

Miscelánea de dibujos de los siglos XVI al XVIII

*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
SECRETARIO GENERAL PARA LA CULTURA

FERNANDO PANEA BONAFÉ
DIRECTOR 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: 978-84-9959-486-6
SE: 717-2024

© de la edición: Consejería de Turismo, Cultura y Deporte.
Junta de Andalucía

© de los textos y reproducciones: los autores

MISCELÁNEA DE DIBUJOS DE LOS SIGLOS
XVI AL XVIII DEL MUSEO DE BELLAS
ARTES DE CÓRDOBA

COORDINACIÓN
JOSÉ MARÍA DOMENECH VÁZQUEZ

PRODUCCIÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS Y
CONJUNTOS CULTURALES

CATÁLOGO

TEXTOS
JOSE MARÍA PALENCIA CERREZO

TRADUCCIÓN
DEIRDRE B. JERRY

RESTAURACIÓN Y MONTAJE
GEMA TOCINO RENTERO
MANMAKU CULTURA CREATIVA, S.L.U.

DIFUSIÓN
FRANCISCA LÓPEZ GARRIDO
JUAN ANTONIO MARMOLEJO HEREDIA

FOTOGRAFÍA
ÁLVARO HOLGADO. CÓRDOBA

DISEÑO GRÁFICO
ZUM CREATIVOS. CÓRDOBA

IMPRESIÓN
IMPRENTA TC

SELECCIÓN DE OBRA EXPUESTA
JOSE MARÍA PALENCIA CERREZO

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
YOLANDA HIDALGO ODRIOZOLA

VIGILANCIA Y MANTENIMIENTO
ROSARIO QUERO CORDERO
ROSA RAMÍREZ CARRILLO
ANTONIO J. CÓRDOBA ROLDÁN
MANUEL ROMERO MOHEDANO
JOSE PORCEL RUIZ
FRANCISCO ESTRADA VIÑAS
FRANCISCO GÓMEZ PRIEGO
JUANA PÉREZ LOZANO
VIRGINIA ABRIL CANTARERO
GUADALUPE MARTÍN GÓMEZ
JUAN MIGUEL AGUADO SEDANO
ANTONIO ORTIZ HERNÁNDEZ
SALUD DEL RÍO ENCUENTRA
MANUEL GAVILÁN LEAL
INÉS ARROYO VALVERDE

AGRADECIMIENTOS
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
MUSEO NACIONAL DEL PRADO
MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO
MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA
MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA
MUSEO DE GUADALAJARA
MUSEO DE LOS UFFIZI. FLORENCIA
MUSEO NACIONAL DE CAPODIMONTE. NÁPOLES
MUSEO DEL LOUVRE. PARÍS
FUNDACIÓN CUSTODIA. PARÍS
PARROQUIA DE SAN FRANCISCO
Y SAN EULOGIO DE LA AXERQUÍA. CÓRDOBA
PARROQUIA DE SAN ANDRÉS. CÓRDOBA
PARROQUIA DE LA TRINIDAD. CÓRDOBA

MISCELÁNEA DE DIBUJOS
DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII
del Museo de Bellas Artes de Córdoba

José María Palencia Cerezo

La colección de dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba es considerada una de las 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 un conjunto de veinticuatro dibujos enmarcados cronológicamente entre el siglo XVI y el XVIII.

El conjunto de dibujos recogidos en este catálogo no corresponden a un periodo o a un ámbito geográfico concreto, sino que han sido seleccionados por su condición de poco divulgados o por ser objeto de investigaciones que han fructificado en nuevas atribuciones. En su mayoría son de artistas andaluces, entre los que destacan Juan de Alfaro, Antonio Acisclo Palomino o Miguel Gómez de Valencia. Junto a ellos encontramos autores italianos como Rómulo Cincinato atraídos por las grandes construcciones de los palacios del Escorial o el del Viso del Marqués, convertidos en un polo de atracción de los artistas del momento. Finalmente hay otras obras que se han atribuido a artistas del ámbito valenciano, destacando Vicente Castelló o Fernando Yáñez de la Almedina.

Esta muestra supone la continuación del programa de investigación y difusión comenzado hace años, mediante el cual se pretende poner en valor la gran colección de dibujos que alberga el Museo. Gracias al trabajo de investigación de José María Palencia, ha sido posible que la exposición y el catálogo hayan podido ver la luz.

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

INTRODUCCIÓN

El presente catálogo, correspondiente a la exposición de su nombre, es continuación de otros cinco realizados en años anteriores, con los que se ha pretendido catalogar de manera científica y divulgar la importante colección de dibujos antiguos que este museo conserva. En él se recogen un total de veinticuatro dibujos seleccionados en función de su rareza y en su condición de inéditos o poco divulgados.

Dichos dibujos corresponden a artistas de ámbitos geográficos bien diferentes, aunque la mayor parte de ellos son dibujos andaluces de los siglos XVII y XVIII, que suman un total de dieciséis, de entre los que destaca el núcleo perteneciente a Córdoba, con un total de doce obras pertenecientes a pintores tan variopintos como José Ruiz de Sarabia, Juan de Alfaro, Fray Juan del Santísimo Sacramento, José Cobo y Guzmán o Antonio Acisclo Palomino. Tras este núcleo se situaría el granadino, con un conjunto de tres dibujos del siglo XVII, de los que solo uno presenta clara autoría en favor de Miguel Gómez de Valencia. Por último, se estudia también un dibujo relacionado con el ámbito sevillano procedente de Francisco Herrera el Viejo, aunque se trata de una producción muy tardía, que seguramente se pueda incluir ya en pleno XVIII.

Por número e importancia, le seguiría a continuación un grupo de cinco relacionados con el ámbito castellano-manchego, o más concretamente, con los artistas venidos de Italia a partir del último cuarto del siglo XVI que trabajarían para la nobleza y la monarquía española en palacios como el del Escorial o el del Viso del Marqués. Los tres primeros presentan una fuerte influencia genovesa, ya que desde la ciudad de Génova partió el contingente más importante de ellos, encabezados por Juan Bautista Castello, el Bergamasco. Lo que no quiere decir que dicha influencia sea exclusiva o unívoca, ya que en dicha ciudad-estado italiana trabajaron también pintores nacidos en otras ciudades o procedentes de otros ámbitos, como el florentino Perino dal Vaga.

A esta aseveración solo escaparía el dibujo de su compatriota Rómulo Cincinato, que también gozó de la predilección de Felipe II, el Monarca Universal español, frente a otros artistas foráneos, - como, por ejemplo, el Greco -, cuya actividad en los diversos lugares de la península en los que trabajó, resulta suficientemente conocida. De él se incluye un dibujo firmado, cuya circunstancia permitió a Fuensanta García de la Torre estudiarlo y publicarlo en 1997, estudio que ahora retomamos para añadir nuevos razonamientos.

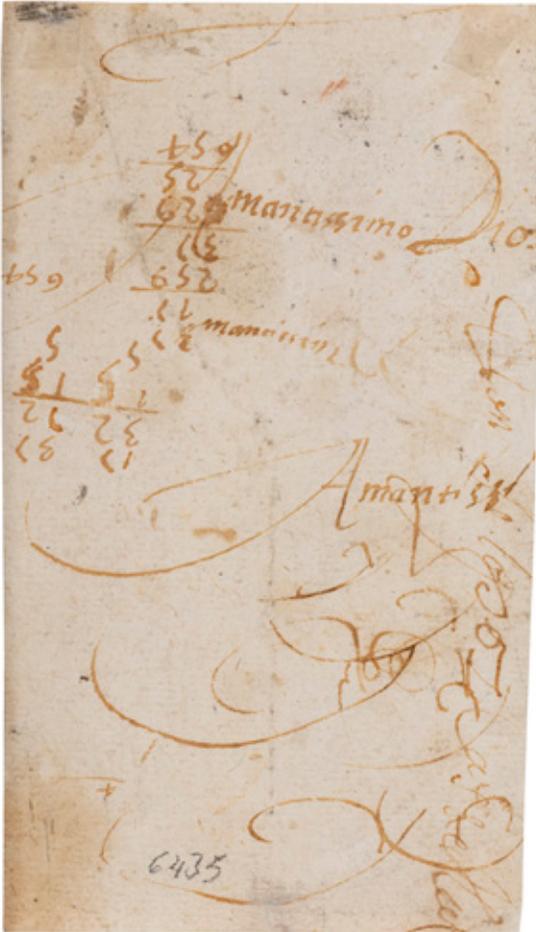
No ocurre lo mismo respecto a la actividad de los genoveses, de los que se han identificado muy pocos dibujos en España, aunque aquí echaron profundas raíces, pues sus descendientes directos siguieron trabajando en el oficio hasta bien transcurrida la centuria del seiscientos. Por tanto, las tres atribuciones que realizamos han de ser tomadas con las debidas precauciones, aunque en algún momento parezca que se expresan de manera rotunda. En todo caso, creemos haberlos insertado en el ámbito estilístico o entorno de cada determinado artista. Finalmente, incluimos un quinto dibujo que creemos debido a Blas de Prado, artista español afincado en Toledo que se formó en Italia y que llegó incluso a pintar en Marruecos.

Con presencia menos acusada, incluimos también tres dibujos valencianos, hasta ahora inéditos o muy poco estudiados, habiéndose descartado para la ocasión algunos que muestran lo contrario, como los dos de José de Ribera, o de Pedro Orrente, que también conserva el Museo. Tal el caso del hasta ahora anónimo que vinculamos a núcleo de artistas que trabajaron en torno a Fernando Yáñez de la Almedina - que ya fuera objeto de estudio por Fuensanta García de la Torre en 1997 -, así como otros dos, también anónimos y hasta ahora inéditos, que atribuimos a artistas valencianos poco conocidos, como Vicente Castelló o Francisco Quesadez.

Por razones de espacio y tiempo, hemos rehusado a entrar en detalles de tipo biográficos sobre los artistas a los que se adjudican los dibujos, particularmente sobre los más conocidos, ya que de ellos se pueden encontrar fácilmente datos utilizando otros canales o recursos bibliográficos. Por contra, nos esforzamos en aclarar las autorías mediante el apoyo de datos de tipo biográfico en aquellos casos en que la vida del autor resulta menos conocida. En esta publicación se insertan siguiendo criterios temporales y de ámbito geográfico.

En cuantos a las procedencias, o circunstancias de llegada de los mimos al museo, hay que especificar que veintidós de ellos pertenecieron a la colección de José Saló y Junquet, cuya adquisición, tras su muerte en 1877, marca el inicio de la importante colección de dibujos antiguos del mismo. De los dos restantes, uno fue adquirido en 1932 por el Patronato del Museo a un particular cuyo nombre no se cita en los documentos de archivo, y otro por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2000 del comercio de arte.





Círculo de FERNANDO YÁÑEZ
ALMEDINA
(Almedina, Ciudad Real, h. 1475 - 1540)

Niño atlante.

Sanguina y plumilla sepia sobre papel. 160 x 92 mm.

CE0984D (Db. 121)

Inscripciones: Ang. sup. izdo, a lápiz: "776". Lateral izqdo., a tinta: "...53 años" (?).

Al dorso, a lápiz: "6435". A tinta: cuentas, palabras y trazos ilegibles.

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 776)

Bibliografía: Angulo y Pérez Sánchez, 1975, cat.86; García de la Torre, 1991, pp. 70 y 75; García de la Torre, 1997, pp.66-68.

El presente dibujo ha venido siendo considerado como anónimo, y posiblemente italiano, desde que Angulo y Pérez Sánchez lo diesen a conocer en su conocido *Corpus* de 1975, dándole el título de “Niño desnudo”. Así lo publicó también García de la Torre, primero, en 1991, como anónimo italiano con interrogación, y luego, en 1997, bajo las mismas apreciaciones. Sin embargo, nosotros entendemos su factura netamente hispánica, habiendo sido Priscilla E. Müller la que nos puso sobre aviso a raíz de la lectura de la catalogación realizada por García de la Torre, advirtiéndolo sobre su indudable origen hispánico, evidenciado por la palabra “años”, presente en sus inscripciones (véase, Müller, 1999).

Por nuestra parte, tampoco creemos que su fecha de ejecución pueda ser la de 1553. Ni tampoco que, dado que la primera cifra es de lectura dudosa, la cifra “tres” pueda referirse a la edad del niño representado. Tampoco parece claro que se trate de la figura de un niño atlante proveniente de los repertorios decorativos de la arquitectura del renacimiento italiano (García de la Torre, 1997); pues a poco que lo examinemos, parece obvio que el carácter de “atlante”, que le vendría proporcionado por el hecho de presentar los brazos unidos sobre su cabeza como para querer sujetar algo, comienza a perderse cuando se pone de manifiesto que no sujeta nada. Por el contrario, estimamos que la figura ha sido realizada como un ejercicio de tanteo, de delimitación de formas en búsqueda de diferentes resultados posibles. Así, la supuesta mano del brazo izquierdo que se desarrolla hacia detrás, no coincide con la que anuda por la derecha, con la que se entrelazaría sobre la cabeza. De igual suerte, las formas anatómicas han sido dibujadas de manera imprecisa, nerviosa y vacilante, a manera de sombras, más que de trazos nítidos. Y desde luego, el desarrollo muscular de la figura, parece completamente impropia de un tierno niño.

A nuestro entender, estaríamos ante un estudio de tanteo o de ejercicio de destreza en el dominio del lápiz, cuyo probable origen se encuentre en el cartón realizado por Miguel Ángel para el fresco relativo a *La batalla de Cascina*. Más concretamente, en la figura del soldado desnudo que se pone la camisa después de haberse bañado en el río Arno, en cual aparece ocupando la posición primera de la parte superior izquierda. Como es conocido, dicha composición le fue encargada al artista por el gobierno de la ciudad de Florencia en 1504 para que, en el Salón del Quinientos del viejo Palacio de la Signoría, se contrapusiera a *La batalla de Anghiari*, ésta encargada a Leonardo da Vinci. Pero Miguel Ángel no llegó a pintar sobre el muro el fresco correspondiente a esa hazaña bélica florentina, por haberse trasladado a Roma al año siguiente; aunque sí realizó el cartón preparatorio, que fue pronto destruido, siendo muy

conocido gracias a la copia realizada al óleo por Bastiano da Sangallo (1481 – 1551), así como también por dos grabados parciales que Marco Antonio Raimondi (1480 - c. 1534) sacara del mismo. Antes de que comenzaran los pretendidos trabajos sobre el muro por los equipos de Rafael y Miguel Ángel, los cartones de ambas batallas estuvieron expuestos al público en un local cercano, donde pudieron ser apreciados y copiados por seguidores y discípulos.

Es conocido, además, por parte de los jóvenes artistas que concurrían por ese tiempo en Florencia, el deseo por estudiar el cartón de Cascina, pues patentizaba esa nueva manera de entender el arte que realizaba Miguel Ángel, sorprendiendo, en este caso, cómo el genio florentino había planteado tantas figuras o personajes en escorzo y con diferentes puntos de tensión en cada uno de ellos, como advirtió, por ejemplo, Redondo Cantera a propósito de Alonso Berruguete (véase, Redondo Cantera, 2016, p. 39).

Así las cosas, en un primer momento, el autor de nuestro dibujo habría partido de este motivo para estudiar el



Perino dal Vaga. *Pareja enlazada*. Museo del Louvre. Copia de camafeo romano del Museo Arqueológico de Florencia

movimiento que Miguel Ángel había dado a dicha figura, para introducir luego soluciones propias, tanto en la manera de concebir la vestimenta desarrollada hacia detrás, como para plantear unas piernas que Miguel Ángel había tapado, al situar el cuerpo del soldado antedicho, detrás de otro arrodillado. De este circunstancia pudiera derivar el hecho de la desproporción que, respecto al torso, las piernas del niño presentan. Sea como fuere, como ya señaló Davidson, la figura del soldado quitándose la chaqueta en Cascina, pudo ser inspirada en el personaje masculino de la representación de unos “amantes enlazados” que aparecen en un camafeo romano del Museo Arqueológico de Florencia, joya perteneciente a una serie, que incluso fue dibujada al completo y difundida gracias a Perino dal Vaga (véase Bacou, 1983, p. 79).

Por todo ello, y especialmente por su técnica y el parecido fisiognómico del rostro del niño con el de otros personajes suyos, creemos estar ante un dibujo relacionado con los artistas que se movieron en torno al círculo del valenciano



Fernando Yáñez Almedina. *Dos niños*. Museo del Louvre

Fernando Yáñez de la Almedina, máximo responsable de la introducción del estilo leonardesco en Valencia tras su vuelta de Italia en 1506, el cual perteneció a una notable familia de artistas y al que se documentó trabajando, junto con Hernando Llanos, primero en el retablo de los Santos Médicos de la catedral valenciana, y poco después en las puertas de su gran retablo mayor.

La actividad como dibujante de Llanos es bien conocida gracias fundamentalmente a los trabajos de Dominique Cordelier, que identificó correctamente los diez que se conservan en el Museo del Louvre y un undécimo en el Staatliche de Berlín (véase Cordelier, 1994). Y también del profesor Ibáñez Martínez, que ha estudiado al pintor en todas sus facetas: sus método de trabajo, la relación de sus dibujos con las estampas utilizadas y la de éstos con sus pinturas (véase Ibáñez Martínez, 1990, 1994 y 1997). Por todos ellos sabemos que el artista dibujaba normalmente con la punta de metal y a la sanguina, y que incorporó a sus pinturas determinados diseños de Rafael, Leonardo, Mantegna, Pallaiuolo, Perugino o Pinturicchio.

Es más, pudiera verse una buena concordancia de nuestro dibujo con el de *Dos niños* -éstos vestidos en un papel cuadrículado para ser llevado a un formato mayor-, que guarda el Museo del Louvre (Sanguina sobre papel lavado a la sanguina. 158 x 97 mm. Invº 12236) (Véase Boubli, 2002, p. 50). Un trabajo éste realizado con idéntica técnica, en el que el rostro del niño de la derecha guarda absoluta similitud con el que presenta éste. Rostro, por lo demás, muy típico de Yáñez, que muestra también, por ejemplo, el San Gabriel de la *Visitación* que existe en el colegio valenciano del Patriarca.

Ibáñez Martínez demostró también que Yáñez repitió a su antojo un mismo modelo en diferentes obras (Ibáñez Martínez, 1993a), incluso tomados de *La batalla de Anghiari* (Ibáñez Martínez, 1997). A lo que habremos de añadir las numerosas veces que, en sus pinturas, - tanto el artista como su entorno más próximo -, utilizó la cadencia o ritmo que presentan las piernas en movimiento de este supuesto estudio de niño. Aludamos, por ejemplo, a la figura central de la *Resurrección de Cristo*, tabla perteneciente en la actualidad a una colección privada, o a la que muestra el Divino Infante en la pintura de *Santa Ana, la Virgen con el Niño y San Juanito* del Museo Nacional del Prado.

Pudiera ser, por tanto, que estuviésemos ante un estudio realizado por en propio Yáñez en Florencia, delante del cartón miguelangelesco, es decir, durante su primer y único viaje a Italia, antes de su retorno a Valencia en 1506, que lo fue, al parecer desde Milán y tras haber recorrido ampliamente la Umbría y la Toscana. Lo que serviría para

reforzar la hipótesis de que el “Ferrando Spagnuolo, dipintore”, que figura en un documento de la época trabajando en Florencia junto a Leonardo, fue realmente Fernando Yáñez, que no se habría olvidado del genio florentino de Miguel Ángel para continuar aprendiendo.



Fernando Yáñez Almedina. *Resurrección*. Colección privada



Circulo de JUAN BAUTISTA CASTELLO, EL BERGAMASCO
(Crema, 1505 – Madrid, 1569)

Recibimiento en Troya del caballo griego.

Plumilla, grafito y aguada sepia sobre papel verjurado. 175 x 175 mm.

CE1024D (Db.161)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877.

El presente dibujo no goza de bibliografía hasta el momento, y ha despistado siempre a los investigadores que lo han visto, ya que, como ha ocurrido en otros casos, en el inventario de Enrique Romero de Torres se expresaba que estaba cercano a Antonio García Reinoso, lo cual, nada más lejos de la realidad. García de la Torre lo catalogó internamente como anónimo flamenco del siglo XVII, aunque para nosotros, su ascendencia genovesa es incuestionable.

Enmarcada por dos columnas laterales, que denotan haber sido realizada a modo de *modelino* para un casetón o interior de retablo, la escena presenta, dentro de la ciudad, al caballo griego de los asaltantes de la mítica Troya. A su alrededor, las milicias y el pueblo, sin saber lo que les espera, danzan en señal de regocijo por el trofeo regalado. Destacan los dos soldados que cierran la escena por ambos lados del animal, situados en diagonal simétrica respecto al pedestal rodante del equino, particularmente el de la derecha, que parece danzar acompañado de su lanza. Igualmente, un tercero, que simula estar montado sobre la cabeza del animal, o mejor, en el salto de intentar alcanzarlo.

Este movimiento de las figuras es, en todo, acorde con las que aparecen en las escenas de batallas pintadas por los artistas genoveses hacia 1530-60 en los distintos palacios

burgueses de la pujante ciudad italiana, como se hizo, por ejemplo, en los hoy llamados Justiniano Pallavicino, Pantaleón Spinola, Angello Giovanni Spinola, Tobia Pallavicino, Stefano Squarciafico, Ridolfo e Giovanni Francesco Brignole Sale, Giovanni Carlo Brignole, Nicolosio Lomellino, Ambrogio di Negro, Sinibaldo Fieschi, Toasso Spinola, Giacomo e Pantaleone Balbi, o Spinola di Pellicceria, denominados así, bien en función del nombre de sus propietarios, o bien del lugar donde están emplazados. En este ambiente llegaría a sobresalir la figura de Luca Cambiaso (1527-1485), cuyo taller habría realizado los frescos del palacio Gerolamo Grimaldi, vulgo de la Meridiana, a base de escenas con figuras muy próximas a las de este dibujo.

Por lo demás, sabemos que el tema de la guerra de Troya estuvo por entonces muy de moda en Italia, como lo evidencian los murales de la Sala de Troya de la Villa Grimaldi en Sampierdarena, que se vienen atribuyendo a Juan Bautista Peroli, aunque López Torrijos dice que quizá sean de los hermanos Calvi, pues se pintaron después de 1574, época en que Peroli ya había partido para España (López Torrijos, 2000, p. 22). Por contra, en España, mientras que aparece en numerosas obras de literatura, la pintura lo representó muy escasamente. Recordemos sobre el particular



Juan Bautista Castello. *Historia de Ulises*. Bérgamo. Palacio de la Prefectura

que el imaginario troyano se manifiesta, por ejemplo, en el *Tratado de la Amiciçia* (1479-1500) compuesto por el doctor Ferrán Núñez para el II Duque del Infantado, cuando se comparaba su palacio de Guadalajara con el del rey Príamo de Troya (véase Pradillo Esteban, 2014, p. 159). Por su parte, entre la importante decoración mural italiana del Palacio del Viso del Marqués, solo una escena está dedicada a Ulises, uno de los héroes troyanos. Sobre ella dijo Rosa López Torrijos que se relaciona con “los dos momentos del concurso de Penélope”, y se atribuyen a artistas próximos al círculo de Luca Cambiaso y Lazaro Tavarone. Serían, por tanto, posteriores a nuestro dibujo.

Como escribió Bombardieri, estudioso de la actuación de Juan Bautista Castello en la villa Lanci de Gornaro, durante el Renacimiento la literatura relacionada con Ulises se puso de moda, pues su vida de aventuras se consideraba una alegoría moral que enseñaba a conseguir la virtud evitando el vicio (Bombardieri, 2013, pp. 52 y ss.) Por lo demás, y como apuntaron Martín González y Checa, la “historia de Ulises” también se pintó durante el siglo XVI dentro del Alcázar de Madrid, por sugerencia del Bergamasco a Felipe II (Martín González, 1962, p. 14; Checa, 2004, pp. 87), y con destino a la pieza baja de la torre, como escribió López Torrijos. Aunque dicha pintura no se conoce, pues se habría perdido tras el incendio del palacio del rey en Madrid, puede pensarse que el dibujo estuviera relacionado con esta actuación, y como consecuencia, contribuir a la posibilidad de su autoría, por parte de Juan Bautista Castello, también por esta vía.

Para este pintor italiano, -natural de Cremona y no de Bér-gamo-, que se había hecho famoso diseñando obras y pintando en Génova con sus hijos y colaboradores, este trabajo madrileño no habría resultado nuevo, pues había pintado este tema con anterioridad en varios sitios de Italia, como en la villa Pallavicino delle Peschiere, en Génova; o en el Palacio de la villa Lanci de Gornaro, hoy Prefectura de Bér-gamo (véase López Torrijos, 1985, p.196). Y va a ser precisamente con este último trabajo con el que nuestro dibujo se encuentre más relacionado, particularmente por el movimiento no natural, o baile, de los personajes allí presentes. La mayor similitud la podemos encontrar atendiendo al mural titulado *Asignación de las armas de Aquiles a Ulises y suicidio de Aiace*, que se ejecutó en 1556, donde aparece un caballo similar con la pierna derecha levantada con si fuese trotando; y delante de él, varios soldados griegos que caminan con una disposición parecida a como lo hacen los situados en la parte izquierda de este dibujo.

Recordemos que el Bergamasco llegó a España por esas mismas fechas acompañado de su hijo Fabricio, de su hermano Francesco, y de Juan Bautista Peroli, para trabajar en el palacio de don Alvaro de Bazán, en El Viso del Marqués, falleciendo apenas dos años después (véase Campo Muñoz, 1998). En su producción plástica – tal vez como derivación de su condición de “arquitecto” -, fue muy característico el cerrar o encuadrar las escenas representadas a base de columnas por ambos lados; al igual que dotar a las figuras de un movimiento cimbreante – como si estuviesen danzando -, y rematando sus manos y pies en forma puntiaguda sin dibujar con precisión los dedos; como se puede ver, por ejemplo, en la *Virgen con el Niño* que se le atribuye en la Real Academia de San Fernando.

Por lo demás, la presencia de los soldados tocados con cascos sobre los que se alzan vistosos penachos, y las pezuñas del equino troyano, son muy parecidas a las que aparecen en el dibujo *La llegada de los genoveses a Jerusalén*, que perteneció a la colección Ralph Hollad, siendo subastado por Sotheby’s, en Londres, el 5 de julio de 2013. Dicho dibujo, de medidas similares al nuestro (183 x 200 mm.) y tratamiento en cuadrado, fue atribuido por primera vez a Bernardo Castello por Phillip Pouncey, que apuntó la existencia de otros dos parecidos, uno en Windsor y otro en la École des Beaux Arts de París. Tanto el subastado como el parisino, habrían sido preparatorios para la decoración de una sala del Palacio Imperial de Génova, que fue inspirada en la segunda edición de la *Jerusalén Liberada* de Torcuato Tasso, aparecida en 1604 (véase Biviati, 1985, p. 220).



Círculo de NICOLÁS GRANELLO

(1553 - Madrid, 1593)

Martirio de San Ángelo de Sicilia.

Plumilla y aguada sepia sobre papel. 140 x 111 mm.

CE1027D (Db. 164)

Inscripciones: Ang. inf.dcho, a lápiz: "743"; ang. inf. izdo, a lápiz: "Bartolome (?) Granero Goes" (?) (Muy perdido)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 743)

Como en el caso anterior, este dibujo también carece de bibliografía previa. Consta en los inventarios antiguos del Museo como anónimo, y con el título de "Coronación de una santa". Presenta una inscripción que, aunque ilegible en su totalidad por muy perdida y difuminada, en ella se puede identificar al menos la palabra "Granero".

Por nuestra parte, creemos no errar identificando la escena como la del martirio de San Ángelo, un santo nacido en Jerusalén, en 1185, de padres judíos, que durante muchos años vivió como ermitaño en el Monte Carmelo. Pasó luego a Roma, donde conoció a Santo Domingo y a San Francisco, a quien predijo su estigmatización, diciéndole éste que moriría de manera violenta, como efectivamente ocurrió en 1220, durante las predicaciones contra los cátaros en Sicilia. Los carmelitas comenzaron a celebrar su fiesta a partir de 1450, y su atributo más característico es, además del hábito de la orden, un machete de hoja curva hundido en el cráneo (Reau, 1997, p. 99). En este caso, la escena refleja, entre probables partidarios y detractores, el momento en que se le da muerte en presencia del príncipe al que había reprendido por mantener relaciones incestuosas con su hermana; ya que, si bien por la izquierda un hombre parece acudir corriendo a salvarlo, por la derecha, otros dos permanecen arrodillados en actitud piadosa, mientras un par de angelillos de cuerpo entero descienden portando entre sus manos una corona. El hábito carmelita del martirizado parece inconfundible, mientras que el gorro musulmán del reyzeulo que ordena la muerte sentado en su trono con respaldo en forma de venera, delata claramente su carácter impío.

De su ilegible inscripción se deduce que podría deberse a un "Bartolomé Granero", artista de cuya existencia nada sabemos, cuyo apellido enlazaría con Nicolás Granero, el hijastro de Fabrizio Castello que llegó a España en 1567, siendo nombrado pintor de la Corte en 1571 y falleciendo dos años después. De la actividad de Nicolás sabemos que colaboró en los trabajos para El Escorial, conociéndose también varios dibujos similares al nuestro. Recordemos el *San Lucas Evangelista* de la Biblioteca Nacional, que Angulo y Pérez Sanchez (1975) creyeron de Rómulo Cincinato y preparatorio para la figura del Evangelista pintada por Francisco de Urbino en uno de los ángulos de la celda prioral baja del Monasterio de El Escorial; obra cuya atribución a Cincinato desmintió García Frías, inclinándose por Nicolás Granello, de quien se documenta intervención en dicha celda en 1589 (véase García Frías, 1995).

Un descendiente de él, llamado Francisco, continuo activo en Toledo, donde trabajó para la catedral y elaboró informes sobre pinturas en iglesias de diferentes localidades del Arzobispado, al menos desde 1610. En 1618 se le documenta tasando el retablo de Santo Domingo el Antiguo, situado sobre la bóveda en que estaba el sepulcro de El Greco, cuya capilla pintó en 1627-28. En 1626 también doró y pintó el monumento de su catedral. También se le ha documentado en el monasterio de Santiago Apóstol – antes Santa Fe - de Toledo, donde se conserva una copia suya del *Entierro de Cristo* de Tiziano, realizada en 1617, y trabajando en la decoración mural de su iglesia hasta su muerte (Sánchez Rivera, 2015, pp. 187-188). Según Pérez Sedano, falleció el 16 de mayo de 1629 (Pérez Sedano, 1914, p.99).



Circulo de JUAN BAUTISTA PEROLLI

(Crema, c.1525 – c.1588)

Héroe antiguo.

Plumilla y aguada sepia sobre papel verjurado. 175 x 98 mm.

CE0990D (Db.127)

Inscripciones: Áng.sup.izado., a lápiz: "725".

Procedencia: Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 725)

Bibliografía: Angulo y Pérez Sánchez, 1975, I, p.86, fig.487; García de la Torre, 1997, pp. 58-60.

Conocido dibujo del Museo, que Angulo y Pérez Sánchez incluyeron en su *Corpus* con el título "Figura de un viejo sentado", considerándolo ejemplo característico de dibujo escurialense, con técnica cercana a la de Luca Cambiaso, probablemente de alguno de sus imitadores que trabajaron allí. Continuando esta línea de razonamiento, García de la Torre lo publicó con igual título, y como de algún seguidor de Cambiaso.

Respecto al mismo habría que empezar aclarando el significado de la representación, la cual hunde sus raíces en el mundo clásico, concretamente en la iconografía de los Jupiter y Zeus romanos. Como es sabido, será en los momentos anteriores a Cristo, cuando los grandes emperadores y cónsules se les represente sentados en su trono, a lo divino, es decir, como un "divo". Existen numerosos ejemplos de ello, baste señalar el *Divo Augusto* - o Augusto como dios-, del que se conocen varias versiones, destacando las que se conservan en los museos de Nápoles y Trípoli. Del mundo clásico la tomará el Renacimiento, donde se generaliza particularmen-

te en Italia, siendo tal vez el ejemplo más representativo la escultura florentina que representa a Giovanni delle Bande Nere, realizado por Baccio Bandinelli en 1540 por encargo de Cosimo I de Medicis para honrar a su padre. Dicha imagen fue concebida para ser colocada en la capilla Negrioni de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, pero por diversas vicisitudes pasó primero al Salón de Audiencias del Palazzo Vecchio de la Signoría, y luego, a partir de 1850, fue situado junto a una fuente, sobre un gran pedestal a manera de monumento, en la plaza de San Lorenzo. Si pasamos al campo de la pintura podríamos señalar muchos más ejemplos, pero tal vez el más significativo, y muestra de su expansión por toda Europa, sea el *Retrato de Enrique IV como Marte*, realizado hacia 1601 por Ambroise Dubois, que se conserva en el Museo del Louvre.

En la difusión de esta imagen tuvieron mucho que ver los grabados, como prueba el de Marco Antonio Raimondi, que parte de un dibujo de Julio Romano. La representación es similar en todos los casos: el represen-



Divo Octavio Augusto. Museo Arqueológico. Nápoles

tado se sienta sobre un pedestal y dobla el torso hacia adelante en relación a las piernas, dejando la parte trasera como desplazada hacia atrás; presentando, además de vestimenta militar a la romana, un rollo o cetro en una de sus manos, en alusión a su alta graduación como conductor de tropas; convirtiéndose de esta manera en el modo más elocuente de representar a un personaje como héroe, y además de entroncarlo con el glorioso pasado imperial romano.

De idéntica manera fueron representados los grandes señores genoveses en los patios de sus palacios. En este sentido, no cabe duda que el autor de este dibujo conoció la *Loggia degli Eroi* pintada hacia 1530 por Perino del Vaga en el palacio del príncipe Andrea Doria, del que se conocen muchos de sus dibujos preparatorios (véase Davidson, 1959) y donde figuran los doce miembros más importantes de esta dinastía genovesa desde el siglo XII (Stango, 2005, pp. 28-31). En ella se fijaron también los hermanos Calvi, desde Cremona, para ejecutar la relativa a los de la familia Spínola en el palacio genovés Angelo Giovanni Spinola, donde también trabajó Bernardo Castello.

Llevaban razón, pues, los autores que situaron este dibujo en la órbita genovesa, porque se muestra cercano a otros como el *Cristo yacente* que Gibbon atribuyó a Castello con dudas en el Museo de Princeton, considerando que pudiera ser de su etapa de adolescente (Gibbons, 1977, p.41). O también el *Profeta o Evangelista* del Museo de Dijon, que recuerda al Jonás de la Capilla Sixtina, siendo catalogado por Margerite Gillaume como un dudoso Cambiaso (Guillaume, 2004).

A pesar de todo, creemos que este dibujo debe de situarse en la órbita de Juan Bautista Perolli, del que no se conoce ninguno seguro, pero existen varios en distintos museos, todos realizados con un trazo similar, aunque en estos museos todavía se siguen catalogando como anónimos genoveses. Uno de ellos sería la *Figura yacente* del Museo de Berlín, estudiada por López Torrijos en 2002, que apuntó su relación con Perolli, aunque no se atrevió a darle autoría definitiva (López Torrijos, 2002, p.152). Un dibujo éste al que nunca se le ha dado mucha importancia, ya que ni siquiera fue incluido por Dreyer en su histórica monografía sobre los grandes dibujos italianos del Kupferstichkabinett (véase Dreyer, 1979). De igual manera, ese echar el torso hacia adelante se hace también presente en la representación del Niño Jesús que protagoniza una *Adoración de los Reyes* conservada en Génova, que López Torrijos esta vez sí le adjudicó sin vacilar (López Torrijos, 2000, p.8).

Otro dibujo con trazo muy parecido al nuestro será el *Soldado romano* de los Uffizi (117 x 60 mm.), que Angulo y Pérez Sánchez incluyeron en su *Corpus* dentro de una miscelánea de dibujos españoles anónimos, apuntando su probable relación con el mundo de El Escorial, o de Toledo. Procede de la colección del escultor Santarelli y fue atribuido por él a un desconocido artista de nombre "Alhambra", que si existió, todavía permanece desconocido (Angulo y Pérez Sánchez, 1975, p. 86, obra 488). Dibujo éste también importante, que no ha sido incluido por Navarrete Prieto en su reciente catalogación de los dibujos españoles del museo florentino (Navarrete Prieto, 2016).

Como es conocido, la figura de Juan Bautista Perolli ha sido estudiada en la actualidad particularmente por Rosa López Torrijos, que ha puesto de manifiesto, no tanto su faceta como pintor, - ya conocida desde antiguo -, sino la de escultor y arquitecto. Tanto en España, como en relación a los trabajos italianos anteriores a su llegada a nuestro país en 1574, demostrando que era natural de Crema, e hijo de Esteban Peroli. Por ella sabemos que, tanto él como el Bergamasco, fueron discípulos de Aurelio Busso, un artista afincado en Génova procedente de Crema, ciudad en la que, a partir de 1562, trabajarían conjuntamente en la fachada del Palacio Grimaldi de la Meridiana.



4.2.-Perino dal Vaga. *Loggia de los héroes*. Palacio Doria Pamfili. Génova



Anónimo español. *Soldado romano*. Museo de los Uffizi. Florencia.

Según esta investigadora, entre Perolli y el Bergamasco habría existido siempre una buena relación, tanto profesional como personal.

No debemos olvidar, por último, que en Génova, Perolli ya había realizado esculturas sedentes de este tipo, como la de

Juan Bautista Grimaldi del Palacio de San Jorge. Dado que, a la muerte del Bergamasco, fue llamado por Felipe II para trabajar en El Escorial, no puede descartarse que el dibujo sea un estudio preparatorio para algún trabajo escultórico destinado al mismo. O bien para algún trabajo posterior, bien en Alcaraz, o bien en Úbeda. Aunque tampoco descartar que pudiera tratarse de un dibujo de su sobrino Esteban, que sucedió a su tío realizando diversos trabajos fundamentalmente en la provincia de Ciudad Real, como el policromado del retablo de la parroquial de Miguelturra (1579) – en el que por cierto también trabajó Sebastián de Solís -, al que se le ha atribuido recientemente la pintura mural que representa una *Alegoría de la sabiduría* - fechable en 1601 -, sita en una casa de la calle Gran Maestre de la localidad de Almagro, tratada como figura sedente romana en disposición parecida a la que presenta el héroe de este dibujo (véase Herrera Maldonado, 2002, p. 269).

Respecto a Baeza, es de notar la influencia de nuestro dibujo en el retablo de la capilla dorada de su catedral, obra patrocinada por Francisco Cabrera Godoy, 24 de Córdoba y Baeza, que quedaría finalizado en 1621, y se atribuye a Sebastián de Solís (Uliarte Vázquez, 1986, pp. 89-97). Concretamente en relación a las figuras que representan a Moisés y a Elías o Aaron, en la parte superior del mismo. Su muy compleja lectura iconográfica fue estudiada por Montes Bardo (Montes Bardo, 1997, pp. 149-153), pero el mentor de dicho programa todavía se desconoce, y no debe de descartarse estuviese detrás del mismo la mano de los Perolli, pintores que gozaron de fama entre los artistas posteriores, como demuestra el elogio que les dedicara Antonio Palomino, a los cuales, luego, la investigación parece no haber correspondido.



RÓMULO CINCINATO

(Florencia, ca. 1540-Madrid (?), 1597)

Cabeza de hombre. Hacia 1585-86.

Grafito y lápiz sanguina sobre papel verjurado. 113 x 907 mm.

CE0951D (Db.90)

Inscripciones: Ang. Inf. Izdo, a tinta: "*Chinchinato*".

Procedencia: Colección Saló. 1877.

Bibliografía: Müller, 1976, p. 607; Angulo y Pérez Sánchez, 1975, cat.138; Mulcahy, 1992, p.105; García Frías, 1995, pp.52 y 60; García de la Torre, 1997, pp. 55-57; Rodríguez Rebollo, 2001, pp.67-79; García de la Torre, 2009, p.78.

Sobre la autoría del presente dibujo no existen dudas, por aparecer firmado y estar realizado con una técnica mixta que, según García Frías, fue grata al pintor italiano afincado en España desde su llamada a participar en las decoraciones escurialenses. Fue Priscila E. Müller quien advirtió su relación con la cabeza de uno de los personajes pintados al oleo sobre lienzo, para parecer murales fingidos, en el coro bajo de la iglesia, que había quedado inacabados por muerte de Cambiaso. Concretamente en la parte lateral derecha del que representa *El prendimiento de San Sixto*, agazapado detrás de otro personaje masculino vuelto de espaldas. Así lo entendió García e la Torre, que siguió su línea de razonamiento cuando, en 1997, publicó este dibujo, apuntando también cierta semejanza con otro personaje figurante en la obra relativa a *San Lorenzo presentando a los pobres el tesoro de la iglesia*.

A lo que solo cabe añadir, por nuestra parte, el gran parecido que presenta también la faz del personaje con el rostro del *San Jerónimo escribiendo* del mismo Cincinato, que guarda el Museo de Guadalajara.

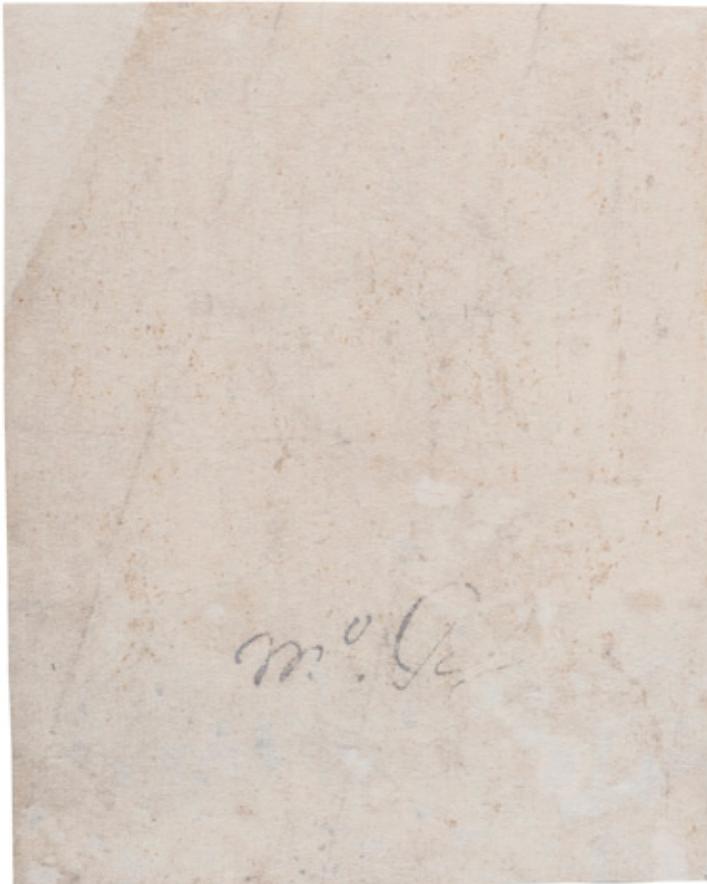


Rómulo Cincinato. *San Lorenzo sale al encuentro de San Sixto*. Detalle. El Escorial.



Rómulo Cincinato. *Visión de San Jerónimo*. Museo de Guadalajara.





BLAS DE PRADO

(Camarena, Toledo, h. 1545- Madrid, 1599)

Estudio de figura de la Virgen para una Anunciación.

Plumilla sepia sobre papel verjurado. 158 x 127 mm.

CE1098D (Db. 236)

Inscripciones: Al dorso, a tinta negra: "mo G..."

Procedencia: Adquirido en 1932.

El presente dibujo consta en diferentes inventarios del Museo como anónimo, primero con título “Un santo de rodillas y con los brazos sobre una mesa”, y más tarde como “Estudio de figura femenina de rodillas”. Efectivamente, con un trazo muy leve y desvaído – como si se tratase de un primer apunte –, presenta una figura femenina arrodillada delante de un reclinatorio, por lo que la interpretamos como a María en la escena de la Visitación del Ángel, pues no creemos que se trate del retrato de un personaje orante. Al igual, por las características de su trazo, no dudamos en que se trata de un dibujo de Blas de Prado.

Tanto la actividad del pintor toledano como su formación italiana, son bien conocidas, pues han sido puestas de manifiesto por diferentes autores, como los profesores Diego Angulo, Pérez Sánchez y Navarrete Prieto (véase Angulo y Pérez Sánchez, 1972). Sabemos que trabajó para Felipe II y también para el jerife de Fez, especulándose sobre un posible viaje a Italia en sus primeros años de formación, lo que sin duda influyó en su obra, que se presenta llena de referencias a la pintura del Renacimiento italiano y también a la de los artistas del país vecino que trabajaron en El Escorial.

En 1583 se le documenta en Toledo, y a fines de la década de los ochenta irá a El Escorial para trabajar junto a Tibaldi. Después de hacerlo, en 1590, sería nombrado segundo pintor de la catedral de Toledo, tras Luis de Velasco; y tres años más tarde, por encargo de Felipe II, viajará a Marruecos para realizar una serie de retratos en la corte del reyezuelo de Fez, los cuales serían pagados por el VII Duque de Medina Sidonia. Durante este viaje, a su paso por Sevilla, conocerá a Francisco Pacheco.

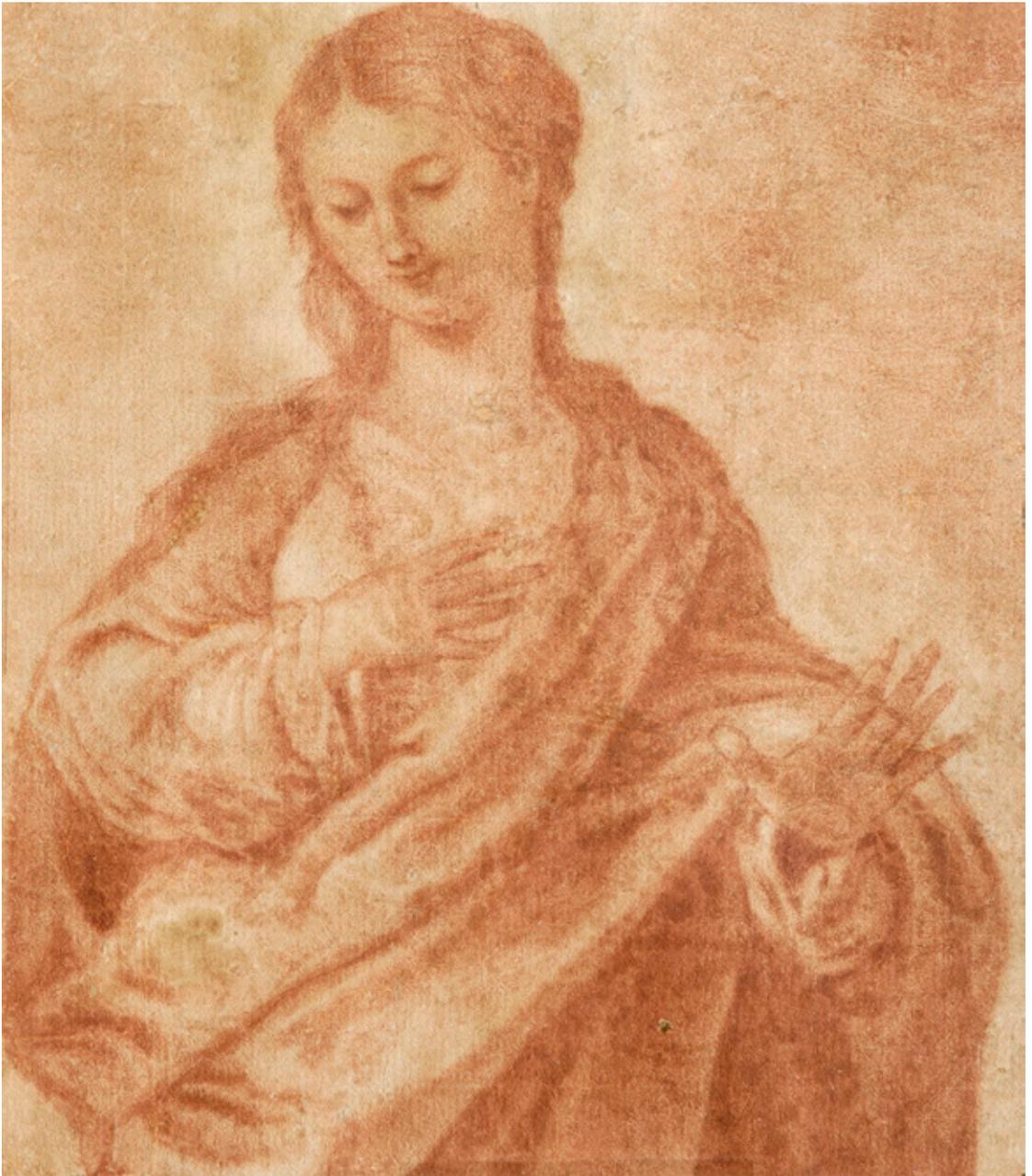
Entre sus pinturas más conocidas podemos citar, en primer lugar, el *Descendimiento de Cristo* de la Catedral de Valencia, regalado por Carlos IV en 1810, o *La aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso y el rey Recesvinto*, sito en un retablo de la capilla del canónigo Alonso Paz en la iglesia colegial de Santa María la Mayor, en Talavera de la Reina (Toledo), obra de 1592, en cuyo ático presenta una *Virgen con el Niño y ángeles*. Por último, como conjunto mural, es muy significativa su intervención en los frescos de la cúpula de la capilla de la Quinta de Mirabel, en Toledo, que fue Cigarral del Cardenal Quiroga. Allí, en tres círculos concéntricos y con abundantes escorzos, pintó, hacia 1585-88, la fiesta de Pentecostés en la zona inferior, escenas de Moisés y Salomón

entre figuras alegóricas en el segundo círculo, - con grisallas fingiendo relieves -, y un coro de ángeles en lo alto.

De su dedicación al dibujo hay constancia por el inventario de los bienes que Sánchez Cotán dejaba en Toledo en 1603, donde se mencionaba un “librillo de dibujos que es de Blas de Prado”, además de algunos dibujos sueltos sin especificar y otro libro “de Blas de Prado de Pintura”, que pudiera ser un tratado perdido de teoría artística. Los dibujos actualmente atribuidos, en su mayor parte a pluma y ejecutados con trazo ligero y nervioso como estudios del natural, muestran la influencia de Federico Zúccaro y de la pintura italiana de hacia 1560. Con inscripciones antiguas y atribución a Blas de Prado ha llegado también un importante conjunto de dibujos conservado en los Uffizi de Florencia, junto con algunos otros dispersos en museos e instituciones, entre los que figuran la Biblioteca Nacional de Madrid, el Museo del Louvre y la Hispanic Society of America, hasta un total próximo a las cincuenta piezas. Todos ellos ponen de manifiesto su gran capacidad para esbozar escenas de manera rápida que dejan figuras puntiformes, de trazo largo y rápido, como enmarañadas o alocadas.

Como dibujos de trazo igual al nuestro podemos citar la *Asunción del Señor* (160 x 115 mm. Barcia 532) que guarda la Biblioteca Nacional de España procedente de la colección Carderera, que presenta en primer plano, a ambos lados de la composición las figuras de San Pedro y María arrodillados con una cadencia muy similar. A propósito de este dibujo, Navarrete Prieto ha aludido recientemente a la relación de Prado con Federico Zucari, cuyos estilemas dibujísticos recuerdan a los del círculo cremonés de la familia Campi.

De igual manera, existen clarísimas semejanzas con la *Cabeza del anciano barbado*, o el *Estudio de desnudo con una daga* de la Sociedad Hispánica neoyorquina. Aunque la semejanza no es completa, por la manera de tratar los volúmenes del reclinatorio o la disposición de la mano izquierda de María situada junto a su pecho, se podrían establecer también paralelismos con una *Anunciación* atribuida a Prado de colección privada. Y también con el titulado *Domine, quo vadis* ? de los Uffizi, éste de hacia 1585-89 procedente de Santarelli. (Invº10199S) (véase Navarrete Prieto y Redín Michaus, 2021, pp.127-128. Obra n º30), que representa la aparición de Cristo a San Pedro en la Vía Apia, particularmente con la figura que se arrodilla por la derecha.



PEDRO DE MOYA

(Granada, c. 1612-1674)

o **PEDRO ATANASIO BOCANEGRA**

(Granada, 1638 - 1689)

Inmaculada Concepción.

Sanguina sobre papel. 225 x 203 mm.

DJ0051D (Db. 571)

Procedencia: Adquisición Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 2000

Bibliografía: García de la Torre, 2004, p. 16; García de la Torre, 2006, p. 132; Palencia Cerezo, 2007, p. 23; Autores Varios, 2009, p. 88.



Atribuido a Juan de Sevilla. *Inmaculada Concepción*. Detalle. Museo de Bellas Artes de Granada.

Este dibujo a la sanguina, representando una Inmaculada Concepción de medio cuerpo, llegó al Museo por adquisición y atribuido al granadino Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), principal seguidor de Alonso Cano, atribución que se ha venido manteniendo en las distintas exposiciones en que ha figurado. A pesar de ello, en su realización final y tratamiento de paños, no se parece en nada a ninguna de las Inmaculadas conocidas de Bocanegra o de Juan de Sevilla Romero y Escalante (1643- 1695), - otro de sus mejores discípulos-, todas ellas recientemente estudiadas por Peinado Guzmán (Peinado Guzmán, 2017), aunque la forma de disponer la cabeza se asemeje a la de éste último que existe en el salón de plenos del Ayuntamiento de Granada.

En todo caso, tanto por su técnica a la sanguina como por el parecido del rostro aguileno de María y tratamiento dado al cabello y a los pliegues de los paños, creemos que puede relacionarse con la pintura de la *Inmaculada Concepción* que guarda el Museo de Bellas Artes de Granada procedente de la Desamortización (CE0173P) y que en su inventario se atribuye a Sevilla, de la que reproducimos el detalle. Una obra que se ha venido considerando últimamente de Juan de Sevilla, pero que, como apuntó Nieves Jiménez, en opinión de Orozco Díaz, Henares Cuéllar y

Sánchez-Mesa, sería obra de Pedro de Moya (véase Jiménez Díaz, 2007, p. 326); opinión que compartimos, de ahí la catalogación que adoptamos.

De ella habrían partido también los prototipos de Cano que más se le asemejan. Como la *Inmaculada* de la catedral de Notre-Dame de Luxemburgo, la que fue del Museo de Magdeburgo, desaparecida durante la II Guerra Mundial (Véase Saguar Quer, 2016), o incluso más fielmente, en la realizada para la catedral de San Isidro de Madrid, ésta destruida en la guerra civil de 1936, cuya disposición de manos y manto, comparte.

Dado que no se conocen dibujos de Pedro de Moya, a pesar de los muchos que pintó y de la indudable importancia que jugó en la escuela granadina de seguidores de Cano, es indudable que debió de pintar mucho, pero habrá que esperar a tener un conocimiento más exhaustivo sobre su actividad dibujística para poder decantarse por una atribución definitiva.



Alonso Cano. *Inmaculada Concepción*. Madrid. Destruída en 1936.



MIGUEL GÓMEZ DE VALENCIA

(Granada, 1663 - ?)

San Antonio con el Niño.

Plumilla sepia sobre papel verjurado. 187 x 127 mm.

CE0974D (Db.111)

Inscripciones: Áng. Inf. izqdo., a tinta: "Miguel Gomez" (Rcdo.)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 730)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, pp. 74 y 84; Pérez Sánchez, 2002, p. 399; Palencia Cerezo, 2003, p. 94; García de la Torre, 2006, p. 134.



Filigrana del dibujo

Este dibujo, firmado como "Miguel Gómez", los Romero de Torres, siguiendo a su padre en su inventario, creyeron que se trataba de una obra de Alonso Gómez de Sandoval, el famoso escultor cordobés que realizó la imagen de San Rafael de la iglesia del Juramento, hasta que Pérez Sánchez, en 2002, le dio legítima autoría. Se trata de un papel del granadino Miguel Gómez de Valencia, hijo de Felipe Gómez de Valencia (1634-1679), un discípulo de Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685), que según Ceán imitó a Cano en el color y en la habilidad para dibujar, conservándose buena cantidad de dibujos trazados con pluma enérgica y expresiva, que recuerdan también los de Francisco de Herrera el Viejo. Sirva como ejemplo el *San Francisco de Asís en éxtasis* de Felipe Gómez, conservado en el Museo de Princenton, cuya firma es muy parecida a la que presenta éste.

Esta afición de Miguel por el dibujo, fue recibida también por su hermano Francisco, que nació en 1657 y pronto se convirtió en el principal artífice de la saga, cuyas obras van a confundirse con las del padre cuando están firmadas solo

por los apellidos. De ellos se conoce una producción relativa, que debió de tener como principales destinatarios clientes particulares. Este *San Antonio*, debido al tercero de la saga de los Gómez de Valencia, tiene una especial relevancia, pues de él se conocen muy pocos dibujos, ignorándose, por lo demás, para qué obra final al óleo pudo haber sido preparatoria.



ANÓNIMO GRANADINO DEL SIGLO XVII

San Antonio con el Niño.

Plumilla y aguada sepia sobre papel verjurado, 154 x 104 mm.

CE0871D (Db. 12)

Inscripciones: En anverso, lateral inferior derecho, a tinta sepia: Diferentes cifras de cuentas de multiplicar, sumar y dividir. Al dorso, a lápiz negro: Dos trazos verticales.

Procedencia. Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 669)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 70.



Filigrana del dibujo

Este dibujo ha tenido en el Museo diferentes atribuciones a lo largo del tiempo. Por ejemplo, al jiennense José Cobo y Guzmán, al que se le adjudicó originalmente en un inventario manuscrito, pues se encontraba montado junto a otro de *San José*, este sí de Cobo, que estudiamos a continuación. También, con interrogación y en un posterior inventario mecanografiado, al sevillano Bartolomé Murillo. Pero, indudablemente, nada tiene que ver con ninguno de los dos. Se trata de un boceto preparatorio sobre el santo lisboeta con destino a una escultura que debía de colocarse en una hornacina, cuya traza queda ligeramente abocetada a lápiz tras la figura, la cual se remata en un semicírculo algo menor que el hueco de la misma, uniéndose a ella mediante un semicírculo o bola, por lo que es muy probable que dicho hueco formase parte de un retablo.

En cuanto a autoría, puede relacionarse con un maestro desconocido de la escuela granadina de la segunda mitad del siglo XVII, ya que el modelo del santo responde a la conocida pieza ejecutada por Pedro de Mena sobre diseño de Alonso Cano que, procedente del convento del Ángel

Custodio, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada, la cual fue muy replicada, como demuestra, por ejemplo, la escultura de menor formato que guarda el Instituto Gómez-Moreno. Dado que varias de las obras del conjunto granadino del Ángel, han sido adjudicadas recientemente al escultor Juan Puche por Madero López (véase Madero López, 2014), no debe de descartarse que este dibujo fuese también obra del mismo, o quizá de algún otro artista formado en el círculo Cano-Mena, como el todavía ignoto Juan Pérez de Mena, otro artista perteneciente a este entramado complejo familiar granadino, del que también se conocen algunos dibujos cuyos trazos se aproximan bastante a los que presenta el nuestro.

727



JOSE RUIZ DE SARAVIA

(Córdoba, 1608 - 1669)

Incredulidad de Santo Tomás.

Plumilla negra sobre papel verjurado. 133 x 905 mm.

CE0957D (Db. 96)

Inscripciones: Ang. sup. izdo., a lápiz: " 727"

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 727)

Uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo XVII en Córdoba fue José de Sarabia, que heredó el taller paterno, pintando para distintos centros religiosos de la ciudad, mostrando unas formas más apegadas a Francisco de Zurbarán, del que sin duda recibió una importante influencia, como apuntó Palomino y pone de manifiesto su escasa obra conocida.

Sin embargo, frente al gran número de dibujos que se conocen de otros maestros cordobeses, como Antonio del Castillo, de Saravia apenas nos han llegado, conociéndose un *Ángel portador de escalera* firmado por él en el Museo Nacional del Prado, con enorme parecido a los de Castillo. Sin embargo, debió de haber dibujado bastante, como la mayoría de los pintores andaluces de este momento central del siglo XVII, en que los tradicionales talleres familiares se están convirtiendo en incipientes academias.

El presente dibujo se ha tenido siempre como anónimo en el museo, pero parece claro que se puede relacionar con Sarabia, no solo por sus formas duras de evidentes recuerdos zurbaranescos, sino porque se encuentra directamente relacionado con el lienzo del mismo asunto que se conserva en la parroquia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía de Córdoba, antigua iglesia del convento de San Francisco, que los historiadores decimonónicos cordobeses siempre citaron como suyo.

Aunque la composición de la escena pudo haber partido de alguna estampa, y el dibujo solo muestre a los dos personajes principales de la misma – Cristo y el incrédulo Santo Tomás – la impronta o influencia zurbaranesca de las formas en el mismo es evidente. Una influencia que se expandió hasta llegar al Nuevo Mundo, como evidencia la pintura homónima de Sebastián López de Arteaga (Sevilla, 1610-México, 1656) que guarda la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe en México con parecida escena a la del cuadro de Córdoba.



José de Sarabia. *Duda de Santo Tomás*. Parroquia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía. Córdoba



JUAN DE ALFARO Y GÁMEZ
(Córdoba, 1643 – 1680)

Apunte sobre fragmento de Las lanzas de Velázquez.

Lápiz grafito sobre papel verjurado. 206 x 212 mm.

CE0979D (Db.116)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 789)

Bibliografía: Valverde Madrid, 1966.

En el presente dibujo, tradicionalmente considerado en el museo como anónimo, se realiza una copia la zona lateral derecha de la famosa *Rendición de la plaza de Breda*, también popularmente conocido como *Las lanzas*, que Diego Velázquez pintara en 1624 con destino al Salón de Reinos del Buen Retiro – hoy en el Museo Nacional del Prado-, teniendo como protagonista el extraordinario escolzo de caballo que fascinó siempre a los pintores de épocas posteriores, de ahí que fuese muy copiado a lo largo del tiempo, normalmente con un sentido académico de aprendizaje. Del mismo, siempre se alabó la manera en que Velázquez colocó al equino, rompiendo la perspectiva lineal de la composición mediante una diagonal imaginaria con la que va a conseguir un mayor efecto de profundidad, en una obra de por sí compleja por la cantidad de figuras y elementos que contiene.

De tal aseveración puede ser buen ejemplo el dibujo de técnica y características similares, aunque con un formato algo mayor y más vertical (238 x 189 mm.), que guarda en París el Museo del Louvre (Invº 18476). El mismo realiza un tratamiento más amplio de la escena, pues incluye, aunque muy esbozados, los dos protagonistas de la obra y los personajes situados detrás del caballo, así como numerosos trazos verticales que aluden a las lanzas, y que en este caso se han obviado. Fue adquirido para el Gabinete del Rey en 1775, y entonces considerado de Diego Velázquez, aunque hoy se supone de algún seguidor (Boubli, 2002, p. 143. Obra nº 155). En todo caso, por su técnica, sería de un artista diferente al aquí propuesto.

Además de la figura del equino - indudable protagonista del motivo -, levemente silueteadas aparecen también las de

los dos personajes centrales de la composición – Ambrosio de Spínola y Justino de Nassau -, que ejemplifican el acto de entrega de llaves de la plaza flamenca tras su rendición a las tropas españolas. Además, se ha incidido también en algún detalle, como las piedras del suelo que figuran en ese lado, lo que pudiera indicar que en el momento de la copia, su autor debía de haberse encontrado delante de la obra.

Por lo demás, el hecho de haber sombreado el fondo a base de trazos paralelos y oblicuos, demuestra que al copista solo le interesaba el motivo central derecho, y especialmente el rico contraste que se produce entre primer plano y fondo, a partir de los cuartos traseros del caballo y la gallarda cola, unidas al movimiento hacia arriba de la pata derecha que lo anima.

Algún autor, como Valverde Madrid, en el trabajo que dedicara a la vida del pintor José Saló y Junquet, que fuera su propietario antes de su llegada al Museo, apuntó la posibilidad de que se tratase de un original del genio sevillano, pero indudablemente no es suyo (véase Valverde Madrid, 1966). Sin embargo, sí que presenta una clara manera de rayar y aplicar el lápiz sobre el soporte intentando precisar una atmósfera etérea, que se puede vincular claramente a Juan de Alfaro, su discípulo cordobés de dicción veneciana, que en ese caso habría copiado ese parte del lienzo de su maestro cuando la obra se encontraba todavía colgada en dicho salón real de recepciones, tal vez en un momento anterior a 1660, en que se produce la muerte del maestro en Madrid y su discípulo regresa, ya formado, a su ciudad natal.



JUAN DE ALFARO Y GÁMEZ

(Córdoba, 1643 – 1680)

Adoración de los pastores. 1677

Lápiz grafito sobre papel verjurado. 250 x 176 mm.

CE0896D (DB. 35)

Inscripciones: Ang. Sup. dcho., a lápiz: "1677 / Alfaro Fezit".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 681)

Bibliografía: García de la Torre, 1984, p. 262; García de la Torre, 1991, p. 72; García de la Torre, 2005, p. 110; Palencia Cerezo, 2019, p. 79.

Hijo de un hidalgo boticario local, Juan de Alfaro fue discípulo en Córdoba del pintor Antonio del Castillo. Antonio Palomino, que gozó de su protección, afirmó que, antes de cumplir los veinte años, fue enviado a Madrid con cartas de recomendación suficientes como para entrar a trabajar bajo la disciplina de Velázquez, con el que estuvo hasta su muerte en 1660 y al menos desde 1655. De esta relación velazqueña nos ha llegado, además del dibujo anterior, testimonio un singular como lo es el dibujo de Velázquez en su lecho de muerte luciendo el hábito de la Orden de Santiago, que hubo de esbozar en su capilla ardiente, hoy conservado en la Fondation Custodia de la colección de Frits Lugt de París.

Polo opuesto a la estética fría y tradicional de Castillo sería la de Juan de Alfaro, que primero junto a él, pero fundamentalmente después acudiendo a formarse junto a Velázquez y conociendo los adelantos que se producían en torno a la Corte y las colecciones reales, traerá a Córdoba una manera de dibujar más pictórica, que también suponía ser más moderna y avanzada, planteando una propuesta pictórica que pretendía superar las tradicionales atmósferas duras y claroscurostas de la pintura española, por otras de calidades vaporosas entroncadas con lo tizianesco y veneciano.

Al estar firmado y fechado, nunca han existido dudas respecto a la autoría de este dibujo, -uno de los que siempre se ha propuesto como prototípico de su manera de proceder en este campo-, cuya técnica sirve a nosotros para defender

la atribución del anterior, que debió de haber sido hecho durante su periodo de aprendizaje madrileño. Por lo demás, se desconoce la probable pintura para la que el mismo pudiera haber sido elemento preparatorio.



Juan de Alfaro. *Velázquez en su lecho de muerte*. Colección Lugt. París



JUAN DE GUZMÁN, FRAY JUAN DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO
(Miragenil, Córdoba, 1611 - Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1680)

Piedad.

Sanguina sobre papel verjurado. 253 x 196 mm.

CE0967D (Db.104)

Inscripciones: Ang. super. izdo, a lápiz: "702".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 702)

Bibliografía: García de la Torre, 1984, p.263; García de la Torre, 1991, p.72.; Palencia Cerezo, 2020, p.173.

Tradicionalmente atribuido a Juan de Guzmán en los inventarios del Museo, el dibujo copia literalmente de manera invertida la famosa *Piedad* de Annibale Carracci que se conserva en el Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles. Una pintura realizada por el maestro boloñés hacia 1599-1600, que ha sido siempre considerada una obra maestra por su fuerte intensidad, su influjo miguelangelesco en la composición piramidal y la dramática expresión del gesto de sus protagonistas.

El hecho de aparecer de manera invertida, pone de manifiesto que fue copiada de alguna estampa, muy probablemente por la que fue grabada por el francés Gilles Roussellet (París, 1610-1686) según demuestra el ejemplar conservado, por ejemplo, en la Biblioteca Nacional de París. Posteriormente, el dibujo resultante fue cuadrículando (cuadrícula de 12 de alto x 9 de ancho), para ser llevado a obra de mayor formato que se desconoce; como fue lo habitual en el proceder del pintor carmelita, que normalmente realizaba sus lienzos a partir de estampas sobre obras de Rubens o Van Dyck.

Se trata del único dibujo que se conoce de este pintor cordobés, ya que *La Virgen del Carmen con Santa Teresa*, *San José* y *San Simón Stock* que Angel María de Barcia le

atribuyó con dudas en la Biblioteca Nacional de España (178 x 130 mm. DIB/16/1/5), a nuestro entender no debe de ser suyo.



Annibale Carracci. *Piedad*. Museo Nacional de Capodimonte. Nápoles



Abri 17 año de 1738

763

Paxlamarianã

BARTOLOMÉ FERNÁNDEZ
(Córdoba, activo hacia 1675-1745)

Niño Jesús con símbolos eucarísticos. 1738

Plumilla y aguada sepia sobre papel verjurado. 162 x 110 mm.

CE954D (Db. 93)

Inscripciones: Parte infer. izda., a tinta: "*Abril 17 año de 1738 / Por la mañana*". Parte infer. dcha., a lápiz: "763".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877

Bibliografía: Müller, 1963, p. 163; García de la Torre, 1991, p. 81.

Por su evidente impronta castillesca, en diversos inventarios antiguos del museo este dibujo fue considerado de Antonio del Castillo, aunque estudiosos de los dibujos del maestro cordobés, como Priscilla E. Müller, ya dudaron de que así fuese, porque además, la fecha que aparece en su parte inferior y que parece autógrafa, así lo manifiesta por lógica temporal, ya que Castillo falleció en 1668.

García de la Torre lo publicó en 1991 como de un anónimo seguidor de Castillo, anotando nosotros ahora que dicho seguidor no debe de ser otro que Bartolomé Fernández, un pintor local ignorado por Palomino, del que se conocen escasos datos biográficos, ninguna pintura, pero sí varios dibujos y grabados. Fue natural de Córdoba, hijo de Alonso Fernández y de Jerónima de San Miguel, y vecino del barrio de Santa Marina. En 1676 tomaba como aprendiz a Juan Alonso Durán, según un documento en el que se le cita como “maestro del arte de pintar”. De ambos podemos colegir que fue entonces, hacia 1675, cuando debió encontrarse en su mejor momento, y que su vida pudo haberse prolongado durante las primeras décadas del siglo XVIII.

Son, pues, sus dibujos firmados los que nos marcan las claves de su arte, que parten del conocimiento e imitación de las obras de Antonio del Castillo, del que parece haber sido discípulo directo. En este sentido, cabe señalar, en primer lugar, el *Niño Jesús bendicente* del Museo de Bellas Artes de Córdoba. No solo porque está firmado y fechado en 1682 e imita completamente a Castillo, sino porque se trata de un grabado, lo que nos pone de manifiesto el polifacetismo de este artífice, que se nos va a mostrar como uno de los pocos ejemplos conocidos de pintor-grabador en la Córdoba de la segunda mitad del seiscientos.

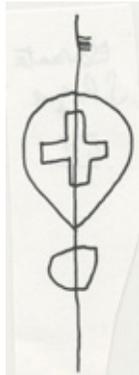
En cuanto a sus dibujos, puede pensarse que sean suyas las *Cabezas de Querubes* de la Hispanic Society of America de Nueva York, con la curiosa inscripción “31 Julio”, presentando una grafía parecida o similar a la que se observa en éste, y que pone de manifiesto su preocupación por datar sus papeles de manera muy precisa. Obsérvese cómo en éste, se expresa incluso la circunstancia de haber sido ejecutado “por la mañana”. (véase Müller, 2006-2007, p. 184).

Notable es también el conjunto de dibujos de *Inmaculadas* que se le conocen, comenzando por la del Museo Nacional del Prado, continuando por la de una colección particular, doblemente firmada con rúbrica y monograma y fechada en 1696-; y la del Museo Nacional de Gales, también firmada y más completa compositivamente hablando, donde se va a mostrar ya más próximo a la escuela madrileña seguidora de Carreño y Rizzi (véase Palencia Cerezo, 2016). En todo caso, la influencia del maestro no se habría llegado a perder del todo con el paso de los años, como demostraría este dibujo, que habría realizado muy tardíamente si creemos que la data que en él se expresa no fue añadida posteriormente.



Bartolomé Fernández. *Niño Jesús bendiciente*. Museo de Bellas Artes de Córdoba





Filigrana del dibujo

JUAN ANTONIO DE FRÍAS ESCALANTE

(Córdoba, 1633-Madrid, 1669)

o JUAN DE LA CRUZ MOLINA

(activ. Córdoba ss. XVII-XVIII)

San Roque / Diseño de cabeza femenina y querube.

Plumilla y aguada sepia y azulada sobre papel verjurado.
180 x 142 mm.

CE0949D (Db. 88)

Inscripciones: Parte inf., a tinta, cortado: "2 Rs". Ang. sup. dcho., a tinta: "8". Al dorso, ang. sup. dcho., a tinta sepia: "De Molina / Vale 2".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877

El presente papel ha sido utilizado por sus dos caras. En el que consideramos anverso se ha esbozado la figura de un San Roque, con el característico levantamiento de la túnica a la altura de su rodilla para que sus llagas sean lamidas por un perro. Por el reverso se aprecia un rechoncho angelote volador por el centro y una cabeza femenina con lujoso peinado por la parte inferior. La oxidación de las tintas y finura del papel, ha hecho que los motivos de ambas caras se transparenten, dificultando la lectura de las imágenes.

Por el trazado de los contornos, utilización de aguadas azuladas, e impronta de las figuras, podría decirse que nos encontramos ante un dibujo de Juan Antonio de Frías y Escalante, el pintor cordobés que se marchó muy joven a Madrid para formarse junto a Francisco Rizi, absorbiendo las múltiples y rápidas novedades que en el ámbito de la corte se producían, para no regresar ya más a su ciudad natal, y cuya obra pictórica y dibujística son bien conocidas.

Sin embargo, por la inscripción que presenta al dorso, indicando posesión relativa a un tal Molina, pudiera pensarse que fuese debido al racionero Juan de la Cruz Molina, un artífice local escasamente conocido, cuyo nombre es cita-

do por diversos autores desde Palomino, sin que hasta el presente se haya podido precisar su actividad y grado de maestría. A veces se le ha confundido con Fernando Molina Sandoval (Ca. 1635 – Ca. 1725), otro personaje vinculado a la catedral de Córdoba que también fue pintor. Su esbozo biográfico puede encontrarse en el *Diccionario* de Rafael Ramírez de Arellano, que lo hace natural de Córdoba, medio racionero de la Catedral y capellán del Santuario de la Fuensanta. Tal vez escultor y también escritor, vivió en la calle de Santa María de Gracia, comprometiéndose a hacer a su costa, por ejemplo, en 1698, el retablo de San Fernando que estuvo en la capilla de Villaviciosa de la Catedral, el cual se terminó en 1712 conteniendo un lienzo suyo que replicaba a Castillo (véase Ramírez de Arellano, 1893, pp. 180-182).

La hipótesis de que el dibujo fuera de Escalante quedaría validada si se demostrase que de la inscripción se deduce una relación de posesión y no de autoría. Consideración, o toma de postura, que habría de quedar apartada hasta el momento en que pudiera realizarse su estudio mediante procedimientos más claramente científicos, o se encontrase la pintura para la que habría podido ser estudio previo.



MANUEL FRANCISCO DE ARIAS CONTRERAS

(Pegalajar, Jaén, 1644 – Córdoba, 1675 ?)

Adoración de los pastores.

Plumilla sepia sobre papel verjurado. 157 x 214 mm.

CE0999D (Db.136)

Inscripciones: Ángulo superior derecho, a lápiz, "786".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 786)

Bibliografía: García de la Torre, 1984, p.262; García de la Torre, 1986, p. 329; García de la Torre, 1991, p. 72; García de la Torre, 2006, p. 130; Palencia Cerezo, 2019, pp. 76-77.

Otro de los más significativos seguidores de Antonio del Castillo, cuyo discipulado ya fue señalado por Palomino, fue el mayormente conocido como Manuel Francisco. Sus datos vitales han sido deducidos de su testamento, efectuado en 1674, que fue publicado por Valverde Madrid, donde se le cita como natural de Pegalajar, hijo de Luis Arias de Contreras y de Mariana López del Castillo. No sabemos cuándo se habría afincado en Córdoba, pero en la fecha en que se efectúa el documento era vecino del barrio de San Pedro (véase Valverde Madrid, 1962). Se supone que entró como aprendiz en el obrador de Castillo a finales de la década de 1650, es decir, cuando éste ya se habría emancipado de sus hermanos, permaneciendo allí hasta completar su aprendizaje. A principios de la década de 1660 ya se habría independizado, pues en 1663, en que contrae matrimonio en Córdoba, se le documenta con taller abierto en la calle de la Feria.

Su obra conocida es muy reducida, pues Palomino no citó ninguna, limitándose a los cuadros existentes en los retablos de los pies de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba, en los que se representa a *Santiago en la Batalla de Clavijo* y la *Imposición de la casulla a San Ildelfonso*, a donde llegaron procedentes de la desaparecida iglesia del Convento de Santa Clara de aquella población. En uno de ellos aparece su firma en monograma, habiendo sido estudiados a comienzos de la década de 1990 por Peláez del Rosal y Pérez Lozano (Peláez del Rosal, 1993 y Pérez Lozano, 1993). Desde entonces hasta hoy no se ha producido ninguna aportación historiográfica más, y solo un *Descendimiento* llegado al Museo de Bellas Artes de Córdoba como parte de la Colección Romero de Torres, firmado en su dorso, permite apreciar cómo Manuel Francisco imitaba a su maestro de manera muy torpe, practicando una pintura de escasa calidad sobre composiciones y tipos castillescros, aunque también trató de imitar a otros artistas del entorno, como José Ruiz de Sarabia.

Por lo demás, en su actividad incluimos este dibujo, que en los primeros trabajos de García de la Torre, siguiendo

a Romero Barros, aparecía como de Juan de Alfaro, siendo ella misma quien lo puso en relación con el lienzo de la *Adoración de los pastores* (213 x 144 cm), con firma apócrifa de Valdés Leal y depositado por la Diputación de Córdoba en 1917, que se conserva en este museo, siendo originario del antiguo hospital del Cristo de la Misericordia, un establecimiento benéfico del barrio de Santa Marina tutelado por la Diputación desde su supresión.

La importancia de esta obra deviene del hecho de presentar dos inscripciones. Una en el ángulo inferior izquierdo -“*Ludovicus Gomez Bravo. Fdez. Corav. Figueroa*” -; y otra en el ángulo inferior derecho -“*Juan de Valdés. Pinto Anno Domini 1684*” -. Sobre la segunda existe consenso en que se trata de una firma apócrifa que intenta hacer de la pintura un original de Valdés Leal, siendo verosímil que hubiese sido realizada en 1684. Mientras que la primera pone el cuadro en relación con Luis Gómez de Córdoba y Figueroa, marqués de Villaseca, morador en las casas hoy conocidas como Palacio de Viana —en su tiempo de las Rejas de Don Gome-, cuya familia poseyó el patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles. Por Palomino sabemos que don Luis fue muy amigo de utilizar la simetría en las composiciones de los artistas a los que encargaba obras, que por lo general eran los más importantes del momento, a los que exigía estuviesen así compuestas.

Con todo ello, aunque el cuadro no sigue fielmente al dibujo, dada la simetría en perspectiva lineal centrada que el mismo presenta, es posible que estemos ante su estudio preparatorio, que pudo haberle sido enseñado a don Luis para que diese su visto bueno. Se justificaría así el que solo se hubiese representado el motivo central del mismo, y no el colosal rompimiento de gloria que a partir de su mitad superior se desarrolla. Dada su propensión a los grandes artistas, tampoco puede descartarse que su encargo originario fuese a Valdés Leal, y que finalmente éste se lo traspasara a Manuel Francisco, habiendo permitido que su firma apareciese ante la mirada del espectador.



Atribuido a Manuel Francisco Arias. *Adoración de los pastores*. Museo de Bellas Artes de Córdoba



VICENTE CASTELLÓ COMES

(Ca.1585 – Valencia, 1636)

Doble Trinidad.

Tinta y aguada sepia sobre papel verjurado. 207 x 158 mm.

CE0962D (Db.100)

Inscripciones: A tinta, en el lateral izdo.: “4”. Al dorso, a lápiz: “728”.

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 728)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.82; García de la Torre, 2005, p.46.

El presente dibujo se ha venido manteniendo siempre en el museo como anónimo, y García de la Torre lo llegó a considerar del siglo XVIII. Representa la temática de la doble trinidad en el cielo y en la tierra, con cierto tratamiento manierista y alargamiento de las figuras propio de los pintores valencianos del siglo XVII, y más concretamente de los apellidados Espinosa, aunque aquí aparecen mucho más movidas y con mayor carga de expresividad, por lo que creemos estar ante un dibujo de Vicente Castelló, que normalmente presenta en sus lienzos unas figuras muy alargadas y como fuera de escala, como se pueden observar, por ejemplo en *El martirio de Santa Catalina* que guarda el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Vicente Castelló. *Martirio de Santa Catalina*. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fue hijo de Salvador Castelló, pintor aragonés establecido en Valencia en 1585, y de Jerónima Comes, hija del también pintor Jerónimo Comes, siendo muy probable que su padre ya fuese colaborador de Francisco Ribalta, con quien Vicente entraría a trabajar tempranamente, manteniendo siempre estrechos lazos. Hacia 1612 pintó dos pequeñas tablas de la predela del retablo de Santas Justa y Rufina en Alacuás, en las que se representan los martirios de las santas con acusados escorzos de raíz escorialense, que Castelló hubo de tomar del retablo de la parroquial de Algemesí, pintado poco antes por Francisco Ribalta.

Hacia 1620 se encontraba trabajando en la comarca de Segorbe con Juan Ribalta y Abdón Castañeda, que co-brarían conjuntamente el retablo de Andilla, finalizado

en 1626, y pintaron dos cuadros (desaparecidos) para la capilla de la Comunión de la catedral de Segorbe. De ese mismo momento parece ser la *Apoteosis de San Bruno* del Museo de Castellón, procedente de la cartuja de Valdecristo, próxima a Segorbe, que parece haber salido de sus manos, aunque habitualmente ha sido adscrita a Francisco Ribalta. También se le atribuye la conclusión de la *Virgen de Porta-Coeli* del Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente del retablo de la cartuja de Porta-Coeli, que había sido contratado por Francisco Ribalta en 1625. Influencias todas ellas que, junto a la de Pedro Orrente, aparecen amalgamadas en este dibujo.





FRANCISCO QUESADEZ

(Ca.1645 – 1701)

San Joaquín, Santa Ana y la Virgen. / *San Luis Beltrán.* Hac. 1670

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado / Grafito, plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 190 x 150 mm.

CE1081D (Db. 218 y 219)

Inscripciones:

(a) Lateral dcho, a tinta: "Dos 2l" (?). En el papel al que estaba adherido antes de la restauración, a lápiz, "776" encima de "780".

(b) En el papel al que estaba adherido antes de la restauración, a lápiz, "777", encima de "781". A tinta, en sentido horizontal: Bajo la imagen: "Milagrosa imagen de S. Luis Beltran que se venera.../...en la ermita de rusafa" (?)

Al lado, en sentido vertical: "bera efigie de la milagrosa ymagen de San Luis Beltrán que / se benera en su ermita y fuente perenne y (tachado) milagrosa...término de Valencia (tachado)...cerca (tachado) de chivas que (?) // termino de derusafa y siendo unico remedio (tachado) . todas las dolencias y achaques de sus debotos // "milagrosa ymagen y efigie bona de san Luis beltran que se / benera en la fuente portentosa y milagrosa fuente y ermi (ta) / (roto) ita en termino de rusafa y salbacion. La dio un dev (roto) / (ha) biendose sanado de un accidente (?) de edad de 44 años".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 780 y 781)

Bibliografía: (a) García de la Torre, 1991, p. 70.

Vinculamos por primera vez esta hoja con doble dibujo, que ha sido siempre anónima en el museo, con Francisco Quesadez, pintor y grabador valenciano de la segunda mitad del siglo XVII, mayormente conocido por ésta segunda faceta, que trabajó con asiduidad para Jerónimo Vilagrasa y otros libreros valencianos, a los que proporcionó portadas y retratos. Dada esta circunstancia, creemos que la parte más interesante es la cara en que se representa a San Luís Beltrán con sus típicos atributos, y que se relaciona con un grabado.

Quesadez alcanzaría su plena actividad hacia 1663, en que su firma aparece en algunos de los grabados que ilustran la obra de Juan Bautista Valda *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María: por el supremo decreto de N.S.S. Pontífice Alejandro VII*, que fue impresa por Jerónimo Vilagrasa. Se trata de una de las obras más ricas en estampas salidas de las prensas valencianas del momento, en la que, junto a Quesádez, participaron también José Caudí, Mariano Gimeno y Juan Felipe, quienes propor-



Francisco Quesadez. *San Antonio*. Colección privada

cionaron un total de cincuenta grabados intercalados dentro del texto con los altares efímeros y carros triunfales sufragados por las órdenes religiosas, corporaciones y gremios valencianos, para conmemorar la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* del papa Alejandro VII. Fechada el 8 de diciembre de 1661, por ella el papa aprobaba el culto a la Inmaculada Concepción y la celebración de su fiesta, lo que fue recibido en toda España con grandes muestras de alegría.

Dos años más tarde, un nuevo decreto del papa Alejandro VII en favor de la fiesta de la Inmaculada, de precepto en España, motivó nuevos festejos en Valencia y su correspondiente relación, redactada esta vez por Francisco de la Torre y Sevil, que fue publicada también por Vilagrasa con el título *Luzes de la aurora, días del sol, en fiestas, de la que es sol de los días, y aurora de las luzes* (1665). La contribución de Quesádez en esta ocasión consistió en el grabado calcográfico del título —una de sus obras mejor conocidas y más apreciadas— y el retrato del marqués de Astorga, a quien la misma está dedicada como impulsor de los festejos, repartiéndose con Gimeno los emblemas intercalados en el texto.

En 1666, por dibujo de José Caudí, grabó el *Túmulo erigido en Valencia en las exequias por Felipe IV*, lámina incluida en la relación de Antonio Lázaro de Velasco, *Funesto geroglífico, enigma del mayor dolor, que en representaciones mudas manifestó la... Ciudad de Valencia, en las honras de su Rey Felipe el Grande IV en Castilla...* Entre sus portadas de libros cabe destacar la del *Célebre centuria que consagró la ilustre y real villa de Alcoy a honor, y culto del Soberano Sacramento del Altar (que sea por siempre alabado)*, de Vicente Carbonell, impreso en 1668.

Por su valor testimonial merecen también ser recordadas la lámina del *altar del Cristo de Berito* de la iglesia del Salvador de Valencia, con la talla del Crucificado milagrosamente arribada a la ciudad río arriba, según la leyenda, tras haber sido maltratada por unos judíos en Tierra Santa, grabado hecho para la obra de Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*, 1672. Y también el «Verdadero Retrato de la V. M. Sor Hipólita de Jesús; en el siglo Doña Ysabel de Rocaberti, Religiosa del Convento de los Ángeles de la Orden de Predicadores en Barcelona...», grabado a buril publicado primero como ilustración en *De los sagrados huesos de Christo*, Valencia, 1679,

y, posteriormente, en el tomo XII de las *Obras de la V. M. Hipólita de Jesús y Rocaberti*, Valencia, 1683.

De su actividad como pintor se ha venido conociendo un solo cuadro que compareció en el mercado madrileño y fue publicado por Pérez Sánchez, donde se representa el *Milagro de un santo franciscano*, firmado y fechado en 1669 con caracteres griegos. Para él, el cuadro manifestaba un estilo forjado en el de Juan de Espinosa de la serie sobre *Constantino*, con cierta preocupación por la profundidad y la luz, y una jugosa observación de la realidad en tipos y expresiones (véase Pérez Sánchez, 2000, p. 62). No obstante, conocemos otra pintura de colección particular que se le atribuye y que vuelve a darnos pistas claras para la correcta atribución de nuestro dibujo. Se trata de un *San Antonio con el Niño*, también firmado, donde el Niño que va sobre el libro del santo tiene idénticos caracteres faciales que los que aparecen sobre el San Luís Beltrán del dibujo. Es, sin duda, un “verdadero retrato” de algún personaje de la época, lo que pone de manifiesto sus buenas dotes también como pintor.

No cabe duda de que nuestro dibujo, por una de sus caras, es un claro ejercicio preparatorio para un grabado en honor al santo dominico valenciano, que debió de haber sido ejecutado hacia 1671, fecha de su canonización, en todo caso, algo más posterior. Curiosamente, López Azorín publicó un documento por el que, en 1671, “el pintor Francisco Casadez cobraba 7 liras del Consell de la Comunidad de Valencia, por la lámina que ha hecho de San Luís Beltrán y San Francisco de Borja (AMV. Manual de Consells, A-203, fol. 249)” (véase López Azorín, 2006, p.29). Aunque confundiendo el apellido Casadez con Quesadez, el documento podría referirse al objeto final de nuestro dibujo, en el que se plantean tres textos diferentes, o mejor, tres variaciones del texto que debía de llevar el grabado final en su parte inferior. Frente a él, la anodina representación de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña*, que aparece en la otra cara, apenas tiene nada que aportar.



JOSÉ COBO GUZMÁN
(Jaén, 1666- Córdoba, 1746)

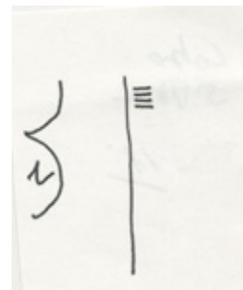
San José con el Niño.

Plumilla sepia y aguada rosácea sobre papel verjurado. 150 x 107 mm.

CE0870D (Db. 11)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 668)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 70.



Filigrana del dibujo

Romero Barros incluyó este dibujo en su inventario como de Cobo y Guzmán, tal y como aquí lo consideramos. En su inventario manuscrito de 1905, Enrique Romero de Torres lo hizo figurar como tal, aunque en el posterior mecanografiado pasó a ser considerado erróneamente de Bartolomé Esteban Murillo. Sabemos que es copia a igual tamaño de otro de Antonio García Reinoso, firmado y fechado en 28 de julio de 1657 (tinta, aguada parda y ligera aguada sepia de 155 x 108 mm.), que perteneció a la antigua colección de Félix Boix, y que en 1930 Sánchez Cantón atribuyó a Bartolomé Murillo (véase, Sánchez Cantón, 1930, T. V, CDXIV), lo que justifica el cambio de atribución en los inventarios del museo.

Dicha atribución fue rechazada posteriormente, primero por Jonathan Brown (Brown, 2012, p. 201), que lo consideró de un seguidor del gran pintor sevillano, y luego por Manuela Mena, en cuyo catálogo razonado de Murillo, con toda lógica, lo desvinculó completamente del entorno del sevillano y sus seguidores, para dejarlo en una simple copia directa del original de Reinoso, en un prototipo que acusa la influencia de la *Apoteosis de San José* que pintó en el famoso retablo mayor del convento de capuchinos de Andújar, conocido por el dibujo preparatorio que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (véase Palencia Cerezo, 2020b, p.12).

Esta copia, de tratamiento más pictórico gracias al uso de aguadas rojas, pudo haberse realizado en Jaén, en un entorno del aprendizaje de Cobo de Guzmán con Reinoso, o bien en Córdoba. No olvidemos que la colección y bienes

de García Reinoso quedaron aquí en manos de su hijo Juan Francisco Reinoso Lorite, que mantuvo taller abierto hasta el final de sus días, por lo que no es descabellado pensar que fuera el propio Cobo quien lo hubiese copiado a raíz de su asentamiento definitivo en esta ciudad desde comienzos de 1700, en que llegó formando parte del séquito del Cardenal Salazar, de quien se convertiría en su pintor de cámara.



Antonio García Reinoso. *San José*. 1657. Antigua colección Félix Boix (Detalle)



JOSÉ COBO GUZMÁN
(Jaén, 1666- Córdoba, 1746)

Inmaculada Concepción. Hac.1725-30.

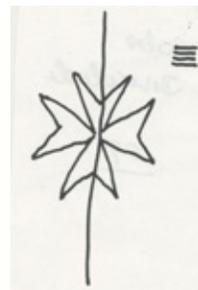
Grafito sobre papel verjurado. 300 x 208 mm.

CE0972D (Db.109)

Inscripciones: Ang inf. izdo., a lápiz: "Covo".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 751)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, pp. 72 y 81; Morales Salcedo y Palencia Cerezo, 2003, p.129.



Filigrana del dibujo

Debido a aparecer firmado, el presente dibujo se viene considerando en el museo de Cobo de Guzmán, y aunque la figura de María no concuerde con exactitud, se puede poner en relación con el lienzo del ático del retablo mayor del convento de monjas benedictinas del Císter de Córdoba, que fue fundado en 1671 y puesto bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Su iglesia fue levantada a partir de 1720, quedando rematada una década después con su actual retablo mayor, cuya decoración pictórica, así como otras partes de la misma, le fueron encargadas a Cobo. .

También podría compararse con la imagen de María en la pintura titulada *Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Rosa de Lima*, que existe en el Seminario Mayor de San Pelagio de Córdoba, pues en ella el modelo de la Virgen y los angelitos son bastante parecidos al del dibujo y similares a los que presenta en lienzo de la *Virgen asunta* del Palacio Episcopal de Córdoba, de acusada influencia de la obra de su paisano Sebastián Martínez Domedel.



José Cobo Guzmán. *Inmaculada*. Retablo mayor. Convento del Císter. Córdoba



José Cobo Guzmán. *Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Rosa*. Seminario de San Pelagio. Córdoba



ANTONIO PALOMINO VELASCO
(Bujalance, Córdoba, 1655-Madrid, 1726)

Figura de Cristo Salvador.

Plumilla grisácea y aguada sepia sobre papel verjurado. 215 x 128 mms

CE0931D (Db. 70)

Procedencia: Colección Saló y Junquet.1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 742)

Bibliografía: García de la Torre, 1984, p. 262.

El dibujo aquí estudiado fue incluido en el primer inventario del Museo por Rafael Romero Barros como original de Palomino, atribución que se ha venido manteniendo hasta nuestros días, aunque nunca ha sido estudiado en profundidad, habiéndose dudado de dicha autoría por algunos estudiosos, ya que no presenta una relación de similitud evidente con los dibujos conocidos y más tardíos del bujalanceño. En este sentido hay que hacer notar que su actividad en el campo del dibujo todavía no ha sido abordada en su conjunto, aunque sí se conocen suficientes ejemplos como para afirmar que utilizó diferentes técnicas y registros a lo largo de su trayectoria, lo que dificulta su correcta apreciación, particularmente cuando no están directamente relacionados con creaciones pictóricas reconocidas.

Tal consideración podría ser aplicable a los dos dibujos del maestro que aquí consideramos, de no ser porque creemos



Antonio Palomino. *Inmaculada*. Parroquia de San Andrés. Córdoba

que pertenecen a un momento de su primaria actividad cordobesa, en momentos anteriores, aunque cercanos, a su asentamiento definitivo en Madrid, apreciándose en ambos una clara mixtura entre el recuerdo de la tradición dibujística y formal de Antonio del Castillo, -al que tanto copió en sus años de formación en Córdoba -, y las formulas del barroco decorativo italiano practicado en la villa y corte por los principales artistas del momento, como Pereda, Rizi, Carreño o Coello.

Éste no lleva ni firma ni presenta inscripciones, pero se encuentra cuadrículado como para pretender ser llevado a una composición mayor, que se desconoce, al menos en cuanto a transposición directa. La proporción de la cuadrícula, trazada a lápiz, es de 8 x 5, en cuadrados de 3 x 2,5 centímetros. Técnicamente es muy parecido al siguiente, manifestándose en ambos esa estética o práctica de planteamiento de figuras fusiformes, puntiagudas y muy alargadas, con una cadencia de paños re raigambre clásico, que Palomino practicó durante sus años juveniles en Córdoba, una vez liberado ya de la copia de tipos castillicos. Ello se hace patente, por ejemplo, en el conocido lienzo de la *Inmaculada Concepción* que firmará con destino a la parroquia de San Andrés, antes de su paso a la corte en 1678. O también en la decoración mural del sagrario y camarín de la iglesia del convento de los trinitarios calzados, que le fuera estudiado y adjudicado por la profesora Raya, y del que traemos aquí el ejemplo del *San Pedro* (véase Raya Raya, 1986).

También debemos incidir en la posible relación del dibujo con el lienzo del *Salvador*, regalado el 17 de marzo de 1706 a la iglesia del convento de San Francisco de Córdoba al objeto de sustituir a otro anterior deteriorado existente en la capilla de la Vera Cruz, capilla funeraria de la Inquisición hermanada con la basílica romana de San Juan de Letrán, e institución a la que el propio Palomino aspiraba. Como contrapartida, sabemos que la cofradía de la Vera Cruz aprobó que se dijese una misa perpetua cada año en memoria de sus padres y demás difuntos de la familia. La pintura todavía se conserva en dicha iglesia, conociéndose trabajos preparatorios relacionados con en ella, tanto en el Museo de Bellas Artes de Córdoba como en la colección Granados de Madrid (Palencia Cerezo, 2007, pp. 23-24). No obstante, el dibujo correspondería a un momento cordobés anterior a la ejecución de esta pintura, que el artista habría hecho llegar a Córdoba desde Madrid en esa fecha.



Antonio Palomino. *San Pedro*. Parroquia de la Trinidad. Córdoba. (Detalle)



ANTONIO PALOMINO VELASCO
(Bujalance, Córdoba, 1655-Madrid, 1726)

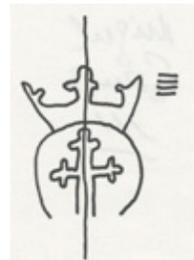
San Joaquín.

Plumilla y aguada sepia sobre papel verjurado. 240 x 174 mm.

CE0960D (Db. 99 (1))

Inscripciones: ang. inf.dcho., a lápiz: "738".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 738)



Filigrana del dibujo

De indudable relación técnica con el anterior, por el contrario, este otro dibujo nunca llegó a ser atribuido a Palomino en el museo, soliendo aparecer en los inventarios como “Un apóstol”. En este caso, la cuadrícula para su traspaso se ha realizado a tinta, teniendo una proporción de 8 x 6, en cuadrados de 1,5 x 1,5 centímetros, lo que induce a pensar que fuera utilizado por diferentes personas, y para un trabajo final no identificado.

Sin embargo, la reciente aparición en el mercado del arte español (véase Abalarte subastas, octubre de 2023) de un lienzo relativo a la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* (68 x 84 cm.) ha puesto de manifiesto la utilización de este modelo en el San Joaquín que aparece por la parte derecha de la escena junto a su mujer. Eso sí, traspasado de manera invertida por algún seguidor cordobés del maestro, lo que demuestra la utilización de estos modelos palominescos entre sus seguidores locales más inmediatos.

Sea como fuere, la cadencia de la figura también puede rastrearse en los tipos posteriores trazados por el pintor en sus momentos de madurez; como puede apreciarse en el homólogo personaje que es protagonista en la escena de *San Joaquín y Santa Ana cuidando a María niña*, que en 1706, a la par que el mencionado *Salvador*, Palomino regalará a los franciscanos cordobeses con destino a la capilla de la Vera Cruz de su convento.



Anónimo cordobés. *Visitación*. Colección privada



Antonio Palomino. *San Joaquín y Santa Ana cuidando a María niña*. Parroquia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía, Córdoba





SEGUIDOR DE PALOMINO

San José con el Niño.

Tinta sepia a plumilla y aguadas verdes, blancas y grisáceas sobre papel. 290 x 200 mm.

CE1019D (Db. 156)

Inscripciones: Lateral dcho., zona inferior, a lápiz: "6447".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 764)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 74 y 80; Raya Raya, 2003, p.72.

En el inventario manuscrito de Romero Barros, este dibujo se adjudica a Francisca Palomino, una hija del maestro de Bujalance que le habría ayudado en el taller. A más de ello, cuestión en la que luego entraremos, constituye un raro ejemplo de dibujo de ejecución con presentación de diferentes posibilidades, bien para su consideración final por el comitente, o bien para su ejecución por el artífice. Según deducimos, en su estadio actual, debió de ser realizado con objeto de que, en un segundo momento, el modelo campeara en el ático del retablo mayor de la Ermita de la Virgen del Socorro de Córdoba, ya que en su proyecto originario, en dicho retablo se contemplaba la existencia de un lienzo con el tema de *La liberación de San Pedro por el ángel*, como acredita la traza firmada por Teodosio Sánchez y Juan del Río en 1718, igualmente conservada en este Museo (CE1033D) (véase sobre la misma García de la Torre, 1997, pp. 130-137).

Formalmente, presenta, en medio de un paisaje campestre y rematado por cabezas de querubes, a *San José con el Niño*, éste descansando sobre su brazo izquierdo, mientras con el derecho toca el pie homónimo del divino infante. En tanto que icono, tiene mucho que ver con el anterior dibujo homónimo de Cobo de Guzmán, copiado de García Reinoso (ver catálogo n.º 19), con la diferencia de que se ha eliminado la vara florida del santo, se han introducido angelitos en la zona de gloria, y se ha planteado a un Jesús Niño mirando hacia el espectador en vez de dormido, en una figura de exagerada volumetría en relación a su entorno, lo que potencia la idea de haber sido planteado como un modelo para ser contemplado a considerable altura.

Su realización fue concebida en tres momentos distintos. Uno primero en que, a lápiz y plumilla, se traza la composición general. Un segundo en el que, a la figura principal, a base de aguadas verdosas contrastadas con otras blancas y negras, se le añade, por la parte izquierda, una nueva tonalidad al manto y a la parte inferior del cuerpo, tratando de hacerla visualmente más pequeña, minimizando, -a la par-, una parte del ropaje y los pies del patriarca. Finalmente, en un tercer momento, al conjunto tratado a la aguada verde, se le añade o superpone un fragmento de papel, colmatándose de nuevo el conjunto a base de aguadas grises superpuestas a las anteriores. Finalmente, al modelo resultante se le trazó una cuadrícula para ser traspasado a mayor so-

porte, con una correspondencia de diez casillas de alto, por seis y tercia, aproximadamente, de ancho.

García de la Torre lo publicó en 1991 afirmando que estaba firmado por Francisca Palomino, aunque, al menos en su presente estado, no manifiesta presentar ninguna firma. Fue la doctora Raya la primera en poner el dedo en la llaga en relación a su autoría, argumentando que la pintura que campea actualmente en el ático del retablo de la Ermita del Socorro, según documentos aportados por Aranda Doncel, fue realizada por un desconocido maestro llamado Juan González, que habría partido, en ese caso, de este dibujo, que también considera firmado. No obstante, es probable que González fuese el autor del lienzo primigenio, y no de éste.



Antonio Palomino. *El Salvador*. Museo de Bellas Artes de Córdoba

Pero, por qué se adjudicó el dibujo a Francisca sin tener certeza de su autoría. Podría ser porque de su existencia dio cuenta en propio Palomino en su *Museo pictórico...*, incluyéndola entre las mujeres de mérito que en la historia gozaron de habilidad para practicar el oficio, de lo que sin duda pudo tener conocimiento Romero. La alusión a la misma se realiza con las siguientes palabras: “*Doña Francisca Palomino, mi hermana, que fue ilustrada con esta habilidad, aunque se malogró en el mejor de sus años*”. Efectivamente, Francisca fue su hermana menor, nacida hacia 1660-61 y cuarta de los hijos del matrimonio habido en Bujalance, en 1650, entre don Bernabé Palomino de Lara Velasco y doña Catalina de Castro. No obstante, no se conoce de ella ninguna pintura, e incluso puede dudarse de que fuera pintora, pues apenas pudo recibir influencia de su hermano, ya que éste se había ido definitivamente de Córdoba en 1678, cuando ella rondaría los dieciocho años. Creemos que en la cuestión de las obras que, aún hoy en día, se le han adjudicado, sigue rondando la confusión en relación a Francisco Esteban, su hijo mayor, éste nacido en Madrid en 1692, y fallecido en 1726 - casi al mismo tiempo que el padre-, al que sí se le ha documentado trabajando junto a él al menos desde 1705, pero en la capital de España.

Sea como fuere, como apuntó la propia doctora Raya a partir de la documentación conservada en la Hermandad de la Virgen del Socorro, el lienzo del ático del retablo mayor fue intervenido en 1726 por Jose Cobo y Guzmán. Por tanto, no puede descartarse que el dibujo, en su estadio actual, hubiese servido al propio Cobo para realizar su intervención, siendo él que que realizara las nuevas alternativas reparatorias a una posible representación primera de doña Francisca. La hipótesis cobra valor si pensamos que Cobo pudo muy bien haberse inspirado en el famoso *Salvador* que Antonio Palomino regaló a la capilla de la Vera Cruz de la iglesia de San Francisco antes comentado, que en Córdoba supuso el primer revulsivo para conocer al maestro maduro que ya era famoso en la Corte, cuya influencia, en cuanto a paños y disposición de las cabezas de querubines de la zona de gloria, sin duda el dibujo acusa.



ANÓNIMO SEVILLANO DEL SIGLO XVIII

Virgen de la granada.

Plumilla y aguada sepia sobre papel verjurado. 193 x 135 mm.

CE1020D (Db. 157)

Inscripciones: Ang.sup.dcho, a lápiz: "698". Parte inferior, a lápiz: "6445".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 698)

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

Dibujo realizado con pluma de aguada sepia, que copia otro conservado en el Museo Nacional del Prado (plumilla y aguada de tinta acastañada. 161 x 130 mm. Con firma apócrifa “*carreño*”), estando catalogado en dicho museo como anónimo, aunque es muy probable que se deba a la mano de Francisco de Herrera el Viejo. Pérez Sánchez lo consideró obra andaluza, sevillana o cordobesa, de mediados del siglo XVII, con evidente recuerdo de Herrera el Viejo y cierta anticipación de Valdés Leal (Pérez Sánchez, 1972, p. 138).

En principio habría que preguntarse sobre la intención o el porqué de la existencia de ambas obras, relativas a una advocación que tuvo una aceptación especialmente importante en el ámbito de la Andalucía Baja. Al parecer, la misma procede de la época en la que Fernando III el Santo pasaba por los pueblos conquistados en Andalucía y Badajoz, en la que tuvo un papel decisivo la orden militar de Santiago comandada por su maestre, Pelayo Pérez Correa. Según la leyenda, el gran maestre de Santiago tenía por capellán a un freire de su orden, quien solía hacer oración en un bosque donde se le apareció la Virgen, entregándole el siguiente mensaje: “*le mandó fuesse al Maestre Don Pelayo su devoto, y le dixesse de su parte, que tuviese grande ánimo, y confianza en Dios, y en su protección, porque sin duda vencería, y destruiría del todo a los Moros y que en señal de la victoria le daba aquella granada; y que después de conseguirla, era voluntad de su Hijo, que edificasse un Templo en Honra suya, y que en el colocaría la Imagen que le baxaba en prenda de su amor. Desapareció con esto la visión y el virtuoso sacerdote reparó, que entre las ramas de un granado se dexaba ver una Imagen de Nuestra Señora sentada, con el Niño Jesús y una granada en la mano*” (véase Montero Santarén, 1900; pp. 33-35).

Dicha advocación e iconografía sería también reforzada por el arte de la Italia del Renacimiento, gracias a las obras de artistas como Boticelli (1445-1510) o Rafael (1483-1520). En relación al primero hay que señalar que una de sus obras cumbres, la llamada *Madonna del Magnificat*, es en realidad una *Virgen de la Granada*; mientras que, también el segundo plasmó esta iconografía en varios cuadros relativos a la virgen con el niño. Desde el Renacimiento, la granada será, pues, un símbolo de unidad en lo diverso, como también evidencia la tabla de Fra Angelico que conserva el Museo Nacional del Prado.

De Italia habría pasado a España, extendiéndose especialmente por las zonas de Sevilla, Huelva y Extremadura. En Extremadura, por ejemplo, la Virgen de la Granada será patrona de Llerena, mientras que en Fuente de Cantos se encuentra la parroquia de Nuestra Señora de la Granada, cuya imagen de la virgen, realizada en 1576, fue Patrona de la villa. También en Montemolín, en la antigua parroquia de Santiago y de la Virgen de la Granada, en la falda del antiguo castillo musulmán, existe, lógicamente, una imagen de la Virgen de la Granada.

En Huelva, por ejemplo, la *Virgen de la Rábida*, de pie, con el pequeño Jesús sobre el brazo izquierdo, muestra en la mano derecha una granada, como símbolo de su maternidad eclesial. De ahí habría pasado a la *Virgen de la cinta*, en cuya mano izquierda lucirá una granada, signo de su maternidad eclesial, como bien estudió González Gómez para el conjunto de imágenes onubenses de advocación marinera (González Gómez, 1991). En Huelva también es patrona titular en el pueblo de La Granada de Río Tinto, donde su parroquia está dedicada a ella, como las mayores de Moguer y Niebla. También fue objeto de otro estudio por parte de Jose Luis Rodríguez Plasencia, que puso de manifiesto que su relación con la capital granadina no va más allá del hecho compartir el nombre del fruto (véase Rodríguez Plasencia, 2015).

Respecto a Sevilla podemos decir que en la catedral de Sevilla, en la capilla de los Scala, está el relieve del siglo XV en barro cocido vidriado denominado *La Virgen de la Granada*, en el que figura la Virgen rodeada de santos ofreciéndole al Niño el preciado fruto. La patrona de Guillena es también de esta advocación y además existen imágenes en Puebla del Río, Benacazón o Cantillana.

Por tanto, como simple modelo, para recordatorio o prácticas en taller, la copia del dibujo del Prado pudo haber tenido interés para cualquier artista andaluz de la Edad Moderna, siendo difícil de plantear exactamente a quién; aunque no resistimos la posibilidad de plantear que fuese debido a Juan de Espinal (Sevilla, 1714-1783), pintor considerado el último gran maestro del barroco hispalense, pues a lo largo de prácticamente todo el siglo XVIII, prolongó y profundizó el estilo y las directrices establecidas por Murillo para la pintura sevillana; que recibió, primero a través de su padre – pintor aficionado- y después, fundamentalmente de Domingo Martínez, en cuyo taller se



Anónimo sevillano. *Virgen de la granada*. Museo Nacional del Prado

formó y con cuya hija Juana contraería matrimonio. Con el tiempo fue adquiriendo un estilo propio, muy influenciado por el nuevo gusto rococó, con el que triunfaría, siendo uno de los impulsores de la nueva Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, en la que alcanzó la dirección de la sección de pintura en 1775. Tal vez la copia del probable dibujo de Herrera pudo tener objetivos didácticos relacionados con esta dedicación y cargo.

Aunque sus dibujos no son suficientemente conocidos, sí lo es su pintura, con la que realizó incluso grandes conjuntos, como a partir de 1770 veintisiete escenas de la vida de su titular para el monasterio de San Jerónimo de Sevilla. O, desde 1776, otra gran serie para el palacio arzobispal por encargo del obispo Delgado Venegas. Todas ellas nos permiten apreciar un concepto similar en el diseño de las vestiduras, plegado de paños y tratamiento del escote de sus figuras femeninas, que parecen corresponderse con las del dibujo.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo y Pérez Sánchez, 1972. Angulo, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1972.
- Angulo y Pérez Sánchez, 1975. Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *A corpus of spanish drawings (1400 - 1600)*, I, London, 1975.
- Autores Varios, 2009. Autores Varios: *Ars Delineandi o el Arte de dibujar. Una aproximación a las colecciones de dibujos de los Museos Andaluces*, catálogo de la exposición, Granada, 2009.
- Bacou, 1983. Bacou, Roseline: *Autour de Raphael. Dessins et peintures du Musée du Louvre*. París, Réunion des musées nationaux. 1983.
- Biviati, 1985. Biviati, Giuliana: *Bernardo Castello, Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Catálogo de la mosta, Ferrara, 1985.
- Bombardieri, 2013. Bombardieri, Marco: *I cicli pittorici profani nella Bérgamo de cinquecento*, Universidad de Bérgamo, 2013.
- Boubli, 2002. Boubli, Lizzie: *Inventaire Général des dessins. École Espagnole. XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- Brown, 2012. Brown, Jonathan: *Murillo. Virtuoso Draftsman*, Yale, 2012.
- Campo Muñoz, 1998. Campo Muñoz, Juan del: "La familia Perolli y otros italianos en Viso del Marqués (1575-1613)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, 71, 1998, págs. 53-64.
- Checa, 2004. Checa, Fernando: "Pintores genoveses al servicio de Rey de España. Del Bergamasco a Luquero", en Bocardo, Piero, Colomer, José Luis y Di Fabio, Clario (Direcs.): *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2004, pp. 85-97.
- Cordelier, 1994. Cordelier, Dominique: "Les dessins de Fernando Yáñez de la Almedina", *Homme à Michel Laclotte. Etudes su la peinture du Moyen Age e de la Renaissance*, Milano, pp. 415-429.
- Davidson, 1959. Davidson, B.: "Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa", *Art Bulletin*, XLI, 4, 1959, pp. 315-326.
- Dreyer, 1979. Dreyer, Peter: *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano, Sivana, 1979.
- Espinós, 1979. Espinós, Adela: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos*, IV Vols., Madrid, 1979.
- Gibbons, 1977. Gibbons, Felton: *Catalogue of italian drawings in the Art Museum. Princenton University*, Princenton University Press, Preicenton, New Jersey, 1977.
- García de la Torre, 1984. García de la Torre, Fuensanta: "Los dibujos barrocos del Museo de Bellas Artes de córdoba", en *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, 1986. García de la Torre, Fuensanta: "La pintura barroca en Córdoba", en Autores Varios: *Córdoba y su provincia*, T. III, Sevilla, Gever, 1986.
- García de la Torre. 1991. García de la Torre, Fuensanta: "El niño en los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba", en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 69-87.
- García de la Torre. 1994. García de la Torre, Fuensanta (1994): "Un dibujo de Pedro de Campaña en el Museo de Bellas Artes de Córdoba", en *Archivo Español de Arte*, 267, pp. 303-305.
- 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, 2004. García de la Torre, Fuensanta: *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba. Adquisiciones y donaciones 1992-2003*, catálogo de la exposición, Sevilla, 2004.
- García de la Torre, 2005. García de la Torre, Fuensanta: "Ficha Adoración de los pastores de Juan de Alfaro y Gámez", en *En torno al Barroco. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, catálogo de la exposición, Córdoba, 2005, p. 110.
- 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, 2009. García de la Torre, Fuensanta: *Ars Delineandi o el Arte de dibujar. Una aproximación a las colecciones de dibujos de los Museos Andaluces*, catálogo de la exposición, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Granada, 2009.
- García Frías, 1995. García Frías, Carmen: "Romolo Cincinnato", en Giampaolo, Mario di (Coord.) *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid, 1995, pp. 47-60.
- González Gómez, 1991. González Gómez, Juan Miguel: "Advocaciones marianas de los marineros onubenses", en Torres Ramírez, Bibiano (Coord.): *Andalucía América y el mar: Actas de las IX Jornadas de Andalucía y América*, Universidad de Santa María de la Rábida, Octubre 1989, Huelva, 1991, pp. 345-362.
- Guillaume, 2004. Guillaume, Marguerite: *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon, 2004.
- Herrera Maldonado, Enrique: "El influjo de la arquitectura escorialense en la Mancha. La portada de la iglesia parroquial de San Andrés, en Villanueva de los Infantes"; Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *El Monasterio del Escorial y la arquitectura: actas del simposium*, 2002, pp. 675-696.
- Ibáñez, 1990. Ibáñez, Pedro Miguel: "El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión", *Goya*, 216, Madrid, 1990, pp. 336-343.
- Ibáñez, 1993a. Ibáñez, Pedro Miguel: "Yáñez, la Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina", *Boletín del Museo del Prado*, 32, Madrid, 1993, pp. 13-17.
- Ibáñez, 1993b. Ibáñez, Pedro Miguel: "Fernando Yáñez y el retablo de Ayora", *Archivo Español de Arte*, 262, Madrid, 1993, pp. 173 - 180.
- Ibáñez, 1995. Ibáñez, Pedro Miguel: "Fernando Yáñez en Almedina", *Goya*, 245, 1995 pp. 258-263.
- Ibáñez, 1997. Ibáñez, Pedro Miguel: "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez", *Archivo Español de Arte*, LXXIII, 278, Madrid, 1997, pp. 127- 142.
- Ibáñez, 1999. Ibáñez, Pedro Miguel: "Los Hernandos y el Spagnuolo de Florencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 80, Valencia, 1999, pp. 3-49.
- Jiménez Díaz, 2007. Jiménez Díaz, Nieves: "Ficha de la obra Inmaculada Concepción de Juan de Sevilla", en *Antigüedad y Excelencias, Andalucía Barroca*, catálogo de la exposición, Granada, 2007, p. 326.
- López Azorín, 2006. López Azorín, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, FAHAH, 2006.
- López Torrijos, 1985. López Torrijos, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985.
- López Torrijos, 2000a. López Torrijos, Rosa: "Garibay los arquitectos del Palacio del Viso", *Goya*, 276, 2000, pp.140-144.
- López Torrijos, 2000b. López Torrijos, Rosa: "Juan Bautista Perolli. Obras Genovesas. I", *Archivo Español de Arte*, LXXIII, 289, 2000, pp. 4- 25.
- López Torrijos, 2002. López Torrijos, Rosa: "Juan Bautista Perolli. Obras Genovesas. II", *Archivo Español de Arte*, LXXV, 298, 2000, pp.145- 165.
- López Torrijos, 2007. López Torrijos, Rosa: "Sobre pintores italianos en España (Castello, Perolli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso)", en *In Sapientia Libertas*. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, 2007, pp. 198-202.
- Madero López, 2005. Madero López, José Carlos: "En torno a los dibujos canescos del "instituto Gómez-Moreno" de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la Catedral", en AA.VV: *El libro de la Catedral de Granada*, T. II, Granada, 2005, pp. 1017-1080.
- Martín González, 1962. Martín González, Juan José: "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 137, 1962, pp. 1-20.
- Montero Santarén, 1900. Montero Santarén, Eulogio: *Monografía histórico-descriptiva de la ciudad de Llerena*, Centro de Iniciativas y Turismo de Llerena, 1900.

- Montes Bardo, 1997. Montes Bardo, Joaquín: "Alegoría y mitología en Úbeda durante el Renacimiento", *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 10, 1997, pp. 139-163.
- Morales Salcedo y Palencia Cerezo, 2003. Morales Salcedo, Francisco Javier y Palencia Cerezo, José María: "Advocaciones marianas. Dibujos y grabados del Museo de Bellas Artes de Córdoba", en *Las advocaciones marianas de gloria*, Actas del I Congreso Nacional, T. II, Córdoba, 2003.
- Mulcahy, 1992. Mulcahy, Rose Mary: *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992.
- Müller, 1963. Müller, Priscila: *The drawings of Antonio del Castillo y Saavedra*, Universidad de Nueva York, 1963. (Ejemplar mecanografiado, junio de 1963)
- Müller, 1976. Müller, Priscila: "Contributions to Study of Spanish Drawings", *The Art Bulletin*, LVIII, 4, 1976.
- Müller.1999. Müller, Priscila "Spanish Drawings in Valencia and Córdoba", *Master Drawings*, 37, 4, New York, 1999, pp. 444-445.
- Müller, 2006. Müller, Priscila: *Dibujos españoles de la Hispanic Society of America. Del siglo de Oro a Goya*, catálogo de la exposición, Museo Nacional del Prado, 2006.
- Navarrete Prieto, 2016. Navarrete Prieto, Benito (Coord): *Il segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, 2016.
- Navarrete Prieto y Redín Michaus, 2021. Navarrete Prieto, Benito y Redín Michaus, Gonzalo: *Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, 2021.
- Palencia Cerezo, 2003. Palencia Cerezo, José María: *Museo de Bellas Artes de Córdoba. Guía Oficial*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2003.
- 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, 2016. Palencia Cerezo, José María: "Consecuentes y consecuencias de Antonio del Castillo", en *Simposio Antonio del Castillo. Antecedentes y consecuentes*, Córdoba, 5 al 9 de abril de 2016, UNED, Córdoba, Publicación en CD digital, 2016.
- Palencia Cerezo, 2019. Palencia Cerezo, José María: "La Adoración de los pastores en la pintura barroca cordobesa", *UCO-Arte, Revista de Teoría e Historia del Arte*, 7, 2019, pp.62-85.
- Palencia Cerezo, 2020a. Palencia Cerezo, José María: "El pintor pontanés Fray Juan del Santísimo Sacramento y su obra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba", *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, Córdoba, 2020, pp. 163- 182.
- Palencia Cerezo, 2020b. 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.
- Peinado Guzmán, 2017. Peinado Guzmán, Juan Antonio: "La iconografía pictórica inmaculadista en Granada tras Alonso Cano: Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra", *El Barroco: universo de experiencias*, Asociación Hurtado Izquierdo, Córdoba, 2017, pp. 553- 575.
- Peláez del Rosal, 1993. Peláez del Rosal, Manuel: "Un cuadro identificado: La imposición de la casulla a San Ildefonso del pintor Manuel Francisco Arias Contreras en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción", en *Fuente del Rey*, Priego de Córdoba, 120, 1993, pp. 5-7 y 10-11.
- Pérez Lozano, 1993. Pérez Lozano, Manuel: "Aproximación al estudio de la pintura en Priego de Córdoba (siglos XVI-XVIII)", en *Fuente del Rey*, Priego de Córdoba, 83, 1993, pp. 4-6.
- Pérez Sánchez, 1977. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. Dibujos españoles del siglo XVIII*, tomo III, Madrid, 1977.
- Pérez Sánchez, 2000. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2000.
- Pérez Sánchez, 2002. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: "Miscelánea de dibujos granadinos", en *Alonso Cano y su época. Actas del symposium internacional*, Granada, 2002, pp.394-422.
- Pérez Sedano, 1914. Pérez Sedano, Francisco: *Datos documentales para la historia del arte español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII, por el canónigo obrero*, Toledo, 1914.
- Pradillo Esteban, 2014. Pradillo Esteban, Pedro José: "Palacio de los Duques del Infantado, 1914-2014. Cien años de monumento nacional", *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 5, 2014, pp.135-162.

Raya Raya, 2003. Raya Raya, María de los Ángeles: "El Patrimonio Histórico Artístico de la Hermandad de Nuestra Señora del Socorro", en *Bendita Tú Eres*, catálogo de la exposición, Córdoba, 2003, pp.61-82.

Rodríguez Plasencia, 2015. Rodríguez Plasencia, José Luis: "Sobre la granada y las Vírgenes de la Granada", *Revista de Folklore*, Fundación Jiménez Díaz, 396, 2015, pp. 16-22.

Rodríguez Rebollo, 2001. Rodríguez Rebollo, Ángel: "Adiciones al catálogo del pintor Rómulo Cincinato", *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 92-93, 2001, pp. 67-79.

Reau, 1997. Reau, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, edic. 1997, T. II, Vol. III.

Redondo Cantera, 2016. Redondo Cantera, María José: "El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete"; Palomero Páramo, Jesús (ed.): *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos in memoriam*. Huelva: Universidad de Huelva, 2016, pp. 13-52.

Saguar Quer, 2016. Saguar Quer, Carlos: "Una Inmaculada de Alonso Cano en la Catedral de Luxemburgo", *Goya*, 355, 2016, pp.126-129.

Sánchez Cantón, 1930. Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Dibujos Españoles*, V vols., Madrid, 1930.

Sánchez Rivera, 2015. Sánchez Rivera, Jesús Ángel: "Pinturas del monasterio santiaguista de Toledo. Nuevas autorías, atribuciones y precisiones", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 113, 2015, pp. 183 -236.

Stango, 2005. Stango, Laura: *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Génova, 2005.

Uliarte Vázquez, 1986. Uliarte Vázquez, M^a Luz: *El retablo en Jaén*, Jaén, 1986.

Valverde Madrid, 1962. Valverde Madrid, José: "Artistas giennenses en el barroco cordobés", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 33, 1962, pp.9 y ss.

Valverde Madrid, 1966. Valverde Madrid, José: "El pintor romántico José Saló y Junquet", en diario *Informaciones*, 26 de febrero de 1966.

Este catalogo fue impreso con motivo de la exposición

MISCELÁNEA DE DIBUJOS DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII DEL
MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

Celebrada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba de febrero a junio de 2024

Miscelánea
de dibujos de los
siglos XVI al XVIII

*del Museo de Bellas
Artes de Córdoba*