

HISTORIA DE UN CUADRO QUE VIAJÓ A TENERIFE.
ENEAS NARRANDO A DIDO LAS DESGRACIAS DE TROYA,
DE PIERRE-NARCISSE GUÉRIN

Jesús Rodríguez Bravo*
Historiador del arte

RESUMEN

En el 2020 el Museo del Prado levantó el depósito que mantenía sobre el cuadro *Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya*, del pintor francés Pierre-Narcisse Guérin. La obra había llegado a Tenerife en 1911 para decorar el recién inaugurado edificio municipal de La Orotava, donde permaneció más de cien años con etapas de olvido y desidia y no recuperó su esplendor hasta el levantamiento del Museo. Hoy cuelga en una de sus salas, dentro del Neoclásico internacional. Este artículo cuenta la historia de su viaje a Tenerife y su importancia dentro de la obra del artista.

PALABRAS CLAVE: Pierre-Narcisse Guérin, La Orotava, neoclasicismo, Dido, Eneas, siglo XIX.

THE STORY OF A PAINTING THAT TRAVELLED TO TENERIFE.
AENEAS TELLS DIDO OF THE MISFORTUNES
OF TROY, BY PIERRE-NARCISSE GUÉRIN

ABSTRACT

In 2020 the Museo del Prado lifted the deposit it held on the painting *Aeneas tells Dido the Misfortunes of Troy*, by the French painter Pierre-Narcisse Guérin. The work had arrived in Tenerife in 1911 to decorate the recently inaugurated municipal building of La Orotava, where it remained for more than a hundred years with periods of neglect, and did not regain its splendour until now. Today it hangs in one of its rooms, within the International Neoclassicism. This article tells the story of its journey to Tenerife and its importance in the artist's work.

KEYWORDS: Pierre-Narcisse Guérin, La Orotava, Neoclassicism, Dido, Aeneas, 19th century.





Foto 1. Pierre-Narcisse Guérin, *Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya*, h. 1815. Museo Nacional del Prado, Madrid.

1. INTRODUCCIÓN

Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya, del pintor francés Pierre-Narcisse Guérin, es un boceto que llegó al Museo del Prado en 1887. Sin embargo, estuvo poco tiempo allí; pronto emprendió camino a La Orotava, en Tenerife, donde se pudo contemplar durante más de cien años en el salón de plenos del edificio neoclásico municipal. Formaba parte de esa colección de obras que hoy conocemos como *El Prado disperso o extendido*.

Aunque reconocido y admirado entre los habitantes de la villa, el lienzo sufrió las vicisitudes del paso del tiempo, de cierta desidia y olvido, hasta que su depósito fue levantado en 2020, encontrando entonces un hueco destacado en el museo entre las obras del Neoclásico europeo, exponiéndose actualmente en la sala 63, tras años de ausencia de la capital. No obstante, la obra va más allá de esa categoría y ejemplifica muy bien los modos de trabajar de los pintores de la época, nos habla de su autor y de la evolución de su lenguaje pictórico.

Pierre-Narcisse Guérin (París, 1774-Roma, 1833) ha sido objeto de estudio en la historiografía artística española en paralelo y en contraposición a la obra del

* Licenciado en Historia del Arte. Profesor de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. *E-mail*: jesusrodriguezbravo@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0836-6907. Academia.edu: <https://independent.academia.edu/Jes%C3%BA-Rodr%C3%ADguezBravo>.

célebre Jacques-Louis David o por haber sido el maestro de Théodore Géricault y Eugène Delacroix. En Francia, el Reino Unido o Estados Unidos ha encontrado el amparo de los investigadores, se le han dedicado exposiciones y ha sido objeto de una merecida recuperación historiográfica, entre la que destacan el análisis de sus dibujos hecho por Josette Bottineau y Élisabeth Foucart-Walter, la monografía del autor y el estudio sobre *La muerte de Príamo* de Mehdi Korchane, o el catálogo de Anne Queyrel Bottineau y Élisabeth Foucart-Walter¹. Algunos de estos expertos han incluido el lienzo en estudio en el denominado ciclo troyano del pintor, sobre el que haremos un breve recorrido al final del artículo. También sobre el trasfondo de la obra en el contexto de su evolución como artista, en el marco de los acontecimientos de la Francia de ese período y de otros pintores coetáneos, así como la influencia del teatro en su producción.

Aunque ahora conocemos el lienzo bajo el título *Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya*, lo cierto es que su denominación original no fue esa. Cuando el cuadro final, que conserva el Louvre y para el que Guérin hizo el boceto que analizamos, fue presentado en 1817 llevó el escueto título de *Didon* y solo desde 1855 comenzó a aparecer con su denominación actual en los catálogos del museo francés. Ese fue también el nombre que desde el principio tuvo el boceto del Prado, tal y como puede verse en una inscripción del reverso. No se trata de una cuestión secundaria, como veremos, pues para el pintor tenía un sentido mucho más profundo. En cualquier caso, aunque el título largo es el que ha prevalecido en la actualidad, nos referiremos a él como *Dido y Eneas*, tal y como suele aparecer en los textos internacionales.

2. ORIGEN, DEPÓSITO EN LA OROTAVA Y REGRESO AL PRADO

Como decimos, el lienzo llegó al Museo del Prado en 1887. Pero ¿cuáles fueron las razones y quién lo legó? Si observamos con detalle el propio cuadro, lleva tres inscripciones que nos permiten indagar en su origen. La primera puede verse a simple vista, ya que fue añadida sobre el marco: en el listón superior, al centro, «OFRECIDO POR F PERIN AL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA DE MADRID»; en el inferior, a la izquierda, «BOSQUEJO LEGADO POR PED GUÉRIN AL SUO DISCIPULO

¹ Todas estas publicaciones resultan imprescindibles para acercarse a la producción de Guérin. La antología de más de cincuenta de sus dibujos es fundamental para entender su método de trabajo, véase BOTTINEAU, Josette y FOUCCART-WALTER, Élisabeth (2006): «Pierre-Narcisse Guérin», en *Cahier du dessin français*, 13. París: Galerie de Bayser. De la obra de Mehdi Korchane destaca el profundo análisis del cuadro *La muerte de Príamo*, considerada su última obra, en el contexto de su evolución artística, así como la voluminosa y concienzuda monografía dedicada al pintor, véanse KORCHANE, Mehdi (2012): *La dernière nuit de Troie: histoire et violence autour de La mort de Priam de Pierre Guérin*, catálogo de la exposición homónima. París: Somogy, Musées d'Angers y KORCHANE, Mehdi (2018): *Pierre Guérin*. París: Mare et Martin. Igual de importante es el catálogo razonado de sus pinturas y dibujos, véase QUEYREL BOTTINEAU, A. y FOUCCART-WALTER, Élisabeth (2019): *Pierre Guérin (1774-1833). La réception de l'Antiquité*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.





Foto 2. Detalle de una de las inscripciones del marco. *Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

ALP PERIN 1829»; a la derecha, «PINTURA PERTENECIENTE AL MUSEO DU LOUVRE». La segunda inscripción está escrita en francés en el reverso del cuadro: «Didon. / Esquisse du tableau / appartenant au Musée du Louvre / leguée par P. Guérin / Directeur de l'Académie de France à Rome / á son élève Alphonse Périn 1832 / et offerte au Musée / de Peinture & de Sculpture / de Madrid / par F. Périn 1887» [Dido / Boceto del cuadro / perteneciente al Museo del Louvre / legado por P. Guérin / Director de la Academia Francesa de Roma / a su alumno Alphonse Périn 1832 / y ofrecido al Museo / de Pintura y Escultura / de Madrid / por F. Périn 1887]. Y la tercera se sitúa en la parte central del reverso: «P-G/2».

Gracias a estas inscripciones sabemos que fue legado hacia 1832 por el propio pintor a Alphonse Périn (1798-1874), uno de sus alumnos en la Escuela de Bellas Artes de París. El cuadro aparece en el inventario de las obras que Guérin dejó en su estudio al morir un año después, que eran básicamente dibujos y que fueron repartidas entre nueve de sus alumnos, con la condición de que entregaran algunas a otros estudiantes. Guérin tuvo muchos discípulos, algunos de renombre mundial, otros menos conocidos. Por ejemplo, su última e inacabada pintura, *La muerte de Priamo* (1830-1832, Angers, Musée des Beaux-Arts), fue regalada al museo francés por su discípulo León Cogniet en 1862. El inmenso lienzo quedó en sus manos casi treinta años, hasta que Gillaume Bodinier lo convenció para que lo regalase al museo. Bodinier no sólo fue un conocido y respetado pintor de la época, sino que también había sido alumno de Guérin en la misma escuela parisina, compañero de Géricault y Delacroix y amigo de Périn, de Cogniet y del propio Guérin. De hecho, cuando el maestro se trasladó a Roma para dirigir allí la Academia francesa en la Villa Medici, Bodinier lo acompañó y fue en sus brazos en los que murió en 1833. Périn, Cogniet y Bodinier fueron tres de esos nueve beneficiarios de las obras que Guérin legó a sus alumnos. Otro de sus discípulos, Paul-Émile Destouches, fue el poseedor de uno de los bocetos de *Dido y Eneas*, el conservado en el Museo del Louvre. Y el propio Alphonse Périn tenía en su poder un estudio para la composición general del cuadro, hoy en colección particular. Con esto queremos decir que tal vez Périn tenía una estima especial hacia esa obra, de ahí que aparezca la inscripción especificando el legado.

Pero volvamos a Alphonse Périn. Como otros muchos artistas de la época, vivió en Roma durante diez años, donde se vio influido por la obra de su amigo y también alumno de Guérin, Víctor Orsel, abandonando la impronta historicista de



sus primeras obras y acercándose al movimiento nazareno. Expuso varias veces en el Salón de París, obteniendo diversos premios y medallas, llegando a ser nombrado caballero de la Legión de Honor en 1854. Alphonse Périn conservó el cuadro de su maestro hasta su muerte en 1874. Pasó entonces a su hijo Félix Périn (1835-1891), también pintor y arquitecto, quien en octubre de 1887 decidió donar el boceto de Guérin al entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura junto con otro centenar de obras². El documento por el que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes aceptó el legado a finales de ese mismo año habla de la generosidad del donante como una de las razones que le movieron a tal decisión. Sin embargo, es probable que Federico de Madrazo, por entonces director del Museo del Prado, hiciera las gestiones en París, a través de su hijo Raimundo, para que Félix Périn accediera a la donación. De hecho, en diciembre de 1886 Federico de Madrazo, en carta a su hijo, señalaba que «Mr. Perin... se propone mandarme para el museo (regalado también) una colección de dibujos originales de Orsel»³. La operación se habría gestado tras haber fracasado la intención de comprar a la viuda de Ingres el cartón *La apoteosis de Homero* (Musée du Louvre), lo que habría llevado a Madrazo a tantear la colección de Périn, que, como hemos señalado, estaba formada básicamente por dibujos de su padre y de Orsel⁴. En junio de 1887 vuelve a escribir a su hijo Raimundo, señalando que tiene buenas noticias llegadas desde Venecia y que tiene intención de escribir a Périn para que, una vez que le llegue la caja para colocar los dibujos incluidos en la donación, le ponga un rótulo y se lo entregue⁵. Apenas dos meses después de esa carta llegaron a la estación de Irún siete cajas con «estampas y cuadros» que luego

² Además del boceto de *Dido y Eneas*, Félix Périn donó ochenta y cuatro dibujos de Victor Orsel y de Alphonse Henri Périn, correspondientes a obras a lápiz realizadas para la capilla de las Letanías en el caso de Orsel y de la Eucaristía en el caso de Alphonse Périn, ambas en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de París, así como varias aguadas de ambos. También donó una copia de una obra de Orsel, de la mano de Louis Faivre-Duffer; siete estampas de Orsel, F. Payan, Pierre Miciol, Victor Joseph Vibert y Jean-François Dubouchet; y un busto en bronce, también de Victor Orsel.

³ «Por fin Mr. Felix Perin, amigo de Mr. F. Duffer, me mandó los dos grandes tomos que ha publicado sobre las pinturas y escritos de Victor Orsel y ha regalado otros dos a la Academia. Es una obra de gran lujo, y se comprende que Mr. Perin es hombre de dinero y se propone mandarme para el museo (regalado también) una colección de dibujos originales de Orsel». Fechada el 21 de diciembre de 1886. Museo Nacional del Prado, AP: 21 / N.º Exp: 54. Un año después escribe a Cecilia de Madrazo, también en París, una carta pidiéndole que entregue a Périn «un pliego y un rollo». Fechada el 26 de febrero de 1887. AP: 21 / N.º Exp: 126.

⁴ GARCÍA NAVARRO, Carlos (2015): «Ingres y los pintores españoles. De Velázquez a Picasso», en *Ingres*, cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 95.

⁵ «Escribo a Mr. Périn, el que regala al Museo una colección de dibujos originales de Víctor Orsel y otros, diciéndole que en cuanto tenga el cajón dispuesto le haga poner el siguiente rótulo: Sr. Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Prado. Madrid. Y que te lo mande al número 32 de la rue Beaujon. Creo que allí, en el piso bajo, en cualquier parte no te incomodará el tenerla almacenada hasta que yo te diga que me la mandes por pequeña velocidad, pero para esto quiero antes escribir a Irún para que en la aduana se despache sin causar desperfectos –y ya te avisaré– tú ya me harás saber cuándo queda la caja en tu poder y si es cosa muy voluminosa y pesada; pues si no fuese así quizás sería preferible que viniese por gran velocidad. En fin, ya me dirás lo que es y si como he dicho pesa mucho». Fechada el 27 de junio de 1887. Museo Nacional del Prado, AP: 21 / N.º Exp: 56.





viajaron hasta Madrid⁶. A mediados de noviembre de ese mismo año, Federico de Madrazo expidió al director de Instrucción Pública la minuta correspondiente solicitando aceptar la donación hecha por Félix Périn y que estaba formada por «99 cartones y dibujos originales del esclarecido difunto pintor Mr. Victor Orsel, autor de varias bellas pinturas murales en iglesias y edificios públicos de Francia y otros del renombrado artista (padre del donante) Mr. Alfonso Périn; en 13 grabados y una litografía; en dos bocetos al óleo, uno de V. Orsel y otro de un maestro el célebre P. Guerin; y en un busto en bronce del referido Víctor Orsel». Señalaba, además, que los dibujos habían llegado en perfecto estado, enmarcados en molduras doradas con inscripciones⁷. En la relación de obras hecha a su llegada a Madrid el cuadro de Guérin aparece como «Boceto de un cuadro representando a Dido, existente en el Museo del Louvre y ejecutado por Ped. Guerin en 1829»⁸.

Federico de Madrazo ya había demostrado su gusto por la pintura francesa cuando con tan solo dieciocho años había realizado su primer viaje a París. En una carta que le envió su padre, José de Madrazo, este le agradeció su descripción de «algunos cuadros modernos», incluyendo uno de Guérin, que había fallecido en Roma apenas quince días antes de la fecha de la carta⁹. En 1837, durante su segunda estancia en París, fue el propio Federico el que escribió a su padre que había visto en el Louvre *Dido y Eneas* por primera vez, diciendo de él que «tiene en efecto cosas muy buenas, pero tiene la desgracia de estar al lado del de las *Termópilas* y enfrente del *Naufragio de la Medusa* de Géricault, que es uno de los mejores cuadros de la escuela moderna¹⁰. Por lo tanto, es comprensible que Madrazo se interesara por aquel boceto del cuadro que había admirado cincuenta años atrás, convenciendo a Félix Périn para que lo incluyera en la donación.

⁶ Las obras fueron recibidas en Madrid el 2 de agosto de ese año. A comienzos de noviembre el Museo se quejó al jefe de la estación de ferrocarriles de Irún sobre los portes pagados al llegar las cajas a dicho lugar. En total fueron 379,26 pesetas, cantidad sobre la que Périn expresó su preocupación ante la posibilidad de que se hubiese pagado dos veces. Asunto sobre el que el Museo expresó su malestar, señalando que, de ser así, sería un abuso, exigiendo la correspondiente responsabilidad. Fechada el 4 de noviembre de 1887. Museo Nacional del Prado, Caja: 98 / Legajo: 16.01 / N.º Exp: 20 / N.º Doc: 7. El jefe de la intervención y estadística de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte informó posteriormente al director del Museo de la apertura de un expediente al respecto. Fechada el 12 de noviembre de 1887. Museo Nacional del Prado, Caja: 98 / Legajo: 16.01 / N.º Exp: 20 / N.º Doc: 8. Poco tiempo después, la Compañía dirigirá una carta a Federico de Madrazo especificando el importe de cada concepto cobrado y denegando su reclamación. Fechada el 26 de noviembre de 1887. Museo Nacional del Prado, Caja: 98 / Legajo: 16.01 / N.º Exp: 20 / N.º Doc: 2.

⁷ Fechada el 17 de noviembre de 1887. Museo Nacional del Prado, Caja: 98 / Legajo: 16.01 / N.º Exp: 20 / N.º Doc: 1.

⁸ Aparece consignado con el número 4 de orden, aunque al margen se añadió posteriormente el número 808. Se le dan las dimensiones de 1,54 × 2,03 cm. Fechada el 19 de noviembre de 1887. Museo Nacional del Prado, Caja: 98 / Legajo: 16.01 / N.º Exp: 20 / N.º Doc: 6.

⁹ «Me ha parecido muy bien la descripción que me haces de algunos cuadros modernos, y en particular de el de Guerin, por la ilusión de sus efectos de luz...». Fechada el 1 de agosto de 1833. Museo Nacional del Prado, AP: 2 / N.º Exp: 2.

¹⁰ Fechada el 18 de octubre de 1837. Museo Nacional del Prado, AP: 4 / N.º Exp: 34.



Foto 3. André Jacques Victor Orsel, *Moisés salvado de las aguas*. 1821-1830. Aguada, carboncillo y lápiz sobre papel. Una de las numerosas obras de Orsel donadas por Périn. Museo Nacional del Prado, Madrid.

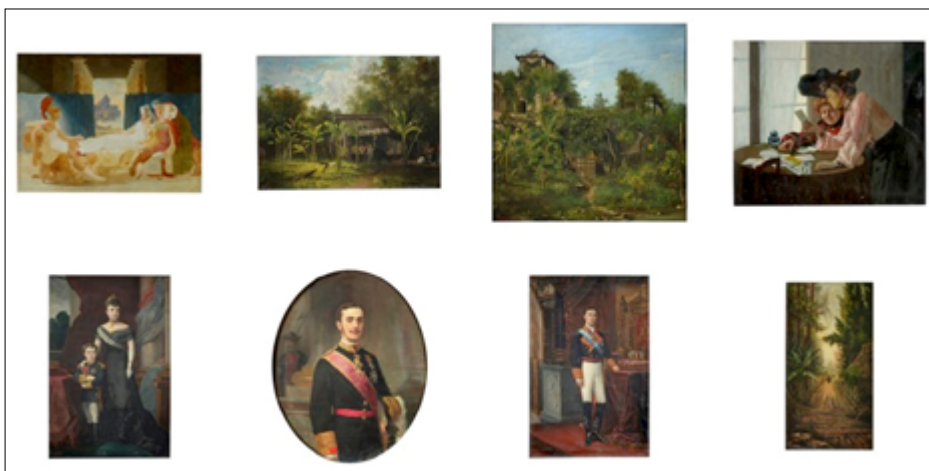
El Ministerio comunicó al Museo Nacional de Pintura y Escultura la aceptación de las obras, proponiendo la concesión a Périn de la Gran Cruz de Isabel la Católica¹¹. Las obras fueron rápidamente incluidas en los inventarios de la institución y el boceto de Guérin permaneció entre las obras del Museo Nacional hasta 1894¹². En ese año se creó el Museo de Arte Moderno y a él se adscribieron las colecciones del siglo XIX. Es cuando aparece en diferentes inventarios, aunque con medidas y fecha de ejecución que no coinciden con los datos de los que disponemos hoy¹³. En las primeras décadas del siglo XX, la salida de cuadros de este museo para depósito

¹¹ Fechada el 6 de diciembre de 1887. Museo Nacional del Prado, Caja: 98 / Legajo: 16.01 / N.º Exp: 20 / N.º Doc: 3. Fue publicado en *La Gaceta de Madrid* el 18 de ese mismo mes. Sabemos que al año siguiente Félix Périn también donó un exquisito autorretrato de su padre al Musée des Beaux-Arts de Reims, junto con otras obras de su abuelo, el también pintor Lié-Louis Périn-Salbreux.

¹² Federico de Madrazo comunicó al director de Instrucción Pública que se había hecho cargo de las obras una vez aceptadas y «que en cumplimiento de los que en la misma se dispone, se han incluido en los inventarios correspondientes, en la forma que expresa la adjunta relación». Fechada el 27 de diciembre de 1887. Museo Nacional del Prado, Caja: 98 / Legajo: 16.01 / N.º Exp: 20 / N.º Doc: 4.

¹³ Número 88 en el *Inventario de nuevas adquisiciones (desde 1856)*, Museo del Prado; número 149 en el *Catálogo del Museo de Arte Moderno*, de 1899; número 643 en el *Inventario del Museo de Arte Moderno*, de 1900; número 42-G en los *Registros-inventarios del Museo de Arte Moderno*, de 1900 a 1936.





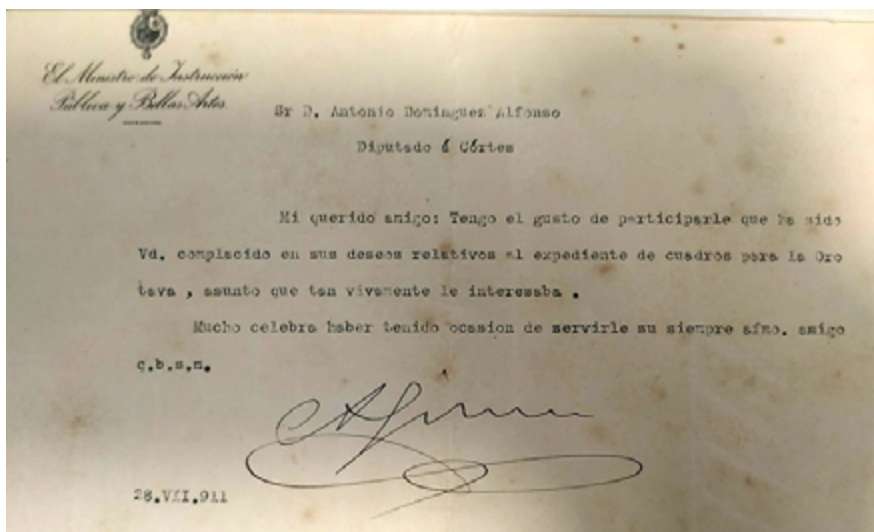
Conjunto de 8 de los 9 cuadros depositados en La Orotava.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

en distintas instituciones fue numerosa y no cesó en años posteriores. Fue en 1971 cuando finalmente el Museo de Arte Moderno fue suprimido, creándose entonces la sección del siglo XIX del Prado¹⁴. Pese a ello el cuadro de Guérin, como sucedía con otros del *Prado disperso* depositados en Tenerife, dependía del Museo Español de Arte Contemporáneo, hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Pero ¿cómo llegó el cuadro a Tenerife? Desde que ingresó en las colecciones en 1887 fue pasando de uno a otro museo, engrosando la lista de sus inventarios. Pero esta situación cambió al iniciarse la segunda década del siglo XX. En julio de 1911, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Amalio Gimeno y Cabañas, escribió una carta al entonces diputado a Cortes, Antonio Domínguez Afonso, en la que le decía: «Mi querido amigo: Tengo el gusto de participarle que ha sido Vd. complacido en sus deseos relativos al expediente de cuadros para La Orotava, asunto que tan vivamente le interesaba. Mucho celebra haber tenido ocasión de servirle su siempre afmo. amigo q. b. s. m.»¹⁵. Ese expediente suponía el depósito de nueve cuadros procedentes del Museo de Arte Moderno: *Paisaje de Filipinas*, de Julián Arístegui, fechado en Manila en 1887 y que había participado en la Exposición General

¹⁴ Número 6277 en Museo del Prado, *Inventario general de pinturas III*, Madrid, 1996; y en ORIHUELA, M. (2018): «El Prado disperso. Epílogo», en *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXXVI, núm. 54, Madrid: Museo Nacional del Prado.

¹⁵ ARCHIVO MUNICIPAL DE LA OROTAVA (en adelante AMLO), 6941; BOLADOS SOMOLINOS, J.M. (2001): «Del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a la cartera de Educación, Cultura y Deporte: cien ministros para un centenario», en *Revista de Educación*, n.º 324. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 113-142.



Carta enviada por el ministro a Domínguez Afonso, AMLO.

de Filipinas celebrada en Madrid en ese año; dos retratos de Alfonso XII, uno de Ramón García Espinola, de hacia 1875, y otro ovalado de Alejandro Ferrant y Fischermans, de 1878; *Retrato de la reina doña María Cristina y de Alfonso XIII niño*, de José Martínez Bueno y Vilches, fechado en Manila en 1896; *Paisaje de Filipinas e Interior de las ruinas del templo de la Compañía de Jesús*, ambos de Francisco Rumbamba, de 1887; *Una postal verde*, de Ciriaco de la Garza y Bañuelos, de 1904, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año; *Padre escolapio rezando visperas*, de José María Doménech; y el citado *Boceto de un cuadro representando a Dido*, de Guérin.

El diputado envió una carta al Ayuntamiento de La Orotava comunicando la noticia y afirmando haberlo conseguido tras varias reuniones con el entonces director del Museo de Arte Moderno, Alejandro Ferrant y Fischermans. Añadía que se tuviera especial consideración hacia el retrato de Alfonso XII pintado por este último, que debía colocarse en un lugar destacado. A finales de ese mismo mes, la sección de Bellas Artes de la subsecretaría del Ministerio envió una carta a la corporación municipal comunicando que el rey, por Real Orden, había «tenido a bien conceder al Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, en calidad de depósito» nueve cuadros procedentes del Museo de Arte Moderno, entre ellos el «Boceto de un cuadro representando a Dido de Guérin (154 × 209)». Como no podía ser de otra manera, la corporación expresó su satisfacción al haberse accedido a los deseos que ya habían expresado en un acuerdo en octubre de 1905, agradeciendo su labor a Domínguez Afonso y dando cuenta de un oficio del alcalde dirigido a Rafael Belza y Monagas, vecino de Madrid, autorizándole a recoger los cuadros y costeando el embalaje





y el transporte hasta la isla¹⁶. Belza firmó el recibo de entrega de manos de Rafael Hidalgo de Caviedes, subdirector y conservador del Museo, en el que se detallaban los nueve cuadros, sus autores, medidas, número de orden y técnica; todos entregados «en perfecto estado de conservación». A finales de 1911 el subsecretario de Bellas Artes se dirigió de nuevo al Ayuntamiento solicitando una nota detallada de las obras depositadas, a fin de efectuar una confrontación de datos. La corporación remitió un listado idéntico al de Caviedes.

Tanto Antonio Domínguez Afonso (Arona, 1859-Madrid, 1916) como Rafael Belza y Monagas fueron personajes destacados en su época. El primero fue doctor en Derecho y tuvo vinculación con organizaciones culturales y científicas, pero se interesó pronto por la política, militando en las filas del Partido Liberal Fusionista de Práxedes Mateo Sagasta. Fue diputado a Cortes por Tenerife en seis legislaturas y senador por Canarias en dos ocasiones. Gracias a sus servicios llegó a ser gobernador civil de Manila de 1893 a 1898, luchando en la guerra de Filipinas, caracterizándose por varias actuaciones en favor de Canarias y en especial hacia La Orotava¹⁷. Dada su labor en Filipinas parece evidente que tres de los cuadros depositados tuviesen como motivo el archipiélago asiático y hubiesen participado en la renombrada exposición celebrada en Madrid. El segundo de los personajes, Rafael Belza y Monagas (Las Palmas de Gran Canaria, 1837-Santa Cruz de Tenerife, 1930), fue un reconocido fotógrafo, que llegó a serlo de la corte, aunque su labor profesional se decantó luego por la hacienda pública, ocupando diversos altos cargos en la administración provincial. Al trasladarse a Madrid fue jefe de negociado de primera clase en la Intervención General del Estado y director de la Casa de la Moneda. Tras jubilarse en 1903 se hizo muy conocido por ayudar a gestionar todo lo relacionado con Canarias en la capital, de ahí que no resulte extraño que a él se le encomendara la recogida y traslado de los cuadros¹⁸.

Entre 1911 y 1921 la dirección general de Bellas Artes solicitó información sobre los cuadros, haciendo especial mención a si existiera alguna otra obra concedida. Los nueve lienzos seguían en el edificio municipal y no se había añadido ningún otro¹⁹.

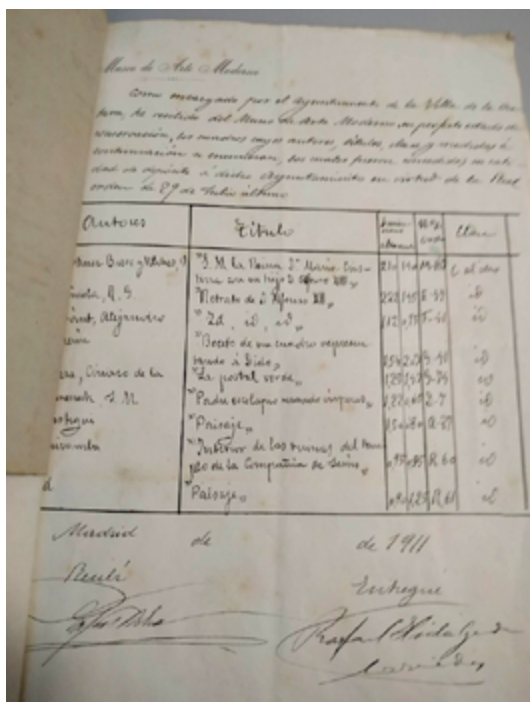
A finales de 1943 fue el director general de Bellas Artes, Juan de Contreras y Pérez de Ayala, marqués de Lozoya, el que solicitó un informe sobre su estado.

¹⁶ AMLO, 6941; AA. VV. (1992): «El 'Prado disperso', Cuadros depositados en La Orotava (Tenerife)», en *Boletín del Museo del Prado*, t. 13. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 113 y siguientes.

¹⁷ Entre ellas la mejora de carreteras, la Ley de Cabildos de 1912, el tendido del cable telegráfico o la defensa de la unidad provincial. Pero tuvo especial atención hacia La Orotava y a sus gestiones se debe la conclusión de la Higuera del Botánico, la concesión del escudo de armas o la cesión de varios conventos desamortizados, entre otras actuaciones.

¹⁸ FERNÁNDEZ RIVERO, J.A y GARCÍA BALLESTEROS, M.T. (2018): «La fotografía estereoscópica en Canarias durante el siglo XIX», en *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, n.º 14. Breña Alta, pp. 123-158.

¹⁹ A mediados de 1921 fue el director general de Bellas Artes, Javier García de Leániz, el que se dirigió al Ayuntamiento. FERNÁNDEZ RIVERO, J.A y GARCÍA BALLESTEROS, *op. cit.*



Recibo de entrega de las pinturas emitido por el Museo de Arte Moderno de Madrid. AMLO.

En la respuesta emitida por la sección de instrucción pública del Ayuntamiento se detallaban los títulos, autores, medidas y condiciones de las obras. Del cuadro de Pierre Guérin se dice que «está en buen estado de conservación, excepto una desgarradura horizontal de 5 dm aproximadamente en la parte superior izquierda hacia el centro y otra de unos 5 cm». Para el resto de los cuadros se hacen anotaciones similares, señalando que las obras de Martínez Bueso y Espínola están en regular estado, presentando el primero cuatro roturas de pequeño tamaño; que *Una postal verde* está bien pero tiene una rotura de 2 cm en la parte inferior izquierda; o el más grave de todos, *Padre escolapio rezando visperas*, que «se halla en deplorable estado, pues se observa una desgarradura que va desde la cabeza hasta la cintura del padre escolapio y otra de unos 4 dm en la parte superior derecha».

Entre 1944 y 1961 la falta de control de los depósitos, unida al escaso interés puesto en estos fondos, llevó prácticamente al olvido a la ingente cantidad de obras que componían *El Prado disperso*. No será hasta finales de los sesenta y principios de los ochenta del siglo cuando se replantee el control, su revisión documental e incluso el levantamiento de algunos depósitos. En 1978 se inició una investigación por parte de la entonces Fiscalía General del Reino tras una denuncia por la «supuesta desaparición de piezas artísticas». En una carta del delegado provincial,





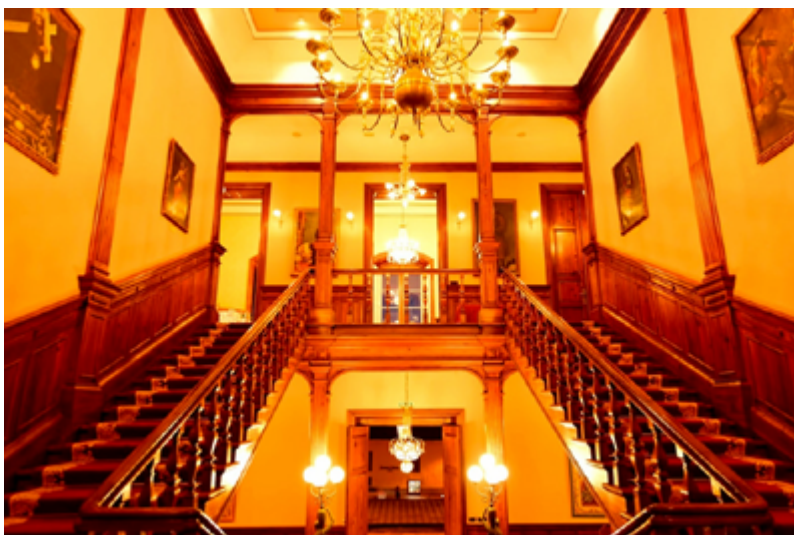
Juan del Castillo León, fechada en ese año, se solicitaba un informe del estado de conservación de las obras depositadas en La Orotava, a raíz de una petición desde la dirección del Museo Español de Arte Contemporáneo. En ella ya no aparecía el cuadro *Padre escolapio rezando vísperas*. Debemos pensar que entre ese año y 1980 los lienzos permanecieron en el salón noble del Ayuntamiento y en algún momento en esos casi cuarenta años la obra de Doménech desapareció. No sabemos qué pasó exactamente, pero en el informe de 1944 ya se advertía de un importante deterioro. Tampoco se sabe cuál fue la causa de este, salvo una mala conservación o tal vez un manejo deficiente de la obra. La apertura de diligencias propició un mayor control de los depósitos, pidiéndole al consistorio orotavense la localización, datos, medidas y fotos de las obras²⁰. En el documento enviado por el Ayuntamiento a la Fiscalía se incluyó un listado de los nueve cuadros, pero junto al lienzo desaparecido alguien escribió un «no». Sin embargo, en ese mismo escrito también se decía que el resto estaba en buen estado y se hallaban en el salón de sesiones, pero advertían, refiriéndose a la obra perdida, que «en nuestra colección, ni tenemos antecedentes de que el mismo haya sido enviado a esta Corporación». Aunque es evidente que el cuadro sí llegó a Tenerife y estuvo en el edificio municipal, al menos hasta 1944. Por otro lado, las fotos de los cuadros adjuntadas en el escrito de respuesta eran de tan mala calidad que motivó una queja por parte del Prado. Además, no se incluyó ninguna foto del cuadro de Guérin, lo que provocó que Joaquín de la Puente, subdirector del museo, la solicitase por escrito, siendo la única fotografía a color y con cierta calidad enviada desde el Ayuntamiento. No obstante, el Prado siguió insistiendo en pedir la correspondiente al lienzo de Doménech. Rocío Arnáez, conservadora del museo, y Manuela Mena la solicitaron de nuevo, añadiendo también otras peticiones sobre los cuadros de Ruibamba²¹.

Dadas las circunstancias y en el marco de la puesta en valor de *El Prado disperso*, el museo continuó solicitando información sobre los cuadros depositados en La Orotava. En marzo de 1987, Aurelio Torrente Larrosa, director del Museo Español de Arte Contemporáneo, dirigió una carta al alcalde por ese motivo, ya que se estaba llevando a cabo la catalogación de todas las obras propiedad del museo. En la respuesta se adjuntó una foto en blanco y negro de cada cuadro, esta vez de buena calidad. Por detrás se escribieron los datos de cada una, señalando, en el caso del lienzo de Guérin, que había ingresado en 1912. Los ocho cuadros existentes en ese momento se encontraban en buen estado y colocados en el salón de plenos. *Dido y Eneas* colgaba de la pared derecha de la noble estancia²².

²⁰ AMLO, 6941.

²¹ AMLO, 6941 y 3033. El Ayuntamiento añadió en el informe un noveno cuadro, pero no la obra de Doménech ya desaparecida, sino una copia del *Esopo* de Velázquez, realizada hacia 1908 por Jesús María Perdigón (1888-1970), un reconocido escultor y pintor local. Este lienzo, lógicamente, no pertenecía al Prado, sino que era propiedad del Ayuntamiento. Esta confusión ha llevado a varios autores a pensar que el cuadro de Perdigón también era un depósito del museo.

²² AMLO, 4352.



Escalera principal del Ayuntamiento de La Orotava con algunas de las colecciones de pintura.
Prensa del Excmo. Ayuntamiento de La Orotava.

El control y seguimiento de las pinturas, desde esas fechas y hasta ahora, ha sido continuado y amparado por la legislación vigente desde 1981 y 1987, que establece el reglamento de los museos y las obligaciones y deberes de quienes depositan y quienes acogen estas obras. La mejora en el acceso a la documentación y el continuo trabajo de investigación llevado a cabo por el Museo del Prado desde entonces ha favorecido su estudio y difusión. La reciente reordenación de las salas del siglo XIX del museo llevó a los responsables de las mismas a entender que el cuadro de Guérin debía estar expuesto en Madrid, lo que motivó el levantamiento definitivo del depósito. La obra ha recuperado la importancia dentro del espacio denominado Neoclasicismo internacional, enfatizando el valor del boceto de Guérin en la definición de una obra de arte, en el contexto del desarrollo de las academias en el ámbito europeo²³.

El palacio municipal de La Orotava, donde se exhibía el boceto de Guérin, comenzó a levantarse en 1869, tras el derribo del antiguo convento clariso de San José. El proyecto original de líneas neoclásicas se debió a Pedro Maffiotte, pero por él pasaron otros arquitectos, como Manuel de Oraá y Arcocha, Manuel Cámara o Antonio Pintor, que lo concluyó en 1895. Posteriormente será el arquitecto Mariano Estanga quien finalice la plaza hacia 1912. Desde sus inicios se decoró a la manera de la época, de ahí que no nos extrañe que cuando se comenzó a reflexionar sobre

²³ Agradezco la colaboración del Servicio de Documentación del Museo Nacional del Prado.



la idea de solicitar al antiguo Museo de Arte Moderno una serie de cuadros para ennoblecer el salón de sesiones en 1905 se estuviera pensando en obras del siglo XIX. Con el tiempo, el edificio ha ido albergando no solamente las obras depositadas por el citado museo, sino otras de conventos desamortizados, sobre todo pinturas; del antiguo Casino Orotava, formada por lienzos, mobiliario o espejos; o de colecciones particulares, como el importante fondo Reinhold Erwin Schoenwerk, constituido por pinturas, esculturas y muebles de entre los siglos XVI y XIX. Entre los años 2001 y 2005 el edificio fue objeto de una enorme e intensa rehabilitación. Tras ella, las colecciones fueron dispuestas con otro discurso, abandonando su lugar original, situándose en la gran escalera central y en el pasillo principal de la primera planta, añadiendo a la misma una colección de veintidós tapices de fabricación moderna. Por contra, los antiguos espejos procedentes del casino fueron colocados en el salón de plenos, donde había estado el cuadro de Guérin. Este pasó, a su vez, al pasillo principal y antesala del salón de plenos hasta que se levantó su depósito.

3. DIDO Y ENEAS Y EL LENGUAJE PICTÓRICO DE PIERRE GUÉRIN

La *Eneida* de Virgilio es la fuente principal para la historia de Dido y Eneas. Dido, hija del rey de Tiro, se ve obligada a abandonar la ciudad tras morir su padre y en su periplo por las costas africanas funda la ciudad de Cartago. Eneas, tras huir de la destruida Troya, llega a Cartago junto a su hijo Ascanio y es acogido por la reina. Mediante las argucias de los dioses y gracias a la intervención de Cupido, Dido se enamora del troyano. Pero es abandonada, tras un escarceo amoroso, lo que la lleva al suicidio utilizando la espada de su amado.

Originalmente, la historia de Dido y Eneas parte de la *Iliada* de Homero. Su visión sobre Troya estaba muy alejada de los datos que ha aportado posteriormente la arqueología; la ciudad no se comenzó a excavar hasta 1870. Pero se convirtió rápidamente en una fuente inagotable para los artistas por la combinación de personajes heroicos y dioses con grandes dosis de pasión, violencia y destrucción. Tanto Eurípides en *Andrómaca* y *Las troyanas* como Ovidio en los libros XII y XIII de la *Metamorfosis* también encontraron hueco para el mismo asunto. Pero ninguno es comparable al libro IV de la *Eneida*. Virgilio la convierte en protagonista e inmediatamente Dido será fruto de análisis contrapuestos sobre los míticos amantes, el amor trágico, la fuerza del personaje, el abandono, la pugna entre Roma y Cartago, la destrucción de Troya, o la autoridad mítica que el emperador Augusto necesitaba²⁴. Cuando el dramaturgo Jean Racine publicó su *Andrómaca* en 1667 la guerra troyana era ya un mito y estaba dentro de la memoria colectiva. Es más, la

²⁴ MARCHINI, Mariana y MARTINS, Paulo (2017): «A Elegia no Canto IV da Eneida», en *Códex. Revista de Estudos Clássicos*, v. 5, n.º 2. Río de Janeiro: Universidad Federal de Río de Janeiro.



monarquía francesa ya la venía utilizando para identificarse con el valor troyano, consolidando una historia nacional de pasado glorioso.

Guérin comenzó a interesarse en la representación de Dido y Eneas hacia 1804, en la primera de sus estancias en Italia, cuando fue becado para ir a la Academia de Francia en Roma, de la que terminaría siendo director años después. Su amigo Pierre David, que fue poeta y cónsul de Francia en Nápoles y Esmirna, dejó escrito que fue en Nápoles donde, tras volver a leer la *Eneida* y visitar la tumba de Virgilio, decidió emprender la tarea de pintar el pasaje más hermoso de aquella historia, el momento en que Dido se enamora del héroe troyano. Comenzó a estudiar también el paisaje de la región de Campania y de la bulliciosa Nápoles. Sería en este período cuando el pintor quedó enamorado de aquella historia. Imbuido por lo que había vivido en Italia, la epopeya caló en la mente y el espíritu de Guérin y ya no le abandonaría.

Con todos esos apuntes comenzó a preparar una escena que, en esencia, tuvo clara desde el comienzo: en una estancia, Dido, recostada sobre un diván, escucha las narraciones de Eneas sobre la guerra de Troya. Él también está recostado en un sillón, ataviado como guerrero troyano. Dido abraza a Ascanio, el hijo de Eneas que ha viajado junto a su padre, pero este adopta la forma de Cupido, ya que será él quien haga nacer en Dido el amor hacia el soldado. Tras Dido, apoyada en el diván, su hermana Ana escucha la narración mientras observa al pequeño. La equilibrada composición se desarrolla en una estancia del palacio abierta al mar que, con la sucesión de bocetos, terminará siendo una terraza, desde la que se observa el puerto y las montañas de Cartago. Básicamente, esa fue la idea de Guérin desde el primer boceto que se conserva. Solo varió algunos pequeños detalles, unos más significativos que otros, y el carácter cada vez más exterior del espacio representado.

Guérin realizó varios dibujos preparatorios que completó en Italia. A estos habría que añadir los estudios previos de la estancia o los personajes. A partir de ellos elaboró, al menos, tres bocetos al óleo sobre lienzo, fechados antes de 1813 y conservados en los museos del Louvre, Pushkin y El Prado, respectivamente. Analicemos brevemente cada uno de ellos.

El conservado en el Museo Pushkin de Moscú es un pequeño boceto (31 × 40 cm) que perteneció al príncipe Nikolái Borísovich Yusupov. La composición de los personajes es esencialmente la misma en las tres obras: Dido recostada, Ascanio abrazado a ella, Ana detrás apoyada en el lateral del diván y Eneas recostado narrando su historia. La estancia apenas se abre al paisaje a través de una cortina descorrida. Tras una sucesión de columnas, podemos ver al fondo la ciudad de Cartago.

El del Museo del Louvre tiene unas dimensiones similares (35 × 45 cm) y una composición parecida en cuanto a los protagonistas, salvo Dido, que no está del todo recostada en el diván y deja caer sus piernas sobre un pequeño banco. Incluso podemos atisbar cierto acercamiento a Eneas con su pie derecho. La estancia tiene un protagonismo mayor y apenas podemos apreciar el puerto de la ciudad, aunque repite la misma idea de atrio columnado, esta vez sin cortinas.

El del Museo del Prado que estudiamos en este artículo es el más diferente al resto en cuanto a sus medidas, mucho más grandes (147 × 195 cm), aunque la composición repite el esquema del Pushkin, con escasas variaciones. En él llama





Eneas y Dido. Boceto conservado en el Museo Pushkin, Moscú.

la atención su aspecto inacabado, con la gama de colores apenas desarrollada y los contornos de las figuras menos presentes. Algunos elementos, como los muebles, están apenas esbozados y casi no ha empezado a jugar con las sombras y los matices. La cabeza de Eneas es, tal vez, la menos trabajada de los cuatro personajes y los ropajes son manchas de color.

Para Korchane la versión más antigua correspondería al boceto conservado en el Museo Pushkin, atendiendo a los cambios que hará posteriormente en la composición del espacio arquitectónico²⁵. No obstante, creemos que el primero pudo haber sido el que se halla en el Louvre, ya que resulta evidente que Guérin tuvo claro cuál iba a ser la composición de los personajes en la escena desde un primer momento, algo que incluso se puede apreciar en un dibujo actualmente conservado en una colección particular parisina. Sin embargo, fue variando el espacio en el que se desarrollaría, buscando un mayor protagonismo del paisaje, en detrimento de la arquitectura, lo que mejoró sensiblemente las posibilidades en el tratamiento de la luz sobre los personajes, como mencionaba Madrazo en su carta.

En la versión del museo francés ya vemos cómo el puerto de la ciudad de Cartago se inspira en sus estudios sobre Nápoles. Este elemento estará presente en todos los óleos preparatorios posteriores, así como en la versión final. Aparte de la posición de Dido mencionada, varía también el tocado, el color o la forma de su

²⁵ KORCHANE, Medhi (2018), *op. cit.*, pp. 193-202.



Énée et Didon. Boceto del Museo del Louvre, París.



Detalles de *Eneas narrando a Dido las desgracias de Troya*. Museo Nacional del Prado, Madrid.

pelo. La vestimenta es tal vez más decorosa de lo que terminará siendo; no se le ciñe al cuerpo ni muestra en exceso sus senos. En los bocetos del Pushkin y el Prado ya adopta la forma que tendrá finalmente, excepto por su brazo derecho, que caerá sobre su cuerpo lánguidamente en la versión final.

Los demás personajes también nos ayudan a plantear el orden de los estudios preparatorios. Eneas permanecerá constante en todos ellos, salvo por la posición



de la mano derecha, que parece señalar al puerto que se atisba entre las columnas en los bocetos del Louvre y el Pushkin y que se acerca más a Dido en el Prado y la obra definitiva. En ninguno de ellos podemos ver su espada y solo la intuimos gracias al arnés. Este importante detalle solo lo cambiará en la versión final, en la que la adornará con rubíes. En los tres bocetos Eneas está sentado sobre una piel de león que cae como un animal cazado sobre la silla; Guérin cambió al animal posteriormente, eligiendo una piel de tigre, pero manteniendo la suave caída y haciendo que el brazo derecho del troyano se apoye en la cabeza del animal. Ana, la hermana de Dido, mantendrá la misma actitud en todos los estudios preparatorios, variando únicamente su vestimenta. Pero será Ascanio el personaje que más sufra los cambios del pintor. En los tres bocetos aparece como un niño vestido y ataviado con un gorro frigio que, sentado junto a Dido, dirige a ella su mirada, mientras la protagonista lo abraza con su brazo izquierdo. Las armas del dios están colgadas sobre un pedestal del fondo en el caso del Louvre, pero ni siquiera las vemos en los otros dos. Mantendrá esencialmente la forma en la que toma la mano de Dido, que se irá concretando hasta el cuadro final. Un gesto en el que el dios quita el anillo de fidelidad a la protagonista; un pequeño detalle magnífico que muestra cómo el artista, con un gesto tan sencillo, nos habla del futuro trágico de la pareja, destinada a que su amor no perdure. Y será solo en la versión final del cuadro cuando Guérin hará la mayor transformación del personaje. Hasta ese momento Ascanio era el hijo de Eneas, pero ahora ya es Cupido, desnudo, portando el arco y las flechas y mirando directamente al espectador.

Siguiendo estos pequeños detalles nos inclinamos a pensar que el del Louvre fue su primer boceto, que luego varió en la versión que conserva el Pushkin y que desarrolló en el caso inconcluso del Prado. Coincidimos con Korchane en que este último evidencia que no terminó de convencerle la solución dada al fondo de la escena y volvió a la idea primigenia de un peristilo más abierto. De tal manera que al elaborar el lienzo final (1815, Musée du Louvre, 292 × 390 cm) eliminó el espacio cerrado y abrió la escena al paisaje.

Además de la versión definitiva y de estos tres bocetos, se conoce una réplica. Aunque la obra final del Louvre está firmada por Guérin en 1815 y no fue presentada hasta 1817 en el Salón, el pintor había comenzado a trabajar en ella al menos desde 1813. Fue en ese año cuando Walter Johnston, mecenas y rico empresario de origen irlandés afincado en Francia, encargó a Guérin una copia del lienzo, pero de menores dimensiones (131 × 176 cm). No obstante, Guérin no la entregó hasta 1819, tal y como atestigua su firma y los inventarios de la residencia de la familia Johnston en Burdeos. El encargo del empresario incluía otras dos réplicas: una de *Andrómaca y Pirro*, presentada al Salón de 1810; y otra de *Fedra e Hipólito*, que no terminará hasta 1815. Los tres lienzos fueron heredados por su hijo David Johnston, de cuya colección formaban parte cuando fueron vendidos tras la quiebra de la empresa familiar. Estaban colgados en el vestíbulo de su casa de Rouffiac, en Lormont, en el distrito de Burdeos, ingresando en 1868 en el Musée des Beaux Arts de esa ciudad. Las tres tienen similares dimensiones y son una muestra de la fama que alcanzó el pintor entre sus contemporáneos y de la demanda del coleccionismo privado, centrado en el deseo de poseer réplicas de los cuadros que habían proporcio-





Versión final del cuadro. *Didon. Énée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie*, 1815. Museo del Louvre, París.

nado fama a los pintores, como un medio para mostrar a los visitantes la cara más refinada del poder familiar²⁶.

El boceto conservado en el Pushkin de Moscú es el más similar al del Prado, aunque la diferencia principal tal vez sea el paisaje del fondo, más parecido al que finalmente pintó el artista. Las montañas son más suaves y están menos presentes que en la versión del museo español. Otras pequeñas diferencias las encontramos en el número de columnas, una más a cada lado, el diseño de la balaustrada, la mano izquierda de Eneas, más desarrollada que en el caso del Prado, ciertas partes del león sobre el que está sentado, o algunos elementos decorativos en la parte derecha, ausentes en la versión española y en la definitiva. Como señalamos, Guérin fue cambiando de opinión respecto a la estancia y al fondo de la composición. Al principio la habitación apenas se abría al paisaje, pudiéndose intuir el puerto de Cartago entre las columnas palmiformes. En el boceto del Louvre esta especie de pórtico ocupa la mitad derecha del cuadro, mientras que en la izquierda podemos ver una pared con un friso y varios pedestales sobre los que aparece una escultura y las armas de Cupido. Guérin se inspiró en varias de las planchas que se incluyeron

²⁶ Esta réplica fue restaurada en 2021 por Tiziana Mazzoni con motivo de la exposición *Salammô: Fureur! Passion! Elephants!*, celebrada en el Musée de Beaux-Arts de Rouen. Gracias a ella no solo se le ha devuelto su calidad, sino también su autoría, ya que se había cuestionado que hubiese sido Guérin quien la realizó, afirmando que únicamente la había firmado.





Ilustración de Esné incluida en *Description de l'Égypte*.

en la primera edición de 1809 de la *Description de l'Égypte*, y en concreto en las que representaban el templo de Edfú y otros en Esné, para componer las columnas y el espacio arquitectónico²⁷. En el boceto ruso trasladó el pórtico al centro de la escena, pudiéndose ver más claramente la bahía, colocando un cortinaje a modo de telón abierto en su parte central. En el caso español mantendrá esta composición, pero variará la forma de las montañas, eliminando los barcos del puerto. Finalmente, Guérin optó por abrir la escena a una terraza desde la que poder contemplar todo el paisaje, relegando el peristilo a la izquierda y colocando bajo él una estatua de Neptuno. Su amigo Pierre David describió así el cambio: «la elección misma de esta terraza donde pronto se levantará la pira del amante abandonado, este vasto mar desde el que Eneas verá su llama, todo recuerda al espíritu del terrible desenlace que debe tener esta incipiente pasión».

La obra del Prado, junto con otros magníficos ejemplos de dibujos y bocetos de otras obras, nos permite hacernos una idea de la forma de trabajar de Guérin. Por ejemplo, se conservan unos doce dibujos y estudios preparatorios para *Andrómaca y Pirro* (1810, Musée du Louvre). La enorme composición del Louvre –mide 3,42 × 4,57 m– parte de los escritos clásicos habituales y de la obra teatral *Andrómaca*, de Racine. Los cinco personajes representados parecen haber salido de un friso romano, de un escenario o de un fotograma. Aunque el movimiento de la escena es clara-

²⁷ Guérin obtuvo un ejemplar de esta edición como pago parcial por su obra *Clitemnestra*. QUEYREL BOTTINEAU, A. y FOUCART-WALTER, Élisabeth (2019), *op. cit.*, p. 193.

mente hacia la izquierda, parecen estáticos, como esperando para volver a moverse. Y, aunque pervive en ella la influencia de David, puede decirse que hay una mayor emoción contenida. Los estudios preparatorios y dibujos conservados muestran cómo Guérin llevó a cabo un análisis consciente y detallado de cada uno de los personajes, sus ropas, sus gestos y, más interesante aún, el motivo de sus actitudes. En varios de esos dibujos el pintor anotó la descripción de la escena, haciendo mención a las emociones que cada uno debía expresar. También podemos apreciar la rapidez de su trazo, que expresa la fuerza y decisión del pintor.

Se conservan dibujos preparatorios para otros lienzos y muchos estudios de figuras clásicas, muchos de ellos en el Musée des Beaux Arts de Valenciennes. Lo que resulta tal vez más llamativo es cómo Guérin trasluce su determinación y modo de trabajo desde un principio. De tal forma que preparaba varios dibujos de personajes aislados, a veces en posiciones o con vestimentas diferentes, a la par que elaboraba una composición general, habitualmente muy próxima al resultado final. Estos estudios previos le permitían elaborar un boceto que incluía la mayoría de los elementos que iban a estar presentes en el cuadro y la distribución de los mismos en el espacio representado. La mayoría de las veces este boceto lo ejecutaba al óleo, sobre bastidores de pequeño tamaño, no superiores a los 40 centímetros en su lado mayor, antes de trasladarlo al soporte final, habitualmente de grandes dimensiones. Es lo que sucede con los bocetos para *Dido y Eneas* del Louvre y el Pushkin. Un paso intermedio entre estos y el lienzo final era un dibujo normalmente sobre papel, estructurado en cuadrículas, denominado *modellino*, que ayudaba a la hora de trasladar al soporte los personajes y elementos de la composición, respetando las proporciones. Lo vemos claramente en un estudio parcial para el *Retorno de Marcus Sextus* (Musée du Louvre), en *Telémaco en la isla de Calipo* (Rouen, Musée des Beaux-Arts) o en los estudios para el Agamenón dormido de *Clitemnestra* (Angers, Musée des Beaux-Arts). En muchos pintores el boceto era un paso más, una especie de acercamiento a la idea final. Sin embargo, en Guérin parece evidenciar una seguridad y claridad propias, como si se limitase únicamente a variar el telón de fondo, pero no el lugar o los gestos de los personajes. El estudio de estos pormenores permite secuenciar el trabajo completo del artista, lo que resulta un valor añadido en las colecciones de los museos.

El concienzudo trabajo del pintor no era fruto de un momento determinado, sino que parece ser el resultado de años de estudio. En ese sentido, podemos encontrar antecedentes en otras obras, lo que sin duda le ayudó en el momento de idear la escena para los amantes. Algo de la composición para *Dido y Eneas* puede relacionarse con dos pequeños cuadros muy tempranos del artista: el bellísimo *Paris y Elena*; y *Marte y Venus*, subastados en Sotheby's en 1985 y hoy no localizados. Los personajes se recuestan sobre un diván recubierto con ricas telas mientras adoptan una postura seductora. Para Guérin era un ejercicio sobre el desnudo y el mobiliario, asunto que está también presente en *Dido y Eneas*. Otras dos obras, realizadas hacia 1804, una vez que ya había llegado a Roma, nos conducen directamente a la figura de Eneas en nuestro cuadro. Se trata de un dibujo a lápiz y un cuadro inacabado, ambos de pequeño formato, representando *La cólera de Aquiles a la orilla del mar* (Rouen, Bibliothèque Municipale). El personaje aparece desnudo, sentado sobre





Boceto inacabado para *Achille au bord de la mer*.
Biblioteca municipal de Rouen (Hédou Expo. 70-18).

una roca, con una pierna extendida y otra flexionada, las manos entrelazadas sobre la rodilla y la mirada absorta. Lleva puesto el yelmo troyano, con doble penacho y ornamentado, así como su espada envainada y sujetada al cuerpo por un arnés. Aunque no se trata del mismo personaje, es indudable que guarda relación con Eneas. Este, como Aquiles, adelanta su pierna derecha, extendiéndola hacia el suelo, mientras mantiene la izquierda flexionada y apoyada sobre una especie de peldaño. A diferencia de aquel, no está desnudo, aunque muestra una parte del pecho, pero sí lleva el mismo tipo de yelmo y la espada colocada de manera similar. Las líneas del rostro y el tratamiento del cabello recuerdan al invencible Aquiles. La postura de ambos nos lleva igualmente al denominado *Ares Ludovisi* (h. s. II, Museo Nazionale Romano), copia romana de un original griego que Guérin debió ver en Roma y que también se ha puesto en relación con el *Marte* de Velázquez (h. 1638, Museo del Prado). En cualquier caso, Guérin no opta por un Aquiles derrotado que vuelve a los brazos de su madre tras perder su honor, sino que su héroe está desnudo, ataviado sólo con sus armas, reflexionando sobre su propio destino frente al mar. El paralelismo con Eneas, que también reflexiona sobre lo acontecido antes de huir de Troya, frente a las costas de Cartago, desde donde partirá para recuperar su honor y fundar Roma, parece claro.

Otras consideraciones nos parecen también importantes. La obra de Guérin encuentra cierto paralelismo en la composición con *La muerte de Dido*, encargada por la reina de Francia María de Médici en 1631 y realizada por el pintor italiano



La muerte de Dido, Edme Jaurat, 1721. Biblioteca Nacional de España.

Francesco Barbieri (1591-1666), llamado *il Guercino*, hoy conservada en la Galleria Spada de Roma. Como se ha de suponer, la distancia temporal y estilística de ambos es considerable, pero la estructura compositiva, con Dido recostada y rodeada a derecha e izquierda de distintos personajes y, sobre todo, la perspectiva del puerto de Cartago al fondo, nos llevan a la obra de Guérin. ¿Vio Guérin la obra en sus prolongadas estancias en Italia? Podría ser, aunque no es la única relación sobre la que podemos teorizar respecto a los modelos del pintor. Para el caso de Ana, la hermana de Dido, su pose se ha relacionado con la musa Polimnia escuchando a Apolo del relieve *La apoteosis de Homero* de Arquelao de Priene (British Museum) que Guérin vio en su primer viaje a Italia.

Guérin terminó la versión final del cuadro en 1815, pero no la presentó al Salón hasta 1817. En el transcurso de esos dos años la obra fue visitada en su estudio, analizada y comentada, de tal manera que al ser expuesta ya se conocía y se admiraba, aunque también se le había criticado. Incluso en el catálogo del Salón se menciona la impaciencia con la que se la esperaba, aunque llegaba con la reputación ya alcanzada. De hecho, entre 1810 y 1817 no se había presentado a los salones, a pesar de que no había dejado de tener encargos tanto públicos como privados. Sólo en 1814 hizo una especie de retrospectiva con varios de sus lienzos, al no poder terminar sus nuevas pinturas, entre ellas *Dido* y *Eneas*. Concluyó el cuadro a los pocos meses de esa exposición y no pudo esperar al siguiente Salón, así que abrió su estudio a los aficionados, lo que le descubrió el camino al éxito que tendría en 1817. El cuadro



fue adquirido al año siguiente por 24 000 francos para la colección de Luis XVIII. La obra incluso inspiró al compositor Héctor Berlioz para escribir su ópera *Los troyanos* (1856-1858). El músico habría conocido a Guérin en Italia y contemplado la última obra del pintor, *La muerte de Príamo*.

4. CONCLUSIONES

No podemos afirmar si quienes contemplaron el cuadro en el salón de plenos orotavense conocían su historia o a su autor. Los más aventajados sabrían su carga mitológica y podrían haber reflexionado sobre el sentido de la escena, sobre la presencia de los personajes o el significado asociado al momento representado. No obstante, solo encontramos referencias al lienzo en investigadores ya avanzado el siglo xx. Ni siquiera podemos afirmar que la pintura fuera motivo de copia, dada la importancia de su autor, como sí lo fueron otros cuadros conservados en viviendas particulares. En cualquier caso, podemos reflexionar, a modo de conclusión, sobre algunos aspectos de la obra que, sin duda, son interesantes.

¿Qué representaba Dido para Guérin? Al exhibirlo lo tituló *Didon*, como queriendo señalar que ella era la protagonista. Estamos de acuerdo con Queyrel Bottineau cuando afirma que el primer objetivo de Guérin fue destacar al personaje, por encima de Eneas, con ese escueto título y reafirmar el carácter femenino de la escena, en el sentido de mujer enamorada dominada por la pasión. Eneas ejerce de mero narrador y es Dido el principal foco de la historia. El artista pretendía representar el episodio más hermoso, el momento del enamoramiento, dejando a un lado la tragedia posterior.

El interés de Guérin por Dido y Eneas debe englobarse en su pasión por lo que los investigadores han denominado *ciclo troyano* del pintor, en el que se incluyen todas las obras en las que a lo largo de su vida tocó temas o personajes relacionados con ese momento entre la leyenda y la mitología. En realidad, se puede decir que el ciclo abarca desde poco antes de ir a Roma en 1804 y hasta su muerte en 1833. Cuando Guérin era aún un joven pintor, allá por la década de 1780, los motivos homéricos eran ya fuente de inspiración para todo tipo de artistas, no solo pintores, y constituían los argumentos preferidos para presentarse a los salones. El pintor no dejó de nutrirse de esos temas en toda su carrera, de profundizar en ellos, de releer los textos, y de meditar y soñar, dejándose impregnar por aquellas tragedias²⁸. Desde nuestra perspectiva actual parece como si para Guérin aquella hubiese sido la empresa de su vida, una búsqueda constante de respuestas a través de un lenguaje que se volvió cada vez más profundo y con menos ataduras.

En el transcurrir de su carrera no tomó las escenas más violentas del mito troyano, sino que quiso situarse en el momento anterior al suceso, como una especie de suspensión temporal que presagiara la tragedia. El acercamiento a la escena

²⁸ QUEYREL BOTTINEAU y FOUICART-WALTER (2019), *op. cit.*, p. 83.





Didon, 1822. Estampa a partir de la obra de Guérin. Biblioteca municipal de Burdeos.

más violenta solo lo hará en dibujos o en su obra final, a modo de epílogo; mientras tanto, transitará por pasajes menos abruptos pero decisivos para el desenlace posterior, lo que trasluce una posición más intelectual respecto a otros artistas centrados en representar los sucesos más cruentos, que tal vez a Guérin le parecían anecdóticos.

La idea del pintor de transmitir que los protagonistas no son ajenos a su destino, pero sí víctimas, evoca también la incapacidad de Dido, como reina fuerte y poderosa, de luchar contra una tragedia ya predestinada. Eneas, sin embargo, es capaz de sacrificar su amor por un destino superior imposible. Son también un símbolo de la enemistad entre Roma y Cartago, como una alegoría de las tareas encomendadas, de las que solo Eneas saldrá victorioso, aunque ya sin amor. Podríamos pensar que sus respectivos destinos, ella como fundadora de Cartago y él como fundador de Roma, se unen al del pintor, empeñado en desarrollar un estilo, como queriendo fundar también su propio lenguaje pictórico.

Guérin había conseguido un gran éxito con *El regreso de Marcus Sextus* (1799, Musée du Louvre), metáfora pictórica de los retornados tras la Revolución. El lienzo recoge aún cierta impronta de David, pero también se adivina una enorme fuerza emocional, enfatizada con la gama cromática, la mirada perdida del romano, o el cuerpo sin vida de su mujer semidesnuda en la cama. Guérin, que nunca fue alumno de David pero que se vio influido por él, anticipaba ya la que sería una de sus marcas principales: la mezcla de cierta teatralidad con un carácter alentador del alma. Sus contemporáneos dejaron por escrito que con aquel cuadro Guérin era el único capaz





de competir con David, algo que se incrementó cuando en el Salón de 1802 presentó su *Fedra e Hipólito* (Musée du Louvre), que, como dice Henry Rubin, le supuso un reconocimiento total²⁹. El éxito del *Regreso de Marcus Sextus* fue tal que lo rodearon de poemas y guirnaldas de laurel. Pero aquel cuadro, aparentemente menos comprometido políticamente que otras pinturas de David, era en realidad mucho más abrumador. El personaje era un retornado, como tantos otros franceses que habían regresado con un nuevo gobierno más tolerante, pero también era una alegoría de la tragedia y la destrucción de las familias que había provocado la etapa del terror.

Ese carácter emocional evidencia la enorme influencia teatral en la obra de Guérin, relacionada con el dramaturgo Jean Racine, que será la que le granjee un enorme éxito crítico en su época, pero la que le envíe posteriormente al ostracismo, tildándolo de sobreactuado.

La tradición que provenía de David fue continuada y asimilada por pintores como Guérin, que, sin ser discípulo suyo, sí bebió de su clasicismo y de cierta teatralidad³⁰. Ese tronco común llegaría hasta Géricault, Delacroix o León Cogniet, todos discípulos de Guérin, e influiría en el academicismo de algunos pintores españoles formados en Francia. No obstante, el calificativo de neoclásico no casa del todo con Guérin y sobre el debate de dónde encuadrarlo dice Vicente Pomarède que hay artistas difíciles de colocar en según qué movimiento. Guérin, junto con Prud'hon, Girodet-Trioson o Guillon-Lethière, supo escapar a la dominación neoclásica de David y encontrar un camino diferente dentro de la misma corriente, tal vez más sensual a la vez que exaltado, más dramático y sentimental³¹.

Al seguir la trayectoria de Guérin y su método de trabajo, llama la atención que hubiese realizado un boceto de esas dimensiones. Lo habitual en él fue trabajar con lienzos más pequeños, como hemos visto en las obras de París y Moscú, de poco más de cuarenta centímetros de largo. Y en el caso de otras obras suyas que quedaron inacabadas se trata de versiones definitivas que por diversas razones no llegó a terminar. Cabría la posibilidad de que el cuadro del Prado no fuese realmente un boceto, sino más bien una versión que tal vez no le convenció del todo. Puede ser que nos hayamos dejado llevar por la inscripción trasera en la que se lee la palabra francesa «esquisse» (boceto o esbozo), utilizada para definir posteriormente lo representado. No obstante, cabría plantearse si no estamos ante una especie de réplica, como la conservada en Burdeos, de similares dimensiones. Es tan solo una hipótesis.

El hecho de ser un cuadro inacabado, solo con las primeras capas de pintura, nos lleva a casos similares en su producción. Lo vemos en *Philotas*, un boceto realizado entre 1797 y 1798 (Musée des Beaux-Arts, Valenciennes), de casi noventa

²⁹ RUBIN, J.H. (1977): «Guérin's Painting of Phèdre and the Post-Revolutionary Revival of Racine», en *The Art Bulletin*, vol. 59, n.º 4. Nueva York: College Art Association of America, pp. 601-618.

³⁰ REYERO, C. (1993): «Los pintores españoles del siglo XIX en París», en *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 61.

³¹ POMARÉDE, V. (2015): «Ingres, el pintor detrás del mito», en *Ingres*, cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado.

centímetros de largo, en el que quedan figuras sin colorear y otras están poco definidas, como en el caso que nos ocupa. Lo mismo sucede con distintas versiones para obras suyas, de medidas similares, en las que está estudiando el claroscuro y en las que el tratamiento preparatorio del color nos recuerda a *Dido y Eneas*. Es el caso de las dos versiones conocidas como *La Jalousie* (1800-1801, Musée des Beaux-Arts, Angers). Más evidente es en el citado *La cólera de Aquiles a la orilla del mar*, que apenas supera los treinta centímetros, en el que aún está definiendo la figura y las rocas del mar. Inacabadas quedaron *La muerte del mariscal Lannes* (1809-1814, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes) y su última obra, la apabullante *La muerte de Príamo*, también llamada elocuentemente *La última noche de Troya* (1830-1832, Musée des Beaux-Arts, Angers), ambos de grandes dimensiones. De hecho, algunos de los personajes de este último cuadro recuerdan inevitablemente al estado en que quedó *Dido y Eneas*. Por lo tanto, habría que profundizar aún más en este interesante boceto del Prado y las verdaderas intenciones de Guérin al realizarlo.

Por último, habría que determinar cuáles fueron las razones para la elección de los nueve cuadros por parte de Alejandro Ferrant y Fischermans y Antonio Domínguez Afonso. Parece muy evidente que las tres obras de autores filipinos debieron ser escogidas por el propio diputado, como hemos señalado vinculado directamente con el país asiático. O, al menos, podríamos pensar que Fischermans expresaba de esa manera su afecto y compromiso con el canario. Los retratos reales, incluido el salido de su propia mano, encontraban una explicación clara al entender que iban a ser colgados en un Ayuntamiento³². El resto eran obras propias de la época y que engrosaban las colecciones del museo al proceder de las exposiciones que se organizaban anualmente y que no encontraban hueco fácilmente en ningún otro sitio. Pero ¿y los motivos para el boceto de Guérin? No podemos más que pensar que o bien les resultaba menos importante al tratarse de un cuadro inacabado o bien expresaba el gusto particular de alguno de ellos. Las razones se nos escapan, ya que no parece cuadrar demasiado con el resto de los lienzos depositados. En cualquier caso, se trataba del más importante, al menos desde nuestra perspectiva actual.

Durante los casi ciento diez años que *Dido y Eneas* estuvo colgado de las paredes del Ayuntamiento de La Orotava, vecinos, visitantes, estudiosos... pudieron contemplar y disfrutar de la obra de Pierre Guérin sin concederle, probablemente, más importancia que la de ser una buena pintura. Y, casi con toda seguridad, pocos sabían de la repercusión que aquel cuadro había tenido en el devenir de su autor o de la pintura francesa del siglo XIX. Salvo por las visitas del personal del Museo del Prado, escasas al principio y más constantes luego, apenas había despertado el interés de unos pocos. Ahora que ya no está en Tenerife y solo puede ser contemplado en el lugar para el que fue donado, ha recuperado el valor no solo como obra de arte

³² Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917) fue un pintor perteneciente a una gran familia de artistas. Fue presidente de la sección de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y director del Museo de Arte Moderno. Formado en Italia, obtuvo diversos galardones y su obra se encuentra en importantes edificios de Madrid o en el Museo del Romanticismo y el Prado.



en sí misma, sino también como pieza importante para conocer la forma de trabajar y la trayectoria de Pierre Guérin y, por extensión, la de muchos artistas de su época.

RECIBIDO: 22-2-2023; ACEPTADO: 18-4-2023

