

DIBUJOS DE ORFEBRERÍA DE MARATTI EN MADRID

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ¹
Università di Roma Tor Vergata

Carlo Maratti (1625-1713), el protagonista del clasicismo en Roma a finales del siglo XVII, proyectó también orfebrería. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid se conserva el estudio del gran plato de san Juan del año 1686, que los herederos del cardenal Lazzaro Pallavicini donaron al Gran Duque de Toscana, Cosme III. **Palabras clave:** dibujos; plato de San Juan; cardenal Lazzaro Pallavicini; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

GOLDSMITH'S DRAWINGS OF MARATTI IN MADRID

Carlo Maratti (1625-1713), the main classicist painter in Rome at the end of XVII century, was also a designer in goldsmith's art. In the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid there is a study for the silver 'Plate of San John' in 1686, a present by the heirs of cardinal Lazzaro Pallavicini to the Gran Duque of Tuscany, Cosimo III.

Key words: drawings; plate of Saint John; cardinal Lazzaro Pallavicini; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid.

Cómo citar este artículo / Citation: Prospero Valenti Rodinò, Simonetta, (2020): "Dibujos de orfebrería de Maratti en Madrid". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 93, núm. 369, Madrid, pp. 65-72. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.05>.

El pintor Carlo Maratti (1625-1713) está considerado el último protagonista del clasicismo en Roma a finales del siglo XVII. Esta interpretación restrictiva se debe a un equívoco de la historiografía crítica, que empieza con la biografía contemporánea escrita por Giovan Pietro Bellori, quien definió al artista como el baluarte de la tendencia clasicista en el siglo XVII en Roma, como el "nuevo Rafael de su tiempo"². Maratti amplió el horizonte de su estilo, se ajustó al repertorio barroco, como demuestran muchos de sus retablos en las iglesias romanas. Además, amplió su producción artística con esculturas, estucos y orfebrería, sin limitarse a la pintura. De hecho, también realizó dibujos y modelos para platería como un perfecto representante de su época, que contempló el triunfo de cualquier tipología decorativa ejecutada a partir de los dibujos de los mayores artistas de su tiempo, Gian Lorenzo Bernini y Pietro da Cortona, los protagonistas del barroco³.

Las fuentes no han recogido otras noticias sobre el trabajo realizado por Maratti para manufacturas decorativas. Bellori estaba demasiado ocupado en convertirlo en el gran pintor de histo-

¹ sprospervalenti@gmail.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-5143-4736>.

² La bibliografía sobre Maratti es muy amplia: esperando por la monografía de Stella Rudolph anunciada en 1980, cito solamente: Giovanni Pietro Bellori [1672], ed. 2009: 569-654, y los dos congresos *Maratti e l'Europa*, 2105 y *Maratti e la sua fortuna*, 2017, con amplia bibliografía previa.

³ Rudolph, 1986: 112-137. Sobre las artes decorativas en Roma basta citar a González-Palacios, 1984.



Fig. 1. Carlo Maratti, *Estudio para un marco*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D- 0659.

ria de su tiempo cómo para perderse en los detalles de obras consideradas como “menores”. También otros biógrafos, como Lione Pascoli y Nicola Pio, no lo mencionan y, además, disponemos de escasa documentación de archivo. Es posible resolver tal ausencia de noticias a través de algunos bocetos para estucos y orfebrería, repartidos entre la gran cantidad de dibujos autógrafos del artista, que se conservan en colecciones públicas y privadas⁴.

El primer compromiso de Maratti como inventor de decoraciones podrían ser dos bocetos para marcos, quizá para ser trasladados a plata (¿o a estuco?), que podrían relacionarse a la obra que Maratti habría podido realizar en Santa María la Mayor: un esbozo en Madrid, hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, [fig. 1] y un modelo más acabado en el British Museum de Londres⁵ [fig. 2]. Tanto Bellori como Baldinucci⁶, de hecho, acreditan que, en el ambicioso proyecto de renovación del ábside y de la tribuna de la basílica afrontado por Clemente IX en su

⁴ Los dibujos de Maratti están repartidos en los grandes fondos de Düsseldorf, Kunstmuseum Palast (Schaar, 1967), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (= RABASF) (Mena Marqués, 1975), Windsor Castle, Royal Library (Blunt, Cooke, 1960) y en muchas otras instituciones.

⁵ Madrid, RABASF, inv.D-0659: restos de lápiz, pluma, tinta sepia, papel agarbanzado, 253x198 mm. Londres, British Museum: Turner, 1999: n. 174. En la colección de Windsor Castle, Royal Library, se encuentra el proyecto final del mismo marco de Maratti, atribuido a Gaulli: RCIN 904148: Blunt, Cooke, 1960, n. 163.

⁶ Bellori, [1672], ed. 2009: 54; Baldinucci, ed. 1975: 296, recoge que el pontífice Clemente IX Rospigliosi (1667-1666), satisfecho del bonito retrato pintado por Carlo, “determinó Su Santidad que trabajase en la basílica de Santa María Mayor”. La noticia ha sido reconstruida por Anselmi, 2001: 37.



Fig. 2. Carlo Maratti, *Estudio para un marco*, 1669, Londres, British Museum, inv. 146-7-13-773.

último año de vida en 1669, este encargo se confió a Bernini, y estaba también prevista la participación de nuestro artista para las pinturas en el presbiterio y, quizá, en una *pala* de altar. El marco cuadrangular de Madrid no parece que pueda vincularse al encargo del pontífice con los dos ángeles situados a los lados, muy similares a los dispuestos en la puerta de la carroza para el cardenal Flavio Chigi, ideados por Giovanni Paolo Schor, colaborador de Bernini en las artes aplicadas⁷. En base a la iconografía, el cuadro central, abocetado en el dibujo, se puede identificar con la antigua *icona* conocida como *Salus Populi Romani*, conservada en la basílica de Santa María la Mayor, documento, quizá, vinculado a una remodelación de la imagen confiada a Maratti.

Diferente es el caso del dibujo del British [fig. 2], en donde el marco ovalado sostenido por ángeles en vuelo corresponde, perfectamente, al modelo proporcionado por Bernini, hoy en Darmstadt⁸, jamás realizado a causa de la muerte de Clemente IX y de sus elevados costos. Tal modelo contemplaba la presencia de un gran medallón, sostenido por ángeles, sobre el altar, en el centro del presbiterio, muy similar a la invención ideada por Maratti en su taller, hoy en Londres, y que, retoma, muy de cerca, el óvalo en estuco realizado por Antonio Raggi, y otros alumnos de Bernini, en la capilla de Fonseca en la iglesia de *San Lorenzo in Lucina*⁹. Más allá de la estrecha analogía que presenta con el dibujo de Darmstadt, parece obvio que nuestro artista se haya inspirado en el gran escultor y en sus alumnos, maestros en este género en Roma. Así mismo, el estilo del diseño revela un sentido del movimiento barroco y una fluidez de trazo más acusada respecto a otros estudios de Maratti, que recuerda los ejemplos de Bernini. Si se acepta

⁷ Fusconi, 1986: 46-47, fig. 45; González Palacios, 2004: 78-79.

⁸ Darmstadt, Landes Hessischesmuseum, inv. AE 1697, publicado por Anselmi, 2011: 36-37, fig. 12.

⁹ Turner, 1999: 125.



Fig. 3. Carlo Maratti, *Panel decorativo con las armas Barberini*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D- 0472.

la hipótesis avanzada aquí, el marco del British constituye el único documento de la decoración para la tribuna de Santa María la Mayor.

Pasamos a reconstruir, a través de los dibujos, la actividad de Maratti como inventor de modelos para orfebrerías. Interesante es el estudio de un panel decorativo con las armas Barberini conservado en Real Academia en Madrid¹⁰ [fig. 3], todavía inédito y atribuido a anónimo romano del siglo XVII. El dibujo proviene de uno de los volúmenes que la viuda del pintor Andrea Procaccini —el último alumno de Maratti que se trasladó a España— vendió a la Academia en el año 1775¹¹. La decoración de esta pieza tan elegante, encuadrada en un marco, está constituida por un friso amplio de hoja de acanto, al que se abraza una figura de sirena alada en la parte izquierda del panel, mientras que, la parte baja está dominada por un mascarón rodeado de elementos vegetales y volutas. En el centro, en un óvalo encuadrado por una corona floreal, figura el emblema cardenalicio Barberini, asumido a la cruz de Malta, que nos conduce a pensar en el encargo del Cardenal Antonio (1607-1671), que entró en la Orden de Malta en 1625, en donde ostentó el cargo de Gran Prior de Roma, entre 1635 y 1639, o, más bien, al cardenal Carlo Barberini (1630-1704), también miembro de los caballeros de Malta desde 1658, y conocido por sus numerosos encargos de platería, tal y como evidencian los documentos del archivo Barberini¹². En la parte superior, sostenido por un *putto*, aparece el otro emblema Barberini, el *sol*. La referencia al cardenal Antonio conduciría a fechar el dibujo antes de 1671, año de su muerte, mientras la mención de Carlo permite ampliar la cronología hacia finales de siglo, como sugiere también el estilo. El vigor del trazo y el fuerte efecto de claroscuro dado por la tinta parda acuarelada confirman la autografía de Maratti para este

¹⁰ Madrid, RABASF, inv. D- 0472 (tomo VII, p. 51, inv. antiguo 585). Restos de lápiz negro, pluma, tinta parda acuarelada sobre papel blanco marfil, 257x186mm.

¹¹ Mena Marqués, 1975.

¹² Barberini, Dickmann: 2019.



Fig. 4. Carlo Maratti, *Estudio para el plato de San Juan: el Papa Pio V corona a Cosme I como Granduque de Toscana*, 1686. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D- 1832.

dibujo tan hermoso. El estilo y la elección de la técnica se armonizan con los bocetos para los platos de san Juan, hoy en Chatsworth, en los cuales el artista contrasta, fuertemente, las figuras para evidenciar profundidad, sombras y luces en modelos destinados a ser trasladados a platería por parte de alguno de los numerosos orfebres que trabajaron para los Barberini¹³.

Si es indiscutible el encargo Barberini por la presencia de los emblemas, más complejo resulta establecer el destino de este dibujo: un primer examen podría identificarlo con un proyecto para un tapiz destinado a la cubierta de una puerta, o, en cualquier caso, para un tejido, aun cuando creo sea más probable que se trate de una encuadernación en plata, para un volumen particularmente importante de la rica biblioteca de esta familia papal. El dibujo es un ejemplo significativo de un proyecto de arte aplicada del artista, que se confirma como un gran intérprete del gusto en el barroco romano, por la utilización de elementos decorativos propios de este repertorio: hojas de acanto, esfinges, mascarones y conchas, todos fusionados en una armonía elegante sin excesos, típica de su gusto sobrio.

A continuación, paso a describir las adiciones más relevantes al catálogo de proyectos para orfebrería realizados por Maratti.

Uno de los episodios más interesantes de la platería barroca romana está constituido por los grandes platos o “bandejas” de san Juan, que los herederos del cardenal Lazzaro Pallavicini (1602-1680) fueron donando al Gran Duque de Toscana, Cosme III, y después a Juan Gastón, desde 1681 hasta 1737, con ocasión de la fiesta de san Juan, patrón de Florencia. Pallavicini había dispuesto por legado testamentario que sus herederos donasen al Gran Duque un plato de

¹³ Podría relacionarse con la mano de Maratti también otro dibujo de mismo soggetto, en lápiz rojo, conservado en RABASF (inv. D- 0471), que presenta, en el centro, emblemas de una familia gentilicia no identificada: estrella y, abajo, torre almenada.

plata al año, en señal de gratitud por los favores recibidos por él en vida¹⁴; el cardenal murió en 1680 y, por tanto, este honor recayó en Giovanni Battista Rospigliosi, marido de Maria Camilla Pallavicino, última heredera de la familia. Por desgracia, estos espléndidos testimonios de la orfebrería romana se fundieron durante la ocupación napoleónica, y de ellos solo se conservan los calcos realizados a mediados del siglo XVIII por la manufactura de Doccia, a instancias del marqués Carlo Ginori, y las reproducciones en metal exhibidas en las exposiciones de Florencia de 1861 y en la de París de 1867¹⁵.

La compleja iconografía de cada escena narrada en los platos representaba episodios celebrativos de los personajes más insignes de la casa Medici. La realización de los modelos, que respondían a iconografías establecidas, se confió a los pintores más célebres activos en Roma en aquellos años, ligados, por prácticas clientelares y diversas relaciones a los Rospigliosi. A partir de búsquedas documentales, tanto Kirsten Aschengreen Piacenti como Jennifer Montagu, han identificado que, en los años 1681, 1682, 1683, 1684 y 1686, el artista preseleccionado para la ejecución de los modelos fue Maratti, considerado, en aquel tiempo, uno de los artistas más prominentes en Roma, y, a su vez, relacionado con los Rospigliosi por antiguos vínculos de patronazgo. No se dispone de noticias acerca de quién fue el autor del dibujo del plato de 1685¹⁶, mientras que, a partir del año 1687, el artista fue sustituido por Ciro Ferri, ayudado por el alumno Lucatelli y, después, por Ludovico Gimignani, Lazzaro Baldi, y Filippo Luzzi¹⁷. En cuanto a lo que se refiere a los orfebres que ejecutaron materialmente los platos, a partir del dibujo de Maratti, Montagu ha logrado identificar, valiéndose del vaciado documental, que el primer platero al que se confió la ejecución de los platos de los años 1681, 1682 y 1683 fue Bartolomeo Colleoni (1633-1708)¹⁸, famoso orfebre, activo también en el mismo círculo de clientes patricios, tales como los cardenales Marcello Santacroce y Francesco Barberini y varios pontífices, ayudado por Claudio Marti Ultramontano para los bordes¹⁹. En 1686 los documentos demuestran el cambio; los Pallavicini se dirigieron a Andrea Melusi (1655-1702), platero romano casi desconocido, que realizó el último plato diseñado por Maratti y los otros dos de los años sucesivos, es decir, 1687 y 1688, a partir del diseño de otros artistas²⁰.

Si los maravillosos platos en plata han sido destruidos, aun así, se han conservado muchos dibujos preparatorios de los diferentes artistas que se sucedieron en este encargo, en recuerdo de uno de los episodios más relevantes de la historia de la platería romana del siglo XVII. En lo que respecta a Maratti, Nesselrath ha identificado los primeros cuatro modelos de los años 1681, 1682, 1683 y 1684 en los dibujos grandes conservados en la colección Devonshire en Chatsworth en 1979²¹ y allí, escondidos bajo una increíble atribución a Battista Franco.

En cuanto al plato de 1686, se conocía a partir de una copia de taller de Maratti, aparecida en una venta en Londres en el año 2006²²; pero en la Real Academia de Madrid he identificado su último gran modelo original²³ [fig. 4], seguramente autógrafo por la adecuación iconográfica con la copia y el calco en yeso del plato, así como por la calidad en la ejecución, y la similitud técnica con los dibujos de Chatsworth y el estilo.

¹⁴ Sobre este encargo existe una amplia bibliografía: fundamental Aschengreen Piacenti, 1976 y Montagu, 1996: 92-117; de D'Albuquerque, 2014: 121-140. Todas las aportaciones han sido resumidas en el catálogo de la exposición *Omaggio al Granduca*, Florencia 2017, en un ensayo de U. Fischer Pace y en las fichas de D'Albuquerque.

¹⁵ R. Balleri en *Omaggio al Granduca*, 2017: 50-63.

¹⁶ El plato de 1685 representaba la Apoteosis de Maria de Medici: *Omaggio al Granduca*, 2017: 76-77, cat. 6

¹⁷ *Ibidem*: 80-181, cat. 8-58, con bibliografía.

¹⁸ Bulgari, 1958, I, 153-154; Montagu en *Omaggio al Granduca*, 2017: 43, con bibliografía.

¹⁹ Montagu en *Omaggio al Granduca*, 2017: 42-43.

²⁰ *Ibidem*, 43. Melusi non es citado por Bulgari: 1958.

²¹ Nesselrath, 1979: 422-423.

²² Casa de subastas Bonhams, Londres 2006, n.1; D'Albuquerque en *Omaggio al Granduca*, 2017: 196-1927, cat. 65.

²³ Madrid, RABASF, inv. D- 1832: restos de lápiz negro, pluma, acuarela parda sobre papel marrón claro, 520x400mm. Sobre la corona lateral, a la derecha, la escritura autógrafa reza: PIVS.V.PO.MAX / C.B. EXIMIA // DEVOTIO / C. CATHOLI. En el verso, a pluma, la escritura señala: *Origl di Carlo Maratti n.o 192*. El dibujo inédito ha sido atribuido correctamente a Maratti en el catálogo de dibujos *on-line* de la RABASF.

El dibujo representa la coronación de Cosme I, Gran Duque de Toscana, por parte del papa Pio V Ghislieri, acaecida el 5 de marzo de 1570 en Roma, episodio que sancionó la oficialidad en el poder de los Medici sobre la región. El Gran Duque, vestido con una capa de armiño, aparece arrodillado ante el pontífice que se dispone a coronarlo, encuadrado por un baldaquino; a su alrededor, sentados y de pie, los cardenales asisten al evento, mientras dos pajes del séquito del Gran Duque, arrodillados justo detrás de este, llevan regalos al Papa. En el fondo, dentro de una arquitectura lineal, algunos caballeros se asoman desde un palco para comentar lo sucedido. La parte más creativa del modelo está reservada, no obstante, al exuberante marco, compuesto de dos parejas de figuras alegóricas femeninas en la parte alta y baja, sentadas a los lados de un letrero sujetado por un *putto*, quizá con una inscripción, hoy ilegible en el calco. En la parte alta, a la izquierda, la Iglesia con las llaves de san Pedro y las tablas de la ley y, a la derecha, la Justicia con la balanza; en la parte inferior aparece la Fortaleza con la columna y el alma de Roma con una pequeña estatua de *Palladium* en la mano, apoyados sobre dos grandes volutas barrocas de hojas de acanto²⁴. En los otros dos lados del borde del plato hay dos tritones pequeños, sirenas y dos mascarones grandes dentro de las conchas, invenciones magníficas del gusto barroco, que Maratti parece haber tomado, en préstamo, del repertorio decorativo de Bernini.

Respecto a los cuatro dibujos precedentes, este testimonia una gran innovación en la *mise en page* de la escena, aun cuando Maratti, ya en el modelo de 1684, había eliminado el tondo central para conformar una escena unitaria²⁵ abandonando el formato que rotaba alrededor del núcleo central, más típico del siglo XVI. En este dibujo, el artista posiciona el episodio histórico en el vano interno del plato tratándolo como una pintura, encuadrada por un marco muy rico. Así, creó un prototipo que se mantendrá y se copiará por parte de todos los artistas que, a posteriori, continuaron la serie de modelos, desde Ferri a Gimignani, Baldi y Luzi. Con este expediente la composición adquiere una homogeneidad espacial y un mayor equilibrio compositivo que permite una lectura más fluida, tanto que se puede afirmar, sin temor a forzar la valoración, que este dibujo es el más importante de toda la serie. El artista, aun cuando debía atenerse a una iconografía establecida previamente, se presenta, en el dibujo de Madrid, en un momento de gran felicidad en la invención, retomando el repertorio clásico del siglo XVI que más admiraba²⁶: Rafael en las *Stanze Vaticane* y Polidoro da Caravaggio en sus frisos *all'antica* pintados para las portadas de los palacios romanos.

Nesselrath identificaba exactamente los dibujos de Chatsworth con los citados en el inventario de bienes custodiados por Francesca Gommi, la segunda mujer de Maratti, en su residencia en 1711, redactado justo después de su muerte²⁷. Michael Jaffé, en el catálogo de la colección inglesa²⁸, sugería que William Cavendish, duque de Devonshire, había adquirido los cinco estudios de su colección a Faustina Maratti, la hija del artista, en Roma, que, como se sabe, fue obligada a vender la colección del padre, hipótesis interesante aun cuando no tenemos documentos que lo corroboren. El quinto dibujo aquí examinado, en cambio, procede de las colecciones que Andrea Procaccini llevó a Madrid.

Los cinco dibujos, los cuatro de Chatsworth y el último de Madrid, presentan una gran uniformidad técnica y estilística: análogos en cuanto a su formato grande, todos fueron realizados a pluma sobre una traza subyacente de lápiz rojo y negro, con fuertes acuareladuras y tinta parda. Las circunferencias en las cuales se inscribieron las composiciones fueron trazadas exactamente

²⁴ La identificación de las alegorías aquí propuestas no concuerda con la indicada por R. Balleri y M. Sframeli en *Omaggio al Granduca*, 2017: 78, cat. 7. A mi modo de ver, la figura situada en la parte alta, a la derecha, con las llaves de san Pedro en la mano simboliza la Iglesia católica romana (y no la Autoridad), mientras la que está en la parte inferior es la alegoría de Roma, según la iconografía antigua, sosteniendo una pequeña escultura en su mano de *Palladium*, es decir, Minerva como protectora de Roma (y no la Nobleza), ambas más en sintonía con el tema representado en la parte central, en el que el Papa designa a Cosme I como titular del Gran Ducado.

²⁵ D'Albuquerque en *Omaggio al Granduca*, 2017, cat. 64.

²⁶ Nesselrath, 1979, 421; D'Albuquerque en *Omaggio al Granduca*, 2017, 188.

²⁷ Nesselrath, 1979: 417-418; Bershad, 1985: 84.

²⁸ Jaffé, 1994: 15.

con el compás, mientras que la escena central se caracteriza por una gran libertad gráfica, que hace de estos dibujos los testimonios más insignes logrados por Maratti en sus creaciones gráficas para orfebrería. El claroscuro tan marcado, a pesar de que es el típico del artista en su producción gráfica en la década de 1690 en los diseños de composición, obedece, en este caso, a la necesidad de evidenciar las sombras para el platero, que debía trasladar la escena sobre la lámina en plata.

BIBLIOGRAFIA

- D'Albuquerque, K. (2014): "Aggiunte alla serie dei Piatti di San Giovanni: il ruolo di Ciro Ferri e Pietro Lucatelli", *Horti Hesperidum*, 4, 1, pp. 121-146.
- Anselmi, A. (2001): "Il progetto di Bernini e Rainaldi per l'abside di Santa Maria Maggiore", *Bollettino d'arte*, 117, 2001 (2002), pp. 27-78.
- Aschengreen Piacenti, K. (1976): *I piatti in argento di San Giovanni*, en *Kunst der Barock in der Toskana*, München: Kunsthistorisches Institut in Florenz, pp. 188-207.
- Bellori, G. P. (1672), ed. 2009: *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. de E. Borea con introducción de G. Previtali [Torino 1976] y epílogo de T. Montanari, 2 voll., Torino: Einaudi.
- Bershad, D.L. (1985): "The newly discovered Testament and Inventories of Carlo Maratti and his Wife Francesca: part I", *Antologia di Belle Arti*, 25-26, 1985, pp. 65-84.
- Bulgari, C. (1958): *Orafi, argentieri e gemmari d'Italia*. I. Roma, Roma: Del Turco.
- Baldinucci, F. S. (ed.) (1975): *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, ed. de Anna Matteoli, Roma: De Luca
- Barberini, F. / Dickmann, M. (2019): *Disegni, argenti e argentieri dall'archivio Barberini, Studi e Testi* Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- Blunt, A. / Cooke, L. (1960): *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960
- Fusconi, G. (1986): *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 22 maggio-14 luglio 1986, Roma: Edizioni Quasar.
- González-Palacios, A. (1984): *Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco*, Milano: Longanesi
- González-Palacios, A. (2004): *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano: Electa.
- Jaffé, M. (1994): *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools*, London.
- Maratti e l'Europa (2015): L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze ed., *Atti delle giornate di studio Roma 11-12 novembre 2013*, Roma: Campisano editore.
- Maratti e la sua fortuna (2017): S. Ebert Schifferer / S. Prosperi Valenti Rodinò (eds.), Roma, Bibliotheca Hertziana, Roma: Campisano editore.
- Mena Marqués, M.B. (1975): "Los dibujos de Carlo Maratti y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", 2 voll., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1975 (tesis doctoral inédita)
- Montagu, J. (1996): *Gold, Silver and Bronze. Metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven-London: Yale University Press.
- Nesselrath, A. (1979): "Carlo Maratti's Design for the 'Piatti di S. Giovanni'", *Master Drawings*, XVII, 1979, pp. 417-426.
- Omaggio al Granduca (2017): *Omaggio al Granduca. Memorie dei piatti d'argento per la festa di San Giovanni*, cat. exp. dirigida por R. Balleri y M. Sframeli, Firenze, Palazzo Pitti, Livorno: Sillabe.
- Rudolph, S. (1986): "Il progetto di Carlo Maratti per la galleria Falconieri e altri quesiti sulle decorazioni private", *Labirinthos*, 9, 1986, pp. 112-137.
- Schaar, E. (1967): *E. Schaar, en A. Sutherland Harris, E. Schaar, Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratti*, Düsseldorf 1967.
- Turner, N. (1999): *With assistance of R. Eitel Porter: Roman Baroque Drawings, c. 1602 to c. 1700*, London British Museum, 1999.

Fecha de recepción: 17-XII-2018

Fecha de aceptación: 03-VI-2019