

Francisco Bayeu en la colección de dibujos académicos de la Universidad de Sevilla

RAFAEL DE BESA GUTIÉRREZ* y JOAQUÍN VOLTES GÁLVEZ**

Resumen

Entre los fondos artísticos que custodia la Universidad de Sevilla destaca una colección de dibujos académicos, puesta en valor por Claudio Boutelou a finales del siglo XIX, que comprende alrededor de 280 obras de los siglos XVIII y XIX procedentes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel. Sobresalen dos estudios de cabezas, una masculina y otra de mujer, marcados con la firma de Francisco Bayeu. Estos pertenecieron en su momento al pintor sevillano Joaquín María Cortés. Existe en la colección un tercer dibujo sin firmar que atribuimos al maestro aragonés. Catalogamos estos dibujos como bocetos preparatorios para frescos que Bayeu realizó en el Palacio Real y en la Colegiata de la Granja de San Ildefonso.

Palabras clave

Francisco Bayeu y Subías, Joaquín María Cortés, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Universidad de Sevilla, Palacio Real de Madrid, Colegiata de la Granja de San Ildefonso.

Abstract

Among the artistic collections which are held by the University of Seville, there is a collection of academic drawings, put to value by Claudio Boutelou at the end of the 19th century, which includes around 280 works from the 18th and 19th centuries from the Royal Academy of Fine Arts of Saint Isabel. Two head studies stand out above the others, one male and one female, marked with the signature of Francisco Bayeu. These once belonged to the sevillean painter Joaquín María Cortés. There is a third unsigned drawing in the collection that we also attribute to the aragonese master. We catalog these drawings as preparatory sketches for the painted walls that Bayeu did in the Royal Palace and in the Collegiate Church of the Farm of San Ildefonso.

Keywords

Francisco Bayeu y Subías, Joaquín María Cortés, Royal Academy of Fine Arts of Saint Isabel of Hungary, University of Seville, Royal Palace of Madrid, Collegiate Church of the Farm of San Ildefonso.

* * * * *

El hallazgo fortuito de una cartera de dibujos por parte del director de la Escuela de la Real Academia de Bellas Artes de 1^a Clase de Sevilla, Claudio Boutelou, resultó ser el origen de la actual colección de dibujos

* Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Dirección de correo electrónico: debesag@hotmail.com.

** Licenciado en Historia del Arte y Titulado de Grado Medio de Actividades Culturales (Patrimonio Histórico-Artístico) por la Universidad de Sevilla. Dirección de correo electrónico: jvoltes@us.es.

académicos de la Universidad de Sevilla. Un conjunto que supera los 270 dibujos y que en el momento de su descubrimiento abarcaba una secuencia cronológica que iba desde la primera mitad del siglo XVIII hasta finales del XIX.

Según las actas de la academia sevillana, en agosto de 1889 se encontraba Claudio Boutelou ordenando los trabajos de los alumnos de la Escuela cuando encontró una importante colección de dibujos procedente de la etapa anterior de la institución, momento en el que se denominaba Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel.¹ Ante la magnitud de este descubrimiento, no dudó en compartirlo con el resto de académicos y aprovechar para efectuar una serie de peticiones en torno a esta colección.

Tras ordenar la cartera de forma correlativa vio que era posible formar una serie casi completa de dibujos partiendo desde la primera mitad del siglo XVIII y que pudiese completarse con algunos ejemplares de aquel momento con la idea de desarrollar una secuencia cronológica coherente que pudiese ser expuesta. Esta tendría importancia no solo para el estudio del alumnado, sino para conformar la historia de la enseñanza artística de la escuela sevillana.

Ante la buena acogida que aquella idea tuvo en la Junta Académica, Boutelou intentó abordar algunos aspectos que consideró de interés encaminados a complementar y revalorizar el discurso de la historia del dibujo. El primero de ellos fue tratar de incorporar algunos trabajos de los antiguos maestros de la escuela sevillana, algo de gran dificultad debido la alta estima de la que gozaban en aquellos momentos, por lo que la única opción asequible era la de recurrir a reproducciones.

Ceán Bermúdez, durante su estancia en Sevilla, se encargó de recoger una importante cantidad de dibujos que fueron depositados en el Instituto fundado por Jovellanos en Gijón. De ahí que pensó en la posibilidad de encontrar alguna reproducción fotográfica de estas obras, por lo que se acordó que la Academia tratase de obtener información sobre ello. Ceán pasó muchos años en la ciudad trabajando en el Archivo de Indias, pero, sobre todo, sumergido en su ambiente artístico, el cual cambió su forma de ver la historia del arte español. Aprovechó esta fascinación por Sevilla para atesorar una importante colección de estampas y dibujos a través de las distintas almonedas de la ciudad.

Si para Boutelou resultaba importante incorporar al discurso a los antiguos maestros, el siguiente paso lógico era el de tratar de incorporar a aquellos artistas más recientes que habían conseguido consagrarse tras

¹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría [A.R.A.B.A.S.I.H.], Libro de Actas VI, Acta del 24-VIII-1889.

terminar su formación en la Escuela. De ahí que acordase con la Academia la posibilidad de convencer a estos para que contribuyesen con alguno de sus dibujos.

Otro cauce importante para incrementar la colección era el que ofrecían los estudiantes pensionados en Italia, los cuales debían de remitir de forma periódica como contrapartida, alguna obra o dibujo que diese prueba del aprovechamiento de la beca. A tal fin, se pensó en los alumnos que estaban pensionados en Roma gracias a la Diputación Provincial, rogándole a este organismo que, en caso de recibir dibujos, los destinasen al gabinete de la Academia. Este tipo de peticiones por parte del director de la Escuela a la Junta de la Academia era posible debido a que dependía de esta institución e incluso compartían el mismo edificio, el extinto Convento de la Merced, destinado en aquel momento a Museo de Bellas Artes. El que los estudiantes trabajasen en el mismo espacio donde se exhibían estos hitos de la pintura sevillana era algo fundamental para su formación ya que se enfrentaban de forma directa a los grandes maestros.

Sin embargo, escasos años después, llegaron los problemas al separarse la Escuela de la Academia. Ambas instituciones se encontraban ligadas desde sus orígenes y se habían respaldado mutuamente al compartir espacios, material y, sobre todo, personal. Mediante el Real Decreto de 8 de julio de 1892 se dispuso que las Escuelas Provinciales de Bellas Artes, como establecimientos públicos de enseñanza, pasaban a depender de los rectores de las universidades. La separación generó un tedioso proceso de reparto de bienes, así como el deslinde del edificio que compartían. De ahí que la colección de dibujos que reunió Claudio Boutelou, al considerarse material de estudio para profesores y alumnos, quedó en posesión de la Escuela.

No tenemos noticias de los derroteros por los que pasó la colección de dibujos académicos hasta prácticamente un siglo después, cuando aparecieron dentro de un arcón de madera en un depósito de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en 1985.² Tras este hallazgo, pasó a almacenarse en una planera metálica y se inició un importante proceso de catalogación con la profesora María Fernanda Morón de Castro a la cabeza,³ trabajo

² SOSA ORTIZ, V., "La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de Sevilla, conservación y valoración", en *I Congreso Internacional El patrimonio cultural y natural como motor de desarrollo: investigación e innovación*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2012, pp. 999-1006, espec. p. 1.004.

³ MORÓN DE CASTRO, M^a F., "La conservación del patrimonio artístico universitario: Memoria de cuatro años de gestión en la Universidad de Sevilla", en *Colecciones educativas de la Universidad de Sevilla: I Encuentro Arte & Ciencia*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2015, pp. 69-82.

que culminaría con la tesis doctoral de Virginia Sosa Ortiz,⁴ donde desarrolla un exhaustivo estudio en torno a los dibujos, autores, procedencias y estados de conservación.

Volviendo a la colección en sí, podemos observar que aglutina una gran variedad de tipologías de dibujos, sobre todo atendiendo a las distintas asignaturas que se impartían en la Escuela (principios, modelos de yesos o del natural, etc.). Dentro de la gran variedad que ofrece la colección, se pueden encontrar dibujos ejecutados tanto por profesores como por alumnos y que, por lo general, se caracterizan por un notable nivel de calidad. De ahí que muchos de ellos estén marcados como galardonados en los distintos certámenes anuales o destacados dentro de las propias disciplinas de la Escuela.

En la tesis de la Doctora Sosa Ortiz se profundiza de forma muy acertada en los diferentes creadores y sus obras, sobre todo al tratar de dilucidar cuáles fueron realizadas en Sevilla y cuáles llegaron desde de la Real Academia de San Fernando en Madrid. Este aspecto es de gran importancia debido a que la continua y fluida comunicación que la escuela sevillana mantenía con la de San Fernando fue un aspecto crucial para su desarrollo. La Escuela de Nobles Artes de Sevilla trataba con todas sus fuerzas de ir superando los graves problemas económicos que perturbaban el normal desarrollo de las clases. Es por ello que para poder impartir ciertas materias resultaba imprescindible la regular petición de material a la academia madrileña, ya fueran dibujos, estampas, grabados y, ocasionalmente, vaciados de yeso. Tenemos constancia de la petición que de estos últimos hizo Francisco de Bruna, protector de la Escuela, a Grimaldi a finales de 1772, la cual terminaría constituyendo toda una importante colección de esculturas en el palacio gótico del Alcázar de Sevilla.⁵ Este intercambio de obras era recíproco ya que a Madrid se enviaban de forma eventual piezas que justificasen ante la Corte los presupuestos recibidos.

El caso de los dibujos de Francisco Bayeu

La colección contiene dos dibujos, firmados por Francisco Bayeu y Subías, que destacan sobre el resto del conjunto por su altísima calidad. Se encuentran catalogados como *Cabeza de Apolo* (nº inv. 0083-01-DEC-DIB) y *Cabeza de diosa mitológica* (nº inv. 0084-01-DEC-DIB). Existe un tercer di-

⁴ SOSA ORTIZ, V., *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX) de la Universidad de Sevilla: historia y conservación*, Tesis Doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

⁵ DE BESA GUTIÉRREZ, R., "Bruna y la Real Escuela de Nobles Artes de Sevilla", en *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección arqueológica en el Real Alcázar de Sevilla*, Sevilla, 2019, (en prensa).

bujo denominado *Cabeza de Apóstol* (nº inv. 0038-1-DEC-DIB), que pese a no tener rúbrica alguna es de una técnica tan excepcional que nos hizo sospechar de la posibilidad de que también procediese de la mano del pintor aragonés, razonamiento que desarrollaremos más adelante.

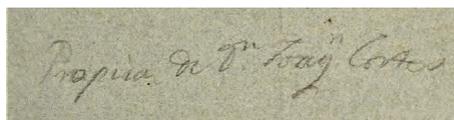


Fig. 1. Inscripción de Joaquín Cortés en uno de los dibujos realizados por Francisco Bayeu

Ante todo, es necesario destacar un detalle que se nos antoja importante a la hora de poder trazar una posible vía de llegada de los mismos a la colección. En ambos podemos encontrar en su reverso la inscripción *propia de D.º Joaqu.º Cortes* [fig. 1], lo que indica que estos dos dibujos eran propiedad de Joaquín Cortés.

La figura de Joaquín María Cortés fue de gran importancia para el desarrollo de la Escuela sevillana, primero como destacado alumno y posteriormente ejerciendo la docencia como director de pintura de ésta. Durante sus años de formación, consiguió una pensión para estudiar en la Corte madrileña debido a la formidable fama que adquirió como copista de Murillo.⁶ En la Sevilla dieciochesca, el ideal estético que imperaba era la pervivencia de los modelos murillescos. La llegada de los dictados académicos de Mengs y su clasicismo derivó en todo un conflicto que frenó el desarrollo artístico en la ciudad, sin embargo, en los años iniciales del siglo XIX, la figura de Murillo había empezado a revalorizarse y a atraer a muchos extranjeros que intentaban aprovechar la convulsión política para tratar de hacerse con alguna obra del pintor.

Sobradamente conocidos son los tristes sucesos expoliadores bajo la presencia francesa en la península que derivaron en la pérdida de un patrimonio incalculable perteneciente a la ciudad de Sevilla. Pero antes de que se produjesen, Carlos IV se interesó por el célebre conjunto pictórico que Murillo realizó para el Hospital de la Caridad y que en aquellos momentos se encontraba íntegro en sus muros. En el verano de 1800 se designó al pintor de cámara, Francisco Agustín, para que se encargase de la ejecución de una copia exacta de cada una de las obras del conjunto de la Caridad con la intención de llevar los originales a Madrid y dejar en su lugar las reproducciones.⁷

La Hermandad, frente al designio real, solo pudo hacer frente poniendo impedimentos que retrasasen la ejecución de la orden. Entre las

⁶ PEREZ SÁNCHEZ, A. E., *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 446.

⁷ Archivo del Real Alcázar de Sevilla [A.R.A.S.], caja 152, exp. 33.

argumentaciones se alegó el ser solo la depositaria de las pinturas, por lo que no tenían potestad para permitirlo. También el posible deterioro que pudiese acarrear su transporte, razones que Carlos IV rechazó de pleno. Al año siguiente, Francisco Agustín se aprestó a cumplir la orden del monarca, encargo que nunca llegó a desarrollar debido a que durante un viaje a Gibraltar contrajo un virus que le ocasionó la muerte a la altura de Utrera.

Este hecho motivó que, mediante un mandato real,⁸ el encargo se le encomendase a Joaquín María Cortés, que se encontraba pensionado en la Academia de San Fernando, lugar donde su talento se hizo popular por sus copias de Murillo. La elección de un pintor de la escuela sevillana no hizo sino favorecer la salvaguarda de las obras de la Caridad, sobre todo debido a la fuerte conciencia de protección patrimonial de este personaje hacia su ciudad.

Cortés llegó a Sevilla en 1802 y se instaló en el Alcázar, desde donde se dedicó a la copia de las obras.⁹ Sin negarse a satisfacer las exigencias del rey y junto con la connivencia de la Hermandad, trató de evitar el cambio de originales por reproducciones para el edificio hospitalario, utilizando como interlocutor a Manuel Godoy. Se esgrimió como principal argumento la naturaleza del propio ciclo pictórico, la Misericordia, haciéndole entender la importancia que para la institución tenían las obras allí expuestas, cuya finalidad no era otra sino la de transmitir el mensaje cristiano de la caridad y esperanza a pobres y necesitados, por lo que, despojarlos de ellas sería ir en contra de los designios divinos. Resultaron ser convincentes estas razones, consiguiendo que el soberano cesase en su capricho. El asunto se resolvió de manera definitiva mediante la disposición real del 23 de junio de 1803, acordándose que el ciclo pictórico de Murillo no se movería de su emplazamiento original.

Tras solucionarse el conflicto, Cortés no volvió a Madrid, asentándose en Sevilla y logrando un importante ascenso dentro de la estructura docente de la Escuela al ser nombrado director de pintura el 7 de noviembre de 1802.¹⁰ Como docente, se encargó de todas las asignaturas relacionadas con el dibujo, quedando como testimonio de su implicación en esta disciplina un importante conjunto de dibujos que realizó como material de estudio para sus alumnos. Estos trabajos se encuentran dentro de la colección académica tal y como señala el estudio de la Doctora Sosa Ortiz.¹¹

⁸ A.R.A.S., caja 152, exp. 34.

⁹ QUESADA, L., *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XIX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2001, p. 24.

¹⁰ A.R.A.B.A.S.I.H., Libro I de Actas, Acta del 7-XI-1802, f. 26.

¹¹ Los números de inventario de los dibujos identificados como de Joaquín Cortés son los siguientes: 9, 29, 81, 116, 118, 119, 132, 133 y 134.

Volviendo a los dibujos de Bayeu, el gran aprecio que Cortés les debió tener le hizo marcarlos con su nombre, de manera que resultase evidente la propiedad de los mismos. Es muy probable que el momento más propicio para que el artista consiguiese los dibujos de Bayeu fuese durante sus años como estudiante pensionado en Madrid, si bien no conocemos cómo se produjo. Todo apunta a que Joaquín Cortés los incorporó como material de estudio para la escuela sevillana, algo que fue haciendo progresivamente con sus propios trabajos y gracias a lo cual se han conservado tras integrarse en la colección que encontró y puso en valor Claudio Boutelou a finales del siglo XIX. En ella no hay ningún dibujo más con la marca de propiedad de Cortés, por lo que tratar de dilucidar si aportó alguna obra de otros autores tras su estancia en la academia madrileña sería entrar en pura especulación.

Por su parte, Francisco Bayeu¹² ocupó dentro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los puestos de Director de Pintura y Director General, realizando durante su carrera una ingente cantidad de dibujos y estudios preparatorios. La gran mayoría de estos bocetos se encuentran en el Museo del Prado, procedentes en gran parte de la colección de Pedro González de Sepúlveda, adquiridos para la colección real en 1815.¹³ Numerosos son los ejemplos que se conservan dispersos por otras colecciones, destacando los ejemplares atesorados en la Biblioteca Nacional o en el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. Esta abundancia de material ha permitido la documentación del proceso creativo de sus principales obras, sobre todo en trabajos de grandes dimensiones, caso de los monumentales frescos del Palacio Real de Madrid, los cuales implicaban una mayor complejidad.

Estos dibujos son producto de la asimilación de los modelos que Mengs inculcó en la academia madrileña. Mengs consiguió dar un fuerte impulso a la carrera de Bayeu. Tras interesarse por él y reclamarlo para que se instalase en Madrid, lo acogió bajo su protección, encargándole la que sería su primera gran pintura al fresco en el Palacio Real de Madrid, *La Rendición de Granada* (1763-1764), que debía ornamentar la bóveda de la tercera antecámara de los aposentos de María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, pero debido al prematuro fallecimiento de ésta nunca llegó a ocuparlos, asignándose los a la reina madre doña Isabel de Farnesio.

¹² Para profundizar en la figura de Francisco Bayeu, véase MORALES Y MARÍN, J. L., *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Madrid, Moncayo, 1995; ANSÓN NAVARRO, A., *Francisco Bayeu 1734-1795*, (Catálogo de exposición, Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja y Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 18 de abril al 19 de mayo de 1996), Zaragoza, Ibercaja, 1996.

¹³ PEREZ SÁNCHEZ, A. E., *Historia del dibujo en España...*, *op. cit.*, p. 367.

Francisco Bayeu seguía un método muy minucioso para la realización de estos trabajos murales. Tras plantear una primera prueba en la que trazaba los aspectos fundamentales de la composición pasaba a desarrollar en bocetos aparte, estudios individualizados de las distintas piezas que compondrían la obra final. No solo se centrarían en las figuras y los rostros sino también en el resto de elementos que la conformaban, tales como fondos, telas u otros detalles complementarios. En el caso de los dibujos, estos eran ejecutados con un altísimo nivel de preciosismo y detalle, algo que provocó que sus numerosos bocetos fueran tremendamente valiosos para los estudiantes del momento. El traspaso de estos dibujos al muro se realizaba mediante cuadrículas y antes de iniciar el trabajo del color, solía ejecutar otra prueba en lienzo que sirviese como guía.

Para ilustrar el proceso anteriormente descrito nos serviremos de los dos dibujos de Francisco Bayeu que se conservan en la colección de la Universidad de Sevilla: *Cabeza de diosa mitológica* (37 x 33,5 cm) y *Cabeza de Apolo* (43 x 32,5 cm). A estos añadimos la atribución a Bayeu de un tercer dibujo inventariado sin autoría bajo la denominación de *Cabeza de Apóstol* (36,2 x 30,3 cm).

La Doctora Sosa Ortiz enmarca acertadamente en su tesis estos dos dibujos firmados por Francisco Bayeu dentro del contexto de trabajo de los frescos del Palacio Real: *Estos dibujos podrían tener similitudes con algunas figuras del boceto al óleo para la pintura mural 'El Olimpo: batalla con los gigantes' de 1764, donde representa a un elenco de dioses mitológicos en diferentes actitudes para el techo de la antecámara del cuarto de los Príncipes de Asturias del Palacio Real de Madrid. (...) Sin embargo, en donde se comprueba una semejanza más evidente es en el fresco pintado para el Palacio Real en 1771, que se titula la 'La Providencia presidiendo sobre las Virtudes y Facultades del hombre'. Dentro de la composición con multitud de figuras, destaca una figura de Apolo coronado con laurel en el extremo izquierdo, que presenta la misma postura que nuestro dibujo y una figura femenina, situada en el centro con la mirada baja y el pelo recogido. Por tanto, nuestros dibujos de gran parecido podrían ser bocetos de estas dos figuras del fresco del Palacio Real de Madrid.*¹⁴

Con respecto al tercer dibujo *Cabeza de Apóstol*, la catalogación de la Doctora Sosa Ortiz lo mantiene sin autoría: *Realizado a lápiz negro con toques de clarión, representa la cabeza de un personaje calvo y barbado que dirige la mirada hacia su izquierda, quizás identificado con San Pablo. Se trata de un dibujo de cabeza dentro de la Clase de Principios, cabezas y figuras. Al no presentar la fecha de ejecución inscrita, para situar la cronología se tiene en cuenta que*

¹⁴ SOSA ORTIZ, V., *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX)...*, op. cit., pp. 157-158.

*el papel es verjurado y aunque no posee filigrana, sólo apuntamos que pudo ser realizado en la segunda mitad del siglo XVIII, entre 1750 y 1775.*¹⁵

Hay que entender estos dibujos dentro del amplio contexto de producción de Francisco Bayeu para los Reales Sitios. Como se verá en los siguientes apartados, hay similitudes formales en cuanto a los rasgos de representación, llegando alguno a repetirse en la producción del artista y sus discípulos, caso de su propio hermano Ramón. Dentro de este ámbito, planteamos una serie de semejanzas que nos llevan a establecer unas conclusiones de mayor transcendencia que la simple analogía estética. Por lo tanto, la propuesta de este estudio puede concretarse en los siguientes puntos:

Pensamos que el rostro femenino se corresponde al de la Niké alada del fresco de *La Rendición de Granada* (1763). Esto tiene la significación de que, a través de este dibujo, Bayeu desarrolló un modelo de representación femenina que luego reproduciría con distintos matices y gran repercusión, llegando a ser empleado por su hermano Ramón Bayeu en sus trabajos en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

Mantenemos la catalogación del rostro masculino de la Doctora Sosa Ortiz dentro del fresco de *La Providencia* (1771), pero matizando que el personaje representado no se trata de Apolo, sino de la personificación de la alegría del Entendimiento.

Planteamos la catalogación del dibujo *Cabeza de Apóstol* (36,2 x 30,3 cm) inventariado con la signatura 0038-01-DEC-DIB como de Francisco Bayeu, estableciendo que se trata de uno de los dibujos preparatorios para las pechinas de la cúpula de la Colegiata de la Santísima Trinidad en el Real Sitio de la Granja de San Ildefonso, concretamente el de San Mateo.

Dibujo preparatorio para la figura de la Victoria alada

Como indicamos anteriormente, *La rendición de Granada* [fig. 2] se trató del primer trabajo de gran envergadura que realizó en el Palacio Real y a través del cual desarrollaría este método de trabajo marcado por los preceptos academicistas de Anton Raphael Mengs. Ejecutado en 1763, este fresco engalana la bóveda para la tercera antecámara de los aposentos de la reina madre doña Isabel de Farnesio. Bayeu asimiló sus patrones estéticos, mediante la implantación de un dibujo más concreto y minucioso, abandonando la pincelada suelta y las manchas de color que hasta ahora habían definido su obra. Estos trabajos murales lo convirtieron en

¹⁵ *Ibidem*, p. 124.

un dibujante compulsivo de un altísimo nivel técnico, algo tangible hoy día a través del enorme legado que se conserva.

El primer resultado obtenido para el diseño compositivo del fresco debió de ser la ejecución de una pintura preparatoria en óleo sobre lienzo (49 x 58 cm), inserta en un espacio ovalado que actualmente se encuentra en Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza como depósito del Museo del Prado [fig. 3].¹⁶ Al parecer no gustó debido a que los Reyes Católicos aparecían prosternados, cuestión que no era baladí, pues podía no entenderse del todo el resultado final de la contienda y el rotundo mensaje que se quería ofrecer. En ella ya podemos atisbar como Bayeu distribuye los distintos personajes y elementos por el cuadro, apareciendo la muralla de la Ciudad Roja con la torre de la Vela al fondo, una gloria celestial, encabezada por la figura de la Fe, y ya se deja entrever de manera muy esbozada la imagen de una Victoria alada en la zona superior izquierda.

Consecuencia de ello fue la ejecución de un segundo óleo [fig. 4], también sobre lienzo (98 x 111 cm), adquirido en el año 2000 por el Museo del Louvre al galerista y anticuario Artur Ramon, en el cual pueden apreciarse importantes diferencias con respecto al resultado final. Si bien la composición y demás elementos que conforman la obra prácticamente serán respetados, aún quedaría bastante desarrollo de la misma por definir, sobretodo en lo relativo a los rostros.

Finalmente, podemos encontrar en el Museo de Bellas Artes de Granada, como depósito del Museo del Prado (nº de catálogo del Prado P002483), un tercer boceto al óleo (55 x 58 cm) adquirido por S.M. la reina Isabel II al Sumiller de Cortina y Oratorio don Julián María Piñera en 1842. En él se introducen cambios significativos con respecto al del Louvre de cara al resultado final. Se elimina el soldado en escorzo que sostiene las riendas del caballo y se sustituye en la zona inferior de la composición por otro que se muestra arrodillado recogiendo armamento militar como parte del botín de guerra. Por otro lado, se dispone un personaje negro que sostiene las riendas de un caballo en el que supuestamente se marchó Boabdil tras la rendición, incluyéndose además la figura de una joven que porta una diadema en la cabeza y que se ubica detrás de la reina Isabel de Castilla. Por último, se produce un cambio de diseño en la representación de la Victoria alada. Estos dos últimos detalles son importantes ya que se verán reflejados en los dibujos preparatorios que existen en el Museo del Prado y están estrechamente relacionados con el rostro femenino que guarda la Universidad de Sevilla.

¹⁶ BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J. A., *Museo de Zaragoza. Guía*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2003, p. 324, fig. n.º 268.



Fig. 2. La rendición de Granada, Francisco Bayeu, Palacio Real de Madrid, 1763-1764.



Fig. 3. La rendición de Granada, Francisco Bayeu, Museo de Zaragoza.



Fig.4. La rendición de Granada, Francisco Bayeu, Museo del Louvre.

Durante esta fase del proceso creativo se han conservado varios estudios preliminares por separado de algunos elementos que componían la obra y que se conservan en el Museo del Prado. Tenemos constancia de la existencia de una serie de dibujos preparatorios para *La rendición de Granada* centrados en sus pormenores,¹⁷ entre los que quizás podría afirmarse que el más antiguo debe ser el estudio de la *tela de la tienda* que hay en el ángulo inferior derecho (nº de catálogo del Prado D003579), ya que lo tenemos presente en el boceto del Louvre. También un *geniecillo* (nº de catálogo del Prado D000400) en actitud de volar y que podemos localizar en la parte superior sosteniendo el escudo. Una *cabeza femenina* (nº de catálogo del Prado D003585) con diadema, que sería el rostro de la figura que se incorporaría a la composición del boceto depositado en

¹⁷ ARNÁEZ, R., *Museo del Prado: Catálogo de dibujos, II. Dibujos españoles, siglo XVIII*, Madrid, Seix y Barral Hnos. S. A., 1975, pp. 18-19.

el museo granadino, ubicada en el ángulo inferior derecho. Y, sobre todo, una extraordinaria representación de la *Victoria alada* (nº de catálogo del Prado D000424), que difiere de la que podemos ver en el lienzo del Louvre.

El boceto preparatorio de cuerpo entero de la *Victoria alada* (nº de catálogo del Prado D000424) es el rediseño de la primera idea, plasmada tanto en el lienzo que exhibe el Museo Provincial de Zaragoza como el del Louvre y que posteriormente aparece mejor definido, hasta el punto de ser el mismo, salvo la cabeza, que el usado en el óleo preparatorio de Granada y en el fresco que se traspassa a la bóveda del aposento regio.

La figura se muestra más estilizada, elegante y delicada, en definitiva, más armoniosa. Resulta perfectamente identificable al situarse estilísticamente en la línea del Bayeu posterior, como lo demuestra un pequeñísimo óleo (30 x 17 cm) fechado hacia 1786 que se halla en depósito en el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y cuya titularidad es del Prado.¹⁸

Este estudio [fig. 5] corresponde a otro de los frescos del Palacio Real, localizado en la *bóveda de la vigésima nona sala*¹⁹ situada en la fachada norte. En él se aprecian tres figuras femeninas, siendo la central una mujer joven sentada sobre una nube y coronada con una guirnalda de flores. Lleva como atributos un caduceo en su mano derecha y una cornucopia en la izquierda, lo que la vincula con la iconografía de la *Felicitas Publica*. En la parte inferior izquierda de la composición se dispone la *Alegoría de la Abundancia*, portando un haz de espigas de trigo en su mano derecha.

Lo que verdaderamente nos interesa de esta pintura es la imagen superior de la composición, donde Bayeu representa una imagen alegórica de la *Paz alada* que repite esencialmente el mismo modelo compositivo, aunque más esquematizado, que el utilizado en el óleo de Granada y en el fresco del Palacio Real.

Es dentro de este contexto donde adquiere su auténtico significado el dibujo que se encuentra en la Universidad de Sevilla y que está catalogado como *Cabeza de diosa mitológica* [fig. 6],²⁰ pues tras incorporarlo a la secuencia de bocetos que sirvieron para la creación del fresco de la *Rendición de Granada* [fig. 6], estamos en disposición de afirmar que se trata de un estudio en detalle del rostro final que se empleó en la *Niké alada*. Dada la similitud estilística que presenta, este mismo dibujo pudo ser utilizado

¹⁸ BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J. A., *Museo de Zaragoza...*, op. cit., p. 326, fig. nº 270.

¹⁹ FABRE, F. J., *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid: hecha de orden de S. M.*, Madrid, 1829, pp. 292-294.

²⁰ Inventariado con la signatura 0084-01-DEC-DIB.



Fig. 5. Alegoría de la Felicitas Publica, Francisco Bayeu, Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, 1786.



Fig. 6. Cabeza de Niké Alada, Francisco Bayeu, Colección de Dibujos Académicos de la Universidad de Sevilla, 1763.

para la ejecución del rostro de la figura de la *Fuerza* que aparece junto a *Hércules*, símbolo de la *Virtud Heroica*, en el fresco de 1771, *La Providencia presidiendo sobre las Virtudes y las facultades del Hombre* [fig. 7].

Se trata de un rostro de mujer que aun siendo joven ha alcanzado un alto grado de madurez, da sensación de cierto cansancio pues apreciamos pequeñas ojeras y bolsas bajo sus ojos, como corresponde a una alegoría que va en consonancia con aquello que simboliza y que es el arduo esfuerzo que conllevó la victoria y expulsión de los musulmanes de la Península Ibérica y la consiguiente unificación del reino de España. El incluir a la *Victoria alada* resulta fundamental dentro del mensaje que se quiso transmitir con el conjunto del fresco, algo que destaca Francisco José Fabre en su obra dedicada a las bóvedas del Palacio Real: *En sitio superior se ve volar á la Victoria dispuesta á coronar con la guirnalda de laurel las sienes del vencedor; además de este atributo la distingue por tal la palma que tiene, en demostración de tan importante triunfo conseguido contra el poder mahometano.*²¹

²¹ FABRE, F. J., *Descripción de las alegorías...*, op. cit., p. 261.



Fig. 7. La Providencia presidiendo sobre las virtudes y facultades del hombre, Francisco Bayeu, Palacio Real de Madrid, 1771.

Al revisar un importante número de representaciones alegóricas femeninas de los distintos frescos que Francisco Bayeu realizó para el Palacio Real y el de sus correspondientes bocetos, nos encontramos con un modelo de semblante con rasgos que presentan importantes similitudes. Son rostros de mujeres jóvenes, ovalados, dispuestos casi siempre en posición de tres cuartos, con la cabeza girada suavemente hacia uno de los lados y la mirada hacia arriba o abajo según el lugar que ocupen en la composición. En este sentido cabe destacar las *alegorías de las matemáticas, la prudencia, la pintura, la templanza, la nobleza, la fuerza, la constancia, la astronomía...*, o los de musas como *Erato* y *Urania*. El recurso que utiliza para individualizarlas es el empleo de una amplia variedad de peinados en los que predomina el moño recogido a la altura de la nuca, además de trenzas, recogidos y complementos como pasadores, cintas, diademas, tiaras, etc. De esta forma consigue dar un aspecto distinto a cada una de las representaciones mitológicas que pueblan los amplios frescos del Palacio Real.

Podríamos aventurarnos a señalar que el dibujo preparatorio para la cabeza de la *victoria* de la hispalense [fig. 6] supone posiblemente la

primera representación de ese modelo de fisonomía femenina que será tan característico en las obras posteriores del artista. Si bien es cierto que no podría descartarse como la otra opción posible, el boceto del rostro de mujer dispuesta de tres cuartos y que mira a la izquierda (nº de catálogo del Prado D003585) que corresponde a la figura del ángulo inferior derecho perteneciente al mismo fresco de *La rendición de Granada*.²² Ambas tienen en común el estar realizadas sobre el mismo tipo de soporte y el material utilizado, lápiz negro sobre papel verdoso.

Otro ejemplo de gran importancia con respecto al uso de este modelo femenino podemos encontrarlo dentro de la producción de su hermano, Ramón Bayeu. En 1781 tenemos a Ramón trabajando en varios frescos de la Basílica del Pilar bajo la supervisión de su hermano mayor, Francisco. El trabajo conjunto de los hermanos Bayeu es más que evidente al estudiar las piezas que formaron parte del proceso de pintura de las bóvedas del Pilar. Destacamos el boceto empleado para una figura correspondiente a una Santa Mártir localizada en la parte central de la bóveda de *Regina Virginum*, el cual se encuentra en la colección del Museo del Prado bajo el número de catálogo D000482.²³ Firmado por Francisco Bayeu, es un claro ejemplo de cómo antiguos modelos desarrollados en el Palacio Real siguen siendo utilizados en décadas posteriores, ya no solo por él mismo, sino por discípulos suyos como fue su hermano Ramón.²⁴

Dibujo preparatorio para la figura del Entendimiento

El segundo de los dibujos de Bayeu perteneciente a los fondos de la Universidad de Sevilla [fig. 8] ha sido catalogado como *Cabeza de Apolo* (43 x 32,5 cm) bajo la signatura 0083-01-DEC-DIB y encuadrado por la Doctora Sosa Ortiz en el fresco de 1771, *La Providencia presidiendo sobre las virtudes y facultades del hombre* [fig. 7],²⁵ ubicado en una de las bóvedas del comedor de gala del Palacio Real. El dibujo está ejecutado con lápiz negro sobre papel azulado, exhibiendo una técnica muy clásica y soberbio resultado. El manejo magistral de las tramas consigue crear unos efectos de volúmenes que se refuerzan gracias a concisos pero efectivos toques de clarión en los efectos lumínicos.

²² ARNÁEZ, R., *Museo del Prado: Catálogo de dibujos, II...*, op. cit., p. 18.

²³ *Ibidem*, pp. 146-149.

²⁴ Para profundizar en la relación de trabajo entre Francisco y Ramón Bayeu véase ANSÓN NAVARRO, A., *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007; ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2013; MORALES Y MARÍN, J. L., *Los Bayeu*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1979.

²⁵ SOSA ORTIZ, V., *La colección de dibujos académicos (siglos XVIII y XIX)...*, op. cit., p. 158.

La apreciación del dibujo, sin ubicarlo dentro del fresco, llevaría a pensar que se trata de una representación del dios *Apolo*. Esta interpretación no está exenta de razón, puesto que fisionómicamente nos encontramos ante un personaje masculino triunfalmente coronado con hojas de mostaza y recreado siguiendo un canon de belleza masculina atemporal. Sin embargo, el estudio iconográfico del personaje dentro del conjunto de *La Providencia presidiendo sobre las virtudes y facultades del hombre* [fig. 7] corresponde a la alegoría del *Entendimiento*. Para profundizar en su significado recurrimos a la obra de Francisco José Fabre, encargada por el rey para efectuar el análisis



Fig. 8. Cabeza del Entendimiento, Francisco Bayeu, Colección de Dibujos Académicos de la Universidad de Sevilla, 1770.

de las alegorías de las bóvedas del Palacio Real: *Entendimiento por un gallardo mancebo con corona de hojas de mostaza en la cabeza, de la que sale una llama: está revestido con manto regio, y en su mano tiene un cetro; á su lado se ve un águila. Los iconologistas modernos, siguiendo los geroglíficos de Pierio Valeriano, le dan por atributo la mostaza, acaso por su propiedad espirituosa: la llama explica aquella luz pura que ilumina la mente y muestra el fondo de las cosas; expresa el numen con que se conciben grandes ideas; y la propiedad, que la llama tiene de elevarse siempre, es alusiva al deseo de saber y de elevar la contemplación á la verdad, que es el objeto mas digno del entendimiento. Su primacía sobre las operaciones mentales está significada por las insignias regias: le simboliza el águila porque esta excelsa ave supera á todas las demas en instinto, vuelo, perspicacia de vista y generosidad.*²⁶

Muy rico y minucioso en detalles, el dibujo se presenta muy acabado, alejándose de un simple boceto. Tras compararlo con el resultado final de la bóveda, podemos señalarlo como el dibujo definitivo antes de pasarlo al muro. Esto viene en relación (al igual que el caso de la cabeza de la Niké) a la existencia de una serie de dibujos preparatorios enmarcados cronológicamente hacia 1770 en el Museo del Prado. Entre ellos encontramos dos relacionados con la figura que aquí tratamos, el *Entendimiento*.

²⁶ FABRE, F. J., *Descripción de las alegorías...*, op. cit., pp. 276-277.



Fig. 9. Detalle del boceto para *La Providencia presidiendo sobre las virtudes y facultades del hombre*.

Quizás, el más antiguo dentro del proceso de la obra se trate de la *cabeza masculina* (nº de catálogo del Prado D000501),²⁷ la cual se presenta con unos rasgos distintos a la que estudiamos aquí. Hay que destacar que en esta primera versión se muestra desprovista de la corona y que el tratamiento de todo el conjunto es más abocetado, especialmente en el trabajo de cabellos, en donde no llega a la minuciosidad de la cabeza de la colección hispalense.

El segundo correspondería al dibujo de la figura completa (nº de catálogo del Prado D003560),²⁸ la cual presenta una disposición muy similar al resultado final, pero dejando la cabeza sin desarrollo, quedando esbozada en sus trazas más esenciales.

Antes de pasar al muro, al igual que en otros frescos, realizó un boceto de la composición en óleo [fig. 9] que si bien, no es exactamente igual que el producto final, sí que presenta ya terminada la composición del personaje alegórico del *Entendimiento* utilizando el modelo de la cabeza que presentamos en este trabajo. Este óleo fue vendido en mayo de 2014 por la casa madrileña Alcalá Subastas.

²⁷ ARNÁEZ, R., *Museo del Prado: Catálogo de dibujos, II...*, op. cit., p. 48.

²⁸ *Ibidem*, pp. 47-48.

Dibujo preparatorio para la imagen de San Mateo

Como apuntamos anteriormente, existe un tercer dibujo en esta colección que, pese a no tener la firma de Bayeu ni estar marcado como propiedad de Joaquín María Cortés, presenta todas las características técnicas y estilísticas de los bocetos del pintor zaragozano. Hacemos alusión al que lleva por título *Cabeza de Apóstol* (36,2 x 30,3 cm) inventariado con la signatura 0038-01-DEC-DIB, realizado en papel verjurado verdoso sin filigrana, a lápiz negro y toques de clarión [fig. 10].

Atribuirlo a una figura bíblica directamente se presentaba difícil debido a lo general de sus rasgos, por lo que podría ser perfectamente tanto una representación de Dios Padre o de San Pedro. Lo que sí es llamativo es su altísima calidad, sobresaliendo respecto al resto de la colección sevillana y con una técnica idéntica a la de los dos dibujos de Bayeu señalados con anterioridad.

Todo apunta a que se trata de un boceto previo para el rostro de la imagen del *San Mateo* que ocupa una de las pechinas de la cúpula de la Colegiata de la Santísima Trinidad en el Real Sitio de la Granja de San Ildefonso [fig. 11], proyecto iniciado por Giambattista Tiepolo, pero que, tras su fallecimiento en 1770, pasaría a manos de Bayeu. Debido a que en 1771 estaban terminadas, podemos fechar en ese mismo año la factura del dibujo que damos a conocer.

El boceto completo al óleo del *San Mateo* se localiza en los fondos del Museo del Prado (nº de catálogo del Prado D002487).²⁹ Tradicionalmente, se ha citado otro dibujo también localizado en el Prado como posible trabajo preparatorio para la cabeza de este evangelista, concretamente el catalogado con el número D003286.³⁰ La confusión se debe a que también representa a un personaje barbado en similar actitud, pero

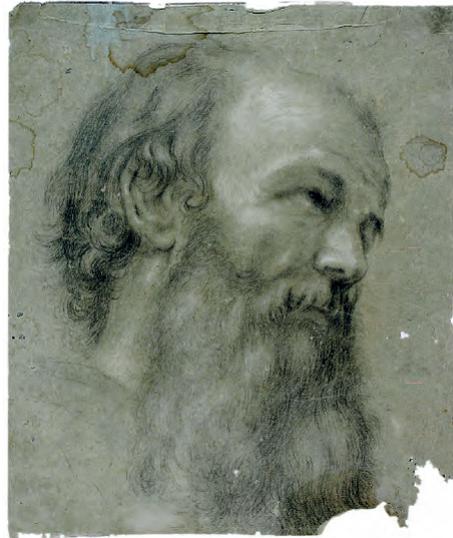


Fig. 10. Cabeza masculina, atribución a Francisco Bayeu, Colección de Dibujos Académicos de la Universidad de Sevilla, 1770.

²⁹ SAMBRICIO, V., *Francisco Bayeu*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1955, p. 36, lám. nº 10.

³⁰ ARNÁEZ, R., *Museo del Prado: Catálogo de dibujos, II...*, op. cit., p. 54.



Figura 11. Detalle de la pechina de la Colegiata de la Granja de San Ildefonso.
Fotografía: Miguel Ángel Guadilla.

en este caso y atendiendo a la expresión de su rostro, estaría más cerca del San Dionisio de la pintura del claustro de la Catedral de Toledo, *La aparición de San Dionisio en sueños al devoto Hercoldo* que del *San Mateo* de la Granja. Otra posibilidad destacable sería que se tratase de un primer estudio para el rostro del santo, decantándose Bayeu con posterioridad por el dibujo que presentamos de forma definitiva para el boceto al óleo.

La atribución cobra aún más sentido cuando se contextualiza dentro del grupo de bocetos preparatorios para el fresco de la cúpula de la Colegiata de la Granja de San Ildefonso que se encuentran en el Museo del Prado. Hay que destacar los casos del estudio para la cabeza de *Cristo* (D000467), *Eva* (D000466) y especialmente la de *Dios Padre* (D000624). En todas ellas se emplea papel verdoso como soporte ejecutándose el dibujo con lápiz negro y toques de clarión para las luces. El delicado y característico trabajo de cabellos se encuentra presente en todo el conjunto. La pieza más cercana al *San Mateo* de la colección universitaria es el *Dios Padre* anteriormente citado (D000624). Para ambos dibujos debió emplear al mismo modelo ya que fisionómicamente son idénticos, cambiando la

disposición de la figura en el espacio de forma que pudiera amoldarla a las necesidades de la pintura final. Casualmente, ninguna de las dos está firmada. El empleo de un mismo modelo dibujado desde distintos puntos de vista de forma que después puedan ser empleados en diferentes contextos de trabajo es una constante a lo largo de la producción de Francisco Bayeu.

Al igual que los anteriores dos dibujos de Bayeu, podemos señalar que éste también tuvo su finalidad docente para el estudio. Si hay algo que caracterice los dibujos preparatorios de Bayeu es su matiz de estar muy “acabados”. Son obras muy completas que se diferencian de los dibujos meramente abocetados de otros autores y que, gracias a este detalle, fueron de gran valor para la enseñanza y el estudio. Dentro de la colección de dibujos de la Universidad de Sevilla podemos encontrar una copia de la cabeza del *San Mateo* (0124-01-DEC-DIB) de bastante menor calidad artística, pero que sin embargo aporta el valor testimonial de que este dibujo de Bayeu tuvo su importancia para la educación y formación de los estudiantes y artistas de Sevilla.

