



Comité Español
de Historia
del Arte

El Mediterráneo y el Arte Español

ACTAS DEL XI CONGRESO DEL CEHA

Valencia. Septiembre 1996

Edición financiada por

DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI ARTÍSTIC
DIRECCIÓ GENERAL D'ENSENYAMENTS UNIVERSITARIS I INVESTIGACIÓ
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
GENERALITAT VALENCIANA

DIRECCIÓN GENERAL DE ENSEÑANZAS SUPERIORES
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

1998

VICENTE VITORIA (DENIA, 1650 - ROMA, 1709), COLECCIONISTA DE ESTAMPAS Y ESTUDIOSO DE LA OBRA GRABADA A PARTIR DE RAFAEL

BONAVENTURA BASSEGODA

Universitat Autònoma de Barcelona

UNO de los mejores frutos de las celebraciones promovidas en todo el mundo a raíz del centenario del nacimiento de Rafael Sanzio en 1983 fue el catálogo de la exposición de estampas *Raphael Invenit*,¹ en donde se encuentra un excelente y copioso material que nos permite valorar la inmensa fortuna histórica de las felices invenciones del maestro italiano, tal vez el artista con mayor capacidad de influencia en toda la historia del arte. El soberbio ejercicio de recopilación y análisis de este grueso catálogo olvida, sin embargo, mencionar a su más antiguo precedente con su mismo objetivo, a su más ilustre precursor. Nos referimos al libro manuscrito del canónigo valenciano Vicente Vitoria, *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino*, fechado en Roma en 1703, y que conocemos por dos ejemplares autógrafos e idénticos que se conservan en la Royal Library de Windsor y en el Kunsthistorisches Institut de Florencia² (fig. 1). La información de Vitoria sobre las estampas de raíz rafaelesca puede ser hoy, como es lógico, algo obsoleta, pues el tema resulta, incluso para los expertos, de una extrema dificultad dada la cantidad de láminas anónimas y el elevado número de ediciones y de copias antiguas. Sin embargo, creemos que el trabajo de Vitoria sí merece una cierta atención crítica. En primer lugar por la posición primeriza y singular que ocupa dentro de la escasa literatura sobre grabado que existe anterior al siglo XVIII. En segundo lugar porque documenta con gran detalle la parte más selecta y completa de la colección de estampas de Vicente Vitoria, tal vez la primera en España realizada por un conocedor y estudioso del medio, aunque su contexto de formación es evidentemente italiano y no hispánico.

El manuscrito de Vitoria es autógrafo, aunque se presenta sin tachaduras ni correcciones, mide 26 × 18,5 cm, no lleva foliación ni antigua ni moderna, pero comprende un total de 314 páginas. El texto comienza con una breve dedicatoria al Papa Clemente XI, le sigue un prólogo dirigido a los estudiosos de la obra de Rafael, en donde se exalta la gloria de este artista, se explica la antigua pasión coleccionista del autor por sus estampas, y se justifica la intención y utilidad de una obra de este tipo, un *Indice* o inventario³ descriptivo de “todas” las estampas *d'après* Rafael. A continuación se expone la compleja y variada relación de los dibujos y de las obras pictóricas del maestro con las estampas que derivan de ellos. Asimismo de-

clara que su colección rafaelesca se acerca a los 600 ejemplares y que se contiene en ocho volúmenes, ordenados por grabadores y por temas. También se detalla el sistema de medida utilizado: el palmo romano antiguo, dividido en doce onzas y cada una de ellas en cuatro minutos. Algunas advertencias sobre los anagramas y firmas más frecuentes de los grabadores primeros de Rafael dan conclusión a estas observaciones preliminares, no sin antes advertir que se pretende sólo medir y describir las estampas, sin entrar a comentar el sentido erudito de sus temas, ni las cualidades formales de cada una de ellas.

Tras este prólogo Vitoria nos ofrece (pp. 23-52) una breve historia sobre el arte del grabado atenta a su evolución técnica y a los grandes virtuosos del género. Este evidente *excursus* en relación al tema central del libro merece una cierta atención, pues ocupa un lugar destacado, por su antigüedad, en la literatura del arte gráfico.⁴ Es la segunda visión de conjunto de la historia de este arte, realizada con independencia de la primera, que fue escrita por Filippo Baldinucci y publicada en Florencia en 1686, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, que se estructura en forma de biografías de grabadores comenzando por Dürero, pero que contiene también un proemio de apenas doce páginas, en donde se traza una importante primera historia del grabado. Vitoria no cita ni utiliza para nada en su disertación este trabajo de Baldinucci, por lo tanto creemos que no lo conocía. Con anterioridad hay que mencionar las importantes noticias que ofrece Vasari en la vida de Marco Antonio Raimondi, y las de Malvasia en la biografía del mismo grabador boloñés que se incluye en su *Felsina Pitttrice* de 1678, y que más adelante comentaremos. Pueden considerarse aportaciones menores a la historia del grabado los datos puntuales sobre pintores grabadores nórdicos que figuran en los libros de Van Mander (1604) y de Sandrart (1672). Quedarían algo al margen del discurso histórico los tratados esencialmente técnicos como los de Abraham Bosse, *Traicté des manières de graver en taille-douce*, París, 1645, el de John Evelyn, *Sculptura or the History and Art of Calcography and Engraving in Copper*, Londres, 1662, y el manuscrito de Domenico Tempesti recientemente publicado.⁵

El texto de Vitoria difiere sensiblemente del de Baldinucci.

¹ Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prosperi Valenti Rodino, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Edizioni Quasar, Roma, 1985.

² Sobre la personalidad de Vitoria como polemista y escritor es fundamental el artículo de Stella Rudolph, “Vicenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche”, en *Labyrinthos*, 13/16, 1988-1989, pp. 223-266. Una visión de conjunto con nuevos datos biográficos y artísticos puede verse en B. Bassegoda, “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista”, en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, pp. 37-62.

³ El término italiano de *Indice* viene a ser aquí como un sinónimo de catálogo, en el sentido que se utilizaba para el Índice de libros prohibidos por la Inquisición. Vitoria además podría haberse inspirado directamente en el catálogo comercial de la familia de estampadores De Rossi, *Indice della Stampe... Esistente nella Stamperia di Gio. Giacomo De Rossi, e Domenico De Rossi suo Erede appreso S. Maria della Pace in Roma*, Roma, 1700.

⁴ Este breve *excursus* ha sido publicado como apéndice con unas someras notas aclaratorias en mi artículo citado en nota anterior.

⁵ Domenico Tempesti, *I discorsi sopra l'intaglio*, ed. de Furio de Denaro, SPES, Florencia, 1994. Un texto español manuscrito del siglo XVII ha



1. Vincenzo Vittoria, *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino*, Roma, 1703, manuscrito conservado en el Kunsthistorisches Institut de Florencia.

El hilo de su discurso histórico corre paralelo a la narración y comentario acerca de los progresos técnicos en este medio de expresión artística. Por eso no debe sorprendernos que no recuerde para nada a algunos de los grandes maestros del grabado del siglo XVII. Así no se menciona a Rembrandt, ni a Callot, ni a Robert Nanteuil, pero tampoco a los italianos Castiglione, della Bella, Testa o Salvator Rosa, mientras que sí son citados otros nombres, hoy famosos, como Agostino y Anibal Carracci, y Claude Mellan, junto con otros autores mucho menos conocidos como Bloemaert, Spierre, Poilly, Edelinck, Westerkhout, Dorigny, Frezza, etc. En realidad estos últimos, en la cultura artística del *Seicento*, eran los grandes maestros del virtuosismo técnico en la estampa a buril. Si Vitoria no cita a Testa o a Rosa no quiere decir que los ignore, simplemente indica que para él su obra no es significativa en la evolución del medio, ni su tarea es útil o relevante en la difusión y definición de los grandes modelos artísticos vivos. Nos conviene no perder de vista que la tajante división y jerarquización crítica que hoy asumimos entre grabado original y grabado de reproducción es una categoría moderna, de fines del siglo XVIII, que poco tiene que ver con la mentalidad de la época, en la que el grabado era principalmente un instrumento al servicio de la difusión de las creaciones de los grandes maestros pintores o escultores.

Tras la dedicatoria, el prólogo a los estudiosos de Rafael y la introducción histórica sobre el grabado, comienza propiamente el cuerpo del tratado, el *Indice* o inventario de las estampas realizadas a partir de motivos u originales de Rafael, que

comprende desde la página 53 hasta el final. Conviene advertir ahora que el material que Vitoria enumera y describe es el que constituye su propia colección de estampas, tal como nos advierte en más de una ocasión y que se ordena agrupada en ocho libros o volúmenes de acuerdo con las costumbres coleccionistas antiguas, que solían conservar las estampas pegadas dentro de libros-álbumes para garantizar su correcta consulta y conservación. Así los libros o capítulos del manuscrito que ahora estudiamos se corresponden fielmente con los libros o volúmenes de la colección. El criterio general de ordenación es muy moderno, por grabadores en primera opción y temático en segunda opción. El primer libro presenta las estampas de Marco Antonio Raimondi, pues son las más antiguas y las de mayor prestigio por la supuesta relación directa entre el urbinés y el grabador de Bolonia. Se encabeza cada libro con un retrato de Rafael y en este caso además también aparece el retrato de Marco Antonio grabado por Agostino Carracci. Sigue a continuación la enumeración una a una de las estampas, con una breve descripción y las medidas, con indicación de si es formato vertical u horizontal. El orden de aparición es temático, primero van las estampas sagradas y después las profanas. Dentro de las religiosas figuran según la narración histórico-bíblica, por eso aquí la primera estampa es la del pecado de Adán y las últimas las que representan santos o alegorías sagradas. Para las profanas se comienza con los dioses y se concluye con las de historia romana, las alegorías profanas y las puramente decorativas. En ocasiones la descripción de cada estampa va acompañada de un breve comentario sobre su calidad o su rareza, sobre si se conocen copias, sobre la ubicación de la plancha calcográfica, si ésta ha sido retocada para usarla de nuevo tras su natural desgaste, etc. A veces se comenta algo sobre la obra original, dibujo o pintura, que da pie a la estampa. Algunas de estas esporádicas noticias pueden resultar de cierto interés para la erudición moderna, ya sea para precisar las antiguas colecciones en donde estuvieron los dibujos rafaelescos, ya sea para conocer algo sobre el estado de los cobres más antiguos, cuando aún formaban parte de la empresa editora de la familia De Rossi, en donde los vio Vitoria. En 1732 Lorenzo Filippo de Rossi vendió las planchas al Papa constituyendo así la *Calcografia Camerale* base de la actual *Calcografia Nazionale*. Buena parte de estas láminas más antiguas fueron sin embargo fundidas en 1804, pues se las consideraba inútiles a efectos comerciales.⁶ En este primer capítulo se inventarían unas 96 estampas.⁷

El segundo libro o capítulo trata de las estampas rafaelescas obra de Agostino Veneziano, de Marco de Ravenna y de otros discípulos de Marco Antonio. Se sigue el orden de clasificación anterior, temas sagrados y temas profanos, sin que se distinga la mano de los diversos grabadores agrupados en este capítulo, una cuestión que aún en la actualidad resulta muy delicada. Se describen un total de 84 estampas. El tercer libro resulta algo misceláneo, pues presenta como una unidad la serie de 32 estampas con el tema de la fábula de Psique y Cupido, que se atribuye a Agostino Veneziano y a Marco de Ravenna, pero que hoy sabemos tenía 34 estampas realizadas por Agostino, por el maestro llamado "*B nel Dado*", y un tercer grabador anónimo.⁸ A continuación se catalogan las obras de Marco Antonio tomadas de otras fuentes no rafaelescas, como los motivos del *antico*, de Francesco Francia, y de Andrea Mantegna, hasta un total de 60 estampas.

El libro cuarto se ocupa de una nueva generación de maestros grabadores, aquellos que trabajaron en los años centrales del siglo XVI, pero aún fuertemente influenciados por la tradi-

sido descubierto y publicado por Eva Figueras Ferrer, "El primer tractat de gravat calcogràfic a Espanya", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 1993, pp. 263-274.

⁶ Véase Carlo Alberto Petrucci, *Catalogo Generale delle Stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, 1953, p. 4.

⁷ La imprecisión depende de que en ocasiones determinadas series se presentan con una sola entrada. Cuando se detalla su número las contamos una a una, pero a veces no se ofrece este dato concreto, por lo que damos un único número a la serie.

⁸ Véase *Raphael Invenit*, pp. 250-257.

ción de Marco Antonio. Nos referimos sobre todo a Nicolás Béatricet y a Giulio Bonasone. Aquí se inventarían 33 estampas de tema sagrado y 42 de tema profano, aunque no todas corresponden a estos dos artistas, pues se incluye también la obra de Giacomo Caraglio. A partir del quinto capítulo el sentido de la colección y del discurso varía de forma clara. Ahora se clasifican los grabados realizados por los artistas que Vitoria llama “modernos”, es decir del siglo XVII. Hay una cierta conciencia de que el resto de la colección presenta numerosas lagunas, y que no tiene el valor exclusivo y exquisito de los folios primitivos del Marco Antonio y su escuela. Este interés menor y las escasas, o mejor nulas, dificultades en la clasificación de las estampas modernas justifica que su autor renuncie a ofrecer las medidas con detalle como hasta ahora y se limite por tanto a indicar su tamaño de forma aproximada a partir de los formatos habituales del papel: “mezzo foglio reale picolo”, o “quarto di foglio reale”, o “foglio imperiale”, etc. El número de estampas inventariadas desciende a sólo 44, repartidas entre un amplio abanico de grabadores, que se precisa en cada caso.

Los tres últimos libros o capítulos se constituyen a partir del orden temático de las tres series rafaelescas más célebres: las estancias vaticanas, las loggias vaticanas y la loggia de la Farnesina. La única excepción a este nuevo criterio más monográfico es la figura de Marco Antonio Raimondi cuyas estampas con alguno de estos motivos han sido ya presentadas en su lugar, dada la alta valoración de su obra. En el libro sexto se catalogan 91 estampas realizadas por muy diversos grabadores, mientras que en el séptimo se comentan de forma bastante general, y no con detalle, las varias series existentes sobre las loggias, como las de Villamena, Chaperon, Lanfranco, Orazio Borgianni, Sisto Badalocchio, Pietro Santi Bartoli, Pietro Aquila y François de La Guetière. Aunque es evidente que Vitoria no las posee todas completas, sino sólo las de Chaperon, Santi Bartoli y La Guetière, que son las que describe con mayor detalle. El último capítulo del *Indice* se ocupa de las estampas inspiradas en la loggia de la villa Farnesina. Aquí también se menciona a numerosos artistas grabadores autores de láminas con este motivo, pero no se poseen todas las series y sólo se describe una pequeña parte de las mismas.

Una edición anotada del manuscrito de Vitoria que identifique cada una de las estampas por él descritas, valore la validez o no de sus atribuciones y pondere la utilidad de las noticias puntuales sobre las piezas y sus matrices, sería un trabajo positivo, pero sólo es realizable a partir de una gran familiaridad de primera mano con las complejas estampas rafaelescas del siglo XVI. Un estudio minucioso de este tipo puede revelar con claridad y con plenos matices el nivel y la finura de Vitoria como aficionado y conocedor. De una forma puramente aproximativa y provisional, pero también legítima, si son posibles algunas reflexiones al respecto. Así cabe preguntarse sobre el sentido último de este trabajo de Vitoria en el conjunto de su obra como escritor y en el conjunto de las preocupaciones intelectuales de su tiempo. La fecha del *Indice* -1703- coincide con la de la publicación, en la imprenta de Gaetano Zenobi en Roma, de su libro más famoso, *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello da Urbino dei Carracci e della loro scuola*, un verdadero manifiesto de las posiciones teóricas del clasicismo maratesco romano, tal como ha

explicado con detalle Stella Rudolph.⁹ Se trata obviamente de dos proyectos distintos pero que presentan un cierto sentido paralelo o complementario. El impreso pudo publicarse por su mayor empeño teórico y utilidad polémica, pero también por su menor coste, mientras que para el *Indice* estaba prevista una lujosa edición con la reproducción, en formato reducido, de las láminas descritas. En este sentido el solo título completo del manuscrito ya es explícito pues en él se indica: “publicate coll'intagli delle stampe”. Éste era un proyecto imposible sin el mecenazgo directo del Papa Clemente XI, a quien se dedica el libro y a quien seguramente se obsequia con uno de los dos ejemplares manuscritos conocidos. En otro orden de cosas, ¿por qué inventariar en un *Indice* las estampas de Rafael? ¿Es acaso el simple resultado del orgullo coleccionista de su autor o puede haber alguna otra razón para abordar una tarea de este tipo? Es arriesgado opinar sobre intenciones últimas, pero nos parece plausible considerar este texto como una pieza deseable dentro del conjunto de la política artística de Clemente XI Albani, para el cual la exaltación de la memoria y de la obra de Rafael era un elemento clave. Recordemos cómo precisamente es este Papa quien promueve en 1702 la restauración de los frescos de las *Stanze* realizadas por un equipo dirigido por Carlo Maratta.¹⁰ Sobre esta cuestión es muy importante el testimonio directo del propio Vitoria en el *Indice*, pp. 274-275: “(...) mà ora, che queste nobili opere veggonsi restituite al suo splendor primiero avendole dalla voracità del tempo richiamate alla vita con sommo studio e arte il cavaliere Maratti, a me disse la Santità di Nostro Signore Clemente XI felice regnante vero mecenate dell'arti del disegno ed amatore del suo gran concittadino, che voleva farle rintagliare tutte [las estancias], e unendole le spiegazioni fatte dal Bellori, saranno degno oggetto della loro Magnificenza agl'occhi di tutto l'Universo”. Es decir que se anuncia una nueva edición ilustrada, nunca realizada, de la famosa obra de Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1695, que es el último libro de este autor y una de las obras clave del culto rafaelesco del clasicismo romano.

Como ya ha señalado Rudolph, tras la muerte de Bellori en 1696 y tras el regreso de Vitoria a Roma en 1698, el valenciano casi involuntariamente viene a “heredar”, o mejor, comienza a hacer méritos para ser el continuador de algunas de las grandes iniciativas y responsabilidades bellorianas. Tal sería el caso del manuscrito de este autor italiano con la vida de Maratta que Vitoria copió y completó entre 1696 y su propia muerte en 1709, y que no se publicó hasta 1731, pues el pintor vivió unos pocos años más que sus biógrafos, hasta 1713. En esta misma línea de afinidades próximas o derivadas de Bellori podrían considerarse dos propuestas editoriales que Vitoria anuncia en su *Indice* y que apenas pasaron del simple proyecto. La primera sería un libro que reprodujera en estampa todas las loggias de Rafael con comentarios del autor valenciano. Así lo declara en las pp. 296-297: “Queste pitture soggette non meno allo strappazzo dell' indiscreti, che all'edacità del tempo, per essere aperte da per tutto, si vedono mancare sempre più, e acciochè non periscano affatto le memorie di sì preggati lavori il sig. Domenico de Rossi ad istanza mia fa intagliare al presente quelle, che mancano, e compita tutta l'opera verrà unita in

⁹ Véase su artículo ya citado en la nota 2, especialmente las pp. 249-253. Esta autora ha señalado además (p. 253) que la fecha de 1703 que figura en el *Indice* debe posponerse a 1704, pues él mismo se menciona como miembro de la academia Arcadia y a Maratta se le cita como caballero, honores que se produjeron en ese año.

¹⁰ Sobre este episodio tenemos la memoria realizada por un discípulo de Maratta, Bartolomeo Urbani, *Memorie de' risarcimenti fatti nelle stanze dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano dal Cav. Carlo Maratti d'ordine di N.S. Clemente XI, a' quali fu dato principio nel mese di marzo 1702 e furono terminati nel mese di luglio 1703*, y que se publicó en el volumen *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII disegnati, ed intagliati in rame dal cavaliere Ottavio Leoni*, Roma, 1731, pp. 237-246. Véase también el estudio reciente de E. Cicerchia - A. M. De Strobel, “Documenti inediti nell' Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della capella Sistina nel Settecento”, en *Bollettino. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, VI, 1986, pp. 105-152. Sobre la política artística y urbanística de Clemente XI hay que consultar el reciente y completo estudio de Christopher M. S. Johns, *Papal Art and cultural politics. Rome in the Age of Clemente XI*, Cambridge U.P., 1993, que sin embargo no se ocupa de estas restauraciones de Maratta.

un libro, che sarà forse pubblicato con le mie osservazioni". Este volumen debería ser como un *pendant* ideal al libro de Bellori sobre las *Stanze*. El segundo proyecto guarda relación con su volumen misceláneo de dibujos, hoy conservado en Windsor, *L'antiche pitture memorie raccolte dalle rovine di Roma...*,¹¹ al que parece referirse en el *Indice*, p. 294: "(...) fatto tutto ad imitazione delle grottesche antiche trasportate ancora gran parte della villa Adriana di Tivoli, e del palazzo di Tito. Per conservarne la memoria di sì vaghi lavori conforme ne fanno fede alcuni disegni di mano di Raffaello e di Giovanni da Udine, che si conservano nel mio libro delle Pitture Antiche, che al presente s'intaglia per publicarsi colle stampe del Sig. Domenico de Rossi". En este caso el proyecto presenta aún menor verosimilitud, pero tiene sentido si se valora como continuación directa de las curiosidades arqueológicas de la época en las que participó Bellori, luego continuadas por Francesco Bartoli, Michel Ange de la Chausse y Paolo Alesandro Maffei, entre otros. Un ejemplo de este interés por las pinturas antiguas sería el volumen publicado en Roma en 1706 con grabados de Pietro Santi Bartoli, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro di Nassoni (...) descritte et illustrate da G. P. Bellori e M. A. de la Chausse*, en el que consta la colaboración puntual de Vitoria.¹²

En realidad el paralelismo entre las *Osservazioni* y el *Indice* de Vitoria reside en que ambos son una respuesta directa al boloñesismo de Malvasia. La cuestión es obvia para las *Osservazioni*, una reseña en forma epistolar a la *Felsina Pittrice*, pero creemos que también lo es en el caso del *Indice*. Malvasia de hecho es el primero de los grandes biógrafos del *Seicento* italiano que dedica al tema del grabado una atención significativa en su libro. No sólo ofrece una cumplida biografía de Marco Antonio Raimondi, gloria indudable de la ciudad de Bolonia, tal como ya había hecho Vasari, sino que amplía sensiblemente su discurso con una relación detallada, es decir, pieza a pieza, de sus estampas con una breve descripción y con sus medidas en pies y onzas boloñesas. Ese mismo capítulo dedicado a Marco Antonio prosigue con toda la información vinculada al arte gráfico, ya como grabadores, ya como inventores de composición, de Giulio Bonasone, de Primaticcio, de Domenico Tibaldi, de Bartolomeo Passerotti, Camilo Procaccini, Denis Calvaert y Lorenzo Sabbatini. Los maestros del siglo XVII también son estudiados ahora, empezando por los Carracci, Olive-

rio Gatti, Francesco Valesio, Guido Reni, Simone Cantarini, Francesco Albani, Domenichino, Guercino y Alessandro Tiarni. Toda esta copiosa información comprende las pp. 63-131 de la edición de 1678 y constituye de hecho el primer repertorio de grabado que se imprime. Vitoria en su *Indice* discrepa a veces de determinadas opiniones puntuales de Malvasia, pero sobre todo con su reivindicación de Rafael como sublime y universal inventor de composiciones, viene a corregir el patriotismo boloñés de Malvasia, y a mostrar que Marco Antonio sin Rafael no sería nadie, que la verdadera gloria de los Carracci depende de su adaptación a los modos de la cultura clasicista romana, aquella que tiene en la obra prodigiosa del urbinés su origen y su paradigma absoluto. Frente al escrito de Malvasia, un intento por relacionar "todas" las estampas realizadas por, o a partir de, autores boloñeses, Vitoria de una forma más coherente nos propone "sólo" un corpus de imágenes grabadas a partir de Rafael. Con ello quiere demostrar la importancia y la fecundidad indiscutibles del maestro de Urbino, al mismo tiempo que se construye un repertorio útil para los estudiosos y coleccionistas de grabados. Conocer a Rafael en el siglo XVII seguramente quería decir conocer las estampas *d'après* Rafael, pues este medio era el único capaz de presentar la obra del maestro. De manera indirecta además Vitoria "inventa" sin quizás proponérselo uno de los instrumentos básicos de la moderna Historia del Arte: el *catalogue raisonné*, que como es lógico no tendrá su pleno desarrollo hasta la incorporación de la técnica fotográfica. En el *Indice* aparecen ya claramente tres elementos esenciales de todo catálogo razonado: un tema monográfico, ya sea de un artista o de una ubicación (en este caso ambos parámetros vienen a coincidir), un orden preciso y lógico de ordenación, y una descripción y estudio de cada pieza de forma individual.¹³

El *Indice* de Vitoria documenta efectivamente y con inusual detalle una antigua colección de estampas a partir de Rafael. Conviene no perder de vista, sin embargo, que ésta es sólo una pequeña parte, aunque sin duda la más ilustre y valiosa, de su colección de obras de arte sobre papel. El total nos es conocido por la descripción que figura en el único manuscrito castellano de Vitoria, *Academia di pittura del señor Carlos Maratti*.¹⁴ En esta relación, al margen de los tres álbumes de dibujos originales, se mencionan dos libros de estampas de Dürero, los ocho que describe el *Indice* rafaelesco,¹⁵ dos con la obra graba-

¹¹ Este álbum misceláneo lleva por título *L'antiche pitture memorie raccolte dalla ruine di Roma espresse all'eleganza vetusta nel Museo di D. Vincenzo Vitoria canonico di Xativa nel regno di Valenza*, está compuesto por 134 dibujos y seis estampas, siempre con motivos tomados de las antiguas pinturas romanas. La autoría de los dibujos está pendiente de un estudio detallado, aunque en su mayor parte parecen ser de Pietro Santi Bartoli, que es también el autor del frontispicio dibujado. Véase la breve ficha de Blunt en E. Schilling - A. Blunt, *The German Drawings in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle by E.S., and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings with a History of the Royal Collection of Drawings by A.B.*, Phaidon, Londres, 1973, p. 50. La portada, que figura reproducida en mi estudio "Noves dades...", p. 53, es una copia, con el cambio en la rotulación y en el escudo heráldico del frontón, del volumen conservado en la University Library de Glasgow, *Antiqua Pictura Monumenta ex-Urbis ruinis ad veterem elegantiam expressa in Bibliotheca eminentissimi Cardinali Maximi. Anno MDCLXXIV*, también dibujada por Pietro Santi Bartoli. Como puede verse el volumen de Vitoria es una simple continuación del ya emprendido con anterioridad por el fino coleccionista y amante de las antigüedades que fue el cardenal Camillo Massimi (1620-1677), que es a su vez continuador del entusiasmo arqueológico y documentario de Cassiano dal Pozzo. El lazo de unión entre el cardenal y Vitoria sería Pietro Santi Bartoli y su hijo Francesco Bartoli, con quienes el valenciano tuvo una frecuente relación durante sus dos estancias en Roma. El álbum de Glasgow figura reproducido en G. Fusconi, A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G. C. Sciolla, *Il Disegno. I grandi collezionisti*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milán), 1992, p. 65. Sobre los dibujos de Pietro Santi Bartoli conservados en Glasgow véase Claire Pace, "Pietro Santi Bartoli: Drawings in Glasgow University Library after Roman Paintings and Mosaics", en *Papers of the British School at Rome*, 1979, pp. 116-155.

¹² Este libro tuvo una gran fortuna editorial. La primera versión la firma sólo Bellori y es de 1680 en Roma. Sobre la puntual colaboración de Vitoria en la edición de 1706, que ya señala Palomino, véase S. Rudolph, *op. cit.*, p. 245; y B. Bassegoda, "Noves dades...", pp. 49-51.

¹³ Ya Stella Rudolph sugiere este valor precursor en el *Indice* de Vitoria, véase *op. cit.*, p. 253. Las series grabadas que dan a conocer las galerías de pinturas, como la del Archiduke Leopoldo Guillermo, *El Teatro de pinturas de David Teniers*, Bruselas, 1660, que por otra parte Vitoria conocía, pues lo cita en la p. 251 y en la p. 255, no son propiamente catálogos razonados, puesto que no hay información ni descripción escrita de las obras sino sólo la imagen grabada y las medidas.

¹⁴ La transcripción del texto figura en mi estudio "Noves dades...", pp. 51-52. Sobre este manuscrito en general, véase Adriano Prandi, "Contributi alla storia della critica. Un' *Academia di Pittura* della fine Seicento", en *Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, VIII, 1941, pp. 201-216, y sobre todo Stella Rudolph, *op. cit.*, pp. 231-243. Un fragmento de este manuscrito relativo a Juan de Juanes ha sido publicado por B. Bassegoda, "Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes", en *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 165-172.

¹⁵ Una relación detallada de esta parte de su colección aparece también en el propio *Indice*, pp. 12-15:

Or venendo alla raccolta da me fattane, ella s'accosta al numero di 600 invenzioni, che da me sono state ristrette come dissi in otto volume in foglio real grande; e mi vo lusingando, che potrò aggiungermi il nono, non anco affatto composto di disegni copiati dall'opere che non sono state fino ad ora stampate. Ne ho preteso con questa enumeratione dare ad intendere che non ci sino altre

da a partir de Giulio Romano y de Polidoro. Tres con las piezas de y a partir de los Carracci. Dos con las láminas de sus discípulos: Reni, Domenichino, Lanfranco y Albani. Uno con la obra gráfica de la escuela "lombarda": Correggio, Ticiano, Veronés, etc. Un volumen con la obra de y derivada de Maratti y su escuela; y un último álbum que agrupa estampas de tema paisajístico. Esta colección se completaba con una iniciativa pedagógica muy de la época, según sus propias palabras: "otros dos tomos de todos los pintores célebres que se hallaban obras estampadas de cada uno sola una estampa empezando de Cimabue y Giotto hasta los tiempos corrientes", es decir que se ofrecía una variante en grabado de la famosa *Galleria Portatile* del padre Sebastiano Resta (1635-1714), hoy conservada en la Ambrosiana y que pretendía un panorama del dibujo italiano de Giotto hasta Maratta. El conjunto de la colección Vitoria constituye un pequeño museo agrupado en al menos 22 álbumes repletos de estampas y cuatro más con dibujos, si añadimos al apartado de los originales el volumen de las pinturas antiguas de Windsor, que ya ha sido citado.

La historia de la colección tras la muerte de Vitoria en mayo de 1709 nos es sólo parcialmente conocida. Los tres álbumes de dibujos según el testimonio del P. J. Mariette fueron adquiridos por el banquero Crozat en su viaje a Italia en 1714 y se dispersaron con la famosa venta de esta colección francesa en 1741. Algunos de ellos han sido localizados en los Museos del Louvre, Estocolmo y Darmstadt,¹⁶ mientras que el volumen con los dibujos de paisaje de Gian Francesco Grimaldi se conserva en el Museo Británico, sin que por ahora se haya precisado su forma de ingreso. Es probable que el libro de *L'antichità pitture* de Windsor siguiese el mismo itinerario que se presume para la colección de estampas. Es decir adquirida por

Clemente XI o por su sobrino el cardenal Albani y vendida en 1762 con el resto de las colecciones de la familia al rey inglés Jorge III.¹⁷ Podemos añadir a estos datos una pequeña propuesta puramente hipotética sobre las peripecias de la colección Vitoria. En junio de 1715 el pintor florentino instalado en Roma Benedetto Luti escribe una carta al alto funcionario de la corte granducal de Florencia Antonio Domenico Gabbiani, en donde le sugiere la adquisición de una "rarissima raccolta di quanto si trovi delle opere stampate da Raffaello di Urbino e della cartiere rare di Marco Antonio, e di altri intagliatori di quei tempi...". El vendedor es un enigmático "don Giovanni Verdeguer, cavaliere Valenziano, signor di molto merito".¹⁸ La cuestión no puede ser concluyente pero nos parece muy probable que esta singular colección de estampas de Rafael fuese la de Vitoria y que este Verdaguer fuese un intermediario comisionado por los herederos del canónigo, que intentarían la liquidación de las estampas, poco después de haber vendido el año anterior los tres álbumes de dibujos a Crozat. No consta que la gestión surtiera efecto y cabe admitir con Blunt que finalmente el comprador fuera la familia Albani y que de ahí pasara a las colecciones reales inglesas, como ya hemos indicado.

De la lectura atenta del *Indice* de Vitoria puede deducirse un último dato útil para la biografía de su autor. Se trata de un viaje de estudio a la corte de Madrid realizado probablemente en el verano de 1690. Una de las cartas de Vitoria al gran Duque Cosme III, publicada por Goldberg,¹⁹ y fechada en Alicante el 29 de abril de ese año expresa un ofrecimiento claro para realizar copias de las pinturas de la colección real: "... ne altro ambisco che di ricevere alcuno de' suoi preciosissimi comandi, in questo regno o nella corte del Re, se colà mi conoscesse più habile o sia nel trasferire a V.A.S. qualche bel opera

opere e altri disegni, anzi a mio credere molti ne restano da registrare, tanto vasta è la miniera di questi tesori, e basterà a mia discolpa per quelle che averò traslasciate, il confessare di non havele vedute, perchè quà e là sparse, e forse con somma gelosia privatamente custodite, non si sono rese comuni alla cognizione altrui.

Nell'ordine tenuto ho avuta la considerazione di dare il primo luogo alle sacre, indi alle profane, con avvertenza d'unire i soggetti consimili, ove possibile mi sia stato. Si compone il primo libro delle stampe intagliate da Marc'Antonio Raimondi bolognese, e il secondo da Agostino delle Muse Veneziano, e Marco da Ravenna suoi allievi, li quali operarono molto tempo in compagnia, e si lavorò da questi tre sotto la direzione del medesimo Raffaello, come oltre a la tradizione che se ne hà, fanno fede alcune prove ritoccate di mano de si gran maestro; da che è derivato, che le loro stampe sieno stimate con gran distinzione dall'altre, e riputate per originali.

Si contiene nel terzo la favola di Psiche e di Cupido opera compì(uta), nella quale faticarono con molta lode li sopradetti. E perche delle stampe di M. Antonio se ne trovano alcune copiate da rilievi antichi altre ancora eseguite con i disegni ed invenzioni di altri maestri, per toglier l'equivoco ad alcuni, che si persuadano, che M. Antonio non intagliasse altre opere, che quelle di Raffaello, mi e parso accennarne alcune in questo libro.

Sono nel quarto l'opere intagliate da Nicola Batricetto, di Giulio Bonasone, di Jacobo Caralio veronese, e d'altri, che operarono poco dappo la morte di Raffaello.

Le stampe de' più moderni intagliatori si sono inserite nel quinto libro, e si contiene il sesto dell'opere della stampe vaticane, che sin ora si sono pubblicate.

Viengono unite nel settimo l'opere delle loggie vaticane, e la favola e nozze di Siche e Cupido compone l'ottavo libro delle stampe di Raffaello che è l'ultimo di quelle da me fin ad ora raccolte.

Nel fine ancora ne ho registrato altre, che mancano ne' miei libri, avendole vedute in altri studii, e volentieri ancora più averei fatto se mi fosse riuscito di poter acquistarne la cognizione d'altre per arricchirne quest'opera.

¹⁶ Véase la relación en B. Bassegoda, "Noves dades...", pp. 54-57. Uno más de estos dibujos, ya publicado de antiguo, debe incorporarse a esa lista. Se trata de un original de Lanfranco (23 x 20 cm) conservado en el Museo del Louvre (n.º Inv. 6330) que representa un retrato del clérigo Cristoforo Giarda. Lleva al dorso una inscripción de Mariette que recuerda su procedencia Vitoria-Crozat-Mariette: *Fuit Can. Vittoria et deinde D. Crozat, nunc P. J. Mariette, 1741*. Fue publicado por vez primera por Jacob Bean - Walter Vitzthum, "Disegni del Lanfranco e del Benaschi", en *Bollettino d'Arte*, XLVI, 1961, pp. 106-122, en concreto pp. 116 y 119-120. Aparece citado en el catálogo *Le Cabinet d'un Grand Amateur. P. J. Mariette 1694-1774*, París, 1967, p. 21. Y fue presentado en la exposición *Le dessin à Rome au XVII siècle*, París, 1988, n.º cat. 89, pp. 71-72. Agradezco a Alessandra Anselmi una parte de estos datos bibliográficos.

¹⁷ Véase A. Blunt, "Don Vicenzo Vitoria", en *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, pp. 31-32; y John Fleming, "Cardinal Albani's Drawings at Windsor, their purchase by James Adam for George III", en *The Connoisseur*, CXLII, 1958, pp. 164-169.

¹⁸ La carta figura publicada en Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura*, Milán, 1822, vol. II, pp. 80-81: "*Benedetto Lutti al sig. Ant. Dom. Gabbiani*. Il lator della presente sarà il signor don Giovanni Verdeguer, cavaliere Valenziano, signor di molto merito; ed io, molto tenuto a detto signore, stringendomi le mie obbligazioni, vengo a pregare V.S. a cooperare, in quanto ella possa, all'esito del bellissimo studio, che ha detto signor fatto trasportare in codestà città, consistente nella rarissima raccolta di quanto si trovi delle opere stampate da Raffaello di Urbino, e delle carte rare di Marco Antonio, e di altri intagliatori di quei tempi, come Beatricetto, Marco di Ravenna, Enea Vico, e altri, che per brevità li traslascio; onde per la libreria di S.A.R. sarebbe molto propria simile raccolta; intendo la raccolta di Raffaello, ch'è difficilissima e rara, per esser la più completa che si sia mai intesa, e per le rarità delle carte, e quantità di tutte le opere che si sono stampate. V.S. ill. si prenderà lo spasso di vederle qua, come lo averei bramato. Condoni V.S. ill. l'ardimento; ma sapendo anco quanta sia la somma stima e brama per i nostri studi, anco in procurare a codesta Corte Reale cose singolari, ho preso l'incumbenza di dargliene parte, e raccomandargli questo cavaliere, che merita molto; e lo ritroverà assai più gentile della mia narrazione, onde non dispero che lo favorirà in consigliarlo nella miglior forma per farne esito, se fosse possibile, che è di quanto la supplico; e dichiarandomi sempre più tenuto, mi ratifico. Roma, 29 giugno 1715". Agradezco a Rafael Cornudella el haber llamado mi atención sobre este curioso texto.

¹⁹ Véase Edward L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton U.P., 1983, p. 181, y p. 350.

di quei insigni pittori antichi per mezzo delle copie, o in qualche altro affare della corte...". Este proyectado viaje parece que efectivamente tuvo lugar, puesto que en el *Indice* en tres ocasiones se precisa la ubicación española de obras famosas de Rafael. El primer caso se da a propósito de la Virgen del Pez (p. 67): "La tavola d'altare fatta per la chiesa di S. Domenico della città di Napoli ora si ammira nella Reggia di Madrid". Al tratar del famoso Pasmo de Sicilia se indica (p. 130): "L'opera fù trasportata alla Reggia Capella di Madrid, ove si ammira come un miracolo dell'arte".²⁰ Y finalmente en relación con la

Virgen del Roble se afirma (p. 242): "L'opera si trova nello Scuriale di Spagna". Noticias todas ellas que pregonan por sí solas un evidente conocimiento directo de las piezas.²¹

El *Indice dell'opere di Raffaello* de Vicente Vitoria no es un texto de lectura amena, pero es una obra singular dentro de la literatura artística antigua, que nos revela la pasión coleccionista y conocedora de su autor, tal vez uno de los pocos españoles del siglo xvii vinculado a las artes con una biografía y una cultura a caballo de las dos penínsulas hermanas unidas por el Mediterráneo.

²⁰ Acerca de las obras de Rafael en España, véase el artículo de Manuela Mena, "Presencia histórica de obras de Rafael en España", en el catálogo *Rafael en España*, Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 11-28, en donde se utiliza además el testimonio de Vitoria en su *Academia de Pintura del señor Carlos Maratii* a propósito del Pasmo de Sicilia.

²¹ Sobre la procedencia de esta pintura y su ubicación en El Escorial según el testimonio del P. Santos, véase el artículo de Alessandra Anselmi, "Politica e collezionismo tra Roma Napoli e Madrid: I dipinti Ludovisi ed i paesaggi per il Buen Retiro", en las actas de este mismo Congreso.