

Un dibujo de Ottavio Leoni:

el Retrato del Duca Cesarini



Bernardina Sani

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Archivio Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria»: fig. 8
- © Biblioteca Marucelliana. Su autorizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Ne é vietata ogni ulteriore riproduzione o elaborazione: figs. 4, 7, 9, 10 y 11
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1 y 2
- Cortesía Bernardina Sani: fig. 12
- © Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso: figs. 18 y 20
- © Roma Istituto nazionale per la Grafica. Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: figs. 3, 5 y 6
- © 2012. Biblioteca Apostolica Vaticana: fig. 19

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 6, 2012, pp. 113-149.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

...pero quien ha hecho más estudio en Roma ha sido el Paduano, no perdonando a ninguna persona puesta en dignidad que no debuxase de lápiz, en papel azul, con su realce, con que adornaba su obrador y por ellos los pintaba de colores después.

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, 1649

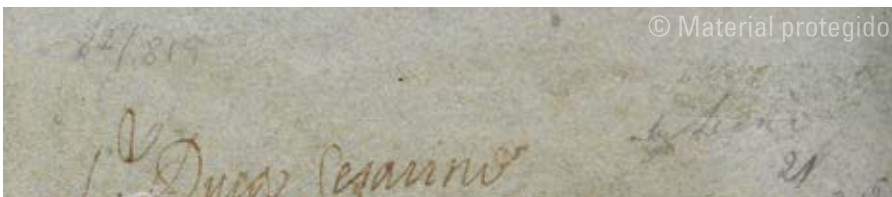
Los trazos realizados con lápiz graso negro sobre papel azul que dibujan el rostro de un joven caballero ataviado con un jubón característico de la moda del siglo XVII, adornado con una gorguera típica del atuendo de comienzos de aquel siglo, así como el estudio pormenorizado y naturalista de la fisonomía y del carácter de la persona representada, son confirmaciones explícitas de la atribución a Ottavio Leoni (1578-1630) del Retrato del Duca Cesarini del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 1]. El dibujo procede de la Colección Boussac de París, que se vendió en subasta en la Galería Georges Petit en mayo de 1926; luego pasó a la colección de José Palacio y, en 1954, doña María de Arechavaleta lo legó al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Aun a través de todos estos cambios de mano, ha mantenido la atribución al pintor romano. Crisanto Lasterra publicó su ficha en el catálogo del museo y Ana Sánchez-Lassa estudió la obra, identificando al personaje representado con el duque Giovanni Giorgio II (c. 1590-1635), de la familia Cesarini¹, proponiendo una datación en torno a 1620. Contrariamente a muchos otros dibujos de Ottavio Leoni, no presenta anotados ni fecha ni número de serie, inscripciones que se consideran las marcas de una clasificación probablemente organizada por grupos. Sin embargo, en el reverso se advierte una anotación a pluma y tinta sepia de lectura incierta: «S.^r Duca Cesarini» con rúbrica final o «S.^r Duca Cesarino» [fig. 2]. Inscripciones de este tipo aparecen con frecuencia en el reverso de los dibujos del pintor² y no suelen considerarse autógrafas. Se piensa que deben atribuirse a algún coleccionista que probablemente fuera propietario de la mayoría de

1 Lasterra 1969, p. 176, cat. 45-a; Sánchez-Lassa 2005 (en el texto se indica, por error, el nombre de Giovanni Giorgio I, pero la cronología, que es correcta, coincide con la de Giovanni Giorgio II).

2 Sani 2005, *passim*. El dibujo sobre papel azul ha sido recortado por la parte derecha. Está formado por gruesos trazos de lápiz negro y lápiz negro graso sobre papel gris azulado. Se advierten levisimos toques de blanco de plomo en la nariz y los ojos. Las encarnaciones están tratadas como si incidiera una intensa luz, pero los restos de blanco de plomo son imperceptibles. Los labios están constituidos por levisimos trazos de lápiz negro graso. Unos toques a lápiz señalan el hoyuelo entre los labios y la perilla. En cuanto a la utilización de papel azul en el dibujo de Ottavio Leoni, véase Tordella 2007, pp. 9-30.



1. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato del Duca Cesarini, c. 1616
Lápiz graso negro sobre papel verjurado azul. 21 x 14,9 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/819



2. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato del Duca Cesarini
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle de la inscripción en el reverso

los dibujos de Ottavio. Otra posibilidad es que dichas anotaciones, importantes porque nos informan de la identidad del personaje representado, hubieran sido agregadas en el taller del artista, presumiblemente por parte de algún colaborador suyo.

El presente trabajo plantea un nuevo análisis del dibujo, cuyos objetivos son poner de manifiesto su función como estudio preparatorio para un retrato al óleo y estudiar las características de la técnica a lápiz y blanco de plomo, preludio del desarrollo del retrato *a trois-crayons*. Además, a modo de continuación de los trabajos sobre Ottavio Leoni que han consolidado la importancia de éste como intérprete de los distintos componentes de la sociedad romana entre los siglos XVI y XVII, pretendemos resaltar la relación entre el artista y la familia Cesarini, poniendo de relieve el vínculo entre el retratista más afianzado de Roma en las primeras décadas del siglo XVII y una relevante casa de la nobleza romana que contó con grandes mecenas y coleccionistas. El estudio de la imagen del duque Cesarini que ofrece Leoni es un documento fundamental de la poética del artista, quien representa a los miembros de las grandes familias romanas para conservar su memoria o para celebrar su poder, su gloria o los enlaces matrimoniales importantes; esto, teniendo en cuenta varios condicionantes figurativos: desde las diversas acepciones del naturalismo hasta las problemáticas de expresión propias del Barroco romano, pasando por el Clasicismo.

Giovanni Baglione, primera fuente acerca de Ottavio Leoni

La historiografía moderna ha vuelto a sacar a la luz el papel que desempeñó Ottavio Leoni en el desarrollo del retrato entre el manierismo y el Barroco gracias a las informaciones y valoraciones transmitidas por Giovanni Baglione [fig. 3], pintor y escritor de arte que en 1642 publicó *Le Vite de' pittori, scultori et architetti* (Vidas de pintores, escultores y arquitectos)³. En esta obra, fundamental para conocer a los artistas romanos del siglo XVII, Baglione consigna la biografía de Ottavio Leoni [figs. 4 y 5], así como la del padre de éste, Ludovico (Padua, 1542-Roma, 1612) [fig. 6], conocido como «il Padovano». Ludovico, famoso medallista que acuñó las efigies de los principales profesores de la Universidad de Padua, se trasladó a Roma para desarrollar su carrera profesional y desempeñar el puesto de grabador en la Casa de la Moneda pontificia⁴; ya en el periodo de Padua, pero también durante su estancia en Roma, se dedicó al *ritratto in piccolo* (retrato en pequeño), sobre todo a los pequeños retratos en cera, de los que encontramos numerosos ejemplos entre los artistas paduanos tales como Francesco Segala y Antonio Abondio, muy apreciados en la corte de los Habsburgo. En Roma nace Ottavio, que, sin embargo, conservó siempre la ciudadanía paduana y heredó de su padre el apodo de «il Padovano» o «il Padovanino», hecho que con frecuencia ha llevado a los especialistas a confundirlo con el pintor del Véneto Alessandro Varotari. El análisis contextual de la vida de ambos artistas, padre e hijo, nos revela numerosos aspectos importantes de la sociedad y la cultura romanas entre los siglos XVI y XVII. Baglione recalca la dependencia del hijo hacia el padre, hasta el punto de que siempre vivieron juntos en la casa de la strada Paolina, cerca de la via Margutta y la piazza del Popolo, una calle y un barrio en el que residían muchos pintores; esta convivencia perduró hasta la muerte de Ludovico. Tan estrecha relación explica la importancia que el medallista tuvo para su hijo a la hora de dedicarse este último prioritariamente al retrato, a pesar de que no ocupara uno de los primeros puestos en la jerarquía del género, que sufrió una especie de censura tras el Concilio de Trento, al considerarlo el cardenal Paleotti un tipo de representación únicamente admisible por causa honorable⁵.

3 Baglione 1995, vol. I (reprod. facsímil), p. 321 [223].

4 *Ibid.*, pp. 144-145; Sani 2005, pp. 21-24.

5 La codificación de los géneros y su escala de valores se halla recogida en la carta que el marqués Giustiniani dirigió a Teodoro Amideni (Théodore Amayden). Véase Giustiniani 1981, p. 42. En cuanto a las teorías de la Contrarreforma sobre el género del retrato, véase Paleotti 1961.



3. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Giovanni Baglione, 1620
 Buril y punta seca. 14,5 x 11,3 cm
 Istituto nazionale per la Grafica/Calcografia Nazionale, Roma
 Gabinetto delle stampe
 N.º inv. FC93026



4. Ottavio Leoni (1578-1630)
Autorretrato
 Lápiz negro, sanguina y tiza blanca
 sobre papel azul. 23,5 x 17 cm
 Biblioteca Marucelliana, Florencia
 Vol. H, n.º 1



5. Ottavio Leoni (1578-1630)
Autorretrato, 1625
 Buril y punta seca. 14,5 x 11,4 cm
 Istituto nazionale per la Grafica/Calcografia Nazionale, Roma
 Gabinetto delle stampe
 N.º inv. FC93028



6. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Ludovico Leoni, 1625
 Buril y punta seca. 14,4 x 11,2 cm
 Istituto nazionale per la Grafica/Calcografia Nazionale, Roma
 Gabinetto delle stampe
 N.º inv. FC93027



7. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Michelangelo Merisi apodado «Caravaggio»
Lápiz negro, sanguina y tiza blanca sobre papel azul. 23,5 x 16,5 cm
Biblioteca Marucelliana, Florencia
Vol. H, n.º 4

Baglione y Ottavio Leoni se habían posicionado a principios de siglo en dos frentes opuestos en las escaramuzas entre pintores, pero, en su vertiente de escritor de arte, Baglione traza una biografía muy positiva del artista. Resulta significativo recordar los hechos acontecidos en 1603 porque sirven para comprender qué personas frecuentaba y cuáles eran las tendencias de Ottavio Leoni en aquella época. Baglione acusó al arquitecto Onorio Longhi y a los pintores Michelangelo Merisi, «Caravaggio» [fig. 7], Orazio Gentileschi y Filippo Trisegni de haber compuesto unos versos infamantes sobre él. Durante el juicio, Tommaso Salini testificó a propósito de una nota de puño y letra de Orazio Gentileschi y Ottavio Leoni, en la que figuraban los versos de los acusados. Cuando interrogaron a Caravaggio, éste contestó que conocía a Ottavio Leoni pero que nunca había hablado con él⁶. Este caso, a pesar de la declaración de Caravaggio, pone de manifiesto la proximidad de Ottavio a los afanes de los pintores caravaggescos, aunque el naturalismo y la observación de la gente corriente que trasluce en sus retratos *a trois-crayons*, en los que representa a personajes femeninos de extracción popular, fueron tan sólo uno de los múltiples filones de su obra⁷. Traemos aquí a colación un *Retrato de Ginevra Manfroni* [fig. 8], fechado en 1621, que muestra un gran realismo. La muchacha, jovencísima, da la sensación de estar ataviada con un atuendo típico de las mujeres del pueblo romanas (la *mezzaroba*), pero su apellido remite a una familia de la nobleza⁸. En este caso la vena realista del dibujo de Ottavio Leoni parece estar en consonancia con el objetivo de realizar estudios del natural propio de los protagonistas del Barroco y, en particular, de Bernini [fig. 9], con el que Ottavio Leoni estaba en contacto en aquellos años.

6 Sani 2005, pp. 56-62.

7 Ibid., pp. 56-66.

8 Sobre la familia Manfroni véase Amayden 1987, p. 94. Ginevra Manfroni era hija del noble florentino Camillo del Palagio y de Alessandra Falconieri. Se casó en primeras nupcias con Flaminio Pichi y en segundas con Antonio Manfrone (Tordella 2011, p. 119). El dibujo contiene dos tipos de sanguina.



8. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Ginevra Manfroni, 1621
Lápiz negro, sanguina y tiza blanca sobre papel azul. 23,2 x 16,2 cm
Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», Florencia
N.º inv. 734

Fuente primaria para cualquier intento de reconstrucción filológica de la actividad del artista, la «Vida» que de Leoni escribe Baglione⁹ interpreta en clave social el éxito del pintor cuando afirma que «retrató no sólo a los sumos pontífices de su época, sino a los príncipes cardenales y a los señores de la nobleza y de cualquier otra condición»¹⁰, una opción que orientó su padre, descrito como un hombre que «caminó siempre por las sendas del honor y se trataba con la nobleza; y tuvo amistad con personas de alto rango»¹¹. El pintor y escritor de arte atribuye a Leoni un papel especial en el género del retrato romano, distinguiendo los retratos «a lápiz negro sobre papel turquesa con toques de tiza de gran habilidad y parecidísimos [a aquellos] toques de sanguina que parecen coloreados y de carne», procedimiento que alcanzó su madurez en Roma en el Barroco temprano. Pone además de manifiesto que la actividad pictórica de Leoni fue bastante amplia, enumera una serie de retablos que en su mayoría siguen expuestos en las iglesias romanas, recuerda que en el Palazzo Altemps pintó un óleo sobre pared y en la capilla de San Aniceto algunas escenas de la vida del santo¹², y alude a una gran cantidad de retratos al óleo que el pintor, por lo visto, ejecutó para las principales familias romanas, representando a príncipes, cardenales e incluso pontífices; pero de sus palabras se deduce una prevalencia cualitativa de los retratos dibujados sobre los pintados, aun cuando éstos, «de buena técnica y gran parecido», consiguieron cumplir su misión de hacer que perdurara la memoria, y en muchos palacios de príncipes y nobles romanos conformaron auténticas galerías.

Con la biografía de 1642, la figura de Ottavio Leoni asume en la historia del arte la posición relevante que todavía conserva hoy, la de un retratista de alto nivel, especialista en retratos a tres lápices y «virtuoso»

9 Baglione 1995, p. 321 [223].

10 *Ibid.*, p. 321 [223].

11 *Ibid.*, p. 145.

12 *Ibid.*, p. 322 [224].

9. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Gianlorenzo Bernini
Lápiz negro, sanguina y tiza blanca sobre papel azul. 23,5 x 16,5 cm
Biblioteca Marucelliana, Florencia
Vol. H, n.º 15



dedicado a la iconografía conmemorativa en formato grande y pequeño. El texto de Baglione es importante a este respecto, puesto que muestra que el interés por el retrato como elemento de transmisión de la memoria no sólo se refiere al de gran formato, de cuerpo entero o de busto, destinado a ser expuesto en las galerías de los palacios pontificios y nobiliarios, sino también a los de formatos más pequeños para figurar en gabinetes y bibliotecas, donde se conservaban los pequeños retratos y los retratos a dibujo y a grabado. A propósito de esta última modalidad, que no se limitaba a las láminas para carpetas sino que estaba íntimamente relacionada con el arte de la imprenta, pues proporcionaba imágenes para portadillas de libros, el propio Baglione atestigua la importancia de Ottavio Leoni, al recordar que, con la práctica del grabado al aguafuerte y a buril, acometió una «tarea de gran virtuosismo»¹³, que, en palabras del biógrafo, condujo al pintor a la muerte, al ser intoxicado por los ácidos que había utilizado profusamente. En el corpus del artista, el grabado al aguafuerte y a buril es una parte de grandísimo valor representativo, que, en el plano fisonómico, hace hincapié en la caracterización minuciosa del personaje y, en el plano formal, se centra en la atenta gradación del entintado con el fin de resaltar los valores de la luz. Esta experiencia hace que se le incluya entre los innovadores del grabado y que se le asigne un papel de vanguardia dentro de las investigaciones intelectuales romanas en la época del papado de Urbano VIII.

Ottavio Leoni inicia sus ensayos hacia finales de la segunda década del siglo, unos años antes de 1624, cuando llega a Roma el francés Claude Mellan, que alcanzó resultados notables trabajando fundamentalmente para los Barberini¹⁴. La crítica coincide en considerar que los experimentos gráficos del artista romano, al parecer, orientaron los pasos de Anton van Dyck¹⁵. Siguiendo a Baglione, cabe pensar que Leoni,

13 *Ibíd.*, p. 322 [224].

14 Roma 1989.

15 Luijten 1999, pp. 73-91.

a través de varias experiencias tanto en el campo del grabado como en el del retrato *a trois-crayons*, sienta las bases del retrato *a trois-crayons* barroco, que, en la época de la impresión de las *Vidas*, había alcanzado una fórmula madura con las obras de Gianlorenzo Bernini y Rubens. El trabajo de Leoni se anticipa al de estos grandes artistas desde el punto de vista tanto expresivo como técnico, a través de la utilización de una gradación del lápiz negro asociado al blanco de plomo y a la tiza, y añadiendo luego la sanguina para dar máximo realismo a las carnaciones. El artista romano se enmarca de este modo en el debate de los siglos XVI y XVII sobre el dibujo coloreado y sobre el potencial de la sanguina.

La opinión de Francisco Pacheco sobre Ottavio Leoni

La otra fuente que ha permitido valorar de forma adecuada la figura de Ottavio Leoni es el pintor Francisco Pacheco, que en su tratado *Arte de la pintura*, publicado en 1649, en el capítulo «De la pintura de animales y aves, pescaderías y bodegones y de la ingeniosa invención de los retratos del natural», describe la trayectoria del retrato dibujado *a trois-crayons*, cuyos orígenes atribuye al gran Leonardo da Vinci:

Hizo también retratos en debuxo el gran Leonardo de Vinchi, Federico Zúcaro, Enrique Golzio, el Caballero Josefino, pero quien ha hecho más estudio en Roma ha sido el Paduano, no perdonando a ninguna persona puesta en dignidad que no debuxase de lápiz, en papel azul, con su realce, con que adornaba su obrador y por ellos los pintaba de colores después¹⁶.

Pacheco redacta su tratado entre 1634 y 1638, tras la muerte del artista romano, y al parecer está muy bien informado, aunque no actualizado. Insiste en algunos nombres que, aunque importantes, no representan la excelencia del retrato dibujado de la época; de hecho no nombra ni a Rubens ni a Bernini. Diego Velázquez, su yerno, había estado en Roma entre 1629 y 1631, y regresó a esta ciudad en 1649, pero no da la sensación de que sea él quien informa al pintor de Sevilla. Precisamente porque Pacheco demuestra estar muy apegado a la cultura de finales del siglo XVI y muy bien informado sobre el retrato a tres lápices, pero mucho menos sobre el retrato en general, cita entre los españoles tan sólo los nombres de Antonio Moro, Alonso Sánchez y Felipe Liaño, y entre los italianos los de Sante Peranda y Scipione Pulzone, apodado «Scipione da Gaeta» o «Gaetano». Esto confirma su interés por la cultura italiana de finales del siglo XVI posterior al Concilio de Trento, tanto en el campo de las artes como en el de los tratados artísticos. A Scipione Pulzone se le considera con frecuencia maestro de Ottavio Leoni, pero la escasez de obras de juventud de este último llegadas hasta nuestros días no nos permite analizar a fondo esta cuestión. Cabe avanzar la hipótesis de que posiblemente Juan de Jáuregui, conocido literato, traductor del *Amintas* de Tasso y recordado en el *Arte de la pintura* como autor de retratos a lápiz precisamente en el capítulo siguiente al que habla de Leoni, pudiera desempeñar un papel importante como informador del pintor sevillano. Jáuregui estuvo en Roma hacia 1607¹⁷, fecha que se corresponde con la primera fase artística de Ottavio Leoni, lo que posiblemente justifica los comentarios de Pacheco. No obstante, conviene subrayar un aspecto muy importante para comprender la función de las colecciones de retratos dibujados similares a las que compone Ottavio Leoni; tomemos el caso de Pacheco, quien en 1599 redacta el libro *Retratos de Ilustres y Memorables varones*, una colección de retratos del natural completados con un texto referente al personaje ilustre, en la que necesariamente identificamos una tradición inaugurada por Paolo Giovio¹⁸, obispo de Como, que también constituye el fundamento de la labor como dibujantes no sólo de Pacheco, sino también de Ottavio Leoni.

16 Pacheco 1990, p. 527.

17 Ibíd., prólogo de Bonaventura Bassegoda i Hugas, p. 27.

18 Giovio 1999.

10. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Annibale Carracci
Lápiz negro y tiza blanca sobre papel azul. 23,5 x 16,5 cm
Biblioteca Marucelliana, Florencia
Vol. H, n.º 2



Pacheco recibe información sobre la fase de la carrera de Ottavio Leoni que se desarrolla entre la formación paterna y las experiencias romanas, para las que fue fundamental el ejemplo del arte del retrato dibujado y grabado de Hendrick Goltzius, que estuvo en Roma en 1591 invitado por Federico Zuccari. Pintor y autor de dibujos del natural, algunos de los cuales son retratos, es posible que Goltzius indujera a Ottavio a trabajar siguiendo una modalidad propia de la cultura septentrional y que le transmitiera modelos de dibujo *a trois-crayons* que se habían desarrollado en la cultura francesa de Clouet, Dumoustier y Lagneau. Sin embargo, posiblemente desempeñara un papel formativo todavía mayor, tanto en el plano teórico como en el práctico, Federico Zuccari. Los vínculos de éste con Ludovico Leoni son bien conocidos, dado que en una carta dirigida al noble y literato Pierleone Casella el 6 de febrero de 1606, le ruega que salude «al señor Ludovico Padovano, al señor Ottavio su hijo, excelente miniaturista de retratos»¹⁹. Estos testimonios son significativos a la hora de revelar las relaciones entre los artistas y entre éstos y los literatos. Además, tratándose Zuccari de un pintor que refundó la Academia de San Lucas, se comprende también mejor el papel que los Leoni desempeñaron en el ámbito de la Academia romana, especialmente Ottavio, que ocupó varios cargos, en particular el de príncipe (Ottavio fue admitido en la Academia muy pronto, en 1604, y fue nombrado príncipe de la Academia en 1614 y luego en 1627²⁰).

Queremos subrayar aquí, por un lado, el componente teórico de Federico Zuccari, que queda de manifiesto a través de los estatutos de la Academia que él redactó en 1592, pero también su gran experiencia internacional. Como teórico, Zuccari concedía una enorme importancia al dibujo, distinguiendo entre un dibujo interno,

19 Sani 2005, p. 34.

20 *Ibid.*, pp. 66-72.

más mental y orientado a la invención, y un dibujo externo relacionado con el mundo natural. Siendo el ser humano el objeto último del mundo natural, era inevitable que Zuccari otorgara un gran valor al retrato y, por lo tanto, al retrato dibujado. A través de este pintor de corte de Felipe II que participó en la decoración del monasterio de El Escorial, le llegaba a Ottavio el estímulo de dibujar del natural, como lo hacía el propio Federico en rápidos retratos de sus conocidos, y este interés por estar en contacto con la realidad empujó a Ottavio Leoni hacia las formas de retrato que se practicaban en la academia de los Carracci en Bolonia, cuando Annibale [fig. 10], Ludovico y Agostino Carracci retrataban del natural a los aprendices que trabajaban en su taller. De este contacto con la experiencia de los Carracci, que enseguida se transformó en uno de los pilares de la cultura del siglo XVII, el Clasicismo, a Ottavio le quedó la práctica de una atención constante a lo que hacían los discípulos de Annibale: Guido Reni y Domenichino. Por otro lado, las orientaciones naturalistas de Zuccari deben considerarse fundamentales en la carrera del artista, que siempre se mantiene atento a la realidad, manifestando igualmente interés por el realismo extremo de Caravaggio, al que hemos aludido a través del episodio del juicio de 1603, una experiencia que aflora varias veces en la carrera de Leoni y que obtiene resultados notables en un amplio conjunto de retratos de mujeres del pueblo dibujadas minuciosamente, en cuyo reverso aparecen inscripciones que nos transmiten sus nombres²¹.

Parece que Ottavio Leoni desarrolló su profesión siguiendo los diversos registros estilísticos adaptados a los temas y a las situaciones. El propio Federico Zuccari, con su experiencia en la corte de Felipe II, fue uno de los elementos de transmisión del interés no sólo por el natural sino también por el retrato oficial, esa modalidad de retrato áulico que había conducido a la cristalización del personaje representado en su gloria y en su poder²². De una pintora como Sofonisba Anguissola sin duda pudo tener noticia un artista que, siendo muy joven, en 1599, había pasado una temporada en Mantua en la corte de los Gonzaga para retratar al duque Vincenzo I, a su mujer Eleonora de Médicis y a su hermana Margarita, viuda de Alfonso II de Este, duque de Ferrara, que se retiró a Mantua para fundar el convento de las ursulinas, convertido prácticamente en una pequeña corte que, incluso, contaba con una galería de retratos a la que contribuyó como pintora Lucrina Fetti, hermana del famoso pintor Domenico Fetti. La experiencia en la corte de Mantua fue importante para el joven pintor, que aprendió con los Gonzaga a gestionar las particularidades del retrato de personajes de alto rango. Esto le permitió, gracias también a la protección de los cardenales Alessandro Montalto y Francesco Maria del Monte, entrar en contacto con las principales casas romanas y experimentar con ellas la iconografía en los distintos registros técnicos: dibujo, grabado y pintura de gran y de pequeño formato. Entre los clientes fieles de Ottavio Leoni cabe señalar a los Orsini –recuérdese el hermosísimo retrato de Paolo Giordano Orsini, ejecutado a partir de la elaboración de modelos berninianos– y a los Altemps, que, además de la capilla de su palacio, le encargaron los retratos de toda la familia, de los que en la actualidad sólo se conoce su versión a dibujo, con un valor documental tan preciso que se diría que el pintor sigue las transformaciones físicas del personaje. También trabajó para los florentinos Aldobrandini, cuya aportación a la Iglesia fue el papa Clemente VIII; los Borghese, la familia de Pablo V; los Peretti, a cuya cabeza se hallaba el cardenal Montalto; y los Barberini, la familia de Urbano VIII.

El estudio de las relaciones entre los pintores y estos personajes de la curia y de la corte romana no tiene que ver sólo con la creación de imágenes documentales de gran valor histórico, sino también con los vínculos culturales, pues estas familias nobles fueron las responsables de la profunda transformación de la ciudad de Roma, tanto en el plano urbanístico como en el arquitectónico y pictórico. Estamos en los años de la transición de la primera y muy severa fase de la Contrarreforma –cuando también el retrato sufrió las

21 Sani 2005, pp. 62-66.

22 Hay que tener en cuenta que la primera fase de actividad de Ottavio Leoni se desarrolla en la época en que en España están activos retratistas como Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608). Véanse a este respecto Kusche 1964, Kusche 2007, Jordan Gschwend/Pérez de Tudela 2008.

censuras del cardenal Paleotti— a la explosión del Barroco romano, y la relación de Ottavio Leoni con estas familias condiciona en gran medida el coleccionismo de sus dibujos. Toda la crítica ha valorado enormemente los testimonios recogidos en las *Vidas* de Baglione, debido a su proximidad con el artista, y todos los especialistas han aceptado la idea de que una grandísima parte de los retratos dibujados acabó reunida en la colección del príncipe Marcantonio Borghese: «y ahora los dibujos están en poder del señor Príncipe Borghese», afirmación bien fundamentada, pues está documentada una adquisición de obras de Leoni por parte de esta poderosa familia romana, aun cuando las hojas a las que hace referencia la compra no están recogidas al detalle en los inventarios²³. Sin embargo, no sabemos si otros coleccionistas también se dedicaron en vida del pintor a recopilar imágenes de la sociedad romana, ni de qué manera, tras la muerte de éste, los retratos se dispersaron, dando lugar a conjuntos más o menos numerosos que han entrado a formar parte de colecciones públicas y privadas de Europa y de Estados Unidos. Entre las más numerosas cabe citar la del Département des arts graphiques del Musée du Louvre y la del Kupferstichkabinett de Berlín, a las que se suman la de la Biblioteca Marucelliana²⁴ y la de la Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria» de Florencia, así como la colección del Gabinete de dibujos y estampas del Palazzo Rosso de Génova.

A través de estos fondos hemos conseguido reconstruir la trayectoria del Ottavio Leoni dibujante y los vínculos culturales de éste con los principales hitos de la pintura italiana, desde Federico Zuccari hasta los Carracci, Caravaggio y Bernini. Sin embargo, su actividad pictórica sigue siendo hoy prácticamente desconocida. Un número limitado de pinturas de tema religioso, cuyo listado establece Baglione, todavía está en Roma, pero son pocos los retratos sobre lienzo que puedan atribuírsele con seguridad. Conservados en las zonas más privadas de los palacios o integrados en las galerías de hombres ilustres, los retratos de gran formato han sido transmitidos de una generación a otra privilegiándose su significado conmemorativo, quedando con frecuencia olvidada la identidad del pintor; en algunos casos ni siquiera la de la persona retratada, transmitida por tradición oral, está confirmada. Cualquier retrato, dibujado o pintado, que vuelve a salir a la luz procedente de colecciones particulares o del mercado, pasa a ocupar la atención de los estudiosos, asumiendo su papel de documento histórico, sobre todo cuando incluye referencias a los personajes vinculados a las familias italianas de finales del siglo XVI y principios del XVII, y suscita problemáticas en las que se entrecruzan diversos ámbitos de la investigación, que van más allá del puro aspecto estético y se refieren a la historia de las imágenes, la historia del coleccionismo y la historia política italiana. Mientras que las informaciones de Baglione conforman un cuadro amplio y constituyen un testimonio útil para reconstruir la historia de los retratos de Ottavio Leoni en su conjunto, la opinión de Pacheco tiene valor porque sitúa a Leoni en el punto final de la evolución del retrato dibujado en la Europa Moderna. Para ello traza, con una intención fundamentalmente crítica, una línea que comienza con Leonardo y continúa con Federico Zuccari, Hendrick Goltzius y el Caballero de Arpino.

Los retratos de los tres hermanos Cesarini: el duque, el cardenal y el poeta

El *Retrato del Duca Cesarini* del Museo de Bellas Artes de Bilbao nos recuerda la relación entre el pintor y una poderosa familia romana que alcanzó título de nobleza a finales del siglo XV y que construyó su propio acceso al poder reivindicando que descendía de los césares²⁵. Durante generaciones los Cesarini monopolizaron el oficio de confaloniero de Roma y, en 1585, Sixto V elevó a ducado la ciudad de Civitanova, en las

23 Baglione 1995, p. 321 [223]; Robbin 1996, pp. 453-458.

24 Algunos de los retratos de la Biblioteca Marucelliana aquí reproducidos [figs. 4, 7 y 10] han participado recientemente en una exposición celebrada en el Palazzo Galavresi, en Caravaggio (véase Caravaggio 2010).

25 Calcaterra 2004, p. 35. Véase también Sickel 2007.



11. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Galileo Galilei
 Lápiz negro, sanguina y tiza blanca sobre papel azul. 23,5 x 16,5 cm
 Biblioteca Marucelliana, Florencia
 Vol. H, n.º 18



12. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato del cardenal Alessandro Cesarini, 1627
 Lápiz negro, sanguina y tiza blanca sobre papel azul. 23,1 x 16,5 cm
 Localización actual desconocida

Marcas, posesión de la familia junto con los castillos de Genzano, Lanuvio y Ardea, próximos a Roma²⁶. En un acentuado proceso de retorno al régimen feudal, los Cesarini se convirtieron en duques en el último año de vida del marqués Giovanni Giorgio I (1550-1585) y, a todos los efectos, el primer duque fue Giuliano II (1572-1613). La familia Cesarini se distinguió siempre por su afición a coleccionar obras de arte y antigüedades²⁷, actividad a la que se dedicaron particularmente Giovanni Giorgio I, Giuliano II, el duque Giovanni Giorgio II (c. 1590-1635) y también Livia Cesarini (1646-1711), tras su controvertido matrimonio con Federico Sforza, que dio origen a la casa Sforza Cesarini. La familia también tuvo un exponente de notable relieve en el ámbito científico y literario con Virginio Cesarini (1595-1624), hermano del duque Giovanni Giorgio II y tercero de los hermanos. Virginio fue poeta en lengua latina y vulgar, miembro de la Academia Linceana, amigo de Galileo Galilei [fig. 11] y de Maffeo Barberini, muy apreciado por éste y su corte, mientras que el segundón, Alessandro (1592-1644), hermano de Giovanni Giorgio II y de Virginio, consiguió el capelo cardenalicio en 1627. Numerosos testimonios documentales prueban que los Cesarini fueron comitentes fieles de Leoni: disfrutaron de la obra de Ludovico Leoni y posteriormente de la de su hijo. Un retrato de Clelia Cesarini de mano de Ludovico se cita en una carta de Emilio dei Cavalieri a Bianca Capello fechada el 1 de octubre de 1582, y en la tribuna de los Uffizi estaba expuesto un pequeño retrato oval, aún obra del padre de Ottavio, que representaba a la tal Clelia²⁸. Se trata de Clelia Farnesio, esposa del marqués Giovanni Giorgio I, que

26 Petrucci 1999, pp. 229-230.

27 Buttarò 2004.

28 Sani 2005, p. 22.



13. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de caballero, 1607
 Lápiz negro y blanco de plomo sobre papel gris. 22,2 x 15,3 cm
 Kupferstichkabinett, Berlín
 N.º inv. 17070



14. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de caballero con sombrero
 Lápiz negro y blanco de plomo sobre papel gris. 21,3 x 15,5 cm
 Kupferstichkabinett, Berlín
 N.º inv. 17158

apreciaba las virtuosas artes del medallista paduano; estas obras, además de ser símbolos de una alianza política estrechísima entre los Cesarini y los Farnesio, también son el recuerdo de un vínculo cultural entre los Cesarini, los Farnesio y los Médicis²⁹. De Alessandro Cesarini nos queda una hermosísima imagen que ejecutó Ottavio Leoni con ocasión de su nombramiento como cardenal [fig. 12], un dibujo que plasma con delicadeza la noble autoridad del personaje y que da la sensación de inspirarse en los retratos de tendencia clasicista que siguieron Guido Reni y Domenichino. Probablemente sea un estudio para un retrato pintado pero que, al igual que muchos otros dibujos, también ha alcanzado la autonomía propia de un objeto de colección, como queda de manifiesto por el número de serie y la fecha correspondiente al nombramiento.

Si comparamos el *Retrato del cardenal Alessandro Cesarini*³⁰ —que lleva inscritos el número «380» y la fecha de «settembre» (septiembre) en la parte inferior izquierda, y «1627» en la central— con el *Retrato del Duca Cesarini* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que carece de número de serie y de fecha, observamos que este último revela menor precisión en la presentación del cuerpo, detalle que nos indica que el dibujo pudo ser un simple estudio para un retrato y no un objeto de colección. El pintor se concentra en el rostro, mientras que el busto, apenas esbozado, está representado sin especial cuidado; la enorme gorguera, cuyo dibujo se difumina por los lados y por detrás de la cabeza, contribuye a resaltar el rostro. Llamada en tono

²⁹ *Ibíd.*, p. 22.

³⁰ Inscripción en la parte superior a pluma y tinta sepia: «Card.º Cesarino» (tal vez no autógrafa); en la parte inferior: «380 / settembre» «1627»; y en el reverso: «card. Cesarino». El dibujo pasó hace mucho tiempo al mercado del arte londinense y desconocemos su paradero actual.



15. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de caballero
 Lápiz negro y blanco de plomo sobre papel gris. 20,3 x 14,3 cm
 Kupferstichkabinett, Berlín
 N.º inv. 17086



16. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de hombre joven, 1611
 Lápiz negro y blanco de plomo sobre papel azul. 21,2 x 14,8 cm
 Kupferstichkabinett, Berlín
 N.º inv. 462

sarcástico «lechuga», la gorguera caracteriza de varias maneras los retratos de gentilhombre dibujados por Ottavio y cumple una función que no es exclusivamente iconográfica, como reflejo de la posición social, sino que asume un valor compositivo que sirve para presentar al personaje de la manera que mejor se adapta a su condición y carácter. El atuendo que se entrevé en el dibujo corresponde a la moda de finales del siglo XVI y puede identificarse con el colete, caracterizado por unas hombreritas acuchilladas. En el traje masculino, bajo el colete se llevaba un jubón cuyo cuello era precisamente la «lechuga»³¹. Uno de los primeros dibujos en los que aparece una gorguera voluminosa y minuciosamente descrita es el *Retrato de caballero* del Kupferstichkabinett de Berlín [fig. 13]³², que juega con los tonos grises, negros y blancos, y lleva la fecha de 1607. En esta obra el cuello manifiesta una precisión casi geométrica. Menos detallada pero igualmente eficaz en la presentación del rostro, la encontramos en el *Retrato de caballero con sombrero* también del Kupferstichkabinett de Berlín [fig. 14]. Este último corresponde, como se sabe por una inscripción casi borrada en la parte posterior («S.r Bonifazio Caietano»), a un miembro de la familia romana de los Caietani, cuyo árbol genealógico está compuesto por múltiples ramas y que emparentó con los Cesarini: el duque Giovanni Giorgio II se casó con Cornelia Caietani tras una larga negociación. En él, los apretados toques de blanco de plomo se hacen eco de las luces del rostro y realzan el dibujo sobre el fondo gris del papel. En otro *Retrato de caballero* del Kupferstichkabinett de Berlín [fig. 15] la gorguera dibujada de tres cuartos sigue la línea del torso y marca un leve contraste con el rostro, acentuando la fuerza de la mirada. También en este dibujo el

31 Giorgetti [1992?], pp. 206, 208. En cuanto a la vestimenta del siglo XVI, véase también Levi Pisetzky 1964-1969, vol. II (1966).

32 En el papel se advierte una filigrana que representa un rombo.



17. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de Francesco Peretti, 1619
 Lápiz negro y blanco de plomo sobre papel gris azulado. 22,4 x 15,2 cm
 Kupferstichkabinett, Berlín
 N.º inv. 17078



18. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato del marqués Paris Spinelli, 1622
 Lápiz negro, blanco de plomo y sanguina sobre papel gris. 22,7 x 15,5 cm
 Museo di Palazzo Rosso, Génova
 N.º inv. 2414

blanco de plomo realza la fisionomía en contraste con el fondo, que contiene todos los difuminados del gris graduados hasta el negro.

En este contexto destaca por motivos compositivos y estilísticos el *Retrato de hombre joven* del Kupferstichkabinett de Berlín [fig. 16], que lleva en la parte inferior central la fecha de 1611. Es éste uno de los retratos ejecutados por Ottavio Leoni con trazos delicados y ágiles, pequeños y precisos como los puntos de un encaje; los bigotes vueltos hacia arriba y los cabellos tiesos expresan una juvenil alegría vital. Y en este juego sutil, en el que se pone de manifiesto la madura maestría del artista, la gorguera, con toques blancos sobre el pecho, atrae la mirada, mientras que, por detrás de la cabeza, no se distingue del fondo azul, formando una aureola. En este caso el dibujo trazado sobre un fondo azul claro se diferencia de los de la última década del siglo XVI y primera del XVII, constituidos por marcados trazos a lápiz negro que contrastan con fuerza con el azul del papel, resultando de ello una modalidad distinta. No siempre la gorguera tiene una forma ancha y amplia, casi exagerada; cuando es de pequeñas dimensiones también enmarca el rostro enfatizando la expresión, como sucede en el *Retrato de Francesco Peretti* [fig. 17], un miembro de la familia del cardenal Alessandro Peretti di Montalto que tuvo relación de amistad y de mecenazgo con Ludovico y Ottavio Leoni, y que se ha identificado a partir de la información que aparece en el reverso. La hoja lleva la fecha de 1619, el número 151 y la inscripción «etat», tal vez con la intención de anotar la edad del personaje.

En esta serie de retratos que abarca cronológicamente desde 1607 hasta 1619 predominan los trazos a lápiz negro con realces de blanco de plomo aplicados sobre papel azul, con el consiguiente contraste; pero en torno a finales de la segunda década aparece con creciente frecuencia la sanguina –como hemos visto

en el retrato del cardenal Alessandro Cesarini—, un lápiz rojo que, desde finales del siglo XVI, se considera más adecuado para representar las carnaciones, pues da cuerpo y colorido a los dibujos que hasta aquel momento mostraban un virtuoso juego de tonalidades monocromas en escala de grises. A partir de aquel momento la gorguera, grande o pequeña, dibujada con exactitud o realizada con pequeñas manchas de tiza, se convierte en el elemento fundamental de la composición de retratos, elegantes, expresivos y con una pose noble que invita a asimilar estas obras maestras a bustos esculpidos. Esto se observa de manera particular en el *Retrato del marqués Paris Spinelli* [fig. 18], fechado «18/genaro/1622» (18 de enero de 1622), o también en el *Retrato de señor* del Museo di Palazzo Rosso de Génova (n.º inv. 2421).

Este breve elenco de retratos masculinos, de los que inevitablemente hay que evocar la gran proximidad de los rostros con el del *Retrato de un confaloniero*, que firma y fecha Artemisia Gentileschi en 1622 y que se conserva actualmente en las colecciones municipales de arte del Palazzo d'Accursio en Bolonia, nos brinda la posibilidad de realizar comparaciones con el *Retrato del Duca Cesarini* de Bilbao para llegar a la identificación precisa del personaje y a la datación de la obra. Es evidente que el pintor pretende estudiar exclusivamente la fisonomía sin ocuparse de la composición. Se trata, por lo tanto, de un estudio preparatorio para un retrato pintado, sin motivación alguna vinculada al coleccionismo. El rostro del joven duque está representado con precisión: unos elegantes trazos a lápiz negro dibujan el cabello ondulado y despeinado que enmarca someramente un rostro de piel blanca y lisa, señal de la juventud del personaje así como de la gran capacidad de síntesis del pintor, que no deja en segundo plano los elementos más característicos. La mirada ha sido captada en un momento de particular atención y se diría que los labios casi se cierran para hablar. Es éste un testimonio de la importancia en los círculos romanos, antes incluso que las esculturas de Bernini, de la problemática respecto a la representación de la expresión instantánea, en la que están profundamente implicados Ottavio Leoni y Simon Vouet³³. En la parte posterior, la inscripción «S.ª Duca Cesarini» está trazada con una grafía recurrente en muchos de los dibujos del artista que, como es evidente, han formado parte de un mismo grupo y probablemente han pertenecido a una misma colección. Es muy posible que el dibujo fuera realizado como estudio de cabeza para un retrato de cuerpo entero, como uno de los que el artista esbozaba ante el personaje y que Baglione denominaba *ritratti alla macchia* (retrato de mancha).

Hasta la fecha no ha sido posible encontrar un retrato pintado del duque Cesarini, pero los documentos testifican su existencia. Es fundamental al respecto el testamento del pintor, que es la causa original de la dispersión de los bienes del artista y de los dibujos que se encontraban en su estudio. En el acto testamentario designaba como herederos a Caterina, su mujer, y a Ippolito, el hijo de ésta, adoptado por Ottavio, que tomó el apellido Leoni y desempeñó la profesión de retratista, con preferencia también por el retrato *a trois-crayons*. El 3 de septiembre de 1630, con la apertura del testamento, se inició el inventario de los bienes existentes en el domicilio del difunto. Y ya en el de la sala, una estancia que no debía de utilizarse sólo de recibidor sino también como lugar de trabajo, hallamos «cuarenta y cuatro cuadros de cabezas, algunos acabados y otros no acabados, de cardenales y otros retratos». Entre estos retratos terminados se cita «Un retrato entero del Señor Duque Cesarini»³⁴, prueba de que Leoni había pintado uno de estos retratos monumentales de cuerpo entero con los que se adornaban las moradas principescas y que solían pasar a constituir las galerías de retratos. Cabe imaginar que el personaje representado llevara puesta la armadura o, aún más probable, que vistiera un rico atuendo. La presencia del retrato del duque Cesarini en la casa de Leoni puede significar que fuera un modelo que el artista conservó para extraer otros ejemplares destinados a las distintas casas del duque y de sus allegados, y la referencia documental nos recuerda también que Ottavio

33 Sobre el retrato parlante, véanse Sutherland Harris 1992; Sani 2005, pp. 153-159.

34 Sani 1996, p. 63; el documento se ha publicado también en Robbin 2000, p. 84.

Leoni, hoy conocido sobre todo como maestro del retrato *a trois-crayons*, se había afianzado como retratista de la nobleza romana y era partícipe de un fenómeno, el del retrato oficial, que se había desarrollado y había alcanzado su punto álgido en torno a la mitad del siglo XVI, para incorporar las nuevas connotaciones del retrato de aparato en el siglo XVII.

Leoni se muestra heredero de la gran tradición italiana del retrato que se desarrolla desde Rafael hasta Tiziano y Bronzino, pero para las casas nobles romanas solía adecuar sus modelos a los que estaban más en boga y eran recurrentes en el Imperio, filtrados a Italia a través de múltiples canales. Los retratos de Ottavio Leoni pintados al óleo que han llegado hasta nuestros días no incluyen representaciones de caballeros, prevalecen los retratos de cardenales, como el *Retrato del cardenal Toschi* (Kunsthistorisches Museum, Viena), el *Retrato de Scipione Borghese* (Musée Fesch, Ajaccio) o el *Retrato del cardenal Sacratì Strozzi* (Pinacoteca Nazionale, Ferrara), a partir de los cuales también podemos comprobar que al artista compone todas sus imágenes en perfecta sintonía con el papel del personaje, como si fueran «retratos de tipos sociales como las máscaras de la comedia del arte»³⁵. Un conocimiento más profundo del arte del retrato romano, que el carácter privado de las obras hace más difícil, sería fundamental para comprender cómo Leoni procede a la hora de formular la imagen de cuerpo entero, teniendo en cuenta que un príncipe perteneciente a la corte pontificia era, ante todo, un militar armado, cuyo papel consistía en defender el catolicismo.

Los inventarios publicados hasta este momento no registran la presencia en las colecciones Cesarini y Sforza Cesarini de ningún retrato del duque Cesarini³⁶, pero el inventario de 1687 de los cuadros de Federico Sforza y Livia Cesarini, que publica Benocci, extiende las huellas de la colaboración entre Ottavio Leoni y esta familia, que ya hemos comentado a través del retrato del cardenal Alessandro. En este documento figura de hecho un *Retrato de Ranuccio Farnesio* y otro de su esposa Margherita Aldobrandini, de mano de Padovano el Viejo, apodo tras el cual probablemente se halle la figura de Ottavio Leoni, aunque tampoco puede descartarse del todo que se trate de su padre Ludovico³⁷. La lectura de esta cita me ayuda a solucionar un problema referente a la carrera de Ottavio Leoni que quedó sin resolver en mi monografía sobre el artista y que ahora retomo tras haber tenido la oportunidad, gracias a las investigaciones realizadas para la redacción del presente artículo, de acceder a la bibliografía referente a la familia Sforza Cesarini. La mención de «dos retratos, uno de Ranuccio Farnesio y otro de su mujer, de Padovano el Viejo, con marco dorado liso, doblas 4 sc. [escudos] 12» respalda en parte la hipótesis que propone Detlef Heikamp de que el cardenal Francesco Maria del Monte hubiese enviado a Florencia el retrato de Margherita Aldobrandini, futura esposa de Ranuccio Farnesio, duque de Parma, de mano de Ottavio Leoni. Heikamp asocia a este nombre el siguiente comentario del cardenal: «Envío a V.A.S. el presente retrato de la Sra. Duquesa de Parma (si es que es cierto lo que se dice) al no saber qué cosa mayor y más hermosa mandarle de aquí, y lo hago también para que vea la excelencia del pintor, que es un joven protegido mío, el que trabaja mejor y es más diligente, y que sabe plasmar mejor, sin comparación, el parecido que el pobrecillo de Scipione Gaetano». El poderoso cardenal, representante del gran duque Fernando I de Médicis en la curia romana, tuvo pues, por lo que se ve, el papel de «maestro» o, mejor dicho, de instructor, con respecto al joven Leoni. De inves-

35 Petrucci 2006: «El esquema del retrato está pues en perfecta concordancia con el papel del personaje retratado en la sociedad, en un mecanismo de reconocimiento inmediatamente inteligible. Retratos de tipos sociales como las máscaras de la comedia del arte, no identidades individuales».

36 Debenedetti 2008, pp. 69-99. Los contactos con esta autora y con los conservadores del Palazzo Sforza Cesarini no han dado ningún resultado positivo y no ha sido posible efectuar una visita al palacio.

37 «ASR, Archivio Sforza Cesarini, I. parte busta 465:158. Doi ritratti, uno di Ranuccio Farnese e l'altro della moglie del Padovano vecchio, con cornice indorata liscia, doppie 4 sc.12». Véase Benocci 2001, pp. 101-129. Esta anotación de inventario confirma la hipótesis de Detlef Heikamp en el sentido de que el cardenal del Monte había enviado a Florencia a Ottavio Leoni para que hiciera el retrato de Margherita Aldobrandini en vista de las negociaciones matrimoniales en curso. Véanse Sani 2005, p. 41; sobre todo Heikamp 1966, pp. 62-76. Los Farnesio estaban emparentados con los Cesarini porque Giovanni Giorgio I se había casado con Clelia Farnesio.

tigar este retrato se han encargado diversos expertos sin que en las colecciones florentinas haya aparecido un cuadro que pueda corresponder a la cita del inventario. La pista de las colecciones Sforza Cesarini se convierte, por lo tanto, en un campo de estudio en el que habrá que ahondar, no sólo en cuanto al análisis del *Retrato del Duca Cesarini* sino también para reconstruir la iconografía de la familia. De hecho, resulta evidente que en este caso ocurrió como en el de muchas otras familias romanas. Ottavio hizo su primer trabajo y luego siguió haciendo retratos a otros miembros de la familia e incluso repitió alguno en más de una ocasión. Conscientes de ello, respecto a la identificación del personaje, debemos decir que coincidimos con Ana Sánchez-Lassa, conservadora del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en que se trata de Giovanni Giorgio II, duque de Civitanova (c. 1590-1635), pero hemos de reconocer que la cronología de Ottavio Leoni (1578-1630) también sería compatible con la del padre de éste, Giuliano II (1572-1613). Varios motivos nos inducen a aceptar la identificación con Giovanni Giorgio II: el aspecto del joven retratado se diferencia de la fisonomía madura de Giuliano en la última década de su vida, al cual se le ve grueso y corpulento en un retrato de pintor desconocido³⁸. Por otra parte, los rasgos estilísticos del dibujo nos remiten, cuando menos, a la primera madurez del artista y, por lo tanto, a finales de la primera década del siglo XVII o a la primera mitad de la década siguiente, lo que hace posible su identificación con Giovanni Giorgio, primogénito de Giuliano II y Livia Orsini. Sobre este particular discrepo levemente de las conclusiones de Sánchez-Lassa en cuanto a la fecha y considero más apropiado situar este retrato dentro del conjunto de dibujos realizados con cuadrícula para retratos masculinos con gorguera «de lechuga».

Una ocasión propicia para la ejecución del retrato al óleo pudo darse precisamente en 1616. Aquel año el duque se casó con Cornelia Caetani, hija de los duques de Sermoneta. El matrimonio tuvo lugar en Civitanova y debió de tratarse de un acontecimiento memorable. Las crónicas refieren que los esposos tuvieron su corte en aquella ciudad durante un periodo prolongado dentro de la primera mitad del siglo XVII. El enlace, que fue objeto de una larga negociación entre las familias Caetani y Cesarini³⁹, se celebró de una forma particularmente fastuosa: hubo espectáculos teatrales que han quedado plasmados en un opúsculo que imprimió en Macerata Pietro Salvioni y que está dedicado a Virginio Cesarini, hermano del novio; se ofreció una interpretación teatral de la aventura de los Argonautas a la conquista del vellocino de oro y después se realizó una representación figurada de las armas de las familias Cesarini y Caetani, en la que poesía, música, canto y danza se unieron en un texto teatral muy rico en efectos: Palas Atenea aparece en una nube y en el cielo el trono de Zeus con un águila negra representa el emblema de los Cesarini; se suceden los coros, alternándose con los textos poéticos⁴⁰. Este enlace matrimonial pudo ser una buena ocasión para pintar un retrato de cuerpo entero, pero es posible que anteriormente también se ejecutara un dibujo y que éste se conservara para poder recurrir a él siempre que las exigencias familiares conmemorativas lo hicieran preciso; la enorme fidelidad al sujeto representado de la que hace gala Ottavio Leoni nos lleva a suponer que el modelo sólo le serviría durante un periodo de tiempo relativamente corto y que el pintor estudiaría la fisonomía del personaje en momentos sucesivos de su vida. Una datación del dibujo cercana a esa fecha de 1616 tendría muchos argumentos estilísticos a su favor. No obstante, considero que éste debió de realizarse con anterioridad al óleo, que, a su vez, se pudo pintar justo antes de la celebración del matrimonio.

Habiendo encontrado las imágenes de los dos hermanos mayores, Giovanni Giorgio y Alessandro, nos atrevemos a centrar la investigación en Virginio con el fin de comprobar si a él también efigió Ottavio Leoni. No tenemos noticia de la existencia de ningún retrato en el que conste por escrito que sea de Virginio Cesarini

38 Véase la reproducción en Rosini 2009. Véase también Montecosaro : percorsi di storia... 1995.

39 Rosini 2009.

40 Véase el opúsculo titulado *Intermedi de' balli fatti per le nozze del Signor Giangiorgio Cesarini Duca di Cività Nuova e Gonfaloniere perpetuo del Popolo Romano e della Signora Cornelia Caetana* (Macerata : impr. Pietro Salvioni, 1616).

(1595-1624) y llama la atención que Ottavio Leoni no haya incluido la efigie de este personaje en la colección que hoy se conserva en la Biblioteca Marucelliana de Florencia, y que contiene imágenes de los artistas, poetas y científicos más famosos de Roma⁴¹. En esta colección se encuentran representaciones de artistas excelentes, como la famosísima de Caravaggio y las de Annibale Carracci, Guercino, Gianlorenzo Bernini y muchos otros. Entre los poetas figuran Raffaello Chiabrera, en cuya obra poética hallamos una composición escrita con ocasión de la muerte del joven Virginio; Marino, el poeta italiano más célebre y controvertido del Barroco, y otros; y entre los científicos figura Giovanni Ciampoli, amigo de Virginio Cesarini, que, al igual que éste, mantenía correspondencia con Federico Cesi, fundador de la Academia Linceana, instituida con el objetivo de estudiar las ciencias naturales con el método experimental. Ciampoli, Cesarini y Galileo Galilei, cuya imagen es una de las presencias ilustres de la Biblioteca Marucelliana, fueron todos ellos miembros de dicha academia. Prueba de la estrecha conexión de Virginio con los círculos intelectuales y científicos romanos es que Galileo escribió *Il Saggiatore (El ensayador)* en forma de diálogo con Virginio Cesarini. La colección de la Biblioteca Marucelliana puede considerarse una especie de Parnaso de la cultura romana de la época de Urbano VIII, ideada con la intención de divulgar la imagen de los grandes protagonistas de la cultura barroca. Ottavio Leoni había ejecutado en distintos momentos series de retratos unidos por un hilo conductor: una de ellas estuvo dedicada a los artistas y está comprobada la relación de éstos con la Academia de San Lucas. Barnes⁴² interpreta las series como un intento de plasmar gráficamente a los hombres ilustres que figuran en la *Galeria* de Marino. En realidad, da la sensación de que las distintas series de Ottavio Leoni tuvieron una intención más general. La de la Biblioteca Marucelliana conforma una colección de rostros en los que el artista lleva a su máximo grado expresivo el retrato de acción y de expresión de los afectos. Leoni trabaja en un contexto romano en el que estos experimentos habían sido promovidos por Simon Vouet y Gianlorenzo Bernini, y domina expresiones y tésituras pictóricas con las que consigue establecer un diálogo con estos artistas, colaborando en la consagración del gran arte barroco del retrato. Es cierto que la serie tiene una marcada intención divulgativa, lo cual queda de manifiesto por el hecho de que, junto a muchos retratos, aparezcan también sus grabados, que siempre están ejecutados en el mismo sentido que los primeros y nunca en impresiones invertidas con respecto a éstos.

Decía antes que llama la atención que en una serie de esta naturaleza el artista no haya incluido un retrato de Virginio Cesarini, a pesar de que el año del fallecimiento de éste (1624) coincida con el periodo en el que el pintor estaba dedicado a esta serie. Un posible motivo de esta omisión es que Virginio murió muy joven, devorado por la tuberculosis, en un momento en que su talento como poeta y estudioso todavía no había alcanzado la madurez. La imagen de Virginio, tercer hijo de Giuliano II, nos permitiría recordar los vínculos, a los que hemos aludido más de una vez en este estudio, de los Cesarini con los Farnesio: Virginio, hermano de Alessandro, fue educado en la corte de Parma, ciudad en la que residió hasta 1610. El retrato suyo de busto, que Nava Cellini atribuye a Duquesnoy y que Ann Sutherland Harris considera de mano del joven Bernini, nos transmite su fisionomía de intelectual pensativo y enfermo cargada de *pathos*. Esta bellísima escultura corona el monumento conmemorativo que Urbano VIII mandó erigir en la sala de los Capitanes del Palacio de los Conservadores del Campidoglio⁴³. Este extraordinario retrato esculpido, que se ha podido estudiar de cerca durante la exposición dedicada a Bernini y el nacimiento del retrato barroco celebrada en el Museo del Bargello⁴⁴, no es la única fuente de documentación segura acerca de la imagen de Virginio. Hay que añadir también la que proporciona Claude Mellan, quien, en el frontispicio de la oración fúnebre

41 Krufft 1969; Sani 2005, pp. 172-180.

42 Barnes 1989.

43 Sutherland Harris 1989. Daniel Freedberg ha vuelto a optar por la atribución a François Dusquenoy. Véase Freedberg 1994.

44 Bacchi/Montanari 2009.



19. Giovan Battista Bonacina según dibujo de Gregorio Tomasini
Retrato de Virginio Cesarini
 En Carmina, Roma, 1658
 Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma
 N.º inv. Impr. Chigi, 69

en memoria de Virginio Cesarini que pronunció el jesuita Alessandro Gottifredi, grabó un retrato del difunto con un parecido extraordinario al busto berniniano, aunque sin la piel de lince que marca su pertenencia a la Academia Linceana. Otra imagen figura en la edición de los *Carmina* de Cesarini impresa en Roma en 1658, donde aparece un retrato con la piel de lince que graba Giovanni Battista Bonacina [fig. 19].

A través de estos dos grabados podemos familiarizarnos con las técnicas representativas con las que experimenta Ottavio Leoni, pero ninguna de estas imágenes puede equipararse con los grabados de mano del artista romano. El *ethos* y el *pathos* que emergen de estas figuras son muy intensos, y ese *pathos* se reconoce también en un retrato de Anton van Dyck que se conserva en el Ermitage de San Petersburgo. El personaje sentado en una cátedra se gira hacia un interlocutor, pose que recuerda a la del *Retrato del cardenal Guido Bentivoglio* de Van Dyck, aunque por su fisonomía Freedberg identifica al personaje con Virginio⁴⁵.

Van Dyck está en Roma entre febrero y junio de 1622 y entre marzo y noviembre de 1623, periodos muy plausibles para realizar un retrato del tercer hermano Cesarini, amigo de Maffeo Barberini, que ya está enfermo. La situación vital hace verosímil el encuentro entre el poeta y el pintor y es evidente que los rasgos fisonómicos y la fuerza expresiva del retrato de San Petersburgo están realmente muy próximos a los del busto romano y representan a un hombre enfermo. La secuencia de las imágenes esculpidas, grabadas y pintadas animan realmente a buscar entre los dibujos de Ottavio Leoni, y si la crítica ha aceptado la identificación del cuadro de Van Dyck, en mi opinión nada impide que se pueda reconocer en un *Retrato de hombre* que se conserva en el Palazzo Rosso de Génova a Virginio Cesarini [fig. 20]. El dibujo presenta los mismos datos fisonómicos que el retrato de Van Dyck, pero también los del busto romano: la frente alta, la nariz larga y

45 Freedberg 1994.

20. Ottavio Leoni (1578-1630)
Retrato de hombre
Lápiz negro y blanco de plomo sobre papel gris azulado. 19,3 x 14 cm
Museo di Palazzo Rosso, Génova
N.º inv. 2443



afilada, ligeramente aguileña, los ojos grandes, los bigotes, la perilla. El dibujo muestra a un hombre joven con la mirada atenta, pero no enfermo, de hecho casi sonrío. Si luego volvemos a contemplar la fotografía de perfil del busto del Campidoglio, inevitablemente nos damos cuenta de que aparecen detalles anatómicos idénticos, como la larga nariz afilada, que muestra una acentuada prominencia. Por lo tanto, Ottavio Leoni ha retratado a un Virgilio jovencísimo, tal vez entre 1610, año en el que regresa de Roma a Parma, y 1618, cuando ingresa en la Academia Linceana. El dibujo de Génova, en el que no figura la piel de linco, símbolo de los miembros de la Academia y que aparece en el retrato berniniano, se enmarca, pues, en el mismo periodo de tiempo que hemos asignado al retrato del duque Cesarini. Dibujado a lápiz negro, también muestra afinidades técnicas con el retrato de Bilbao y, si miramos atentamente los rostros de los dos hermanos, descubrimos semejanzas físicas, pero también una marcada diversidad expresiva que es consecuencia de la diferencia de caracteres. Recuperando esta imagen colocamos tan sólo una pieza más en el mosaico de la iconografía de la familia Cesarini, aunque reforzamos la idea de la importancia de la contribución de Ottavio Leoni, en la segunda década del siglo XVII, a la formación del retrato, vivo y parlante, de la cultura barroca romana.

BIBLIOGRAFÍA

Amayden 1987

Teodoro Amayden. *La storia delle famiglie romane*. 2 vols. Roma : Edizioni Romane Colosseum, 1987 (reprod. facs. de la ed. de Roma : Collegio araldico, [1910]).

Bacchi/Montanari 2009

Andrea Bacchi ; Tomaso Montanari. «Ritratto di Virginio Cesarini : atelier di Gian Lorenzo Bernini», *I marmi vivi : Bernini e la nascita del ritratto barocco*. [Cat. exp., Florencia, Museo nazionale del Bargello]. Firenze : Firenze Musei : Giunti, 2009, pp. 268-273.

Baglione 1995

Giovanni Baglione. *Le vite de' pittori, scultori et architetti : dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Jacob Hess ; Herwarth Röttgen (eds.). Città del Vaticano : Biblioteca apostolica vaticana, 1995 (Reipr. anastática de la ed. de Roma : A. Fei, 1642).

Barnes 1989

Susan J. Barnes. «The uomini illustri, humanist culture, and the development of a portrait tradition in early seventeenth-century Italy», *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*. [Proceedings of the Symposium, Washington, National Gallery of Art, 3-14 March 1987]. Susan J. Barnes ; Walter S. Melion (eds.). Hanover [N. H.] : University Press of New England, 1989, pp. 81-92.

Benocci 2001

Carla Benocci. «La magnificenza di due casati uniti : l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e Livia Cesarini», *Rassegna degli Archivi di Stato*, Roma, LXI, 1-2-3, enero-diciembre, 2001, pp. 101-129.

Buttaro 2004

Alessia Buttaro. «La collezione Cesarini tra i secoli XVI-XIX», *Castelli romani : vicende, uomini, folklore*. Ariccia, 2004.

Calcaterra 2004

Francesco Calcaterra. *La spina nel guanto : corti e cortigiani nella Roma barocca*. Francesco Petrucci (estudio iconográfico). Roma : Gangemi, 2004.

Caravaggio 2010

Caravaggio: mecenati e pittori. M. C. Terzaghi (a cura di). [Cat. exp., Caravaggio, Palazzo Gallavresi]. Cirisello Balsamo, Milano : Silvana, 2010.

Debenedetti 2008

Elisa Debenedetti. «Quadreria e decorazione in Palazzo Sforza Cesarini», Francesco Sforza Cesarini (ed.). *Palazzo Sforza Cesarini*. Roma : De Luca, 2008, pp. 69-99.

Freedberg 1994

David Freedberg. «Van Dyck and Virginio Cesarini : a contribution to the study of Van Dyck's Roman Sojourns», Susan J. Barnes ; Arthur K. Wheelock (eds.). *Van Dyck 350*. [Proceedings of the Symposium, University of Maryland at College Park, 8-9 february 1991]. Washington : National Gallery of Art, 1994, pp. 152-174.

Giorgetti [1992?]

Cristina Giorgetti. *Manuale di storia del costume e della moda*. Firenze : Cantini, [1992?].

Giovio 1999

Paolo Giovio. *Scritti d'arte : lessico ed ecrasi*. Sonia Maffei (ed.). Pisa : Scuola normale superiore, 1999.

Giustiniani 1981

Vincenzo Giustiniani. «Discorso sopra la pittura», *Discorsi sulle arti e sui mestieri*. Anna Banti (ed.). Firenze : Sansoni, 1981.

Heikamp 1966

Detlef Heikamp. «La Medusa di Caravaggio e l'armatura del Scia' Abbas di Persia», *Paragone*, Firenze, n.º 199, septiembre de 1966, pp. 62-76.

Jordan Gschwend/Pérez de Tudela 2008

Annemarie Jordan Gschwend ; Almudena Pérez de Tudela. «El Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya : la imagen de un príncipe italiano en la corte española», *B'07 : Buletina = Boletín = Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 3, 2008, pp. 17-73.

Kruft 1969

Hanno-Walter Kruft. «Ein Album mit Portratzeichnungen Ottavio Leonis», *Storia dell'arte*, Roma, 72, 1969, pp. 447-458.

Kusche 1964

Maria Kusche. *Juan Pantoja de la Cruz*. Madrid : Castalia, 1964.

Kusche 2007

—. *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*. Madrid : Fundación Arte Hispánico, 2007.

Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

Levi Pisetzký 1964-1969

Rosita Levi Pisetzký. *Storia del costume in Italia*. 5 vols. Milano : Istituto editoriale italiano, 1964-1969.

Luijten 1999

Ger Luijten. «L'iconographie : les portraits gravés de Van Dyck», *Antoine Van Dyck et l'estampe*. [Cat. exp., Amberes, Musée Plantin Moretus ; Amsterdam, Rijksmuseum]. Carl Depauw ; Ger Luijten (eds.). Anvers : Musée Plantin-Moretus, 1999, pp. 73-91.

Montecosaro : percorsi di storia... 1995

Montecosaro : percorsi di storia. Montecosaro : Comune di Montecosaro, 1995, pp. 325- 328.

Pacheco 1990

Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed., introd. y notas). Madrid : Cátedra, 1990.

Paleotti 1961

Gabriele Paleotti. «Discorso intorno alle imagini sacre e profane», Paola Barocchi (a cura di). *Trattati d'arte del Cinquecento : fra manierismo e controriforma*. Vol. 2. Bari : Gius. Laterza & Figli, 1961, pp. 117-509.

Petrucci 1999

Francesco Petrucci. «Committenti nei Castelli romani», Maurizio Fagiolo dell'Arco ; Dieter Graf ; Francesco Petrucci. *Giovan Battista Gaulli, il Baciccio, 1639-1709*. Milano : Skira, 1999, pp. 223-232.

Petrucci 2006

—. «L'iconografia del principe romano e i ritratti del duca di Bracciano tra disegno e pittura», Carla Benocci. *Paolo Giordano Il Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*. Roma : De Luca, 2006, pp. 35-53.

Robbin 1996

Carmen Roxanne Robbin. «Scipione Borghese's acquisition of paintings and drawings by Ottavio Leoni», *The Burlington Magazine*, London, 138, n.º 1120, julio 1996, pp. 453-458.

Robbin 2000

—. «Ottavio Leoni as a painter : new evidence from an inventory of his house on via del Babuino», *Storia dell'arte*, Roma, n.º 99, maggio-agosto 2000, p. 84.

Roma 1989

Claude Mellan, gli anni romani : un incisore tra Vouet e Bernini. [Cat. exp., Roma, Galleria Nazionale d'arte antica]. Luigi Ficacci (ed.). Roma : Multigrafica, 1989.

Rosini 2009

Patrizia Rosini. «Costituzione della dote di Livia Orsini e contratto matrimoniale con Giuliano Cesarini (1589)», *Nuovo Rinascimento* [base de datos en línea, 9 de diciembre 2009]. <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/document/pdf/rosini/contratto.pdf> [Consulta: 11 de julio de 2011].

Sani 1996

Bernardina Sani. «Carte d'inventario : Ottavio Leoni e Domenico Manetti», *La Diana : annuario della Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Siena*, Siena, II, 1996, pp. 55-84.

Sani 2005

—. *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*. Torino ; New York : Umberto Allemandi, 2005.

Sickel 2007

Lothar Sickel. *Der Romgedanke in der Selbstdarstellung der Familie Cesarini im Rom des 16. Jahrhunderts*, 2007 [en línea]. http://www.ducatocezarini.it/articoli_e_studi/articolo%20di%20Sickel%20L.pdf [Consulta: 11 de julio de 2011].

Sutherland Harris 1989

Ann Sutherland Harris. «Bernini and Virginio Cesarini», *The Burlington Magazine*, London, n.º 131., 1989, pp. 17-23.

Sutherland Harris 1992

—. «Vouet le Bernin et la ressemblance parlante», *Rencontres de l'Ecole du Louvre : Simon Vouet*. Stéphane Loire (ed.). Paris : La Documentation Française, 1992, pp. 192- 208.

Tordella 2007

Piera Giovanna Tordella. «Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio Leoni e una rilettura di Bernardino Licinio a Alnwick Castle», *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria»*, Firenze, N. S. 58, 2007, pp. 9-30.

Tordella 2011

—. *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*. Firenze : L. S. Olschki, 2011.