

18. Francisco Rizi

(Madrid, 1614-El Escorial, 1685)

Estudio para los frescos de la cúpula de San Antonio de los Portugueses

Hacia 1662

Lápiz negro, pluma y tinta parda, pincel y aguada azul sobre papel de estraza verjurado, cuadriculado a lápiz negro (recto); lápiz negro sobre papel de estraza verjurado (verso). El soporte está formado por seis fragmentos de papel de estraza verjurado unidos por el verso. En la parte superior derecha del verso presenta un apunte sumario para arquitecturas fingidas realizado a lápiz negro, que no ha sido posible fotografiar por motivos de conservación.

777 × 428 mm

Madrid, Museo de la Casa de la Moneda, R/332

Inscripciones y marcas: En la parte central derecha del recto, a tinta parda: «60 [?]». En la parte inferior del recto, a tinta parda: «Rizi ---- q 15 R». En la parte inferior izquierda del recto, a lápiz azul con grafía moderna, número de registro del museo: «31». En la parte inferior izquierda del recto, a tinta negra, marca de la colección González Sepúlveda (?): «M.». En la parte superior derecha del verso presenta un apunte sumario para arquitecturas fingidas realizado a lápiz negro que no ha sido posible fotografiar por motivos de conservación.

Procedencia: Colección Pedro González Sepúlveda (?); Colección Mariano González Sepúlveda (?)¹¹.

Bibliografía: Durán González-Meneses 1980, pp. 53, 54 y 148, núm. 60; Pérez Sánchez 1985, p. 55; Pérez Sánchez 1986a, p. 77; Pérez Sánchez y Boubli 1991, p. 165; Gutiérrez Pastor y Arranz Otero 1999, p. 214, fig. 4; Gutiérrez Pastor 1999, p. 532; García Cueto 2005, p. 288, n. 802; Gutiérrez Pastor y Arranz Otero 2015, p. 136.

19. Francisco Rizi

Apunte para la visión de san Antonio de Padua (recto)

La visión de san Fernando (verso)

Hacia 1662 (recto)

Hacia 1671 (verso)

Lápiz negro, pluma y tinta marrón sobre papel verjurado.

185 × 275 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado, D3814

Inscripciones y marcas: En el ángulo inferior izquierdo del recto, a tinta parda: «Rizi».

Procedencia: Colección real.

Bibliografía: Sánchez Cantón 1930, V, núm. 382; Du Gué Trapier 1941, p. 37; Harris 1961, p. 104; Pérez Sánchez 1970, p. 71, fig. 21; Angulo Íñiguez 1971a, p. 279; Pérez Sánchez 1972a, pp. 120-121, núm. FA.91, lám. 53; Angulo Íñiguez 1974, p. 365, fig. 6; Pérez Sánchez 1980, p. 102, núm. 224; Pérez Sánchez 1985, p. 55; Pérez Sánchez 1986a, p. 38; Pérez Sánchez 1986b, p. 239; Pérez Sánchez y Boubli 1991, pp. 164-165, núm. 76; Gutiérrez Pastor 1999, p. 532; Gutiérrez Pastor y Arranz Otero 1999, p. 214, fig. 3; *Dibujo europeo* 1999, p. 122, núm. 69; García Cueto 2005, p. 287, n. 802; Gutiérrez Pastor y Arranz Otero 2015, p. 136.

20. Francisco Rizi

Estudio para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses en Madrid

Hacia 1662

Lápiz negro, pluma y tinta parda, pincel y aguada gris sobre papel verjurado.

457 × 291 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado, D6384

Procedencia: Colección particular, Madrid; adquirido por el Estado con adscripción al Museo Nacional del Prado en 2002.

Bibliografía: Gutiérrez Pastor 1999; García Cueto 2005, pp. 288, 291 y 293; Aterido Fernández 2006, pp. 257 y 259, fig. 13; Aterido Fernández 2011; Gutiérrez Pastor y Arranz Otero 2015, p. 136.

Estos tres dibujos presentan sendos estadios del planteamiento de Rizi para el proyecto de la decoración de la cúpula de la iglesia del Hospital de San Antonio de los Portugueses en Madrid. Los frescos fueron realizados por él en colaboración con Carreño como pintor de figuras y de Juan Valdemira de León como pintor de flores entre 1662 y 1666. Por lo que se sabe hasta ahora, consta la intervención de Angelo Michele Colonna y Dionisio Mantuano en las primeras etapas de la decoración de la cúpula. El proyecto de Rizi, documentado por Palomino y por los tres dibujos aquí reunidos, demuestra que el pintor tuvo conocimiento de los estudios previos conservados en el Palacio Real de Madrid y atribuidos a Colonna (fig. 17). Estos estudios, junto con el atribuido a Mantuano en el Prado (formado por dos hojas: D145 y D146), habrían sido facilitados a Rizi por la Hermandad de San Antonio, que regentaba el Hospital. El dibujo de Rizi para el tambor de la cúpula fingida (cat. 20) muestra un estadio previo de la elaboración del proyecto desechado en la ejecución final. El marco del compartimento central presenta una opción presente también en el dibujo de la Casa de la Moneda (cat. 18), un rectángulo con extremos mixtilíneos, mientras que en la ejecución final Rizi optó por una forma ovoide. El detallado dibujo perfilado a pluma y completado a la aguada permite apreciar las figuras de angelotes y esculturas fingidas que, según Palomino, pintó Carreño en el techo. Así, en el nicho del intercolumnio de la izquierda se puede apreciar la figura de san Juan Bautista, que debe relacionarse con la que hizo Rizi hacia 1654 para el retablo de la Expectación, hoy en la Biblioteca Nacional (Dib/16/39/23), pero que también se aproxima a las de las figuras de santos procedentes de su retablo en Santa María de los Ángeles en Madrid, hoy en el Prado (P7636 y P7637) y en el Lázaro Galdiano (inv. 1515 y 1519). La de san Pablo, además de con éstas, se debe poner en relación con la del mismo asunto en el retablo de San Francisco de Borja en Madrid, pintado en 1658.

Los dos dibujos preparatorios para el compartimento central representan la aparición del Niño a san Antonio de Padua (cat. 18 y 19). Según Palomino, esta parte habría sido pintada en la bóveda por Carreño siguiendo el diseño de Rizi, así como las figuras de la *quadratura*. El dibujo de la Casa de la Moneda (cat. 18) constituye un boceto bastante avanzado de una primera versión de la escena que sería después desechada. Destaca la presencia de algunas referencias espaciales que se eliminaron en la composición definitiva. En la parte inferior de la escena, Rizi colocó una mesa sobre escalones; sobre ésta un libro y un ramo de azucenas, atributos del santo, así como el crucifijo ante el que rezaba cuando, según la leyenda, tuvo lugar la aparición. La composición aquí propuesta es deudora de la de Carducho en el Hermitage (inv. 352), donde el santo también se eleva en el aire mientras el Niño desciende hacia él.

El dibujo del Prado (cat. 19) presenta ya en líneas generales la composición definitiva del espacio central, aunque el enmarque sigue siendo como en los otros dos dibujos un rectángulo con los extremos mixtilíneos, como sugiere el trozo de cornisa curva del extremo inferior izquierdo de la hoja.

A diferencia de los dos dibujos de la visión de san Antonio (cat. 18 y 19), el del tambor (cat. 20) constituye un auténtico modelo destinado a los comitentes, semejante a otros muchos conservados de Rizi, como en el del *Martirio de san Andrés* (cat. 55) o el del *Regalo de Júpiter a Pandora* (cat. 17). La cuidada aplicación de la aguada y el perfilado a la pluma responden a un mismo proceder. A medio camino se encuentra el dibujo de la Casa de la Moneda (cat. 18), por hallarse inacabado, de forma análoga al dibujo preparatorio de Rizi en los Uffizi (inv. 10557 S) para el cuadro del convento de los Padres Capuchinos de El Pardo. El tercer dibujo (cat. 19) es en cambio un ejemplo de técnica distinta; un rápido y sumario esquicio a la pluma para organizar la composición, los volúmenes y la forma global de cada uno de sus elementos. Es de hecho uno de los raros

¹¹ Véase la nota sobre la procedencia de cat. 38.

ejemplos conservados de esta manera libre, con formas apenas sugeridas, de que Rizi se servía a menudo. En su verso aparece esquizada en la misma técnica la figura de un rey con capa y armadura arrodillado junto a una mesa donde figura una corona. En la parte superior derecha un ángel toca un laúd, mientras a la izquierda se aparece la Virgen con el Niño, todo enmarcado en un rectángulo. Tradicionalmente se ha identificado como un san Hermenegildo, tema que no aparece documentado en su obra. Se trata sin embargo de un estudio preparatorio para una visión del rey

Fernando antes de conquistar Sevilla, ciudad a la que harían referencia las construcciones sugeridas a través de un vano al fondo de la escena. En 1671 Rizi dirigió las decoraciones para los fastos por la subida a los altares del rey en la catedral de Toledo. La reutilización por parte de Rizi de una misma hoja para dos proyectos distintos encaja con las palabras de Palomino, según el cual el pintor tenía la costumbre de garabatear sobre cualquier soporte.

ELD



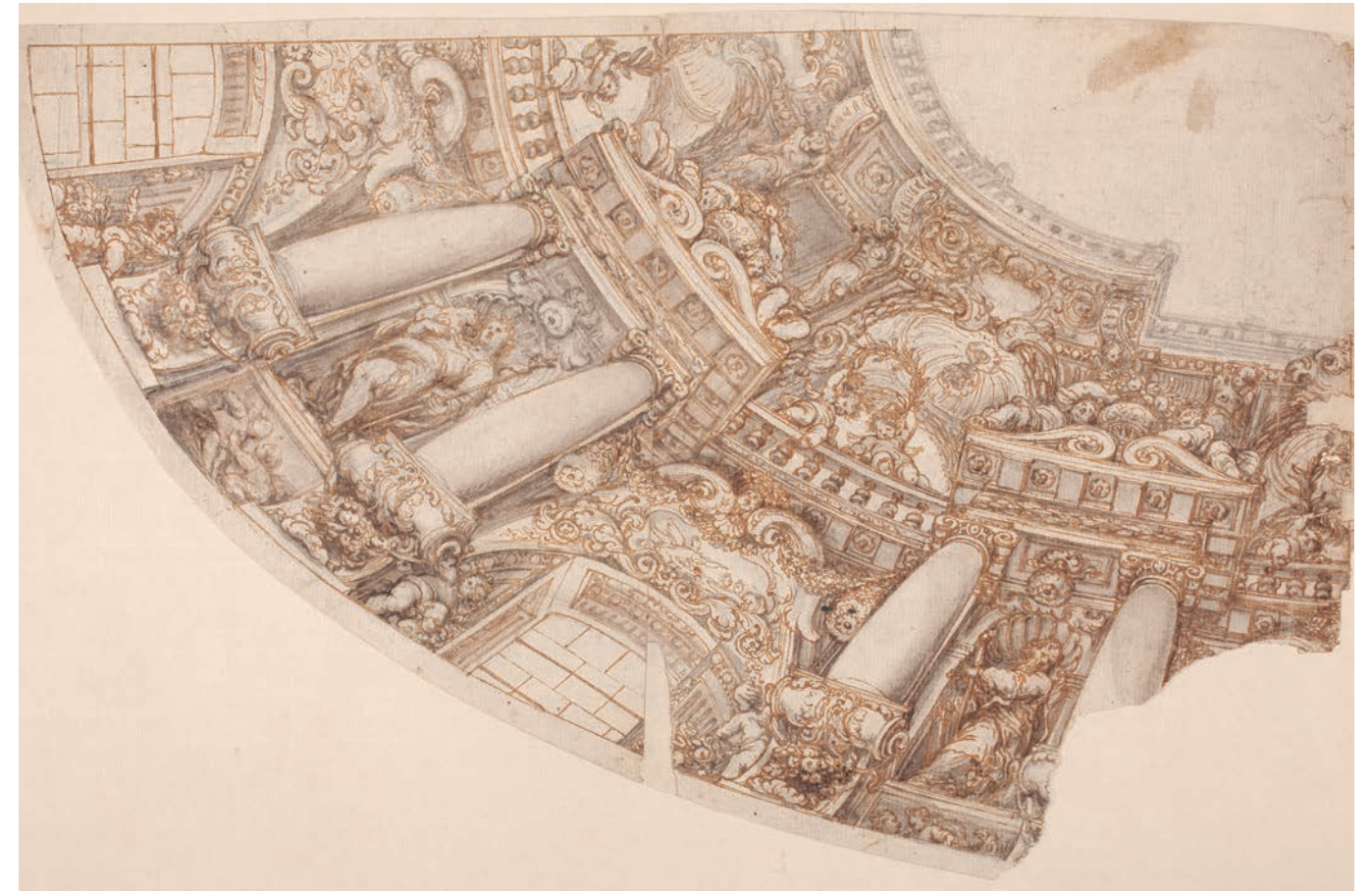
CAT. 18R



CAT. 19R



CAT. 19V



CAT. 20