



HAL
open science

Los dibujos genoveses del siglo y principios del XVII conservados en la Biblioteca Nacional de Espana: problematicas, propuestas y novedades

Federica Mancini

► To cite this version:

Federica Mancini. Los dibujos genoveses del siglo y principios del XVII conservados en la Biblioteca Nacional de Espana: problematicas, propuestas y novedades. Dibujos Españoles e Italianos del Cinquecento del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Espana, 2021, Madrid, España. pp.81-90. <hal-03789062>

HAL Id: hal-03789062

<https://hal.science/hal-03789062v1>

Submitted on 10 Oct 2022

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.



HAL Authorization

Los dibujos genoveses del siglo XVI y principios del XVII conservados en la Biblioteca Nacional de España: problemáticas, propuestas y novedades

Federica Mancini

El dibujo genovés y España (problemáticas)

En el catálogo de los más importantes dibujos italianos de la Biblioteca Nacional de Madrid, publicado en 1978, Alfonso Pérez Sánchez escribía que si bien es cierto que desde siempre las láminas de la escuela toscana y veneciana han dado lustre a esta prestigiosa institución para el período del siglo XVI, el núcleo genovés le seguía inmediatamente después, en términos de cantidad, especialmente gracias al conspicuo grupo de obras gráficas atribuidas a Luca Cambiaso (1526-1585)¹. Tanto esta publicación como la aparecida en 1984, dedicada a los dibujos italianos del siglo XVII², fueron durante mucho tiempo las únicas monografías disponibles para conocer el patrimonio gráfico de la escuela italiana presente en la biblioteca española. La digitalización de los documentos allí conservados (libros, dibujos, grabados, etc.) ha facilitado el libre acceso al sitio web desde 2008³ y ha permitido consultar, aunque sea virtualmente, la casi totalidad del fondo gráfico. Por consiguiente, esta nueva situación ha provocado un aumento de las propuestas de atribución para láminas no conocidas hasta entonces.

La consulta actual del catálogo digital ha permitido determinar la existencia de una treintena de dibujos que, en el tiempo, han sido canalizados hacia nombres de artistas de la escuela genovesa, con atribuciones que se pretenden examinar en este ensayo. Antes de proceder a un examen general de las láminas, analizando las más relevantes en cuanto a estilo y hallazgos, parece útil recordar la relación especial existente entre los artistas genoveses y la España del siglo XVI, su presencia en suelo ibérico en el *Siglo de los Genoveses* y lo que queda de su actividad gráfica de ese período. La intención es contextualizar el actual fondo de dibujos genoveses conservados en la Biblioteca Nacional.

Los estudios realizados desde hace más de veinte años⁴ sobre la relación de los artistas genoveses con la España del siglo XVI han puesto de manifiesto el papel decisivo de dos artistas en la concepción y realización de varios decorados para las residencias del rey Felipe II: Giovanni Battista Castello, conocido como el Bergamasco (ca. 1526-1569), que se trasladó a España entre 1567 y 1569, y Luca Cambiaso (1527-1585), activo en España entre 1583 y 1585⁵. Su presencia en importantes obras⁶, así como la de los alumnos que les siguieron en ese viaje, está bien documentada tanto por las fuentes como por las obras pintadas *in situ* y que aún se conservan⁷. No se puede decir lo mismo de la producción gráfica de Castello, Cambiaso y sus colaboradores que, en cambio, es mucho menos conocida, en contraste con el prolífico *modus operandi* de sus carreras anteriores⁸. La famosa anécdota relatada por Soprani, según la cual la mujer de Cambiaso encendía el fuego de la chimenea con los dibujos de su marido, de tan numerosos que eran⁹, es sin duda una hipérbole. Incluso devolviendo a su justa medida la comprobada y abundante actividad gráfica del pintor, la anécdota corrobora una verdad: la capacidad inventiva expresada en la lámina a través del dibujo hecho con pluma y tinta era para el Bergamasco, y aún más para Cambiaso, una etapa esencial de cualquier proyecto arquitectónico o figurativo. El incendio del Alcázar de Madrid¹⁰, los numerosos y onerosos encargos por realizar durante su estancia en España¹¹ y la corta duración de esta en ambos casos (los dos artistas murieron dos años después de su llegada) son probablemente las principales razones de esta ausencia¹².

A la escasez de dibujos genoveses relacionados con los encargos del período español conservados en la Biblioteca Nacional¹³, se añaden otros dos problemas de índole general: el primero tiene que ver con el hecho de que, como suele ocurrir con las obras gráficas de Luca Cambiaso, al conjunto de originales se han añadido láminas pertenecientes a su equipo y también copias, contemporáneas o posteriores, de calidad de más o menos mala. El segundo problema se refiere al reducido número

1 PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 51: «[...] De todas las escuelas artísticas restantes del siglo XVI italiano, la de Génova, al menos en cuanto a número, es sin duda la mejor representada en las colecciones españolas, gracias, sobre todo, a Luca Cambiaso y a su círculo, del que hay un gran número de obras tanto en los museos madrileños como en los españoles en general». Según el académico, en la Biblioteca Nacional se conservaban catorce dibujos de Cambiaso. Véase Pérez Sánchez 1978, p. 52.

2 MENA MARQUÉS 1984.

3 <http://www.bne.es/>

4 NEWCOME-SCHLEIER 1995a, pp. 25-39, pp. 40-98; MULCAHY 1984; MAGNANI 1995, pp. 253-272. Sobre la actividad de los artistas genoveses en España, véanse: CHECA CREMADES 2002, pp. 88-107; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2007, pp. 173-185.

5 Los primeros intercambios entre la corona española y Giovanni Battista Castello, dado su compromiso, se remontan a 1564. Este último recibió el encargo de realizar diferentes pinturas y proyectos («trazas y modelos») para el monasterio del Escorial y las residencias del Pardo, Madrid, Segovia, Aranjuez y Toledo. Véase ROSSO DEL BRENNA 1976, pp. 379-383, y ROSSO DEL BRENNA 1978. Véase también CHECA CREMADES 2002, p. 91: «[...] Nos interesa subrayar el deseo de Felipe de embellecer, siguiendo la moda italiana, los palacios que había heredado de su padre y que, en gran medida, estaban en su fase final de construcción. El nuevo escenario en el que se movía el príncipe debía ser decorado con frescos de temas profanos y mitológicos «comentados» con decoraciones a la grotesca y estucos. Fue precisamente para estos últimos que Felipe recurrió a G. B. Castello y a su grupo de genoveses que, de esa manera, llegan a aportar calidad a tal etapa de la decoración bajo Felipe II».

6 CHECA CREMADES 2002, p. 89: «[...] La obra más importante realizada por Gaspar Becerra y Giovanni Battista Castello fue el fresco con estucos de la nueva residencia real de Felipe II en el Real Alcázar de Madrid [...] “la Torre Dorada” era la que estaba en la esquina suroeste... Felipe II había instalado allí su estudio. [...] Mientras que Rómulo Cincinato se ocupaba de los temas propiamente dichos, coordinando la buena ejecución de los cartones y la elaboración de los



Fig. 1. Lazzaro Tavarone, *Diana*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 161 x 114 mm. Chicago, Art Institute of Chicago (Inv. 1922.2472).

de dibujos atribuibles a las dos generaciones de artistas, casi todos genoveses, que acompañaron a Castello y Cambiaso en España. No obstante su formación en el arte del dibujo, según la educación artística tradicional que se impartía en la época¹⁴, de Nicola Granello (mediados del siglo XVI-1593)¹⁵ y de Fabrizio Castello (1560-1617)¹⁶, hijo adoptivo e hijo natural del Bergamasco respectivamente, no se conoce ninguna obra gráfica que se les pueda atribuir con certeza¹⁷. El único pintor del que se conservan cartones y dibujos preparatorios, en buen número en la Biblioteca Nacional, es Francesco da Urbino (ca. 1545-1582), artista de origen umbro del que se conoce poco, antes de su estancia en España¹⁸.

Se observa una situación similar también en la producción gráfica de los pintores del grupo de Cambiaso, como su hijo Orazio (?-ca. 1600), Lazzaro Tavarone (1556-1641) y el escultor Gaspare Forlani (noticias en Génova de 1548 y 1602). Al nombre de Orazio se han asociado dibujos como *El regreso de Ambrogio di Negro de Córcega*, conservado en el Gabinete de Dibujos y Estampas del Palacio Rosso de Génova¹⁹, versión probablemente destinada a la imprenta, como sugiere la cartela de la parte inferior, inspirado en el original de Giovanni Battista Paggi, encontrado por quien escribe en el fondo gráfico del grupo de los Zuccari en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre²⁰. También se conserva en este último Gabinete de dibujos la segunda lámina, atribuida con anterioridad a Orazio Cambiaso, *el Descanso en la huida a Egipto*²¹, cuya autoría fue negada por quien esto escribe hace algunos años y a la que volveremos más adelante en este mismo texto a propósito del *Triangular Eye Style Master*.

Pocas son las obras gráficas del período español realizadas por Lazzaro Tavarone, heredero artístico de Cambiaso, además de salvador de sus dibujos según Soprani. Un ejemplo de ello es el estudio de

modelos, Patricio Cajés, Francesco da Urbino y Joan Maria ejecutaban, en su calidad de pintores, las decoraciones a la grotesca de la alcoba».

- 7 CHECA CREMADES 2002, p. 89: «[...] Por la documentación que ha llegado a nuestras manos, sabemos que la ca' del Campo, Valsain, el Alcázar de Toledo y El Pardo se decoraron con pinturas al fresco y al óleo». Para el encargo a Cambiaso, véase CHECA CREMADES 2002, pp. 91-92.
- 8 La escasez de dibujos del último período de actividad de Cambiaso es general, no se observa solamente en las colecciones públicas españolas. La producción gráfica caracterizada por las formas cúbicas es a menudo inferior en cantidad y calidad a la del período anterior.
- 9 SOPRANI Y RATTI 1768, vol. I, p. 82: «Fueron tantos sus dibujos que superaron con creces el número de dibujos de muchos pintores juntos aquí [...] y ¡cuántos fueron destruidos a menudo por su mujer y su criada para prenderles fuego!».
- 10 PÉREZ SÁNCHEZ 1995, p. 10: «[...] Se sabe que en el Alcázar de Madrid se guardaban, junto con "los dibujos y láminas que pertenecen a la obra del Dibujante", toda una serie de dibujos relativos a obras de iniciativa real [...] y no es difícil imaginar que, entre ellos, se guardaran proyectos y pruebas de las obras de El Escorial. Todo el contenido de este importante archivo gráfico desapareció en 1734 en el terrible incendio que destruyó el Alcázar. Sin embargo, en la misma biblioteca del Monasterio se ha conservado hasta hoy una importante serie de dibujos relacionados con la decoración de sus salas».
- 11 MAGNANI 2007, p. 57: «Cambiaso deja su obra interrumpida, quizá llevado a la muerte por la propia grandiosidad del compromiso asumido, por la fatiga de trabajar seguido durante quince meses en la "humedad del yeso, de la agua y de la cal o estuque", entre el calor estival y el frío invernal de la Sierra de Guadarrama, azuzado por una prisa incesante y bajo el estricto juicio y control de la Corte y de los responsables de la fábrica». Véase también SIGÜENZA (1605) 1963, p. 315.
- 12 Según la crónica del padre Sigüenza, en el caso de Cambiaso es más probable que la gran cantidad de pinturas y frescos encargados por Felipe II no le permitieran distracción alguna, llegando a agotarlo. Véase MAGNANI 2002, pp. 116-117, así como la nota anterior.
- 13 La excepción son los cartones y dibujos para la Biblioteca del Escorial de Francesco da Urbino (véanse las fichas cat. 25, 26, 27 de Carmen García-Frías Checa en esta publicación).
- 14 PARMA ARMANI 1999, p. 15.
- 15 Nacido del primer matrimonio de su mujer con Niccoloso Granello, pintor activo a mediados del siglo XVI que colaboró con Ottavio Semino en la decoración de la villa de Adamo Centurione en Pegli (actual Museo Naval; PESENTI 2002, pp. 3-20). En el pasado, Mary Newcome-Schleier atribuyó algunos dibujos a Nicola Granello, pero estos deben ser reexaminados sobre la base de las investigaciones realizadas entretanto.

Fig. 2. Ambito di Luca Cambiaso, *Putto in volo*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 165 x 172 mm. Chicago, Art Institute of Chicago, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection (Inv. 1922.565).



- Véase NEWCOME-SCHLEIER 1995a, pp. 29-33. Sobre Nicola Granello pintor, véase ZANELLI 2002.
- 16 Véase el dibujo conservado en el Museo del Louvre, Escena de batalla, Inv. 1852, NEWCOME-SCHLEIER 1985, N° 18; MANCINI 2017, p. 159, N° 252, como "atribuido a".
- 17 García-Frías Checa ha atribuido varias láminas a los maestros genoveses. Véase GARCÍA-FRÍAS CHECA 2007, pp. 173-185.
- 18 Véase GARCÍA-FRÍAS CHECA 1995a, pp. 61-84 y GARCÍA-FRÍAS CHECA 2002, p. 127: «[...] y su hermano Giovanni Maria, el dorador Francesco da Viana y el estucador Pietro Milanese quienes, desde su llegada, participaron en la continuación de las pinturas en varias salas de la Torre Dorada del Alcázar de Madrid. Tras la repentina muerte del Bergamasco, el 3 de junio de 1569, el grupo siguió trabajando en el Alcázar, pero ahora bajo la dirección de Rómulo Cincinato y Patricio Cajés, ya que tenían un "mejor tema que proponer"».
- 19 Inv. 1291. Trazos de lápiz, pluma y tinta marrón, acuarela en tinta marrón, reales de albayalde. Dos hojas de papel superpuestas, 217 x 550 mm. Véase BASEVI 1999, N° VIII, p. 266, fig. VIII y MANCINI 2015, pp. 49-55, fig. 2.
- 20 Inv. 4643. Trazos de lápiz, pluma y tinta marrón, acuarela en tinta marrón, reales de albayalde. Cuadrícula a lápiz. Dimensiones del cuadrado: 13 x 13 mm. Pegado sobre cartón, 190 x 544 mm. Véase MANCINI 2015; MANCINI 2017, p. 183, N° 283. Todos los dibujos del Louvre se reproducen en el sitio <http://arts-graphiques.louvre.fr>
- 21 Inv. 9216. Lápiz negro, pluma y tinta marrón, acuarela en tinta marrón. Pegado en un marco estilo Mariette, 347 x 235 mm. Véase MANCINI 2015, pp. 49-55, fig. 8, repr. p. 54; MANCINI 2017, p. 206, N° 306.
- 22 Inv. 1922.2472. Pluma y tinta marrón, acuarela en tinta marrón. Cuadrícula a lápiz. Dimensiones de la lámina: 161 x 114 mm. Véase FOLDS McCULLAGH - GILES 1997, pp. 231-232, N° 299, repr., y el sitio www.artic.edu/collection
- 23 Inv. 1922.565. Pluma y tinta marrón, acuarela en tinta marrón. Inscripción en la parte superior izquierda: «urbino», 165 x 172 mm. Para las diferentes propuestas de atribución, véanse: JOACHIM - FOLDS McCULLAGH 1979, p. 33, N° 1E12; NEWCOME-SCHLEIER 1995a, p. 34, fig. 8; FOLDS McCULLAGH - GILES 1997, p. 109, N° 138, repr. y, por último, GARCÍA-FRÍAS CHECA 2007, p. 178, fig. 7.
- 24 La consulta de los dibujos reveló que, con frecuencia, los soportes originales fueron retirados.

Diana en el Art Institute de Chicago²² (fig. 1), mientras que el *Putto volando* (fig. 2), también conservado en el Museo de Chicago, se atribuye cíclicamente a Francesco da Urbino, Orazio Cambiaso o Lazzaro Tavarone²³. Por ende, nos parece preferible clasificarlo como perteneciente al «ámbito de Luca Cambiaso» a falta de comparaciones convincentes a favor de uno de estos artistas.

Procedencias

La información sobre la procedencia de los dibujos es muy poca. Para una idea general de las diferentes colecciones, véase el estudio hecho por Elena Santiago y Beatriz Hidalgo en esta misma publicación. Se ha podido rastrear a través de qué colecciones llegaron las láminas a la Biblioteca Nacional²⁴: la mayoría procede de la colección Carderera, un conjunto menos importante de la colección Madrazo y algunas de la colección Castellano²⁵.

A continuación, se presentan las obras gráficas subdivididas según su procedencia, incorporando las atribuciones realizadas a lo largo del tiempo²⁶:

De la colección de Valentín Carderera y Solano (1796-1880):

Número actual de inventario	Número de Barcia	Título	Atribución actual sugerida en este estudio	Atribuciones precedentes	Procedencia anterior
DIB/13/9/27	B7257	<i>Adán y Eva</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - G. B. Paggi o círculo de Zuccaro ²⁷	
DIB/13/9/28	B7258	<i>Sacrificio de Isaac</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - G. B. Paggi ²⁸	
DIB/13/9/32	B7262	<i>La Virgen en gloria con santos</i>	G. B. Paggi	- Luca Cambiaso - Luca Cambiaso (?) ²⁹	
DIB/13/9/33	B7263	<i>Las tentaciones de San Francisco de Asís</i>	Triangular Eye Style Master	- Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - Atr. a Luca Cambiaso - Atr. a G. B. Paggi ³⁰	Adquisición, 1867, (L. 432)
DIB/13/9/34	B7264	<i>La Magdalena</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - G. B. Paggi ³¹	
DIB/13/9/35	B7266	<i>Venus dormida</i>	Copia de Paggi	- Luca Cambiaso ³²	
DIB/13/9/37	B7268	<i>La justicia</i>	Triangular Eye Style Master	- Luca Cambiaso - Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - G. B. Paggi ³³	
DIB/13/9/38	B7269	<i>Figura femenina (¿Alegoría?) de pie</i>	Círculo de Paggi o Tavarone	- Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - Luca Cambiaso - Lazzaro Tavarone ³⁴	
DIB/13/10/9	B7704	<i>La Virgen y el Niño con el pequeño San Juan Bautista</i>	Círculo de Luca Cambiaso	- Anónimo italiano, siglo XVI - Atr. a Luca Cambiaso - Luca Cambiaso ³⁵	
DIB/13/10/26	B7773	<i>Escena interior (¿Alegoría de la ignorancia?)</i>	Anónimo	- Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - Luca Cambiaso - G. B. Castello ³⁶	
DIB/13/10/33	B7780	<i>Escena de sacrificio</i>	Círculo de Luca Cambiaso	- Anónimo italiano, siglo XVI ³⁷	
DIB/13/14/32	B8693	<i>Diana</i>	Triangular Eye Style Master	- Antoon van Dyck - G. B. Paggi (?) - G. A. Ansaldo ³⁸	
DIB/13/1/17	Barcia?/no aparece en el catálogo digital	<i>Deposición</i>	Copia de Luca Cambiaso y de Tavarone	- Anónimo italiano, siglo XVI - Atr. a Luca Cambiaso - Francisco Ribalta - Atr. a Juan Ribalta ³⁹	Adquisición, 1867, (Lugt 432)
DIB/18/1/3920	Barcia?/no aparece en el catálogo digital	<i>Neptuno</i>	Copia de Cambiaso	- Anónimo italiano, siglo XVI	Adquisición, 1867, (L. 432)

25 Sobre la historia de los coleccionistas, véase el capítulo dedicado a ellos por Pérez Sánchez, en el volumen de 1978: PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 19: «[...] A esta antigua colección de procedencia cortesana se unieron, en 1867, las impresionantes colecciones del erudito coleccionista y modesto pintor D. Valentín Carderera y Solano (1796-1880), en gran parte adquiridas con esfuerzo por su propietario en ese año y que, por su importancia, dieron lugar a la creación de una sección especial en la Biblioteca. La colección Carderera estaba formada principalmente por grabados de gran importancia y riqueza, pero junto a ellos había numerosos dibujos agrupados en tres carpetas con cientos de piezas. Carderera, aragonés, admirador de Goya y discípulo de Maella, había vivido nueve años en Roma, de 1822 a 1831, recibiendo una pensión de los duques de Villahermosa. Su pasión por el coleccionismo lo llevó a coleccionar todo lo que caía en sus manos. [...] En su colección, además de dibujos españoles, algunos de gran importancia e interés, había también italianos, flamencos y franceses. De su estancia en Italia trajo dibujos de calidad desigual y a veces con atribuciones optimistas»; *ibid.*, p. 51: «[...] De todas las escuelas artísticas restantes del siglo XVI en Italia, la de Génova es sin duda la mejor representada, al menos numéricamente, en las colecciones españolas, gracias sobre todo a Luca Cambiaso y su círculo, del que hay un gran número de obras tanto en los museos madrileños, como en los españoles en general.»; *ibid.*, p. 52: «La Academia de San Fernando también conserva algunas composiciones importantes del también conocido como "Lucchetto", tanto entre los dibujos procedentes del Monasterio de Valparaíso como entre los del Palacio del Pardo».

26 Todas las propuestas de atribución se han integrado en el catálogo digital, sin distinción. Como resultado, una búsqueda por nombre de artista revela tanto los originales como las obras ya clasificadas como de Cambiaso y posteriormente suprimidas de su corpus. De todos los dibujos de la Biblioteca Nacional aquí citados, se indican el número de inventario actual y el de la publicación de 1906 de Ángel M. de Barcia. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la búsqueda por número de inventario o por número de Barcia en el catálogo digital no siempre lleva a encontrar la ficha correspondiente.

27 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera uno de los maestros del entorno de Cambiaso; Manuela Mena lo ha atribuido a Paggi o al círculo de Zuccaro. Véanse también ZARCO CUEVAS 1932b, p. 4; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

28 Barcia y Zarco Cuevas lo han atribuido a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera uno de los maestros del entorno de Cambiaso; Manuela Mena lo ha atribuido al período tardío de Paggi. Véanse ZARCO CUEVAS 1932b, p. 4; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52; MENA MARQUÉS 1984, p. 117, nº 108.

29 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo cita en el grupo de láminas dadas a Cambiaso aunque no considere que sean todas de su autoría; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

30 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso; PÉREZ SÁNCHEZ 1978, a Giovanni Battista Paggi; Manuela Mena ha respaldado esta última propuesta. Para la bibliografía completa, remitase al cat. 91.

31 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera uno de los maestros del entorno de Cambiaso; Manuela Mena lo ha atribuido a Paggi. Véase PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

32 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso; Pérez Sánchez lo considera uno de los maestros del entorno de Cambiaso; Manuela Mena lo ha atribuido a Paggi. Véase PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

33 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso. Para las otras dos propuestas, el catálogo digital no recoge el nombre de la persona que ha hecho las sugerencias.

34 Las atribuciones se dan como en el catálogo digital y se verifican cuando se publican. Según la ficha digital de este dibujo, las propuestas se hicieron por orden: para Barcia, en el catálogo de 1906, como anónimo, para De la Fuente como «atribuido a» y para Manuela Mena como original.

35 Barcia lo ha atribuido como dibujo anónimo italiano del siglo XVI; Pérez Sánchez destacó la técnica similar a la de Cambiaso; quien escribe (com. escrita de 2006) lo atribuyó de forma dudosa a G. B. Castello; Marco Riccomini (com. oral de 2012) apoya la atribución a Castello. Véase PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.

36 Barcia: «con ciertos rasgos que le recuerdan a Luca Cambiaso».

37 Barcia lo ha atribuido a Antoon van Dyck; Manuela Mena a Giovanni Battista Paggi, hacia comienzos del siglo XVI; Ezia Gavazza (com. oral) a Ansaldo. Véase MENA MARQUÉS 1984, pp. 118-119, nº 110.

38 Barcia lo atribuyó a Ribalta resaltando su relación con Luca Cambiaso; Darby lo atribuyó a Juan Ribalta, Trapier a Cambiaso. Véanse: DARBY 1938 p. 277; DU GUÉ TRAPIER 1941, p. 18; SUIDA 1958, p. 64, nº 187; ANGULO - PÉREZ SÁNCHEZ 1988 v. IV, p. 73.

39 PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 20: «[...] En 1899, un importante lote de la colección del pintor neoclásico D. José de Madrazo (1781-1859), adquirida por uno de sus herederos, se sumó a este fondo inicial. Madrazo había vivido en Italia durante mucho tiempo (1804-1819), donde había acumulado una importante colección de obras de arte, constituida principalmente por dibujos. A su regreso, en 1819, se trajo un número considerable de ellos, pero el barco que los transportaba naufragó. Casi todos ellos están hoy día seriamente dañados. Madrazo, gracias a su contacto con los círculos artísticos romanos de vanguardia de la época, tuvo sin duda felices ocasiones de coleccionar piezas importantes». Los siguientes dibujos, procedentes de esta colección, han sido excluidos de

De la colección de D. José de Madrazo (1781-1859)⁴⁰:

Número actual de inventario	Número de Barcia	Título	Atribución actual sugerida en este estudio	Atribuciones precedentes	Procedencia anterior
DIB/13/9/36	B6267	<i>Combate de Hércules</i>	Copia de Cambiaso	- Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - Luca Cambiaso ⁴	Adquisición, 1899
DIB/13/9/29	B7259	<i>Daniel en el foso de los leones</i>	Copia de Cambiaso	- Luca Cambiaso - Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - Federico Zuccaro ⁴²	
DIB/15/14/13	B7713	<i>Cristo en gloria</i>	G. B. Castello	- Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - Bernardo Castello ⁴³	Adquisición, 1899
DIB/13/10/35	B7785	<i>Combate entre dos guerreros</i>	Anónimo genovés	- Anónimo italiano, siglo XVI ⁴⁴	Adquisición, 1899
DIB/15/16/19	B8052	<i>Anunciación</i>	Castellino Castello	- Anónimo italiano, siglo XVII - G. B. Paggi ⁴⁵	Sello en tinta azul (L. 398) Adquisición, 1899

Otras procedencias:

Número actual de inventario	Número de Barcia	Título	Atribución actual sugerida en este estudio	Atribuciones precedentes	Procedencia anterior
DIB/16/39/8	B78	<i>La captura de Cristo</i>	G. B. Castello ⁴⁶	G. B. Castello	Colección Castellano, adquisición, 1879
DIB/13/1/18	B97	<i>Cristo con la cruz auestas</i>	Lazzaro Tavarone	- Anónimo español, Valencia, siglo XVII seculo - Juan de Arfe y Villafañe - Francisco Ribalta ⁴⁷	Colección Castellano, adquisición, 1880 (L. 3010)
DIB/16/36/3	B7265	<i>El martirio de Santa Catalina de Alejandría</i>	Copia de Cambiaso	- Anónimo italiano (Génova), siglo XVI - Atr. a Luca Cambiaso ⁴⁸	Adquisición, 1899 ⁴⁹
DIB/16/42/6	B7270	<i>Estudio de un soldado en una pechina</i>	Cambiaso ⁵⁰	- Cambiaso	Colección Castellano, adquisición, 1880 (L. 3010)
DIB/15/14/23	B7736	<i>San Jerónimo</i>	Copia de Cambiaso	- Anónimo italiano, siglo XVI - Luca Cambiaso	Colección Castellano, adquisición, 1880

Procedencia de las láminas suprimidas de la escuela genovesa:

Número actual de inventario	Número de Barcia	Título	Atribución actual sugerida en este estudio	Atribuciones precedentes	Procedencia anterior
DIB/13/9/30	B7260	<i>Adoración de los Reyes Magos</i>	Ya a Luca Cambiaso	Círculo de Cambiaso, Zuccaro y Semino	Colección Madrazo, adquisición, 1899
DIB/13/9/31	B7261	<i>Degollación de San Juan Bautista</i>	Ya a Luca Cambiaso		Colección Madrazo, adquisición, 1899
DIB/16/9/9	B7837	<i>Hombre de pie</i>	Ya a Luca Cambiaso		Colección Madrazo, adquisición, 1899
DIB/18/1/1745	Sin número Barcia	<i>María Magdalena</i>	Ya a Anónimo genovés, Paggi		Procedencia desconocida
DIB/13/10/5	B7685	<i>Oración en el huerto</i>	Anónimo italiano	Anotación antigua «Cangiaso»	Colección Castellano
DIB/16/42/11	B7404	<i>Estudio de una figura masculina de pie</i>	Ya a Giovanni Battista Castello		Colección Cardenera, adquisición en 1867

Momentos destacados de la gráfica genovesa a través de las láminas de la BN (propuestas)

Los dibujos incluidos en el estudio van desde los ya atribuidos a maestros genoveses hasta los identificados como «genoveses» en el curso de esta investigación. Abarcan un período de tiempo que va desde la segunda mitad del siglo XVI hasta 1640, si se considera la obra gráfica de Valerio Castello, *El hallazgo de Moisés*, como *terminus ante quem*⁵¹. Hay dos momentos histórico-artísticos genoveses bien representados en la colección española: el primero permite comparar a Giovanni Battista Castello y Luca Cambiaso en la época de su colaboración; el segundo ofrece algunos ejemplos gráficos de personalidades destacadas entre finales del siglo XVI y principios del XVII, como Lazzaro Tavarone y Giovanni Battista Paggi, o menos conocidas, como Castellino Castello, sobre la base del legado artístico dejado por Cambiaso.

La actividad gráfica de Castello, conocido como el Bergamasco, está representada en dos láminas de gran calidad formal y compositiva⁵²: *La captura de Cristo*, estudio preparatorio para el cuadro del mismo nombre destinado a la iglesia de San Francesco di Castelletto en Génova, fechado en 1562, y el *Cristo en gloria*⁵³, dibujo para la parte superior del retablo conservado en el convento de las agustinas en Génova Sturla⁵⁴. Estos dibujos no solo documentan las habilidades del Bergamasco en su faceta más conocida, como la de pintor⁵⁵, sino que también se refieren a dos prestigiosas obras encargadas realizadas por el artista en un período de tiempo comprendido entre 1560 y 1567, año en que partió a España, dejando inconclusos muchos otros encargos asumidos para retablos y pinturas⁵⁶.

Los ejemplos gráficos del Bergamasco pueden compararse con un dibujo de Luca Cambiaso, pintor-decorador y colaborador de Castello a partir de los años 1558 y 1560, es decir, desde la obra de renovación interior de la iglesia de los Doria, San Matteo. El *Estudio de un soldado en una pechina*⁵⁷ muestra la importancia que el artista atribuía a las figuras en sus soluciones decorativas. A través de la inserción del soldado en la pechina, cuya forma acampanada se obtiene mediante líneas curvas simples, se puede captar la gran capacidad de síntesis del maestro de Moneglia y la diferencia conceptual sustancial con respecto a las construcciones en perspectiva y articuladas de Castello.

De las dieciocho láminas que a lo largo del tiempo se han clasificado bajo el nombre de Cambiaso en la Biblioteca Nacional, esta es la única que puede considerarse totalmente de su autoría. Las láminas restantes atribuidas al maestro son aquí suprimidas de su corpus y presentadas con nuevas atribu-

la tabla porque, en nuestra opinión, no son de la escuela genovesa: *La Virgen con el Niño y los Santos Pedro y Santiago*, DIB/13/10/10, B7712, y *La adoración de los Reyes Magos*, DIB/13/9/30, B7260.

- 41 Barcia lo ha catalogado como dibujo de Luca Cambiaso y Manuela Mena ha confirmado su atribución.
- 42 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso; Zarco Cuevas apoyaba esa atribución; Pérez Sánchez lo considera uno de los maestros del entorno de Cambiaso; Manuela Mena lo ha atribuido a Zuccaro. Véanse ZARCO CUEVAS 1932b, p. 4, y PÉREZ SÁNCHEZ 1978, p. 52.
- 43 Barcia lo ha dejado como anónimo; quien escribe ha propuesto, en 2006, el nombre de Bernardo Castello pero corrobora ahora (2019) su atribución al Bergamasco propuesta por Gonzalo Redín.
- 44 Barcia lo ha clasificado como dibujo de artista anónimo italiano; Manuela Mena como de anónimo genovés.
- 45 Clasificado en el fondo como dibujo de artista anónimo; Annamaria Petrioli Tofani lo considera obra de Paggi.
- 46 Remítase al cat. 87.
- 47 Barcia lo incluyó entre las obras de Ribalta que reflejaban la influencia de Sebastiano del Piombo. Para Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, se trata de una obra del entorno de Ribalta relacionada con el estilo de Cambiaso. Para la bibliografía específica, véase cat. 90 en esta publicación.
- 48 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso. Existen otras copias del dibujo en el Louvre (Inv. 9268 e Inv. 9269; MANCINI 2017, p. 139, N° 194 y 195) y en el Museo Nacional de Estocolmo (Inv. NM 1580-1683; Bjurström 1979, N° 340).
- 49 Barcia lo ha catalogado como dibujo de anónimo italiano del siglo XVI, aunque destacó la relación con las formas de Cambiaso; H. J. Harris lo considera de Cambiaso.
- 50 Barcia lo ha atribuido a Luca Cambiaso.
- 51 DIB/15/14/29, B7666. Véase NEWCOME-SCHLEIER 1975, p. 36, N° 14. Como el ensayo se limita a los dibujos del siglo XVI y principios del XVII, la lámina de Castello no se incluye entre las fichas de esta publicación.
- 52 Entre las láminas de la escuela genovesa, hay algunas que han sido o son actualmente atribuidas a Castello, aunque, en nuestra opinión, deberían ser suprimidas de su corpus. Uno de estos casos es el del *Estudio de una figura masculina de pie*, DIB/16/42/11, B7404, que, aunque de gran interés y cercano a la dinámica perinesca, no se ajusta a la modalidad gráfica de Castello.
- 53 DIB/15/14/13, B7713. Véase cat. 86 en esta publicación.
- 54 La lámina, correctamente identificada por Gonzalo Redín y comentada por él en la ficha correspondiente, presenta una intrigante singularidad en Castello: el cambio de parte de la composición en la fase próxima a la ejecución pictórica, modalidad no conocida en su obra hasta ese momento. La escena, utilizada para la parte superior del retablo, es una variante de la idea que había plasmado en una lámina de una colección privada. De ella, la parte inferior corresponde en su totalidad al cuadro de *El martirio de San Sebastián*, conservado en el convento de las agustinas en Génova Sturla, mientras que la parte superior fue abandonada a favor de la orquestación de la lámina de Madrid. Remítase a SANGUINETI 2018, pp. 6-23 para el cuadro y el dibujo de la colección privada.
- 55 Los proyectos arquitectónicos de Castello son mucho menos conocidos, aunque Castello haya cumplido una función determinante en la fase de proyecto de la arquitectura genovesa y en la definición de las decoraciones pictóricas y del ornato de algunos de los palacios más emblemáticos de la *Strada Nuova*. Fue él quien diseñó, por ejemplo, el palacio Niccoloso Lomellino y el palacio de G. B. Spinola, hoy Doria, ambos en esta emblemática arteria de la arquitectura genovesa del siglo XVI.



3



4

Fig. 3. Ambito di Luca Cambiaso, la *Vergine col Bambino e il piccolo San Giovanni Battista*, penna e inchiostro bruno, 213 x 192 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/10/9).

Fig. 4. Copia da Luca Cambiaso e da Tavarone, *Deposizione*, penna e inchiostro diluito bruno, matita nera, 345 x 212 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/10/9).

ciones, atribuidas al círculo de Cambiaso o simplemente relegadas entre las copias de Cambiaso. Aunque algunas láminas son de escaso interés, la presencia de este conjunto de obras gráficas en la institución española confirma, una vez más, la inmensa proliferación de dibujos, de calidad dispar, colocados genéricamente bajo el nombre del pintor de Moneglia. Sobre algunos de ellos es posible hacer algunas observaciones.

*La Virgen y el Niño con el pequeño San Juan Bautista*⁵⁸ (fig. 3) es una versión muy débil comparada con la del Gabinete de Dibujos de los Uffizi⁵⁹. La diferencia estilística no solo se debe al estado de conservación —la superficie está casi completamente alterada por las manchas de fóxing— sino también a los rasgos gráficos diferentes, más decididos y sueltos en el ejemplar florentino. La lámina conservada en España es una ejecución inspirada en la del maestro, pero, aunque similar, no es una obra de su autoría. Entre las láminas del círculo de Cambiaso se encuentra también la *Escena de Sacrificio*, que presenta el estilo estereométrico utilizado cada vez con más frecuencia por el maestro a partir de 1565, lo que le garantiza que pasará a la posteridad debido a la gran profusión de copias. La composición está totalmente en consonancia con la *Escena de sacrificio* pintada por Cambiaso en uno de los dos compartimientos rectangulares, junto al panel central del techo del primer piso principal del Palacio Agostino De Franchi en Génova⁶⁰, desarrollado sobre el tema de las *Historias de Eneas y Dido*. El trazo rápido con pluma de la lámina española no deja de señalar los escasos elementos escénicos y el ritmo sinuoso de los distintos personajes, pero las siluetas están sin vitalidad y aplanadas sobre la lámina. La inserción de la lámina entre los dibujos del círculo de Cambiaso obedece al enfoque utilizado para trazar los personajes y al uso de volúmenes geométricos esbozados y contornos desdibujados repasados varias veces, en contraste con el gesto elegante y seguro del maestro.

La *Deposición*⁶¹ (fig. 4) forma parte de una serie de la que se conservan algunos ejemplares en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre. Realizados por un estrecho colaborador de Luca Cambiaso, tal vez el joven Lazzaro Tavarone (1557-1641), se inspiró en los trabajos del maestro sobre la iconografía de la *Pasión de Cristo*, utilizando una técnica con pluma y tinta marrón con realces de acuarela ligera en tinta diluida aplicados sobre una lámina casi siempre muy clara⁶².



5

El resto del repertorio gráfico de la Biblioteca Nacional, ya atribuido a Cambiaso, comprende solo copias, como el dibujo de *Daniel en el foso de los leones*⁶³, el *Martirio de Santa Catalina*⁶⁴ y el estudio de *Neptuno*⁶⁵, ejecutado con pluma y lápiz rojo, realizado con acuarelas diluidas de lápiz rojo, que aquí se destaca precisamente por el uso de una técnica poco común en la obra de Cambiaso y su entorno. Un ejemplo interesante del gusto de los coleccionistas que se desarrolló por el arte gráfico del artista, conduciendo así a la creación de verdaderos y auténticos *pastiches*, es la lámina de *Hércules combatiendo contra las Amazonas y soldados (?)*⁶⁶ (fig. 5). La iconografía retoma en parte la pintada por Cambiaso en el techo del palacio Doria Spinola (luego llamado de la Prefectura) al principio de su carrera, a comienzos de los años 50 de ese siglo, cuando la influencia de Perin del Vaga, Beccafumi y Tibaldi estaba aún muy presente. Una mirada más atenta revela que el tema es una reelaboración de dos escenas distintas aquí reunidas: la *Batalla entre Hércules y las Amazonas* y la *Escena de batalla*, pintadas al fresco respectivamente en la bóveda del salón de honor y en una luneta en la imposta del techo del mismo espacio.

Momentos destacados de la gráfica genovesa a través de las láminas de la BN (novedades)

El segundo momento que se desprende del análisis de las láminas de la escuela genovesa conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid está representado por las obras gráficas de Lazzaro Tavarone, Giovanni Battista Paggi y otro artista menos conocido, Castellino Castello. Este núcleo permite seguir la evolución del dibujo genovés entre finales del siglo XVI y principios del XVII, mostrando, con marca de agua, la continuidad conceptual, formal y estilística con respecto a la obra de Castello y Cambiaso.

El acceso al catálogo digital ha permitido identificar dos nuevos dibujos, de mano genovesa y de cierto interés. A ellos se añade un nutrido grupo de láminas, algunas de las cuales ya han sido publicadas como obras de Paggi, que deben reatribuirse a un único artista cuya identidad aún se desconoce y que se identifica con el seudónimo de *Triangular Eye Style Master*⁶⁷.

La primera novedad la aporta la lámina del *Cristo con la cruz auestas*, clasificada como anónima en la Biblioteca Nacional⁶⁸. Los rasgos amplios y endurecidos de los ropajes y los grandes ojos hundidos dibujados en forma de coma recuerdan el estilo de Lazzaro Tavarone, discípulo predilecto de Cambiaso, el único de sus colaboradores que hizo una verdadera carrera en Génova desde 1592 hasta 1641, es decir, desde el momento en que regresó a su patria hasta el año de su muerte. El drapeado no muestra todavía la angulosidad típica de Tavarone, pero los rasgos fisionómicos y la disposición del Cristo y de los dos personajes que están detrás de él recuerdan una composición que pintó al fresco, poco después de su regreso, en la bóveda de la pequeña capilla de la villa de Giovanni Andrea Doria en Pegli, que antes perteneció a Adamo Centurione. En correspondencia con las líneas trazadas con pluma, pueden verse agujeros, a menudo utilizados para reproducir la composición mediante la técnica del espúlvoro, que corroboran el destino de la lámina⁶⁹.

Fig. 5. Copia da Cambiaso, *Ercole che combatte contro le amazoni e soldati (?)*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 292 x 763 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/36).

66 Para las obras encargadas a Castello y no realizadas, véase el estudio de ROSSO DEL BRENNIN 1976, pp. 377-488.

67 DIB/16/42/6, B7270. Véase cat. 88 en esta publicación.

68 DIB/13/10/9, B7704.

69 Inv. 2147 F. El dibujo de los Uffizi puede fecharse en los años cincuenta de dicho siglo, período en el que Cambiaso pintó muchos paneles sobre el tema de La Virgen con el Niño, como, por ejemplo, el ejemplar del Blanton Museum of Art de Austin (Inv. 2005.151; Bober en Luca Cambiaso 2007, p. 212, N. 4).

60 Para la reproducción del fresco, véase BIAVATI FABRETTI 1984, pp. 25-51.

61 DIB/13/11/17, no incluido en Barcia. En la monografía dedicada a la obra de Cambiaso, Bertina y William Suida la publicaron entre los originales, fechándola en 1585. La datación parece correcta, pero el estilo deja mucho que desear, especialmente en los detalles fisionómicos. Véase SUIDA 1958, p. 64.

62 Para la lista completa, consulte la ficha del dibujo del Museo del Louvre, *La entrada de Cristo en Jerusalén* (Inv. 9241; MANCINI 2017, p. 91, N.º 82).

63 DIB/13/9/29, B7259.

64 DIB/16/36/3, B7265.

65 DIB/18/1/3920, no incluido en Barcia.

66 DIB/13/9/36, B7267. La composición corresponde a la parte derecha de un tema que debía ser más amplio, como lo demuestra otra copia de Cambiaso conservada en la Albertina de Viena, clasificada bajo el título *Batalla ecuestre entre romanos y galos (orla)* (Inv. 28210), a pesar de la presencia de Hércules en el centro. Véase reproducción en el sitio: <https://sammlungonline.albertina.at>

Fig. 6. Triangular eye Style Master, *Diana*, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, matita nera, 258 x 340 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (DIB/13/14/32).



6

67 El nombre se refiere a la descripción que hizo el dibujante Lawrence Turčić en 1987 de los elementos más destacados. Turčić 1985-1986 (1987), p. 245, nota 34.

68 DIB/13/1/18, B97. Remítase al cat. 90 en esta misma publicación.

69 La preparación para el uso de la técnica del espúlvoro, poco frecuente entre los dibujos de la escuela genovesa, ha sido identificada por quien escribe en algunas láminas del círculo de Cambiaso: *Dos putti que juegan, corriendo hacia la derecha*, (Inv. 9373 anverso y reverso) atribuida a Lazzaro Tavarone, y *Venus llorando por la muerte de Adonis* (Inv. 9326), como del círculo de Cambiaso, ambas conservadas en el Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre. Véase para la lámina Inv. 9373 anverso y reverso, MANCINI 2017, pp. 103-104, N.º 105; para la lámina Inv. 9326, MANCINI 2017, pp. 99-100, N.º 95. Una tercera lámina, del entorno de Cambiaso y que implica el uso de esta misma técnica, se conserva en la Graphische Sammlung de Múnich. Se trata de *La Lapidación de San Esteban*, Inv. 2775 Z.

70 DIB/15/16/19, B8052. Véase cat. 92 en esta misma publicación.

71 El dibujo se encuentra en el Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre (Inv. 9207; MANCINI 2017, pp. 82-83, N.º 70).

72 El nombre de Castellino Castello ha sido asociado de manera convincente por Valentina Frascarolo a un primer dibujo, *El martirio de San Andrés*, por su relación definitiva con el cuadro sobre el mismo tema firmado por el artista, hoy conservado en el *Albergo dei Poveri* de Génova. A partir de esa lámina, que se encuentra en la Pierpont Morgan Library and Museum de Nueva York (Inv. 1993.294), fue posible relacionar otras obras gráficas con el nombre de Castello, para esbozar un primer corpus gráfico. La característica principal de este grupo de obras es su carácter duro y sintético. Véase MANCINI 2017, p. 191, N.º 292; más recientemente, MARTY DE CAMBIAIRE 2019, p. 30, N.º 10.

73 *Venus dormida*, DIB/13/9/35, B7266; *Escena interior (¿Alegoría de la ignorancia?)*, DIB/13/9/38, B7269.

74 Para conocer este tema, véase MANCINI 2017, pp. 204-205, N.º 306.

75 DIB/13/9/33, B7263. Véase cat. 91 en esta misma publicación.

76 DIB/13/14/32, B8693.

77 DIB/13/9/28, B7258.

78 Inv. 425.1999. Lápiz negro, pluma y tinta, 225 x 342 mm. Véase el sitio <http://collection.blantonmuseum.org/>

79 Inv. 9216. MANCINI 2017, pp. 204-205, N.º 306.

Para el estudio de *La Anunciación*, ya clasificada como obra de Luca Cambiaso⁷⁰, se adelanta, en cambio, el nombre de Castellino Castello (?-1649). El dibujo ha de incluirse en el período de formación, por el vínculo evidente con el famoso modelo de Cambiaso y ciertos defectos de forma⁷¹, aunque el sombreado seco y roto recuerda el estilo de este pintor genovés cuya actividad gráfica se ha empezado a reconstruir desde hace algunos años⁷². A pesar de que la influencia de Cambiaso está presente en la disposición compositiva, en las tipologías formales —del tratamiento de los cuerpos y los drapeados con volúmenes cúbicos— y en el movimiento simplificado y rápido de la pluma, el dibujo de la Biblioteca Nacional muestra *in nuce* los elementos gráficos propios de Castello, como el trazo fragmentado de los contornos, la descripción nítida de los detalles fisionómicos y el trazo continuo en la representación del perfil de los rostros.

A Giovanni Battista Paggi (1554-1627), pintor que llevó un soplo de aire fresco a Génova tras la muerte de Cambiaso, creando las condiciones para el inicio de la gran temporada local del siglo XVII, se le han atribuido algunos dibujos de los que la *Virgen en gloria entre los santos* es, sin embargo, la única obra gráfica de la que se mantiene su autoría⁷³.

La Biblioteca Nacional también alberga un interesante grupo de seis láminas de un artista anónimo genovés activo en el primer cuarto del siglo XVII, el *Triangular Eye Style Master*. El núcleo español, notable por su cantidad y calidad, se suma a un corpus gráfico consolidado de casi treinta dibujos que se encuentran en otras colecciones, a menudo ocultos bajo nombres de artistas como Cambiaso, Paggi o Benso⁷⁴. Las obras gráficas más representativas del grupo madrileño son las dos versiones, dibujadas en ambas caras de la misma lámina, de la *Tentación de San Francisco*⁷⁵, el estudio para *Diana*⁷⁶ (fig. 6) y *El sacrificio de Isaac*⁷⁷. Los temas se inspiran a menudo en temas religiosos, siendo ejecutados con pluma en un boceto inicial a lápiz negro y enriquecidos con barnizados de acuarela. En las tres láminas mencionadas, la disposición de los personajes tumbados, los volúmenes de sus cuerpos y la representación del follaje de los árboles en un segundo plano son similares entre sí, pero también comparten esto con otras obras gráficas ya identificadas, como la lámina de *Sansón y Dalila* del Blanton Museum of Art de Austin⁷⁸ y el *Descanso en la huida a Egipto* del Museo del Louvre⁷⁹. Este conjunto de obras gráficas, conservadas en la Biblioteca Nacional, permite observar la evolución estilística y formal del artista hacia volúmenes desproporcionados. Ello se puede observar en el *Estu-*



Fig. 7. Triangular eye Style Master, Maddalena penitente, penna e inchiostro bruno, inchiostro diluito bruno, 230 x 367 mm. Biblioteca Nacional de España (DIB/13/9/34).

7

dio para Adán y Eva⁸⁰, en la *Justicia*⁸¹ y en la *Magdalena penitente*⁸² (fig. 7), en los que las fisionomías de los personajes son afines a las de la *Escena de batalla*⁸³ conservada en el Kupferstichkabinett de Berlín y el *Cristo triunfante*⁸⁴ del Museo de Teyler de Haarlem. Aunque el número de dibujos atribuidos al *Triangular Eye Style Master* sea cada vez mayor, desde que Valentina Frascarolo y quien escribe hemos retomado y seguido la intuición magistral y erudita de Nicholas Turner y Lawrence Turčić antes⁸⁵ y de Mary Newcome-Schleier después⁸⁶, no se han encontrado en ninguno de ellos marcas de agua ni anotaciones que revelen su identidad⁸⁷. En 2016, Benito Navarrete atribuyó una lámina del Gabinete de Dibujos y Grabados de los Uffizi, el *Sacrificio de Isaac*, a Patrizio Cajés (1540-1617)⁸⁸. El trazo ligeramente redondeado y los detalles fisionómicos de tipo alargado y puntiagudo son característicos del *Triangular Eye Style Master*, a quien debe atribuirse, en nuestra opinión, el dibujo florentino⁸⁹. La propuesta de atribución a Cajés, Cagliese, pintor toscano que partió a España con el grupo de Rómulo Cincinato en 1567 (es decir, en el mismo año que Castello), y que murió allí en 1612, abre la vía a la hipótesis de que el autor de este corpus gráfico sea quizás uno de los artistas genoveses que partieron a España.

El estudio de los dibujos de la escuela genovesa conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid ha propiciado la inclusión de nuevos ejemplares gráficos bajo los nombres de algunos maestros de esta escuela, como los aquí atribuidos a Lazzaro Tavarone y al joven Castellino Castello, y la actualización de la bibliografía relativa a las obras ya conocidas, como en el caso de las láminas de Giovanni Battista Castello, Cambiaso y Paggi. La presencia del importante grupo relacionado con el *Triangular Eye Style Master* hace deseable continuar con una investigación específica para desvelar, en definitiva, la identidad de este pintor. Las investigaciones realizadas sobre las obras gráficas de la escuela genovesa que pertenecen a la prestigiosa institución española han puesto de manifiesto hasta qué punto los especialistas, en los últimos treinta años y gracias a sus estudios, han colmado las lagunas de los siglos anteriores, afinando el conocimiento no solo de los artistas genoveses más destacados, sino también el de los que, hasta hace poco, solo Soprani con sus palabras había documentado. Sin embargo, la atribución genérica de muchos dibujos a Luca Cambiaso, también observada en la Biblioteca Nacional, parece ser un recordatorio por enésima vez de la necesidad de hacer un balance de la obra gráfica de este artista. Gracias al avance de las investigaciones en este campo, quizás haya llegado la hora de abordar y desatar este nudo de una manera actualizada respecto de la elegida por los Suida para su monografía de 1958⁹⁰. El manejo del asunto se hace cada vez más imperativo no solo para hacer justicia a las cualidades de Cambiaso como dibujante, liberándolo de la responsabilidad de todas aquellas láminas que se le atribuyeron o se le siguen atribuyendo injustamente, sino también para aclarar las filiaciones, influencias y derivaciones gráficas que encuentran en su estilo un punto de partida.

80 DIB/13/9/27, B7257.

81 DIB/13/9/37, B7268.

82 DIB/13/9/34, B7264.

83 Inv. KdZ 16030.

84 Inv. N° 531.

85 Véanse TURNER 1984, p. 440; TURČIĆ 1987, p. 245, nota 34.

86 NEWCOME-SCHLEIER 1985, p. 50, en el interior de la ficha N° 40.

87 Aunque en su mayoría se trate de composiciones y no de estudios de figuras individuales o variantes, es decir, de estudios preparatorios para cuadros probablemente, las comparaciones figurativas realizadas aún no han dado resultados convincentes.

88 Inv. 7267 S. La lámina está clasificada en la colección florentina bajo el nombre de Lazzaro Calvi (1502-1607). Véase NAVARRETE PRIETO 2016e, p. 136, N° 36, repr.

89 Esta lámina y las que se le atribuyen tanto en el Gabinete de Dibujos y Grabados de la Galería de los Uffizi como en el Museo del Louvre muestran una evidente diferencia de estilo.

90 Como, por ejemplo, haciendo una distinción por tipo de copias de los originales.