

DISEGNO E IDEA.

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL DIBUJO A PARTIR DEL RENACIMIENTO

DISEGNO AND IDEA.

DRAWING'S THEORY AND PRACTICE BASED ON THE RENAISSANCE

JOSÉ MARÍA BULLÓN DE DIEGO
Universidad Complutense de Madrid, España
jbullon@ucm.es

Recepción: 7 de febrero de 2018 • Aceptación: 13 de marzo de 2018

RESUMEN

El artículo propone una reflexión sobre el dibujo: su base teórica y práctica artística en el siglo XVI y su evolución hasta el XVIII, a través de Giorgio Vasari y Federico Zuccaro, principalmente, quienes vieron en el dibujo el rector esencial de los procesos creativos artísticos, dotándole de un carácter y origen divino, diferenciando entre idea, dibujo interno y dibujo externo, y fundando las primeras academias de arte, cuya enseñanza principal giraba en torno al dibujo, y cómo este nuevo modelo académico italiano se constituyó en el referente del arte moderno de la época, difundándose rápidamente por España y Europa, desembocando posteriormente en la creación de las Reales Academias de Bellas Artes del siglo XVIII, quienes asumirán y desarrollarán este modelo de enseñanza.

Palabras clave: academias, dibujo interno, enseñanza, Vasari, Zuccaro

ABSTRACT

The article proposes a reflection on drawing: its theoretical basis and artistic practice in the sixteenth century and its evolution until the eighteenth century, mainly through Giorgio Vasari and Federico Zuccaro, who saw in drawing the essential roll in creative artistic processes, with a character and origin divine, differentiating between Idea, Inner Drawing and External Drawing, and founding the first Art Academies, whose main teaching revolved around drawing, and how this new Italian model became the reference about modern Art by the time, spreading quickly throughout Spain and Europe, leading later on, to the creation during the eighteenth century, of the Royal Academies of Fine Arts of who will assume and develop this teaching model.

Keywords: academies, inner drawing, teaching, Vasari, Zuccaro.

INTRODUCCIÓN

Hablar de dibujo en la Italia renacentista implica describir uno de los periodos más fructíferos en la creación de su *corpus* teórico y de su práctica; periodo asociado además a una renovación de las costumbres y roles del artista, que impulsó sus valores culturales y científicos modernos, decisivos para las generaciones de artistas del momento y posteriores, quienes tuvieron en Italia, y en especial Roma, los referentes de la cultura artística europea.

La importancia que tuvo el dibujo fue esencial para la práctica creativa, lo cual hacía imprescindible su aprendizaje como paso previo a toda labor artística: arquitectura, escultura y pintura. Su didáctica se desarrolló en el seno de las Academias —a lo largo de Italia, aunque principalmente la florentina y la romana— a través de nuevas estructuras docentes y métodos pedagógicos donde el dibujo del natural era la piedra angular en la enseñanza del arte. Estos modernos planteamientos teóricos del dibujo, su carácter de emanación divina, su práctica gráfica y sus modelos didácticos, se diseminaron rápidamente por España y Europa, donde se asumió el modelo italiano como el referente de la cultura artística más avanzada, evolucionando posteriormente hasta la creación de las Reales Academias de Bellas Artes del siglo XVIII.

De esta manera se expone cuál fue la base del pensamiento teórico del dibujo, esbozado por los escritos de Giorgio Vasari y Federico Zuccaro, respecto a conceptos esenciales como “idea”, “dibujo interno” y “dibujo externo”. También se analiza uno de los dibujos del primero como ejemplo gráfico de sus propuestas teóricas, para pasar después a la creación de las Academias que ellos fundaron, y exponer su evolución básica hasta el siglo XVIII.

DESARROLLO

Disegno: padre de todas las artes

Un referente esencial para comprender la importancia del dibujo como fundamento de los procesos de la creación artística es Giorgio Vasari (1511- 1574). Pintor, arquitecto, historiador y coleccionista de dibujos, publicó en Florencia en 1550 su obra: *Vida de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos*, en la que —recogiendo el pensamiento artístico renacentista del siglo XVI— se enfatiza el papel fundacional del dibujo en los procesos creativos: “la pintura y la escultura son realmente hermanas, nacidas de un mismo padre, que es el dibujo” (Vasari, 2011: 66), o que “La razón de ser de una [la pintura] y de otra [la escultura] es el dibujo, que es su fundamento y, aún más, es la misma alma que concibe y nutre en sí misma todas las demostraciones del intelecto, y en su origen era más perfecto que el resto de todas las cosas” (Vasari, 2011: 137).

También en la segunda edición de sus “Vidas” de 1568, afirmará, en sintonía con las afirmaciones de Miguel Ángel que el *disegno* —diseño o dibujo— será el “padre de nuestras tres artes, Arquitectura, Escultura y Pintura” (Vasari, 2011: 32), las cuales pasarán a englobarse dentro de las “artes del disegno”, de tal manera que aquel que domine el dibujo —la línea— dominará cada una de estas artes.

Ahora bien, la palabra *disegno* en el siglo XVI significaba a la vez dibujo y proyecto, que en términos actuales podríamos traducirlo como: dibujo y diseño (Lambert, 2003). De esta manera el *disegno* implicaba tanto la concepción de la obra, la “Idea” —que aquí sería sinónimo de dibujo— (Vasari, 2011), como el proceso gráfico de dibujar esa “Idea”. Este doble sentido de la palabra llevaba implícita una imprescindible correlación entre la “Idea” y su dibujo, de tal manera que la “Idea” se hacía visible, cobraba cuerpo, sólo en su dibujo. Así, el dibujo (bocetos, estudios, proyecto gráfico, trazos, técnicas, etcétera), sirve para manifestar la “Idea” que reside en el alma del artista.



Imagen 1. *San Lucas pintando a la Virgen*. Giorgio Vasari (1567-1572). Lápiz, pluma, aguada y tinta parda, 264 x 214 mm. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Imagen 2. *Retrato de Giorgio Vasari*. Cristóforo Coriolano. (1568). Xilografía. En *Delle vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Florencia.

Las teorías de Vasari pueden apreciarse también en sus propios dibujos, por ejemplo en *San Lucas pintando a la Virgen*. A San Lucas evangelista se le solía representar simbólicamente mediante la figura de un buey alado. Aquí encontramos esbozada la figura del animal detrás de la silla, en la que se insinúa hueco de un cuerno y el perfil del morro.

Por otro lado, si comparamos el retrato de Vasari —aparecido en su segunda edición de “Vidas” de 1568— con el pintor del dibujo, podemos apreciar una gran similitud: tienen las mismas barbas, el pelo rizado y la nariz aguileña. De esta manera, Vasari nos da entender que él mismo se autorretrata como San Lucas. Esta hipótesis viene corroborada según Redin (2008: 332), por el hecho que Vasari era la figura de mayor autoridad entre todos los miembros de la cofradía de los pintores de Florencia, y se permite autorretratarse como San Lucas pintando a la Virgen, fundador de la tradición artística cristiana, ya que se supone que él mismo fue pintor.

El dibujo nos muestra dos espacios significativamente diferenciados. El oficio del pintor consta de dos aspectos: uno primario, artesanal, del conocimiento del oficio y de los procedimientos técnicos que el maestro enseñaría a los aprendices y que se situaría en el espacio del fondo donde un operario parece estar amasando colores.

El segundo aspecto se refiere al trabajo artístico en sí mismo y se sitúa en primer plano. Y es aquí donde encontramos representado el valor del acto artístico: Vasari, al retratarse como San Lucas, reivindica la importancia del pintor que reside, no tanto en el hecho de ser un acto mecánico, artesanal, relegado (como vemos a un segundo plano), sino liberal, es decir, intelectual o científico y espiritual.

Y ¿cómo es este acto liberal? El pintor crea a partir de una visión: la Virgen y el Niño, rodeados por un halo resplandeciente y sostenidos en el aire por los ángeles, se aparecen —se muestran— al artista. Además, la Virgen —con el dedo índice—

le indica al pintor cómo realizar su labor; el niño a su vez, levanta la mano en actitud de bendecir, lo cual reincide en la concepción de que el pintor, al igual que San Lucas cuando escribe el Evangelio, trabaja bajo la inspiración divina: el artista manifiesta lo sagrado (Elíade, 2000; Redin, 2008).

Y es así como Vasari define el proceso creativo: “Dios inspira al artista la primera imagen —la “Idea”— de la obra a realizar, que el pintor experimenta en un raptó divino y que después, se concreta en un dibujo” (Redin, 2008: 332); dibujo que vemos ya esbozado sobre el soporte.

Los personajes que aparecen en el lateral son testigos extasiados ante la aparición divina y ante la obra de arte. Con ello Vasari insiste en que la creación artística sucede como acto contemplativo y extático, y que otros pueden experimentar también contemplando la obra.

De manera paralela, en el procedimiento gráfico del dibujo vemos primero la composición general realizada a lapicero; después con pluma y tinta parda se refuerza este primer dibujo de los contornos generales y después, mediante aguadas de la misma tinta, se representa la sensación volumétrica por luces y sombras. Finalmente, el dibujo presenta una cuadrícula con carboncillo negro como método para transferir la imagen acabada a su formato y posición finales. En este caso un fresco para la Capilla Benizzi en la Iglesia de la Santísima Anunciación de Florencia.

Origen: la dibujante emocionada

Esta capacidad del dibujo para encarnar la “Idea” tiene un origen y una tradición clásica de la que el propio Vasari se hará también eco (Vasari, 2011): el nacimiento de la pintura narrado por Plinio en su *Historia Natural*, que en la edición de Stoichita (2000: 15) dice así: “La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una “Idea” de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la

ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela...”

La narración sugiere que aquello que se dibuja se re-tiene, convirtiendo a la imagen resultante en una huella indeleble y atemporal: reminiscencia capturada en una línea. Así, la línea como huella del contorno se erige en el método esencial para re-presentar, re-crear la esencia de los seres que se dibuja, y que posteriormente —siguiendo a Vasari— se convertirá en pintura, escultura o arquitectura.

Por otro lado, en el acto de circunscribir el contorno la dibujante se encuentra en un estado fuera de lo común: se encuentra enamorada, *enzeous*, es decir, poseída por la divinidad. En este estado extra-ordinario, la artista no crea movida por una acción personal o individualizada, lo hace imbuida de *enzousía*, de o por inspiración divina.

Disegno e “Idea”: el centelleo de la divinidad

Esta inspiración divina cobrará cuerpo dentro de sí misma mediante la “Idea” que se formará en su espíritu e intelecto, de aquí que el concepto “Idea” de los tratados renacentistas signifique mucho más que una elaboración intelectual: el dibujo participa de la misma naturaleza espiritual, metafísica o mística que la “Idea”.

Esta es una de las representaciones de “Idea”: una hermosa joven con un compás en una mano y un pincel en la otra, parece mirar al vacío, como ensimismada. Al igual que la doncella de Corinto, la figura es de una joven, lo cual indica que la que la inspiración asume forma femenina —más adelante “Idea” se convertirá en musa—. El compás es símbolo de la ratio divina y como atributo del arquitecto nos habla de que ella es la que crea toda medida; el pincel, atributo del pintor, nos dice que ella es la que guía la representación pictórica; la mirada introvertida nos habla de que el impulso creativo surge a partir del interior de sí misma, por su propia inspiración.



Imagen 3. *Idea*. A. Clouwet Grabado. En Giovanni Pietro Bellori (1672). *La vite de' pittori*..... Roma.

Más adelante Federico Zuccaro (1539-1609), afirmará que esta “Idea” es una imagen espiritual revelada: una *scintilla della divinità* —un destello del espíritu divino—, y la denominará “*disegno* interno” (Panofsky, 2016: 99). Además, este “*disegno* interno” se presenta como una emanación de la gracia divina (Panofsky, 1985: 102), de tal manera que el Renacimiento es la época en la que el artista se hace divino (Hauser, 2004); así el “divino” Rafael, o “divino” Miguel Ángel serán expresiones muy frecuentes en las “Vidas” de Vasari.

De manera consecutiva, a los procesos gráficos que materializan la “Idea” Zuccaro los denomina “*disegno* externo” (Panofsky, 2016: 96-97). Las implicaciones de este binomio son de gran trascendencia: el dibujo exterior formado por los diferentes tipos de trazos y marcas, debe aspirar a la “Idea”, al dibujo interno, a lo divino. Esta será la aspiración noble, la “*gentilezza*” (Vasari, 2011), que debe mostrar el artista mientras dibuja su “Idea”. Gian Pietro Bellori lo expresará también como des-

censo divino: “Esta “Idea” o Diosa de la Pintura y de la Escultura, (...), se nos revela a nosotros y desciende sobre los mármoles y sobre las telas” (Panofsky, 2016: 156).

La necesidad del aprendizaje del dibujo

Así se comprende que los procedimientos gráficos tuvieran un atractivo sin precedentes en la historia del Arte y que el dibujo, gracias a su sencillez, resultara idóneo para materializar de una manera rápida, en un boceto, la inspiración surgida durante el rapto divino. De esta manera el dibujo servía además, como medio para desarrollar el conocimiento visual, para la experimentación, la espontaneidad y la expresividad desarrollando la sensibilidad estética no ya del aprendiz, sino del joven artista.

Por lo tanto, la enseñanza y el aprendizaje de las técnicas y procedimientos de dibujo era una disciplina necesariamente obligada en el trabajo de los talleres. Los jóvenes artistas asimilaban estos procesos con sus maestros quienes les instruían, en muchos casos dibujando con ellos, a partir de las copias de sus propios dibujos que les servían como modelo a imitar.

Las academias italianas del XVI

En este contexto comenzaron a crearse las primeras Academias de Arte. Y aunque existen referentes que aluden a Leonardo da Vinci o Baccio Bandinelli, como fundadores de la primera academia, ésta surgirá en Florencia unos años más tarde.

En 1560 Fray Giovanni Angelo Montorsoli ofreció la Capilla Benizzi, —nombrada anteriormente— a sus compañeros artistas florentinos con la intención de convertirla en una capilla conmemorativa de artistas. Entre ellos estaba Vasari quien anunció su intención de reactivar la antigua Compañía de San Lucas, es decir, el Gremio de los artistas y reunirse periódicamente en la capilla (Turner, 2004). Así, el 13 de enero de 1563

bajo el patrocinio de Cosme I de Medici, fue aprobada la “Accademia et Compagnia dell’Arte del Disegno” (Turner, 2004). La capilla fue redecorada bajo un programa iconográfico que ensalzaba las artes y cuyo fresco dedicado al arte de la pintura, fue encomendado a Vasari.

La Academia estaba dedicada a la formación de artistas y su enseñanza se centraba en el dibujo, lo cual nos permite afirmar que la primera Academia moderna de arte era, en esencia, una Academia de dibujo. El dibujo constituía la piedra angular en la enseñanza de la academia, de tal manera que sin importar el gremio particular del cual proviniesen los estudiantes, todos se enfocaban en el *disegno*, esa expresión y disertación del concepto que está en el alma (Pevsner, 1985: 45).

Por otro lado, Federico Zuccaro, que ya había colaborado con Vasari en los frescos de la Catedral de Florencia, regresó de Madrid a Roma en 1593 —donde colaboró en la decoración del Real Monasterio de El Escorial— para fundar el 14 de noviembre la “Accademia di San Luca”, de la que fue su Príncipe o presidente.

De esta manera, la Accademia dei Disegno de Florencia y la Accademia di San Luca de Roma —sin olvidarnos de la de los hermanos Carracci en Bolonia en 1583— fueron las más importantes del siglo XVI en Italia en las que, una vez más, dibujar *dal nudo o dal naturale*, constituía la parte más esencial de todo aprendizaje artístico (Pevsner, 1985: 62).

Las academias españolas

En España, por su cercanía político y social con Italia (recuérdese que el Virreinato de Nápoles era territorio español) los intentos por transmitir los nuevos modelos de enseñanza italianos fueron muy abundantes: artistas que viajaron desde España a Italia por motivos de formación o de trabajo y que regresaban con la nueva cultura artística, y artistas italianos llamados a tra-

bajar para la decoración de los reales sitios que habían asimilado los métodos italianos y que, por tanto, los implementaban en su labor diaria.

En este sentido, según Serraller habría “que reconocer que nuestro país [España, dentro del contexto europeo del momento], fue quizá el primero en intentar implantar el modelo académico italiano; de hecho, el primer documento fechado de formalización de una academia de pintura es de 1606 en Madrid casi medio siglo antes que el modelo francés” (Pevsner, 1985: 216-217).

Además, personalidades como Vicente Carducho y Francisco Pacheco recogerán los modelos literarios de Vasari y Zuccaro y desarrollarán en España todo un *corpus* teórico de la práctica artística; sus tratados *Diálogos de la pintura* y *Arte de la pintura*, respectivamente, están impregnados del espíritu académico italiano del arte, esforzándose por alcanzar el reconocimiento del carácter científico de la práctica artística (Pevsner, 1985).

El propio Vicente Carducho diría: “Acuérdome, que cuando fui a Italia, se trataba muy de veras de hacer una Academia, adonde se enseñase con método y reglas lo teórico y práctico del dibujo, principio y luz de tantos Artes (...)” (Pevsner, 1985: 212-213).

Así podemos apreciar en una academia madrileña de finales del siglo XVII los lemas: “ni un día sin línea”, o “Yo soy la luz, Yo soy la verdad”, en referencia al dibujo. También vemos cómo existían diferentes grados en el aprendizaje de los estudiantes: un profesor dirige el estudio de estatua en unos primeros niveles y otro profesor dirige una clase de desnudo a estudiantes avanzados.

Estas academias, creadas fundamentalmente en los talleres de los pintores, no tuvieron apoyo institucional, con lo cual, sin ninguna vinculación académica legal fracasaron en sus esfuerzos por establecerse formal y perdurablemente.



Imagen 4. *Academia*. Grabado. En José García Hidalgo (1693). *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*.



Imagen 5. *Escuela de Dibujo*. Grabado. En Diderot y d'Alembert (1713-1784). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Academia de París como referente europeo

Mientras, en Francia, bajo el reinado de Luis XIV, se fundaría la Real Academia de Bellas Artes de París en 1648, el ministro Colbert y su director Charles Lebrun, basándose en el modelo italiano, crearon la estructura jurídica y curricular de la Academia, que se convertiría en el modelo a implantar en el resto de los países europeos, y que desembocaría finalmente en las Reales Academias de Bellas Artes: de San Fernando en Madrid en 1752, o la St. Martin's Lane de Londres de 1768, etcétera (Pevsner, 1982).

Las reglas de la Academia francesa proponían un sistema escalonado de enseñanza de la ciencia del arte que debería incluir geometría, perspectiva, historia, etcétera (Pevsner, 1982), y cuya piedra angular era el dibujo del natural con tres pasos básicos, como la madrileña que José García: 1º: los estudiantes debían hacer copias de los dibujos de los profesores; 2º: dibujo de modelos de yeso; 3º en la clase superior: dibujo del natural, dibujos de modelo vivo (Pevsner, 1982: 73). Es lo que podemos apreciar con claridad en este grabado de la “Enciclopedia” en un recorrido de izquierda a derecha, donde apreciamos también cómo los estudiantes avanzan en edad.

Cartillas de dibujo

Para hacer copias de los dibujos en los primeros niveles la academia proponía libros de dibujo, es decir cartillas (Pevsner, 1982). Desde las cartillas informales realizadas en los talleres hasta la creación de láminas de dibujos, ha existido un interés por parte de los artistas de sistematizar la enseñanza del dibujo como un método de asimilación, previa y necesaria para una creación autónoma. Un ejemplo importante es José de Ribera que mediante sus grabados anatómicos de comienzo de 1620 quiso “formar un libro de modelos con el que los artistas jóvenes aprendieran a dibujar correctamente” (Finaldi, 2016: 66).

Y si bien Ribera no acabó su proyecto, quien sí lo hizo fue José García Hidalgo, pintor, grabador y tratadista barroco que viajó a Roma para estudiar en la década de 1660. Publicó su obra *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, en 1693; una recopilación de 120 grabados con expresiones de manos, proporciones generales del cuerpo, anatomía, proporciones comparadas, formando un *corpus* pedagógico completo.

Estas cartillas quedarán recogidas por el espíritu del saber ilustrado en la obra de Diderot y d’Alambert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de 1713-1784, en la que encontramos las diferentes tipologías de dibujos que llegarán hasta nosotros como diferentes ediciones de láminas de dibujos.

El retorno a Italia. Viaje a Roma. El gran tour

La academia también proponía que el joven artista debería ver de primera mano a los grandes artistas italianos: “Al copiar estas figuras, el estudiante entra en contacto por primera vez con las altas esferas del arte” (Pevsner, 1982).

Durante todo el siglo XVI y XVII los artistas han viajado a Italia para estudiar a los grandes maestros —entre ellos Rubens



Imagen 6. *Dibujo de Academia*. José del Castillo (1759). Facultad de Bellas Artes de Madrid, UCM.

y el propio Velázquez— así que continuando con esta tradición, “el viaje a [Italia y especialmente a] Roma se convierte en una etapa obligada de la carrera de un artista, un aprendizaje que consiste en copiar los monumentos antiguos y las esculturas que se van desenterrando así como las obras de Rafael, Miguel Ángel, etc...” (Lambert, 2003: 75): son las becas de Roma. La Academia de San Fernando determinó que “una estancia en Roma de los jóvenes artistas constituía un paso ineludible en su formación” (Matilla, 2013: 9). Así, artistas como Domingo Álvarez Inciso, Isidro Carnicero o José del Castillo formaron parte de la primera promoción de pensionados de la Academia en Roma en 1758.

Estos jóvenes artistas realizaban apuntes en sus cuadernos —*taccuini*— siguiendo un plan determinado que exigía la visita a itinerarios establecidos. Además, como pensionado y parte de su formación, Castillo —entre ellos— estaba obligado a asistir a las clases *dell nudo* y realizar apuntes del natural.

Estos dibujos —“academias”— servían, por un lado para que el director pudiera ir apreciando los progresos del pensionado, y por otro para ser enviados a Madrid donde los estudiantes los copiaban como método de aprendizaje en los primeros niveles formativos. De esta manera el sistema de enseñanza del dibujo mantenía el sistema escalonado heredado del modelo italiano de las primeras Academias.

CONCLUSIONES

Los planteamientos teóricos y prácticos de Vasari y Zuccaro —y del pensamiento renacentista en general— otorgaron al dibujo el papel rector de las Artes, debido a su proximidad con la “Idea”, a la que noblemente aspiraba, para poder manifestar o encarnar su cualidad de divinidad. El Arte resultante del proceso creativo gestor llevado a cabo por el dibujo era trascendente y el artista mientras trabajaba llevado por la inspiración

era imbuido con la divinidad que se manifestaba dentro de sí mismo —*enthousía*—.

La sencillez de los métodos gráficos hacía posible que este “centelleo de la divinidad” se concretara en un primer esbozo mientras el artista se encontraba raptado por la Idea; de aquí que, dominar el dibujo exterior, es decir, dominar los métodos y procedimientos gráficos fuera el primer e ineludible paso en el aprendizaje de todo artista. Por eso la primera Academia de Arte se denominó: Academia y Compañía del Arte del Dibujo.

Esta academia instituyó la enseñanza del dibujo del natural como eje fundamental de sus estudios, ya que facilitaba la expresión y comprensión del concepto del arte que reside en el alma del artista. Como consecuencia, desde el siglo XVI, este modelo Italiano del dibujo se diseminó muy rápidamente por España y por Europa, en un principio desarrollado por Academias privadas en los talleres de los artistas y que llevaría en última estancia a la creación de la Reales Academias de Bellas Artes del siglo XVIII —principalmente la Academia de París—, quienes recogieron y desarrollaron el *corpus* teórico-práctico de la enseñanza del Arte gestada en las primeras Academias italianas.

Parte de ese *corpus* curricular son por un lado, los sistemas escalonados o graduales en el aprendizaje del dibujo que se recogen en los diversos tratados de Arte (José García Hidalgo, la Enciclopedia, etcétera) y en las estipulaciones de las Academias. Por otro lado, el viaje a Roma como otro de los requisitos ineludibles para la formación del artista donde dibujará los modelos de los grandes maestros y hará las “academias” del natural.

REFERENCIAS

-
- Eliade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Finaldi, G. (2016). *José de Ribera: dibujos. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y del arte I*. Barcelona: Ed. Debolsillo.
- Lambert, G. (2003). *Dibujos del Renacimiento: colección de la Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, D. L.
- Matilla, J. M. (2013). *Roma en el bolsillo: cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*. Edición a cargo de José Manuel Matilla. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Panofsky, E. (2016). "Idea". *Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ed. Cátedra-Cuadernos de Arte.
- Pevsner, N. (1982). *Las Academias de Arte; pasado y presente*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Redín, G. (2008). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Ed. Museo Nacional del Prado.
- Stoichita, V. I. (2000). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela.
- Turner, N. (2004). *Dibujos italianos del siglo XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Vasari, G. (2011). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ed. Tecnos- Alianza.
- VVAA. (2003). *Dibujos del Renacimiento: colección de la Bibliothèque nationale de France*. Laure Beaumont Maillet, Jocelyn Bouquillard y Gisèle Lambert. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.