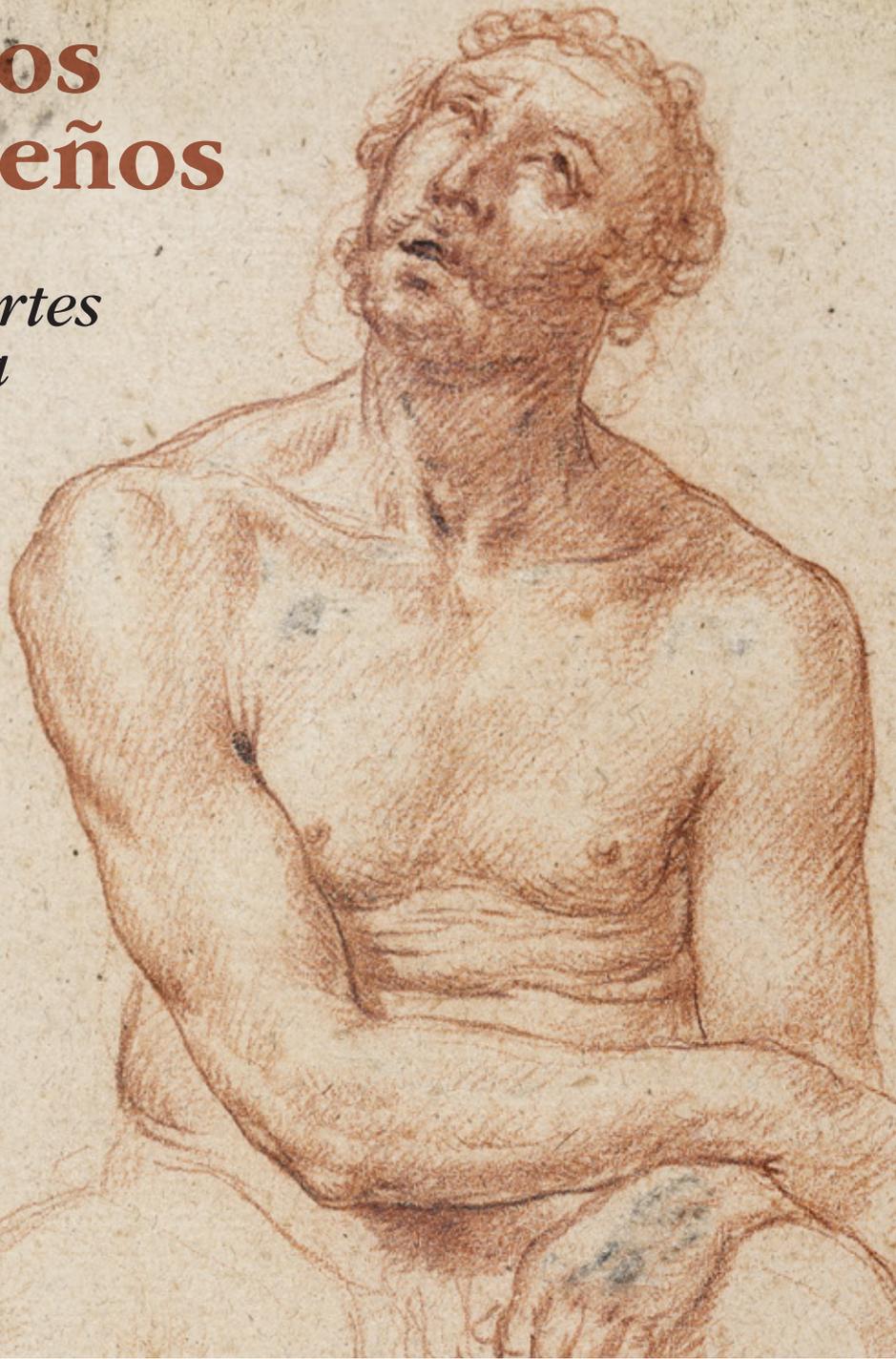


Dibujos barrocos Madrileños

*del museo
de Bellas Artes
de Córdoba*



**Dibujos
barrocos
Madrileños**

*del museo
de Bellas Artes
de Córdoba*

EDITA:
Consejería de Turismo, Cultura y Deporte.
Junta de Andalucía.

ARTURO BERNAL BERGUA
CONSEJERO DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE

SALOMÓN CASTIEL ABECASIS
SECRETARIA GENERAL PARA LA CULTURA

AURORA VILLALOBOS GÓMEZ
DIRECTORA GENERAL DE MUSEOS Y CONJUNTOS
CULTURALES

EDUARDO LUCENA ALBA
DELEGADO TERRITORIAL DE TURISMO, CULTURA Y
DEPORTE

JOSÉ MARÍA DOMENECH VÁZQUEZ
DIRECTOR DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

ISBN 978-84-9959-435-4
SE 2405-2022

© de la edición: Consejería de Turismo, Cultura
y Deporte. Junta de Andalucía
© de los textos y reproducciones: los autores. Consejería
de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

DIBUJOS BARROCOS MADRILEÑOS DEL MUSEO
DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

COORDINACIÓN
JOSÉ MARÍA DOMENECH VÁZQUEZ

PRODUCCIÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE INNOVACIÓN

CULTURAL Y MUSEOS
CATÁLOGO

TEXTOS
JOSE MARÍA PALENCIA CEREZO

TRADUCCIÓN AL INGLÉS
DEIRDRE BROOKE JERRY

RESTAURACIÓN Y MONTAJE
MARÍA JOSÉ ROBINA RAMÍREZ
MANMAKU. CÓRDOBA

FOTOGRAFÍA
ÁLVARO HOLGADO. CÓRDOBA
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
MUSEO NACIONAL DEL PRADO
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO
NATIONAL GALLERY. LONDON
COURTAULD INSTITUTE. LONDON
ART INSTITUTE OF CHICAGO
CLEVELAND MUSEUM OF ART
HEARST CASTLE. CALIFORNIA

DISEÑO GRÁFICO
ZUM CREATIVOS. CÓRDOBA

IMPRESIÓN
IMPRENTA TECÉ. CÓRDOBA

SELECCIÓN DE OBRA EXPUESTA
JOSE MARÍA PALENCIA CEREZO

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
YOLANDA HIDALGO ODRIÓZOLA

VIGILANCIA Y MANTENIMIENTO
RAÚL ALONSO CARRIZOSA
ENCARNACIÓN MATA DOBAO
ANTONIA CAÑAS HERNÁNDEZ
ANTONIO J. CÓRDOBA ROLDÁN
MANUEL ROMERO MOHEDANO
JOSE MANUEL MARTÍN MARTÍN
JOSE PORCEL RUIZ
JUAN JOSÉ RUIZ DÍAZ
RAFAEL BATANEROS ESPEJO
FRANCISCO ESTRADA VIÑAS
FRANCISCO GÓMEZ PRIEGO
INÉS ARROYO VALVERDE
TRÁNSITO SANTOS MORENO
JUANA JOSEFA PÉREZ LOZANO

AGRADECIMIENTOS
COLECCIÓN DELGADO. CÓRDOBA
COLECCIÓN PORRAS DE LA PUENTE. CÓRDOBA

DIBUJOS BARROCOS MADRILEÑOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

José María Palencia Cerezo

El Museo de Bellas Artes de Córdoba es conocido por conservar entre sus fondos una de las colecciones de dibujos más importantes del país, con obras que van del siglo XVI al XX. Continuando con la labor de investigación y difusión encomendadas al Museo, en esta ocasión se ha programado una exposición dedicada a los dibujos barrocos de autores que desempeñaron su trabajo en Madrid durante el siglo XVII.

Los dibujos barrocos madrileños en las colecciones del Museo, conforman un grupo de obras que era poco conocido y no se habían tratado en conjunto. Entre ellos destacan los dibujos que narran los hechos históricos de la casa de Fernán-Nuñez, otros que se les consideraba anónimos y se les ha atribuido una nueva autoría y las obras de pintores nacionales que desarrollan su trabajo en Madrid influenciados en un principio por los trabajos de artistas italianos en el monasterio de San Lorenzo del Escorial durante un siglo que se pasa de una estética manierista a otra rococó. Artistas como José Jimenez Donoso, Matías de Torres, Sebastián Muñoz, Alonso del Arco o Luca Giordano aparecen como artífices de estos dibujos que se producen en un ambiente artístico que gracias a la presencia de la corte real llegará a convertirse en el más destacado de la península.

Con esta exposición el Museo pretende conocer mejor sus colecciones y difundir dicho conocimiento en la sociedad, mostrando fondos que hasta ahora no se habían expuesto juntos. Es de agradecer el trabajo y la dedicación de José María Palencia, que ha permitido que el catálogo y la exposición hayan llegado a buen puerto.

José María Domenech Vázquez
Director del Museo de Bellas Artes de Córdoba

ÍNDICE:

- 1. Los dibujos madrileños del siglo XVII del Museo de Bellas Artes de Córdoba. PÁG. 11**
- 2. Los dibujos sobre asuntos de tipo histórico de la casa ducal de Fernán-Núñez. PÁG. 13**
- 3. Los dibujos de Lucas Jordán y la colección Saló y Junquet. PÁG. 19**
- 4. Catálogo de los dibujos. PÁG. 21**
- 5. Bibliografía utilizada. PÁG. 126**

1. DIBUJOS MADRILEÑOS DEL SIGLO XVII DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

Entre el numeroso y variado tipo de dibujos antiguos que conserva el Museo de Bellas Artes de Córdoba, el conjunto de dibujos que se pueden vincular a artistas que trabajaron en Madrid y su entorno a lo largo del siglo XVII, forma un núcleo bastante singular, hasta el momento no conocido por no haber sido nunca abordado monotématicamente.

Al contrario de lo que sucede con los conjuntos vinculados a individualidades perfectamente reconocibles, –como Antonio del Castillo, Antonio García Reinoso, Miguel Verdiguier, José Camarón, Mariano Salvador Maella o Vicente López–, cuyos catálogos razonados han sido puestos al día en nuestro tiempo por diferentes estudiosos, los dibujos madrileños, salvo alguna excepción, apenas han llamado la atención de los especialistas. Es por eso que, buena parte de ellos, han permanecido hasta ahora en el anonimato.

De los veintisiete que se incluyen en este catálogo, solo un tercio de ellos se puede decir que eran conocidos con anterioridad por haber sido publicados con criterios científicos. En 1998 Fuensanta García de la Torre dio a conocer dos que hasta entonces se inventariaban como anónimos, un *San Luis Beltrán predicando* (CE0973D), que atribuyó a Antonio de Pereda, y un *San José con el niño* (CE1065D) que catalogó como de Francisco Camilo, los cuales son incluidos aquí con los mismos criterios y consideraciones a las expuestas por ella en su día. Por nuestra parte, en 2017 abordamos el conjunto de dibujos sobre hechos históricos de la casa de Fernán-Núñez –que hasta entonces se habían dicho, bien como de Antonio del Castillo, o bien como anónimos–, considerándolos obras de dos pintores barrocos madrileños como lo son José Jiménez Donoso y Matías de Torres. En esta ocasión los incluimos bajo similares premisas y autorías, aunque eliminamos uno de los nueve de que consta el conjunto conservado en el Museo, por las razones que más adelante se expresan. Por tanto, los diecisiete restantes serían dibujos anónimos que ahora se abordan por primera vez bajo el prisma de la actividad del variado conjunto de pintores que, tanto en la capital de España, e influenciados en un primer momento por los trabajos realizados desde la época de Felipe II por artistas italianos en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, –luego proyectados también por vía familiar o de taller al conjunto de la región–, marcaron el devenir y gusto de una centuria que evolucionó del manierismo al rococó de manera notable, llegando a convertirse, gracias fundamental-

mente a la presencia de la corte real, en el primer centro artístico de la península.

La evolución del dibujo madrileño del siglo XVII ha sido abordada en nuestros días por diversos especialistas, por lo que no vamos a entrar aquí a repetir argumentos. Desde los iniciales trabajos pioneros de Augusto L. Mayer, a los afanosos esfuerzos de Sánchez Cantón y los concienzudos estudios de Diego Angulo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, hay que señalar también las más recientes aportaciones de otros estudiosos, como Zahira (Véliz Véliz, 2011), Ángel (Aterido Aterido, 2015), Navarrete Prieto (Navarrete Prieto, 2016), o Marc McDonald (McDonald, 2013 y 2017. Ello sin olvidar las decisivas aportaciones al estudio de determinados artistas concretos, como serían los casos de Álvaro Pascual Chanel y Ángel Rodríguez Rebollo para Vicente Carducho (Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, 2015), Cristina Agüero Carnerero para Carreño de Miranda (Agüero Carnerero, 2017), o Teresa Zapata para otros como los propios Donoso y de Torres (Zapata Fernández, 1997-1998 y 2008).

Debe de aclararse también que, bajo el denominador común de “escuela madrileña”, consideramos aquí a los artistas italianos –o de ascendencia italiana– que trabajaron en España en la transición de los siglos XVI al XVII, como fue el caso de Federico Zuccaro o Vicente Carducho, los cuales dejaron una profunda huella en el ambiente madrileño de la primera mitad del siglo, y sin los cuales no podría entenderse el dibujo madrileño de la primera mitad de la centuria. En el mismo sentido, se aborda también a otros llegados a España en los albores del siglo, como sería el caso de Angelo Nardi, y a otros de ascendencia italiana ya nacidos en la península, como lo sería el de Francisco Rizi.

Por razones de parecida índole, y también de oportunidad, introducimos en este catálogo a Lucas Jordán. No solo porque el napolitano, fundamentalmente desde su establecimiento en España –aunque ya desde antes–, ejerció una influencia notable entre los artistas madrileños, sino también, como luego detallaremos, porque los dos dibujos que estimamos a él debidos, lo serían de hacia 1651-53, es decir, pertenecientes a la primera etapa de formación inicial del artista en Roma, cuando habría estado aprendiendo de todos los grandes artistas de épocas pasadas, y también de Ludovico Cigoli y Pietro da Cotona.

Sin embargo, especialmente por razones de espacio expositivo, hemos dejado fuera a otros artistas que también estuvieron implicados en el ambiente madrileño cuyas vidas trascienden a la centuria del seiscientos, como serían los casos del cordobés Antonio Palomino Velasco o del navarro Antonio González Ruiz, de los que el Museo posee también un par de dibujos notables.

Dicho lo cual, creemos que hay que incidir en la complejidad que guarda el estudio de los dibujos del barroco madrileño. En principio por la similitud de técnicas que presentan unos artistas y otros, cuando la mayoría de ellos trataron de organizarse en incipientes academias y, sobre todo, colaboraron en distintos talleres, trabajando muchas veces en comandita en función de la dificultad y complejidad de los trabajos que habrían de abordar, especialmente cuando se trataba de encargos de cierta envergadura. Puede decirse que, durante la primera mitad del siglo, habrían predominado los encargos individuales, aunque fuese para un mismo recinto, como sucedería por ejemplo en la serie de retratos sedentes de los Reyes de Asturias, León y Castilla dispuestos por parejas, que a fines de 1639, les fue encargado a un grupo de pintores activos en la corte, como fueron Antonio Arias, Francisco Camilo, Alonso Cano, Félix Castello, Francisco Fernández, Jusepe Leonardo, Pedro Núñez del Valle y Francisco Rizi. Resulta claro que ello produjo una situación de ósmosis entre los propios artistas, que a la larga iba a suponer un hándicap a la hora de poder reconocer con facilidad, el trabajo individual de cada uno.

Dicha tendencia variará tímidamente a lo largo de la segunda mitad de la centuria, en que un mismo encargo será abordado por distintos artistas que entonces trabajan “por acuerdo”. Como sería el caso de la actuación de Jiménez Donoso, Matías de Torres e incluso Pedro Ruiz González, en los trabajos decorativos para festejar la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, donde la necesidad de premura y complejidad del trabajo, habría hecho que cada uno se adjudicase una parte del mismo. Lo que no quiere decir que hubiese desaparecido la camaradería, como ponen de manifiesto las actuaciones de algunos de estos ar-

tistas en puntos alejados de la corte, como serían las actuaciones de Claudio Coello y Jiménez Donoso en el vestuario de la catedral de Toledo, de Francisco Rizi y Dionisio Mantuano en la capilla del Milagro de dicha catedral, o de Claudio Coello con Sebastián Muñoz en la iglesia de la Mantería de Zaragoza.

Finalmente, respecto a la pintura española en general, habría que tener también en cuenta la importancia que tuvo la llegada a Madrid en 1658 de los italianos Agostino Mitelli y Angelo Colonna, llamados por el rey a través de Diego Velázquez para decorar el salón de los espejos del Alcázar; que sumados a otros trabajos en diferentes templos de la capital de España de la importancia de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, y en parejo a la actividad que allí desarrollaría el sevillano Francisco Herrera el Mozo, harían variar la nave de la pintura practicada hasta entonces hacia un fuerte sentido arquitectónico y colorista que traspasaría de la pintura de caballete hacia lo arquitectónico mediante el ejercicio de la cuadratura. De ello darían buen ejemplo también artistas fundamentales en el momento, como el propio Francisco Rizi de Guevara, cuya influencia sería decisiva en muchos de sus coetáneos.

Dentro de este complejo panorama, estamos convencidos de que se encuadra el conjunto de los veintisiete dibujos que aquí se estudian. La mayor parte de ellos, salvo los pertenecientes a lo hechos de la casa de Fernán-Núñez, y algún que otro adquirido en 1917 y 1927, proceden de la colección de José Saló y Junquet, que como es conocido, llegaron al museo tras su adquisición por parte de la Diputación tras la muerte del mismo ocurrida en 1877. Metodológicamente hemos tratado de ordenar en función de las cronologías de nacimiento y muerte que presentan los artistas a los que se vincula cada uno de ellos, ya que establecer una fecha precisa de ejecución resulta, en la mayoría de los casos, empresa imposible. De esta suerte, aparte de los diez dibujos que ya gozaban de autoría con anterioridad, llegan a trece los dibujos que ahora la alcanzan, mientras cuatro de ellos solo se vinculan al círculo de un determinado artista.

2. LA SERIE DE DIBUJOS SOBRE ASUNTOS DE TIPO HISTÓRICO DE LA CASA DUCAL DE FERNÁN-NÚÑEZ.

La serie de dibujos relativos a hechos notables de la casa de Fernán-Núñez que guarda el Museo merece que se le dedique un apartado específico. En principio por tratarse de un reconocido conjunto, y en segundo lugar, por su distinta procedencia, ya que fue depositada tras haber sido adquirida del comercio por el Ministerio de Cultura para el Museo Nacional del Prado en 2002, puesto que el museo cordobés –que es de titularidad estatal– también había propuesto su adquisición. Ocho de ellos muestran hazañas bélicas y aúlicas relacionadas con la mencionada casa nobiliaria, desde sus orígenes en la conquista de Córdoba a los árabes. Un noveno representa el diseño de un dosel, probable boceto preparatorio para la confección de un tejido de gran tamaño, mandado realizar por los condes como elemento complementario a la exhibición de la grandeza de la casa, el cual estuvo colocado siempre en alguna estancia principal de los palacios que los de Fernán-Núñez poseyeron. Tal vez primeramente en Madrid, y luego, definitivamente, en el palacio de su villa cordobesa.

Dichos dibujos fueron estudiados inicialmente por la doctora Raya Raya en 1981 desde las páginas de la revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba (véase Raya Raya, 1981), momento en que todavía se encontraban en manos particulares, y atribuidos, bien a Alonso Cano, o bien a Antonio del Castillo. Raya estudió sus escenas, despojándolas de las autorías citadas, pero no llegó a discurrir quién los había realizado. Por nuestra parte, después de una primera consideración anónima, planteando su probable vinculación al pintor sevillano Francisco Meneses Osorio (Palencia Cerezo, 2007), –del cual se conocía que había sido el autor del gran pendón de la casa ducal, realizado sobre la vela de una nave que había participado en la batalla de Lepanto, el cual era desplegado sobre la fachada principal de su palacio–, en 2017 publicamos sendos trabajos en los que vinculamos su ejecución con el pintor toledano José Jiménez Donoso y con el palentino Matías de Torres, otorgándoles una fecha de factura entre aproximadamente 1678 y 1682, tesis que aquí de nuevo mantenemos (véase Palencia Cerezo, 2017a y Palencia Cerezo, 2017b).

Sin embargo, hemos optado por no incluir el dibujo titulado *Dosel de tapicería* (Tinta sepia y azulada a plumilla y grafito sobre papel verjurado. 300 x 435 mm. CE2743D), que en nuestros estudios anteriores consideramos como de Matías de Torres y taller (Palencia Cerezo, 2017a, pp. 69; Palencia Cerezo, 2017b, p.13-14).



Probable obra de Francisco Meneses Osorio. *Dosel de tapicería*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Hasta el presente nadie se ha referido con claridad a la función del objeto representado en este dibujo, que en 2017 identificamos con un repostero o mantel que, gracias a los estudios de Vigar y Espejo, sabemos que se situaba sobre una gran mesa en una sala contigua a la sala principal del palacio, la cual parece que hacía labores de escritorio, donde se presupone que el conde recibía y firmaba sus más importantes documentos. Como entonces expresamos, dicha mesa o bufete debía ir situado contra la pared, ya que le falta la caída de uno de sus lados mayores, que se correspondería con la trasera. En los tres restantes iba decorado con escudos de las distintas ramas y casas aliadas a la de los Ríos (Cardona, Zapata, etc.), ocupando el primer lugar del flanco lateral derecho el propio blasón del III Conde. En la zona correspondiente al tablero, cuatro ángeles asidos a cintas, penden o sostienen una gran guirnalda plagada de armas, enseñas, celadas, mitras y capellos, aludiendo tanto al poder militar y terrenal, como al eclesiástico y celestial.

Recientemente, Espejo Jiménez, a partir de los estudios de los inventarios llevados a cabo desde 1711 por el III Conde en el palacio abencaleño, se ha referido a este dibujo como preparatorio para un gran dosel de tapicería de Bruselas, que en un primer momento estuvo colocado en una habitación superior de la torre vieja del palacio, situada entre la “galería” y la “cuadra de la torre principal”, y una segunda estancia anexa con vistas a la plaza. Dicho dosel, que presidía la estancia, estaba estampado “con las armas de la casa y líneas reales, tanto en la caída como en el cielo”, mientras que a sus pies se extendía una tarima cubierta de paño verde. (Espejo

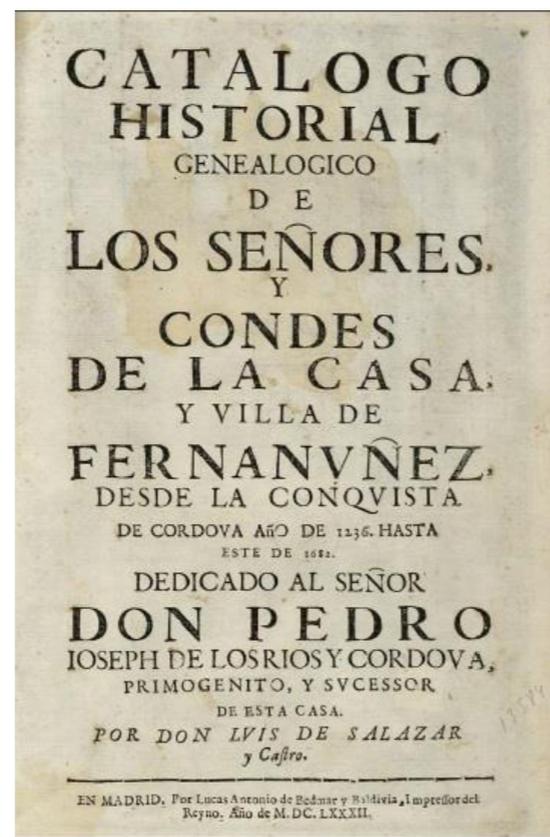
Jiménez, 2020, p. 287-88). En 1777, tras la conmoción que produjo en el palacio el terremoto de Lisboa, el nuevo inventario confeccionado mantiene el dosel se mantuvo en la galería alta, que había pasado a denominarse “sala de recibimiento”. Se especifica entonces que era de terciopelo carmesí con bordadura y que era antiguo (Espejo Jiménez, 2020, p. 309). A partir de 1786, con motivo de la transformación del palacio al estilo neoclásico, el dosel se mantiene en el mismo sitio, pues el inventario llevado a cabo alude a la sala del dosel, que se decoraría con “El dosel de damasco carmesí y galón de seda amarillo con tarima”. Bajo el mismo, “Dos sillas de brazos pintadas del color de las puertas con perfiles de color de oro y asientos y respaldo igual al dosel” sobrepuestas sobre una alfombra inglesa. (Espejo Jiménez, 2020, p. 319). De ser éste al que se refiere el dibujo habríamos de entender la tarima como mesa sobre la que descansaba el tapiz o repositero.



Francisco Meneses Osorio. *Inmaculada Concepción*. Londres. Courtauld Institute of Art.

La razón, en este caso, es la semejanza de los angelitos con la obra de Meneses, especialmente si comparamos sus ángeles centrales con los que figuraran pie del dibujo firmado por él que representa una *Inmaculada Concepción*, el cual se conserva en el Courtauld Institute of Art de Londres, lo que aconseja dejar en suspenso la atribución y no relacionarlo con los citados pintores madrileños.

En todo caso, no cabe duda que estos dibujos –que en origen habían formado un conjunto de doce, luego desmembrado–, debieron de haber sido realizados para la publicación del memorial genealógico de la casa de Fernán-Núñez escrito por Luis de Salazar y Castro, que fue impreso en 1682 con láminas grabadas por Gregorio Fosmman. También parece claro que los dibujos no fueron ideados, al menos en un primer momento, para ser llevados a la plancha, ya que, si no, las inscripciones de la base estarían escritas inversamente, o no las presentarían, para ser en un segundo momento buriladas, como fue también habitual en la escuela madrileña de entonces. Baste como ejemplo el dibujo realizado por



Luis de Salazar y Castro: *Catálogo Historial Genealógico de los señores y condes de la casa y villa de Fernán Núñez*. Madrid. 1682

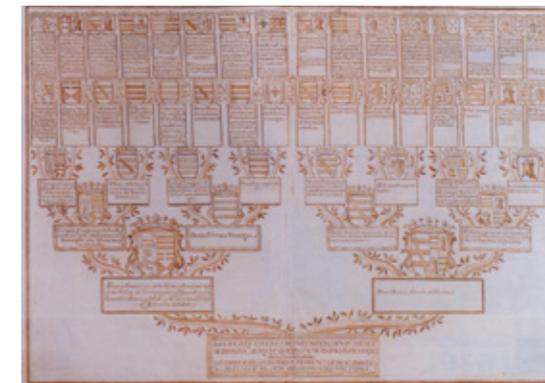
Francisco Rizzi para el frontispicio de la *Noticia del recibimiento y entrada de la reyna nuestra señora doña María-Ana de Austria en la...villa de Madrid*, publicado en 1650, que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, estudiado por Lisa Banner. En él se aprecia perfectamente cómo Rizzi deja sin leyenda el escudo flanqueado por angelotes de la parte inferior, escribiendo a la inversa el mote de la filacteria situada por encima de las dos figuras alegóricas, para que la inscripción fuese colocada después por el burilista o autor del grabado para el que el dibujo servía de preparación.

No obstante, en la edición impresa, dedicada a Pedro José de los Ríos y Córdoba, se prescindió de introducir ilustraciones con los hechos históricos, quedándose solo



Dibujo preparatorio para la portada del *Catálogo* de Salazar y Castro. Colección privada.

con la portada y los árboles genealógicos. Sin embargo, los dibujos fueron encargados por don Francisco Diego Gutiérrez de los Ríos, III Conde de Fernán-Núñez (1664 - 1721), ya que en el conjunto no figuran los escudos de sus hijos, Pedro José Gutiérrez de los Ríos, IV Conde, –también militar como su padre y fallecido sin descendencia en 1734–, y de José Gutiérrez de los Ríos (1669-1749), que sucedió a su hermano en el título, contrayendo matrimonio en 1739 con Amanda de Rohan Cabot.



Dibujo de árbol genealógico de la casa de Fernán-Núñez. Colección privada.

Así lo corroborarían diferentes datos, entre ellos la circunstancia de que fue éste III conde el que, tras la muerte de su mujer en 1675, abandonó la corte con todos sus bienes para trasladarlos a su villa de Abencaléz. Sus aficiones y proyectos son suficientemente conocidos gracias fundamentalmente a los trabajos de Fernando Bouza primero (Bouza, 2005) y de Carolina Bultrach (Bultrach, 2014) después. El primero estudió su epistolario y la segunda atacó diferentes aspectos de su biografía, especialmente todo lo que atañe a su papel como embajador, político y pedagogo, en base a su libro titulado *El hombre práctico*, que habrían tenido como objeto “conectar la acción de su escritura con su propia experiencia”, y que a lo largo de las tres partes de que consta, tendría en la vinculación con la corte y en el conocimiento y difusión de su linaje, sus principales ejes.

Desde muy pronto ejerció como Menino de la reina Mariana de Austria en la corte de Madrid, y como escolta de la reina María Teresa de Austria en la de París, siendo luego embajador de España en Polonia, en Suecia (1668) y en Estocolmo, aquí durante el lustro 1670-75, donde luego sufriría destierro. Fue también soldado voluntario en los Países Bajos, lo que le permitió afianzar su carrera militar y ser destinado a Sicilia como Sargento General de Batalla (1677) primero, alcanzando la Jefatura de Artillería de la Armada y el Generalato de las Costas de Andalucía después.

Su afianzamiento en este cargo le obligó a residir en Cádiz desde 1685, defendiendo la ciudad del ataque de los ingleses en dos ocasiones (1702-05), lo que le granjeó los honores de Caballero del Supremo Consejo de Guerra, de la Real Junta de Armadas y de la Junta de Guerra de Indias, habiendo sido igualmente Gobernador Militar de Cádiz. En 1676 contrajo matrimonio con Catalina Zapata de Mendoza Silva y Guzmán, hija del II Conde Barajas, que era Mayordomo del rey Felipe IV, lo que le reportó no pocos beneficios y bastantes influencias. Ella

fallecía apenas un lustro después, en 1681, pero le daría dos hijos y una hija. Es muy probable que en Cádiz coincidiera con Meneses Osorio, ya que este, tras la muerte de Murillo en 1682, se había trasladado a esa ciudad a finalizar las pinturas del retablo de Santa Catalina de la iglesia de los Capuchinos. Por entonces se estaba ultimando la publicación del compendio genealógico de Salazar y Castro, y no sería de extrañar que entonces le fueran encargados a él los dibujos para la edición, no realizados por Donoso y de Torres, que iban a ser estampados, una vez descartada la impresión de las escenas de los hechos gloriosos.

En paralelo, o tal vez algo después, los dibujos de hechos históricos sirvieron de trabajos preparatorios para los grandes lienzos que más tarde, tanto con destino a su palacio de Córdoba, como muy probablemente también al de Madrid, –dado que en la actualidad se conocen dos copias parciales de diferentes tamaños– habría mandado realizar don Francisco Diego, como también han señalado más cercanamente Ariza Serrano (Ariza Serrano, 2006, pp.35-36), Vígara Zafra (Vígara Zafra, 2015) y Espejo Jiménez (Espejo Jiménez, 2020), estudiosos actuales de la casa señorial. De la serie de lienzos de pequeño formato solo conocemos algunos ejemplares salidos al mercado, concretamente cuatro de ellos, mientras que de la segunda, solo seis dibujos llegaron a ser copiados, de las cuales, según Ariza Serrano, solo cinco de los cuadros se habrían conservado en el palacio cordobés.

Estas seis copias en lienzo responderían a los siguientes títulos: *Fernando Gutiérrez en la primera conquista de Almería, Reparto de Córdoba por Fernando III el santo entre sus ganadores, Reparto de las behetrías entre Osorios, Ríos y Villalobos, Muerte de don Sebastián Gutiérrez en el cerco de Sevilla, Levantamiento del sitio de Castro del Río por Martín Alonso de Córdoba y Cerco de Córdoba por Mohamad de Granada*. Todos ellos tienen idénticas dimensiones (185 x 253 cms.), lo que delata haberse hecho para un mismo lugar. Por tanto, dos de los dibujos parece que nunca llegaron a ser copiados en lienzo: el de Micer Ambosio Bocanegra venciendo de los ingleses en La Rochella, que habría sido realizado por Jiménez Donoso, y don Pedro Díaz en la batalla de las Navas de Tolosa, que sería de Matías de Torres. La razón de esta circunstancia tal vez pudiera residir en su menor importancia o consideración que habrían tenido para el comitente en aras de su despliegue visual.

En la actualidad se han restaurado al menos los tres primeros (Espejo Jiménez, 2017). Pero en dichas restauraciones no se ha podido documentar a su autor o autores. En todo caso, parece que también se habrían mandado a hacer en Madrid, tal vez por el taller de Matías de Torres, dada la similitud de rostros y diferentes manejos de la pincelada que se puede apreciar actualmente en unas

obras que, en 1785, fueron restauradas y repintadas, según criterios de la época, por el pintor cordobés Antonio Álvarez Torrado. A pesar de ello, podemos decir que en los dibujos existe una mayor concreción de motivos y detalles, que luego el autor del traslado a lienzo habría dejado pasar. De ello se pueden señalar varios ejemplos, pero baste indicar el caso del lienzo del reparto de las behetrías entre los Osorios y Villalobos, donde, respecto al dibujo del que copia, se han modificado o suprimido la práctica totalidad de los elementos existentes en los lados izquierdo y derecho de la escena principal.

La llegada de estas pinturas a Fernán-Núñez debió de haber coincidido con el establecimiento definitivo del III conde a su pueblo, hecho que se produjo, a partir de 1706, cuando habría dejado la política activa. Además, nunca estuvieron ubicadas en una sola sala, como ha demostrado Espejo Jiménez a partir de los diferentes inventarios del palacio realizados entre 1711 y 1777, donde se especifica, con relativa exactitud, dónde estuvieron ubicadas en cada momento, evidenciando que nunca hubo intención por parte de los sucesivos condes de disponerlas formando un todo continuo. Incluso ni después de los daños acaecidos en el palacio por el terremoto de Lisboa, cuando hubo necesidad de reordenar los distintos espacios (véase Espejo Jiménez, 2020, pp. 287-430).

Sea como fuere, como ya indicamos, el conjunto de los ocho episodios históricos dibujados llegó a nuestros días conformando una carpeta a manera de álbum, que incluía otros cuatro dibujos que presentaban motivos genealógicos en “árboles de costado”. Pero, coincidiendo probablemente con su salida a la venta en el mercado de arte, el conjunto fue dividido, siendo tres de ellos separados y sacados al mercado en distinto momento, concretamente los dos árboles de costado y el diseño de la portada.

Técnicamente están realizados mediante lápiz negro de base y plumilla de tintas sepia y negra, procedimiento este segundo que sirve a sus autores para delimitar contornos fundamentales y sombras, rayando paralelamente trazos generalmente verticales, aunque también horizontales, para establecer juegos de sombras secundarias. Igualmente, a base de aguadas grisáceas de diferente intensidad, se delimitan efectos esenciales de contraluz de los grandes volúmenes, que establecen las sombras principales. En definitiva, un doble procedimiento en buena parte derivado de Vicente Carducho, que será propio de la manera de hacer de la escuela madrileña de la segunda mitad del seiscientos con Francisco Rizi a la cabeza, luego también practicado por otros artistas, como Claudio Coello o Pedro Ruiz González, hasta morir con Palomino y Giordano.

Respecto a sus autores diremos, en primer lugar, que José Jiménez Donoso, o Ximénez Donoso, (Consuegra, c. 1632 - Madrid, 14 de septiembre de 1690) fue discípulo de su padre en su pueblo natal, el pintor Antonio Jiménez Donoso, continuando luego su aprendizaje en Madrid con un discípulo de Vicente Carducho poco conocido. Hacia 1649 se trasladó a Roma, donde permaneció hasta 1656 estudiando arquitectura y técnicas de la pintura al fresco con maestros como Canuti y Gherardi, que habían perfeccionado la técnica de la “quadratura decorativa” iniciada por los hermanos Alberti, técnica que trajo a la corte española, lo que le granjearía muchos encargos y el poder competir con Mitelli y Colonna.

Una vez asentado en Madrid, estudió la técnica de Carreño y Rizzi, y trató de obtener el puesto de pintor de cámara de Carlos II sin conseguirlo, lo que, según Palomino, agrió bastante su carácter. Al fin de su vida fue nombrado maestro mayor y primer pintor de la catedral de Toledo. Su dominio de la técnica del fresco y conocimiento de las novedades italianas, le valieron numerosos encargos y prestigio, llegando a colaborar con cierta frecuencia con diferentes artistas, especialmente con Claudio Coello y Matías de Torres.

Con dicha técnica decoró en Madrid las bóvedas de la iglesia del convento de los Basillos, la capilla del Cristo de la Iglesia de San Luis, la capilla de San Ignacio del Colegio Imperial, –más tarde Colegiata de san Isidro–, y la sacristía del mismo templo, normalmente en colaboración con Coello, con quien en 1672 también decorará el salón de la Casa de la Panadería; y dos años después el vestuario de la Catedral de Toledo, donde realizó un singular grupo de “perspectivas fingidas”.

Poco después, de nuevo con Coello y luego con Torres, preparó la decoración para el cuarto de la reina María Luisa de Orleans en el Alcázar de Madrid, obra perdida; así como, a partir de 1678, la finalización de la decoración de la capilla del Milagro en las Descalzas Reales que había proyectado Francisco Rizi y decorado en colaboración con Dionisio Mantuano, siendo en estos momentos cuando, según todos los indicios, debió de entrar en contacto con el conde de Fernán-Núñez para la normalización del encargo de sus dibujos.

Más tarde volvió a Toledo, donde pintaría los murales de la Capilla de San José. De vuelta en Madrid, pinta también el lienzo central de la iglesia del convento de los Mínimos de Nuestra Señora de la Victoria, del que se conservan varios dibujos preparatorios en la Biblioteca Nacional, más tres óleos sobre la vida de San Francisco de Paula en el Museo del Prado.

Por último, de su actividad como pintor de caballete, en el Museo de Valencia se conservan varios los lienzos

de la capilla de San Juan de Letrán en el convento de la Merced de Valencia, obras de hacia 1666, en las que se advierte claramente su formación romana, con sus típicas arquitecturas de orden gigante a contraluz. No debemos de olvidar tampoco su actuación en la desaparecida Iglesia de San Luis de Tolosa, –tanto tiempo aneja a la de San Ginés–, que se levantará a partir de 1679 por el alarife Tomás Román a partir de la primitiva Ermita de San Roque de la calle Montera, para la que Donoso decoró a partir de 1691 su grandiosa capilla de Nuestra Señora de los Dolores, que allí se había procurado el potentado Diego Ignacio de Córdoba, cuyo sepulcro, junto al de su mujer, estaban a los pies de la misma.

Como dio cuenta Palomino en su biografía, a Donoso le sorprendió la muerte pintando en el oratorio de la casa particular de este prestamista cordobés, al que finalmente el rey otorgaría el marquesado de Canillejas. Respecto a sus dibujos, poco es lo que se sabe, además de las diversas apreciaciones que sobre los mismos hicieron Barcia o Pérez Sánchez, más los estudios de Teresa Zapata dedicados a su apartado festivo, entre los que supo ver muy bien que el que representa el *Templo del dios Fido*, atribuido hasta entonces a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, con destino al Arco de los italianos levantado en 1680 con motivo de la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans para contraer matrimonio con Carlos II, era suyo. (véase Zapata Fernández, 1997-1998 y 2008). Aunque no nos ha llegado completo, todo él refleja las características de su dibujo, la grandiosidad arquitectónica, el típico amaneramiento y vaivén de sus figuras y la cuadratura superpuesta a grafito para ser traspasado a mayor formato, en lo que coincide en todo con los nuestros. Las condiciones del contrato, firmado por el artista el 31 de agosto de 1679, que leyó con detenimiento Zapata, además de hablarnos de un momento en que se encontraría pleno de trabajo, podría justificar finalización de la serie de Fernán-Núñez por Matías de Torres.

Respecto a de Torres (Aguilar de Campoo, Palencia, 1635 - Madrid, 1711), diremos que en 1646 se encontraba en Madrid iniciándose en la pintura en el taller de su tío materno, y que hacia 1657 entraría en contacto, entre otros, con Francisco de Herrera el Mozo. Allí contrajo matrimonio en 1653 con María Montero, que le dio dos hijas y un hijo que le ayudaron siempre en su taller, ninguno de los cuales le sobreviviría. Además de pintor de batallas y perspectivas, sabemos que en 1671 participó en las decoraciones efímeras por la canonización de Santa Rosa de Lima; y en 1679, en el arco alzado en la Puerta del Sol con motivo de la entrada de la reina María Luisa de Orleans, colaborando también con Coello y Donoso en la decoración de las habitaciones que debía ocupar la futura reina como esposa de Carlos II en el Alcázar de Madrid, momento en que la mutua colaboración entre pintores madrileños alcanza su cenit.

Parece que, estando viudo y fallecidas sus hijas, comenzó a declinar hasta caer en la miseria, por lo que a partir de 1682, se le reclaman deudas que no puede pagar, recurriendo a la ayuda de amigos. Finalmente, incapacitado para pintar, fue acogido en su casa por un grabador –tal vez Gregorio Fosman– que se servía de sus dibujos para pasarlos a la plancha, falleciendo en 1711.

Se han conservado sus pinturas de 1668-70 para el retablo de la iglesia de la Santísima Trinidad en Atienza (Guadalajara), actualmente en el Museo de esa localidad; mientras que el Museo de la Real Academia de San Fernando guarda un *San Jerónimo con Santa Paula* y *San Matías adornado al niño*, y una *Erección de la Cruz*, firmada en 1668. Han sido estudiados también, por ejemplo, su *San José* para las Descalzas Reales, que está firmado en 1696, y *La presentación del Niño Jesús en el templo* del Museo del Ermitage, realizada en 1697. Por último, Palomino habría dado cuenta de su actividad como pintor de paisajes, *historiejas* y batallas, además de haber realizado bodegones, proporcionando figuras para las guirnaldas florales de Gabriel de la Corte.

Respecto a sus dibujos, hoy se le reconocen la *María Estuardo saliendo del patíbulo* (1680) del Prado, así como el *San Isidro Labrador* del British, este segundo realizado también hacia 1679-80 con destino al Arco de Triunfo para María Luisa de Orleans el día de la festividad del santo, el cual presenta una indudable similitud estilística con los dibujos de la casa de Fernán-Núñez.

De esta suerte, Jiménez Donoso habría sido el autor principal autor de la serie de la casa, realizando al menos seis de los ocho historias. Por su parte, Matías de Torres habría realizado solo dos escenas de batallas:

Don Pedro Díaz de Haro en la Batalla de las Navas de Tolosa y *Batalla del Campo de la Verdad*.

Las diferencias entre unos dibujos y otros son notables desde el punto de vista artístico y técnico. Donoso utiliza con mayor profusión tanto la plumilla color sepia como la aguada grisácea, que en determinados momentos llega a ser casi azulada. Por su parte, Torres apenas utilizará ambos recursos, decantándose por un marcado uso de la pluma negra, tanto para contornear como para sombrear. Además, las cuadraturas trazadas a grafito para que sirvan de referencia para su traspaso al lienzo en el caso de las batallas, en Donoso son perfectas y de un solo trazo, siendo en Torres bastante más imperfectas y vacilantes. Más homogénea y parecida es, sin embargo, la escritura en los dos casos, lo que podría hablarnos de una unificación de las mismas a priori, o que pudieran haber sido más tarde rotulados por diferente persona, o quizá tan solo por uno de ellos.

Ya en su día decidimos colocarlos –como aquí hacemos – en función de la antigüedad del hecho bélico narrado, que en cuanto a antecedentes iconográficos– eso sí, no directos – habrían tenido tanto las estampas de batallas del italiano Antonio Tempesta (1555-1630), como la serie sobre *Los triunfos del César Carlos*, del pintor Maarten van Heemskerck (1498-1574), presumiblemente encargada por Felipe II y grabada por Dirck V. Coornhert. Ello sin olvidar las escenas de guerra pintadas para este monarca en la sala de batallas de El Escorial, decorada a partir de 1584-85 a lo largo de seis años por Oracio Cambiasso, Fabrizio Castello, Nicolo Granello y Lazzaro Tavarone, que serán, junto al salón de reinos del Buen Retiro, los referentes para los artistas madrileños del siglo XVII de cara a abordar obras de este género.

3. LOS DIBUJOS DE LUCAS JORDÁN Y LA COLECCIÓN SALÓ Y JUNQUET.

Como se señaló al principio, en este estudio se incluyen dos dibujos que estimamos debidos a la actividad formativa del napolitano Luca Giordano (Nápoles, 1634 - 1705), establecido en España a partir de 1692 tras ser llamado por Carlos II para intervenir en los sitios reales. Los dos debieron de haber pertenecido a la colección de dibujos de Saló y Junquet. El segundo con toda seguridad, dada su inclusión en el primer inventario de dibujos confeccionado por Rafael Romero Barros. El origen de esta colección se ignora, al igual del resto de los objetos artísticos que conformaron el acervo del pintor catalán afincado en Córdoba, ya que nunca se publicó nada importante sobre el mismo, salvo las referencias genéricas que nos proporcionaron dos autores que lo trataron en vida: Teodomiro Ramírez de Arellano y Francisco de Borja Pavón López.

La mejor descripción sobre el mismo nos la proporcionó Ramírez de Arellano en sus *Paseos por Córdoba...*, quien escribió lo siguiente: “...Y llegamos a la calle Arenillas... en la casa num. 20 de esta calle, vive en la actualidad el estudio y concienzudo pintor D. José Saló, cuyas obras no debemos juzgar en esta...artista de grandes conocimientos, ha reunido en su casa, durante el espacio de cuarenta años, una buena galería de pinturas y esculturas de artistas notables, tanto nacionales como extranjeros, contando entre otros a Rubens, Bombermans, Basan, Guido Reni y otros, y entre los primeros a Murillo, Antolínes, Valdés Leal, Alfaro, Castillos, y algunos más que no recordamos. En las esculturas las hay muy buenas, atendida la dificultad de poder hoy los objetos curiosos por haber desaparecido muchos de entre nosotros, pasando a enriquecer los museos extranjeros; sin embargo, hemos tenido el gusto de ver modelos de mérito, como son los de los bajos relieves que para los púlpitos de la Catedral ejecutó Verdiguier, y el de la estatua de la Fe que hizo para uno de aquellos. El modelo del ato relieve que D. Pedro Duque Cornejo ejecutó para colocarlo sobre la silla del Prelado, en la ya citada Sta. Iglesia. Como otro de Valdés Leal que representa a San Gerónimo, hecho en barro con la misma maestría que lo podía hacer en pintura. Son dignos de mención otros modelitos de santos, ejecutados también en barro, con mucha gracia, por Agustín Rodríguez, sin que en ellos se revele su mucha edad ni sus acerbos y continuos padecimientos, pues estas esculturitas las hacía para socorrerse, imposibilitado de pintar, lo que hizo muy bien, siendo acaso el mejor imitador de Antonio del Castillo. Asimismo vimos una mano vaciada, que según un inscripción es la del dicho pintor y escultor Agustín Rodríguez. Tiene el Sr. Saló otras muchas esculturitas ejecutadas en cera con colorido, y otros muchos objetos no menos curiosos y apreciables.

Una de las cosas más preciosas que allí vimos y que en nuestro concepto debía de figurar en un museo, es una colección de apuntes originales de célebres pintores antiguos, en que los hay del Españolito, Reinoso, Murillo, Valdés, Fr. Juan del Santísimo Sacramento y Castillos, llamándonos extraordinariamente la atención el apunte de Velázquez para su famoso cuadro de las lanzas...El Sr. Saló se ocupa en arreglar locales a propósito para su conservación, y en formar un catálogo, con lo que aumentará su importancia” (Ramírez de Arellano, (1873-77), pp. 32-33). Ramírez Arellano escribía esto hacia 1870-74, por lo que es probable que la temprana muerte de Saló, solo tres años más tarde, impidiera la consumación del pretendido catálogo.

Algo más tarde, Francisco de Borja Pavón, en el texto necrológico que escribiera tras producirse el óbito, se referirá a los dibujos de Saló en los siguientes términos: “los tenía de Castillo, Sarabia, Alfaro, Palomino, Ribera y otros” (Pavón, 1892, p.88).

Pero si estos ligeros testimonios no se alude a los dibujos de Giordano, sí que se haría en un documento del expediente conservado en el Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba relativo a su compra por el Museo. El mismo se titula “Sobre el engrandecimiento que han experimentado en los tres últimos años los Museos de Pinturas y de Antigüedades de esta capital” (Arch. Diput. Provinc. Co., Leg. 2697/9). En él se relacionan todas las obras propiedad de Saló que fueron adquiridas para el Museo entre 1877 y 1879, y lo que respecta a los dibujos se lee: “Y una rica y numerosa colección de valor inestimable de dibujos autógrafos de pintores cordobeses y algunos nacionales y extranjeros con curiosísimos asuntos, contándose entre los autores el Españolito, Antonio del Castillo, Agustín del Castillo, Palomino, Valdés Leal (Juan), Valdés Leal (Lucas), Verdiguier, García Reinoso, Montaña, Juan de Alfaro, Covo, Vicente López, Luís López, Maella, Jordán, Saravia y uno de don Bartolomé Esteban Murillo, con cuya importantísima adquisición han recibido una notable importancia este establecimiento”. De lo que se desprende que, en momento de su adquisición, existía conciencia de la existencia de obras del maestro napolitano, aunque no se especificasen cuáles.

Recordemos que, además de los dibujos, de la colección Saló se adquirieron también otras obras. Así por ejemplo, los lienzos de *San Pedro* y *San Pablo* de Antonio del Castillo que habían pertenecido al retablo del hospital de la Caridad, un *Crucifijo* pintado sobre madera del mismo

autor que sabemos fue del ex-convento franciscano de La Arruzafa, un *Niño Jesús dormido* de Antonio Palomino, una *Cabeza de ángel* considerada de Mariano Salvador Maella que se decía haber sido de Tiépolo, un *Retrato de un niño* que se tenía por el de un hijo de Murillo, el boceto con la *Ascensión del Señor* realizado por Duque Cornejo para el sitial del obispo en la sillería del coro de la catedral, dos bocetos similares de Miguel de Verdiguier para la decoración de los púlpitos, dos piezas de alabastro representando la *Resurrección* y la *Sagrada Familia*, etcétera. En definitiva, obras todas ellas que el pintor debió de haber adquirido en Córdoba en el gran comercio que fue entonces la ciudad como consecuencia de la gran cantidad de objetos de arte que se extrajeron de los conventos desamortizados, cuyo mejor ejemplo es, sin duda, la colección de don Diego Monroy Aguilera, ésta sí inventariada y publicada para su venta en 1856.

De la descripción que nos hizo Ramírez de Arellano se puede intuir que Saló debió de haberse hecho con los bienes pertenecientes al poco conocido artista cordobés Agustín Rodríguez, un artífice local tal vez emparentado con el pintor Pedro Antonio –colaborador de Castillo–, que parece fundamentalmente escultor, cuya fama quedó eclipsada a la sombra de los Verdiguier y los Gómez de Sandoval, y que parece que tuvo su taller en una casa próxima a la plaza de la Magdalena.

Ignoramos la fecha de muerte de Rodríguez, y no hemos encontrado el documento que pudiera probar que la casa comprada por Saló en la calle Arenillas pudo haberle pertenecido, pues, en ese caso, pudo haberla adquirido junto con la colección en ella por aquél reunida. Pero una situación de ese tipo justificaría con mayor fundamento el que en la colección de dibujos de Saló existieran varios dibujos de Rodríguez, –éstos muy probablemente relacionados con la ermita de San José que está en la misma plaza de la Magdalena–; cantidad de modelinos en barro realizados por él con los que –según Teodomiro– se ganaba el sustento; siendo lo más sospechoso el que también se incluyera en ella la mano vaciada del artífice, que habría fallecido hacia 1820, algunos años antes de la llegada de Saló a Córdoba.

Lo que resulta a todas luces obvio es que a Saló no le dio tiempo a confeccionar el inventario de su colección, pues si no hubiese obrado en poder de Matías Sanz, su albacea testamentario, a quien le fue efectuada la compra para los museos, como ya indicó García de la Torre (véase García de la Torre, 1988), que ignoró la identidad del mismo. Según nuestras recientes investigaciones se trataría de Matías Sanz y Santisteban, importante prócer local del momento, nacido en Molinos de Razón (Soria) en 24 de febrero de 1817. Había llegado a Córdoba hacia 1840, y al menos en 1880 vivía en la calle del Liceo, número 47. Estuvo casado con doña Rafaela Losada y Obrero, ésta

nacida en Córdoba en 2 de mayo de 1826; que era hija de José Losada Barbudo y de María Obrero, de familia de ricos labradores.

Este soriano establecido en la ciudad, como varios otros en el momento, debió de fallecer hacia 1885-86, ya que en el Calendario del Obispado de Córdoba para el año 1887, aparecido al año siguiente, se registran las misas instituidas por su esposa a su memoria, que habría que decirle el 20 de marzo en el convento de religiosas del Cister, y nueve días después, en la iglesia del hospital de los Dolores. Curiosamente, en dicho calendario también se registran las que habría instituido Ana Losada, su probable hermana, en sufragio de su esposo, don José Barbudo.

Matías Sanz debió de haber poseído un negocio de banca privada, pues Palacios Bañuelos cita como activo en Córdoba, todavía en 1890, el “*Banco de don Matías Sanz y Compañía, en calle Maestra*” (Palacios Bañuelos, 1977, II, p. 117), por lo que no cabe duda que tuvo una posición destacada entre la élite burguesa del momento, siendo miembro de una de las familias foráneas que se enriquecieron en Córdoba gracias a la Desamortización de Mendizábal, pues tuvieron capacidad económica para adquirir las numerosas fincas que, incautadas por el Estado a la Iglesia, fueron vendidas a buen precio a partir de 1837.

Tampoco sabemos si el hecho de que fuese albacea de Saló fue debido a una elección por amistad o por una cuestión de deudas. Lo que sí parece claro es que a la hora de que los dibujos de su colección llegaran al Museo, no se tenía una relación precisa de los mismos, labor de la que se ocupó mucho tiempo después Rafael Romero Barros, el cual tuvo que enfrentarse a los mismos exclusivamente con sus conocimientos sobre la materia, manteniendo como anónimos los dibujos sobre los que no sabía nada, y a veces también errando en las atribuciones. Como en el caso de los numerosos debidos al valenciano José Camarón, que él los incluyó como originales del barcelonés Pedro Pablo Montaña. (Sobre los diferentes inventarios de dibujos confeccionados en el Museo véase García de la Torre, 1998).

Sea como fuere, los posteriores estudios realizados sobre los anónimos dibujos cordobeses, han venido a establecer que, como dijimos al principio, normalmente suelen existir una pareja de dibujos de muy diferentes artífices. Tal los casos ya conocidos de Agustín del Castillo, José de Ribera o Pedro Orrente, a los que habría que añadir los aquí considerados en relación a Antonio de Pereda, Bartolomé Pérez, Francisco Camilo, Sebastián Muñoz, Pedro Ruiz González o el propio Lucas Jordán, cuyos dibujos viene a suponer una novedad en cuanto a su conocida actividad formativa romana en este campo, en nuestros días abordada por críticos como Ferrari, Scavizzi, o Viviana Farina, entre otros.



ANGELO NARDI (Vaglia di Mugello, Casa Razzo, 1584-Madrid, 1665)

1.-Martirio de Santa Catalina de Alejandría.

Tinta sepia a plumilla, lápiz graso y leve toque de aguada negra sobre papel verjurado.

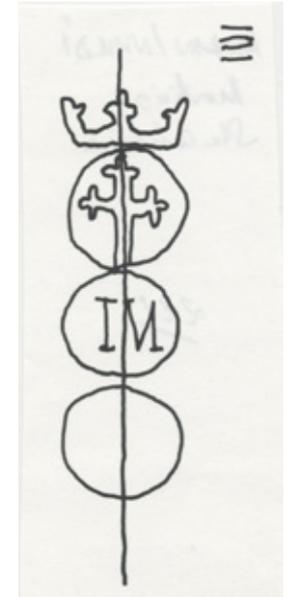
312 x 216 mm.

CE1083D

Inscripciones: zona inf. dcha., a tinta: "Real y mo".

Procedencia: Adquirido en 1927.

Bibliografía: García de la Torre, 1984, II, p. 263; García de la Torre, 1991, p. 71.



Filigrana del dibujo

En los diferentes inventarios confeccionados a partir de 1930, el presente dibujo se catalogaba como obra de Antonio García Reinoso. Con esta consideración fue publicado en 1945 ilustrando una página del Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (véase, *BRAC*, 52, 1945, p. 98), lo que prueba que así fue considerado por Enrique Romero de Torres, que debió de habérselo proporcionado a la Academia cordobesa. Modernamente fue desvinculado de la producción de Reinoso por García de la Torre, que en 1984 lo incluía entre los dibujos anónimos cordobeses del siglo XVII; criterio seguido por nuestra parte en el último catálogo de los dibujos de Reinoso existentes en el museo (Palencia Cerezo, 2020).

Hay que señalar, de entrada, que la figura de Santa Catalina de Alejandría alcanzó una enorme difusión a partir del Concilio de Trento, en que pasó a ser comúnmente invocada como símbolo de la sabiduría que otorga la fe, siendo muy habitual en las diferentes manifestaciones del arte occidental. Con relativo despliegue narrativo, la escena presenta el momento en que, según su leyenda, tras la discusión con ciertos filósofos sobre asuntos de fe y haber renunciado al matrimonio con el propio emperador para seguir a Cristo, la santa egipciaca se dispone a sufrir martirio en una rueda de púas aceradas. Pero en ese momento, la rueda fue destruida por un rayo, por lo que alcanzaría la muerte finalmente, por decapitación, en el año 307.

El escenario al completo es trazado por su autor con la pluma, que le sirve para delimitar contornos, utilizando luego el lápiz negro para alcanzar volúmenes y sombreados, consiguiendo así una escena relativamente original, que se desarrolla al aire libre, teniendo al paisaje como importante protagonista. La composición principal se conjuga y complementa con dos elementos anecdóticos fundamentales: un angelito desnudo, de cuerpo entero, que baja del cielo cabeza abajo para imponerle la corona de laurel y la palma; y especialmente, un perro blanquinegro de grandes orejas que, plácido y recostado, domina en primer plano por la parte inferior izquierda. A pesar de que, por esa esquina, el papel presenta una notable pérdida, se pueden apreciar perfectamente un tercio de la parte delantera del cuerpo del mismo.

Presenta numerosas referencias compositivas prestadas del manierismo florentino. Para lo que podemos poner de ejemplo la pintura del *Martirio de San Felipe* (200x140 cm.), obra de Michelangelo Cinganelli enviada desde la Toscana a España hacia 1611 con destino al monasterio de las Descalzas Reales de Valladolid, junto a un importante grupo de obras de diferentes artistas del momento (véase León López, 2007, p. 60) (Fig.1.1). Y también, en general, de la obra de Taddeo (1529-1566) y Federico Zuccaro (1542-1609), especialmente respecto a éste segundo. Así se aprecia en la manera de plantear los rostros de los personajes, o los celajes de



1.1. Michelangelo Cinganelli. Martirio de San Felipe. Valladolid. Descalzas Reales.

los cascos de los soldados. Y muy particularmente en cuando al motivo del perro, que también aparece, por ejemplo, en su dibujo de *La sumisión del emperador Federico Barbaroja al papa Alejandro III* del Getty Museum (véase Goldner, 1988, p.132), preparatorio para la pintura mural de la sala del Gran Concejo del Palacio Ducal de Venecia, realizada por Federico para sustituir a la ejecutada anteriormente por Tintoretto, la cual había sido destruida en el incendio de 1577. O también en el *Anuncio a los pastores* del Museo Cerralbo (pluma de tinta parda, aguada sepia, albayalde y lápiz negro sobre papel verjurado. 340 X 275 mm. Ref. 4733). Curiosamente, en este museo se conserva también otro dibujo de Zuccaro, titulado por Sanz Pastor como *Monarca celebrando audiencias* (Sanz Pastor, 1976, p. 201), que presenta al dorso un fragmento de otro dibujo, de peor calidad, que parece representar a un campesino moviendo con una larga vara - o tal vez preparando alguna estructura para un martirio -, personaje que se asemeja mucho a los que aparecen en éste.

Guarda también algunas concomitancias con algún otro dibujo, como con el de *José ordenando almacenar el gra-*

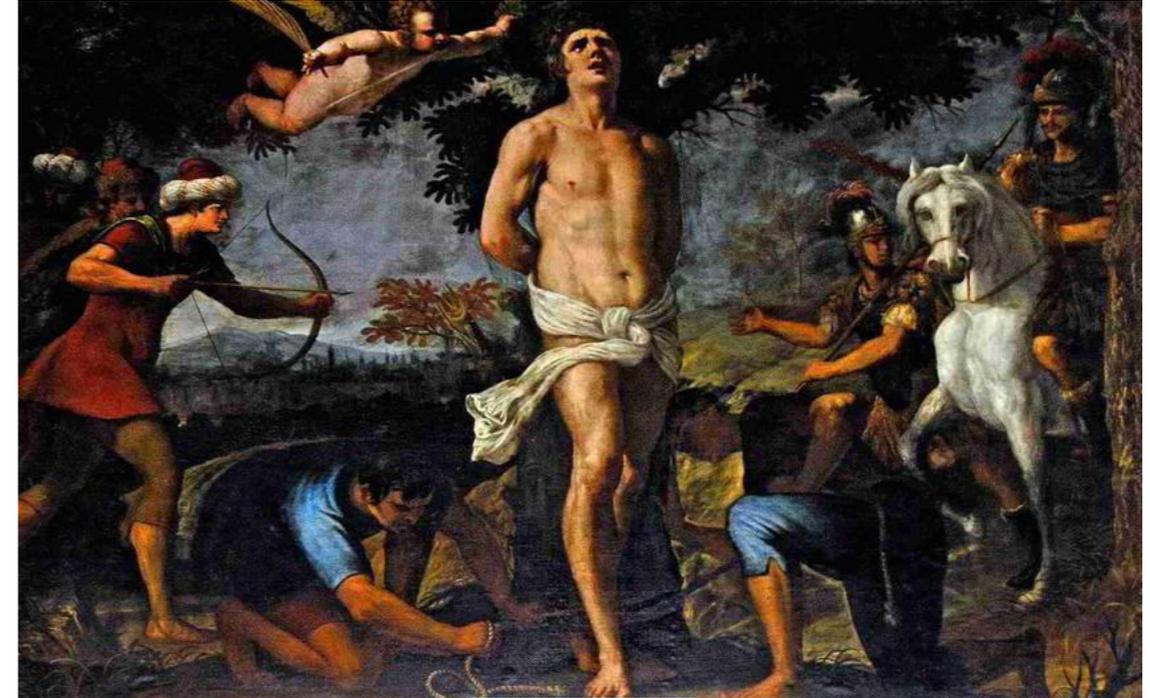
no del Metropolitan Museum de Nueva York, recientemente atribuido a Patricio Cajés (Arezzo h. 1540-Madrid, 1612), que Jonathan Brown había atribuido a Vicente Carducho, y que, como han añadido recientemente Chenel y Rebollo, se trata de un estudio preparatorio para la escena del mismo asunto pintada por el artista para la galería de la reina del Palacio del Pardo (Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, 2015, p.483).

No obstante, la peor calidad de nuestro dibujo nos obliga a tener que pensar en algún seguidor de Carducho o pintor de su entorno, diferente incluso a los Patricio y Eugenio Cajés. En este sentido, basándonos fundamentalmente en el estudio de sus pinturas, ya que apenas se conocen dibujos del mimo, proponemos la candidatura de uno en concreto: el pintor florentino Angelo Nardi.

Estudiado fundamental mente por Diego Angulo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Pérez Sánchez, 1964, pp. 25-39; Angulo y Pérez Sánchez, 1969, pp.271-298). Su inicial formación artística también fue toscana, pasando luego a Venecia, desde donde, en 1607, se establece en Madrid, ganándose la confianza de don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo, tasando obras de arte y trabajado fundamentalmente para los monasterios de Bernardas de Alcalá de Henares y Jaén, y carmelitas descalzas de Santa María del Corpus Christi de Alcalá (Muñoz Santos, 2015), diseminando su obra, fundamentalmente, por los alrededores de la capital de España.

Pintó a la santa en el retablo de la bernardas de Jaén para el Cardenal Sandoval, pero no se conocen obras del martirio de una santa a la que debió de haberle tenido mucha devoción, ya que su madre, que residía en su pueblo de nacimiento, se llama así, habiendo mandado Nardi diversos regalos a lo largo de los años con destino a la parroquia del mismo (véase Orgaz Aranda, 2018). Los volúmenes de los personajes de sus pinturas son muy similares a los presentes en este dibujo. Sirva como ejemplo su comparación con los trabajos llevados a cabo en la capilla de la Concepción de iglesia de la Asunción de La Guardia (Toledo) para don Sebastián de la Huerta, secretario de Sandoval. Concretamente con el *Martirio de San Sebastian* (Fig. 1.2) donde podemos apreciar una escena planteada en medio del paisaje abierto, personajes vestidos de manera similar a los del dibujo, y un único ángel que desciende del cielo para imponer corona y palma de martirio. Un esquema compositivo que se repetirá en casi todas sus escenas de martirio de santos, como en el *Martirio de San Lorenzo* del convento de las Bernardas de Alcalá de Henares.

Por el contrario, poco se sabe de su faceta como dibujante. Como señaló Pérez Sánchez, Ceán Bermúdez llegó



1.2. Angelo Nardi. *Martirio de San Sebastián*. La Guardia (Toledo). Iglesia Nuestra Señora de la Asunción.

a poseer varios dibujos suyos realizados a la aguada roja (Pérez Sánchez, 2003, p.165). De ellos, alguno pasó a las colecciones Lefort y Standish, luego no localizados (Angulo y Pérez Sánchez, 1977, p.54). Pero merece la pena que se haga comparación técnico-estilística con dos de ellos.

Uno sería la *Flagelación de Cristo* del Museo del Louvre (Louvre. Inv° 18416), dibujo que presenta una inscripción en que se le atribuye a Bartolomé Carducho, que ha sido en nuestro tiempo considerado perteneciente a un todavía anónimo autor hispánico con referencias claras y bien a prendidas de la técnica de Vicente Carducho y taller (véase Boulbli, 2002, pp. 71-72), muy parecido también a *José ordena almacenar el grano* del Metropolitan de Nueva York (441 x 344 mm. 1975.131.209) cuya atribución a Vicente Carducho ha sido discutida por Chenel y Rebollo en favor de Patricio Cajés (véase Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, 2015, p. 483)

1. *Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria*

In various inventories prepared after 1930, this drawing was attributed to Antonio García Reinoso. It was published as such in 1945 in the newsletter of the Real

Se emparenta claramente con el nuestro en la manera de componer la escena geoméricamente, avituallar las figuras y modelarlas a base de pluma, sombreando con finos toques de lápiz. Pero más fino y clásico que el nuestro, tal vez se trate de un dibujo más evolucionado de Nardi, posterior en el tiempo.

Mayores concomitancias encontramos con *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, único dibujo conocido de Nardi en España, aunque actualmente solo por la fotografía publicada por Angulo y Pérez Sánchez. Fue citado por Céan en su diccionario, y perteneció a la colección Jovellanos, perdiéndose en el incendio del Instituto (véase Angulo y Pérez Sánchez, 1977, p. 5, n.º 290; Pérez Sánchez, 2003, pp. 366 y 369). Con él coincide todavía más, por la manera de tratar las alas de los angelitos, perfilar los rostros de las mujeres o trazar las narices de los personajes masculinos, componiendo un escenario magnífico de gran calado, donde las figuras ocupan escasamente la mitad de lo compuesto.

Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (see BRAC 52, 1945, p. 98), proving that Enrique Romero de Torres, who must have sent the image to the Córdoba academy, believed the attribution to be correct. García de la Torre later excluded it from Reino-

so's production, placing it in a group of 17th-century drawings by anonymous Córdoba artists, and we did the same in the latest catalogue of Reinoso drawings at the museum (Palencia Cerezo, 2020).

It is important to note that the popularity of Saint Catherine of Alexandria increased exponentially after the Council of Trent; she was commonly invoked as a symbol of the wisdom granted by faith and frequently depicted in a variety of Western art forms. The fairly narrative scene shows the moment when, according to her legend, after debating matters of faith with certain philosophers and refusing the emperor's offer of marriage in order to follow Christ, the Egyptian saint is about to be martyred on a wheel studded with iron spikes. However, the wheel was miraculously destroyed by a bolt of lightning, and Catherine was ultimately beheaded in the year 307.

The artist sketched the entire setting in pen, using ink for the outlines and later black pencil for volume and shading to achieve a relatively original outdoor scene in which the landscape features prominently. The main composition is combined with and complemented by two auxiliary figures: a full-length naked putto descending from heaven, headfirst, to bestow the laurel wreath and palm upon the saint; and, most importantly, a black-and-white dog with large ears, lying peacefully in the foreground on the lower left. Despite the considerable damage to the paper in that corner, one third of the forward part of the dog's body is still perfectly visible.

Many compositional elements were borrowed from the art of the Florentine Mannerists, such as Michelangelo Cinganelli and his *Martyrdom of Saint Philip* (200 x 140 cm), which was shipped around 1611 from Tuscany to the Convent of Las Descalzas Reales in Valladolid, Spain, along with a number of other works by various contemporary artists (see León López, 2007, p. 60) (Fig.1.1). The author was also indebted to Taddeo (1529–1566) and especially Federico Zuccaro (1542–1609), whose influence is apparent in how he depicted the characters' faces, the openings in the soldiers' helmets, and particularly the dog. The same animal appears in Federico's preparatory sketch, now in the Getty Museum (see Goldner, 1988, p. 132), for a mural depicting *The Submission of the Emperor Frederick Barbarossa to Pope Alexander III*, which he created in the Sala del Maggior Consiglio of the Doges' Palace, Venice, to replace Tintoretto's earlier painting, destroyed in the fire of 1577. It can also be seen in the *Annunciation to the Shepherds* at the Museo Cerralbo (pen and brown ink, sepia wash, lead white and black pencil on laid paper, 340 x 275 mm, ref. 4733). Curiously, this museum owns another Zuccaro drawing, given the title *Monarch Holding Audiences* (Sanz Pastor, 1976, p. 201), and on

the back is part of another, less refined sketch of a figure—apparently a peasant walking with a long staff, or perhaps preparing some instrument of martyrdom—that closely resembles the characters in this scene.

There are also some similarities to a drawing of *Joseph Storing Grain During the Seven Years of Plenty* at the Metropolitan Museum, New York, recently attributed to Patrizio Cajés (Arezzo, ca. 1540–Madrid, 1612) and previously attributed to Vincenzo Carducci by Jonathan Brown. As Chenel and Rebollo recently noted, this work is a preparatory sketch for a painting of the same subject which the artist created for the queen's gallery at the Palace of El Pardo (Pascual Chenel and Rodríguez Rebollo, 2015, p. 483).

However, the inferior quality of our drawing forces us to think of a follower of Carducci or someone in his circle other than Patrizio or Eugenio Cajés. We therefore propose a new candidate, the Florentine painter Angelo Nardi, based primarily on studies of his paintings, as there are hardly any extant drawings attributed to him.

Studied fundamentally by Diego Angulo and Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Pérez Sánchez, 1964, pp. 25–39; Angulo and Pérez Sánchez, 1969, pp. 271–298), Nardi also received his early artistic training in Tuscany but later moved to Venice and, in 1607, settled in Madrid. He earned the trust of Cardinal Bernardo de Sandoval y Rojas, Archbishop of Toledo, did art appraisals and worked mainly for the Bernardine convents of Alcalá de Henares and Jaén and the Discalced Carmelites at the convent of Santa María del Corpus Christi in Alcalá (Muñoz Santos, 2015), distributing most of his work in and around the Spanish capital.

Nardi painted Saint Catherine on the Bernardine altarpiece in Jaén for Cardinal Sandoval, but as far as we know he never depicted the martyrdom of this saint. She must have been dear to his heart, as Angelo's mother was named after her, and over the years he sent various gifts to her, care of the parish church in his hometown (see Orgaz Aranda, 2018). The volumes of the characters in his paintings are very similar to those of this drawing. For instance, we can compare them with his work in the chapel of La Concepción at the church of La Asunción (La Guardia, Toledo) for Sandoval's secretary, Sebastián de la Huerta: specifically, the *Martyrdom of Saint Sebastian* (Fig. 1.2), a scene set in open countryside with figures dressed in a manner similar to the drawing and a single angel descending from heaven to bestow the crown and palm of martyrdom. This compositional scheme is repeated in almost all Nardi's scenes of saintly martyrs, including the *Martyrdom of Saint Lawrence* in the Bernardine convent of Alcalá de Henares.

However, little is known of his facet as a draughtsman. As Pérez Sánchez noted, at once point Ceán Bermúdez owned several red wash drawings by Nardi (Pérez Sánchez, 2003, p. 165). A few ended up in the Lefort and Standish collections and subsequently vanished (Angulo and Pérez Sánchez, 1977, p. 54). But a technical and stylistic comparison of our drawing with two of them yields interesting results.

The first is the *Flagellation of Christ* in Paris (Musée du Louvre, inv. 18415), with an inscription attributing it to Bartolomeo Carducci, although recent scholarship has reassigned it to an as-yet unidentified Spanish artist whose technique is clearly indebted to Vincenzo Carducci and his workshop (see Boulbli, 2002, pp. 71–72). This drawing is also quite similar to the Metropolitan Museum's *Joseph Storing Grain During the Seven Years of Plenty* (441 x 344 mm, 1975.131.209), whose previous attribution to Vincenzo Carducci was challenged by Chenel and Rebollo in favour of Patrizio Cajés (see Pascual Chenel and Rodríguez Rebollo, 2015, p. 483).

The similarity to our drawing is obvious in the way the artist composed the scene geometrically, outlined and modelled the figures in ink, and shaded with light pencil strokes. As the *Flagellation* is more classical and refined, it may have been drawn at a later, more mature period in Nardi's career.

We find more commonalities in *Saint Ildephonsus Receiving the Chasuble*, the only known drawing by Nardi in Spain, although today all that remains of it is the photograph published by Angulo and Pérez Sánchez. Mentioned in Ceán's dictionary, the work belonged to the Jovellanos collection but was destroyed in the fire that ravaged the institute where it was housed (see Angulo and Pérez Sánchez, 1977, p. 5, no. 290; Pérez Sánchez, 2003, pp. 366 and 369). The coincidence with our drawing is even greater here, particularly in the treatment of the putti's wings, the outlines of the women's faces and the shape of the men's noses, composing a magnificent, wide-open scene where the figures occupy barely half of the picture.



VICENTE CARDUCHO (Florencia, ca. 1577-
Madrid- 1638)

2.- *Ecce Homo o Cristo Varón de Dolores.*
Ca. 1632

Tintas de pluma sepia y negra, y aguada sepia sobre papel verjurado
preparado. 205 x 130 mm.

CE0981D (Db.118)

Inscripciones: Lateral izqdo., a tinta: “3/4” . Al dorso, a lápiz:
“693” y “6439”.

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros
1888, n° 693)

Bibliografía: García de la Torre, 2006, p. 116.



Filigrana del dibujo

Desde el primer inventario manuscrito realizado por Romero Barros, este dibujo figuró en los inventarios antiguos del Museo, bien como original de Antonio García Reinoso, o bien como anónimo. Presenta la figura de Jesucristo en la modalidad que suele denominarse “Varón de dolores”, tal y como se es citado en el libro de Isaías (53, 1-12). Efigiado como una vigorosa figura varonil, con un magnífico estudio de la anatomía humana, presenta la pierna izquierda ligeramente retrasada y las manos atadas mediante una gruesa cuerda, portando un diminuto cetro de caña y ocultando sus partes pudendas con un sencillo paño de pureza que deja ver todo su abdomen. Ese sutil movimiento de las piernas, produce un leve escorzo, que se pronuncia, con el desplazamiento de la cabeza hacia atrás, en sentido contrario a su flexionada pierna izquierda.

Tanto por su técnica, la silueta trazada en muchas zonas a bases de líneas paralelas para conseguir el volumen deseado, como también por la manera en que se

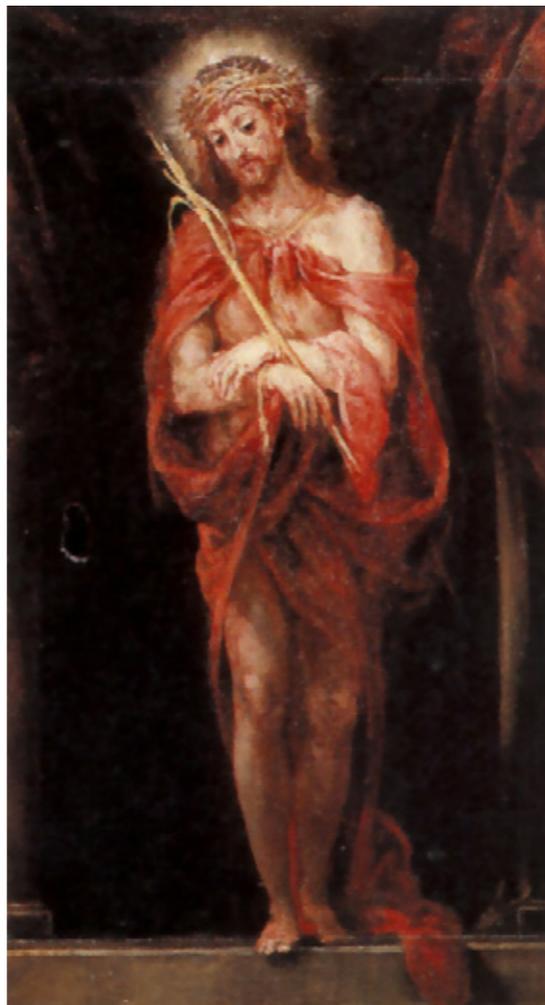
trata la musculatura de las piernas, - que en el caso de las rodillas alcanza tanta precisión que casi puede apreciarse su transformación en rostros imaginados -, o por las grandes manos de que dota a la figura de Jesús, creemos estar ante un dibujo de Vicente Carducho, cuya producción en este campo resulta suficientemente conocida, gracia a la reciente publicación de su catálogo razonado.

En este sentido, estimamos que la anatomía de las piernas es similar a la que presentan los protagonistas de los dibujos de *Cristo Crucificado* que se han considerado suyos: el desaparecido del Instituto Jovellanos de Gijón, y el del gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi (lápiz sobre papel verjurado. 239 x 171 mm. Inv° 2294S), y sobre todo, que por su consideración de modelos preparatorios para la gran serie de la cartuja de El Paular, han sido fechados entre 1622, -en que Carducho firma y fecha el lienzo del *Crucificado* de la catedral de Cuenca-, y 1632, en que quedarían finalizados sus ingentes trabajos para El Paular. En relación al desaparecido

Crucificado de Gijón, obra conocida por fotografía, la similitud es aún mayor, tanto por la manera de moldear las partes del cuerpo, como la de alcanzar el escorzo inclinando la cabeza hacia atrás, y tratamiento de las finas y ondulantes guedejas que son recogidas en bucle por encima de los hombros antes de desaparecer por la espalda (véase Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, 2015, pp. 190-193).

Como ha indicado Benito Navarrete las dubitativas atribuciones tradicionales a los Carducho, bien a Bartolomé o bien a Vicente, se debían a que, en realidad, Vicente siguió el modelo que aparece en la *Crucifixión con la Virgen, San Juan y María Magdalena*, considerada de hacia 1590-95, de la colección Apelles de Nueva York, donde la figura central está inspirada en el famoso *Crucifijo* diseñado por Miguel Ángel para Vittoria Colonna (Navarrete Prieto, 2016, pp.170-171). Por la manera de tratar el paño de pureza o perizoma, de manera muy similar al que presenta el *Crucificado* del Museo de Bellas Artes de Valencia, obra realizada en 1632, lo consideramos de momentos próximos a esta última fecha.

No se conoce pintura de Carducho para la que pudiese haber servido de modelo, pero debió de ser conocido por sus seguidores, como vendría a demostrar el *Ecce Homo* de Francisco Rizi que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Fig.2.1.)



2.1. Francisco Rizi. *Ecce Homo*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

2. *Ecce Homo* or *Christ, Man of Sorrows*

This drawing has been listed in the museum's inventories since Romero Barros drew up the first in his own hand, either as an original by Antonio García Reinoso or as the work of an anonymous artist. It depicts Jesus Christ as the "Man of Sorrows" described in Isaiah 53:1-12. The vigorous, manly figure, a magnificent study in human anatomy, has the left leg set slightly back; the hands are bound by a thick rope and holding a tiny reed sceptre, and a plain loincloth ensures basic modesty without covering any part of the abdomen. The subtle movement of the legs creates a slightly fore-

shortened perspective, although this is accentuated by shifting the head back in the opposite direction of the bent left leg.

Based on the technique—the frequent use of hatching to give shapes the desired volume—and the musculature of the legs—so detailed on the knees that one can almost see imaginary faces emerging from them—and the large hands on Jesus, we believe this to be a drawing by Vincenzo Carducci, whose production in this area is now fairly well-known thanks to the recent publication of a catalogue raisonné of his drawings.

In our opinion, the anatomy of the legs is similar to that of the figures in the *Crucified Christ* drawings attributed to this artist: one, no longer extant, owned by Instituto Jovellanos in Gijón; and another in the Department of Prints and Drawings at the Uffizi (pencil on laid paper, 239 x 171 mm, inv. 2294S). Primarily based on their consideration as preparatory sketches for the ambitious series in the charterhouse of El Paular, they are believed to have been drawn between 1622, when Carducci signed and dated the canvas of the *Crucified Christ* in the Cuenca Cathedral, and 1632, when he completed his massive undertaking at El Paular. The drawing lost in Gijón, known from a photograph, was quite similar to this one in several aspects: the anatomical modelling, the foreshortening of the back-tilted head, and the treatment of the thin, wavy locks of hair that curl over Jesus's shoulders and fall down his back (see Pascual Chenel and Rodríguez Rebollo, 2015, pp. 190-193).

For many years, experts hesitantly attributed it to either Bartolomeo or Vincenzo Carducci; as Benito Navarrete explained, this was actually because Vincenzo copied the model used in the *Crucifixion with the Virgin, Saint John and Mary Magdalene*, dated to about 1590-95, in the Apelles collection, New York, whose central figure was in turn inspired by the famous crucifix that Michelangelo designed for Vittoria Colonna (Navarrete Prieto, 2016, pp. 170-171). As the perizoma or loincloth is rendered in a manner remarkably similar to that of the *Crucified Christ* at the Museo de Bellas Artes, Valencia, a work from 1632, we believe this to be the approximate date of our drawing.

We do not know of any painting by Carducci for which this might have been a modello, but his followers seem to have been familiar with it, judging by Francisco Rizi's *Ecce Homo* in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Fig.2.1).



FELIX CASTELO Círculo de (Madrid 1595- 1651)

3.-Fundación de la Orden Trinitaria. Ca 1645-50

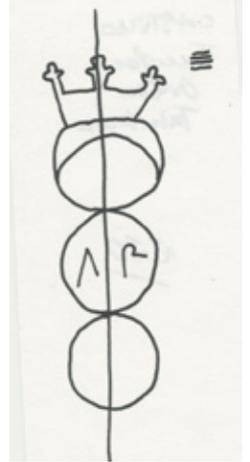
Plumilla y aguada sepia sobre papel. 423 x 288 mm.

CE1082D (Db. 220)

Inscripciones: Al pie, a tinta: "1.R" / "Realy m^o"

Procedencia: Adquirido en 1927.

Bibliografía: García de la Torre y Navarrete Prieto, 2008, p.362.



Filigrama del dibujo

Dibujo realizado con pluma sepia y aguada del mismo tono, presentando la que tal fuera la imagen más icónica de la orden trinitaria. En la parte baja aparecen arrodillados San Juan de Mata (h. 1150-1213) y San Félix de Valois (1127-1212), portando la típica vestimenta y sendas banderolas con la cruz trinitaria. Acompañan al primero, en primer plano, un birrete sobre un libro en su calidad de teólogo universitario formado en París y dador de las reglas para la orden; y al segundo un ciervo, por detrás, y un cetro con corona, por delante. Estos últimos serían los símbolos de su origen noble como pariente de Luis VII de Francia, mientras que el ciervo manifiesta su presencia o aparición cuando juntos, en el bosque de Cefroid, maquinaban sobre la fundación de una orden redentora de cautivos. Por encima, en el centro, bajo la paloma del Espíritu Santo, un ángel con el hábito de la orden impone sus manos sobre dos prisioneros arrodillados y asidos con cadenas por las piernas, quedando flanqueados por ambos lados por el Padre y el Hijo sentados sobre tronos de nubes.

Desde el punto de vista compositivo, tanto su técnica, como la circunstancia de que fundadores estén arrodillados, así como también por la acendrada perspectiva vertical de abajo arriba con que se concibe el paisaje campestre en que se estos asientan, ponen de manifiesto su carácter arcaico en el tiempo, si lo comparamos, por ejemplo, con las dos versiones que del mismo tema se conocen por Antonio del Castillo Saavedra: la del Álbum Alcubierre de la colección Abelló y la del Álbum de Flavia que se conserva en este Museo de Bellas Artes de Córdoba. (Fig.3.1)



3.1. Antonio del Castillo. Alegoría de la orden trinitaria. Álbum Flavia. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

En el catálogo razonado de dibujos del pintor cordobés, se opinó que este dibujo era del siglo XVIII y que derivaba de esos modelos castillicos (García de la Torre y Navarrete Prieto, 2008, p.362), pero nosotros entendemos que se trata de una obra similar en el tiempo, continuadora del grabado de Herman Panneels, aparecido en la portada del libro *Ceremonial de los religiosos Descalzos de la Orden de la Santísima Trinidad Redempcion de Xautivos* (Fig.3.2), que fue impreso en Madrid, en la Imprenta Real, en 1645. Como ha señalado Córdoba Samerón siguiendo a Antonio Gallego, éste grabador anturpiense residió en Madrid entre 1638 y 1650, dándose la circunstancia de que en los cinco libros fundamentales de la orden analizados por él, solo éste presenta en portada una iconografía de este tipo, pues ya a partir de 1652, con la publicación del libro de Fray Diego de la Madre de Dios, *Choronica de los Descalços de la Santissima Trinidad Redentores de cautivos*, se publicita una novedad iconográfica mediante una portada completamente diferente grabada por Juan de Noort. A partir de esta fecha, dicha iconografía se habría perdido casi completamente, siendo sustituida por composiciones más sofisticadas (Córdoba Salmerón, 2001, p.179). Por ello, creemos que el dibujo debió de haberse realizado en momentos relacionados con la publicación del



3.2. Herman Panneels. Detalle de la portada del *Ceremonial de los religiosos Descalzos de la Orden de la Santísima Trinidad Redempcion de Xaitivos*, Madrid, Imprenta Real, 1645

Ceremonial, pocos años antes de la aprobación papal del culto inmemorial a los santos patronos trinitarios, que se produjo el 21 de octubre de 1664.

Debido a ello, ponemos este dibujo en relación con el círculo de pintores activos en torno a Félix Castello, que, como es sabido, tuvo por maestro más importante a Vicente Carducho. Fue miembro de una dinastía de artistas de origen italianos encabezada por su abuelo, Giovanni Battista Castello el Bergamasco, quien se trasladó a España en tiempos de Felipe II para trabajar en El Escorial, y continuada por su padre, Fabrizio, y su propio tío, Nicolás Granello. Recordemos que Jusepe Martínez escribió que Castello había sido el discípulo más antiguo de Vicente Carducho, y con el que tradicionalmente se venían confundiendo muchos de sus cuadros. Parece probable que permaneciese varios años trabajando como oficial suyo, pues hasta 1633 no hay noticias de su actividad como independiente.

Al contrario de lo que sucede con su maestro, de Castello no se han conservado muchos dibujos, resultando también imposible cotejar los diversos registros estilísticos que hubo de haber dominado. Valga como aproximación, que el ángel que impone sus manos sobre los cautivos de la zona superior central, se realiza tal y como lo hizo Vicente Carducho en el lienzo sobre la



3.3. Vicente Carducho. *Confirmación de la orden Trinitaria y visión de Inocencio III*. 1639. Museo Nacional del Prado.

Confirmación de la Orden Trinitaria, conservado en el Museo Nacional del Prado –antes en el Museo de Valladolid–, que se sabe ejecutado en 1634 para la iglesia del convento de la Trinidad Descalza de Madrid (Véase An-

gulo y Pérez Sánchez, 1969, lam.110). De confirmarse algún día que, efectivamente, es obras de Castello, por las diversas razones expuestas, habría que datarla en los últimos momentos de su existencia. (Fig.3.3)

3. Founding of the Trinitarian Order

This drawing in sepia ink and wash presents what may be the most iconic image of the Trinitarian order. Kneeling in the lower register are Saint John of Matha (ca. 1150-1213) and Saint Felix of Valois (1127-1212), wearing the typical robes and sashes with the Trinitarian cross. In the foreground, the former is accompanied by an academic cap resting on a book, alluding to the fact that John studied theology at university in Paris and established the rules of the order. The stag behind Felix of Valois is the same animal that appeared to the two saints in the forest of Cerfroid when they were hatching their plan to found an order for the liberation of Christian captives, while the sceptre with a crown before him may allude to his noble ancestry as a relative of Louis VII of France. Above them, in the centre, below the dove of the Holy Spirit, an angel wearing the Trinitarian habit lays his hands on two kneeling prisoners with shackled legs, flanked by the Father and the Son enthroned in clouds.

The technique, the fact that the founders are kneeling, and the purely vertical bottom-to-top arrangement of the rural landscape in which they are situated all indicate that this was an outdated composition for its time, something which becomes apparent if we compare it with Antonio del Castillo Saavedra's two known renderings of the same theme: one from the Alcubierre Album in the Abelló collection, and another from the Flavia Album held here in the Museo de Bellas Artes, Córdoba (Fig. 3.1).

The catalogue raisonné of drawings by the Córdoba-born painter stated that this drawing was made in the 18th century and modelled on Castillo's earlier works (García de la Torre and Navarrete Prieto, 2008, p. 362), but we believe it dates from roughly the same period as the print by Herman Panneels that appeared on the cover of *Ceremonial de los religiosos Descalzos de la Orden de la Santísima Trinidad Redempcion de Xautivos*, a book printed at the Imprenta Real in Madrid in 1645. Córdoba Salmerón pointed out, as Antonio Gallego did before him, that this printmaker from Antwerp

lived in Madrid between 1638 and 1650, and of the five fundamental books of the order which he analysed, this is the only one with that particular iconography on its cover; after the publication of Fray Diego de la Madre de Dios's *Choronica de los Descalços de la Santissima Trinidad Redentores de cautivos* in 1652, a brand-new cover engraved by Juan de Noort was introduced, and the older version presumably disappeared almost entirely, replaced by more sophisticated compositions (Córdoba Salmerón, 2001, p. 179). For this reason, we believe that the drawing was made around the same time the *Ceremonial* was published, a few years before the pope approved the canonization of the Trinitarians' patron saints on 21 October 1664.

We therefore associate it with someone in the circle of Félix Castello, whose greatest master and teacher was Vincenzo Carducci. Castello belonged to a dynasty of artists founded by his grandfather, Giovanni Battista Castello, "Il Bergamasco", who came to Spain during the reign of Philip II to work at El Escorial, and continued by his father Fabrizio Castello and his uncle Niccolò (Nicolás) Granello. Jusepe Martínez wrote that Castello was Vincenzo Carducci's oldest disciple, whose paintings were often mistaken for those of his mentor. Castello probably stayed with Carducci as a journeyman for several years, as there is no evidence that he struck out on his own before 1633.

Unlike his teacher, Castello left very few drawings behind, making it impossible to determine the stylistic registers he had mastered. At most, we can point out that the angel laying hands on the captives in the upper central area is drawn exactly as Vincenzo Carducci did in his *Confirmation of the Trinitarian Order*, a canvas formerly at the Museo de Valladolid and now in the Museo Nacional del Prado, which we know was painted in 1634 for the church of the convent of La Trinidad Descalza in Madrid (see Angulo and Pérez Sánchez, 1969, pl. 110). If, at some point, this drawing is confirmed to be the work of Castello, for the various reasons set out here, it should be dated to the final years of his life (Fig. 3.2).



JUAN DE TOLEDO (Lorca, 1618-Madrid, 1665)

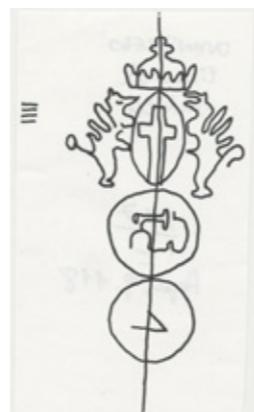
4.- Escena de batalla.

Pluma de tinta grisácea sobre papel verjurado. 170 x 300 mm.

CE0980D (Db. 117)

Inscripciones: Al dorso, ang, sup. dcho., a lápiz: "787"

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 787)



Filigrana del dibujo

Por las razones que más adelante esgrimimos, consideramos aquí, por primera vez, este dibujo como de Juan de Toledo, el cual figuraba en el primer inventario manuscrito redactado por Romero Barros como original de Pablo Montaña (1777-1803) y nunca había sido expuesto. La biografía de este pintor resulta hoy suficientemente conocida, gracias fundamentalmente al trabajo que a fines del XIX le dedicó Francisco Cáceres Pla (Cáceres Pla, 1891), luego notablemente ampliado con diversas aportaciones del XX, como las de Caballero Gómez (Caballero Gómez, 1985). Palomino lo suponía nacido en 1611, aunque se conoce una declaración suya de 1638 en que afirma lo había hecho en Lorca (Murcia) en 1618, opción que asumimos, aunque su partida de bautismo no haya sido todavía localizada.

Se sabe que marchó a Milán enrolado en el ejército, donde alcanzó el grado de capitán de caballería. Tras un tiempo en el que alternó idas y venidas a Italia, habría abandonado la milicia para instruirse en el arte de la pintura, donde se había iniciado con su padre. Sabemos también que, en 1642, estaba en Roma, donde tuvo una conocida disputa con el desconocido pintor catalán Jeronimo Francolí (Torras Tilló, 1998). Vuelto definitivamente a España, se instala durante algunos años en Granada, entregándose a la pintura de batallas y marinas, aunque también hizo obras de carácter religioso. Además, estuvo en Murcia trabajando junto a Pedro de Orrente, ciudad en la que habría permanecido hasta 1645. Ya en 1659 se le documenta en Madrid, pintando una serie de obras para las mercedarias de don Juan de Alarcón. Las crónicas contemporáneas lo presentan como un hombre de fuerte carácter, habiéndose hecho famoso por sus cuadros de batallas.

Por el empleo y manejo de la pluma, hay que poner este dibujo en relación con otros dos. Por un lado con el *Santiago en la batalla de Clavijo* que se considera suyo en el Courtauld Institute de Londres, aunque algunos opinen que su firma es apócrifa (Fig. 4.1). Pero también, con el titulado *Galeones en la mar desde tierra*, éste de los Uffizi (pluma de tinta grisácea sobre papel. 268 x 404 mm. Uffizi 10407S), que recientemente Benito Navarrete ha catalogado como anónimo de hacia 1660, recordando la semejanza de uno de los galeones en él representado - "tomado del natural" según inscripción que presenta en la zona superior derecha -, con el que aparece en el fondo del cuadro de San Pedro Nolasco, pintado por Juan de Toledo para las Mercedarias de don Juan de Alarcón (véase Navarrete Prieto, 2016, p. 261). Además de la semejanza caligráfica de las obras de los Uffizi y el Courtauld, entre estos tres dibujos, aunque



4.1. Juan de Toledo. *Santiago en la batalla de Clavijo*. Courtauld Institute. Londres.

con varios registros diferentes, se puede observar un uso conjunto de la pluma negra o grisácea, sin más aditivos o artilugios complementarios. Y especialmente una gran agudeza en la observación de la realidad. Serían los tres únicos que podrían servir de base para la futura formación del corpus de dibujos de este pintor.

Además de ello, parece claro que nuestro dibujo se puede considerar preparatorio para alguna de las siete pinturas de batallas que se conservan en el Museo Nacional del Prado, y que se le atribuyen con ciertas reservas. Concretamente con uno de los lienzos del Prado. Se trata de una *Escena de batalla* (63 x 146 cm. MNP. Inv P002776) con la que coincide en los militares a caballo que cierran la composición por



4.2. Juan de Toledo. *Escena de batalla*. Museo Nacional del Prado.

ambos extremos, caracterizados por el uso singular que se hace de la pistola, que en el caso del dibujo parece sugerirse el humo procedente de sus deflagraciones. (Fig. 4.2)

Señalar, por último, que en el comercio nacional de arte, han aparecido en los últimos tiempos otras parejas de cuadros de batallas de características similares, que algunas veces se han atribuido a Toledo y otras no (véase *Abalarte*. Subastas de 4 de diciembre de 2019, 7 de marzo de 2020 y 2-3 de marzo de 22. El último de esto cuadros fue también subastado en Sevilla por Isbilya Subastas (22 de junio de 2022). Todas estas obras presentan uniformidad de criterios y estilo, por lo que, a nuestro juicio, deben de ser suyas, dándose casos muy claros en que los principales soldados presentes en nuestro dibujo, se repiten en ellos de manera casi literal. (Fig. 4.3)



4.3. Juan de Toledo. *Batalla*. Procedente del comercio de arte. Colección privada.

4. Battle Scene

For reasons which will be given below, here, for the first time, we are attributing this drawing to Juan de Toledo. The first manuscript inventory drawn up by Romero Barros identified it as an original by Pablo Montaña (1777–1803), and it has never been exhibited until now. The biography of this painter is fairly well-known today, fundamentally thanks to the late 19th-century work of Francisco Cáceres Pla (Cáceres Pla, 1891) which was expanded on considerably in the 20th century by scholars like Caballero Gómez (Caballero Gómez, 1985). Palomino gave 1611 as the year of his birth, but in 1638 he asserted that Toledo had been born in Lorca, Murcia, in 1618, and we concur, although his baptismal certificate has yet to be located.

We know that Juan de Toledo joined the army and set out for Milan, rising to the rank of cavalry captain. After a period of comings and goings to Italy, he apparently left the military to take up the art of painting, learned from his father. We also know he was in Rome in 1642, where he had a notorious dispute with the little-known Catalan painter Jeronimo Francoli (Torras Tilló, 1998). He returned to Spain for good and settled in Granada for some years, devoting himself to battle scenes and seascapes, although he also painted religious works. Juan de Toledo worked alongside Pedro de Orrente in Murcia, a city where he apparently remained until 1645. In 1659 he was documented in Madrid, painting a series for the Mercedarian convent of Don Juan de Alarcón. Contemporary chroniclers described him as a man of strong personality who had become famous for his battle paintings.

The use and handling of the pen recalls two other drawings related to this one: *Saint James at the Battle of Clavijo* at the Courtauld Institute in London, attributed to Juan de Toledo, although some believe the signature is apocryphal (Fig. 4.1); and especially *Galleons at Sea Viewed from the Shore* at the Uffizi (pen and grisaille ink on paper, 268 x 404 mm, Uffizi 10407S). Benito Navarrete recently catalogued the latter as an anonymous work from around 1660, noting the similarity of one of the galleons pictured in it—“drawn from life”, if we are to believe the inscription in the upper right corner—to the one in the background of Juan de Toledo’s picture of Saint Peter Nolasco painted for the Mercedarian nuns of Don Juan de Alarcón. In addition to the calligraphic commonalities between the Uffizi and Courtauld works, the three drawings are united by the fact that, albeit in several different registers, they were done entirely in black or grey ink, with no complementary media or effects, and especially by the author’s keen observation of the real world. They are the only three pieces that could serve as a basis for assembling a corpus of drawings of this painter.

Additionally, it seems clear that our drawing was a preparatory sketch for one of the seven battle paintings now in the Museo Nacional del Prado, attributed to Toledo with some reservations, specifically a *Battle Scene* (63 x 146 cm, MNP, inv. P002776) with the same soldiers on horseback framing the composition and characterized by the unusual use of the pistol, which seems to be smoking in the drawing (Fig. 4.2).

Finally, it is interesting to note that other pairs of similar battle pictures have appeared on the Spanish art market in recent years, some of which are attributed to Toledo

(see Abalarte, auctions of 4 December 2019, 7 March 2020 and 2–3 March 2022). The last of these paintings was auctioned in Seville by Isbilya Subastas on 22 June 2022. All the paintings share the same style

and criteria, which in our view confirms the attribution to Toledo; moreover, several of the painted figures are almost exact replicas of the most prominent soldiers in our drawing (Fig. 4.3).



Anónimo madrileño. copia de

FRANCISCO RIZI DE GUEVARA (Madrid, 1614 - San Lorenzo de El Escorial, 1685)

5.-San Pedro de Alcántara.

Sanguina sobre papel verjurado. 200 x 906 mm.

CE0920D (InvºDb.59)

Inscripciones: al dorso, a lápiz, en grafía moderna: "COPIA DE RIZZI".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878

Este dibujo figuraba en el primer inventario manuscrito de dibujos como anónimo, interpretándose como un "San Juan Evangelista". Posteriormente, Enrique Romero de Torres lo anotó como "Figura de un santo", especificando que es copia de Rizzi, sin duda porque le habría llegado alguna información al respecto, como se deducirá de lo que sigue. García de la Torre no llegó a publicarlo, dudando en la ficha catalográfica del mismo si se trataba de un "San Agustín", o un inidentificado "Santo benedictino". Por nuestra parte creemos que se trata de San Pedro de Alcántara, pues el hábito no es benedictino, sino claramente alcantarino, con el típico hábito de sayal franciscano rematado en cingulo o cordón y muceta con capuchón.

Como es conocido, la orden seráfica acogió en su seno al extremeño fray Pedro de Alcántara, que más adelante se convertiría en su reformador, que fue lo más destacado de su actividad tras obtener para la custodia de San José de Extremadura el rango de provincia en 1559, por lo cual pasó a depender en 1563 de la general de la Observancia. En su tierra fundó nuevos cenobios de acuerdo con el espíritu de la estricta pobreza de los primeros tiempos franciscanos, no teniendo constituciones propias hasta 1642, en que les fueron concedidas por Urbano VIII, cuando ya esta nueva rama franciscana se había extendido considerablemente, tanto en España como por Portugal e Iberoamérica.

Dicho esto, entendemos que nuestro dibujo debe de ser puesto en relación con otros dos existentes en la Biblioteca Nacional de España, más otros dos desaparecidos de la colección Jovellanos de Gijón. Los dos de la Nacional presentan, respectivamente, a un monje portando plu-



5.1. Atribuido a Francisco Rizzi. *San Pedro de Alcántara*. Biblioteca Nacional de España.

ma y libro como tratando de escribir (lápiz sobre papel agarbanzado verjurado. 184 x 156 mm. Dib. 13/2/31), y a otro monje con los brazos elevados a un la altura



5.2. Atribuido a Francisco Rizi. *San Pedro de Alcántara*. Biblioteca Nacional de España.

del pecho y la cabeza reclinada hacia atrás, (lápiz sobre papel agarbanzado verjurado. 184 x 156 mm. Dib. 13/2/30), éste situado delante de una mesa de madera que podría aludir al locutorio o celda donde confesaba a Santa Teresa de Jesús. Barcia los supuso erróneamente monjes benedictinos, sin duda por la orden en que profesó Fray Juan Rizi, el hermano de nuestro artista, del que no supo diferenciar la firma (Barcia, 1906, obra 456a y b). Más modernamente, ambos dibujos se han interpretado como representaciones de San Pedro de Alcántara. Nuestro dibujo, realizado con diferente técnica, y un pulso más movido y anticlásico, podría considerarse copia del primero de ellos. (Fig. 5.1 y 5.2)

A estos dos, hay que sumar al menos un tercer y cuarto dibujos del Instituto Jovellanos, desaparecidos en 1969, ambos firmados como “Rizi” y con idénticas medidas (lápiz y tinta. 200 x 130 mm). Pérez Sánchez solo reprodujo la fotografía de uno de ellos, que presenta al santo con los brazos abiertos, catalogándolo como “Un santo fraile (¿San Pascual Bailón?)”. Tuvo menos dudas respecto al segundo de ellos, realizado exclusivamente a lápiz, en el que vio con mayor claridad una posible representación de

San Pedro de Alcántara. En el caso del primero, propuso su clara relación y comparación con los ya mencionados de la Biblioteca Nacional (Pérez Sánchez, 2003, p.434)

Por tanto, estos cuatro dibujos llevarían la supuesta firma original del artista, siendo el nuestro, clara copia sin firmar del primero de la Biblioteca Nacional, con el que tiene en común la circunstancia de que ambas figuras van introducidas en un marco a manera de hornacina, lo cual es menos perceptible en el que sería el original. Lo que presupone el que estos santos alcantarinos hubiesen sido ideados como modelos para esculturas, no para pinturas. A estas representaciones conocidas del santo habría que sumar un quinto dibujo del Courtauld Institute londinense, –también firmado como Ricci en la parte inferior, a lápiz–, donde San Pedro de Alcántara es representado repartiendo pan, apareciendo acompañado por un niño que recibe una hogaza. (Fig.5.3) Dibujo éste de concepto más prieto, realizado exclusivamente a lápiz y no concebido



5.3. Francisco Rizi. *San Pedro de Alcántara repartiendo pan*. Londres. Courtauld Institute.



5.4. Francisco Rizi. *San Francisco en éxtasis recibiendo los estigmas con el hermano León*. Córdoba. Colección Delgado.

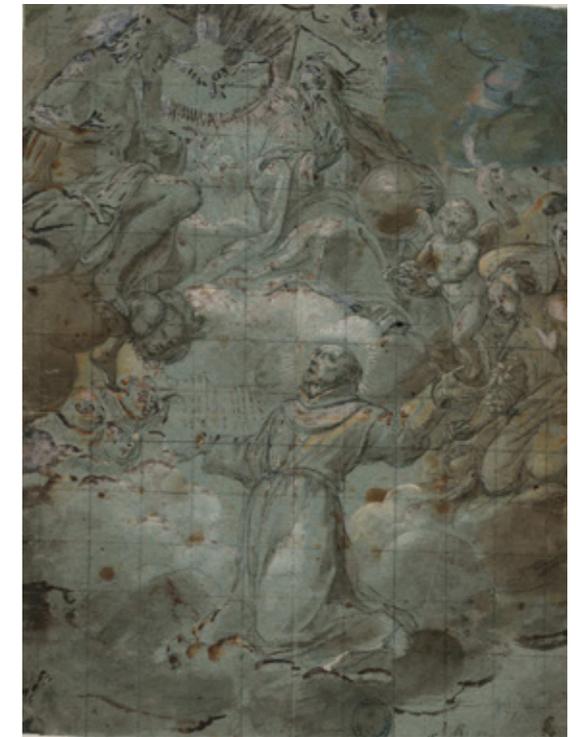
para escultura, pero que habría que relacionar con los primeros de la Biblioteca Nacional, y especialmente con otro inédito de la colección Delgado de Córdoba que presenta a *San Francisco en éxtasis recibiendo los estigmas con el hermano León* (tinta y aguada sepia combinada con lápiz azul sobre papel verjurado. 185 x 160 mm.). Éste aparece recuadrado con marco decorado a base de tarjas y ovas, que denota haber sido concebido como preparatorio para una pintura, casi con seguridad destinada a un retablo. Por su técnica de ejecución de fina pluma asepiada y nerviosa, ambos estaría más cerca del del Museo cordobés y también del perdido en el incendio de la colección Jovellanos que conocemos por fotografía. (Fig.5.4)

Por último, para complicar aún más el panorama técnico-estilístico en el ambiente de Francisco Rizi, –extrapolable al resto de los artistas madrileños del momento–, habría que aludir también al *San Pedro de Alcántara en éxtasis* de la Biblioteca Nacional (lápiz pincel tinta y aguada pardas y realces de albayalde. 355 x 270 BNE DIB13/2/44), dibujo que en su borde inferior expresa a lápiz “S. Pedro Alcántara” y “Ricci”, el cual fue incluido sin vacilar por Barcia entre las obras de Francisco Rizi, aunque matizó que “le recuerda mucho los de Vicente Carducho” (Barcia, 1906. 455). En todo caso, por su tratamiento técnico de concepto casi final, se trataría de un trabajo para ser llevado directamente al lienzo. (Fig.5.5)

En todos estos dibujos tendríamos reflejados dos de los tres tipos iconográficos más comunes del santo. Primero

el que lo figura portando como atributos un libro en la mano derecha y una pluma en la izquierda, aunque en todos los casos, en ellos falta la paloma apoyada en el hombro derecho, como ejemplo de la espiritualidad tridentina y por ser reformador franciscano. El segundo incidirá en su faceta como místico, presentándolo en éxtasis, normalmente de rodillas, sobre unas nubes adorando la cruz, siendo ésta la que más se difundió a través de estampas. Al igual que un tercer tipo, que falta, y que lo presenta sentado en su mesa escribiendo, o preparado en arrebato místico para recibir a Santa Teresa.

Tanto dibujo relativo al santo alcantarino induce a pensar que haya tenido relación con algún trabajo preparado –o realizado– por Rizi para el convento franciscano de San Gil el Real, fundado en 1606 por Felipe III al lado del Alcázar, sobre la antigua iglesia del mismo nombre –antigua parroquia de palacio–, anteriormente dedicada a San Miguel de la Sagra. En esta época, su acondicionamiento arquitectónico fue encargado al arquitecto Juan Gómez de Mora. Pero todo este espacio conventual fue derribado durante la invasión francesa debido a la exclaustación ordenada por José Bonaparte, desapareciendo casi por completo con motivo de la creación de la Plaza de Oriente. No obstante, ni Palomino menciona nada en el apartado biográfico dedica-



5.5. Francisco Rizi. *San Pedro de Alcántara en éxtasis*. Biblioteca Nacional de España.

do a Rizi, ni Ponz describe ningún cuadro suyo entre los que pudo haber visto durante su visita al conjunto, antes de que se perdiese. En todo caso, de lo que no cabe duda es que, al menos en alguna ocasión, el pintor se acercó a efigiar al santo extremeño, pues entre los bienes inventariados a su muerte figuraba un retrato inacabado del mismo salido de su paleta (Barrio Moya, 1983, p. 42).

Hay que señalar también que el santo tuvo una especial incidencia y posterior repercusión entre el mundo de la aristocracia de la villa y corte, como recientemente ha demostrado José Antonio Calvo Gómez (Calvo Gómez, 2022). Y no es menos cierta la convulsión que en toda España produjo la rápida confirmación de su beatificación en 1662, con canonización solo siete años después. Recordemos que, con motivo de esta última, fue publicado en Madrid, en 1669, el libro titulado *Historia y admirable vida del glorioso Padre S. Pedro de Alcántara, por sus heroicas virtudes, milagros y espantosa penitencia...* Fue su autor Fray Antonio de Huerta, que se lo dedicó nada menos que a Duarte Fernando Álvarez de Toledo Portugal (1620-1671) VII

5. *Saint Peter of Alcántara*

This work was listed as an anonymous drawing of “Saint John the Evangelist” in the first handwritten inventory of the museum’s drawings. Enrique Romero de Torres later identified it as “Figure of a saint”, specifying that it was a copy of Rizi’s work, no doubt after receiving information to that effect. García de la Torre never published it, expressing doubts in the catalogue entry as to whether the subject was “Saint Augustine” or some unidentified “Benedictine saint”. We believe it to be Saint Peter of Alcántara, as the habit is not Benedictine but clearly that typically worn by Alcantarine Franciscan friars, a sackcloth robe with a corded rope cincture or belt and capuche.

As we know, the Franciscans embraced Friar Pedro de Alcántara, a native of Extremadura, who was destined to become a renowned reformer of the order. In 1559, he managed to promote the custody of St Joseph in Extremadura to the status of religious province, which in 1563 was placed under the jurisdiction of the Minister General of the Observant branch. He founded the strict friaries in his home region, which followed the strict poverty rule of the early Franciscans but had no charters of their own until Pope Urban VIII granted them in 1642, by which time this new Franciscan branch had grown significantly, spreading across Spain, Portugal and Latin America.

conde de Oropesa, del que era capellán. Dicho conde fue mecenas del poeta, historiador y dramaturgo Antonio de Solís, que fue su secretario, y mantuvo unas buenas relaciones con la iglesia, pues fue presidente del consejo de Órdenes y del consejo de Italia, así como embajador en Roma, habiendo tenido, de seguro, mucho que ver con la causa de la santificación.

En este ambiente, es lógico pensar que Rizi, con muchos años ya al servicio del rey y corte, debió de estar implicado en la decoración de la parroquia de San Gil. Pero también es muy probable que no hubiese podido participar directamente en ella por encontrarse en Toledo como máximo pintor de su primer templo. Pensar que pudo haber hecho todos estos modelos para que fuesen usados por sus discípulos y ayudantes, no es nada descabellado, ya que forman un conjunto importante, con las características de poder ser utilizados tanto para pinturas como para esculturas. Y también, por qué no, para esculturas pintadas, siguiendo el antecedente visual de santos en hornacinas llevado a cabo por Angelo Nardi hacia 1631-32, en las paredes de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de La Guardia (Toledo).

That said, we believe that our drawing can be linked to two held at the Biblioteca Nacional de España and another two that disappeared from the Jovellanos collection in Gijón. The two in the national library depict a monk holding a pen and book, as if trying to write (pencil on dark yellow laid paper, 184 x 156 mm, Dib. 13/2/31), and another monk whose arms are raised to chest height and whose head is tilted back (pencil on dark yellow laid paper, 184 x 156 mm, Dib. 13/2/30), standing before a wooden table which may allude to the locutory or cell where Peter heard Saint Teresa of Ávila’s confessions. Barcia mistakenly identified them as Benedictine monks, undoubtedly because that was the order of Fray Juan Rizi, brother of Francisco, the actual artist, whose signature he confused with his sibling’s (Barcia, 1906, works 456a and b). More recently, both drawings have been interpreted as depictions of Saint Peter of Alcántara. Our drawing, created using a different medium and in a more energetic, anti-classical style, can be considered a copy of the first of these (Fig. 5.1 and 5.2).

The other two drawings from Instituto Jovellanos, which vanished in 1969, are both signed “Rici” and have the same measurements (pencil and ink, 200 x 130 mm). Pérez Sánchez only published a photograph of one of them, which shows the saint with open arms, cataloguing it as “A holy friar (Saint Paschal Baylón?)”. He had fewer doubts about the second, drawn entirely in pencil, where the identification with Saint Peter of Alcántara seemed

clearer to him. He also compared and highlighted the obvious similarities of the first to the other two in the Biblioteca Nacional (Pérez Sánchez, 2003, p. 434).

These four drawings presumably bear the original signature of Francisco Rizi, while ours is clearly an unsigned copy of the first one at the Biblioteca Nacional. Both works—ours more obviously than the original—show the figure set in a niche-like frame, suggesting that these sketches of Alcantarine saints may have been modelos for sculptures rather than paintings. In addition to these known representations of the saint, the Courtauld Institute in London owns a fifth drawing—also signed “Ricci” at the bottom, in pencil—where Saint Peter of Alcántara is shown handing out bread, accompanied by a boy receiving a loaf (Fig. 5.3). This conceptually denser drawing, done entirely in pencil and not for a sculpture, can nevertheless be linked to the two at the Biblioteca Nacional and especially to another unpublished sketch from the Delgado collection in Córdoba of *Saint Francis in Ecstasy Receiving the Stigmata with Brother Leo* (ink and sepia wash with blue pencil on laid paper, 185 x 160 mm). The decorative frame of oblong plaques and ovolos indicates that the latter was a preparatory drawing for a painting, almost certainly intended for an altarpiece. The nervous execution with a fine-tipped pen dipped in sepia ink brings both closer to the one in the Córdoba museum and the Jovellanos collection drawing destroyed in a fire which has survived in a photograph (Fig. 5.4).

Finally, to further complicate the technical and stylistic panorama in the circle of Francisco Rizi—which also applies to other artists active in Madrid at the time—we must also allude to the Biblioteca Nacional’s *Saint Peter of Alcántara in Ecstasy* (pencil and brush with brown ink and wash and white lead highlights, 355 x 270, BNE DIB13/2/44), with “S. Pedro Alcántara” and “Ricci” written in pencil on the bottom, which Barcia unreservedly included among the works of Francisco Rizi, although he did remark that it strongly reminded him of Vincenzo Carducci (Barcia, 1906, 455). In any event, the degree of completion tells us that it was probably a final sketch to be transferred directly to canvas (Fig. 5.5).

Two of the three most common iconographies of the saint are represented in this group of drawings. One shows him carrying a book in his right hand and a pen in his left, although in these drawings he is missing an attribute: the dove perched on his right shoulder, identifying him as an example of Tridentine spirituality and a devout Franciscan reformer. The second emphasizes his mystical facet by portraying him in ecstasy, usually kneeling on clouds and adoring the cross; this image of him was the most widely distributed in prints. The third and likewise popular type, not represented here, showed him seated at his desk, writing, or in a state of mystical rapture, preparing to receive Saint Teresa.

The considerable number of drawings of this particular saint makes us think that Rizi may have prepared or even completed a commission for the Franciscan friary of San Gil el Real, founded in 1606 by Philip III beside the Alcázar, where a church by the same name (the palace’s former parish church), originally dedicated to San Miguel de la Sagra, had once stood. The building was converted to this new use by the architect Juan Gómez de Mora. However, the entire complex was demolished during the French invasion, when Joseph Bonaparte secularized many church properties, and the creation of the Plaza de Oriente eliminated almost every remaining vestige. Yet Palomino said nothing of such a commission in his biographical note on Rizi, and Ponz did not mention any painting by him among the works he saw during his visit to the friary before its destruction. In any case, we can be certain that Rizi attempted to paint the saint from Extremadura on at least one occasion, as an unfinished portrait of Peter of Alcántara, painted by the artist’s own hand, appeared among the personal assets inventoried after his death (Barrio Moya, 1983, p. 42).

It should also be noted that this saint was particularly influential and widely revered among aristocrats of the Spanish court and capital, as José Antonio Calvo Gómez has recently shown (Calvo Gómez, 2022). And his early beatification in 1662, followed just seven years later by canonization, sent shock waves across Spain. In Madrid, Peter’s canonization was celebrated with the publication of a book in 1669, titled *Historia y admirable vida del glorioso Padre S. Pedro de Alcántara, por sus heroicas virtudes, milagros y espantosa penitencia...* The author, Fray Antonio de Huerta, dedicated it to Duarte Fernando Álvarez de Toledo Portugal (1620-1671), 7th Count of Oropesa, whom he served as chaplain. This nobleman was the patron of Antonio de Solís, a poet, historian and playwright whom he took on as his secretary, and his excellent connections within the church, as president of the Council of Orders and Council of Italy and the Spanish ambassador to Rome, were undoubtedly instrumental in expediting the sanctification process.

Since Rizi had served the king and court for many years, it is logical to think that he was involved in decorating the parish church of San Gil. But it is also very likely that he was unable to participate directly because Rizi was in Toledo at the time, fulfilling his duties as chief painter of the city’s cathedral. A very strong possibility is that he made all these sketches to be used by his disciples and assistants, as they are quite numerous and have all the necessary characteristics of modelos for paintings, sculptures and perhaps even painted sculptures, based on the iconographic precedent of saints in niches established by Angelo Nardi in about 1631-32 on the walls of the church of Nuestra Señora de la Asunción in La Guardia, Toledo.



JUAN ANTONIO DE FRIAS Y ESCALANTE (Córdoba, 1633 - Madrid, 1669)

6.- *San Lorenzo.*

Tinta de pluma gruesa anaranjada y aguada gris y anaranjada sobre papel grueso agarbanzado.

165 x 127 mm.

CE0879D (Db.20)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 365)

Bibliografía: Sánchez Cantón, 1930, T. II, N.º Rº R-1177, García de la Torre, 2005, p.112.

Adjudicamos si ningún género de dudas este dibujo, siempre anónimo en los diferentes inventarios antiguos del Museo, al pintor cordobés afincado en Madrid Juan Antonio Escalante, quien desde muy joven trabajó junto a Francisco Rizzi, –aunque Palomino registre su primer aprendizaje artístico en su ciudad natal–, con el que durante toda su vida se mantuvo muy vinculado, hasta el punto de llegar a ser nombrarlo su albacea testamentario. Su biografía y su obras pictóricas son bien conocidas gracias a los trabajos de Rogelio Buendía, Ismael Gutiérrez Pastor, y muy especialmente, de Natalia Delgado Martínez, por lo que no vamos a incidir aquí en ella.

Presenta una técnica combinatoria de aguadas grises con pluma anaranjadas o asepiadas muy característica en él, con la que ha procedido trabajando primero a pincel gris todo el dibujo, para perfilar luego y remarcar las zonas de luz, agudizando así los contrastes gracias a la tinta anaranjada. Dicho procedimiento técnico tal vez haya que poner en relación con el cambio sufrido por su pintura hacia 1663, en que, tal vez por influencia de Van Dyck, la misma se hace más fluida, colorista y transparente. Y su pincelada también más tersa, difuminando los contornos mediante trazos borrosos que producen un efecto de ablandamiento en el modelado de las figuras (véase, Delgado Martínez, 1988, p. 239).

Desconocemos si tiene transposición pictórica directa sobre lienzo o pared que se haya conservado; aunque sabemos que, entre las pinturas tasadas por el pintor Francisco Gutiérrez Cabello en 1665 tras la muerte de

Ana María de Peñaranda, figuraba un lienzo de Escalante de esta temática, nada menos que con dos dos varas y media de alto por dos de ancho. Natalia Delgado la consideró como desaparecido (Delgado Martínez, 1988, p. 305). Por su parecido iconográfico es de reseñar también, como antecedente, el dibujo de Vicente Carducho que representa al santo en el Museo Nacional del Prado (lápiz sobre papel. 180 x 116 mm.) y que según el padre Zarco habría sido un estudio para el cuadro destinado a la portería de El Escorial (Sánchez Cantón, 1930, II, CLXXVII).

García de la Torre, que lo publicó en 2005 manteniendo su condición de anónimo, aludió en aquella ocasión a su semejanza iconográfica con el dibujo del mismo asunto de Vicente Carducho que guarda el Museo del Prado, dibujo cuadriculado y probablemente preparatorio para una pintura con destino a la portería de San Lorenzo de El Escorial, lo que prueba la pervivencia y combinación de modelos iconográficos entre los artistas madrileños en torno al pleno barroco, que según Aterido se da en Madrid hacia 1640 (Aterido, 2015, p. 26).

Para su realización debió de basarse una estampa anónima del siglo XVII sobre San Lorenzo grabada al agua fuerte de probable factura italiana (véase Autores Varios, 1985, p. 487). Un ejemplar de la misma se conserva en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional (BNE. 6585). (Fig. 6.1) En ella el santo es presentado en fuerte contraposto sobre la pierna izquierda, delante de un paisaje con diminutas edificaciones, que en el dibujo ha sido sustituido por una representación de la escena de su



6.1. Anónimo del siglo XVII. *San Lorenzo*. Biblioteca Nacional de España.

martirio en la parrilla, la cual ocupa el ángulo inferior izquierdo. Por la parte superior izquierda –al igual que en la estampa–, un angelillo de cuerpo entero descende para imponer la corona de mártir.

Sea como fuere, la obra marca un buen hito en su producción, ya que, aunque se conservan varios dibujos suyos repartidos entre los más grandes museos del mundo, su faceta en este campo no es muy conocida, sirviendo

de referencia para atribuir otros dibujos al artista hasta ahora anónimos. Como, por ejemplo, la *Inmaculada sobre globo terráqueo con cabeza de serpiente* del Courtauld Institute, obra realizada también con similar procedimiento técnico. (Fig. 6. 2)



6.2. Juan Antonio Escalante. Aquí atribuido. *Inmaculada sobre globo terráqueo con cabeza de serpiente*. Londres. Courtauld Institute

6. Saint Lawrence

We unreservedly attribute this drawing, always listed as an anonymous work in the museum's old inventories, to Juan Antonio Escalante, a painter from Córdoba who settled in Madrid and began working with Francisco Rizi at a very young age (although Palomino places his first art apprenticeship in his hometown). Escalante remained close to Rizi throughout his life, even acting as executor of his master's will. As his biography and paintings are well known thanks to the work of Rogelio

Buendía, Ismael Gutiérrez Pastor and especially Natalia Delgado Martínez, there is no need to repeat the information here.

This drawing presents a combination of grey wash and orange or sepia-coloured ink that is very characteristic of this artist. After sketching the entire composition in grey brushstrokes, he used orange ink to outline and highlight certain areas, accentuating the contrasts. This technical procedure may be related to the turning point that his painting reached around 1663, when his style

became more fluid, colourful and transparent, possibly under the influence of Van Dyck. His brushwork also became more polished, using feathered strokes to give his modelled figures softer outlines (see Delgado Martínez, 1988, p. 239).

We do not know if this drawing was later transferred to a canvas or mural that has survived; however, among the pictures appraised by painter Francisco Gutiérrez Cabello in 1665 after the death of Ana María de Peñaranda, there was a large canvas (two *varas* high by two and a half wide) by Escalante dedicated to the same saint. Natalia Delgado believed that this painting had disappeared (Delgado Martínez, 1988, p. 305). Given the iconographic similarity, we should also mention, as a precedent, Vincenzo Carducci's drawing of Saint Lawrence in the Museo Nacional del Prado (pencil on paper, 180 x 116 mm), which Father Zarco believed was a study for the painting in the porter's lodge at El Escorial (Sánchez Cantón, 1930, II, CLXXVII).

García de la Torre, who published it as an anonymous drawing in 2005, noted its iconographic resemblance to the Carducci drawing of the same theme in the Prado. The latter is drawn on a grid and was probably a preparatory sketch for a painting destined to grace the porter's lodge at San Lorenzo de El Escorial. This proves

the coexistence and combination of iconographic models among Madrid artists at the height of the Baroque, which in Madrid was circa 1640 according to Aterido (Aterido, 2015, p. 26).

The artist was probably inspired by an anonymous 17th-century etching of Saint Lawrence, perhaps made in Italy (see AA.VV., 1985, p. 487), a copy of which can be found in the Old Masters collection of the Biblioteca Nacional de España (BNE 6585, Fig. 6.1). That print shows the saint in exaggerated contrapposto, standing on his left leg, before a landscape dotted with tiny structures, which in the drawing is replaced by a vision of Lawrence's martyrdom on the gridiron, occupying the lower left corner. In the upper left, as in the print, a full-length putto descends to bestow upon him the crown of martyrdom.

In any case, the work represents an important milestone in Escalante's oeuvre, for although several drawings by his hand are scattered among the world's leading museums, his facet as a draughtsman is not very well-known, and this sketch can serve as a benchmark for attributing hitherto anonymous drawings to the same artist—for instance, *Our Lady of Immaculate Conception on a Globe with Serpent's Head* at the Courtauld Institute, drawn using a similar technical procedure (Fig. 6. 2).



FRANCISCO CAMILO (Madrid, 1615 - 1673)

7.- San José con el Niño.

Plumilla sepia y aguada azul grisácea sobre papel verjurado. 213 x 90 mms

CE1065D (Db. 202)

Inscripciones: Al dorso, a lápiz: "6408". A tinta: diversos trazos ilegibles.

Procedencia: Adquirido en 1917.

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.83; García de la Torre, 1997, p.116-118.

Esta obra, que en antiguos inventarios venía figurando siempre como anónimo, fue atribuida con acierto a Francisco Camilo por García de la Torre en 1997, rectificando su anterior posición de 1991, donde lo había citado como Anónimo del siglo XVIII. Por su técnica y concepto, también lo relacionó con otros dibujos del propio artista, como la *Virgen con el Niño*, *Santa Teresa* y *Santos* del Museo del Prado, de hacia 1660, estableciendo para él un arco temporal de factura de entre 1650 y 1670. El enmarque que presenta sirve de pauta para pensar que tal vez pudiera tratarse de un modelo para ser llevado a lienzo dentro de algún retablo.

El dibujo presenta una técnica parecida a la que hemos visto en Escalante, y también recuerdos de Rizzi, sin olvidar a Valdés Leal, al que se le han adjudicado algunos dibujos de Camilo por sus similitudes técnicas. Sea como fuera, gracia a él podemos atribuir también a Camilo con bastante fiabilidad el anónimo *San José con el Niño* de la Biblioteca Nacional, éste realizado exclusivamente a base de grafito y aguadas pardas, con el que nuestro dibujo se encuentra sin duda estrechamente relacionado (Fig.7.1).

Palomino se refirió inmediatamente, sin embargo, a "otros dos cuadros de estos mismos asuntos" en el retablo mayor del Santuario de la Virgen de la Fuencisla de Segovia, que se conservan in situ y en los que aparecen san Joaquín caminando con la Virgen de la mano y San



7.1. Francisco Camilo. Aquí considerado. *San José con el Niño*. Biblioteca Nacional de España.

José, de pie, con el Niño. El retablo fue contratado en 1647 con el ensamblador Pedro de la Torre y colocado en 1662. Con este se relaciona nuestro dibujo, que además parece recuadrado como preparado para ser incrustado en un retablo.

7. *Saint Joseph with the Christ Child*

This work, invariably listed as anonymous in old inventories, was rightly attributed to Francisco Camilo by García de la Torre in 1997, who formerly (in 1991) had referred to it as an anonymous 18th-century drawing. Based on its technique and concept, she also related it to other drawings by Camilo, such as the *Virgin and Child with Saint Teresa and Other Saints* from about 1660 at the Museo del Prado, dating its execution to between 1650 and 1670. The framing suggests that it may have been a sketch for an altarpiece painting.

The drawing technique is similar to Escalante's, with echoes of Rizi and, of course, Valdés Leal, to whom some of Camilo's drawings have been mistakenly attributed based on technical resemblances. In any case, this attribution allows us to identify, with a fair degree of certainty, Camilo as the author of the anonymous *Saint Joseph with the Christ Child*, done entirely in graphite

and brown wash, given the undeniably close connection to our drawing (Fig. 7.1).

There is a painting at the Prado, *Saint Joseph with the Christ Child Sleeping in his Arms*, which we know came from the convent of Discalced Carmelites in Toledo, where it would have formed a pair with *Saint Anne, Saint Joachim and the Virgin* (P5171), a canvas with identical measurements featuring a complementary theme, dated to 1652.

However, Palomino also referred to "two other paintings on the same subjects" in the main altarpiece of the Virgin's shrine at La Fuencisla, Segovia, which can still be seen there today, showing Saint Joachim walking hand-in-hand with Mary and Saint Joseph standing with the Christ Child. That altarpiece, commissioned in 1647 from the joiner Pedro de la Torre and installed in 1662, is related to our drawing, whose squared edges even seem to have been prepared for insertion in a reredos.



FRANCISCO CAMILO (Madrid, 1615 - 1673)

8.- Estudio para Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna. Hac. 1650

Plumilla sepia sobre papel verjurado. 282 x 208 mm.

CE1023D (Db. 160)

Inscripciones: Parte infer. dercha., a lápiz: "747". Al pie, a tinta, cortado: "2 R" (?). Al dorso, a lápiz, parte superior: "ANTONIO GARCIA REINOSO" (en grafía moderna).

Procedencia: Adquirido en 1917.

Bibliografía: Manteca Cano, 1977, p.73.

Este dibujo presenta la escena de Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna, a la que se le han añadido, tanto por delante como por detrás, varias figuras masculinas grotescas que, aparentemente, nada tienen que ver con la representación principal, pareciendo más bien un capricho imaginativo del artista, que en esta ocasión, para esbozarla, ha usado una única plumilla de tinta sepia.

En todos inventarios antiguos del Museo aparece como de García Reinoso, aunque Manteca Cano, que lo tituló *Obispo dando limosna*, escribió que no parecía suyo, ya que su trazo no era el característico de este pintor. Para nosotros no hay duda de que se trata de un dibujo de Camilo, estrechamente relacionado con trabajos preparatorios para el cuadro del mismo asunto que existe en las Agustinas Recoletas de Pamplona, firmado y fechado en 1650 (Vid. Segovia Villar, 1980 y Agüera Ros, 1993, p.33), con el que haya correspondencia en las principales figuras tratadas, aunque la plasmación final será diferente. (Fig.8.1)

Sobre la idea principal de las figuras centrales de la composición para el mismo, el artista parece haber dejado volar su fantasía introduciendo unas caricaturas que parecen sacadas de una lámina de la Cartilla para aprender a dibujar de Agostino Mitelli.



8.1. Francisco Camilo. *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*. 1650. Convento de Agustinas Recoletas. Pamplona.

8. Study for Saint Thomas of Villanueva Giving Alms to the Poor

In this drawing, the scene of St Thomas of Villanueva doling out alms is accompanied, before and behind, by several grotesque male figures that apparently have nothing to do with the central theme, seeming more like a whimsical addition that the artist outlined entirely in sepia ink.

All early museum inventories assigned it to García Reinoso, although Manteca Cano, who titled it *Bishop Giving Alms*, wrote that it did not look like his work, as it lacked the painter's characteristic lines. We have

no doubt that this drawing was made by Camilo and is closely related to preparatory works for the painting of the same subject at the convent of Agustinas Recoletas in Pamplona, signed and dated in 1650 (see Segovia Villar, 1980, and Agüera Ros, 1993, p. 33). The main figures in the pictorial work are quite similar to those in our drawing, although the arrangement ended up being different (Fig. 8.1).

After completing the central figures of the composition, the artist seems to have let his imagination run wild, introducing caricatures that might have been copied from a plate in Agostino Mitelli's drawing manual.



ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO (Valladolid, 1611-Madrid, 1678)

9.- *San Luis Beltrán predicando.*

Plumilla sepia sobre papel verjurado. 211 x 137 mms.

CE0973D (Db 110)

Inscripciones: Ang. sup. e inf. izdo, a lápiz: "690". Al dorso, a tinta, restos de texto perdido: "...brillante...maria de grazia llena".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 690)

Bibliografía: García de la Torre, 1997, p.124.

Romero Barros lo incluye como anónimo con el título de San Diego de Alcalá repartiendo pan a los pobres. La lectura correcta de la escena y autoría de este dibujo fue realizada por García de la Torre en 1997, que lo publicó como *San Luis Beltrán predicando*, proponiendo su adscripción a Antonio de Pereda, sacando del anonimato a una pieza que venía figurando en los inventarios como *San Diego de Alcalá repartiendo pan a los pobres*.

Efectivamente, está resuelto con técnica de trazo nervioso y quebrado, que a base de finas líneas paralelas, se desarrolla especialmente en el fondo de la composición, como sucede en las dos versiones de *La muerte de un hombre justo* del Courtauld Institute de Londres y el Chrysler Museum de Norfolk (Virginia), o en *La muerte de un hombre pío* de colección privada. También podemos establecer paralelismos en la manera de rayar y sombrear con el *Milagro de Santo Domingo en Soriano*, de la Biblioteca Nacional, considerado de 1655 (véase Angulo y Pérez Sánchez, 1977, p.56, n.º 305). (Fig.9.1)

En la parte inferior, ligeramente abocetado, presenta un escudo nobiliario, para colocar las referencias heráldicas del comitente, mientras que en la escena se funden los dos milagros fundamentales del santo dominicano: la cruz aparecida incisa sobre el tronco del árbol y la copa con la serpiente, que es presentada por el ángel de cuerpo entero que figura a su lado.



9.1. Antonio de Pereda. *Milagro de Santo Domingo en Soriano*. 1655. Biblioteca Nacional de España.

9. *Saint Louis Bertrand Preaching*

Romero Barros identified this as an anonymous sketch of *Saint Diego of Alcalá Giving Bread to the Poor*. The scene and authorship were correctly identified in 1997 by García de la Torre, who published it as *Saint Louis Bertrand Preaching* and put forward the name of Antonio de Pereda, shaking off the dust of anonymity and misinterpretation.

The nervous, discontinuous draughtsmanship, especially apparent in the fine lines at the back of the composition, is the same we see in the two versions of *The Death of a Righteous Man* at the Courtauld Institute (London)

and the Chrysler Museum (Norfolk, Virginia) and in the privately owned *Death of a Pious Man*. Based on the use of hatching and shading, we can also liken our drawing to the *Miracle of Saint Dominic in Soriano*, at the Biblioteca Nacional, believed to be from 1655 (see Angulo and Pérez Sánchez, 1977, p. 56, no. 305). (Fig.9.1)

In the lower register, the artist lightly sketched a shield on which to display his patron's heraldic devices, and in the main scene he fused the symbols of the two most important miracles of the Dominican saint from Valencia: the cross carved on the tree trunk, and the chalice with a serpent, presented to him by the full-length angel at his side.



ANTONIO DE PEREDA Y SALGADO (Valladolid, 1611-Madrid, 1678)

10.-Estudio de angelito. Ca. 1663-65.

Lápiz negro sobre papel verjurado. 203 x 215 mm.

CE1021D (Db. 158)

Inscripciones: Lateral derecho, a tinta: “1 1/2 R”. Al dorso, a lápiz: “692”/“6446”.

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, n° 692)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.83.

Al dibujo anterior, perfectamente adjudicado a Antonio de Pereda añadimos nosotros éste que presenta un angelito con las alas desplegadas y como situado por encima de una moldura o arco de nubes. En antiguos inventarios, desde el de Romero Barros, se atribuyó a Camarón o a Pablo Montaña, siendo publicado por García de la Torre en 1991 como anónimo del siglo XVIII.

La razón para su no fácil atribución es porque su técnica es completamente diferente a la del anterior, recordando la manera de usar el lápiz de Carreño de Miranda, de Sebastián Muñoz, e incluso de Claudio Coello. Recordemos, por ejemplo, el *Estudio de dos ángeles en vuelo* de Coello conservado en los Uffizi (Inv° 10240S) (Navarrete Prieto, 2016, p.174. n.° 155).

No obstante, si lo comparamos con algunas pinturas suyas, faceta ésta suficientemente conocida desde los

iniciales estudios de don Elías Tormo (Tormo, 1916), la cuestión empieza a resultar clara.

Así por ejemplo, este rechoncho angelito de rizados cabellos se repite de manera muy similar en el que, portando un ramo de flores y mirando hacia abajo, figura en zona de gloria por la parte derecha de *La aparición de la Virgen con el Niño a San Antonio en el milagro de las rosas* (óleo sobre lienzo, 222 x 164 cm), lienzo de 1664 adquirido por el Museo Nacional del Prado a Eloy San Sebastián en 1910, –allí catalogado como *San Francisco de Asís en la Porciúncula*–, aunque depositado en la iglesia de San Jerónimo El Real. (Fig.10.1) De la misma manera, podemos encontrar otros referentes en los ángeles de cuerpo entero que pueblan la zona de gloria del cuadro que Pereda realiza hacia 1656 relativo a la *Aparición de Santo Domingo en Soriano* que hoy conserva el madrileño Museo Cerralbo.



10.1. Antonio de Pereda. *La aparición de la Virgen con el Niño a San Antonio en el milagro de las rosas*. Depósito del Museo Nacional del Prado en San Jerónimo el Real. Madrid.

En cuanto a tratamiento del cabello y disposición de los volúmenes del cuerpo, también hayamos significativas concomitancias con la pareja de lienzos de angelitos de Pereda pertenecientes a la Colección Granados de Madrid, particularmente con el que hace pareja con otro portador de corona de laurel y presenta una palma cargada sobre su hombro en uno de ellos (véase sobre ellos, Palencia Cerezo y Pascual Chenel, 2020, pp. 82-86).

Finalmente, aunque éste realizado con técnica a la aguada parda, albayalde, lápiz, pluma y sanguina sobre papel verjurado amarillento, es decir, mucho más elaborado, también puede compararse con el ángel de mayor tamaño que aparece en el dibujo del Grupo de ángeles (243 x 180 mm. Inv.º D000172) que se le atribuye en el Museo Nacional del Prado, que fue juzgado por Pérez Sánchez como uno de sus dibujos más representativos, donde traza diferentes modelos de angelillos para llevar después a sus pinturas (Pérez Sánchez, 1972, p. 114; Angulo y Pérez Sánchez, 1977, p. 57, nº317). (Fig.10.2)



10.2. Antonio de Pereda *Ángeles niños volando*. Museo Nacional del Prado.

10. Study of a putto

In addition to the previous drawing, we have also attributed this sketch of a little angel with outspread wings, situated above a moulding or arch of clouds, to Antonio de Pereda. In older inventories, starting with the first by Romero Barros, it was listed as the work of Camarón or Pablo Montaña, and in 1991 García de la Torre published it as an anonymous 18th-century drawing.

The reason for these attribution difficulties is that the technique is completely unlike the preceding drawing, with a use of the pencil that recalls Carreño de Miranda,

Sebastián Muñoz and even Claudio Coello; think, for instance of Coello's *Study of two flying putti* at the Uffizi (inv. 10240S) (Navarrete Prieto, 2016, p. 174, no. 155).

However, the connection becomes clearer when we compare it to some of Pereda's paintings, as the pictorial facet of his work has been fairly well known since Elías Tormo published his first studies in 1916.

For example, this chubby, curly-haired cherub is quite similar to the one holding a floral bouquet and looking down in the clouds on the right side of *The Virgin and Child Appearing to Saint Anthony with a Miracle of the*

Roses (oil on canvas, 1664, 222 x 164 cm). The Museo Nacional del Prado acquired this work from Eloy San Sebastián in 1910 and has catalogued it as *Saint Francis of Assisi in the Portiuncula*, although it is currently on display at the church of San Jerónimo El Real (Fig. 10.1). Other commonalities can be observed in the full-length angels that Pereda placed in the clouds in his painting of the *Appearance of Saint Dominic in Soriano*, now at the Museo Cerralbo in Madrid.

As for the treatment of the hair and arrangement of anatomical volumes, there is an unmistakable connection with the two putti canvases by Pereda in the Granados collection (Madrid), particularly the little angel paired with another bearing a laurel wreath and carrying a

heavy palm frond over his shoulder in one of them (on these figures, see Palencia Cerezo and Pascual Chenel, 2020, pp. 82-86).

A final point of comparison—despite being a far more elaborate drawing in brown wash, lead white, pencil, pen and red chalk on yellow laid paper—is the largest figure in the group of *Flying Cherubim* (243 x 180 mm, inv. D000172) attributed to Pereda at the Museo Nacional del Prado, one of the artist's most representative drawings according to Pérez Sánchez, in which he sketched several different models of putti to later be used in his paintings (Pérez Sánchez 1972, p. 114; Angulo and Pérez Sánchez, 1977, p. 57, no. 317) (Fig. 10.2).



JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO (Consuegra, Toledo, c. 1632-Madrid, 1690)

11.- *Repartimiento de las behetrías entre los Ríos Osorios y los Villalobos.*

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 302 x 435 mm.

CE2735D (Db. 579)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: “DE LA STIRPE RI DE LOS GODOS UNIDA POR CASSMtos AUNO DE LOS REGULOS DE CANTABRIA PROCEDIERON LAS FAMILIAS DE LOS RIOS /OSSORIOSYVILLALOBOS ENTODOTPOYLUSTRES QUE COMO DVN MISMO TRONCO DIVIDIERON ENTRE SI SU SUS LUGs/ Y VASALLOS EN LAS BEETRIAS SEGUN LA COSTUNBRE Y FUERO ANTIGUO DE CASTILLA. Libro del Becerro en diversos cap^s.”

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, pp.60-61; Palencia Cerezo, 2017b, p.9.

Estimamos que la escena recogida en este dibujo, tiene una intención más de demostración filológica, que de hazaña bélica como tal. Con ella, un hecho histórico ocurrido entre los años 1110 y 1160, recogido en el *Becerro de las Merindades de Castilla*, –título original del manuscrito que su editor Fabián Hernández reemplazaría por el de *Becerro de las Behetrías*–, fue utilizado para demostrar la antigüedad del linaje de los Gutiérrez Ríos, incardinándolo en la época de dominio visigodo en España. Momento éste, como es sabido, normalmente no denostado por la historiografía más oficialista, pues, como es sabido, pues habría sido entonces cuando la Monarquía Hispánica se habría convertido al cristianismo.

Igualmente, el hecho servía también para establecer el origen del linaje en Asturias; que en un principio ha-

bría sido único, pero que tras el repartimiento, quedaría dividido entre dos ramas distintas: los Osorio y los Villalobos. Como efectivamente consta en el mencionado *Becerro*, la primera de ellas tuvo su origen en Osorio Martínez (antes de 1108–batalla de Lobregal, marzo de 1160), magnate leonés del reinado de Alfonso VII, miembro del linaje de los Flaínez e hijo segundogénito del conde Martín Flaínez y de su esposa Sancha Fernández.

El dibujo se construye a partir de la actuación combinada de la pluma de tinta negra y sepia, para luego componer volúmenes y efectos a base de aguadas grises. Sobre él mismo se trazó luego una cuadrícula a lápiz para poder ser traspasado a mayor formato.

11. *Distribution of the Behetrías between the Ríos Osorio and Ríos Villalobos Families*

In our view, the scene depicted in this drawing was intended more as a philological statement than an illustration of a military feat. It uses a historical event that occurred between the years 1110 and 1160, as recorded in the *Becerro de las Merindades de Castilla*—the original title of the manuscript, later changed to *Becerro de las Behetrías* by its publisher, Fabián Hernández—to prove the antiquity of the Gutiérrez Ríos bloodline, tracing it back to the days of Visigothic Spain. As we know, this has long been a favourite period with more conservative historiographical factions, as the moment when the Hispanic monarchy supposedly converted to Christianity.

The event also identified Asturias as the place of origin of this family, which started out as a single house but, after the distribution of *behetría* lordships, split into two different branches, the Osorios and the Villalobos. As stated in the aforementioned *Becerro* (calfskin parchment), the Osorio line began with Osorio Martínez (before 1108–Battle of Lobregal, March 1160), a Leonese magnate during the reign of Alfonso VII, member of the noble house of Flaínez and second-born son of Count Martín Flaínez and his wife Sancha Fernández.

The drawing was done using a combination of black and sepia ink, with grey wash added to achieve volume and effects. A grid was later drawn over it in pencil so that it could be transferred to a larger format.



JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO (Consuegra, Toledo, c. 1632-Madrid, 1690)

12.- Conquista de Almería por Fernán Gutiérrez de los Ríos.

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 300 x 435 mm.

CE2736D (Db. 580)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: “D. FERNANGUTIERREZ DE LA FAMILIA DE LOS RIOS, RICO HOME (O GRANDE DE CASTILLA) Y MAIORDOMO MAIOR DEL EMPERADOR D. ALONSO EL 7.º / SE ALLA EN LA PRIMERA CONQUISTA DE ALMERIA AÑO DE 1147 DONDE FUE UNO DE LOS PRINZIPALES CAPITANES POR LO QUAE EL EMPERADOR LE HIÇO MERCED DE LAS VILLAS DE GRAJALEJO DE VALDECALZE Y DEL REALENGO DE LA VILLA DE ALTERA. Privilegios Rodad's del año 1148”.

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, pp.61-62; Palencia Cerezo, 2017b, p.9.

En este caso, el hecho acontecido parte de su narración en el denominado *Privilegio Rodado* del año 1148, que refiere un suceso acaecido un año atrás, como lo fue la toma de Almería por una flota aliada, cuando la ciudad estaba gobernada por Muhammad abu Yahya, conocido como al-Mut'asim Bi-llah, en castellano Almotacín (1037-1091), el cual había dado a esta taifa un gran desarrollo cultural y social. En lo político y militar, su reinado se habría caracterizado por las constantes escaramuzas fronterizas contra los reyes ziríes de Granada en las Alpujarras, que conllevó una importante pérdida de territorios, con lo que la extensión del poder almeriense hasta Baza, Lorca y Jaén, se resquebrajó profundamente. Pero, no por ello, Almería dejaría de ser un pequeño emporio comercial, negociando productos con las repúblicas cristianas de Génova, Pisa y condado de Barcelona.

Así las cosas, en el año 1147, un ejército genovés ayudado desde tierra por aragoneses y catalanes, como aliado de Alfonso VII de Castilla, desembarcaba por el Cabo de Gata y conquistaba Almería, aunque sus nuevos due-

ños sólo la poseerían durante diez años. El ataque se produjo el 17 de octubre de 1147, en que una coalición liderada por Génova, bajo el paraguas de las prédicas de la II Cruzada patrocinada por Eugenio III, que castigó terriblemente a la ciudad.

Gracias a esta acción de apoyo al monarca católico, éste hizo merced a don Fernán Gutiérrez de los Ríos de las villas asturianas de Grazaejo de Valcárcel y Altera. En este caso, lo representado sería una escena de las llamadas de rendición, o de entrega de llaves, que introduce a distintos personajes principales a caballo para denotar coalición, y se produce en las afueras de la ciudad, la cual se adivina en alto y en lontananza, apreciándose incluso una enseada con naves fondeadas.

Técnicamente, su procedimiento constructivo es idéntico al anterior. Tuvo transcripción pictórica al lienzo en el palacio de Abencalez, y según Ariza Serrano, el III conde se habría referido al acontecimiento narrado en su testamento (Ariza Serrano, 2006, p.35).

12. Conquest of Almería by Fernán Gutiérrez de los Ríos

This drawing depicts an event narrated in the *Privilegio Rodado* or Letters Patent of 1148 but which had actually occurred one year earlier: a fleet of allied Christian forces conquered the city of Almería from Muhammad abu Yahya, known as al-Mut'asim Bi-llah or, in Castilian Spanish, Almotacín (1037–1091), under whom this *taifa* kingdom had flourished both culturally and socially. From a political and military perspective, his reign was marked by constant border skirmishes with the Zirid kings of Granada in the Alpujarra region that resulted in considerable territorial losses, weakening Almería's control over the hinterlands of Baza, Lorca and Jaén. Even so, Almería remained a small but thriving emporium, trading products with the Christian republics of Genoa and Pisa and the County of Barcelona.

Such was the situation when, in the year 1147, a Genoese army landed at Cabo de Gata and, aided by Aragonese and Catalan troops on land, conquered Almería

for their ally, King Alfonso VII of Castile, although the new owners would only occupy the city for ten years. In the final attack on 17 October 1147, a Genoa-led coalition—acting on the pretext of the summons to the Second Crusade issued by Pope Eugene III—wreaked havoc on the city.

Fernán Gutiérrez de los Ríos was among those who supported the Catholic monarch in this campaign, and he was rewarded with the Asturian townships of Grazaejo de Valcárcel and Altera. This appears to be a scene of surrender or handing over of the keys, with different figures on horseback representing the coalition, set outside the city, which we can see on a higher plane in the distance, along with ships anchored in a cove.

It was constructed using the exact same technique as the previous drawing. The Palace of Abencalez contained a painted version of this sketch and, according to Ariza Serrano, the 3rd count referred to the event it depicts in his will (Ariza Serrano, 2006, p. 35).



JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO (Consuegra, Toledo, c. 1632-Madrid, 1690)

13.- Fernando III el Santo reparte las tierras de Córdoba entre sus súbditos.

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 300 x 435 mm.

CE2738D (Db.582)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: "CONQUISTADA LA INSIGNE Z^{ta}. DE COR^{va}. AÑO DE 1236 POR EL Sto REY D. FERdo. DAESTE GLORIOSO PRINCIPE ASUS GANADORES EL PREVILEGIO / DE REPARTIMTO EN QUE TOCA PORABERLO FORTALEZdo Y POBLAD^o / DE CRISTIANOS SIENDOESTE YNSIGNE HEROE EL PR^{er}. FUNDADOR DE ESTA CASA EN AQUEL REIno Y PROGtor POR VAROia DE TODA LA GRAN FAMYLIA DE CORDva QUE TOMO APELLdo DEJANDO EL ANTIGUO DE TEMEZ POR LA MUCHA PARTE QUE DE FERNANNUÑEZ TUVO EN LA CONQUISTA DE AQUELLA C.d Y RENO. Así Ambr^o de morales y todos los autores Genealogicos".

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, pp.63-64; Palencia Cerezo, 2017b, p.11.

En este caso, la inscripción acude sin reparo a la autoridad de Ambrosio de Morales, insigne cronista cordobés de Felipe II, poniendo de manifiesto la desaparición definitiva del apellido Témez con motivo del repartimiento de tierras propiciado por Fernando III tras la conquista de Córdoba en 1236. Sobre este episodio bélico, indicaremos, brevemente, que el rey llegó a Córdoba pasando con sus tropas por el puente de Alcolea, acampando luego en la entrada del puente mayor para cortar el abastecimiento que la ciudad árabe tenía. Varios meses después, tras muchas confabulaciones y alianzas de nobles locales, Córdoba capitulaba con la entrega de llaves de Abu Hassen, su reyzeuelo.

El hecho de haber acompañado al rey en la conquista de la capital del califato de occidente, tuvo una especial

importancia para la nobleza cordobesa –tenida por ello entre las más antiguas de España– y significando un gesto de lealtad ancestral, a la Monarquía primero, y a la Iglesia Católica después.

La escena, construida sobre los presupuestos estilísticos del autor de las dos primeras de la serie, es tal vez la más barroca de todas ellas, presentando a Fernando III sentado sobre un trono situado a considerable altura, por encima de un nutrido grupo de caballeros tocados con armadura y moda a la italiana, que lo rodean conversando. La vinculación de la casa de Fernán-Núñez a la conquista de Córdoba, ayudando a un rey que a partir de 1673 sería también santo de la Iglesia, justifica tal vez lo ampuloso y abigarrado de la misma.

13. Ferdinand III, Called the Saint, Distributing the Lands of Córdoba among His Subjects

The inscription on this drawing clearly accepts the authority of Ambrosio de Morales, Philip II's illustrious Córdoba chronicler, confirming the definitive suppression of the Témez surname when Ferdinand III doled out the newly conquered lands of Córdoba in 1236. To briefly summarize the conquest, the king and his troops crossed the River Guadalquivir at Alcolea and camped at the entrance to Córdoba's main bridge, cutting off the Arab city's supply lines. After several months of plotting and forging alliances with local nobles, the Christians finally succeeded: Córdoba surrendered, and its kinglest Abu Hassen handed over the keys to the city.

The fact that they supported the king during his siege of the capital of the western caliphate was especially important to Córdoba nobility (considered among the oldest in Spain for this very reason), signifying their ancient ties of loyalty to the monarchy first and the Catholic Church second.

The scene, constructed on the same stylistic premises as the first two in the series, is perhaps the most Baroque of them all: in it we see Ferdinand III seated on a throne, high above a large group of knights dressed in Italian fashions and armour who are conversing in a circle around him. The grandiose, elaborate quality of the drawing may be explained by the Fernán-Núñez family's participation in the conquest of Córdoba, supporting a king who would also be venerated as a saint after 1673.



JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO (Consuegra, Toledo, c. 1632-Madrid, 1690)

14.- Muerte de don Sebastián Gutiérrez en el cerco de Sevilla.

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 300 x 435 mm.

CE2739D (Db.583)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: "D. SEVASTIAN GUTIERREZ PROGENITOR DE LA CASSA DE LOS RIOS RICO OME DEL SANTO REY D. FERNANDO DESPUES DE AVER / SE HALLADO EN REPETIDAS BATA- LLAS CON LOS YNFIELES MUERE A SUS MANOS EN EL CERCO DE SEVILLA AÑO DE 1246 / AVIEN- DO SALIDO AGUARDAR LOS HERVEROS. Cronica del Rey Don Fernando el Santo. Capitulo 64."

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, p.65; Palencia Cerezo, 2017b, p.11.

Como es sabido, la toma de Sevilla por parte de las tropas cristianas de Fernando III al cadí Axafat, tuvo lugar entre los primeros días del mes de agosto de 1247 y el 23 de noviembre de 1248. Fue una conquista especialmente sangrienta y trágica, ya que la ciudad estaba muy bien amurallada. Para ello don Fernando hubo de ponerse de acuerdo con Jaime I de Aragón y con Alhamar, rey de Granada, jefe de un reino que, tras la toma de Jaén, había acordado ser feudo de Castilla y establecido sus fronteras con los reinos de Valencia y Murcia. El monarca castellano reunió a centenares de generales y famosos caudillos, entre los que se encontraban, además de don Sebastián Gutiérrez de los Ríos, el infante Don Fadrique, el príncipe don Alfonso, Pelay Correa, maestre de la Orden de Santiago; Fernando Ordóñez, maestre de la Orden de Calatrava; Pedro Yáñez, maestre de la Orden de

Alcántara; Pedro Álvarez Avito, maestre de la Orden del Temple; Fernán Roysz, maestre de la Orden de San Juan; Diego López de Haro, el Almirante Ramón de Bonifaz, Alfonso Téllez, etcétera, etcétera.

En este caso, los señores de Fernán- Nuñez tuvieron noticia de la muerte de este antepasado suyo a través de la *Crónica del Rey Don Fernando III* de Jacobo Cromberger, impresa por primera vez en Sevilla en 1516. Ello implicaba la participación de la casa incluso en la toma de la capital de Andalucía. Para ello el autor del dibujo ideó un sangriento combate en las afueras de su recinto murario, en que las tropas árabes arremeten duramente contra las del bando cristiano. Por lo demás, el dibujo tiene idénticos planteamientos compositivos y estilísticos a los ya expresados.

14. Death of Sebastián Gutiérrez during the Siege of Seville

The siege of Seville, which pitted the Christian troops of Ferdinand III against the Muslim forces of Qadi Axataf, lasted from early August 1247 to 23 November 1248. It was a particularly bloody and tragic siege, as Seville was guarded by mighty walls. To succeed in his enterprise, King Ferdinand had to negotiate with James I of Aragon and Al-Ahmar, King of Granada, a Muslim realm which, after the conquest of Jaén, had agreed to become a tributary state of Castile and established its borders with the Christian kingdoms of Valencia and Murcia. The Castilian monarch assembled hundreds of famous lords and generals, including Sebastián Gutiérrez de los Ríos; the Crown Prince Alfonso and his younger brother, Don Fadrique; Pelay Correa, Grand

Master of the Order of St James; Fernando Ordóñez, Grand Master of the Order of Calatrava; Pedro Yáñez, Grand Master of the Order of Alcántara; Pedro Álvarez Avito, Grand Master of the Knights Templar; Fernán Roysz, Grand Master of the Knights Hospitaller; Diego López de Haro; Admiral Ramón de Bonifaz; Alfonso Téllez; and many others.

The Fernán-Núñez family learned of the death of this notable ancestor in the *Crónica del Rey Don Fernando III*, first printed by Jakob Cromberger in Seville in 1516, confirming that their noble house had also participated in the conquest of the Andalusian capital. The artist envisioned a bloody combat just outside the city walls, where Arab troops are fiercely attacking the Christian soldiers. In terms of composition and style, however, it does not differ from the drawings discussed above.



JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO (Consuegra, Toledo, c. 1632-Madrid, 1690)

15.- Levantamiento del sitio de Castro del Río.

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 300 x 435 mm.

CE2740D (Db.584)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: “EL REY MAHOMAD DE GRANADA PONE SITIO EN EL AÑO DE 1331 ALA VILLA DE CASTRO DEL RIO Y AVIENDO ENTRADO EN ELLA MAR / TIN ALONSO DE CORDOBA SEÑOR DE MONTEMAIOR Y FERNANNUÑEZ, LA DEFIENDE CON SUMO VALOR OBLIGANDO / AL MORO AQUE ALCE EL CERCO Y RETIRANDOSE, A SU REYNO LE DEJE LA GLORIA DE TAN EROICA HAÇAÑA. *Crónica del Rey D. Alonso, II Capitulo, 112*”.

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, p.65-66; Palencia Cerezo, 2017b.

Ese rigor filológico basado en la tradición textual que se cierne sobre las escenas que componen toda la serie, parece en ésta alcanzar toda su magnitud, pues se señala incluso el tomo y el capítulo de la crónica del rey don Alonso al que pertenece. Debe de tratarse de la *Chronica del muy esclarecido príncipe y rey don Alonso*, el cual fue par de Emperador, escribió e famoso libro el libro de las *Siete partidas*. En 1554 le fue añadido la “*Chronica del rey Don Sancho el Bravo, hijo de don Alonso el Sabio*”, en su publicación, en Valladolid, por Sebastián Martínez.

El dibujo refleja famosa batalla, ocurrida en 1331, que habría pasado a la historia como Batalla de Castro del Río. En ella Martín Alonso de Córdoba, con tropas pertenecientes a los de los señorios de Fernán Núñez y Dos Hermanas, reunió fuerzas suficientes como para poder cruzar el Guadajoz y enfrentarse a un potente ejército comandado por Muhammed IV de Granada, que se encontraba asediando la fortaleza de Castro. En un principio don Martín había solicitado la ayuda de don Pay Arias, señor de Espejo, pero éste se había negado, temiendo que los árabes atacasen también su pueblo. Pero prometió que si los árabes llegaran finalmente a Castro del Río, iría en su auxilio, como así fue. Finalmente, gracias a otras tropas llegadas desde Córdoba, y caída la noche, pudo repelerse la dura embestida árabe. Relata la crónica que la lucha duró todo el día, llegándose en muchas

ocasiones el cuerpo a cuerpo, resultando herido incluso el señor de Fernán Núñez, aunque pudo continuar en el combate. En su retirada, el ejército granadino saqueó la ciudad de Cabra, derribando sus murallas y llevándose muchos cautivos.

Como resultado de esta contienda, en una vitrina del castillo de Fernán Núñez –y posteriormente en el palacio ducal– estuvieron expuestos durante mucho tiempo, los atelajes de un caballo que presentaban la inscripción siguiente: “*Montura del caballo que llevaba Mahomad en MCCCXXXI en el sitio de Castro del Río, cuya villa, con solo LXX de cavallo y pocos de a pie, entró el rico-home don Martín Alonso de Córdoba, señor de Montemayor y de Fernán Núñez, peleando tan notablemente que, aunque salió con grandes heridas, los moros espantados de su fortaleza alzaron el cerco. Por esta singular hazaña, los descendientes de Don Martín llevan sobre las armas de Córdoba las del rey moro*”. La silla estaba guarnecida de oro, plata y pedrería. A mediados del siglo XX habría pasado a la casa de los Cabrera, y luego a la condesa de Talará, que al parecer la donó al Museo Arqueológico de Málaga.

En esta ocasión, el artista, con su habitual procedimiento de trabajo, y con una composición en nítida perspectiva lineal, ideó una escena de ataque a una gran fortaleza amurallada, siendo los ejércitos musulmanes los auténticos protagonistas de la misma.

15. Lifting of the Siege of Castro del Río

The philological rigour rooted in written tradition that permeates the entire series seems to reach its pinnacle in this drawing, whose inscription even cites the volume and chapter of the chronicle of King Alfonso from which the information was taken. The source is probably the *Chronica del muy esclarecido príncipe y rey don Alonso: el qual fue par de emperador, [et] hizo el libro de las Siete Partidas* The 1554 edition of this book, published in Valladolid by Sebastián Martínez, incorporated the *Chronica del rey Don Sancho el Bravo, hijo de don Alonso el Sabio*, dedicated to Alfonso's son and successor.

The drawing reflects the famous Battle of Castro del Río, fought in 1331. Martín Alonso de Córdoba, with troops supplied by the lords of Fernán Núñez and Dos Hermanas, assembled a force large enough to cross the River Guadajoz and confront the powerful army commanded by Muhammad IV of Granada, which had

besieged the fortified town of Castro del Río. Martín initially appealed to Pay Arias, lord of Espejo, for help, but he refused, fearing that the Arabs would attack his town as well. However, he did promise that if the Muslim forces made it as far as Castro del Río, he would come to their aid, and he did. Finally, thanks to the arrival of fresh troops from Córdoba, at nightfall they were able to rout the fierce Arab assailants. The chronicle says that the battle lasted all day and often involved hand-to-hand combat; even the lord of Fernán-Núñez was wounded, although he remained on the field. As the disgruntled Muslim army retreated to Granada, they sacked the town of Cabra, razing its walls and taking many captives.

As a reminder of that confrontation, for many years a set of horse tack was displayed in a case in the castle of Fernán-Núñez (and later in the ducal palace) along with the following inscription: “*Trappings of the horse ridden by Muhammad in the year MCCCXXXI during the siege of Castro del Río, into which town, with just 70 on horse*

and a few on foot, entered the *rico hombre* Don Martín Alonso de Córdoba, lord of Montemayor and of Fernán Núñez, fighting so superbly that, although he sustained grievous wounds, his strength frightened the Moors into lifting the siege. For this singular feat, Don Martín's descendants bear the arms of the Moorish king on the arms of Córdoba." The saddle was embellished with gold, silver and precious stones. In the mid-20th century, it was

owned by the Cabrera family and later passed into the hands of the Countess of Talará, who apparently donated it to the Museo Arqueológico de Málaga.

On this occasion, the artist, working in his usual way and creating a composition in clear linear perspective, depicted an attack on a large walled fortress where the Muslim armies are the true protagonists.



JOSÉ JIMÉNEZ DONOSO (Consuegra, Toledo, c. 1632-Madrid, 1690)

16.- Micer Ambrosio Bocanegra vence a los ingleses en La Rochelle.

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 300 x 435 mm.

CE2742D (Db.586)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: "MIZER AMBROSIO DE BOCANEGRA SEÑOR DE PALMA Y GRANDEALMIRANTE DE CASTILLA VENCE Y PRENDE A VISTA DE LA ROCHE / LA CONDOCE GALERAS CASTELLANAS AÑO DE 1372 AL CONDE DE PENABROCH GENERAL DEL REY DE YNGLATERRA Y REDUCE AL SERVICIO DEL DE FRANCIA ALIADO DEL DE CASTILLA LA ROCHE Y OTRAS PLACAS QUENO ESTAVAN EN SU OBEDIENCIA EN CUIA SATISFACI / ON EL REY D. ENRIQUE 2 DE CASTILLA LE HIÇO MERCED DE LA VILLA DE LINARES DE BAEZA CUIO DERECHO POR CASAMIENTO CON LA HIJA HERE / DERA DEL ALMIRANTE, RECAIO EN LA CASA DE FERNANNUÑEZ. Cronica del Rey D. Enrrique 2. Año septimo. Capº 2".

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, pp. 67-68; Palencia Cerezo, 2017b, p.13.

A partir de la Crónica de Enrique II, el autor de esta octava y última escena de batalla, imagina el momento del año 1372 en que Micer Ambrosio Bocanegra, señor de Palma del Río, por orden de este rey, socorre a su homólogo francés en la llamada Guerra de los Cien Años contra Inglaterra. La armada de Castilla y la de Inglaterra se encontraron entonces en la ciudad francesa de La Rochela, obteniendo Bocanegra una memorable victoria, al destrozarse a la armada inglesa y detener a su jefe, Juan de Hastings, conde de Peñabroch.

Como queda recogido en el real privilegio concedido por Enrique II en Zamora el 5 de noviembre de 1372, gracias a esta hazaña, Ambrosio de Bocanegra habría obtenido el señorío sobre la villa de Linares,

que pasará luego a la casa de Fernán-Núñez tras el matrimonio de su hija con un miembro de la misma. En este caso, un mar plagado de naves de guerra, casi todos galeones avistando una costa fuertemente fortificada, parecen querer derimir los momentos previos a la contienda.

Puede reconocerse un antecedente iconográfico directo de la escena en el grabado titulado *Desembarco en las Azores*, realizado hacia 1583 por Pedro Román para la obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornadas de las islas de los Açores*, del que su autor parece haber inspirado el conjunto de embarcaciones, al menos las existentes en primera línea.

16. Micer Ambrosio Bocanegra Defeats the English at La Rochelle

Drawing on the chronicle of Henry II of Castile, in this eighth and last battle scene the artist imagined the moment in 1372 when Micer Ambrosio Bocanegra, lord of Palma del Río, came to the aid of the French king, acting on orders from his own sovereign, in the Hundred Years' War against England. The Castilian and English fleets met off the coast of the French city of La Rochelle, where Bocanegra won a resounding victory, destroying the English ships and capturing their commander John Hastings, Earl of Pembroke.

As indicated in the letters patent granted by Henry II at Zamora on 5 November 1372, as a reward for this feat, Ambrosio Bocanegra was granted lordship of the town of Linares, which later passed to the Fernán-Núñez family after his daughter married one of its members. The sea dotted with warships, almost all galleons, and the heavily fortified shore suggest a moment prior to the naval battle.

A print titled *Landing in the Azores*, made around 1583 by Pedro Román for Cristóbal Mosquera de Figueroa's book *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornadas de las islas de los Açores*, seems to have been the artist's inspiration for the vessels, at least those in the front row.



MATÍAS DE TORRES (Aguilar de Campoo, 1635-Madrid, 1711)

17.- Don Pedro Díaz de Haro en la Batalla de las Navas de Tolosa.

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 300 x 430 mm.

CE2737D (Db.581)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: “D. PEDRO DIAS DE HARO QUE FUE DESPUES EN LA CONQUISTA DE CORDOVA SEÑOR DE BENCALES QUE POR EMBRA RECAIO EN LA CASA / DE FERNANNUÑEZ SE HALLA EL AÑO DE 1212 EN LA FAMOSA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA DONDE EL CONDE D. DIEGO LOPEZ DE HARO EL BU / ENO, SU PADRE, SEÑOR DE VIZCAYA ERA CAPITAN GENERAL Y FUE VENCIDO EL MIRAMAMOLIN CON GRAN MULTITUD DE MOROS. Garibay en el *Compendio historial de España libro 12 Capo 33. Fol. 155. Argote de molina. libro I. Capº. 39. Fol 29, de su Nobleza de Andalucia.*”

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, pp.62-63; Palencia Cerezo, 2017b, p.10.

Se trata de una de las escenas cuyas fuentes documentales son presentadas en la inscripción por partida doble, lo que nos habla de un mentor erudito que las maneja con soltura, y que en este caso no debe ser otro que Salazar y Castro, como queda también de manifiesto en su exposición de las genealogías del señorío. Serían, por un lado, el *Compendio Historial de España* de Esteban de Garibay y Zamalloa, obra de cuarenta tomos aparecido por primera vez en Amberes en 1571 impresa por Cristóbal Plantino, el cual conocería pronto una importante reimpresión en España, por Sebastián de Comellas, titulada *Los quarenta libros del compendio historial de las chronicas y uniuersal historia de todos los reynos de España*, concretamente en 1628. Por el otro, la conocida y muy divulgada *Nobleza de Andalucía*, de Gonzalo Argote de Molina, impresa en Sevilla en 1588. En ella, el relato de la batalla de las Navas de Tolosa se convierte en uno de los más significativos, por la abundancia de datos que aporta sobre este decisivo acontecimiento militar de la historia de España, ocurrido en las inmediaciones de la localidad jienense de Santa Elena, donde se enfrentaron, en 16 de julio de 1212, un ejército aliado formado, en gran parte, por tropas castellanas de Alfonso VIII de Castilla, aragonesas de Pedro II de Aragón y navarras de Sancho VII, contra otro

17. Pedro Díaz de Haro at the Battle of Las Navas de Tolosa

Two different documentary sources of this scene are mentioned in the inscription, which points to an erudite mentor accustomed to researching historical records. The most likely candidate is Salazar y Castro, a theory supported by the commentator’s detailed knowledge of aristocratic genealogy. The first of those sources is *Compendio Historial de España* by Esteban de Garibay y Zamalloa, a forty-volume history of Spain first printed at Antwerp in 1571 by Cristophe Plantin, and later (1628) reprinted in Spain by Sebastián de Comellas under the title *Los quarenta libros del compendio historial de las chronicas y uniuersal historia de todos los reynos de España*. And the second is the well-known and widely circulated *Nobleza de Andalucía* by Gonzalo Argote de Molina, printed in Seville in 1588, in which the Battle of Las Navas de Tolosa constitutes one of the most important chapters. The book provides a wealth of information on that key military turning point in Spanish history, fought outside the town of Santa Elena, Jaén, on 16 July 1212 between an allied army mostly made up of Castilian, Aragonese and Navarran troops sent by their respective monarchs—

numéricamente superior del califa almohade Muhammad al-Nasir, castellanizado como Miramamolín.

La batalla fue una iniciativa de Alfonso VIII tras haber sufrido la derrota de Alarcos en 1195 contra los almohades, y contó con el apoyo de Inocencio III y con la intercesión de Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo. Por lo demás, lo más significativo de la inscripción de su parte inferior tal vez sea –otra vez– la propuesta de enraizamiento de los Gutiérrez de los Ríos con Vizcaya, a través de don Pedro López de Haro.

Sin embargo, aquí la escena denota que ha sido compuesta por distinta mano. Ya no se utiliza la tinta de color sepia, y se reduce el manejo de la aguada gris, componiéndose con más sencillez, pero con mayor nitidez y rotundidad. Además, se usan varios planos situados en diagonal, en vez de un gran y poblado primer plano, lo que unirá a nuevos recursos discursivos de mayor tradición, como la disposición del caballo en corbета, o también visto de espaldas. Todo ello nos habla de un artista con menos habilidad que Jiménez Donoso, pero que trabaja en su entorno y sabe utilizar perfectamente un mismo lenguaje.

Alfonso VIII of Castile, Peter II of Aragon, and Sancho VII of Navarre—and the numerically superior host of Almohad caliph Muhammad al-Nasir, whom the Spanish called Miramamolín.

Alfonso VIII was eager to fight the Moors after being defeated by the Almohads at Alarcos in 1195, and he went with the blessing of Innocence III and the intercession of Rodrigo Jiménez de Rada, Archbishop of Toledo. Aside from this, the most significant detail of the inscription may be the suggestion that the Gutiérrez de los Ríos family had roots in Vizcaya, by way of Pedro López de Haro.

However, here it is obvious that the scene was drawn by a different hand. There is no sepia ink, the grey wash is used more sparingly, and the composition is simpler yet more solid and with cleaner lines. Moreover, this artist used several diagonal planes instead of trying to fit everything into the foreground, and he employed more traditional narrative devices such as horses rearing or seen from behind. All these details point to someone less skilled than Jiménez Donoso but who moved in the same circles and knew how to use the same kind of visual language.



MATÍAS DE TORRES (Aguilar de Campoo, 1635-Madrid, 1711)

18.- Cerco de Córdoba por Mahomad de Granada o Batalla del Campo de la Verdad.

Tinta sepia y negra a plumilla, aguada grisácea y grafito sobre papel verjurado. 300 x 435 mm.

CE2741D (Db.585)

Inscripciones:

Zona inferior, a tinta sepia: "AVIENDO CERCADO A CORDOVA MAHOMAD REY DE GRANADA CON UN PODEROSO EJERCITO EN QUE SE YNCLUIAN ALGUNAS TROPAS DEL REY D. Pe°. DE CASTILLA A TIEMPO QUE EN LA ZIUDAD SE (ALLABAN?) / D. ALONSO FERNANDEZ DE CORDOVA Y MONTEMAIOR ADELANTADO MAIOR DE ANDALUCIA Y DIEGO GUTIERREZ DE LOS RIOS / SUCUÑADO) SOR DE FERNANNUÑEZ Y ALFEREZ MAIOR DE AQUEL REYNO / ECHO VOZ EL PUEBLO QUE LOS DOS RENDIAN LA CIUDAD Y ELLOS EN SATISFACION DE SU MAL CONSEPTO SALIERON CON SU GENTE DELLA DICRIENDO IVAN AL CAMPO / DONDE SE VERIA LA BERDAD Y ROMPIENDO DOS ARCOS DELAPUENTE PARA HACER ASI YMPOSIBLE LA RETIRADA VENCIERON Y DESVARATARON AL EJERCITO DE GRANADA PONIENDOLE EN VERGONÇOSA HUIDA YA SU PATRIA EN LA DESEA-

DA LIVERTAD POR LO QUAL AQUEL SITIO SE LLAMA ASTA OY CAMPO DE LA VERDAD. Consta por el privilegio del Rey D. Enrique 2 condedido a Córdoba año de 1367 y por la tradicion inmemorial “.

Procedencia: Adquisición. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. 2002

Bibliografía: Raya Raya, 1981; Palencia Cerezo, 2007, pp. 24-25; García de la Torre, 2015, pp. 199-200; Palencia Cerezo, 2017a, p.67; Palencia Cerezo, 2017b, p.12.

Mayor originalidad compositiva presenta esta segunda batalla que atribuimos a Torres, cuya técnica se muestra más cercana a la que incluimos en tercer lugar. Fue establecida mediante una composición en zig zag, en la que, a partir de un punto más alto desarrollado por la izquierda desde el que los generales arengan y dirigen a las tropas, estas descienden hacia Córdoba desde la Calahorra y un puente, que presenta signos de encontrarse ya cortado, para hacerse con la ciudad. El episodio remite a la famosa hazaña conocida como “batalla de los piconeros”, ocurrida en 1368 y así llamada por el gran número de fabricantes de picón procedentes del barrio de Santa Marina que en ella se mostrarían decisivos. En este caso diremos que la lucha se sitúa en el contexto de enfrentamiento entre partidarios de Pedro I el Cruel y Enrique II de Tratámara, por el que la ciudad había tomado partido. La fuente original de su relato fue el Privilegio otorgado por el Enrique II a Córdoba.

Los hechos ocurrieron aproximadamente así. Don Pedro se habría aliado con el rey árabe de Granada, atacando a la ya cristianizada ciudad. Tropas árabes toman el puente y el Alcázar Viejo, y entran en ella matando por doquier. A la par, se lanza el bulo de que los nobles cordobeses se habían puesto de parte de el Cruel. El pueblo se echa entonces a la calle implorando que no siguiera la matanza y se recobran los ánimos para que el señor de Montemayor y el de Chillón pudieran rearmarse, y muchos otros nobles les acompañaran, mientras don Juan de Aguilar acude con doscientos piconeros de Santa Marina. Doña Aldonza Haro culpa a su hijo de traidor por sumarse al bando de don Pedro, pero éste le dice que es mentira, que a través del campo de batalla se sabrá la verdad. Finalmente vencen a los ejércitos enemigos, y los nobles reciben de los dos cabildos el privilegio del Doble de cepa, según el cual las campanas de la catedral tañerían si alguno de ellos, o sus descendientes –hombre o mujer–, fallecían.

18. Córdoba Besieged by Muhammad of Granada or The Battle of Campo de la Verdad

This second battle scene which we attribute to Torres is compositionally more original and technically more similar to the drawing we have listed in third place. The composition zigzags down from the higher ground on the left, where the generals are directing and urging on the troops, and follows the soldiers as they descend from the Calahorra to a bridge, which shows signs of already having been cut off, to take the city of Córdoba. The drawing alludes to the famous Battle of the Piconeros fought in 1368, named after the large number of *piconeros* or charcoal-makers from the Santa Marina quarter who played a decisive role in the clash. That struggle was part of a larger conflict between supporters of Peter I, aka Peter the Cruel, and Henry II of Trastámara, whom the city had chosen to back. The original source of the narrative was the royal privilege that Henry II granted to Córdoba.

The course of events was roughly as follows: Peter had allied himself with the Muslim king of Granada and

attacked Córdoba, which by that point was already a Christian city. Moorish troops seized the bridge and the old Alcázar and swept through the gates, slaying citizens left and right. Meanwhile, a false rumour that Córdoba’s nobles had switched their allegiance to Peter the Cruel began to circulate. The common folk took to the streets, imploring the invaders to stop the slaughter, which gave the lords of Montemayor and Chillón time to regroup and rearm themselves. Many other nobles joined them, and Juan de Aguilar appeared with two hundred charcoal-makers from Santa Marina. Lady Aldonza Haro accused her son of betraying Henry to take Peter’s side, but he told her it was a lie, and that the truth would be revealed on the field of battle (thereafter, that place was known as *Campo de la Verdad* or Field of Truth). They finally overcame the enemy forces, and the city’s two chapters granted the loyal nobles a special privilege known as the *doble de cepa*: the cathedral bells would be rung whenever one of them or their descendants, man or woman, died.



SEBASTIÁN MUÑOZ Círculo de (Casarrubios del Monte, c. 1654/1657-Madrid, 1690)

19.-Desnudo masculino sentado.

Lápiz rojo sobre papel verjurado. 274 x 181 mm.

CE0955D (Db. 94)

Procedencia: Colección Saló Junquet. 1878.

Bibliografía: García de la Torre, 2006, p.182.

Este dibujo y el siguiente ponen de manifiesto el tipo de prácticas dibujísticas que, en torno a la figura del cuerpo humano, como dibujo llamado “del natural”, se practicó en el ambiente de las incipientes academias madrileñas del siglo XVII, que aglutinaron a muy variados artistas, como sucedió en otras grandes ciudades, como Valencia o Sevilla.

En este caso, su autor ha estudiado a la figura masculina sentada y de frente, con las piernas abiertas y la cabeza girada en disposición de mirar hacia lo alto. Los dos antebrazos descansan sobre la pierna izquierda del modelo, lo que hace que el torso se encuentre deslizado levemente hacia atrás. El hecho de que se trate de un dibujo tomado del natural, se basaría en la circunstancia de que, aunque muy tímidamente, se ha dibujado el miembro varonil. Pero, por razones que desconocemos, el dibujo quedó sin finalizar, observándose mayormente el medio cuerpo superior del modelo.

De no ser porque fue descubierto en 1885, se diría que sigue el modelo del famoso *Púgil de las termas*, por lo que habría que pensar más en una aproximación a la del *Ares Ludovisi*. No obstante, en este caso el hombre eleva la cabeza hacia el cielo, y unifica las piernas a la misma altura y posición, cruzándolas sobre una de ellas a la altura de las muñecas y no de las manos, como sucede en el ejemplar clásico. Curiosamente, en la Biblioteca Nacional de España existe un dibujo anónimo de desnudo mas-



19.1. Anónimo. *Desnudo masculino*. Madrid. Biblioteca Nacional de España.

culino académico, de similares características técnicas y tratamiento exclusivamente superior del cuerpo, que el nuestro; casi con toda seguridad madrileño. (Fig. 19.1)

Este estuvo atribuido en el Museo –como tantos otros– a Antonio del Castillo Saavedra; pero García de la Torre lo despojó de tal condición, publicándolo en 2006, como “Anónimo italiano. Estilo de Andrea del Sarto (Florencia, 1486-1530)”, al haber visto en él similitud de trazo con algunos dibujos del pintor florentino, como el *Estudio de joven sentado* que se le atribuye en los Uffizi.

A pesar de ello, creemos que se trata de un dibujo español cuya factura debe de situarse en el entorno del artista Sebastián Muñoz, discípulo y colaborador de Claudio Coello, cuya figura como pintor es bien conocida gracias fundamentalmente al trabajo, entre otros, de Antonio Martínez Ripoll (Martínez Ripoll, 1985). Sin embargo, no lo es tanto así su labor en el campo del dibujo, aunque últimamente se han realizado también significativas aportaciones al mismo. De él se conocen varios dibujos académicos similares a éste y al siguiente: cuatro conservados en el Museo de los Uffizi de Florencia (véase Navarrete Prieto, 2016, p. 276. Obras n.º 157 al 160), y dos más en una colección particular, que fueron estudiados por Ángel Aterido (Aterido, 2015, pp. 193-2020). Todos ellos presentan la característica común de haber sido realizados a la sanguina con leves toques de lápiz negro, por lo que se suponen realizados en Italia, concretamente en el taller romano de Carlos Maratta, donde se sabe que Sebastián Muñoz estuvo colaborando hacia 1680.

Nuestro dibujo se emparenta con los de los Uffizi en la manera de ratar la cabellera del modelo, que se resuelve armónicamente en los primeros planos, pero luego deja en los finales unos trazos redondeados y libres, que parecen realizados solo para sugerir una posible continuación de la misma.

19. Seated male nude

This drawing and the next illustrate the methods of “life drawing” or human figure drawing practised in Madrid’s fledgling 17th-century art academies, which, like those of Valencia, Seville, and other major cities, assembled a wide variety of artists.

In this case, the artist studied the seated male figure from a frontal perspective, with legs spread and head turned as if about to look upwards. Both forearms rest on the model’s left leg, which pushes the torso slightly back. The very hesitantly sketched male member indicates that this was drawn from life. However, for some unknown reason, the artist never completed the lower half of the drawing.

Por lo demás, hay que señalar que presenta un trazo parecido al desnudo masculino académico sacado al mercado por Fernando Duran en Madrid, el 16 diciembre de 2019, con firma apócrifa de José Antolínez, en este caso combinando la sanguina con el lápiz. (Fig. 19.2)



19.2. Atribuido a José Antolínez. *Academia masculina*. Fernando Duran. Subasta de diciembre de 2018.

One might be tempted to say that this work was inspired by the famous *Boxer at Rest*, but that classical sculpture was not discovered until 1885, and a more likely model is the *Ludovisi Ares*. Yet this man’s head is lifted heavenwards, and the legs are joined at the same height and in the same position by arms crossed over one of them at the wrists rather than the hands, as in the classical statue. Curiously, the Biblioteca Nacional de España owns an anonymous academic sketch of a male nude with similar technical characteristics which, like ours, only shows the upper half of the body and was probably made in Madrid (Fig. 19.1).

The museum formerly attributed this drawing, like so many others, to Antonio del Castillo Saavedra, but in

2006 García de la Torre published it as the work of an “anonymous Italian artist, in the manner of Andrea del Sarto (Florence, 1486–1530)” after noticing similar lines in some of the drawings attributed to the Florentine painter, such as the *Study of a Young Man, Seated*, at the Uffizi.

Nonetheless, we believe this to be a Spanish drawing made in the circle of Sebastián Muñoz, a disciple and collaborator of Claudio Coello, whose pictorial oeuvre has been studied extensively by Antonio Martínez Ripoll (Martínez Ripoll, 1985) and others. Muñoz’s work as a draughtsman is less well-known, although significant contributions have recently been made to scholarship in this area. This and the following drawing are similar to several academic sketches firmly attributed to Muñoz: four at the Gallerie degli Uffizi in Florence (see Navarrete Prieto, 2016, p. 276, work nos. 157–160),

and two more in a private collection that were studied by Ángel Aterido (Aterido, 2015, pp. 193–220). All were drawn in red chalk with a few touches of black pencil and presumably made in Italy, specifically in the Roman workshop of Carlo Maratta, where we know Sebastián Muñoz was working around 1680.

What links our drawing to the Uffizi group is the treatment of the model’s hair, harmoniously resolved in the foreground but with round, loose strokes further back, whose sole purpose is apparently to suggest a continuation of the locks.

The lines of our drawing are also similar to those of an academic male nude that Fernando Duran put on the Madrid market on 16 December 2019, with the apocryphal signature of José Antolínez, made using a combination of red chalk and pencil (Fig. 19.2).



SEBASTIÁN MUÑOZ Círculo de (Casarrubios del Monte, c. 1654/1657-Madrid, 1690)

20.- Desnudo masculino acurrucado.

Sanguina sobre papel verjurado. 187 x 182 mm.

CE0956D (Db. 95)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878.

Bibliografía: García de la Torre, 2006, p.182.

Por razones de trazo y formato, éste segundo dibujo siempre se consideró en el Museo pareja del anterior, e igualmente se le atribuía a Antonio del Castillo. Frente al anterior, encuentra un mayor acabado, sorprendiendo lo complicado de la postura del modelo, que es más probable que se trate de una figura modelada en tres dimensiones.

Por todo lo señalado respecto al dibujo anterior, no debe de descartarse que los dos huiesen sido realizados en Italia, donde Muñoz parece que pudo haber tenido otras estancias además de la documentada.

20. Huddled male nude

Based on considerations of line and format, the museum always considered this a pendant to the previous drawing and likewise attributed it to Antonio del Castillo. This sketch is more finished than the first, and the surprisingly complicated pose suggests that it was drawn

from a modelled three-dimensional figure rather than a living subject.

For all the reasons cited with regard to the previous drawing, we cannot rule out the possibility that both were made in Italy, which Muñoz may have visited on more occasions than the one time we know about.



BARTOLOME PÉREZ DE LA DEHESA (Madrid, Hac. 1634 - 1698)

21.-Angel sobre elementos decorativos.

Plumilla negra y aguada azulada sobre papel verjurado.

227 x 237 mm.

CE1089D (Db.227)

Inscripciones: Al pie, a lápiz: "792". Ang. Inf. dcho., a tinta: "3/4"

Procedencia: Adquirido en 1917.

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.73; García de la Torre, 2001, p. 14 y 64; Gómez Guillamón, 2010, p. 85.

El dibujo que ahora analizamos, presenta un rechoncho angelillo tapado con paño de pureza sentado obre una tarja avenerada en forma de roleo. Esconde su brazo derecho sobre un motivo de hoja que, en descenso, se contrapondrá a otra desarrollada en forma de escudo o cartela, mientras levanta el otro brazo hacia el cielo. Está realizado a base de finos trazos a pluma con tinta sepia, utilizándose la aguada azulada para sombrear y marcar los distintos volúmenes. En el Museo fue vinculado inicialmente a la producción de Juan Miguel Verdiguier por Enrique Romero de Torres, aunque más tarde ha venido figurado como anónimo.

Este motivo de un angelito de cuerpo entero situado sobre las partes altas de portadas y retablos, comienza a generalizarse en España desde el conocimiento de la publicación de los *Tabernacoli diversi* de de Giovanni Battista Montano (1545-1621), publicado ya posmortem en Roma, por Giovanni Battista Soria, en 1628, el cual tuvo una gran acogida aquí a lo largo de los siglos XVII y XVIII, hasta que fue denostado por el esteticismo neoclásico. Prueba de ello es su reiteración en el *Libro de ornatos* (1720-25) de Carlos Casanova (ca.1700-1771), grabador aragonés que se afincó en Madrid en 1740, donde colaborará con Juan Bernabé Palomino y Matías

de Irala, llegando a ser pintor de cámara en miniaturas de Fernando VI y Carlos III; así como también a través de la obra arquitectónica de los Churriguera.

El modelo se presenta muy en línea con los angelitos tenantes que Juan Bautista Morelli realizó en estuco para iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid y en la galería de paisajes del Palacio Real de Aranjuez (véase Martínez Leiva, 2006). Un moivo que, durante el periodo de Carlos II, pervive en la traza del dibujo de un *Monumento para el Jueves Santo* (630 x 284 mm.), fechable hacia 1701, que, atribuido a Teodoro Ardemans, ha sido recientemente adquirido por el Museo Nacional del Prado. De igual forma, ángeles de este tipo, coronando los roleos superiores de algún retablo pueden verse hasta en el grabado del *Cristo del consuelo en su retablo* de la parroquia de San Sebastián de Madrid, estampa grabada por Matías de Irala en 1723.

Para nosotros se trata de una obra de Bartolomé Pérez de la Dehesa, pintor madrileño todavía hoy poco conocido, considerado un "pintor de flores". Palomino, que raramente se ocupó de los pintores de género, le dedicó una breve reseña biográfica tratándolo de "don", en la que fijaba su muerte en 1693, a los cincuenta y nueve

años de edad, dando así la fecha de 1634 como año de su nacimiento, pero puesto que en realidad murió en 1698, pensamos que su nacimiento podría retrasarse algo más. Sabemos que, en septiembre de 1655, fue colocado como aprendiz de pintor con un desconocido Andrés de la Torre por espacio de cuatro años y cuatro meses, y en diciembre de 1663 contrajo matrimonio con Juana Arellano, hija mayor del pintor Juan de Arellano. Este parentesco, unido a su común dedicación a la pintura de flores, han hecho suponer que Pérez fuese su discípulo.



21.1. Bartolomé Pérez. *La Virgen del Buen Consejo*. Cleveland Museum of Art.

Palomino también escribió que “llegó a hacer las flores tan bien como su suegro”, a quien le pintaba las figuras de las guirnaldas, además de trabajar en los decorados para las funciones teatrales que se hacían en el palacio del Buen Retiro, que le valió ser nombrado pintor del rey con carácter honorario en 1689. Poco después trabajó bajo la dirección de Churriguera en el Salón Dorado

del Alcázar, donde pintó cincuenta y cinco paneles para las paredes y techo del dormitorio y antecámara de Carlos II. Falleció en Madrid el 16 de enero de 1698, tras caer de un andamio mientras pintaba la sobrescalera del palacio del duque de Monteleón (Palomino, (ed.1986), p. 315). No obstante, Bartolomé Pérez cultivó también la pintura de devoción, siendo bien conocidas las seis dedicadas a María en el retablo de la iglesia de Gumiel del Mercado (Gutiérrez Pastor, 2006); y alguna más en colección privada, en un estilo propio del pleno barroco, y practicó también la pintura al temple, en arcos festivos y escenografías teatrales no conservadas.

Parece que el dibujo habría podido constituir un modelo para los ángeles situados sobre los estípites del retablo donde se yergue *La Virgen del Buen Consejo*, pintura firmada por él que se conserva en el Cleveland Museum of Art. (Fig.21.1) Modelo que pudo haber sido utilizado de manera miscelánea por distintos artistas madrileños del momento, y cuyo punto de arranque podría quedar situado en la figura del putto desnudo que porta una gran cinta sobre las zonas de gloria en las Anunciaciones de Bartolomé y Vicente Carducho. (Fig. 21.2)



21.2. Bartolomé Pérez. *La Virgen del Buen Consejo*. Detalle. Cleveland Museum of Art.

21. Angel above decorative elements

This drawing shows a chubby loin-cloth-clad putto sitting on a scrolling shell-shaped plaque. His right arm is hidden by a falling leaf that offsets another shaped like a cartouche or escutcheon, while the left is raised skywards. The artist used a pen and sepia ink to draw the fine lines and a blue-tinted wash to shade and emphasize different volumes. At the museum, Enrique Romero de Torres initially associated it with Juan Miguel Verdiguier, although it was later catalogued as anonymous.

Full-length putti perched atop doorways and altarpieces became quite popular in Spain after Giovanni Battista Montano's (1545–1621) *Tabernacoli diversi* appeared. Giovanni Battista Soria published the book in Rome in 1628, years after the author's death, and it was widely read in our country throughout the 17th and 18th centuries until neoclassicism rendered it unfashionable. The enduring influence of this work is proved by its reiteration in the *Libro de ornatos* (1720–1725) by Carlos Casanova (ca. 1700–1771), an Aragonese printmaker who settled in Madrid in 1740, where he worked with Juan Bernabé Palomino and Matías de Irala and eventually became court miniature painter to Ferdinand VI and Charles III; and in the architectural designs of the Churriguera brothers.

The model is very much in the same line as the stucco attendant angels that Juan Bautista Morelli made for the church of San Antonio de los Portugueses in Madrid and the landscape gallery in the Royal Palace of Aranjuez (see Martínez Leiva, 2006). The same motif endured, in the times of Charles II, in the sketch of a *Monument for Maundy Thursday* (630 x 284 mm), dated to circa 1701, attributed to Teodoro Ardemans and recently acquired by the Prado. Similar angels crowning the upper scrollwork on reredos can even be seen in the print of the *Christ of Consolation* for the altarpiece of the parish church of San Sebastián in Madrid, engraved by Matías de Irala in 1723.

We believe our drawing to be the work of Bartolomé Pérez de la Dehesa, a Madrid-born “flower painter”

who is little-known nowadays. Palomino, who rarely mentioned genre painters, wrote a brief biography of him, using the respectful title “Don”; according to the historian, Pérez died in 1693 at the age of fifty-nine, which would mean that he was born in 1634, but in fact he died in 1698, so he may have been born several years later. We do know that, in September 1655, he was apprenticed to an unknown painter named Andrés de la Torre for a period of four years and four months, and that he married Juana Arellano, eldest daughter of the painter Juan de Arellano, in December 1663. This relationship and the fact that both painted flowers suggest that Pérez was Arellano's disciple.

Palomino also wrote that Pérez “did flowers as skilfully as his father-in-law”, for whom he painted garland figures. In addition, he worked on sets for theatrical performances given at the Palace of El Buen Retiro, which earned him the honorary title of court painter in 1689. Soon afterwards he joined the team working under Churriguera in the Golden Hall of the Alcázar, where he painted fifty-five panels for the walls and ceiling of Charles II's bedroom and antechamber. Pérez died in Madrid on 16 January 1698 after he fell from a scaffold while painting the area above the staircase in the Duke of Monteleón's palace (Palomino [1986 ed.], p. 315). However, Bartolomé Pérez also painted devotional works, such as the six Marian images on the altarpiece of the church of Gumiel del Mercado (Gutiérrez Pastor, 2006) and a few others in private collections, in full-blown Baroque style, and used tempera to paint festive arches and stage props which have not survived.

The drawing may have been a modello for the angels on the estipite columns of the altarpiece that housed *Our Lady of Good Counsel*, an autograph painting by Pérez now in the Cleveland Museum of Art (Fig. 21.1). Different Madrid artists of the time may have found various uses for the same generic angel model, which can be traced back to the nude putto holding a large ribbon above the rays of heavenly light bursting through the clouds in *Annunciations* by Bartolomeo and Vincenzo Carducci (Fig. 21.2).



BARTOLOME PÉREZ DE LA DEHESA (Madrid, Hac. 1634 - 1698)

22.- Proyecto decorativo con alegoría de las bienaventuranzas.

Plumilla negra y sepia y aguada gris, parda y roja sobre papel grueso verjurado.

245 x 545 mm.

CE1048D (Db.185)

Inscripciones: Ang., inf., izdo, a lápiz.: "746". Al dorso, a lápiz, con grafía moderna: "GARCÍA REINOSO".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 746)

Bibliografía: Manteca Cano, 1977, p.73.

Este segundo dibujo que adscribimos a Pérez, también estuvo atribuido en el Museo a Antonio García Reinoso, circunstancia que se desconsideró, desde que Manteca

Cano, con acierto, lo desmintiera en su tesina de licenciatura. Está ejecutado con trazo ágil y seguro, habiéndose delimitado los contornos principales de las figuras

con pluma negra, para luego sacar luces y volúmenes mediante aguadas. De manera excepcional, se aplica aguada roja en todo el tramo inferior de una cornisa que queda dividida por un saliente adornado en placado y revestido de flores, sobre el que asoma una cabeza de querube. El hecho de que la cornisa presente el tramo lateral derecho sujeta por canes, mientras el izquierdo permanece liso; así como también su detenida elaboración, indica claramente que se trata de un dibujo de propuesta para una posterior elección del comitente en relación a cada una de sus dos partes.



22.1. Anónimo. *Arquetipo de Virtudes y Espexo de preladados*. Palermo, 1653.

No cabe duda de que se trata de una propuesta con intención de servir como modelo para la decoración mural de un medio punto o luneta, que parece no llegó a encontrar plasmación concreta. De hecho, el fino trazo diagonal que surge por la derecha a partir de la base de la cabeza del angelito que figura en el motivo central que parte la cornisa, sugiere la posibilidad de que allí la arquitectura se desdoblase en un doble y diferente paramento, siendo, por tanto, la propuesta iconográfica también diferente, tal vez para una posible bóveda encamionada. Hipótesis fundamentada en la circunstancia de que, en la parte dibujada que va sobre la cornisa con

canes por la que un angelito saca un brazo presentando un evidente efecto de trampantojo, no presenta alegoría de bienaventuranzas, sino unos grandes ángeles de cuerpo entero sentados sobre nubes, que hacen pender con las figuras de la parte izquierda, donde unas figuras femeninas aladas, con un espejo la primera, y una espada y una balanza la otra, interpretándose como alegorías de la Prudencia y la Justicia.

En la parte central, donde el dibujo se desdobra, aparecen dos angelitos unidos descendiendo desde el cielo, en los que apenas se aprecian dos piernas. Como si el primero estuviese cabalgando sobre el segundo, imposibilitando la visión de los otros dos miembros. Este motivo de angelillos flotantes abrazados y puestos de dos en dos de manera simétrica, se populariza en la pintura barroca madrileña a partir de los situados por Alonso Cano en la zona superior de su desaparecida *Inmaculada Concepción* de la iglesia de San Isidro de Madrid. Pero, curiosamente, estos dos parecen inspirados en los que sujetan el escudo con el retrato del cardenal Jiménez de Cisneros en un grabado interior del libro *Arquetipo de Virtudes y Espexo de preladados. El venerable siervo de Dios Fray Francisco Ximenez de Cisneros...*, de Fray Pedro de Aranda Quintanilla y Mendoza Dicho libro, encaminado a la lograr la canonización del importante cardenal español, fue publicado en 1653, en casa del impresor de la Inquisición Nicolás Bua, de Palermo. Su autor, franciscano complutense, y agente español en Roma para la causa de beatificación del purpurado, lo dedicó nada menos que al conde Lerma y duque de Infantado, que era capitán general de Sicilia y patrón de la universidad complutense. La circunstancia de que la estampa fuese anónima, no realizada en el propio Madrid, y apareciese en la parte interior del libro, tal vez hubiesen sido razones suficientes como para animar a su autor a buscar tal tipo de inspiración para este motivo, que no creemos que fuese fruto de la casualidad. (Fig.22.1)

Sea como fuere, el concepto y estética general del dibujo, guarda una indudable relación con los tipos habituales presentes en Francisco Rizi. Sirvan como ejemplo los angelitos que aparecen en el *Proyecto para el ático de un retablo* (Pluma y aguada parda sobre papel verjurado amarillento) de la colección de la Casa de la Moneda, dibujo característico, para Reyes Duran, de la última época (Durán, 1980, n.º 63, p.55) de este pintor, que habría tenido una participación decisiva en la elaboración del barroco decorativo de la capital de España. Efectivamente, nuestro dibujo tiene muy en cuenta lo realizado por Rizi en el techo de la bóveda encamionada trazada por Fray Alonso de San Nicolás para la iglesia de las benedictinas de San Plácido a comienzos de la década de 1660; mientras que sus figuras se aproximan mucho a las plasmadas por Andrés Fernández y Baltasar Castrejón, ya en 1688, en las pechinas, cúpula y bóveda del

presbiterio de la iglesia de las mercedarias de la Purísima Concepción (Las Góngoras). De hecho, por la similitud de elementos representados, podría pensarse que este dibujo fuera un modelo para la decoración de la zona del presbiterio de este último templo, proyecto que, de ser así, habría ido a caballo entre la formulación arquitectónica de 1663 por Fray Manuel de San Juan Bautista Villareal, y el de cinco años después por Manuel del Olmo, a partir del cual intervendrían Fernández y Castrejón, dos artífices muy poco conocidos de Madrid del momento (véase Díaz Moreno, 2015, pp.339-340).

En cualquier caso, la similitud de las figuras con los personajes que se pueden apreciar entre las muchas escenas de tipo religioso – generalmente encerradas entre guirnaldas florales –, realizadas por Bartolomé Pérez, nos inclina a pensar que estamos ante otro dibujo salido de su mano. De hecho, el ángel que aparece por la zona superior derecha de la *Anunciación* del Castillo Museo Hearst de California, adquirida por William Randolph Hearst en 1927 a una casa de decoración en Los Ángeles, que está firmada en 1690 por Pérez como “pictor regis”, - cargo que habría alcanzado “ad honorem” en 1689 –, firma que se descubrió en 2017 tras su restauración –, habiendo sido realizada para José de Barrios, criado de la Guardia Vieja al servicio de Carlos II; presenta bastante similitud con esos dos angelitos abrazados en descenso descritos para el dibujo. Se da la circunstancia de que dicha obra está firmada por Pérez., (Fig. 22.2) Además, los dos niños que hacen trampantojo, tienen gesto y disposición muy parecidos a los que figuran en la base de la *Coronación de la Virgen* del retablo mayor de la parroquia de Santa María de Gumiel del Mercado, obra fechada por Gutiérrez Pastor hacia 1683-84 (Gutiérrez Pastor, 2006, p.108).



22.2. Bartolomé Pérez. *Anunciación*. 1690. California. Castillo Museo Hearst.

22. Decorative project with allegory of the Beatitudes

This second drawing we have attributed to Pérez was also originally assigned to Antonio García Rino in museum records, although Manteca Cano effectively disproved this attribution in her undergraduate thesis. The draughtsmanship is swift and confident, using black ink for the main outlines of the figures and washes to add emphasis and volume. Unusually, red wash was applied along the bottom of a cornice that is divided by a projection lined with plaques and decked in flowers, over which a cherub's head peeks. The right side of the cornice rests on corbels while the left is plain; this, together with the painstaking detail, clearly tells us the drawing was used to present different options for a patron to consider and choose.

The proposal was undoubtedly intended as a model for a semi-circular mural decoration or lunette which apparently never made it onto a real wall. In fact, the thin diagonal line that rises on the right from the base of the head of the cherub—the central motif dividing the cornice in two—suggests the possible presence of a different vertical surface at that point in the architectural structure, which would explain the need for a different iconographic proposal, possible for a false vault. This hypothesis is based on the fact that there is no allegory of the Beatitudes in the part drawn over the cornice with corbels, where a cherub is sticking one arm out in an obvious trompe-l'oeil effect; instead, we see large, full-length angels sitting on clouds, which act as pendants to the winged female figures on the left, the first with a mirror and the second with a sword and scales, interpreted as allegories of Prudence and Justice.

In the middle, where the drawing is divided, a pair of putti are descending from heaven together, but we can only catch a glimpse of two legs, as if one were mounted atop the other, blocking our view of the other two limbs. The motif of floating, embraced cherubs in symmetrical pairs became popular with Madrid's Baroque painters after Alonso Cano placed them in the upper register of his lost *Immaculate Conception* for the church of San Isidro in Madrid. Yet, oddly enough, these two seem to be inspired by the angels holding the shield with a likeness of Cardinal Jiménez de Cisneros in a print inside the book *Arquetipo de Virtudes y Espexo de prelados. El venerable siervo de Dios Fray Francisco Ximenez de Cisneros...*, by Fray Pedro de Aranda Quintanilla y Mendoza. The volume was published in 1653 by Nicolás Bua, printer of the Holy Inquisition, at Palermo, as part of the campaign to have this great Spanish cardinal canonized. Its author, a Franciscan friar from Alcalá de Henares and Spanish agent in Rome for the cardinal's beatification, dedicated his work to none other than the Count of Lerma and Duke of El Infantado, who was also Captain General of Sicily and a patron of the Complutense University in Alcalá. Perhaps the fact that the print was anonymous, had not been made in Madrid, and appeared inside (rather than on the cover of) the book made the artist think it was safe to use as a source of inspiration for this motif, which in our opinion is not a coincidence (Fig. 22.1).

In any case, the concept and general aesthetic of the drawing are undeniably related to types characteristically employed by Francisco Rizi. One example is the putti in his *Project for an altarpiece attic* (pen and brown wash on yellow laid paper) in the Casa de la Moneda collection, which for Reyes Durán is a drawing characteristic of the final years (Durán, 1980, no. 63, p. 55) of this painter, who was instrumental in defining the decorative Baroque style of the Spanish capital. Indeed, our draw-

ing denotes an intimate knowledge of Rizi's work on the false vault designed by Fray Alonso de San Nicolás for the church of the Benedictine nuns of San Plácido in the early 1660s; and the figures bear a strong resemblance to those drawn by Andrés Fernández and Baltasar Castrejón in 1688 on the pendentives, dome and vault of the presbytery in the church of the Mercedarian convent of La Purísima Concepción or Las Góngoras. The elements are so similar that one might even think this drawing was a sketch for the decoration of that presbytery; if so, it must have been made sometime between Fray Manuel de San Juan Bautista Villareal's architectural project in 1663 and that of Manuel del Olmo five years later, when Fernández and Castrejón, two very little-known Madrid artists active at that time, became involved (see Díaz Moreno, 2015, pp. 339–340).

The similarity of these figures to characters that appear (generally framed by floral garlands) in the many religious scenes painted by Bartolomé Pérez also inclines us to think that this drawing is the work of his hand. In particular, the two cherubs locked in a descending embrace are quite similar to the putto in the upper right corner of the *Annunciation* at Hearst Castle in California, purchased by William Randolph Hearst in 1927 from a Los Angeles decorating firm. The composition was intended for José de Barrios, who served Charles II as a member of the Old Guard. Fortunately, Pérez signed the painting in 1690 as *pictor regis*—a title granted *ad honorem* in 1689—although the signature was not discovered until 2017, after the picture had been restored (Fig. 22.2). Furthermore, the expression and position of the two children drawn in trompe l'oeil closely resemble those of the figures at the bottom of the *Coronation of the Virgin* on the main altarpiece of the parish church of Santa María in Gumiel del Mercado, which Gutiérrez Pastor dates to around 1683–84 (Gutiérrez Pastor, 2006, p. 108).



ALONSO DEL ARCO (Madrid, hac.1635-1704)

23.- Estudio de ángeles. 1689

Lápiz, sanguina y lápiz graso negro sobre papel verjurado.

280 x 149 mm.

CE1008D (Db. 145)

Inscripciones: Ang. inf. dcho., a lápiz: “dizien 10 de 89”. Lateral dcho., a sanguina: “3/4” y “diziembre”. Lateral izdo., a sanguina: “a°, 1689 as”. Al pie, a lápiz: “6456” (Muy perdido). Al dorso, a tinta: “1 Rs”

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, n° 712)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, pp. 71 y76; García de la Torre, 2006, p. 136.

El presente dibujo ha figurado siempre en los inventarios antiguos del Museo como anónimo. García de la Torre lo publicó en 1991 como anónimo del siglo XVII, afirmando que recuerda la manera de los “niños” de Antonio de Pereda, consideración mantenida igualmente en 2006. Lógicamente, no podía ser suyo, pues firmado en 1689, para entonces Pereda ya había fallecido. Muestra dos angelillos calvitos y semi desnudos flotando en posición ascendente. El de arriba porta una rama de espigas en su mano derecha y una flor, que parece una rosa, en su izquierda; mientras que el de abajo, portador de un paño de pureza que le recorre por delante, no cubriéndole sus partes traseras, muestra una flor similar en su izquierda. Debido a este porte de elementos, puede pensarse que es muy probable que fuese ideados para acompañar a una Inmaculada Concepción o una Asunción.

Sea como fuere, no hay duda de que se trata de un dibujo de Alonso del Arco, con una clara influencia, no solo de Pereda, sino también de Carreño de Miranda, y especialmente, de Claudio Coello, pues la inspiración de estos putti podría encontrarse en varios de los que acompañan a la *Inmaculada Concepción* pintada por

Coello en 1676 para la parroquia de Chinchón. La figura de del Arco en el terreno del dibujo no resulta todavía suficientemente conocida, al menos si la comparamos con la de su pintura, que ha recibido aportaciones recientes de autores como Enrique Valdivieso (Valdivieso, 1970), Natividad Galindo (Galindo San Miguel, 1972, 1973 y 1980), o Pascual Chenel (Pascual Chenel, 2018).

Si lo comparamos con otros dibujos suyos fehacientemente conocidos, éste sería uno de los más bellos, por su perfecto acabado y su procedimiento ejecutivo a base de una sutil combinación de sanguina y lápiz graso, que ocultan la totalidad de los trazos iniciales a grafito. Un procedimiento éste que, sumado al uso de la pluma de tinta, sería muy típico de la escuela barroca madrileña de la segunda mitad de la centuria, con notables ejemplos, fundamentalmente en Carreño y Coello.

Pero, como motivo recurrente, podemos encontrarlos en diferentes obras de Alonso del Arco, como la *Inmaculada Concepción* de una colección privada que fue dada a conocer por Álvaro Pascual (Pascual Chenel, 2018, p. 125); o la homónima de la iglesia de agustinas de Medina del Campo. También en otras obras de diferente iconografía,



23.1. Alonso del Arco. *Huída a Egipto*. Córdoba. Colección Porras de la Puente.

como la *Huída a Egipto* firmada por del Arco de la colección Porras de la Puente en Córdoba. (Fig.23.1)

No obstante, donde estos ángeles aparecen de manera más rotunda, va a ser en las pinturas murales ejecutadas por Arco en la capilla mayor y camarín de la ermita de la Virgen de la Oliva de Almonacid de Toledo, donde desarrolló un programa completo en torno al tema de la vida de la Virgen. Dentro del conjunto, este tipo de ángeles portadores de flores se repetirá, con ligeras variaciones, en varias obras, siendo prácticamente copiados en los que aparecen en la parte izquierda de la *Immaculada Concepción*, que, como puso de relieve Natividad Galindo, es la única obra firmada y fechada en 1689, es decir, en la misma fecha que nuestro dibujo (Galindo San Miguel, 1980). Por tanto, se podrían considerar preparatorios para la misma. (Fig.23.2)



23.2. Alonso del Arco. Pinturas murales de la Ermita de la Virgen de la Oliva. Hac. 1697. Almonacid de Toledo.

23. Study of angels

This was always listed as an anonymous work in the museum's old inventories. In 1991 García de la Torre published it as an anonymous 17th-century drawing, remarking that it recalled the manner of Antonio de Pereda's "children", and maintained that opinion in 2006. Logically, it could not be ascribed to Pereda as

it was signed in 1689, after his death. The drawing shows two bald, semi-naked putti floating upwards. The higher of the two holds a wheat stalk in his right hand and what looks like a rose in his left; the lower figure, modestly draped with a cloth that only affords frontal coverage, displays a similar flower in his left hand. The elements they are holding make it quite likely that they were intended to accompany a

depiction of the Immaculate Conception or Assumption of Mary.

Be that as it may, there is no doubt that it was drawn by Alonso del Arco, despite the obvious influence of Pedrera, Carreño de Miranda and, above all, Claudio Coello, as these putti are clearly indebted to the figures accompanying the *Immaculate Conception* that Coello painted in 1676 for the Chinchón parish church. Del Arco's facet as a draughtsman is not as well-known as it should be, at least not compared to his pictorial work, which has been studied by scholars like Enrique Valdivieso (Valdivieso, 1970), Natividad Galindo (Galindo San Miguel, 1972, 1973 and 1980) and Pascual Chenel (Pascual Chenel, 2018).

In comparison to his other unquestionably autograph drawings, this is certainly one of the loveliest, given its perfect execution and subtle combination of red chalk and grease pencil to conceal the graphite lines underneath. This procedure, together with the use of pen and ink, was very typical of the Madrid Baroque school in the second half of the century, most notably exemplified by Carreño and Coello.

As a recurring motif, these angels appear in various works by Alonso del Arco, such as the privately owned *Immaculate Conception* first published by Álvaro Pascual (Pascual Chenel, 2018, p. 125); the eponymous picture in the church of the Augustine nunnery at Medina del Campo; and even compositions with different iconography, like the *Flight into Egypt* signed by Del Arco and now in the Porras de la Puente collection in Córdoba (Fig. 23.1).

However, the presence of these angels is most apparent in Del Arco's mural paintings for the main chapel and side chamber of the shrine of Virgen de la Oliva at Almonacid de Toledo, where he devised a complete decorative programme revolving around the life of Mary. The flower-bearing angels are repeated, with slight variations, in several of those mural scenes, and in fact are virtually identical to the ones on the left side of the *Immaculate Conception* which, as Natividad Galindo pointed out, is the only work signed and dated in 1689—the same year as our drawing (Galindo San Miguel, 1980). They could therefore be considered preparatory sketches for the same (Fig. 23.2).



PEDRO RUIZ GONZÁLEZ (Arandilla (Cuenca), c. 1640- Madrid, 1706)

24.- *Los cuatro evangelistas.*

Tinta de pluma negra y parda, sanguina, y aguadas grises y sepías sobre papel verjurado.

400 x 280 mm.

CE1022D (Db. 159)

Inscripciones: Zona central, a lápiz: "463", sobre un "73" a tinta. Zona central, a lápiz: "6444". Ang. Inf.dcho., a tinta: "13.". Al dorso, a lápiz: "Copia de Castillo" (en grafía moderna), y números corregidos parcialmente a tinta: "440-441-442", por "444-445-446".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 773)

Este dibujo se ha venido manteniendo como anónimo en Museo, y no ha sido nunca expuesto. Está realizado con una técnica peculiar. Sobre un primer diseño a lápiz, combina la sanguina con la tinta negra y posteriores aplicaciones de aguadas sepías y rojas para la consecución de volúmenes muy contrastados. con la sanguina y las aguadas de estos mismos tonos, técnica muy practicada por la escuela madrileña del momento, como ya vimos. Presenta un alto notable de acabado, por lo que el dibujo habría sido pensado para ser mostrado, con un alto grado de creatividad, y poder mover así el ánimo o convicción del comitente, aunque no ha sido posible localizar su transcripción pictórica.

Aunque figurantes sobre la misma hoja, estos santos evangelistas fueron realizados sobre dos papeles diferentes, con destino a los lunetos de las probables pechinas del arranque de una bóveda, cuyos nervios, o espacio que habrían de encerrarlos, quedan dibujados en las traseras de los apóstoles en forma de una gran franja oval, libre de dibujo y sombreado. Iconográficamente hablando, a primera vista, parecen una interpretación libre de los



24.1. Leonardo Parasol según Antonio Tempesta. *San Lucas Evangelista.*

Evangelistas grabados por Leonardo Parasol siguiendo a Antonio Tempesta, los cuales estuvieron muy al uso en los talleres madrileños del momento. (Fig. 24.1)

Estimamos que se deben a la actividad de Pedro Ruíz González, pintor madrileño que ha comenzado a ser bien conocido prácticamente en nuestro tiempo, tanto en el campo de la pintura como en el del dibujo. Respecto al primero de ellos, y en cuanto relacionable con nuestros dibujos, cabe citar su *Noli me tangere* del Museo de Huesca (Quesada Valera, 1999, p. 222), o la ta-



24.2. Pedro Ruiz González. *Buen Pastor*. Museo Nacional del Prado.

bla del *Buen Pastor* del Museo Nacional del Prado, ésta firmada en 1693, que nos marca un claro referente para la atribución, por el parecido de gestos que, en cada caso, presentan los rostros de los protagonistas (Fig. 24.2). Un modelo expresivo el de estos rostros, que en el artista apenas variará, como pone de manifiesto el lienzo de *San Joaquín*, firmado en 1662, de colección privada. (Fig. 24.3)



24.3. Pedro Ruiz González. *San Joaquín*. 1662. Colección privada.

Por lo demás, hay que señalar que han sido muy notables los avances producidos para el campo del dibujo de Ruiz González, gracias fundamentalmente a los estudios de Agüero Carnerero. Entre sus dibujos más destacados pueden citarse el *Cristo servido por los ángeles*, *Santo Tomás de Villanueva*, y particularmente el *Triunfo de San Hermenegildo* de la Biblioteca Nacional de España, que presenta muchas concomitancias técnicas con nuestro dibujo. Y también otros antes considerados de Francisco Rizi y actualmente a él adjudicados (véase Agüero Carnerero, 2016), que ponen de manifiesto la versatilidad que el artista tuvo en este campo, ya que su habilidad gráfica le habría llevado por muy diversos procedimientos y derroteros.

24. *The Four Evangelists*

This drawing, long catalogued by the museum as an anonymous work, has never been exhibited before. The technique is rather unusual. Over the pencil underdrawing, the artist combined red chalk with black ink and subsequently applied sepia and red washes to achieve a striking contrast of volumes. As we have seen, the use of red chalk and washes in those same tones was widespread in the Madrid school of the day. Considering the degree of completion, this highly creative drawing was probably meant to appeal to a patron's feelings or convictions, although its pictorial translation has yet to be identified.

Despite appearing on the same leaf, these holy evangelists were actually drawn on two different sheets of paper, probably destined for lunettes between the pendentives at the base of a vault; the ribs, or space framing those lunettes, are represented behind the apostles as a large oval strip, shaded but free of drawn elements. Iconographically speaking, at first glance it appears to be a loose interpretation of Leonardo Parasol's prints of *The Four Evangelists* after Antonio Tempesta, which were quite common in Madrid workshops at the time (Fig. 24.1).

We believe this was drawn by Pedro Ruiz González, a painter from Madrid whose pictures and drawings have only recently begun to be well-known. Several of his paintings can be linked to our drawings, such as the *Noli me tangere* in the Museo de Huesca (Quesada Valera, 1999, p. 222) and the *Good Shepherd* panel from 1693 in the Museo Nacional del Prado; the expressions of the main characters in both works are mirrored in the evangelists' faces, supporting our proposed attribution (Fig. 24.2). The artist rarely strayed far from this expressive facial model, as evidenced by the privately owned canvas of *Saint Joachim*, signed in 1662 (Fig. 24.3).

Great strides have been made to expand our knowledge of Ruiz González's activity as a draughtsman, primarily thanks to the studies of Agüero Carnerero. He produced many remarkable drawings, among them *Christ Served by the Angels*, *Saint Thomas of Villanueva* and, particularly, the *Triumph of Saint Hermenegild* at the Biblioteca Nacional de España, whose technique is very similar to our drawing. Other works, once assigned to Francisco Rizi and now attributed to him (see Agüero Carnerero, 2016), attest to the artist's versatility in this discipline, as his talent for drawing led him to experiment with a wide variety of procedures and approaches.



PEDRO RUIZ GONZÁLEZ (Arandilla (Cuenca), c. 1640- Madrid, 1706)

25.- Angel con símbolos eucarísticos.

Lápiz sobre papel verjurado. 222 x 123 mm.

CE1041D (Db. 178)

Inscripciones: Zona inf., a lápiz: "13". Al dorso, a lápiz, en grafía moderna: "VERDIGUIER".

Procedencia: Adquirido en 1917.

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.73.

Este segundo dibujo que también consideramos del artista figuró en diferentes inventarios del Museo como original de Miguel de Verdiguier, del que la institución posee el mayor número de dibujos que de este artista se conservan (véase Palencia Cerezo, 2021). La atribución, con la consiguiente expresión escrita al dorso, debió de producirse en época de Enrique Romero de Torres. No obstante, su evidente diferencia respecto a otros más seguros del francés, ya hizo dudar a Gómez-Guillamón Maraver, que lo dejó fuera de sus estudios sobre el escultor francés afincado en Córdoba (véase Gómez-Guillamón, 2006 y 2010).

Presenta a un ángel niño de cuerpo entero y desnudo que eleva al cielo una hostia y una patena, delante de un altar sobre el que se vislumbra un cáliz y tal vez un paño corporal. No presenta la grafía habitual de los angelitos niños angelicales normalmente trazados por Ruiz González, como se puede observar, por ejemplo, en el garabateado *Cristo con ángeles* que conserva la Biblioteca Nacional de España; pero no cabe duda de que estamos ante un modelo que, con diferentes variaciones, fue grato al artista, introduciéndole en muchas de sus pinturas al lienzo.

De no ser porque sus atributos son otros, podría decirse que fue ideado por el artista hacia el final del seiscientos, llevándolo a diversos lienzos. Sirvan de ejemplo el *San Diego de Alcalá* firmado en 1694, de colección privada, en el que el primer niño que aparece flotando junto al santo que levanta



25.1. Pedro Ruiz González. *San Diego de Alcalá*. 1694. Colección privada.

una cista encendida por la izquierda, es prácticamente el mismo. (Fig.25.1) O también, en el *Cristo resucitado y la transverberación de Santa Teresa* de la parroquia de San Mamés de Magaz (Palencia), lienzo firmado en 1700, aquí ocupando el centro de la composición portando un libro alusivo a las dotes como escritora de la santa de Ávila. (Fig. 25.2)



25.2. Pedro Ruiz González. *Cristo resucitado y la transverberación de Santa Teresa*. 1700. Iglesia de San Mamés de Magaz. Palencia.

25. *Ángel with symbols of the Eucharist*

This second drawing which we credit to Ruiz González appeared in various museum inventories as an original by Miguel de Verdiguier. Our institution owns the largest existing collection of drawings by Verdiguier (see Palencia Cerezo, 2021), and we believe that this attribution, as well as the written label on the back, originated in Enrique Romero de Torres's time. However, the obvious differences between this and other confirmed drawings by Verdiguier made Gómez-Guillamón Maraver question the attribution and omit this piece from his studies of the French sculptor who settled in Córdoba (see Gómez-Guillamón, 2006 and 2010).

The child-angel, a full-length nude figure, raises a consecrated wafer and paten heavenwards before an altar on which we can see a chalice and what may be a corporal.

The drawing style differs from Ruiz González's other angelic putti, for instance in the hastily sketched *Christ with Angels* at the Biblioteca Nacional de España, but this is undoubtedly one of the artist's favourite models, as he used different variations of it in many of his paintings.

If not for the disparate attributes, we might think the artist invented this model in the late 1600s and applied it to various canvases. By way of example, we might mention the privately owned *Saint Diego of Alcalá* from 1694, where the first putto that appears beside the saint raising an illuminated casket on the left is practically identical to our drawing (Fig. 25.1); or the *Risen Christ and Ecstasy of Saint Teresa* in the parish church of San Mamés at Magaz, Palencia, a canvas signed in 1700, where the same figure is in the centre of the composition, holding a book that alludes to the writing skills of the saint from Ávila (Fig. 25.2).



anverso

112



reverso

113

LUCA GIORDANO (Nápoles, 1632 – 1705)

26.- *Apuntes sobre la bóveda de la Capilla Paulina de Santa María la Mayor de Roma y la Pala Ansidei. 1651*

Sanguina sobre papel verjurado. 245 x 135 mm.

CE0977D (Db. 114)

Inscripciones: Lateral derecho, a lápiz: “740”. Al dorso, a lápiz: “740”.

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 740)

Bibliografía: García de la Torre, 1984, p. 262; García de la Torre, 2006, pp. 140-141.

En los diferentes inventarios del Museo este aparecía como de Antonio Palomino, atribución que García de la Torre mantuvo en 1984; aunque, ya en 2006, fue publicado como anónimo del siglo XVII y con el título de “Inmaculada Concepción. Copia de Ludivico Cigoli”. Efectivamente, se trata de una copia de diversos motivos existentes en la cúpula de la capilla de Paulo V en la basílica de Santa María la Mayor de Roma, que se centra en su motivo principal, esa heterodoxa *Inmaculada Concepción* que el pintor florentino Cardi, el Cigoli (1559 -1613) dejó al fresco en aquel sitio. Como es sabido, dicha obra llamó mucho la atención desde el momento mismo de su creación, habiendo sido denominada “Inmaculada galileana”, porque la luna que tiene bajo sus pies parece tener rostro, presentando un relieve aproximado del principal satélite de la tierra, el cual comenzaba a ser conocido en este momento gracias a las investigaciones con telescopio de Galileo Galilei, que fue amigo del propio Cigoli. De ella, que se sabe realizada en 1610-12, existe un dibujo preparatorio en los Uffizi. Y también numerosas copias. Una pintada sobre tabla de Domenico Fetti (C.1589-1623), su discípulo, apareció en el mercado español, siendo subastada por la firma madrileña Segre en diciembre de 2006. (Fig.26.1)

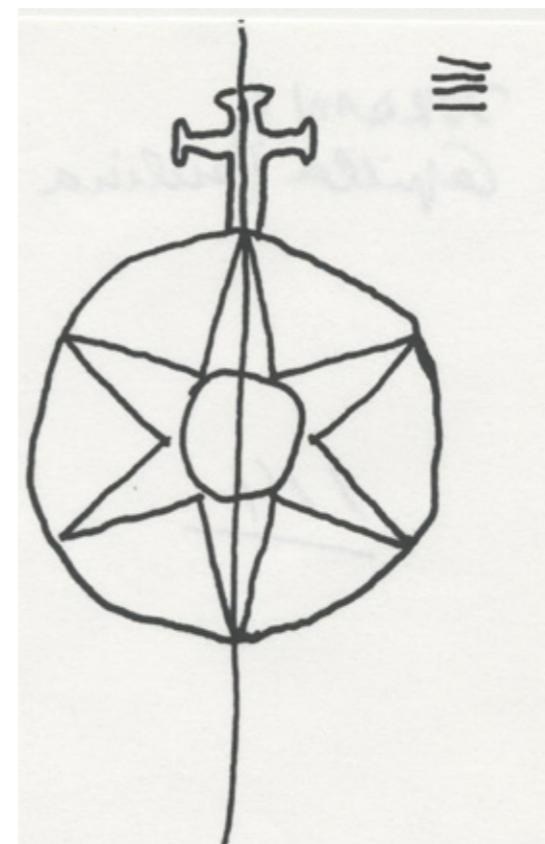


26.1. Ludovico Cigoli. *Inmaculada Concepción*. Roma. Cúpula de la capilla paulina de Santa María la mayor.

Recordemos que la capilla paulina, también llamada capilla Borghese, fue edificada por Paulo V a partir de

1605, para su propio enterramiento y para custodiar el importante icono de la Virgen conocido como *Salus Populi Romani*. La dirección de las tareas de decoración al fresco fue confiada en principio a Giuseppe Cesari, Il Cavaliere d'Arpino, que realizó en ella diferentes trabajos, mientras que Ludovico Cigoli pintó la cúpula y Guido Reni las principales figuras de santos, en los cuales parece que pudieron intervenir también Domenico Passignano, Giovanni Baglione y Baldassare Croce. Más tarde, trabajaron también en ella Giovanni Lanfranco y Pietro Bellori.

El dibujo fue realizado a la sanguina, sobre una obra de papel con filigrana italiana del siglo XVII –estrella de seis puntas dentro de un círculo rematado por cruz–, que fue utilizado por ambas caras. (Fig. 26.2) El anverso tiene como protagonista a la Concepción de Cigoli, y parece evidente que fue hecho copiando debajo de la cúpula, tal vez utilizando un antejo o pequeño catalejo, dada la considerable altura a la que el motivo se encuentra. Muestra también los contornos y sombras de ángeles y nubes existentes alrededor de la Virgen, pudiendo verse incluso la sensación de profundidad y contraste oval que



26.2. Filigrana del dibujo.

presenta el paramento. Abajo presenta el motivo de la serpiente situada a los pies de María, que su autor interpretó algo a su manera, pues transformó el saurio allí presente en una serpiente enroscada en tres anillos crecientes de menor a mayor, hasta finalizar en una expresiva cabeza que muestra la boca abierta y una afilada lengua.

Al dorso del mismo, bien definidas, presenta cuatro cabezas pareadas dos a dos y en posición inversa. Lo que prueba que el soporte fue utilizado en dos momentos distintos, siendo utilizado en posición contraria en un segundo momento. En su primer momento de su uso, aparece de nuevo la Concepción de Cigoli en la parte superior derecha, cuyo contorno se traza levemente por primera vez a lápiz, remarcándose luego a la sanguina solamente su medio cuerpo. Junto a ella, a la derecha y a mayor tamaño –lo que prueba la no combinación del nuevo motivo con el anterior–, parece haberse dibujado la cabeza del apóstol San Pablo que, junto a la de San Pedro, asoma por la cornisa de la bóveda paulina. El procedimiento ejecutorio nos demuestra el interés de un artista que reutiliza el papel para seguir profundizando en lo que está viendo, desentendiéndose del motivo principal, para lo cual traza primeramente una línea vertical y otra horizontal siguiendo la trayectoria de los cordeles del papel, algo desplazada hacia la izquierda, al menos en relación a la superficie que el soporte en la actualidad presenta.

En un tercer momento, utilizando el reverso, en el espacio que ha quedado, traza una cabeza masculina y otra femenina, como afrontadas. Pero ahora, lo que antes era admiración por la obra de Cigoli se torna hacia Rafael, ya que estas cabezas copian la de sendos personajes que aparecen en la pintura sobre tabla de la *Predicación de San Juan Bautista*, uno de los dos cuadros realizados por el de Urbino para la predella de un retablo de la iglesia de San Fiorenzo dei Servi, en Perugia (Fig.26.3), conocida como Pala Ansidei. Esta *Madona de los Ansidei* (La Virgen entre san Juan Bautista y san Nicolás de Bari), firmada por Rafael Sanzio en la orla del manto de la Virgen - en 1505 según unos, o en 1507, según se lea el último guarismo de la firma -, fue ejecutada para la ca-



26.3. Rafael Sanzio de Urbino. *San Juan Bautista predicando*. 1505. Londres. National Gallery.

quilla privada de la perugina familia Ansidei. En 1730 fue sustituida allí por una copia de Nicola Monti, mientras que el original acabó por formar parte de la colección de Lord Robert Spencer, pasando luego a la del Duque de Marlborough en el Palacio de Blenheim, y de ahí, ya en 1885, a la Galería Nacional de Londres. (Fig.26.4)



26.4. Rafael. *San Juan Bautista predicando*. Detalle.

Como apuntó Bernardo de Dominici, principal biógrafo de Giordano, tras haber dado sus primeros pasos en la pintura junto a su padre en Nápoles, en 1652 el artista pasó a Roma por tres años para estudiar las obras de grandes maestros, observándolo todo y trabajando al lado de Pietro de Cortona, lo que le permitió iniciarse desde muy joven en la pintura. Allí vio y trabajó sobre todo lo que pudo, tratando de imitar a todos los grandes maestros que le fascinaban. Siempre siguiendo a De Dominici, en una biografía que no fue publicada hasta 1730, el joven aprendiz habría dibujado varias veces las logias y habitaciones pintadas por Rafael en el Vaticano, y nada más que en doce ocasiones la *Batalla de Constantino* de Giulio Romano, amén de otras muchas obras de la Galleria Farnese.

Según Valter Pinto “*il Giordano, sperimentatore curioso, dipinge e interveniva producendo di volta in volta i quadri ‘alla maniera di ...*” (Pinto, 2008 p. 142), lo que le granjeó “*la sua celebrata capacità di imitare i altri*”. Tanto a Durero como a Polidoro di Caravaggio, a Miguel Angel a Rafael, a Rubens. Y también al propio José de Ribera, a quien ya había conocido en Nápoles, aunque su formación directa con el español solo se produjo a partir de 1657 (Farina, 2019, pp. 106-107). De ello dan buena muestra sus diferentes dibujos que se consideran pertenecientes a esta fase inicial romana, como la *Copia de la fachada del Palacio Ricci de Roma* –obra de Polidoro y Maturino–, el *Muzio Scevola* del Museo Nacional del Prado, *El sueño de Jacob* del British, copia de Rafael; o la *Figura masculina amamantada* del Art Institute de Chicago.

Luego, desde Roma, Giordano se dirigió a Venecia, donde ya tuvo sus primeros encargos públicos para iglesias (Santa María del Pianto, San Pietro de Castello y Spiritu Santo). Pero en 1653 emprendió la vuelta a su Nápoles

natal, donde haría gala de todo lo aprendido en estos viajes formativos, particularmente en *La entrega de las llaves a San Pedro y Encuentro de San Pedro y San Pablo camino del martirio*, lienzos que pinta en 1654 para la iglesia de San Pedro ad Aram. No acabaría tampoco aquí el periplo viajero de Giordano, pues en 1665 volvía de nuevo a Florencia, donde trabajó para los Médicis y para algunos aristócratas toscanos. Y también, de nuevo, a Venecia, para regresar definitivamente a Nápoles y, antes de su partida hacia España, reanudar las labores al fresco en la cúpula de la sacristía de la capilla de San Genaro, las cuales había emprendido en 1663.

Tratando de precisar un poco más sobre este primer *soggiorno romano* de Giordano, hay que hacer alusión al llamado “Informe de vida de Luca Giordano”, fechado en agosto de 1681. Se trata de una carta que se cree proporcionada por el propio artista al florentino Filippo Baldinucci, y que pasaría luego a manos de su hijo Francesco Saverio, autor de otro perfil biográfico dedicado al napolitano. En él se puede leer que el joven Luca fue a Roma por seis meses, “a la edad de 16 años”, es decir, no en 1650, si no al comienzo de 1651, ya que había nacido el 18 de octubre del año 1634. Fue llevado allí por su padre “para hacerlo estudiar sobre los antiguos y las obras de hombres ilustres”. Contando ya veinte años, volvería de nuevo, pero solo por un semestre. Sería por tanto en 1654, en el mismo período en que, entre marzo y julio, realiza su primer encargo para la iglesia napolitana de San Pietro ad Aram (Farina, 2019, p. 105).

Nuestro dibujo, realizado con el procedimiento habitual a la sanguina propio de este momento, que de alguna manera lo acercaba también a los de los maestros clásicos del quinientos, todavía con el papel de base sin tinter como ahora veremos, tiene paralelismos técnicos con varios otros, y en él se percibe también ese achaparramiento típico de las figuras, tal vez debido a que las hacía copiando a distancia desde abajo, como fue también el caso de las que copió en Roma de la fachada del Palacio Milesi. Todos estos dibujos evidencian su quehacer a imitar a los clásicos, además de el haberse acercado a las mayores novedades fresquistas que se habían producido en Roma cincuenta años atrás, entre las que contaban tanto las de los espacios públicos religiosos, como lo privados, que en este segundo caso contaba –y mucho– las diferentes intervenciones de Pietro de Cortona, que parece que por allí lo llevó de la mano. Pudo así el artista adquirir una formación a medio camino entre lo antiguo y lo moderno que, unido a esas habilidades que le granjearon el apelativo de *fa presto*, le propició situarse en la que podría denominarse para entonces “vanguardia del arte occidental”.

Sabemos que el artista vendía sus dibujos para ganarse la vida, por lo que no sería extraño que en ese momento,



26.5. Lucas Jordán. *Batalla a la antigua*. Colección privada.

estos dos dibujos cordobeses procedieran de una compra directa por alguno de los numerosos españoles que entonces formaban parte de la población de la ciudad eterna. Y sabemos también que, con los vendidos, se conformó un álbum inicial, luego desmembrado, del que provendrían todos los que actualmente forman parte de los principales museos del mundo (véase Farina, 2019). El dibujo plantea también una novedad en la vida del joven Giordano, como es su parada en Pistoia, ciudad que forma parte de la Umbría, patria de Rafael, para aprender directamente del gran maestro en sus años jóvenes. Una parada a la que no se habrían referido sus biógrafos, y que se entiende lógica en el trayecto de subida a Venecia desde Roma. Lo que permite precisar con garantías la data de nuestro dibujo, resultado de la reutilización de una hoja que para él no constituía un *modello*, sino unos ejercicios copiatorios formativos para alcanzar habilidad y destreza.

Ello no quiere decir que no le sirviesen para algo más, como lo prueba uno de sus primeros cuadros de batallas de este momento, que confirma, como varios otros, su presencia en la sala vaticana de Constantino aprendiendo de Rafael, pues al menos en él se representa la batalla contra Majencio. (Fig. 26.5.) Nos referimos al de más de tres metros de ancho, que fue subastado por Sotheby's Londres el 11 de julio de 2002 (lote 186), que

aparece firmado con la inscripción “*Lucas.Jordanus./Inventor.Ætatis sua... /XV.P.1651*” (véase sobre el mismo Farina, 2019, pp. 105-106). Pues bien, este gran lienzo esta firmado en su parte central sobre un papel asido a la boca de un saurio, cuyo ejercicio dibujístico preparatorio parece haber estado en el de la serpiente de la Inmaculada de Cigoli que él interpreta en nuestro dibujo. (Fig. 26.6.)



26.6. Lucas Jordán. *Batalla a la antigua*. Detalle de la firma.

26. *Sketches on the ceiling of the Pauline Chapel in Santa Maria la Maggiore, Rome, and the Ansidei Madonna*

Different museum inventories list this as a work by Antonio Palomino, an attribution that García de la Torre maintained in 1984, although in 2006 it was published as an anonymous 17th-century work under the title *Immaculate Conception, after Lodovico Cigoli*. It is indeed a copy of various motifs on the dome of the chapel of Paul V in the Roman basilica of Santa Maria Maggiore, particularly the central theme: the unusual fresco of the *Immaculate Conception* left there by Florentine painter Lodovico Cardi, also known as Cigoli (1559–1613). As we know, that composition attracted a great deal of attention from the moment it was first unveiled because the moon beneath the Virgin's feet seemed to have a face, approximately replicating the texture of the Earth's only satellite, which was just becoming known at the time thanks to the telescopic investigations of Cigoli's friend Galileo Galilei. The Uffizi owns a preparatory sketch (1610–1612) for the fresco, of which there are also numerous copies. Cigoli's disciple Domenico Fetti (ca. 1589–1623) painted a copy on panel that surfaced on the Spanish market and was sold at the Madrid auction house Segre in December 2006 (Fig. 26.1).

Work began on the Pauline Chapel, also called the Borghese Chapel, in 1605. Pope Paul V commissioned this structure to serve as his own funerary chapel and to house the important Marian icon known as *Salus Populi Romani*. The fresco decoration was initially supervised by Giuseppe Cesari, the Cavaliere d'Arpino, who painted different parts of the chapel, leaving the dome to Lodovico Cigoli and the principal saints to Guido Reni, possibly assisted by Domenico Passignano, Giovanni Baglione and Baldassare Croce. Giovanni Lanfranco and Pietro Bellori also worked on the chapel at a later date.

The drawing was done in red chalk on both sides of a piece of paper with 17th-century Italian filigree—a six-pointed star inside a circle surmounted by a cross (Fig. 26.2). The front is dominated by Cigoli's Madonna, which was obviously copied from underneath the dome, perhaps with the help of a spyglass or small telescope given the painting's height above the floor. It also shows the outlines and shadows of angels and clouds around the Virgin, even capturing the sense of depth and oval contrast on the ceiling. The artist created his own interpretation of the habitual motif of the snake beneath Mary's feet, depicting a serpentine body coiled in three increasingly large rings and ending in an expressive head with an open mouth and pointed tongue.

On the back of the sheet are four clearly defined heads, grouped in twos. Each pair shows a position and its reverse, which tells us that the paper was used at two different times, inverting the heads on the second occasion. Cigoli's *Immaculate Conception* appears again in the upper right corner on this side of the paper; in his first drawing session, the artist lightly outlined her figure in pencil and then highlighted only half the body in red chalk. To the right of this figure and on a larger scale—proving that the new motif did not go with the old—is what looks like the head of the Apostle Paul, who peers over the cornice of the Pauline vault along with Saint Peter. The manner of execution denotes the artist's interest in reusing the same sheet of paper to continue exploring certain details, aside from the main theme, for which he first drew a vertical (and later a horizontal) line following the paper's laid and chain lines, which is somewhat shifted to the left, at least in relation to the current surface area of the paper.

In a third session, the artist used the space left on the reverse to sketch a male and a female head, which seem to be facing each other. But this time the object of his admiration was Raphael rather than Cigoli, as these heads are copied from two characters in the panel *Saint John the Baptist Preaching*, one of two paintings made by the master from Urbino for the predella of the Ansidei altarpiece in the church of San Fiorenzo dei Servi at Perugia (Fig. 26.3). The main panel of that altarpiece, the *Ansidei Madonna* (Madonna and Child with Saint John the Baptist and Saint Nicholas of Bari), signed by Raphael Sanzio in 1505 or 1507, depending on how one reads the final flourish of the signature, was painted for the private chapel of the Ansidei family of Perugia. In 1730 it was replaced by a copy by Nicola Monti, and the original entered the collection of Lord Robert Spencer, later found a home with the Duke of Marlborough at Blenheim Palace, and was eventually purchased by the National Gallery of London in 1885 (Fig. 26.4).

Giordano's chief biographer, Bernardo de' Dominici, wrote that, after learning the painter's craft from his father in Naples, in 1652 the artist went to Rome to study the work of the great masters. He spent three years there, observing everything and working alongside Pietro da Cortona, which allowed him to become a professional painter at a very young age. While in Rome, he saw and absorbed as much as he could, striving to emulate the old masters whom he found so fascinating. De' Dominici claimed, in a biography not published until 1730, that the young apprentice repeatedly drew the Vatican loggias and rooms painted by Raphael and had sketched Giulio Romano's *Battle of the Pons Milvius* no less than twelve times, along with many other works in the Galleria Farnese.

According to Valter Pinto, “*il Giordano, sperimentatore curioso, dipingeva e interveniva producendo di volta in volta i quadri ‘alla maniera di’*” (Pinto, 2008, p. 142), which gave him “*la sua celebrata capacità di imitare i altri*”. Giordano could successfully imitate any artist: Dürer, Polidoro da Caravaggio, Michelangelo, Raphael, Rubens and even Jusepe de Ribera, whom he had already met in Naples, although he would not begin training under the Spaniard until 1657 (Farina, 2019, pp. 106–107). This is borne out by drawings dated to that early Roman phase, such as his *Copy of the facade of Palazzo Ricci in Rome* (the work of Polidoro and Maturino), *Muzio Scevola* at the Museo Nacional del Prado, *Jacob's Dream* at the British Museum, after Raphael, or the *Reclining Child* at the Art Institute of Chicago.

Giordano later headed to Venice, where he received his first public commissions for churches (Santa Maria del Pianto, San Pietro di Castello and Spirito Santo). But in 1653 he returned to his native Naples to show off everything he had learned in those formative years, particularly in *Christ Presenting the Keys to Saint Peter* and *Saints Peter and Paul Meet on the Road to Martyrdom*, the canvases he painted in 1654 for the church of San Pietro ad Aram. This was not the end of Giordano's travels, for in 1665 he returned to Florence, where he worked for the Medicis and a few Tuscan aristocrats. He also revisited Venice before coming home to Naples where, prior to his departure for Spain, he resumed his work on the frescoes of the dome over the sacristy in the chapel of San Gennaro, begun in 1663

For more specific details of Giordano's first *soggiorno romano*, we must turn to the “*Relatione della vita di Luca Giordano*”, dated August 1681. This document is a letter, presumably sent by Giordano himself to the Florentine Filippo Balducci, which ended up in the hands of his son Francesco Saverio, author of another biographical account of the Neapolitan artist. In it we read that the young Luca went to Rome for six months “at the age of 16”—in other words, not in 1650 but in early 1651, as he was born on 18 October 1634. His father took him there “to make him study the ancients and the works of illustrious men”. Giordano returned when he was twenty years old, but only for a semester. This would have been in 1654, around the same time when, between March and July, he worked on his first commission for the Neapolitan church of San Pietro ad Aram.

Our drawing, executed in the red chalk medium typical of this period (which in a way also brought it closer to the masters of the Cinquecento) on paper still lacking the tint that would become Giordano's signature, has technical similarities to several others. We also see the characteristically stubby or stunted figures, an effect that may be due to him copying them from below at a distance, as occurred with the motifs he copied from the facade of Palazzo Milesi in Rome. All these drawings reveal his desire to imitate the classics as well as his knowledge of the greatest innovations in fresco painting introduced in Rome some fifty years earlier, in both public religious and private settings; he was particularly influenced by the projects of Pietro da Cortona, who apparently guided his first steps in this area. The artist thus received both an antique and a modern art education which, combined with the skills that earned him the nickname of *Fa Presto*, placed him in what was effectively the “vanguard of Western art” at the time.

We know that Giordano sold his drawings to make a living, so these two works now in Córdoba could have been purchased directly from him by one of the many Spaniards residing in the Eternal City at the time. We also know that the sold works formed an initial album from which all the drawings now in major museums around the world came (see Farina, 2019). In addition, the drawing hints at what may be a hitherto unknown chapter in young Giordano's life: a visit to Pistoia in Umbria, Raphael's homeland, to learn directly from the great master in his early years. Though not mentioned by his biographers, this would have been a logical stop on the road from Rome to Venice, and it allows us to confirm the date of our drawing, a reused sheet of paper which for Giordano was not a modello but academic copying exercises to acquire skill and dexterity.

However, this does not mean that he never found another use for them. One of Giordano's first war paintings confirms that he visited the Vatican Hall of Constantine to learn from Raphael, as it clearly depicts the emperor's battle against Maxentius (Fig. 26.5). That picture, measuring over three metres wide, was auctioned by Sotheby's London on 11 July 2002 (lot 186) and bears the inscription “*Lucas.Jordanus.Inventor.Ætatis sua.../XV.P.1651*” (on this, see Farina, 2019, pp. 105–106). The artist placed his signature in the centre of this immense canvas on a piece of paper in the mouth of a saurian, which seems to be a more polished version of the serpent under the Cigoli Madonna in our drawing (Fig. 26.6).



LUCA GIORDANO (Nápoles, 1632 – 1705)

27.- Triunfo de la Divina Providencia.

Hac. 1650-53.

Sanguina, aguada negra y toques de albayalde sobre papel verjurado tintado en rojo. 297 x 205 mms.

CE0923D (Db.62)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878.

Frente a ese carácter de ejercicio práctico formativo que tenía el dibujo anterior, en éste Giordano da un ejemplo notable de su habilidad para crear composiciones de tipo propio. Se trata de este dibujo hasta ahora inédito, que los antiguos inventarios del Museo titulaban como “boceto para un cuadro”, adjudicándosele con interrogantes a Juan Valdés Leal. Presenta a un grupo de tres figuras femeninas que, descendiendo sobre nubes desde arriba hacia abajo, tratan de imponer tres atributos papales, como son la tiara, el báculo de palma y las llaves de San Pedro. Está realizado con una técnica poco habitual en el ámbito de la pintura española de la Edad Moderna, que mezcla el lápiz con la sanguina diluida en agua sobre un papel entintado en rojo, a partir de lo cual, el artista conseguía obtener luces mediante el lápiz blanco o tiza de albayalde. Se trata de una técnica aparentemente inventada por el artista (Scavizzi, 1999, p.103), aunque ya había sido utilizada por diversos maestros del cuatrocento. Sirva como ejemplo el *Estudio de figura alegórica y apóstoles* del pintor florentino Giovanni dal Ponte que conserva el Metropolitan de Nueva York procedente de la colección Lehman (véase Szabo, ca. 1975, s/p. Obra n.º 8).

En cuanto a temática, su composición es heredera de la realizada entre 1632-39 por Pietro Barretini da Cortona y sus ayudantes en el techo del palacio Barberini en Roma, que viene siendo titulada *Triunfo de la divina providencia*. En la escena aparecen con claridad elementos que también existían en la composición del cortonés: una figura femenina que porta la tiara papal, en disposición de colocarla sobre otra con corona que muestra las dos llaves de la Iglesia, símbolos del papado. Por debajo,

tres figuras femeninas más, portando ramas de laurel en forma de corona, revolotean entre grandes abejas, emblema de la familia Barberini. Finalmente, una cuarta, separada de las otras tres, impone una corona de estrellas. (Fig. 27.1)



27.1. Pietro da Cortona. *Triunfo de la divina providencia*. Detalle. Roma. Palacio Barberini.

Sabemos que la temática del gran fresco de techo Barberini - hoy museo romano de arte antiguo- fue elaborada por Francesco Bracciolini dell'Appi (1566-1645), erudito poeta pistoiano muy cercano al Papa, por ser secretario privado de Antonio Barberini, su cardenal sobrino. Bracciolini había escrito, además, un poema con motivo de la misa papal de Urbano VIII, publicado en 1628. Así, el techo del palacio propone el triunfo de la familia Barberini a partir del nombramiento papal de Maffeo en 1623, -querido por la Divina Providencia-, a través de mitos, leyendas y episodios bíblicos, que son adoptados como ejemplos. Su proceso ejecutivo resulta también bastante conocido. Cortona creó primero la parte central de la escena, luego el marco central y la Divina Providencia, para luego proceder con la construcción de las cuatro esquinas, definiendo también el escaneado del falso friso de mármol con telamones. Luego abordó el lado corto del oeste, los dos lados largos, y, finalmente, el otro lado corto del este, donde aparecen Minerva y La caída de los gigantes.

Que Giordano admiró esta gran pintura mural del barroco italiano está fuera de toda duda. Incluso que copió -al menos- in situ, su motivo central, lo prueba el dibujo existente en el Art Institute de Chicago (Inv°1922.215) (Fig. 27.2), donde se muestra como un hábil copista de aquello que hubo de estar viendo a gran altura, no planteando nada nuevo en su dibujo, realizado, como otros tantos en Roma, para adquirir dominio y mano en el uso de la sanguina. A raíz de este dibujo, y otros tomados del mismo techo conservados en los Uffizi, Viviana Farina anota que Giordano debió de volver al menos dos veces a meditar sobre la obra de Pietro da Cortona (Farina, 2019, p.111).



27.2. Giordano. *Triunfo de la divina providencia*. Motivo central. Chicago. Art Institute.

Pero nuestro dibujo no es una simple copia, responde a un paso creativo propio. En él ya no se aprecian ni las abejas, ni los dos angelillos desnudos de cuerpo entero situados, uno bajo las llaves, y el otro, de espaldas, sosteniendo una rama de laurel. Pero, aunque tratadas de dife-

rente manera, es evidente la correspondencia entre figuras femeninas. De la que impone la corona de estrellas con la primera que desciende desde arriba detrás de la tiara. De la que porta las llaves con la que queda por debajo de ella. Y de la que queda por la derecha sosteniendo la corona de laurel, con la que aquí impone la tiara. Sin embargo, en la parte inferior aparece un elemento nuevo. Un probable ángel niño que representa al papado, pues porta las llaves y el báculo o vara de mando.

Recordemos que el báculo y la llave eran los atributos tradicionales de Jano, dios civilizador de los romanos, pacificador y constructor de ciudades. Un dios, en fin, muy del agrado de Giordano, que lo representaría en diversas ocasiones, especialmente durante su estancia en España, presentando al rey Carlos II como Jano bifronte en el techo del despacho del palacio Real de Aranjuez (véase Jordán de Urríes y de la Colina, 2004 y Sancho y Jordán de Urríes y de la Colina, 2007). Su relación con Cortona también es evidente, pues parece inspirado en el niño que igualmente se sienta sobre el regazo de una madre en la parte inferior derecha de la composición de *Hércules abuyentando a las arpías* en el techo Barberini. Además, podemos considerarlo antecedente de la figura del Jesús niño que aparece su pintura conocida como *Madonna Falcioni (Sagrada Familia con San Juanito)*. Óleo sobre tabla oval. 211X168,5 cm.), obra de hacia 1660 ecuanímente considerada de Giordano, que pertenece a una colección privada de Pésaro, y que



27.3. Giordano. *Madonna Falcioni*. Pésaro. Colección privada.

según Ferrari y Scavizzi podría ser la obra vista por Antonio Ponz en el Alcázar de Madrid, a la que se refieren como hecha "a la manera de Rafael". (Fig. 27.3)

Incluso, las tres figuras femeninas que portan los atributos papeles recuerdan a otras que aparecen en otros cuadros de esta época, como el *San José con el niño en gloria* probablemente retocado por Paolo de Matteis subastado por Wannenes en Génova en 2016 (Wannenes, 2016, obra 481, p. 81). Puede decirse que este recuerdo de las imágenes del techo Barberini no se alejaría nunca de la retina del pintor, pues incluso en su primer momento ya definitivamente napolitano, donde estuvo muy influido por Matia Pretti, en su estancia que allí duró entre 1653 y 1660, todavía quedaría manifiesto. Su pintura entonces habría sido una mezcla de estilos tomados de Ribera, Pretti y Cortona, como pone de manifiesto el lienzo para el altar de Santa Brígida, donde no solo estará el Veronés, -como señaló De Dominici-, sino que el detalle de la mujer de espaldas con los niños de la parte inferior central, estaría también inspirado en el mismo, como acertadamente señaló Ferrari (Ferrari, 2002, p. 32).

El tema de La Divina Providencia nunca llegó a tener parangón en España. Ni, que sepamos, transcripción plástica. A pesar de que, composiciones de este tipo, ya se estaban haciendo habituales en la España de las últi-

mas décadas del siglo XVII. Recordemos el boceto con la *Alegoría de la clemencia* (Óleo sobre lienzo. 177 x 82 cm.) del Palacio Altieri, obra de hacia 1675, atribuida al taller de Carlo Maratti, que fue enviada desde Italia a Carlos II y que, perteneciente al Patrimonio Nacional, hoy conservada en el Palacio Real de Riofrío (véase Redín de Michaux, 2016, p. 33). En ella, en su parte superior, aparece una figura femenina imponiendo la tiara a la Clemencia; mientras que, por la derecha, otra presenta las llaves del papado. De igual suerte, una figura femenina alegorizando al papado, puede verse también en la parte superior del cuadro *Alegoría de España*, en la serie de alegoría de naciones y continentes realizada por Giordano para la Casita del Príncipe de El Escorial, hoy conservada en el palacio de la Zarzuela.

Finalmente, hay que decir que es manifiesta la altísima impronta giordanesca de este dibujo, reflejada en la manera de plegar los paños con terminación puntiaguada, o en la similitud de los rostros de las figuras femeninas en él habituales. Compárese, si no, con nuestro dibujo las que aparecen en la *Milagrosa liberación del siervo de Zalla* por San Benito de la colección Palacios Remondo de Zaragoza, boceto preparatorio para el cuadro central de la bóveda de la iglesia de Montecasino, que fue destruida en la II Guerra Mundial, en la que trabajó el artista con su taller en 1677 (véase Pérez Sánchez, 2002, p. 144).

27. The Triumph of Divine Providence

In contrast to the practical, educational aims of the previous drawing, this one clearly illustrates Giordano's ability to create his own original compositions. Never published until now, it was listed in old museum inventories as a "sketch for a picture" and tentatively attributed to Juan de Valdés Leal. In it we see a group of three female figures descending on clouds and to deliver three papal attributes: the tiara, the palm staff, and the keys of St Peter. The medium Giordano used was quite unusual among early modern Spanish painters: he combined pencil and red chalk diluted in water on red-tinted paper, and later applied highlights with white pencil or lead-white chalk. This technique was supposedly invented by the artist (Scavizzi, 1999, p. 103), although it had been used previously by various Quattrocento masters: for example, the Florentine painter Giovanni dal Ponte in a study of an allegorical figure and apostles at the Metropolitan Museum in New York, previously in the Lehman Collection (see Szabo, ca. 1975, n.p., work no. 8).

Thematically, the composition is indebted to the *Triumph of Divine Providence* painted by Pietro Barretini da Cor-

tona and his assistants on the ceiling of Rome's Palazzo Barberini in 1632-39. Certain elements are clearly repeated in both: a female figure carrying the papal tiara, ready to place it on another crown showing the crossed keys of the church, symbols of the papacy; below, three more female figures bearing laurel wreaths and frolicking amid oversized bees, emblems of the Barberini family; and, finally, a fourth woman separate from the other three, bestowing a crown of stars (Fig. 27.1).

We know that the theme of the great Barberini ceiling fresco—now part of the Galleria Nazionale d'Arte Antica—was devised by Francesco Bracciolini dell'Appi (1566-1645), an erudite poet from Pistoia who was very close to the pope, as private secretary to the pontiff's nephew, Cardinal Antonio Barberini. Bracciolini had also written a poem on the occasion of Urban VIII's papal mass, published in 1628. He intended the palace ceiling to portray the triumph of the Barberini family—achieved with Maffeo's election to the papacy in 1623—as the will of Divine Providence by harnessing the exemplary power of myths, legends and biblical stories. We also have a fairly clear idea of how it was executed. Cortona created the central scene first, followed by the

central frame and Divine Providence, and then began to construct the four corners, adding telamons to fix the perspective of the false marble frieze. Later he tackled the short west side, the two long sides and, finally, the short east side, where Minerva and the fall of the giants are depicted.

There can be no doubt that Giordano admired this masterpiece of Italian Baroque mural art. He copied the central motif, if not more, in situ, as we can infer from the drawing at the Art Institute of Chicago (inv. 1922.215) (Fig. 27.2), which demonstrates his talent for copying a scene located far above him; he did not add anything new, but that is hardly surprising since his aim, like that of so many other copyists in Rome, was simply to master and perfect the use of red chalk. Based on this and other drawings of the same ceiling now in the Uffizi, Viviana Farina has posited that Giordano must have gone back to observe Pietro da Cortona's work at least twice (Farina, 2019, p. 111).

But our drawing is an original creative step, not a mere copy. The bees have disappeared, as have the two nude full-length putti, one below the keys and the other holding a laurel branch and facing away from us. However, the resemblance of the female figures, though treated differently, is undeniable. The one holding the crown of stars corresponds to the first woman descending behind the tiara; the figure holding the keys resembles the one below her; and the woman on the right holding the laurel wreath can be linked to the one bestowing the tiara here. But Giordano added a new element in the lower register: a probable child-angel or putto who represents the papacy, as he is carrying the keys and the crosier or staff of authority.

The crook and key also happened to be the traditional symbols of Janus, civilizing god of the Romans, peacemaker and builder of cities. These qualities endeared him to Giordano, who represented the deity on several occasions, especially during his years in Spain, when he portrayed King Charles II as two-faced Janus on the ceiling of his study at the Royal Palace of Aranjuez (see Jordán de Urríes y de la Colina, 2004, and Sancho and Jordán de Urríes y de la Colina, 2007). His relationship with Cortona is also evident, as the putto seems to have been inspired by the child sitting on his mother's lap in the lower right corner of *Hercules Chasing Off the Harpies* on the Barberini ceiling. It can likewise be considered a precedent of the Christ Child figure in the *Falcioni Madonna* (*Holy Family with the Infant Saint John the Baptist*, oil on oval panel, 211 x 168.5 cm), a painting from circa 1660, unanimously attributed to Giordano and currently in a private collection in Pesa-

ro, which Ferrari and Scavizzi believe may be the work that Antonio Ponz saw at the Alcázar in Madrid, the one described as painted "in the manner of Raphael" (Fig. 27.3).

Even the three female figures carrying the papal attributes recall others from paintings made during this period, such as the *Saint Joseph with the Christ Child in Glory*, probably retouched by Paolo de Matteis, that was auctioned by Wannenes in Genoa in 2016 (Wannenes, 2016, work 481, p. 81). It would be safe to say that the images on the Barberini ceiling remained permanently etched in the painter's memory, as their impact was still strong even during his first definitively Neapolitan period from 1653 to 1660, when he was heavily influenced by Mattia Preti. His painting then was a blend of Ribera's, Preti's and Cortona's styles, as illustrated by his canvas for the altar of Santa Brigida, where we can also see elements borrowed from Veronese, as De' Dominici noted, and even his own work, like the woman facing away from us with the children in the lower central part, which Ferrari insightfully pointed out (Ferrari, 2002, p. 32).

Nothing comparable to the theme of *The Divine Providence* was ever produced in Spain, nor was it ever translated into three dimensions, as far as we know, despite the fact that such compositions were becoming increasingly common in Spain in the final decades of the 17th century. Patrimonio Nacional owns a sketch, now in the Royal Palace of Riofrío (see Redín de Michaux, 2016, p. 33), of the *Allegory of Clemency* (oil on canvas, 177 x 82 cm) in the Palazzo Altieri, from circa 1675, attributed to the workshop of Carlo Maratti, that was sent to Charles II from Italy. The female figure at the top of that sketch is placing the tiara on Clemency's head, while another on the right presents the keys of the papacy. Yet another feminine allegory of the papacy can be seen at the top of *Allegory of Spain*, from the series of allegorical paintings representing nations and continents that Giordano created for the Casita del Príncipe at El Escorial, now in the Palace of La Zarzuela.

Finally, it is important to note the uniquely Giordanesque features of this drawing, such as the pointed ends of the draperies or the similar facial features of his usual female types. Compare, if you will, the faces of the women in our drawing with those in *Saint Benedict Miraculously Frees the Servant of Zalla* from the Palacios Remondo collection in Zaragoza, a preparatory sketch for the central panel on the vaulted ceiling of the church at Monte Cassino, destroyed in World War II, which the artist and his workshop painted in 1677 (see Pérez Sánchez, 2002, p. 144).

BIBLIOGRAFÍA

Agüera Ros, 1993. Agüera Ros, José Carlos: "La pintura española foránea del siglo XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión", *Príncipe de Viana*, 54, 198, 1993, pp.29-50.

Agüero Carnerero, 2016. Agüero Carnerero, Cristina: "Dos nuevos dibujos del pintor Pedro Ruiz González", *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 354, 2016, pp. 194-201.

Angulo y Pérez Sánchez, 1969. Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Pintura madrileña. Primer tercio del XVII*, Madrid, CSIC, 1969.

Angulo y Pérez Sánchez, 1977. Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *A corpus of spanish drawings. Madrid School 1600 to 1650*, II, London, 1977.

Aranda Rubio, 2015. Aranda Rubio, Blanca: *Las pinturas de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva en Zaragoza: análisis histórico-artístico*, Universidad de Zaragoza, TFG, 2015. Repositorio de la Universidad de Zaragoza - Zaguán, <http://zaguan.unizar.es>.

Ariza Serrano, 2006. Ariza Serrano, Antonio J.: "Los cuadros del Palacio Ducal de Fernán Núñez", *Patrimonium*, 1, noviembre 2006, pp.33-36.

Autores Varios, 1985. Autores Varios: *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, catálogo de la exposición, IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1985.

Aterido, 2015. Aterido, Ángel: *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726. Cronobiografías*, Coll&Cortés, Madrid, 2015.

Aterido, 2016. Aterido, Ángel: "Sebastián Muñoz. Academias de desnudo masculino", en Navarrete Prieto, 2016, p. 276.

Barcia, 1906. Barcia, Angel María de: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

Barrio Moya, 1983. Barrio Moya, Jose Luis: "Los bienes del pintor Francisco Ricci", *Archivo Español de Arte*, LVI, 221, pp. 39-46.

Boubli, 2002. Boubli, Lizzie: *Inventaire Général des dessins. École Espagnole. XVIe-XVIIIe siècle*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Briganti, 1962. Briganti, Giuliano: *Pietro da Cortona o Della pittura Barocca*, Firenze, 1962.

Bultrach, 2014. Bultrach, Carolina: *El tercer Conde de Fernán Núñez (1644-1721). Memorias de un hombre práctico*. CSIC-Marcial Pons Historia, Madrid, 2014.

Bouza, 2005. Bouza, Fernando: "La correspondencia del Hombre práctico. Los usos epistolares", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IV, 2005, pp. 129-154.

Caballero Gómez, 1985. Caballero Gómez, M^a Victoria: *Juan de Toledo. Un pintor en la España de los Austrias*, Murcia, 1985.

Cáceres Pla, 1891. Cáceres Pla, Francisco: *Juan de Toledo. Ensayo biográfico-histórico*, Madrid, Imprenta de Evaristo Sánchez, 1891.

Calvo Gómez, 2022. Calvo Gómez, José Antonio: "Un fraile viene a comer. La influencia de san Pedro de Alcántara (1499-1562) entre la aristocracia de la villa y Corte de Madrid", *Archivo Iberoamericano*, 294, 2022, pp. 161-210.

Castro, 1962. Castro, Manuel: "San Pedro de Alcántara en el arte", *Archivo Iberoamericano*, Madrid, 1962, pp.420-480.

Cioffi, 2018. Cioffi, Rosanna : "Note e riflessioni su Luca Giordano di Giuseppe Scavizzi", *Napoli Nobilissima. Rivista di Arti, Filologia e storia*, 75, agosto de 2018, pp.75-79.

Córdoba Salmerón, 2001. Córdoba Salmerón, Miguel: "Cinco grabados pertenecientes a la Orden de la Santísima Trinidad y Redención de Cautivos del siglo XVII", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp.391-402 pp.179-190.

Córdoba Salmerón, 2006. Córdoba Salmerón, Miguel: "Los fundadores de la Orden de la Santísima Trinidad y la Escuela Granadina. Noticias inéditas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37, 2006, pp.391-402.

Cruz Valdovinos, 2008. Cruz Valdovinos, José Manuel: "Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el viejo (1571- 1626)", *Anales de Historia del Arte*, 2008, pp. 171-187.

Delgado Martínez, 1988. Delgado Martínez, Natalia: "Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669)", *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación Universitaria Española*, X, 20, Madrid, 1988.

Díaz Moreno, 2015. Díaz Moreno, Félix: "Bajo la piel de cal: pintura mural de los siglos XVII-XVIII", en Marzarbeitia Valle, Santiago y otros: *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*, catálogo, Madrid, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, 2015.

Durán, 1980. Durán González-Meneses, Reyes: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la Colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1980.

Espejo Jiménez, 2020. Espejo Jiménez, Francisco Manuel: *El patrimonio cultural de la Casa de Fernán Núñez en Córdoba y su transmisión*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2020.

Espejo Jiménez, 2017. Espejo Jiménez, Francisco Manuel: "Estado de conservación actual de la colección de pinturas del Palacio Ducal de Fernán Núñez", *Actas del I Congreso de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenaszo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, 2017, pp. 84-98.

Farina, 2019. Farina, Viviana: "Disegn[ò] (...) ben dodici volte l'intera battaglia di Costantino (...)": un foglio ritrovato ed altre novità per Luca Giordano disegnatore", *Confronto, Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, 2, 2019, pp. 105-132.

Ferrari, 1966. Ferrari, Oreste. "Drawings by Luca Giordano in the British Museum", *The Burlington Magazine*, Vol. 108, 759, 1966, pp. 298-307.

Ferrari y Scavizzi, 1992. Oreste Ferrari & Giuseppe Scavizzi. *Luca Giordano, l'opera completa*, Naples 1992 (2 vols)

Ferrari, 2002. Ferrari, Oreste: "La actividad de Giordano hasta los frescos del Palazzo Medici-Riccardi en Florencia", en *Luca Giordano y España*, catálogo de la exposición, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002, pp.30-41.

Galindo San Miguel, 1972. Galindo San Miguel, Natividad: "Alonso del Arco", *Archivo Español de Arte*, 45, 180, 1972, pp. 347-386.

- Galindo San Miguel, 1973. Galindo San Miguel, Natividad: “Dos nuevos cuadros de Alonso del Arco”, *Archivo Español de Arte*, 46,183, 1973, p. 353.
- Galindo San Miguel, 1980. Galindo San Miguel, Natividad: “Alonso del Arco, un fresquista inédito”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 46, 1980, pp. 451-460.
- García de la Torre, 1984. García de la Torre, Fuensanta: “Los dibujos barrocos del Museo de Bellas Artes de Córdoba”, *El Barroco en Andalucía, I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba, (Priego de Córdoba)*, Córdoba, 1984, t.II, pp. 259-264.
- García de la Torre, 1991. García de la Torre, Fuensanta: “El niño en los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba”, *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 69-87.
- García de la Torre, 2001. García de la Torre, Fuensanta: *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos*, catálogo de la exposición en los Museos de Bellas Artes de Córdoba y Sevilla, marzo-noviembre de 2001. Córdoba, 2001.
- García de la Torre, 1997. García de la Torre, Fuensanta: *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catálogo de la exposición en Museos de Bellas Artes de Córdoba, Sevilla y Granada, diciembre 1997 a octubre 1998, Sevilla, 1997.
- García de la Torre, 2005. García de la Torre, Fuensanta: “San Lorenzo. Anónimo español del siglo XVII”, en *En torno al Barroco. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catálogo de la exposición, Córdoba, 2005, p. 112.
- García de la Torre, 2006. García de la Torre, Fuensanta: *Dibujar la mirada. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catálogo de la exposición, Burgos, Caja de Burgos, 2006.
- García de la Torre y Navarrete Prieto, 2008. García de la Torre, Fuensanta y Navarrete Prieto, Benito: *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2008.
- García de la Torre, 2011. García de la Torre, Fuensanta: “Inventarios de una colección. Los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba”, en Fernández Gracia, Ricardo (coord.): *Pulchrum: scripta varia in honorem M^a Concepción García Gainza*, Navarra, 2011, pp. 341-347.
- García-Toraño, 2009. García-Toraño Martínez, Isabel Clara: *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, t. II, Madrid, 2009.
- Goldner, 1988. Goldner, George R.: *The J. Paul Getty Museum. European Drawings-1, Catalogue of the Collections*, California, 1988.
- Gómez-Guillamón, 2006. Gómez-Guillamón Maraver, Antonio: *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier, escultor franco-español del siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita dirigida por D^a Rosario Camacho Martínez, Departamento de Historia del arte, Universidad de Málaga, 2 vols., Málaga, 2006.
- Gómez-Guillamón, 2010. Gómez-Guillamón Maraver, Antonio: *El escultor Juan Miguel Verdiguier*, Córdoba, Séneca, 2010.
- Gutiérrez Pastor, 2002. Gutiérrez Pastor, Ismael: “Luca Giordano en España (1692-1702)”, *Reales Sitios*, XXXIX, 154, 2002, pp.47-60.
- Gutiérrez Pastor, 2006. Gutiérrez Pastor, Ismael: “Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña del siglo XVII. A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVIII, 2006, pp. 107-123.
- Jordán de Urríes y de la Colina, 2004. Jordán de Urríes y de la Colina, Javier: “Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez”, *Reales Sitios*, Madrid, 159, 2004, pp. 60-73.
- Jorge Aragoneses, 1964. Jorge Aragoneses, Manuel: “Nuevos datos sobre los pintores Santiago Morán, Jacomo Cambuzzi, Joaquín Negre y Francisco Guillén”, *Anales de la Universidad de Murcia*, Facultad de Filosofía y Letras, 1964, s/p.
- León López, 2007. León López, Juan Alfonso: *Descalzas Reales: El legado de la Toscana*, catálogo de la exposición, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Madrid, 2007.
- McDonald, 2012. MacDonald, Marck P.: *Renaissance to Goya. Prints and drawings from Spain*, catálogo de la exposición, British Museum, London, 2012.
- McDonald, 2013. McDonald, Marck P.: *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, catálogo de la exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2013.
- McDonald, 2017. McDonald, Marck P.: “Dibujando continuamente con cuidado y atención La herencia de Carreño de Miranda como dibujante”, en Agüero Carnerero, Cristina (Dir.): *Carreño de Miranda. Dibujos*, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017, pp. 19-40.
- Manteca Cano, 1977. Manteca Cano, Pilar: *El pintor Antonio García Reinoso*, tesis de licenciatura inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1977.
- Martínez Leiva, 2006: “La galería de paisajes de Aranjuez en tiempos de Felipe IV”, *Tras el centenario de Felipe IV. I Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, 5 al 7 de abril de 2006, Madrid, 2006, pp.270-306.
- Martínez Ripoll, 1985. Martínez Ripoll, Antonio: Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans” *Archivo Español de Arte*, LVIII, 232, 1985, pp.332-350.
- Muñoz Santos, 2015. Muñoz Santos, María Evangelina: “Ángelo Nardi y sus obras en las carmelitas descalzas de Santa María del Corpus Christi (vulgo de afuera, de Alcalá de Henares)”, *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, San Lorenzo del Escorial 2015, pp. 765-788.
- Navarrete Prieto, 2016. Navarrete Prieto, Benito (coord.): *Il segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, 2016.
- Navarrete Prieto, 2016. Navarrete Prieto Benito: “Vicente Carducho. Cristo crucificado”. Navarrete Prieto, 2016, p.170.
- Orgaz Aranda, 2018. Orgaz Aranda, Paloma: “Nuevas noticias acerca del pintor Angelo Nardi en la Corte de Felipe IV”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, LVIII, 2018, pp. 169-187.
- Palacios Bañuelos, 1977. Palacios Bañuelos, Luís: *Sociedad y economía andaluzas en el siglo XIX: Montes de Piedad y Cajas de Ahorros*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, II vols., 1977.
- Santiago Páez, 1991. Santiago Páez, María Elena (coord.): *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, t. I, Madrid, 1991.
- Palencia Cerezo, 2007. Palencia Cerezo, José María: “Secando lagunas y rellenando huecos: nuevos fondos para dos décadas”, en Autores Varios: *Museo de Bellas Artes de Córdoba. Incremento de colecciones (1986-2006)*, catálogo de la exposición, Córdoba, Museo de Bellas Artes de Córdoba, 2007, pp.15-35.
- Palencia Cerezo, 2017a. Palencia Cerezo, José María: “Linajes y batallas en la vida cotidiana de la nobleza española: el caso de la casa de Fernán-Núñez”, en *Arte Barroco y Vida Cotidiana en el Mundo Hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, Colegio de Michoacan y Universidad de Córdoba, Córdoba, 2017, pp.53-80.
- Palencia Cerezo, 2017b. Palencia Cerezo, José María: “Los dibujos de las batallas del linaje de Fernán-Núñez y su autoría”, *Caños Dorados*, Fernán-Núñez, XVI, n^o 38-39, Octubre, 2017, pp.6-15.
- Palencia Cerezo, 2020. Palencia Cerezo, José María: *Dibujos de Antonio García Reinoso en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes, Córdoba, 2020.
- Palencia Cerezo, 2021. Palencia Cerezo, José María: *Dibujos de Miguel Verdiguier en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes, Córdoba, 2021.
- Palencia Cerezo y Pascual Chenel, 2020. Palencia Cerezo, José María y Pascual Chenel, Álvaro: *Maestros del Barroco español. Colección Granados. Obra inédita*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas artes de Murcia, Murcia, 2020.
- Palomino (ed. 1986): Palomino, Antonio: *Vidas*, (Ed. Nina Ayala Mayory), Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Pascual Chenel y Rodríguez Rebollo, 2015. Pascual Chenel, Álvaro y Rodríguez Rebollo, Ángel: *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*, Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios Europa Hispánica-Intervenciones NF, Madrid, 2015.
- Pascual Chenel, 2018. Pascual Chenel, 2018. Pascual Chenel, Álvaro: “Alonso del Arco y Antonio Castrejón, pintores madrileños del siglo XVII: nuevas incorporaciones a sus catálogos”, *Imafronte*, Universidad de Valladolid, 25, 2018, pp. 121-149.
- Pavón, 1892. Pavón, Francisco de Borja: *Necrologías de varios contemporáneos distinguidos especialmente cordobeses dadas a la luz con anterioridad en varias fechas y publicaciones y ahora coleccionadas*, Excmo. Ayuntamiento, Córdoba, 1892.
- Pérez Sánchez, 1964. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Borgiani, Cavarozzi y Nardi en España*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964.
- Pérez Sánchez, 1972. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. Dibujos españoles del siglo XVII*, tomo II, Madrid, 1972.
- Pérez Sánchez, 1986a. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.

- Pérez Sánchez, 1986b. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 1986.
- Pérez Sánchez, 2002b. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Luca Giordano y España*, catálogo de la exposición, Palacio Real, Madrid, 2002.
- Pérez Sánchez, 2003. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, 2ª edic., Oviedo, 2003.
- Pinto, 2008. Pinto, Valter: “Le molte ‘mani’ di Luca Giordano: a proposito di una rotella del Museo di Dresda”, *Ricerche sull’arte a Napoli in età moderna*, Firenze, 2008, pp. 141-150.
- Quesada Valera, 1999. Quesada Varela, José María: “Nueve pinturas madrileñas inéditas del siglo XVII”, *Goya*, 271-272, 1999, pp.213-224.
- Quesada Valera, 2000. Quesada Varela, José María: “Nuevas pinturas de Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia”, *Goya*, 276, 2000, pp.153-166.
- Ramírez de Arellano, (1873-77). Ramírez de Arellano y Gutiérrez, Teodomiro: *Paseos por Córdoba, o sean, apuntes para su historia*, IV Ed., Everest, León, 1981.
- Raya Raya, 1981. Raya Raya, María de los Ángeles: “Una serie de dibujos barrocos de los Condes de Fernán Núñez”, *Apotheca*, Departamento Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, 1981, pp. 137-160.
- Redín de Michaux, 2016. Redín de Michaux, Gonzalo (ed.): *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del seiscientos italiano en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional*, catálogo de la exposición Madrid, 2016.
- Sánchez Cantón, 1930. Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Dibujos Españoles*, V vols., Madrid, 1930.
- Sancho, Jose Luis: “*Ianus rex*: “otra cara” de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del rey”, *Reales Sitios*, XXXIX, 154, 2002, pp.34-45.
- Sancho y Jordán de Urríes y de la Colina, 2007. Sancho, José Luis y Jordán de Urríes y de la Colina, Javier: “Habitaciones y pinturas de los Austrias en el Palacio Real de Aranjuez”, *II Congreso de Casas Museo: Museología y gestión*, (14-16 marzo 2007), Madrid, 2007, pp. 121-129.
- Sanz Pastor, 1976. Sanz Pastor y Fernández de Pierola: *Museo Cerralbo. Catálogo de Dibujos*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976.
- Scavizzi, 1999. Scavizzi, Giuseppe: “New Drawings by Luca Giordano”, *Master Drawings*, Vol. 37, No. 2, 1999, pp. 103-137.
- Segovia Villar, 1980. Segovia Villar, María del Carmen: “El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1980, 46, pp.255-284.
- Szabo, ca. 1975. Szabo, George: *I grandi disegni italiani della collezione Lehman al Metropolitan Museum di New York*, Milano, Silvana Editoriale, circa 1975.
- Tormo, 1916. Tormo, Elías: *Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda*, Valladolid, 1916.
- Torras Tilló, 1998. Torras Tilló, Santi: “Juan de Toledo y el pintor catalán Jeroni Francolí”, *Archivo Español de Arte*, 283, 1998, pp.316 – 319.
- Úbeda de los Cobos, Andrés: *Luca Giordano. Catálogo razonado*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2018.
- Valdivieso, 1970. Valdivieso, Enrique: “Tres pinturas de Alonso del Arco”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 36, 1970, pp. 521-524.
- Véliz, 2011. Véliz, Zahira: *Spanish Drawings in The Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, The Courtauld Institute, London, 2011.
- Vigara, 2015. Vigara Zafra, José Antonio: *Arte y cultura nobiliaria en la Casa de Fernán Núñez (1700-1850)*, tesis doctoral, UNED, 2015.
- Wannenes, 2016. *Dipinti antichi e del XIX secolo*, Wannenes, Génova, asta 30 di novembre 2016.
- Zapata Fernández, 1997-1998. Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: “La entrada de la reina Mariana de Neoburgo (1690). Una decoración efímera de Palomino y Ruiz de la Iglesia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma, Madrid, IX-X,; 1997-1998, pp.257-275.
- Zapata Fernández, 2008. Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: “La entrada en la Corte de Mariana de Austria. Fuentes literarias e iconográficas”, en Navarrete / Zapata / Martínez: *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, 2008; pp.105-264.

Este catálogo se terminó de imprimir
con motivo de la exposición

DIBUJOS BARROCOS MADRILEÑOS DEL
MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA,
celebrada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba
entre el 13 de diciembre de 2022 y el 19 de febrero de 2023

This catalogue was printed in
connection with the exhibition

MADRID BAROQUE DRAWINGS FROM
THE CÓRDOBA MUSEUM OF FINE ARTS
held at the Museo de Bellas Artes, Córdoba,
from 13 December 2022 to 19 February 2023



**Dibujos
barrocos
Madrileños**

*del museo
de Bellas Artes
de Córdoba*