

Nuevas perspectivas de estudio sobre algunos dibujos de Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo en la Biblioteca Nacional de España*

Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo

Universidad de Valladolid

alvaro.pascual.chenel@uva.es; angel_rodriguez_rebollo@yahoo.es

RESUMEN: Teniendo como hilo conductor varios dibujos de Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo conservados en la Biblioteca Nacional de España, tendremos ocasión de comprobar cómo toda una generación de artistas del pleno Barroco se sirvió de unos mismos repertorios para emplearlos de manera multidisciplinar. Ello permite la posibilidad de estudiar los tipos, usos y funciones del dibujo según las características de los diferentes encargos o tipos de proyectos desarrollados, demostrando su versatilidad y las posibilidades de adaptación que el medio ofrecía a los artistas dentro de la intensa actividad artística de la época en pinturas; decoraciones murales, efímeras o teatrales; diferentes proyectos arquitectónicos; dibujos destinados a la estampa, etcétera.

PALABRAS CLAVE: Dibujo; Alonso Cano; Sebastián de Herrera Barnuevo; Barroco; Madrid; Biblioteca Nacional de España.

New Study Perspectives on some Drawings by Alonso Cano and Sebastián de Herrera Barnuevo at the National Library of Spain

ABSTRACT: Taking several drawings by Alonso Cano and Sebastián de Herrera Barnuevo preserved in the National Library of Spain as a common thread, we will have the opportunity to verify how a whole generation of artists of the full Baroque period employed the same repertoires and used them in a multidisciplinary manner. This allows us to study the types, uses and functions of drawing according to the characteristics of the different commissions or types of projects developed. This demonstrates the versatility of drawing and the possibilities of adaptation the medium offered to artists involved in the intense artistic activity of the time in paintings; murals, ephemeral or theatrical decorations; different architectural projects; drawings intended for printing, etc.

KEYWORDS: Drawing; Alonso Cano; Sebastián de Herrera Barnuevo; Baroque; Madrid; National Library of Spain.

Recibido: 27 de febrero de 2023 / Aceptado: 24 de junio de 2023.

La segunda mitad del siglo XVII se inaugura en España, desde el punto de vista político e institucional, con una profunda crisis. Frente a ello, en el ámbito artístico se produce todo lo contrario, hasta el punto de convertirse en uno de los periodos más brillantes del arte español, especialmente en lo tocante a Madrid. A las obras y encargos de patronazgo regio se suman otros, tanto de las órdenes religiosas como de la nobleza, en un decidido avance hacia el triunfo del pleno Barroco. Este toma como frontera el año 1649, coincidiendo con los festejos celebrados en la ciudad para recibir a su nueva reina, Mariana de Austria.

Los artistas más importantes de esta generación más allá de Velázquez, considerados como creadores del pleno barroco, son, sobre todo, Francisco Rizi (1614-1685), Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671) y Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685)¹. En convivencia con los anteriores, Alonso Cano (1601-1667) descollará como una de las figuras más brillantes del momento, si bien es cierto que su impacto en Madrid se debe más al

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, «Nuevas perspectivas de estudio sobre algunos dibujos de Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo en la Biblioteca Nacional de España», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 101-115, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.15582>

foco que pusieron en él Díaz del Valle o Palomino que a su verdadero éxito profesional, pues no consiguió ningún puesto de relevancia en la corte.

La vinculación profesional entre unos y otros y el manejo común de una serie de repertorios decorativos no han sido suficientemente estudiados hasta la fecha, pues la historiografía tradicional ha preferido fijarse en la dependencia de unos sobre otros más que en las coincidencias que los unen. El caso más palmario es el de Cano y Herrera Barnuevo, este último siempre supeditado al primero a pesar de que en vida superó ampliamente las expectativas laborales del granadino², pues Herrera Barnuevo llegó a ocupar los importantes cargos de maestro mayor de Obras Reales, pintor de cámara y conserje de El Escorial³. Además, en esta ecuación apenas han tenido cabida arquitectos y tracistas de retablos como Pedro de la Torre o Sebastián de Benavente, que son figuras clave para entender el barroco madrileño. El primero trabajó junto a Antonio de Pereda, Francisco Camilo y Francisco Rizi (Lamas 2013: 151-160). Benavente tuvo por su parte importantes vínculos laborales con Mateo Cerezo y, sobre todo, con Herrera el Mozo (Cruz, 2013: 14-27; Aterido, 2023: 67-87). Tampoco debe dejarse de lado a Juan de Lobera⁴.

En las próximas páginas y teniendo como hilo conductor varios dibujos de Cano y Barnuevo conservados en la Biblioteca Nacional de España, tendremos ocasión de verificar cómo esta generación se sirvió de unos mismos repertorios para emplearlos de manera multidisciplinar no sólo en sus pinturas, sino también en decoraciones de carácter efímero y mural, trazas para retablos o incluso en portadas e ilustraciones de libros.

En este sentido, resulta muy significativo para empujar *Dos ángeles sosteniendo un cortinaje* (BNE, Dib/15/2/8) **[1a]** y **[1b]**. El dibujo está realizado a lápiz negro sobre un papel verjurado muy fino de tonalidad blanquecina. La hoja presenta unas dimensiones máximas de 281 x 194 mm. Fue recortada en fecha incierta por la zona inferior izquierda. A pesar de ser obra segura dentro del corpus gráfico de Alonso Cano, Véliz dejó en entredicho su atribución al granadino (Véliz, 2011a: 396, n.º cat. 83).

La zona superior del dibujo es la más trabajada, especialmente la figura del angelote que sostiene el cortinaje. También el paño que, desde la zona superior, cae a nuestra izquierda, donde los perfiles aparecen muy marcados con

un exhaustivo trabajo de sombreado. La caída de la tela por nuestra derecha está en cambio realizada con trazos muy rápidos, pero de una gran seguridad. Aquí, el sombreado apenas está planteado a base de líneas en zigzag. El angelote de la zona inferior está también trabajado con el lápiz en un estado más abocetado.

Técnicamente hablando, encontramos grandes similitudes en la manera de emplear el lápiz con la hoja de *La Virgen de la Misericordia* del Álbum Alcubierre (lápiz negro, 281 x 200 mm), obra que tampoco admite Véliz dentro del corpus de Cano (Pérez y Navarrete, 2009: 81, n.º cat. 18). En este dibujo, por cierto, aparece también esbozado un paño sostenido por ángeles a la derecha.

El recurso del cortinaje aparece por primera vez en la obra de Cano en la *Anunciación* del Museo del Prado (MNP, D3819)⁵, obra preparatoria para el cuadro del mismo asunto pintado en 1645 para uno de los retablos de la iglesia de la Magdalena de Getafe⁶. Volvemos a verlo en *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo* (MNP, D60) de la serie para el claustro del convento de Santa Cruz la Real de Granada⁷. Este último, fechado hacia 1665, está estrechamente relacionado con la hoja de la BNE como veremos a continuación. Pueden señalarse además otros ejemplos como los *Ángeles niños* (BNE, Dib/15/4/32)⁸, donde encontramos modelos similares a los del dibujo que nos ocupa. Asimismo, el angelote del Dib/15/2/8 es idéntico al que aparece sosteniendo unas nubes en la pintura de *La Encarnación* de la Capilla Mayor de la catedral de Granada (1652).

El cortinaje es similar al de la *Adoración del Arca de la Alianza* de Sebastián Herrera Barnuevo (ca. 1660. MNP, D6374)⁹, como también los paños incluidos por este mismo autor en el dibujo de presentación para *Traza de altar o de retablo* (1661. BNE, Dib/16/35/10)¹⁰. Esta coincidencia radica en que ambos emplearon una misma fuente común, la estampa de los *Desposorios místicos de santa Catalina* de Agostino Carracci. Esta debió circular con asiduidad en los obradores madrileños de la época, pues también la copió, de manera literal, Francisco de Solís en el cuadro del mismo asunto que conserva la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (Navarrete, 2008: 92-93).

Todavía de mayor interés resulta el verso de la hoja, al que hasta la fecha no se ha prestado la suficiente atención. En la zona central aparece representada la Virgen con el Niño. Está apenas esbozada con unos cuantos trazos de



1a y 1b. Alonso Cano, *Dos ángeles sosteniendo un cortinaje* (recto y verso), Madrid, Biblioteca Nacional de España

lápiz negro. La Virgen tiende la mano hacia un santo que aparece arrodillado. Sobre él, un angelote vuelve a sostener un cortinaje, todo ello realizado con unos ligerísimos trazos a lápiz perceptibles solo a través del estudio directo de la obra y en consonancia con la manera en la que están realizados los personajes de la zona inferior del dibujo del Álbum Alcubierre.

La identificación del santo no ofrece dudas, pues se trata de Domingo de Guzmán. Teniendo esto en cuenta, es innegable su vinculación con *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo* del Prado, pues ambas presentan una composición muy similar. Por otro lado, el rostro de María tiene mucho que ver con las vírgenes pintadas por Cano en la última década de su vida, desde la *Virgen de Belén* de la Curia de Granada (1660-1667) a la *Virgen del Rosario* de la catedral de Málaga (1665-1667).

Una vez estudiados recto y verso del dibujo, es posible sacar algunas conclusiones en relación con el intercam-

bio de modelos entre los artistas madrileños de la época y, especialmente en lo aquí tocante, entre Cano y Barnuevo¹¹. Además de en los dibujos, el recurso del cortinaje se aprecia también en algunas estampas abiertas en Madrid en fechas muy próximas por el grabador Pedro de Villafranca Malagón (ca. 1615-1684)¹². Villafranca empleó en numerosas ocasiones dibujos de Herrera Barnuevo como base para sus composiciones, siendo quizás una de sus empresas más importantes la ilustración, en 1666, de las honras de Felipe IV de Pedro Rodríguez de Monforte (1666). La portada de esta publicación –el dibujo preparatorio se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York¹³– cuenta precisamente con el cortinaje en la zona superior. También lo vemos en sendas estampas de 1662 y 1664, cuyos dibujos preparatorios deben vincularse igualmente con Barnuevo. La primera ilustra las *Difiniciones de la orden y cavalleria de Alcantara con la historia y origen della* de Diego Díaz de la Carrera (IH/2948/48)¹⁴. La segunda, los *Discursos theo-*



2. Sebastián de Herrera Barnuevo, *Doble alegoría de la Esperanza*, Madrid, Biblioteca Nacional de España



3. Alonso Cano, *Alegoría de la Esperanza*, Nueva York, colección particular. Por cortesía de De la Mano

logicos y políticos de Juan Martínez (IH/2948/50)¹⁵. En esta última son evidentes, además, los modelos canescos reinterpretados por Barnuevo en las figuras de santo Domingo y santo Tomás.

Centramos ahora nuestra atención en otro dibujo que no ha recibido atención hasta la fecha. Barcia no lo incluyó en su catálogo de 1901 y en la actualidad figura como anónimo madrileño del XVII y titulado hasta ahora *Dos estudios de figuras femeninas alegóricas* (Dib/18/1/7703 [2]). Está realizado a pluma de tinta parda sobre papel verjurado con filigrana y tiene unas dimensiones de 134 x 141 mm. La filigrana, una media luna inscrita en circunferencia con las letras BJ o BD, es similar a la que tiene el *Estudio arquitectónico para un retablo* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (D2123), obra a la que volveremos más adelante¹⁶.

En él aparecen representadas dos figuras femeninas sentadas y vestidas con túnica. La de la izquierda sujeta con una mano un ancla. A su derecha, una segunda figura se sitúa de espaldas. Su posición es similar, aunque invertida, respecto de su compañera y en este caso sostiene un ave a la que dirige su mirada. Aunque a priori pueda parecer que estamos ante dos figuras alegóricas distintas, un estudio más atento demuestra todo lo contrario. La que mira de frente representa claramente a la *Esperanza*, una de las siete virtudes cardinales, pues lleva el ancla que la identifica. Su compañera, con el ave, no es sino otra versión de la misma alegoría. Al acudir a los repertorios iconográficos de la época, comprobamos cómo los grabadores Jacob de Gheyn, Crispijn de Passe o Jacob Mathan, la representaron como una matrona que además del ancla, también sostiene con su mano un ave, generalmente un halcón¹⁷.

De este modo, parece evidente que el dibujo muestra una doble propuesta para una representación de dicha virtud en la que se plantean dos posibles alternativas iconográficas. La disposición de ambas indica, además, que la obra está concebida para una figura de bulto redondo. Lo más interesante es que una de ellas sigue, punto por punto, un dibujo de Alonso Cano de colección particular [3]¹⁸.

La atribución al granadino del dibujo de la BNE no resulta convincente, pero sí lo es a Sebastián de Herrera Barnuevo¹⁹. El hecho de que no haya lápiz de base refuerza la teoría de que estamos seguramente ante una copia de un dibujo previo de Cano. Su evidente destino como obra preparatoria para una escultura, añade además nuevos datos

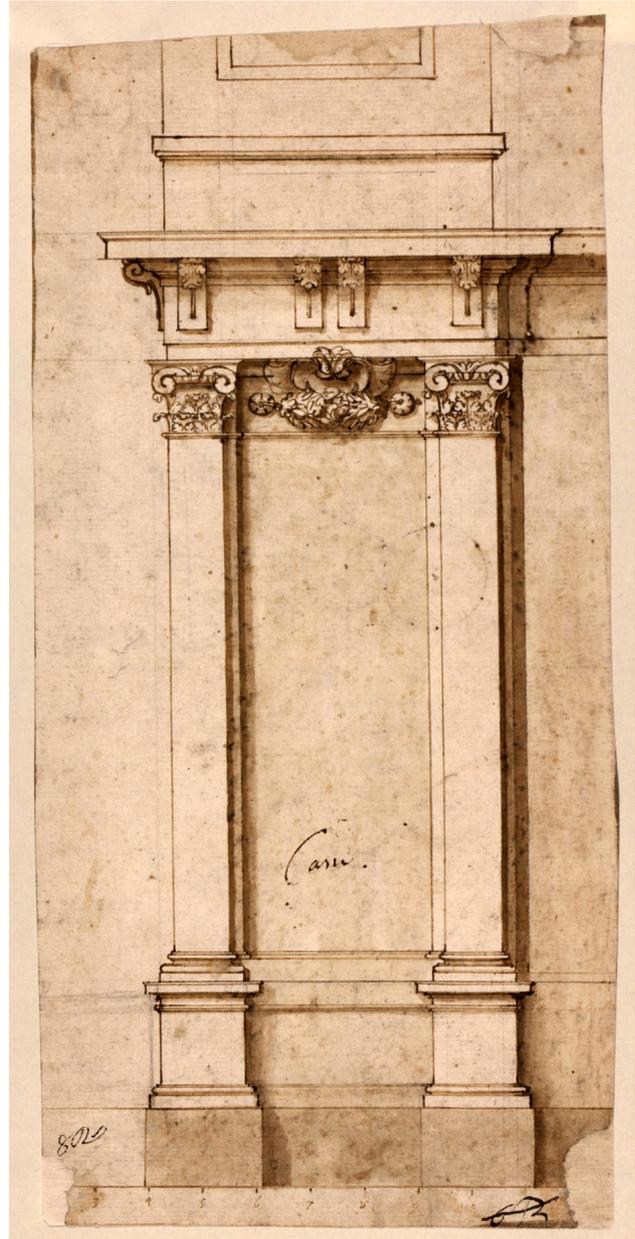
sobre la participación de ambos en las decoraciones efímeras levantadas en Madrid en 1649 con motivo de la entrada de la reina Mariana de Austria²⁰.

El programa iconográfico de dichos fastos corrió a cargo de Lorenzo Ramírez de Prado y sus trazas a José de Villarreal, maestro mayor de obras de la Villa. Los artífices principales fueron el arquitecto Pedro de la Torre y el pintor Francisco Rizi. Junto a ellos, trabajaron como escultores el ya mencionado Herrera Barnuevo, Manuel Pereira, Bernabé de Contreras y Juan Sánchez Barba (Zapata, 2016: 79-ss). En el caso del arco costeado por los mercaderes de sedas en la puerta de Guadalajara, Lázaro Díaz del Valle informa de que su traza correspondió a Alonso Cano (García, 2008: 330).

La configuración de este último aparato efímero debió adaptarse a la estructura real de la arquitectura, de ahí que se plantease con dos fachadas iguales en las que se abría una puerta rematada por un arco de medio punto. Cuatro columnas, dos a cada lado, flanqueaban las puertas de ambas fachadas, elevadas sobre pedestales de orden compuesto (Zapata, 2016: 274-291). Sobre esta estructura, muy similar por cierto a la que describe el *Estudio arquitectónico para un retablo* de la Academia al que ya aludimos (D2123) y con el que comparte tipo de papel y filigrana –la vinculación de este con los festejos de 1649 queda así bastante probada–, se asentaba el entablamento, que servía de apoyo, a su vez, a cuatro pedestales cuadrangulares situados en las esquinas del arco. Sobre ellos se colocaron cuatro esculturas, dos por fachada [4].

El programa iconográfico tuvo como eje central el árbol genealógico de la casa de Austria, inspirándose para ello en el que se compuso con motivo de la entrada del cardenal infante don Fernando en Amberes en 1635. Para tal fin, se tomó como referencia el volumen editado en Amberes en 1641 por Jean Gaspar Gervaeerts (BNE, ER/3347, p. 142)²¹. El arco madrileño se remató con las esculturas de Narciso, la Rosa, el Granado y la Vid, pero esto no quiere decir que no hubiera planteamientos previos con otros asuntos iconográficos. De hecho, si nos fijamos atentamente en la estampa correspondiente al arco bruselense, vemos cómo en él sí aparece, en el grupo de alegorías de la izquierda, la Esperanza.

Nos hallaríamos pues ante un planteamiento para una escultura –de ahí que lo copiase Herrera Barnuevo– que fi-



4. Alonso Cano, *Diseño arquitectónico para una arquitectura efímera* (antes: *Estudio arquitectónico para un retablo*), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

nalmente no llegó a concretarse. Su relación formal con las musas que ilustran *El Parnaso Español* de Francisco de Quevedo, publicado en Madrid en 1648 e ilustrado por Juan de Noort y Herman Pannels según dibujos del propio Cano²²; y la relación de dicho libro con las decoraciones efímeras

del Monte Parnaso –en el que también intervino Barnuevo como escultor– erigido también para la entrada de Mariana de Austria, permiten fechar con seguridad el Dib/18/1/7703 en torno a 1649 y vincularlo con dicho acontecimiento.

De nuevo en relación con los festejos de 1649 y atendiendo al reaprovechamiento de modelos para diferentes proyectos, cabe recordar otro dibujo que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Es obra segura de Barnuevo y se titula *Alegoría femenina del verano o la Abundancia* (Inv. 1975.131.222)²³. Brown supo ver en él un estudio preparatorio para la figura de *Abisag* de la Capilla de Guadalupe en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (1653)²⁴. Habida cuenta de la capacidad de este para readaptar sus modelos a diferentes proyectos²⁵, es posible relacionarlo también con las decoraciones efímeras erigidas en 1649. El arco del Prado de San Jerónimo, el mayor de los cuatro costeados por la villa de Madrid, dedicó su fachada principal a Europa y la trasera a el Aire. La segunda se coronaba con dos cuadros alegóricos pintados por Francisco Rizi flanqueados por cuatro esculturas apoyadas sobre pilastras con las personificaciones de las cuatro Estaciones. La primera de ellas, la primavera, se representó como una joven con flores en su regazo (Zapata, 2016: 171-204). La situación de la matrona del Metropolitan sobre un pedestal, gesticulando de fuera hacia adentro y portando flores y frutos, parece respaldar nuestra propuesta.

Debemos realizar un último apunte al hilo del dibujo que aquí se estudia, pues no es el único caso en el que Barnuevo copió, supuestamente, un dibujo autógrafo de Cano. Nos referimos a *Niño alado sujetando un águila* (BNE, Dib/13/2/78). Y decimos supuestamente porque, aunque este repite, invertido, un detalle del *Retablo para la capilla de san Diego de Alcalá* de la Morgan Library de Nueva York (García-Toraño, Pascual y Rodríguez, 2019: 68-72), hay quienes consideran que el dibujo neoyorquino fue realizado por Sebastián de Benavente (Cruz, 2013: 207-212, cat. 1). Sin entrar de lleno en el complejo debate del trasvase actual de atribuciones de trazas para retablos de pintores a los tracistas que los diseñaron, lo cierto es que el dibujo de la Morgan cuenta con elementos suficientes para seguir adscribiéndoselo de momento a Alonso Cano²⁶.

Entre los dibujos arquitectónicos de la BNE con antigua atribución a Alonso Cano, otro de gran interés es Dib/18/1/881, pues presenta trazas por ambos lados de la

hoja²⁷ **[5a]** y **[5b]**. Cuenta con unas dimensiones totales de 207 x 129 mm, si bien el dibujo propiamente dicho mide 199 x 119 mm. Está realizado a pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado de tonalidad blanquecina. Forma parte del denominado *Álbum García Reinoso*.

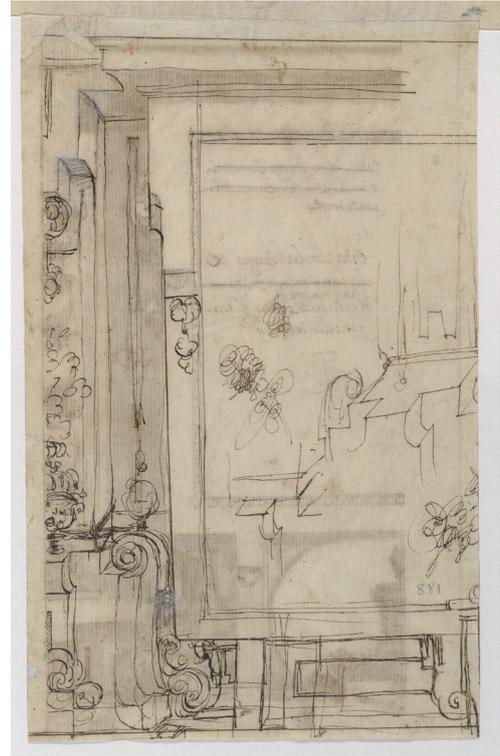
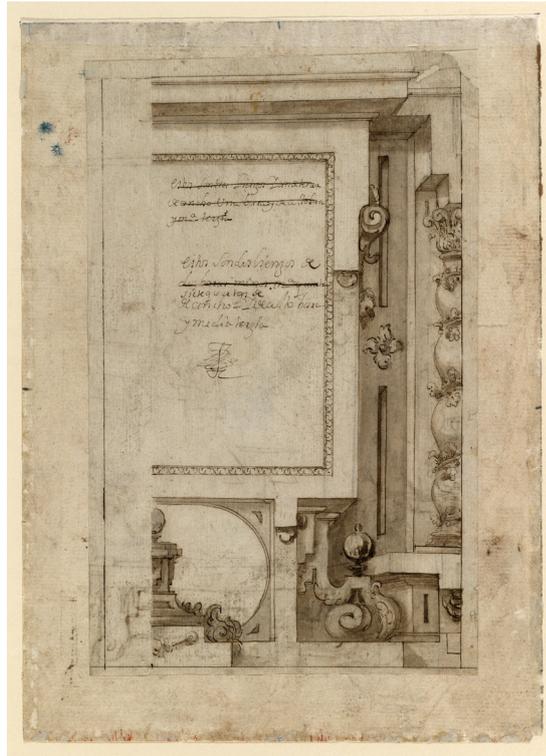
Lo primero que hay que indicar es la inexistencia de un dibujo previo a lápiz negro, sistema habitual en las trazas arquitectónicas de Cano. También que nos hallamos ante una composición planteada en perspectiva. En el recto del papel aparecen dos inscripciones. En la primera, en la parte superior y tachada, se lee: «estos son tres lienzos y an de tener / de ancho una bara y alto bara / y m^a terzia». Bajo ella, parcialmente tachado: «estos son dos lienzos de /dos baras menos m^a quarta [tachado] / siete quartas de ancho y de alto bara / y media terzia». Debajo de ella aparece una rúbrica.

Es evidente que se trata de un modelo **[5c]** que debía repetirse para albergar, en principio, tres cuadros con unas dimensiones en torno a los 100 x 85 cm. La corrección de la zona inferior señala la reducción de la idea original de tres a dos cuadros, primero con unas dimensiones aproximadas de 100 x 160 cm y, finalmente, de 100 x 140 cm. La rúbrica del recto de la hoja se repite además en el verso y se acompaña de otras dos.

Su visión en perspectiva y el hecho de que el modelo debía reproducirse completo por dos veces invalida su vinculación, como se ha señalado hasta la fecha, con la traza para el trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, ahora que conocemos exactamente cómo era su aspecto²⁸.

En el verso, el dibujante planteó, sobre el mismo esquema y también en perspectiva, una propuesta de carácter más decorativo. Así, vemos cómo la columna salomónica es sustituida por un festón de hojarasca que cuelga y viene a caer a un jarrón. Esta propuesta recuerda un dibujo tradicionalmente atribuido a Cano. Se trata de *Tres querubines* del Courtauld Institute de Londres (D1952. RW.140)²⁹.

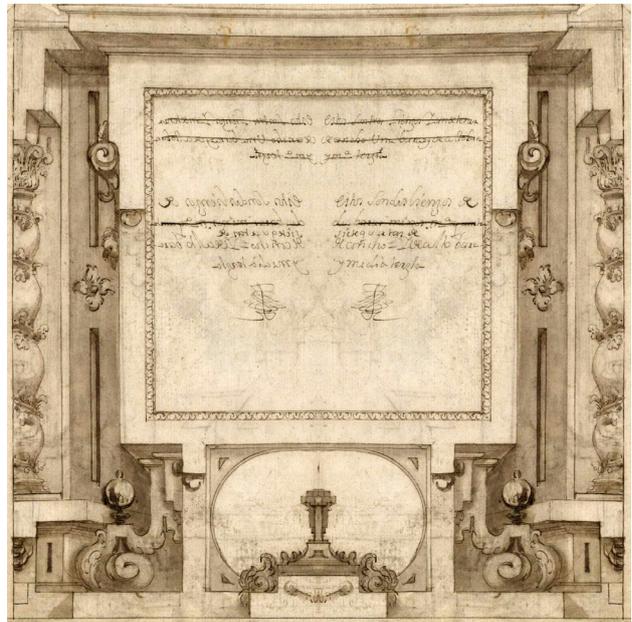
Tampoco puede pasarse por alto la relación de Dib/18/1/881 con otra hoja de la BNE, también de Herrera Barnuevo³⁰. Nos referimos al denominado *Entrepaño decorativo* (Dib/16/37/10)³¹, un dibujo muy acabado y coloreado en el que no sólo aparece el mismo tipo de jarrón decorativo –presente también en el *Diseño para cúpula con querubines* del British Museum³²–, sino que también está concebido con similar perspectiva. Queda patente por tanto la conexión entre todos ellos más allá de su posible autoría.



5a y 5b. ¿Sebastián de Herrera Barnuevo? *Propuesta decorativa para retablo o decoración mural* (recto y verso), Madrid, Biblioteca Nacional de España

A falta de documentación y de mayores datos, resulta complejo elucubrar sobre el destino de esta traza, aunque podemos aportar alguna pista al respecto. Tanto el recto como el verso contienen varias rúbricas. Una de ellas es similar a la que figura en la *Traza para retablo* (Archivo Histórico Nacional de Madrid, Códice 288b) que los profesores Bustamante y Marías relacionaron con el encargo a Herrera Barnuevo en 1668 para trazar la iglesia y retablo del Hospital de Montserrat de Madrid por orden de la reina Mariana de Austria (Bustamante y Marías, 1985: 34-43). Atendiendo a la concepción espacial y volumétrica de *sotto in su* del dibujo y al hecho de que se concibió para albergar varios lienzos de dimensiones considerables, no resulta descabellado vincularlo con dicho proyecto, por más que su calidad no sea la que el madrileño acostumbra a presentar.

Por otro lado, la alternativa de carácter más decorativo del verso, asociada además a las nuevas tendencias murales traídas a Madrid a partir de 1658 por los fresquistas boloñeses Mitelli y Colonna, podría llevar a plantear también su empleo como modelo para decoraciones fingidas, ya fuera a través de la técnica del fresco o del temple, como también a



5c. Montaje del Dib/18/1/881 para visualizar el módulo decorativo a repetir según indica la inscripción del dibujo



6. Sebastián de Herrera Barnuevo, *Panel decorativo*, Madrid, Biblioteca Nacional de España

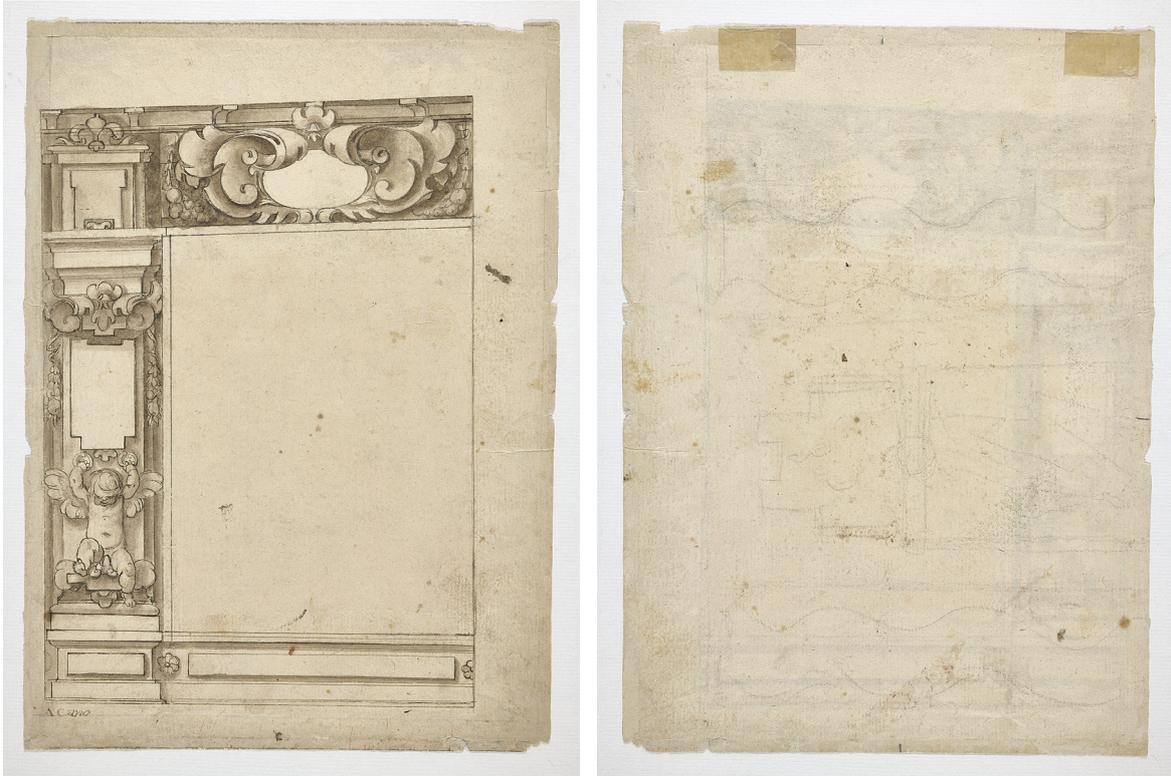
base de estucos en relieve con lienzos encastrados. Esta última propuesta puede vincularse, por ejemplo, con el destino de los dos diseños de Sebastián Herrera Barnuevo de los Uffizi florentinos (10165 S y 10166 S), ahora que sabemos que fueron concebidos para decorar el camarín de la iglesia de Nuestra Señora de Atocha de Madrid (Navarrete, 2016: 237-238, n.º cat. 123-124; Gómez, 2020: 290-309).

Este tipo de solución volvemos a encontrarla, por ejemplo, aunque ya con un estilo mucho más avanzado, en el *Proyecto de decoración mural* de José Jiménez Donoso también en los Uffizi (5616 S)³³. En cuanto a su autoría, al no ser posible atribuir la hoja a un artista concreto, mantenemos de momento, aunque con muchas reservas, el nombre de Herrera Barnuevo.

Dos nuevos dibujos han de tenerse ahora en cuenta. El primero de ellos, Dib/16/39/33 **[6]**, fue considerado también del círculo de Alonso Cano y ha sido estudiado por varios especialistas (Tovar, 1991: 69, n.º cat. 88-89)³⁴. El segundo (Dib/18/1/7702) prácticamente desconocido hasta ahora, proporciona sin embargo la clave, puesto que ambos forman parte de un todo.

Dib/18/1/7702 **[7a]** ofrece una propuesta para una pilastra en perspectiva que se articula con un basamento sobre el que se apoya un angelote apeado en una moldura de hojas cartilaginosas. Este se agarra a dos argollas, sobre las cuales aparece un machón decorativo cajeadado rematado, a modo de capitel, por macollas auriculares de las que penden, a cada lado, sendas guirnaldas. El friso de la parte superior repite los mismos elementos decorativos distribuidos a lo largo de todo el espacio. Entre ellos, destacan las hojas de trébol, tanto del derecho como del revés, similares a las que empleó Alonso Cano por primera vez en su *Proyecto de retablo para San Andrés del Prado* (ca. 1643. D3807)³⁵. También aparecen en el supuesto *Estudio para un retablo del Museo de Bellas Artes de Córdoba*³⁶.

Por su parte, Dib/16/39/33 **[6]** no es sino la propuesta alternativa para la pilastra derecha, donde sólo varía la disposición de algunos elementos. La opulencia decorativa que presentan ambos dibujos, asociada tradicionalmente a las novedosas propuestas ornamentales establecidas por Cano tras su llegada a Madrid en 1638, merece ser replanteada. Si bien es cierto que la influencia del andaluz fue fundamental en el panorama artístico cortesano –así lo puso ya de manifiesto su contemporáneo, Lázaro Díaz del Valle³⁷–, también hay que



7a y 7b. Sebastián de Herrera Barnuevo (aquí atribuido), *Panel decorativo* (recto) y *Traza de altar o para arquitectura fingida* (verso), Madrid, Biblioteca Nacional de España

tener en cuenta que su desarrollo corrió a la par de lo que en ella estaba sucediendo (Rodríguez, 1999: 261). En efecto, si observamos los dibujos conservados de las decoraciones efímeras erigidas para la entrada de Mariana de Austria en Madrid de Francisco Rizzi; o trazas como las de Pedro de la Torre y el mismo Rizzi para el Ochavo de la catedral de Toledo (1652), comprobaremos cómo aparece el mismo sistema de ornamentos a base de cartuchos cartilagosos y guirnaldas florales (VV. AA, 2009: 29, n.º cat. 52-54).

Otro detalle de enorme interés se encuentra en el verso de Dib/18/1/7702 [7b]. Apenas esbozada a lápiz, se intuye una ligerísima traza sobre la que proponemos dos hipótesis. Por un lado, cabría pensar que se trate de una propuesta para un pequeño retablo que alberga una imagen, de la que sólo se aprecia la parte comprendida desde los pies hasta la cintura. Esto impide identificarla, pues podría ser tanto una Inmaculada Concepción como un santo o santa que se apea sobre un pequeño podio. Todo el conjunto apa-

rece flanqueado, y aquí está lo importante, por dos columnas salomónicas. La disposición de los fustes es similar a la de dos conocidísimos dibujos de Herrera Barnuevo, el *Proyecto para el baldaquino de San Isidro* (BNE, Dib/13/2/80)³⁸ y la *Adoración del Arca de la Alianza* (MNP, D6374).

Además, puede relacionarse con un estudio inicial para la decoración mural de la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid. Nada más acceder al puesto de maestro mayor de Obras Reales en febrero de 1662, Herrera Barnuevo comenzó a trabajar en la remodelación de la capilla y construcción del camarín (Gómez, 2019: 166 y ss.). En calidad de maestro mayor y director de la obra dio trazas y también las pautas, sobre todo en lo referido a los motivos arquitectónicos, ya fueran contruidos o pintados al fresco. Además, como señala Palomino, él fue el responsable de que Herrera el Mozo trabajase en la pintura al fresco de la linterna entre 1663 y 1664 (Gómez, 2019: 204 y ss; Aterido, 2023: 74-77). Sobre el anillo fingió columnas salomónicas que sostenían la cúpula, en la que un



8. Sebastián de Herrera Barnuevo, *Panel ornamental con angelote*, Madrid, Biblioteca Nacional de España

apostolado se asomaba sobre una barandilla para contemplar la Asunción de la Virgen.

Hay constancia de la existencia de proyectos previos a la pintura final de Herrera el Mozo, por lo que es más que factible que Barnuevo, como maestro mayor de la obra y más que acostumbrado a trabajar con las columnas salomónicas, dibujase algún esbozo rápido como el que nos ocupa. De ser así, su propuesta, más tradicional que la que finalmente se realizó, pasaría por alternar las imágenes de los apóstoles entre las columnas, reservando la Asunción para la cúpula³⁹.

Para finalizar, atendemos a otros dos dibujos de Barnuevo titulados ambos de modo genérico *Detalle ornamental* (Dib/16/37/8 y Dib/16/37/9) [8] y [9]. Están ejecutados a pluma y aguada de tinta parda y poseen unas dimensiones de 88 x 59 mm y 100 x 67 mm respectivamente (Wethey, 1956: 41-46; Tovar, 1991: 69, n.º cat. 88-89). Parecen inspirarse en frisos decorativos italianos de la centuria anterior que el artista pudo conocer a partir del manejo de estampas. Pérez Sánchez ya advirtió su estrecha similitud con otros dos dibujos que pertenecieron al Instituto Jovellanos de Gijón, llegando a considerarlos réplicas de estos últimos

y destinados posiblemente a alguna decoración mural de temática mariana (Pérez, 2003: 317, n.º cat. 376 y 377).

En efecto, el angelote del Dib/16/37/8 es idéntico al de la izquierda del titulado *Roleos y amorcillos* de Gijón (80 x 270 mm). La hoja de la BNE conserva además las dos líneas de encuadre del friso, tanto en la zona superior como en la inferior. En cuanto al Dib/16/37/9, reproduce el lado izquierdo de *Angelillos sosteniendo un monograma de María* del Instituto Jovellanos (80 x 220 mm). En este caso, se aprecia una sola línea de encuadre tanto en la zona superior e inferior como en el lado derecho del dibujo de la BNE.

A priori, desconocemos el destino exacto de estos dibujos, pero su temática mariana ofrece indicios a tener en cuenta. Puede conjeturarse, dado su formato horizontal y el hecho de que Herrera los repitió al menos en dos ocasiones, su posible empleo para un friso decorativo. Resulta llamativo que las dos hojas de la BNE estén cortadas de manera precisa, de tal manera que sólo abarcan a uno de los angelotes respectivamente. Esto nos ofrece un elemento de juicio sobre el papel que jugaron estos dibujos como repertorio formal para ser empleados en múltiples trabajos interdisciplinarios. Así lo demuestra el hecho de que, tanto los



9. Sebastián de Herrera Barnuevo, *Panel ornamental con angelote*, Madrid, Biblioteca Nacional de España

roleos, hojarascas, florones como los propios angelotes, los hallemos, idénticos o muy parecidos, tanto en otros dibujos del artista⁴⁰ como también en muchas de sus pinturas –ya sean al lienzo o murales– e incluso en piezas de orfebrería.

Ejemplos significativos de lo anterior son las labores de pintura, escultura y orfebrería de la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de las Descalzas Reales (1653); los dibujos preparatorios y las pinturas murales que aún se conservan en el antiguo Colegio Imperial de Madrid (Díaz, 2010: 57); o el *Proyecto decorativo para una bóveda del Sagrario de la catedral de Badajoz* de los Uffizi (ca. 1667)⁴¹. También hay que recalcar los trabajos en plata sobredorada, hoy perdidos, para el frontal de altar de la madrileña iglesia de Atocha, que según se ha demostrado documentalmente, fue diseñado también por Herrera Barnuevo (Gómez, 2019). Si estudiamos con detalle el cuadro de Joaquín Eslava, *El beato Nicolás Factor orando ante la Virgen de Atocha* (1759. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales)⁴², podremos comprobar como el frontal representado en la pintura reproduce en buena medida los dibujos de los que venimos hablando.

En resumen, lo aquí expuesto supone una pequeña visión panorámica centrada en estos dos importantes artistas

del siglo XVII español, que permite la posibilidad de estudiar los tipos, usos y funciones del dibujo según las características de los diferentes encargos o tipos de proyectos desarrollados, demostrando la versatilidad del dibujo y las posibilidades de adaptación que el medio ofrecía a los artistas dentro de la intensa actividad artística de la época en pinturas; decoraciones murales, efímeras o teatrales; diferentes proyectos arquitectónicos; dibujos destinados a la estampa, etcétera.

Ello va muy unido a la teoría y la práctica artísticas, permitiendo la profundización en el estudio de los mecanismos intelectuales y los procesos creativos, métodos de enseñanza, aprendizaje, funcionamiento y trabajo empleados por los artistas. También al de los procedimientos de rentabilización del trabajo conservando, reutilizando prototipos como instrumentos de referencia a los que poder acudir cuando fuera necesario; así como la organización en los obradores madrileños de la época y su papel en el entramado político-cortesano, aspecto este muy poco conocido y tratado hasta el momento. A ello se une el análisis del estatus social del artista y su evolución; las relaciones entre artistas y la circulación y reutilización de modelos; o sus fuentes de inspiración e influencias, entre otras.

Como decimos, todo ello indica la versatilidad, adaptabilidad y adecuación del dibujo para múltiples y diferentes facetas artísticas como base intelectual de las artes y su importancia nodal como herramienta de trabajo dentro del proceso creativo, tal como defendieron Federico Zuccaro en su tratado y, siguiendo sus postulados muy de cerca, también Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* (Pascual, 2020: 125-152).

Notas

* Este texto se inscribe en el marco del convenio de colaboración entre la Fundación Universitaria Española y la Biblioteca Nacional de España para la identificación, estudio y proceso técnico de la colección de dibujos de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII conservados en el Departamento de Bellas Artes y Cartografía de la BNE (2018-2021). Agradecemos especialmente a Isabel Clara García-Toraño Martínez, miembro del equipo de trabajo, la lectura, apreciaciones y revisión del texto. También a Raúl Gómez Escribano las sugerencias de estudio de algunos de los dibujos.

- 1 A este último se le acaba de dedicar una exposición monográfica con importantes novedades. Navarrete (dir.), 2023.
- 2 Así se afirmó desde que Palomino señalase de Herrera Barnuevo que «después se arrimó a la Escuela de Alonso Cano, más por imitación que por disciplina, y así siguió sus pisadas». Palomino y Velasco, 1724: 376; Blasco Esquivias, 2013: 336-337.
- 3 Véase al respecto con la bibliografía fundamental sobre el artista García-Toraño, Pascual y Rodríguez, 2019: 63-76.
- 4 Entre lo mejor de su producción está el trascoro de la catedral de Sigüenza. Además, es una figura clave para entender el proceso de construcción de la capilla de san Isidro en la iglesia madrileña de san Andrés. Sobre esto último véase Gómez y Rodríguez, 2021: 76-84.
- 5 Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/8a19fcc3-b542-4523-9616-6a5a91066658?searchid=137a65f5-0212-85f7-d982-77cad9ae4d10>> (fecha de consulta: 07-05-2023).
- 6 Además de este dibujo seguro de Cano del Prado, existen varios más relacionados con el pasaje de la *Anunciación* que muestran características compositivas similares y suscitan diferentes opiniones respecto a su atribución. En el catálogo de la exposición *Alonso Cano. Dibujos* celebrada en 2001 en el Museo del Prado figuró una *Anunciación* de colección particular sevillana (n.º cat.18), procedente de la antigua Colección Boix, con el mismo recurso del cortinaje, que la propia Véliz no incluyó después en el corpus publicado en 2011. En la misma exposición (n.º cat. 19) figuraba el *Estudio para la Anunciación* del Courtauld Institute, atribuido más tarde por la especialista a Vicente Salvador Gómez (Véliz, 2011b: 240-241, n.º cat. 84). Por último y también procedente de la Colección Boix (hoy en paradero desconocido), hay constancia de otra *Anunciación*, esta última sí es incluida por Véliz, 2011a: 211, n.º cat. 20.
- 7 Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la- Virgen-entregando-el-rosario-a-santo-domingo/a8519f7a-acda-4d81-885d-4fddc72f494f?searchid=e5ad5cff-9518-ad4a-027b-55b1cfcc845a>> (fecha de consulta: 07-05-2023).
- 8 Admitido hasta fechas recientes como obra segura de Alonso Cano, Véliz no lo incluyó en su monografía de 2011a.
- 9 Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-del-arca-de-la-alianza/e59595c6-aed6-4be1-9eec-0d99d2a1ff37?searchid=06ed3cfd-8f1f-e4e4-7c4d-0c302abd44b5>> (fecha de consulta: 07-05-2023).
- 10 La relación del dibujo del Arca de la Alianza con el proceso creativo de Cano fue estudiada por Rodríguez, 2005: 452-458. Sobre el dibujo de Cano para san Andrés y su problemática es imprescindible Gómez y Rodríguez, 2021: 76-84.
- 11 La vinculación entre Cano y Barnuevo ha sido estudiada entre otros por García-Toraño; Pascual y Rodríguez, 2019: 63-90.
- 12 Véase Bustamante y Marías, 1985: 34-43; García, 2013: 502-519.
- 13 Sebastián de Herrera Barnuevo. *Alegoría de la muerte de Felipe IV*, 1666. Lápiz negro, pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado, 243 x 159 mm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.131.221. Fue donado al museo por Harry G. Sperling en 1971. Dado a conocer por Brown, 1973: 376-377. Metropolitan Museum of Art. En: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336178?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=herrera+barnuevo&offset=0&pp=20&pos=3>> (fecha de consulta: 07-05-2023).
- 14 Biblioteca Nacional de España. En: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000030670&page=1>> (fecha de consulta: 07-05-2023).
- 15 Biblioteca Nacional de España. En: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000030641&page=1>> (fecha de consulta: 07-05-2023).
- 16 Véliz, 2011a: 470, n.º cat. 110. La autora no recoge esta filigrana.
- 17 Jacob de Gheyn. *Esperanza*. 1591-1595. 148 mm diámetro. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1892-A17250; Jacob Mathan. *Esperanza*. 1585-1589. 217 x 144 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB.9894; Crispijn de Passe. *Esperanza*. 237 x 167 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1906-2085.
- 18 Véliz, 2011a: 410, n.º cat. 87. El dibujo ha vuelto a ser estudiado recientemente en De la Mano, 2019: 33-36, n.º cat. 7. En ninguna de las dos publicaciones se hace alusión al dibujo de la Biblioteca Nacional que ahora tratamos.
- 19 Tal es el caso del Dib/13/2/78 de Herrera Barnuevo de la BNE y el proyecto para el retablo de San Diego de la Morgan Library de Nueva York. Véase de nuevo García-Toraño, Pascual y Rodríguez, 2019: 68-72.
- 20 Es de obligada referencia la publicación de Zapata, 2016.
- 21 Biblioteca Nacional de España. En: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051898&page=1>> (fecha de consulta: 10-05-2023).
- 22 Francisco de Quevedo Villegas, *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Mussas castellanas*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648. BNE, R/4418. Sobre este asunto véase Blas, de Carlos y Matilla, 2011: 552-554, n.º 775; 776; 607-610, n.º 859-862; así como Zapata, 2016: 150-152.
- 23 Lápiz negro, pluma y aguada de tinta parda sobre papel verjurado, con unas dimensiones de 213 x 268 mm. Fue donado al museo por Harry G. Sperling en 1971. Dado a conocer por Brown, 1973: 376-377. Metropolitan Museum of Art. En: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336179?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=herrera+barnuevo&offset=0&pp=20&pos=2>> (fecha de consulta: 10-05-2023).
- 24 Brown, 1973: 376-377.

- 25 Sirva de ejemplo cómo Barnuevo repitió algunas de las matronas del retablo de las Descalzas (1653) en la decoración de la bóveda de la Capilla del Buen Consejo del Colegio Imperial de Madrid (1660-1665). Otros ejemplos en García-Toraño, Pascual y Rodríguez, 2019: 64-74.
- 26 Cruz, 2013: 211, aduce por ejemplo que Cano no realizó trazas de grandes dimensiones. Aunque sí conocemos algunas importantes que anularían dicha teoría; véase al respecto Rodríguez, 2020: 317-326.
- 27 Figura, aún con atribución a Cano, en Véliz, 2001: 215, n.º cat. 103. Véase también Rodríguez, 1991: 327-328, n.º cat. GR8; López-Guadalupe, 2002: 330.
- 28 Sobre todo ello véase Rodríguez, 2017: 78-83, n.º cat. 13. El dibujo forma ya parte de las colecciones del Museo del Prado (D9521). Véase además Illescas, 2020: 347-358.
- 29 Véliz, 2011b: 105, n.º cat. 24. La autora lo atribuye a Herrera Barnuevo. Courtauld Institute of Art. En: <<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/1838c533.html>> (fecha de consulta: 12-05-2023).
- 30 Virginia Tovar ya apuntó la atracción de los artistas de la corte por la «corriente decorativa de Cano», entre ellos Pedro de la Torre y Juan de Lobera. Esta obra la cree de Herrera «dentro de la búsqueda de continuidad de la escuela decorativa de Cano». Tovar, 1991: pp. 67-68, n.º cat. 86.
- 31 Biblioteca Nacional de España. En: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020682>> (fecha de consulta: 13-05-2023).
- 32 The British Museum. En: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-882> (fecha de consulta: 13-05-2023). Inv. 1895,0915.882.
- 33 Navarrete, 2016: 264-265, n.º cat. 148.
- 34 Biblioteca Nacional de España. En: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020685&page=1>> (fecha de consulta: 16-05-2023).
- 35 Rodríguez, 1999: 261-262. Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/proyecto-de-retablo-para-san-andres-de-madrid/b376ad9a-0221-44a7-bfb1-dc2fbd1e853?searchid=1ac9a22e-91ed-a4ca-33a6-8d1d48792b9a>> (fecha de consulta: 16-05-2023).
- 36 Véliz, 2011a: 480-481, n.º cat. 114 lo considera de época sevillana (ca. 1635-1638).
- 37 «...salió tan aventajado en la arquitectura, que ha dado luz a los artifices de estos tiempos, para que la sepan ornar como se conoce en los nuevos templos que en esta villa de Madrid, corte de Su Majestad Católica, se han fabricado». Véase García, 2008: 330.
- 38 Biblioteca Nacional de España. En: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000019107>> (fecha de consulta: 20-05-2023).
- 39 Agradecemos a Raúl Gómez Escribano la sugerencia de relacionar el verso del dibujo con Atocha. La existencia de dos dibujos de Herrera Barnuevo sobre este asunto, uno en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (CE551) y el segundo en el British Museum de Londres (Inv. 1895,0915.876) abalarían esta hipótesis y los conectarían con su intervención en Atocha. Este último evidencia además la dispersión y empleo de dibujos en los obradores madrileños del XVII, pues fue tomado literalmente como modelo por Antolínez para un cuadro conservado en la iglesia toledana de san Nicolás. Sobre ello véase McDonald, 2013: 82, cat. 16.
- 40 Sirva como ejemplo el friso con los mismos roleos, aunque en este caso sin los angelotes, que aparece en la ya mencionada *Traza de altar* de Barnuevo (Dib/16/35/10) tras el monumento oculto por el paño violeta.
- 41 Galería degli Uffizi. En: <<https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=10521+S>> (fecha de consulta: 22-05-2023). Navarrete, 2016: 238-239, cat. 125.
- 42 Reproducido en Gómez, 2020: 302, fig. 9.

Bibliografía

- ATERIDO, Ángel (2023), «El triunfo en sombras: Francisco de Herrera en la corte de Madrid», en NAVARRETE PRIETO, Benito (ed.), *Herrera el Mozo y el Barroco Total*, Cat. Exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 67-87.
- BLAS, Javier, DE CARLOS VARONA, María Cruz y MATILLA, José Manuel (2011), *Grabadores extranjeros en la Corte Española del Barroco*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- BLASCO ESQUIMIAS, Beatriz (2013), *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- BROWN, Jonathan (1973), «Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest», *Master Drawings*, 11-4, pp. 376-377.
- BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando (1985), «Apuntes arquitectónicos madrileños hacia 1660», *Archivo Español de Arte*, 229, pp. 34-43.
- CRUZ YÁBAR, Juan María (2013), *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Universidad Complutense, Madrid.
- DE LA MANO, José Manuel (dir.) (2019), *Fecit VI*, José de la Mano Galería de Arte, Madrid.
- DÍAZ GARCÍA, Abraham (2010), «Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 37-1, monográfico, pp. 3-261.
- GARCÍA HIDALGO, Cipriano (2013), «De dibujos y estampas: modelos iconográficos en tiempos de Carlos II. El caso de Sebastián de Herrera Barnuevo y Pedro de Villafranca», en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (dirs.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Fundación Universitaria Española, Madrid, pp. 502-519.
- GARCÍA LÓPEZ, David (2008), *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

- GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ, Isabel, PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2019), «Técnicas, procesos de transferencia e intercambio de modelos en el dibujo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII: de Sebastián de Herrera Barnuevo a Antonio Palomino», en MANCINI, Matteo y PASCUAL CHENEL, Álvaro (eds.), *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, Silex, Madrid, pp. 63-90.
- GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl (2019), *Atocha. Quinientos años de historia en Madrid*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl (2020), «Herrera Barnuevo en Atocha: entre los Uffizi, la Academia y la Biblioteca Nacional», *Goya*, 373, pp. 290-309.
- GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2021), «Una Capilla para el Santo», *Ars Magazine*, 52, pp. 76-84.
- ILLESCAS DÍAZ, Laura (2020), «Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos», *Archivo Español de Arte*, 372, pp. 347-358.
- LAMAS DELGADO, Eduardo (2013), «Del dibujo al relieve: los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685)», en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, actas del II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, pp. 151-160.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2002), «Alonso Cano. Detalle de un retablo con columna salomónica», en *Alonso Cano. Arte e Iconografía*. Cat. Exp., Museo Diocesano, Granada, pp. 330-331.
- McDONALD, Mark P. (2013), *El trazo español en el British Museum. dibujos del Renacimiento a Goya*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2015), *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- MATILLA, José Manuel (comisario) (2001), *Alonso Cano. Dibujos*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2008), «Flandes e Italia en la pintura barroca madrileña: 1600-1700», en *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Arco Libros, Madrid, pp. 11-103.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.) (2016), *I segni nel tempo. Dibujos españoles en los Uffizi*. Cat. Exp., Fundación Mapfre, Madrid.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (ed.) (2023), *Herrera el Mozo y el Barroco Total*, Cat. Exp., Museo Nacional del Prado, Madrid.
- PALOMINO, Antonio (1724), *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo III con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Madrid.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro (2020), «Eugenio Cajés, entre la formación italiana en España, Vicente Carducho y la escuela madrileña: relaciones e intercambios», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. IV-1, pp. 125-152.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (2003), *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Ayuntamiento de Gijón-Muso Casa Natal de Jovellanos-KRK ediciones, Oviedo.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y NAVARRETE PRIETO, Benito (2009), *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1999), «Alonso Cano y el retablo», en VV. AA. *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argentaria, Madrid.
- RODRÍGUEZ DE MONFORTE, Pedro (1666), *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mag^d de D. Phelippe quarto Rey de las Españas...* En Madrid, por Francisco Nieto, BNE, U/9517.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2005), «A propósito de Alonso Cano: el dibujo para el retablo de san Diego de Alcalá y su homónimo para san Andrés», en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo del Prado-Fundación Focus, Madrid, pp. 452-458.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2017), «¿José Jiménez Domoso? Design for the throne of the Virgin of the Tabernacle (Virgen del Sagrario) of the Cathedral of Toledo», en RAMÓN, Artur y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (cords.). *Nulla dies sine línea*, Artur Ramon Art, Barcelona, pp. 78-82.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2020), «An Unpublished Design por a Retable by Alonso Cano in the Musée Magnin, Dijon», *Master Drawings*, 58-3, pp. 317-326.

- RODRÍGUEZ RUIZ, Defín (1991), «Detalle de un retablo», en SANTIAGO PÁEZ, Elena (dir.), *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Madrid.
- VÉLIZ, Zahira (2011a), *Alonso Cano [1601-1667]. Dibujos. Catálogo Razonado*, Fundación Botín, Santander.
- VÉLIZ, Zahira (2011b), *Spanish Drawings in the Courtauld Gallery. Complete Catalogue*, The Courtauld Gallery-Centro de Estudios Europa Hispánica, Londres.
- W. AA (2009), *Los diseños de la catedral de Toledo. Catálogo de diseños arquitectónicos, artísticos, topográficos y textiles*, Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, Toledo.
- WETHEY, Harold E. (1956), «Decorative projects of Sebastian de Herrera Barnuevo», *The Burlington Magazine*, 98, pp. 41-46.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa (2016), *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La estrada de Mariana de Austria (1649)*, Universitat de València, Valencia.