living material. Something similar is the case with canvases, and in the areas where they are not covered over by paint they reveal themselves as a mesh of plant fibres (of linen, cotton, hemp or jute) which has been altered by time through oxidation, distortion and bio-deterioration caused by fungus, bacteria or insects that feed off the cellulose in the plants used to make the fabric. The iron nails, the oils present in oil pigments and the resins in the varnishes are also elements of natural origin which evolve in a very perceptible manner on the backs of paintings, where they produce shadows, lines, “abstract” forms and volumes. This unintentional “creation”, the result of time and chance, is something that we are now more able to appreciate due to contemporary artists. What was previously just deterioration and damage can now also be a reason for aesthetic admiration.

In addition, while the practice of re-lining has resulted in the “erasure” of much of the information housed on the back of works, from this viewpoint which sees the painting as an “ecosystem” it has added diversity. Traditional recipes for making the adhesive to attach the new canvas were based on organic animal glues to which various substances were added such as flour or starch, sugar cane syrup to increase elasticity or garlic juice, ox gall and urine as preservatives. Traditional wallpaper paste was made with wheat, water and animal glue; in Italy they used *coletta* made with flour emulsified with resin, treacle, balsams and drying oils, while in northern Europe sturgeon glue was preferred, and in countries bordering on the Atlantic coast a mixture of wax and resin as this was more resistant to damp.

All this will be presented in the exhibition thanks to an installation design (with Rooms A and B of the Jerónimos Building painted black for the first time) that makes use of an open route with almost no dividing partitions, creating a maximum of freedom in terms of the relationship with the works. There are no hierarchies or chronological ordering. We have also given space to contemporary artists, not just in order to see how the issues covered in the exhibition persist in the present day but also, as I noted before, to make us aware, whether we like it or not, of how recent art transforms our gaze on works from the past. This is because there is no doubt that the reverse continues to be a “problem” which requires attention in art. While the use of both sides of the canvas increased in the early decades of the 20th century, as evident for example in works by the painters of Die Brücke, in Edvard Munch and in Paul Klee, the 1960s saw a new interest in the materiality and three-dimensionality of the artistic object. The different manifestations of Informalism, the new realism and Pop Art marked out the path to be followed and since then a considerable number of artists have turned the conventional painting back to front or have made the back a visual motif. Examples might include Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Antoni Tàpies, Alberto Burri, Giulio Paolini [fig. 10], Robert Motherwell, Roy Lichtenstein, Daniel Dezeuze, Pierre Buraglio, Helena Almeida [fig. 43], Matts Leiderstam, Vik Muniz

[cat. 1], and many others, as well as Spanish artists working today such as Mateo Maté and Irene Grau. In one way or another all of them question pictorial orthodoxy or, taking the idea further, present the very death of painting. The back denies illusionism in representation and declares its futility. Decades later, however, painting has still not expired. But it wants us to see it from all angles. By turning works around to pervert their conventional frontality and by obliging us to walk round them and take on a more active role as viewers this exhibition introduces into the museum contemporary creative attitudes and contemplative experiences which champion that side of the painting on which the light never falls. I should never have looked behind a painting. Now, when I walk around museums and exhibition galleries I’m stuck to the wall, glimpsing behind the frames those spaces of shadow, those secrets which absorb me.

CATALOGUE

Miguel Ángel Blanco

THE ARTIST BEHIND THE CANVAS

The decades around the mid-17th century saw the consolidation in various artistic centres in Europe of a type of self-portrait that was closely related to certain theoretical debates. In works of this type the painter depicted himself in the studio, making contact with the viewer from behind a painting on which he is working and which generally stands on an easel. Only he can see what he is painting whereas we are presented with the back of the panel or canvas, which in self-portraits of this type might be described as a variant of the formula of a “painting within a painting” but with the particular characteristic that it is not a conventional figurative composition that is included but rather a non-image.

The construct of the “artist behind the canvas” is one that functions as a visual syntagm of a naturalistic, everyday type but which involves a sophisticated reflection on the art of painting. By showing us what is behind the scenes the image “becomes aware of itself”, a concept developed by Victor Stoichita, obliging us to acknowledge its artificiality. This meta-artistic argument dates back to the 15th century when it appears in some depictions of Saint Luke as a painter but it became definitively associated with “the image of the artist” in the 17th century at a time when Velázquez, Rembrandt and other giants of painting appropriated it. So much was this the case that when an artist in later centuries or even today depicts himself/herself in this manner (on occasions including visual quotations of *Las Meninas* or other celebrated works of that type) it is as if they were proclaiming a manifesto: “I’m part of that great tradition and I’m paying homage to the masters.”

In a markedly intentional and meaningful manner the setting is always the artist’s studio, his activity imbuing the space with mystery and complicating it. The spatial relationships between the body, easel, walls, doors and sources of light encourage us to observe the somatisation and dramatising of the pictorial creation just at the moment when it is most actively defending its status as an intellectual activity. The reverse is usually positioned as a more or less pronounced diagonal plane, on occasions forcing the artist to adopt rather unnatural poses so that we can see him. He often

looks at us, provoking a sense of doubt or a feeling of ambiguity as we try to interpret the representation. Does his act of scrutiny transform us into possible models for the work he is painting? By including us in the scene in this manner are we thus introduced into the studio? Or is he looking at himself in order to paint his self-portrait in a mirror located exactly where we are standing? Are we a model? Are we a mirror? Are we inside or outside the painting? Perhaps in an intermediary plane... In the very centre of the work or barely visible on one side, the back opens up another dimension.

The exhibition starts with a work by Vik Muniz which is the result of a collaboration with the Museo del Prado: the faithful reproduction of the back of *Las Meninas*, which is part of Muniz's extensive series *Verso* [cat. 1]. Through this work we figuratively turn round the masterpiece by Velázquez that was the origin of this project and which functions as its principal axis. Muniz has done the same with other celebrated paintings such as Leonardo's *Mona Lisa*, *Starry Night* by Van Gogh, *The Anatomy Lesson of Dr Tulp* by Rembrandt and *Les Femmes d'Alger* by Picasso. Among the reasons that inspired him I would like to single out two. Firstly, he pays tribute to the artisanal knowledge involved in the art of painting, emphasising the materiality I referred to in the introduction. Secondly, he offers a challenge to the viewer, who must retrieve the inner image he or she has of each of these universally known paintings in the manner of a memory game.

There is nothing on the back of Muniz's *Versos*, on what would be the back of these memorable works of art. There is no image. They are, in reality, wall sculptures, objects. In the paintings *Artist in his Studio* by Rembrandt van Rijn and *Painter in his Studio* by Barent Fabritius [cat. 2, 3] the easel and the canvas resting on it take on an unprecedented sculptural quality. This is particularly categorical in Rembrandt, who locates the monumental *dispositif* in the centre of his painting so that it receives the light entering from an invisible window and pushes the small-scale artist (possibly a self-portrait of Rembrandt himself, aged just 23) into a corner in the shadows. It is not clear whether the painter – palette, brush and mahlstick in hand – is looking at us or examining his work during a break, largely because his eyes are shaded, as often found in his early self-portraits, by the brim of his hat. In the case of an artist who so frequently reinterpreted his own image, the arrangement of each element in this strikingly original and absolutely innovative composition could not possibly be casual or improvised. The figure is not emphatic; he is well wrapped up and wears an elegant hat but this is probably because it is extremely cold in a studio so empty and simple that it might be the one that Rembrandt occupied in Leiden and in which we see something that is not habitual: the stone for grinding pigments. The panel the artist is painting, secured to the easel by some battens, seems to threaten him with its huge scale, thus contrasting with the tiny size of the actual painting.

There is greater proportionality in Barent Fabritius's work. It is generally thought that the painting depicts his brother Johannes, the third of the Fabritius painters, although it could also be a self-portrait. Whatever the case, the artist does not look at us: he is deeply engaged in his task, seated on a chair and with one foot resting on a cross-bar of the easel which supports the panel he is working on. A couple of details make us appreciate that this is also not a "heroic" portrait of the artist but rather introduces us into a private space where we are not expected: he is wearing slippers (his boots are hanging on the wall), there is something that looks like a pipe on the floor next to a sheet of paper while on the wall are geometrical designs as well as

some grotesque caricatures similar to others we have discovered on the reverse of works in the Museo Nacional del Prado [see, for example, figs. 20, 22, 24, and cat. 65]. Inevitably, the space includes items habitually found in artists' studios, such as a mahlstick and a palette hanging from a nail (also present in Rembrandt's work). There are also two canvases leaning against the wall which we see from the back, as is habitual in such scenes. One of them bears the artist's signature.

Francisco de Goya, Vincent van Gogh, Ignacio Pinazo and José Villegas used a similar compositional structure – the simplest – to depict themselves behind a canvas [cat. 4-7]. Employing a half-length format they locate themselves to one side of the composition, looking out at the viewer while the back of the painting on which they are working occupies an area of greater or lesser size in the opposite half of the scene. Goya subsequently depicted himself behind other canvases: in the strikingly original work in the Academia de San Fernando in which he wears a hat with candles around it he appears full-length and back-lit, while in *The Family of Charles IV* in the Prado he locates himself in a Velázquez-type position behind the strangely sloping back of a canvas. Also very interesting here, however, is this small self-portrait in which he presents himself as a gentleman in a fine chair, keeping his hands clean. Any expression of his status as artist is limited to his inquisitive gaze and the evident attribute of his profession, the reverse of the painting.

Van Gogh also used this motif to characterise himself as a painter, adding a palette covered in different coloured pigments which transmits the idea of the potential image. This painting, never previously exhibited in Spain, is based on *Self-Portrait with an Easel and Mahlstick* by his admired Rembrandt (1660; Paris, Louvre) and constitutes one of the few occasions on which the artist presented himself according to a model considered classic by that date. In Van Gogh's painting the canvas occupies no more than a narrow strip on the right side, something imitated by Ignacio Pinazo who, like Van Gogh and Rembrandt, depicts himself wearing a hat. The sketchy treatment of the arm is striking, creating a sensation of movement that is possibly a quotation from Velázquez's *The Spinners* although for the purposes of the present research another detail seems more important, namely the seam which runs from the top to the bottom of the edge of the canvas depicted. Why Pinazo made this addition is not clear but it could be that he decided to give more presence to that back, the attribute of a painter, and the perfectly visible seam reinforces the nature of artifice already announced by the revelation of the reverse.

In the case of José Villegas, who was director of the Museo del Prado, I am particularly interested in the way he constructed the space more imaginatively than in the previous two works, through two backs: the back of the painting on which he is working, which is too big to be this self-portrait, and the one behind him, squeezing the artist between two more or less parallel planes. The carpentry of the stretchers marks out the principal compositional lines, imprisoning the figure.

Still more complex are the spatial games to be seen in *The Artist's Studio* by Max Liebermann [cat. 8]. Although he never visited the Museo del Prado Lieberman particularly admired *Las Meninas* and thus depicted himself behind the back of a painting which occupies the same position in the two compositions, although here the artist is completely hidden behind it. Nonetheless, we see his reflection in a mirror which, like Velázquez, he uses to introduce figures outside the visible plane into the scene. This homage is

emphasised by the presence among the paintings hanging on the wall of Liebermann's copy of the Spanish artist's portrait of Innocent X and by details such as the dog asleep on the chair.

The depiction of a painting on an easel seen from behind is so closely associated with the image of the artist that it can even replace him, in the manner of an alter ego. This is the case in works by Carl Gustav Carus, Vilhelm Hammershøi and Michelangelo Pistoletto [cat. 9–11]. Despite the fact that no living being is present in *The Studio Window* by my much-admired Carus, it is easy to sense the artist's presence in this corner of the studio and he also makes himself known through the reversed signature on the back of the canvas leaning against the window in order to reduce the light entering through it. At this period it was habitual to block out the light in this manner in order to avoid reflections, as we also see in Georg Friedrich Kersting's portraits of Caspar David Friedrich in his studio, with almost identical windows to those seen here but with wooden shutters covering the lower part (for example, the version in the Alte Nationalgalerie, Berlin, ca. 1812). And that is not the only verso in the painting as there is also the one of the small painting standing on the easel, its very reduced dimensions as revealing of Carus's intimate, spiritual concept of painting as the large back in *Las Meninas* with regard to Velázquez's artistic ambitions. The easel may be the one given to him two years earlier by his master and friend Friedrich in thanks for having helped him with drawings of Mont Blanc for a painting. The serene *Interior with the Painter's Easel* depicts Hammershøi's home and studio at Bredgade 25 in Copenhagen. It reveals a number of probably unintentional parallels with *Las Meninas*. In both paintings the light enters through the side windows which cast shadows on the floor, thus constructing the pictorial space which acquires greater depth through a door opening onto the background. Aside from the importance in both works of the back of a painting which mysteriously conceals the image on its front, we see other works on the walls (only one in Hammershøi's) which almost reach the ceiling. Incidentally, a very similar object in both paintings attracts the viewer's attention: a ceramic vessel, which in Velázquez's work gives rise to the interaction between the Infanta and one of her maids of honour, and which in Hammershøi's is shown by itself on the background table.

Finally, Michelangelo Pistoletto's *Easel with Canvas* is one of the few works in his series *Mirror Paintings* that does not include a human figure, thus encouraging us to identify the viewer, who is reflected in the work's surface, with the painter. In an illusory manner we are thus "transported" to the other side of the easel from where we would be able to see the image on the canvas which is hiding from us. In addition, however, the fact that we are confronted by our own eyes on the stainless steel surface once again encourages us to reconsider that encounter with the artist's gaze as he observes us from behind the back of the painting and includes or excludes us, depending on how you look at it, from his world. [M. A. B.]

THIS IS NOT A REVERSE

Barely fifteen years after Velázquez completed *Las Meninas* Cornelius Norbertus Gijsbrechts produced a painting that established another modern and contemporary tradition: the depiction of

the back in trompe l'oeil. It is no longer an attribute of the painter (as it functioned with the works in the previous chapter) but is rather the principal motif in itself. In his text written for this catalogue Victor Stoichita analyses the meaning of that tradition, which had precedents in classical narratives and which generated a particular type of literature in which the intelligence of the deception played on the viewer is always esteemed. The trompe l'oeil that involves the object-painting is a subject for connoisseurs and royal collectors. Just as *Las Meninas* was painted for Philip IV, *Trompe l'Oeil of the Reverse of a framed Painting* [fig. 8] was possibly commissioned by Frederick III of Denmark; two connoisseurs who would have appreciated the subtleties and complexities with which both painters acknowledged their patrons' abilities to go far beyond the average viewer in terms of artistic appreciation.

Unfortunately for the present exhibition, the Statens Museum for Kunst in Copenhagen never loans that fragile work and it has proved very difficult to secure others, such as the "cut-out" easels by Gijsbrechts and Antoine Fort-Bras [figs. 6, 7]. We have, however, compensated for this absence by highlighting and displaying in public for the first time two of the four paintings by Francisco Gallardo which have been assigned to the Museo Nacional del Prado and which are excellent examples of the genre of the meta-artistic trompe l'oeil. Both in *Literary Trompe l'Oeil* and *Trompe l'Oeil of Chastity* [cat. 32, 33] this painter of whom we know almost nothing makes use of two devices in order to suggest the volume and tangibility of elements that appear to be attached by nails to two boards, within a sub-genre known as the "corner of the studio" which also, and without this being the primary intention, partly show the backs of the works depicted: firstly the engravings have the edges or corners lifted up and secondly the canvases are half detached from their stretchers, some even with tears, which allows us see something of their backs from the front. Although still under study, it seems clear that all the elements and images chosen by Gallardo in this series have a meaning apparently related to the results of sustained effort in the studio and to the temptations that hinder it. We might also, however, think that in these trompe l'oeils the artist is revealing himself to be aware of the objectual status of the works, their materiality, and of how that quality is reinforced by showing the backs.

A few decades after Gallardo, Louis-Léopold Boilly, who executed numerous paintings of the "corner of the studio" type in which he composed still lifes with drawings, prints and artists' implements, also made use of the fiction of a tear in the canvas, which he shows us from the back in *Greedy Cat piercing the Canvas to eat the Herrings* [cat. 34]. Boilly's concept is very original and peculiar: he suggests a space that opens up behind the fictive plane of the canvas and in which we can deduce that there is a table or horizontal surface. Rather than making use of artist's implements and the prints or drawings that comprise his iconographic sources (all of which would promote the dignity of his profession and demonstrate his intellectual preparation), he organises his ambiguous narrative through inconsequential and prosaic elements such as a cat, some smelly herrings (absurdly hanging from the painting's stretcher), a plate and a bottle. He also includes elements that may have had a private meaning, such as the log of wood penetrating the canvas, as it is definitely the case that he painted this work for a much loved friend, the actor and singer Simon Chenard, who would have understood the possible allusions to objects or events associated with his own life.

A complete contrast is provided by the somewhat bombastic nature of the preparatory cartoon drawn by André-Jacques-Victor Orsel for his most successful painting, *Moses rescued from the Waters* [cat. 35], which earned him a first prize medal at the 1831 Salon. It was commissioned by the city of Lyon and is now in its Musée des Beaux-Arts. In reality, the subject is the presentation of Moses to the pharaoh (although “the waters” are very prominent on the reverse in the form of patches of damp) and the work is a clear example of the influence of the Nazarene movement which the artist assimilated in Rome. The Museo del Prado houses no less than 82 prints and drawings by Orsel, donated in 1887 by the son of his close friend and fellow painter Alphonse-Henri Périn. They include two, the present work and the cartoon for *The City of Lyon saved from Cholera by the Intercession of the Virgin* (D-7453), on the reverse of which and on a scale of 1:1 in relation to the paintings the artist took the trouble to depict the stretcher to which the planned canvases would have been attached, depicted very carefully and with all the details of the veins of the wood and the nails. It is most likely that he did this as part of the planning process for the execution of the works, but it is interesting in the present context as in a way these backs become *trompe l'oeils*. Furthermore, the edge of Orsel's cartoon coincides with the edge of the drawn stretcher, allowing us to see it in the manner of one of those cut-outs or decoupages to which Victor Stoichita refers.

The title of this section of the exhibition, “This is not a reverse”, pays tribute to René Magritte, an essential presence here. *The Empty Mask* [cat. 36] is an ambiguous work in which words replace images. Magritte produced it in the context of his “linguistic period” when text appeared in his output in order to demonstrate that both images and words are representations, radically disconnected from reality. The National Museum and Gallery in Cardiff houses a work of the same title and date which depicts the reverse of a painting very similar to this one, with six divisions rather than four and images rather than words. It allows us to interpret the canvas exhibited here as a back with an irregular stretcher. It is also possible to establish a relationship between this work and the above-mentioned one by Gijsbrechts, *Trompe l'Oeil of the Back of a framed Painting* – which was exhibited in its own day resting on the floor, like Magritte's fictitious painting – and also with the section in this exhibition devoted to the inscriptions we have discovered on the back of paintings [pp. 199–231]. I noted above that when we already know a work, the back that conceals the image obliges us to mentally reconstruct it, as in the case of Vik Muniz's series [cat. 1], and to “fabricate” it when we have no information or point of reference. In this case Magritte offers us an aid in the form of the words. “Sky”, “human body (or forest)”, “curtain” and “house façade” are the components of the absent image. [M. A. B.]

FROM BEHIND, IN FRONT OF THE PAINTING

Looking at a painting implies turning one's back on the world in order to project ourselves onto a fictive space. When we hang a frame on the wall and oblige anyone looking at it to locate themselves close to it with nothing in between in order to appreciate the details we are bringing about a very characteristic spatial relationship between the body, the work of art and the place. Anyone looking at that composition from

outside will always see the spectator from behind: their back. And when we visit this exhibition and locate ourselves in front of this group of works we will become one back after another, an unnatural type of relationship between bodies to which Magritte drew attention in *Not to be reproduced* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen).

This way of representing people is an anomaly in portraiture, in which it is the face that primarily interests us. Not seeing it provokes a frustration comparable to the one we experienced when, in the first chapter of this text, it concealed what artists were painting on those canvases of which they only showed us the back. In some of these works the opposite to what we saw there will take place: paintings seen from the front and painters or spectators from behind, and all this taking place in spaces for art: studios, antique shops and museums.

Young Man copying a Painting by the notable portraitist and *trompe l'oeil* painter Wallerant Vaillant [cat. 37] is an exceptional work in at least two regards. It is the first example in Dutch art of the depiction of an apprentice engaged in copying a painting, which has been identified as *Cavalry Battle on a Bridge* by Palamedes Palamedesz. the Elder. Both works were in The Samuel Collection, donated to the City of London and installed on the desire of the benefactor, Harold Samuel, in the Mansion House, the Mayor of London's imposing Palladian residence. They were thus very little known to the general public. Aside from that, this is a notably modern work for its day in its total concealment of the young man's face, which would not seem so strange in modern portraits of artists at work but which was unusual in the 17th century when even artists standing in front of the canvas with their backs to us always turned their bodies in order to show their faces. In addition, alongside the young draughtsman we see a mannequin (a habitual item in artists' studios) which is resting against what appears to be a stretcher, a key element in another of the sections in the exhibition.

One of the most fascinating paintings in the Museo del Prado in my opinion is *The Mondo Nuovo* by Giandomenico Tiepolo [cat. 39], in which almost all the principal figures have their backs to us. The scene reflects a tradition of depictions of everyday life in Venice's *campi* and canals that dates back to the 15th century. It is also a metaphor of the evolution of the image, in which the focus of interest has shifted to the public that consumes it. All these people are not crowded in front of a painting but a very early form of cinema, a *mondo nuovo*. Also known as a peep show, this device became widespread as a popular attraction in Europe in the 18th century, including Spain where it was in fact the subject of a theatrical play of the previous century attributed to Calderón de la Barca and entitled *The Masquerade of the Mondo Nuovo*. It consists of an optical box or booth in which views of cities, exotic landscapes, monuments and public festivals were viewed through an opening with a lens and an arrangement of mirrors and candles inside, resulting in something like a daytime version of a magic lantern and a Grand Tour for the poor. Objects of this type are to be seen in paintings by Pietro Longhi and also by Goya, who called it “*tuttilimundi*” and featured it in two drawings, one in the Hispanic Society and another in the Hermitage. Tiepolo painted this subject four times with small variations: in fresco at the Villa Valmarana ai Nani (Vicenza) and the Ca'Rezzonico (Venice), and on canvas in a painting now in the Musée des Arts Décoratifs in Paris and this version in the Prado. The subject was clearly one that he appreciated. It has been suggested that it might be a tribute to his father Giambattista, who regularly depicted powerful individuals seen from behind in his caricatures.

But what was a joke in the case of the father was an obsession with the son. Never in a painting had so many people been seen from behind before, all impatient to view the images hidden in the *mondo nuovo*.

There is little to be said regarding the painter Manuel Fernández Carpio, other than that his work reflects the numerous “isms” that opened up the middle-class market for art in his day, from historicism to Orientalism, and also including so-called “frock coat” paintings. In this work [cat. 38] he introduces us into an estate sale in the studio of an 18th century painter where we see art dealers or clients assessing the value of what is left there, in particular the three central figures, shown from behind and engaged in the scrutiny of a painting on an easel, a book of prints and other volumes and rolls on the floor. A striking detail is that all the figures not shown holding something have their hands behind their backs, as if they can see better by disconnecting the senses of sight and touch. Also, as in so many artists’ studios, there are paintings on the floor with their front faces turned to the wall.

With Sophie Calle’s work we return to Rembrandt [cat. 40] and to the relationship between images and words. In 1990, while she was exhibiting at the Institute of Contemporary Art in Boston, Calle often visited the Isabella Stewart Gardner Museum where she would meet anyone wishing to interview her in front of Vermeer’s *Concert*. Soon after that date the now legendary theft of 13 masterpieces from that museum took place. Its founder’s will stipulated that all the galleries had to be kept exactly as she had arranged them with the result that the gaps left by the theft were retained. Calle asked members of staff to describe the missing works then framed their words next to a photograph of the area of the wall left empty by each of them. She returned more than twenty years later in 2013. Everything remained the same but in the Dutch Gallery four of the frames left on the floor by the thieves had been rehung on the walls. Calle embarked on a new exercise, photographing visitors from behind in front of the empty frames and asking them “What do you see?”. One of the works that could no longer be viewed was Rembrandt’s only seascape, *Storm on the Sea of Galilee*. In the photograph a woman with a classic hair bun stands in front of the frame on which part of the artist’s name is visible. On either side of it are a Virgin by the school of Van der Weyden and Zurbarán’s outstanding portrait of *A Doctor of Law*. We “hear” (i.e. read) her words and those of others but we do not see her face, which paradoxically deprives her of speech.

Nor do we see the faces of the museum visitors photographed by Elliott Erwitt in one of his best known series which was disseminated in the form of the photobook *Museum Watching*. In this project Erwitt undertook a sociological experiment based on observation of the public that continued over various decades. What was poetic and melancholy with Sophie Calle becomes humorous with Erwitt. In order to link the two artists I have deliberately selected a photograph by the latter in which three people visiting Versailles, all shown from behind, look at an empty frame in the centre of which is a small notice with a diagonal line running across it [cat. 41]. It states that the work in question is being restored, but the visitors stand riveted in front of it: what do they see? From within the next frame a man who is in fact the sculptor François Girardon, portrayed by Jacques d’Agar, seems to be watching them with a mixture of amusement and derision. The second photograph I have selected was taken by Erwitt in the Museo del Prado in 1995 [cat. 42]. A woman, her hands behind her back in order to see better like the connoisseurs in Fernández Campo’s estate sale, admires Goya’s *Clothed Maja* while next to her

seven men with their hands in front of them cannot take their eyes off *The Naked Maja*, eyes that Erwitt conceals from us. [M. A. B.]

THE STRETCHER AS CROSS

In this chapter we will be proposing a slightly unorthodox reading from an art-historical viewpoint of one of the components of many of the real and depicted backs that we are analysing here, namely the stretcher. The introduction of the canvas as a support was one of the great advances of the Renaissance in the field of painting as it reduced the cost of production, allowed for larger formats and facilitated transport, consequently boosting the art market. The stretcher was not invented at the same time and before it came into use canvases were attached to panels, installed in altarpieces or displayed directly on the wall, but the requirement of mobility soon favoured the use of these light wooden structures. Stretchers were permanently attached until the 18th century; the batons were fitted together, glued and joined with nails and dowels, without wedges. For smaller paintings the stretcher consisted of a rectangle reinforced at the corners with short, diagonally placed batons whereas for larger works a cross-shaped structure was needed to consolidate them.

The cross thus supports the pictorial image, and in the Crucifixion as artistic iconography it supports the divine image. Interestingly, one of the first backs of paintings to be represented in the history of art has this shape: the back part of a crucifix hung from a wooden post in Giotto’s *The Nativity Scene at Greccio* in the Basilica di San Francesco in Assisi.

The canvas is thus attached to the stretcher with nails, crucified. When we want to move a painting we hold on to it by the stretcher, we carry the cross, acting out a secular *via crucis*. With this end in mind I have juxtaposed two fascinating works, *Confiscation of the Contents of an Art Dealer’s Gallery* attributed to François Bunel the Younger, and *The Christian Soul accepts its Cross* by an anonymous French artist, painted just a few decades later [cat. 44, 43]. The first clearly shows how the stretcher made easel painting transportable, which was one of its defining features. In this scene of the confiscation of an art dealer’s stock, or perhaps a painter’s studio according to some readings, we see numerous backs of works, here being carried by various men who form a small procession. The scene is anecdotal but also dramatic: the art dealer (or artist) has lost everything and is obliged to sacrifice his most precious possessions. In this gallery the paintings are framed and their backs protected by panels or pieces of cardboard, for which reason we do not see their stretchers but it is clear from the postures of the men carrying them that moving them requires significant effort.

The artist of *The Christian Soul accepts its Cross* was almost undoubtedly French (like Bunel) and although the subject of his work is not meta-artistic like the latter’s we might allow ourselves to be led by our imaginations and see fragments of stretchers in the hundreds of crosses which, without any additional architectural or landscape elements, entirely make up the crowded, hallucinatory space in which the action takes place. The scene could have been inspired by Thomas à Kempis’s *Imitation of Christ*, which includes the phrase: “Turn where you will, above yourself and beneath yourself, within and without yourself, and you will find this cross on every side.”¹ Here, almost “everything”, almost all the painting, is the cross.

When we look at artists carrying paintings and seen from behind their weight and thus the materiality of the support became obvious, contrasting with the lightness of the image. In both the classical and Christian tradition bearing a weight or load has an implication of penitence. Or sacrifice. Furthermore, according to the Romantic idea of art, artists who physically move their paintings, either within the studio or when engaging in *plein air* work, “pay” with their suffering (albeit of a light, transitory type) in order to achieve excellence. So when Alfred Stieglitz shows Georgia O’Keeffe “bearing” a number of canvases along a stony path under the burning heat of the midday sun [cat. 49] and when Alexander Liberman portrays Mark Rothko lifting up a heavy painting, holding it by the cross-bar of the stretcher [cat. 45], they transmit something of artists’ heroic dedication to the “religion” of art.

We should bear in mind that O’Keeffe painted quite a few of the numerous crosses dotted around the New Mexican landscape and also that she focused her attention on the confraternity of penitents who had themselves crucified on them. For his part Rothko painted at least three Crucifixions before he moved into abstraction, in addition to a Last Supper and an Agony in the Garden, while maintaining a connection with religious instincts throughout his life.

Let’s now briefly return to François Bunel’s painting. It is important to know that by a chance of fate it was really “confiscated” by the Nazis from the family of Jacques Goudstikker, a prominent Dutch art dealer, who due to being Jewish was obliged to flee from Holland and died in the attempt. Alois Miedl, another art dealer, this time of German origin and closely connected to the Nazi regime, purchased the 1,300 works that Goudstikker had collected for a derisory price. He sold hundreds of them to Hermann Göring and this particular painting found its way to Hitler’s Chancellery in Berlin on route to the planned Führermuseum in Linz. This sad story reminds us that it is in times of war that the “display” of the backs of works becomes most common due to the exceptional and massive movement of works of art during operations to protect or loot them. I have chosen two photographs to illustrate this. One shows *The Evacuation of Works from the Louvre at the Beginning of World War II* by Pierre Jahan [cat. 46], who undertook a complete photoreportage on the movement and return of that museum’s collection as it was sent to safety and returned when out of danger. In the selected image various men join forces to carry an enormous painting up a staircase, once again grasping the cross-bars of its stretcher. In the other photograph we see paintings assembled on the lower floors of the Museo del Prado, in storage during the Spanish Civil War, turned to face the wall and forming a forest of stretchers in which an Ariadne is taking a nap [cat. 47].

A similar position has been adopted by the works by Pablo Picasso in David Douglas’s photograph in which the artist is seen signing them en masse, by now in times of peace in 1960 [cat. 48]. But there is still a warlike feel to the gigantic cross-bars of the original stretcher of the *Guernica* which are on display in the present exhibition [cat. 50]. Between 1937 and 1964, when that painting travelled to 30 cities, its monumental canvas was nailed to this stretcher and removed from it 45 times, thus repeatedly crucified. The folding stretcher, commissioned from the firm of Casteluchio i Diana in Paris, is made of pine wood and it may well be that no other in the entire world has ever been

subjected to such treatment. The innumerable marks of nails, knocks and splinters make it an authentic Ecce Homo. At the time he painted the *Guernica* Picasso was director of the Museo del Prado (from September 1936) although he lived in a Baroque town palace on rue des Grands Augustins in Paris where it is thought that Balzac located the studio of the painter Frenhofer in *Le Chef-d’œuvre inconnu*. When visitors in this story doubted the existence of the remarkable work of art showed to them by the mentally disturbed master, he replied: “Yes, yes, it really is a canvas [...]. See, here is the stretcher, there is the easel, then here are my paints, my brushes.”² The stretcher on the easel, as in the depictions of backs of works that we have been looking at.

In this chapter, however, there is no other work comparable to *Assemblage and Graffiti* by Antoni Tàpies [cat. 51], the creator of innumerable “backs” over the course of decades, in terms of the way it brings to light the dual function that I am attributing here to the stretcher: the physical one as the support of the pictorial surface, which Tàpies moves from the back to the front of the painting, and the symbolic one associated with the Christian cross (an inverted cross on which we see various nails), an implement of sacrifice which the artist deprives of its most literally confessional meanings in order to give it a dramatic and universal significance. In his own words, the cross “as coordinates in space, as an image of the unknown, as a symbol of mystery, as a sign of a territory, as a mark to sacralise different places, objects, people or fragments of the body, as a stimulus to inspire mystic sentiments, to recall death and specifically the death of Christ, as the expression of a paradoxical concept, as a mathematical sign, to erase another image, to reveal a disagreement, to deny something.”³

At almost the same time the by then 80-year-old Joan Miró executed *Burnt Canvas 4* [cat. 52]. In addition to the connection with the trompe l’oeil works by Boilly and Gallardo in the exhibition [cat. 32-34], subjected to fictive tears and removal of the nails which reveal the stretcher, this work and the one by Tàpies share the superimposition of interpretative levels: the wooden structure as the basic component of the pictorial object, which is revealed by Miró when he opens up a huge hole in the centre of the canvas, and the iconographic reference to the Crucifixion, which has been associated with the “sacrifice” of painting in order to liberate the artist from the ties of the art market. This action also has something of the ritualistic about it: according to Miró, fire “not only destroys but also transforms, acting on what it consumes as a creative force which has an intrinsic magic. I have aimed to paint with fire and for fire.”⁴ It is striking that within the “creation/destruction” process the stretcher is partly burnt. We can see this clearly in *Joan Miró, teles brulées*, the film made for Galerie Maeght by Francesc Català-Roca in 1973 which documents the creation of the burnt canvases (1972-73).

Miró was also very interested in the backs of these canvases. “I later realised that they were alive on both sides, on the front and the back, like a tapestry. Normally tapestries are shown from just one side, the good side, but the back is marvellous: you can see all the knots and the wools. Right now we are making a tapestry for the Fundación [Joan Miró] and we are intending to display it so that it can be seen from all sides. Like the burnt canvases, which have been displayed with both sides on view and a hole in the centre so that anything can pass through.”⁵ [M. A. B.]

B-SIDES

Understandably, for the visiting public the most appealing manifestation within this entire world of versos which we are attempting to encompass here is the “two-sided” painting. Different reasons exist for why artists work on both sides of the support and we will explore the principal ones but there are only two alternatives regarding their intentions when doing so: to ensure that the image on the back of the painting is visible to everyone (possibly only its intended recipients, whether an individual or small group), or that it remains hidden due to being the result of the creative process and lacking any relevance for the interpretation of the image represented on the front. I will analyse this second typology in the next chapter.

To understand the reasons behind its creation *Kneeling Nun* by Martin van Meytens the Younger [cat. 53] takes us back to the “survey” undertaken by Benedetto Varchi in 1547 on the *paragone* between painting and sculptures, the results and conclusions of which he published in his *Two Lectures* (1549). The leading artists in Florence engaged in debates on the preeminence of one or other of these disciplines, some defending sculpture’s ability to represent reality in three dimensions and be contemplated from all viewpoints and others championing pictorial illusion which could imitate colours, light and textures. Within this context two programmatic works were created which aimed to surpass the limitation of painting pointed out by sculptors. They are *David Victorious over Goliath*, painted on both sides by Daniele da Volterra (ca. 1550–55; Paris, Louvre), which shows the two figures from two opposing viewpoints, and the portrait of Morgante, one of Cosimo I’s court buffoons, portrayed in the same manner, from the front and back, by Agnolo Bronzino (ca. 1553; Florence, Palazzo Pitti). Morgante is shown naked in the manner of a hero.

There is no evidence that Van Meytens saw either of these works although as a peripatetic artist he could have done as he spent some years in various Italian cities including Florence. Born in Sweden, his abilities as a portraitist meant that he was summoned to Vienna where Maria Theresa I appointed him her court painter after she became empress and it was there that he executed numerous state portraits. He painted this work just before he left for that city, where he could certainly not have produced anything so obscene. Maria Theresa was firmly against the nude in painting, covering up those she could not remove from her palaces and recommending to her son Leopold when he moved to Florence that he get rid of any there and ban their future production. We could see this work as a type of humours soft porn or as the heir to Bronzino’s ironic commentary on the *paragone*. It could also, however, be read in moralising terms as the nun, who claims to be pious and chaste, is in fact sacrilegious and licentious: as such she is “two-faced”. What is clear is that this was one of those paintings whose “daring” back was only shown to certain close associates, connoisseurs of the delights of the flesh, of painting or of both, as its owner, Count Carl Gustaf Tessin, the Swedish ambassador in Paris from 1739 to 1742, kept it in his bathroom.

The motivation behind the paintings by Juan Bernabé Palomino and José López Enguídanos, both associated with the process of learning to paint, is quite different. The copperplate engraved on both sides by the former [cat. 54] illustrates the exceptionally influential treatise by Palomino’s uncle Antonio, *El museo pictórico y escala óptica* (The pictorial museum and optical scale) published

in 1715–24. Specifically, the two engravings accompanied Chapter V of Book IV, “On the symmetry of the human body”, showing the correct proportions for women and children’s bodies, both contrasted with the male ideal. The female body type thus has to be “fleshier, smoother and more rounded, and with some dimples, like children, particularly in the hands when extended and on the knees, in order to convey delicacy, softness and gentleness.”⁶

It is interesting that the painting by López Enguídanos [cat. 55], which combines that double viewpoint on its front and in a single plane, also includes two figures, an adult and a child, in its osteological study. The work has been related to his *Cartilla de principios del dibujo* (Manual on the principles of drawing) printed in 1797, to which he added an additional booklet of six prints of skeletons and musculature in 1802. Although known as the *Family of Skeletons*, we in fact see just two which are rotated in the painting in order to show their front and back. Enguídanos may have painted this work around 1800 for the Academia de San Fernando where it would have hung in one of the rooms used by students to practise drawing. We know that from 1767 there was a skeleton in the Academia, sent by Mengs so that students could avoid the “ungrateful exercise” of having to work in front of “fresh” corpses.⁷ It may be the larger of the two painted by Enguídanos, with an unintentionally sinister and humorous tone arising from details such as the outstretched hands which touch or almost touch each other, endowing the bones with human emotions.

Turning now to works painted on two sides so that both images could be viewed, all of which are on panel (which was more rigid and suitable for moving than canvas), it should be borne in mind that a considerable number of them were originally closable triptychs, the lateral wings of which were frequently painted on both sides. This is quite clear when the original frame survives and there are holes for the hinges, but it is not always the case.

We know little about the use of such objects in domestic, everyday contexts but some accounts indicate that certain types of two-sided paintings had a significant presence in public life. In some Italian cities the Confraternità della Giustizia focused its activities on those condemned to death. When members visited them in prison they brought with them small *tavolette* with a handle and with a Crucifixion painted on one side and a Lamentation or a Descent from the Cross (or other pious subjects) on the other. They accompanied the prisoner to the gallows with them, bringing them close to their face in order to encourage repentance and possibly to conceal the hangman from them and thus avoid panic attacks. This is documented in a painting by Filippo Dolciati which evokes Girolamo Savonarola’s execution in 1498 (Florence, Museo di San Marco).

Some of these *tavolette* have survived but most of the double-sided ones do not relate to executions and were rather commissioned by respectable aristocrats, merchants or bankers. The exhibition includes examples of the two principal types: portraits with reverses that “characterise” the subject, generally through religious or symbolic representations, and double images of devotion. The social status of such patrons was particularly affirmed by and based on the use of heraldic language, explaining the frequent presence of coats of arms on both diptychs and single panels. They were painted as either isolated motifs or integrated into a scene. On display in the exhibition are three portraits with other images on the reverse, two of them with heraldic arms that have allowed for the identification of the sitters.

In the work by Wolfgang Beurer [cat. 56] the bearded figure on the reverse, a “wild man”, set in a summarily suggested landscape, holds up a coat of arms with a gilded oak branch, making it possible to identify the sitter as Johann von Rückingen, a patrician from Frankfurt. Due to the fact that the frame has survived and has two slots on one side it is quite clear that the work was part of a diptych and one that probably celebrated a recent marriage. Various details in the painting and on its frame can be associated with the little that is known about Von Rückingen. In 1487, the date of the painting, he returned from a pilgrimage to the Holy Land, now a Knight of the Holy Sepulchre and of the Order of the Sword of Cyprus (the insignias of these two Orders are painted on the frame), whose members were distinguished by wearing a Jerusalem Cross and a gold chain with a small sword hanging from it, respectively. Regulations on clothing in Frankfurt banned display of that type but the patrician Von Rückingen was so proud of his titles that he refused not to display them on his person in the street, for which reason he was sent to prison for various weeks before he came to his senses.

The painting by an anonymous Venetian artist [cat. 59] formerly attributed to Marco Marziale once again demonstrates the usefulness of motifs on the backs when identifying the sitters, here with the added value of being a particularly carefully devised and complex allegorical scene. On the panel (which was enlarged, particularly at the lower edge) and concealed by the frame is the mark of a hinge, indicating that it was also part of a diptych, again undoubtedly commissioned to commemorate a marriage. The tree depicted on the reverse is an orange tree: oranges were habitual marriage gifts at this period, symbolising the couple's fertility. The animals present in the scene can be similarly interpreted: rabbits, ducks, a deer, a guinea-fowl and a cow symbolise the power of love and fertility, while the peacock on the far right is the attribute of Juno, the goddess who ruled over marriage. On the coat of arms hanging from the tree it has been possible to identify the arms of the Mellini family, allowing the arrogant looking fellow on the front to be identified as Giulio, one of its members.

In a terrain located midway between portrait and devotional image, the work by the Master of the Magdalen Legend [cat. 57] offers an excellent example of a two-sided depiction of religious figures, with two characteristics that are of particular relevance here. Firstly, Saint Andrew could be the portrait of a donor, possibly one of that name, who assumed the saint's attributes and thus diminishes the boundaries between the sacred and the secular. Secondly, the use of grisaille to model Saint Sebastian, who also comes close to worldliness in to his chivalrous elegance, blurs the limits between the pictorial and the sculptural due to the delicate rendering of the shadows and the modelling.

In the completely sacred sphere, Adriaen Isenbrandt establishes a narrative connection between the back and the front in *The Virgin seated on a Marble Throne* [cat. 58]. Within Christian iconography it is habitual to associate the depiction of the Virgin and Child with the future death of Christ on the cross, referred to in a variety of ways. In this case it is alluded to through the skull (a motif also common on the back of portraits as a “vanitas” that counterbalances the vainglory of the subject immortalised in the image), the presence of which encourages the viewer to repentance and preparation for the Last Judgment. In this work and the previous one these two Flemish artists working at around the same time looked to convey a fictive sense of the volume of different objects (a sculpture and a skull) located in niches, in the

manners of the figures painted on the exterior doors of altarpieces, thus emphasising the three-dimensional status of the object-painting.

It is generally believed that *The Marriage of the Virgin* by another Flemish artist, the Master of the Legend of Saint Catherine, a work that entered the Prado with the Bosch Bequest, was part of a triptych of which it was the left panel to judge from the position of the donor [cat. 60]. This scene would have been on the inside face (not visible when the altarpiece is closed) and on the outside a *Cristo Patiens* or Christ as the Man of Sorrows, with all his attributes carefully arranged across the pictorial surface. Due to their origins and uses the images on the two sides of a panel generally responded to different communicatory registers, even when they were of the same genre and not, for example, a portrait and a religious or mythological scene. In this case the visual narrative of the Marriage of Joseph and Mary is shown as a dramatised presentation of a more or less naturalistic nature in an everyday setting, albeit with the presence of the donor, who clearly should not be there. In contrast, in the scene of the *Cristo Patiens* the space is abstract and the objects float in the air in an unnatural manner. This is an icon.

On the back of a rather bland *Virgin and Child with the Infant Saint John the Baptist* from the church of San Lázaro in Palencia we encounter one of the most surprising hidden scenes in the entire Museo del Prado [cat. 61]. This is an unfinished work with the underdrawing visible to the naked eye and various figures in an advanced state of execution, producing a modern effect due to this *non finito*. The triumphal arch adds classical monumentality to the subject: Christ presented to the people with Pontius Pilate wearing Middle-Eastern dress in the most prominent position. Despite the Venetian appearance of the composition, close to the Bellinis, the fact that the panel is pine indicates that it was prepared in Castile, using gesso and tow, and once again these materials remind us of the connection between art and nature, between intangible image and organic body. Also noteworthy is the fact that the Virgin on the front was painted at a later date, suggesting that the first composition was possibly abandoned by the artist for unknown reasons.

There are also some doubts as to the possible Italian or Spanish origins of *The Penitent Saint Jerome* who again astonishes us to the maximum degree with a *Landscape with a Hunter and Fishermen* on its reverse [cat. 62]. While the saint completely fills the foreground and barely fits into the pictorial space, on the opposite side we see a bucolic scene from a distance with small-scale figures. There appears to be no symbolic content in the landscape nor any relationship with the front. A man is hunting ducks accompanied by a boy, while two more men proceed along a road. Everything seems everyday and insignificant, which was unusual in the mid-16th century. If we have to find a connection we might point to the similarity between the mountains and the buildings on the two sides. Perhaps the artist wished to show us that while Saint Jerome was undertaking his penance, life of the most tranquil and pleasant type was taking place in the same location.

The disconnection between front and back is still more pronounced in a work which, like the previous one, I have selected for the depictions of nature that are superimposed on the natural origins of the materials of painting. This is *The Battle of Cholula*, one of the twenty-four panels of *The Conquest of Mexico* by *Hernán Cortés*, a series of *enconchados* (paintings inset with mother-of-pearl) commissioned in the viceroyalty of New Spain from Miguel and Juan González by the Count of Moctezuma [cat. 63]. Aside from its outstanding quality,

the uniqueness of this series in relation to other similar ones lies in the elegant backs of the works which depict birds, trees and plants on gold leaf backgrounds that evoke an aquatic setting. Experts have attempted to identify the trees and birds as those inhabiting the area of the lakes close to Tenochtitlán but without achieving complete matches. It is not clear if these works were part of a screen as with the exception of two groups (one of two and one of three) there is no continuity between the scenes, but the compositions would have been inspired by 16th- and 17th-century Japanese screens of the Kano school [M. A. B.]

THE HIDDEN SIDE

As I noted in the previous chapter, on the backs of works we find drawings, sketches and even other paintings which artists left there without any intention of showing them to anyone. Until recently experts often paid little attention to these elements but nowadays it has become habitual to analyse any additional information, however minimal, in order to better understand a work and above all the artist's working method. Even his or her personality. We will now examine specific cases, starting with hidden works: unfinished or nearly completed depictions which, for one reason or another, were rejected by their creator, who made use of the other side to paint another image.

Before commenting on the works selected for this exhibition I would like to refer to two others for which there was no room but which are extremely relevant for this issue as they reveal that this practice of re-use is part of the iconography of pictorial activity. Attributed to John Haberle, one of the American painters who breathed new life into the trompe l'oeil in the late 19th century, is a painting that depicts a verso on which a landscape is painted – in a new twist on the sub-genre of the back of a painting in trompe l'oeil first introduced by Gijsbrechts [see figs. 5, 7, 8] – as if the creator of this fictitious work had discarded it.⁸ A few decades later, around 1918, Chaïm Soutine depicted himself in strict conformance with the “artist behind the canvas” mode which we have been exploring, but the back that he shows us is not a blank canvas but a rejected portrait!⁹ At that period Soutine was as poor as a church mouse and it is not surprising that he habitually reused his canvases.

By chance, the four works selected to exemplify this practice in the exhibition have something in common: they are rectangular in format and the orientation of the principal image is different to that of the secondary one. In addition, with the exception of the one by Kirchner, the two sides depict a different pictorial genre. *Auto-da-fé in the Plaza Mayor in Madrid*, a copperplate engraving of exceptionally large size by Gregorio Fosman [cat. 66], was used to illustrate José del Olmo's book *Historical account of the auto-da-fé held in Madrid this year of 1680*. The corresponding print, which is fold-out in format, was used three years later as the model for Francisco Rizi's celebrated painting now in the Museo del Prado (P-1126). We know that during this period copperplates were relatively common supports for painting and in fact this exhibition includes the small plates in that material used for *The Four Parts of the World* by Jan van Kessel the Elder [cat. 115A-B]. However, what we do not know is why this particular plate was reused nor, and this is more intriguing, by whom. The issue is that on the back we find a painting, possibly dating from the early 18th century, which carefully reproduces one of the copies

of Correggio's *Virgin of the Rabbit* that were circulating in Spain. It seems quite shocking that a scene as horrible as an auto-da-fé is “backed” by an image of such tenderness and that such atrocities were carried out in the name of a religion of which this second image is an icon. It is furthermore likely that it has survived to the present day because its successive owners primarily appreciated the painting and not so much the engraved drawing, as would be the case today.

Also completely discordant are two paintings which Fernando Álvarez de Sotomayor brought together on a single canvas: *Satyr and Nymphs* and *Portrait of a Woman* [cat. 68]. At the time when they are thought to have been painted, around 1924, the artist was director of the Museo del Prado (a position he held from 1922 to 1931 and 1939 to 1960), employing an academic style which brought him success among the social elites for precisely the two genres united here: portraiture and mythological painting. He abandoned the latter with the dawn of the dictatorial regime of his friend Francisco Franco, who later showered him with high honours. Possibly as a result of the decision of the artist's heirs, who donated this work and others to the Museo de Arte Moderno in 1962, the principal image is the satyr, which in a period long after the work was created must have seemed more appealing and modern due to its sketchy technique and palette, even though the portrait is more finished.

This issue of the “choice” of which side should be the front has been extremely important for the critical fortunes of Ernst Ludwig Kirchner [cat. 72] who, apart from Andrzej Wróblewski whose work I saw in a large retrospective in the Palacio de Velázquez in Madrid, is probably the artist who produced the most double-sided paintings. At least 138 works of this type have been catalogued, many of which were reunited for an exhibition organised by the Kirchner Museum in Davos in 2015. While other Die Brücke artists used both sides of the canvas (there are 122 of this type by Erich Heckel), Kirchner took this practice to extremes and only in some cases due to the difficulty of obtaining materials, “sacrificing” a vast number of previous paintings. In most cases there is no clear relationship between the images on the two sides – although here there is a compositional coincidence, with a seated or kneeling woman in the foreground and another figure in the background – but what we do find is a type of competition that Kirchner sets up with himself, an exercise of questioning and surpassing. The choice of one of them to function as the front was not always made by the artist and those responsible for mounting them on stretchers have tended to prefer the earlier composition, considering it more important. This is the case here: the kneeling nude which has been given greater visibility was painted in Berlin when Kirchner was still part of Die Brücke, while the other side was executed in Davos after World War I.

I have also taken the self-interested decision to select the principal image (both are exhibited but only one in the correct direction) in the case of Darío de Regoyos's painting which has a view of Valmaseda in Vizcaya on one side and on the other a self-portrait with a background of backs of paintings (!), which has naturally been given preference in terms of display [cat. 71]. The vertical self-portrait was executed later, between 1901 and 1905 when Regoyos had already moved away from Pointillism and was most inspired by Gauguin, while the horizontal landscape dates from 1895. The paintings visible behind the artist's bust are leaning back to front against the wall with the exception of *The Sierra de Béjar, Dawn Light* (private collection), painted in 1900 and shown hanging on the wall,

albeit in reverse as he saw it that way in the mirror he used to paint himself. The visual significance of these stretchers in a work which conceals another cannot be fortuitous, nor can the quotation of a landscape from a previous period. In his self-portrait Regoyos may have been undertaking a reflection on what is left behind in painting.

Another group of works reveals the use of versos to try out ideas or make annotations of various types. In two of them we find drawings that depict the same image to be found on the front. The first is an anonymous relief by a sculptor of the Italian School of *Christ bearing the Cross* [cat. 64]. It is possible that the artist drew the figure in red chalk on the back of the marble support in order to obtain a better idea of its proportions then worked in relief on the opposite side with slight variations, possibly from a second drawing. The result is this reiteration in different media, which is uncommon in Spanish collections and thus very important for this exhibition. The second is Rafael Hidalgo de Caviedes's painting *Eternal Walkers*, for which the artist drew a charcoal sketch of the composition on the reverse, possibly with the same intention [cat. 69]. The graphic style of the drawing is extremely interesting and very different to the conservative technique employed for the painting, with the composition conceived in the manner of an interplay of fields of force suggested by exceptionally modern concentric lines. Two sources reveal that the artist knew that "things happen" on versos: firstly, in 1898 he was appointed deputy director of the Museo de Arte Moderno where for many years he undertook conservation and restoration which undoubtedly included intervention on the backs of works; and secondly, the Museo del Prado has a *Portrait of a Lady* by him depicting his wife¹⁰ in which he includes himself reflected in a mirror in a very Velázquez-like manner. Due to being set in his studio the image includes various paintings propped against the wall which show their stretchers.

This coincidence between the back and the front is not common. In other works in the museum it is possible to see how different the depictions on the two can be. *The Ecstasy of Mary Magdalene* by Annibale Carracci [cat. 65], a painting that was hidden away in the room known as the "*Sala Reservada*", in turn conceals a palimpsest of anonymous drawings analysed in detail in this catalogue by Ana González Mozo. In contrast to the beauty and delicacy of the Leonardesque profile we are taken aback by the obscene nature of the vulva and the comic, childlike nature of the animal, which could just as well be a dog or a pig [see figs. 34, 35]. These drawings may relate to the everyday life of the studio as a space for art teaching. Another work refers to the studio as a working space. This is the panel painted on both sides with oil sketches by Vicente Palmaroli [cat. 70], the fourth director of the Museo del Prado whom we have met in this exhibition and whose successors included Villegas, Picasso and Álvarez de Sotomayor. Palmaroli can be associated with other artists such as Joaquín Sorolla who also painted pictorial notes, particularly of landscapes, on innumerable small boards and panels. This was a very common type of support employed in plein air painting but it was also used in the studio for composing figures or details. Both sides have been treated as the reverse – in other words mistreated, with labels stuck over the images – but the landscape (a genre rarely favoured by Palmaroli) appears to be finished and may or may not be a sketch from life. The figure is described in the Prado's catalogue of 19th-century painting as "A seated girl reading for a painting of a composition with 15th-century Italian figures seated around a table"¹¹ and the artist himself does not provide many clues as he only wrote "book"

next to the one in the image and "one leg over the other" in order to define the pose. I am not familiar with that Italianate composition but we should take note of one detail: the chair is undoubtedly the same one that Palmaroli included in his painting of Joan the Mad in Tordesillas which is also in the collection of the Prado (P-3980).

When you take a look at the reverse of *Self-Portrait* by Juan Antonio Benlliure you will undoubtedly ask yourself what the violent erasures are [cat. 67]. It turns out that there is a woman underneath them. This was a preliminary oil sketch for the painting *Reclining Woman* and the strange position of the head is due to the fact that it was resting on a high pillow. Benlliure had no problems in leaving the study visible but it seems that he was bothered by looking at the young woman's (rather attractive) face and he covered it over with big, merciless brushstrokes. During this same period he painted another very similar self-portrait that is also in the Museo del Prado (P-5567) on the other half of the study of the woman, which he had divided in two. Clearly, some psychoanalysis is required. [M. A. B.]

MORE INFORMATION ON THE BACK

The majority of the interesting things that we find on the backs of works are not paintings, drawings or signs of the working process but rather pieces of information of different types that are essential study for art historians or those involved in the art market. They offer indications with regard to the provenance of the work and other circumstances or events relating to it. In the case of inscriptions made by the artist himself or herself, they help us to understand what is presented on the front. Some artists have been particularly prone to leaving notes on the hidden side of their works. These are often simply signatures, dates, the name of the subject represented or indications for framing or display. On some occasions, however, as in the case of the German artist Josef Albers, what he wrote on hundreds of works provides abundant information on the preparations, pigments and their commercial brands, the additives, varnishes and the measurements in percentage terms of the chromatic areas, allowing experts to follow his investigations into colour in great detail.

With regard to the installation of the present exhibition, this section can be seen as a radical exercise. While it is clear that it is both complicated and costly to display a large number of free-standing works so that visitors can see both sides, this has not been the principal reason for locating the majority of paintings in this group with their fronts against the wall. Firstly, we wished to draw attention to the aesthetic merits of the written inscriptions and the unforeseen compositions created by the frames, the stretchers, the labels and the hand-written annotations, etc. Secondly, we set out to emphasise the notion of concealment which lies at the very origins of this entire project. If Velázquez does not want to show what he is painting in *Las Meninas*, let's imitate him and provoke that feeling of frustration in the viewer which arises when we are not allowed to see something. We are also asking visitors to reconstruct those invisible fronts (which they may know very well) in their imaginations.

To start with inscriptions, in *The Holy Family* Bernard van Orley took the trouble to very carefully paint an inscription that imitates text carved on a stone panel and set into a tondo with a coloured marble background [cat. 73]. This manner of quoting

the couplet "*Partus et integritas discordes tempore longo virginis in gremio foedera pacis habent*" (Chastity and childbirth, long in conflict, come together peacefully in the Virgin's lap), which also appears in Italian depictions of the Nativity, perfectly harmonised with the work's classicism. It is likely that this was a free-standing or portable altar painting as it is clear that this sententious reverse, which reinforces the image's sacred message, was intended to be on general view (I will be discussing fictive marble painting further on).

On the back of another work by Van Orley, *The Virgin of Louvain*, are two wooden cartouches or small panels that draw attention to the complications which may derive from inscriptions with regard to both their preservation and interpretation [cat. 76]. The upper one explains that in 1871 it was necessary to make a "facsimile" of the original hand-written text as it had to be erased in order to attach a cradle to the panel to avoid its destruction due to moth damage. This operation was authorised by the director of the Prado, at that date the painter Francisco Sans Cabot, and undertaken by the restorer Salvador Martínez, as confirmed by their signatures. The second label is a presumably very faithful copy of the original text in Latin added in 1588, almost 70 years after the work was painted. It was written by Philip Swerius, professor of law at the university of Louvain. Swerius created a confusion that lasted for centuries for those who inventoried and studied the work when he assumed that it was Jan Gossaert who was the creator of the painting which he, Swerius, had purchased in order to gift it to Philip II in gratitude for his fiscal leniency towards the inhabitants of Louvain, a city devastated by the plague in 1578. However, this was not the case.

Another inscription in the exhibition offers proof of the crimes perpetrated behind the backs of paintings. On the reverse of *Executioner with the Head of Saint John the Baptist* by Orazio Gentileschi [cat. 74] one of the royal museum's picture liners, Antonio Trillo, proudly states that he had "transposed" this work, which had been in the "select gallery of Sr. don Francisco García Chico", from panel to canvas in 1849. Nothing out of the ordinary except that it reveals that a skilled technician in the employment of the Museo del Prado could seemingly undertake commissions for private individuals. However, when trying to find out who this Sr. García Chico was, I came across a story that could provide the plot for a novel. He was in fact a well known chief of police in Madrid referred to by Baroja and Galdós. Working on the orders of Ferdinand VII, he climbed up the ranks and became a "terrifying henchman who remorselessly pursued those denounced for their political ideas", according to Pedro de Répide, a chronicler of events in the capital. This policeman, "despite being a depraved individual, had refined artistic tastes and in his sumptuously decorated house on the Plaza de los Mostenses he had assembled one of the finest private collections of paintings to be found in Madrid."¹² Among the nearly 700 paintings it is recounted that there were works by Michelangelo, Velázquez, Zurbarán, Rubens, Dürer, Mazo, Claudio Coello, Murillo, Rubens and Bosch and up to fifty by Goya. How could he have owned so many works and such important ones? García Chico aroused suspicions due to his lavish lifestyle which clearly did not correspond to a government employee's salary and he was eventually sent to prison for corruption. In addition to protecting criminals in return for a share of their gains, he alerted individuals denounced for their political ideas so that they could escape in return for "a good reward", which he was probably able to exact in kind, stripping houses and palaces of works of art. García

Chico soon left prison through his contacts but he could not avoid the wrath of the people during the revolutionary days of 1854 when a group of indignant citizens carried him out onto the street on his mattress while he was ill and whisked him off to the firing squad in the Plaza de la Cebada. Gentileschi's executioner had foretold his fate.

We will now take a leap back in time to the most famous of all executions. "Ecce Homo". These are the words pronounced in the Gospel of Saint John by Pontius Pilate when he presented Christ, scourged and crowned with thorns, to the crowd clamouring for his death. This iconography was popular in Spain from at least the 15th century and is considered to be present in Christian rites associated with the Eucharist due to the similarity with the formula used for the consecration: "Ecce Agnus Dei". Titian painted an icon on this subject for Charles V, the imposing work on slate in the Museo del Prado (P-437), and a few years later two "Dolorosas", one on panel [cat. 77] and the other on stone. In reality the Gospels do not mention the presence of Mary in this episode, which is not one of her Seven Sorrows, but the two images were frequently paired by other artists, including Luis de Morales, as paradigms of the pathos that encourages repentance. If any doubt remains, we have the clear and unparalleled inscription on the reverse of this panel. Why did Titian (if it was him) write those words, which Mary did not pronounce and which are never attributed to her, on the back of *The Virgin Dolorosa*? Do they perhaps express the cause of her sorrow? In a different order of things, we can once again appreciate how little the reverses of works were valued over the centuries by those responsible for collections: a hand-written label which identifies the subject, "The Holy Mary in contemplation", its provenance, "from El Escorial and was in the Sacristy", and the artist, "Titian", was attached in the centre of the verso, a few millimetres from the inscription.

Another 17th-century *Virgin Dolorosa*, an anonymous copy of *The Virgin of the Miracle at Cocentaina* [cat. 75], has a very different variant of an inscription on the reverse. The front shows an archaic image on a gold ground of which the original, now in the monastery at Cocentaina, was supposedly sent by Pope Nicholas V in 1450 to Count Ximén Pérez Roís de Corella. The back is entirely covered with a text that provides information on the miracle in question, which was documented in a notarial act of 1520 now in Alcoy. The copyist reproduced the icon and also its reverse, which in the original is inscribed on beaten silver and here is painted in oil. It states that while mass was being celebrated in the chapel of the count's palace and although the Virgin was covered by a "veil of thread and silk" the priest perceived her face to be sweating. He came up close, tore off the veil and touched a drop of sweat. What was it? In order to "see if by any chance the wood was exuding any type of resin which produced that sweat"¹³ he looked behind the image (this is the interesting part). Nothing to be seen. After careful examination a large crowd of people gathered there swore that the Virgin had wept blood, specifically 27 tears.

In contrast to a text of that length, the inscription on Anton Rafael Mengs's portrait of Nicolás Azara could not be more succinct: "Mengs to his friend Azara, in Florence in January 1774" [cat. 78]. But it actually says a lot: it resolves any doubt about the attribution of the work, the identity of the sitter and the place of execution. It would be ideal to have this information on so many other works. A few more details should be mentioned here: the back of the panel, of a very pale tone, seems to be covered with a substance that gives

it the appearance of paper so that the writing (interestingly the artist was unable to keep a straight line) stands out strongly; adhered below is Azara's ex-libris with the motto "*Virtuti et merito*", which was that of the Order of Charles III, created shortly before in 1771.

The exhibition includes another testament to friendship: the portrait of Francisco Pradilla by Alejandro Ferrant painted in 1874 at the Academy of Rome, an institution that had opened the year before [cat. 80]. As members of the initial group of grant students, they were the first to embark on its study programme. They also collaborated on a copy of Raphael's *Disputa*, a work now in the Ministry of Foreign Affairs in Madrid. The inscription states that the present portrait was donated by Ferrant, who had kept it for almost thirty years, to the Museo de Arte Moderno in 1903, the date of his appointment as its director. It is not known if the text is by his hand.

Numerous inscriptions allow us to know the identities of sitters in portraits and three more are introduced here in addition to those mentioned earlier. Firstly, the one written on the bare canvas on the back of the posthumous portrait of Friar Tomás Gascó by Vicente López [cat. 81]. It tells us that he was a Mercedarian monk, a penitent and exemplary man who was in Algeria twice rescuing captives (the mission of that religious Order) and also, as we might deduce, a man of means as he had his monastery restored at his own expense. The second inscription is the one covering the reverse of the portrait by Francisco Javier de Urrutia of a low-ranking but very resolute looking soldier [cat. 79] called José Robles, a "sapper who has served his full term in the provincial regiment of Murcia". The artist signs his name as "Javier de Urrutia / a painter from Cadiz", followed by a line that crosses out the words "*por afición*" (as an amateur). It is not known who crossed them out but it may have been Urrutia himself, immediately regretting the lack of professional status he attributed to himself (he was a politician who served twice as mayor of Cadiz), perhaps at a later date when he had ceased to consider himself an amateur. Or could we read "*por afición*" as meaning "from affection"? The final inscription, on Ricardo Balaca's insipid portrait of Luis González Martínez [cat. 82], a notary whose only interesting point is that he compiled the inventories of the Royal Palace in Madrid in 1873, mentions the sitter in passing ("her uncle Luis") then moves on to praise his niece, Elvira González Lequerica-Ugarte, Countess of San Rafael at the time (the year 1920) when she donated the painting to the Museo de Arte Moderno. Among other roles, as mentioned in the inscription, the countess was a member of the Royal Board of Trustees for the Suppression of the White Slave Trade (a social problem at the time), of the board of the Institute for Social Reforms and the founder of the Working Man's Bazaar. Quite a philanthropist.

I will conclude this section on inscriptions with the following moral: "What did you imagine? Dummy! No one gets off scot free in life." This is what Eugenio Lucas Velázquez wrote on the back of his Goyesque scene *The Enema* [cat. 83], a tone reflecting Goya's mordant commentaries, particularly on his own prints. On the reverse the painting has vestiges of the label of the Committee for the Requisition and Protection of the Artistic Heritage although it did not enter the Museo del Prado via that route but rather as a donation to the Museo de Arte Moderno by the Countess of Moriles, along with other works. She was the widow of Juan de Vitórica, a supporter of Primo de Rivera, a cacique and one of the conspirators in the military coup of 1932 in Spain known as the Sanjurjada. He was murdered by the Republicans at the outset of the Civil War. The phrase "No

one gets off scot free in life" proved prophetic in his case. Surviving today is the file from the Service for the Defence of the National Artistic Heritage (a Francoist body) which authorised the return of a significant number of works to the countess from the stores in the Museo Arqueológico in Madrid. Many were by Lucas, including one described as a *Scene of Witches* and attributed to Goya, which is undoubtedly this work on the basis of the dimensions and the word "scene [...]" on one of the labels on the reverse.¹⁴ In the end it turned out to have a more banal subject and less remarkable creator than claimed.

Another work that passed through the hands of the Republican Requisition Committee is the anonymous portrait of a man who may be Alonso Cano [cat. 88]. In comparison to the previous painting it is much more difficult to follow its trace because, as noted by Arturo Colorado in his study "Works requisitioned during the Civil War and the Post-war Period in the holdings of the Museo del Prado"¹⁵ in which it is included, the works requisitioned by the CNT (National Confederation of Labour), including this one, were not sufficiently documented (in a faithful reflection of the Confederation's anarchist nature) and it thus seems very unlikely that anyone will ever be able to reclaim it. In the list of works assembled by the Committee in the palace of the Marquis of Monistrol, the headquarters of the CNT during the war, this one appears with the number 1,057 on the label. It is incorrectly identified as "portrait of an old man" and is wrongly dated to the 19th century.¹⁶ There are other interesting elements on the reverse: a hand-written dedication reading "To his very dear Fernando Perico" on the stretcher, and two labels of old exhibitions. They reveal how the work's attribution and the identification of the sitter have changed. The one attached to the work when it was sent to Granada to the exhibition on Alonso Cano held there in 1954 states that it is by that artist and depicts his father. The label referring to its inclusion in the vast exhibition *Velázquez and the Circle of Velázquez* held at the Museo del Prado in 1960 attributes it to Herrera the Elder and suggests that it depicts Cano himself.

The reverse of the very small painting of *The Funeral of Saint Anthony Abbot* by Fra Angelico, painted on an Italian pine panel, is covered in sealing wax seals and labels [cat. 86]. Aside from a hand-written inscription with the number 155 referring to the catalogue of the Alba family collection, we also find the label of the Committee for the Requisition, Protection and Preservation of the National Artistic Heritage, that of the inventory of the Alba ducal collection and two smaller ones, one of which is illegible. The most striking, however, are the four sealing wax seals stamped with lions and initials, also associated with the Alba family. It was not uncommon for the most prestigious collectors to mark their possessions. On the copy of Bernardino Luini's *Christ and Saint John embracing*, a work at that date attributed to Correggio [cat. 89], Isabella Farnese's coat of arms is stencilled on the reverse with the words "*Elisabeth Dei Gratia Hispaniarum Regina*". At the time of the queen's death the panel, made of walnut, was in the palace at La Granja in the "writing room behind the bedroom."¹⁷

Another collection referenced in the exhibition is that of Charles IV. While still Prince of Asturias he had the works he acquired for the Casita del Príncipe in El Escorial marked with the inscription "*P: N.º S.º*" (*Príncipe Nuestro Señor/Our Lord the Prince*). It is present on *The Paseo de las Delicias* by Francisco Bayeu [cat. 85]. This painting also features examples of a type of label that we have already encountered in this survey, namely those that document the destinations of works when they are sent to exhibitions, which

are numerous in this case and have accumulated on the frame.

A different type of abbreviation, this one heat branded, indicates the provenance of El Greco's *Flight into Egypt* [cat. 90]. The initials "DGH" below a crown locate it in the collection which Gaspar de Haro, 7th Marquis of El Carpio, assembled in the Palazzo della Vigna in Rome. This beautiful burned mark is surrounded by labels that offer an idea of this work's subsequent travels as it passed through the art market. They show that it was sold by Agnew and Sons in New York, that it was in the collection of Robert von Hirsch (a Jewish industrialist who fled from Frankfurt to Basel in 1933) and that it was auctioned at Christie's where it was acquired by the Spanish State in 2000. There is also a pyro-engraved name, "Giacco... Moretti". Who might he have been?

Also fascinating in this sense are the travels and adventures of *A Philosopher* by Salomon Koninck [cat. 84], its reverse covered with annotations and labels that echo the melancholy thinker's table covered with papers. The most original and striking aspect of this accumulation of additional data on the reverse is a press cutting. It is an obituary of Lord Granville published in *The Times* on 22 January 1846. It provides information on the life and political career of Granville Leveson-Gower, member of a very influential and above all wealthy British noble family. One of the labels on the back of the painting reads "Once in Stafford Gallery". That legendary London gallery, with eleven majestic rooms illuminated by overhead lighting, displayed an excellent collection of around 300 works including highlights from the collection of the Dukes of Orléans. One of the first to open to the public, in 1806, prior even to the founding of the National Gallery, it was established at Cleveland House (now Bridgewater House) by George Leveson-Gower, 2nd Marquis of Stafford, step-brother of the subject of the obituary and owner of the greatest fortune in the country. The Granville who died in 1846 also owned works of art although not of a comparable level, but it is not recorded if this one by Koninck passed through his hands. The obituary notes that he was a diplomat in Russia and France but it does not, however, record the activity for which he is most remembered: considered a "beauty", he was a known lady's man whose lovers included the traveller and archaeologist Lady Hester Stanhope. In the early 20th century the painting was acquired by the Jewish art dealer and collector Adolphe Schloss. In 1910 Schloss bequeathed his children an impressive group of works that were the subject of acquisitive interest and negotiations between Germany and France during World War II. The collection was seized by the Nazis in 1943 but the Louvre's claim prevailed and it selected 49 Dutch painting which remained in Paris while the rest went on to the Führerbau in Munich, the stores for Hitler's future museum in Linz. Among works rescued was this one, which was restituted in 1946. On the back are stamps and labels from that period. It was sold at auction by the Schloss family in 1951 and came into the possession of the antique dealer and furniture restorer Deogracias Magdalena, who sold it to the Museo del Prado in 1953.

"This painting was burned while in the minister's house". The *Seascape* by Andries van Eertvelt now on deposit at the Museo Naval in Madrid [cat. 87] was one of the works chosen from the collection of the Prado by an unnamed Minister of the Navy to decorate his residence, which burned down in 1947. The following year he deposited the horribly damaged painting at the Museo Naval where it was not restored until 1963. An associated note states that it was "practically redone". The three labels on the reverse record these

events and have encouraged further investigation here. One might think that it was more than enough that a member of a dictatorial regime wanted to enjoy private use of works that belong to all Spanish citizens but it turns out that the position of Minister of the Navy was held from 1945 by Francisco Regalado Rodríguez, one of Franco's schoolmates in El Ferrol and a supporter of the military uprising against the 2nd Republic. At that date the director of the Museo del Prado was Fernando Álvarez de Sotomayor, whom we have already referred to here and who was also from El Ferrol and close to Franco. What is not clear is why the burned painting was sent to the Museo Naval rather than returned to the Prado. And there it stayed. [M. A. B.]

ORNAMENTS AND GHOSTS

As we have been discovering, interventions by artists on the backs of paintings were conditioned by the presumption that the works in question would be moved and handled. Elements which complemented the principal side could be added to the secondary or B-side, but also a range of ornamentation that might or might not be related to the image on the front. The panel of *The Flagellation* by Alejo Fernández has an unusual pattern painted on the back [cat. 91] which seems to imitate an animal skin. It is speckled with small dots and crossed by lines which fictively function to join elements together. Around 1500–5 when this work was created Fernández was working in Córdoba, a city where the traditional Andalusian leather industry was already highly developed and it is not impossible that leather was used to protect valuable works of this type. It is also not implausible that Fernández was imitating a leather support: the first known painted self-portrait by Dürer, now in the Louvre, in which the artist holds a thistle, is executed on parchment and it was habitual to paint on leather for panels or hangings for decorating interiors. In the centre of this "skin" someone (probably in the 18th century after the painting entered Isabella Farnese's collection) wrote "*Lucas de Olanda*", in other words Lucas van Leyden, to whom the work was attributed at that time, after which a label was added that partly covered the inscription.

The *ne plus ultra*, however, of pictorial decoration on the back of works is fictive marble and this exhibition includes an excellent example. Quinten Massys' *Christ the Saviour* formed a diptych with *The Virgin in Prayer* by the same artist (P-1562), although there are some doubts regarding the attribution of the latter which may have involved the participation of the artist's son Jan. Both works have identical marbled backs, possibly the finest in the Prado's collection [cat. 92]: and the most elaborate, given that Massys gave so much importance to them, using considerable amounts of azurite, an extremely costly pigment. Imitating marble on the exterior faces of diptychs and also on individual panels was common in Flemish painting from the first third of the 15th century. It is to be found in works by Van Eyck and Van der Weyden, for example, and was intended to endow religious images with greater holiness and the effect of luxury objects in an association that dates back to the Middle Ages when portable altars were made from marble. In addition, this painting reveals how little the backs of works were respected until very recently: on this exquisite imitation of marble, which bears the classicising inscription "*Opus Quintini Metsys an. M D XXIX*", someone stuck a label that records its provenance in El Escorial.

While fictive marble added a degree of sanctity to the paintings by Massys, the design used by Juan de Juanes to decorate the reverse of *Christ the Saviour with the Eucharist* [cat. 94] reinforces its iconography. While it remained in its original location – the altarpiece in the church of the Natividad de la Virgen in Fuente la Higuera, Valencia – Christ was the “back” as the panel functioned as the door of the tabernacle and the image was only visible when it was opened during the celebration of the mass. When closed it showed the image that we do not see in the museum these days: the IHS monogram which is the abbreviation of Christ’s name in Greek, ΙΗΣΟΥΣ, crowned with a cross and surrounded by sunbeams. Against a gold ground (like the icon) these letters are constructed from foliate forms or feathers and the H includes two youths with small heads at their waists and what seem to be fish tails as legs.

The Fable of Leda, a copy after Correggio painted by Eugenio Cajés, reveals a different type of ornamentation on the reverse [cat. 95]. It is painted on a linen textile known as “Venetian *mantelillo*” which was relatively expensive and was used for important works in the late 16th and first half of the 17th century. This copy was commissioned directly from Cajés by Philip III, for which reason it is likely that no expense was spared. “*Mantelillo*” canvases are damask fabrics with a complex weave that forms a design, normally of rhomboids, botanical motifs or figures, as here. What we see in the vertical strip with the decoration is a hunting scene in a symmetrical composition that seems archaic, even Byzantine. At the bottom two men with spears are blowing horns; above them some dogs attack two deer that are speared by two men on horseback; while at the top is another participant with a spear who is the master of the hounds. Next to his hat we can make out the start of the feet of the same men who appear below, as if this were a print made with a roller.

By the time José María Estrada painted *A Still Life* in 1862 textile production had become fully industrialised. The “mattress fabric” that he used as the support for this painting [cat. 93] is of the type known as ticking, which was very suitable for large-scale works due to its toughness and resistance to losing its shape or tearing. This explains why we find it used for a work in the Museo del Prado, *The Fall of Lucifer* by Antonio María Esquivel (P-7569), which measures nearly 3 metres high. Little is known about Estrada aside from the fact that he earned a living from still lifes and portraits and that – and I love this – in the National Fine Arts Exhibition of 1862 he presented a painting entitled *A Painter disgusted with his Painting in the Act of destroying It*. That life, which received an honorary mention in the exhibition, is too small to require such a resilient type of support but it seems that ticking was also very appreciated as its density provided a smooth base ideal for painters as prim and proper as Estrada. We might detect a note of irony in the work: that of painting foodstuffs on a fabric that looks like a tablecloth.

Depending on the pictorial materials employed and their state of conservation, less dense, tightly woven fabrics make ghosts appear. Oils in particular seep into the canvas through the ground and trace the figures that we see on the front on the reverse with blurred outlines. The most striking case of this ghostly duplication is to be found on the self-portrait attributed to Orazio Borgianni [cat. 96]. In contrast to other oily shadows in which it is difficult to make out the forms, here we can even perfectly distinguish the painter’s expression. The sides of the nostrils and the lips animate this ghost who, if we think about it, in a way shows the painter as he really was: the front provides more details but the body is reversed as Borgianni was

using a mirror to paint himself (artists generally only corrected this reversal in the hands, locating the brush in the correct one depending on whether they were left- or right-handed). Here it is as if he had passed through the mirror, like Alice through the looking-glass.

The female head that Vicente Palmaroli painted as a study for *Doña Blanca of Navarre* also projects towards the space behind the canvas, but in this case it produces a fainter “spirit” [cat. 97]. While the model (identified as Agathe) on the front already has a dramatic expression, on the reverse we detect a featureless sorrow that reminds us of the extreme, petrified gestures of those engulfed by lava in Pompeii.

Fire gave form to the armour worn by the emperor in *Charles V and the Fury* by Leone Leoni, of which the inside (its back) is shown here to the public for the first time [cat. 98]. It seems to have just emerged from the fiery furnaces of Hell, with the dripping marks of the bronze casting process in their natural tones, like tongues of volcanic larva, and with the normally hidden spouts and vents on view. What we see is not the inside of a suit of armour but the geology of a body in negative, headless, limbless and with its sex inverted. It is difficult to reconcile this igneous abstraction (an image of the Fury itself) with the perfection of the modelling of the armour on the outside, with its emblem of the Golden Fleece and its general’s sash, and still more difficult to imagine its contact with the statue’s smooth naked skin. Admirably, Leoni had the idea of doing something which had never been done before: dressing the figure with removable armour, comprising two pieces that join with screws. Through this “*capriccio*”, as the artist himself termed it, he produced two typologies in one: the *miles christianus* in armour and the naked pagan god. [M. A. B.]

FOLDS, CUTS AND CUTOUTS

The prophet Abraham opens this chapter as he readies himself to cut his son Isaac’s throat in the pictorial fiction by Andrea del Sarto, and we close it with the effective slash that Lucio Fontana gave painting without any god to prevent the sacrifice [cat. 99, 104]. In the Renaissance artist’s panel, however, it is not in fact the image that interests us here as what lies behind it, as in almost every case in this exhibition. The old wooden planks that make up the panel were splitting and in order to avoid gaps opening up restorers employed a range of methods. Here we see two of them together: the horizontal crossbeams and the “butterflies” or “dovetail joints” used to close up the cracks. These elements, together with the labels on the work’s provenance and the imperfections in the wood, with its roughness and holes bored by insects, give what our modern eyes see as a sculptural quality to the work’s invisible side.

Even more modern, however, is the composition of folds and cut-outs on the reverse of *Saint James the Greater* by Francesco Albani [cat. 101]. As anyone who visited the exhibition recently held at the Museo del Prado and curated by Andrés Úbeda will know, this is one of the ovals located in the pendentives in the Herrera Chapel in the church of San Giacomo degli Spagnoli in Rome. Along with the others, it was transferred to canvas in the 1830s in order to save them from imminent ruin. The frescoes were removed from the wall by an expert, the *estrattista* Pellegrino Succi, who transferred them onto a double rectangle of hessian which was then mounted on a wooden stretcher. When this work was restored between 2013 and

2014 the oval format was reinstated, as it was with the other two that were removed from the pendentives (a fourth was lost). The exterior hessian, which was much stronger and painted green, was cut down and each piece stored in a polyester bag together with a photograph that indicates which corner it corresponded to. Each cut-down piece has old labels that describe the paintings according to their quality (starting with “1st”) and information on the location in the Museo de la Trinidad, from where they entered the Prado. The interior piece of hessian was folded over the new oval stretcher. All this is extremely relevant to the present project for two reasons. Firstly, because it shows how much the treatment has changed of any element that might at some point have been part of the history of a work and which we now aim to preserve. Secondly, and obviously without intending to, the result here has been the creation of a veritable collage of materials and different media: cloth, paper, photography, calligraphy, etc.

The appearance of this verso made me think about a series of works which Pablo Palazuelo produced around 2004 of which the principal motif is an oval plane that seems to be “cut” by white lines [cat. 102]. Juxtaposing these two works implies a certain shift in the exhibition’s argument as this is a merely visual resonance but it serves to emphasise the surprising formal relationships between contemporary abstraction and the “compositions” which the conservation of panels and canvases creates on the reverse. The unpainted background of Palazuelo’s work, with the canvas left bare, seems to echo the hessian used to remove Albani’s fresco from the wall. It is also revealing to compare how both painters suggest volume and depth within the oval. In contrast to the traditional Baroque representation, Palazuelo plays with energetic lines that evoke the forms of natural generation and remind us that depth and surface are interconnected in a notably complex way. We have already seen in the restoration of Albani’s work how extensions of “excess” cloth can be folded over the stretcher so that parts of them are concealed on the reverse. But the reasons for undertaking such operations vary. It can be seen in *Two Fishermen, One with a Rod and the Other seated* by Zacarías González Velázquez [cat. 100]. It is not known at what moment someone decided to install it in a place for which it was too wide or make use of a frame that was too narrow. The artist painted it as a cartoon for a tapestry for the apartments of the Prince and Princess of Asturias in the palace of El Pardo. In 1870 it passed to the Museo de la Trinidad and it is possible that it was there that it was folded, but it is more likely that it was reduced in 1940 when sent on deposit (once again authorised by Álvarez de Sotomayor) to the General Headquarters of the Air Force. Visible from the back is a vertical strip measuring 30 cm wide to which we once again and inevitably apply our modern gaze. Fragmentation, allusion, elipsis; that de-contextualised section of the fishing rod and the line hanging from it into the void of the raw canvas; the suggestion of the landscape through a mound of excessively black stone, a few blades of grass and some leaves; and the craquelure, always beautiful, which creates its own drawing. All this can reach the point of seeming more moving to us than the formulaic scene on the front.

Another restoration project, which had the same aim of returning the work to its original surface as with Albani’s, has resulted in a curious *teatrino* or model theatre [cat. 103]. Peter Paul Rubens painted *The Defenders of the Eucharist* around 1625 as the model for one of the twenty tapestries in the series on *The Triumph of the Eucharist* which Isabel Clara Eugenia had commissioned for the Madrid convent of the Descalzas Reales. It is difficult to know at what point a wider

architectural border was added to this panel but from the technique employed it would seem that it was after 1770 when the work was in the New Royal Palace, where it was moved around various rooms and perhaps at some point needed more visual presence in order to be integrated into the decorative scheme. In order to enlarge the surface area a sliding pine cradle was glued to the reverse and the new painted columns and entablatures painted. From the back it looks like a box. In 2014 and in conjunction with the exhibition *Rubens. The Triumph of the Eucharist* these additions were removed, as were similar ones on other works from the same series. They were all retained, together with the 18th-century frames. As a result, the architectural border now frames nothing, the absence of image.

Speaking of *teatrini*, Lucio Fontana produced a series with that title, also of square format, with a wooden proscenium arch and “holes” in the centre. However, for this exhibition we have selected a more classical work and one that has much to do with the hidden side of painting, *Spatial Concept. Waiting* is one of the 1,500 *tagli* or “cuts” which the artist produced in the decade between 1958 and 1968 [cat. 104]. So much slashing gives food for thought. Did he at any point have the damage caused by a knife to Velázquez’s *Rokeby Venus* in mind? “With this formula I have succeeded in giving anyone looking at the painting a sense of spatial calm, of cosmic rigour, of serenity in the infinite”, Fontana wrote.¹⁸ But what are we looking at? A crack opening onto that space behind the painting in which so many things happen. Despite their simple appearance the *tagli* had their technical complexities. Fontana experimented a great deal in order to ensure that the slashes did not weaken the tension of the canvas and did not open up too much. To achieve this and in order to create an impression of depth and mystery from the front he attached a piece of black gauze to the back. Using Belgian linen prepared on both the front and back with a layer of white cementite, he produced the colour on the front with *idropittura* (used for painting walls) and then employed a cutter to firmly incise the slash before the painting totally dried, pushing its edges inwards by hand to create their shape. Finally, he signed the work on the reverse and (this is noteworthy) often wrote phrases that functioned like an abbreviated diary. They refer to emotions (“I love Teresita very much”), weather conditions (“It will be cold tomorrow”), poetic phrases (“I wait for the gardener of the souls”), and even sporting results (“Internazionale beat Independiente 3-0”). These could also be a strategy intended to distinguish his works from possible fakes. On the one exhibited here Fontana wrote: “Domenica / 5 Dicembre / pioverà? / devo andare / a Roma”. [M. A. B.]

NATURE IN THE BACKGROUND

I considered it necessary to devote a chapter in this exploration of versos to the most unusual materials, which astonish me as when painters use uncommon supports they often bring about the interaction between the image and that materiality that we have been discussing and which we only become fully aware of when we see the works from behind. Furthermore, absolutely all these materials come from the realm of nature, together creating a rich ecosystem that extends across the entire museum.

With regard to the rarity of materials, top prize goes to *The Adoration of the Shepherds* by Ciro Ferri, attributed at some

periods to Pietro da Cortona [cat. 106]. This has only been known since the work was restored and was studied by Elena Cenalmor in 2007. The support is an astonishing jigsaw puzzle of 43 sheets of aventurine and three larger slate ones applied to a sheet of slate that is visible on the reverse. Considered in its time a painting-jewel, it was commissioned by Cardinal Francesco Barberini who in 1659 offered it as an extremely important diplomatic gift to Luis de Haro, who in turn and aware of its exceptional nature presented it to Philip IV. Aventurine was discovered by chance (hence its name, the result of venture or chance) by master glass makers on Murano in the early 17th century and it was highly prized as there was no infallible recipe for producing it. Rather, it was “doubtful, uncertain and treacherous”¹⁹ and most attempts to make it failed. Copper oxide was added to vitreous paste but only in some cases did this produce the small copper crystals which give it its colour and sparkle. In addition, it only produced sheets of small surface area (the largest here measures 7 cm) with a thickness of just 1 or 2 mm. In Italy it was also known as *stellaria* and it is that visual similarity to the starry sky which led Cerri to leave it visible as the background to his *Adoration*.

Agnolo Bronzino devised a similar strategy in order to portray Cosimo I de' Medici on a background of a material of far greater value and pronounced symbolism: red porphyry [cat. 107]. A fine example of Italian Renaissance painting on stone, the work has remarkable historical significance. Red porphyry was associated throughout history with royal or imperial power and subsequently with the martyrdom of Christ, and the Medici made it a sign of dynastic identity. It is an igneous rock which results from the slow cooling of magma at great depth, with a final rapid phase that produces a vitreous or microcrystalline matrix. Porphyry is so hard that carving a free-standing sculpture from it takes ten years. The Romans quarried it from the Mons Porphyrites near the Red Sea in Egypt and created a route, the Via Porphyrites, to bring it to the Nile and from there to the Mediterranean. By the Renaissance the location of these mines had long been forgotten, for which reason Roman fragments were reused and there was little knowledge of how to work them. What they did, or so we are told, sounds like witchcraft. Leon Battista Alberti apparently invented a tool that he tempered in goat's blood, and Cosimo I himself – according to the account by Vasari, an accomplice in the duke's tendency to self-mythologise everything he did – concocted a liquor of herbs that would allow Francesco Ferrucci del Tadda, from whom Cosimo had commissioned various reliefs and sculptures in porphyry, to harden his chisels. There is thus no more appropriate background than the small porphyry plaque, undoubtedly a fragment of Roman origin, which Bronzino used to accommodate this aspiring Caesar's delusions of grandeur.

More common was the use of slate as a pictorial support since the time it was first employed by Sebastiano del Piombo, although not very many artists have ventured to work on it: the Museo del Prado, for example, only houses six works on pieces of slate. We have already discussed the one by Ferri, although in that case the artist did not take advantage of the quality for which the material was most appreciated, namely its darkness. As a result it showed to its best in nocturnal scenes, such as the anonymous *Interior of a Guardhouse with Saint Peter's Denial* [cat. 109], which was formerly attributed to Leonaert Bramer, an artist who specialised in this material. What interests me in this work is of course the use of the natural colour of the stone, in this case grey, as the background for a scene, but also the

verso, on which we can appreciate its geological qualities, its schist-like nature, due to that side not being polished as no one would see it.

In the 17th-century paintings on slate were primarily seen as curiosities suitable for *Wunderkammern* and were often acquired in pairs or series. By the following century they had lost that character, as we see in the group of four compositions by the master of wax sculpture Francesco Pieri [cat. 108]. The images are modelled in coloured wax on a slate support which is visible in two of them and which heightens the contrasts in all of them. Pieri worked for Charles III when he was King of Naples, producing wax portraits of the monarch and other members of the royal family as well as reliefs of hunting scenes which are now in the palace of Riofrío. These small works reproduce paintings by celebrated artists in the Farnese collections, specifically *Charity* and *Saint Sebastian and the Holy Women* by Bartolomeo Schedoni, *Christ and the Canaanite Woman* by Annibale Carracci, and *The Holy Family* by Raphael. Once again I would like to emphasise how everything we are looking at here derives from nature. On this occasion we have wax from bees, mineral and vegetable pigments, the slate base and the wood that protects it on the back, which has hand-written inscriptions that identify the copied works.

The *Seascape* made at the Royal Buen Retiro Hardstone Laboratory also has the appearance of being the translation of a painting to another material [cat. 110], possibly a work by Willem van der Velde the Younger who was active in the second half of the 17th century, or one of his followers. Although Ferdinand VI had taken some initial steps to promote the craft of hardstone inlay, the Royal Laboratory was also the initiative of Charles III, a great lover of the natural sciences. He had founded a similar enterprise in Naples, based on the Opificio delle Pietre Dure in Florence with which the Medici had officialized their obsession with porphyry and other sumptuous minerals. Charles then summoned the Italian experts Domenico Stecchi and Francesco Poggetti to Madrid to develop the project. They initially brought the stones from Florence, France, England and Smyrna but soon organised expeditions to locate geological sites in Spain. While relatively few works from the Laboratory have survived, up to 35 craftsmen were employed there and it was active for almost half a century (1762–1808), so its output must have been extensive. Landscape “mosaics” of this type are beautiful objects and now quite rare. In this example the blueish marble of the sky has atmospheric gradations and the reflection of the ship on the water makes us believe in the reflective properties of stones.

Samples of hardstones were circulated among workshops and the exhibition includes an example [cat. 111] with well chosen, cut and ordered specimens of the different types of semiprecious minerals that were used for architectural ornamentation, mosaics and cameos. Apart from marbles some of the most highly prized were alabaster, agate, jade, white coral, chalcedony and opal for white; jasper, carnelian and red coral for red; turquoise, lapis lazuli and sapphirine for blue; malachite, heliotrope and tourmaline for green; and obsidian and fossilised wood for black. This stone “Pantone chart” was probably assembled while the Laboratory was still active although there is no record of a connection (although one is documented in the case of another set of samples the Museo Nacional de Artes Decorativas in Madrid). It reveals how this fashion led to the mapping of Spain's quarries for the purpose of locating the

most “pictorial” stones, and the wooden box in which it is housed has a piece of paper on the back that records the places of origins of the samples, including “Toboso”, “Mancha” and “Valencia”.

The Laboratory shared space in the Retiro with the Royal Porcelain Manufactory. The smoothness, whiteness and exquisiteness of this material made it highly prized as a support by some miniaturists in the 19th century. Various artists, particularly French and German ones, specialised in the technique of enamelling to produce refined and delicate portraits that were highly appreciated by the upper classes. Among them was Sophie Liénard, who received commissions from the Spanish queens María Cristina and Isabella II in addition to numerous Spanish aristocrats and who is represented in the Museo del Prado by three works. Another practitioner was Karl August Müller, who possibly painted this *Portrait of a Woman* [cat. 112]. His portrait drawing, also in the Prado (D-5380), was executed by Federico de Madrazo when the two artists were in Rome in 1842. Written on a label attached to the back of the porcelain plaque is the phrase “Nubi emin”, which has led the work to be associated with the doctor, explorer and naturalist Isaak Eduard Schnitzer, nicknamed Emin Pasha. It is thought that the sitter is the Romanian countess Emily Leidschaft (later known as Emine Leyla), the young widow of Ismail Hakki Pasha, the governor of northern Albania for whom Schnitzer worked. Emily Leidschaft accompanied Schnitzer back to Germany in 1873 together with the daughter they had together and their slaves. A few months later he left for Egypt, leaving her with his parents. Nothing more is known of her except that she unsuccessfully attempted to claim the inheritance after her lover was murdered by a slave trader. There are numerous anecdotes regarding Schnitzer but I will limit myself to just one: he was one of the most dedicated observers of the flora and fauna of Africa, with a particular interest in ornithology. He gave his name to various species and also sent “specimens” of various types to numerous European museums, among them the skeletons of two pygmies which were in the British Museum.

Miniatures on ivory were much more common. They became fashionable in the 18th century and are extensively represented in the Museo del Prado’s collection. To maintain our focus on natural materials I will mention that not only were the sheets of ivory obtained from elephant tusks but their surface was treated with ox gall to improve the adherence of the pigments. The extreme thinness of the sheets made them exceptionally transparent and these ivory backgrounds were used as part of the image, as we also saw in the case of slate although slate was used to create the shadows and ivory the highlights. The exhibition includes two examples of painting on this material and both have another of natural origin – human hair – on their reverse. The portrait of a woman by Francisca Ifgenia Meléndez [cat. 114], niece of the still-life painter Luis Meléndez, is set into a tortoiseshell box on the base of which, again on ivory, are the initials “R M A P” in hair which are probably those of the sitter, who wears a feather-trimmed turban in the Parisian style. On the rim of the portrait the artist has proudly signed her name: “*Fecit Fran.^{ca} Melendez. Pint.^a de Cama. De S.S.M.M. Catoli. año de 1800*”. Francisca was indeed court painter to Charles IV from 1794 and was made an academician of merit at the age of twenty. The male portrait by the circle of Heinrich Friedrich Füger [cat. 113] is also painted on a sheet of ivory, under which the miniaturist set a sheet of silver leaf to intensify the luminosity of the flesh tones. This object functions as

a locket to hold hair, which is used in a different way to the previous example, forming a plaited base layer on which the words “*Dein aufewig*” (Yours forever) are applied in gold thread. According to the magazine *Godey’s Lady’s Book*, published in the United States in May 1855: “Hair is at once the most delicate and lasting of our materials and survives us like love.” The custom of keeping hair “forever” was at its peak of popularity in the 19th century but it originated much earlier. My particular favourite is a blonde lock that supposedly belonged to Albrecht Dürer which was found among the possession of the painter Hans Baldung Grien on his death.²⁰

One of the rarest objects in the museum, also of biological origin, is cork. As far as I know it has only been used as a support for painting by Aboriginal Australians. The Prado only has one: *The Mystic Marriage of Saint Catherine* by Alonso Sánchez Coello [cat. 105]. It is not known why the artist chose such an unusual material for a work painted for the monastery of El Escorial. Although a simple desire to experiment cannot be ruled out (implying the invention of new techniques on the artist’s part) the most likely explanation is that some characteristics of cork made it ideal for resisting problems relating to damp, weight or danger of combustion. In the present day we also know that cork is notably resistant to insects and mildew due to the presence of suberin, a biopolymer formed in its cells, but it is unlikely that observation of these properties were that advanced at the time. Cork was not exploited on a large scale until the 17th century and was not used to seal bottles but it did exist in everyday contexts, particularly for the soles of ladies’ chopines and the floors of the low daises (often made of wood) on which they sat together. Sheets of cork of the type used by Sánchez Coello must have been made by joining strips of cork bark of different lengths but for other purposes. One interesting detail: on the back of the painting at the top, modern corks have been used to adjust the support to the frame. Legible on one is: “*Bodegas...*” (Winery...). This solution is also used by El Greco’s *The Flight into Egypt* [cat. 90] but here it is “repetitious” in material terms.

In contrast to the singularity of cork, one of the most widely used materials aside from canvas and wood panel is copper. It is employed as the support for 152 works in the museum. One group among them is, however, most unusual: *The Four Parts of the World* by Jan van Kessel [cat. 115A]. As we have already seen, copper was most easily obtainable when engraving plates were reused [cat. 66] but these had limitations with regard to size so were principally employed for miniatures or small, transportable paintings. They also had problems of adherence which were resolved by rubbing them with raw garlic, among other technical procedures. Van Kessel produced two very comparable series: an incomplete one now in the Prado (39 of its 68 paintings survive) and another in the Alte Pinakothek in Munich. Each consisted of four, compartmentalised ebony frames with sixteen small copper panels in each, arranged around a larger one that depicted Europe, Asia, Africa and America, in the manner of cabinets of curiosities. Only in 2011 was it discovered at the Prado that there were oils sketches on the backs of some of the plates, following a similar earlier discovery in Munich. Seven of the plates depict birds, mammals and fish, groups of nude or semi-nude human figures holding lances and other weapons, and sketches of landscapes. These preliminary studies do not correspond with the scenes on the fronts but often with scenes of other continents and with details of the central panels, which

are missing in Madrid. It would appear that on some plates Van Kessel tried out compositions that he was preparing to paint and subsequently made use of those supports for the following scenes.²¹ In addition, there are inscriptions by different hands, some possibly from the time when the fronts were painted and others relating to the works' subsequent histories and provenances. I am particularly interested in the way the oxidation of the copper has created new geographies, ghostly continents, on these backs [cat. 115B].

Inscriptions and phantoms go hand in hand in José María Sicilia's series *Echo* [cat. 116], executed using an alloy of copper and tin, namely bronze, here polished and engraved with nitric acid. *Devour me* is a specular door which closes our route round the galleries opened up by another dimensional opening: the back of *Las Meninas*. This tribute on the part of contemporary art to the great masters in the Prado started with Velázquez and ends with Goya. The grammatical imperative in the title of Sicilia's work alludes to *Saturn devouring his Son* from the Quinta del Sordo. It does not, however, refer to the image (although in another work from the same period Sicilia did rework the representation concealed beneath Saturn, the dancer who mocked the mythological gore from the depths of the wall) but rather to the concept it embodies, namely Time, Chronos. Saturn is also melancholy, that malaise of artists, closely associated with the time that we devour and which swallows us up. The polished but not completely smooth bronze certainly absorbs our reflected image, seemingly wishing to eat it up and turn it round in order to reveal to us our hidden side.

The temporal dimension is inherent to museums, which house objects from the past, have their own history and require the viewer to spend some time in them. Within a museum one of the consequences (and ways of measuring) the passing of time is the accumulation of dust. The cleaning staff regularly remove it from frames and exterior surfaces but they less frequently remove the paintings from the walls in order to clean the backs, particularly in the case of the largest, heaviest or most fragile ones. Curators are aware that dust is one of the greatest risks to collections and even compare its destructive power to that of fire and theft. So when a work spends a period in the conservation studio it generally emerges from it with an ugly sheet of plastic attached to the back to avoid the subsequent deposit of particles. The result is to still more drastically conceal what was already hidden: representations, inscriptions, stamps and seals, which are obviously fully documented.

Dust as a "relic of contact" can, however, be exceptionally valuable. It was collected in sepulchres of saints, from the walls of sanctuaries such as that of the Virgin of Loreto in Italy and (this directly concerns me, as we will see) from the frame of the painting of the Virgin of Chiquinquirá in New Granada, which miraculously "restored itself" when it started to wear out.²² Various sources mention that this holy dust was mixed with water and was given to the sick to drink.

In 2020 the Museo del Prado removed the huge painting of *The Transfiguration* from the gallery in order to restore it. With the project already under way, I asked permission to look at the back. It had not been moved for decades due to being the heaviest painting in the museum, weighing 558 kg including the frame, and twenty people plus equipment were required to shift it. It is painted on an Italian poplar panel measuring 4 metres high, which was cut in half for transport to Spain on the orders of the 2nd Duke of Medina

de las Torres (son-in-law of the Count-Duke of Olivares) when he was Viceroy of Naples. The work is a copy by Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni of Raphael's last work, commissioned by Giulio de' Medici. As it was being taken off the wall it became evident that there was nothing notable on the back other than the habitual dirty marks but I was captivated by the subtle cloud of dust which fell to the floor as it escaped from such lengthy captivity. Once the painting had been placed faced down on enormous supports in the frame restoration studio, I clearly saw how it would add the artistic signature to this exhibition project. I collected up the dust that had accumulated on the crossbars and made some frottage drawings of the planks of the panel to record its saw marks, cracks and damage caused by moth in order to make a notation of the language of the wood of the poplar tree from which it derives. With that dust and those drawings as pages I have created three box-books for the Library of the Forest which have the sub-titles *Dawn*, *Dusk* and *Night* [cat. 117-119], as an abstraction of the central event of the Transfiguration: the "Light of Tabor", graduated in different phases.

What is to be found in the dust accumulated on the backs of paintings, that other element of the museum ecosystem? I asked the laboratories of the Instituto Geológico y Minero (CSIC) to analyse a sample taken from the painting. They carried out tests using optical microscopy, scanning electron microscopy and X-ray diffraction analysis. These identified particles of wood and minerals (translucent and opaque, greys and yellows), laminar particles in green, red and black, metallic particles, polycrystalline grains, others of fibre-shaped form and biological residues with a hair-like structure. These discoveries point to the presence of potassium feldspar, quartz, calcium carbonate and iron oxides. The images provided by stereo-microscopy and retro-dispersed electrons "transfigure" the specks of dust into powerful rocks, a veritable cosmic landscape. They remind us that life on Earth was born from the dust of comets. [M. A. B.]

[ENDNOTES] * 1. Kempis [ca. 1415] 1955, p. 95. * 2. Balzac [1831] 2001b, p. 40. * 3. In Tàpies 1999, pp. 75-78. * 4. In Jeffett 2011, p. 186. * 5. Miró 1978, p. 155. * 6. Palomino [1715-24], 1988, p. 455. * 7. Moliner 2005, pp. 217-31. * 8. This is *Landscape seen through a Stretcher*, ca. 1880. Wichita, KS, Wichita Museum of Art, 1967.5. * 9. *Self-Portrait*, ca. 1918. Princeton, N. J., Princeton University Art Museum, L.1988.62.23. * 10. On deposit with the Museo de Zaragoza, P-6804. * 11. Díez (ed.) 2015, p. 454. * 12. Répide 2011, pp. 440-41. * 13. In Fullana 1975, p. 348, note 3. * 14. Archive of the Instituto del Patrimonio Cultural de España, file authorising return of works to Ángeles Sainz, dowager Countess of Moriles, online, <http://catalogos.mecd.es/opac/index>, p. 8, no. 11. * 15. Online at: <https://www.museodelprado.es/obras-incautadas>, p. 39. * 16. Archive of the Instituto del Patrimonio Cultural de España, Committee for the Requisition of the Artistic Heritage, Acts of the Requisitions made by the CNT, 28 September to 8 October 1937. Online at: <http://catalogos.mecd.es/opac/index>, p. 30, no. 1057. * 17. Will of Isabella Farnese, La Granja de San Ildefonso, 1766, no. 259. * 18. Giorgio Bocca, "Il taglio è il taglio: incontro con Lucio Fontana, il vincitore di Venezia", *Il Giorno*, 6 July 1966, p. 3. * 19. Archivio di Stato di Venezia, Miscellanea di Atti diversi, manuscripts, fol. 41; in Bova *et al.* 2004, p. 7. * 20. In Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. * 21. Other aspects of the series are analysed in the essay by Ana González Mozo in this catalogue. * 22. With thanks to Elena Alcalá for this information: see Alcalá 2022.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU 2017

Pedro Paulo Abreu Funari, «Graphic Caricature and the Ethos of Ordinary People at Pompeii», *Journal of European Archaeology*, vol. 1, n.º 2 (1993), 2017, pp. 133-50.

ALBERTI Y BODART (EDS.) 2022

Francesca Alberti y Diane H. Bodart (eds.), *Gribouillage / Scarabocchio: Da Leonardo da Vinci a Cy Twombly*, cat. exp. [Roma, Villa Medici y Académie de France], Roma, Académie de France; París, Beaux-Arts de Paris, 2022.

ALCALÁ 2022

Luisa Elena Alcalá Donegani, *Arte y localización de un culto global. La Virgen de Loreto en México*, Madrid, Abada, 2002.

ÁLVAREZ 2015

Manuel Álvarez Junco, «La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria», *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n.º 35 (2015), pp. 100-13.

ARNHEIM 1974

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press, 1974.

ARNHEIM 1985

Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1985.

ARNHEIM 1986

Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986 (primera ed. en inglés, *Visual Thinking*, Berkeley, 1969).

BAADJ 2012A

Nadia S. Baadj, «“Monstrous Creatures and Diverse Strange Things”: The Curious Art of Jan van Kessel the Elder (1626-1679)», tesis doctoral inédita, University of Michigan, en línea, <<https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/94089>> [consulta: mayo 2023].

BAADJ 2012B

Nadia S. Baadj, «Los bocetos de simios y aborígenes en los reversos de las planchas de cobre de Jan van Kessel», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 30, n.º 48 (2012), pp. 149-54.

BALZAC [1831] 2001A

Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida* [1831], intro. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Visor, 2001.

BALZAC [1831] 2001B

Honoré de Balzac, *The Unknown Masterpiece* [1831], Nueva York, New York Review Books, 2001.

BARIDON Y GUÉDRON 2009

Laurent Baridon y Martial Guédrón, *L'art et l'histoire de la caricature*, París, Citadelles and Mazenod, 2009.

BARONE 2018

Juliana Barone, «Seventeenth-Century Transformations: Cassiano dal Pozzo's Manuscript Copy of the Abridged *Libro di pittura*», en Claire Farago, Janis Bell y Carlo Vecce (eds.), *The Fabrications of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, 2 vols. (Brill Studies on Art, Art History and Intellectual History, 263/18), Boston, Brill, 2018, pp. 261-99.

BARRERO 2010

Manuel Barrero, «Vigencia del humor gráfico en el siglo XXI. Modelo para la comprensión de un medio», *Revista USP*, n.º 88 (XII-2010), São Paulo, Asociación Cultural Tebeosfera 2010, pp. 11-15.

BARROS 1994

Pedro Barros García, «La connotación contextual en el lenguaje humorístico», en Salvador Montesa Peydró y Antonio Garrido Moraga (eds.), *Español para extranjeros. Didáctica e investigación*, actas del Segundo Congreso Nacional de ASELE (Madrid, del 3 al 5 de diciembre de 1990), Málaga, 1994, pp. 255-66.

BELLORI 1672

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Battista Colbert, 1672.

BERGSON 1973

Henri Bergson, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Austral, 1973 (primera ed. en inglés, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Nueva York, 1911).

BLACK, GOMBRICH Y HOCHBERG 2007

Max Black, Ernst H. Gombrich y Julian Hochberg, *Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007 (primera ed. en inglés, *Art, Perception and Reality*, Baltimore, 1973).

BOSCHINI [1660] 1966

Marco Boschini, «Breve instruzione», preámbulo a *Le ricche minere della pittura veneziana*, en *La carta del navegar pittoresco* [1660], ed. de Anna Pallucchini, Venecia

y Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966, pp. 711-12.

BOSCHLOO 1974

Anton W. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, La Haya, Govt. Pub. Off., 1974.

BOURDIEU 1992

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992.

BOVA ET AL. 2004

Aldo Bova et al., *L'avventurina, l'oro di Murano*, cat. exp. [Venecia, San Marco, Galleria Rossella Junck], Venecia, Cicero, 2004.

BREMMER Y ROODENBURG (EDS.) 1999

Jan Bremmer y Herman Roodenburg (eds.), *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, Madrid, Sequitur, 1999 (primera ed. en inglés, *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present*, Cambridge, 1997).

CAPELLA, PEDRAGOSA GARCÍA Y CASAMARTINA I PARASSOLS 2007

Anna Capella, Núria Pedragosa García y Josep Casamartina i Parassols, *Recto / Verso. La cara oculta de les obres dels museus*, cat. exp. [Figueras, Museu de l'Empordà], Girona, Consorci del Museu de l'Empordà, 2007.

CASARIN (ED.) 2018

Chiara Casarin (ed.), *Abcondita. Segreti svelati delle opere d'arte*, cat. exp. [Bassano del Grappa, Galleria Civica del Museo Civico], Bassano del Grappa, Musei Civici di Bassano del Grappa, 2018.

CHAMPFLEURY 1870

Champfleury [Jules-François-Félix Husson], *Histoire de la caricature au Moyen Âge*, París, E. Dentu, 1870.

CHASTEL, 1977

André Chastel, «Le “dictum Horatii”: quidlibet audendi potestas et les artistes (xiii-xvii siècle)», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 121 (1) (1977), París, Klincksieck, pp. 30-45.

CHENG 2008

Sandra Cheng, «“Il bello dal deformare”: Caricature and Comic Drawings in Seventeenth-Century Italy», tesis doctoral, University of Delaware, 2008.

CHENG 2012

Sandra Cheng, «The Cult of the Monstrous: Caricature, Physiognomy, and Monsters in

Early Modern Italy», *Preternature*, vol. 1 (2) (2012), pp. 197-213.

CORNUDELLA 2012
Rafael Cornudella, «Obres i artistes de França i dels Països Baixos a Catalunya al voltant de 1400. Manuscrits il·luminats, pintura sobre fusta, vitralls, brodats i tapissos», en Macías y Cornudella 2012, pp. 25-38.

CUOZZO 2017
Gianluca Cuozzo, «La faccia del male. Annibale Carracci e l'autoritratto del 1604», *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 26, n.º 51 (2017), pp. 91-110.

CUOZZO 2018
Gianluca Cuozzo, «Il volto come "palimsesto alla rovescia": da Annibale Carracci a Sherlock Holmes», *Especiaria-Cadernos de Ciências Humanas*, vol. 18, n.º 32 (2018), pp. 109-37.

DAVIES 1946
Martin Davies, *Paintings and Drawings on the Backs of National Gallery Pictures*, Londres, The Trustees, 1946.

DE BROSSES 1885
Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, 4.ª ed., París, Émile Perrin, 1885.

DE LA FUENTE 2005
Eva de la Fuente, «Cornelis Norbertus Gijsbrechts og Kunstammerets Perspektiv Kammer», *Nordisk Museologi*, n.º 1 (2005), pp. 69-86.

DE LOYE 1960
Georges de Loye, «Le Trompe-l'œil d'Antoine Fort-Bras», *Revue des Arts*, vol. 10 (1960), pp. 19-24.

DE PILES [1708] 1989
Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], intro. de Jacques Thuillier, París, Gallimard, 1989.

DEGRAZIA 1984
Diane DeGrazia, *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi: catalogo critico*, Bolonia, Pinacoteca Nazionale, 1984.

DEGRAZIA 1988
Diane DeGrazia, «L'altro Carracci della Galleria Farnese: Agostino come inventore», en *Les Carrache et les décors profanes*, actas del coloquio organizado por la École Française de Rome (Roma, del 2 al 4 de octubre de 1986), Roma, École Française de Rome, 1988, pp. 97-113.

DELIEUVIN (ED.) 2012
Vincent Delieuvin (ed.), *La Sainte Anne: l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*, cat. exp. [París, Musée du Louvre]; Milán, Officina Libraria; París, Louvre Éditions, 2012.

DEMPSEY 1980
Charles Dempsey, «Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the Later Sixteenth Century», *The Art Bulletin*, vol. 62, n.º 4 (1980), pp. 552-69.

DEMPSEY 2000
Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style* (Villa I Tatti, 16), Fiésole, Cadmo, 2000.

DERRIDA 1987
Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

DÍEZ (ED.) 2015
José Luis Díez (ed.), *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Madrid, Museo del Prado, 2015.

DOLCE [1557] 2010
Lodovico Dolce, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte* [1557], ed. de Santiago Arroyo Esteban, Madrid, Akal, 2010.

FALOMIR 2012
Miguel Falomir Faus, *Tiziano: San Juan Bautista* (Serie Uno), Madrid, Museo del Prado, 2012.

FEIGENBAUM 1993
Gail Feigenbaum, «Practice in the Carracci Academy», en Peter M. Lukehart (ed.), *Studies in the History of Art*, vol. 38, *Symposium Papers XXII: The*

Artist's Workshop, Washington D. C., National Gallery of Art, 1993, pp. 59-76.

FEIGENBAUM 2011
Gail Feigenbaum, «Annibale and the Technical Arts», en Sybille Ebert-Schifferer y Silvia Ginzburg (eds.), *Nuova luce su Annibale Carracci*, actas del convenio internacional (Roma, del 26 al 18 de marzo de 2007), Roma, De Luca, 2011, pp. 9-20.

FINDLEN 1990
Paula Findlen, «Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe», *Renaissance Quarterly*, vol. 43, n.º 2 (1990), pp. 292-331.

FULLANA 1975
Lluís Fullana Mira, *Historia de la villa y condado de Concentaina*, Valencia, s. n., 1920.

GAMBONI 2002
Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books, 2002.

GAMMELBO 1952-55
Poul Gammelbo, «Cornelius Norbertus Gijsbrechts og Franciskus Gijsbrechts», *Kunstmuseets Årsskrift*, vols. 39-42 (1952-55) (Copenhagen, 1956), pp. 125-56.

GLUDOVATZ 2008
Karin Gludovatz, «Visueller Entzug und ästhetische Evidenz. Cornelius Gijsbrechts' Blick hinter das Bild», en *Asymmetrien. Festschrift für Daniela Hammer-Tugendhat*, Viena, Universität für angewandte Kunst, 2008, pp. 23-30.

GOMBRICH 1960
Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Nueva York, Pantheon Books, 1960.

GOMBRICH 2002
Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2002.

GOMBRICH Y KRIS 1938
Ernst H. Gombrich y Ernst Kris, «The Principles of Caricature», *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17 (1938), pp. 319-42.

GOMBRICH Y KRIS 1953
Ernst H. Gombrich y Ernst Kris, «The Comic: The Principles of Caricature», en Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Londres, G. Allen and Unwin, 1953, pp. 174-203.

GONZÁLEZ MOZO 2019
Ana González Mozo, «Estrategias para la representación de historias sagradas», en Carl Brandon Strehlke (ed.), *Fra Angélico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, cat. exp. [Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo del Prado, 2019, pp. 56-75.

GONZÁLEZ MOZO (ED.) 2021
Ana González Mozo (ed.), *Leonardo y la copia de Mona Lisa. Nuevos planteamientos sobre las prácticas del taller vinciano*, cat. exp. [Madrid, Museo Nacional del Prado], Madrid, Museo del Prado, 2021.

GREUB (ED.) 2001
Thierry Greub (ed.), *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, Berlín, Reimer, 2001.

GUÉDRON 2022
Martial Guédron, «Ludic Emotions. La caricature: plaisir et discrédit d'un petit jeu d'imitation», *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, n.º 28 (2022), pp. 109-18.

HADJINICOLAOU 2019
Yannis Hadjinicolaou, *Thinking Bodies-Shaping Hands: Handling in Art and Theory of the Late Rembrandtists*, Leiden y Boston, Brill, 2019.

HOFMANN 1957
Werner Hofmann, *Caricature from Leonardo to Picasso*, Londres, J. Calder, 1957.

- HOUBRAKEN [1718-21] 1976**
Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* [1718-21], Ámsterdam, B. M. Israël, 1976, 3 vols.
- ISER 1984**
Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink, 1984.
- JÄGER 2016**
Felix Jäger, «Grotesque Helms, Masks of Shame and the Prehistory of Caricature», en Carolin Behrmann (ed.), *Images of Shame: Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin, De Gruyter, 2016.
- JANSON 1961**
Horst W. Janson, «The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought», en Millard Meiss (ed.), *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York, New York University Press, 1961, pp. 254-66.
- JEFFETT 2011**
William Jeffett, «From *Miró* Otro to the *Burnt Carvases*», en Marko Daniel y Matthew Gale (eds.), *Joan Miró: The Ladder of Escape / Joan Miró: L'escala de l'evasió*, cat. exp. [Londres, Tate Modern; Barcelona, Fundació Joan Miró; Washington, D. C., National Gallery of Art], Londres, Tate Publishing, 2011, pp. 180-90.
- KANT [1790] 1914**
Emmanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment* [1790], trad. de J. H. Bernard, Londres, Macmillan and Co., 1914.
- KANT [1790] 2003**
Emmanuel Kant, *Crítica del discernimiento* [1790], ed. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Mínimo Tránsito, 2003.
- KEMPIS [H. 1415] 1876**
Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, trad. del padre Juan Eusebio Nieremberg, Madrid, Saturnino Calleja, 1876.
- KEMPIS [H. 1415] 1955**
Tomás de Kempis, *The Imitation of Christ*, Nueva York, Hanover House, 1955.
- KOESTER ET AL. 1999**
Olaf Koester et al., *Illusions: Gijsbrechts, Royal Master of Deception*, cat. exp. [Copenhague, Statens Museum for Kunst], Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1999.
- KOESTLER 1964**
Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Londres, Hutchinson, 1964.
- KRIS Y KURZ 2007**
Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007.
- LAVIN 1983**
Irving Lavin, «Bernini and the Art of Social Satire», *History of European Ideas*, vol. 4, n.º 4 (1983), pp. 365-420.
- LÓPEZ 2019**
Víctor Daniel López Lorente, *La transmisión del saber técnico de los arquitectos en la Corona de Aragón en el Tardogótico* (Verum et Pulchrum Medium Aevum), Lérida, Pagès, 2019.
- LUCAS Y PLESTERS 1978**
Arthur Lucas y Joyce Plesters, «Titian's *Bacchus and Ariadne*», *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 2 (1978), pp. 25-47.
- MACÍAS Y CORNUDELLA 2012**
Guadaira Macías y Rafael Cornudella, «Bernat Martorell i la pintura catalana del seu temps», en Rafael Cornudella, Guadaira Macías y Cèsar Favà (eds.), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, cat. exp. [Barcelona, MNAC], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, pp. 55-64.
- MANASTER 1988**
Guy F. Manaster, «On Doodlings and Mental Meanderings», *Individual Psychology: The Journal of Adlerian Theory, Research and Practice*, vol. 44, n.º 4 (1988), pp. 444-47.
- MARÍAS (ED.) 1995**
Fernando Marías (ed.), *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995.
- MCTIGHE 1993**
Sheila McTighe, «Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the "Imaginaire" of Work: The Reception of Annibale Carracci's *Arti di Bologna* in 1646», *Oxford Art Journal*, vol. 16, n.º 1 (1993), pp. 75-91.
- MEIJER 1971**
Bert W. Meijer, «Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo», *Arte Lombarda*, vol. 16 (1971), pp. 259-66.
- MEIJER 1981**
Bert W. Meijer, «Titian Sketches on Canvas and Panel», *Master Drawings*, vol. 19, n.º 3 (1981), pp. 276-89, 345-53.
- MIRÓ Y RAILLARD 1978**
Joan Miró y Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Granica, 1978.
- MOLINER 2005**
Felipe Jerez Moliner, «El estudio de la anatomía en la formación académica de los artistas durante el período ilustrado. Aportaciones de algunos pintores y grabadores valencianos», *Ars Longa*, núms. 14-15 (2005), pp. 217-31.
- MUECKE 2006**
Mikesch Muecke, «Strategies of Transgressing Boundaries: The Good (Beauty), The Bad (Ugly), and Caricature», *Essays on Architecture and Other Topics*, Ames, Culicidae Press, 2006, pp. 95-115.
- NEUMEYER 1964**
Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, Gebr. Mann, 1964.
- PALEOTTI 1582**
Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane...*, Bolonia, Alessandro Benacci, 1582, Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, en línea, <www.memofonte.it/home/files/pdf/scriitti_paleotti.pdf> [consulta: mayo 2023].
- PALOMINO [1715-24] 1988**
Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* [1715-24], Madrid, Aguilar, 1988.
- PANOFSKY 1951**
Erwin Panofsky, «"Nebulae in pariete". Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 14, núms. 1/2 (1951), pp. 34-41.
- PERINI 1990**
Giovanna Perini, *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bolonia, Nuova Alfa, 1990.
- PFISTERER 2012**
Ulrich Pfisterer, «Das Werkzeug in der Sammlung – oder: Der König vor Cornelis Gijsbrechts' Staffelei», en Philipp Cordez (ed.), *Werkzeuge und Instrumente* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 8), Berlín, Akademie, 2012, pp. 67-92.
- PLINIO EL VIEJO 2001**
Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte* (La Balsa de la Medusa, 13), ed. de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 2001.
- PORTÚS 2016**
Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, cat. exp. [Madrid, Museo del Prado], Madrid, Museo del Prado, 2016.
- POSNER 1971**
Donald Posner, *Annibale Carracci*, 2 vols., Londres, Phaidon, 1971.
- POWELL 2017**
Amy Knight Powell, «Images (not) made by Chance», *Art History*, vol. 40, n.º 2 (2017), pp. 380-403.
- RAUPP 1978**
Hans-Joachim Raupp, «Musik im Atelier: Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei

des 17. Jahrhunderts», *Oud Holland*, vol. 92, n.º 2 (1978), pp. 106-29.

RAWLINGS 2017
Courtney Rawlings, «Caricature in the Carracci Academy: Experiments at the Limits of Recognition», Emory University Qualifying Paper, 2017, en línea, <https://www.academia.edu/37764370/Caricature_in_the_Carracci_Academy_Experiments_at_the_Limits_of_Recognition> [consulta: mayo 2023].

READ 2009
Richard Read, «Intra-Extra-Recto-Verso: Reversed Paintings and Ontological Realms», *Melbourne Art Journal*, vols. 11-12 (2009), pp. 120-35.

REARICK 1976
William R. Rearick, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, L. S. Olschki, 1976.

REID 1994
Martin Reid, «Editor's Preface: Legible/Visible», *Yale French Studies*, n.º 84 (1994), pp. 1-12.

RÉPIDE 2011
Pedro de Répide, *Las calles de Madrid*, ed. de María Isabel Gea, Madrid, La Librería, 2011.

ROBERTSON 1996
Clare Robertson y Catherine Whistler, *Drawings by the Carracci from British Collections*, cat. exp. [Oxford, Ashmolean Museum; Londres, Hazlitt, Gooden and Fox], Oxford, Ashmolean Museum; Londres, Hazlitt, Gooden and Fox, 1996.

ROBERTSON 2008
Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 4), Cinisello Balsamo, Milán, Silvana, 2008.

SÁNCHEZ 2007
Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, «Freud y Bergson: el chiste y la risa y su relación con lo social», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 183, n.º 723 (2007), pp. 103-21.

SCHOPENHAUER 2013
Arthur Schopenhauer, *Parerga y paralipómena*, trad. de Pilar López Santa María, Madrid, Trotta, 2013.

SPRINGER 2004
Peter Springer, *Das verkehrte Bild: Inversion als bildnerische Strategie*, Berlín, Aschenbeck und Holstein, 2004.

STOICHITA 2009
Victor I. Stoichita, *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2009.

STOICHITA 2011
Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Madrid, Cátedra, 2011.

STOICHITA 2015
Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, ed. rev. y aum. de Lorenzo Pericolo, Brepols, Turnhout, 2015.

STOICHITA 2022
Victor I. Stoichita, «Rien», en Laurence Bertrand Dorléac (ed.), *Les choses: une histoire de la nature morte*, cat. exp. [París, Musée du Louvre], París, Musée du Louvre y Lienart, 2022, pp. 411-12.

SUTHOR 2010
Nicola Suthor, *Bravura: Virtuosität und Mutwilligkeit der Malerei der Frühen Neuzeit*, München, Fink, 2010.

TÀPIES 1999
Antoni Tàpies, «Cruces, equis y otras contradicciones», en *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 75-78.

VAN HOOGSTATEN [1678] 1969
Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* [1678], repr. anastática, Dornspijk, Davaco, 1969.

VAN HOOGSTATEN [1678] 2021
Samuel van Hoogstraten, *Samuel van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, the Visible World* [1678] (Texts and Documents), ed. de Celeste Brusati, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2021.

VAN MANDER [1604] 1969
Karel van Mander, *Den Grondt der Edel vry Schilderconst* [1604], repr. anastática, Utrecht, Davaco, 1969.

VAN MANDER [1604] 2023
Karel van Mander, *Karel van Mander and his Foundation of the Noble, Free Art of Painting* [1604], ed. de Walter S. Melion, Leiden, Brill, 2023.

VASARI 1568
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Florencia, Giunti, 1568.

VITRUVIO ED. 1829
Marco Vitruvio Pollione, *Dell'architettura*, ed. de Carlo Amati, Milán, Giacomo Pirola, 1829.

WEIBEL Y LATOUR (EDS.) 2002
Peter Weibel y Bruno Latour (eds.), *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, cat. exp. [Karlsruhe, ZKM], Karlsruhe, ZKM; Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002.

WINTER, KACHEL Y HAASE (EDS.) 2019
Petra Winter, Doris Kachel y Sven Haase (eds.), *Biografien der Bilder: Provenienzen im Museum Berggruen*, cat. exp. [Berlín, Museum Berggruen], Berlín, Deutscher Kunstverlag y Staatliche Museen zu Berlín, 2019.

YARZA 2003
Joaquín Yarza Luaces, «¿Dibujos, esbozos, modelos?», en Joan Molina (ed.), *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català: el context artístic del retaule de Púbol*, cat. exp. [Museu d'Art de Girona], 2003, pp. 147-68.

YEAGER-CRASSELL 2016
Lara Yeager-Crasselt, «Knowledge and Practice pictured in the Artist's Studio. The "Art Lover" in the Seventeenth-Century Netherlands», *De Zeventiende Eeuw*, vol. 32, n.º 2 (2016), pp. 185-210.

ZARCO 1934
Julián Zarco Cuevas, *Cuadros reunidos por Carlos IV siendo príncipe en su casa de campo de El Escorial*, Madrid, Religión y Cultura, 1934.

ZUCCARO [1607] 1961
Federico Zuccaro, *Scritti d'arte*, ed. de Detlef Heikamp, Florencia, Olschki, 1961.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

En **negrita** se señalan las páginas en las que aparecen los datos técnicos y las imágenes de las obras en la exposición.

- Albani, Francesco
Santiago el Mayor (Madrid, Prado): **cat. 101**; pp. 253-54, 258
- Albers, Josef: p. 201
- Alberti, Leon Battista: pp. 69, 266
- Albin-Guillot, Laure
 Mariette Lydis pintando en su estudio, fotografía: **cat. 31**; pp. 106-7
- Albini, Franco: p. 75
- Aldrovandi, Ulisse: p. 58
- Alejandro Magno: p. 14
- Almeida, Helena
Tela habitada (Lisboa, Gulbenkian): fig. 43; p. 79
- Álvarez de Sotomayor, Fernando: pp. 184, 207, 254
Sátiro y ninfas / Retrato de señora (Museo de Belas Artes da Coruña): **cat. 68**; pp. 70, 182, 191
- Anónimo
 Charles Russell trabajando en el cuadro *Whose Meat?*, fotografía: **cat. 16**; p. 103
 «En los límites del mundo», xilografía: fig. 11; p. 33
- Eugène Boudin pintando en Deauville-Trouville, fotografía: **cat. 12**; pp. 102-3
- Hilma af Klint posando en su estudio de Hamngatan, fotografía: **cat. 27**; p. 106
- John F. Peto autorretratado en su casa de Island Heights, fotografía: **cat. 23**; pp. 104-5
- Louis Aston Knight pintando en un arroyo, fotografía: **cat. 15**; pp. 102-3
- Lygia Clark rodeada de sus obras en su estudio de Río de Janeiro, fotografía: **cat. 20**; p. 104
- Muestrario de piedras duras (Madrid, MNAD): **cat. 111**; pp. 267, 279

- Norman Rockwell trabajando en su estudio, fotografía: **cat. 22**; p. 104
- Picasso ante su cuadro *Hombre acodado en una mesa*, fotografía: **cat. 30**; pp. 106-7
- Pierre-Auguste Renoir pintando al aire libre, fotografía: **cat. 13**; pp. 102-3
- «Retrato del museo de Ferrante Imperato», grabado: fig. 36; p. 66
- Salas del Museo del Prado utilizadas como depósito de obras durante la Guerra Civil, fotografía (Madrid, Prado): **cat. 47**; pp. 69, 138, 146-47
- Anónimo del siglo XV
Virgen del Milagro de Cocentaina (Cocentaina, monasterio): p. 203
- Anónimo del siglo XVII
Retrato de Alonso Cano, reverso (Madrid, Prado): **cat. 88**; pp. 1, 205, 228-29
Virgen del Milagro de Cocentaina, reverso, copia (Alcalá de Henares, Casa de Cervantes): **cat. 75**; pp. 203, 210-11
- Anónimo del siglo XVIII
 Añadido retirado de *Los defensores de la Eucaristía* de Rubens (Madrid, Prado): **cat. 103**; pp. 254-55, 260
Virgen del conejo, a partir de Correggio (Madrid, Prado): **cat. 66**; pp. 53, 181, 188-89
- Anónimos españoles (?) del siglo XVI
Virgen con el Niño / Cristo mostrado al pueblo (Madrid, Prado): **cat. 61**; pp. 159, 174
- Anónimo francés del siglo XVII
Alma cristiana acepta su cruz (Madrid, Prado): **cat. 43**; pp. 137, 140-41
Interior de un cuerpo de guardia con la negación de san Pedro, a partir de Leonaert Bramer (Madrid, Prado): **cat. 109**; pp. 266, 277
- Anónimo italiano del siglo XVI
Cristo con la cruz auestas / Boceto de Cristo con la cruz auestas (Madrid, Lázaro Galdiano): **cat. 64**; pp. 183, 185
- Anónimo italiano o español del siglo XVI
San Jerónimo penitente / Paisaje con un cazador y pescadores (Madrid, Prado): **cat. 62**; pp. 159, 175
- Anónimo veneciano del siglo XV-XVI (antes atribuido a Marco Marziale)
Retrato de hombre (; *Giulio Mellini*?) / *Paisaje con naranjo y escudo de armas* (París, Louvre): **cat. 59**; pp. 157-58, 170-71
- Apeles: p. 14
- Aretino, Pietro: p. 57 nota 42
- Aristóteles: p. 57
- Augusto, emperador: pp. 17-18, 23
- Azara, José Nicolás de: pp. 41, 204
- Baadj, Nadia S.: p. 52
- Bacon, Francis: p. 67
- Balaca, Ricardo
Luis González Martínez, reverso (Museo de Jaén): **cat. 82**; pp. 204, 221
- Balzac, Honoré de: p. 139
- Barberini, Francesco: p. 265
- Baroja, Pío: p. 202
- Baudelaire, Charles: p. 37
- Bayeu, Francisco
Paseo de las Delicias (Madrid, Prado): **cat. 85**; pp. 206, 226
- Bellini, familia: p. 159
- Bellini, Giovanni: pp. 46, 50
Tríptico de la Virgen con el Niño y santos, reverso (Venecia, Accademia): fig. 19; pp. 43, 50, 50 nota 15
- Bellori, Pietro: p. 57

- Benlliure, Juan Antonio: p. 46
Autorretrato / Esbozo emborronado de Mujer recostada: **cat. 67**, fig. 21; pp. 52, 184, 190
Autorretrato (Madrid, Prado), reverso con boceto de *Mujer recostada*: fig. 21; pp. 52, 184
- Bergson, Henri: p. 57
- Beurer, Wolfgang
Johann von Ruckingen (?) / *Personaje con escudo de armas* (Madrid, Thyssen-Bornemisza): **cat. 56**; pp. 157, 164-65
- Bisschop, Cornelis: p. 25 nota 25
- Blanco, Miguel Ángel: figs. 37, 38; pp. 67-68, 70
- Biblioteca del Bosque: fig. 39; pp. 71, 270
- Polvo de la Transfiguración I. Amanecer*: **cat. 117**; pp. 41, 68, 70, 271, 286-87, segundas guardas c
- Polvo de la Transfiguración II. Crepúsculo*: **cat. 118**; pp. 41, 68, 70, 271, 287
- Polvo de la Transfiguración III. Noche*: **cat. 119**; pp. 41, 68, 70, 271, 287
- Bo Bardi, Lina
 «Caballetes de vidrio» (São Paulo, MASP): fig. 42; p. 75
- Boberg, Anna: **cat. 28**; p. 106
- Boberg (?), Ferdinand
 Anna Boberg con paleta y caballete portátil, fotografía: **cat. 28**; p. 106
- Boilly, Louis-Léopold
Gato goloso atravesando la tela para comerse los arenques (París, Collection Farida et Henri Seydoux): **cat. 34**; pp. 40, 111-12, 115, 139
- Borgianni, Orazio (atribuido)
Autorretrato (Madrid, Prado): **cat. 96**; pp. 41, 237, 242, 244-45
- Boschini, Marco: pp. 13-15
- Bosco, El: pp. 35, 49, 58 nota 50, 202
- Boudin, Eugène: **cat. 12**; pp. 102-3

- Bramer, Leonaert: **cat. 109**;
pp. 266, 277
- Bronzino, Agnolo di Cosimo:
pp. 265-66, 155
Cosme I de Medici (Colección
Abelló): **cat. 107**;
pp. 265-66, 275
Morgante (Florencia,
Palazzo Pitti): p. 155
- Brunelleschi, Filippo: p. 69
- Bunel el Joven, François (atribuido)
*Confiscación de los enseres de
la galería de un marchante*
(La Haya, Mauritshuis):
cat. 44; pp. 10, 18,
38, 137-38, 142-43
- Buraglio, Pierre: p. 79
- Burri, Alberto: p. 79
- Cajés, Eugenio
Fábula de Leda, a partir
de Correggio, reverso
(Madrid, Prado): **cat. 95**;
pp. 236, 242-43
- Calderón de la Barca,
Pedro (atribuida)
Mojiganga del mundinovo:
p. 124
- Calle, Sophie: p. 125
*¿Qué ves? La tempestad sobre el
mar de Galilea. Rembrandt*
(galería Perrotin): **cat. 40**;
pp. 124-25, 130-31
- Campin, Robert: p. 36
- Carlos III, rey de España:
pp. 204, 266
- Carlos IV, rey de España:
pp. 206, 268
- Carlos V, emperador: p. 203
- Carpio, VII marqués del
(Gaspar de Haro): p. 206
- Carracci, academia de los:
pp. 58, 59 nota 56, 60
- Carracci, Agostino
*Scuola perfetta per imparare
a disegnare tutto il corpo
humano*: p. 59 nota 57
- Carracci, Agostino
*Modelos de narices, ojos y
bocas* (Londres, British
Museum): fig. 32; pp. 59
- Carracci, Annibale: pp. 53, 58
Arti di Bologna: p. 59 nota 54
- Cananea* (Parma, Pinacoteca
Stuard): p. 266
- Magdalena y los ángeles*
(Madrid, Prado): p. 183
- Virgen amamantando al
Niño*, plancha (Roma,
Istituto Centrale per la
Grafica): p. 54 nota 28
- Carracci, Annibale (anverso)
y alumnos (reverso)
Éxtasis de la Magdalena
/ Apuntes de figuras
(Museo de Belas Artes
da Coruña): **cat. 65**;
fig. 33, 35 (reflectografía);
pp. 43, 45, 49, 53, 56, 59
nota 56, 60, 185-87
- Carracci, Ludovico: p. 58
- Carus, Carl Gustav: p. 37
Ventana del estudio (Lübeck,
Museum Behnhaus
Drägerhaus): **cat. 11**;
pp. 37, 86, 100-1
- Casas, Ramón: **cat. 19**; p. 104
- Castelucho i Diana: p. 139
- Català-Roca, Francesc: p. 140
- Cavalcaselle, Giovanni
Battista: p. 50
- Cenalmor, Elena: p. 265
- Cervantes Saavedra,
Miguel de: p. 69
- Cézanne, Paul
Estufa en el estudio (Londres,
National Gallery):
fig. 13; pp. 37-38
- Chagall, Bella: **cat. 26**; p. 106
- Chagall, Marc: **cat. 26**; p. 106
- Chastel, André: p. 61
- Chenard, Simon: p. 112
- Chillida, Eduardo: p. 70
- Ciambelano, Luca
Modelos de narices, ojos y bocas,
grabado (Londres, British
Museum): fig. 32; p. 59
- Clark, Lygia: **cat. 20**; p. 104
- Cloud Appreciation Society: p. 68
- Cocentaina, conde de (Ximén
Pérez Roís de Corella): p. 203
- Codde, Pieter Jacobsz.
*Amantes del arte en el
taller de un pintor*
(Stuttgart, Staatgalerie):
fig. 2; pp. 18-20
- Pintor en su taller afinando
un laúd* (Zúrich, Koetser
Gallery): fig. 3; pp. 21-22
- Coello, Claudio: p. 202
- Collaert I, Jan
«La pintura al óleo»,
grabado (Nueva York,
The Met): fig. 23; p. 47
- Colorado, Arturo: p. 205
- Constable, John: p. 35
- Correggio (Antonio Allegri):
pp. 53, 181, 188, 206, 236, 242
- Cresti, Domenico: p. 52
- Cristián V, rey de Dinamarca:
pp. 29, 31
- Croce, Benedetto: p. 61
- D'Agar, Jacques
François Girardon (París,
Louvre): p. 125
- Da Cortona, Pietro: p. 265
- Delacroix, Eugène: p. 37
- Des Brosses, Charles: pp. 25-26
- Dezeuze, Daniel: p. 79
- Dickinson, Emily: p. 37
- Die Brücke*: pp. 79, 182
- Dolce, Lodovico: pp. 57,
57 nota 41
- Dolciati, Filippo
*Ejecución de Girolamo
Savonarola* (Florencia,
Museo di San
Marco): p. 157
- Dreyer, Carl Theodor: p. 37
- Duchamp, Marcel: p. 31
- Duncan, David Douglas: p. 139
- Picasso con Jacqueline Roque,
firmando sus obras en La
Californie, fotografía (París,
Musée national Picasso):
cat. 48; pp. 139, 146-47
- Durero, Alberto: pp. 202, 269
*Autorretrato del artista con un
cardo* (París, Louvre): p. 235
- Cristo como Varón de
Dolores* (Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle):
figs. 14, 15; p. 39
- Cuatro libros sobre las
proporciones humanas*:
p. 58 nota 50
- Erwitt, Elliott
Madrid, Museo del Prado,
fotografía (Madrid,
MNCARS): **cat. 42**;
pp. 125, 132-33
- Museum Watching*: p. 125
- Versalles, Francia*, fotografía
(Austin, Harry Ransom
Center): **cat. 41**;
pp. 125, 132
- Esquivel, Antonio María
Caida de Luzbel (Madrid,
Prado): p. 236
- Estrada, José María: p. 236
Bodegón, reverso (Madrid,
Prado): primeras guardas A;
cat. 93; pp. 236, 240
*Pintor disgustado de su
cuadro en el acto de
romperlo* (paradero
desconocido): p. 236
- Fabritius, Barent
Pintor en su estudio (París,
Louvre): **cat. 3**;
pp. 84, 90-91
- Fabritius, Carel
Jilguero (La Haya,
Mauritshuis): pp. 36, 84
- Fabritius, Johannes: p. 84
- Farnesio, casa de: p. 266
- Federico III, rey de
Dinamarca: p. 111
- Felipe II, rey de España: p. 202
- Felipe III, rey de España: p. 236
- Felipe IV, rey de España:
pp. 13-14, 16, 111, 265
- Fernández, Alejo
Flagelación, reverso
(Madrid, Prado):
cat. 91; pp. 235, 238
- Fernández Carpio, Manuel: p. 124
*Almoneda en el estudio de
un pintor del siglo XVIII*
(San Sebastián, Museo
San Telmo): **cat. 38**;
pp. 124-25, 128
- Fernando VI, rey de España:
p. 266
- Fernando VII, rey de
España: p. 202
- Ferrant, Alejandro
Disputa del Sacramento,
según Rafael (Madrid,
Ministerio de Asuntos
Exteriores): p. 204
- Pintor Francisco Pradilla*
(Madrid, Prado):
cat. 80; pp. 204, 219
- Ferri, Ciro
Adoración de los pastores
(Madrid, Prado): **cat. 106**;
pp. 265-66, 274
- Ferrucci del Tadda,
Francesco: p. 266
- Fialetti, Odoardo
Aprendices dibujando en el
taller de un pintor, grabado
(Londres, Victoria &
Albert): pp. 46 nota 7, 47

- Fontana, Lucio: p. 155
Concepto espacial. Espera
(Madrid, MNCARS):
cat. 104; pp. 69,
253, 255, 261-62
Teatrini: p. 255
- Fosman, Gregorio
Auto de fe en la Plaza Mayor
de Madrid (Madrid,
Prado): **cat. 66**;
pp. 53, 181, 188-89
- Fort-Bras, Antoine
(Antonio Forbera)
Caballate del pintor (Aviñón,
Musée Calvet): fig. 6;
pp. 25, 29, 111
- Fra Angelico: p. 47
Funeral de san Antonio
Abad (Madrid, Prado):
primeras guardas c;
cat. 86; pp. 206, 227
- Franco, Francisco: pp. 182, 207
- Frankenthaler, Helen:
cat. 25; **pp. 104-5**
- Franzen, Christian
Sorolla pintando en su casa
de Madrid, fotografía:
cat. 24; **pp. 104-5**
- Fredericks, Michael
Helen Frankenthaler en
su estudio de Nueva
York, fotografía:
cat. 25; **pp. 104-5**
- Friedrich, Caspar David: p. 64
- Füger, Heinrich Friedrich
(círculo de)
Retrato de hombre (Madrid,
Prado): **cat. 113**;
pp. 268, 281
- Gallardo, Francisco
Trampantojo de la castidad
(Madrid, Prado): **cat. 33**;
pp. 40, 111, 114, 139
Trampantojo literario
(Madrid, Prado): **cat. 32**;
pp. 40, 111, 114, 139
- Galle, Philips: fig. 23
- García Chico, Francisco: p. 202
- Gauguin, Paul: p. 183
- Gentileschi, Orazio
Verdugo con la cabeza de san
Juan Bautista, reverso
(Madrid, Prado): **cat. 74**;
pp. 41, 202-3, 210
- Giacometti, Alberto:
cat. 17; p. 103
- Giaquinto, Corrado
Cristo ante Pilato, reverso
(Madrid, Prado):
fig. 28; pp. 54, 56
- Gijsbrechts, Cornelius
Norbertus: pp. 23, 29, 111
Trampantojo con pared
del taller y vanitas
(Copenhague,
SMK): fig. 5; pp. 23,
25, 29, 40, 181
Trampantojo del reverso de
un cuadro enmarcado
(Copenhague, SMK):
figs. 8, 9; pp. 29-31,
40, 111, 113, 181
Trampantojo recortado de
caballate con pintura de
frutas (Copenhague,
SMK): fig. 7;
pp. 29, 40, 181
- Giotto
Belén de Greccio (Asís,
San Francisco): p. 137
- Girardon, François: p. 125
- Glass, Douglas
Alberto Giacometti en
su taller, fotografía:
cat. 17; p. 103
- Goethe, Johann Wolfgang
von: p. 41
- González, Juan y Miguel
Batalla de Cholula / Aves en
un humedal (colección
particular): **cat. 63**;
pp. 159, 176-77
- González Lequerica-
Ugarte, Elvira. Véase San
Rafael, condesa de
- González Martínez, Luis: p. 204
- González Velázquez, Zacarías
Dos pescadores, uno con caña
y otro sentado, reverso
(Madrid, Cuartel General
del Ejército): primeras
guardas b; **cat. 100**;
pp. 254, 256-57
- Gordillo, Luis: **cat. 29**; **pp. 106-7**
- Göring, Hermann: p. 138
- Gossaert, Jan (Mabuse): p. 202
- Goudstikker, Jacques: p. 138
- Goya, Francisco de: pp. 202, 205
Autoretrato (Madrid, Prado):
cat. 4; pp. 85, 92
Autoretrato (Madrid,
RABASF): p. 85
Escena de brujas (Madrid,
Prado): p. 205
- Familia de Carlos IV*
(Madrid, Prado): p. 85
Maja desnuda (Madrid,
Prado): p. 125
Maja vestida (Madrid,
Prado): p. 125
Saturno (Madrid, Prado):
pp. 36, 270
Tutitlimundi, dibujo (Nueva
York, Hispanic Society;
San Petersburgo,
Hermitage): p. 124
- Granville Leveson-Gower,
Lord: p. 206-7
- Grau, Irene: p. 79
- Greco, El
Huida a Egipto, reverso
(Madrid, Prado): **cat. 90**;
pp. 206, 231, 269
- Greenberg, Clement: p. 63
- Grien, Hans Baldung: p. 269
- Haberle, John
Paisaje a través de un bastidor
(Wichita Museum
of Art): p. 181
- Hammershøi, Vilhelm
Interior con el caballate del
pintor (Copenhague,
SMK): **cat. 9**;
pp. 37, 86, 98-99
- Haro, Gaspar de. Véase
Carpio, VII marqués del
- Haro, Luis de: p. 265
- Hasenclever, Johann Peter
Escena de taller (Düsseldorf,
Museum Kunstpalast):
fig. 31; p. 56
- Heckel, Erich: p. 182
- Heidegger, Martin: p. 37
- Henle, Fritz
Frida Kahlo ante el caballate,
en su estudio de Coyoacán,
fotografía: **cat. 18**; p. 103
- Heráclito: p. 34
- Herrera el Viejo, Francisco
de: p. 205
- Hesdin, Jacquemart de, círculo de
Cinco medias figuras (Nueva
York, Morgan Library and
Museum): fig. 27; p. 50
Woodbox sketchbooks
(Nueva York, Morgan
Library and Museum):
pp. 50, 50 nota 14
- Hidalgo de Caviedes, Rafael: p. 46
- Eternos caminantes / Esbozo*
de Eternos caminantes
(Museo de Bellas Artes de
Granada): **cat. 69**; pp. 46-
47, 52, 183, 192-93
Retrato de señora (Museo de
Zaragoza): p. 183 nota 3
- Hölderlin, Friedrich: p. 37
- Hooch, Pieter de: p. 35
- Houbraken, Arnold: p. 25 nota 25
- Imperato, Ferrante: fig. 36
- Isabel II, reina de España: p. 267
- Isabel Clara Eugenia, infanta
de España: p. 254
- Isabel de Farnesio, reina consorte
de España: pp. 206, 235
- Isenbrandt, Adriaen
Virgen del sitial de mármol
/ Calavera en un nicho
(Madrid, Lázaro
Galdiano): **cat. 58**;
pp. 41, 158, 168-69
- Jahan, Pierre
Evacuación de las obras del
Louvre al comienzo de
la II Guerra Mundial,
fotografía (Réunion
des musées nationaux):
cat. 46; pp. 138, 144-45
- Jiménez, Juan Ramón: p. 64
- Johns, Jasper: p. 79
- Juanes, Juan de: p. 46
Entierro de san Esteban,
reverso (Madrid,
Prado): fig. 22; p. 47
Salvador con la Eucaristía,
reverso (Madrid, Prado):
cat. 94; pp. 235, 241
- Kahlo, Frida: **cat. 18**; p. 103
- Kanō, escuela: p. 159
- Kant, Immanuel: p. 44
- Kawamata, Tadashi: p. 35
- Kempis, Thomas de: p. 138
- Kersting, Georg Friedrich
Caspar David Friedrich en
su estudio (Berlín, Alte
Nationalgalerie): p. 86
Pintor Gerhard von Kügelgen
en su estudio (Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle):
fig. 16; p. 40
- Kertész, André
Marc y Bella Chagall en la
puerta de su estudio,
fotografía: **cat. 26**; p. 106
- Kirchner, Ernst Ludwig
Desnudo de rodillas ante un

- biombo rojo / Desnudo sentado con pierna doblada* (Madrid, Thyssen-Bornemisza): **cat. 72**; pp. 181-82, 195-97
- Klee, Paul: p. 79
- Klint, Hilma af: **cat. 27**; p. 106
- Knight, Louis Aston: **cat. 15**; pp. 102-3
- Koninck, Salomon
Filósofo (Madrid, Prado): **cat. 84**; pp. 37, 206-7, 224-25, segundas guardas A
- Kügelgen, Gerhard von: p. 40
- Labille-Guiard, Adélaïde
Autorretrato con dos alumnas (Nueva York, The Met): fig. 12; p. 35
- Lao-Tse: p. 63
- Le Clerc, Sébastien: p. 25
- Leiderstam, Matts: p. 79
- Leidschaft, Emily (Emine Leyla): p. 268
- Leonardo da Vinci: pp. 58 nota 50, 64
Apuntes de cabezas de perfil, dibujo (Windsor, Royal Collection): fig. 25; pp. 50, 60
Apuntes de vulva y ano, dibujo (Windsor, Royal Collection): fig. 34; p. 60
Códice Atlántico: p. 60
Mona Lisa (París, Louvre): p. 84
Tratado de la pintura: p. 60
- Leoni, Leone
Carlos V y el Furor (Madrid, Prado): **cat. 98**; pp. 70, 237, 248-49
- Leopoldo I de Habsburgo, emperador: pp. 23, 29
- Leopoldo II de Habsburgo, emperador: p. 155
- Leyla, Emine. Véase Leidschaft, Emily
- Leyster, Judith: p. 35
- Lieberman, Alexander
Rothko cargando con un lienzo en su estudio, fotografía (Los Ángeles, Getty Research Institute): **cat. 45**; pp. 36, 138, 144
- Lichtenstein, Roy: p. 79
- Liebermann, Max
Taller del artista en la Puerta de Brandemburgo, Berlín (San Galo, Kunstmuseum St. Gallen): **cat. 8**; pp. 86, 96-97
- Liénard, Sophie: p. 267
- Linares, Pilar
Luis Gordillo en su estudio de Madrid, fotografía (archivo de la autora): **cat. 29**; pp. 106-7
- Lomazzo, Giovanni Paolo: p. 58 nota 50
- Longhi, Pietro: p. 124
- López, Vicente
Fray Tomás Gascó, reverso (Madrid, Prado): **cat. 81**; pp. 204, 220
- López Enguídanos, José
Cartilla de principios del dibujo: p. 156
Familia de esqueletos (Madrid, RABASF): **cat. 55**; pp. 156, 162-63
- Luini, Bernardino (a partir de)
Jesús y san Juan abrazándose, reverso (Madrid, Prado): **cat. 89**; pp. 206, 230
- Luis XIV, rey de Francia: pp. 26, 29
- Lydis, Mariette: **cat. 31**; pp. 106-7
- Mabuse. Véase Gossaert, Jan
- Madrazo, Federico de
Pintor Karl Müller (Madrid, Prado): p. 267
- Maestro de la Leyenda de la Magdalena (atribuido)
Retrato de un hombre como san Andrés / San Sebastián (Madrid, Thyssen-Bornemisza): **cat. 57**; pp. 158, 166-67
- Maestro de la Leyenda de Santa Catalina
Desposorios de la Virgen / Cristo Patiens (Madrid, Prado): **cat. 60**; pp. 158, 172-73
- Magdalena, Deogracias: p. 207
- Magritte, René
Máscara vacía (Cardiff, National Museum): pp. 112-13
Máscara vacía (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen): **cat. 36**; pp. 42, 112, 118-19
- Reproducción prohibida* (Róterdam, Museum Boijmans van Beuningen): p. 123
- Marco Verrio Flaco: p. 57 nota 42
- María Cristina, reina consorte de España: p. 267
- María Teresa I de Austria de Habsburgo, emperatriz: p. 155
- Martínez, Salvador: p. 202
- Martínez del Mazo, Juan Bautista: p. 202
- Martorell, Bernat: p. 46
Retablo de San Pedro de Púbol, reverso (Museu d'Art de Girona): fig. 26; p. 50
- Marziale, Marco: p. 157
- Massani, Giovanni Antonio (Giovanni Atanasio Mosini): pp. 58, 58 nota 47, 60
- Massys, Quinten
Cristo Salvador, reverso (Madrid, Prado): **cat. 92**; pp. 235, 238-39, segundas guardas B
Virgen en oración (Madrid, Prado): p. 235
- Maté, Mateo: p. 79
- Medici, Cosme I de: pp. 265-66, 275
- Medici, familia: pp. 265, 267
- Medici, Giulio de: p. 271
- Medina de las Torres, II duque de: p. 271
- Meijer, Bert W.: p. 52
- Meléndez, Francisca Ifigenia
Retrato de dama con tocado de plumas (Madrid, Museo del Romanticismo): **cat. 114**; pp. 268, 281
- Meléndez, Luis: p. 268
- Mellini, familia: p. 158
- Memling, Hans
Grullas de la familia Pagagnotti (Londres, National Gallery): figs. 17, 18; p. 41
- Mengs, Antón Rafael: p. 156
José Nicolás de Azara (Madrid, Prado): **cat. 78**; pp. 41, 204, 216-17
- Metsu, Gabriël: p. 35
- Miedl, Alois: p. 138
- Miguel Ángel: pp. 55, 202
Cabeza ideal de mujer de perfil, dibujo (Londres, British Museum): p. 56
- Miró, Joan: p. 140
Cabeza (Musée de Grenoble): p. 55
- Tela quemada 4* (Barcelona, Fundació Joan Miró): **cat. 52**; pp. 139, 150-51
- Moctezuma, conde de: p. 159
- Monistrol, marqués de: p. 205
- Montaigne, Michel de: p. 38
- Morales, Luis de: p. 203
- Moriles, conde de (Juan Vitórica): p. 205
- Moriles, viuda de Juan Vitórica, condesa de los (María Ángeles Sáinz de la Cuesta): p. 205 nota 3
- Motherwell, Robert: **cat. 21**; pp. 79, 104
- Müller, Karl August
Retrato de mujer, reverso (Madrid, Prado): **cat. 112**; pp. 267, 280
- Munch, Edvard: p. 79
- Muniz, Vik: pp. 84, 113
Serie Verso: p. 84
Verso (Las meninas) (galería Elba Benítez): **cat. 1**; pp. 79, 83, 88-89
- Murillo, Bartolomé Esteban: p. 202
- Narváez, Alonso de
Virgen de Chiquinquirá (Chiquinquirá, Nuestra Señora del Rosario): p. 271
- Nicolás V, papa: p. 203
- Nietzsche, Friedrich: p. 36
- O'Keeffe, Georgia: pp. 41, 69, 138, 147
- Olivares, conde-duque de: p. 271
- Olmo, José del: p. 181
- Orleans, duques de: p. 207
- Orsel, André-Jacques-Victor
Moisés salvado de las aguas, cartón (Madrid, Prado): **cat. 35**; pp. 112, 116-17
Moisés salvado de las aguas (Musée des beaux-arts de Lyon): p. 112
La villa de Lyon preservada del cólera por la intercesión de la Virgen (Madrid, Prado): p. 112
- Palamedesz, el Viejo, Palamedes
Batalla ecuestre sobre un puente (Londres, Guildhall Art Gallery): p. 123
- Palazuelo, Pablo: p. 253

- Sin título II* (Fundación Pablo Palazuelo): **cat. 102**; pp. 254, 259
- Paleotti, Gabriele: pp. 57, 61
- Palma el Joven, Giacomo: p. 13
- Palmaroli, Vicente: p. 54
- Cabeza femenina* (estudio para *Doña Blanca de Navarra*) (Madrid, Prado): **cat. 97**; pp. 237, 246-47
- Reina Juana la Loca, reclusa en Tordesillas* (Madrid, Prado): p. 184
- Mujer envuelta en un manto / Apunte de fuente con barandilla* (Madrid, Prado): p. 54 nota 29
- Paisaje / Apunte de muchacha sentada leyendo* (Museo de Jaén): **cat. 70**; pp. 54, 184, 194
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio: pp. 13-15, 17, 23, 156
- Palomino, Juan Bernabé: p. 156
- Estudio de los cuerpos de una mujer y un niño* (Madrid, Prado): **cat. 54**; p. 162
- Paolini, Giulio
- Sin título* (colección particular): fig. 10; pp. 31, 79
- Pareja, Juan de: pp. 13-15
- Pasha, Emin. Véase Schnitzer, Isaak Eduard
- Pasha, Ismail Hakki: p. 268
- Penni, Giovanni Francesco
- Transfiguración del Señor*, con Giulio Romano, reverso (Madrid, Prado): fig. 38; pp. 41, 68, 271, 286-87
- Perelle, Gabriel: p. 25
- Pérez Galdós, Benito: p. 202
- Pérez Roís de Corella, Ximén. Véase Cocentaina, conde de
- Périn, Alphonse-Henri: p. 112
- Personnaz, Antonin
- Camille Pissarro en su estudio de Éragry-sur-Epte, fotografía: **cat. 14**; pp. 102-3
- Peto, John F.: **cat. 23**; pp. 104-5
- Picasso, Pablo: cats. 30, 48, 50; pp. 139, 147, 184
- Guernica* (Madrid, MNCARS): **cat. 50** (travesaños de); pp. 139, 148
- Señoritas de Aviñón* (Nueva York, MoMA): p. 84
- Pieri, Francesco
- Caridad, Cananea* (reverso), *San Sebastián y las santas mujeres, Virgen del Passeggio* (Madrid, MNAD): **cat. 108**; pp. 266, 276
- Piles, Roger de: pp. 26, 29
- Pinazo, Ignacio
- Auto-retrato* (Madrid, Prado): **cat. 6**; pp. 37, 85, 94
- Piombo, Sebastiano del: p. 266
- Pissarro, Camille: **cat. 14**; pp. 102-3
- Pistoletto, Michelangelo
- Caballero con lienzo* (Madrid, MNCARS): **cat. 10**; pp. 31, 86, 99
- Plinio, el Viejo: pp. 58 nota 49, 61
- Plotino: p. 36
- Poggetti, Francesco: p. 267
- Pontormo, Jacopo: p. 55
- Porta, Giovanni Battista della
- De humana physiognomonia*: p. 58
- Poussin, Nicolas
- Imperio de Flora* (Dresde, Gemäldegalerie): p. 25
- Pradilla, Francisco: p. 219
- Disputa del Sacramento*, a partir de Rafael (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores): p. 204
- Raeburn, Henry: p. 36
- Rafael: p. 46
- Estudio de la cabeza de la Virgen y cuatro estudios de cabezas*, dibujo (Londres, British Museum): fig. 29; p. 55
- Sagrada Familia del roble*, con Giulio Romano, reverso (Madrid, Prado): fig. 20; p. 44
- Sagrada Familia o La Perla*, reverso (Madrid, Prado): figs. 24, 30; pp. 45, 49, 49 nota 9; 55
- Virgen del Passeggio* (Edimburgo, National Gallery of Scotland): p. 266
- Rauschenberg, Robert: p. 79
- Real Laboratorio de Piedras
- Duras del Buen Retiro
- Marina* (Madrid, Prado): **cat. 110**; pp. 266, 278
- Regalado Rodríguez, Francisco: p. 207
- Regoyos, Darío de
- Sierra de Béjar, la hora pálida* (colección particular): p. 183
- Valmaseda / Auto-retrato* (Oviedo, Museo de Bellas Artes): **cat. 71**; pp. 183, 195
- Rembrandt Harmensz. van Rijn: pp. 17, 23, 37, 83, 124, 130
- Abraham entreteniéndose a los ángeles* (Washington, National Gallery): p. 53 nota 27
- Artista en su estudio* (Boston, Museum of Fine Arts): **cat. 2**; pp. 2, 22-23, 90
- Auto-retrato con caballero y tiento* (París, Louvre)
- Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (La Haya, Mauritshuis): p. 84
- Tempestad sobre el mar de Galilea* (desaparecido, antes Boston, Gardner Museum): pp. 125, 130
- Renoir, Pierre-Auguste: **cat. 13**; pp. 102-3
- Répide, Pedro de: p. 202
- Reynal, Kay Bell
- Robert Motherwell pintando su estudio de Nueva York, fotografía: **cat. 21**; p. 104
- Ribera, José de: p. 202
- Rilke, Rainer Maria: pp. 37, 41
- Rizi, Francisco
- Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid* (Madrid, Prado): p. 181
- Rockwell, Norman: **cat. 22**; p. 104
- Romano, Giulio
- Sagrada Familia del roble*, con Rafael, reverso (Madrid, Prado): fig. 20; p. 44
- Transfiguración del Señor*, con Giovanni Francesco Penni, reverso, *Transfiguración del Señor* (Madrid, Prado): fig. 38; pp. 41, 68, 271, 286-87
- Rosset, Clément: p. 40
- Rothko, Mark: **cat. 45**; pp. 36, 69, 138, 144
- Rubens, Pedro Pablo: p. 200
- Defensores de la Eucaristía*, tapices (Madrid, Descalzas Reales): p. 254
- Rückingen, Johann von: pp. 157, 164
- Russell, Charles: **cat. 16**; p. 103
- Sáinz de la Cuesta, María Ángeles. Véase Moriles, viuda de Juan
- Vitórica, condesa de los
- San Juan de la Cruz: p. 40
- San Rafael, condesa de (Elvira González Lequerica-Ugarte): p. 205
- Sánchez Coello, Alonso
- Desposorios místicos de santa Catalina*, reverso (Madrid, Prado): **cat. 105**; pp. 269
- Sans Cabot, Francisco: p. 202
- Sarto, Andrea del: p. 52
- Sacrificio de Isaac*, reverso (Madrid, Prado): **cat. 99**; pp. 253, 256
- Schedoni, Bartolomeo: p. 266
- Schelling, Friedrich: p. 37
- Schloss, Adolphe: p. 207
- Schnitzer, Isaak Eduard (Emin Pasha): p. 268
- Schopenhauer, Arthur: p. 44
- Serra i Dimas, Francesc
- Ramón Casas trabajando en su casa del Paseo de Gracia, fotografía: **cat. 19**; pp. 104-5
- Sicilia, José María
- Eco. Devorame* (Colección Barón Guillaume Kervyn de Volkaersbeke): **cat. 116**; pp. 41, 270, 285
- Sorolla, Joaquín: **cat. 24**; pp. 104-5
- Soumille, Bernard-Laurent: p. 26
- Soutine, Chaïm
- Auto-retrato* (Princeton University Art Museum): p. 181 nota 9
- Stafford, II marqués de (George Leveson-Gower): pp. 206-7
- Stanhope, lady Hester: p. 207
- Stecchi, Domenico: p. 267
- Stieglitz, Alfred
- Georgia O'Keeffe (llevando dos lienzos)*, fotografía: **cat. 49**; pp. 41, 69, 138, 147
- Stifter, Adalbert: p. 38

- Succi, Pellegrino: p. 253
 Suetonio: pp. 17, 23
 Sweerts, Michael
Diversae facies in usum iuvenum et aliorum, frontispicio (Ámsterdam, Rijksmuseum): fig. 4; p. 23
 Swerius, Felipe: p. 202
- Tàpies, Antoni: p. 79
Ensamblaje y grafiti, 1972 (Fundación Telefónica): **cat. 51**; pp. 139, 148-49
- Tatlin, Vladimir: p. 75
 Tessin, Carl Gustaf: p. 155
 Tiepolo, Giambattista: p. 124
 Tiepolo, Giandomenico
Mundo nuevo (Madrid, Prado): **cat. 39**; pp. 123-24, 129
Mundo nuevo (París, Musée des Arts Décoratifs; Venecia, Ca' Rezzonico; Vicenza, Villa Valmarana ai Nani): p. 124
- Tiziano, Vecellio di Gregorio: pp. 13-14, 21, 46, 52, 55
Boceto de un rostro y dos caricaturas de cabezas, dibujo (Floencia, Uffizi): p. 55 nota 34
Dolorosa con las manos abiertas (Madrid, Prado): p. 203
Dolorosa con las manos cerradas (Madrid, Prado): **cat. 77**; pp. 203, 214-15
Ecce Homo (Madrid, Prado): p. 203
Pala Gozzi (Ancona, Pinacoteca Civica): pp. 49, 55 nota 34
- Tomás de Aquino: p. 61
 Trillo, Antonio: p. 202
- Úbeda de los Cobos, Andrés: p. 253
 Urrutia, Francisco Javier de
José Robles. Gastador del Regimiento de Murcia (Madrid, Museo del Romanticismo): **cat. 79**; pp. 204, 218
- Vaillant, Wallerant
Joven copiando un cuadro (Londres, Guildhall Art Gallery): **cat. 37**; pp. 37, 123, 126-27
- Van de Velde el Joven, Willem: p. 266
 Van der Straet, Jan
 «La pintura al óleo», grabado (Nueva York, The Met): fig. 23; p. 47
- Van der Weyden, Rogier: p. 235
 Van der Weyden, Rogier (círculo)
Virgen con el Niño (Boston, Gardner Museum): p. 125
 Van Dyck, Anton: p. 50
 Van Eertvelt, Andries
Marina con buques de guerra y un castillo, reverso (Madrid, Museo Naval): **cat. 87**; pp. 207, 228
- Van Eyck, Jan: p. 235
 Van Gogh, Vincent: p. 52
Autorretrato como pintor (Ámsterdam, Van Gogh Museum): **cat. 5**; pp. 85, 92-93
- Noche estrellada* (Nueva York, MoMA): p. 84
 Van Goyen, Jan: p. 20
 Van Hoogstraten, Samuel: pp. 17-18, 20, 23, 41
 Van Kessel el Viejo, Jan: p. 46
Cuatro Partes del mundo (Madrid, Prado): **cats. 115A, 115B**; pp. 52, 181, 269-70, 282-84
Cuatro Partes del mundo (Múnich, Alte Pinakothek): p. 269
- Van Leyden, Lucas (Lucas de Olanda): p. 235
 Van Mander, Karel: p. 19
 Van Meytens, Martin
Monja arrodillada (Estocolmo, Nationalmuseum): **cat. 53**; pp. 70, 155, 160-61
 Van Orley, Bernard
Sagrada Familia / Tondo con inscripción (Madrid, Prado): **cat. 73**; pp. 201, 208-9
Virgen de Lovaina (Madrid, Prado): **cat. 76**; pp. 201, 212-13
- Varchi, Benedetto: p. 155
 Vasari, Giorgio: pp. 55, 57, 266
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva: pp. 13-14, 23, 64, 69, 83, 111, 202, 270
Hilanderas o La fábula de Aracne (Madrid, Prado): pp. 35, 85
Meninas (Madrid, Prado): figs. 1, 40; pp. 15, 17, 23, 40, 73, 83-84, 86, 111, 201
- Venus del espejo* (Londres, National Gallery): p. 255
 Velázquez, Eugenio Lucas
Lavativa (Madrid, Prado): **cat. 83**; pp. 205, 222-23
 Vermeer, Johannes
Concierto (Boston, Gardner Museum): p. 124
Joven de la perla (La Haya, Mauritshuis): p. 84
 Verne, Julio: p. 69
 Villegas, José: p. 184
Autorretrato (Madrid, Prado): **cat. 7**; pp. 85, 94-95
 Vitórica, Juan. Véase Moriles, conde de los
 Vitruvio: p. 57
 Volterra, Daniele da
David vencedor de Goliath (París, Louvre): p. 155
 Von Hirsch, Robert: p. 206
- Whitman, Walt: p. 67
 Wolfe, Tom: p. 63
 Wróblewski, Andrzej: p. 182
- Zeuxis: p. 57 nota 41
 Zuccaro, Federico
L'idea de' pittori, scultori ed architetti: p. 17
Taddeo dibujando en el Belvedere, dibujo (Los Ángeles, Getty Museum): p. 49 nota 10
 Zuccaro, Taddeo: p. 49 nota 10
 Zurbarán, Francisco
Doctor en leyes (Boston, Gardner Museum): pp. 125, 202

EXPOSICIÓN

COMISARIO
Miguel Ángel Blanco

COORDINACIÓN
Jordi Penas
*Área de Exposiciones Temporales
del Museo Nacional del Prado*

RESTAURACIÓN
*Área de Restauración del Museo
Nacional del Prado*

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE
Antonio Junco, arquitecto

PRODUCCIÓN DEL MONTAJE
Ypunto Ending

DISEÑO DE LA IMAGEN GRÁFICA
This Side Up

TRANSPORTE
Edict, S. L.

SEGUROS
Garantía del Estado
Poolsegur

CATÁLOGO

EDICIÓN Y COORDINACIÓN
Lola Gómez de Aranda
Raquel González Escribano
*Área de Edición del Museo
Nacional del Prado*

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
tipos móviles

TRADUCCIONES
Laura Suffield (todos los textos al inglés)
Anna Maria Coderch (texto de Victor I.
Stoichita, del francés al español)

GESTIÓN FOTOGRÁFICA
Teresa Santiago

ÍNDICE ONOMÁSTICO
Teresa Santiago

SUPERVISIÓN DEL COLOR
Ana González Mozo

PREIMPRESIÓN Y FOTOMECÁNICA
Lucam

IMPRESIÓN
Brizzolis, arte en gráficas

Este libro ha sido impreso con tecnología H-UV,
con un sistema de bajas emisiones de CO₂ y uso
eficiente de energía, con papel procedente de bosques
bien gestionados y en una imprenta certificada EMAS.

© de la edición: 2023, Museo Nacional del Prado
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores
© de las traducciones, sus autores

ISBN: 978-84-8480-604-2
NIPO: 829-23-035-1
D. L.: M-28875-2023

Cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación pública o transformación de esta
obra solo puede ser realizada con la autorización
de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.

CUBIERTA: detalle del reverso de
Autorretrato (?), atribuido a
Orazio Borgianni [cat. 96]

PRIMERAS GUARDAS:

Detalle del reverso de *Un bodegón*,
de José María Estrada [cat. 93]

Detalle del reverso de *Dos pescadores,
uno con caña y otro sentado*, de Zacarías
González Velázquez [cat. 100]

Detalle del reverso de *El funeral de san
Antonio Abad*, de Fra Angelico [cat. 86]

PÁGINA 1: detalle del reverso de
Retrato de Alonso Cano, de un anónimo
español del siglo XVII [cat. 88]

PÁGINA 2: detalle de *Artista en
su estudio*, de Rembrandt [cat. 2]

PÁGINA 10: detalle de *Confiscación
de los enseres de la galería de un
marchante*, atribuido a François
Bunel el Joven [cat. 44]

SEGUNDAS GUARDAS:

Detalle del reverso de *Un filósofo*,
de Salomon Koninck [cat. 84]

Detalle del reverso de *Cristo Salvador*,
de Quinten Massys [cat. 92]

Detalle de *Polvo de la Transfiguración
I. Amanecer*, de Miguel Ángel
Blanco [cat. 117]

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Alamy, Historic Images/Alamy Foto de stock: cat. 12 ♦ Album/Fine Art Images, Sucesión Pablo Picasso/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 30 ♦ Amsterdam, Rijksmuseum: fig. 4 ♦ Amsterdam, Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation): cat. 5 ♦ Aviñón, Musée Calvet, foto Caroline Martens, bajo licencia CC BY-SA 4.0 DEED: fig. 6 ♦ Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona: cat. 19 ♦ Barcelona, Fundació Joan Miró, © Successió Miró 2023: cat. 52 ♦ Boston, Museum of Fine Arts, © 2023: p. 2; cat. 2 ♦ Bygone Collection/Alamy Foto de stock: cat. 15 ♦ Charenton-le-Pont, foto © Ministère de la Culture – Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais – © André Kertész: cat. 26 ♦ Colección Abelló, foto Joaquín Cortés: cat. 107 ♦ Colección particular: cat. 63 ♦ Copenhagen, SMK, National Gallery of Denmark, SMK Photo/Jakob Skou-Hansen: cat. 9; figs. 5, 7-9 ♦ Düsseldorf, bpk/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Achim Kukulies/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 36 ♦ Düsseldorf, Kunstpalast – LVR-ZMB – Joshua Esters – Artothek: fig. 31 ♦ Elliott Erwitt/Magnum Photos/Contacto: cat. 41 ♦ Estocolmo, Nationalmuseum, FörvärvInköp 2006 med Axel och Nora Lundgrens donationsmedel, foto de Cecilia Heisser: cat. 53 ♦ Estocolmo, The Hilma af Klint Foundation, Science History Images/Alamy Foto de stock/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 27 ♦ Estocolmo, City Museum of Stockholm, fotógrafo desconocido: cat. 28 ♦ Fundación Pablo Palazuelo/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 102 ♦ Girona, Bisbat de Girona – Todos los derechos reservados: fig. 26 ♦ Island Heights, N. J., foto facilitada por The John F. Peto Studio Museum: cat. 23 ♦ Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: figs. 29, 30 ♦ La Haya, Mauritshuis: cat. 44 ♦ Lisboa, Centro de Arte Moderna Gulbenkian/VEGAP, Madrid, 2023: fig. 43 ♦ Londres, Guildhall Art Gallery, City of London Corporation, Art UK: cat. 37 ♦ Londres, The British Museum: figs. 29, 30, 32 ♦ Londres, The National Gallery: figs. 13, 17, 18 ♦ Los Ángeles, Getty Research Institute (2000.R.19), © J. Paul Getty Trust: cat. 45 ♦ Lübeck, © die Lübecker Museen. Museum Behnhaus Drägerhaus: cat. 11 ♦ © Luis Gordillo, foto Pilar Linares/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 29 ♦ Madrid, Archivo Fotográfico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: cats. 10, 42, 50 ♦ Madrid, Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado (José Baztán, Cuauhtli Gutiérrez y Alberto Otero): cats. 4, 6, 7, 32, 33, 38, 39, 43, 47, 54, 60-62, 65-70, 73-78, 80-101, 103, 105, 106, 109, 110, 112, 113, 115A, 115B; figs. 1, 21, 22, 24, 28, 30, 33, 38, 40 ♦ Madrid, cortesía Fundación Telefónica, Colección Telefónica © Fernando Maquieira, Comissió Tàpies/VEGAP, Madrid 2023: cat. 51 ♦ Madrid, Fundación Museo Sorolla: cat. 24 ♦ Madrid, Gabinete Técnico del Museo Nacional del Prado: figs. 20, 35 ♦ Madrid, © Museo Lázaro Galdiano: cats. 58, 64 ♦ Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas: cats. 108, 111 ♦ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Concetto spaziale. Attesa*, 1960, © Lucio Fontana a través de SIAE 2023: cat. 104 ♦ Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, © Michelangelo Pistoletto: cat. 10 ♦ Madrid, Museo Nacional del Romanticismo: cats. 79, 114 ♦ Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza: cats. 56, 57, 72 ♦ Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: cat. 55 ♦ © Miguel Ángel Blanco/VEGAP, Madrid, 2023: cats. 117-119; figs. 37, 39 ♦ Norman Rockwell Estate: cat. 22 ♦ Nueva York, © 2023 Helen Frankenthaler Foundation, Inc./Artists Rights Society (ARS), New York; foto Michael Fredericks/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 25 ♦ Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Julia A. Berwind, 1953: fig. 12 ♦ Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949: fig. 23 ♦ Nueva York, The Morgan Library & Museum. MS.M.346. Purchased by J. Pierpont Morgan (1837-1913), 1906: fig. 27 ♦ Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, foto Marcos Morilla: cat. 71 ♦ París, Archives Fondation Giacometti, foto Douglas Glass, © J. C. C. Glass, © Succession Alberto Giacometti/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 17 ♦ París, Collection Farida et Henri Seydoux: cat. 34 ♦ París, © Laure Albin Guillot/Roger-Viollet: cat. 31 ♦ París, Musée du Louvre, foto © RMN-Grand Palais: cats. 3 (Jean-Gilles Berizzi), 59 (Daniel Arnaudet) ♦ París, Musée national Picasso, foto © RMN-Grand Palais/image RMN-GP/© David Douglas Duncan, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin; © Succession Picasso – Gestion droits d'auteur: cat. 48 ♦ París, © Pierre Jahan/Roger-Viollet: cat. 46 ♦ Pontoise, © MAHP-Pontoise/Les Amis de Camille Pissarro: cat. 14 ♦ Río de Janeiro, “O Mundo de Lygia Clark” Cultural Association: cat. 20 ♦ San Gelo, Kunstmuseum St. Gallen, foto Scala Florence/Heritage Images: cat. 8 ♦ Santa Fe, foto Georgia O’Keeffe Museum/Art Resource/Scala, Florence, © Georgia O’Keeffe Museum/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 49 ♦ São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, MASP, Instituto Bardi/Casa de Vidro, Lina Bo Bardi/VEGAP, Madrid, 2023: fig. 42 ♦ © Sophie Calle/ADAGP, Paris 2023. Cortesía de la artista y de Perrotin/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 40 ♦ St. Augustine, Fl., Fritz Henle Estate, © 2023 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D. F./VEGAP, Madrid, 2023: cat. 18 ♦ Stuttgart, © Staatsgalerie Stuttgart: fig. 2 ♦ Tulsa, Ok., Gilcrease Museum: cat. 16 ♦ Turín, colección particular © Giulio Paolini, foto Mario Sarotto. Cortesía Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turín: fig. 10 ♦ Venecia, Gallerie dell’Accademi di Venezia, G.A.VE – Archivio fotografico, su concessione del Ministero della Cultura: fig. 19 ♦ © Vik Muniz, cortesía del artista y de Elba Benítez Gallery/VEGAP, Madrid, 2023: cat. 1 ♦ Washington D. C., Smithsonian, Archives of American Art: cat. 21 ♦ Wikimedia Commons: figs. 11, 36 ♦ Windsor, Royal Collection Trust/© His Majesty King Charles III 2023: figs. 25, 34 ♦ Zúrich, cortesía de David Koetser: fig. 3

11924
S. K. H. H. H.

1
88
3
88

Cause 4
Salomon de Vancch
no 137.

[Faint handwritten text, possibly a letter or document fragment]

[Faint printed text, likely bleed-through from the reverse side of the page]

STANDARD



MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**



fundación
AXA

REVERSOS