



HAL
open science

Del dibujo al relieve: los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685)

Eduardo Lamas-Delgado

► To cite this version:

Eduardo Lamas-Delgado. Del dibujo al relieve: los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685). Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea, Jan 2013, Valladolid, España. hal-01696343

HAL Id: hal-01696343

<https://hal.science/hal-01696343>

Submitted on 1 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COPIA E INVENCIÓN

MODELOS, RÉPLICAS, SERIES Y CITAS
EN LA ESCULTURA EUROPEA

II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MUSEOS Y
COLECCIONES DE ESCULTURA

14, 15 y 16 de febrero de 2013

DEL DIBUJO AL RELIEVE

Los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685)

EDUARDO LAMAS-DELGADO

Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA-KIK), Bruxelles (Bélgica)

Los ejemplos del empleo del dibujo en el proceso de creación de la escultura en España en el siglo XVII son aún poco conocidos, y aún más raros son los ejemplos de dibujos de escultores identificados¹. En cualquier caso, resulta evidente que el dibujo debió de desempeñar un papel importante en la difusión de modelos entre los escultores, al igual que las estampas, las reducciones de esculturas y los modelos de barro y cera. Es probable que esta difusión se viese favorecida por la colaboración con otros artistas, tanto escultores como de otras disciplinas, particularmente en empresas artísticas tan ambiciosas como la construcción de retablos, el principal lugar de encuentro de la tres Artes del dibujo en el contexto del barroco hispánico. Los retablos eran enormes máquinas de madera dorada, escultura policromada y pinturas, resultado de colaboraciones entre diferentes artistas y artesanos. Por ello y por su elevado coste, requirieron que su construcción se planease cuidadosamente. En el seno de estas obras colectivas, la contribución de los pintores no sólo consistió en la realización de las pinturas que los decoraban, sino que algunos de ellos también realizaron diseños muy acabados tanto para el conjunto de los retablos como para sus detalles, que servían de guía a los demás artistas y que se presentaban al comitente para su aprobación².

En los contratos, las trazas de los retablos eran frecuentemente presentadas y firmadas por los arquitectos o los ensambladores, quienes a menudo ejercían como contratantes, lo que ha llevado en más de una ocasión a atribuírselas a ellos exclusivamente. Un buen ejemplo de esto último es el dibujo de la traza del retablo mayor del monasterio de Guadalupe, fechada en 1614 y atribuida tradicionalmente al arquitecto Juan Gómez de Mora (1586-1648). Sin embargo, al menos en su ejecución material, y tal y como ha señalado McDonald, debemos aceptar la interven-

¹ Véase a modo de ejemplo: Navarrete, 2006: 15-16 y 40-41; Véliz, 2011: 266-269; Albarrán 2012: 473-482. Sobre el dibujo de escultor en otras regiones europeas, ver: Baudoin, 2000: 23-46; Jacobs, 2004; Scherf y Hatori, 2008 y 2009.

² Marías, 2002.

ción del pintor Eugenio Cajés (1574-1634), puesto que el análisis formal de los modelos para las esculturas presentes en la traza delata que éstos son de su mano³.

El período barroco conoció un notable desarrollo de la figura del artista diseñador, cuya inventiva ornamental le permitió dirigir numerosas empresas decorativas. En efecto, los pintores, al dominar la técnica del dibujo que se requería para la elaboración de las trazas y de los diseños, fueron a menudo los autores de la concepción tanto de los retablos como de otros proyectos decorativos. Es el caso de Rubens (1577-1641) en Flandes⁴, de Le Brun (1619-1690) en Francia⁵, del escultor y pintor Bernini (1598-1680) en Roma, pero también del escultor Alessandro Algardi (1598-1654), que dominaba la técnica del dibujo gracias a su formación con el pintor Ludovico Carracci (1555-1619)⁶.

En España, la figura del artista diseñador encuentra su mejor expresión en el pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano (1601-1667)⁷, así como en su discípulo Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671)⁸, aunque también se debe destacar la obra aún insuficientemente estudiada de los pintores arquitectos Francisco Herrera el Mozo (1622-1685)⁹ y José Ximénez Donoso (ca 1632-1690), formados en Italia. Aquí nos centraremos en otro pintor cuya labor de diseñador al servicio de otros artistas es también conocida desde antiguo, aunque tampoco se le ha prestado la atención merecida. Se trata del pintor Francisco Rizi de Guevara (1614-1685)¹⁰, cuyos dibujos conservados revelan una gran capacidad creadora y una notable versatilidad como compositor y como diseñador de elementos decorativos para las artes del relieve. Palomino, su primer biógrafo, nos indica su actividad como arquitecto y autor de trazas de retablos, un aspecto de su obra aún por estudiar, y nos refiere la abundancia entonces de sus dibujos y trazas, de que se conservan aún hoy un conjunto de diseños para retablos y para otros proyectos decorativos en que se incluyen precisos modelos para esculturas¹¹.

El ejemplo mejor documentado de esta faceta de la obra de Rizi como diseñador al servicio de otros artistas se sitúa en los inicios de su carrera, cuando colaboró con el ensamblador Pedro de la Torre (ca 1596-1677) en las decoraciones efímeras orga-

³ McDonald, 2012: 84-85.

⁴ Para el contexto de los Países Bajos meridionales, ver: Coekelberghs, 2011.

⁵ Gady, 2011.

⁶ Weston-Lewis: 1998.

⁷ Véliz, 2011.

⁸ Díaz, 2010.

⁹ Fernández-Santos y Ortiz-Oribas, 2005.

¹⁰ Sobre este pintor y los dos anteriores, véase la bibliografía recogida en: Pérez Sánchez, 2010.

¹¹ Palomino, 1947: 1018.

nizadas por el Ayuntamiento de Madrid en 1649 para celebrar la entrada de la reina Mariana de Austria¹². La documentación conservada en el Archivo de Villa atesta que Rizi fue encargado de supervisar el trabajo de los escultores que intervinieron en el conjunto de las decoraciones que se realizaron, y sabemos además que también participó directamente en el diseño de uno de los cuatro arcos triunfales: el de América o de Santa María, en la calle Mayor.

La decoración de los arcos, compuesta de pinturas y esculturas, nos es conocida por las detalladas descripciones que se publicaron al año siguiente para conmemorar la fiesta, y cuya portada presenta un grabado basado en un dibujo del propio Rizi¹³. Las esculturas del arco, que debían realizarse con materiales efímeros, se encargaron a los escultores Sebastián Herrera Barnuevo, Juan Sánchez Barba (1602-1672)¹⁴, Manuel Pereira (1588-1683)¹⁵ y Bernabé Contreras (†1654)¹⁶, quienes se comprometieron a entregarlas a Rizi, que dirigía un equipo de artistas ocupados de dorarlas y policromarlas¹⁷.

La Biblioteca Nacional conserva dos fragmentos de la traza del arco de América, en que se presentan los modelos para los cuadros de la *Defensa de la ciudad de Cuzco* (fig. 1), y de *Cristóbal Colón comunicando al rey Don Fernando el descubrimiento de las Indias* (fig. 2). En ellos se pueden apreciar igualmente algunos detalles con modelos para las esculturas que ornaban sus marcos o bien las cornisas sobre las que éstos se asentaban. El segundo dibujo presenta dos figuras de *putti* sentados a horcajadas sobre sendos delfines, que de acuerdo con la descripción del arco, eran dos esculturas que decoraban la cornisa del segundo cuerpo¹⁸. El otro dibujo presenta los modelos para una serie de figuras de *putti* emplazados a cada lado del lienzo, que la noticia del recibimiento describe así: « eran guarnición d'estequadro sobre fajas de plata, que le cercaban, hasta su medio punto, muchos cupidillos, que fingidos de oro, vertían cornucopias, i festones de flores, i frutas; i en el punto superior de en medio, cartones de oro, que ceñían una cabeza de un serafín »¹⁹. En su dibujo, Rizi ha representado sendas parejas de cupidillos que flanquean el cuadro con cestos llenos de frutas, mientras que dos de ellos arrojan su contenido. La precisión de sus contornos

¹² Sobre estas decoraciones, ver: Zapata, 2008. Sobre Pedro de la Torre, ver: Agulló Y Cobo, 1997 y 1998.

¹³ *Noticia...* Para el dibujo de Rizi, ver: Brown, Banner y Galassi, 2010: 103-106.

¹⁴ Blanco, 2003.

¹⁵ Sánchez Guzmán, 2008.

¹⁶ Zapata, 2008: 126.

¹⁷ Zapata, 2008: 123-124.

¹⁸ *Noticia...*: 84-85.

¹⁹ *Noticia...*: 88-89.

contrasta con el de buena parte de las figuras del cuadro, pero es sobre todo el uso de la aguada lo que permite a Rizi sugerir el efecto de volumen que logra desgajarlos del supuesto plano del arco, y lo que les confiere un cierto carácter escultórico de que carece el resto del dibujo.

La participación de Rizi como diseñador en los festejos de la entrada no se limitó al arco de América, sino que también concibió al menos otro modelo para otra escultura. Se trata de una de las dos estatuas efímeras sobre pedestales que realizó Manuel Pereira para la plaza del Alcázar Real, que después se colocaron en la Sala de Guardia de la zona de verano del Palacio por orden de Felipe IV²⁰. La Biblioteca Nacional conserva el modelo realizado por Rizi para la que representaba al dios Himeneo, protector del matrimonio, y que presenta las mismas características técnicas que los otros dibujos comentados (fig. 3). El tratamiento del relieve en el pedestal, destinado a ser pintado sobre lienzo en trampantojo, contrasta con el manejo que Rizi hace del pincel en la estatua de Himeneo, donde los volúmenes son mucho mejor definidos, particularmente en el característico caracoleo de los pliegues de la túnica y el manto, que se asemejan a los de sus pinturas contemporáneas. En este dibujo, y a diferencia de los del arco, el empleo de la tinta marrón se completa con el uso de una aguada gris, que será en adelante la que Rizi utilice más frecuentemente para sus diseños, que presentan la misma precisión y el mismo dominio técnico que se puede apreciar aquí en la representación de los elementos arquitectónicos y ornamentales del pedestal.

El éxito del trabajo en equipo para la entrada permitió a Francisco Rizi mejorar sus contactos con colaboradores y de consolidar redes profesionales para futuros proyectos. De hecho, las decoraciones efímeras para la entrada debieron de suponerle un auténtico laboratorio que le ayudó a conocer los entresijos de la concepción, de la organización y de la elaboración de retablos, que al fin y al cabo tenían vocación de arcos triunfales permanentes.

El caso es que en los años siguientes, Rizi reanudó su colaboración con el ensamblador Pedro de la Torre en diversas ocasiones. Sin embargo, su mancomún en otros proyectos decorativos está muy poco documentado, debido a que Rizi, en tanto que autor de las trazas, raramente figuraba en los contratos. Este fue el caso del retablo escultórico de la capilla de Nuestra Señora de la Expectación, en el convento de los Trinitarios calzados de Madrid, cuyo estudio nos permite comprender mejor la organización de las asociaciones del Rizi tracista con otros artistas²¹. El retablo fue contratado en 1654 con Pedro de la Torre, especificando que las esculturas debían

²⁰ Zapata, 2000: 126-127.

²¹ Lamas-Delgado, 2013.

ser realizadas por el escultor Juan Sánchez Barba, que también había trabajado con ellos en 1649: un san José y un san Juan Bautista de pie y de bulto redondo, un san Francisco y un santo trinitario de bulto redondo y arrodillados, y, por último, una estatua orante del padre Simón de Rojas. Nada se dice en él de la intervención de Rizi.

Sin embargo, las descripciones antiguas del retablo permiten identificar tres dibujos suyos, uno en el British Museum y otros dos en la Biblioteca Nacional, como otros tantos fragmentos conservados de la traza del retablo, lo que ha permitido atribuírsela y afirmar con seguridad que el pintor fue el autor de los modelos de las esculturas. El dibujo del British Museum representa el grupo escultórico de bulto redondo que figuraba en el nicho central del retablo²²: la Virgen de la Expectación, talla encargada al escultor Juan de Porres en 1624, acompañada de dos figuras de angelotes y del retrato orante del Padre Simón de Rojas, cuyo sepulcro figuraba en el propio retablo y cuyo proceso de canonización se había iniciado poco antes (fig. 4). Por su parte, los dibujos de la Biblioteca Nacional presentan sendos modelos para la estatua de san Juan Bautista que decoraba una de las calles laterales del retablo, y para el san Francisco de Asís situado en el ático, en una de las esquinas del frontón que lo coronaba.

En los dibujos, Rizi crea a través de la combinación de las aguadas marrón y gris un efecto de volumen que destaca las figuras de las estatuas de las superficies planas y angulosas de las partes arquitectónicas del retablo. El escultor Sánchez Barba se sirvió de ellos como modelos para realizar sus esculturas, como prueba el hecho de que reutilizase el del grupo escultórico central pocos años después, para el retablo mayor de los Carmelitas calzados de Madrid, obra que le fue encargada en 1657²³.

Otro ejemplo de colaboración entre Rizi y el arquitecto ensamblador Pedro de la Torre es la decoración del interior de la capilla de las Reliquias de la catedral de Toledo, a pesar de que, una vez más, la participación del pintor tampoco aparece reflejada en los documentos²⁴. Su intervención resulta evidente ante el análisis de una de las trazas conservadas en el Archivo catedralicio, firmada en 1652 ó 1653 por de la Torre por ser él el contratista oficial²⁵ (fig. 5). Así, el uso característico de las aguadas de colores la ponen en relación con otros proyectos decorativos de Rizi, en los Uffizi y en la Biblioteca Nacional²⁶. El dibujo de Toledo presenta los modelos de una serie de ornamentos escultóricos que fueron retirados en la reforma que sufrió la ca-

²² Mcdonald, 2012: 98.

²³ Lamas-Delgado, 2013.

²⁴ Marías, 1999.

²⁵ Fernández Collado, 2009: 29.

²⁶ Pérez Sánchez, 1986: 242-244.

pilla en el siglo XVIII, y que anteriormente completaban la decoración de los vanos de mármoles polícromos realizados por Bartolomé Zumbigo (1620-1682). Tal y como indica el colorido de las acuarelas sobre este conjunto de guirnaldas, tarjas y mascarones, tales ornamentos se prevenían realizados en bronce. O al menos así fue hasta que hacia 1665 se decidiese renunciar a decorar la cúpula con enmarcaciones de mármol y de ese metal, a imitación de la cúpula de la capilla del Sagrario, y se prefiriese cubrirla íntegramente de pinturas al fresco²⁷.

Por su parte, la National Gallery of Scotland posee la más ambiciosa de las trazas para retablos que se conservan de mano de Rizi, así como la de mayor formato²⁸. Este dibujo, cuidadosamente elaborado y particularmente acabado, muestra bien a las claras su talento como arquitecto decorador. A través del delicado empleo de la aguada, Rizi ha conseguido conferir de manera brillante el efecto de relieve, particularmente logrado en los elementos esculpidos del retablo, tales como las guirnaldas y las tarjas.

En lo que aquí nos concierne, los elementos más interesantes de la traza son los dos modelos para las estatuas de los nichos de las calles laterales del retablo, cuyo tratamiento difiere notablemente del de los elementos que lo constituyen (figs. 6 y 7). Aquí, a diferencia de los modelos de esculturas vistos hasta ahora, las figuras se destacan del resto de la traza por la cuidadosa y acabada precisión de sus contornos, y la ligereza de las aguadas, lo que contrasta con las cargadas aguadas rojas empleadas para las pinturas, y las aguadas grises y amarillas utilizadas en los elementos arquitectónicos y en los relieves.

Rizi emplea la misma técnica en un último ejemplo de traza para un retablo conservada en el museo de la Casa de la Moneda²⁹ (fig. 8). Se trata de un diseño para el ático de un retablo no identificado donde dos estatuas sedentes de san Pedro y san Pablo coronan los pilastrones que separan las calles. Las figuras de las estatuas se destacan del resto por su dibujo preciso, donde la aguada está casi ausente, lo que contrasta con el cuidado manejo del pincel en las zonas arquitectónicas, y sobre todo con la fuerte carga de aguada en el modelo de la pintura central. A pesar de su carácter plano, Rizi ha sabido crear la ilusión de volumen gracias al juego de luces y sombras organizado por la aguada gris, que realza los elementos en relieve del retablo.

Los dibujos analizados aquí ilustran una actividad de Francisco Rizi como diseñador que ya conocíamos, al tiempo que demuestran otro aspecto de su obra sobre el que hasta ahora apenas se ha insistido: su trabajo en colaboración no sólo con otros pintores, sino

²⁷ Marías, 1999: 296.

²⁸ Brown, Banner y Galassi, 2010: 44; Pérez Sánchez, 1986: 244.

²⁹ Durán, 1980: 53.

también con ensambladores y escultores, ante los que asumía la concepción y a menudo la dirección del proyecto. Como ha propuesto bellamente Jonathan Brown para calificar su trabajo con Carreño, más que como un maestro asistido por sus ayudantes, habría que interpretar estas colaboraciones «como piezas musicales sabiamente compuestas por Rizi y virtuosamente interpretadas» por terceros³⁰. No obstante, al crear en sus trazas retablos que combinan lienzos, relieves y estatuas, Rizi no sólo se adentró en el campo de los arquitectos, sino también en el de los escultores, pero con el dominio técnico del dibujo propio de un pintor, que demostraba con ello su maestría en este medio, logrando así, cierta precedencia sobre otros artistas. Sin embargo, tal y como señala el pintor y tratadista Vicente Carducho (ca 1576-1638), su maestro, en la exposición que hace en sus *Diálogos* sobre el viejo debate del *paragone*: «se vale la Escultura de la Pintura [...] por su comodidad cuando dibuja sobre papel, por el modo que hacen los Pintores: y lo cierto es que nunca lucen tanto la una ni la otra, como cuando juntas se dan las manos, y concurren con su valentía y hermosura, en los retablos de las iglesias»³¹.

BIBLIOGRAFÍA

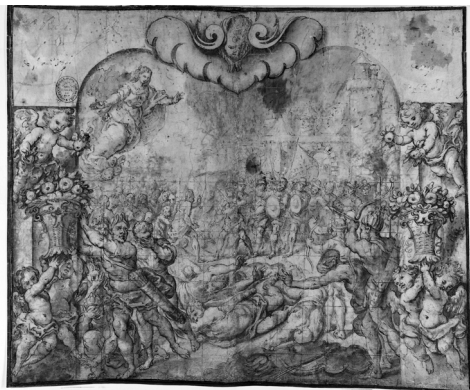
- AGULLÓ Y COBO, M. (1997): « Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos », *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37: 25-70.
- (1998): « Addenda a Pedro de la Torre », *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 38: 177-194.
- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2012): *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid.
- BAUDOIN, F. (2000): « Du concept à la sculpture. Le processus de travail du sculpteur dans les Pays-Bas méridionaux aux 17e et 18e siècles », *Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles : la collection Van Herck*, Fondation Roi Baudoin, Bruxelles.
- BLANCO MOZO, J. L. (2003): « Juan Sánchez Barba (1602-1672) escultor », *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15: 79-98.
- BROWN, J. (1998): *Painting in Spain: 1500-1700*, Yale University Press, New Haven/London.
- BROWN, J.; BANNER, L. A. y GALASSI, S. G. (2010): *The Spanish manner: drawings from Ribera to Goya*, The Frick Collection, New York.
- CARDUCHO, V. (1865), *Diálogos de la pintura*, Madrid.
- COEKELBERGHS, D. (2011): « La ‘Ghemeynschap’ des arts et son rôle dans la genèse du Baroque en Brabant », *La Tribune de l'art*, 03/08/2011, <http://www.latribunedelart.com/la-a-ghemeynschap-a-des-arts-et-son-role-dans-la-genese-du-baroque-en-brabant-article003161.html>, [22/12/2012].
- DÍAZ GARCÍA, A. (2010): « Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671) », *Cuadernos de arte e iconografía*, 37: 8-251.

³⁰ Brown, 1998: 198.

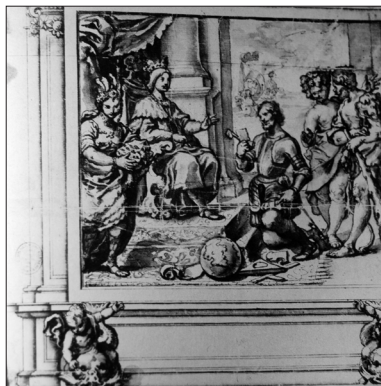
³¹ Carducho, 1865: 136.

- DURÁN GONZÁLEZ-MENESES, R. (1980): *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Casa de la Moneda, Madrid.
- FERNÁNDEZ COLLADO, Á. (2009): *Los diseños de la Catedral de Toledo: catálogo de diseños arquitectónicos, artísticos, topográficos y textiles*, Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo.
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-ORIBAS, J. (2005): « Entre Agostino Carracci y Veronese: apuntes sobre el aprendizaje italiano de Francisco Herrera el Mozo », *Archivo Español de Arte*, 78, 311: 245-261.
- GADY, B. (2011): *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- JACOBS, A. (2004): *Sculptor au crayon: dessins de sculpteurs du XVII^e siècle à nos jours*, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.
- LAMAS-DELGADO, E. (2013): « Partnership between painters and sculptors in 17th-century Spain: on model drawings by Francisco Rizi for an altarpiece of the Expectant Virgin », *RIHA Journal*, January, <http://www.riha-journal.org/articles/2013> [2/2/2013].
- MARÍAS, F. (1999): « Alonso Cano y la columna salomónica », en *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argenteria, Madrid: 291-321.
- (2002): « De retablero a retablista », en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (ed.), *Retablos de la comunidad de Madrid: siglos XV a XVII*, Comunidad de Madrid, Madrid: 97-109.
- MCDONALD, M. (2012): *Renaissance to Goya: Prints and Drawings from Spain*, The British Museum Press, London.
- NAVARRETE PRIETO, B. (2006): *El papel del dibujo en España*, Caylus/Artur Ramon, Madrid. *Noticia del recibimiento i entrada de la reyna nuestra señora Doña Maria-Ana de Austria en la ... villa de Madrid*, Madrid, 1650.
- PALOMINO, A. (1947): *El Museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1986), *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Cátedra, Madrid.
- (2010): *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, R. (2008): « El escultor Manuel Pereira (1588-1683) », *Cuadernos de arte e iconografía*, 33: 6-223.
- SCHERF, G. y HATORI, C. (2008): *Dessins des sculpteurs-I, Troisièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, Paris, 9 et 10 avril 2008*, Société du Salon du Dessin, Paris.
- (2009): *Dessins des sculpteurs-II, Quatrièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, Paris, 25 et 26 mars 2008*, Société du Salon du Dessin, Paris.
- VÉLIZ, Z. (2011): *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Botín, Santander.
- (2011): *Spanish drawings in The Courtauld Gallery. Complete catalogue*, The Courtauld Gallery, London.
- WESTON-LEWIS, A. (1998): *Effigies and ecstasies: Roman Baroque sculpture and design in the age of Bernini*, Trustees of the National Galleries of Scotland, Edinburgh.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, M. T. (2008): « La entrada en la Corte de Mariana de Austria. Fuentes literarias e iconográficas », en Benito Navarrete Prieto (ed.), *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Arco Libros, Madrid: 105-204.

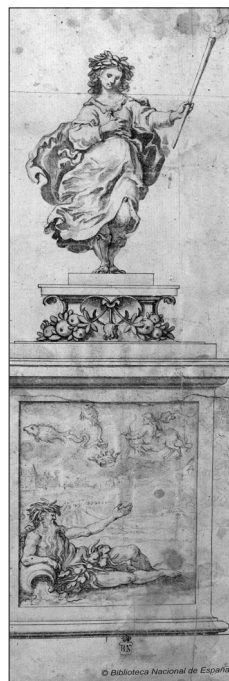
Figuras



1. Francisco Rizi, *Defensa de la ciudad de Cuzco*, 1649, pluma, tinta y aguada pardas sobre papel verjurado agarbanzado, 307 x 381 mm, Madrid, Biblioteca Nacional (DIB/13/2/43).



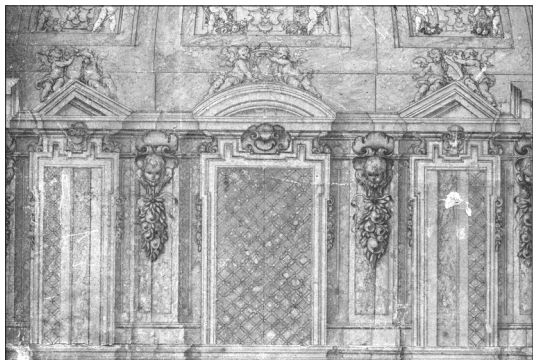
2. Francisco Rizi, *Cristóbal Colón comunicando al rey Don Fernando el descubrimiento de las Indias*, 1649, pluma, tinta y aguada pardas sobre papel verjurado agarbanzado, irreg. 272 x 274 mm, Madrid, Biblioteca Nacional (DIB/13/2/42).



3. Francisco Rizi, *Modelo para escultura de Himeneo*, 1649, pluma, tinta parda y aguada gris sobre papel verjurado agarbanzado, 392 x 128 mm, Madrid, Biblioteca Nacional (DIB/13/2/41).



4. Francisco Rizi, *Nuestra Señora de la Expectación adorada por Simón de Rojas*, 1654, pluma y tinta parda, y aguadas gris y parda sobre papel, 196 x 125 mm, Londres, British Museum.



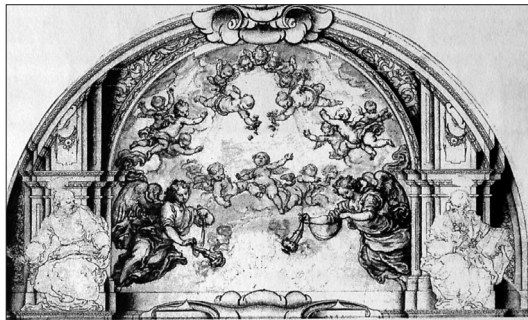
5. Francisco Rizi, *Proyecto para la decoración de la Capilla de las Reliquias de la catedral de Toledo*, ca 1655, pluma y tinta parda, aguadas verde, azul, parda, morada y gris sobre papel pegado sobre tela, 1062 x 455 mm, Toledo, Archivo Capitular.



6. Francisco Rizi, *Diseño para un retablo dedicado a la Asunción* (detalle: San Justo), pluma y tinta parda, con aguadas parda, gris, amarilla y roja sobre papel verjurado, 117.30 x 83.50 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland (D5142).



7. Francisco Rizi, *Diseño para un retablo dedicado a la Asunción* (detalle: San Pastor), pluma y tinta parda, con aguadas parda, gris, amarilla y roja sobre papel verjurado, 117.30 x 83.50 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland (D5142).



8. Francisco Rizi, *Proyecto para el ático de un retablo*, pluma y tinta marrón, aguada marrón sobre papel verjurado agarbanzado; 231 x 389 mm, Madrid, Casa de la Moneda (Inv. n.º 123).