

## *Desposorios místicos de santa Catalina*

GIROLAMO FRANCESCO MAZZOLA  
"PARMIGIANINO"

Pluma, tinta y aguada sepia; toques de albayalde. Papel verjurado teñido de rojo  
208 x 178 mm.

M(IGD): 2285

**Ref.:** *Catálogo*, 1941, 58-59 — Freedberg, 1950, il. 50 — Pérez Sánchez, 1967, 115-116 — Faggiolo dell' Arco, 1970, 262 — Popham, 1971, 114 — Pérez Sánchez, 1977, nº 4 — Ciruelos y García, 1989 (IV), 303

Exp.: [Madrid, Academia de San Fernando] *Catálogo*, 1941, nº 168

Atribuido por Federico de Madrazo a Parmigianino<sup>1</sup>, Popham pone en relación este diseño con el lienzo del mismo tema perteneciente a la colección de Lord Normanton en Somerly<sup>2</sup>. Dicho lienzo responde a las características del que en 1771 ingresara en la colección Borghese de Roma a través de Camillo Tinti, con la leyenda "Francesco Mazzola detto il Parmigianino pinxit"<sup>3</sup>. La obra, durante tiempo desaparecida, llegó a Inglaterra con anterioridad a 1814, fecha en que fue comprada por J.S. Agar para la colección de W. Morland. El 19 de mayo de 1832 aparece en la venta de las propiedades de Sir F. Morland en Christie's, descrita en el catálogo como "Parmigianino [...] el matrimonio de Santa Catalina, el célebre cuadro procedente de Borghese". El lienzo fue adquirido por Seguier, actuando de intermediario Welbore Ellis, segundo conde Normanton, y pasó a Somerly. De él existen numerosas copias, de calidad desigual, en colecciones y museos de Bolonia, Parma, París, Londres y Nueva York. También fue difundido a través del grabado, como ponen de manifiesto las dos estampas de la Biblioteca de la Academia.

El dibujo dista mucho en cuanto a composición del lienzo de Somerly, pudiendo ser una primera idea transformada posteriormente por el artista. El espacio austero y poco definido del diseño se concreta en la obra pictórica, dando mayor realce a la puerta, que actúa como punto de fuga y crea sensación de profundidad. También se observa una mayor claridad en la disposición de las figuras, adquiriendo un evidente protagonismo el grupo de la Virgen, el Niño y santa Catalina. Al igual que su paisano Correggio, que le sirvió de inspiración en sus años de juventud, Parmigianino (Parma, 1503-Casalmaggiore, 1540) no fue nunca un maestro de la composición espacial, tendiendo a agrupar figuras de grandes dimensiones en espacios reducidos, a veces inverosímiles.

Freedberg data el lienzo en torno a 1525-1526, en la etapa romana de Parmigianino. Tal afirmación aparece contrastada por la comparación con los trabajos pictóricos y la producción gráfica del pintor parmesano durante su estancia en la capital italiana. Sin embargo, Popham considera dudosa esta cronología e indica que su ejecución debió ser más tardía. Parmigianino marcha a Roma en 1524, entrando en contacto directo con el clasicismo de Rafael y Miguel Ángel; del primero admirará su ideal de elegancia y del segundo su dinamismo y energía. Ambos artistas influirán decisivamente en su concepción de la pintura, en su "manera", traducándose a partir de estos momentos en una mayor grandiosidad y dignidad en la representación de los asuntos. También en la ciudad del Tíber participó del ambiente manierista toscano-romano, cuyos máximos representantes eran Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo y Rosso. En 1527, tras el saqueo de Roma, se refugia en Bolonia donde permanecerá hasta 1530.

Técnicamente el dibujo es de gran calidad y una buena muestra del virtuosismo



de Parmigianino en el manejo de la pluma y el pincel. El tratamiento pictórico del diseño se adapta a las recomendaciones dadas por Cennino Cennini en su *Tratado de la pintura*. Aconseja, para adentrarse en el colorido, dibujar sobre papel teñido. Una vez obtenido el color de fondo, en este caso añadiendo albayalde al almagre, con un pincel romo se van trazando los pliegues principales. A continuación se procede a sombrear con aguada de tinta las zonas que deben quedar oscuras y posteriormente se sacan los claros con un pincel mojado, pasando directamente sobre el albayalde engomado<sup>4</sup>. Estos preceptos son plasmados por Parmigianino de una forma muy personal, por medio de trazos nerviosos a tinta, que confieren movimiento a las figuras, y aguadas de albayalde y sepia para construir las luces y las sombras.

La originalidad y refinamiento del resultado proceden de la fluidez de la línea y suavidad de los contornos, lo que se traduce en la estilización y elegancia de las formas. Como dijera Vasari “además de dar a sus figuras todas las excelentes cualidades de los grandes maestros, la Naturaleza permitió a Francisco Mazzuoli dar la hermosura, dulzura, suavidad y encanto en las posturas con una técnica verdaderamente peculiar y muy suya”<sup>5</sup>.

Su estilo tuvo gran difusión no solo en Italia, sino también en Holanda y Francia, debido a su labor de grabador. Fue el primer artista italiano que abrió al aguafuerte sus propios dibujos, de los que también se conocen excelentes claros-curos grabados en madera al hilo.

El estudio de los *Desposorios místicos de santa Catalina* ingresó en la Academia tras la desamortización eclesiástica llevada a cabo en 1835. Valentín Carderera, académico de mérito y comisionado para la requisa de objetos artísticos en las provincias de Salamanca, Zamora y Palencia, trajo en 1836, procedentes del extinto monasterio de Valparaíso (Zamora) cuatro tomos con dibujos excepcionales del arte italiano de los siglos XVI y XVII, entre los que se encontraba el de Parmigianino. Los volúmenes, numerados en sus lomos con las cifras 1, 2, 3 y 6, fueron remitidos a la Corporación madrileña<sup>6</sup> el 3 de septiembre de 1836, conteniendo un total de 534 dibujos. En la actualidad 386 permanecen unidos en tomos, los restantes fueron despegados de las hojas para facilitar su exposición. Las cubiertas de estos cuatro volúmenes, como las del ejemplar de la serie localizado en la casona de José María de Cossío en Tudanca, en piel roja, ostentan las armas de los borbones de Parma y muestran en su lomo la inscripción “DIBUXOS-DISEGNI”<sup>7</sup>.

A.C.G.

- 1 *Catálogo de la sala de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1941, págs. 58-59
- 2 A. Popham, *Catalogue of Drawings by Parmigianino*, New Haven y Londres, 1971, I, pág. 114
- 3 Sidney J. Freedberg, *Parmigianino. His Works in Paintings*, Westport, 1971, págs. 173-175
- 4 Cennino Cennini, *Tratado de la pintura*, Barcelona, 1968, cap. XXXI y XXXII
- 5 Giorgio Vasari, *Vida de artistas ilustres*, Barcelona, 1957, III, pág. 283
- 6 "Nota de las pinturas recogidas por Valentín Carderera en los conventos suprimidos de Burgos y catálogo de los 40 volúmenes de estampas y dibujos pertenecientes al extinguido Monasterio de Valparaíso (Zamora) y remitidos a la Academia de San Fernando el 3 de septiembre de 1836 (Donativo de Valentín Carderera)". ASF 88-3/4  
Véase además "Acta de la Junta Ordinaria de 25 de septiembre de 1836", en *Juntas Ordinarias, Generales y Públicas desde 1831 hasta 1839* (ASF 3/89); "Nota de los libros remitidos al Conserje de la Academia procedentes del Monasterio de Valparaíso", fechada el 13 de marzo de 1840 (ASF 64-2/5); y "Razón general de los libros que el Académico de Mérito D. Valentín Carderera recogió en la ciudad de Zamora", con fecha 10 de abril de 1840 (ASF 64-2/5)
- 7 Enrique Campuzano Ruiz, "Los dibujos italianos de la colección Cossío en la Casona de Tudanca (Cantabria)", *Academia*, 56 (1983) 157-183

## Hombre con una espada

PEDRO PABLO RUBENS

Lápiz negro y toques de clarión. Papel verjurado

255 x 319 mm.

En el ángulo inferior derecho, con letra moderna: RUBENS

M(GD): 2382

**Ref.:** *Catálogo*, 1941, n. 284 — Müller Hofstede, 1965, 2, 297-298 — Pérez Sánchez, 1967, 134-135 — Díaz Padrón, 1977, n. 123 — Ciruelos y García, 1989 (IV), n. 2382 — Bodart, 1990, n. 70

**Exp.:** [Madrid] *Pedro*, 1977-1978, 134-135, n. 123 — [Padua, Roma, Milán] *Pietro*, 1990, 169, n. 70

Dibujo del torso desnudo de un hombre, casi de perfil, que dobla su cintura incliniéndose hacia adelante. Apoya el dorso de la mano derecha sobre el costado, mientras empuña una espada apenas esbozada. En la parte superior del papel, en paralelo sobre esta figura, se repite el motivo del brazo y la mano que sujeta la espada, desde un punto de vista ligeramente superior. Se aprecia un especial empeño en el modelado del brazo, tenso y musculoso, de precisos contornos y sombreado a base de trazos y capas de lápiz, reforzadas en las zonas más oscuras, mientras que resalta la luminosidad de algunos puntos con toques de clarión.

En el proceso de creación de una pintura al óleo, Rubens (Siegen, 1577-Amberes, 1640) realizaba en primer lugar dibujos y bocetos que abarcaban la totalidad del conjunto. Una vez establecida ésta y aprobada en su caso por el cliente, procedía, en ocasiones, al estudio minucioso de determinadas figuras al objeto de conferirles verosimilitud y fuerza. A este proceso responden los estudios del modelo vivo, realizados en su mayoría con lápiz negro realzado con toques de blanco sobre papel rugoso, que formando un bien definido grupo, se conservan en diversas colecciones<sup>1</sup>, y al que pertenece también esta obra. De excepcional belleza, en ellos se manifiesta con rotundidad la maestría de Rubens como dibujante.

La realización de este tipo de dibujos de figuras aisladas utilizando modelos en el estudio que adoptaban las poses que el artista previamente determinaba, esto es, la realización de las comúnmente llamadas academias, era inusual en el arte flamenco. Rubens asimilaría esta técnica, generalizada en los talleres italianos, especialmente en el entorno de los Carracci, al tomar contacto con el arte italiano contemporáneo. En su mayoría pertenecen a la época en que la demanda de obras era más intensa, lo que hace pensar que además de su función indagatoria y de concreción, tenían la de servir de modelo a los colaboradores que formaban parte del extenso taller de Rubens.

Aunque no se ha identificado la obra para la que se realizara este estudio, Müller Hofstede la supone de hacia 1609-1610 por su semejanza con otros dibujos elaborados para la *Adoración de los Magos* (Museo del Prado) y para la *Elevación de la Cruz* (catedral de Amberes)<sup>2</sup>. Díaz Padrón ha indicado la semejanza con la postura del israelita huyendo en *La Serpiente de Metal* (Londres, Courtauld Institute of Art, Princess Gate Collection)<sup>3</sup>.

I.A.L.

1. G. Glück y F.M. Haberditzl, *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, Berlín, 1928; J.S. Helds, *Rubens Selected Drawings*, 2 vol., Londres, 1959, reed. en Oxford, 1986; J. Rowlands, *Rubens. Drawings and Sketches*, Londres, 1977
2. J. Müller-Hofstede, "Beitrage zum Zeichnerischen Werk von Rubens", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (1965) 297 y ss.
3. M. Díaz Padrón, *Pedro Pablo Rubens (1577-1640)*, Madrid, 1977-1978



## Estudio para una Judit

GUIDO RENI

Lápiz negro y toques de clarión. Papel verjurado

292 mm x 242 mm

M(GD): 1657

**Ref.:** Pérez Sánchez, 1972, 59, il.20 — Johnston, 1974, n. 134 — Birke, 1981, n. 111 — Pepper, 1984, n. 104.3 — Birke, 1988, n. B 52 — Ciruelos y García, 1989 (III), n. 1657  
**Exp.:** [Viena, Albertina] *Guido*, 1981 — [Frankfurt] *Guido*, 1988

La obra de Guido Reni (Calvezzano, Bolonia, 1575-Bolonia, 1642) está claramente influenciada por su carácter de discípulo de los Carracci, especialmente de Annibale, de cuyo sistema de trabajo en lo que se denominó *Accademia degli Incamminati*, ya hemos hablado al tratar del dibujo del Domenichino. Reni no era tan minucioso ni tan rígido como éste en la preparación de sus obras, y es probable que en muchas ocasiones comenzara el trabajo directamente sobre la tela. A pesar de lo cual, se conocen varios dibujos preparatorios para algunas de sus obras, pertenecientes a la época en la que la demanda de sus producciones era mayor. De estos dibujos se deduce que el primer paso era realizar un bosquejo compositivo a pluma, sobre el que aplicaba toques de aguadas con pincel, y posteriormente hacer estudios parciales, ya fueran de paños o anatómicos, en los que daba preferencia al uso del lápiz negro y la sanguina<sup>1</sup>.

Muestra el torso y brazo derecho de un figura femenina cubierta de telas, en la que la cabeza y el brazo son apenas esbozados, mientras que el ropaje se convierte en el centro de atención del pintor. Identificado por Pérez Sánchez, es un estudio para la obra *Judit y Holofernes*, de hacia 1625, hoy en la colección Seldmaier en Suiza. Esta obra de Reni tuvo gran éxito en su momento y fue numerosas veces copiada, localizándose hasta la fecha doce copias<sup>2</sup>, una de las cuales, debida a Juan Carreño de Miranda, se conserva en el Museo del Prado. Es una de las obras de Reni de la que más dibujos preparatorios se conocen, pero sus diferencias estilísticas y el hecho de que trabajara repetidas veces sobre el mismo tema, han hecho pensar que no todos estos dibujos estén relacionados con una única tela.

El dibujo que nos ocupa puede fecharse con bastante seguridad por su semejanza técnica con los estudios para los ángeles del altar de la iglesia de la Santa Trinitá dei Pellegrini en Roma, documentalmente fechado en 1625. Perteneció a la época de su madurez artística, y coincide su factura, en lo que a la evolución de técnica dibujística se refiere, con una etapa innovadora. El modelado del ropaje de las figuras es trabajado con breves e intensos trazos de lápiz, en una estrecha alternancia del blanco y el negro que logran resultados de vibrante luminosidad y le confieren un efecto pictórico. Este dibujo, procedente de la colección Maratta, marca, en palabras de Pérez Sánchez, "una de las cimas del genio del Reni dibujante"<sup>3</sup>.

I.A.L.

- 1 O. Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII-XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at the Windsor Castle*, Londres, 1955; C. Johnston, "Dessins de Guido Reni", *L'Oeil* (1969) 20-27; C. Johnston, *The Drawings of Guido Reni*, Londres, 1974; V. Birke, "Guido Reni als Zeichner", en *Guido Reni und Europa*, Frankfurt, 1988
- 2 D.S. Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*, Oxford, 1984
- 3 A.E. Pérez Sánchez, "Dessins de Lanfranco et de Reni a l'Académie San Fernando de Madrid", *Revue de l'Art*, XV (1972) 59



## San Marcos

DOMENICO ZAMPIERI "DOMENICHINO"

Sanguina. Papel verjurado  
475 x 605 mm.

Papel cuadriculado  
M(GD): 2387

**Ref.:** Tormo, 1929, 88 — *Catálogo*, 1941, n. 254 — Pérez Sánchez, 1967, 83, il.16 — Spear, 1967, p. 366 — Pérez Sánchez, 1978, n. 21 — Ciruelos y García, 1989 (IV), n. 2387 — Guía, 1991, 258, n. 22

El santo apóstol ocupa el sector derecho de la composición, que sigue en su contorno la forma triangular de una pechina. Sentado sobre una nube, sostiene entre sus manos un tablero en el que lee. Tres niños juegan a sus pies con el león que le simboliza. A su frente y en un segundo plano, un ángel mancebo en vuelo le observa. El dibujo, realizado a sanguina, se detiene en particular en el estudio de la figura del santo, a base de trazos intensos y superficies angulosas con marcado contraste de luz y sombra, matizado por la suavidad cromática de la sanguina, que le hace destacar conforme al primer plano que ocupa en la composición. El trazo se hace más difuso en el resto de las figuras, especialmente en la del ángel mancebo, contorneado a base de haces de finas líneas, que le confieren un aspecto dinámico y vaporoso. Es un dibujo preparatorio con muy ligeras variantes para la pechina de san Marcos en la iglesia de Sant'Andrea della Valle en Roma.

Discípulo de los Carracci, el método de trabajo del Domenichino (Bologna, 1581-Nápoles, 1641) seguía las pautas del academicismo tradicional. Las etapas en la consecución de una obra se iniciaban con la realización de bosquejos compositivos, para proseguir con estudios por grupos separados de la composición; estudios del natural, ya fuera para determinar la postura o el ropaje de las figuras o aspectos anatómicos de las mismas; estudios de los personajes aislados, y para concluir este proceso se realizaba un modelo completo de la obra, cuadriculado para su trasvase a un mayor tamaño, como el que aquí se expone. Los dibujos de este artista que han llegado hasta nuestros días ponen de manifiesto que se ceñía con rigurosidad a este método.

El Domenichino comenzó a trabajar en la iglesia de Sant'Andrea della Valle, en Roma, en el año 1622, contratado por el cardenal Alessandro Peretti Montalto. Debía realizar no solo los frescos de la cúpula y el coro, sino también los modelos para los compartimentos, motivos y figuras en escayola, entre los cuales se dispondrían las pinturas al fresco. Llevó a cabo estas tareas en su totalidad, excepto la pintura de la cúpula que fue finalmente encargada a Lanfranco y ejecutada en estilo barroco.

Las pechinas con los evangelistas fueron realizadas en 1627 y 1628, cuando ya estaban concluidos los frescos bárbaros de la cúpula<sup>1</sup>. Han sido consideradas la obra cumbre de la madurez de Domenichino, con una práctica ecléctica que funde elementos de Parmigianino, Correggio, Rafael y Miguel Ángel.

De todos estos proyectos se conservan un gran número de dibujos preparatorios, especialmente en la colección del Castillo de Windsor que posee ciento setenta y cuatro, de los que al menos doce se relacionan directamente con la pechina de san Marcos (n.712-n.723). Es destacable un dibujo del natural de un joven que adopta con exactitud la postura que el artista eligió para el personaje principal (n.713)<sup>2</sup>.



Domenichino legó el contenido de su estudio, tres días antes de su muerte, en 1641, a su discípulo Raspantino, cuyas posesiones fueron detalladas en un inventario de 1664, constando en su poder los dibujos preparatorios para Sant'Andrea della Valle. El grueso de la colección fue posteriormente adquirida por Carlo Maratta, y una parte de ésta fue adquirida por el papa Albani, Clemente X, pasando a poder del rey Jorge en 1762. En el inventario de Raspantino, además de los dibujos que se conservan en Windsor, se mencionan quince "historie di lapis rosso" para las pechinas de Sant'Andrea della Valle<sup>3</sup>, dos de los cuales son, sin duda, los que se conservan en el Gabinete de Dibujos de esta Academia. Como Pérez Sánchez ha indicado, la perfección de estos dibujos, debió de mover a Maratta a conservarlos hasta su muerte, entrando en la Academia con la compra de la colección a los herederos de Procaccini<sup>4</sup>.

I.A.L.

- 1 E. Borea, *Domenichino*, Milán, 1965, págs. 184-185
- 2 J. Pope Hennessy, *Domenichino Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, 1948; R. Spear, *The Art Bulletin* (1967) 366
- 3 J. Pope Hennessy, *op. cit.*, pág. 70
- 4 A.E. Pérez Sánchez, *Catálogo de los dibujos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1967, pág. 84

## Crucifixión de san Pedro

JOSÉ DE RIBERA

Lápiz rojo y aguada del mismo color. Papel verjurado

250 x 257 mm.

MJGD: 2206

**Ref.:** Tormo, 1929, 78 — Francés, 1931, nº 3 — *Catálogo*, 1941, 38 — Pérez Sánchez, 1967, 125 — *Jusepe*, 1973-1974, nº 24, lám. 51 — *Dibujo*, 1980, 100 — *Jusepe*, 1982, 81 — Pérez Sánchez, 1986, 207 — *Valencia*, 1986, nº 10 — Ciruelos y García, 1989, 295 — *Dessins*, 1991, 258 — *Ribera*, 1992, 450 — *Jusepe* [Nápoles], 1992, 344 — *Jusepe* [New York], 1992, 200

Exp.: [Madrid, Academia de San Fernando] *Catálogo*, 1941, nº 82 bis — [Princeton, The Art Museum; Harvard, The Fogg Art Museum] *Jusepe*, 1973-1974, nº 24 — [Madrid, Biblioteca Nacional] *Dibujo*, 1980, nº 219 — [Fort Wort] *Jusepe*, 1982, 81, fig. 8 — [Roma, San Pietro in Montorio] *Valencia*, 1986, nº 10 — [París, Louvre] *Dessins*, 1991, nº 135 — [Madrid, Museo del Prado] *Ribera*, 1992, D. 38 — [Nápoles, Castel Sant'Elmo] *Jusepe*, 1992, nº 2.27 — [New York, The Metropolitan Museum of Art] *Jusepe*, 1992, 200, fig. 34

La representación de los martirios de santos, va a ser uno de los temas iconográficos preferidos por este pintor español afincado en Nápoles desde 1616, siendo muy abundantes no solo en su producción pictórica sino también gráfica.

Pese a que algunos poetas como Byron o Gautier<sup>1</sup> dieron una imagen de su obra sangrienta y sádica, calificándola de "pintura de desolladero, matadero que parece haber sido ejecutada para caníbales por un ayudante del verdugo", nada está más lejos de la realidad ya que el artista en las escenas de martirio no se complace en la violencia, la atrocidad o la angustia del tema, sino que lo rehuye buscando el instante anterior, el momento en el que todo se está preparando para ser llevado a cabo, abandonando los aspectos brutales del tema.

El dibujo que nos ocupa muestra el momento en que los sayones preparan el cuerpo de san Pedro sobre la cruz, antes de ser izada. Este apóstol, condenado a morir crucificado como su Maestro, pidió a sus verdugos ser clavado cabeza abajo. Si nos atenemos a la representación riberesca, el santo está siendo colocado en la cruz igual que Jesús, aunque después se clavara en tierra de manera diferente. Esta forma de representar el martirio es la más extendida entre los artistas aunque no se atiene a la descripción que de él hace la *Leyenda dorada*<sup>2</sup>, en la que se especifica que a san Pedro le colocaron los pies en el travesaño horizontal y las manos, juntas, en el vertical, cerca del suelo.

Existen otros dos dibujos con la misma temática en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en la Albertina de Viena, ninguno de ellos tiene un acabado tan perfecto como el de la Academia de San Fernando y muestran entre sí los suficientes cambios como para pensar que fueron obras independientes y no variantes de una misma escena. Pese a la repetición del tema, no ha podido encontrarse ninguna pintura que se pueda identificar con los dibujos comentados, sin embargo, la existencia de un cuadro de Lucas Jordán, discípulo de Ribera, en la Academia de Venecia, representando el martirio de san Pedro, en el que se pueden encontrar puntos comunes con los dibujos de El Españolito, ha llevado a pensar que o bien se trata de una copia de un cuadro de su maestro, o que utilizó los diseños para componer su obra.

El dibujo está realizado a sanguina y aguada roja, aplicada con pincel, con una tonalidad muy suave y trazos matizados. Esta técnica, típicamente característica de la escuela napolitana, está reservada por el artista para los diseños más acabados, realizados con una técnica minuciosa y concluida.

Los personajes principales se agrupan en una diagonal reforzada por la cruz y que ocupa el primer plano. El santo y dos de los sayones, son figuras monumentales en las que la luz incide de manera dramática; un tercer verdugo, realizado fundamentalmente con aguadas rojas, queda sumido en la sombra. Al fondo, a la izquierda, un grupo creado con aguadas parecen fundirse en el papel, dando un

aspecto de irrealidad. La perfección en la anatomía del santo y su minucioso análisis de los detalles, hace pensar en la utilización de un modelo vivo. El perfecto modelado del cuerpo está realizado, tal como señala Manuela Mena<sup>3</sup> en otro dibujo de similares características, con el canto de la barra de sanguina, lo que produce una sensación de morbidez en la piel y los músculos del mártir.

Su gran maestría dibujística se debe a una práctica continua que le lleva a realizar no solo copias del natural sino también composiciones inventadas. Su estudio de la figura humana y sus proporciones demuestran un gran conocimiento del dibujo académico. Por este motivo, y pese a que en 1964 Sánchez Cantón opinase que había muy pocos dibujos indiscutibles de Ribera<sup>4</sup>, en la actualidad y gracias a los estudios realizados fundamentalmente por J. Brown<sup>5</sup>, los diseños de este artista sobrepasan la centena.

Carecemos de precisiones respecto a la datación de la inmensa mayoría de sus dibujos, aunque éste puede ser datado hacia 1630, fecha en la que los trazos de sanguina cobran una gran fuerza expresiva, las figuras se hacen más monumentales y se incrementa notablemente la utilización de las aguadas para resaltar las sombras. Ingresó en la Academia procedente del Palacio del Pardo en 1818.

Ribera será uno de los artistas que más influencia dejará en el ambiente napolitano posterior, así, es fácil encontrar influencias suyas en obras de Aniello Falcone o de Luca Giordano, discípulo suyo y uno de sus más fervientes seguidores.

P.G.S.

1 A.E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, pág. 186

2 S. de la Vorágine, *La Leyenda dorada*, t. I, Madrid, 1984, pág. 352

3 Ribera, 1591-1652, Madrid, Museo del Prado, 1992, pág. 423

4 Ribera, *op. cit.*, pág. 115

5 *Jusepe de Ribera, Prints and Drawings*, Princenton-Harvard, 1973-1974, págs. 117 y ss.



## Acróbatas en la cuerda

JOSÉ DE RIBERA

Pluma, tinta y aguada. Papel verjurado  
250 x 257 mm.

Joseph de Ribera  
M(GD): 2208

**Ref.:** Tormo, 1929, 78 — *Catálogo*, 1941, 37 — Sánchez Cantón, 1965, ed. española 1966, lám. 94 — Pérez Sánchez, 1967, 126 — Pérez Sánchez, 1970, nº 82 — *Jusepe*, 1973, nº 25, lám. 52 — *Dibujo*, 1980, 101 — Pérez Sánchez, 1986, 207 — *Valencia*, 1986, nº 11 — Ciruelos y García, 1989, 295 — *Azcárate*, 1991, 137 — *Dessins*, 1991, 257 — *Ribera*, 1992, 458 — *Jusepe*, [Nápoles], 1992, 345 — *Jusepe*, [New York], 1992, 219

Exp.: [Madrid, Academia de San Fernando] *Catálogo*, 1941, nº 82 — [Princeton, The Art Museum; Harvard, The Fogg Art Museum] *Jusepe*, 1973-1974, nº 25 — [Madrid, Biblioteca Nacional] *Dibujo*, 1980, nº 221 — [Roma, San Pietro in Montorio] *Valencia*, 1986, nº 11 — [París, Louvre] *Dessins*, 1991, nº 134 — [Madrid, Museo del Prado] *Ribera*, 1992, D. 44 — [Nápoles, Castel Sant'Elmo] *Jusepe*, 1992, nº 2.28 — [New York, The Metropolitan Museum of Art] *Jusepe*, 1992, nº 106

Pese a que Ribera (Játiva, Valencia, 1591-Nápoles, 1652) es uno de los artistas más estudiados desde antiguo, sus dibujos aún siguen planteando problemas no solo de datación, sino también de autoría, al aparecer muy pocos firmados y casi ninguno fechado. El que nos ocupa le fue atribuido desde el principio, aunque su modernidad, tanto en la técnica como en el tema, está muy cercano a las composiciones fantásticas y caprichosas del siglo XVIII. Por este motivo, Velasco y Pérez Sánchez, al hablar de este dibujo no lo dieron como seguro<sup>1</sup>.

La obra, de temática bastante inusual, representa a unos intrépidos actores circenses que practican sus ejercicios en la cuerda floja con gran soltura, lo que hace pensar en una escena mundana, captada por la vista del pintor en una de las calles de la ciudad de Nápoles. La gran inventiva de este artista, hizo que desarrollara, en su obra gráfica, una serie de temas imaginativos o de género paralelos a los temas religiosos que le eran encargados. Esta obra, pues, no está pensada como preparatoria para un cuadro, sino que es independiente, autónoma.

Está realizado a pluma, con rápidos y finos toques que dejan los contornos sin cerrar y la sensación luminosa viene acentuada por las aguadas, todo ello hace que nos dé una imagen de inmediata rapidez en la captación de la realidad.

La técnica, de perfiles abiertos y aguadas que se extienden tanto dentro como fuera de la figura, acentuando la sensación luminosa del dibujo, es muy característica de los años 1634 a 1637 y lleva a Brown<sup>2</sup> a fechar dicha obra entre 1634 y 1635.

Durante este periodo, los estudios anatómicos desaparecen, así como su monumentalidad, surgiendo figuras alargadas, neomanieristas en sus proporciones. Su técnica favorita durante estos años será la pluma (utilizada con trazo rápido) con aguadas (que resaltan las luces y las sombras) dadas a pincel. El estilo va progresando hacia una gran libertad y una mayor economía de medios que le hace abandonar los dibujos muy concluidos y realizar obras llenas de vida en las que intenta captar la expresión, el movimiento y lo intrínseco de la forma.

Por su libertad de realización, su tono humorístico y su visión luminosa y festiva de la realidad, muchos de estos dibujos fueron atribuidos en un primer momento a Tiépolo, sobre todo por la semejanza que presentan con sus estampas realizadas antes de añadir la letra<sup>3</sup>. Un estudio más detallado de la producción de Ribera y la aparición de dibujos de temas y técnicas semejantes han devuelto a dicho artista unos diseños que son un claro antecedente de dibujos del siglo XVIII.

Firmado en la esquina izquierda, a lápiz, casi ilegible "Joseph de Ribera". Ingresó en la Academia procedente del Palacio del Pardo en 1818.

P.G.S.

1 *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings*, Princeton-Harvard, 1973-1974, nº 25

2 *Jusepe*, *op. cit.*, nº 25

3 *Ribera, 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pág. 458



## Ataulfo

VICENTE CARDUCHO

Lápiz negro, aguada blanca y albayalde. Papel verjurado

395 x 217 mm.

ATHAULPHUS-GOT-REX-ISP

Cuadrícula a lápiz

M(IGD): 2125

**Ref.:** Tormo, 1917, 118-128 — Tormo, 1929, 68.- Sánchez Cantón, 1930 (III), 240 — *Catálogo*, 1941, 26 — Sánchez Cantón, 1966, 72, lám. 40 — Angulo, 1966, 14, lám. 11 — *Spanische*, 1966, nº 57 — Pérez Sánchez, 1967, 43 — *Spagnoli*, 1970, 88 — Angulo y Pérez Sánchez, 1977 (II), nº 225, lám. LX — *Dibujo*, 1980, 51-52 — Ciruelos y García, 1989 (IV), 287 — *Pittura*, 1991-1992, 66

Exp.: [Madrid, Academia de San Fernando] *Catálogo*, 1941, nº 26 — [Hamburgo] *Spanische*, 1966, nº 57 — [Milán] *Spagnoli*, 1970, pág. 88 — [Madrid, Biblioteca Nacional] *Dibujo*, 1980, nº 66, lám. XXIII — [Roma, Palazzo delle Esposizioni] *Pittura*, 1991-1992, nº 6

Entre 1634 y 1635, y tras terminar los cuadros de batallas del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, los pintores residentes en la corte, recibieron el encargo de pintar una serie de retratos de los reyes godos para completar la decoración de dicho palacio.

La serie no debió terminarse nunca ya que en el inventario que se realizó en 1703, tras la muerte de Carlos II, solo se mencionan trece reyes. La aparición en el cuadro del número que le corresponde al retratado en la serie total de los reyes de España, hace pensar que el encargo debía abarcar la secuencia completa, aunque posteriormente, sin saber el motivo, se redujo a los monarcas más importantes.

El de Carducho (Florenia, ca. 1576-Madrid, 1638) es el único dibujo preparatorio que se conserva, para la realización del cuadro que hoy se encuentra en el Museo del Ejército de Madrid. Presenta ligeras variantes con el lienzo, entre las que cabe destacar la colocación de la inscripción a los pies del retratado y no en el escudo como aparece en la pintura, y el cambio en la postura del rey quien en el diseño aparece girado hacia la derecha.

Atribuido a Carducho por Elías Tormo<sup>1</sup>, tanto Sánchez Cantón<sup>2</sup> como Velasco<sup>3</sup> lo creyeron de Pereda, aunque años más tarde, el propio Sánchez Cantón<sup>4</sup> devolvió este dibujo a su autor.

Perteneciente a la última etapa del pintor que muere unos años más tarde, en 1638, la obra está marcada por una gran teatralidad y un fuerte retoricismo. Se ha querido ver como fuente de inspiración, algún grabado antiguo, posiblemente del siglo anterior.

Dada la importancia que este artista confería al dibujo, como fuente constante de aprendizaje, es muy numerosa la producción gráfica de su mano, aunque ha llegado a nosotros considerablemente mermada debido al poco interés que esta actividad despertó en nuestros coleccionistas. Sin embargo, pese a ser un número reducido de obras, sirven para apreciar el amplio abanico de técnicas por él utilizadas. Su influencia sobre generaciones futuras es de gran importancia, llegando incluso a confundirse dibujos de Carducho con los de artistas posteriores como en el caso de Carreño.

El pintor realiza el dibujo con trazos largos y seguros valiéndose de un lápiz blando y craso sobre papel de color agarbanzado. Realza las luces con toques de albayalde ya que, como dice Pérez Sánchez<sup>5</sup>, raramente utiliza el blanco del papel para obtener luz en la obra. Todo este conjunto crea composiciones de gran suavidad y delicadeza. Aparece cuadrículado para ser pasado a lienzo.

La obra muestra al rey vestido con armadura clásica, sujetando el asta de una bandera con la mano derecha y un escudo decorado con un león rampante con la izquierda, mientras dirige su mirada al espectador.

Este personaje de nuestra historia, cuñado del rey visigodo Alarico, acompañó a



éste en sus campañas por Italia llegando con él hasta Roma. Allí, hizo prisionera a Gala Placidia, hermana del emperador Honorio, con la que contraería matrimonio según la costumbre romana. Muerto Alarico en el año 410 después de Cristo, ocupó los dominios romanos del sur de Francia y el noreste de España, convirtiéndose así en el primer rey visigodo español. Ante el descontento que creó entre sus súbditos su proceder y la admiración que sentía por la cultura romana, se tramó una conjura contra su persona, siendo asesinado en el año 415 por un hombre de su séquito.

Realizado en los años en que se hizo el encargo, el dibujo, a diferencia del lienzo fechado en 1635, aparece sin datar.

Ingresó en la Academia en 1818 procedente de la colección del Palacio del Pardo.

P.G.S.

- 1 E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1917, págs. 117-128
- 2 F.J. Sánchez Cantón, *Dibujo español*, t. III, Madrid, 1930, pág. 240
- 3 *Catálogo de la Sala de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1941, pág. 26
- 4 F.J. Sánchez Cantón, *Spanish Drawings*, Londres, 1965, pág. 72
- 5 A.E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pág. 159

## Retrato del cardenal Borja

DIEGO VELÁZQUEZ

Lápiz negro. Papel verjurado

188 x 116 mm.

Al pie, a tinta: 4 Rs. 4 Rs. Velázquez

MIGD): 2211

**Ref.:** Cruzada Villaamil, 1885, 146-48 — Beruete, 1898, 135 — Tormo, 1929, 72 — Francés, 1931, nº 3 — Mayer, 1936, 140, nº 605 — *Catálogo*, 1941, 33-34 — Lafuente Ferrari, 1943, nº LXXVIII — López Rey, 1946, 270-274 — Trapier, 1948, 263-269 — Justi, 1953, 494-501 — *L'âge*, 1955, 79 — *Velázquez*, 1960-1961, 133 — López Rey, 1963, 278 — Angulo, 1966, 34 — Pérez Sánchez, 1967, 152 — López Rey, 1979, 185 — *Dibujo*, 1980, 112 — Pérez Sánchez, 1986, 211 y 222 — Ciruelos y García, 1989 (IV), 295-296 — Harris, 1991, 21 — *Dessins*, 1991, 106-108 — *Libro*, 1991, il. 110

Exp.: [Madrid, Academia de San Fernando] *Catálogo*, 1941, nº 72 — [Burdeos] *L'âge*, 1955, nº 131 — [Madrid, Casón del Buen Retiro] *Velázquez*, 1960-1961, nº 174 — [Madrid, Biblioteca Nacional] *Dibujo*, 1980, nº 256 — [París, Louvre] *Dessins*, 1991, nº 40

Estudio tomado del natural, de fuerte expresividad y acusado naturalismo, en el que el artista consigue plasmar, con gran seguridad de trazo, el carácter severo del retratado. La gran maestría con que está resuelto el dibujo desecha cualquier equívoco sobre su atribución, siendo uno de los pocos diseños que con seguridad se pueden adjudicar a Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660).

Su fecha de ejecución ha de situarse durante el arzobispado de Gaspar de Borja en Toledo; es decir, entre el 3 de enero de 1643, en que toma posesión y el 28 de diciembre de 1645, en que fallece. Dicha cronología parece la más acertada, a tenor del testimonio efectuado por su amigo Carreño de Miranda el 20 de diciembre de 1658 con motivo de la concesión del hábito de Santiago a Velázquez, en el que menciona "un retrato del señor Cardenal Borja siendo arzobispo de Toledo, que le pidió a Diego Velázquez le hiciese, el qual llevándosele, no quiso tomar ninguna cantidad por él, y así el señor Cardenal le regaló un peina-dor muy rico y algunas alhajas de plata en recompensa..."<sup>1</sup>.

Si se admite el hecho, bastante probable, de que el lienzo original hubiera desaparecido, los retratos conocidos del cardenal serían copias más o menos fidedignas. Palomino en su biografía sobre el pintor sevillano alude a dicho retrato y lo ubica en el "palacio de los señores Duques de Gandía"<sup>2</sup>. El lienzo, considerado por López-Rey de calidad superior a otras versiones conocidas, entró a formar parte, con anterioridad a 1816, de la colección de Walter Ralph Bankes en Kingston Lacy (Dorset). Ceán Bermúdez en su *Historia del arte de la pintura*, menciona un retrato "del Cardenal Borja, de mano de Velázquez" que le había dejado Gaspar Melchor de Jovellanos, junto con un autorretrato de Carreño de Miranda. En prueba del mérito de las obras publicó en la imprenta madrileña del Censor, 1820, el *Diálogo entre el cardenal D. Gaspar de Borja y Velasco, embajador de Felipe IV en Roma, arzobispo de Sevilla y después de Toledo y D. Juan Carreño de Miranda sobre el aprecio, suerte y paradero que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora*<sup>3</sup>. La obra que Ceán atribuyó a Velázquez pasó a su hija y más tarde formó parte de la galería del marqués de Salamanca, hasta que en 1867, tras su venta en París, fue adquirido definitivamente por el Kunstinstitut de Francfort en 27.100 francos. A pesar de que algunos investigadores como Justi defendieron su autenticidad, hoy parece descartada la posibilidad de que se trate de la obra original<sup>4</sup>.

También han sido considerados como originales la copia de la catedral de Toledo y el retrato del Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico). Este último al que varios autores consideran un fragmento de la obra primitiva, perteneció anteriormente al Metropolitan Museum de New York (1942-1961), donde ingresó a través del legado de Samuel H. Kress. A estas versiones hay que añadir una última de cuerpo entero perteneciente a la colección Flatter de Londres.

La gran diversidad de retratos atribuidos por distintos especialistas a Velázquez

dan cuenta del numeroso grupo de discípulos y ayudantes que debieron trabajar en su taller.

Frente a la abundancia de representaciones pictóricas del cardenal Borja, tan solo conocemos una copia sobre papel del dibujo de la Academia, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid. En la descripción que de ella hace Barcia se recoge la leyenda “facsimile del estudio que hizo Velázquez para el retrato que pintó y poseía Ceán Bermúdez”<sup>5</sup>, con letra de Valentín Carderera. Curiosamente también de Carderera era la inscripción que aparecía en la hoja de papel sobre la que estaba pegado anteriormente el dibujo de la Academia y que decía textualmente “el Cardenal Borja Arzobispo de Toledo dibujado por d. Diego Velázquez”. Ambas coincidencias parecen indicar que los dos dibujos debieron formar parte de una misma colección y que por diversas circunstancias fueron a parar a distintas instituciones. En el caso de la Biblioteca Nacional está documentada la donación que hizo el ilustre erudito en 1867, compuesta de un importante grupo de estampas y un buen número de dibujos, alguno de los cuales habían pertenecido a Ceán Bermúdez. No ocurre lo mismo con los fondos de la Academia, entre los que se han encontrado referencias a la donación y legado de estampas pero no de dibujos. Sea como fuere, el ingreso de la obra en la Academia debió efectuarse en la segunda mitad del siglo XIX, ya que con anterioridad no aparece recogida en sus inventarios.

A.C.G.

- 1 *Varia velazqueña*, Madrid, 1960, pág. 329
- 2 Antonio Palomino, *Vidas*, Madrid, 1986, pág. 169
- 3 J.A. Ceán Bermúdez, *Historia del arte de la pintura*, cit. por Luciano Castañón, *Pintores asturianos*, Oviedo, 1970, I, pág. 91
- 4 August L. Mayer, *Velázquez*, Londres, 1936, pág. 140
- 5 Ángel M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, nº 4150



## La Adoración de los pastores

BARTOLOMEO BISCAINO

Sanguina y aguada blanca. Papel verjurado, teñido rojizo  
289 x 292 mm.

M(GD): 2249

**Ref.:** Pérez Sánchez, 1967, 29 — Pérez Sánchez, 1977, nº 57 — *Génova*, 1992, 101 — Ciruelos y García, 1989 (IV), 299

**Exp.:** [Génova, Galería Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale] *Génova*, 1992, nº 13

Obra típicamente genovesa de este malogrado artista, nacido hacia 1632 y muerto en la epidemia de peste que asoló la ciudad en 1657. Presenta una marcada influencia de su maestro Valerio Castello, sobre todo en la utilización del claroscuro y en la expresión de movimiento de sus figuras. Por la libertad interpretativa que aparece en sus composiciones se relaciona con Castiglione, llamado *il Grechetto*, y por el manierismo de sus figuras está cercano al Parmigianino.

La influencia de estos artistas así como la del veneciano y alumno del Parmigianino, Andrea Meldolla, llamado *il Schiavone*, es fácilmente explicable ya que su maestro tenía en el taller obras de dichos pintores, muy apreciados por los artistas y coleccionistas genoveses.

Este dibujo, así como el de *la Adoración de los Magos*, también perteneciente a los fondos de la Real Academia, son obras muy características del estilo y técnica de este artista. Muy acabado, lleno de refinamiento y elegancia neo-manierista, prelude según Pérez Sánchez<sup>1</sup> la elegancia que Fragonard dará a sus obras.

La composición, ordenada en planos de poca profundidad, a diferencia de las obras de Valerio Castello, muestra a la Virgen en un especial giro típicamente manierista lleno de gracia y afectación. Sorprendida por los pastores que aparecen por la derecha de la escena, vuelve su cuerpo con la elegante sinuosidad que caracteriza a las figuras del Parmigianino.

Otra figura igualmente interesante es la campesina que, con un cesto de tórtolas sobre la cabeza, aparece en un segundo plano en el extremo derecho del dibujo. Esta imagen, que ya se ve en un altorrelieve del frontal de la capilla Raggi en la iglesia del Gesù de Roma, realizado en 1626 por Tommaso Orsolino, va a convertirse en un ejemplo iconográfico repetido en las representaciones de los belenes genoveses del *settecento*<sup>2</sup>.

La repercusión de la obra grabada de Biscaino, gran parte de ella dedicada a los temas de la Natividad, es fácilmente rastreable en las obras de este mismo asunto realizadas por los entalladores de madera y marfil, no solo por la aparición de algunas figuras sino también por la forma de componer las escenografías.

El disponer los pasajes del Nacimiento y la Adoración del Niño en un marco de ruinas clásicas, se basa en una simbología ya utilizada en la época medieval, en la que Cristo aparece como el vencedor de un mundo pagano representado por una arquitectura abandonada y en proceso de destrucción.

Pese a ser un dibujo plenamente acabado, no se ha encontrado ningún cuadro o estampa para el que haya servido como base. Del mismo modo, nos es imposible determinar la fecha de la realización de dicha obra al no contar con ninguna fuente documental.

Realizado a sanguina con un trazo fino, las luces están ejecutadas por medio de unas pinceladas sutiles de albayalde, dando una idea de gran vivacidad en la distribución de luces y sombras.



Este diseño, junto con el de *la Adoración de los Magos*, con el que hace pareja, ingresaron en la Academia, procedentes del Monasterio de Valparaíso en 1835, traídos por don Valentín Carderera.

P.G.S.

- 1 A. E. Pérez Sánchez, *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Milán, 1977, nº 57
- 2 *Génova nell'età barocca*, Génova, 1992, pág. 101

## Proyecto para un techo

PIER FRANCESCO MOLA

Tinta, lápiz azul y aguadas de colores. Papel verjurado

418 x 390 mm.

M(GD): 2379

**Ref.:** Pérez Sánchez, 1967, 193 — Vitzthum, 1969, il. 39 — Pérez Sánchez, 1978, n.39 — Turner, 1989-1990, n. III-32 — Ciruelos y García, 1989 (IV), n. 2379

Exp.: [Lugano, Roma] *Pier*, 1989-1990

Es bien conocida la faceta de Mola (Coldrerio, 1612-Roma, 1666) como dibujante, considerándose en este aspecto uno de los artistas del siglo XVII más personales y fascinantes<sup>1</sup>. La importancia del dibujo que aquí se expone se basa especialmente en su valor documental.

Hacia el año 1650 Mola comenzó a trabajar para Camillo Pamphili, nieto del papa Inocencio X, quien en 1658 se dispuso a decorar su palacio de verano en Valmontone, cerca de Roma. El pintor, entonces en el apogeo de su carrera artística, le hizo llegar una propuesta, en la que figuraba como director de los trabajos, con un programa de decoración de las bóvedas: las salas principales mostrarían el tema de los cuatro elementos y otras salas, más pequeñas, las cuatro partes del mundo. Del mismo modo, quedaba patente en el documento la forma y cuantía del pago, así como los pintores que colaborarían en la empresa. Camillo Pamphili no llegó a firmar tal acuerdo, aunque aceptó el proyecto decorativo y encomendó a Mola los frescos de la sala con el elemento Aire, la llamada *Stanza dell'Aria*, y los de algunas salas secundarias. Finalizando el año, Mola había realizado un fresco con el tema de África, otro con el de América y casi estaba terminada la bóveda de la *Stanza dell'Aria*, cuando surgió la polémica, al parecer no solo por el corto pago recibido sino también por lo que consideraba menosprecio a su *status* y valía profesional. Mola denunció a Camillo Pamphili en 1659, que enojado hizo destruir el inacabado trabajo de Mola y encargó la pintura de la bóveda a Mattia Preti. Destruídas las pruebas que daban constancia de la calidad de su trabajo, que por testimonios de la época podía haber sido la obra cumbre del pintor, la justicia se inclinó, ya en 1664, del lado del Príncipe.

No queda pues de esta obra mas que algunos documentos y opiniones, muy favorables, de testigos oculares y varios dibujos preparatorios. Enrico Cosmo, que declaró a favor del Príncipe, describió la obra de Mola: "voleva depingervi una Giunone favoleggiata Dea dell'Aria in atto d'Uscir dalle nubi; la strada latte; il Ratto di Clori da Zeffiro; quello di Ganimede; e l'apparizione dell'Iride a Turno conforme al X.mo libro dell'Eneide"<sup>2</sup>.

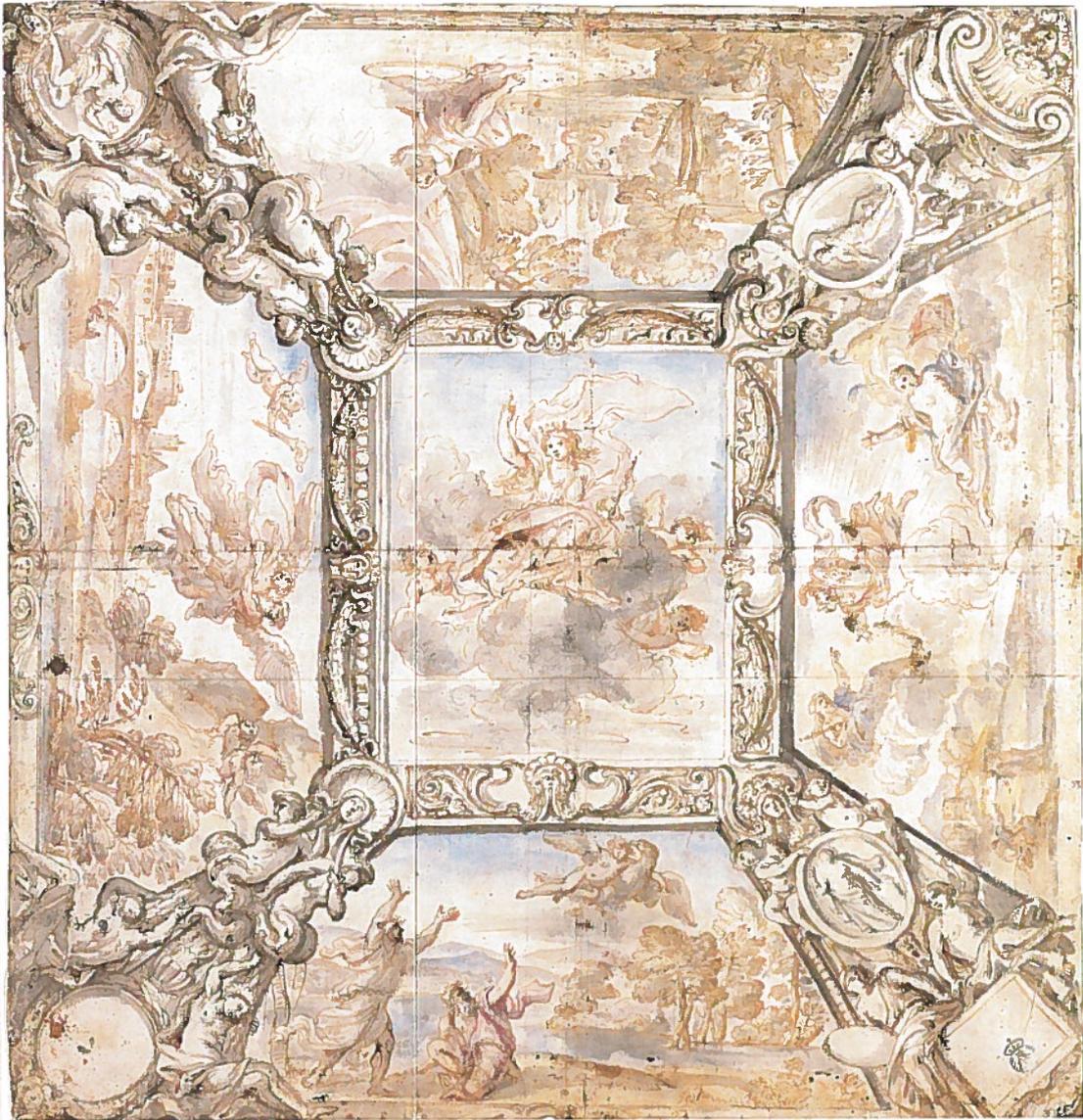
Responden fielmente a esta descripción un boceto al óleo sobre papel que se conserva en la Galería Uffizi de Florencia (n.16.158) y el dibujo que aquí nos ocupa, más completo y preciso, que ingresó en la Academia procedente del monasterio zamorano de Valparaíso. Identificado por Vitzthum, que lo supone de mano de un copista<sup>3</sup>, Pérez Sánchez lo atribuye a Mola<sup>4</sup>. Igualmente se conservan varios dibujos parciales de la estructura y de las diferentes escenas<sup>5</sup>.

Como puede observarse en el dibujo, la bóveda de artesa quedaba dividida en cinco secciones, separadas y enmarcadas por una estructura que imitaba cornisas de estuco. Es patente su inspiración en los frescos de Pietro da Cortona en el Palacio Barberini, finalizados en 1639, aunque como ha señalado Cocke, el tratamiento de

Mola es más conservador y el resultado carece de los efectos ópticos conseguidos por Cortona. El hecho de que las soluciones para los cuatro ángulos sean diferentes, indica que este dibujo, o el original del que sea copia, fue realizado como modelo sobre el que el cliente o el propio artista harían su elección.

I.A.L.

- 1 N. Turner, "Pier Francesco Mola: i disegni", en *Pier Francesco Mola 1612-1666*, Lugano y Roma, 1989-1990
- 2 L. Montalto, "Gli affreschi del Palazzo Pamphili in Valmonte", *Commentari* (1955) 290
- 3 W. Vitzthum, "Mola at Valmonte", *The Burlington Magazine*, CXI (1969) 91
- 4 A.E. Pérez Sánchez, *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Milán, 1978, n. 39
- 5 R. Cocke, "Mola's designs for the Stanza dell'Aria at Valmonte", *The Burlington Magazine*, CX (1968) 558-565



## Carlos II

JUAN CARREÑO DE MIRANDA

Lápiz negro y toques de sanguina. Papel verjurado

197 x 147 mm.

M(GD): 2142

**Ref.:** Tormo, 1929, 69 — Berjano [1925], 134 — Francés, 1931, nº 3 — *Catálogo*, 1941, 32 — Gué Trapier, 1941, 1-62, il. 29 — Mayer, 1947, 481 — Marzolf, 1961, 163 — Angulo, 1966, 19, il. 18 — Pérez Sánchez, 1967, 55 — Barretini, 1972, 71 — *Dibujo*, 1980, 55 — Pérez Sánchez, 1985, 85 — *Carreño*, 1986, 48-49 — Pérez Sánchez, 1986, 236-237 — Ciruelos y García, 1989 (IV), 289 — *Dessins*, 1991, 126 — *Libro*, 1991, il. 106

Exp.: [Madrid, Academia de San Fernando] *Catálogo*, 1941, nº 65 — [Madrid, Biblioteca Nacional] *Dibujo*, 1980, nº 79 — [París, Louvre] *Dessins*, 1991, nº 53

Retrato del último rey de la casa de Austria realizado como boceto preparatorio para el lienzo que se conserva en el Museo del Prado. Considerando que la edad del monarca está próxima a los veinte años, el retrato debió ser ejecutado hacia 1685, fecha máxima si aceptamos la atribución a Carreño (Avilés, Asturias, 1614-Madrid, 1685), pues el 3 de octubre de ese año tiene lugar su fallecimiento. Es, por tanto, una de sus últimas creaciones, en la que demuestra un buen dominio de la técnica y un profundo conocimiento de la psicología del retratado.

Como corresponde a un estudio tomado del natural, Carreño utiliza un lápiz negro blando, de fácil manejo, con el que obtiene distintas gradaciones, dentro de una tonalidad grisácea suave contrastada por el color rojo de la sanguina. Aprovecha al máximo las posibilidades técnicas del instrumento, creando trazos anchos y largos para las ondulaciones del cabello, y cortos y finos para el rostro, lo que confiere a la obra gran plasticidad. El discurrir suave de la línea, y el sombreado uniforme, a base de pequeños trazos difuminados, van modelando de forma armoniosa la cabeza, hasta cortarse bruscamente a la altura de los hombros, mediante la disposición en paralelo de líneas gruesas. El aspecto frágil del cabello, el cansancio que transmiten sus ojos apagados y la apariencia enfermiza del rostro, traducen de forma veraz el carácter melancólico del monarca.

El estilo de Carreño, elegante y refinado, denota la influencia de artistas de su tiempo. Margaret Lunn y Virginia Espinosa-Carrión ponen en relación el estudio de la Academia con algunos retratos realizados por Rubens, como el de *Susana Fourment* (Rotterdam, Museo Boymans) y el de una *Dama de honor* de la Infanta Isabel (Viena, Albertina)<sup>1</sup>. Pérez Sánchez incide también en la evocación flamenca de los retratos de Carreño, haciendo hincapié en los realizados conjuntamente en lápiz negro y sanguina. Más evidente si cabe resulta su concomitancia con el tratamiento formal que imprime Velázquez a sus retratos, en cuanto a severidad, corrección y sobriedad de ejecución; lo que justifica la afirmación de Barcia de que muchos de los dibujos de Carreño "velazquean más que los propios de Velázquez".

En el lienzo de Carlos II del Museo del Prado, basado en el estudio de la Academia, es claro el influjo de algunos retratos velazqueños, como el de Felipe IV viejo. Responden a un mismo prototipo de representación, en la que prima la sencillez de concepto y dominio de la técnica dentro de una composición austera. El rey aparece de tres cuartos, vestido de negro, ostentando el toisón.

Carreño, tras la muerte de Velázquez, se convirtió en uno de los pintores más importantes de España y gozó del favor del monarca, al ser nombrado en 1669 pintor del rey y dos años más tarde pintor de cámara. Desde su puesto en la



corte realiza excelentes retratos, tanto de la reina Mariana como de su hijo Carlos II, que permiten comprobar su evolución durante quince años.

De su producción gráfica se ha conservado un buen número de ejemplares, aunque no todos los que se le atribuyen son de su mano, confundiendo a veces con sus colaboradores y discípulos.

El dibujo de Carlos II formó parte de una colección compuesta por 84 diseños antiguos, pertenecientes al estudio de Vicente Camarón, quien los ofreció en venta a la Academia, a través de una carta dirigida a su Secretario Eugenio de la Cámara, fechada el 14 de diciembre de 1863<sup>2</sup>. La sección de pintura, encargada de examinar las adquisiciones de dibujos, elogió el mérito de los ofrecidos por Camarón y manifestó la conveniencia de adquirirlos al considerar "1º Que los referidos dibujos son realmente dignos de figurar entre los otros originales antiguos que la Corporación posee, no solo por la indispensable autenticidad de los más capitales, sino también por su buen estado de conservación. 2º Que con su adquisición aumentaría sin duda alguna la importancia de la colección de dibujos de la Academia, ya bastante digna de estudio"<sup>3</sup>. La Junta, teniendo en cuenta la tasación efectuada por dicha sección, entre ocho y diez mil reales, el buen estado de conservación de los diseños y "las circunstancias particulares del Sr. Camarón" decidió adquirirlos en la cantidad máxima; acuerdo que le fue notificado al pintor madrileño en un oficio fechado el 29 de diciembre de 1863<sup>4</sup>.

A.C.G.

- 1 Margaret R. Lunn y Virginia Espinosa-Carrión, "Los dibujos de Juan Carreño de Miranda", *Archivo Español de Arte*, 207 (1979) 292
- 2 "Sección de Pintura. Informes 1862-1870". ASF 2-41/1
- 3 Oficio dirigido por Pedro de Madrazo a Eugenio de la Cámara "Sección de Pintura. Informes 1862-1870". ASF 2-41/1
- 4 "Sección de Pintura. Informes 1862-1870". ASF 2-41/1

---

## Faustina Maratti

CARLO MARATTI

---

Sanguina y toques de clarión. Papel verjurado  
360 x 248 mm.

Al dorso, a sanguina: *Faustina Maratti / di età  
d'Anni 6-1698*, y en tinta *Orig. de Carlo Maratti  
n.º 106 y 34*

M(GD): 1617

**Ref.:** Nieto, 1965, 280-293 — Pérez Sánchez,  
1967, 103 — Pérez Sánchez, 1977, n.º 49 —  
Ciruelos y García, 1989 (III), 383 — *Libro*,  
1991, il. 107

Faustina, hija y heredera del pintor Carlo Maratti (Comerano, 1625-Roma, 1713), nace en 1680 y muere en 1741. El retrato, realizado cuando la niña tenía seis años, fue ejecutado en 1686. Resulta, por tanto, equívoca la anotación del dorso del dibujo "Faustina Maratti / di età d'Anni 6-1698", escrita con posterioridad a la fecha en que fue dibujado.

Es una obra refinada, de técnica precisa y minuciosa, que se anticipa a las nuevas tendencias estilísticas del rococó. Trazos paralelos a sanguina en el contorno de la imagen, líneas entrecruzadas y difuminadas en el cuello y pequeños toques de clarión, acentúan el modelado de la figura.

Las formas ampulosas, definidoras de las composiciones de Maratti hasta los años ochenta, dan paso a finales de esta década y comienzos de la siguiente, a un tratamiento más sencillo y delicado, dentro de la idealización que caracteriza toda su producción artística. A partir de estos momentos, sus estudios resultan más armoniosos, cuidando el detalle de los elementos<sup>1</sup>.

De estas mismas fechas, 1686-1690, datan varios diseños preparatorios del artista pertenecientes al Gabinete de Dibujos de la Academia; entre otros, cuatro estudios para el lienzo de la *Virgen con Santiago y san Francisco* (Capilla Montiani de Santa María in Montesanto, Roma) y seis de la *Inmaculada Concepción con los Padres de la Iglesia* (Capilla Lybo de Santa María del Popolo de Roma)<sup>2</sup>. También se conservan entre los fondos de la Institución otros retratos de Faustina Maratti realizados por su padre.

Durante la década de los ochenta Maratti aborda las obras más importantes que se llevan a cabo en Roma y su reconocimiento traspasa las fronteras italianas. Se granjea el favor del papa Inocencio XI, quien le nombra conservador de las pinturas de Rafael, y goza del apoyo de la alta nobleza.

La crítica del momento le fue muy favorable al participar de la tendencia clasicista imperante en la época, tendencia defendida también por su amigo e ideólogo Gianpietro Bellori, quien en su tratado *La idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* basa la doctrina artística del clasicismo en la Idea "en cuanto que visión de la naturaleza purificada por nuestro espíritu"<sup>3</sup>.

Desde los postulados clasicistas se considera que la obra de arte es superior a la propia naturaleza en la que se inspira, tras someterla a un proceso de sublimación en el que se depuran los defectos o deformaciones. La concepción de la belleza ideal de Bellori influyó decisivamente en la doctrina neoclásica de Winckelmann, buscando ambos su punto de referencia en el estudio de la antigüedad clásica.

Respecto a la procedencia de la obra, ingresó en la Academia en 1775 con motivo de la compra de la colección de dibujos propiedad de Rosalía O'More, viuda de Andrea Procaccini, discípulo del maestro romano y pintor de cámara de Feli-

pe V. Dicha colección, compuesta de mil cuatrocientos ejemplares, pertenecientes a Carlo Maratti y su taller, fue adquirida en “diez mil reales de vellón”<sup>4</sup>. El duque de Abrantes y el Secretario de la Corporación Ignacio de Hermosilla, con el beneplácito del conde de Baños, acordaron “tomarla a cualquier precio” pues era “sumamente preciosa y utilísima a la Academia”.

Resulta interesante la información que nos aporta la rúbrica del ángulo inferior izquierdo del dibujo, perteneciente a Ignacio de Hermosilla, quien dejó constancia de este modo que el de Faustina Maratti formaba parte de la selección realizada por Felipe de Castro de “ciento treinta y un dibujos”<sup>5</sup>. Los ejemplares elegidos por determinación de la Junta, estaban destinados a la sala de principios y otras dependencias académicas, con la intención de que sirviesen no solo de adorno “sino también para estudio de los aplicados”. Para evitar posibles deterioros fueron enmarcados con molduras regulares pintadas de color castaño los expuestos en las aulas y con molduras doradas los de carácter decorativo.

Durante la semana que duró el recuento de las obras debió hacerse un inventario rápido en el que se especificaron anotaciones relativas a atribuciones “Original de ...”, “Copia de...” y números de orden. Así, en el reverso del dibujo de Faustina Maratti puede leerse “Orig. de Carlo Maratti, nº 106 y 34”.

A.C.G.

- 1 Manuela Mena, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, Madrid, 1976, pág. 23
- 2 Víctor Nieto, *Carlo Maratti: cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, Madrid, 1965
- 3 Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1981, pág. 98
- 4 “Junta Ordinaria de 2 de abril de 1775”, en *Juntas Ordinarias, Generales y Públicas desde el año 1770 hasta 1776*, fol. 350v-352v (ASF 3/83)
- 5 “Junta Ordinaria de 7 de mayo de 1775”, en *Juntas Ordinarias, Generales y Públicas desde el año 1770 hasta 1775*, 355v-356v (ASF 3/83)

