

LA HUELLA DE MURILLO EN CÓRDOBA

José María Palencia Cerezo

Académico Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Pintura.
Dibujo.
Murillo.
Córdoba.

Con motivo de la celebración en 2018 del Año Murillo, en este artículo se estudian las pinturas y dibujos de este autor y de la escuela de seguidores sevillanos que desarrollaron su actividad hasta el primer cuarto del siglo XVIII, analizando las obras que de ellos quedan en Córdoba y su influencia sobre determinados artistas propiamente cordobeses, como el Racionero Castro o Agustín Rodríguez.

ABSTRACT

KEYWORDS

Painting.
Drawing.
Murillo.
Córdoba.

On the occasion of the celebration in 2018 of the Murillo Year, this article studies the paintings and drawings of this author and the school of Sevillian followers who developed their activity until the first quarter of the eighteenth century, analyzing the works that remain of them in Córdoba and the influence exerted on certain Cordovan artists, such as Racionero Castro or Agustín Rodríguez.

Como nuestro Antonio del Castillo (Córdoba, 1616-1668), Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-1682) fue pintor de una sola ciudad: Sevilla. La afirmación no es baladí, pues aunque sus cuadros, en nuestro tiempo hayan llegado hasta Japón, ninguna de sus obras fue directamente creada para algún lugar fuera de la propia Sevilla. Y al contrario que Zurbarán, o Sebastián Gómez el Mulato, tampoco alcanzaron el lugar de la “carrera de Indias”. Así las cosas, sus obras solo salieron de la capital de Andalucía por medio de los comerciantes que se encargaron de “hacer negocio” con ellas. Aunque hoy sabemos, después de los importantes trabajos que al mismo le dedicaran Diego Angulo, Enrique Valdivieso y otros, que ciertamente fueron pocas. Esta circunstancia justifica por sí misma la tradicional inexistencia de obras de Murillo en nuestra ciudad, al menos en nuestros recintos religiosos, y hasta cierto punto también, en colecciones públicas y privadas.

No obstante, la influencia de Murillo fue de tal calibre, que apenas hubo ciudad andaluza que pudiera escaparse a ella, y tampoco podría ser entendida sin tener en cuenta que, en 1660, junto a Francisco Herrera *el Mozo*, como principales pintores de la ciudad, ante la falta de mano de obra y por el notable interés de muchas personas, promocionaron una Academia en la que dieron clase, o se formaron, la mayor parte de los pintores y escultores de la época de Carlos II. Tales como Núñez de Villavicencio, Valdés Leal, Cornelio Schut III, Bernardo Simón de Pineda, y un largo etcétera suficientemente conocido gracias a los trabajos que desde Ceán Bermúdez hasta García Baeza, le han dedicado especialistas como Antonio de la Banda o Ramón Corzo.

Por tanto, con motivo de la celebración del Año Murillo en 2018, el objeto de nuestro trabajo será dejar constancia de las principales obras del maestro y sus seguidores, que en Córdoba conocemos. Descartamos, por tanto, cualquier alusión a los seguidores de Valdés Leal, como Matías de Arteaga o Clemente de Torres, planteando nuestra propuesta desde esa perspectiva de estilo que va a entender a Valdés como polo opuesto de Murillo.

Hasta tiempos relativamente recientes, Córdoba se venía jactando de tener en sus espacios públicos, una sola obra de Murillo. Me refiero al *Retrato de don Juan de Saavedra, II Marqués de Moscoso*, que todavía hoy se puede contemplar presidiendo la espléndida librería del Palacio de Viana. Esta opinión se fundamentaba en el monumental trabajo del profesor Angulo Iñiguez, que lo consideró como original. Según ello, restando y sumando las cifras que aparecen en la enorme inscripción votiva que presenta en su cartela, resultaba haber sido pintado hacia 1649, es decir, cuando la peste negra asoló Andalucía.

La suposición tenía también buena base si se atendía a la biografía del retratado, ya que don Juan de Saavedra (Madrid, 1621-Sevilla, 1696), que había sido recibido como Hermano de la Caridad en 6 de noviembre de 1665, hijo de otro Saavedra de igual nombre natural de Sevilla, y de doña Juana Ramírez de Arellano, habría conocido a Murillo en vida. Entonces, como famoso antepasado de los poseedores de palacio cordobés, habría debido figurar desde siempre en la galería cordobesa de personajes ilustres de la familia.¹

Pues bien, el desentuerto de este “gato” de don Diego, se ha resuelto recientemente, cuando el original ha sido descubierto en otra colección particular cordobesa, la de la actual Duquesa de Cardona, del que el de Viana es copia. Gracias al Año Murillo, dicho original ha sido restaurado convenientemente, y se ha exhibido por primera vez al público en una muestra sobre retratos de Murillo en la Frick Collection de Nueva York y en la National Gallery de Londres, según exposición comisariada por Xavier Salomon, conservador de la Frick.² Debido a ello, el profesor Val-

¹ Véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, Madrid, T. II, 1981, p.329. Según Angulo este cuadro había sido enviado a París para el frustrado Museo de Napoleón, aunque fue devuelto en 1814.

² XALOMÓN, Xavier R.: “Piedras de Sevilla: el Autorretrato de la Frick Collection”. *Ars Magazine*, 38, (2018), pp. 60-72.

divieso, en su recientemente catálogo de las pinturas del Palacio, ha podido catalogar el de Viana como copia con la debida seguridad. (Fig. 1).



Fig. 1. Murillo: *Retrato de don Juan de Saavedra, II Marqués de Moscoso*. Colección Duquesa de Cardona. Córdoba.

De la misma manera, la catalogación de esta colección pública cordobesa, ha proporcionado el conocimiento de otras obras de seguidores de Murillo. Así, un *San José con el Niño* de Esteban Márquez de Velasco (1652-1696), o una *Virgen del*

Carmen entregando el escapulario a Santa Teresa y San Juan de la Cruz, ésta de Bernardo Lorente Germán (1680-1759), el famoso “pintor de las pastoras”.³ A ellas habría que unir algunas obras más existentes en diversos templos y colecciones particulares de la ciudad. Como las cuatro atribuidas a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) que fueron estudiadas por José Luis Requena, las cuales, procedentes de una colección participativa cordobesa, existen hoy tanto en la Iglesia de San José de Sevilla como en la capilla de la Trinidad de la Mezquita-Catedral. Un *Calvario* y una *Trinidad celeste* en la primera y un *Lamento sobre Cristo muerto*, y una *Trinidad Terrestre* en la segunda, como consecuencia de la venta y dispersión de un antiguo conjunto unitario, con claras alusiones a la muerte y a la esperanza más allá de la misma.⁴

Salvo lo indicado, solo en dos colecciones cordobesas hemos encontrado obras de Murillo, o de sus seguidores, suficientemente relevantes como para detenerse en ellas: la colección Delgado y el Museo de Bellas Artes de Córdoba. En la colección Delgado, de reciente formación, se contabilizan hasta el momento cuatro obras atribuidas al sevillano. En primer lugar una abocetada *Magdalena penitente* (Óleo sobre tabla, 26,7 x 19,8 cm.), que tiene importancia en relación al pequeño grupo de obras realizadas por el maestro sevillano con soporte no de lienzo (cobre, obsidiana, etcétera), las cuales efectuaba para comitentes exclusivos, como Nicolás Omazur o Justino de Neve. Esta lo es sobre madera, posiblemente de castaño, con preparación típica de tierra roja de Sevilla y realización de previo dibujo, y su fecha hacia 1665-70.⁵

Mayor formato y empaque tiene un lienzo de lino de alta densidad en que se representa al *Salvador* (Óleo sobre lienzo, 52 x 43 cm.), con la dulzura propia del maestro hispalense. Ha sido estudiado por Ignacio Cano Rivero, que lo considera de hacia 1675, no pudiéndose vincular a otras representaciones de este mismo asunto que la literatura artística sobre Murillo viene recogiendo.⁶

En todo caso, obra de mayor empeño e importancia dentro de esta colección es la *Oración en el Huerto* (Óleo sobre lienzo 113 x 147, 5 cm.), que ha sido considerada de 1655, es decir, de la primera etapa del artista, con concepto y pincelada muy próximo al de las pinturas del claustro chico del convento sevillano de San Francisco. De esta obra se conocían diversas pinturas relacionadas, como *La oración en el Huerto* sobre obsidiana (35,7 x 26,3 cm.) del Museo del Louvre, o su dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional de España. Pero no ésta, que solo ha sido conocida en nuestro tiempo y ha permitido la aparición de otras obras del maestro sevillano, como luego veremos. Por nuestra parte la creemos inspirada en su homó-

³ VALDIVIESO, Enrique y MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo: *La colección pictórica del Palacio de Viana*, Córdoba, 2018, pp. 28-29, 112-113 y 122-123 para cada obra respectivamente.

⁴ REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: “Cuatro nuevas obras del pintor Juan Simón Gutiérrez”, *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 26, 2014, pp. 427-422.

⁵ ROMERO ASENJO, Rafael: Ficha “Magdalena penitente, de Murillo”, en *La colección Delgado*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp.148-151.

⁶ CANO RIVERO, Ignacio: Ficha “Salvador, de Murillo”. *La colección Delgado*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp. 122-125.

nima de la antigua colección Casa-Chaves, existente también en Córdoba, probablemente de su maestro Juan del Castillo. Lo más atrevido de la misma es la manera en que el artista, en medio de la penumbra general, dispone a Pedro y Juan durmiendo en la zona inferior del lienzo, situando sobre ellos la escena del acercamiento del cortejo de soldados que van al prendimiento.⁷ (Fig. 2).



Fig. 2. Murillo: *Oración en el Huerto*. Colección Delgado. Córdoba.

Por último, la cuarta de las piezas consideradas de Murillo de esta colección es un *Retrato de una monja*, que en su momento se tuvo como de su hija Francisca Murillo Cabrera (1655-1710), que padeció sordera tal vez desde pequeña, y que ingresó en el Convento de Madre de Dios de Sevilla en 1671 como Sor Francisca de Santa Rosa. No obstante, el hábito que presenta parece estar tan lejos del de las concepcionistas de Beatriz de Silva, o las clarisas franciscanas de Santa Clara, como cercano al de las ramas femeninas de la orden de San Agustín; lo que ha llevado a matizar el conocimiento de la identidad de la representada. Sea quien fuese, no cabe duda de la calidad, interés y belleza de esta obra.⁸ (Fig. 3).

⁷ CANO RIVERO, Ignacio: Ficha “Salvador de Murillo”. *La colección Delgado*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp.104-109.

⁸ CANO RIVERO, Ignacio: “Un retrato de monja, por Murillo”. *Ars Magazine*, Madrid, 38, (2018), pp.142-143.



Fig. 3. Murillo: *Retrato de monja*. Colección Delgado. Córdoba.

Fuera de la colección Delgado, hemos de irnos al Museo de Bellas Artes de Córdoba para poder encontrar algún testimonio relevante de la presencia de la obra de Murillo en la ciudad. Nuestras últimas investigaciones en sus diferentes colecciones nos permiten presentar hoy al menos un “borrón” y tres dibujos, sobre los que hasta ahora tampoco nada se había dicho, y que a partir de ahora consideraremos del artista; al igual que las demás estudiadas, que hemos encuadrado dentro del amplio campo de sus seguidores directos. Efectivamente, nada se ha dicho hasta hoy acerca del *Boceto para Santo Tomás de Villanueva dando limosna* (Óleo sobre lienzo, 36 x 36 cm. CE2460P), que la Diputación Provincial adquirió a don Juan Aguilera para el Museo en 1944, al que tanto Enrique Romero de Torres primero, como su sobrino Rafael Romero Torres Pellicer después, apenas dieron importancia. Aunque ya entonces era considerado como un boceto preparatorio para el cuadro del mismo asunto de Murillo, en realidad no se sabía a cuál de las tres versiones conocidas del mismo correspondía: Museo de Sevilla, Museo de Cincinati o Colec-

ción Wallace de Londres.⁹ Ya Angulo lo relacionó con esta última, cuya historia se conoce en detalle, sabiéndose que recaló en Londres desde su inicial adscripción del convento de los Capuchinos de Génova hacia 1675, después de haber pasado por diversas colecciones particulares.¹⁰ Hoy sabemos que, junto a seis lienzos más, el cuadro Wallace fue llevado a Génova por Giovanni Bielato (1610-1681), comerciante establecido en Sevilla que partió definitivamente de la ciudad el año anterior, llevándose su colección de siete Murillos, que según Navarrete Prieto, habían sido pintados entre 1668 y 1674.¹¹ (Fig. 4).

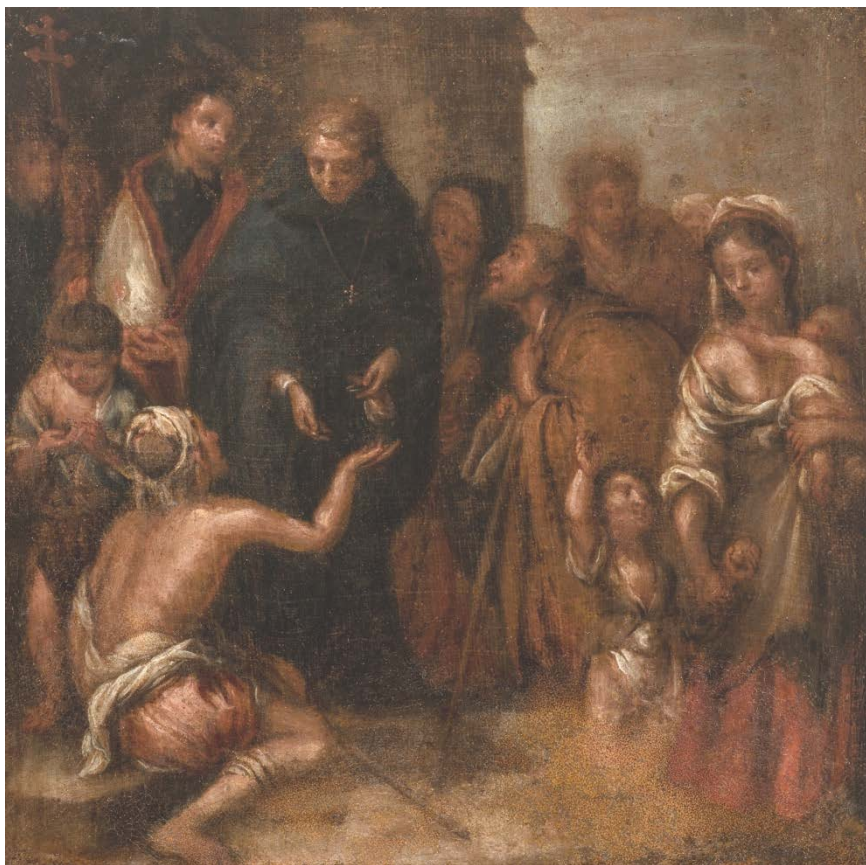


Fig. 4. *Boceto para Santo Tomás de Villanueva dando limosna.*
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

⁹ La adquisición se realizó a un desconocido Juan Aguilera el día 27 de octubre de 1943 afirmándose que se trataba del “*boceto de Murillo para un cuadro de Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*”. Se compró por un total de 1.000, que se pagó en dos plazos durante los años 1943 y 1944. (Arch. MBACo. Carpeta 54.)

¹⁰ Angulo consideró nuestro borrón dentro de las obras que se consideraban de Murillo, aunque sólo la conoció por foto de Archivo MAS. Angulo, *op. cit.*, vol. II, p. 296.

¹¹ NAVARRETE PRIETO, Benito: *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 280.

Pero si la versión definitiva de la obra sale de España en fechas tan tempranas, el cuadro del Museo de Bellas Artes, pensado con cierto concepto de “sanguina”, tal y como se venía haciendo los dibujos preparatorios en “alta definición” desde el Renacimiento, sería uno de los últimos trabajos preparatorios en la cadena de ideas hasta llegar a su concreción definitiva. Justo lo que en la época se denominaba un *borrón*. Pintado al óleo en Sevilla antes de 1674. En el momento de su adquisición debía presentar ya un deficitario estado de conservación, con repintes y grandes pérdidas de superficie pictórica en la parte inferior derecha, lo que han puesto de manifiesto y subsanado las dos restauraciones realizadas en el propio Museo en nuestros días. Se suma, así, a ese indeterminado número de borrones, que tanto Murillo como Valdés Leal o Herrera *el Mozo* —o en general todos los pintores sevillanos de este momento—, efectuaron como ejercicios preparatorios. Aunque entre nosotros no fueron muy codiciados, encontrándose hoy repartidos fundamentalmente entre Inglaterra y Francia.¹²

Nuestros recientes estudios sobre la interesante colección de dibujos del Museo nos ha permitido también relacionar tres de ellos con Murillo. El primero es un *Estudio para apóstoles dormidos en el Huerto de los Olivos*, realizado a lápiz sobre papel verjurado (166 x 216 mm. CE1094D), que sin duda debe ser considerado preparatorio para el cuadro de la colección Delgado antes indicado. Procede de la colección fundacional de dibujos, adquirida en 1877 al testaferrero de don José Saló y Junquet, y desde entonces venía figurando en sus inventarios como anónimo, con el título de “dos figuras durmiendo”.¹³ (Fig. 5).

Según la data proporcionada por Ignacio Cano al cuadro, el dibujo debe ser coetáneo, de hacia 1645, y redunda en la utilización del lápiz por Murillo en estos primeros momentos. Un instrumento que tradicionalmente venían infravalorando

¹² Cabe citar a modo de ejemplos *La liberación de San Pedro* (30 x 31 cm.) del Museo Národní de Praga, el *Lázaro y el rico Epulón* (32 x 32,5 cm.) que estudiara Angulo en sendas colecciones privadas de Londres, el *Moisés en la peña de Horeb* para el cuadro del Hospital de la Caridad, las *Santas Justa y Rufina*, *San Juan Bautista y San Francisco adorando a la Virgen* también de la Colección Wallace, o la *Adoración de los pastores* del Museo Grobet-Labadie, ésta relacionada con otro de los siete que, no conformando serie, Bielato sacó de Sevilla para llevarse a Génova. El nuestro presenta unas dimensiones semejantes a los dos primeros, y desde luego, proporcionales a la obra definitiva en su formato cuadrado. Estas obras, por sus reducidas dimensiones, fueron muy apreciadas por coleccionistas y amantes de la pintura, como por ejemplo y sin ir más lejos, ese *borrón original de Murillo que es una Concepción*, y que el obispo Caballero y Góngora tuvo, siendo adquirido en la venta pública de su colección por don José Rugania. Véase, ARANDA DONCEL, Juan: “Un proyecto ilustrado en la Córdoba del siglo XVIII: La Escuela de Bellas Artes del Obispo Caballero y Góngora”, *Apotheca*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, 6, Vol. I, (1986), pp. 33-50.

¹³ En un inventario de hacia 1943 apareció atribuido a Antonio García Reinoso, y aunque Pilar Manteca lo desbancó del catálogo de dibujos originales del artista en su memoria de licenciatura inédita de 1977, despertó el interés del profesor Capel Margarito, que mantuvo la atribución a García Reinoso, la cual no tenía fundamento alguno, tan solo basado en querer situar al pintor granadino que desarrolló su trabajo entre Granada, Andújar y Córdoba, en la órbita y discipulazgo del jienense Sebastián Martínez Domedel (Jaén, c.1615-1667). Véase CAPEL MARGARITO, Manuel: *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*, 2ª edición, Jaén, 1999, p. 84.

todos los máximos estudiosos de los dibujos del sevillano, como Jonathan Brown o Manuela Mena, que por supuesto nunca incluyeron nuestros dibujos en sus respectivos catálogos.



Fig. 5. Murillo: *Estudio para apóstoles dormidos en el Huerto de los Olivos*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

El segundo sería un *Apunte para San Francisco en éxtasis* (Plumilla sepia sobre papel verjurado, 170 x 750 mm. CE0950D), que presenta la particularidad de estar ejecutado sobre el dorso de una carta con rúbrica desconocida, remitida al pintor desde Lorca (Murcia) por un desconocido, que le solicita o expresa su deseo de “tener un cuadro hecho de su mano”, afirmando ha tenido noticias suyas a través de un desconocido Juan Salgado.¹⁴ Esta ejecución no tiene nada de extraño, pues sabemos que Murillo utilizó papeles de cartas para abocetar sus obras en varias ocasiones. Así lo manifiestan el *Retrato de Velázquez* del British Museum que recién

¹⁴ Al dorso, a tinta sepia, expresa: “Señor mio: Por esta de hoy tengo (...) /...tores D(on) Juan Salgado e savuido como a teni (do) / mi deseo de tener un quadro echo de su ma (no) / por en (te) ra caussa no quiero escusarme el dar a (usted) / agradezimientos y suplicarle me escuse es (ta) / (...) me cuantos ea de su agrado, que le aseguro / con mui entera boluntad, como lo diran (...) / siones que v (uestra) m(erce) d me de, porque me aprecio (...) / agora dezido; y es ihi seguro u (estra) m (erced) d pondra mu (ho) / cuidado para que eszeda a algunos que e (...) / ai de pintores antiguos que les parece a (...) / no ha de haber cossa que les ygual; y ten (...) / ___indicada el que me ignoran v (uestra) m (erce)d esta en el (...) / Yo quedare mui desbanezidode tener l(...) / si uiniere con muchas ordenes del agrado (...) / a quien Dios g (uarde) m(uch)os añ (os). Lorca y sept (iembre) a 23 (...) / B(eso) l(as) m(anos) de u(estra) m(erced)d.” (Rcada.)

temente Manuel Mena ha considerado como obra suya. O la *Inmaculada* del Museo Nacional del Prado, esta segunda realizada al dorso de una misiva rubricada, que le había dirigido nada menos que Francisco de Zurbarán.¹⁵ En un momento en que escaseaba por la crisis económica, la utilización de papel usado para bosquejar, debió de ser práctica habitual en Sevilla, como lo ponen de manifiesto también diferentes obras de los distintos participantes en la Academia establecida en la Lonja sevillana en 1660. (Fig. 6).



Fig. 6. Murillo: *Apunte para San Francisco en éxtasis*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

¹⁵ Véase MENA MARQUÉS, Manuela: *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2015, pp. 200-202. Aunque el texto es fragmentario y de difícil lectura, se refiere sin duda a una deuda que el maestro extremeño tenía contraída con Murillo, enviándole recuerdos para un tal “*Sr. don Lorenzo*”. Según Brown, habría que situarlo después de 1664, incluso de fines de la década de 1670 aunque parece más razonable la postura de Mena, que lo cree de entre 1658 y 1664, año éste último de la muerte de Zurbarán en Madrid.

Ejecutado con tinta de plumilla, y con un trazo un tanto dislocado y nervioso, que lo relaciona con sus homónimos del llamado *Álbum Alcubierre*, hoy en la Colección Abelló, o en la Kunsthalle de Hamburgo, a la cuya atribución nadie duda,¹⁶ éste acentúa la actitud de elevar los brazos abiertos hacia el cielo, superando a todos los demás en *terribilitá*. Por ello lo creemos preparatorio para el lienzo del mismo asunto hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla que fue propiedad del capitán Diego Maestre, habiendo estado en poder de sus descendientes hasta 1994, en que pasa a engrosar los fondos de la pinacoteca sevillana.¹⁷

Finalmente, el dibujo, más complicado de ver, pero también, tal vez, el más sutil y más bello, es el que denominamos *Estudios de manos, calaveras y rostros para la Fundación de Santa María la Mayor en Santa María la Blanca* (Lápiz y sanguina sobre papel marrón claro verjurado, 190 x 260 mm. CE1025D). Es sin duda el más auténtico, en el sentido de que, en su zona inferior izquierda presenta restos, muy poco legibles, de la posible firma del artista sevillano. (Fig. 7).

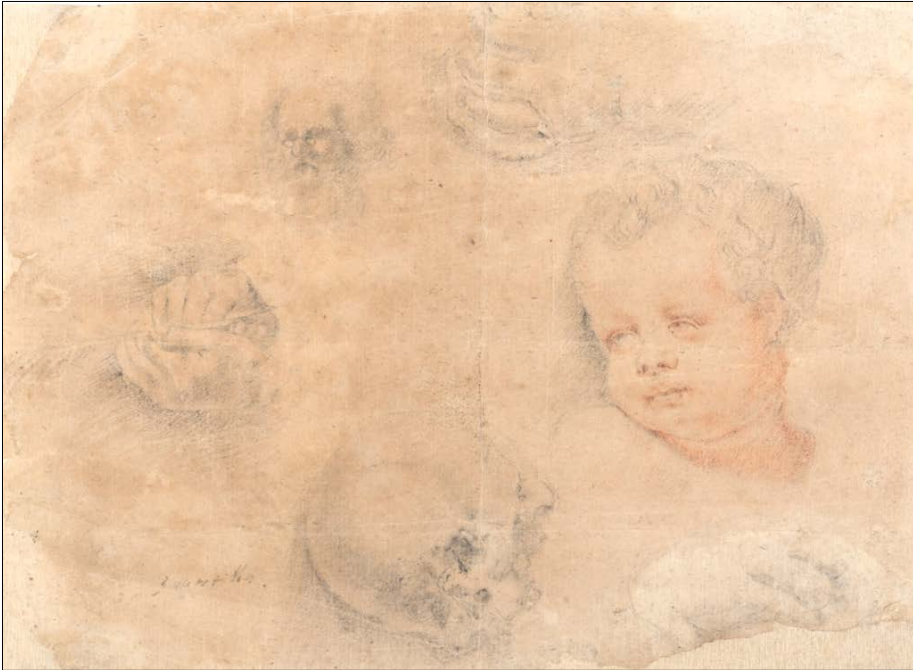


Fig. 7. Murillo: *Estudios de manos, calaveras y rostros para la Fundación de Santa María la Mayor en Santa María la Blanca*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

¹⁶ Véase NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló* 2009, pp. 104-105; MENA: *op. cit.*, 2015, pp.116-118.

¹⁷ Véase VALDIVIESO, Enrique: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 288-289.

Se trata de un dibujo complejo, procedente igualmente de la colección fundacional, en el que destaca una cabeza de niño realizada a la sanguina, y también, a lápiz negro, un estudio de paños en la zona superior, un bosquejo de manos unidas y otro de manos extendidas, más dos cráneos unidos en vista frontal y de perfil, y una cabeza de anciano barbado de considerable cabellera y con anteojos. Que Murillo realizó este tipo de dibujos de detallados “estudios anatómicos” está fuera de toda duda, como lo demuestran el *Estudio de manos* del Álbum Alcubierre, preparatorio para el *San Isidoro* de la Catedral de Sevilla, o las *Cabeza de niño* que podemos encontrar en el reverso de *Matrimonio místico de Santa Catalina* del British; o las *Cabezas de San Pedro y San Pablo* de la Albertina. Lo difícil e interesante del nuestro dibujo es poder advertir su relación con los lienzos pintados por Murillo hacia y 1660-62 para la Iglesia de Santa María la Blanca en conmemoración de la fundación de la Basílica de Santa María la Mayor de Roma, hoy conservados en el Museo del Prado.

Así, pensamos que las manos de la parte inferior derecha y la cabeza del niño pueden relacionarse con las de la mujer del protagonista y el Niño Jesús que porta la Virgen en el cuadro *El sueño del Patricio*. En cuanto al personaje barbado con anteojos, su relación es clara con el que aparece con ellos puestos en *El patricio Juan y su esposa ante el papa Liberio*, en el que el personaje con gafas ha sido identificado por especialistas como Teodoro Falcón o Pablo Hereza, como un retrato del canónigo hispalense Juan de Federighi Fantoni, Arcediano de Carmona y comitente del encargo de estos lienzos.

Por lo demás, este rostro masculino de nuestro dibujo, tratado sin gafas, puede considerarse también preparatorio para el Padre Eterno que figura en el rompimiento de gloria de la *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito*, lienzo adquirido en 1786 por Luis XVI al conde Serrant que hoy guarda el Museo del Louvre, considerado por Valdivieso como realizado hacia 1660-65, al igual que nuestro dibujo.¹⁸

Después de Murillo, el artista de la “escuela sevillana” que mejor se encuentra representado en nuestro Museo es Cornelio Schut *el Joven* (Amberes, 1629 – Sevilla, 1685), del que allí existe un lienzo con la *Inmaculada Concepción* (Óleo sobre lienzo, 160 x 105 cm.CE2453P) que le atribuyera el profesor Juan Miguel Serrera, considerándolo de hacia 1675. Fue propiedad del galerista y comerciante sevillano Olegario Peralbo, que lo exhibió en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, después de la cual, en 1935, lo donó al Museo como una obra de la escuela de Valdés Leal, siendo considerado entonces como una *Asunción de la Virgen*.¹⁹

¹⁸ Valdivieso, *op. cit.*, pp. 366-367. También habría de ponerse en relación con el *Triunfo de la Fe y la Eucaristía* del ciclo de Santa María la Blanca, hoy en la colección Faringdon de Buscot Park en Oxfordshire (Reino Unido), en tanto que el dibujo de manos se relaciona con las de la figura de la Fe sosteniendo un libro, y la cara del niño con el primero de las tres cabezas de querubes de la zona de gloria.

¹⁹ Véase, PALENCIA CEREZO, José María: *Museo de Bellas Artes de Córdoba. Guía Oficial*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2003, p. 71.

Por nuestra parte hemos relacionado con Schut un dibujo de *Jesús sentado para ser azotado* (Plumilla y lápiz azul verdoso sobre papel verjurado. 223 x 139 mm. CE1078D), que fue adquirido por su patronato en 1917, y siempre fue considerado anónimo. Para nosotros presenta relación con el lienzo que representa a *Cristo preparado para la flagelación*, que guarda el Museo del Prado. (Fig. 8).



Fig. 8. Cornelio Schut III: *Jesús sentado para ser azotado*.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

En todo caso, la fuente para el conocimiento del gran número de dibujos de Shut que guarda el Museo reside en el llamado *Álbum de Flavia*, donde se podrían contabilizar hasta un total de veinticinco, lo que lo convierte en uno de los pintores mejor representado en sus colecciones sobre papel. Dicho Álbum, adquirido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2008, fue del literato y diplomático español Leopoldo Augusto de Cueto y Ortega (Cartagena 1815–Madrid 1901), I Marqués de Valmar —según título que le concediera Isabel II—, que debió pensarlo a manera de álbum conformado a base de escritos y originales de artistas dedicados a Flavia, su hija mayor, fruto de su matrimonio con la hermana de don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. Además de crítico literario y pintor aficionado, en paralelo a su periplo diplomático por diferentes países europeos, Cueto regentó los cargos de Mayordomo de Palacio, Secretario de Estado, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, senador vitalicio y presidente de la Real Academia de la Lengua.²⁰

Para su mejor comprensión, vamos a referirnos a estos dibujos según un orden que consideramos lógico, que no es el que mantienen en el Álbum. Para ello partiremos del que representa a unos *Ángeles sosteniendo una cartela*, en la que puede leerse *RECOTITUR/ MEMORIA/ PASSIONIS/ EIUS*, junto a otros portadores de instrumentos de la pasión, entre los que sobresale una gran escalera. Esta frase está erróneamente escrita, pues su construcción exacta sería *Reconditur Memoria Pasionnis eius*. Es decir, “se guarda la memoria de su Pasión” (traducción J. Mellado Rodríguez, 2018). Por tanto, el pintor, o puso el texto de oídas o lo tomó de otra mala traducción, aunque en cualquier caso parece obvio que erró, por lo que no debía de saber latín. Los ordenamos, pues, en función de la vida de Cristo primero y de los demás mártires después. Y dentro de ella, desde los que tienen asuntos que pertenecen al Antiguo Testamento, hasta que los que lo son del Nuevo.²¹

²⁰ Se trata de un Álbum encuadernado en pastas duras de color rojo, con herrajes de adornos de estilo ecléctico-historicista y páginas blancas originales, de 320 x 250 milímetros. No es un Álbum de dibujos barrocos sevillanos propiamente dicho, pues se considera realizado en diversos momentos del siglo XIX, con objetos y finalidades diferentes, conteniendo en la actualidad cincuenta y siete dibujos originales, varios escritos autógrafos, dos fotografías y diversos recortes de prensa. No obstante por el importante número de sus dibujos de la segunda mitad del XVII, puede considerarse el más importante conjunto de dibujos sevillanos reunidos en una sola obra que existe, al menos en tanto que no dispersos o individualizados. De los cincuenta y siete dibujos, treinta de ellos son andaluces de los siglos XVI al XVIII, guardando además alguna fotografía y recortes de revistas ilustradas, todos ellos realizados en soporte independiente pegados a las hojas originales del álbum. Los dibujos se encuentran atribuidos a Schut, Juan de Valdés Leal, Alonso Miguel de Tovar, Matías de Arteaga, Alonso Cano, Juan del Castillo, así como uno al cordobés Antonio del Castillo, más varios anónimos. Posteriormente, Cueto lo fue ampliando con otros dibujos, tanto propios como de diversos artistas coetáneos, tanto españoles como extranjeros, como los arquitectos Aníbal Álvarez Bouquet o Carlos María de Castro, el pintor filipino Rafael Enríquez, o el francés Pierre-Gustave Deville. Además, aparecen escritos de diversos personajes de la vida pública española del momento que debieron ser sus amigos, como Juan Valera, Menéndez Pelayo, Santiago Liniers Gallo-Alcántara o Amós de Escalante.

²¹ Algunos, como la *Última cena* o la *Presentación de Cristo al pueblo*, se atribuyeron en un momento dado a Matías de Arteaga, pero creemos que tampoco existen suficientes razones para demos-

Los dos últimos presentan la particularidad de que la escena ha sido recortada en las siluetas de los personajes, y posteriormente pegadas en un papel tintado en azul del siglo XIX. Por lo demás, no creemos que hubieran servido de bocetos directos, o al menos no hemos encontrado los correspondientes cuadros definitivos. Sí su recuerdo, en algún caso, en diferentes lienzos, como en la *Inmaculada Niña* de la Iglesia de Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera, en el caso del penúltimo.²² Serían como sigue:

1. *Ángeles con cartela y atributos de la pasión*. Tinta de pluma parda y aguada rojiza sobre papel verjurado. 170 por 252 mm. N°R° DJ1465D. En el centro de la cartela: *RECOTITUR / MEMORIA / PASSIONIS / EIUS*.

2. *La Torre de Babel*. Tinta de pluma parda, aguada y lápiz sobre papel verjurado. 147 por 265 mm. N°R° DJ1473D.

3. *La predicación de Noé*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 187 por 251 mm. DJ1478D. Zona sup. centro, a tinta parda: «23».

4. *Construcción del Arca de Noé*. Tinta de pluma parda y lápiz sobre papel verjurado. 188 por 279 mm. DJ1471D. Zona sup. centro, a tinta azul: «82».

5. *El arca navegando tras el diluvio*. Tinta de pluma parda y lápiz sobre papel verjurado. 189 por 268 mm. DJ1472D.

6. *Ascensión de Noé*. Tinta de pluma parda y lápiz sobre papel verjurado. 158 por 209 mm. DJ1470D.

7. *San Juan Bautista adolescente*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 256 por 169 mm. DJ1481D.

8. *Encuentro entre María y José (o Lázaro y el rico epulón ?)*. Tinta de pluma parda y dibujo base en carbón sobre papel verjurado. 261 por 168 mm. DJ1484D. Zona sup. centro, a tinta sepia: «12».

9. *Descanso en la Huida a Egipto*. Tinta de pluma parda y aguada marrón con marcas de dibujo base al carbón sobre papel verjurado. 207 por 141 mm. DJ1487D. Zona sup. centro, a tinta sepia: *yesus*.

10. *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño*. Tinta de pluma parda y aguada marrón, sepia y dibujo base a tinta negra sobre papel verjurado. 189 por 270 mm. DJ1474D.

11. *Cristo tentado en el desierto*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 246 por 180 mm. DJ1486D. Zona sup. centro, a tinta sepia: *sanctus sanctorum*.

trarlo, pues no guardan una semejanza estilística apreciable con los considerados suyos que guarda, por ejemplo, la Biblioteca Nacional de España o el Museo del Prado.

²² Pintura que fue dada a conocer por Fernando Quiles y Alonso de la Sierra. Véase ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y QUILES, Fernando: "Nuevas obras de Cornelio Schut el joven", *NORBA-ARTE XVIII-XIX*, (1998-1999), pp. 83-105.

12. *La última cena*. Tinta de pluma parda y aguada rojiza sobre papel verjurado 269 por 181 cm. DJ1483D.

13. *Presentación de Cristo al pueblo*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 272 por 180 mm. DJ1482D.

14. *Cristo Crucificado con asistentes al acto*. Tinta de pluma parda y aguada rojiza sobre papel verjurado. 238 por 163 mm. DJ1466D.

15. *Cristo crucificado con María desfallecida y María Magdalena asida al pie de la cruz*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 277 por 191 mm. DJ1467D.

16. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 171 por 264 mm. DJ1469D.

17. *Santa Cecilia*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 225 por 163 mm. DJ1493D.

18. *San Bartolomé*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 193 por 134 mm. DJ1494D.

19. *San Teodosio*. Tinta de pluma parda y aguada marrón con marcas de dibujo base al carbón sobre papel verjurado. 269 por 171 mm. DJ1485D. Zona sup. centro, a tinta sepia: *S. Teodosio*.

20. *Martirio de San Sebastián ?*. Tinta de pluma parda marrón sobre dibujo base a tiza fina sobre papel verjurado. 278 por 182 mm. DJ1480D. En el reverso, un dibujo base en carbón de una Santa con una figura arrodillada a su derecha.

21. *San Pablo Ermitaño alimentado por el cuervo*. Tinta de pluma parda y aguada rojiza sobre papel verjurado. 258 por 171 mm. DJ1488D.

22. *Santa Justa (Santa Rufina ?)*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 230 por 150 mm. DJ1490D.

23. *Santa Rufina (Santa Elena ?)*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 232 por 156 mm. DJ1489D.

24. *Inmaculada Concepción*. Tinta de pluma parda clara sobre dibujo base en carbón sobre papel, recortado de forma desigual. 220 por 155 mm. DJ1476D.

25. *Virgen con Niño rodeada de santos*. Tinta de pluma parda y aguada marrón sobre papel verjurado. 188 por 182 mm. DJ1491D.

Otro de los seguidores de Murillo representado en el Museo de Córdoba será Pedro Núñez de Villavicencio (Sevilla, 1640 – Madrid, 1695) con el que, desde la Desamortización de 1836 y como originario del desaparecido convento cordobés del Espíritu Santo, se ha vinculado un *Ecce-Homo* (Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. CE2127P) de pura raigambre murillesca. Hasta el momento nadie ha disentido de la

atribución, ni tampoco aportado nada nuevo, por lo que la seguimos manteniendo con la debida prudencia.²³

Por otra parte, con la actividad gráfica de Villavicencio, apenas nada conocida, hemos relacionado dos dibujos, atribuidos desde antiguo a Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680), ya que su estilo nada tiene que ver con el habitual del pintor cordobés, que suele tratar sus creaciones, normalmente a lápiz, creando una atmósfera muy “a la veneciana”, menos dura y mucho más diluida. Se trata de un *Estudio para un niño de la calle* (Plumilla sepia sobre papel verjurado, 143 x 111 mm. CE0978D), con un modelado de rostro muy similar al que presentan, por ejemplo, el niño pequeño que compra vino en la obra *El vendedor de vino* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, o con los de los que figuran en la obras *Dos jóvenes campesinos en paisaje*, igualmente sacado a la venta por la firma Cristhie’s en Londres, en la subasta del 5 de julio de 2011. E incluso con algunos de los *Jugadores de argolla* (106 x 127,6 cm), hoy en colección particular norteamericana procedente de otra belga. (Fig. 9).



Fig. 9. Pedro Núñez de Villavicencio: *Estudio para un niño de la calle*.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

²³ En esta línea se sitúa el profesor González Ramos, gran conocedor del artista. Véase, GONZÁLEZ RAMOS, Roberto: *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*, Sevilla, 1999, p. 156.

Y también un *Estudio de cabezas masculinas barbada y con turbante* (Plumilla sepia sobre papel verjurado, 80 x 125 mm. CE0976D). Éste es más posible emparentarlo con la producción de tipos masculinos y personajes del Antiguo Testamento que, bajo la influencia de Matia Preti, Villavicencio suele utilizar para los tipos de sus cuadros pintados en Malta. Como prueba la *Judith presentando la cabeza de Holofernes al pueblo de Betulia*, lienzo firmado y fechado en 1674, que desde 1982 conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla procedente del coleccionismo privado.

Representados en menor número en la colección de dibujos antiguos del Museo, estarían otros artistas sevillanos, como Juan Simón Gutiérrez (Medina Sidonia, Cádiz, 1634 – Sevilla, 1718), uno de los discípulos más prolíficos de Murillo. De él creemos que es un *Ángel imponiendo atributos de martirio* (Plumilla sepia sobre papel verjurado. 70 x 120 mm. CE1062D), directamente relacionado, entre otras, con una pintura suya firmada, en colección particular, que representa a *San Herme-negildo*.

Sin dibujos, pero con bastantes pinturas, aparece Sebastián Gómez *el mulato* (Granada, hac. 1665 – hac. Sevilla ?, 1720), que como el anterior, orientó su producción a los grandes formatos y al comercio americano. A él se le venían atribuyendo dos grandes obras procedentes del ex-convento de San Jerónimo de Valparaiso desde que las consideró Angulo. Una *Adoración de los pastores* (Óleo sobre lienzo. 159 x 292 cm. CE 2161), y una *Adoración de los Reyes* (Óleo sobre lienzo. 159 x 292 cm. CE2160P), que ponen de manifiesto el haber seguido las estampas homónimas grabadas por Vosterman a partir de cuadros de Rubens, de las que hará especial uso para dar vida a las escenas de sus primeros planos, mostrándose más creativo y fantástico en cuanto a los personajes de fondo.

Nosotros le hemos atribuido modernamente una *Inmaculada Concepción* (Óleo sobre lienzo. 193 x 147 cm. CE2162P), procedente del Convento del Espíritu Santo; y una *Coronación de la Virgen por la Trinidad* (Óleo sobre lienzo. 205 x 160 cm. CE2150P) de origen ignorado, aunque también llegada por la Desamortización de 1836. La primera era considerada en los antiguos inventarios como de escuela sevillana, aunque nunca hasta ahora se había planteado su relación con los tres supuestos dibujos de Murillo conservados en la Hispanic Society, la Pierpont Morgan Library de Nueva York y la Greenlease Library de Kansas City, éste último considerado de 1664, mientras sigue sin conocerse un lienzo definitivo de Murillo que justifique esta iconografía mariana.²⁴ En lo relativo a los ángeles situados en la zona inferior derecha de la peana, parecen inspirados en los que figuran en la *Inmaculada del Escorial* de Murillo, hoy en el Museo Nacional del Prado, que se supone realizada hacia 1665, mientras que la modelo del dibujo se repetirá con leves variantes

²⁴ Sobre la autenticidad de estos tres dibujos y su relación con Murillo, véase lo aportado recientemente por Manuela Mena, que sintetiza bien la polémica histórica surgida entre los especialistas a propósito de estas creaciones sevillanas. MENA, *op.cit.*, pp. 486-488, 582-584 y 648-649.

en otras obras conocidas, como la *Inmaculada* de la Catedral de Málaga, o la de la Colección Celendon de Londres.²⁵

De Francisco Meneses Osorio (Sevilla, hac.1640 – 1721), siempre considerado el discípulo más directo de Murillo, el Museo conserva un pequeño lienzo en que se representa a *San Francisco recibiendo las reglas de la Porciúncula de Asís* (Óleo sobre lienzo, 65 x 49 cm. CE2153P), que donó la marquesa viuda de Cabriñana en 1898. Se trata de una versión libre de la realizada por Murillo para los capuchinos de Sevilla, hoy conservada en el Museo Walralz-Richardt de Colonia, por la disposición de la escena de manera frontal, teniendo el altar como centro de la fuga.

Como de Andrés Pérez de Pineda (Sevilla, hac. 1660 – 1727), se registra el conocido lienzo en que, rodeado de orla floral, se representa en óvalo a *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña* (Óleo sobre lienzo, 87 x 67,5 cm. CE2141P. Al dorso, a tinta negra: «52./ Andrés Pérez f.^o»), que probablemente estuviese anteriormente en la colección Marqués de Loreto, pero igualmente llegado al Museo en 1898 formando parte de la donación Cabriñana.

Con Alonso Miguel de Tovar (Higuera de la Sierra, Huelva, 1678 – Madrid,1752), que junto a Juan de Espinal, fueron los pintores más importantes de la Sevilla de la primera mitad del siglo XVIII, relacionamos dos dibujos. Uno de un *Monje sentado* (Lápiz graso negro sobre papel verjurado. 214 x 135 mm. CE1018D), y otro que ya se le atribuía en el Álbum de Flavia. Una *Virgen con Niño y San Juanito* (Sanguina sobre dibujo base al carbón. 211 por 190 mm. DJ1479D), que recuerda a otros dibujos con composiciones similares de Murillo, como la *Virgen con el Niño y San Juanito* conservada en la House Pollok de Glasgow procedente de la colección Stirling-Maxvell, o al *Matrimonio místico de Santa Catalina*, firmado en 29 de enero de 1655, que guarda la Kunsthalle de Hamburgo, siempre relacionado éste con el lienzo que guarda el Museo de Arte Antiga de Lisboa. (Fig. 10).

Por último, también pensamos que existe un dibujo de Juan de Espinal (Sevilla, 1714 -1783), hasta ahora también anónimo. Se trata de una *Virgen de la granada* (Plumilla y aguada sepia sobre papel verjurado, 193 x 135 mm. CE1020D. Ang.sup.dcho, a lápiz: «698». Parte inferior, a lápiz: «6445») de procedencia ignorada. Aunque no puede compararse con otros dibujos suyos, pues no se conocen, su relación estilística y compositiva con los tipos femeninos de sus pinturas parecen corroborarlo. (Fig. 11).

²⁵ Respecto a la primera, en mayo de 2018 se ha subastado en Sevilla una *Inmaculada* semejante atribuida a Domingo Martínez. En cuanto a esta segunda hay que señalar que, con atribución a Matías de Arteaga, y como perteneciente al Patrimonio Artístico Español (código I-M-01-7009), fue subastada en Madrid por la firma Durán, en diciembre de 1986 primero, y en enero de 2005 después, una obra de similares características iconográficas, lo que pone de manifiesto la utilización de modelos compositivos afines entre los diferentes asistentes a la Academia de Sevilla por ese tiempo.



Fig. 10. Alonso Miguel de Tovar: *Virgen con Niño y San Juanito*.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

En relación con el Museo y respecto a los artistas cordobeses que, de una manera general, siguieron la estética de Murillo, hay que señalar en primer lugar a Antonio Fernández de Castro Cabrera y Gámez (Córdoba, 1659 – 1739), el sobrino de Juan de Alfaro que contó con otros hermanos que alcanzaron puestos de altura en en organigrama de la Catedral de Córdoba. De él se contabilizan al menos siete lienzos, que se le vienen atribuyendo desde los primitivos inventarios. Se trata de una *Dolorosa* (Óleo sobre lienzo, 68 x 53 cm. CE2109P), adquirida hacia 1877; o un *Entierro de Cristo* (Óleo sobre lienzo. 105 x 219 cm. CE2148P, procede del convento dominico de San Pablo); un *Cristo atado a la columna* (Óleo sobre lienzo, 165 x 105 cm. CE2122P, procede del convento de San Cayetano de Carmelitas Descalzos); un *San Juan Bautista Niño* (Óleo sobre lienzo, 107 x 84 cm. CE2124P, procedencia desconocida); la *Virgen del Rosario con el Niño* (Óleo sobre lienzo. 140 x 98 cm. CE2284P, de San Jerónimo de Valparaiso); *La conversión de San Agustín* (Óleo sobre lienzo. 86 x 163 cm. CE2189P, del convento de San Agustín);

los *Desposorios místicos de Santa Catalina* (Óleo sobre lienzo. 165 x 121 cm. CE2294P, también de San Agustín); y una *Inmaculada Concepción* con supuesta firma apócrifa de Gaspar Esteban Murillo (Óleo sobre lienzo, 145 x 102 cm. E2123P, de San Agustín. Ang. Inf.dcho.: *murillo fecit año d 1.7()* de neta raigambre sevillana.



Fig. 11. Juan de Espinal: *Virgen de la granada*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

La relación iconográfica y formal con Murillo es muy clara en relación a los dos primeros casos, mientras que su *Cristo atado a la columna*, por ejemplo, guarda también semejanza directa con el ya aludido lienzo de Schut de idéntica iconografía perteneciente al Prado. Respecto al resto de los lienzos aludidos, mayor prudencia habría que tener hasta que no sean restaurados. Especialmente con la *Inmaculada* con firma apócrifa del hijo de Murillo, que ya fue vista in situ por don Antonio Ponz, escribiendo que estaba firmada por el propio Murillo, pero que “le alcanzó asimismo la plaga del retoque”, siendo Romero Barros quien se la atribuyera al Racionero Castro, como también la mayoría de estas obras.

Por su relación de semejanza con un lienzo existente en la clausura del convento de San José de Carmelitas Descalzas, que creemos debido al pincel del Racionero, nosotros añadimos a la nómina de Castro un dibujo que representa a *San José con el Niño* (Lápiz negro y sanguina sobre papel verjurado. 165 x 112 mm. CE0878D). Como ya señaló García de la Torre, en los antiguos inventarios fue catalogado como de Murillo,²⁶ habiendo sido relacionado por Angulo con las versiones de medio cuerpo conservadas en el Museo de Sarasota —de hacia 1670-75—, colección Pérez Asensio de Jerez, o en la iglesia de Santa Marina de Aguas Santas en Córdoba.²⁷ En nuestra opinión, las proporciones que se deducen de la cuadratura que presenta para su traspaso a mayor formato —1 a 8 en las verticales y 1 a 5 en las horizontales—, estarían más cerca de las dimensiones del cuadro de las descalzas cordobesas, que del lienzo de Sarasota. (Fig. 12).

Por último, dos dibujos de la colección del Museo que también fueron de Saló, ponen de manifiesto cómo Murillo fue copiado también en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII. En este caso por Agustín Rodríguez (activo siglo XVIII - principios XIX), que parece lo admiró tanto como a Antonio del Castillo. Se trata de dos nuevos *San José con el Niño* (Lápiz y sanguina sobre papel verjurado. 215 x 150 mm. CE0961D y 245 x 160 mm. CE1064D. Al dorso, marcado a lápiz, varias cabezas de Patriarca y Niño, más fragmento de la cabeza de una Inmaculada. A tinta, restos de elementos vegetales de una orla decorativa y además, inscripción a lápiz «6407»), estos adquiridos en 1917. Ya don Diego Angulo los relacionó con un modelo murillesco existente en la colección Marqués de Chozas, y también fueron publicados por Fuensanta García en 1997, considerando su data hacia 1747 en función de la que establece el único dibujo conocido de Rodríguez, firmado y fechado, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España.²⁸

²⁶ 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, p. 70.

²⁷ ANGULO, *ibid.* Vol. II, p. 267.

²⁸ GARCÍA, *op. cit.*, 1997, pp. 153-156.



Fig. 12. Antonio Fernández Castro: *San José con el Niño*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y QUILES, Fernando: "Nuevas obras de Cornelio Schut el joven", *NORBA-ARTE XVIII-XIX*, 1998-1999, pp.83-105.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, Madrid, III Vols., 1981.
- ARANDA DONCEL, Juan: "Un proyecto ilustrado en la Córdoba del siglo XVIII: La Escuela de Bellas Artes del Obispo Caballero y Góngora", *Apotheca*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, 6, 1, 1986, pp.33-50.
- CANO RIVERO, Ignacio: Ficha "Oración en el Huerto". *La colección Delgado*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp.104-109.
- Ficha "Salvador de Murillo". *La colección Delgado*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp.122-125.
- "Un retrato de monja, por Murillo". *Ars Magazine*, Madrid, 38, (2018), pp.142-143.
- CAPEL MARGARITO, Manuel: *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*, 2ª edic. Jaén, 1999.
- 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.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto: *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*, Sevilla, 1999.
- MENA MARQUÉS, Manuela: *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2015.
- NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, Madrid, 2009.
- NAVARRETE PRIETO, Benito: *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra, 2017.
- PALENCIA CEREZO, José María: *Museo de Bellas Artes de Córdoba. Guía Oficial*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2003.
- REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luís: "Cuatro nuevas obras del pintor Juan Simón Gutiérrez", *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 26, 2014, pp. 427-422.
- ROMERO ASENJO, Rafael: Ficha "Magdalena penitente, de Murillo". *La colección Delgado*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2017, pp.148-151.
- VALDIVIESO, Enrique: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010.
- VALDIVIESO, Enrique y MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo: *La colección pictórica del Palacio de Viana*, Córdoba, 2018.
- XALOMÓN, Xavier R.: "Piedras de Sevilla: el Autorretrato de la Frick Collection". *Ars Magazine*, 38, 2018, pp.60-72.