

PLEASE DO NOT REMOVE FROM GALLERY



VISIONS OF THE HISPANIC WORLD:
Treasures from the Hispanic Society Museum & Library

ALBUQUERQUE MUSEUM

December 22, 2018 – March 31, 2019



Francisco de Goya y Lucientes
Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828,
The Duchess of Alba, 1797, oil on canvas
Courtesy of The Hispanic Society of America, New York, A102

EXTENDED COPY – ENGLISH/SPANISH

PLEASE DO NOT REMOVE FROM GALLERY

167

Royal Ceramic Factory of Alcora

Charger with a Scene of The Battle of Alexander against Porus

Alcora, Castellón

1730-49

tin-glazed earthenware

LE1895

The 9th Count of Aranda, Buenaventura Ximénez de Urrea y Abarca de Bolea (1699-1742), founded the Royal Ceramic Factory of Alcora with a particular interest in the growing taste for French style decorative arts in Spain. Even before the factory was officially founded, the Count began to employ ceramists from southern France who introduced styles that had dominated contemporary French decorative arts.

The striking image of this charger is based on a print after a drawing by Charles Le Brun (1619-1690), first painter to Louis XIV of France. The dramatic scene shows Alexander the Great astride an elephant at the peak of a triangular composition crushing the warriors and horses below. The image was originally conceived as the last of the *Triumph of Alexander* series from the campaigns of Alexander the Great in Asia. Given the excellent condition, it is unlikely that this charger was ever used. Rather, it was intended to be displayed vertically in the living quarters of a private wealthy home or palace.

167

Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora

Bandeja con una escena de la batalla de Alejandro Magno contra Poros

Alcora, Castellón

1730-49

loza de vidriado estannífero

LE1895

El noveno conde de Aranda, Buenaventura Ximénez de Urrea y Abarca de Bolea (1699-1742), fundó la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora movido particularmente por el creciente gusto por las artes decorativas de estilo francés en España. Ya antes de fundarse oficialmente la fábrica, el conde empezó a contratar a ceramistas procedentes del sur de Francia, quienes introdujeron estilos predominantes en las artes decorativas en Francia.

La impresionante imagen de esta bandeja está basada en un grabado que reproduce un dibujo de Charles Le Brun (1619-1690), primer pintor de Luis XIV de Francia. Esta dramática escena muestra a Alejandro Magno subido a un elefante coronando una composición triangular en la que aparece aplastando a guerreros y caballos a sus pies. La imagen se concibió originalmente como la última de una serie sobre las campañas de Alejandro Magno en Asia titulada *El triunfo de Alejandro*. Dado su excelente estado de conservación, es poco probable que esta bandeja se utilizara alguna vez. Más bien, cabe pensar que estuvo expuesta en vertical en la sala de estar de la residencia o el palacio de una familia acaudalada.

168

Royal Ceramic Factory of Alcora

after a print by Jacques Callot (1592-1635)

Plaque with a Scene of the Temptation of Saint Anthony

Alcora, Castellón

1730-49

tin-glazed earthenware

LE1881

For over 150 years, the Royal Ceramic Factory of Alcora produced decorative and luxury ceramic ware for private homes, monasteries, and royal palaces throughout Spain. The wares rapidly acquired a reputation for high quality and were exported to France, Italy, Portugal, and the Americas.

This delightful plaque illustrates one of the more amusing scenes from the Temptation of Saint Anthony based on a detail of Jacques Callot's etching *The Temptation of Saint Anthony* (1635). The struggle of good and evil is vividly represented as grotesque demons in human and animal forms, some with wings, taunt the chained Saint Anthony who is shown outside his cave raising a large cross in his right hand. In the foreground, a demon torments Saint Anthony's pig with a bellows. Typical of plaques from this period, the composition is framed with a string of bead-like ovals with stylized green and yellow flowers on blue ground.

168

Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora

basado en un grabado de Jacques Callot (1592-1635)

Placa con una escena de la tentación de San Antonio

Alcora, Castellón

1730-49

loza de vidriado estannífero

LE1881

Durante más de 150 años, la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora se dedicó a la producción de vajilla de cerámica decorativa y de lujo para residencias, monasterios y palacios reales de toda España. Estas piezas se granjearon rápidamente una reputación por su extraordinaria calidad y comenzaron a exportarse a Francia, Italia, Portugal y América. Esta encantadora placa ilustra una de las escenas más cómicas de la Tentación de San Antonio y está basada en un detalle de un grabado de Jacques Callot *La tentación de San Antonio* (1635). La lucha entre el bien y el mal aparece representada de manera muy dinámica en forma de demonios grotescos de apariencia humana y animal, algunos de ellos con alas, tentando a San Antonio encadenado, el cual aparece fuera de su cueva levantando en alto una cruz grande con su mano derecha. En primer plano, un demonio atormenta al cerdo de San Antonio con un fuelle. Como otras placas típicas de este período, la composición está enmarcada por una ristra de óvalos que se asemejan a cuentas de collar con flores verdes y amarillas estilizadas sobre un fondo azul.

169

Royal Ceramic Factory of Alcora

Mancerina

Alcora, Castellón

1735-60

tin-glazed earthenware

LE1919

The consumption of chocolate as a beverage dates back three to four thousand years in Mesoamerica, and was introduced to Spain by the mid-16th century. The *mancerina*, a saucer designed specifically for drinking chocolate, was named after Don Pedro Álvarez de Toledo y Leyva (1585-1654), Marquis of Mancera and viceroy of Peru (r. 1639-1648), who is said to have suffered hand tremors and required an elevated ring on the saucer to keep his cup of chocolate from spilling. In French, the form became known as a *trembleuse*, recalling its function to protect the cup from trembling hands. This particular *mancerina* is one of two in the collection similarly painted with delicate flowers radiating like vines from a small vase at the bottom of the shell form. Interest in the natural sciences had grown significantly by the mid-18th century, and as a result artists at Alcora, as well as a number of other ceramic workshops in Europe, began to turn to botanical prints as sources to create a variety of more realistic renderings of flowers.

169

Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora

Mancerina

Alcora, Castellón

1735-60

loza de vidriado estannífero

LE1919

El chocolate ya se consumía como bebida en Mesoamérica entre tres y cuatro mil años atrás y se introdujo en España a mediados del siglo XVI. La *mancerina*, un plato diseñado específicamente para servir chocolate, recibió su nombre de Don Pedro Álvarez de Toledo y Leyva (1585-1654), marqués de Mancera y virrey de Perú (r. 1639-1648), de quien se decía que sufría de temblores, motivo por el cual necesitaba un asa elevada en el platillo para evitar que se derramara la taza de chocolate. A esta variedad se la denominó en francés *trembleuse*, evocando su función de protección de la taza en manos temblorosas. Esta *mancerina* en concreto es una de las dos de la colección pintadas con motivos similares de flores delicadas que irradian como plantas trepadoras desde un pequeño recipiente en la base en forma de concha. A mediados del siglo XVIII había aumentado considerablemente el interés por las ciencias naturales y, como resultado, los artistas de Alcora, como los de varios otros talleres de Europa, comenzaron a incorporar los motivos botánicos para crear toda una variedad de representaciones de flores de aspecto más realista.

170

Royal Ceramic Factory of Alcora
Tray with Chinese Figures

Alcora, Castellón

1735-60

tin-glazed earthenware

LE2318

This lobed tray embodies the delight with which artists at the Royal Ceramic Factory of Alcora contributed to the rise of *Chinoiserie* in the 18th century. The factory officially opened its doors in 1727, and by the first decade of operation began to decorate a wide variety of forms in a style the factory called *china*. The polychrome decoration identifies this tray as a type the factory referred to as *china colores* (polychrome Chinese), and the form is based on a European silver model. The tray depicts two distinct figures: a man at right wearing around his neck a *tcha* or *cangue*, a type of pillory used for punishment in China, and a man kneeling at left. These were most likely taken from a plate titled, *Mendians*, in Johannes Nieuhof's book, *An Embassy from the East Indian Company of the United Provinces, to the Grand Tartar...* first published in 1665. Nieuhof's *Mendians* forms part of a section of the book titled, "Of several Chinese handicraft, trades, comedians, jugglers, and beggars." The text describes the figures as beggars, who perform acts of punishment.

170

Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora
Bandeja con figuras chinas

Alcora, Castellón

1735-60

loza de vidriado estannífero

LE2318

Esta bandeja lobulada encarna el deleite con el que los artistas de la Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora contribuyeron a la popularización de la cerámica *chinoiserie* en el siglo XVIII. La fábrica se inauguró oficialmente en 1727 y en la primera década de su actividad comenzó a decorar un amplio abanico de formas en un estilo que la fábrica denominó *china*. La decoración policromada enmarca esta bandeja en el tipo que la fábrica denominaba *china colores* (policromado chino) y la forma de la pieza está basada en un modelo europeo de plata. En esta bandeja aparecen representadas dos figuras diferenciadas: a la derecha, un hombre lleva un *tcha* o *cangue* alrededor del cuello, una especie de picota que se utilizaba en China como forma de castigo y, a la izquierda, un hombre arrodillado. Es probable que las imágenes se tomaran de una placa con el letrero *Mendigos*, del libro de Johannes Nieuhof, *Embajada de la Compañía de provincias unidas de las indias orientales al gran tártaro...* publicado por primera vez en 1665. *Mendigos* de Nieuhof forma parte de una sección del libro titulado «Relato de varias artes manuales, oficios, comediantes, malabaristas y mendigos chinos». El texto describe las figuras como mendigos que protagonizan actos de castigo.

171

Royal Ceramic Factory of Alcora
Plate with Scenes of France

Alcora, Castellón

1749-84

tin-glazed earthenware

LE1893

This remarkable small lobed dessert plate is unique not only for its superb miniature paintings of sites in France, but also for its departure from the more common mythological, allegorical and religious subjects. With the floral bouquet at the center situated upright, the view of Paris with Notre-Dame de Paris from the Pont de la Tournelle stands prominently at the base. The other two scenes depict the palace of Versailles, the principle residence of the French monarchs from Louis XIV to Louis XVI; and a French port, probably the port of Marseille, which was one of the most important trading posts of the French empire. The painter of the plate took his inspiration from contemporary French engravings. Each scene is rendered in soft hues of green, yellow, blue, brown and manganese, contrasting sharply with the brilliant golden asymmetrical cartouches in the Rococo style painted in imitation of gilded bronze. Stylistically the plate falls within the Rococo decorative series at Alcora.

171

Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora
Plato con paisajes de Francia

Alcora, Castellón

1749-84

loza de vidriado estannífero

LE1893

Este extraordinario plato es único, no solo por sus espectaculares pinturas en miniatura que representan varios lugares de Francia, sino también por que se aparta de los temas mitológicos, alegóricos y religiosos más frecuentes. Con un ramo de flores en el centro, pintado en posición vertical, las vistas de Nôtre-Dame de París desde el Puente de la Tournelle destacan sobremanera en la base. Las otras dos escenas representan el palacio de Versailles, principal residencia de los monarcas franceses desde Luis XIV hasta Luis XVI; y un puerto francés, probablemente Marsella, que fue uno de los centros comerciales más importantes del imperio francés. El pintor de este plato se inspiró en grabados franceses contemporáneos. Cada escena está representada en suaves tonalidades verdes, amarillas, azules, marrones y manganeso, que contrastan drásticamente con las cartelas asimétricas en dorado brillante de estilo rococó pintadas imitando el bronce dorado. Desde el punto de vista estilístico, el plato se clasifica dentro de la serie decorativa de estilo rococó de Alcora.

172

Royal Ceramic Factory of Alcora
Tobacco Container in the Form of a Sea Creature

Alcora, Castellón

ca. 1799

tin-glazed earthenware

LE1938

Like most European ceramic workshops, Alcora made a variety of sauceboats, tureens, cruets, paperweights, and perfume bottles in the form of animals, amphibians, and aquatic mammals. This container in the form of a sea creature with a threaded lid is the only example known of its kind. It can be attributed to Alcora for its color scheme as well as the decoration of the lid with buildings and a palm tree, which are characteristic of the Rococo style at the factory. A warehouse inventory dated 1799 lists "three dolphins for tobacco" (*delfines para Tabaco*), which likely refers to this example with its long body, flexible flipper, stretched mouth, and prominent eyes. Because artists during this period relied on printed sources, it was not uncommon to misrepresent the color or features of a given creature. The condition of the piece suggests that it was well safeguarded and never used.

172

Real Fábrica de Loza y Porcelana de Alcora
Recipiente para tabaco en forma de criatura marina

Alcora, Castellón

h. 1799

loza de vidriado estannífero

LE1938

Igual que en casi todos los talleres de cerámica de Europa, en Alcora se hacían salseras, soperas, vinagreras, pisapapeles y frascos de perfume en forma de animales, anfibios y mamíferos acuáticos. Este recipiente con forma de criatura marina y tapón roscado es el único ejemplo de su clase que se conoce. Su fabricación puede atribuirse a Alcora por el patrón de colores, así como por la decoración de la tapa con edificios y una palmera, característicos del estilo rococó que se hacía en la fábrica. En un inventario de la fábrica de 1799 aparecen «tres delfines para tabaco», que probablemente hagan referencia a este ejemplar de cuerpo largo, aleta flexible, boca estirada y ojos prominentes. Puesto que los artistas de la época basaban sus obras en fuentes impresas, no era poco frecuente confundir el color o los rasgos de determinadas criaturas. El estado de conservación de esta pieza sugiere que estuvo bien guardada y nunca se utilizó.

173

Royal Glass Factory of La Granja de San Ildefonso

Desk Set

La Granja de San Ildefonso, Segovia

late 18th century

transparent cobalt blue glass with opaque white threads

LT1989-1, tray; LT1989-2a, covered inkwell; LT1989-2b, cover for LT1989-2a; LT1989-3a, covered inkwell; LT1989-3b, cover for LT1989-3a; LT1989-4, pen holder

This extremely rare cobalt blue glass desk set with spiraling white threads, known as *latticino*, was made at the Royal Glass Factory of La Granja de San Ildefonso in the province of Segovia. The factory was founded in 1728 by the Catalan glassworker, Ventura Sit, at San Ildefonso, near the Royal Palace of La Granja, which was built by Philip V King of Spain (r. 1701–1746) first as a summer retreat and later as his primary residence. The glass factory was founded just as the second addition to the palace was underway, and glass was needed to supply mirrors and windows. By the end of the 18th century, the factory began to make engraved and/or gilt crystal and colored glass in a wide variety of shapes and sizes to compete with the fashionable wares of the rest of Europe at the time.

173

Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso

Juego de escritorio

La Granja de San Ildefonso, Segovia

finales del siglo XVIII

vidrio azul cobalto transparente con hebras blancas opacas

LT1989-1, bandeja; LT1989-2a, tintero con tapa; LT1989-2b, tapa de LT1989-2a; LT1989-3a, tintero con tapa; LT1989-3b, tapa de LT1989-3a; LT1989-4, portaplumas

Este juego de escritorio en vidrio de color azul cobalto con hebras blancas en espiral es extremadamente raro; conocido como *latticino*, se fabricó en la Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso, en la provincia de Segovia, España. La fábrica fue fundada en 1728 por el vidriero catalán Ventura Sit, en San Ildefonso, cerca del palacio real de La Granja, construido por el rey Felipe V de España (r. 1701-1746) en principio para su retiro estival aunque posteriormente se convirtió en su residencia principal. La fábrica de vidrio fue fundada justo cuando se estaba realizando la segunda ampliación del palacio y se necesitaba suministrar vidrio para los espejos y ventanas del palacio. A finales del siglo XVIII, la fábrica comenzó a fabricar vidrio con grabados y cristal dorado y coloreado en toda una variedad de formas y tamaños para poder competir con las vajillas de moda en el resto de Europa.

174-76

**Royal Porcelain Factory of Buen Retiro
Candelabra and Covered Vase**

Buen Retiro, Madrid

1784-1803

soft-paste porcelain

E3005, E3020, and E3021

The Neoclassical style seen in these pieces was largely inspired by findings at Herculaneum and Pompeii, which began to be excavated in 1748 on the orders of Charles III when he was king of the Two Sicilies. Images from the sites were recorded in engravings and reveal aspects of daily life of Ancient Rome. The official publication of these images was *Le Antichità di Ercolano Esposte* (*The Antiques discovered in Herculaneum*) published in eight volumes from 1757 to 1792. These volumes are considered to have been the most important archeological work of the 18th century. As such, these and other images from ancient sites contributed to the development of Neoclassicism in the late 18th and 19th centuries.

174-76

**Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro
Candelabros y jarrón con tapa**

Buen Retiro, Madrid

1784-1803

porcelana de pasta blanda

E3005, E3020 y E3021

El estilo neoclásico de estas piezas se inspira principalmente en Herculano y Pompeya, cuyas excavaciones comenzaron en 1748 por orden de Carlos III cuando era rey de las Dos Sicilias. Se realizaron grabados de imágenes de estas excavaciones que revelaron aspectos de la vida diaria en la Antigua Roma. La publicación oficial de estas imágenes bajo el título *Le Antichità di Ercolano Esposte* (*Las antigüedades de Herculano expuestas*) se realizó en ocho volúmenes entre 1757 y 1792. Estos volúmenes se consideran la obra arqueológica más importante del siglo XVIII. En sí mismas, estas y otras imágenes de lugares de la Antigüedad contribuyeron al desarrollo del neoclasicismo a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX.

177

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

Holograph Letter, Signed “Franco de Goya,” to Martín Zapater

Madrid

25 February 1780

manuscript on paper

B4128

Goya’s friendship with Martín Zapater y Clavería (1746–1803) is well documented in a series of letters that the artist wrote to his friend over a period of twenty-five years and that constitute a rich source of much that we know of the private life of the artist. Zapater was a wealthy business man and a typical proponent of the ideas of the Spanish Enlightenment (“*La Ilustración*”). Goya painted two portraits of his friend Zapater, in 1790 and 1797. In this letter, Goya writes to his friend offering his condolences on the death of Zapater’s aunt. Zapater inherited some 10,000 pesos from his aunt, to add to many thousands that Zapater had earned in income from his property. Goya teases his friend somewhat, calling him “a man of many thousands [of pesos]” (“un onbre de tantos miles”), and compares his friend’s fortune with his own, more modest wealth, “only 5,000 pesos” (“Yo solo tengo cinco mil pesos”). He intimates that he would appreciate some advice from Zapater, “a unique talent” (“un talento singular”), on how to invest his money more advantageously. Goya concludes the letter by offering his regards to Zapater’s brother, Luis, and to his other siblings and parents. He signs off, “queda tuyo de corazon, Francisco de Goya.”

177

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Burdeos, 1828

Carta autógrafa, firmada «Franco de Goya» a Martín Zapater

Madrid

25 de febrero de 1780

manuscrito en papel

B4128

La amistad de Goya con Martín Zapater y Clavería (1746-1803) está extensamente documentada gracias a una serie de cartas que el artista escribió a su amigo a lo largo de veinticinco años, las cuales constituyen una fuente muy rica que nos aporta gran parte de lo que conocemos sobre la vida privada del artista. Zapater era un acaudalado hombre de negocios y defensor habitual de las ideas de la Ilustración española. Goya pintó dos retratos de su amigo Zapater, en 1790 y en 1797. En esta carta, Goya escribe a su amigo para ofrecer sus condolencias por la muerte de la tía de Zapater. Zapater heredó unos 10 000 pesos de su tía que se sumarían a los muchos miles que Zapater había ganado con los ingresos de su propiedad. Goya bromea con su amigo llamándolo [sic] «un onbre de tantos miles», y compara la fortuna de su amigo con la suya propia, una riqueza más modesta «Yo solo tengo cinco mil pesos». Le confía que le gustaría recibir consejos de Zapater, «un talento singular», sobre cómo invertir su dinero de manera más ventajosa. Goya concluye la carta enviando saludos al hermano de Zapater, Luis, y a sus otros hermanos y sus padres. Se despide con un «queda tuyo de corazón, Francisco de Goya».

178

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

The Duchess of Alba

1797

oil on canvas

A102

Born in Fuendetodos (Zaragoza), Francisco de Goya first studied with local artists in Zaragoza before continuing his studies in Madrid and Italy. When he settled in Madrid, he painted designs for the Royal Tapestry Factory and became a successful portraitist. Goya's career continued to flourish under king Charles IV but his style underwent a dramatic change after he recovered from a mysterious illness contracted on a visit to Andalucía in 1792 which left him deaf. Not only did he develop a breathtaking technique but his subjects now included powerful and unsettling images. In part this reflects the turbulence of the times, from the horrors of Napoleon's invasion of Spain (1808–14) to the re-establishment of the Bourbon dynasty under Charles IV's son, Ferdinand VII. In fact, repression under this monarch proved so severe that Goya ultimately fled Spain and died in Bordeaux.

Goya's portrait of the Duchess of Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo y Silva Bazán (1762–1802) must be seen in this context. The Duchess of Alba was one of the most striking figures at court in the late 18th century. Jean-Marie-Jerôme Fleuriot, a French visitor to Madrid, declared that "the Duchess of Alba has not a single hair on her head that does not awaken desire." Although the painter evokes the sitter and her environment vividly, the duchess stares out enigmatically. The relation between the two has given rise to much speculation though we will never know the details of their relationship. In his art, Goya clearly reveals that he succumbed to her charisma. Although later works suggest a subsequent disenchantment, this painting predates that moment. Written in the sand are the words, "Solo Goya" (Only Goya), while she wears rings inscribed "Alba" and "Goya." The painting had great personal significance for the artist since he kept it in his studio long after the duchess's death.

178

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Burdeos, 1828

La duquesa de Alba

1797

óleo sobre lienzo

A102

Nacido en Fuendetodos (Zaragoza), Francisco de Goya hizo su primer aprendizaje con artistas locales de Zaragoza para después continuar su formación en Madrid e Italia. Al establecerse en Madrid, pintó diseños para la Real Fábrica de Tapices y se convirtió en retratista de éxito. La carrera de Goya siguió progresando durante el reinado de Carlos IV, pero su estilo sufrió un cambio radical tras recuperarse de una misteriosa enfermedad que contrajo durante una visita a Andalucía en 1792, que lo dejó sordo. Goya no solo desarrolló una técnica sobrecogedora, sino que los protagonistas de sus pinturas ahora incluían imágenes muy poderosas y perturbadoras. En parte este cambio refleja los tiempos convulsos de su época, desde los horrores de la invasión napoleónica en España (1808–14) al restablecimiento de la dinastía Borbón bajo el reinado del hijo de Carlos IV, Fernando VII. De hecho, la represión bajo el reinado de este monarca fue tan brutal que al final Goya tuvo que huir de España y moriría en Burdeos.

El retrato de Goya de la duquesa de Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo y Silva Bazán (1762–1802), debe estudiarse dentro de este contexto. La duquesa de Alba era uno de los personajes más sorprendentes de la corte de finales del siglo XVIII. Jean-Marie-Jerôme Fleuriot, francés de visita en la ciudad, declaró que «la duquesa de Alba no tiene ni un solo cabello que no inspire deseo». Si bien el pintor plasma a la protagonista y su entorno con gran brillantez, su mirada tiene un aire enigmático. La relación entre ambos ha sido objeto de mucha especulación, aunque nunca llegaremos a conocer todos los detalles de su relación. En su arte, Goya revela claramente que se rindió al gran carisma de la duquesa. Aunque sus obras posteriores insinúan su posterior desencanto, esta pintura es anterior a ese momento. En la arena se puede ver escrito «Solo Goya», y en su mano lleva anillos con las inscripciones «Alba» y «Goya». Esta pintura tuvo mucha importancia para el artista a nivel personal puesto que la conservó en su estudio mucho tiempo después de la muerte de la duquesa.

179

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

Manuel Lapeña

1799

oil on canvas

A99

Manuel Lapeña Ruiz del Sotillo (1762–1820) was a career military officer of aristocratic origins and a member of the powerful social and intellectual circle around the Duke and Duchess of Osuna, Goya's great patrons. The portrait was probably commissioned by the Duchess for the gallery in their estate, the Alameda de Osuna, where it was slashed along the lower edge in late 1812 by an intruding group of armed men.

Lapeña stands in front of the Royal Walloons and Spanish Infantry Guards barracks west of the Plaza de Parejas and the Royal Palace of Aranjuez. His stiff pose seems out of place among Goya's portraits of the same date, which were beginning to have a more romantic style reflecting the influence of British portraiture. The picture was painted to hang in the same gallery as the Osuna group portrait and other earlier works and this may account for the style of the composition. The Osuna connection also makes it inconceivable that Goya would have intended to satirize the Duchess's favorite, although Lapeña's indecisive personality is shown in his wary caution and sidelong glance as well as his awkward stance with his weight pushed forward. The rather schematic background, with its stick-figure soldiers drilling under Lapeña's command and laundry hanging out to dry, also seems to inject a note of skepticism, but may simply have represented the realities of military life.

179

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Burdeos, 1828

Manuel Lapeña

1799

óleo sobre lienzo

A99

Manuel Lapeña Ruiz del Sotillo (1762–1820) fue militar de carrera de orígenes aristocráticos y miembro del poderoso círculo social e intelectual del duque y la duquesa de Osuna, los grandes mecenas de Goya. Este retrato probablemente fue un encargo de la duquesa para la galería de su palacio, la Alameda de Osuna, lugar donde fue rasgado por el borde inferior a finales de 1812 por un grupo de hombres armados que irrumpió en la propiedad.

Lapeña aparece de pie delante de los Reales Cuarteles de Infantería de Guardias Españolas y Valonas al oeste de la Plaza de Parejas y el Palacio Real de Aranjuez. Su pose rígida parece fuera de lugar comparada con otros retratos de Goya de la misma época, que comenzaban a tener un estilo más romántico, reflejo de la influencia del retratismo británico. La pintura se realizó para colgarla en la misma galería que el retrato de grupo de Osuna y otras obras anteriores, y quizá eso explique el estilo de la composición. La relación con Osuna también hace inconcebible que Goya hubiera tratado de satirizar al favorito de la duquesa, si bien se muestra la personalidad indecisa de Lapeña en su mirada esquiva y recelosa, así como en su extraña pose con el peso echado hacia delante. El fondo bastante esquemático, con sus soldados que parecen figuras de plomo al mando de Lapeña realizando ejercicios, y la colada tendida al fresco, también parece inyectar una nota de escepticismo, aunque también puede que simplemente esté tratando de representar la realidad de la vida militar.

180

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

Majas Fighting, a Majo Observing

1796–97

brush, gray and black washes, on laid paper

A3309

Goya kept a series of sketchbooks throughout his lifetime initially recording paintings and sculptures in Italy and later developing original sketches for paintings and prints. While at the Sanlúcar estate of the Duchess of Alba in 1796, Goya began sketching, delicately with brush and wash, in the relatively small sketchbook now called the *Sanlúcar Album* or *Album A*. In the larger sketchbook known as the *Madrid Album* or *Album B*, he soon continued recording the life of young *majas* and *majos*, members of the urban lower classes known for their brash personality and showy dress. This scene of two *majas* tussling frantically while an amused, somewhat crude *majo* looks on may seem simply direct observation but it is carefully composed. Not yet overtly caricature or satire as are subsequent drawings in *Album B*, this drawing as conceived in Goya's mind can be imagined as rendered with sardonic comment.

180

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

Majo riendo de dos mujeres que se pelean

1796–97

pincel, aguada gris y negra sobre papel verjurado

A3309

Durante toda su vida Goya conservó una serie de cuadernos de bocetos en los que al principio documentó pinturas y esculturas en Italia y, posteriormente, desarrolló bocetos originales de pinturas y grabados. Mientras se encontraba en la finca de la duquesa de Alba en Sanlúcar, en el año 1796, Goya comenzó a pintar con gran delicadeza unos bocetos a base de pincel y aguada en un cuaderno relativamente pequeño que hoy se conoce como el *Álbum de Sanlúcar* o el *Álbum A*. En otro cuaderno de bocetos más grande conocido como el *Álbum de Madrid* o el *Álbum B*, Goya siguió plasmando la vida de los jóvenes *majos* y *majas*, pertenecientes a las clases urbanas más bajas y conocidos por su personalidad descarada y vestimenta llamativa. Esta escena que muestra a dos *majas* en una frenética pelea bajo la mirada divertida de un *majo* de aspecto tosco puede parecer producto de una simple observación directa; no obstante, su composición es muy cuidada. Sin llegar a ser la sátira o caricatura propia de sus dibujos posteriores del *Álbum B*, este dibujo, concebido en la mente de Goya pudiera imaginarse como un comentario burlón.

181

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Bordeaux, 1828

Regozijo (Mirth)

ca. 1819-23

brush, gray and black washes, red chalk, on laid paper

A3308

Regozijo (Mirth) is one of only two joyful images among the known drawings of *Album D*, also known as the "Witches and Old Women" Album believed to date from around 1819 to 1823. This album, along with other works from this time, was never intended to be viewed by the public and the sinister images reflect Goya's reflections on the political upheaval in Spain. In *Regozijo*, two figures are seen happily floating in the air, enjoying the sound of tambourines or castanets. With these rapidly executed wash drawings, Goya could be parodying the folly when in the past rhythmic sounds entranced, gathered up, and carried off gullible believers. A similar theme appears in his *Disparate* Print Number 4 called *Bobalicón*, in which a giant playing castanets towers over a woman while a man hides behind her. In these and other images, Goya brings to life such "fantastic visions" of witchcraft and superstition that held no place in an enlightened society. This theme had found expression decades earlier in the popular writings of Friar Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1676-1764), a leading figure in the Age of Enlightenment in Spain. In this context, Goya could parody the past in the guise of an old age that aimlessly strives to continue to enjoy life without direction, in a void separated from reality.

181

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828

Regozijo

h. 1819-23

pincel, aguada gris y negra, tiza roja sobre papel verjurado

A3308

Regozijo es una de las dos únicas imágenes alegres entre los dibujos que se conocen del *Álbum D*, también llamado «Brujas y viejas» cuya fecha se estima alrededor de 1819 a 1823. Este álbum, junto con otras obras de este período, no fue creado para los ojos del público y sus imágenes siniestras reflejan los pensamientos de Goya sobre la convulsión política que se vivía en España. En *Regozijo*, dos figuras flotan alegres en el aire, disfrutando al son de panderetas y castañuelas. En estos dibujos de rápida ejecución realizados en aguada, puede que Goya quisiera parodiar el delirio de tiempos pasados en los que ingenuos creyentes se agolpaban seducidos y transportados por sonidos rítmicos. Encontramos un tema similar en su grabado n.º 4 de la serie *Disparate* llamado *Bobalicón*, en el que un gigante que toca las castañuelas se alza sobre una mujer mientras que un hombre se esconde detrás de ella. En esas y otras imágenes, Goya da vida a una serie de «visiones fantásticas» de brujería y superstición que no tenían cabida en una sociedad ilustrada. Este tema había encontrado su forma de expresión décadas antes en los escritos populares de Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1676-1764), una importante figura de la Ilustración en España. En este contexto, Goya podría estar parodiando el pasado disfrazándolo de la vejez que se esfuerza vagamente por seguir disfrutando de la vida sin sentido, en un vacío alejado de la realidad.

182

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

Tuti li mundi

1808–14

brush and pen, brown ink and wash, on laid paper

A3314

In this sketch titled *Tuti li mundi*, Goya amusingly depicts a widely enjoyed entertainment, the *mundonuevo*, or peep show. As such it differs markedly from the majority of the more than 133 drawings that Goya created from 1803 to 1824 for the so-called *Journal* or *Album C* which feature a sequence of horrific “visions,” prison scenes, and scenes of defrocked monks and nuns. In Goya’s time, an itinerant peep show operator travelling with the peep show box on his back attracted audiences wherever a public might gather. Even earlier, these entertainments had become a diversion primarily for children, ostensibly designed to broaden their education as they looked into these boxes and saw panoramas of distant cities (or of Madrid and El Escorial), historic battles, and phenomena of nature. While Goya certainly saw such peep shows, they were also a popular motif in ceramics, porcelains, prints, tapestries, and paintings, undoubtedly because the themes easily lent themselves to caricature and political satire.

182

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Burdeos, 1828

Tuti li mundi

1808–14

pincel y lápiz, tinta marrón y aguada sobre papel verjurado

A3314

En este boceto titulado *Tuti li mundi*, Goya muestra de manera divertida una forma de entretenimiento muy popular, el *mundonuevo*, o *peep show* (espectáculo a través de una mirilla). En particular, este dibujo difiere en gran medida de la mayoría de los más de 133 dibujos que Goya realizó entre 1803 y 1824 para el llamado *Cuaderno* o *Álbum C* que incluye una secuencia de «visiones» espantosas, escenas carcelarias, monjes y monjas secularizados. En los tiempos de Goya, había feriantes itinerantes que viajaban llevando a sus espaldas una caja de *mundonuevo* y ofrecían su espectáculo allá donde conseguían reunir a grupos de espectadores. Este tipo de espectáculos se habían popularizado incluso antes entre los niños, y estaban claramente diseñados para ampliar su educación, pues al mirar dentro de estas cajas podían ver panoramas de ciudades lejanas (Madrid y El Escorial, por ejemplo), batallas históricas y fenómenos de la naturaleza. Ciertamente Goya presenció este tipo de espectáculos, que también aparecían frecuentemente como motivos en piezas de cerámica, porcelana, grabados, tapices y pinturas, sin duda porque estos temas se prestaban con facilidad a la caricatura y la sátira política.

183

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Bordeaux, 1828

***Viejo columpiándose*
(*Old Man on a Swing*)**

1824-28

black chalk and lithographic crayon, on laid paper

A3313

The drawing *Viejo columpiándose* (*Old Man on a Swing*), that Goya numbered "58," is from his *Album H* (*Bordeaux Album II*), his final album, which he completed in France from 1824-1828. Since its first publication, the drawing *Viejo columpiándose* has been considered a preliminary sketch for the etching of the same title, also known as *Warlock on a swing, among demons*, though there is some debate over which version came first. Clearly, Goya no longer viewed the act of swinging freely aloft as the pleasant youthful pastime he had charmingly pictured earlier in his career. The poor and shoeless old man with the broad grin might now represent the futility of the elderly, who foolishly seek to recapture their youth through childish behavior. The old man appears oblivious to the fact that he is a source of amusement as his ragged pants expose his bottom. Despite the brief time remaining to him, and perhaps regressing to his youth, he soars blissfully into the air.

183

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828

Viejo columpiándose

1824-28

tiza negra, lápiz litográfico sobre papel verjurado

A3313

El dibujo *Viejo columpiándose*, al que Goya dio el número «58», pertenece a su *Álbum H* (*Álbum II de Burdeos*), su último álbum, que terminó en Francia entre 1824 y 1828. Desde que se publicó por primera vez, el *Viejo columpiándose* se ha considerado un boceto preliminar del grabado del mismo nombre, también conocido como *Brujo columpiándose entre demonios*, aunque el debate sigue abierto sobre cuál fue realmente la versión inicial. Sin duda, para Goya, el acto de columpiarse despreocupadamente al aire había dejado de ser el pasatiempo agradable de la infancia que tan entrañablemente había dibujado al principio de su carrera. El pobre viejo descalzo de amplia sonrisa bien podría representar la inutilidad de la vejez, tratando recrear de forma absurda la juventud a través de un comportamiento infantil. El viejo parece no darse cuenta de que sus pantalones andrajosos que dejan sus nalgas al aire son objeto de divertimento. Sin importar el poco tiempo que le queda y, quizá retrotrayéndose a su juventud, el viejo se eleva dichoso en el aire.

184

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

Bull Attacked by Dogs

1819–22

lithograph on paper, proof, no edition

Q9069

The rare lithograph *Bull Attacked by Dogs* of which only eight other impressions are known, amply attests to the talent of Goya as a printmaker. His achievements in this medium are almost unprecedented: both as the creator of four great series, *Los Caprichos*, *La Tauromaquia*, *Los Desastres de la guerra*, and *Los Disparates*, and as a technical innovator, first in his use of aquatint and later in his mastery of lithography. Above all, he captured dramatic visual effects, whether mysterious enigmatic environments or vivid outdoor scenes. Fascination with the visual world and consummate artistry inform the works of his last years, making them a testament to his undiminished vitality and talent.

As seen in *Bull Attacked by Dogs*, he continued to experiment with new techniques. Drawing images of a stunning freshness and immediacy, Goya exploited the medium's capacity to create tones like those of a thick crayon. Here he draws a moment in a bullfight but leaves the setting undefined to focus on the action in the center. Wounded in his neck, the bull turns on the dogs who snarl at him, several are closing in while another flees. Most strikingly, one more dog appears floating in mid-air, having just been tossed by the bull. At the bull's front feet lie a man's hat, and in the back, two figures look on. With this composition, Goya focuses on the brute force of the powerful conflict between the animals, yet he also suggests how men are controlling the event. The intense and masterful composition of *Bull Attacked by Dogs* characterizes Goya's late work but also reflects his fascination with bullfighting. Throughout his life, he demonstrated a true appreciation of the sport beginning with his print series, *La Tauromaquia*, which he published in 1816.

184

Francisco de Goya y Lucientes

Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Bordeaux, 1828

Toro atacado por perros

1819–22

litografía en papel, prueba, no editado

Q9069

Esta rara litografía *Toro atacado por perros* de la que solo se conocen otras ocho impresiones, es una prueba sobrada del talento de Goya como grabador. Sus logros en este medio prácticamente no tienen precedentes, como creador de las cuatro fenomenales series: *Los Caprichos*, *La Tauromaquia*, *Los Desastres de la guerra*, y *Los Disparates*, y en cuanto a su innovación técnica, al ser el primero en utilizar el aguafuerte, y posteriormente por su dominio de la litografía. Sobre todo, supo captar efectos visuales de gran dramatismo, ya sea entornos misteriosos y enigmáticos o escenas al aire libre de extraordinaria viveza. Su fascinación por el mundo visual y su consumada calidad artística impregnan las obras de sus últimos años, y atestiguan una vitalidad y un talento intactos.

Como se puede ver en *Toro atacado por perros*, Goya no dejó de experimentar con nuevas técnicas. Dibuja imágenes con sorprendente frescura e inmediatez, aprovechando la capacidad de este medio de crear tonos como los de un lápiz grueso. En esta pieza Goya dibuja un instante de una corrida difuminando el entorno para enfocar la acción en el centro del dibujo. El toro, herido en el cuello, se revuelve contra los perros que le gruñen, mientras varios de ellos se le acercan a la vez que otro huye. La imagen más chocante es la de otro perro que parece flotar en el aire, tras ser lanzado por el toro. Frente a las patas delanteras del toro hay un sombrero y a sus espaldas, dos figuras observan la escena. Con esta composición, Goya se enfoca en la fuerza bruta del intenso conflicto entre animales, pero a la vez sugiere que los hombres controlan la situación. La intensidad y maestría de la composición de *Toro atacado por perros* caracterizan las obras posteriores de Goya y a la vez reflejan la fascinación del artista por el mundo de las corridas de toros. Durante toda su vida, Goya demostró una verdadera apreciación por este deporte, empezando con su serie de grabados, *La Tauromaquia*, publicada en 1816.

185

Federico de Madrazo y Kuntz

Rome, 1815-Madrid, 1894

Jean-Auguste-Dominique Ingres

1833

oil on canvas

A286

The splendid portrait of the great artist Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) by Federico de Madrazo offers an uncommon glimpse into the artistic ties between Spain and France in the first half of the 19th century. Born in Italy, Federico demonstrated an exceptional artistic talent at an early age. In 1833, he traveled to Paris where he met Ingres and made a portrait of the great painter who was a fixture in the Paris art world and had been good friends with Federico's father. Ingres's work at that time was receiving harsh criticism ultimately precipitating the painter's departure from France. The genuine admiration reflected in Federico's portrait was undoubtedly welcome. Depicting the sitter in bust length and looking off to the side, Federico brilliantly evokes the nonchalant elegance and determined concentration of Ingres. The eighteen year old Spaniard thus presents a sympathetic image, while finding his own way in the neoclassic vein that both artists shared. As such, the canvas amply justifies Ingres's high esteem when he wrote thirteen years later that Federico was certainly to be ranked among the best painters in Europe.

185

Federico de Madrazo y Kuntz

Roma, 1815-Madrid, 1894

Jean-Auguste-Dominique Ingres

1833

óleo sobre lienzo

A286

Este espléndido retrato del gran artista Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) realizado por Federico de Madrazo ofrece un atisbo poco común de los lazos artísticos existentes entre España y Francia en la primera mitad del siglo XIX. Federico, que nació en Italia, demostró ya a temprana edad un talento artístico excepcional. En 1833 viajó a París, donde conoció a Ingres y allí realizó un retrato del gran pintor, el cual era asiduo de la escena artística parisina y con el que el padre de Federico había mantenido una buena amistad. En aquella época, la obra de Ingres estaba recibiendo duras críticas, lo que finalmente precipitó la marcha del pintor de Francia. La auténtica admiración que refleja el retrato de Federico fue indudablemente apreciada. El retrato completo lo ocupa un busto del protagonista que mira hacia un lado, y en él, Federico refleja con brillantez la elegancia despreocupada y la firme concentración de Ingres. El español, a sus dieciocho años, presenta una imagen amable, y a la vez encuentra su propio espacio en la vena neoclásica que ambos artistas compartían. Así, el lienzo justifica ampliamente la alta estima que Ingres le profesaba, al escribir trece años más tarde que Federico contaba sin duda entre los mejores pintores de Europa.

186

Eugenio Lucas Velázquez

Madrid, 1817-1870

A Procession

1859

oil on canvas

A153

Eugenio Lucas Velázquez's best known manner is found in Romantic evocations of the works of Francisco de Goya (1746-1828), which appropriate motifs from Goya without slavishly imitating them. In *A Procession*, also known as *A Procession Interrupted by a Storm*, Goya's often biting satire has been softened by Lucas into a more empathetic sense of the comedy inherent in the situation: a large group of pious Catholics in procession getting soaked by a sudden tempest. A detail showing Lucas' more gentle approach is the motif of the elderly, faithful priest, who extends a solicitous hand to the altar boy at his side as they plod along in heavy, sodden vestments. The priest's inclination to the viewer's left contributes to the sense of movement, although he also seems to be dragging his distracted parishioners along. The sense of personality in each face is typical of Lucas' artistic strengths.

186

Eugenio Lucas Velázquez

Madrid, 1817-1870

Procesión

1859

óleo sobre lienzo

A153

El estilo más conocido de Eugenio Lucas Velázquez lo encontramos en las evocaciones románticas de la obra de Francisco de Goya (1746-1828), que se apropian de los motivos de Goya aunque sin imitarlos fielmente. En *Procesión*, también conocida como *Procesión interrumpida por la tormenta*, Lucas suaviza la sátira mordaz de Goya dándole un sentido más empático de comedia inherente a la situación: un numeroso grupo de fieles católicos que acompañan una procesión acaban empapados al desatarse una repentina tormenta. Un detalle que muestra el enfoque más amable de Lucas lo vemos en el viejo y fiel sacerdote, que extiende su mano solícita al monaguillo que tiene a su lado mientras ambos caminan bajo las pesadas y empapadas vestimentas. La inclinación del sacerdote hacia la izquierda del observador intensifica la sensación de movimiento, si bien también parece arrastrar tras de sí a sus distraídos feligreses. La personalidad que refleja cada rostro es uno de los puntos fuertes más característicos de la expresión artística de Lucas.

187

Mariano Fortuny Marsal

Reus, Tarragona, 1838-Rome, 1874

Arabs Ascending a Hill

ca. 1864/66-1872

oil on canvas

A303

Mariano Fortuny was educated in the visual arts at the Escuela de Bellas Artes in Barcelona from 1853-57. Following a fellowship to Rome in 1858-59, he travelled to Morocco from February to April, 1860, as a "battlefield artist" commissioned by the provincial government of Barcelona. The trip, and a second one from September to December 1862, cemented his interest in Islamic culture (including in Spain). Fortuny's untimely death in 1874 was one of the greatest tragedies to affect 19th-century European painting.

Arabs Ascending a Hill seems at first glance to depict a scene Fortuny witnessed in Morocco. A line of dark-skinned captives with hands bound behind their backs is urged up a steep hill by a Moroccan soldier with a rifle and a colorful uniform, his cream-colored cape billowing in a stiff wind. Another armed soldier on horseback leads other captives over the crest of the hill at right, as smoke rises in the distance from a town on the seacoast. It seems unlikely that the drama shown in the picture relates to scenes Fortuny might have experienced during his time with the Spanish army. Perhaps it was inspired by an event or a report Fortuny heard in the strife following the Spanish evacuation of Tetuan in May of 1862.

187

Mariano Fortuny Marsal

Reus, Tarragona, 1838-Roma, 1874

Árabes subiendo una colina

h. 1864/66-1872

óleo sobre lienzo

A303

Mariano Fortuny se formó en la disciplina de las artes visuales de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona entre 1853 y 1857. Tras recibir una beca en Roma en 1858-59, viajó a Marruecos de febrero a abril de 1860, donde trabajó como «ilustrador del campo de batalla» por encargo del gobierno provincial de Barcelona. Este viaje, junto con otro que realizó de septiembre a diciembre de 1862 cimentó su interés por la cultura islámica (incluida España). La muerte prematura de Fortuny en 1874 fue una de las grandes tragedias de la pintura europea del siglo XIX.

A primera vista, *Árabes subiendo una colina* parece ilustrar una escena presenciada por Fortuny en Marruecos. Una fila de prisioneros de piel oscura con las manos atadas a la espalda parecen conminados a subir una colina por un soldado marroquí que porta un rifle y viste un colorido uniforme con una capa de color crema revoleada al viento. A la derecha, otro soldado armado a caballo dirige a otros prisioneros sobre la cima de la colina y, en la distancia, el humo se eleva desde una ciudad costera. Parece poco probable que la dramática escena de esta pintura tuviera relación con las escenas que Fortuny pudiera haber presenciado durante el tiempo que pasó con el ejército español. Quizá se inspiró en un evento o una noticia que Fortuny pudo haber escuchado sobre los enfrentamientos que se sucedieron tras la evacuación española de la ciudad de Tetuán en mayo de 1862.

188

Charles Clifford

Wales, 1819–Madrid, 1863

Alhambra Pabellón del Patio de los leones in Álbum de Andalucía y Murcia

Alhambra Pavilion Court of the Lions in Album of Andalusia and Murcia

1862

albumen photograph

GRF 174985.52

The *Album de Andalucía y Murcia* chronicles the visit of Queen Isabella II (r. 1833–1868) to these regions in September and October of 1862. A stunning album of 93 photographs taken by Charles Clifford, Court Photographer to Isabella II, it is a milestone in Spanish photography and arguably Clifford's masterpiece. Isabella II's visit to the region was one of many that she made throughout the peninsula as part of a propaganda campaign from 1858–66 by which the court sought to bolster the queen's popularity. At this point the monarchy seemed shaky, particularly after the revolution of 1854, which had almost toppled her. Although the queen had come to embody much that was distasteful to the ruling classes and the army, she still enjoyed a certain popularity with the masses which the government attempted to capitalize on through trips that the queen and her family made throughout the nation. The court organized them carefully to present the queen in the most flattering light, particularly since she would distribute large charitable donations at each stop. The *Album de Andalucía y Murcia* consists of a range of subjects: cityscapes, cathedrals, churches and monuments, and, perhaps most strikingly, the ephemeral architecture erected in honor of the queen along the way. As a whole, the album amply testifies to Clifford's artistry and throws light not only on the queen's visit but also on the early history of photography in Spain.

188

Charles Clifford

Gales, 1819–Madrid, 1863

Patio de los leones de la Alhambra del Álbum de Andalucía y Murcia

Alhambra Court of the Lions in Album of Andalusia and Murcia

1862

fotografía del álbum

GRF 174985.53

El *Álbum de Andalucía y Murcia* hace una crónica de la visita de la reina Isabel II (r. 1833–1868) a estas regiones en septiembre y octubre de 1862. Este impresionante álbum de 93 fotografías tomadas por Charles Clifford, fotógrafo de la corte de Isabel II, constituye un hito de la fotografía española y es presumiblemente la obra maestra de Clifford. La visita de Isabel II a la región fue una de muchas que realizó por toda la península dentro de una campaña de propaganda realizada entre 1858 y 1866 con la que la corte pretendía reforzar la popularidad de la reina. En este momento, la monarquía se tambaleaba, sobre todo después de la revolución de 1854, que a punto estuvo de derrocarla. Aunque la reina había llegado a encarnar gran parte de lo que detestaban tanto a las clases dirigentes como el ejército, aún gozaba de cierta popularidad entre las masas, circunstancia a la que el gobierno trataba de sacar partido organizando viajes de la reina y su familia por todo el país. La corte organizaba estos viajes a conciencia para presentar a la reina de la forma más halagadora, en particular repartiendo cuantiosas donaciones caritativas en cada parada. El *Álbum de Andalucía y Murcia* tiene una temática variada: paisajes urbanos, catedrales, iglesias y monumentos y, quizá el tema que más llama la atención, la arquitectura efímera erigida lo largo del recorrido en honor de la reina. En conjunto, el álbum es un amplio testimonio de la calidad artística de Clifford y arroja cierta luz no solo sobre la visita de la reina sino también sobre la incipiente historia de la fotografía en España.

189

John Singer Sargent

Florence, Italy, 1856-London, UK, 1925

The Spanish Dance

ca. 1880-1881

oil on canvas

A152

John Singer Sargent was born in Florence to American expatriate parents. He trained in Paris 1874-78 at the École des Beaux-Arts and with Charles-Émile Auguste Durand (1837-1917). He worked in Paris, London, Boston, Rome, and throughout his travels in Europe, the Middle East, and North America. *The Spanish Dance* is one of two independent works to emerge from Sargent's Spanish journey, both documenting his interest in Spanish music (he was an accomplished pianist), and the culture of the Roma, or Gypsies. *The Spanish Dance* is small, intimate and nostalgic, and suggests that the viewer is part of an audience. Indeed, information from Sargent's artist friend, Ralph Curtis (1854-1922), indicated Sargent witnessed the performance in Granada. There is enough detailed information to identify the dance—a Spanish tango, including movements such as *haciendo la bisagra* (making the hinge), in which the woman in the foreground leans back against her partner. The dancers' expressive gestures are echoed and amplified by the lights punctuating the night sky. Some of these may be fireworks or they may have been meant to evoke the brilliant stars of a clear mountain night in Granada.

189

John Singer Sargent

Florenca, Italia, 1856-Londres, Reino Unido, 1925

La danza española

h. 1880-1881

óleo sobre lienzo

A152

John Singer Sargent nació en Florencia de padres estadounidenses expatriados. Se formó en París de 1874 a 1878 en la École des Beaux-Arts junto a Charles-Émile Auguste Durand (1837-1917). Trabajó en París, Londres, Boston, Roma y durante sus viajes a Europa, Oriente Medio y Norteamérica. *La Danza española* es una de las dos obras independientes nacidas del viaje que Sargent realizó a España, las cuales documentan su interés por la música española (era un consumado pianista) y la cultura de los romaníes o gitanos. *La Danza española* es una obra pequeña, íntima y nostálgica que da a entender que el observador forma parte de un público. En efecto, sabemos por Ralph Curtis (1854-1922), artista amigo de Sargent, que este presencié la actuación en Granada. En la imagen hay datos suficientes que nos permiten identificar el tipo de baile —un tango español— que incluye movimientos como el llamado *haciendo la bisagra* de la mujer que vemos en primer plano inclinándose hacia atrás sobre su pareja. Los gestos expresivos de los bailarines resuenan y se acentúan por las luces que marcan el cielo nocturno. Estas luces pueden ser fuegos artificiales o quizá evoquen estrellas brillantes en una noche clara en las montañas granadinas.

190

Santiago Rusiñol Prats

Barcelona, Spain, 1861–Aranjuez, Spain, 1931

Calvario at Sagunto, Day's End

1901

oil on canvas

A2034

Santiago Rusiñol Prats was one of the most notable figures of Catalan culture during the early 20th century. Painter, author, and art collector, Rusiñol was born in 1861 at Barcelona into a wealthy Catalan industrial family. After studies in his native city, he moved to Paris, living there in the late 1880s and 1890s. His exhibition of *Jardines de España* in 1899 established him as a major painter and marked his growing focus on gardens as a subject of his art. He divided his time among Paris and Spain until 1900, when he centered his career in his native Catalunya, in Barcelona and especially Sitges. With Ramón Casas, he played a key role in Barcelona in Els Quatre Gats, a café which sponsored events designed to promote contemporary art. In 1901, Rusiñol undertook a series of pictures of *Calvarios*, religious precincts dedicated to the Fourteen Stations of the Cross, used as the setting for processions during Holy Week but also throughout the year as places of devotion. Two of these were painted at the Calvario located on the hill overlooking Sagunto, a city north of Valencia,

190

Santiago Rusiñol Prats

Barcelona, España, 1861–Aranjuez, España, 1931

Calvario de Sagunto, Fin del mundo

1901

óleo sobre lienzo

A2034

Santiago Rusiñol Prats fue una de las figuras más destacadas de la cultura catalana de principios del siglo XX. Pintor, autor y coleccionista de arte, Rusiñol nació en 1861 en el seno de una familia adinerada de industriales catalanes. Tras finalizar sus estudios en su ciudad natal, se trasladó a París, donde vivió a finales de la década de 1880 y durante la década de 1890. Su exposición *Jardines de España* en 1899 lo convirtió en un pintor importante y marcó su creciente interés en los jardines como tema principal de su arte. Dividió su tiempo entre París y España hasta 1900, cuando decidió centrar su carrera en su Cataluña natal, en Barcelona y especialmente en Sitges. Junto con Ramón Casas, tuvo un importante papel en Barcelona en Els Quatre Gats, un café que patrocinaba eventos dedicados a promocionar el arte contemporáneo. En 1901, Rusiñol realizó una serie de imágenes de *Calvarios*, lugares religiosos dedicados a las catorce Estaciones de la Cruz, que sirven de escenario a las procesiones de Semana Santa, pero que durante todo el año son lugares de devoción. Dos de estas escenas se pintaron en el Calvario situado sobre la colina que se eleva sobre Sagunto, ciudad al norte de Valencia.

191

Ramon Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

Miquel Utrillo Morlius

Barcelona, 1862-Sitges, 1934

Sombres Quatre Gats Montesion Barcelona

Barcelona

1897

color lithographic poster

LQ1862

191

Ramón Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

Miquel Utrillo Morlius

Barcelona, 1862-Sitges, 1934

Sombres Quatre Gats Montesion Barcelona

Barcelona

1897

cartel litográfico en color

LQ1862

192

Ramon Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

Puchinel·lis 4 gats

Barcelona

1898

color lithographic poster

LQ1861

192

Ramón Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

Puchinel·lis 4 gats

Barcelona

1898

cartel litográfico en color

LQ1861

193

Ramon Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

4 Gats Pere Romeu

Barcelona

1900

color lithographic poster

LQ1660

These three posters dating 1897, 1898, and 1900 created in Barcelona, mark a highpoint in the history of graphic art in Spain and Barcelona in particular. Of those who engaged in poster art, none achieved more spectacular results than Ramon Casas. Born in 1866 into a family of wealthy industrialists, he traveled to France often where he absorbed the latest styles which he incorporated into his own images of modern life in Barcelona. In these three posters, Casas announces various activities at the bar, *Els Quatre Gats*. Open for a short period from 1897 to 1903, it was part of an effort by Ramon Casas and a group of his friends, Pere Romeu (1862-1908), and the painters Miquel Utrillo and Santiago Rusiñol (1861-1931), to create an environment hospitable for art like that which they had experienced in Paris. The spirit of *Quatre Gats* embodies the ethos of *Modernisme*, the name of the movement which Casas and Rusiñol sponsored. More an approach than a single style, *Modernisme* wanted to break free of the aesthetic conservatism then prevailing in Barcelona, advocating new attitudes toward art and picture making. *Quatre Gats* soon became more than a café for like-minded artists and intellectuals, as it served as an active cultural center that held theatrical events and art exhibitions. This fertile environment provided a springboard for many other artists, of whom the most famous today is Pablo Picasso (1881-1973).

193

Ramón Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

4 Gats Pere Romeu

Barcelona

1900

cartel litográfico en color

LQ1660

Estos tres carteles fechados en 1897, 1898 y 1900 creados en Barcelona, marcan un punto álgido en la historia de las artes gráficas en España y, en particular, en Barcelona. De todos los artistas que se afanaron como cartelistas, ninguno obtuvo resultados tan espectaculares como Ramón Casas. Nació en 1866 en el seno de una acaudalada familia de industriales y viajó con frecuencia a Francia, donde se empapó de los estilos más recientes que luego incorporó a sus propias imágenes que reflejaban la vida moderna de Barcelona. En estos tres carteles, Casas anuncia diversas actividades que tendrán lugar en el bar *Els Quatre Gats*. Este bar, que abrió sus puertas durante un breve período de tiempo, de 1897 a 1903, se hizo realidad en parte gracias al esfuerzo de Ramón Casas y varios de sus amigos, Pere Romeu (1862-1908) y los pintores Miquel Utrillo y Santiago Rusiñol (1861-1931), por crear un ambiente hospitalario para el arte como el que ellos habían experimentado en París. El espíritu de *Quatre Gats* encarna la filosofía del *modernismo*, nombre del movimiento que promovían Casas y Rusiñol. El *modernismo*, más un planteamiento que un estilo único, pretendía liberarse del conservadurismo estético predominante en Barcelona, preconizando nuevas actitudes hacia el arte y la creación de imágenes. *Quatre Gats* pronto se convirtió en mucho más que un café para los artistas e intelectuales afines, ya que sirvió de centro cultural activo donde se celebraban espectáculos teatrales y exposiciones de arte. Este terreno abonado fue el trampolín de muchos otros artistas, entre los cuales el más famoso hoy en día es Pablo Picasso (1881-1973).

194

Ramon Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

Adelantos del siglo xix

Barcelona

1903

enameled and polychrome earthenware

LE2137

Ramon Casas i Carbó's fascination with the modern world is handsomely documented in this delightful group of 25 tiles he designed as a series titled, *Adelantos del siglo XIX*, for the magazine *Pel & Ploma*. The artistic and literary journal *Pel & Ploma* was founded in 1899 by Casas and Miquel Utrillo (1862-1934), who are shown together in the center of the tiles holding a banner of *Pel & Ploma* (Casas to the left with paint brushes and Utrillo to the right with a plume). In these images, Casas offers a tour de force of his talents in graphic design, in effect creating a poster in ceramic tiles.

194

Ramón Casas i Carbó

Barcelona, 1866-Barcelona, 1932

Adelantos del siglo xix

Barcelona

1903

loza esmaltada policromada

LE2137

La fascinación de Ramón Casas i Carbó por el mundo moderno queda profusamente documentada en este maravilloso conjunto de 25 azulejos diseñados para la serie llamada, *Adelantos del siglo XIX*, para la revista *Pel & Ploma*. La revista artística y literaria *Pel & Ploma* fue fundada en 1899 por Casas y Miquel Utrillo (1862-1934), los cuales aparecen juntos en el azulejo central sujetando una pancarta con el letrero *Pel & Ploma* (Casas a la izquierda con pinceles y Utrillo a la derecha con una pluma). En estas imágenes, Casas ofrece una muestra magistral de sus habilidades en diseño gráfico, al crear de hecho un cartel con azulejos de cerámica.

195

Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1863-Madrid, 1923

Sea Idyll

1908

oil on canvas

A298

195

Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1863-Madrid, 1923

Idilio en el mar

1908

óleo sobre lienzo

A298

196

Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1863–Madrid, 1923

After the Bath

1908

oil on canvas

A296

These two paintings attest to the visual variety and thematic complexity that Sorolla could achieve in his stunning images of beach scenes. In 1903, Sorolla had begun painting on the beaches of Spain and France. Sorolla had started early in his career to work on the beaches, taking advantage of the swimming customs which provided him with a ready source of models. Sorolla's American contemporaries spoke approvingly of the "pagan" qualities of his images: "pagan" in the sense of being innocently, exuberantly sensual, and devoid of the guilt and repression of Puritanic America, or even Catholic Spain. There was a sense of a "golden age," in the classical sense. At the same time, many of Sorolla's beach scenes exhibit daring artistic qualities: expressive brushwork; high horizon lines; steep angles of view and a radical sense of "cropping"; and the use of backgrounds as abstract fields give energy to the composition.

196

Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1863–Madrid, 1923

Tras el baño

1908

óleo sobre lienzo

A296

Estas dos pinturas dan fe de la variedad visual y la complejidad temática que era capaz de lograr Sorolla en sus impresionantes imágenes de escenas de playa. En 1903, Sorolla comenzó a pintar en las playas de España y Francia. En los inicios de su carrera Sorolla había comenzado a pintar en las playas, aprovechando los hábitos de los bañistas que le proporcionaban una variada fuente de modelos. Los contemporáneos norteamericanos de Sorolla alababan el carácter «pagano» de sus imágenes: «pagano» en el sentido de su inocencia y sensual exuberancia, desprovistas del sentimiento de culpa y la represión característicos de la América puritana e incluso la España católica. Respiraban un aire de «edad dorada» en el sentido clásico. Al mismo tiempo, muchas de las escenas de playa retratadas por Sorolla muestran calidades artísticas audaces: pinceladas expresivas, líneas horizontales altas; ángulos de visión escorados y un sentido radical del «recorte», además del uso de los segundos planos como campos abstractos que llenan de energía la composición.

197

Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1863-Madrid, 1923

Louis Comfort Tiffany

1911

oil on canvas

A3182

From January 28 to May 24 of 1911, Joaquín Sorolla was in the United States for a second exhibition tour organized by Archer Milton Huntington, founder of the Hispanic Society. Sorolla took advantage of his visit to America to seek portrait commissions, particularly in Chicago and New York. Among the Americans seeking a portrait from Sorolla was the renowned American designer, Louis Comfort Tiffany (1848-1933) - President of Tiffany Studios and the son of the founder of Tiffany and Company the fancy goods, jewelry, and silver store - still doing business under the family name today. Sorolla travelled to Tiffany's home repeatedly to complete the portrait in one of the estate's gardens, deriving artistic inspiration from an avalanche of spring flowers, with Tiffany at his easel, and his border terrier, Funny, at his side. The bravura execution of the picture is completely Impressionist, with the composition balancing multiple shades of yellow and blue against bands of whites and gray-greens.

197

Joaquín Sorolla y Bastida

Valencia, 1863-Madrid, 1923

Louis Comfort Tiffany

1911

óleo sobre lienzo

A3182

Joaquín Sorolla estuvo del 28 de enero al 24 de mayo de 1911 en Estados Unidos para una segunda gira de exposiciones organizada por Archer Milton Huntington, el fundador de la Hispanic Society. Sorolla aprovechó su visita a Estados Unidos para tratar de conseguir encargos como retratista, especialmente en Chicago y Nueva York. Entre los estadounidenses que encargaron un retrato a Sorolla se encontraba el famoso diseñador estadounidense, Louis Comfort Tiffany (1848-1933), presidente de Tiffany Studios e hijo del fundador de la joyería y tienda de objetos de lujo Tiffany and Company, que hoy día continúa activa bajo el nombre familiar. Sorolla se desplazó al hogar de Tiffany en varias ocasiones para llevar a cabo el retrato en uno de los jardines de la propiedad, encontrando la inspiración artística en la plétora de flores primaverales que sirven de fondo a la imagen de Tiffany junto a su caballete y su border terrier, Funny, a su lado. La virtuosa ejecución de esta pintura es totalmente impresionista y la composición muestra un equilibrio de diversas tonalidades amarillas y azules sobre franjas de blancos y verdes grisáceos.

198

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

The Family of the Gypsy Bullfighter

1903

oil on canvas

A293

Ignacio Zuloaga was born in Éibar into an artistic family which had specialized in damascene metalwork. He trained in Paris beginning in 1888 and remained based there throughout his career, though he frequently returned to Spain. His Bullfighters are numerous in Zuloaga's oeuvre. The title of the picture suggests that the viewer is looking at an actual family group, but this cannot be the case, since the young woman at far right is a portrait of Zuloaga's cousin, Cándida Zuloaga, whom Zuloaga often portrayed. Whether the *torero* in the picture was an actual bullfighter is unclear. Zuloaga always referred to the picture as "The Family of the Gypsy Bullfighter," never specifying any real person. In any event, the picture is an amazing tour-de-force of psychological representation, with each character offering a different personality. The center of gravity is the *materfamilias*, looking proudly but not entirely uncritically at what one assumes to be her son and grandson, the latter intended to carry on the family tradition in the ring.

198

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

La familia del torero gitano

1903

óleo sobre lienzo

A293

Ignacio Zuloaga nació en Éibar en el seno de una familia de artistas especializados en damasquinado. Se formó en París a principios de 1888 y fijó allí su residencia durante toda su carrera, si bien realizaba viajes frecuentes a España. Su excepcional pintura *La familia del torero gitano* nos ofrece una visión sorprendente de España y su cultura de la tauromaquia de principios del siglo XX. En la obra de Zuloaga están muy presentes los toreros. El título de la pintura sugiere que lo que el observador ve es un retrato familiar real, pero no puede ser, pues la joven en el extremo derecho de la imagen es Cándida Zuloaga, prima de Zuloaga, a quien este retrató con frecuencia. No se sabe a ciencia cierta si el *torero* de la imagen era en realidad torero. Zuloaga siempre se refirió a este cuadro como «La familia del torero gitano» sin especificar una persona en concreto. En cualquier caso, esta pintura es una obra maestra de la descripción psicológica, en la que cada personaje transmite una personalidad diferente. El centro de gravedad lo representa la *materfamilias*, que mira con orgullo pero no exenta de crítica a quienes suponemos son su hijo y su nieto, del que se espera continúe la tradición familiar en el ruedo.

199

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

Lucienne Bréval as Carmen

1908

oil on canvas

A290

In this powerful canvas, the opera singer Lucienne Bréval (1869-1935), wearing an orange dress and a *mantón de Manila* (a richly embroidered silk shawl), stares out at the audience. As Zuloaga depicts her, she is dancing in Act II of the opera *Carmen* by Georges Bizet (1838-1875). Zuloaga emphasizes that this is a theatrical production by placing Bréval at the front of the stage where the footlights illuminate her dress and face unnaturally and cast unexpected shadows on the painted backdrop. Although the painting seemingly depicts a moment from an operatic production, when Zuloaga created the work Bréval had only announced her intention to perform the part, but no date had been set. Zuloaga, in a bit of clever marketing, capitalized on the Parisian interest in things Spanish and her upcoming performance to have his picture ready at an opportune moment. When Zuloaga exhibited it with two others at the Salon of 1908 in Paris, critics praised the canvas rapturously. Bréval later consulted the painter about her costume, taking the painting as her starting point. Zuloaga promised to supply her combs and a shawl and ultimately designed her dress and accessories for each of the four acts. When she eventually appeared in the opera reviewers greeted her performance with enthusiastic reviews, without forgetting to mention Zuloaga's contribution.

199

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

Lucienne Bréval en Carmen

1908

óleo sobre lienzo

A290

En este poderoso lienzo, la cantante de ópera Lucienne Bréval (1869-1935), lleva un vestido naranja y un *mantón de Manila* (un manto de seda con ricos bordados) y mira fijamente al público. En la imagen pintada por Zuloaga, la artista baila en el segundo acto de la ópera *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875). Zuloaga subraya que se trata de una producción teatral al colocar a Bréval al frente del escenario con las candilejas iluminando su vestido y su rostro de forma artificial y proyectando sombras inesperadas sobre el fondo pintado. Aunque la pintura parece ilustrar un momento de la representación operística, en realidad Zuloaga creó esta obra cuando Bréval solo había anunciado su intención de representar este papel, sin que se hubiese fijado aún una fecha. Demostrando buen olfato para el marketing, Zuloaga sacó partido del gusto parisino por todo lo español y de la inminente actuación de Bréval para tener lista esta pintura cuando llegara el momento oportuno. Cuando Zuloaga expuso este lienzo junto con otros dos en el Salón de París de 1908, los críticos le dieron una calurosa acogida. Posteriormente, Bréval consultó al pintor acerca de su vestuario y utilizó la pintura como referencia. Zuloaga le prometió facilitarle peinetas y un mantón, y finalmente diseño para ella los vestidos y accesorios para cada uno de los cuatro actos. Cuando se presentó la ópera, los críticos alabaron su actuación con gran entusiasmo y no se olvidaron de mencionar la aportación de Zuloaga.

200

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

The Penitents

1908

oil on canvas

A292

In this somber work, Zuloaga depicts a moment from a procession held during Holy Week, the week beginning with Palm Sunday and ending with Easter Sunday when Christians commemorate Christ's Passion and Resurrection. Although these events characterize religious celebrations throughout Spain, this one differs notably in that the participants scourge themselves as a gesture of penance and emulation of Christ. Although the practice occurred frequently in the Middle Ages and early modern era, it had all but disappeared when Zuloaga created his work except for a handful of places where it continues to this day. Zuloaga's masterful rendering of the scene enhances its effect by creating an intense dream-like atmosphere.

200

Ignacio Zuloaga y Zabaleta

Éibar, Guipúzcoa, 1870-Madrid, 1945

Los penitentes

1908

óleo sobre lienzo

A292

En esta obra sombría, Zuloaga ilustra un instante de una procesión de Semana Santa, que comienza con el Domingo de Ramos y termina con el Domingo de Resurrección, durante la que los cristianos conmemoran la pasión y resurrección de Jesucristo. Aunque estos eventos caracterizan las celebraciones religiosas que tienen lugar en toda España, esta imagen difiere notablemente pues los participantes se flagelan en acto de penitencia y emulando a Cristo. Esta práctica, si bien era frecuente en la Edad Media y a principios de la era moderna, prácticamente había desaparecido cuando Zuloaga pintó esta obra, excepto en un puñado de poblaciones que la conservan hasta el día de hoy. La maestría de Zuloaga al representar la escena realiza su efecto al crear un ambiente de gran intensidad que parece salido de un sueño.

201

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Anciano, Minusválido (El tío Florencio)

Old Man, Disabled (Uncle Florencio)

1906

pastel on paper

LA2374

201

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Anciano, Minusválido (El tío Florencio)

Old Man, Disabled (Uncle Florencio)

1906

pintura al pastel en papel

LA2374

202

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Clown

1916

pastel and graphite on paper

LA2373

202

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Payaso

1916

pintura al pastel y grafito sobre papel

LA2373

203

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Chulo y Chulas

1906

pastel and charcoal on paper

LA2372

These spectacular drawings by José Gutiérrez Solana reveal this distinctive artist at his finest, creating unsettling, eerie images from subjects found in daily life. The world Solana depicted impressed his contemporaries for its visionary quality while continuing a Spanish tradition that began with José de Ribera (1591-1652) and Francisco de Goya (1746-1828). Solana spent most of his life in Madrid except for some years of his youth spent in Santander and a personal exile during the Spanish Civil War (1936-39). Solana was essentially a self-taught artist. He registered for classes at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, but preferred to copy works in the Prado and other museums. Just as important for his artistic development was the time he spent at the Café de Levante. There he acquired a reputation as a withdrawn, perhaps unsocial, man who could on occasion burst out with sharp and pointed humor. Solana developed an individual style and bleak imagery to which he added a morbid fascination with the macabre. Although financially secure, he empathized profoundly with the destitute and down-trodden whom he portrayed with deep humanity.

203

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Chulo y Chulas

1906

pintura al pastel y carboncillo sobre papel

LA2372

Estos espectaculares dibujos de José Gutiérrez Solana revelan a este artista singular en su mejor momento, creando imágenes sobrecogedoras e inquietantes de personajes que encontramos a diario. El mundo dibujado por Solana impresionaba a sus contemporáneos por su carácter visionario que a la vez continuaba la tradición española que se inició con José de Ribera (1591-1652) y Francisco de Goya (1746-1828). Solana pasó la mayor parte de su vida en Madrid, salvo los años que vivió en Santander y durante su exilio personal durante la guerra civil española (1936-39). Solana fue esencialmente un artista autodidacta. Se matriculó en las clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero prefería copiar obras del Prado y otros museos. Muy importante también para su desarrollo artístico fue el tiempo que pasó en el Café de Levante. Allí adquirió la reputación de ser un hombre retraído y antisocial que en ocasiones explotaba un sentido del humor agudo y oportuno. Solana desarrolló un estilo personal y una imaginería sombría a la que se unía una morbosa fascinación por lo macabro. Aunque tenía una posición económica desahogada, empatizaba mucho con los desamparados y los oprimidos a los que retrataba con gran humanidad.

204

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Mariners of Castro Urdiales

1915-17

oil on canvas

LA2387

From 1909 to December 1917, Solana's family lived in Santander in northern Spain. He traveled through cities and towns, writing descriptive essays and preparing paintings, drawings, and engravings of the common people and their customs. Solana repeatedly expressed his respect for working-class men and women, and his imagery often implies themes of social justice and economic inequality. *Mariners of Castro Urdiales* shows a particular subset of working Spaniards: seafarers, a repeated motif in Solana's work. Castro Urdiales is the last city in the Cantabrian Province of Santander before the frontier with the Basque Country, and indeed, Cantabrians and Basques share a heightened popular appreciation of the heroism of mariners, especially in the face of the sudden storms that batter Spain's northern coast. For example, in 1912 and again in 1914, while Solana was living in Santander, unusually violent *galernas* (localized cyclones) killed many fishermen. In *Mariners of Castro Urdiales*, the background cityscape of the church of Santa María de la Asunción, the port castle (lighthouse), and a bridge arching to the seawall, yield a sense of the port city standing guard against the dangers of the ocean.

204

José Gutiérrez Solana

Madrid, 1886-1945

Marineros de Castro Urdiales

1915-17

óleo sobre lienzo

LA2387

La familia de Solana vivió en Santander, en el norte de España, desde 1909 hasta diciembre de 1917. El artista viajó por ciudades y pueblos escribiendo ensayos descriptivos y preparando pinturas, dibujos y grabados de personas corrientes y sus costumbres. Solana manifestó en repetidas ocasiones su respeto por los hombres y mujeres de la clase trabajadora y en sus imágenes a menudo vislumbra los temas de justicia social y las desigualdades económicas. *Marineros de Castro Urdiales* muestra un subgrupo de trabajadores españoles: los marineros, un tema que suele aparecer en la obra de Solana. Castro Urdiales es la última ciudad de la provincia cántabra de Santander antes de llegar al País Vasco y, de hecho, los cántabros y los vascos comparten un gran aprecio popular por el heroísmo de los marineros, sobre todo, cuando se enfrentan a las repentinas tormentas que azotan la costa norte de España. Por ejemplo, en 1912 y también en 1914, mientras Solana vivía en Santander, las *galernas* (ciclones localizados) inusualmente violentas segaron la vida de muchos pescadores. En *Marineros de Castro Urdiales*, el paisaje urbano de la iglesia de Santa María de la Asunción, el castillo del puerto (el faro) y un puente con su arco que llega hasta el malecón transmiten la idea de una ciudad portuaria en guardia ante los peligros del océano.

205

Miguel Viladrich Vilá

Torrelameu, Lleida, 1887–Buenos Aires, 1956

Mis funerales (Mis funerailles)

My Funeral

1910

oil on wood

A198

Miguel Viladrich Vilá was born at Torrelameu north of Lérida (Lleida), the son of a local doctor. He studied architecture in Barcelona from 1905–06, before deciding to become a painter. Essentially self-taught, he traveled to Madrid, Zaragoza, Paris, and Rome, copying works at the Prado and other museums. Viladrich received monumental commissions in the early 1930s and also traveled to Morocco in 1932, where he produced a series of rich portraits. Viladrich and his family were active supporters of the Republican side in the Spanish Civil War—one of his sons was killed in the conflict—and he emigrated to Buenos Aires in 1939, where he died there in 1956. It is speculated that the motive for the painting was the breaking of Viladrich's relationship with the smiling young woman with two morning glories in her hair in the left-hand group at back. The self-satisfied expression on this woman's face, along with the mocking glances of most of the other figures, express the personal and social anguish which Viladrich supposedly felt at the failure of the relationship.

205

Miguel Viladrich Vilá

Torrelameu, Lérida, 1887–Buenos Aires, 1956

Mis funerales (Mis funerailles)

1910

óleo sobre madera

A198

Miguel Viladrich Vilá nació en Torrelameu, al norte de Lérida (Lleida), y era hijo de un médico del pueblo. Estudió arquitectura en Barcelona en 1905-06, antes de decidir ser pintor. Pintor esencialmente autodidacta, viajó a Madrid, Zaragoza, París y Roma, y se dedicaba a copiar obras del Prado y otros museos. Viladrich recibió encargos de gran envergadura a principios de la década de 1930 y también viajó a Marruecos en 1932, donde realizó una serie de vivos retratos. Viladrich y su familia eran firmes defensores del bando republicano en la guerra civil española —uno de sus hijos murió en el conflicto— y en 1939 emigró a Buenos Aires, donde murió en 1956. Se ha especulado que el tema de esta pintura era la ruptura de relaciones de Viladrich con la joven sonriente que lleva dos campanillas en el cabello que aparece al fondo en el grupo de la izquierda. La expresión de satisfacción en el rostro de la mujer, así como las miradas burlonas de la mayoría de las demás figuras, expresan la angustia personal y social que estaría sintiendo Viladrich por el fracaso de esta relación.

206

Isidre Nonell y Monturiol

Barcelona, 1872-1911

La Roser

1909

oil on canvas

LA1065

Born and trained in Barcelona, Isidre Nonell enjoyed only limited success for most of his life, perhaps owing to his preference for austere or grim subject matter. After studying in Cataluña and sketching in Barcelona and the surrounding areas, he traveled to Paris where he stayed extensively from 1897-1901. He exhibited in Barcelona, including at Els Quatre Gats, as well as Paris and Brussels. In January 1910 he had an exhibition at the Barcelona gallery *Faianç Català* where he at last achieved popular success. Unfortunately, however, he died of typhus in the following year, before he could build on this triumph. Beginning with his stark images of disabled people, Nonell demonstrated a preference for somber portrayals of gypsies and beggars, which his contemporaries found to be difficult subject matter. Although Nonell's images certainly touch on social issues, he seems more interested in evoking striking images of the world around him than in criticizing it overtly. In this powerful but subdued portrait of Lolita Rubió, a frequent model of Nonell's, one can see how in his later work he began to abandon darker subjects while maintaining his interest in dramatic form and draftsmanship.

206

Isidre Nonell y Monturiol

Barcelona, 1872-1911

La Roser

1909

óleo sobre lienzo

LA1065

Nacido y formado en Barcelona, Isidre Nonell tuvo un éxito limitado a lo largo de gran parte de su vida, quizá debido a su gusto por los temas austeros o sombríos. Después de realizar sus estudios en Cataluña y realizar algunos bocetos en Barcelona y sus alrededores, se desplazó a París, donde pasó bastante tiempo entre 1897 y 1901. Hizo exposiciones en Barcelona, incluido Els Quatre Gats, así como en París y Bruselas. En enero de 1910 expuso en la galería *Faianç Català* de Barcelona donde por fin alcanzó el éxito popular. Desgraciadamente, al año siguiente falleció de tifus antes de que pudiera aprovechar el triunfo obtenido. Primero con sus crudas imágenes de personas discapacitadas, Nonell demostró su preferencia por los retratos sombríos de gitanos y mendigos, temas que sus contemporáneos consideraban difíciles. Ciertamente las imágenes de Nonell entran en temas sociales, sin embargo, el artista parece estar más interesado en evocar imágenes chocantes del mundo que le rodea que en criticarlas abiertamente. En este poderoso y a la vez sumiso retrato de Lolita Rubió, una modelo habitual de Nonell, podemos ver cómo en sus obras posteriores empezó a dejar a un lado los temas oscuros sin abandonar su interés por el dramatismo de las formas y el dibujo.

207

Hermen Anglada Camarasa

Barcelona, 1871-Pollença, Majorca, 1959

Falleras

Girls of Burriana

1910-11

oil on canvas

A295

Hermenegildo (or Hermen) Anglada Camarasa was born in Barcelona in 1871. In 1885, Anglada entered La Llotja academy (Escola de Belles Arts) and in 1894, he moved to Paris, attending the Académie Julian, where he absorbed avant-garde influences. Anglada based his career at Mallorca during World War I, producing large murals and landscapes there until the Spanish Civil War. From 1939 to 1948, he was in exile, primarily in Paris. He returned to Mallorca and remained there until his death in 1959. The picture is part of a large series of similar images on Valencian themes, including fairs, carnivals, sundry parades, and above all *falleras*, or women associated with the *fallas* guilds at the famous Valencian March festival. Anglada has taken care to depict all the elements of the traditional *fallera* costume: the wide embroidered skirt (*falda*), the silk lace shawl (*manteleta*) with gold embroidery, the combs (*peinetas*) and other hair adornments, and the typical hanging earrings and other jewels (*aderezos*).

207

Hermen Anglada Camarasa

Barcelona, 1871-Pollença, Mallorca, 1959

Falleras

Muchachas de Burriana

1910-11

óleo sobre lienzo

A295

Hermenegildo (o Hermen) Anglada Camarasa nació en Barcelona en 1871. En 1885, Anglada entró en la academia La Llotja (Escola de Belles Arts) y en 1894 se mudó a París para asistir a la Académie Julian, donde se empapó de las influencias vanguardistas. Anglada desarrolló su carrera en Mallorca durante la Primera Guerra Mundial, donde realizó grandes murales y paisajes hasta el inicio de la guerra civil española. De 1939 a 1948 estuvo exiliado, principalmente en París. Después regresó a Mallorca donde permaneció hasta su muerte en 1959. La imagen forma parte de una extensa serie de imágenes similares con temas valencianos como ferias, carnavales, diversos desfiles y, sobre todo, *falleras*, mujeres asociadas a las agrupaciones de *fallas* del famoso festival valenciano que tiene lugar en marzo. Anglada ha puesto mucho cuidado en representar todos los elementos del vestido tradicional de *fallera*: la falda ancha bordada (*falda*), el mantón de encaje de seda (*manteleta*) con bordados de oro, las peinetas y demás adornos para el cabello, así como los típicos pendientes colgantes y otras joyas (*aderezos*).

When finished, please return to holder.

Do not remove from gallery.

Thank you.

This book is available to download at:
cabq.gov/visions

The catalog for this exhibition is available
in the Museum Store

This exhibition is organized by The Hispanic Society of America and is supported by an indemnity from the Federal Council on the Arts and the Humanities.

With additional support from VARA Wines, New Mexico Mutual, Irene & Kevin Rowe, Contract Associates, Holmans USA, and REDW. In-kind support from Los Poblanos, Starline Printing Company LLP, and Eldora Chocolate.



Albuquerque Museum

2000 Mountain Road NW

Albuquerque, NM 87104

505-243-7255 | cabq.gov/visions

