



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Dibujos italianos en el Museo Nacional de Bellas Artes

Autor:

Ángel Miguel Navarro

Revista:

Estudios e investigaciones

2007, 11, 49-59



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

DIBUJOS ITALIANOS EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES*

ÁNGEL MIGUEL NAVARRO

Entre los dibujos antiguos del Museo Nacional de Bellas Artes, los italianos constituyen el grupo más numeroso; en su gran mayoría provienen de la Colección Bayley, en la que trabajamos hace tiempo¹ estudiándolos más profundamente a fin de preparar un catálogo razonado que reunirá aquellos que presenten mayor interés desde el punto de vista plástico o estilístico.

Entre ellos se encuentra un pequeño dibujo -inv. n.º 173-² [Fig. 13] que ingresó como obra de Palma il Giovane, en el que se reconoce la mano de Girolamo Francesco Maria Mazzola, llamado Il Parmigianino (1503-1540). Realizado en tinta marrón con pluma y con una suave aguada para dar volumen, muestra dos figuras: a la izquierda una musculosa y semidesnuda, se arrodilla y levanta su brazo derecho indicando algo en lo alto mientras dirige su mirada hacia abajo, a la derecha la otra figura aparece sentada con sus ojos dirigidos hacia la izquierda. Al centro de la pequeña hoja, abajo, aparece la letra "P"³.

En la figura que aparece arrodillada no es difícil reconocer al San Juan Bautista de *La visión de San Jerónimo*, pintura que el artista realizó en Roma entre 1526 y 1527 para el altar de la capilla Caccialupi en la iglesia de San Salvatore in Lauro respondiendo a un encargo de Maria Bufalini y que hoy se encuentra en la *National Gallery de Londres*⁴. Nuestro dibujo es sin duda un estudio preparatorio para esta obra en la que, según Vasari⁵, Parmigianino estaba trabajando cuando las tropas de Carlos V saquearon la ciudad en mayo de 1527. Como ha señalado A. E. Popham, es probable que la pintura estuviese ya casi terminada, de modo que los estudios preliminares como el que nos ocupa, deben haber sido realizados el año anterior⁶.

Entre los diversos y numerosos dibujos que se conocen para esta obra⁷, el nuestro puede ser relacionado con una conocida hoja del *British Museum* donde tanto *recto* como *verso* presentan dos estudios para esta composición⁸. En el recto se ven las cuatro figuras que aparecen en la obra, la Virgen y el Niño en lo alto y San Juan Bautista y San Jerónimo, abajo y en el primer plano, en una organización que si bien puede

relacionarse con la versión final. todavía no presenta las poses con que allí se ven. La Virgen aún no tiene al Niño entre sus piernas sino en sus brazos. San Juan tampoco aparece indicando con su dedo sino más bien alza los brazos en una exclamación y San Jerónimo es una figura que se vincula claramente con el Bautista. hacia el que se vuelve para prestarle atención. En el verso de la hoja de Londres aparece la misma composición. pero la figura de San Juan ha variado y ahora su torso se vuelve al observador mientras que su brazo derecho se levanta con su mano indicando a la Virgen y al Niño describiendo una pose que se acerca a aquella que se ve en la pintura pero sin alcanzarla aún: en la figura de San Jerónimo. apenas esbozada. son aparentes también algunos cambios. Sin duda estas figuras en el verso -que según Popham podrían ser anteriores a las del recto- indican una búsqueda por parte del artista. El dibujo de Buenos Aires. puede ser considerado como un estudio que parte de esta nueva posición del Bautista para plantear una figura en una pose más clara y contundente: su torso se tuerce adelantándose hacia el observador, su brazo derecho se alza y culmina en la mano plegada con su dedo señalando claramente a la Virgen y al Niño, el izquierdo se pliega hacia atrás para sostener su cruz, su pierna derecha inca la rodilla en el suelo mientras que la izquierda se adelanta y se dobla para mantener el equilibrio que una pose como ésta requiere. La figura ha adquirido ya las formas que vemos en la pintura y su postura resulta en un dramático *contraposto* que sirve para marcar el comienzo de una línea *serpentinata* cuyo punto culminante se halla en la cabeza de la Virgen. línea que caracteriza y domina la composición final. En cuanto a la figura de San Jerónimo. mantiene en líneas generales, las formas que aparecen en el recto del dibujo de Londres y que se esbozan suavemente en el verso.

Un dibujo de Frankfurt⁹ muestra también las dos figuras que vemos en el de Buenos Aires y tal vez podría representar un paso previo entre éste y el verso de la hoja del *British Museum* pues el Bautista no ha asumido aún su pose definitiva si bien mira al observador y eleva su mano para indicar la parte superior de la composición.

Otro dibujo que deberíamos relacionar con el nuestro, es la hoja del *Museo Condé de Chantilly*.¹⁰ donde *recto* y *verso* se relacionan con la pintura de Londres, si bien se ha pensado que fueron realizados en tiempos distintos. Los dos dibujos del *recto* parecen ser posibles primeras ideas para la Virgen y el Niño. mientras que en el *verso* aparecen un estudio para San Jerónimo y dos para San Juan. Uno de ellos. fragmentado. lo muestra en una pose similar a la de nuestro dibujo. es decir aquella con la que aparece en la pintura. Calificada ya por Popham¹¹ como difícil de explicar. no resulta sencillo insertar esta hoja en el proceso de estudio de la *Visión de San Juan*. Si como fue señalado, verso y recto fueron realizados en épocas diferentes, podríamos plantear que el verso sea tal vez una hoja en la cual el artista recapitula sobre las posibles poses para San Juan y San Jerónimo. Es probable que en ese momento haya adoptado la solución que aparece en el dibujo que nos ocupa. para luego trabajar en la de San Jerónimo.

El dibujo inv. n° 392¹² [Fig. 14] muestra tres intentos para colocar una figura desnuda recostada sobre un arco. Figuró como Miguel Ángel en la colección Bayley y

bajo este nombre permaneció en el Museo hasta los años sesenta, cuando fue modificado por Anónimo italiano. Cristiana Romalli lo reconoció como obra de Federico Barocci (ca. 1535-1612). En él se ve claramente que el artista trabaja tratando de acomodar el desnudo sobre el arco de la mejor manera, ensayando tres posturas diferentes en las que va variando la posición de la cabeza, del torso y de los brazos. El trazo rápido y económico de la tinta sobre la tiza negra, así como la síntesis que muestra la figura desnuda, denuncian que el artista ha iniciado la búsqueda de la solución de un problema específico. Esta obra se vincula con los estudios que Barocci realizó mientras trabajaba en la decoración de la villa de Pio IV en los jardines del Vaticano, obra que Pirro Ligorio inició en 1558¹³. En ella comenzó a trabajar en la segunda mitad de 1561 y tuvo a su cargo dos de las ocho salas¹⁴. En el primer salón, la bóveda es tratada con una *quadratura* en la que grandes arcos con grutescos sirven para delimitar distintos sectores, algunos de los cuales se decoraron también con grutescos o con diferentes escenas religiosas que se resuelven como *cuadri riportati*. En sus lados menores, la bóveda presenta un panel central donde se emplaza una edicola con el escudo del pontífice rematada por un arco en el que se recuestan dos *putti* que sostienen un vaso flamerio. En esta composición puede verse claramente la influencia de Miguel Ángel y ha surgido de un estudio que se inició con nuestro dibujo.

Nuestras figuras desnudas, en la pintura final han dejado de ser adultas y se han convertido en *putti*, y debido a la reducción de su tamaño, se mueven con mayor soltura en el marco definido por los estucos. Podemos relacionar nuestra obra con un dibujo que se conserva en la *Biblioteca Comunale de Urbani*¹⁵ y que muestra dos nuevas alternativas para la solución de una composición con dos *putti* que se recuestan sobre un arco flanqueando un vaso; este dibujo representa, una vez más, la exploración de posibles soluciones para el remate del marco que contiene el escudo de Pio IV. Se trata de una etapa intermedia en el diseño de esta decoración donde las figuras se han hecho mucho más jóvenes y el arco presenta también formas arquitectónicas diferentes.

El *verso* de nuestro dibujo, realizado con la misma técnica que el *recto*, muestra la figura de un ánfora, que debe ser relacionada con las que aparecen coronando los marcos de estuco que encierran las escenas sobre el lado mayor de la bóveda. Esto muestra asimismo que Barocci jugó un papel decisivo en la decoración de este salón.

Creemos que el dibujo de Buenos Aires ofrece una instancia inaugural en la concepción de esta obra, una de las primeras que realizó en Roma este "joven de gran futuro", como lo llama Vasari, que había llegado una vez más a la ciudad en 1560 llamado por Federico Zuccaro.

Como obra de Federico Barocci ingresó *La Flagelación*, inv. n.º 20¹⁶ [Fig. 15], pero en realidad su autor, conocido como George Goldner, es Jacopo Negreti. Palma il Giovane (1544-1628). La figura de Cristo vista de costado, se destaca en esta composición vertical, dirección que es enfatizada por la columna a la que está atado. Frente a él un flagelante arquea su cuerpo al ejecutar su acción, mientras que en el primer plano una figura de

espaldas y sentada, se inclina hacia atrás y hacia el observador, impulsada por la violencia de la escena que se desenvuelve ante sus ojos: en el fondo se pueden ver apenas esbozadas otras figuras. Hacia la izquierda, detrás de la columna aparece otra figura que también se inclina hacia adelante en un rápido movimiento. Las poses de los personajes confieren a la escena un gran dinamismo poniendo en relieve la figura pasiva de Cristo sujeto a la columna. Trabajada con pincel seco, la obra aparece dominada por grandes efectos de claroscuro donde las sombras contrastan con el halo luminoso y blanco del Nazareno y con la columna también clara.

Este tema fue tratado por Palma en diversas ocasiones: solamente en dos casos aparece Cristo visto desde el costado como en nuestro dibujo¹⁷. La primera de las pinturas, una tela en San Francesco della Vigna, Venecia, de ca. 1600-1605, presenta una serie de formas similares a las que vemos en nuestro dibujo como el flagelante o la figura que aparece a la izquierda, detrás de la columna. Se conocen dibujos realizados para esta pintura que pueden ser relacionados con el nuestro, aún cuando su técnica es diferente. Uno es parte del Album de la *Staatliche Graphische Sammlung de Munich*¹⁸ y el otro, un dibujo del Louvre¹⁹. Nuestra *Flagelación* podría ser un primer planteo de composición y luces, en el que están presentes figuras similares, en especial la del flagelante. También en ellos se aprecia el trabajo de las sombras que caracteriza la pintura del artista en este periodo, los últimos años del siglo XVI y los primeros del siguiente, en los que se ha visto la influencia del último Tiziano y también la de Jacopo Bassano²⁰. La obra puede igualmente vincularse con la *Flagelación* de la Trinità de Venecia, obra perdida que describió Carlo Ridolfi²¹ *Cristo... flagellato alla colonna, fingendo l'attione di notte tempo con ombre e lumi gagliardi toti da gli splendori delle, lucerne e dalle fiacole accese tenute dall sbraglia y que conoscemos por el grabado de Aegidius Sadeler IP*²².

Otro dibujo que hemos atribuido a Palma il Giovane es el inventario n° 142 [fig. 16] que en la Colección Bayley figuraba como Panfilo Nuvolone²³. Estilísticamente puede vincularse con otros de Palma como uno existente en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro²⁴. Se trata de un dibujo preparatorio para *Ángeles custodios y ángeles que transportan las almas al cielo*, pala del primer altar a la derecha de la iglesia veneciana de los Jesuitas, Santa Maria Asunta en el que pueden observarse idénticas características en el manejo de la línea y la técnica. El nuestro, descrito como *Monje acompañado por dos ángeles*, se relaciona directamente con *Santo Tomás de Aquino con ángeles*²⁵, gran pala de altar que Palma pintó para la iglesia de Santa Lucía, Venecia. Luego de la demolición de este edificio, la tela pasó, junto con las reliquias y otras obras, a la vecina iglesia de San Jeremías. Un documento hallado por Antonella Anedda²⁶, le ha permitido situar la pintura alrededor de 1610, dato este que debe ser asignado también a nuestro dibujo que sin duda sirvió como preparatorio. Según esta autora, que ha estudiado la rica iconografía de esta obra en la que el Santo aparece con dos ángeles que le ciñen un cinto, Palma reunió una serie de elementos significativos derivados de diferentes episodios de su vida para presentarlos bajo los signos de la sabiduría y de la castidad. Ellos son la cruz que se dibuja

en el muro, el tizón apagado en el piso, la tiara que se apoya sobre un libro y otro del cual sale una víbora. Nuestro dibujo, parece corresponder a una de las fases más acabadas de la preparación de la pintura y muestra haber sido mutilado, por lo que perdió así la interesante iconografía que rodea al personaje principal y que enriquece la pala de altar.

A Pier Francesco Mazzuchelli, Morazzone (1571-1626) pertenece la *Figura de mujer*, inventariada con el número 18²⁷ [Fig. 17]. Este dibujo puede ser vinculado estilísticamente a diversas obras del artista entre las que se hallan las figuras que pintó en 1616 en los lunetos de la capilla llamada de la *Porciuncula del Sacro Monte de Orta*. Para ellas conocemos dos dibujos que representan la Fe y la Caridad. De ellos el más interesante para nuestro caso es el que representa la Fe²⁸. En éste no sólo hallamos idéntica utilización de materiales y técnicas, sino que además podemos señalar allí rasgos similares a aquéllos utilizados por el artista para la definición del rostro y especialmente los rasgos y la manera de construir la frente y las órbitas oculares. Esta figura que lleva un estandarte y eleva los ojos al cielo, posiblemente una representación de la Iglesia, es también como las que hemos mencionado, un estudio para una obra que no hemos identificado. Prueba de ello es el hecho de que la cabeza ha sido pintada sobre una porción de papel que fue agregada al cuerpo, mostrando sin duda una corrección en el dibujo preparatorio.

El *Estudio de niño en brazos*²⁹ Inv. n° 545 [Fig. 18], realizado en tiza negra y roja con realces de tiza blanca sobre papel azul, aparecía como obra de Guido Reni (1575-1642) en el catálogo de Rossi, atribución que, siguiendo a Cristiana Romalli hemos mantenido en nuestro *Dibujos Italianos...* La figura de este niño que mira a lo alto sostenido por su espalda, en la que el artista se ocupa especialmente del dibujo de la mano, constituye una interesante obra en la que hemos reconocido un dibujo preparatorio para *La Virgen amamantando al Niño Jesús*, pintura que ahora se halla en el *North Carolina Museum of Art*, Raleigh (U.S.A.)³⁰. Según S. Pepper fue realizada entre 1627-28. La obra apareció nuevamente en público en 1954, cuando Sir Denis Mahon la reconoció como autógrafo durante la organización de la exposición Reni en Bolonia. Aparentemente proviene de la colección Barberini, "si bien en los archivos e inventarios Barberini no existen trazas de ella"³¹. La obra pasó luego por varias colecciones hasta que siendo parte de la de R. S. Holford, y a partir de una propuesta oral de Adolfo Venturi en 1924, fue considerada obra de Benedetto Luti. En realidad se trata de un ejemplo de alta calidad de la pintura de Reni.

Nuestro dibujo es uno de los que Reni, luego de haber decidido la composición general de la obra, realizaba para estudiar ciertos detalles cuyas soluciones presentaban dificultades. Es entonces cuando, siguiendo con el método que había aprendido en la Academia de los Carraci, se enfrenta con el modelo vivo y trata de lograr una solución mediante la observación del natural. En este caso se trata de resolver la pose del niño que mama sostenido por su madre y especialmente la mano izquierda que lo sujeta. Como puede verse por los trazos, rápidos y enérgicos, el artista está enfrentando las dificultades que le brinda la posición de la mano izquierda, cuyas formas dibuja con mayor empeño,

lo mismo sucede con la parte inferior de la cabeza del niño que aparece también con trazo enfatizado. Espontáneamente acentúa los trazos en lo que reconocemos las partes más complicadas: luego destaca ciertos rasgos mediante el uso del color, como sucede con la aplicación de la tiza roja para acentuar las carnaciones y con los reales realizados con tiza blanca para enfatizar el volumen y el cromatismo del pelo. La obra concuerda totalmente con la manera de trabajar de Reni³², y seguramente fue parte de un conjunto del que debieron existir seguramente uno (o más de uno) general, así como otros estudios de detalles o estudios de pose, que le sirvieron para realizar la obra³³.

Cristo en una Gloria de ángeles, inventario n° 171³⁴ [Fig. 19], ingresó al Museo como obra de Jacopo Palma, Palma Vecchio (antes de 1480-1528), pero para él se ha propuesto una atribución a Giovanni Battista Gaulli (1639-1709). La figura de Cristo, sentado y de frente, con el torso desnudo, y recortado contra un resplandor domina esta pequeña hoja. Levanta su brazo derecho en actitud de bendecir mientras que el otro, cubierto parcialmente por un paño que cae desde su hombro, sostiene un cetro. Este paño, que también envuelve sus piernas, sirve para equilibrar el brazo levantado en la figura que se destaca por la posición centrada. En él hemos reconocido un dibujo preparatorio para el fresco que el artista pintó en la capilla Algardi en *Santa Maria sopra Minerva*, Roma, a comienzos de los años setenta. En la cabecera de la iglesia -la capilla es la segunda a la derecha- la pintura formó parte de un programa que Clemente X emprendió en 1670, inmediatamente luego de ascender al trono papal, y que estuvo destinado a renovar la capilla familiar.

Alli

el trabajo más importante, una pala con la *Madonna en gloria, con San Pedro, acoge en el cielo los nuevos 5 santos del pontificado de Clemente X*, fue obtenida por el archirival de Baccicio, Carlo Maratta. Pero Baccicio no fue olvidado, y en el luneto sobre el altar pintó su fresco *La Trinidad en la Gloria*, en el que, a pesar de su pobre estado de conservación, se ha visto una obra importante perteneciente al fin de su primera fase clásica en la que se reconocen influencias de *La Disputa de Rafael*³⁵.

En la colección del Príncipe Massimo se conservaba un boceto para esta composición³⁶, en el que las figuras de Cristo y de Dios Padre se resuelven mediante un esquema simétrico que los distribuye formando dos ejes diagonales que se unen en un vértice formando una "V" cuyo vacío superior es ocupado por la paloma del Espíritu Santo. Las figuras se distribuyen con gran libertad en la superficie del boceto, lo que no sucede con las que vemos en el fresco donde aparecen contenidas en el ajustado marco

arquitectónico que define el luneto. En relación con el fresco, si bien la composición general es la que aparece planteada en el boceto, existen diversas variaciones, como sucede con el número y las posturas de los ángeles y también con las figuras de Cristo y Dios Padre, que han perdido algo de la frontalidad con que se ven en el boceto. Esto no sorprende en el caso de Baciccio que más de una vez produjo estas diferencias entre un boceto y una obra realizada. La pose de Cristo, con la excepción del pecho desnudo, es prácticamente de idéntica resolución en el boceto y en nuestro dibujo. En cuanto a cambios debemos contar la importante luz -el resplandor detrás de la figura de Cristo-, que en nuestro dibujo realza su figura vista de frente. Esto nos permite proponer, a modo de hipótesis, que en un primer momento el fresco fue concebido como compuesto por una sola figura, el vigoroso Cristo en la Gloria de nuestro dibujo, para ser alterado en una fase posterior hacia la solución que hoy vemos. La pose de las piernas, el vuelo de los *putti* a la derecha así como la disposición de las nubes en la parte inferior hacen pensar en la posibilidad de que Gaulli tuvo bien en cuenta el frontis que cerraba la composición en su zona inferior.

El dibujo *Cabeza de niño*³⁷ [Fig. 20] ingresó al Museo con la atribución a Domenico Maria Canuti (1626-1684), que hemos corroborado. Muestra los suaves trazos de tiza roja que dibujan delicadamente sobre la superficie del papel azul, característicos de Canuti. Son ellos comparables a los que aparecen en obras como *Estudio de cabezas y de una figura de la colección Lugt*³⁸ o el dibujo de una cabeza masculina de Windsor³⁹, posiblemente realizado en la misma época. Como sucede allí, encontramos una gran economía de medios, ya que pocos trazos le sirven para destacar ciertos rasgos como los bucles de la cabellera o para definir otras partes como el cuerpo y las manos del pequeño ángel. Además de lo que señalamos, en nuestra figura de niño encontramos diversas similitudes tipológicas, especialmente con la cabeza que aparece arriba a la izquierda en la hoja de la colección Lugt, cuya pose comparte con la nuestra. Hemos encontrado también, rasgos comunes con las figuras que Canuti utilizó en la *Apoteosis de Hércules en el Palacio Pepoli Capogrande* de Bolonia, realizado entre 1669 y 1671⁴⁰ como la que aparece entre una figura masculina y el medallón con Hércules que disputa a Apolo el trípode sagrado. Éstas son formas típicas de sus ángeles o *putti*, que se ven en diversas obras de este artista. Pero en el caso de la obra de Buenos Aires, la hemos identificado como uno de los ángeles presentes en su *Madonna en una gloria de Angeles con San Jerónimo y San Cayetano*, de la iglesia catedral de Siena. Santa María Assunta⁴¹, obra que fue posiblemente realizada no mucho antes de la muerte del artista que tuvo lugar en 1684. Allí se ve este ángel en la parte superior derecha de la pala de altar, en la segunda fila de los que forman la gloria que acompaña a la virgen. La posición de las manos de nuestro ángel confirma que se trata de un estudio para la obra en cuestión.

NOTAS

- * La mayor parte de la investigación en que se basa este artículo fue realizada en el *Metropolitan Museum of Art* de New York en 1999 con una beca de ARIAH (Association of Research Institutes in Art History). Agradecemos aquí las atenciones que de todos sus miembros allí hemos recibido y especialmente a Carmen Bambach que apoyó con su entusiasmo la redacción de este trabajo, leyó su primera versión y sugirió oportunas correcciones.
- ¹ Á. M. Navarro. *Dibujos italianos (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 1998.
- ² Tinta marrón pluma y aguada, recuadro en tinta marrón, 140 x 110 mm. Véase Á. M. Navarro. *op. cit.*, n° 173, figura 31.
- ³ Sobre esto llamó la atención José E. Burucúa, en «*Terra australis Incognita*. La investigación histórico artística en el Museo Nacional de Bellas Artes», *Runa*, vol. 22, (1995), p. 116, quien planteó la posible autoría que ahora confirmamos.
- ⁴ Inv. n° 33. Óleo sobre tabla, 350 x 152 cm. A. E. Popham, *Catalogue of The Drawings of Parmigianino*, New Haven y Londres, 1971, vol. 1, fig. 14. Sobre la historia de este encargo véase M. Vaccaro, «*Documents for Parmigianino's 'Vision of St. Jerome'*», *Burlington Magazine*. 135, pp. 22-27, y S. Corradini, «*Parmigianino's Contract for the Cacciapupi Chapel in S. Salvatore in Lauro*», *ibidem*, p. 27-29.
- ⁵ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti..., scritte da Giorgio Vasari... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*. Florencia. 1906, V, p. 225.
- ⁶ Popham. *op. cit.*, p. 90 y David Ekserdjian, *Unpublished drawings by Parmigianino. Towards a Supplement to Popham's Catalogue Raisonné*, *Apollo*. vol. CL, n° 450, (agosto de 1999, pp. 3-41, números 32, 33, 34 y 35, figuras 42, 44, 45 y 46)
- ⁷ Popham. *op. cit.*, p. 7, menciona 25 estudios para la composición total y sus partes, de los cuales 6 corresponden sólo a San Jerónimo. en dos aparecen ambos y el restante es un detalle para la pierna de San Juan. Véase también p. 90, n° 181, donde incluye una lista de cada uno.
- ⁸ Inv. n° 1882-8-12-488, pluma y aguada marrón sobre trazos de tiza roja (*recto*), tiza roja (*verso*), 26 x 15,7 cm. A. E. Popham, *cit.* n° 181, láminas 95 y 96.
- ⁹ Inv. 13772, pluma y aguada, tinta marrón, 7,3 x 8,6 cm. *Ibidem*, n° 145, lámina 110.
- ¹⁰ Inv. n° 132, pluma y tinta marrón, con realces en blanco. 20,5 x 13 cm. *Ibidem*, n° 54 *verso*, lámina 97.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 7.
- ¹² *Tres estudios de desnudo reclinado sobre un arco*, pluma y tinta marrón sobre trazos de tiza negra sobre papel preparado. *Verso*: *Anfora*, tinta marrón y tiza negra. 298 x 180 mm. Á. M. Navarro. *op. cit.*, n° 392, figura 123.
- ¹³ La villa fue comenzada por Paolo IV. y tras su muerte en 1559. Pio IV continuó con los trabajos y de allí se la conoce con su nombre. En la decoración de los interiores

trabajaron Federico Zuccari, Santi di Tito, Barocci y otros realizando pinturas que fueron enmarcadas por estucos de Tommaso Boscoli da Montepulciano. Véase Vasari, *op. cit.*, VII, p. 91; G. Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton, 1977 e I. Belli Barsali, *Ville di Roma*, Lazio, vol. I, Roma, 1971, p. 205.

- ¹⁴ Existen pagos registrados a partir de noviembre de ese año que "continuaron a intervalos regulares hasta octubre de 1562. El pago final se registra el 10 de junio de 1563". Smith, *op. cit.*, p. 67.
- ¹⁵ Inv. n° 275, *Estudio para la bóveda del Casino de Pio IV en el Vaticano (recto)*, pluma, tinta y aguada marrón, trazos de tiza roja, 380 x 246 mm.
- ¹⁶ Óleo, pincel seco y gouache, sobre trazos de tiza negra, 288 x 237 mm. Á. M. Navarro, *op. cit.*, n° 20, figura 20.
- ¹⁷ S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane, L'opera Completa*. Milán, 1984, n° 135, 193, 368, 447, 487 y 527. Las pinturas n° 368 y 487 muestran a Cristo visto lateralmente y se hallan en iglesias venecianas de San Francesco della Vigna, tela, 103 x 135 cm y San Zacarias, tela, 160 x 70 cm respectivamente.
- ¹⁸ *Staatliche Graphische Sammlung*, vol. I, n° 117. Véase H. Tietze, y E. Tietze Conrat: *The drawings of the Venetian painters in the 15th. and 16th. Centuries*. Nueva York, 1944; Mason Rinaldi, *op. cit.*, n° 368, fig. 365.
- ¹⁹ Inv. n. 5178. Véase N. Ivanoff - P. Zampieri, "Jacopo Negreti detto Palma il giovane", *I pittori Bergamaschi. Il Cinquecento*, vol. III. Bérgamo, 1979, p. 571, n° 289.
- ²⁰ Véase Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti* (Catálogo de exposición), Milán, 1990, n° 40 b, p. 40.
- ²¹ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte*, Venecia, 1648, vol. II, p. 175.
- ²² *The Illustrated Bartsch*, 72°, parte I, (suplemento) Aegidius Sadeler II, por Isabelle de Ramaix, New York, 1977, n° 046, 436 x 295 mm (plancha).
- ²³ Esta atribución fue conservada por el Museo hasta la publicación de nuestro *Dibujos Italianos...*, donde aparece como *Monje acompañado por dos ángeles*, tinta marrón, pluma y aguada sobre trazos de tiza negra, con realces en gouache, 157 x 158 mm. Véase Á. M. Navarro, *op. cit.*, n° 142, figura 28.
- ²⁴ *Trinidad con ángeles custodios y ángeles que transportan las almas al cielo*, pluma y tinta marrón, aguada y realces de gouache blanco sobre papel blanco, 288 x 168 mm. Véase *Disegni Italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. La collezione Costa e Silva*, Anna Maria Ambrosini Massai - Raffaella Morselli editores. Pesaro, 1995, n° 204, p. 247.
- ²⁵ Tela, 430 x 230 cm.
- ²⁶ A. Anedda, "Il San Tommaso d'Aquino di Palma il Giovane". *Arte Veneta*, 1981, p. 158.
- ²⁷ Tinta marrón, pluma y aguada, sobre trazos de tiza negra con realces en gouache (cabeza sobre papel agregado), 331 x 236 mm. *Verso*, centro izquierda, tinta marrón: *Morazone*. Abajo, centro: *Scuola Milanese/Cav. Pier Francesco Morazone dal paese della sua nascita/ 1571-1626*. Á. M. Navarro, *op. cit.*, n° 18, figura 3.

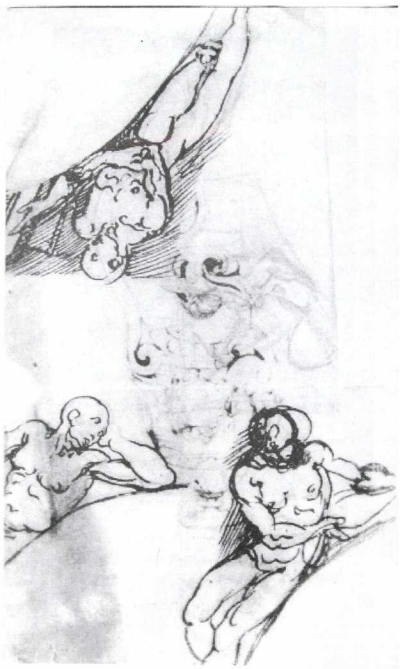
- ²⁸ Lápiz, tinta, sepia, realces de gouache blanco sobre papel amarillo. 49 x 34,5 cm. Bérgamo. Academia de Carrara. Véase *Antichi disegni e stampe dell'accademia Carrara di Bergamo*. (catálogo de exposición), Bérgamo. 1963. n.º 85. lámina XLIV.
- ²⁹ Tiza negra y roja con realces de tiza blanca sobre papel azul. 242 x 270 mm. A. M. Navarro. *op. cit.*, n.º 545, figura 93. Á. M. Navarro. "El dibujo como Prólogo: Guido Reni en Buenos Aires". *Epilogos y Prólogos para un Fin de Siglo*. CAIA (8.º Jornadas de Teoría e Historia del Arte), Buenos Aires 1999, p. 141-49.
- ³⁰ Oleo sobre tela. 114 x 92 cm. Véase D. Stephen Pepper. *Guido Reni, a Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*. Oxford. 1984. n.º 119; G. C. Cavalli y C. Gnudi, *Guido Reni. Catálogo della mostra*. Bologna 1954, p. 96. n.º 33; C. Gnudi y G. C. Cavalli, *Guido Reni*. Florencia, 1955, p. 80, n.º 66.
- ³¹ D. Stephen Pepper, *op. cit.*, p. 259.
- ³² Véase V. Birke. *Guido Reni Zeichnungen* (catálogo de exposición), Viena. 1981; "I disegni di Guido Reni", *Guido Reni e l'Europa. Fama e Fortuna* (catálogo de exposición), Frankfurt, 1988 p. 237-47 y n.º B 22, B 55, B 58 y 64.
- ³³ En el archivo fotográfico del *Department of Drawings and Prints* del *Metropolitan Museum of Art*, hemos encontrado un estudio de la cabeza de un niño mirando hacia arriba y a la izquierda, realizado con tiza negra, con toques de tiza roja y blanca sobre papel "que parece haber sido azul originalmente". Pensamos que no sólo es de Reni sino también creemos que se trata, como nuestro dibujo, de otro estudio para *La Virgen amamantando al Niño*. Aquí la cabeza se muestra como un dibujo más cuidado, la línea es trabajada con menor premura que en el nuestro, al tiempo que se destaca un acabado mayor. Seguramente es éste el perfeccionamiento de un estudio realizado también del natural. La fotografía no indica las dimensiones de la obra ni tampoco su localización. Una inscripción dice "*Bolognese 17th Anonymous (possibly Reni for baby in 'Birth of the Virgin?')*".
- ³⁴ Tinta marrón, pluma y aguada con realces de gouache, cuadrícula en tiza roja, 237 x 187 mm. En Á. M. Navarro, *op. cit.*, n.º 171, figura 35, aparece con el título *Jesús y ángeles* que ahora cambiamos por el presente, más adecuado.
- ³⁵ R. Enggass, *The painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, Pennsylvania, 1964, pp. 8 y 145. El estado de conservación del fresco no es nada satisfactorio y resulta difícil juzgarla.
- ³⁶ Véase Enggass, *op. cit.*, fig. 6.
- ³⁷ Inventario n.º 104, tiza roja sobre papel azul, 153 x 129 mm. *Verso: Estudio de Manos*, inscripto abajo a la izquierda: *Il Canuti*. Arriba, derecha: tiza negra *JB [L. 1412]*, *N.º 19. Dibujos Italianos...*, n.º 104, figura 19.
- ³⁸ París, Instituto Neerlandés, Colección Lugt, Inventario 1974, T. 63, pluma y tinta y aguada marrón, con realces en gouache blanco, 285 x 204 mm. Véase, J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*. París. 1983, n.º 370, figura 422.

- ³⁹ Windsor. Colección Real. inv. n° 5678. tiza negra con realces en blanco sobre papel gris verdoso. 190 x 175 mm. Véase A. Blunt y H. L. Cooke. *Roman Drawings at Windsor Castle*. Londres, 1960, n° 228 (como Giovanni Lanfranco). Por su parte Simoneta Stagni lo atribuye a Canuti, considerándolo además como preparatorio para el San Cayetano de Siena. Véase su "*Disegni del Canuti*". *Paragone*, n° 377, Julio 1981, p. 42, nota 16 y figura 72.
- ⁴⁰ Véase S. Stagni, *Domenico Maria Canuti. Pittore (1626-1684)*. Rimini. 1988, n° 28. p. 165 y ss., láminas VII-X-XI-XII.
- ⁴¹ Óleo sobre tela. 398 x 270 cm. S. Stagni, *op. cit.*, n° 51, p. 203 y lámina XXXI.

ÁNGEL MIGUEL NAVARRO
DIBUJOS ITALIANOS EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



13. Girolamo Francesco Maria Mazzola, Parmigianino.
Estudio para La Visión de San Jerónimo.
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.



14. Federico Barocci.
Tres estudios de desnudo reclinado sobre un arco.
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.



15. Palma il Giovane.
La Flagelación.

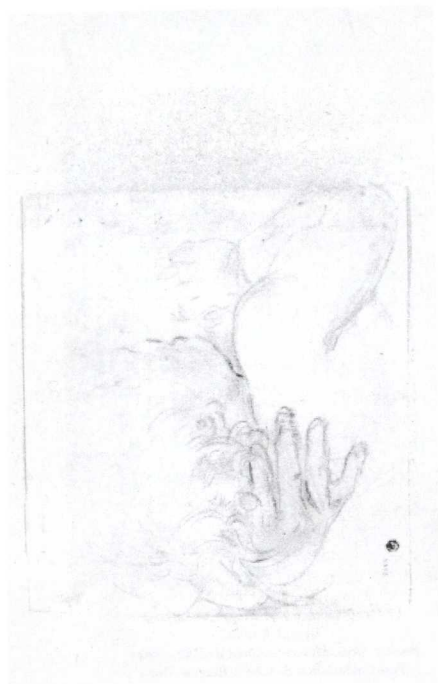
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.



16. Palma il Giovane.
Estudio para Santo Tomás de Aquino con ángeles.
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.



17. Pier Francesco Mazzuchelli, Morazzone
Figura femenina.
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
Foto Caldarella & Banchemo, Buenos Aires.



18. Guido Reni
Estudio de niño en brazos.
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.



19. Giovanni Battista Gaulli.
Cristo en una Gloria de ángeles.
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.



20. Domenico Maria Canuti.
Cabeza de niño
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
Foto Caldarella & Banchemo, Buenos Aires

**Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de abril de 2008**