

# ***I segni nel tempo*** **(Galleria Uffizi):**

***Una nueva mirada acerca de los dibujos realizados en España durante la Edad Moderna (s. XVI-XVIII)***

Macarena Moralejo Ortega

Doctora en Historia del Arte

Profesora Máster *Ignatiana*. Universidad Pontificia Comillas (Madrid)

E-mail: macarenamoralejo@gmail.com

La exposición “*I segni nel tempo*” (mayo-agosto 2016) ha sido posible gracias al acuerdo firmado entre tres instituciones de gran prestigio, el *Gabinetto dei disegni e delle stampe* de la *Galleria Uffizi*, la Fundación MAPFRE y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, esta última el emplazamiento temporal madrileño en donde pueden contemplarse más de cien dibujos ideados por artistas españoles y extranjeros entre los siglos XVI y XVIII y que, actualmente, se conservan en Florencia. La selección, estudio e investigación previos a la exhibición física de los dibujos, tanto para la exposición como para el catálogo razonado publicado con ocasión de este evento, ha sido realizada por un equipo de investigadores, dirigidos por Benito Navarrete, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, y reputado experto en el tema de las fuentes (dibujo y estampa) para la pintura de la Edad Moderna. Navarrete

y su equipo han sido, asimismo, los principales beneficiarios de la “Ayuda García Viñolas”, una prestación económica proveniente de la donación a la Fundación MAPFRE de 160 dibujos del periodista, escritor y crítico de cine Manuel García Viñolas (1911-2010), que se ha destinado a financiar cada una de las fases de este dilatado proyecto.

El comisario ha invitado a participar con un ensayo de carácter científico a Manuela Mena Marqués, conservadora del Museo del Prado, a Marzia Faietti, directora del Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo Uffizi, y a Roberto Alonso del Moral, de la Fundación Focus-Abengoa. Todos ellos, junto con el ideólogo de este evento expositivo, han buceado en la primera parte del catálogo en cuestiones poco conocidas, como las razones por las que la renombrada institución florentina posee un gran número de dibujos españoles, la escasa atención que

nuestro acervo gráfico ha recibido, hasta hace unas décadas por parte de la historiografía internacional, y en qué contexto –a partir de la descripción del perfil biográfico de sus principales “artífices”–, se produjo la llegada de estos apuntes, bocetos y diseños en una de las pinacotecas más famosas del mundo.

Las fichas de catálogo de cada dibujo expuesto en Madrid han sido escritas por prestigiosos historiadores del arte españoles y extranjeros: Manuel Arias, Ángel Aterido, María Cruz de Carlos, Gabriele Finaldi, Fuensanta García, Eduardo Lamas, Fernando Marías, Mark McDonald, Alfredo Morales, Carmen Morte, Delfín Rodríguez, Elena Santiago y Teresa Zapata. No se ha procedido, como sucede en ocasiones análogas, a realizar un discurso expositivo continuado en el catálogo, desde la primera obra expuesta hasta la última, sino que se ha realizado una ordenación interna atendiendo a una división precisa de los dibujos, agrupados estos en cinco grandes áreas.

Así, en el primer sector se ha procedido a analizar el patrimonio gráfico hispánico a partir del denominado como “primado del dibujo italiano”, partiendo de las conquistas técnicas y estéticas del monasterio-palacio de San

Lorenzo de El Escorial y su implicación con la escuela castellana. Un segundo bloque, denominado como “Madrid y el arte de corte: de Carducho a los gustos de Francia (1600-1730)” agrupa una gran diversidad de tendencias, que van desde los postulados manieristas a la impronta más barroca de la nación más pujante en la época, Francia. El tercer apartado recoge el legado cultural andaluz en este ámbito, a partir de los contactos que se establecieron entre Flandes, Italia y las primeras academias de Bellas Artes en una horquilla cronológica muy amplia, que comprende propuestas ejecutadas desde 1540 a 1700. La escuela de dibujo valenciana –y con ello un análisis pormenorizado de sus aportaciones pictóricas más significativas– ocupa el cuarto capítulo enfatizando, de un modo muy claro, como se desarrollaron las relaciones entre Valencia y la corte desde mediados del siglo XVI a principios del XVIII. Para cerrar, el nombre de José de Ribera conforma, por sí mismo, un ámbito de estudio *a se*, a partir de la ubicación física de una serie de dibujos inéditos del famoso artista en la última sala de la exposición y, por supuesto, la inclusión de fichas detalladas en el colofón del catálogo.

La elección del museo Uffizi como entidad prestadora no constituye una circunstancia aleatoria, dado que este atesora una de las colecciones más importantes de dibujos del mundo, solo comparable a las que custodian pinacotecas con fondos gráficos análogos como el Museo del Louvre, *The British Museum*, el Museo del Prado, *The Getty Museum* y la Albertina, entre otros. Aquello que distingue la colección toscana, respecto al resto de instituciones mencionadas, es el elevado número de dibujos españoles que posee, más de quinientos, y que, debido a la política expositiva de la *Galleria Uffizi* y a su continuada apuesta en el tiempo por el análisis y la exhibición de la pintura proveniente del legado de la familia Medici, ha pasado inadvertida para el gran público, y en el caso que nos ocupa, tanto el hispánico como el italiano. Esta *damnatio memoriae* quizá deba explicarse a partir de la inexistencia de una confluencia de intereses entre espectadores y expertos o, incluso, a las dificultades que los segundos han encontrado para mostrar los últimos logros en materia de investigación en este ámbito, que han sido, ciertamente, muy numerosos en las últimas décadas. En esta ocasión, la perseverancia del comisario y las sinergias entre varias instituciones han posibilitado la muestra y la

descripción razonada de los últimos hallazgos en la materia, tales como la identificación de nuevos dibujos en los fondos florentinos o su atribución, en firme, a proyectos pictóricos o decorativos ideados en la Península Ibérica.

Una línea de trabajo que, en general, ha perseguido analizar, desde una óptica nueva el “dibujo en España” –noción muy diferente a la de “dibujo español”, que encontramos por doquier en cualquier publicación– y que trataría de incidir en las personalidades de los artistas, concebidos éstos como individuos, y no como miembros de una gran “masa” adoctrinada que secundaba y repetía dictados de un “líder”. Este planteamiento quizá sea la novedad más interesante y sugestiva de la exposición dado que, por primera vez en un contexto de estudio tan amplio, se ha buscado identificar las características de cada artista trascendiendo cuestiones recurrentes en el pasado, como su nacionalidad o su lugar de residencia, para afrontar un discurso comparado y resaltar así inquietudes propias de una generación, un colectivo o un sector, sin ensombrecer, por ello, la personalidad de cada artífice. A través de esta línea de pensamiento y de actuación del grupo de trabajo podemos comprender porque se ha decidido exponer

dibujos muy significativos del flamenco Pablo Scheppers (h. 1540-1576/77) y de los italianos Francesco da Urbino (h. 1540-1582), Romulo Cincinnato (h. 1540-1597), Pellegrino Tibaldi (1527-1596), Patricio Cajés (h.1540-Madrid 1612) y Pompeo Leoni (h.1533-1608), entre otros.

Pionera en este ámbito de estudio –también por la extraordinaria fortuna que alcanzó entre los entendidos y el gran público– fue la exposición y el catálogo razonado que Alfonso Emilio Pérez Sánchez realizó a principios de la década de 1970. Este primer proyecto de investigación cristalizó en una exposición única en Florencia en el año 1972, con el título *Disegni spagnoli*, y que, a nuestro juicio, está a la base de la realizada por Navarrete, uno de sus discípulos, en cuanto a nociones conceptuales, aparato formal, selección previa de fuentes gráficas, optimización de recursos visuales y metodología. Pérez Sánchez, uno de los profesionales españoles más respetados en el sector de los estudios de historia del arte, no olvidó, por su parte, el precoz interés del profesor Diego Angulo Iñiguez en dos artículos fundamentales para el tema que nos ocupa titulados “Dibujos españoles en el Museo de los *Uffizi* (frutos de un viaje)”, publicados en la prestigiosa revisi-

ta *Archivo Español de Arte y Arqueología* entre 1927 y 1928.

Estas premisas de carácter científico resultan esenciales para comprender cómo esta exposición constituye el principal fruto del trabajo de investigación realizado, por espacio de varios años, en el gabinete de dibujos del famoso museo florentino, así como en otras instituciones de prestigio como la *Soprintendenza di Belle Arti e Paessaggio* de las provincias de Florencia, Pistoia y Prato, la Fundación Roberto Longhi, el *Kunsthistorisches Institut* y diversas bibliotecas nacionales en España e Italia, las cuales conservan, tanto material gráfico, como publicaciones de diversa índole acerca del tema que nos ocupa. El principal objetivo del equipo de trabajo, en este sentido, ha sido analizar el conspicuo fondo de dibujos españoles conservado en los *Uffizi* y, a partir de su visualización, establecer comparaciones técnicas y estilísticas con apuntes, bosquejos y esbozos procedentes de varios fondos antiguos, atribuidos en precedencia a las escuelas de dibujo de las diferentes escuelas artísticas italianas de la Edad Moderna, al área flamenca o al círculo alemán. Para ello, ha constituido una prioridad la revisión de más de cuarenta mil dibujos, así como el cotejo de estos con las reproduc-

ciones fotográficas que conserva el Gabinete de Dibujos del Museo *Uffizi*, las fototecas de los centros de investigación de historia del arte del *Max Planck Institut*, en sus sedes de París, Florencia, Múnich y Roma, las indagaciones realizadas en la Fundación Federico Zeri, el prestigioso historiador de fama mundial, en el municipio de Bolonia, entre otras entidades de referencia, principalmente museos y archivos fotográficos privados.

El inicio de estas pesquisas debe retrotraerse en el tiempo a partir de la política de dispersión de los dibujos de la “gran escuela española”, como tradicionalmente se ha denominado esta producción gráfica realizada en la Edad Moderna a nivel internacional, entre varias colecciones europeas e incluso, desde principios del siglo xx, en centros norteamericanos. A esta estrategia debe vincularse la primera adquisición por parte de la *Galleria Uffizi* en 1779, en aquella época no constituida como museo y, por supuesto, cerrada al gran público, de la colección de dibujos de Giovanni Filippo Michelozzi († 1777), un conocido comerciante florentino. Michelozzi, *dilettante* en las artes y uno de los primeros interesados en la fuerza y la trascendencia del dibujo como entidad física autorreferencial, mostró su entusiasmo

por el dibujo español, que conoció a partir de una estancia en Madrid y de los desvelos de su primo, otro importante coleccionista, Filippo Ciciaporci (1687-1760), residente también en la capital española.

El gran duque de Toscana, Pietro Leopoldo Habsburgo-Lorena, (1765-1790) así como el director de la galería en la época, Giuseppe Pelli Bencinenni (1729-1808), adquirieron a los herederos de Michelozzi más de mil dibujos, una gran parte vinculados con su periplo hispánico. La noción de catalogación y registro de obras que, en nuestra época, constituye una disciplina en cualquier institución científica del mundo, se desconocía y los dibujos, parcialmente atribuidos a diferentes artistas, pasaron a formar parte de la colección permanente de la *Real Galería*. Así mismo, una parte de los apuntes y estampas de la colección Michelozzi, más de seis mil, jamás fueron adquiridos por el gran duque y sus asesores y, muy posiblemente, entraron a formar parte de la colección del escultor Emilio Santarelli (1801-1886), que, a su vez, fue el artífice de una enorme donación a la galería florentina, en 1866, que comprendía más de doce mil dibujos. Roberto del Moral ha analizado en detalle este legado en el ensayo dedicado en el catálogo, aun cuan-

do el asunto se presta todavía a análisis ulteriores en el campo de otras escuelas de dibujo no españolas y, en este sentido, constituye un ámbito de estudio abierto.

Posteriores donaciones, ventas o adquisiciones, como la del coleccionista y artista Ignazio Enrico Hugdord, han sido también descritas en el catálogo de la exposición para contextualizar así el marco de llegada de estos dibujos que los espectadores, a priori, podrían haber vinculado con la desbordante y continuada adquisición de bienes artísticos de la familia Medici o, incluso, con su extraordinaria labor de mecenazgo desde finales del siglo xv hasta la llegada al poder, en 1737, de la dinastía de los Lorena, que no interrumpió esta dinámica de compras y patrocinio. El catálogo de esta exposición se desvincula de esta creencia tradicional y recorre, por primera vez, los eventos históricos para describir cómo el poder de seducción del dibujo cautivó, no solamente a una de las familias más importantes de la península italiana, sino también a miembros de la burguesía local y artistas.

El recorrido expositivo permite adentrarnos en el dibujo español de principios del siglo xvi, aquel que aún el vigor del trazo italiano y la delicadeza del flamenco y que, a nuestro juicio, todavía

oscila bajo la órbita estilística de ambas escuelas sin definirse con un acento propio y distintivo. A este respecto, uno de los hallazgos más importantes del equipo es, precisamente, la identificación de un importante dibujo, en el fondo gráfico alemán, realizado por el artista valenciano Juan de Juanes (h. 1510-1579) para el ciclo decorativo de la iglesia de San Andrés de Valencia, y que se conocía a través de copias pictóricas, como el “Cristo Muerto sostenido por ángeles” de Francisco Ribalta, hoy en el Prado. Se trata de uno de los ejemplos más señeros de la amplia difusión que alcanzó esta iconografía –tanto en España como en Italia– en la producción de pintores como Federico y Taddeo Zuccari y Domenico Theotokopulos, éxito en el que también tuvo mucho que ver la extraordinaria fortuna obtenida por Marcantonio Raimondi en un grabado con este tema. Junto a este dibujo destaca también la presencia en la exposición de otro de los apuntes conocidos de Juanes –solo se conocen ocho atribuidos en firme a su mano– con la representación de “El martirio de San Esteban”, y que había sido puesto en relación con Rogier van der Weyden, hasta que un riguroso estudio, publicado en el año 2000 por Navarrete, desmontó tal teoría.

El trazo seguro y firme del flamenco Pedro de Campaña, y que se refuerza a través de un explícito dramatismo en la gestualidad de las manos, tiene su mejor representación en el dibujo realizado para la representación de “La crucifixión”, que se ha vinculado con el óleo conservado en el Louvre, fechado durante la etapa de residencia en Sevilla del artista.

Precisamente, la capital andaluza, patria natal o lugar de adopción de distinguidos artistas, ocupa un lugar preponderante en la exposición y algunos de sus representantes más insignes, como Luis de Vargas (h.1505/1506-1567), cuya producción, o al menos una parte, había estado vinculada hasta ahora a Francesco Salviati, una influencia que constituye un hecho constatado en su producción, o a Cristoforo Roncalli, señal inequívoca de que su paso por Italia –todavía pendiente de un estudio concienzudo– determinó su gráfica y su predilección por la técnica de la sanguina, muy poco utilizada entre los artistas españoles del siglo XVI. Maravillosa, a este respecto, se presenta la “Virgen con el Niño”, o quizá la “Mujer sosteniendo un niño en los brazos”, cuya personalidad emerge a través de unos ojos que buscan, con gran interés, la mirada del espectador.

La escuela castellana de pintura del Renacimiento también ocupa un espacio preponderante con nombres como Alonso de Berruguete, artífice de una magnífica “Circuncisión de Cristo”, es decir, un apunte identificado en las carpetas del pintor italiano Domenico Beccafumi en los *Uffizi* pero que, sin embargo, debería vincularse con la actividad del palentino en la escultura policromada vallisoletana, aun cuando todavía quedan, a nuestro juicio, reflexiones por hacer acerca de su actividad como dibujante y el modo en el que asimiló las corrientes pictóricas del centro de la península italiana.

La selección realizada para esta exposición incluye el salto cualitativo –a nivel técnico y de estilo– que se produjo a raíz de la llegada de numerosos artistas italianos a la corte de Felipe II, como Luca Cambiaso o Federico Zuccari, convocados para intervenir, especialmente, en la decoración al fresco y en otros soportes (tabla, lienzo) en el Monasterio-Palacio de San Lorenzo del Escorial. Un nutrido grupo de españoles, que convivieron estrechamente con pintores, escultores y orfebres llegados de diferentes puntos de la península italiana, adoptaron, tal y como podemos observar a partir del recorrido expositivo, las directrices que vehicularon la pro-

ducción gráfica del país vecino. Algunos italianos, instalados definitivamente en España a partir del último cuarto del siglo XVI, fomentaron también esta vinculación ideológica y artística con su país de adopción, creando auténticas sagas familiares volcadas en la divulgación de una novedosa noción del *disegno*, tal y como hicieron los Carducci (Carducho), los Cascese (Cajés) y los Ricci (Rizi), que trascendió los límites físicos del papel para ocupar, en ocasiones, interesantes reflexiones en el marco de la literatura artística.

Este periodo de transición, descrito a partir de numerosos testimonios gráficos, no ha gozado de un especial interés por parte de la historiografía del arte hasta fechas muy recientes, quizá por la condición de italo-españoles de sus protagonistas y los problemas para contextualizar su producción en ambos territorios, aunque a partir de esta exposición, tal dinámica de estudio deberá modificarse a partir de la introducción de elementos de discusión innovadores, especialmente la correcta atribución a sus manos de ciertos dibujos.

A pesar de estas dificultades, se ha procedido a identificar –y también a revisar– el espectacular fondo de dibujos de Vicente Carducho que conserva el centro toscano. Ade-

más, tal y como habían reflejado estudios previos, estos apuntes conservados en la que, posiblemente, fue su patria de nacimiento, permiten realizar un recorrido muy fiel desde su producción más temprana a la más madura y, con la nueva investigación, han permitido integrar en el catálogo del italo-español dos nuevos testimonios gráficos. El primero, ideado para el conjunto de El Paular, con una peculiar representación iconográfica “Aparición de los ángeles músicos a San Hugo de Lincoln”, previamente atribuido a Antonio da Pordenone, y un apunte muy maduro, localizado entre los papeles de Pietro da Cortona, con la representación de “Santa Inés”, destinado a una obra realizada para la decoración del convento de La Encarnación de Madrid y que, actualmente, se puede contemplar en el Prado.

Al mismo ámbito cronológico –y también a idéntica generación– perteneció Eugenio Cajés (1574-1634), hijo de un italiano pero nacido ya en Madrid y, por ello, vinculado con la pintura de la corte del primer tercio del siglo XVII. Sus dibujos, objeto de una revisión minuciosa para este ocasión, destilan todavía una serie de influencias del manierismo de las escuelas de pintura romana y toscana, y, por ello, hasta esta exposición

no habían recibido una atención adecuada y, sobre todo, no habían sido analizados a la luz de las reiteradas confusiones que se han producido con apuntes de italianos. Muy sugestiva, a este respecto, es la aplaudida atribución a Eugenio Cajés de un dibujo a lápiz negro con la representación de “La visitación”, del que se conocía una copia en papel posterior, pero que jamás se había puesto en relación con el interesante lienzo conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con la representación, también de Cajés, de “El abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la puerta dorada”, y que quizá deberá estudiarse en un futuro como parte de un encargo religioso sobre el que, todavía, no disponemos de datos. Una sorpresa mayúscula despierta entre el visitante la contemplación de los dibujos de las “Siete obras de la misericordia”, un conjunto enorme y muy compacto, realizado a modo de bocetos preparatorios, para las pinturas que debían colocarse en el ochavo del segundo cuerpo del túmulo de las exequias de Felipe III que se erigió en el convento de San Jerónimo el Real de Madrid en 1621. La observación de estos dibujos permite ponerlos en relación con prácticas iconográficas análogas italianas, fundamentalmente las pinturas ideadas por el capuchino Bernar-

do Strozzi en Génova y Venecia y que hoy se encuentran dispersas entre varias colecciones europeas y americanas.

En este contexto, convendría haber incidido más en la producción gráfica de Pablo de Céspedes –un cordobés afincado durante un largo periodo en Roma y miembro de relieve de la *Congregazione di San Giuseppe in Terrasanta*, una de las instituciones gremiales más importantes de la capital– cuyo legado como artista constituye, todavía, una de las grandes incógnitas en el ámbito del manierismo. Las novedades, respecto a Céspedes, no obstante, se han incluido a través de una aportación tangencial: los dibujos conservados en Florencia de Francisco Pacheco (1564-1644), suegro de Velázquez y uno de los interlocutores del cordobés en sus desplazamientos sevillanos. Así, Benito Navarrete y su equipo han identificado cuatro hojas inéditas que aportan nuevos datos para entender el perfil de Pacheco como dibujante y retratista fiel de su tiempo. Dicha condición resulta visible a partir de la contemplación de un dibujo inédito, el retrato de “Pablo de Céspedes” que, tal y como se ha incidido por parte de los expertos en literatura artística de este periodo, fue realizado para el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y*

*memorables varones* (1599-1637). Se trata de una obra de Francisco Pacheco, jamás publicada en vida de su artífice, seguidora de los parámetros narrativos de Paolo Gio-vio y otros italianos, en donde su autor recogió una serie de elogios narrativos acompañados de dibujos de retratos, cuya percepción fisionómica e intelectual destaca por su altísima calidad. A este respecto, ha constituido todo un logro identificar, entre el inmenso patrimonio gráfico de Federico Barocci en los *Uffizi*, el diseño original que Pacheco realizó de su amigo Céspedes, dado que hasta la fecha se conocían cinco copias, de calidad desigual, realizadas con posterioridad a la primera ideación del teórico del arte.

El análisis de este periodo de innovación permite introducir al espectador en las conquistas de la generación posterior, aquella que aúna la espectacularidad del barroco con un marcado intimismo, sobre todo en la representación gráfica de ciertas escenas religiosas, a partir de personalidades sólidas, marcadas todavía por la impronta italiana, pero también independientes en su enfoque artístico tales como Francesco Rizi, Herrera "El Mozo", Carreño de Miranda, Claudio Coello o Meléndez.

La Compañía de Jesús, que tantos proyectos decorativos respaldó y sufragó en este periodo en Italia, España, las provincias flamencas y Francia, también está magníficamente representada en esta exposición a partir de una serie de dibujos que recogen episodios muy concretos de su mecenazgo. Quizá uno de los más sugerentes sea el dibujo realizado por el Hermano Pedro Sánchez (1569-1633) de una sección longitudinal de la iglesia existente de San Antonio de los Portugueses de Madrid –posteriormente de los Alemanes, y hoy dependiente de la Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid– que se ha comparado en la exposición con un dibujo, del mismo jesuita, muy poco conocido de la fachada, y que se conserva celosamente en el archivo de la Hermandad.

Intimista, reflexivo y técnicamente perfecto es el dibujo, aquí atribuido al pintor madrileño Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671) de San Estanislao de Kostka, y que se ha puesto en relación con la imagen que estaba en la capilla de San Ignacio o de los Borjas, destruida en 1936, del Colegio Imperial de Madrid, una de las grandes empresas artísticas de la Compañía de Jesús en España. Claudio Coello (1642-1693), otra de las figuras insignes del barroco español, se ocupó, muy proba-

blemente, de la ideación de un boceto para la decoración mural de la misma capilla de San Ignacio, siempre en el Colegio Imperial de la capital, hacia 1671. Una propuesta, ya barajada por Diego Ángulo, y que en la sede madrileña ha querido ratificarse a partir de la comparación del dibujo con una vieja fotografía, fechada hacia 1928 y, por ello realizada antes de la última guerra civil española, conservada en el legado de Pérez Sánchez y hoy en la Fundación Focus-Abengoa de Sevilla.

Una de las conclusiones más dichosas que se extraen de esta visita es, precisamente, la extraordinaria variedad que existe en el modo de enfocar la ejecución de un dibujo y cómo éste deba entenderse como una obra de arte dotada de magnitud y un alcance que va más allá del papel que tradicionalmente se le ha conferido como soporte para el esbozo de tímidas ideas que sólo alcanzarían una dimensión trascendental a partir de la ejecución de una pintura, una escultura o un mueble litúrgico. Tales premisas no deben condicionar nuestra mirada sino otras cuestiones, como por ejemplo, el marcado acento que se ha prestado en esta exposición a la temática no religiosa de los dibujos que, si bien continua siendo la preponderante por el

mecenazgo de la Iglesia Católica durante la Edad Moderna, no fue la única.

Esta aseveración debe evidenciarse a partir de ejemplos concretos como el maravilloso dibujo de un sepulcro de un caballero de la familia Mendoza, cuyo significado se entiende en su totalidad a partir de la lectura del catálogo (ficha n.º 2), de factura anónima pero que revela cómo se elaboraban mentalmente –y sobre el papel– este tipo de monumentos tan españoles destinados a albergar los restos de los caballeros y las damas de este periodo. Muy vinculado a esta temática sería el magnífico dibujo coloreado del retrato arrodillado de Felipe II del taller de Pompeo Leoni (h. 1533-1608), propuesto acertadamente por Diego Angulo como boceto para el túmulo funerario del gobernante en la basílica de El Escorial, y cuya descripción pormenorizada aparece en la ficha 20 del catálogo. El primogénito del monarca, representado como un jovencísimo rey hacia 1598, también aparece en uno de los dibujos conservados en los *Uffizi* y puede verse en la exposición a partir de una atribución en firme a Blas de Prado (h. 1545/46-1599). Se trata de un pintor toledano sobre el que se deberían realizar estudios más detallados para

lograr entender cómo fueron sus relaciones con los italianos residentes en la corte en la segunda mitad del siglo XVI y determinar si él mismo realizó algún viaje a la península vecina durante su etapa de formación.

Para concluir, y quizá casi como una síntesis entre la competencia de las diferentes escuelas de pintura que aquí se analizan, convendría detenerse en un dibujo muy exuberante y diferente a la noción más general que ha vehiculado la noción clásica del “dibujo español”. Nos referimos al apunte en el que aparece representado “Júpiter sojuzgando a Madrid con la estatua del genio”. Una apuesta por la mitología rara en el contexto del mecenazgo artístico español ideado, muy probablemente, por Claudio Coello en el que su protagonista, Júpiter, fue, a tenor de lo declarado por Jerónimo de la Quintana en 1629, un dios introducido por los griegos en la península ibérica y que, como tal, expresó un afecto especial por Madrid y sus alrededores. Este dios clásico, representado por Coello entre niños y *puttis* que revolotean en medio de las nubes, aparece

acompañado de su atributo más conocido, el águila, y señala con el dedo un larguísimo soneto.

Se trata, en este caso, de una propuesta literaria que buscaba enfatizar la superioridad de la villa de Madrid y demonizar a Roma, sus tradiciones y su fama, y cuyo contenido sarcástico y mordaz está en línea con lo expresado por Baltasar Gracián, uno de los protagonistas del panorama literario en la época barroca. El escritor, harto del dominio cultural de los italianos, expresó su rechazo hacia el éxito que estos habían obtenido e incluso se hizo eco en sus escritos de la peligrosa influencia de los vecinos europeos asegurando en la magnífica novela de *El Criticón* (1651-1657) :

“[...]Muchos de estos italianos, debajo de rumbosos títulos no meten realidad ni sustancia; los más pecan de flojos, no tienen pimienta en lo que escriben, ni han hecho otro mucho dellos que echar a perder buenos títulos, como el autor de la Plaza Universal [Tomasso Garzoni di Bagnacavallo]. Prometen mucho y dejan burlado al lector, y más, si éste es español”. ■