

DIBUJOS ANDALUCES DEL SIGLO XVI DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

José María Palencia Cerezo
Académico Numerario

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Dibujos,
Córdoba.
Museo.
Renacimiento.
Campaña.
Vargas.
Vázquez.

El Museo de Bellas Artes de Córdoba posee una numerosa colección de dibujos antiguos considerada de las más importantes de España, de los que todavía no se ha publicado el catálogo completo. De cara a su divulgación y conocimiento, en este trabajo se procede al estudio de los dibujos andaluces del siglo XVI que se han podido detectar en la colección, que se vinculan a artistas como Pedro de Campaña Luís de Vargas, Alonso Vázquez, Francisco del Castillo *el Mozo* o Juan de Peñalosa.

ABSTRACT

KEYWORDS

Drawings,
Córdoba.
Museum.
Renaissance.
Campaña.
Vargas.
Vázquez.

The Museum of Fine Arts of Córdoba has a numerous collection of old drawings considered of the most important in Spain, of which the complete catalog has not yet been published. Looking for his disclosure and knowledge, in this work we proceed to the study of the Andalusian drawings of the sixteenth century that could be detected in the collection, which are linked to artists such as Pedro de Campaña Luís de Vargas, Alonso Vázquez, Francisco del Castillo *el Mozo* or Juan de Peñalosa.

El Museo de Bellas Artes de Córdoba conserva una colección de dibujos antiguos considerada de las más importantes de España, de la que su catálogo razonado no ha sido publicado hasta el presente, por lo que resulta conocida solo parcialmente. Dentro de ella, los dibujos andaluces del siglo XVI constituyen un conjunto hasta ahora no abordado, siendo el objeto de este trabajo darlos a conocer profundizando datos sobre los ya publicados, introduciendo nuevas líneas de reflexión sobre otros más desconocidos que, por lo general, se encuentran inventariados todavía como anónimos.

Como no podía ser de otra forma, este conjunto de dibujos está compuesto por artistas que actuaron fundamentalmente en el ámbito de las ciudades de Sevilla y Córdoba, los cuales serán abordados tratando de guardar un orden cronológico, tanto en función de sus fechas de nacimiento y muerte, como de la antigüedad que otorgamos a cada uno de los analizados.

El primero de los artistas a tratar será el flamenco Pedro de Campaña (Bruselas, 1503 – ca. 1580), cuya biografía resulta suficientemente conocida, así como también bastantes dibujos suyos que se conservan en diferentes pinacotecas públicas de España y América. Gracias fundamentalmente a los trabajos de Nicole Dacos, sabemos que este pintor bruselés colaboró en su ciudad natal con Van Orley, y que en 1529 se encontraba en Bolonia, donde colaboraría en la decoración de un arco triunfal levantado allí con motivo de la coronación de Carlos V, aunque no se conserva testimonio gráfico del mismo, siendo entonces cuando haría el *Lavatorio* que conserva la Pinacoteca Ambrosiana de Milán. A partir de 1537 se le documenta en Sevilla, donde se asentaría hasta 1563, en que volverá definitivamente a su ciudad natal para suceder a Michel Coxie como dibujante de cartones para tapices, donde va a alcanzarle la muerte. Su obra reflejaría la influencia inicial de Perin dal Vaga, que va a ir sustituyendo después por las de Marco Pino, Francesco Salviati y otros seguidores de Rafael en el ámbito romano, recibiendo incluso la de Polidoro dal Caravagio en su periodo siciliano¹.

En 1994 García de la Torre le adjudicó el dibujo del Museo titulado *Presentación de Cristo al pueblo* (776 x 235 mm N.º R.º CE0922D). Realizado a base de tinta sepia a plumilla y aguada parda sobre papel verjurado, en su ángulo superior izquierdo presenta, también a tinta, la inscripción: «R». De él se ha destacado especialmente su composición, muy apaisada y narrativa, con numerosos personajes que asisten al acontecimiento, tal vez concebida con destino al banco de algún retablo².

¹ Sobre Campaña véase fundamentalmente: DACOS, Nicole: «Pedro Campaña dopo Siviglia: Arazzi e altri inediti»; *Bollettino d'Arte*, Roma, Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, 1980, 8, pp. 44-69. *Id.* «Entre Bruxeles et Séville: Peter de Kempeneer en Italie»; «Nederland-Italie: Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië / Artistic relations between the Low Countries and Italy 1400-1750», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), Netherlands Yearbook for History of Art*, 1993, 44, pp. 143-164. ESPINÓS, Adela: «Another Drawing by Pedro de Campaña for his Old Testament Series», *Master Drawings*, New York, 1999, 37, 4, pp. 365-367.

² GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: «Un dibujo de Pedro de Campaña en el Museo de Bellas Artes de Córdoba», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1994, 267, pp. 303-305. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Tres siglos de dibujo sevillano*. Fundación

Jesús aparece por el lateral izquierdo en posición algo más elevada, semi-desnudo, escoltado por dos sayones, coronado de espinas y portando cetro de caña. El centro y el lateral derecho de la escena es ocupado por abundantes personajes de distintas edades, incluido niños. Algunos llevan armas y vociferan contra él, y uno de ellos parece transportar una cruz para crucificarlo. La escena se desarrolla dentro de una arquitectura, concebida a manera de arco abierto, que alude a la ciudad de Jerusalén, a través del cual se percibe la totalidad de la misma.

Este sentido narrativo podría ser consecuencia de su inspiración en la estampa de idéntico título inventada por Johan Stradanus y grabada por Phillippe Galle. Pero Campaña habría hecho su propia versión, situando a Cristo junto a Anás y Caifás, y casi a la misma altura que el pueblo, liberando la representación de toda la soldadesca que el pintor flamenco, activo durante mucho tiempo en Florencia, había colocado en el grabado detrás del Redentor. Se trataría de un dibujo de la etapa sevillana de Campaña, realizado en torno a los años en que pinta el retablo de Santa Ana de Triana, que fue concertado en 1542. No cabe duda de que estamos ante la misma intensidad narrativa presente en otras pinturas de Campaña, como el *Camino del Calvario* recientemente llegado al Museo Nacional del Prado por donación de Plácido Arango que fue de Caylus Anticuarios, y que se ha fechado en torno a 1547; con el que, por temática, se relacionaría.

Mayor número de dibujos se pueden encontrar en relación con Luis de Vargas (¿Sevilla, 1505?-1567), que tuvo su actividad muy centrada en la capital hispalense, y al que se le han supuesto dos estancias en Italia, desarrolladas aproximadamente entre 1538 y 1560. Antes de su primera partida, habría recibido el encargo de las pinturas del retablo de la *Alegoría de*

Focus Abengoa, Sevilla, 1995, p. 65. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997, pp. 48-51. *Id.* «Presentación de Cristo al pueblo. Pedro de Campaña». *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Tomo II, 1999, p. 134. *Id.* *Dibujar la mirada. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Burgos, Caja de Burgos, 2006, p. 114. *Id.* *Ars Delineandi o el Arte de dibujar. Una aproximación a las colecciones de dibujos de los Museos Andaluces*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, p.76. Véase también para el mismo: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Oviedo, 2003, p. 65. CAPEL MARGARITO, Manuel: *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999, p. 79. MÜLLER, Priscila E.: «Spanisch Drawings in Valencia and Córdoba», *Master Drawings*, New York, 1999, 37, 4, pp. 444-445. VÉLIZ, Zahira: *Spanish Drawings in The Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, London, The Courtauld Institute 2001, p. 68.

la *Inmaculada Concepción* de la catedral de Sevilla, popularmente conocido como de *La Gamba*, que le encarga el chantre Juan de Medina en 1536 y finalizaría en 1561. Por las noticias que aporta el *Libro de Retratos* de Pacheco, de este viaje existe constancia y certitud en fecha de regreso. Ya en 1564 haría la pintura central del retablo de la *Piedad* de la Iglesia de Santa María la Blanca, que es otra de sus obras más conocidas.

Por su probable mayor antigüedad, de él introducimos, en primer lugar, el que presenta como motivo principal, en su recto, a *Ptolomeo con el globo terráqueo* (230 x 102 mm CE1074D) (Fig.1).



FIG. 1 | LUIS DE VARGAS. AQUÍ ATRIBUIDO. *PTOLOMEO CON EL GLOBO TERRÁQUEO*. 230 X 102 MM. RECTO DEL DIBUJO. CE1074D

Está realizado a tinta sepia a plumilla sobre papel verjurado acastañado, y tiene las siguientes inscripciones: al dorso, a lápiz: «6417»; y en la inferior, a tinta: «2058» («trazos ilegibles») / «13» / «6». Fue adquirido en la compra de dibujos efectuada por el Patronato del Museo en 1917; y por esta parte es una clara copia de la figura de cuerpo entero y perfil izquierdo del filósofo que dejara Rafael Sanzio en su conocido fresco *La Escuela de Atenas* en el Vaticano, obra que se supone realizada en torno a 1510-20, aquí con la pierna de ese lado un poco retrasada, como para marcar el paso. En su mano izquierda, con el brazo en ángulo recto, porta la esfera del globo terráqueo. Por el lateral izquierdo, y en parte tapada por la figura anterior, aparecen los restos de al menos otra figura acéfala de amplios ropajes, que podemos identificar con el filósofo Arquímedes, presente en el fresco vaticano escribiendo en el suelo su famoso teorema.

En su reverso, también a tinta sepia, además de la representación de los posibles trazos de una signatura —el que se pueden detectar letras pertenecientes al apellido del artista—, presenta dos estudios anatómicos de una misma pierna, con marcada traza de esqueleto óseo y aparato muscular, que quedan maclados con el trazo de una cabeza de perfil y de espaldas, ésta trazada en dos momentos diferentes, habiéndose insistido en el segundo de ellos con trazo algo más grueso por la zona de la barba. Por debajo aparece también la representación de la pierna derecha de Ptolomeo, que en el original de Rafael queda en segundo plano y semioculto bajo un manto de color ocre, pero que aquí el artista habría delineado hasta traspasar la línea de la rodilla, dotándola de una bota alta, a la romana, que deja ver la parte delantera de los dedos del pie. Apuntes que, en definitiva, fueron realizados en un papel de color acastañado de corondeles muy separados y bordes irregulares, que parece debió de haber sido recortado en un momento determinado.

Respecto a su proceso de ejecución parece mostrar dos momentos claros. Uno primero en el que, con destreza, se copia directamente de la composición de Rafael. Después, en otro segundo, se reutilizará el soporte por su parte trasera, tratando de dar sentido anatómico a las piernas del filósofo en su parte más oculta, mientras se trazan distintos elementos para el desarrollo de un personaje masculino de creación propia. Por todo ello, creemos encontrarnos ante un dibujo de aprendizaje, de probable realización en la Ciudad Eterna, al pie de la obra dejada por Rafael en la estancia vaticana, tal vez en una clase de estudio junto a su conocido maestro Perin dal Vaga, que en los últimos momentos ayudaría a Rafael a pintar dicho fresco.

En cuanto a los estudios anatómicos del dorso, podría relacionarse con otros dibujos similares de Perin, como el subastado por Cristhie's, en Nue-

va York, el 21 de enero de 1999. Si no se acepta la hipótesis de realización del dibujo junto a Perin hacia 1521-22 —por ser demasiado pronta para pensar que entonces Luis de Vargas estuviera ya en Italia—, habría que entenderlo realizado antes de su fallecimiento en 1547; y, por tanto, siempre durante el primer viaje de nuestro artista. Por último, creemos que existe una clara relación del Ptolomeo con la figura masculina principal situada en la escena del fondo, por la parte superior izquierda, en la tabla de la *Piedad* que Vargas realizaría para la iglesia sevillana de Santa María la Blanca, y que tal vez represente a José de Arimatea.

Dentro de semejante línea creativa y procedencia, creemos que sería también de Vargas un segundo dibujo titulado *Apunte de caballos* (200 x 166 mm CE1039D) (Fig. 2), éste realizado a lápiz negro y tinta sepia a plumilla sobre papel verjurado.

Fue ejecutado sobre un papel acastañado de amplios corondeles similar al anterior, y presenta un apunte de dos caballos: uno con la cabeza en posición frontal, situado a la derecha; y otro, por la izquierda, con la misma ligeramente inclinada hacia la parte derecha. Las zonas superiores de los lomos y las cabezas de estos équidos han sido dibujadas a tinta, mientras que su parte inferior, hasta llegar al suelo —donde parecen confundirse con otros trazos como de piernas de soldados muertos—, solo insinuadas a lápiz. Por último, en su ángulo superior izquierdo, a tinta, aparece también lo que sería la parte inferior de una vasija, así como otros trazos a lápiz que delinearían formas irreconocibles.

Se trata de dos corceles de peludas crines —ampliamente desarrolladas desde la cabeza hasta el cuello—, que presentan bridas y monturas colocadas a la romana —manera típica ésta del siglo XVI por no predominar todavía la silla de cuero—, cuando se les montaba sobre un simple tejido que se ataba al correaje de la brida para que no se deslizase con la andadura del corcel. De la imagen se podría deducir que se trata de un solo caballo, captado en dos momentos diferentes: el de la izquierda en reposo, y el de la derecha al trote. Aunque no pensamos que sea así. En cualquier caso, estaríamos también ante un claro dibujo de aprendizaje, con el que el artista habría tratado de adquirir destreza dibujando al animal.

Que Vargas realizó estudios anatómicos de animales ya era conocido, especialmente por los apuntes sobre un *Dromedario* que perteneció a Jovellanos y desapareció en 1936, en el incendio de la sede de Gijón, el cual habría que relacionar con el de Perin dal Vaga que existe en la Morgan Library de Nueva York, y con otros que representan équidos, como el *Caballo en corbeta* de una colección particular, el *Estudio de caballos* del Clark Art Institut, la *Escena de batalla* del British, o más directamente, con el *San Jorge matan-*



FIG. 2 | LUIS DE VARGAS. AQUÍ ATRIBUIDO. APUNTE DE CABALLOS.
200 X 166 MM. RECTO DEL DIBUJO. CE1039D

do al dragón del Museo de Budapest. No obstante, creemos que el punto de partida de estos estudios anatómicos de caballos habría que verlo en el fresco relativo al *Triunfo de Marco Furio Camilo*, que Francesco Salviati —pintor que tanto influyó en este artista como ha recordado recientemente Benito Navarrete³— realizó en el Salón del Quinientos del Palacio Viejo de Floren-

³ NAVARRETE PRIETO, Benito: «Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, Valladolid, 2009, LXXV, pp. 115-126.

cia. Porque, además, la parte inferior de la vasija que aparece por arriba en el dibujo, se correspondería con la que alza sobre sus brazos en su caminar la alegoría de la victoria en la mencionada pintura mural florentina, por lo que contribuiría a reforzar el argumento de la presencia de Vargas en Florencia por esas fechas, durante su primer viaje a Italia (Fig. 3).



FIG. 3 | FRANCESCO SALVIATI. TRIUNFO DE MARCO FURIO CAMILO. PALACIO VIEJO DE FLORENCIA. SALÓN DEL QUINIENTOS

Por último, el dibujo podría relacionarse con los caballos que aparecen en los *Preparativos para la crucifixión con donante* que guarda el Museo de Filadelfia, tabla pintada por Vargas cuya capa pictórica fue luego trasladada a lienzo, en la que la pierna del sayón que sostiene la espalda de Jesús para mantenerlo sentado sobre la cruz, también podría relacionarse, visto de manera inversa, con el diseño de la pierna que aparece al dorso del anterior dibujo del Museo cordobés.

No podemos abandonar este segundo dibujo de Vargas sin señalar que, al dorso o verso, a lápiz, muy tenuemente delineada, aparece también la figura de un santo de medio cuerpo recostado hacia detrás y con la cabeza alta en actitud de lamento o meditación, a cuyo pie, a pinta sepia, aparece la inscripción «San Juan de Prado». Dibujo e inscripción son, sin duda, posteriores, posiblemente del siglo XVII, pero nos hablan de una utilización del soporte por otro artista más tardío, que lo habría poseído y utilizado para una obra relacionada con el santo que menciona la inscripción, posiblemente al final frustrada⁴.

El tercer dibujo de Vargas en el Museo sería la *Figura alegórica de una ciudad vencida* (135 x 101 mm DJ1495D), éste realizado a tinta de pluma parda y aguada marrón con marcas de tiza sobre papel verjurado; el cual presenta al dorso, escrita a lápiz, la numeración «6414». A diferencia de todos los anteriores y los que vendrán después, este dibujo forma parte del llamado Álbum «de Flavia», que perteneció a don Leopoldo Augusto de Cueto y que, procedente de una colección privada desconocida, fue adquirido por la Junta de Andalucía para el Museo en 2008.

Presenta una figura femenina encadenada de espaldas con los brazos elevados, sobre los que se apoya contra la pared. Detrás de ella, un niño se sienta cerca de su regazo. Sabemos que es copia de otro dibujo del cremonés Giulio Campi de idénticas medidas que se conserva en el British Museum; existiendo también otros similares a éste, como el que guarda el Museo de Rennes, o el que fue subastado por Sotheby's, en Nueva York, el 29 de enero de 1997. Esos dibujos fueron relacionados por Giulio Bora con diferentes trabajos preparatorios para los arcos triunfales de la celebración de la entrada de Carlos V en Cremona en 1541, en los que participó toda la familia Campi, por lo que pudiera tratarse de la representación alegórica de una ciudad cautiva. Fue atribuido a Vargas por Navarrete y Pérez Sánchez, que también lo pusieron en relación con otro dibujo de Vargas que representa una *Figura masculina de espaldas*, éste perteneciente al Álbum Alcubierre⁵.

⁴ Recordemos que Juan de Prado (Mogrovejo, León, 1563 - Marrakech, 1631), predicador franciscano, nunca llegó a ser santo, pero tras sufrir martirio en Marruecos el 24 de mayo de 1631, sus restos llegaron a Sevilla por intercesión del Duque de Medina-Sidonia vía Sanlúcar de Barrameda, y allí permanecieron hasta 1888, en que fueron llevados a Santiago de Compostela, siendo beatificado por Benedicto XIII el 24 de mayo de 1728. La intención del autor de este tanteo, tal vez hubiese sido el querer representarlo en su lecho de muerte. Para una biografía detallada de este beato véase POU Y MARTÍ, Josep María: «Martirio y beatificación del B. Juan de Prado, restaurador de la Misiones de Marruecos», *Archivo Ibero-Americano*, Madrid, 1920, 14, pp. 323-343.

⁵ Véase NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan*

Cabe recordar que Cremona estuvo bajo el dominio español desde 1526, en que, tras la firma del Tratado de Madrid, se expulsará definitivamente de ella a los franceses, habiendo permanecido así hasta 1701. Dado el grado de acabado que presenta respecto a los dos anteriores, que debieron de ejecutarse entre Roma y Florencia, podría apuntarse la hipótesis provisional de su realización en fechas próximas a la celebración del evento, lo que reforzaría la hipótesis de la estancia del sevillano en la ciudad, trabajando como aprendiz en el taller de los Campi.

El último de los dibujos atribuidos a Vargas será el que ahora titulamos *Apunte de un guerrero y dos cabezas para un Prendimiento de Cristo* (223 x 708 mm CE1071D). Realizado igualmente a base de tinta sepia a plumi-lla sobre papel verjurado, y posiblemente adquirido por el Museo en 1917, fue dado a conocer en 1997 por García de la Torre con el título tradicional con el que siempre figuró como anónimo en los diferentes inventarios antiguos del mismo. De la Torre buscó su relación, tanto con las pinturas del *Retablo del Nacimiento* de la Catedral de Sevilla, obra de hacia 1555, como con las del *Retablo de la Alegoría de la Inmaculada Concepción* del mismo templo, que quedó finalizado en 1561, por lo que propuso para el mismo una fecha de factura similar, que estaría dentro del segundo periodo sevillano del maestro. Posteriormente fue comentado por Priscila Muller, que no añadió nada nuevo a lo que de él conocíamos, incidiendo en su recuerdo de las figuras del Antiguo Testamento realizadas hacia 1520 por Perin en las logias vaticanas, así como en diferentes obras de Polidoro da Caravaggio que Vargas pudo ver en Roma entre 1527 y 1534⁶.

Que Vargas realizó dibujos con este tipo de guerreros vestidos a la romana y portado barretinas sobre sus cabezas ya era conocido, en especial por la inconfundible *Escena bíblica*, realizada a pluma, que guarda el Museo de Bellas Artes de Budapest. También resulta evidente su inspiración en la figura con los brazos cruzados que aparece en primer plano, por la derecha, en *El martirio por crucifixión de San Pedro*, realizada por Miguel Ángel hacia 1542-45 para la Capilla Paulina del Vaticano por encargo de Paulo III, que se sabe grabada posteriormente, de manera aislada, por grabador anónimo. Pero lo más sorprendente es que la figura principal, e incluso los dos torsos que aparecen por la zona superior izquierda, encuen-

Abelló, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009, p. 46. Y también, NAVARRETE PRIETO, Benito y ROS DE BARBERO, Almudena: *De Zurbarán a Picasso. Artistas andaluces de la colección Abelló*, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2015, p. 80.

⁶ GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *op. cit.*, 1997, p.46. Véase también MÜLLER, Priscila E.: *Op. cit.*, 1999, p. 444.

tran correspondencia con los situados por la derecha en *El martirio de San Juan y San Pablo*, pintura de Marco Pino que existe en el Museo Cívico de Siena procedente de la colección Spannocchi, el cual se considera pintado en 1544, e inspirado en un modelo del Parmigianino.

Por nuestra parte añadimos nuevos datos, como lo es su directa relación con la tabla en que se representa *El prendimiento de Cristo* (67 x 109 cm) que desde tiempos recientes conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla (N.º Inv.º DJ1447P) adquirida del comercio de antigüedades, ya que las tres figuras parecen encontrar también perfecta correspondencia con otros tantos personajes de la misma. La historia de esta pieza es bastante bien conocida, ya que presentaba desde antiguo un papel, adherido al dorso, en el que el pintor Pedro del Pozo, en 1782, ya señalaba que era obra de Vargas. A raíz de su salida al mercado fue estudiada por Enrique Valdivieso, que vio sus figuras, vestidas a la romana, cercanas a las existentes en el Retablo de la Piedad de la iglesia de Santa María la Blanca —obra de 1564—, no deteniéndose, sin embargo, en la indiscutible relación de nuestro dibujo con la misma⁷.

Por lo demás, el último de los dibujos de estirpe sevillana conservado en el Museo al que tratamos de dar autoría sería una *Santa Catalina de Alejandría* (271 x 131 mm CE0943D), que consideramos debida a la mano de Alonso Vázquez (Sevilla, 1564 - México, 1607) (Fig. 4).

Muy posiblemente originaria de la colección fundacional de dibujos adquirida de la testamentaria de José Saló en 1877, y realizada con técnica de plumilla y aguada sepia sobre papel verjurado, se ha venido manteniendo tradicionalmente como pieza anónima, aunque en un inventario del siglo XX se relacionó con el estilo de Antonio García Reinoso, lo que llevó a Capel Margarito a adjudicárselo a este pintor granadino discípulo de Sebastián Martínez, sólo por el hecho de representar a la santa patrona de Jaén, con cuyo estilo nada tiene que ver⁸.

A pesar de la importancia de Vázquez dentro de la pintura manierista sevillana, no sólo por todo lo que pintó en Andalucía sino por su posterior influencia en México, su producción dibujística es muy poco conocida. Hasta el momento sólo se ha considerado suyo un *Pentecostés*, realizado a

⁷ VALDIVIESO, Enrique: «Luis de Vargas. El Prendimiento de Cristo»; en *El tiempo de la pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX*, Madrid, Coll & Cortés, 2007, pp. 18-19.

⁸ CAPEL MARGARITO, Manuel: *op. cit.*, 1999, pp. 53 y 80. Véase también GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *op. cit.*, 2006, p. 118. Esta última lo considera como Anónimo andaluz del siglo XVI.



FIG. 4 | ALONSO VÁZQUEZ. AQUÍ ATRIBUIDO. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA. 271 x 131 MM. CE0943D

plumilla y aguada acastañadas, que al menos en 2017 era propiedad de la firma Caylus Anticuarios. Si bien su estilo tiene algo que ver con nuestro dibujo, aquí el revoloteo de paños y tratamiento de la figura son mucho más manieristas. Pero para nosotros es claramente relacionable con el último trabajo realizado por Vázquez en Sevilla antes de su partida hacia América en 1603 acompañando al Marqués de Montesclaros. Nos referimos al retablo mayor de la iglesia del Hospital de las cinco llagas, obra realizada en 1602, con cuyas figuras concuerda en sentido y disposición, mientras que sus ampulosos y revoloteantes paños —aquí concebidos como finas gasas— pueden ser comparados con los de la *Inmaculada* que se le atribuye en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Finalmente, es muy probable que sea también sevillano, y de estos mismos momentos, la representación de un *Apóstol* (101 mm de diámetro. CE1072D), ejecutado a base de tinta sepia a plumilla sobre papel claro agarbanzado, que llegó al museo en el lote de dibujos adquirido en 1917. Presenta evidencias de haber sido recortado al objeto de adquirir la pequeña configuración circular que hoy muestra, tal vez formando parte de una hoja que combinara más dibujos. Al dorso, a lápiz, presenta la numeración «6414», que le debió de haber sido otorgada por un propietario antiguo, y que es idéntica a la del dibujo de Vargas copia de Campi.

Con tratamiento de media figura, la obra deja ver una cabeza varonil que mira hacia lo alto, con ojos exultantes y cabellos ligeramente rizados, cuyos rasgos de masculinidad y diseño recuerdan la manera en que se suele representarse a San Pablo. No obstante, estamos ante una copia evidente del grabado de Hendrick Goltzius que representa a *San Bartolomé*, perteneciente al *Apostolado* conocido como *El Credo*, que fue estampado por primera vez en Haarlem, en 1589, poco antes de la partida del artista hacia Italia.

En todo caso, los exaltados pómulos y la tensión muscular que presenta este personaje masculino, conforman un gusto muy acorde con los ideales manieristas que se vendrán poniendo de manifiesto en Sevilla a través de los trabajos de diferentes artistas, como Vasco Pereira o Mateo Pérez de Alesio, presentando un rostro similar al del protagonista del *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, lienzo encargado por Felipe II para El Escorial en 1584 al florentino Rómulo Cincinato, al objeto de sustituir al del mismo asunto de El Greco, que no había sido de su agrado.

Fuera del ámbito sevillano de ese tiempo, ya próximo al nuevo siglo, Córdoba estaría representada mediante la figura de Juan de Peñalosa y Sandoval (Córdoba, Hac. 1579-Astorga, 1633), el principal discípulo cordobés de Pablo de Céspedes, con el que podemos relacionar otro dibujo

procedente de la colección fundacional y realizado con técnica tinta negra a plumilla sobre papel verjurado grisáceo-verdoso. En él se representa nuevamente a *Santa Catalina de Alejandría* (242 x 124 mm. CE1084D) (Fig. 5).



FIG. 5 | JUAN DE PEÑALOSA. AQUÍ ATRIBUIDO. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA. 242 X 124 MM. CE1084D

Presenta a la santa alejandrina con sus típicos atributos y situada delante de un arcosolio, como si de un modelo escultórico se tratase. Pero la adjudicación es certera, por la manera de sombrear a base de trazos de pluma —muy típica en el dibujo cordobés de finales del XVI y primeras tres décadas del XVII— la vestimenta que la santa presenta, y la relación de la figura con otras que aparecen en pinturas indudables del artista. Su comparación con la *Santa Bárbara* de la Catedral de Córdoba resulta imprescindible, pues en ambos casos, estas mujeres miran hacia la izquierda, mientras giran el cuerpo levemente hacia la derecha para romper su hieratismo, aunque este movimiento en el dibujo es menos acusado. Coinciden, además, en la presencia del ajuar de perlas, el velo de blanca gasa o seda que revolotea desde la parte trasera de la cabeza, la manera de plegar los paños, y el tratamiento del concepto volumétrico del espacio. Así, su principal atributo —allí la torre y aquí la rueda de púas aceradas— ocupan un tamaño desproporcionado en relación a la figura, como si formasen parte del paisaje más que de la figura. Igualmente, la Santa Catalina del dibujo solo deja ver su pie izquierdo, quedando el derecho oculto tras las voluminosas vestimentas.

No podríamos cerrar este singular apartado de la colección de dibujos del Museo, sin aludir a otro dibujo que García de la Torre relacionó con el taller del arquitecto andaluz Francisco del Castillo «el Mozo» (Jaén, 1528 – Granada, 1586). Se trata de unas *Cabezas de guerreros* (97 x 151 mm CE0991D), que fueron trabajadas también al dorso del soporte, donde su autor realizó un estudio de cartelas y la parte superior de una portada arquitectónica con diversas notas manuscritas (Fig. 6).

Tampoco se conoce su exacta procedencia, pero fue realizado con la habitual técnica de pluma con tinta de distinto grosor, en color sepia sobre papel verjurado. Por la cara que consideramos anterior, al pie —y también a tinta— presenta la inscripción apócrifa «de mano de Agustín del Castillo»; y un poco más arriba, a la derecha «1576/ año»; mientras que en su ángulo superior derecho existe otra, a lápiz, con la numeración «788». En la cara considerada dorso, se observan las siguientes: a tinta, dentro del diseño de un escudo «REGISTRO/ REAL»; mientras que por la derecha, sobre el entablamento de un edificio, «frontispice que», «gueco» y «brazo»; y dentro de la cornisa, a tinta, «compartimiento que abraza con la / cornisa»; y a lápiz, en distintas posiciones, «6430» y «788».

En antiguos inventarios del museo se expresaba que era de Agustín del Castillo (ca. 1580-1631), «que estaba fechado en 1576 y lo pintó con 11 años ya que nació en 1565»; consideración que debió de partir de Rafael Romero Barros, y fue seguida por Priscila E. Müller y mantenida por



FIG. 6 | FRANCISCO DEL CASTILLO EL MOZO. CABEZAS DE GUERREROS. 97 x 151 MM. RECTO DEL DIBUJO. CE0991D

García de la Torre en diversas publicaciones, hasta que en 1997, tras el estudio detenido del mismo, esta última se inclinó por la figura del gran arquitecto giennense, en vez de por la del pintor de Azuaga (Badajoz) afincado en Córdoba y padre de Antonio del Castillo⁹. García de la Torre también lo relacionó con otro dibujo anónimo de la Biblioteca Nacional de España que presenta dos guerreros con corazas y cascos de medio cuerpo mirado hacia la derecha (BNE.DIB/13/1/68), el cual fue atribuido a Francisco Herrera «el Viejo» por Martínez Ripoll. No obstante, los soldados de la Biblioteca Nacional parecen copia de, o preparatorios para una pintura que se desconoce; mientras que los de Córdoba tienen un concepto más

⁹ La bibliografía actual existente sobre el mismo es la siguiente: MÜLLER, Priscila E.: *The drawings of Antonio del Castillo y Saavedra*, ejemplar mecanografiado, Universidad de Nueva York, 1963, fig.160. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del Barroco. Escultura, Pintura y Artes Decorativas*, Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, Gever, VII, 1991, p. 322. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Art. cit.*, 1997, p. 62-65. *Id.*: *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 200, pp. 10 y 20. Nótese que la lectura de las inscripciones del verso que vienen siendo dadas por García de la Torre desde 1987, difieren sensiblemente de la que nosotros aquí hacemos, aunque no creemos que ello afecte a la concepción general del dibujo, o al conocimiento que las mismas aportan.

escultórico y una evidente impronta leonardesca, pareciendo diseñados como motivos decorativos arquitectónicos, percepción a la que contribuye el pequeño adorno cuadrangular rematado en punta de diamante que presenta por la parte derecha.

Las razones para su entrada en la órbita de Francisco del Castillo estarían en que, tras su vuelta de Italia en 1554 —donde, según Moreno Mendoza, habría trabajado a las órdenes del papa Julio III en las decoraciones escultórico-estruquistas de la Villa Giulia de Roma, tanto en su proyecto para la Cárcel y Cabildo de Martos, como en las Carnicerías Reales de Priego de Córdoba— Castillo habría aportado soluciones arquitectónicas parecidas a las que aparecen al dorso, que evidencian un buen conocimiento del ambiente romano del entorno de Miguel Ángel y de los tratados de Vignola y Serlio¹⁰. A dichas importantes obras creemos que habría que añadirse también la portada de la Casa de los Cárdenas en Andújar.

Por lo demás, existen diferentes razones para pensar que, efectivamente, fue realizado por el arquitecto giennense un año después de la muerte de Andrés de Vandelvira, cuando adquiere el cargo de «Maestro Visitador de las Obras del Obispado» y se convierte en primer arquitecto de la provincia, controlando la actividad arquitectónica desde Martos —donde va a residir desde 1560, en que contrae matrimonio con María de Anguita— recibiendo diferentes encargos para la Encomienda de Calatrava, que desde dicho pueblo se gobernaba. Pero es que, además, sabemos que una de las primeras obras llevadas a cabo en Martos serán los reparos de la Fortaleza Baja o castillo de la villa, cuyo alcance se desconoce, por lo que no sería de extrañar que Castillo —que también fue escultor como afirmó Diego de Villalta en su *Historia de la Antigüedad y Fundación de la Peña de Martos*— ideara estas cabezas de guerreros para campar en algún lugar de dicha fortaleza. Cabezas que, por lo demás, podrían estar inspiradas, bien en estampas italianas, como las del escultor y grabador mantuano Juan Bautista Ghisi —hermano del grabador más destacado de la generación posterior a Marco Antonio Raimondi, cuyas obras ya eran conocidas en Roma durante los años pasados por el arquitecto en la Ciudad Eterna— o bien en algún trabajo arquitectónico concreto que desconocemos. Recordemos que cabezas de guerreros tocadas con cascos a la romana a base de celajes convertidos en fieros animales, fueron utilizadas por los principales escultores italianos del momento, como Andrea di Piero Ferruchi. O que

¹⁰ MORENO MENDOZA, Arsenio: «Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, 2006, 193, pp. 63-81.

el mismo Giovanni da Nola colocó un casco de cabeza de león sobre el *Monumento funerario* de Pedro de Toledo y María Osorio Pimentel en la iglesia napolitana de Santiago de los Españoles.

Pero es que, además, los roleos exteriores que presentan los escudos del dorso del dibujo, guardan correspondencia con los que él mismo ideó para decorar la fachada del cabildo y cárcel de Martos y la fuente mayor de la villa. La cronología también apoyaría nuestra suposición, puesto que la primera de estas obras le fue encargada en 1577 por Pedro de Alboz Enriquez, Gobernador de Justicia de Calatrava, y Antonio de Padilla y Meneses, Justicia Mayor del Partido de Calatrava en el Reino de Jaén; mientras que la segunda, también solicitada por estos comitentes, debió de ser a última obra de su vida, aunque quedó finalizada algo más tarde, entre 1584 y 1586. Sobre el frontón del Cabildo y Cárcel campea desde siempre el escudo de los Austrias, al que aludiría nuestro dibujo con las palabras «Registro Real».

BIBLIOGRAFIA

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *A corpus of spanish drawings. (1400-1600)*. I, London, 1975.

BACOU, Roseline: *Autour de Raphael. Dessins et peintures du Musée du Louvre*. París, Réunion des musées nationaux, 1983.

CAPEL MARGARITO, Manuel: *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999.

DACOS, Nicole: «Pedro Campaña dopo Siviglia: Arazzi e altri inediti», *Bollettino d'Arte*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1980, 8, pp. 44-69.

_____ «Entre Bruxeles et Séville: Peter de Kempeneer en Italie», *Nederland-Italie: Relaties in de beeldende kunst van de Nederlanden en Italië / Artistic relations between the Low Countries and Italy 1400-1750*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Netherlands Yearbook for History of Art*, 1993, 44, pp. 143-164.

ESPINÓS, Adela: «Another Drawing by Pedro de Campaña for his Old Testament Series», *Master Drawings*, New York, 1999, 37, 4, pp. 365-367.

GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: «El niño en los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba». *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 69-87.

_____ «Un dibujo de Pedro de Campaña en el Museo de Bellas Artes de Córdoba», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1994, 267, pp. 303-305.

- _____ *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1997.
- _____ «Presentación de Cristo al pueblo. Pedro de Campaña». *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Tomo II, 1999, p.134.
- _____ *Homenaje a Alonso Cano. Dibujos*. Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2001.
- _____ *Dibujar la mirada. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Burgos, Caja de Burgos, 2006.
- _____ «Pasado, presente y futuro de una colección: Los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba». *Ars Delineandi o el Arte de dibujar. Una aproximación a las colecciones de dibujos de los Museos Andaluces*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, pp. 61-73.
- MORENO MENDOZA, Arsenio: *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Sevilla, Fundación Pablo de Olavide, 1984.
- _____ «Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, dos arquitectos renacentistas en el Jaén del siglo XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, 2006, 193, pp. 63-81.
- MÜLLER, Priscila E.: *The drawings of Antonio del Castillo y Saavedra*, ejemplar mecanografiado, Universidad de Nueva York, 1963.
- _____ «Spanisch Drawings in Valencia and Córdoba», *Master Drawings*, New York, 1999, 37, 4, pp. 444-445.
- NAVARRETE PRIETO, Benito: «Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, Valladolid, 2009, LXXV, pp. 115-126.
- NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Álbum Al-cubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.
- NAVARRETE PRIETO, Benito y ROS DE BARBERO, Almudena: *De Zurbarán a Picasso. Artistas andaluces de la colección Abelló*. Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2015.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *El dibujo español de los siglos de oro*. Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1980.
- _____ *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid, Cátedra, 1986.
- _____ *Tres siglos de dibujo sevillano*. Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 1995.
- _____ *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*. Oviedo, 2003.

- POU Y MARTÍ, Josep María: «Martirio y beatificación del B. Juan de Prado, restaurador de la Misiones de Marruecos», *Archivo Ibero-Americano*, Madrid, 1920, 14, pp. 323-343.
- 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.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del Barroco. Escultura, Pintura y Artes Decorativas*, Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, Gever, VII, 1991.
- VALDIVIESO, Enrique: «Luis de Vargas. El Prendimiento de Cristo». *El tiempo de la pintura. Maestros españoles de los siglos XVI al XIX*, Madrid, Coll&Cortés, 2007, pp. 18-19.
- VÉLIZ, Zahira: *Spanish Drawings in The Courtauld Gallery. Complete Catalogue*. London, The Courtauld Institute, 2001.

