

# *Una obra inédita de Pierre-Paul Proud'hon: Selene y Endimión. Expertización, estudio de fuentes gráficas y formales*

**Óscar Benavent Benavent**

Restaurador de obras de arte  
obenavent@gmail.com

## RESUMEN

El presente artículo da a conocer una obra inédita del pintor francés Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). La representación del mito clásico de *Selene y Endimión* es la temática de esta obra que, si bien es un género que el autor abordó mayormente en su juventud: la mitología, trata de un “asunto amoroso” que, en todo momento a lo largo de su carrera profesional, fue objeto de su interés e inequívoca seña de identidad. El análisis estilístico y técnico comparativo de esta pintura con otras obras del autor y de otros pintores coetáneos, más las probables influencias varias de la concepción de esta obra, quedan expuestos y desarrollados a lo largo de este artículo. La confrontación con la bibliografía especializada sobre el autor, tan profusa desde el año siguiente a su deceso, aporta las claves para la identificación técnica y metodológica de esta obra que, junto con la comparación gráfica de otras obras suyas hace la hipótesis de autoría refrendada aquí más evidente.

**Palabras clave:** Prud'hon / Endimión / Accademia Ercolanese / Didot / Piranesi / Carracci

## ABSTRACT

*This article presents an unpublished work by the French painter Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). The depiction of the classical myth of Selene and Endymion is the theme of this work that, although it is a genre that the author dealt with mostly in his youth: mythology, deals with a “love affair” that, at all times throughout his professional career, was the object of his interest and an unequivocal sign of identity. The comparative stylistic and technical analysis of this painting with other works by the author and other contemporary painters, plus the probable various influences on the conception of this work, are exposed and developed throughout this article. The comparison with the specialized bibliography on the author, so profuse since the year following his death, provides the keys for the technical and methodological identification of this work that, together with the graphic juxtaposition of other works of his, makes the hypothesis of authorship endorsed here more evident.*

**Keywords:** Prud'hon / Endymion / Accademia Ercolanese / Didot / Piranesi / Carracci

Endimión al que visita cada noche. Ante el castigo infligido por Zeus, que le ofreció descender al Hades o quedar dormido para siempre, este eligió la segunda opción<sup>2</sup>.

### ICONOGRAFÍA

En la Italia del siglo XVI, el mitógrafo y diplomático Vincenzo Cartari (1531-1571) tradujo por vez primera los *Fastos* de Ovidio y publicó también *Le Imagini degli Dei degli antichi*, cuyo pasaje alusivo a este mito sería la referencia para la pintura al fresco de Annibale Carracci (Fig. 1) que, en mayor o menor medida, constituiría la fuente de inspiración para el tratamiento formal de numerosas pinturas del siglo XVII y XVIII<sup>3</sup>. La estampación grabada de esta composición, con ligeras variaciones, facilitaría su expansión e influencia en el ámbito de las humanidades en Europa. Como fue el caso del grabado dibujado por Franciscus de Neve (II) (1632-1704) e impreso por Giovanni Giacomo de Rossi (1627-1691) hacia 1680.

El mito representado en la Antigüedad clásica y durante el Renacimiento italiano tenía un significado más profundo en tanto que aludía a los temas universales del amor, el sueño, la muerte y la inmortalidad. El sueño eterno de Endimión se equiparaba a la muerte. Algunos mosaicos y bajorrelieves funerarios romanos se adornaron con la representación de este mito. La diosa con la media luna en la cabeza o sobre los hombros, desciende de su carro para contemplar a su amado. El carro puede estar tirado por caballos, bueyes o ciervos<sup>4</sup>. No obstante, el amor de la

### TEMÁTICA

La obra representa el mito griego clásico del amor de la diosa Selene por el pastor Endimión. La escena según las fuentes clásicas se ubica, bien en la *polis* de Elis (o Élide), actualmente Ilida, al noroeste del Peloponeso, bien en la Caria, en la costa oeste del Asia menor, actualmente la región localizada al sudoeste de Turquía, en el monte Latmos<sup>1</sup>. Endimión fue un pastor, aunque también se le identificó con un rey, un cazador, e incluso con un astrónomo que fue el primero en establecer el curso de la luna. La diosa lunar Selene quedó identificada por primera vez con la diosa Artemisa (Diana) en torno al siglo V a.C., en la obra *Las Jantrias* de Esquilo. La diosa Artemisa es la defensora de los animales salvajes, especialmente de sus crías, al tiempo que patrona de la caza. El mito narra el enamoramiento de la diosa por el mortal y bello

<sup>1</sup> Las fuentes clásicas que refieren la ubicación del mito en la Élide son: Pausanias en su *Descripción de Grecia* y Pseudo-Apolodoro en su *Biblioteca mitológica*, y en el monte Latmos de La Caria: Ovidio en sus *Heroidas* y *Ars Amatoria*, Luciano en su *Dialogi Deorum* y Cicerón en su *Disputas Tusculanas*.

<sup>2</sup> Apolonio de Rodas refiere un poema perdido de Hesíodo en el que se narra que Endimión fue llevado al cielo por Zeus, y allí se enamoró de Hera. Por lo cual Zeus, enojado, lo arrojó del Cielo y le dio a elegir que castigo le sería infligido. En otra versión, es Selene quien intercede ante Zeus y este le otorga un deseo, que es el del sueño eterno e inmortal.

<sup>3</sup> COLTON, J.: “The Endymion Myth and Poussin’s Detroit Painting”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30 (1967) 426.

<sup>4</sup> Vincenzo Cartari en *Le Imagini degli Dei degli antichi* y Giglio Gregorio Gyraldo en *De Deis Gentium* establecen una asociación de los animales con cuernos y la forma de la Luna creciente. Por otra parte, Artemisa tenía cuatro ciervas enganchadas a su carro, siendo la quinta, que se escapó, la Cierva de Cerinea, consagrada a la diosa por esto mismo. También el perro lo fue, como diosa de la caza que era. Aunque en este caso el animal tiene un valor ambivalente pues está relacionado con la condición de pastor de Endimión.



Fig. 1.- *Selene y Endimión* (ca. 1597-1602). Annibale Carracci (1560-1609). Galleria del Palazzo Farnese, Roma.

diosa Selene le confería al asunto la condición de la inmortalidad.

En diciembre de 1755 Carlos VII, Rey de Las dos Sicilias (futuro Carlos III de España), encargó la formación de la *Regale Accademia Ercolanese* que, entre 1757 y 1792, publicó una colección de grabados en un libro de ocho volúmenes que daba a conocer las excavaciones de los yacimientos romanos de Herculano, Pompeya, Estabia, y otras partes del golfo de Nápoles, que ya se venían haciendo desde 1738 en la ciudad de Resina: *Le Antichità di Ercolano Esposte*. Esta publicación tuvo un gran impacto en el movimiento neoclásico contemporáneo al convertir-

se en novedoso objeto de referencia del mundo antiguo clásico. Fue una publicación muy erudita, exclusiva, con grabados de alta calidad y de gran utilidad para la docencia en las academias de arte. Era una edición no venal que se regalaba por dispensa regia. Giovan Battista Piranesi hizo los grabados de un volumen en 1783 que constituye la primera documentación gráfica de un edificio herculano. Tras su muerte, Tommaso Piroli hizo los grabados de seis volúmenes de una nueva edición reducida entre 1789 y 1807 en Roma, editada por los hermanos Francesco y Pietro Piranesi, cuya edición de París se hizo entre 1804 y 1807. Pues la lujosa y exclusiva pu-

blicación de la *Accademia Ercolanese* era muy rara de encontrar para entonces<sup>5</sup>. Al parecer la Calcografía Piranesi tuvo sus dificultades a partir de 1807<sup>6</sup>, y desapareció definitivamente en 1810. Las planchas de los grabados fueron vendidas al impresor Firmin Didot (1764-1836)<sup>7</sup>, hermano y socio del también impresor Pierre Didot (*l'aîné*) (1761-1853) (Figs. 2a y 3). Pierre Didot fue una figura muy relevante como impresor en la Francia de cambio del siglo XVIII al XIX. Entre sus proyectos más ambiciosos estuvo hacer prestigiosas publicaciones con un alto nivel de calidad, en las que pintores de gran renombre participaron ejecutando las ilustraciones para los grabados de sus libros<sup>8</sup>. Pierre-Paul Prud'hon trabajó para Pierre Didot en las ilustraciones de algunos de sus libros por empeño de este último, habida cuenta de la patente rivalidad y discrepancia estilística con Jacques-Louis David<sup>9</sup>,

a quien disgustaba el estilo de aquel, a pesar de reconocerle su gran valía<sup>10</sup>.

Es de suponer que las planchas originales de Tommaso Piroli, en posesión de los Didot, fuesen unos ansiados objetos artísticos que desearan estudiar a fondo los artistas excepcionales del círculo de estos que, o bien habían trabajado para ellos, o bien todavía estuviesen haciéndolo<sup>11</sup>. Como hemos dicho, *Le Antichità di Ercolano Esposte*, debieron ser unas publicaciones por largo tiempo codiciadas, de muy difícil (o casi imposible) acceso, con muchos referentes novedosos para el neoclasicismo imperante del momento, que sin ninguna duda debieron suscitar el interés de dichos maestros. Y estas planchas probablemente pudieron ser su oportunidad indirecta para conocerlas, satisfacer su curiosidad y enriquecer su conocimiento del clasicismo antiguo.<sup>12</sup>

- 5 En España, “el llamado *Ercolano* lo concedía el rey a aquellos que se lo pedían, y a lo largo de los años...se distribuirán entre los miembros de la nobleza, eruditos, bibliotecas y...a determinados artistas”. ALONSO RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> del C.: “La Antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en España en el siglo XVIII”, en *Cuadernos dieciochistas*, 19 (2018) p. 109.
- 6 A principios de 1807 se disolvió la sociedad entre los hermanos Piranesi. En un informe del gobierno francés de 1809 se daba cuenta de que la empresa Piranesi estaba al borde de la bancarrota. MIRRA, V.: *Un'impresa culturale e commerciale: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)*. Roma Tre, Università degli Studi, 2010-2011, p. 189.
- 7 Según refiere Eduardo Del Gado en el prefacio a la edición facsímil *Panatenae* de FRANCO MARÍA RICCI DE PIROLI, T.: *Antiquités d'Herculanum: Peintures*. Tomo II. Paris, Ed. F. et P. Piranesi, frères, 1804. Y según considera probable Valeria Mirra en: MIRRA, Valeria (2010-2011), *Op. cit.*, p. 199.
- 8 Jacques-Louis David dirigió las llamadas “Ediciones del Louvre” (las obras completas de Racine, Virgilio y Horacio impresas en el Louvre) en las que participaron sus pupilos Anne-Louis Girodet y François-Pascal-Simon Gérard, entre los 44 artistas comisionados por Didot. LAVEISSIÈRE, S.: *Pierre-Paul Prud'hon*. New York. The Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 119.
- 9 “El gusto francés” era denominado al estilo que cualquier extranjero reconocía a primera vista al ser ajeno al mismo. Ni Prud'hon ni Benigne Gagneraux estaban bajo la influencia de la educación artística francesa del momento, cuyo máximo representante era Jacques-Louis David. LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, p. 51.  
(Clément sobre David) “Pero habiendo retornado a Roma para pintar su *Juramento de los Horacios* él adoptó ese estilo arqueológico y tenso que pesaría sobre Europa durante medio siglo”. CLÉMENT, Ch. : *Prud'hon sa vie, ses œuvres et sa correspondance*. Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1872, p. 96.
- 10 (Jacques-Louis David sobre Prud'hon) “él tiene el talento definido. Pero lo que no puedo perdonarle es que siempre hace las mismas cabezas, los mismos brazos, las mismas manos. Todas sus figuras tienen la misma expresión, y esta expresión es siempre la misma mueca...” LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, p. 12.
- 11 Jacques-Louis David fue uno de los pintores más relevantes que estuvieron a favor del proyecto empresarial de los hermanos Piranesi en 1802. HOLDEN, C.: *The eclipsed son. Francesco Piranesi and the first Paris edition of the works of Giovanni Battista Piranesi*. Melbourne, University of Melbourne Collections. Issue 11, 2012, p. 8.
- 12 “La emulación de los modelos de Herculano y Pompeya no solo fueron una prerrogativa del arte figurativo, sino que se extendió al modo de vivir. Por ejemplo, Goethe describe como Miss Hart, futura mujer del embajador inglés Hamilton, hacía revivir en su misma persona la antigüedad imitando en la danza o en los vestidos a las danzarinas pintadas en la villa de Cicerón”. CIARDIELLO, R.: “Le Antichità di Ercolano Esposte: Contributi per la ricomposizione dei contesti. pittorichi antichi”, en *Papyrologica Lupiensia* (2007).



### HIPÓTESIS DE AUTORÍA

Es posible que Prud'hon conociera las planchas de Piroli, como hemos supuesto anteriormente, a raíz de su relación laboral con Pierre Didot (*l'aîné*), a pesar de que no estuviese trabajando para él en 1810. También cabe la posibilidad de que Prud'hon diese por su parte con alguna publicación de los hermanos Piranesi impresa

en París en 1804, o algo mucho más difícil, que llegase a acceder directamente a alguna de las publicaciones de *Le Antichità di Ercolano Esposte* de la edición real borbónica.

A continuación, de un modo gráfico, quisiéramos resaltar la influencia de estos grabados en ciertas obras de Prud'hon.



Fig. 2a.- *Danseuse aux cymbales*. Grabado de Tommaso Piroli de su *Antiquités d'Herculanum*, Tomo I, Plancha XXI. París, 1804.



Fig. 2b.- *Danseuse aux cymbales* (ca. 1810). Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), Musée Bonnat, Bayonne.



Fig. 3.- *Selene y Endimión*. Grabado de Tommaso Piroli de su *Antiquités d'Herculanum*, Tomo II, Plancha XXXIV. París, 1804.



Fig. 4.- *Selene y Endimión*, ca. 1810. ¿Pierre-Paul Prud'hon? Óleo/lienzos, 115 x 80 cm, Colección particular. Fotografía del autor.

Es evidente que las composiciones de los grabados anteriores influyeron en Prud'hon al componer sus obras. Los tres dibujos de las ménades (del que presentamos un ejemplo), no pretendiendo ser exactos, siguen la misma composición que los originales pompeyanos<sup>13</sup>. Hasta el punto que cada figura tiene los pechos tapados o no por su respectivo *peplum*, según sus propias referencias de los grabados. El grabado de *Selene*

y *Endimión* tiene una semejanza compositiva con la obra que nos atañe bastante patente. Ambas obras presentan un formato vertical rectangular. La ubicación de Endimión en las dos obras es la misma. Ambos se hallan sentados sobre una roca regular con la misma forma de silla, con las piernas dispuestas casi igualmente en la versión definitiva (y exactamente igual en una primera composición descartada, Fig. 5)<sup>14</sup> y el brazo

<sup>13</sup> Régamey, en referencia a los diseños *des Saisons*, afirma que “nada recuerda más convenientemente una de las fuentes del arte de Prud'hon: el origen pompeyano...”. RÉGAMEY, R.: *Prud'hon. Maîtres de l'Art Ancien*. Paris, Les Editions Rieder, 1928, p. 27.

<sup>14</sup> La obra ha sido recientemente restaurada. Con la retirada de los repintes durante esta restauración, se pudo apreciar un *pentimento* de las piernas de Endimión. Dándose una coincidencia exacta con la composición del grabado. HERNÁNDEZ, A.; BENAVENT, O.: *Informe técnico de la restauración de Selene y Endimión*, 2021.



Fig. 5.- Detalle del *pentimento* en las piernas de Endimión. La primera composición tenía la pierna derecha más estirada y avanzada, y la izquierda retraída, tal como en el grabado; a tenor del fondo que contornea la rodilla izquierda y el contorno de la pierna derecha, y la línea que delimita los gemelos de esta. Fotografía del autor.

derecho sosteniendo de modo similar un par de lanzas, el del grabado, y una sola (¿lanza?) el de nuestra pintura. Tras ellos, un árbol en el grabado, dos en nuestra pintura, que completan la franja izquierda de la composición. En la zona media de ambas obras se halla Cupido, diferentemente representado, con la vista fijada en Se-

lene y señalando a Endimión. A la derecha de ambas composiciones, Selene desciende hacia Endimión desde un estrato superior con su *stola* hinchada por el viento, ambos brazos abiertos a media cintura, con unos pliegues de tela en el codo izquierdo, y el pecho descubierto<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> “(Sobre Diana) ...sus cabellos están...anudados detrás en forma de moño, como era característico de las vírgenes, sin que estén ceñidos por ninguna diadema... y es la única diosa que se ve a veces con el seno derecho descubierto.” WINCKELMANN, J. J.: *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona, Ediciones Orbis, S.A., 1985, p. 153.

No obstante, otros detalles particulares de nuestra pintura plantean otras posibles influencias en la composición final de la misma. La disposición recostada de Endimión sobre el brazo izquierdo, con el que apoya su cabeza, mientras sujeta de igual modo el cayado con la mano derecha, nos remite directamente al fresco de Carracci<sup>16</sup> que trató el mismo tema en la *Galleria del Palazzo Farnese* de Roma, y no al grabado posterior que hizo Franciscus de Neve (II), en el cual Endimión tiene una postura muy diferente. Del mismo modo en nuestra pintura, Cupido parece emular el gesto de silencio que uno de los amorcillos hace en el fresco, aunque de un modo ligeramente diferente. También la inclusión del perro dormido arropado sobre sí mismo coincide con el fresco de Carracci. El perro tiene un simbolismo plurivalente (véase nota 4), al que además cabe añadir que es símbolo también de fidelidad y devoción. Valores simbólicos apropiados para el tema representado del amor inmortal de este mito. Selene, a su vez, presenta sus similitudes en la posición inclinada hacia Endimión<sup>17</sup>, la media luna de la frente, el hecho de aparecer sobre una nube y tener la *stola* hinchada por el viento.

¿Pero por qué pensamos que nuestra pintura es obra de Prud'hon?

El estudio de esta obra, comparada con el gran número de pinturas que tratan del mismo tema, ya sean contemporáneas a esta o incluso anteriores a la misma, nos hace pensar que por el modo de hacer y los estilemas propios de esta obra, su autor bien pudiera ser Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823).

Laveissière, en su obra monográfica sobre Prud'hon, nos da las claves del estilo propio de este y nos refiere diversos pareceres de estudiosos y conocedores coetáneos de su arte. Cita a Delacroix, respecto a la valoración que este hizo de Prud'hon, en cuanto a que “complace a través de lo que se diría el lado sensual del arte”. Y nos indica como signos distintivos de Prud'hon respecto a otros pintores de su época, que este compone sus figuras en términos de *volumen y luz* frente a los seguidores de Jacques-Louis David que enfatizan *la línea (especialmente la silueta) y el dibujo claro*. También que, por su predilección por “lo grácil, lo tierno y los temas amorosos, Prud'hon eligió los medios más apropiados para representarlos, esto es, el modelado de Correggio y el *sfumato* de Leonardo Da Vinci”. De Correggio se le atribuyó a Prud'hon *el chiaroscuro y la gracia*, hasta el punto que se le llegó a llamar “el Correggio francés”<sup>18</sup>. La técnica de Prud'hon era hacer una grisalla como base a la aplicación de los colores. Lo cual creía era la técnica propia de Correggio. A lo que Laveissière reconoce que “hay una llamativa similitud física entre Correggio y las pinturas tempranas de Prud'hon”. El contacto directo de Prud'hon con la obra de Correggio (teniendo en cuenta que no está confirmada la opinión de Charles Clément de que Prud'hon fuese a Parma y viese las pinturas de Correggio durante su estancia en Italia) se dio con la restauración que el mismo Prud'hon hizo de la pintura *Leda y el cisne* de Correggio en 1808-09 en el Louvre por encargo del Barón Denon, Dominique Vivant, primer director del Museo Central de la República francesa,

16 Sabido es que Prud'hon estuvo completando su formación en Roma desde finales de 1784 a la primavera de 1788. Con lo que con toda probabilidad debió de estudiar directamente los frescos de los temas de los amores de los dioses de la *Galleria del Palazzo Farnese*. En una carta enviada el 2 de enero de 1785 a su maestro Devosge, le hizo saber su intención de visitar las galerías y museos de Roma.

17 “Es muy raro que Prud'hon no disponga sus personajes de manera que ellos estén de tres cuartos, inclinados, y que ellos formen los unos con los otros ángulos agudos. El juego de los miembros, las inflexiones de los cuerpos y las inclinaciones de las cabezas le permiten multiplicar estos ángulos. Las diagonales de la tela sirven generalmente a la *mise en place*, dan al menos una de las direcciones principales...” RÉGAMEY, R. (1928), *Op. cit.*, p. 50.

18 El atributo de “el Correggio francés” debió de surgir en 1801, en el entorno del impresor Didot y el marchante Constantin. Ambos clientes de Prud'hon. LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, p. 13 y nota 16.



futuro Museo del Louvre<sup>19</sup>. Laveissière subraya también las influencias directas de Correggio en la obra *Psyché enlevée par les Zéphyrus* presentada al Salon de 1808, que con seguridad “debió impactar a sus contemporáneos, tan acostumbrados a las formas de contornos perfilados y luces planas de David”.

Respecto a lo que Prud'hon le debe a Leonardo da Vinci, son sabidas las afirmaciones que Prud'hon hizo durante su estancia en Italia en 1785, refiriéndose a Leonardo: “mi maestro y héroe” y “padre, príncipe y primero de todos los pintores”<sup>20</sup>. Laveissière nos dice que Prud'hon “pretendía emular las expresiones angélicas de las figuras de Leonardo, su suave *sfumato* en el modelado, y las manos representadas moviéndose grácilmente en el espacio y la luz”. A nuestro entender, las mismas expresiones que David detestaba en las figuras de Prud'hon (véase Nota 10) deben ser las que podemos reconocer como intencionadamente leonardescas. Como en *la unión del Amor y la Amistad* (1793), o *Venus, Himeneo y el Amor*.

Nos parece evidente que la obra que nos atañe cumple con lo que acabamos de referir. Técnica-mente esta obra está ejecutada con una grisalla azulada de base. Lo que prepara el suave modelado del volumen de las figuras, y facilita tanto el *sfumato* como el juego de luces adecuado para

crear un ambiente apropiado al tema representado. Un tema que si bien no es frecuente en el corpus de obras de Prud'hon<sup>21</sup>, sí que encaja con que se trata de un *asunto amoroso*, tan grato al pintor por su predilección para pintar lo *grácil y tierno*, y tan ampliamente tratado en muchas de sus otras obras.

Seguidamente, procedemos a identificar los estilemas propios de Prud'hon que podemos reconocer en nuestra pintura, comparándolas respecto a otras obras del autor.

El estudio para *La Mère heureuse* (Fig.6), en tanto que la figura está compuesta de modo similar a nuestra Selene, permite apreciar las similitudes en el perfil, los pechos y el dibujo del contorno que alcanza desde el cuello hasta el hombro de ambas figuras. El dibujo de la escena completa (Fig.7) nos evidencia otras similitudes, tales como la composición de ambas escenas con un segundo plano arbolado a media distancia, de modo que lo que se aprecia del bosque son mayormente los troncos de los árboles ligeramente sesgados<sup>22</sup>. También las figuras sentadas en el primer plano sobre un pedazo de tierra que semejan unos bloques cuadrangulares<sup>23</sup>. Asimismo, el busto y, en cierto modo, los vestidos de ambas figuras femeninas, así como los pliegues de los mismos. La forma semicircular del brazo, y de la mano con los dedos ligeramente dobla-

19 Voïart, en su temprana biografía sobre Prud'hon, nos dice que en su estancia en Roma estudió a Rafael, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto y Correggio. Nos dice de este último que fue su constante objeto de su admiración, y que estudió especialmente su *Bacante dormida* y su *Dánae* (aunque no dice dónde). VOÏART, E. : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de P.P. Prud'hon, peintre, membre de la Légion d'Honneur et de L'Institut*. Paris, 1824, pp. 41-42, y LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, pp. 13-14.

20 CLÉMENT, Ch. (1872), *Op. cit.*, pp. 127-129.

21 A diferencia de otros pintores del Neoclasicismo, Prud'hon apenas eligió sujetos de las escenas más populares de la historia clásica y de la mitología (LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, p. 14 y nota 22), no obstante, al principio de su carrera, Prud'hon se interesó por las fábulas de la Antigüedad para la inspiración, si bien después inventó nuevos tipos para expresar sus ideas (LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, pp. 43-45).

22 “Los dos árboles mellizos en los que gusta equilibrar sus composiciones *saltan a la vista* claramente la confluencia de las líneas: provocan la impresión bastante misteriosa que es la clave de todo...” RÉGAMEY, R. (1928), *Op. cit.*, p. 51.

23 Este tipo de composición en la naturaleza lo utilizó Prud'hon en muchas de sus obras como, por ejemplo: El retrato del Museo del Louvre de *l'impératrice Joséphine* (1805), o *Venus y Adonis*. A nuestro parecer los bloques cuadrangulares sobre los que compone las figuras remiten a los bloques de las academias sobre los que se colocaban los modelos que Prud'hon tan magníficamente dibujó, como, por ejemplo: el de *La Source* o *Marguerite*.



Fig. 6.- Estudio para *La Mère heureuse* (1810). Lápiz y tiza blanca sobre papel azul. 49,8 x 39,8 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



Fig. 7.- Dibujo preparatorio para *La Mère heureuse* (1812). Lápiz, lavados a tinta marrón y toques en blanco sobre papel. 73 x 51 mm. Stephen Ongpin Fine Art.

dos, de Endimión concuerdan con otras obras del autor como: *La Mère heureuse* (1810), *La Source* o *Marguerite* (1810), etc.<sup>24</sup>. También el modo de dibujar los pies y sus dedos, tan característico de muchas obras de Prud'hon son aquí bastante coincidentes.

Otro detalle que nos remite a otras obras de Prud'hon, es el mascarón del carro de Selene (Fig. 8) cuya faz recuerda al dibujo del busto de *Antístenes* del museo del Louvre, o a algunos

de los mascarones del conjunto decorativo del Hôtel Lannoy. O el modo de dibujar los pliegues de las telas con pliegues rectos y prietos<sup>25</sup>, e incluso el curioso detalle de la abotonadura de la falda de Selene podemos encontrarlo en un dibujo de Prud'hon que representa *la Victoire* (1810)<sup>26</sup>.

En cuanto a la ejecución técnica de la pincelada en elementos secundarios de la obra, tales como los árboles, el suelo o el perro, esta es muy

<sup>24</sup> En el retrato que hizo Constance Mayer (1775-1821) de *Mme. Elise Voïart* en 1811, el brazo derecho sigue fielmente esta misma composición. Este fue ejecutado siguiendo los consejos de su maestro y amigo, Prud'hon, que también lo retocó, según refiere GUEULLETTE, Ch.: *Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon, Extrait de la Gazette des Beaux-Arts*. Paris, Librairie A. Detaille, 1880, p. 44.

<sup>25</sup> “Con pliegues grandes y decididos, y descansar en las partes anchas” Carta de Prud'hon a Devosge, en RENOUVIER, J.: *Histoire de l'Art pendant la Révolution*. Paris, V<sup>o</sup>e Jules Renouard, 1863, p. 109.

<sup>26</sup> “Para las telas, él recurría raramente a un maniquí; pues quería ser el maestro de los pliegues, que jugaban un gran papel en sus composiciones, donde colaboraban al movimiento de las figuras y a su conexión”. RÉGAMEY, R. (1928), *Op. cit.*, p. 52.



Fig. 8.- Detalle de Selene de nuestra pintura. Fotografía del autor.

suelta, rápida y no del todo cubriente. Ello nos remite a lo que Laveissière destaca en algunos retratos como el de *Jean-Baptiste Landel* o el de *Madame Copia y Monsieur Étienne Rennon de François*<sup>27</sup>. También son muy características las volutas de los mantos arqueadas por el viento en algunas obras de Prud'hon como *Psyché enlevée par les Zéphirs*, los dibujos de *Les danseuses*, etc. que apreciamos igualmente en la obra que nos atañe, en el manto púrpura de Cupido.

#### LA TÉCNICA DE PRUD'HON

Prud'hon fue un pintor que se tomaba su tiempo para reflexionar y pensar sus obras no solo antes, sino durante la misma ejecución de estas. A decir de Clément:

“la manera de pintar de Prud'hon era muy diferente de la de sus contemporáneos. Y las numerosas pinturas inacabadas (...) nos permiten seguir su ejecución en todos sus detalles. David y sus discípulos procedían aproximando, yuxtaponiendo los tonos (de colores) sin fundirlos. Prud'hon preparaba

su tela en grisalla, sin ninguna mezcla de amarillo ni carmín (...) cuando había llevado su pintura al tono deseado, lo acababa por medio de veladuras, que le daban ese dulzor, esa suavidad, esos vapores que el buscaba”.

Delacroix por su parte, también destacaba:

“ese tono vaporoso, esa especie de crepúsculo en el que envuelve sus figuras...”<sup>28</sup>

Sabido es que cuando estuvo en Roma quedó maravillado ante el tapiz de la *Última Cena* de Leonardo da Vinci, del que valoraba en gran estima la sabia moderación de preferir hacer una o dos obras de arte divinas frente a la ambición de querer hacerlo todo sin tomarse la molestia de pensarlo<sup>29</sup>. El modo de trabajar, regularmente, consistía en hacer dibujos de estudios de figuras, o partes de estas que considerase mereciesen mayor atención. A ello seguía un boceto ejecutado con mucha soltura, sin precisiones, al óleo. Donde se plasmaba el colorido. Y después

<sup>27</sup> LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, p. 100.

<sup>28</sup> DELACROIX, E.: *Peintres et Sculpteurs Modernes. Prud'hon* en *Revue des deux mondes*. 1846, p. 445.

<sup>29</sup> CLÉMENT, Ch. (1872), *Op. cit.*, p. 124. Debe entenderse que se refería a la idea compositiva y a los tipos, no a la técnica. La cual sólo podía imaginársela por el tapiz.

abordaba la obra definitiva. De la que aún podía hacer alguna ligera modificación sobre la marcha (*pentimenti*)<sup>30</sup>.

El estudio de las publicaciones de diversos autores nos da las claves de algunos aspectos técnicos de la pintura de Prud'hon. Así pues, el testimonio de su discípulo Joseph Berger nos indica que en sus últimos retratos abocetados solía partir de una base de pintura marrón rojiza y que “(...) estaban bien encajados, ya perfectamente modelados, ampliamente ejecutados con una tinta grisácea, pero transparente”<sup>31</sup>. Esto mismo lo recoge también Delacroix<sup>32</sup>. Blanc nos indica por su parte, que:

“los tonos locales siempre están subordinados a la tinta principal... sus paisajes...no tienen mucha importancia por sí mismos...sin embargo su pincel los sometía al efecto general, que era suave y meloso. Los terrenos, las plantas, los troncos de los árboles que encontramos en casi todos sus cuadros, están hechos holgadamente, sin ocuparse del cuidado dado a otras partes: al toque de la hojas, a los accidentes del terreno, a las rugosidades de la corteza, cosas que, lo repito, son ejecutadas de un modo más untuoso que firme...Prud'hon se aplica a disimularlas, a ablandarlas; las envuelve bajo una tinta oleosa, transparente y general; lo hace un todo misterioso y fundido; no ve más que un tranquilo contraste para sus personajes”<sup>33</sup>.

También nos refiere que:

“tras haber dibujado sus figuras en grisalla o de un mismo tono que era azul, pasaba, por encima, las veladuras extremadamente ligeras, destinadas, no a hacer desaparecer enteramente el fondo, si no a mezclarlas para modificar el valor... y advertía a sus discípulos que los colores menos perdurables debían estar debajo y protegidos por los más sólidos”<sup>34</sup>.

Igualmente, Delacroix refiere que:

“Su mismo color fue objeto de admiración. El gris de sus tintes era delicado; la falta de brillo en sus cuadros era (una) sobriedad admirable y el efecto mismo de la fuerza, que desprecia la exageración”<sup>35</sup>.

Régeamey, citando a M. François Fosca nos habla del efecto llamativo del uso del bermellón que hace Prud'hon, y añade de su parte que:

“el efecto es tan singular que, en vez de equilibrarse y sostenerse con su complementario y sus derivados, al igual que haría un colorista a la veneciana o a la flamenca, es enfriado a la francesa, por los azules y las tonalidades argentinas”<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Por ejemplo, en su obra *Diane implorant Jupiter de ne pas l'assujettir aux lois de l'hymen*, la secuencia del dibujo inicial, el boceto al óleo y la obra final presenta cambios en los que detalles como el águila de Zeus y los amorcillos a sus pies, alternan en las sucesivas composiciones. Siendo coincidentes el dibujo inicial y la obra final. También la cabeza de Zeus sufre la misma alternancia, aunque el boceto al óleo presenta una disposición que coincide con un *pentimento* del dibujo inicial previo. También la pequeña Victoria alada del trono del dios presenta un *pentimento* en la obra final.

<sup>31</sup> LAVEISSIÈRE, S. (1998), *Op. cit.*, p. 277, Blanc (1860) p. 353 y (1845) p. 259, CLÉMENT, Ch. (1872), *Op. cit.*, p. 430.

<sup>32</sup> DELACROIX, E. (1846), *Op. cit.*, pp. 439-440.

<sup>33</sup> BLANC, Ch. : *Histoire des peintres français au XIX siècle*. Paris, Cauville Frères Editeurs. Tome I, 1845, p. 248.

<sup>34</sup> BLANC, Ch. (1845), *Op. cit.*, p. 259. DELACROIX, *Op. cit.* p. 439 ; RENOUVIER, J. (1863), *Op. cit.*, pp. 115-116

<sup>35</sup> DELACROIX, E. (1846), *Op. cit.*, p. 436.

<sup>36</sup> RÁGAMEY, (1928), *Op. cit.* p. 56.



Se refiere también a lo que ya dijeron Voïart, Blanc y los Goncourt, de la proscripción del uso de los amarillos para las carnaciones<sup>37</sup>. Y nos dice, que al igual que otros artistas alquimistas que pretendieron evitar que sus obras se arruinasen con el paso del tiempo, consiguió el efecto contrario de precipitar su ruina. Clément hizo, previamente, también referencia a ello indicando que, como otros muchos artistas coetáneos de Prud'hon, este hizo bastante uso del betún y de una *pomada* gelatinosa (*medium*<sup>38</sup>) propia (que para Régamey sería bastante transparente dado el gran papel del aceite<sup>39</sup>) que sería la razón del ennegrecimiento<sup>40</sup> y del craquelado de las zonas oscuras, sobre todo, en algunas de sus obras más importantes<sup>41</sup>. Y no sólo por el abuso de las veladuras. Clément da la receta de la *pomada* de Prud'hon que consta de aceite (secativo), almáciga, cera virgen y alcohol etílico<sup>42</sup>. Blanc, sobre este asunto, refiere en una anotación que Mérimée en su libro *La Pintura al óleo* da la misma composición del barniz

empleado por Prud'hon, pero advierte que los craquelados son por causa de no haber esperado el tiempo suficiente al secado de la pintura<sup>43</sup>. Y también nos dice que, en los últimos años de su vida, Prud'hon usó de un barniz de copal disuelto en aceite de lino, que identifica como *el barniz de Teófilo* por la publicación contemporánea que se hizo de este tratado medieval<sup>44</sup>.

## CONCLUSIONES

Pierre-Paul Proud'hon fue un pintor muy valorado ya en su tiempo, por la calidad y singularidad de su estilo personal que iba además a contracorriente del estilo oficial imperante y dogmático. La obra que nos atañe es una muestra de ello. La técnica artística de Proud'hon, tan identificativa, que hemos referido detalladamente en este artículo, y que tan sólo su discípula y amiga Constance Mayer siguió, es la que se aprecia claramente en la pintura de *Selene y Endimión*. Al igual que su estilo y modo de hacer, que hemos podido contrastar con otras de

37 “El tiempo, decía él, devora los frescores del colorido, mientras que las tintas vigorosas, en tanto que están por debajo, resisten mucho más tiempo a sus ataques. También vemos las viejas pinturas despojadas de sus tonalidades más frescas, en tanto que sus vigores y su efecto todavía subsisten. En general las tonalidades amarillas son más perdurables, pero son raras en la naturaleza de nuestro clima, y la claridad argentina de nuestros talleres privados de la del sol, hace el uso menos necesario en la confección del colorido: por otra parte, ya que todos los amarillos que se utilizan en el óleo ennegrecen a la larga: desterremos este color de la carnación.

Fiel a sus observaciones, Prud'hon adopta las tonalidades argentinas de Van Dyck, Velázquez, Paolo Veronese y Teniers, y para prevenir el daño del tiempo, él empasta la parte subyacente de sus carnaciones de tonalidades frescas y lacas que reducirán la precoz depreciación. Él evita los amarillos en sus carnaciones sosteniendo sus sombras con tonalidades vigorosas, pero transparentes, esmalando armoniosamente sobre las carnaciones y las telas...” VOÏART, E.: *Notice historique sur la vie et les ouvrages de P.P. Prud'hon, peintre, membre de la Légion d'Honneur et de L'Institut*. Paris, 1824, pp. 41-42.

38 *Medium* (o Medio) es un término técnico pictórico que, principalmente hace referencia al material aglutinante que mantiene unidas las partículas de los pigmentos y es capaz de formar una película. Da nombre a la técnica en sí misma. También hace referencia a cualquier mezcla particular de aditivos que se usan al pintar para variar los efectos técnicos al gusto del artista durante la ejecución de la pintura.

39 Al parecer se usó en el retrato de *l'Impératrice Joséphine* de 1805. RÉGAMEY, R. (1928), *Op. cit.*, p. 56.

40 “Su uso como pigmento ha tenido resultados desastrosos cuando algunos pintores como Géricault lo han usado en la pintura al óleo. De hecho, un oscurecimiento total de las imágenes ha sido observado debido a que el betún comienza a licuarse cuando se calienta ligeramente, y penetra en todos los estratos pictóricos. Quizás sea el resultado de sus particulares propiedades tensioactivas”. MASSCHELEIN-KLEINER, L.: *Ancient Binding Media, Varnishes and Adhesives*. ICCROM, 1995, pp. 79-80.

41 CLÉMENT, Ch. (1872), *Op. cit.*, p. 430, nos indica que el retrato de *Madame Jarre* había cambiado oscureciéndose, sobre todo en las sombras. También le ocurrió lo mismo a Constance Mayer (1775-1821), discípula y compañera de Prud'hon, que seguía sus consejos técnicos, en el retrato de Elise Voïart de 1811. GUEULLETTE, Ch. (1924), *Op. cit.*, p. 45.

42 CLÉMENT, Ch. (1872), *Op. cit.* p. 381.

43 En cambio, Delacroix dice que “sus trabajos sucesivos y el uso de secativos destinados a facilitarlos han contribuido a alterar algunas partes de sus pinturas”, DELACROIX, E. (1846), *Op. cit.*, p. 439.

44 BLANC, Ch. (1845), *Op. cit.*, pp. 259-260.

sus obras. La composición de esta obra queda también indudablemente deudora, en parte, del grabado de Piroli y del fresco de Carracci, que hemos identificado y situado en su devenir profesional. Se trata pues, de una obra hasta ahora inédita que cumple con los requisitos para ser adscrita al corpus del pintor.

#### BIBLIOGRAFÍA

ALONSO RODRÍGUEZ, M.<sup>a</sup> del C.: “La Antigüedad al servicio del rey. La difusión del gusto pompeyano en España en el siglo XVIII”, en *Cuadernos dieciochistas*, 19 (2018) 105-137.

BLANC, CH.: *Histoire des peintres français au XIX siècle. Tome I*. Paris, Cauville Frères, Editeurs, 1845.

BLANC, CH.: *Gazette des Beaux-Arts. Tome VII*. Paris, Imprimerie de J. Claye, 1860.

CIARDIELLO, R.: “Le Antichità di Ercolano Esposte: Contributi per la ricomposizione dei contesti pittorici antichi”, en *Papyrologica Lupiensia*, 16 (2007) 88-106.

CLEMENT, CH.: *Prud'hon sa vie, ses œuvres et sa correspondance*. Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1872.

COLTON, Judith: “The Endymion Myth and Poussin’s Detroit Painting” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967) 426-431.

DELACROIX, Eugène : “Peintres et Sculpteurs Modernes. Prud'hon” - *Revue des deux mondes*. 1846. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/ii-prudhon> (última consulta: 11 de marzo de 2022 a las 20:04).

DUPLESSIS, G.: *Les œuvres de Prud'hon à l'École des Beaux-Arts*. Paris, Imprimerie de J. Claye, 1874.

FOREST, A.: *Pierre-Paul Prud'hon, Peintre Français (1758-1823)*. Paris, Ernest Leroux, Éditeur, 1913.

GUEULLETTE, CH.: *Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon*. Paris, Librairie A. Detaille, 1880.

GUIFFREY, J. : *L'Oeuvre de Pierre-Paul Prud'hon*. Paris, Archives de l'Art Français, 1924.

HOLDEN, C.: *The eclipsed son. Francesco Piranesi and the first Paris edition of the works of Giovanni Battista Piranesi*. University of Melbourne Collections. <https://museumsandcollections.unimelb.edu>.

[au/\\_\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0006/1379022/03\\_Holden-EclipsedSon11.pdf](#) (última consulta: 11 de marzo de 2022 a las 20:40).

LAVEISSIÈRE, S.: *Pierre-Paul Prud'hon*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.

MASSCHELEIN-KLEINER, L.: *Ancient Binding Media, Varnishes and Adhesives*. ICCROM, 1995.

MIRRA, V.: *Un'impresa culturale e commerciale: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)*. Roma Tre, Università degli studi, 2010-2011.

PIROLI, T.: *Antiquités d'Herculanum: Peintures*. Tomo II. Paris, Ed. F. et P. Piranesi, frères, 1804.

REGAMEY, R.: *Prud'hon. Maîtres de l'Art Ancien*. Paris, Les Editions Rieder, 1928.

RENOUVIER, J.: *Histoire de l'Art pendant la Révolution*. Paris, V<sup>ve</sup> Jules Renouvier, 1863.

VOÏART, E. : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de P.P. Prud'hon, peintre, membre de la Légion d'Honneur et de l'Institut*. Paris, Imprimerie de Firmin Didot, 1863.

WINCKELMANN, J. J.: *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona, Ediciones Orbis, S.A., 1985.