

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
MIGUEL ÁNGEL
ORTI BELMONTE

IV

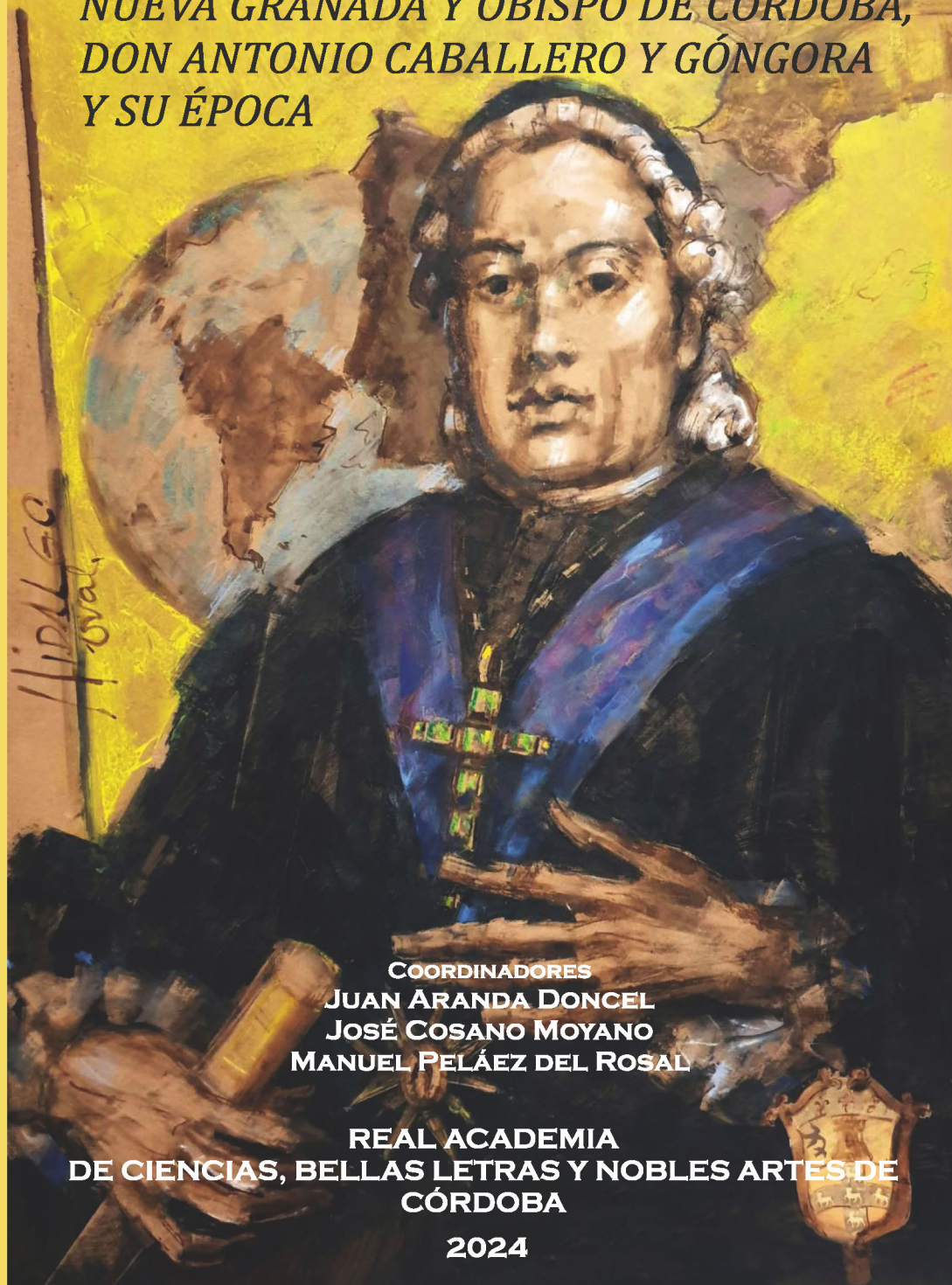
ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA
GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO
CABALLERO Y GÓNGORA Y SU ÉPOCA

JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL
COORDINADORES



2024

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
*EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE
NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA,
DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA
Y SU ÉPOCA*



COORDINADORES

JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL

REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA

2024

JUAN ARANDA DONCEL
JOSÉ COSANO MOYANO
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL
Coordinadores

**ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
*EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE
NUEVA GRANADA Y OBISPO DE CÓRDOBA,
DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA
Y SU ÉPOCA***

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA
2024

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
*EL ARZOBISPO DE SANTA FE, VIRREY DE NUEVA GRANADA Y
OBISPO DE CÓRDOBA, DON ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA
Y SU ÉPOCA*

Coordinadores:

Juan Aranda Doncel

José Cosano Moyano

Manuel Peláez del Rosal

Portada: Cartel del Congreso, obra del pintor Juan Hidalgo del Moral

© De esta edición: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de
Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-128686-0-9

Dep. Legal: CO 913-2024

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

A PROPÓSITO DE CABALLERO Y GÓNGORA Y SU ENTORNO ARTÍSTICO: MARCOS ROELAS Y PAZ, JEAN MICHEL VERDIGUIER Y ALONSO GÓMEZ DE SANDOVAL

José María Palencia Cerezo
Académico Numerario

Resumen

A propósito del ambiente artístico que rodeó en Córdoba a don Antonio Caballero y Góngora, este trabajo da a conocer un grabado inédito sobre la ciudad del poco conocido pero importante calígrafo Marcos Roelas Paz, plantea una serie de reflexiones sobre la relación entre el escultor francés Juan Miguel Verdiguier y el propio obispo, y relaciona tres dibujos, sin autoría clara hasta el momento, con la actividad del también escultor local Alonso Gómez de Sandoval.

Palabras clave: Caballero y Góngora, Roelas y Paz, Verdiguier, Gómez de Sandoval.

Abstract

Regarding the artistic environment that surrounded Don Antonio Caballero y Góngora in Córdoba, this work reveals an unpublished engraving about the city by the little-known but important calligrapher Marcos Roelas Paz, and raises a series of reflections on the relationship between the French sculptor Juan Miguel Verdiguier and the bishop himself, and relates three drawings, without clear authorship until now, with the activity of the local sculptor Alonso Gómez de Sandoval.

Keywords: Caballero y Góngora, Roelas y Paz, Verdiguier, Gómez de Sandoval.

* * *

El mismo año que don Antonio Caballero y Góngora nació en Priego de Córdoba, en la capital de la provincia se producía un hecho excepcional para la historia de la estampa cordobesa, hasta el presente ignorado por los historiadores. Se trata de la aparición de un grabado dedicado a la ciudad, que fue ejecutado en 1723 por el calígrafo Marcos Roelas y Paz, personaje que durante bastantes años tuvo establecido taller de su especialidad en la plaza de la Corredera, siendo, tal vez, más conocido en Portugal que en España al haber sido calígrafo del rey Joao V. (Fig. 1)

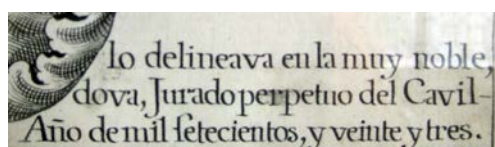
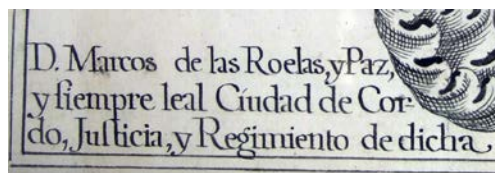
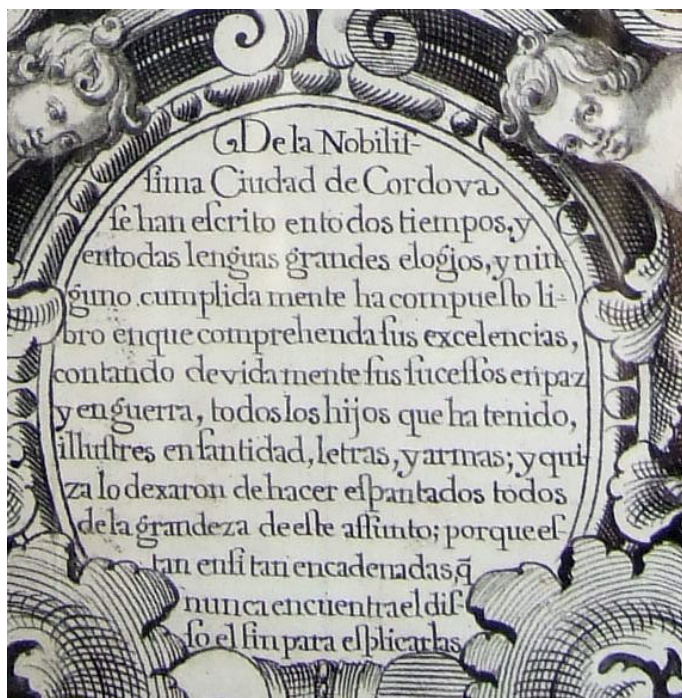


Se trata de un raro ejemplar conservado en una colección privada cordobesa (talla dulce a buril sobre papel. 61 x 43 cm.), en el que, a manera de remate de una columna o triunfo y con acentuado gusto barroco, aparece un abigarrado motivo vegetal que envuelve dos grandes óvalos: uno inferior cobijando una inscripción laudatoria, y otro por encima que presenta, a modo de medallón, el escudo de Córdoba, con el león rampante en su centro. Por encima, un obensorio sostenido por una cabeza de ángel entre nubes, en cuyo centro superior se aprecia la escena de la muerte de Cristo en el monte Calvario. (Fig. 2)

Todo ello dentro de un ostentoso repertorio decorativo de hojas o rocallas que es sostenido por dos niños atlantes de cuerpo entero, detrás de los cuales parten sendas cornucopias o jarrones con flores. Sobre los acantos, por la parte izquierda, dedicada al poder espiritual, aparecen multitud de símbolos relativos a las dignidades eclesiásticas (mitras, capelos, báculos, cruces, etc.), mientras que por la derecha, lo hacen al poder terrenal, principalmente mediante objetos de la milicia (trompetas, cascos, flechas, lanzas, tambores, armaduras o espadas). En el extremo superior de cada uno de ellos, la tiara papal, y la corona regia.



En el centro del escudo puede leerse: «*De la Nobilis / sima Ciudad de Cordova / se han escrito en todos los tiempos, y / en todas las lenguas grandes elogios y nin / guno cumplidamente ha compuesto li .- / bro en que comprehenda sus excelencias, / contando debidamente sus sucessos en paz / y en guerra, todos los hijos que ha tenido, / ilhustres en santidad, letras, y armas; y qui- / za lo dexaron de hacer espantados todos / de la grandeza de este assunt; porque es- / tan en si tan encadenadas, q / nunca encuentra el dis / so el fin para explicarlas*». (Fig. 3) Y al pie «*D. Marcos de las Roelas, y Paz, lo delineava, en la muy noble, / y siempre leal Ciudad de Cor-dova, Jurado perpetuo del Cavil- / do, Jus-ticia, y Regimiento de dicha Año de mil setecientos y, veinte y tres.*» (Figs. 4 y 5)



De Marcos Roelas se conocían pocos datos hasta que, hace una veintena de años, la profesora Martínez Pereira pudo componer cuestiones importantes para su biografía¹. Según ella Marcos Fernández de las Roelas y Paz León y Faxardo, que con este nombre firma una lámina fechada en 1703, nació en Pórtugos (Granada) hacia 1673-1677. Tal vez para poder salir de su pueblo, optó por la carrera militar y a finales de la centuria se encontraba en el cuartel de Castro el Río (Córdoba) como miembro del batallón del tercio viejo de la Armada., desde donde pasó a Córdoba, donde, como calígrafo, habría abierto escuela para enseñar el arte de la escritura en la plaza de la Corredera.

La primera muestra de su gran habilidad caligráfica se conoce por una hoja con diez modelos diferentes de letras que fue ejecutada en Cádiz el 18 de Julio de 1700. Dos años después, ya se nos presenta como «escriptor general de quantas formas de letras ay descubiertas, y Inventor de nuevos rasgos», anunciando la venta de sus obras en «su famosa Escuela en la Praça mayor de la Corredera, a donde enseña a los Pobres por Amor de Dios». Esta última frase es sintomática del fuerte sentimiento religioso cristiano que parece que profesó. Así mismo dice escribir «Títulos, Executorias, y Libros de Coro de todas Formas y tamaños, con la Composición de la música que fuere necesaria».

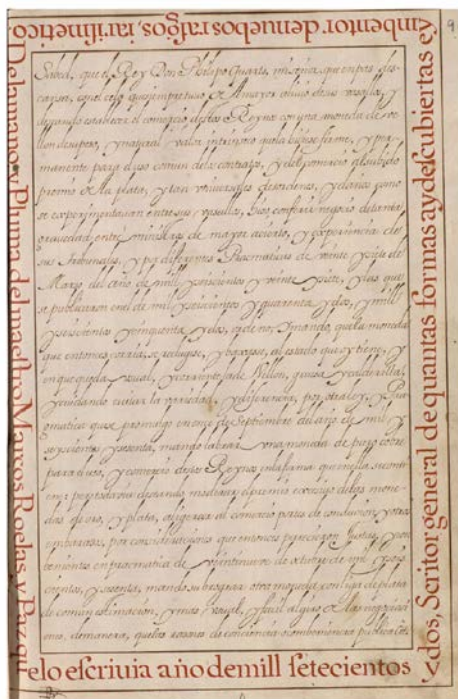
Martínez Pereira recoge también otro testimonio suyo según el cual

Aviendo sido la milicia el empleo de mis primeros años, no me pudo borrar de la mente esta noble ocupación, la inclinación que siempre tube a el noble, onesto, y primoroso Arte de escribir passé a esta novilíssima Ciudad de Córdova, donde encontré los muchos Maestros que en ella avía, y entre ellos algunos de mediana avilidad, noté entre ellos una profundidad maravillosa que, a la verdad, aunque yo no la penetraba, sin embargo la conocía; y corrido por una parte de que hubiesse en el Arte execuciones a mi afición rebeldes, y por otra ansioso de vencer la dificultad, llegué a conocer que su logro dependía de la aplicación al trabajo. Estos motivos me estimularon a la grande aplicación que siempre e tenido a este onesto, primoroso, y noble Arte.

¹ MARTÍNEZ PEREIRA, Ana: «Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz», *Península: revista de estudos ibéricos*, 0, 2003, pp. 355-368.

La cita está tomada de otra obra suya titulada *Escuela de prima ciencia*, manuscrito fechado en 1727 que se custodia en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (BPR, folios 6r-v), del que podemos colegir que lo escribió estando en Córdoba².

Es conocido también un álbum caligráfico suyo conservado en la Biblioteca Nacional de España conteniendo treinta y cinco láminas, la mayoría fechadas en 1703 pero también alguna de 1702, que son agrupadas de forma arbitraria, y sin un aparente plan comercial predefinido. (Fig. 6) Dice Martínez Pereira que no parece que este conjunto de muestras se vendiesen así agrupadas, y que deben de ser una recopilación hecha por él mismo o por un alumno³. En mi opinión, debió de haber sido hecho por él mismo, ya que está dedicado en su última página «Al Señor Don Francisco de Salcedo y Aguirre,



² Sobre pergamino de gran formato (55 x 40 cm), dedicada al Príncipe de Asturias, futuro Fernando VI. Para Martínez Pereira no sólo es la más espectacular de sus creaciones, por el tamaño del libro, por la inclusión de algunas láminas desplegadas que extendidas alcanzan casi un metro de altura, y por la profusa decoración barroca de sus dibujos, conteniendo un completo manual de escritura con enseñanzas precisas para el alumno y consejos dirigidos al maestro. En este año de 1727 firma como Jurado Perpetuo del Concejo, Justicia y Regimiento de la ciudad de Córdoba, a lo que añade «y Maestro de los Señores Infantes de Portugal».

³ BNE. MSS/22844 PIDbdh0000188132. Descripción y notas: En nota manuscrita en verso de cubierta: «Adquirido en Madrid al librero Marcelino en la Librería de ... calle del Prado, 17 -XI -1958 ...». En hoja 35r: «En la muy noble y muy leal Ciudad de Cordova, en dos días del mes de Iunio de mil setecientos y tres años, me escriuia el maestro Marcos Fernández de las Roelas y Paz León y Faxardo, a los treinta años de su edad y siendo escritor general de quantas formas ay descubiertas [sic] en España &c».

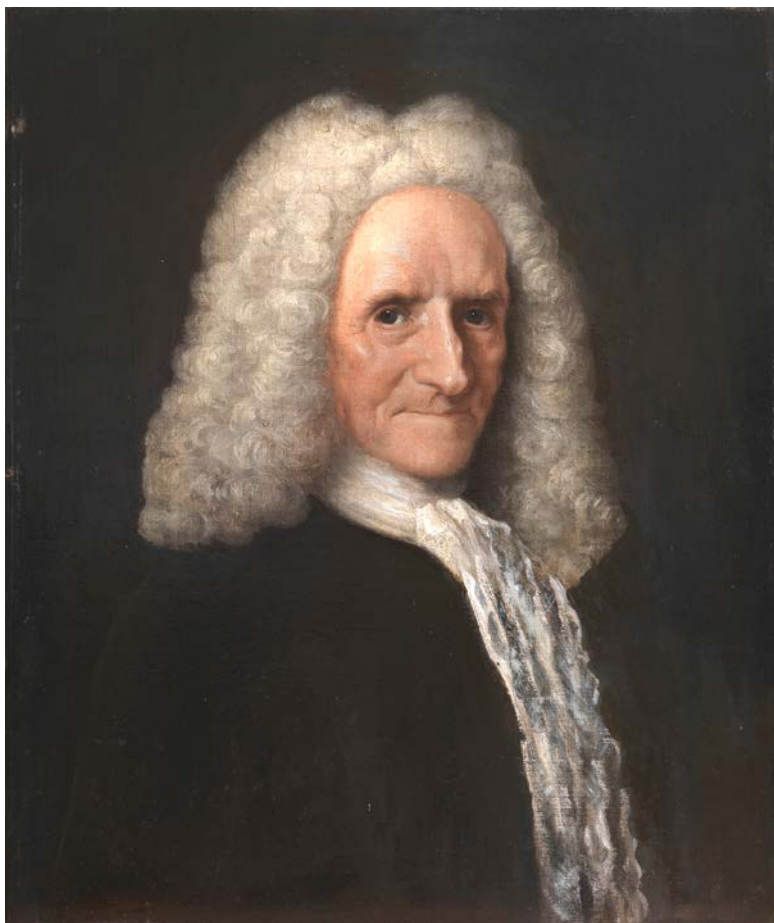
Señor del Vadi (llo)». La circunstancia de encontrarse cortada la página a la altura del primer reglón de la dedicatoria, no solo impide ver la terminación de la palabra de su título nobiliario, sino también otras probables que la podrían haber acompañado.

En todo caso, para nosotros da a entender que se trataba de una prueba al objeto de tener el conocimiento y aprobación de su oficio. (Fig. 7). En varias de las hojas de esta cartilla o cuaderno, Roelas firma intitulándose «Maestro», lo que demuestra —como ya hemos dicho— que en Córdoba se dedicó a la enseñanza de la caligrafía.



Recordemos que don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, primer marqués del Vadillo (1646-1729), fue un soriano destacado funcionario municipal durante los reinados de Carlos II y Felipe V, destacando su actividad como corregidor de Madrid, que lo fue desde 1715 hasta su muerte. En agradecimiento a sus servicios durante la guerra de Sucesión, Felipe V le concedió, en 1712, el marquesado del Vadillo. Fue también corregidor de Plasencia, Salamanca y Jaén, desde donde, en abril de 1701, fue llamado para ocupar el mismo cargo en Córdoba. (Fig. 8) En 1704, finalizado su trienio, tanto el cabildo de la

catedral como el consistorio, solicitaron al Consejo de Castilla la renovación de su cargo, y ya en 1705 formó a su costa el llamado regimiento de infantería de Lucena, proporcionado 5000 soldados a la causa borbónica⁴.



Desconocemos si Vadillo fue protector de Roelas, incluso si pudo ser su favorecedor ante la corte lisboeta. Lo cierto es que, en 1712, ya se encontraba en Portugal, año en el que escribe otra obra dirigida a D. Miguel y D. Joseph, los dos hermanos menores de Joao V, hijos ilegítimos de Pedro II, de los que sería maestro. Se trata del manuscri-

⁴ ARANDA DONCEL, Juan, *La época moderna (1517-1808). Historia de Córdoba*. Vol. 3. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984, p. 287.

to titulado *Práctica de el noble y primoroso Arte de Escribir varios caracteres y distintas Formas de Letras que humildemente dedica a la magestad del Rey nuestro Señor Don Juan quinto de Portugal Don Marcos de las Roelas y Paz*, Lisboa, 1718⁵.

A este respecto habría que tener en cuenta la noticia a portada por Cotarelo y Mori, según la cual en el Museo Pedagógico —no sabemos al de qué ciudad se refiere— existía otro manuscrito o lámina de Roelas escrita con ocho tipos de letras y firmada de la siguiente manera «lo escribía en Cádiz el día 18 del mes de Julio de 1711». De lo que puede colegirse que, antes de llegar a la capital portuguesa, estuvo de nuevo en Cádiz, ignorándose si fue desde allí desde donde pasó al país vecino⁶.

Martínez Pereira dice desconocer cuándo regresó a Córdoba, ni el motivo, pero que ya en 1725 se encontraba en España, dato confirmado por la existencia de un manuscrito fechado en Córdoba en ese año y titulado *Practica del Noble y Primoroso Arte de Escriuir Generalmente todas Formas de Letras, varias ideas de artificiosos rasgos y plumeadas sombras, escritas, delineadas por el más humilde esclavo de la Inmaculada Virgen de los Dolores*, que solo pudo conocer por la noticia de su venta en un catálogo del librero Maggs Bros, en 1938.

Dos manuscritos más completan la lista de obras conocidas de Roelas, ambos de 1729. Uno de ellos se sabe por una cita aislada proveniente de un artículo firmado por Paul Standard en el que traza un recorrido por la biblioteca de Alfred E. Hamill, bibliófilo de Illinois, obra que en 1941 pertenecía a Hamill, cuya biblioteca pasó a engrosar los fondos de la Newberry Library de Chicago.

⁵ Ms. en formato folio apaisado, 115 hojas. BNL: COD 10833. Está compuesto de ciento quince hojas en formato folio apaisado, e incluye algunas láminas desplegables con adornos caligráficos. A lo largo de la obra hay varias dedicatorias a diferentes miembros de la familia real, con representaciones, a caballo o a pie, de D. João V, la reina Doña María Ana de Austria, sus alumnos los Señores D. Miguel y D. Joseph, o el infante D. Manuel, hermano del rey. Para Martínez Pereira puede considerarse un libro para la educación del príncipe, o también un manual de buenas costumbres para educación de príncipes.

⁶ COTARELO Y MORI, Emilio, *Diccionario biográfico y historiográfico de caligrafos españoles*, Tomo II, Madrid, 1916, p. 2013.

El otro, conocido por el manuscrito de Rio de Janeiro, será una obra completamente diferente a la enseñanza de lo caligráfico. Titulada *Estímulos del Divino amor: agudos, suaves y dulces, en doce soliloquios eucarísticos en prosa y verso*. Se trata de una obra de contenido completamente espiritual, una historia evangélica ilustrada en la que sigue empleando el rasgueo como parte esencial de unos dibujos, que cobran vida gracias al empleo de la acuarela. Según Pereira, se trataría de un ejercicio de prestancia destinado al deleite propio, en el cual continuará alabando a la ciudad de Córdoba.

Se desconoce la fecha de su muerte, que debió acaecer en la década de 1730. En todo caso, la estampa que damos a conocer, ejemplo de que también, ocasionalmente, se habría dedicado a grabar —o tal vez, que encargó que le grabaran alguna de sus obras—, no solo pone de manifiesto que ya en 1723 se encontraba de nuevo establecido en Córdoba, sino que también era Jurado perpetuo de su Cavildo de Justicia y Regimiento, que según los datos aportados por Centeno Yáñez, debió de haberlo sido por la collación de Santo Domingo de Silos⁷. Por todo ello, estimamos que este notable calígrafo, que por no haber publicado nada de manera oficial, ha pasado muy desapercibido entre los historiadores de la caligrafía española, merecería ser tenido por cordobés.

Avanzando un poco más en el tiempo, habría que relacionar ahora con Caballero y Góngora, a uno de los artistas más importantes que tuvo Andalucía durante la segunda mitad de la centuria. Me refiero al escultor de origen francés Jean Michel Verdiguier (La ciotad, 1706 – Córdoba, 1795), del que los historiadores locales han venido diciendo que su llegada a Córdoba en 1763, fue auspiciada por la presencia aquí de su compatriota, el ingeniero Baltasar Drevreton, que habría venido para solucionar los desmanes causados por el terremoto de Lisboa sobre la fábrica de la catedral. Sin embargo, no parece razonable que, nada más llegado, comenzasen las desavenencias y enemistades entre ambos, que quedan bien patentes en la mayoría de las cartas que dirigirá a sus amigos académicos de Marsella. En todo caso, se trataría de una verdad solo a medias, pues también Caballero habría tenido mucho que ver en su venida, según se desprende de un jugoso

⁷ CENTENO YÁÑEZ, Joaquín: *Sociología política de una élite de poder: la evolución de los jurados de Córdoba en la época moderna*, Tesis doctoral inédita, 2003. p. 259.

testimonio existente en las actas capitulares del cabildo catedralicio de Jaén. Concretamente en la correspondiente al día 3 de junio de 1772, en que:

Se hace presente una carta referente al Informe que se pidió acerca de las obras ejecutadas por el Arquitecto Berdiguier, propuesto para hacer las Medallas, o Estatuas para el Sagrario de esta Santa Iglesia y copia de la Carta Informe "...". En este día Dn Diego Altoyano propuso al Cabildo que ---dicha carta havia escrito a D. Juan Antonio Carrascal, dignidad de Chantre de la Santa Iglesia de Córdoba y secretario que fue del ilustrísimo Sr. Barzia para que le informara si las obras que habia ejecutado en aquella ciudad el Arquitecto Dn. Miguel Berdiguier propuesto por el Ilustrísimo Sr. Obispo de este obispado en el Cabildo...y le responde con la carta que mandaron dichos SS. se leyera.. "(Copia de la carta de Carrascal)" Muy Sr. mio, y de todo mi aprecio...no extraño las siniestras impresas contra este benemérito profesor porque también las ha sufrido en este Pueblo, y acaso nacerían de él las esparcidas en esto, procurando sus émulos obscurecer su estimación y turbar el sosiego...Al abrigo del caballero Lectoral de esta Santa Iglesia vino a esta ciudad por los años de 64, a pocos días dio a conocer su habilidad entre las gentes de alguna inteligencia. Presentose a mi ilustrísimo amo que ya habia visto algún trabajo suyo: le mando formar un diseño para el triunfo, y lo hizo llevando las ideas de SI.; de forma que no dudó confiarle esta obra, que ha merecido la Universal aprobación de cuantos la han visto, y lo mismo las estatuas de San Rafael, Santa Bárbara, San Acisclo y Victoria con otros varios adornos. En mi Santa Iglesia se le confiaron las del Altar de Santa Inés, que ejecutó con primor. El altar de San Felipe Neri, me asegura quien lo entiende que es el resto del Arte, y lo mismo los modelos para las Medallas de los Púlpitos. El Prior de la Colegial de San Hipólito le encargó la dirección de otro Triunfo, dedicado también a San Rafael, que concluyó con mucha galantería...⁸

⁸ Actas Capitulares de la Catedral de Jaén, 3 de junio de 1772. Carta de Juan Antonio Carrascal Velli desde Córdoba a 21 de mayo de 1772. Transcripción de Antonio Gómez Guillamón. Véase GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio, *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier, escultor franco-español del siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita dirigida por D^a Rosario Camacho Martínez, Departamento de Historia del arte, Universidad de Málaga, 2 vols. Málaga, 2006. (Tomo II, pp. 159-60). El cabildo catedralicio de Jaén no estaba entonces seguro de que si en el programa iconográfico del nuevo sagrario iban a ir Apóstoles, Profetas o Doctores, lo que motivó la

La misiva no tiene desperdicio, porque evidencia varias cuestiones que se ignoraban y que han venido dando mucho que hablar. Por ejemplo:

1. Que antes de su llegada a Córdoba, Barcia ya conocía algunos trabajos de Verdiguier. La incógnita está en averiguar por qué conducto y cuándo pudo haberlo hecho. En este terreno cabe apuntar la hipótesis de que el conducto fuese alguno de los canónigos del «núcleo francés» de Córdoba, que habrían podido aportar al obispo algún dibujo o noticia de sus trabajos en el país vecino⁹.

2. Que Caballero y Góngora tuvo bastante que ver en su venida, pues fue auspiciada «al abrigo del caballero Lectoral de esta Santa Iglesia». No cabe duda que se refiere a Caballero, que había ocupado tal dignidad en 29 de noviembre de 1753, tras haber opositado. Es muy probable que Verdiguier se refiera al mismo cuando, en carta dirigida a los académicos de Marsella en 15 de septiembre de 1767, afirma que su reconciliación con Drevreton «...fue obra de su amigo el canónigo electo que acaba de rechazar la mitra de obispo por cuarta vez»¹⁰, lo que añadiría un dato más a la biografía, o al menos a la fama como «rechazador de mitras», que habría podido tener el prieguense entre sus círculos cordobeses más allegados.

3. También Caballero habría tenido bastante que ver en el encargo del altar nuevo y decoración de la cúpula para el Oratorio de la

visita de Verdiguier a esa ciudad el día 26 de junio, según se desprende de otro acta capitular en que se comisiona a Esteban de Mendoza, Lectoral de su catedral, para que se ponga de acuerdo con él tras la reunión del artista con Francisco Manuel de Angulo, superintendente de la obra del sagrario (AC 26-6-1772. Gomez Guillamón, *Opus cit.* T.II, p. 160). Es por esto que se conservan tantos diseños diferentes relacionados con esta importante obra del francés. Sobre los mismos puede verse PALENCIA CEREZO, José María, *Dibujos de Juan Miguel Verdiguier en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Córdoba, 2021, pp.55-69.

⁹ A este respecto, cabe recordar que el artista mantuvo siempre contacto con un canónigo cordobés, cuyo nombre se ignora, que llevaba a estudiar a sus sobrinos al colegio de Sores, cerca de Tououse, por medio del cual él se carteaba con sus amigos y compañeros de la Academia de Marsella, de la que fue fundador.

¹⁰ Gomez Guillamón, *cit.* T.II, p. 64. Sobre Carrascal Veli véase RODRÍGUEZ CAÑETE, Teresa, «Los Carrascal y Manuel Tariago González. Eclesiásticos riosecanos en las catedrales de Córdoba y Sevilla a fines del siglo XVIII», *Medina de Rioseco. Revista de Semana Santa*, 2020, pp. 60-62.

Congregación de San Felipe Neri, pues cuando el mismo se produce, corriendo el año 1763¹¹, el futuro obispo de Yucatán no solo era ya Lectoral en Córdoba, sino que se encontraba todavía allí viviendo su espiritual retiro, que había comenzado en 1757. Según Aranda Doncel la iglesia fue proyectada por Hurtado Izquierdo, que dirigió los trabajos desde fines de 1698 hasta 1705, pero no concluyeron hasta 1720, en que se bendice el nuevo templo¹². No tenemos datos de cuándo se construyó ni de cómo era el altar mayor del Oratorio, pero sí de que Verdiguier ya hizo un modelo para el mismo nada más llegado a Córdoba, en fechas próximas y anteriores a julio de 1763. De igual suerte, poco después sería otra vez continuador de Hurtado en el remate el segundo cuerpo de la portada del seminario de San Pelagio, que decoró con un relieve del martirio del santo niño. (Fig. 9)



¹¹ La acreditación de este encargo aparece recogida en una primera carta de Verdiguier a los académicos de Marsella en 30 de julio de 1763, y se reitera en una segunda de 12 de febrero de 1767. Véase la transcripción de las mismas en Gómez Guillamón, T.II, pp. 39- 40 y pp. 55-46.

¹² ARANDA DONCEL, Juan, *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico y artístico de un edificio singular*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014, pp. 92- 113.

4. Que en relación a los púlpitos de la Catedral él solo hizo los medallones. Ello quedaría corroborado por las numerosas ocasiones en que, respecto a ellos, se refiere exclusivamente a las «medallas», que quería hacer de bronce en vez de en cobre, según habría ideado un proyecto anterior de algún artista que se ignora, que pudo haber sido italiano - como lo fue el primero del gran triunfo de San Rafael -, o de Alonso Gómez de Sandoval, y que finalmente hubo de materializar en madera de caoba por no haber encontrado fundidores ni en Marsella ni en España, para lo que había viajado incluso hasta Madrid en su búsqueda, ya en fecha tan tardía como 1772. El testimonio más elocuente de ello se encuentra en otra carta de 20 de febrero de 1768, que dice así:

«Yo no se, señores, si les he hablado de los púlpitos para orar, uno dependiente respecto a los gastos, del Capítulo y el otro dependiente del obispo. Como toda la decoración en esculturas es de cobre y es un proyecto antiguo, Draveton presentó varios dibujos que había hecho traer de Marsella, y que Forty Luy había hecho, el obispo me mandó hacer un modelo, y yo me llevé inmediatamente los dos proyectos.¹³

De ello deducimos que hasta enero de 1768 –y de nuevo en competencia con Draveton–, Verdiguier no se hizo cargo de la exclusiva decoración de los mismos, en un año crucial en que también comenzaría a trabajar en el jardín, escalera y salón del trono del palacio episcopal. Para entonces el cuerpo de los púlpitos debían de llevar ya al menos un quinquenio de obras, las cuales pudieron empezar a partir de 1762, en que llega al cabildo la noticia de que el obispo había decidido hacerlos a sus expensas, costeándolos con 4000 fanegas de trigo que produjeron 8000 pesos, como documentó Rafael Aguilar Priego.

Lo que está claro es que, en 1772, un Verdiguier que todavía no había realizado las medallas, tras haberse desilusionado con la desaprobación de su propuesta de establecimiento de una academia de escultura en su propia casa primero y en el antiguo colegio de Santa

¹³ Utilizo también transcripción de la carta de Gómez Guillamón, T. II, p.68.

Catalina después¹⁴ y coincidiendo con la muerte de su gran protector, el obispo Martín de Barcia¹⁵, habría abierto taller en Jaén atraído por nuevos trabajos en la sacristía de su catedral, abandonando con ello momentáneamente el trabajo en los mismos. No obstante, pudo haber regresado a Córdoba antes de 1777, momento en que habría comenzado una segunda fase, en la que participa con Alonso Gómez de Sandoval, en el diseño de sendos modelos para medallones que aún faltaban, los cuales ahora debían de ser aprobados por la Real de San Fernando.¹⁶

Verdiguier y Sandoval siempre se mantuvieron en Córdoba muy juntos. O mejor, haciéndose la sombra. Recordemos que Rafael Ramírez de Arellano dijo de él, aunque sin citar la fuente, que «fue director de la escuela de dibujo, establecida por el Obispo Caballero, en el Colegio de la Asunción, para la que hizo muchos modelos de yeso, que aún duran, relegados al olvido en una atarazana del Instituto provincial de segunda enseñanza»¹⁷. Dato que no es muy conocido, aunque sí muy probable.

5. Y también, y por último, que el *Triunfo a San Rafael* en la plaza de San Hipólito, que habría de ir situado delante de la casa en que él habitaba entonces, motivo tal vez por el cual se ha venido diciendo

¹⁴ Véase a este respecto ARANDA DONCEL, Juan, «El destino del colegio e iglesia de los jesuitas en Córdoba (1767-1787)», *BRAC*, 171, 2022, pp. 265-314.

¹⁵ Sobre este nuevo dato hasta ahora inédito véase ARANDA DONCEL, Juan, «El destino del colegio e iglesia de los jesuitas en Córdoba (1767-1787)», *BRAC*, 171, 2022, pp. 265-314.

¹⁶ Para Aguilar Priego sucedió así: «Lo más probable fue lo siguiente: el primitivo diseño y trabajos preliminares estuvieron a su cargo, y más tarde, por circunstancias ignoradas dejó la dirección y ejecución de la obra, pasando ésta después de las incidencias reseñadas a manos de Alonso Gómez, que en mi modesta opinión fue el que dio término a su labra con arreglo a los nuevos modelos que se demandaron por el Cabildo». AGUILAR PRIEGO, Rafael, «Bosquejo histórico de la ejecución de los púlpitos de la Catedral de Córdoba», *BRAC*, 18, 58, 1947, pp. 189-200. Las distintas opiniones sobre los púlpitos desde Casas-Deza hasta la actualidad, en que intervienen los profesores Raya Raya, Rivas Carmona, Villar Movellán, o Nieto Cumplido, puede seguirse en Gómez Guillamón, T. I, pp. 264-267; y también en GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio, *El escultor Juan Miguel Verdiguier*, Córdoba, Séneca, 2010, pp. 63-70.

¹⁷ RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. En *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, por el Marqués de la Fuensanta del Valle, t. CVII, Madrid, 1893, p. 152.

que fue costeadado a sus expensas, le habría sido encargado por el cabildo de la Colegiata.

Como conclusión, podemos afirmar que la figura de Verdiguier fue muy importante en la vida de Caballero y que ambos mantuvieron siempre buenas relaciones. Que el francés debió de contagiar al futuro obispo de Córdoba su deseo de instaurar en la ciudad una escuela o academia para la formación reglada de futuros artistas. Solo así se justifica el que, cuando ello iba a ser posible gracias a su peculio y al final de sus días, lo llamara para que volviese desde Granada, le invitase a dar clase en la misma y le comprase dibujos para que allí sirviesen de modelos. A lo que un octogenario Verdiguier respondió realizándole un «dibujo alegórico de su persona»¹⁸. Solo así se entiende también que fuese precisamente su hijo Luis, el encargado de levantar el túmulo para sus exequias en la catedral cordobesa.

No cabe duda de que Alonso Gómez de Sandoval (Córdoba, 1713-1801) fue su principal competidor local, y por tanto un claro referente, que en el momento de su arribo se encontraba levantando el triunfo de San Rafael de la plaza de Aguayos para la condesa viuda de Hornachuelos, —que cobraría el seis de marzo de 1764¹⁹—, o importantes retablos, como el de la capilla del Santísimo Sacramento y Santos Mártires de la vecina iglesia de San Pedro, contrayendo nuevas nupcias con doña Teresa de Góngora y Barroso, lo que le proporcionó una importante subida de estatus²⁰.

¹⁸ Al parecer este dibujo le fue realizado ya en Córdoba, a su vuelta de América. Véase RUIZ CARRASCO, José María, «Entre España y América. La colección del prelado ilustrado Antonio Caballero y Góngora», *Anuario de la historia de la iglesia*, vol. 29, 2020, pp. 405-433; testimonio recogido en PASCACIO GUILLÉN, Bertha, «Y desembarcó con más de sesenta y ocho cajones! El menaje de Antonio Caballero y Góngora en tres provincias: Yucatán, Santa Fe de Bogotá y Córdoba», en VARGAS, Paulina H. (coord.), *Relaciones intervirreinales en América. 1521-1821*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2023, pp. 53-84 (ref. p.76).

¹⁹ Véase sobre el mismo PALENCIA CEREZO, José María, «Un manuscrito de Moreno Arias: Triunfo de San Rafael de la plaza de Aguayos y Alonso Gómez de Sandoval», *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, 29, 2022, pp. 185-200.

²⁰ VALVERDE MADRID, José, «El escultor Alonso Gómez de Sandoval», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXXIII, 83, 1962, pp. 47-106. Y también *Ensayo sociohistórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, 1974.

A propósito de este artífice, del que se conocen muchas esculturas pero ningún dibujo, vamos a dar a conocer tres, hasta ahora anónimos, que creemos que son suyos o de su entorno. El primero se conserva en una colección particular de Nueva York y está prometido en donación a The Hispanic Society of America²¹. Representa a *San Acisclo despojándose sus vestiduras* (pluma y tinta parda clara, cuadriculado con lápiz negro. 249 x 107 mm.)²². (Fig. 10) En la montura sobre la que se asienta aparece atribuido a Antonio Palomino, lo que ha hecho suponer esa autoría.²³ Representa al santo niño mártir despojándose de sus vestiduras según la novedosa iconografía introducida en Córdoba por César Arbasia en las pinturas del sagrario de la catedral de Córdoba, la cual llegó a alcanzar un notable éxito fundamentalmente a través de la pintura ejecutada por Antonio del Castillo Saavedra en 1645 para el altar de la capilla



²¹ Fue adquirido por su actual propietaria en el mercado londinense en 1987.

²² Presenta relativas similitudes con otro del mismo asunto, realizado a la sanguina, que perteneció a la colección de Felix Boix considerado de Castillo, que Navarrete Prieto y García de la Torre han considerado preparatorio para un lienzo de este autor firmado y fechado en 1649. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta y NAVARRETE PRIETO, Benito, *Antonio del Castillo (1616-1668). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2008, p. 352 (obra n.º 87).

²³ MÜLLER, Priscila, *Dibujos españoles de la Hispanic Society of America. Del siglo de Oro a Goya*, catálogo de la exposición, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 234.

del canónigo Lupericio González de Moriz en esta catedral.

Como bien apunta Priscilla E. Müller en la catalogación del dibujo en la Hispanic, el padre Juan Interian de Ayala, al observar la escasez de imágenes existentes en España sobre San Pelayo, se quejaba de que los artífices lo representaban siempre vestido a la romana, recomendando que se fijasen en el realizado por Palomino en 1713 para el retablo mayor de la catedral cordobesa, que efectivamente presenta el mismo gesto de retirada de capa que el de Castillo, aunque también difiere notablemente del mismo. Como igualmente lo hace el modelo del dibujo, que por el tipo de casaca que el niño exhibe, denota pertenecer a un momento más avanzado de la centuria dieciochesca.

Además presenta otras características que lo hacen parecer estar concebido para un modelo escultórico, o mejor, para su introducción en un retablo; como lo son por ejemplo, el hecho de ir situado sobre una plataforma o peana, mientras en la parte superior, formando parte de la misma escena, dos angelotes descienden para imponerle la corona de laurel y la palma de martirio triunfal.

No obstante, su característica más definitoria sería es el estar situado bajo una cuadrícula numerada para ser trasladado a mayor formato, que en su vertical izquierda presenta numeración del 1 al 18, —aunque se prolonga hacia arriba hasta completar un total de 20 cuadros—, que multiplicados por los 4 que conforman la horizontal, nos daría una proporción perfecta de 80 cuadrículas de iguales dimensiones. No se conoce ninguna escultura de este santo que se haya relacionado con Sandoval, aunque una muy homónima sería la que se conserva en la capilla del seminario de su advocación en Córdoba, no documentada, pero atribuida con acierto por Gómez-Guillamón a Vediguier (Fig. 11). De lo que podría deducirse que el dibujo fue ideado por Sandoval pensando en el mismo proyecto, - que luego habría sido adjudicado al francés, según esa competencia soslayada entre ambos artífices que venimos apuntando.

El segundo dibujo parece ser un *Ángel de la guarda* (tinta de pluma parda sobre papel verjurado. 182 x 90 mm. CE0996D/Db.133), que sigue la representación habitual atribuida a Guido Reni a través del grabado de Simone Cantarini. (Fig. 12) Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba y también aparece recuadrado, aunque ahora





la cuadrícula es diferente. Figura en antiguos inventarios del museo como de Antonio García Reinoso, tal y como lo publicó García de la Torre en 1991²⁴. En él la escena se complica, pues presenta en su parte izquierda una columna adosada a una arquitectura, cuyo capitel es envuelto por un paño que transita hacia la derecha hasta ser sostenido por un ángel desnudo que parece posarse sobre la parte superior de un vanos semicircular. Además, en él se acentúan las características volumétricas propias de la escultura, denotando claramente haber sido concebido para el interior de un retablo, dada la peana ovoidea sobre la que caminan unos personajes, que incluso podrían ser interpretados como San Rafael y el joven Tobías, si advertimos que el joven porta un pez asido por la boca en su mano izquierda. Según ello estaríamos ante un modelo polivalente para ser usado con las dos intenciones iconográficas.

En este caso, la relación volumétrica de sus paños se asemeja más a los usados por Sandoval en sus esculturas, que utilizó con profusión este modelo de figuras infantiles itinerantes acompañando a un santo mayor. Como ponen de manifiesto el *Ángel de la guarda del retablo de Santa María el Azul* de la catedral (Fig. 13), o el de la *Virgen del Socorro* situado actualmente en la iglesia de la Compañía. O ángeles con similar disposición de gesto, bien sosteniendo paños, como en la parte superior del retablo de San José de la parroquia de la Trinidad —obra que ejecutó en 1679 junto a Damián de Castro—; o bien semi ocultos entre nubes, como en la peana de la *Virgen de la Aurora* de la parroquia de San Francisco y San Eulogio (Fig. 14) y otras piezas siempre vinculadas a este artífice.

Finalmente, un tercer dibujo, de idénticas características, se encuentra también en este último museo representando a *San Pedro Nolasco practicando la caridad* (tinta de pluma parda y aguada grisácea sobre papel verjurado. 287 x 170 mm. CE0992D-Db.129)²⁵. (Fig. 15) En el

²⁴ Presenta las siguientes inscripciones: Zona superior, a lápiz “756”. Procede de la colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, n° 756). Véase GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, «El niño en los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba», en ARANDA DONCEL, Juan (coord.), *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 69-87 (obra en p. 78).

²⁵ Procede igualmente de la colección Saló y Junquet adquirida en 1878. (Inv. Romero Barros 1888, n° 717).







primer inventario del museo confeccionado por Rafael Romero Barros, éste lo atribuyó al pintor Jose Cobo y Guzmán, sin duda por la semejanza del personaje masculino que aparece por la izquierda vestido con casaca de época, con el que figura en la misma posición en *El nacimiento de San Pedro Nolasco* que el pintor giennense firmó en 1716 para encabezar la serie dedicada a su vida del santo en el convento de mercedarios calzados.

Se trata de un nuevo dibujo polivalente que funde la escena de la práctica de la caridad con la imposición de la casulla a Nolasco por María. Por la complejidad de figuras y el despiezado de losas del suelo, podría entenderse mejor como preparatorio para un relieve, y sin duda puede relacionarse con los diversos trabajos llevados a cabo por el escultor para el convento de la Merced, donde sabemos que, por intercesión de su cuñado Fray Lorenzo García Ramírez, hizo al menos la portada, yeserías interiores, retablo del altar mayor y dos laterales de su iglesia, así como diversas imágenes²⁶.

Los tres ejemplos pondrían de manifiesto las cualidades de este maestro escultor como «dador de modelos», y sabio conocedor del ejercicio de la quadratura o perspectiva. No olvidemos que en biblioteca se encontraban libros de estas materias publicados por Sebastiano Serlio (1563), Juan de Arfe (1572), Juan Pérez de Moya (1573), Vitruvio Polión (1582), Cosimo Bartoli (1589), Jaques Besson (1602), Andrea Pozzo (1708), Andrés Puig (1715), Palomino y Velasco (1724), Antonio Gabriel Fernández (1735), Jacopo Vignola (edic. 1742), Juan García Verruguilla (1747), Andrea Palladio (edic. 1797), o Tomás Vicente Tosca (edic. 1794), lo que denota que coleccionó libros de este tipo durante toda su vida²⁷.

²⁶ Sobre la intervención de Gómez de Sandoval en el convento de La Merced pueden consultarse, entre otros, los trabajos de RAYA RAYA, María de los Ángeles, «El programa iconográfico de la Iglesia del antiguo Convento de la Merced de Córdoba», *Trazas y Baza*, 7, 1978, pp. 89-100; o MELLADO CALDERÓN, Francisco, *El Palacio de la Merced de Córdoba. De convento a sede de la Diputación*, Córdoba, 2019.

²⁷ Sobre su biblioteca véase RUIZ ORTIZ, María, «La biblioteca del escultor Alonso Gómez de Sandoval», *Arte, Arqueología e Historia*, Córdoba, 15, 2008, pp. 331-335.

Antonio Caballero y Góngora fue un experto en la promoción de una ilustración con ese preciso contenido político de utilizar al Estado como instrumento para promover la prosperidad económica mediante la introducción de la tecnología. Las nuevas técnicas y las aplicaciones prácticas de la ciencia utilizadas a fin del siglo XVIII en Nueva Granada, fomentadas por la Sociedad Económica de Amigos del País fundada en Mompox, se expresaron en la Expedición Botánica y en los programas de reforma de la educación superior, valorando en particular las matemáticas y la física

GARCÍA-ABÁSULO GONZÁLEZ, Antonio, «Antonio Caballero y Góngora, Arzobispo-Virrey de Nueva Granada. El gobernante más coherente y eficaz de Carlos III», en ARANDA DONCEL, J., COSANO MOYANO, J. y PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coords.), *Actas del Congreso Internacional “El Arzobispo de Santa Fe, Virrey de Nueva Granada y obispo de Córdoba, Don Antonio Caballero y Góngora y su época”*, Córdoba, 2024, p. 46.

