

El maestro de papel

Cartillas para aprender a dibujar
de los siglos XVII al XIX

Edición a cargo de María Luisa Cuenca,
Ana Hernández Pugh y José Manuel Matilla.
Con la colaboración de Luis Zolle

Museo Nacional del Prado
Centro de Estudios Europa Hispánica
Madrid, 2019

Presentación

Desde su fundación hace ahora doscientos años, el Museo del Prado ha constituido un ineludible punto de referencia para la formación de artistas. El estudio y copia de sus obras, en directo o a través de reproducciones, ha convertido su colección en un repertorio que ha servido como modelo o fuente de inspiración. En este contexto, en el que el artista estudia las obras a través de su particular mirada, el dibujo constituye el principal instrumento de fijación de ideas y formas. Para alcanzar este objetivo ha pasado por un largo periodo previo en el que ha tenido que ejercitarse para dominar la mano y trazar sobre el papel, con el lápiz o la pluma, aquello que ve su ojo. Es precisamente al inicio de la carrera de todo artista al que se dedica esta exposición. Pero lo hace a través de unos materiales que, por ser raros –y aquí empleamos el término del mismo modo que hacen los bibliotecarios al referirse a los libros escasos, infrecuentes y especiales–, son poco conocidos. Las cartillas para aprender a dibujar fueron uno de los primeros y principales instrumentos que se emplearon desde el siglo XVII, y hasta bien entrado el siglo XIX, para enseñar a los jóvenes los principios del dibujo. Su condición material, el papel, unida a su uso intensivo en los talleres, academias y hogares particulares, ha motivado que sean pocos los ejemplares que han llegado a nuestros días. Además, su propia consideración como instrumentos formativos ha motivado que no hayan tenido el reconocimiento que su mérito artístico merece, por lo que frecuentemente han pasado desapercibidos, aun cuando en muchas ocasiones sus autores sean renombrados pintores, escultores y grabadores.

El estudio por parte del Museo del Prado de estas cartillas o libros de principios, como también se los ha denominado, es fruto de un plan de investigación trazado a medio plazo. En los últimos años se han incrementado las adquisiciones de obras sobre papel y libros antiguos, tanto para el Gabinete de Dibujos y Estampas como para la Biblioteca. En este caso concreto, la adquisición de la colección de cartillas de Juan Bordes, sumada a las procedentes de la biblioteca Madrazo, de la de José María Cervelló y de otras compras individuales, ha generado la creación de un notabilísimo fondo que sitúa a la Biblioteca del Prado entre las más importantes del mundo en este ámbito. Esta línea de trabajo puede unirse a otros proyectos de catalogación, estudio y exposición anteriores: *Bibliotheca Artis* (2010) y *Roma en el bolsillo* (2013) quisieron mostrar la importancia de los libros de arte en el contexto de la cultura artística de la Edad Moderna y analizar cómo los artistas se sirvieron de los cuadernos de viaje para fijar a través del dibujo lo visto en Italia. Ambos proyectos desarrollaban un plan integral de trabajo: el inventario, la catalogación, el estudio razonado y su difusión mediante exposiciones, publicaciones

y bases de datos accesibles a través de internet. En este sentido, *El maestro de papel* continúa esta línea de trabajo, pues junto a la exposición se desarrolla una metódica catalogación y digitalización de las cartillas conservadas en la Biblioteca del Prado, que una vez finalizada, permitirá a los investigadores de todo el mundo acceder a los fondos a través de la biblioteca digital del Museo. En este trabajo coral son de gran importancia las tareas acometidas por las áreas de restauración de papel, edición y archivo fotográfico.

Como en otras ocasiones, la realización de proyectos tan ambiciosos requiere también de la colaboración entre instituciones. Continuando la trayectoria iniciada hace algunos años, el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) y el Museo del Prado han sumado de nuevo sus fuerzas e intereses. Por citar solo el ejemplo más reciente de nuestra colaboración, en 2016 el CEEH promovió la publicación de *Copied by the Sun*, un estudio acompañado del catálogo razonado y la edición facsímil del libro de William Stirling Maxwell *Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain* (1848), primer libro de Historia del Arte ilustrado con fotografías, del que el Prado posee un ejemplar. El CEEH tiene entre sus objetivos prioritarios el estudio de la circulación de ideas e influencias artísticas en Europa. Por ello *El maestro de papel*, que trata precisamente de cómo el método para aprender a dibujar, desde su origen en Italia, se generalizó en Europa a partir del siglo XVII, llegando a España en fechas muy tempranas, encaja plenamente en los intereses del CEEH, que no solo ha sufragado la publicación de este catálogo, sino que además ha permitido contar con una investigadora a tiempo completo dedicada a documentar y estudiar los aspectos esenciales del proyecto.

Estamos seguros de que este catálogo que el lector tiene ahora en sus manos será el punto de partida para ulteriores investigaciones sobre un aspecto poco conocido, pero de trascendental importancia en la formación del arte y el gusto.

Quisiéramos finalmente felicitar y agradecer el trabajo llevado a cabo por los responsables de la exposición: María Luisa Cuenca, Ana Hernández Pugh y José Manuel Matilla, y hacerlo extensible a todos aquellos involucrados de una manera u otra en la materialización de la misma.

Miguel Falomir

Director

Museo Nacional del Prado

José Luis Colomer

Director

Centro de Estudios Europa Hispánica



Veronesi p.
cura.

Cornelius Cové fecit.
1578

El maestro de papel

De cómo los jóvenes aprendieron a dibujar en la Edad Moderna copiando las líneas trazadas en una cartilla y algunas ideas más

José Manuel Matilla

«El maestro de papel» es un juego de palabras. De la misma manera que lo fue la afirmación «aprender a dibujar sin maestro», que más que una realidad fue un artificio retórico empleado por algunos editores desde inicios del siglo XVII para promocionar las cartillas o «libros de principios». Paradójicamente, en otros casos se indicaba de forma expresa el nombre del artista, del maestro, que había concebido los modelos como garantía de su calidad. Esas cartillas se convirtieron en un eficaz instrumento a disposición de los aprendices en los talleres, los jóvenes alumnos de las academias o los simples aficionados deseosos de adquirir conocimientos artísticos, que se sirvieron de ellas para comenzar a ejercitarse en la práctica del dibujo. Y aunque el maestro no estuviese presente en todos los momentos en los que el discípulo se dedicaba a la copia, la mera existencia de estos modelos, su ordenación de acuerdo con un plan formativo y la recomendación de su uso presuponen su intención de dirigir ese aprendizaje desde el comienzo.

Es un lugar común que el dibujo es la base de las artes; el *disegno*, ya sea entendido en su acepción conceptual –el dibujo «interno» citado en los tratados– o en su lado práctico y material, había de ser aprendido como parte de un proceso por el que necesariamente tenían que pasar todos los que aspiraban a ser artistas profesionales o meros aficionados. No se trata aquí de desarrollar las innumerables referencias que sobre este asunto aparecen en la tratadística del Renacimiento y del Barroco. Cualquiera de los estudios históricos sobre el dibujo suele dedicar sus páginas iniciales al desarrollo del concepto de diseño y a su enseñanza. Las cartillas de dibujo, mencionadas puntualmente en algunos de estos tratados, constituyen la materialización de buena parte de los postulados teóricos que planteaba la enseñanza del arte. Fueron las encargadas de presentar visualmente parte de la teoría desarrollada en los tratados y también de dejar constancia de los lugares comunes sobre la práctica del dibujo en los talleres y academias.

Ernst Gombrich, en su libro *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Washington, Phaidon, 1960), que recoge una serie de conferencias



14. *Colorem oliui commodum picforibus, Inuenit insignis magister Eyckius.*

fig. 3
Enea Vico, *Academia-taller de Baccio Bandinelli*,
h. 1550. Butil, 310 x 480 mm. Colección Furió

fig. 4
Hans Collaert II, *Color oliui*, h. 1590. Butil,
iluminada, 203 x 270 mm. Colección Furió



Abrahamus Bloemacii inventor.

Ojo, cerebro, mano

Historia de las cartillas de dibujo a través de su clasificación y estrategias docentes

Juan Bordes

Dibujar es hacer visible un pensamiento con líneas o tonos; es concertar una batalla de energías; es construir una red para atrapar las ideas; es iluminar ciñendo las formas con sombras...; pero, sobre todo, dibujar es una operación mental en la que el cerebro coordina lo que el ojo o la imaginación saben ver con lo que la mano sabe decir. Y mediante esa operación queda de manifiesto el nivel de percepción e ideación del dibujante.

Las cartillas o manuales de dibujo, que frecuentemente se anuncian desde su título como métodos «para aprender a dibujar sin maestro», se podrían describir como una colección de estampas con modelos de iniciación al dibujo ordenadas en grado creciente de dificultad y sin escritos explicativos; en ellas, la figura humana es texto y pretexto para unos ejercicios gráficos que enseñan a dibujar mediante la copia de las estampas que contienen. Estos modelos educaban el gesto gráfico del principiante, pero a la vez avanzaban brevemente los contenidos de lo que serían las siguientes disciplinas que debían completar la formación del artista (como la anatomía, la proporción y la fisonomía), y que continuarían aportándole gestos de estilo para la construcción del principal soporte de sus ideas artísticas que es la figura¹.

Soy consciente de que esta breve definición no es suficiente para distinguir las cartillas de otras obras que también asumen el objetivo de enseñar a dibujar y que, en cambio, adoptan la forma del tratado, en el que el texto es la parte más importante. La dificultad para reconocer las cartillas, incluso para los profesionales del libro, la advertí desde que comencé a coleccionarlas. Cuando ya a finales de la década de 1970 recorría las librerías anticuarias de las distintas ciudades europeas que visitaba, al explicar a los libreros lo que buscaba, no me servían ninguno de los títulos genéricos con los que se denominan estas colecciones de modelos en la literatura artística de los países europeos que las publicaron, tales como *Livre de portraiture*, *Principi del disegno*, *Elements of Drawing*, *Unterricht im Zeichnen*, *Modelos de dibujo*, etc. Por ello, finalmente preguntaba por «esas colecciones de estampas de manos, pies, cabezas...», y así conseguía que supieran a qué

Abraham Bloemaert y Frederik Bloemaert (grabador),
El artista dibujando en el taller, 1679-1702. Aguafuerte
y claroscuro, 303 x 223 mm. Londres, The British Museum,
1856,1213.71 (detalle)

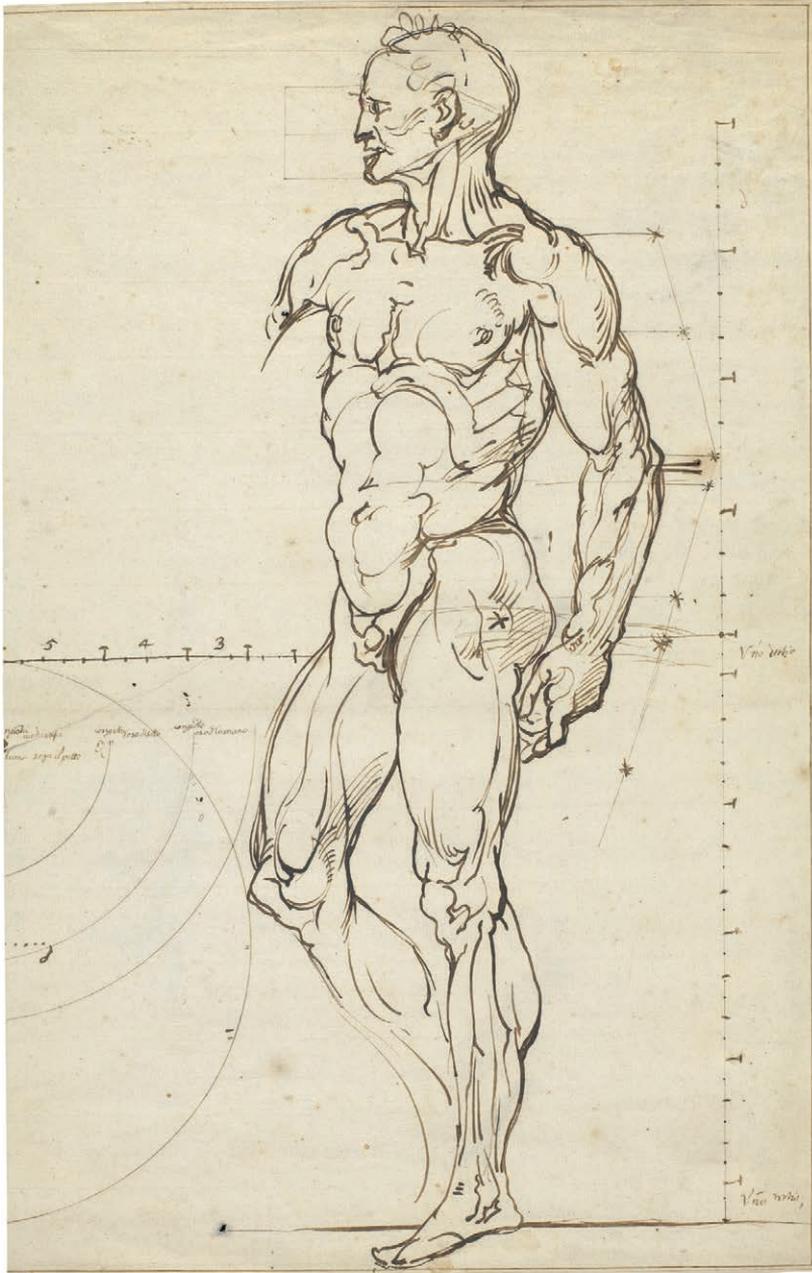


fig. 9
Anónimo (copia de un dibujo perdido de Miguel Ángel), *Proporciones del cuerpo humano*, siglo XVII. Pluma, 350 x 230 mm. Madrid, colección Juan Bordes

Animo tranquillo

gozo.

Verjuenza



espanto.

Desesperación

llanto

Deseo atonito

Juvido onesto.

compañion

Orror

furor

Las cartillas de dibujo españolas: su desarrollo y sus modelos

Ana Hernández Pugh

El nacimiento de las cartillas de dibujo en Italia a principios del siglo XVII trajo consigo sustanciales cambios que transformaron por completo la forma que hasta entonces se empleaba para enseñar a dibujar. España no se mantuvo al margen; tres décadas después de la publicación de las primeras cartillas en Venecia de Odoardo Fialetti, Giacomo Franco y Jacopo Palma (cat. 6 y 7), Pedro de Villafranca y Malagón grabó entre 1637 y 1638 muchos de los modelos que aparecían en ellas (véase cat. 27). Sus estampas fueron las primeras en recoger en España este tipo de material que tanto éxito estaba teniendo en Italia y en el Norte de Europa, especialmente en los Países Bajos. Aunque no tengamos constancia de que con anterioridad a 1637 se hubieran grabado modelos para dibujar similares, sí sabemos del interés que desde principios de siglo existía en España, concretamente en Madrid, por crear una academia de pintura similar a la romana de San Lucas. Tras este interés se encontraban, entre otros motivos, la inquietud de muchos artistas por conseguir que su profesión lograra un carácter liberal, y la defensa de sus privilegios económicos y sociales, todo lo cual condujo finalmente al intento de fundar en Madrid una academia que aunara y velara por esos ideales.

El primer documento fechado que deja constancia del intento de establecer una academia de San Lucas en Madrid es de 1606¹. En él distintos artistas suscriben un acuerdo de contrato con los frailes del convento de la Victoria para arrendar un espacio donde establecer su academia «en donde de noche y de día y otras horas estudiemos y dibuxemos en dicho arte de la pintura»². Los estatutos de dicha academia fueron publicados en 1867 por Cruzada Villaamil, que los halló en la Biblioteca Nacional de España, en un borrador fechado en torno a 1619 y dirigido a Felipe III³. En esa misma institución también se conserva un memorial de Juan de Butrón dirigido a Felipe IV hacia 1626 pidiendo protección para la academia de pintores⁴. Desgraciadamente la academia de San Lucas no tuvo continuidad, pues el mismo Vicente Carducho –uno de los firmantes del documento fundacional de 1606 y posible autor material de los estatutos⁵–, en sus célebres

Detalle de modelos de ojos, en Matías de Irala, *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas alas cinco ordenes de Arquitectura...*, Madrid: [s.n.], 1739, Madrid, Colección Antonio Bonet Correa

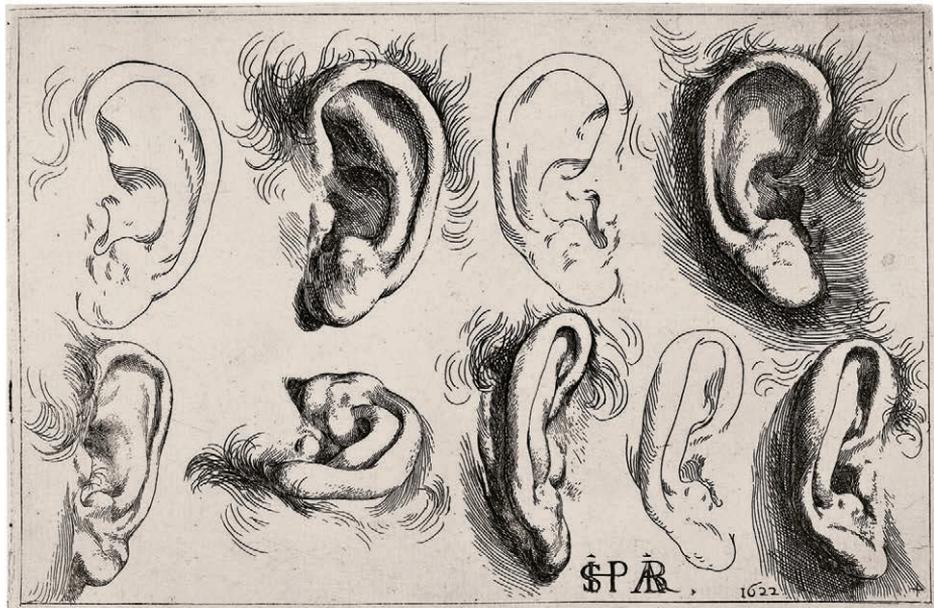


fig. 19

José de Ribera, *Modelos de orejas*, 1622. Aguafuerte, primer estado (I/III), 145 x 218 mm. Madrid, colección particular

proporcionar los nombres de aquellas cartillas a las que Martínez se había referido, ya que, según Palomino, «para estos principios ó rudimentos hay diferentes escuelas de autores muy clásicos que andan impresas: como son, las de Jacopo Palma, la de el Guerchino de Cento, la de Villamena, las de Estefano de la Bella; y sobre todas, la de nuestro insigne Españolito Josef de Ribera»¹⁷.

A tenor de estas recomendaciones, no es de extrañar que las cartillas de principios italianas tuvieran un papel importante en la enseñanza del dibujo en España durante el siglo XVII. En cuanto a las producidas por artistas españoles durante ese siglo, cinco son las que han llegado hasta nuestros días. El primero en grabar ejercicios de principios fue José de Ribera en 1622, cuando se encontraba en Italia. Aunque su labor no llegó a constituir una cartilla completa, realizó tres estampas con motivos de ojos, bocas y orejas que indudablemente revolucionaron y contribuyeron enormemente al desarrollo de este género didáctico (fig. 19). Aquella cartilla a la que se refieren tanto García Hidalgo como Palomino, del «briosissimo, y diestro Valenciano» e «insigne Españolito Josef de Ribera», es en realidad el *Livre de portraiture* grabado por Louis Ferdinand (véase cat. 26).



Las cartillas de dibujo de la biblioteca del Museo del Prado: colección imprescindible para el estudio de la didáctica artística

María Luisa Cuenca

Definidos con precisión por Jusepe Martínez (1600-1682), estos «libros de estampas, llamados principios de dibujar»¹ desarrollaban un programa educativo adaptado a la primera etapa del aprendizaje del dibujo. Basándose en la copia repetitiva y progresiva del cuerpo humano y de sus elementos, presentaban un predominio claro de la imagen sobre el texto, llegando, en muchos casos, a prescindir del aparato teórico. Además de ser una herramienta pedagógica usada por los maestros en talleres y academias, posibilitaron la formación autodidacta en la práctica del dibujo y se convirtieron en soportes transmisores del estilo artístico de los grandes maestros como los Carracci, Rubens o Bloemaert². También conocidas en España como cartillas de dibujo, se extendieron desde Italia por toda Europa con títulos que aluden al contenido y propósito de la obra, empleando términos muy similares en las distintas lenguas europeas.

Hasta fechas bastante recientes, las cartillas de dibujo no han sido suficientemente valoradas por la historiografía, a pesar de haber sido recomendadas por pintores y teóricos de la pintura como Antonio Palomino (véase cat. 30) y el ya citado Jusepe Martínez. En el ámbito de la literatura artística hispánica, incluso el gran intelectual que fue Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), en su obra magna sobre la *Historia de las ideas estéticas de España*, se refiere a ellas de manera desdeñosa³, reflejando la poca consideración que recibían aún a finales del siglo XIX. El primer historiador de relieve que puso en valor las cartillas de dibujo fue Ernst Gombrich, quien en 1960 dijo de ellas que «la rareza de estos libros en nuestras bibliotecas es sintomática de su pasada importancia»⁴. Le siguieron los estudios pioneros de David Rosand y Chittima Amornpichetkul para las cartillas italianas y el de Jaap Bolten para las holandesas y flamencas⁵. Pese a todo, el destacado historiador británico Kenneth Clark hablaba todavía en 1983 de las «lamentables colecciones de ojos, orejas y narices»⁶.

A este desprecio por parte de la historiografía hay que sumar el hecho de que debido a su carácter utilitario, a su uso continuado en talleres y academias, así como a las cortas e irregulares ediciones de algunas de ellas, han sobrevivido muy pocos ejemplares.



fig. 23

Prácticas de calco de láminas en Johann C. Reiff, *Neue Anleitung zur Zeichen Kunst der Jugend sehr dienlich*, [s.l.], Johann Christoph Weigel, siglo XVIII. Madrid, MNP, Biblioteca, Bord/164

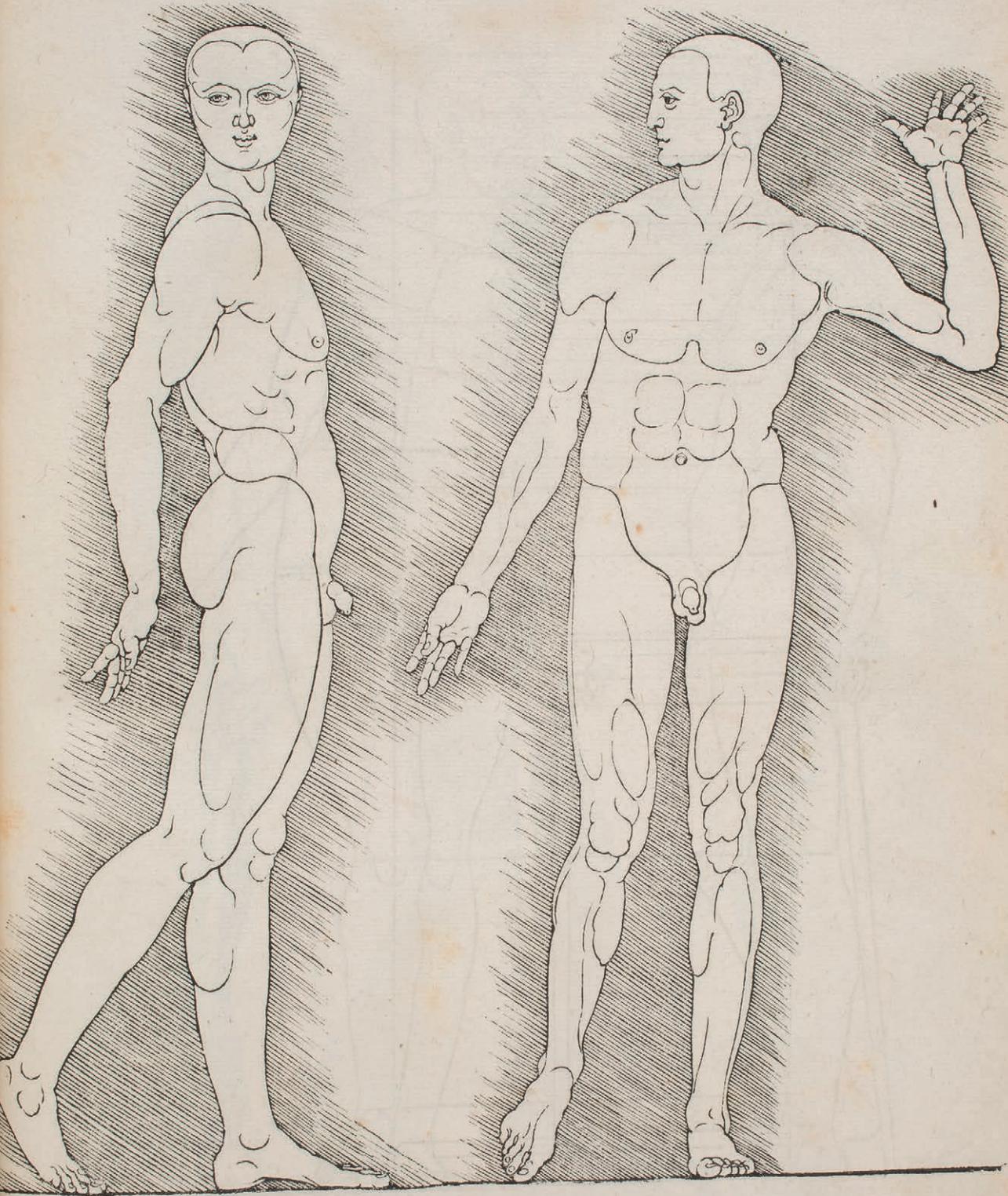


fig. 24

Añadido de cuadrícula para traspaso de modelos en José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilissimo, y real arte de la pintura*, dp. de 1691. Madrid, MNP, Biblioteca, Cerv/315

Catálogo

- 1 Alberto Durero
- 2 Heinrich Vogtherr
- 3 Juan de Arfe
- 4 Jean Cousin
- 5 Henry Peacham
- 6 Odoardo Fialetti
- 7 Giacomo Franco y Jacopo Palma
- 8 Agostino Carracci
- 9 Giovanni Luigi Valesio
- 10 Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino
- 11 Filippo Esegrenio
- 12 Stefano della Bella
- 13 Giuseppe Maria Mitelli
- 14 Giovanni Volpato
- 15 Pieter Feddes
- 16 Johannes Janssonius
- 17 Pieter de Jode
- 18 Pedro Pablo Rubens
- 19 Abraham Bloemaert
- 20 Crispijn van de Passe II
- 21 Gerard Hoet
- 22 Abraham Bosse
- 23 Charles Le Brun
- 24 Sébastien Leclerc
- 25 Charles-Antoine Jombert
- 26 José de Ribera
- 27 Pedro de Villafranca
- 28 Vicente Salvador Gómez
- 29 José García Hidalgo
- 30 Antonio Acisclo Palomino
- 31 Matías de Irala
- 32 Juan Barcelón
- 33 Isidro Bosarte y Pascual Pedro Moles
- 34 Manuel Bru
- 35 Antonio Espinosa de los Monteros
- 36 José López Enguítanos
- 37 María del Carmen Saiz
- 38 Miguel Sanz
- 39 José María Avrial



Alberto Durero

Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion

Alberto Durero
1471-1528

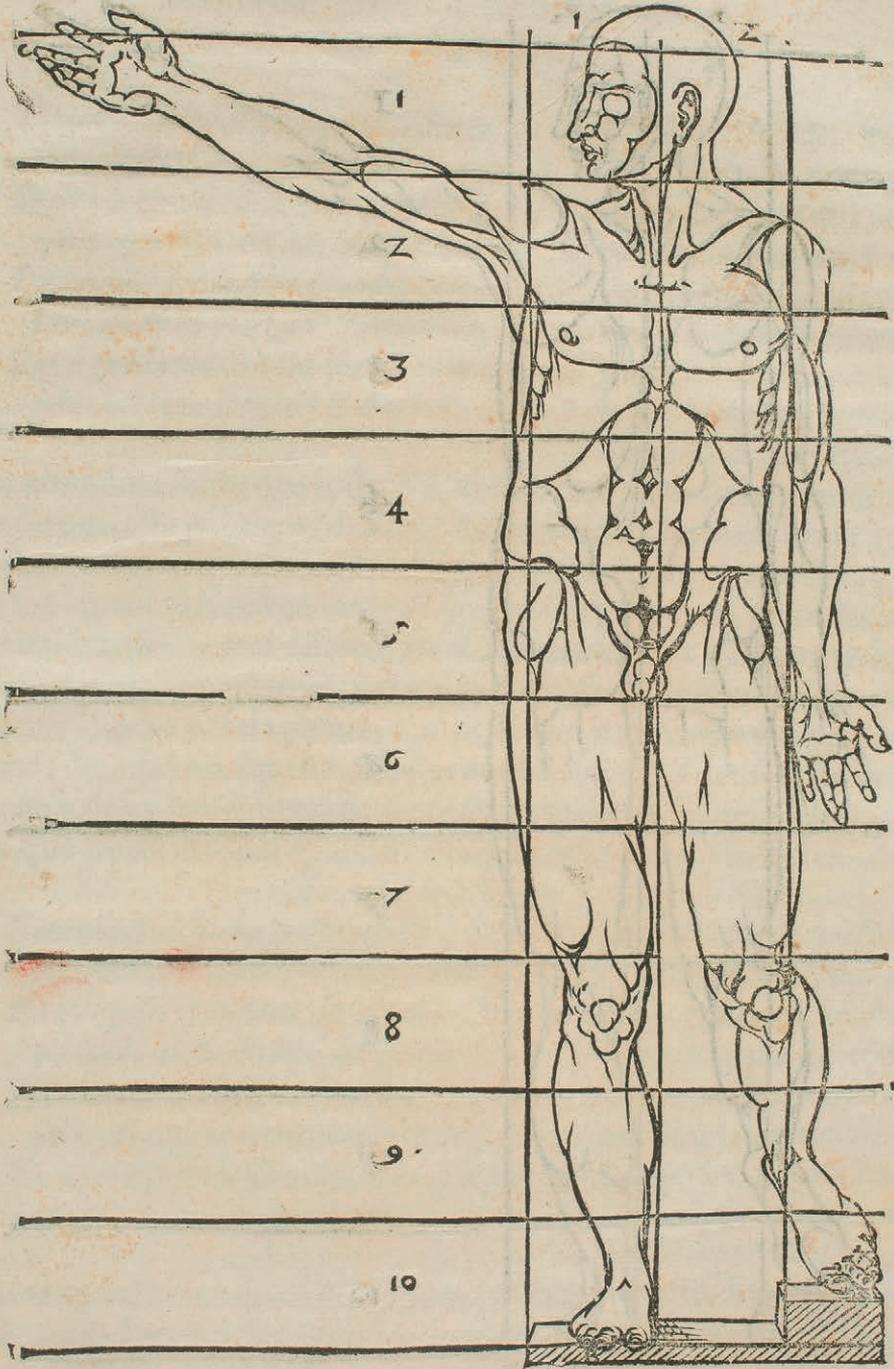
*Hierin sind begriffen vier Bücher von
menschlicher Proportion*, Nürnberg:
Jeronymum Formschneyder, 1528
128 hojas, 5 estampas plegadas: il. (entalladura)
308 x 210 mm
Madrid, MNP, Biblioteca, Cerv/1499

Bibliografía

Panofsky 1982; Durero–Yhmoff 1987; Zalama 2002;
Durero–Feo 2007; Pezza 2007; Portmann 2009

La figura de Alberto Durero en sus facetas de pintor, dibujante, grabador y escritor puede ser considerada como la más importante de todo el arte del Renacimiento en el norte de Europa. Su aportación como teórico comenzó a perfilarse al menos desde el retorno de su segundo viaje a Italia en 1507 cuando, influido por la teoría de las artes italiana, proyectó escribir un tratado de pintura, que nunca llegó a ser publicado. Desde entonces estuvo elaborando sus ideas, que no vieron la luz hasta los años finales de su vida, condensadas en tres libros: *Unterweysung der Messung mit dem Zirckel unnd Richtscheyt in Linien Ebnen unnd gantzen corporen* (Instrucción para la medida con el compás y la regla de líneas, planos y todo tipo de cuerpos) en 1525, *Etliche underricht, zu befestigung der Stett, Schlosz, und Flecken* (Varia lección sobre la fortificación de ciudades, fortalezas y burgos) en 1527 y *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion* (Estos son cuatro libros sobre la proporción humana) en 1528, unos meses después de su muerte. En todas estas obras subyace la idea de que el arte en general y la pintura en particular deben basarse en los principios de la geometría y la matemática para poder representar adecuadamente las figuras y los objetos inscritos en el espacio.

3



Juan de Arfe

De varia commensuración

Juan de Arfe
1535-1603

*De varia commensuración para la escultura
y arquitectura...*, Sevilla: Andrea Pescioni
y Juan de Leon, 1585 (1587)
149 hojas: il. (entalladura)
302 x 220 mm
Madrid, MNP, Biblioteca, Cerv/306

Bibliografía

Bonet 1974; Arfe 1974-78; Bonet 2004; Heredia
2005a; Heredia 2005b; Crespo 2011; Portmann 2014

Juan de Arfe perteneció a la más importante dinastía de orfebres en la España del siglo XVI. Nieto de Enrique, de origen alemán, e hijo de Antonio, sus obras más conocidas en este campo son las custodias de las catedrales de Ávila, Sevilla y Valladolid. Junto a esta labor como artista práctico, Arfe dejó una significativa contribución como teórico.

Su primer libro, *El quilatador de oro y plata* (1572), era una obra meramente técnica destinada a sus compañeros de profesión, a la que siguieron otras menores. Pero sin duda su trabajo más destacado fue *De varia commensuración*, cuyos dos primeros libros fueron publicados en 1585. Dos años más tarde veía la luz la obra completa, con sus cuatro libros, y esta es la fecha que se indica en el segundo colofón del tercer libro.

La idea fundamental viene expresada desde su propio título, ya que la «commensuración», es decir, el conocimiento de la medida de un cuerpo o de un objeto es el primer paso para su representación. De la misma manera, la arquitectura y la orfebrería necesitan ante todo de las medidas y de las relaciones numéricas entre las distintas partes. Se trata pues del canto del cisne de un concepto del arte y de la naturaleza como entidades abarcables, claras y mensurables, que puede ser transmitido a través de un compendio sencillo y ordenado como este.

Jean Cousin

Livre de pourtraicture

Jean Cousin
h. 1522-1594

Livre de Pourtraicture, [s.l.: s.n., s.a.]
33 hojas de texto y 29 estampas (entalladura)
190 x 255 mm
Madrid, MNP, Biblioteca, Bord/65

Bibliografía
Didot 1872; Bordes 2003, pp. 89-90; Auclair 2011;
Grivel 2013; Portmann 2016, pp. 168-73

En 1560, en su *Livre de perspective*, Jean Cousin el Viejo (h. 1490-h. 1560) anunciaba otra obra «en la que se representarían figuras de cuerpos, así como personajes, árboles y paisajes, para entender y conocer en qué situación, forma y tamaño deben representarse según este arte». Al fallecer antes de haber podido editar el libro proyectado, fue su hijo, también llamado Jean, nombrado su heredero artístico, quien asumió su realización. El 4 de noviembre de 1589 llegó a un acuerdo con Jean Leclerc el Joven, «marchant tailleur d'histoire», para editar las láminas. Sin embargo, el libro se publicó de manera póstuma en 1595 con el título *Livre de pourtraicture*¹.

El objetivo de la cartilla está explicado claramente en el título completo, del que carece el ejemplar del Prado y que traducimos aquí:

Cartilla de retratística del maestro Jean Cousin, pintor y geómetra muy excelente. Que contiene, para una fácil instrucción, varios planos y figuras de todas las partes separadas del cuerpo humano; reúne figuras enteras tanto de hombres y mujeres como de niños pequeños, vistas de frente, perfil y espalda, con las proporciones, medidas y dimensiones de ellas, y ciertas normas para escorzar de manera artística todas las figuras mencionadas; muy útil y necesaria para pintores, escultores, arquitectos, orfebres, bordadores, ebanistas y, en general, para todos los que aman el arte de la pintura y la escultura.

La cartilla, de formato apaisado, dispone los grabados y sus textos explicativos enfrentados. Para lograr el fin último de la obra, aprender a dibujar una figura humana entera, Jean Cousin procede por sucesivas etapas didácticas. El comienzo del aprendizaje pasa por la representación de las partes del cuerpo vistas desde diversos ángulos: la cabeza, las manos, los pies, el tronco, los brazos y las piernas. Las figuras enteras, de edad y género diferentes –mujer, niño, hombre– vienen después. La copia de miembros separados era un ejercicio corriente en los talleres, donde los aprendices dibujaban partes del cuerpo antes de pasar al dibujo de la figura entera. Este ejercicio se convierte en un tema recurrente de las cartillas de dibujo. Jean Cousin sigue la misma presentación a lo largo de toda su obra: los fragmentos y figuras se ven de frente y de perfil, en escorzo y con las medidas y módulos de sus proporciones. Una lección de geometría sobre las «líneas e intersecciones que aparecen en las imágenes de esta cartilla» cierra la obra.

Jean Cousin basa su cartilla en tres aspectos principales: la proporción, la anatomía y la representación en escorzo². Por lo que respecta a la proporción, que permite elaborar una figura entera con la ayuda de módulos, se inscribe en la tradición de Vitruvio, al que cita, además, en la introducción. En su *De architectura*, Vitruvio proponía un cierto número de relaciones tomando como módulo la cabeza o la nariz. Así, el cuerpo humano comprende ocho cabezas, mientras que un rostro mide tres narices. El tratado arquitectónico de Vitruvio es fundamental en el arte del Renacimiento y numerosos teóricos retomarán su sistema de proporciones. Es el caso de Jean Cousin, que adopta los mismos módulos: «Del ápice de la cabeza a la planta de los pies hacen un total de ocho medidas de cabeza; y la cabeza, cuatro medidas de nariz».

Al tratar de anatomía, Jean Cousin se apoya en el *De humani corporis fabrica* de Andrea Vesalio, publicado en 1543. La influencia de Vesalio es notable en el *Livre de pourtraicture*. En efecto, si bien en el contrato acordado con Jean Leclerc en 1589 se dice que las figuras son «nuevas invenciones del cuerpo humano, tanto del hombre como de la mujer, de la inventiva de dicho Cousin»³, no todas las figuras son creaciones suyas. Cousin reutiliza directamente tres *écorchés* de Vesalio para «las tres figuras anatómicas enteras», de las que él solo modifica la colocación del brazo izquierdo y los dedos, de forma que los tres hombres estén en la misma posición. A la manera de otros tratados de artista y con la finalidad pedagógica que da sentido a su obra, Cousin simplifica los modelos anatómicos de Vesalio y, en especial, la representación de la musculatura.

El aprendizaje del dibujo en escorzo es primordial en la cartilla de Cousin. Para ello, el artista se sirve de un sistema de proyección ortogonal. Primero debe trazarse el miembro de perfil, luego su sombra proyectada en el suelo –aparece un sol colocado en la lámina– y, por último, el entrecruzado de las líneas trazadas entre los dos dibujos (perfil y sombra) permite generar puntos que sirvan para dibujar el escorzo. El punto de vista según el que se ve este último aparece indicado por un ojo incluido en las láminas. Es un método que retoma procedimientos usados en los talleres.

En cuanto a la presentación de la obra, Jean Cousin se inspira en el tratado de Durero, que pudo conocer en la traducción al francés de Louis Meigret de 1557⁴. La semejanza entre los trabajos de los dos artistas debió de ser lo suficientemente evidente como para que el editor de Jean

Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino

Opera

Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino
1591-1666
Oliviero Gatti
1579-h. 1648 (grabador)

[*Opera*]: *Sereniss. Mantvae Dvci Ferdinando Gonzaghae DD.*, Bolonia: [s.n.], 1619
Frontispicio, 21 estampas (buril)
290 x 213 mm
Madrid, MNP, Biblioteca, Cerv/317

Bibliografía

Malvasia 1678, vol. 2, pp. 362-64; Gaeta y Ferrara 1973, núms. 480-492; Olmstead 1984; Bagni 1988, pp. 6-7 y 174-77; Bordes 2003, pp. 49, 75 y 188-90; J. M. Matilla en Docampo 2010a, p. 82, n.º 29; M. Lampe en Heilmann *et al.* 2015, pp. 188-90, n.º 9; Cropper 2017, pp. 134-37

Carlo Cesare Malvasia (1616-1693)¹, que conoció personalmente a Giovanni Francesco Barbieri en los años finales de la carrera del pintor, aportó noticias relevantes sobre su actividad como profesor de dibujo en su libro *Felsina pittrice* (1678), dedicado a las vidas de los más insignes pintores boloñeses. Pese a su estrabismo, que motivó el sobrenombre por el que fue conocido, «Guercino», no parece que tuviera dificultad alguna para la captación de la realidad y su representación visual, como atestigua la extraordinaria calidad de su obra artística. En 1616, con veinticinco años, abrió en Cento, su ciudad natal, donde ya disfrutaba de una gran reputación como pintor, una academia de dibujo conocida como Accademia del nudo. Según el testimonio esencial de Malvasia, en ese año comenzó a darse a conocer como maestro, «enseñando lo que nunca aprendió de nadie y haciéndolo con tanto amor y cortesía, que trataba a sus alumnos como a hijos». La academia se estableció en dos habitaciones de la casa de Bartolomeo Fabri, uno de sus patronos. Su éxito lo subraya Malvasia al indicar que llegó a tener veintitrés

discípulos, venidos de Bolonia, Ferrara, Módena, Reggio, Rímni, e incluso de Francia. El biógrafo menciona específicamente que Guercino fue un artista autodidacta, y que por tanto no asistió a la Accademia degli Incamminati dirigida por los Carracci, al contrario de lo apuntado en 1679 por el biógrafo Giovanni Battista Passeri (1610-1679)². Por entonces, dicha Accademia era un ineludible punto de referencia en la formación artística, y es indudable que Guercino debió tener referencias de ella y que su propio proyecto se inspiró en sus directrices. No en vano, existe constancia de la presencia de Guercino en Bolonia en 1617 gracias a dos cartas de Ludovico Carracci en las que además habla de la buena impresión que le causaron sus obras y le califica de «gran dibujante»³.

Fruto de la actividad de la Accademia es la cartilla publicada en 1619 –que Malvasia considera en proyecto ya en 1618–, constituida por una serie de dibujos «a penna con occhi, bocche, teste, mani, piedi, braccia, e torsi per insegnare a principianti dell'arte» y realizada a instancias del religioso Antonio Mirandola (†1648), patrono del pintor. Para poner de manifiesto la importancia de dicha cartilla, el biógrafo recoge una anécdota según la cual esta fue llevada a Venecia por un canónigo del padre Mirandola, Pietro Martire Pederzani, al que acompañaba Guercino, y un día en que se encontraron con Palma el Joven se la mostraron como la obra de un principiante que deseaba residir en Venecia para aprender bajo su disciplina, a lo que el maestro veneciano comentó: «Mucho más que yo sabe este discípulo», palabras que conmovieron la modestia de Guercino, que reconoció ser su autor. Esta mención a Palma el Joven no es casual, pues en gran medida la cartilla de Guercino es consecuencia directa de las primeras hojas con estudios de ojos, narices, bocas y orejas en la realizada por Palma y Giacomo Franco (cat. 7). A continuación de esta anécdota, Malvasia menciona que el padre Mirandola mandó grabar la cartilla a Oliviero Gatti y se la dedicó al duque Ferdinando I de Mantua (1587-1626), que la tuvo en gran estima tras recibirla acompañada de una carta del propio Guercino de 17 de septiembre de 1619⁴.

No se conserva el libro original con los dibujos de esta cartilla, aunque se conocen algunos sueltos que indudablemente formaron parte de la misma o son preparatorios para ella. El de la portada, seguramente realizado con posterioridad, pensando ya en la edición, se tradujo con bastante fidelidad al grabado, manteniendo incluso el mismo sentido, pero variando ligeramente la postura de la alegoría de la Pintura, que si en el dibujo mira al escudo de armas de los Gonzaga, en la estampa lo hace a la paleta que porta en sus manos⁵. Exactamente iguales, pero en sentido inverso con respecto a las estampas, son cinco dibujos a pluma sobre dibujo preliminar a lápiz negro: un estudio de orejas y otro de bocas y narices⁶; dos de manos⁷, estos últimos con trazas de estilete para calcar el contorno a la lámina de cobre, y uno con un estudio de pierna y angelote⁸.

Los dibujos fueron grabados por Oliviero Gatti (1579-1648), formado con Agostino Carracci (1557-1602) y Giovanni Luigi Valesio (1583-1633)⁹, y las láminas de cobre, tras su primera edición de 1619, pasaron a manos de la Stamperia de Giovanni Giacomo de Rossi (1627-1691), cuyo fondo forma parte actualmente de la calcografía de Roma (Istituto Nazionale per la



José de Ribera

Modelos fisionómicos

José de Ribera
1591-1652

A

Modelos de ojos, h. 1622

Aguafuerte, 145 x 218 mm

Firmado «Joseph Ribera español»

Primer estado (I/III), antes de cortar el cobre y añadir una firma apócrifa en la mitad izquierda y el monograma de Frans van Wyngaerde

B

Modelos de orejas, 1622

Aguafuerte, 145 x 218 mm

Firmado con monograma «HISP RIBERA» y fechado «1622». Número «4» invertido

Primer estado (I/III), antes de cortar el cobre y añadir una firma apócrifa en la mitad izquierda y el monograma de Frans van Wyngaerde

C

Modelos de narices y bocas, h. 1622

Aguafuerte, 139 x 213 mm

Firmado «Joseph Ribera español»

Primer estado (I/III), antes de cortar el cobre y añadir una firma apócrifa en la mitad izquierda y el monograma de Frans van Wyngaerde

Madrid, colección particular

Bibliografía

Brown 1973, pp. 69-72, núms. 7-9; Carrete 2000, pp. 51-53, núms. 8-10; Bordes 2003, pp. 94-96; Greist 2011, pp. 201-5; Farina 2014, pp. 68-69, 143 y 180

Aforos mos de la cabeza.

- 1 La Cabeza grande y redonda de toda parte. es señal de ser el hombre secreto y de un Senido Discreto y de grande Imaginacion como muy Leonardo. *La Cabeza*
- 2 La pequeña es señal de poco juicio y prudentes y flaco de Coracon. *La Cabeza*
- 3 La pequeña, y la garganta redonda y larga es señal de ser fácil para aprender pero no afortunado. *La Cabeza*
- 4 La larga y como de un cuadrado de la dentura en a Memoria Valiente; cura especialmente el timor de la frente ancha que sera prudentissimo. *La Cabeza*
- 5 La larga y el rostro largo y delgado es señal de los maliciosos vano facil en creer y burlados y amigo de musas. *La Cabeza*
- 6 La Redonda y profunda es señal de buen y denso y tenaz de animo. *La Cabeza*
- 7 gruesa y no como la yugular. *La Cabeza*

Delas Delineaciones de las Oropas Deu mos Arzender ad di
 Ceñar de las Cabeças. para quia ynteligencia. de de suponer qta
 de los Omos dibujado en las antedichas Operaciones. Lo omos de
 juntar agora vasci tumayor quidado con la ynteligencia. de de
 cada parte. esto es qe quando dibujes los ojos. mánti breu el onda la
 boca. ahondar aq cada parte ad eior hecha con toda perfeziony
 ancombiene q La atención sea no sola mente en el todo de la Ca
 beça. sino tambien en sus partes por muy pequeñas de seran; y en los q
 pertenece a modo y practica. Sige Lo ya dhas y ynteligendo. y ynteligendi
 endo de uita en toda tu vida. lo que diga Carducho Dibujar y muy
 Dibujar y siempre expeglar. llegas a por esto. al grande de la
 Arte. Como tambien atendiendo en dhas Cabeças. la Delineacion fi
 son mixta y en particular la de los ojos pues como dice San Vidoro
 Porri tolet. Es qntal es esto Distemon; Juan Bautista La Porta y otros
 muchos. y todos conformes; que los ojos con los Verdaderos Numeros del Coracon
 y ancombiene. de los con otros Verdaderos Numeros. Como las manos que se rigen.

José García Hidalgo

Principios para estudiar el arte de la pintura

José García Hidalgo
1645-1717

Principios para estudiar el nobilissimo, y real arte de la pintura, con todo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela, y Simetría, con demostraciones Matematicas, que ajustan, y enseñan la proporcion, y perfeccio del rostro, y ciertos perfiles del hombre, muger, y niños...

Tres ejemplares:

[s.l.: s.n., después de 1700]

90 fol.: 1-6, texto; 7-48, estampas; 49, texto;

50-90, estampas (aguafuerte)

290 x 210 mm

Madrid, MNP, Biblioteca, Cerv/314

[s.l.: s.n., después de 1691]

120 fol.: 1-2, texto; 3-116, estampas;

117, texto; 118v-120, estampas (aguafuerte)

269 x 200 mm

Madrid, MNP, Biblioteca, Cerv/315

Valencia: Se hallaràn en su casa en Valencia, en la calle de la Congregacion [después de 1700]

102 fol.: 1-8, texto; 9-83, estampas; 84, texto;

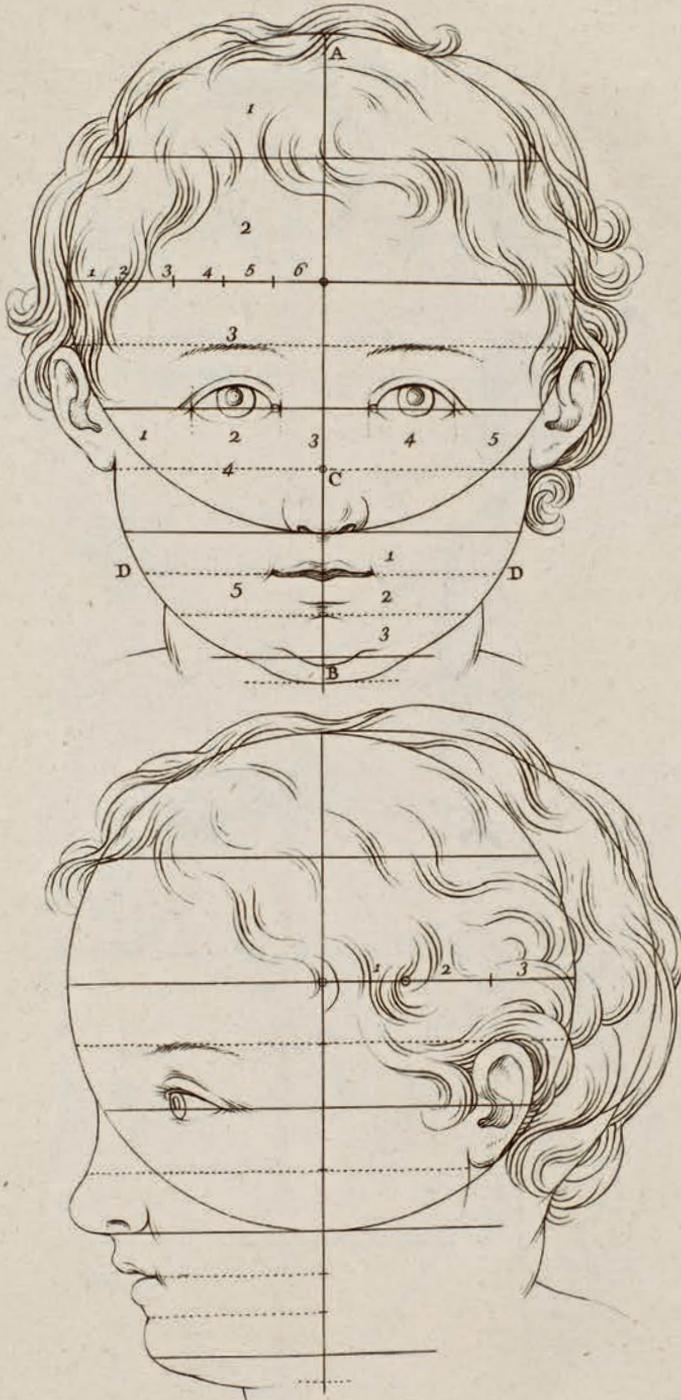
85-102, estampas (aguafuerte)

290 x 210 mm

Madrid, MNP, Biblioteca, Mad/189

Bibliografía

Rodríguez Moñino 1965; Cortés 1994, pp. 358-80; Cortés 2006; Galindo 2006; Mateo 2006; Navarro 2006; J. M. Matilla en Docampo 2010a, n.º 30



Para trazar la cabeza de un niño, se partirá su altura AB , en 5 partes iguales, lo demás como se hizo en las fig² y 3^a advirtiendo que para determinar el ancho de las mejillas, se dividirá el semidiámetro del círculo en 6 partes, tomense las 5, con el comp. y haciendo centro en C , se describirá el semicírculo DD , y marcará eltho contorno. Lo demás como demuestra la lamina

José López Enguídanos

Cartilla de principios de dibujo

José López Enguídanos
1760-1812

Cartilla de principios de dibujo segun los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las tres nobles artes de Madrid, Madrid: En la Imprenta Real, 1797

Frontispicio, 10 hojas de texto, 47 estampas (aguafuerte y buril)
306 x 214 mm
Madrid, MNP, Biblioteca, 21/1168

Bibliografía

Vega 1989, pp. 9-10; Jerez Moliner 2001, pp. 428-34; Jerez Moliner 2005-6

La primera cartilla de dibujos avalada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que tenemos constancia es la de José López Enguídanos. Nacido en Valencia en 1760¹, inició sus estudios artísticos en la Academia de San Carlos de esa ciudad para continuarlos en la madrileña de San Fernando, donde fue discípulo de Mariano Salvador Maella. Aunque destacó como pintor, su destreza como dibujante y grabador fue relevante. En 1794 publicó *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, obra que había iniciado en 1791, siendo esta la primera vez que se dedicaba al grabado. A pesar de que «nunca grabó hasta ahora»², la obra alcanzó un gran reconocimiento y contribuyó a que el 4 de enero de 1795 fuera nombrado académico de mérito por la pintura. Este éxito también le animó a realizar la cartilla de dibujo que nos atañe.

La *Cartilla de principios* la comenzó en 1795; con fecha de 2 de mayo escribió un memorial a la Academia en el que exponía su deseo de publicar dicha obra, entregando para su valoración y aprobación un resumen de las figuras geométricas y dieciocho diseños de principios a lápiz. Para el autor resultaba imprescindible la inclusión del tratado de geometría preliminar, «porq^e acostumbrandose los Jovenes à formarlas sin compas, ni regla, adquiriran manejo en la mano,