

John Singleton Copley

(Norteamericano, 1738–1815)

John Singleton Copley, el artista más destacado de la América Colonial, fue esencialmente un retratista autodidacta. Creó poderosas caracterizaciones de sus modelos de Boston mediante un meticuloso registro de detalles. Al emigrar a Londres en 1774, Copley empezó a especializarse en escenas narrativas históricas y entró a formar parte de la Royal Academy, una institución artística muy influyente. Tanto en su período americano como en el británico Copley demostró su genio en la plasmación de texturas y en la captación instantánea del estado emocional.

Se exponen selecciones que varían periódicamente de las pinturas de Copley en la Galería 60B y en las Galerías adyacentes 62 y 61a donde usted puede llevar esta guía como referencia. SE RUEGA DEVOLVER ESTA HOJA A LA GALERIA 60B.

Jane Browne, fechado en 1756

Oleo, 0.756 x 0.626 m (29 3/4 x 24 5/8 pulgadas)
Colección Andrew W. Mellon 1942.8.2

En 1757, a los dieciocho años de edad, Copley con gran orgullo firmó y fechó esta pintura. Su modelo Jane Browne (1734–1802), hija de un ministro anglicano de Portsmouth, New Hampshire, contrajo más tarde matrimonio con el juez Samuel Livermore. El borde oval y la elegante pose de la modelo provienen de grabados de retratos ingleses. No obstante, el torpe trazado de la anatomía indica una falta de preparación formal. Aunque así sea, el joven artista distingue cuidadosamente entre las texturas del tafetán, del encaje y de los abalorios.

Epes Sargent, 1760 aprox.

Oleo, 1.266 x 1.017 m (49 7/8 x 40 pulgadas)
Donación de la Fundación Avalon 1959.4.1

El arte de Copley maduró rápidamente como demuestra este retrato al natural de Epes Sargent (1690–1762). Como propietario de casi la mitad de las tierras de Gloucester, Massachusetts, Epes Sargent introduce con aplomo una mano en el bolsillo y se apoya en la base de una robusta columna que simboliza tradicionalmente la Fortaleza. Copley reflejó con veracidad aspectos tan reales como el lunar situado debajo del ojo izquierdo de Sargent y el polvo de la peluca caído sobre su hombro.

Sra. de Metcalf Bowler, 1763 aprox.



Oleo, 1.272 x 1.022 m (50 x 40 1/4 pulgadas)
Donación de Louise Alida Livingston 1968.1.1

El azul profundo del vestido de seda de la modelo está en consonancia con el gusto discreto de la América colonial; las mujeres británicas preferían colores más brillantes. Anne Fairchild (1730–1803) contrajo matrimonio con el propietario de una hacienda rural en Portsmouth, Rhode

Island. La guirnalda de flores en las manos de la Sra. Bowler, además de ser un símbolo convencional de la belleza, puede también hacer alusión a la riqueza de su marido ya que éste era propietario de uno de los pocos invernaderos de las colonias.

Sra. de Samuel Alleyne Otis (Elizabeth Gray), 1764 aprox.

Oleo, 0.787 x 0.695 m (31 x 27 3/8 pulgadas)
Donación del Honorable Sr. Robert H. Thayer y Sra. 1980.11.1

Siguiendo la forma caprichosa de los prototipos europeos, la modelo aparece representada como una pastora que lleva en su mano un

cayado. Elizabeth Gray (1746–1779) se casó con un comerciante de Boston en 1764. Esta escena pastoral de prometedor amanecer probablemente fue encargada para conmemorar su boda.



Eleazer Tyng, fechado en 1772

Oleo, 1.265 x 1.002
(49 3/4 x 40 1/8 pulgadas)
Donación de la Fundación Avalon 1965.6.1

Copley demostró su talento en los retratos de ancianos, como se puede apreciar en esta penetrante imagen de un legislador de ochenta y dos años de Tyngsborough, Massachusetts, que había sido un antiguo soldado

fronterizo. Eleazer Tyng (1690–1782), que aparece sentado confortablemente en un sillón Windsor, se vuelve para saludar al espectador. Su rostro escrutador y sus manos vigorosas están iluminadas por un resplandor dorado.

Sra. de Adam Babcock, 1774 aprox.

Oleo, 1.173 x 0.915 m (6 1/8 x 36 1/8 pulgadas)
Donación de la Sra. de Robert Low Bacon 1985.20.1

La modelo, Abigail Smith (1742–1774), era la esposa de un rico armador de New Haven, Connecticut. La Sra. Babcock tiene una apariencia majestuosa con su capa forrada de armiño y su corpiño bordado de perlas. Este retrato es probablemente la última obra americana de Copley, terminada justo antes de que partiera para Europa, de donde nunca regresaría.

La Familia Copley, 1776–1777

Oleo, 1.841 x 2.292 m (72 1/2 x 90 1/4 pulgadas)
Fundación Andrew W. Mellon 1961.7.1

Una vez instalada en Inglaterra, la familia Copley posó para esta inmensa imagen de grupo, que constituye el primer retrato del artista en el que se incluyen más de dos modelos. El artista de treinta y siete años tiene en su mano bocetos y mira al exterior en ademán de presentar a su familia. Mientras las tres hijas miran, Susanna, la esposa de Copley, estrecha entre sus brazos a su hijo.



(Siguiendo el uso del siglo XVIII, los niños pequeños sin distinción de género llevaban faldones). Richard Clarke, el suegro ya entrado en años de Copley, era un

comerciante Tory cuyas inversiones fueron arrojadas al mar durante el célebre motín del té.

El marco imaginario actúa como una doble alegoría de la civilizada sofisticación de los Copley, representada por el elegante mobiliario, y de su natural sencillez, evocada por el paisaje arcadio. Expuesta en la Royal Academy en 1777, esta ambiciosa pintura reflejaba los recientes estudios de Copley en el continente europeo, donde aprendió a integrar un gran número de figuras en un diseño coherente. Por ejemplo, situó a los niños pequeños encima de un sofá o sobre un regazo, de forma que sus cabecitas estuvieran al mismo nivel que las de los hermanos que estaban de pie.



Watson y el tiburón, fechado en 1778

Oleo, 1.821 x 2.297 m (71 3/4 x 90 1/2 pulgadas)
Fundación de Ferdinand Lamot Belin 1963.6.1

Este sobrecogedor drama pictórico es producto de la colaboración entre Copley y Brook Watson, un marinero inglés retirado. En 1749, cuando Watson tenía catorce años, fue víctima de los ataques de un tiburón blanco mientras nadaba en la bahía de La Habana, Cuba. La mancha de sangre en el agua testimonia que Watson ya ha perdido su pie derecho. Prestos a ofrecerle ayuda, sus camaradas de a bordo manifiestan distintas reacciones que van del heroísmo al terror. Watson no llega a alcanzar la cuerda que le lanza un indio de las Antillas. Mientras tanto, un arponeador con el bichero preparado para el ataque, apunta al monstruo devorador de hombres. Copley agrupó a los rescatadores en una composición triangular que impresiona por su dinamismo.

Brook Watson legó la pintura a un orfanato de Londres para transmitir el mensaje alentador de que cualquier persona puede triunfar por medio del “trabajo y del esfuerzo,” como reza la placa biográfica del marco original. A pesar de ser huérfano e incapacitado, a Watson se le ennobleció con el título de baronet.

La representación de un acontecimiento importante en la vida de una persona corriente fue una innovación americana. Los pintores europeos limitaban tales escenas desgarradoras para los martirios de los santos. La sensación que causó este lienzo singular, le aseguró a Copley fama internacional a partir de su exposición en la Royal Academy en 1778. En el Museo de Bellas Artes de Boston se encuentra una réplica de esta obra, de idéntico tamaño, que el artista pintó para sí mismo.

La muerte del conde de Chatham, fechado en 1779

Oleo, 0.527 x 0.645 m (20 3/4 x 25 3/8 pulgadas)
Donación de la Sra. de Gordon Dexter 1947.15.1

El 7 de abril de 1778, William Pitt, primer conde de Chatham, tomó la palabra en la Cámara de los Lores. En medio del debate sobre los revolucionarios de las colonias sufrió una apoplejía. La muerte del conde supuso la pérdida de uno de los líderes políticos moderados británicos durante los años críticos de la Guerra de la Independencia Americana. Este pequeño óleo es el boceto preliminar de un lienzo de mayor tamaño que se encuentra en la Tate Gallery de Londres.

Siguiendo el procedimiento académico, Copley primero usó los marrones y los grises para llevar a cabo la distribución general de la escena antes de considerar la composición de color y los detalles. El sol que penetra a través de una ventana redonda se derrama sobre el dosel del trono poniendo de relieve al debilitado Pitt. Los trazos de lápiz dibujados sobre este estudio crean una cuadrícula—llamado escuadra—que permite al artista trasladar y aumentar de escala el diseño. En 1781, después de dos años de trabajo, Copley instaló la pintura de diez pies de anchura en un pabellón y decidió cobrar entrada para esta popular exposición consistente en una sola obra. Se convirtió en la comidilla de la sociedad británica cómo se las había arreglado Copley para convencer a cincuenta y cinco nobles de que posaran para sus retratos.

El Caballero de la Cruz Roja, 1793

Oleo, 2.135 x 2.730 m (84 x 107 1/2 pulgadas)
Donación de la Sra. de Gordon Dexter 1942.4.2

Esta escena idílica ilustra un episodio de la obra de Edmund Spenser *Faerie Queene*, publicada en 1590. El extenso poema isabelino trata de un soldado cristiano en busca de la Verdad. Al principio de su búsqueda, el caballero se encuentra con dos encantadoras personificaciones de la virtud. La Fe, ataviada de un blanco inmaculado y rodeada por un halo de luz divina, sostiene un cáliz con una serpiente a la que no debe temer. La Esperanza, vestida de un azul celestial, lleva una pequeña ancla que evoca la cita bíblica en la que se califica a la esperanza “como un ancla del alma”. Citando a Spenser, el Caballero de la Cruz Roja lleva una “cruz sangrienta sobre su pecho”.

Los hermosos hijos del artista, con diecisiete años más que cuando posaron para el cuadro de *La Familia Copley*, le sirvieron a éste como modelos. John, el niño que abrazaba a su madre en aquella pintura, es el Caballero de la Cruz Roja. Elizabeth, la



hija que estaba de pie en el centro del retrato familiar, es La Fe, y Mary, la niña del sofá, es La Esperanza. *El Caballero de la Cruz Roja*, único cuadro de Copley inspirado en la literatura, se expuso en la Royal Academy en 1793.

El Coronel Fitch y sus hermanas, 1800–1801

Oleo, 2.578 x 3.404 m (101 1/2 x 134 pulgadas)
Donación de Eleanor Lothrop, Gordon Abbott y Katharine A. Batchelde 1960.4.1

Ataviado con un abrigo rojo, William Fitch (1756–1795), oficial del ejército británico nacido en América, se prepara para partir en un magnífico corcel. Como el coronel Fitch había muerto en campaña en Jamaica seis años antes de que este gigantesco retrato de grupo se exhibiera en la Royal Academy en 1801, seguramente Copley pintó el retrato de su amigo acudiendo a su memoria o basándose en otros retratos. Las dos hermanas de Fitch, vestidas de luto, se inclinan conmovedoramente hacia el hermano perdido. La urna antigua es un emblema funerario, y el ardiente crepúsculo es una evocación del paso del tiempo.

El Barón Graham, 1804

Oleo, 1.455 x 1.190 m (57 1/4 x 46 7/8 pulgadas)
Donación de la Sra. de Gordon Dexter 1942.4.1

Robert Graham (1744–1836), armado caballero en 1800, viste la indumentaria bermellón de la Cámara de los Lores. El retrato, expuesto en la Royal Academy en 1804, alcanza su grandeza contrastando el rojo brillante de la capa con sus toques de armiño blanco y los verdes ropajes. Mediante la verídica representación del rostro carnoso y de la papada del barón, sin embargo, Copley continúa con su directo estilo colonial.

© 1991 Junta Directiva, National Gallery of Art, Washington
16 de agosto de 1991