

# INÉDITOS DEL BARROCO GRANADINO

Pintura y escultura de colecciones particulares

**Centro Cultural CajaGranada**

Sala de Exposiciones temporales

Avda. de la Ciencia, 2. Granada

**Enero / abril 2021**



## EXPOSICIÓN

Comisario

*José Javier Gómez Jiménez*

Dirección y diseño

*Miguel Arjona Trujillo*

Restauración

*CRA conservación y restauración*

*Pigmalión. Restauración y Arte*

Gráfica

*Impresiones Granada*

Montaje

*Equipo de montaje CAJAGRANADA*

Transporte

*Dinocar S.L.*

*Feltrero División Arte*

Seguro

*Aon Risk Solutions | Fine Arts Specialty*

## CATÁLOGO

Coordinación

*Miguel Arjona Trujillo*

*José Javier Gómez Jiménez*

Textos

*María Elena Martín-Vivaldi Caballero*

*Antonio Pulido Gutiérrez*

*José Javier Gómez Jiménez*

*David García Cueto*

*Eduardo Lamas-Delgado*

*Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz*

Fotografías

*Javier Algarra*

*CRA conservación y restauración*

*Juan Andrés Gallardo Molina*

Diseño e impresión

*Entorno Gráfico, S.L.*

*www.entornografico.es*

@ de la edición

*Fundación CAJAGRANADA*

@ de los textos

*Sus autores*

@ de las imágenes

*Sus autores*

Depósito legal

ISBN

*978-84-92747-33-7*

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Presentación.....   | 9  |
| Introducción.....   | 13 |
| <i>Cano, Bocanegra, Sevilla y Risueño en colecciones particulares:<br/>obras inéditas y novedades recientes que contribuyen al conocimiento<br/>del barroco en Granada.....</i> | 17 |
| Eduardo Lamas-Delgado   |    |
| <i>Acotaciones a la escultura barroca en Granada. ....</i>  | 25 |
| Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz  |    |
| Catálogo.....   | 34 |
| José Javier Gómez Jiménez   |    |
| Bibliografía.....   | 88 |



Fundación | Cajasol

María Elena Martín-Vivaldi Caballero  
*Presidenta*

Antonio Pulido Gutiérrez  
*Presidente*

Fernando Bueno López-Viota  
*Director Gerente*

Gloria Ruiz Martín  
*Subdirectora de Actividades*

Miguel Arjona Trujillo  
*Responsable de Actividad Social y Cultural*

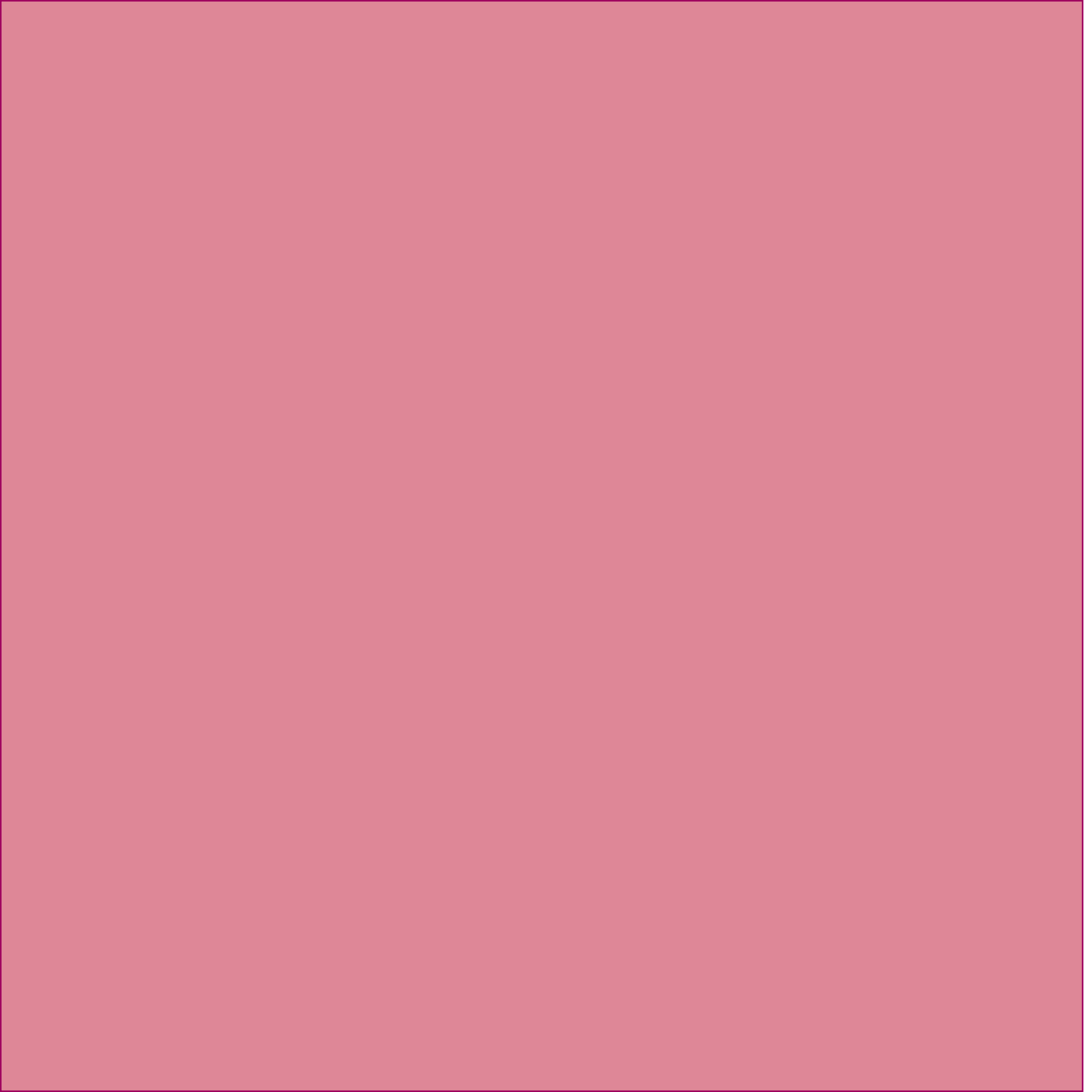
Isabel Arteaga Jiménez  
*Subdirectora de Administración y Secretaría Técnica*

Adolfo Llanas Ramón  
*Subdirector Financiero y de Contabilidad*

Fundación CajaGranada quiere agradecer su colaboración en este proyecto a: Daniel Aguilar Juliá, Javier Algarra, Francisco Ismael Álvarez Pérez, Pablo Arcas Fernández, Francisco Bocanegra, Fernando Carnicero Ruiz, Miguel Ángel del Castillo Amaro, Inés Espigares Guillén, Juan Andrés Gallardo Molina, David García Cueto, Antonio García Bascón, Francisco de Paula Garrido Rodríguez, Ángela María González Quesada, David Heredia Carmona, María Rosa López Barajas, María Dolores López-Marín Pérez, familia Martínez de Victoria, José Luís Molina Sierra, Eduardo Lamas-Delgado, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Francisco Oliver Ruiz, Gloria Pérez Córdoba, Hernando Pérez Díaz, Juan Manuel Taboada Morente, Joaquín Torrente García de la Mata, José María Rodríguez-Acosta Márquez, Antonio Ruiz García, Gloria Ruiz Martín, Rosario Zayas-Fernández de Córdoba.









La presentación de la exposición *Inéditos del Barroco granadino. Pintura y escultura de colecciones particulares* en el Centro Cultural CajaGranada da muestra, una vez más, del interés de nuestra Fundación en participar del debate cultural y artístico de Granada y su entorno, con propuestas del interés tanto del público como de especialistas y estudiosos. En este caso, un tema clásico como es la escuela granadina del barroco, se presenta con novedades considerables gracias a las últimas investigaciones llevadas a cabo por distintos expertos y que son convenientemente sintetizadas por el comisario en una selección de pinturas y esculturas significativas. Obras de Alonso Cano, Pablo de Rojas, Pedro Atanasio Bocanegra o la familia de los Mora crean un discurso de gran valor para la historia del arte.

En *Inéditos* la mayor parte de las piezas, todas ellas de colecciones particulares, se exhiben por primera vez, todo un lujo para el visitante, que debemos agradecer al desinteresado préstamo de sus propietarios sin cuya generosidad un proyecto de este calado no habría podido llevarse a cabo. El cuidado catálogo mantendrá la vigencia de los estudios aportados a un periodo -la Granada de la Edad Moderna- que sigue fascinando con sus creaciones únicas y exquisitas. Han sido muchos meses de trabajo y a pesar de las dificultades generadas por la actual situación de pandemia, una exposición de estas características es ejemplo de la labor que las instituciones culturales realizamos animando un período complicado para todos en el que la cultura debe ser acicate e inspiración para superar los malos momentos vividos.

Finalmente, quiero agradecer personalmente a Fundación Cajasol su inestimable colaboración, también a todos los que han contribuido al montaje de la exposición y a la edición del catálogo e invitarles a visitar las salas de exposiciones temporales y como complemento el Museo Memoria de Andalucía.

*María Elena Martín-Vivaldi Caballero*  
*Presidenta de CajaGranada Fundación*



La riqueza inagotable del Barroco granadino y andaluz, el extraordinario patrimonio artístico de nuestra tierra, no deja de admirarnos y sorprendernos con obras de arte inéditas que salen ahora a la luz. Esta es la singular aportación de la extraordinaria muestra que tenemos el honor de impulsar dentro del fructífero convenio que mantenemos con la Fundación CajaGranada.

La alianza de nuestras dos instituciones como instrumento de desarrollo y vertebración de las dos Andalucías, se concreta esta vez en un novedoso proyecto que será sin duda un acontecimiento cultural de primer orden en Granada en este 2021, a la vez que una referencia ineludible a la hora de estudiar esta etapa gloriosa del arte español.

No ha sido fácil reunir estas piezas de pintura y escultura sin catalogar que se encontraban dispersas en colecciones privadas, y mucho menos realizar este trabajo en plena pandemia. Como puede apreciarse en el presente catálogo, la exposición incluye obras de maestros consagrados de la talla de Alonso Cano junto a piezas anónimas y de autores menos conocidos. Todo un hallazgo artístico que refuerza el papel de la escuela barroca granadina como centro de creación artística con señas de identidad propias en el contexto de la corriente barroca.

Para la Obra Cultural de la Fundación Cajasol es un gran orgullo poder contribuir a que nuevas joyas del arte, como las que podemos disfrutar en esta muestra, se sumen al inmenso patrimonio artístico que atesora nuestra tierra. En este momento de reactivación tras la profunda crisis que padecemos, nuestro compromiso de proteger, conservar y divulgar este legado para que sirva de motor de desarrollo socioeconómico tiene más sentido que nunca.

*Antonio Pulido Gutiérrez  
Presidente Fundación Cajasol*



**E**l arte granadino del Barroco no cesa de sorprender gracias a relevantes y continuos hallazgos, que acrecientan el valor de un centro artístico de calidad sobresaliente, personal en su historia y características creativas, y de una gran proyección nacional e internacional. Con el objetivo de seguir sorprendiendo, se ha pensado esta exposición.

Así, se presenta un valioso conjunto de pinturas y esculturas procedentes de colecciones particulares; acción que, por sí misma, cobra máximo interés para el público y los especialistas interesados dada la dificultad que supone, a veces, acceder a las piezas. Pero la condición inédita de las obras exhibidas –a excepción de dos– es lo que verdaderamente constituye el principal reto y aportación de la muestra. De tal forma, se incluyen trabajos de destacables figuras maestras –los hermanos García, Alonso Cano, Bocanegra, Risueño, etc.–, de autores con una escasa producción conocida –caso de Francisco Gómez de Valencia o José de Cieza– y también composiciones anónimas. Unas obras que revelan y suman, a su vez, importantes novedades por constituir tipologías, iconografías, versiones, etc., hasta ahora desconocidas.

De entre la nómina de artistas, especial mención merece nuestro insigne racionero Cano. Su presencia en esta exposición a través de dos maravillosos lienzos, actualmente en colección madrileña, supone, al margen de su importancia material, un feliz reencuentro temporal con la ciudad de Granada donde originalmente los creó.

Conviene señalar que algunas obras se han catalogado y atribuido por primera vez con la objetividad que es preceptiva, no obstante queda abierto a debate y mejor revisión los datos que son expuestos. La falta de documentación específica en algunos casos, ha hecho recurrir a comparativas formales y estilísticas. Un particular ejemplo es la magnífica pieza de san Juan Nepomuceno, que señala la problemática de las obras de arte en busca de autor. Cuestión ésta, entre otros aspectos, que afinadamente reflexionan Eduardo Lamas-Delgado y Juan Jesús López-Guadalupe en los capítulos introductorios preparados para este catálogo.

Por último, la exposición no se estructura en torno a unos bloques temáticos que narran una historia o sigue un orden cronológico-artístico estricto. Tampoco se ha buscado prevalecer ningún artista, ni incorporar a todos ellos a modo de retrospectiva. Todo ha dependido de la fortuna de conocer y localizar un variado número de piezas lo más miscelánea posible. En este sentido, cada una de las obras seleccionadas cobran afirmación individual dadas sus altas calidades materiales y cualidades artísticas. Bajo este fundamento, se ofrece una experiencia basada principalmente en la fruición estética; sin duda, un medio eficaz también de conocimiento.

Hacer posible este proyecto ha sido una tarea compleja dadas las circunstancias excepcionales creadas por la epidemia de COVID-19, pero ha sido superada gracias a la capacidad y competencia de las instituciones que la patrocinan y a la generosidad desinteresada de los prestadores involucrados, que gozan de una maravillosa visión social al compartir su más preciado y personal patrimonio. A todos ellos deseo expresar mis más sincera e infinita gratitud.

Y a los visitantes y lectores de este catálogo espero descubran los múltiples matices que son ofrecidos, que seguro no les dejarán indiferentes.

*José Javier Gómez Jiménez*  
*Comisario de la exposición*

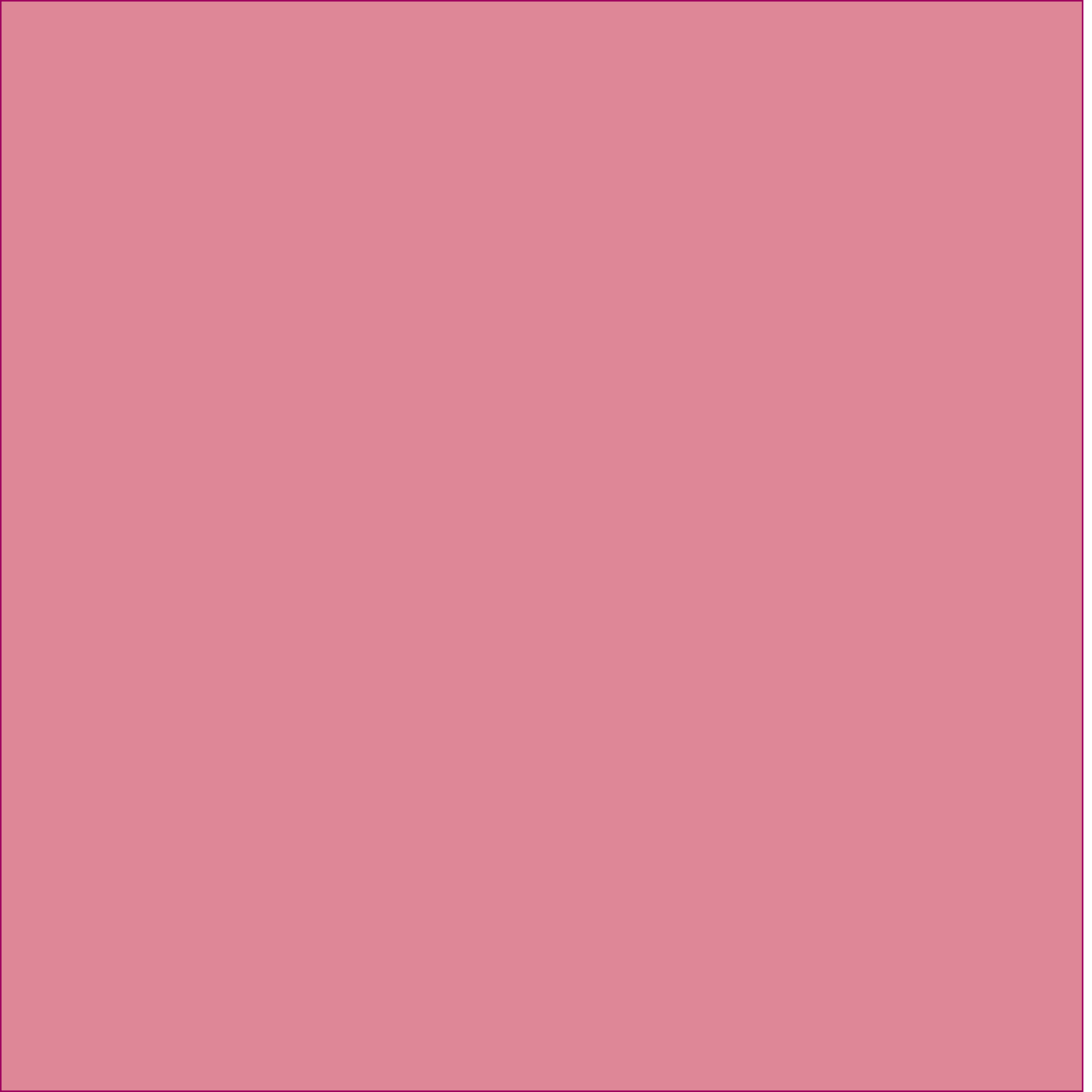
La exposición *Inéditos del Barroco granadino. Pintura y escultura de colecciones particulares*, a la que este catálogo acompaña, constituye un notable evento cultural que avanza de forma considerable en dos frentes: por un lado, supone un incremento del conocimiento histórico-artístico relativo a la ciudad de Granada como centro de creación, y por otro, ofrece al visitante y al estudioso la oportunidad de observar una amplia selección de obras procedentes de diversas colecciones privadas españolas. El nuevo conocimiento se fundamenta en las incorporaciones a los respectivos corpus de relevantes artistas del ámbito granadino, así como en la presentación de datos desconocidos sobre su vida y su obra. En lo relativo a las colecciones que han prestado sus piezas, las hay tanto consolidadas como de jóvenes impulsores, reflejando así un panorama en continua renovación. Se trata, de esta manera, de una singular oportunidad de contemplación y disfrute.

El trabajo expositivo desarrollado compendia la evolución artística de Granada desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XIX. Durante estas intensas centurias, la sociedad granadina participó del nacimiento del naturalismo del primer Barroco con Pablo de Rojas, se turbó e íntimamente se recogió ante las poderosas imágenes de Alonso Cano en la plenitud del movimiento y vio en los trabajos de Manuel González la herencia final del mismo.

Tal proceso queda bien representado con las pinturas y esculturas en muestra, permitiendo observar los contrastes y las similitudes planteadas desde la diversidad del genio creativo de los artífices dentro de una marcada identidad cultural.

*David García Cueto*  
*Jefe del Departamento de Pintura Italiana y Francesa hasta 1800*  
*Museo Nacional del Prado*





## **CANO, BOCANEGRA, SEVILLA Y RISUEÑO EN COLECCIONES PARTICULARES: OBRAS INÉDITAS Y NOVEDADES RECIENTES QUE CONTRIBUYEN AL CONOCIMIENTO DEL BARROCO DE GRANADA**

Eduardo Lamas-Delgado

*Royal Institute of Cultural Heritage (KIK-IRPA), Bruselas*

Una de las colecciones particulares más importantes del siglo XIX, la llamada Galerie espagnole que el rey Luis Felipe de Orléans reunió en el Museo del Louvre en París, poseía un cuadro atribuido a Alonso Cano que hasta ahora se había dado por perdido<sup>1</sup> (fig. 1). El cuadro, que se presenta aquí por primera vez desde su subasta en Londres en 1853<sup>2</sup>, presenta en el reverso del lienzo una etiqueta con un texto en inglés que informa de la antigua atribución de la obra a Cano y de su procedencia francesa: “A. Cano / The Infant Jesus asleep / bot at the sale of the late king / of the French Louis Philippe / London 1853”<sup>3</sup>.

La atribución al pintor de Granada en esta prestigiosa colección se ha recogido en buena parte de la literatura sobre el artista, aunque se haya desconocido el paradero de la obra hasta ahora<sup>4</sup>. Antes

de ingresar en la colección del rey de los franceses, el cuadro se encontraba en España, donde fue adquirido por el pintor francés Adrien Dauzats (1804-1868) en Valencia en 1837<sup>5</sup>. Dauzats asistió al barón Taylor (1789-1879) en el viaje que éste hizo por España para adquirir obras para Luis Felipe. La obra ya se atribuía entonces a Cano, y se tiene constancia de que Dauzats compró la pintura a un personaje conocido como Francisco Guillem, marchante o coleccionista, o ambas cosas; no se sabe<sup>6</sup>. Se cree que el cuadro podría ser aquél del mismo asunto que Ceán menciona como obra de Cano en la Cartuja de Portacoeli<sup>7</sup>.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que una colección particular de Kingston Lacy posee un cuadro de Cano de este mismo asunto, que también podría ser el de la Cartuja<sup>8</sup>.



Fig. 1. Andrea Vaccaro (antes atribuido a Alonso Cano), *Niño Jesús dormido*, colección particular.



Fig. 2. Pedro Atanasio Bocanegra (aquí atribuido), *Inmaculada Concepción*, Luxemburgo, catedral.

El cuadro atribuido a Cano en la colección del rey Luis Felipe en París se vendió en Londres en 1853, perdiéndosele la pista a partir de entonces. Lo localizamos hace poco cuando se hallaba en una colección privada belga, como obra de un artista granadino del siglo XVII<sup>9</sup>. A pesar de la presencia de la etiqueta con la atribución a Cano, atribución que, además, recoge la historiografía sobre el artista granadino, se llegó a la conclusión de que el cuadro es, en realidad, una obra napolitana del siglo XVII, obra que presenta una versión de una calidad notable de una composición de Andrea Vaccaro (1604-1670). De hecho, fue una composición particularmente exitosa, de la que se conoce un buen número de versiones y copias, muchas procedentes del taller de Vaccaro. En 2014, se vendió una en Melbourne como copia de un original de Murillo<sup>10</sup>.

En Europa, fuera de España, al igual que este cuadro atribuido a Cano durante mucho tiempo, las obras del barroco granadino han sido y son a menudo objeto de coleccionismo inconsciente por parte de los propietarios; esto es, se coleccionan per se, sin tener conocimiento de su autoría o su procedencia. Pintores poco apreciados o apenas conocidos hasta no hace mucho fuera de una audiencia de carácter local, muchos cuadros de maestros como Juan de Sevilla, Bocanegra o José Risueño, se han vendido y se han coleccionado como anónimos o con atribuciones erróneas.

Junto al supuesto Cano de la Gallerie espagnole, otro buen ejemplo lo constituye la *Inmaculada Concepción* de Luxemburgo atribuida aquí a

Bocanegra<sup>11</sup> (fig. 2). Este cuadro procedente de una colección particular belga donde se atribuía a Murillo, se encuentra desde 1939 en la catedral de la ciudad de Luxemburgo<sup>12</sup>. De una excelente calidad, la Inmaculada de Luxemburgo se ha atribuido recientemente a Cano<sup>13</sup>, cuyos modelos sigue indudablemente. Sin embargo, el estilo corresponde más bien a la producción de sus epígonos de Granada durante los años 1660-1680. Concretamente, el cuadro presenta claras similitudes con la manera de Bocanegra, similitudes que se hacen particularmente evidentes al comparar la figura de la Virgen con la del cuadro de *La Virgen con santos y ángeles*<sup>14</sup> (fig. 3), o los angelotes con los de su pendant *la Virgen con santos*<sup>15</sup>, ambos en el Prado.



Fig. 4. Juan de Sevilla, *Jesús en el banquete de Simón el fariseo*, colección particular.

Un caso similar es el de *Jesús en el banquete de Simón el fariseo*, una obra que atribuimos a Juan de Sevilla cuando se localizaba en una colección particular belga hasta su subasta en 2014<sup>16</sup> (fig. 4); su composición es comparable a la que Sevilla empleó para el cuadro de la parábola del rico Epulón del Museo del Prado; el artista presenta una misma orquestación de distintos planos articulados a través de arquitecturas monumentales, un talento del que el pintor también hizo gala en su monumental cuadro de *La flagelación de Cristo* en la catedral de Granada. Ambos cuadros muestran una misma inquietud por el arte de la perspectiva que, como indica Palomino, Sevilla hubo de aplicar a las decoraciones efímeras del Corpus en Granada<sup>17</sup>. Sin embargo, el cuadro del banquete en casa de Simón está muy desgastado y ha sido intensamente restaurado, con notables repintes. A pesar de todo, sus calidades y las fisonomías de los personajes denotan la manera de Sevilla.



Fig. 3. Pedro Atanasio Bocanegra, *La Virgen con santos y ángeles*, Madrid, Museo del Prado.



Debe señalarse que Juan de Sevilla quizá haya gozado de mayor fortuna consciente entre los coleccionistas que su compañero Bocanegra, por haber firmado sus cuadros de un modo más claro que aquél, que generalmente empleaba sus iniciales al estilo de lo que hacía Alonso Cano. De Sevilla se conserva en una colección privada una magnífica representación del tema del presagio de la Pasión en la infancia de Jesús, una escena en que la Virgen presenta al Niño como redentor de la Humanidad, simbolizada por el globo<sup>18</sup> (fig. 5). El cuadro, que constituye una de sus mejores obras, retoma la iconografía que el pintor empleó en otra excelente pintura conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid<sup>19</sup>, del que se conoce una copia en propiedad privada<sup>20</sup>.

De Bocanegra podemos mencionar toda una serie de casos inéditos donde su autoría ha pasado desapercibida. Así, su gran cuadro de *La última comunión de san Fernando* en la catedral de Jerez, cuadro que, a pesar de venir firmado y fechado, había permanecido como obra anónima en la colección a la que perteneció antes de ser cedido a la comunidad religiosa que, a su vez, lo cedió a la catedral<sup>21</sup>.

Otro tanto se podría decir del cuadro de *La glorificación de santa Rosa de Lima*, procedente de la colección del conde de Maule y que Montes localizó en la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Chiclana de la Frontera<sup>22</sup>.



Fig. 5. Juan de Sevilla, *Presagio de la Pasión*, colección particular.

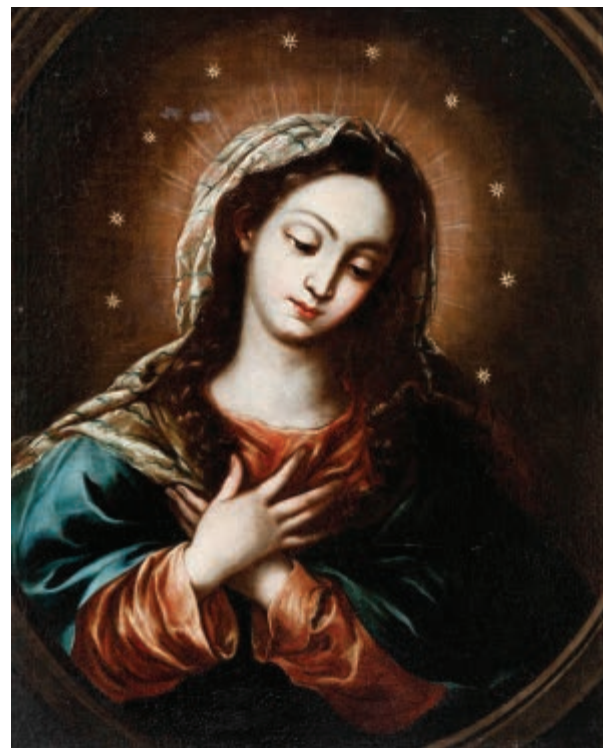


Fig. 6. Pedro Atanasio Bocanegra, *Virgen*, Sanlúcar de Barrameda, colección particular



Fig. 7. Anónimo, *Virgen con el Niño*, Málaga, colección particular.

Como obra desconocida llegó a la colección de Allende Salazar otra obra entonces inédita de Bocanegra, un cuadro con una Virgen en busto que sigue los modelos compositivos romanos de finales del siglo, particularmente los de Maratta que reinterpreta los anteriores de Reni y Sassoferrato<sup>23</sup>. Modelos que Bocanegra sigue de nuevo en la Virgen de la colección F. Ismael Álvarez de Granada, presente en esta exposición, y en otra Virgen en busto conservada en una colección particular de Sanlúcar de Barrameda<sup>24</sup> (fig. 6). La composición de esta última debió de conocer cierto éxito, pues se conoce otra versión autógrafa similar, aunque con importantes retoques sobre la capa original<sup>25</sup>, y una copia exacta

de calidad mediana<sup>26</sup>, ambas inéditas y en colecciones particulares.

También basada en modelos romanos es una *Virgen con el Niño*, obra inédita, en una colección privada de Málaga, cuadro que debe atribuirse a un maestro granadino del último tercio del siglo XVII<sup>27</sup> (fig. 7). De colección privada procedía también, hasta su ingreso en el Prado, *El triunfo de David* de Bocanegra<sup>28</sup>, que igualmente sigue de cerca modelos italianos; esta vez genoveses (fig. 8). En concreto, la obra es una copia del cuadro del mismo asunto de Valerio Castello, asimismo en una colección privada, cuyo modelo Bocanegra hubo de conocer sea en Madrid o en Granada, quizá a través de otra copia o de un dibujo<sup>29</sup> (fig. 9).



Fig. 8. Pedro Atanasio Bocanegra, *El triunfo de David*, Madrid, Museo del Prado.



Otro ejemplo más del desconocimiento de los maestros granadinos entre anticuarios y coleccionistas es el boceto para una obra atribuida a José Risueño, boceto que tuvimos ocasión de identificar en una colección privada de Markedal<sup>30</sup> (fig. 10). En el cuadro, que representa una escena del tema del presagio de la Pasión en la infancia de Jesús, Risueño copia, adaptándola, la composición de Juan de Sevilla del mismo asunto mencionada antes. En la adaptación, se ha optado por incluir tres nuevos personajes en la parte central de la composición pero en un segundo plano. Se trata de figuras que representan a san José, a san Joaquín y a santa Ana. El boceto de Risueño que retoma la composición de Juan de Sevilla arroja luz sobre otras tres pinturas que presentan copias o adaptaciones con los mismos cambios señalados antes, obras que Sánchez-Mesa atribuye o relaciona con Risueño<sup>31</sup>, y para las que el boceto de colección belga habría sido el prototipo.



Fig. 10. José Risueño (atribuido), *Presagio de la Pasión*, Markedal, colección particular.



Fig. 9. Valerio Castello, *El triunfo de David*, colección particular

En efecto, el boceto es probablemente un trabajo preparatorio para el cuadro del mismo asunto del Museo de Málaga<sup>32</sup>. Existe una segunda copia de la composición de Juan de Sevilla, de mayores dimensiones, atribuida también a Risueño, en el Hospital de San Juan de Dios en Granada<sup>33</sup>, y que posiblemente fue también objeto de coleccionismo, pues se cree que es la que perteneció a la colección Moreno-Barreda<sup>34</sup>. Muy posiblemente, la tercera copia del modelo creado por Sevilla es el cuadro que se encontraba en la colección Vilchez, atribuido también



a Risueño<sup>35</sup>. Aún en manos de un coleccionista, fue subastado en Madrid en 2008<sup>36</sup>. Tanto por su técnica abocetada como por su pequeño formato, se debe interpretar también como un trabajo preparatorio. Por tanto, nos encontramos ante dos bocetos y dos cuadros acabados, cuatro copias de Risueño con distintas variaciones a partir de la composición original de Juan de Sevilla; todos son piezas sacadas a la luz por colecciones particulares.

La obra de la colección de Markedal, y cuantas obras se exponen en esta exposición, nos muestran

cómo las colecciones privadas, que atesoran aún un importante número de inéditos, pueden proporcionar datos que completen el estudio de numerosos artistas del barroco granadino. Todas vienen a enriquecer el corpus puesto a disposición de los especialistas para ahondar en su estudio y contribuir a un mejor conocimiento de este brillante episodio de la historia del arte en la ciudad.

- 
- 1 *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée du Louvre*, (Paris : 1838), n°17; BATICLE, Jeannine. *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*. Paris: RMN, 1981, 1 *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée du Louvre*, (Paris : 1838), n°17; BATICLE, Jeannine. *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*. Paris: RMN, 1981, p. 40.
  - 2 Para la famosa venta de 1853, que creó una gran expectación en toda Europa, ver: *Catalogue of the pictures forming the celebrated Spanish Gallery of his Majesty the late king Louis-Philippe*. London: Christie & Manson, 1853, lote 54.
  - 3 La inscripción procede probablemente de una segunda venta del cuadro, cuando fue adquirido por un tal Schlichter. Venta: Christie's Sawbridge Erle Drax. Londres, 1935, lote n° 79.
  - 4 Como obra de Cano figura el cuadro aún en WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Painter, sculptor and architect*. Princeton: 1955, p. 154 y se menciona en: HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: 1988, p. 259; *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2002, p. 588.
  - 5 BATICLE, Jeannine. *Op. cit.*, p. 40; ÁLVAREZ LOPERA, José. "Fama temprana de Cano en Europa", Cuadernos de arte de la Universidad de Granada 32 (2001), pp. 17-43, n. 94; FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. "La gran evasión: andanzas de Lord Taylor por España para formar la Galería Española del Louvre". En: *El museo desaparecido: dispersión y destrucción del patrimonio artístico español: II: Desamortizaciones (1615-1868)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, vol 2, p. 178.
  - 6 La información sobre la compra a Guillem figura en la documentación sobre la formación de la colección de Luis Felipe: París, Archives Nationales, 04 1725. Ver: BATICLE, Jeannine. *Op. cit.*, p. 40.
  - 7 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: 1800, vol. 1, p. 222.
  - 8 Alonso Cano, *Niño Jesús dormido*, óleo sobre lienzo, 52 x 79 cm, Wimborne, Kingston Lacy (National Trust, 1257133). Sobre este cuadro, ver: WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, p. 120, cat. n° 24. Ver también: Art UK, <https://artuk.org/discover/artworks/the-sleeping-christ-child-100546> (fecha de acceso: [25-X-2020]).
  - 9 El cuadro fue objeto de una consulta al Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) en Bruselas en abril de 2018 para su estudio. Se encuentra hoy en el comercio de antigüedades de París.
  - 10 Anónimo según Andrea Vaccaro, *Niño Jesús dormido*, óleo sobre lienzo pegado sobre un panel, 64 x 86, localización desconocida. Ver: JOEL, Leonard. Fine Art Auction: Sale LJ7018 [25/03/2014]. Melbourne: Leonard Joel, 2014, lote 107.
  - 11 Pedro Atanasio Bocanegra, *Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, 300 x 226 cm, Luxemburgo, catedral. Para este cuadro ver: SAGUAR QUER, Carlos. "Una Inmaculada de Alonso Cano en la catedral de Luxemburgo". *Goya Revista de Arte*, 355 (2016), pp. 126-129. Ver también: "BALaT: Belgian Art Links and Tools", Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X044002&objnr=40006252&nr=1> (fecha de acceso: [25-X-2020]).
  - 12 El cuadro fue objeto de un estudio y de una campaña fotográfica en 2010 por parte del servicio de inventario e investigación en historia del arte del KIK-IRPA.
  - 13 SAGUAR QUER. *Op. cit.*
  - 14 Pedro Atanasio Bocanegra, *Virgen con santos y ángeles*, óleo sobre lienzo, 187 x 332 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (P006588).
  - 15 Pedro Atanasio Bocanegra, *Virgen con santos*, óleo sobre lienzo, 186 x 332 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (P006589).

- 16 Juan de Sevilla, *Jesús en casa de Simón el Fariseo*, óleo sobre lienzo, 89 x 113 cm, colección particular. La identificación del cuadro como una obra granadina y la atribución al pintor se habían operado el año anterior, cuando los propietarios presentaron la obra a la sección de inventario e investigaciones en historia del arte del Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) de Bruselas para su estudio, justo después de una restauración llevada a cabo en un taller de esa ciudad. Ver: "BALaT: Belgian Art Links and Tools", Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X066685&objnr=11003279&nr=2> (fecha de acceso: [25-X-2020]).
- 17 PALOMINO, Antonio. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 319.
- 18 Juan de Sevilla, *Presagio de la Pasión*, ca. 1680, óleo sobre lienzo, 88 x 73.5 cm, firmado: «SEVILLA.», colección privada. Para este cuadro, ver: LAMAS-DELGADO, Eduardo. "Quelques considérations sur le thème du présage de la Passion en Espagne : à propos d'une image «très mystérieuse de la Nativité», tableau de Mateo Cerezo (1637-1666)", *RIHA Journal* 33, (2012), <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jan-mar/lamas-mateo-cerezo> (fecha de acceso: [20-X-2020]).
- 19 Juan de Sevilla, *Presagio de la Pasión*, ca. 1680, óleo sobre lienzo, 1.90 x 1.30 m. Valladolid, Museo Nacional de Escultura (inv. CE0960). Para este cuadro, ver: LAMAS-DELGADO. *Op. cit.*
- 20 Anónimo según Juan de Sevilla, *Presagio de la Pasión*, colección privada. Para este cuadro, ver: "Artnet", <http://www.artnet.com/artists/juan-de-sevilla-romero-y-escalante/las-dos-trinidades-LzR-uZYFK6ZHLk5zT9DINw2>, (fecha de acceso: [25-X-2020]).
- 21 LAMAS-DELGADO, Eduardo. "Los pintores Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), hacedores de santos especializados en la Granada barroca". En: *Hacedores de Santos: la fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Doce Calles, 2019, pp. 139-154.
- 22 MONTES, Francisco. "Rosa en su Celestial Paraíso: una fiesta limeña en la Granada barroca". Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 41 (2010), pp. 149-168; LAMAS-DELGADO. *Op. cit.* (2019), p. 142.
- 23 Pedro Atanasio Bocanegra (atribuido), *Nuestra Señora*, óleo sobre lienzo, 67 x 48, Madrid, Museo Nacional del Prado (P002797).
- 24 Pedro Atanasio Bocanegra (aquí atribuido), *Nuestra Señora*, óleo sobre lienzo, 83 x 68, Sanlúcar de Barrameda, colección Garcilaso y Perafán. Inédita.
- 25 Pedro Atanasio Bocanegra (aquí atribuido), *Nuestra Señora*, óleo sobre lienzo, 69 x 52, Tolosa (Francia), colección particular. Inédita.
- 26 Anónimo según Pedro Atanasio Bocanegra (aquí atribuido), *Nuestra Señora*, óleo sobre lienzo, 72 x 60, colección particular. Inédita.
- 27 Inédita.
- 28 Pedro Atanasio Bocanegra (atribuido), *Nuestra Señora*, óleo sobre lienzo, 56 x 81, Madrid, Museo Nacional del Prado (P007159).
- 29 El cuadro de Castello ha pasado por la galería Matthiesen en Londres.
- 30 José Risueño, *Presagio de la Pasión*, óleo sobre tabla, 26.5 x 17.5 cm, Markedal, colección privada. Para este cuadro, adquirido en Madrid en 2012, ver: LAMAS-DELGADO, Eduardo. "Un boceto de José Risueño: un nuevo boceto atribuido a José Risueño y su relación con una serie de copias con variantes de un modelo de Juan de Sevilla". En: Rasguños, esquicios y borronillos, 31 enero (2020), <https://rasgunos.hypotheses.org/2005> (fecha de acceso: [25-X-2020]).
- 31 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño*. Escultor y pintor granadino (1665-1732). Granada: Universidad, 1972, pp. 263-264, cat. 137 (donde se dice que la obra está firmada).
- 32 José Risueño, *Presagio de la Pasión*, óleo sobre lienzo, Málaga, Museo (inv. BA/DO00379). En comunicación al autor de J. A. Palomares Samper, conservador del museo, de 25-XI-2013, se proponía la atribución del cuadro a un artista del círculo sevillano de Valdés Leal.
- 33 José Risueño, *Presagio de la Pasión*, óleo sobre lienzo, 296 x 180 cm, Granada, Hospital de San Juan de Dios. Para este cuadro, ver: GILA MEDINA, Lázaro. *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*. Granada: Diputación, 2014, pp. 290-291.
- 34 Así se sugiere en: GILA MEDINA, ed., *op. cit.*, 290. Para la presencia del cuadro en esa colección, ver: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Op. cit.*, p. 264.
- 35 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *Op. cit.*, p. 264.
- 36 José Risueño, *Presagio de la Pasión*, óleo sobre lienzo, 37 x 27 cm, colección privada. Ver: Alcalá Subastas: subasta 18 y 19 de junio de 2008, Madrid, 2008, lote 113.

## ACOTACIONES A LA ESCULTURA BARROCA EN GRANADA

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

*Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada*

La escultura barroca española se nos ofrece dotada de ese aura misteriosa inherente a unas obras aparentemente sencillas pero que encierran unos complejos perfiles que imbrican volumen y color en un impulso único destinado a la provocación, la formación y la persuasión del encandilado espectador, a quien la difícil ecuación de lo natural y lo trascendente que se desplegaba ante sus ojos predispuestos dejaba absolutamente subyugado. Las estrategias de la seducción esgrimidas por esta singular etapa de la historia de la escultura apelaban al halago sensorial desde distintas calidades y valores que abarcaban un amplio espectro, desde la violencia visual del naturalismo lacerante a la idealización mística de la realidad sublimada, rayana en ocasiones lo abstracto. Y sobre este cauce común que cataliza el interés por dar presencia y visibilidad a lo sagrado, en el contexto de una praxis de la escultura de temática casi exclusivamente religiosa,

pocos focos en el Barroco hispano alcanzaron tanta singularidad en su definición como la escuela granadina<sup>1</sup>. Quizá por ello obtuvo desde temprano fama pareja a la de otras grandes escuelas del país y se reconocieron en ella unas señas de identidad propias, que tanta cohesión le proporcionan en comparación con otros núcleos escultóricos del país.

### **De la escuela de Cano a la escuela granadina**

En realidad, las peculiares circunstancias en las que Granada entró en la Edad Moderna abonaron la singularidad de su carácter. Privilegiada por los Reyes Católicos como símbolo de una empresa de siglos en la extensión de los reinos cristianos por la península, el emperador Carlos V quiso dejar memoria imperecedera de la gesta de sus abuelos al impulsar para Granada un auténtico programa imperial que se devaluó con el tiempo pero que siempre dejó un poso clásico en lo formal y una nostalgia

del pasado en lo mental y simbólico que determinó muchas de las actuaciones en la ciudad en los siglos XVII y XVIII. Instituciones de tan alta relevancia como la Capilla Real o la Real Chancillería hicieron de Granada en cierto modo una segunda corte y lo clásico se convirtió para ella en asidero nostálgico de un prestigio declinante. Ello ejerció una contención ‘natural’ del impulso naturalista general a todo el país que siempre se vivió de modo más atenuado en esta ciudad.

Este hecho no lo creo ajeno a la admiración que el arte granadino, en particular la escultura, levantó entre sus espectadores y estudiosos, fundamentalmente en los siglos del Barroco. Quienes en mejor disposición se encontraban para valorarlo eran lógicamente los propios artistas y de este modo el pintor bujalanceño Antonio Palomino, en función de historiador, es quien más tempranamente puntualiza la idea de escuela y de evolución de las artes de una Granada que él mismo conoció. Su relación personal y conocimiento directo de Cano, Mora y Bocanegra le permiten valorar con ponderado juicio la auténtica renovación y singularidad que Alonso Cano supuso en Granada. No es punto menor éste porque con notable intuición Palomino ligó la escuela granadina al concepto de escuela de Cano, más relacionado con la idea de *maniera* que con la de taller propiamente dicho, puesto que a lo que sabemos el genial racionero no aglutinó físicamente un taller de discípulos en torno a sí. Pese a poner más énfasis en la faceta de Cano como pintor, por coincidencia en la práctica del mismo arte, no deja de llamar la atención el detalle con que aborda el

‘discipulaje’ de los escultores granadinos con respecto al genial racionero, especialmente en el caso de Pedro de Mena, en cuya argumentación exagera hasta la hipérbole: “[Mena] dejó su obrador (...) sujetándose como el más humilde siervo, y discípulo a empezar de nuevo a seguir tan eminente escuela (...) [la de Cano]”<sup>2</sup>.

El testimonio cobra tanto más valor cuanto Palomino sabía perfectamente que Pedro de Mena era en su encuentro con Cano un escultor joven pero ya formado, al frente del más importante taller de escultura de la primera mitad del siglo XVII en Andalucía oriental, el de su padre Alonso de Mena. Por tanto, su opinión avala la visión que más de medio siglo después de los acontecimientos se tenía del espíritu renovador de Cano. Y abunda en ello de modo más explícito al afirmar del otro gran valor de la escultura barroca granadina, José de Mora, que “aprendió el arte de la escultura (...) en la escuela del Racionero Alonso Cano”<sup>3</sup>.

Es evidente que por ‘escuela’ Palomino entendía una semilla en forma de ideal estético perdurable que germinó en los principales émulos granadinos del racionero, Mena y Mora, quienes lo interpretaron de modo diverso según su genio, ideal que, a los ojos del mismo Palomino, seguía infundiendo vida a la escultura (y a la pintura también, por supuesto) en la Granada de principios del siglo XVIII que conoció personalmente. Pienso que de su amistad con José de Mora acabó de deducir el impacto de Cano sobre los principales talentos artísticos de la ciudad que, sin llegar a un discipulaje reglado, dejó una honda

y perdurable huella. Sin aquilatar conceptos historiográficos, Palomino dio la clave para explicar la singularidad y personalidad del arte de la escultura en la Granada tardobarroca, dando pie a acuñar un verdadero concepto de escuela.

En esa línea operan el pintor granadino Fernando Marín y el crítico gijonés Juan Agustín Ceán Bermúdez a fines del Setecientos. Marín probablemente nutrió de noticias de Granada el famoso *Diccionario* de Ceán<sup>4</sup> y entre ambos queda consolidado un concepto de escuela granadina que parte del singular genio de Cano y ribetea de perfiles originales al arte de la ciudad, con una impronta clásica en su contención expresiva y suave idealización que atrajo la atención y la admiración de estos críticos ilustrados en el contexto de una general aversión hacia lo Barroco. La valoración de este aspecto del Barroco granadino alcanza incluso a obras precancas como el Crucificado de los hermanos García en la sacristía de la catedral de Granada, ponderado por Marín, aunque vinculándolo a Gaspar Becerra<sup>5</sup>.

Por su parte Ceán insistía en la figura de Cano como motor de la escuela hasta el punto de hacerlo maestro de los citados hermanos García. Alineado con el testimonio de Palomino, de quien bebe, venía a subrayar el encuentro entre Cano y Mena como punto de inicio de la escuela, aunque para ello ‘retocara’ la literalidad de los hechos<sup>6</sup>: “Cuando Cano tomo posesion de su prebenda el año de 1652 ya era Mena profesor acreditado en aquella tierra. Movido de la curiosidad de conocer un artista que por su habilidad habia logrado ser racionero

de aquella iglesia metropolitana, vino á la ciudad y consiguió verle trabajar. Quedó tan admirado de su inteligencia y execucion que le suplicó le recibiese por su discípulo. Cano, que aunque duro tenia buen corazon, conoció su buen deseo de adelantar y condescendió con sus insistencias; y Mena trasladó á Granada su casa y su familia y principió á estudiar de nuevo su profesion (...)”.

En el mismo contexto histórico y de pensamiento la mención específica de la saga de *los Moras* por el maestrante Juan de Dios Pérez de Herrasti en un discurso ante la Sociedad Económica de Granada en 1783<sup>7</sup> o las curiosísimas anécdotas sobre José de Mora referidas por el jesuita valenciano Antonio Conca en su *Descrizione odeporica della Spagna*<sup>8</sup> revelan la pervivencia en la memoria colectiva de la genialidad de José de Mora, integrada en una tradición escultórica asumida como legado singular, bajo la renovadora huella de la poderosa personalidad artística de Cano.

El siglo XIX comenzaba, pues, con el concepto consolidado de la escuela granadina como escuela de Cano. El erudito Giménez Serrano<sup>9</sup> fue de los primeros en emplear el término escuela, que consagra Ángel del Arco<sup>10</sup> al despuntar la centuria siguiente. Precisamente en el siglo XX el desarrollo de los estudios sobre la escuela granadina vino a definir el horizonte historiográfico en el que nos movemos hoy. Piezas fundamentales fueron los estudios de Ricardo de Orueta y de Antonio Gallego Burín; especialmente, la monografía de José de Mora de este último vino a establecer el mejor recorrido sobre la

escuela en su vertiente escultórica realizado hasta entonces<sup>11</sup>. La abundancia de estudios desde entonces hace inútil un esfuerzo sintetizador pero baste apuntar que la conmemoración del centenario de la muerte de Alonso Cano en 1968, con la exposición y coloquios que llevó aparejados, refrendó y clarificó con sus correspondientes cotejos en la España de la época esta noción de escuela granadina que se había desarrollado desde la ponderación del influjo en ella de Cano<sup>12</sup>. De entre la abundante producción historiográfica aparecida en el último medio siglo, quiero destacar la importante intuición que la tesis doctoral del profesor Sánchez-Mesa aportó cuando al versar sobre José Risueño, amén de valorarlo en el contexto del clima artístico generado por Cano entre los principales émulos en escultura (Mena y Mora), encauzó una apertura en la visión integradora de las artes al abordar la compleja personalidad de Risueño, pintor y escultor<sup>13</sup>, versatilidad más común de lo habitualmente considerado en el arte granadino y que viene en cierto modo a explicar algunas de sus singularidades.

### Los perfiles de una personalidad singular

El magisterio de Cano va a determinar una serie de rasgos de carácter conceptual en la esfera de las artes plásticas fundamentalmente, de la que serán deudores los artistas granadinos durante más de un siglo. En el caso de la escultura, se imponen determinadas elecciones que se suman a una definición formal también nítidamente acotada para conformar lo que he dado en llamar el 'modo granadino'<sup>14</sup>. De entre estos aspectos comenzaré por señalar

la acusada tendencia a la simplificación expositiva que concentra todos los recursos compositivos y expresivos en la imagen aislada y exenta, muchas veces de pequeño formato. Ello exige una intensa economía de medios que se restringen a lo esencial; al tiempo, despliega toda una serie de recursos de matiz que interpelan directamente al espectador en la cercana contemplación. Originalmente nace este rasgo de la creación intelectualizada y reflexiva de Cano para irse devaluando con el tiempo en una suerte de austeridad de medios que se expresa escuetamente. En consecuencia, la presencia de la escultura en relieve se aminora en el caso granadino, género el del relieve mucho más narrativo y atento a criterios compositivos que podemos considerar más pictóricos.

Esta prevalencia de la simplificación compositiva en cierto modo lleva aparejado un segundo carácter, la tendencia a la idealización que frena un naturalismo que en otras latitudes se vuelve palpitante cuando no lacerante, pero que aquí queda como contenido por una suave idealización que busca en su progresivo apartarse del natural un acercamiento a lo sublime, como corresponde a una escultura de temática casi exclusivamente religiosa. Conviene a este concepto un tercer carácter, la contención expresiva, en cierto modo criterios interdependientes unos de otros. Se dota a la imagen de una especie de aura silente de profunda intimidad espiritual, sin perjuicio de alguna propuesta más intensa y expresiva. Son todos ellos caracteres netamente restrictivos que en su economía de medios favorecen la codificación nítida de tipos y su reproducción, hasta



el punto de que a través de ellos la escultura granadina alcanza una incontestable personalidad pero también se devalúa en el adocenamiento a que los somete el manoseamiento de los mismos tipos durante décadas.

Otro resultado de la simplificación compositiva canesca será la 'cuaresma cromática' que impone el racionero y que gozará de vigencia durante más de media centuria; en efecto, la rica tradición de estofas y adornos pictóricos que había caracterizado a la escultura granadina durante la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII, quedó en suspenso al instaurar Cano una sobriedad cromática que se ejerce a través de colores lisos, que permiten valorar mejor el modelado de superficies y sus matices de volumen y luz, combinando el mínimo de colores posibles, vigente al menos hasta la segunda década del siglo XVIII. Se completa con cuidadas veladuras que denotan un avezado conocimiento de la técnica pictórica.

Este último dato nos introduce en otro rasgo que viene a definir y singularizar la práctica de la escultura en la Granada poscanesca de acuerdo con el ejemplo del racionero, la versatilidad de los artífices de la escultura, quizás más acusada que en otros focos de creación artística del país. Dentro de esa versatilidad se observa por lo común la singular coincidencia que tiene lugar en Granada del escultor y del policromador en un mismo artífice a partir de Alonso Cano. El concepto especulativo de la práctica del arte en Cano infundió ese ejercicio plural de disciplinas artísticas, mancomunando los dos oficios que

permitían conformar la imagen de madera policromada como un todo globalmente considerado y acabado. De este modo, el artista mantenía un control absoluto del desarrollo de la obra desde la idea inicial hasta el resultado final. Como consecuencia, los maestros más próximos en el tiempo y en el concepto al propio Cano, Pedro de Mena y José de Mora, realizaron por lo que sabemos la policromía de sus propias obras<sup>15</sup>, de suerte que vino a difundirse en el ambiente artístico de la ciudad una especie de proyecto formativo de los artistas de carácter plural, habilitándolos para la realización completa de sus esculturas policromadas. Salvo el caso documentado de Torcuato Ruiz del Peral, del que consta que algunas de sus obras fueron policromadas por su hermano José Manuel, parece generalizado este hecho de una estirpe de escultores-policromadores. Y con una frecuencia relativamente alta se hallan artistas en el Barroco granadino, aparte de Cano, que practican indistintamente la pintura y la escultura, el más eminente de ellos el citado José Risueño, pero también es el caso de Pedro Tomás Valero, Diego Sánchez Saravia o (sólo eventualmente, parece) José Ramiro Ponce de León. Parece evidente que la segregación de oficios habitual en otras zonas de España tuvo menor vigencia en Granada, seguramente porque la ausencia de una Edad Media cristiana restara importancia a la estructura y control del gremio.

Pero la tónica que vertebra la escultura granadina tardobarroca no se cimenta sólo en conceptos estéticos más o menos abstractos sino que fragua también en prototipos formales de extraordinaria



difusión, sobre los que descansa esa comunión de estilo tan estrecha en los obradores de escultura de la Granada del Setecientos. Si el concepto arranca de la poderosa y renovadora personalidad de Cano, la interpretación que a la postre se prolonga en el tiempo en la escultura granadina será la de José de Mora. De él dimana un tipo fisonómico muy característico de pómulos marcados, nariz aguileña, barba breve sobre barbilla enérgica y cuencas oculares profundas que otorga un innegable aire de familia a buena parte de la escultura setecentista granadina en sus figuras masculinas, comenzando por sus hermanos Bernardo de Mora el Joven y Diego de Mora y calando también en algunas obras de Risueño (el artista de más personalidad junto a Mora de la Granada poscanesca) y del escultor antequerano Antonio del Castillo.

Pero será en las generaciones de escultores que parten del taller de Diego de Mora y se extienden hasta entrado el siglo XIX donde se materialice ese ‘modo granadino’ tan característico. El tipo fisonómico aludido, con la característica desunión entre barba y bigote, se repite incesantemente, se ablanda y adocena, pierde intensidad pero no identidad formal, ya no es fruto de una reflexión estético-simbólica pero sí una herencia consolidada y de éxito a la que no se toca precisamente por su alta demanda; a pesar de la evidente pérdida de calidad en muchos casos de la escultura granadina conforme avanza el siglo XVIII, la ciudad siguió siendo foco atractivo para clientes de toda Andalucía oriental, perpetuando a través de varias generaciones este legado. La codificación de prototipos no se agota en

el modelo masculino sino que obviamente se acompaña de otra propuesta para la figura femenina, muy característica sobre todo en la representación de la Dolorosa y su típico arqueamiento de cejas en el contexto de una angustia contenida que limita la expresividad de su figura, línea divergente y personal de José de Mora frente a la mucho más intensa de su pariente Pedro de Mena.

Definido quedaba, pues, un modelo barroco característicamente granadino de extraordinaria cohesión formal; algunas variantes técnicas, sobre todo el tratamiento aristado de paños en superficie que arranca de Agustín de Vera y de Ruiz del Peral — que parece trasladar la dureza de la piedra a la madera en artistas cuya versatilidad también amparaba el ejercicio escultórico en piedra (distante técnicamente del de la madera)— representan de los pocos puntos de evolución. Junto a ello, la recuperación del fasto cromático en las policromías, seguramente efecto de la estancia granadina de Duque Cornejo y que permite superar la austeridad en el uso del color a partir de la segunda década del siglo XVIII, aunque a finales de la misma centuria, aun repitiendo los mismos modelos formales, se volverá a reprimir la viveza de la policromía por imposición del gusto clasicista de la Ilustración, como demuestran Felipe y Manuel González, por ejemplo.

### **Conclusión, cara y cruz del ‘modo granadino’**

El resultado de este itinerario estético es la conformación de un modelo definido por una extraordinaria afinidad en lo formal. No queda duda de que

la gestación de este modelo estilístico del Barroco maduro granadino parte de los patrones practicados por José de Mora, cuya personal interpretación de Cano sustanció en lo formal la codificación de un modelo típico. Pero el interés o el éxito del modelo no bastaban para asegurar su continuidad. La realidad de un entramado de escultores integrados en talleres bien cohesionados aseguró la difusión del mismo con pocas variaciones y, por tanto, la definición de esta personalidad de la escuela granadina que es el *modo granadino*.

El estudio del taller de Diego de Mora y de otros obradores que lo continúan en el tiempo está arrojando nuevos datos sobre artífices hasta ahora desconocidos, a los que la esquiva documentación impide atribuir obras concretas<sup>16</sup>. Y es que ese innegable aire de familia que la escultura en Granada posee desde fines del siglo XVII facilita de modo notable su adscripción a la escuela granadina e incluso aproximarse a su cronología; a cambio, la fuerte cohesión formal que vertebra sucesivas generaciones de escultores de la Granada del Setecientos entorpece deslindar personalidades artísticas diferenciadas. Variaciones de matiz, datos técnicos que sólo el análisis material de la obra puede arrojar o la noticia documental, tan escasa como reveladora, pueden sacar de la indistinción a un nutrido elenco de obras. Quizás la obsesión clasificatoria, la tradición del atribucionismo, que tanto ha esclarecido el desarrollo de las artes en otras latitudes, e incluso el interés de mercado de coleccionistas y anticuarios induce a ver en este hecho un grave inconveniente en el estudio de la escultura barroca granadina.

Pero ello nos hace olvidar que lo verdaderamente importante es la calidad de las obras con independencia de las manos que las realizaron.

En un panorama en general adocenado, emergen tónicas personales con puntos álgidos de calidad como las que representan Diego de Mora, José Risueño, Agustín de Vera, Torcuato Ruiz del Peral o Diego Sánchez Saravia entre otros; la irregular calidad de la producción de algunos de ellos evidencia la tendencia a la dinámica de taller y la reproducción de modelos en ellos. Desde artistas como los reseñados queda pendiente una paciente labor de construcción de catálogos pero también discriminar las obras de mayor calidad de aquellas repeticiones *quasi* seriadas de manoseados modelos. Y en ese contexto general de merma creativa, la escuela granadina arribó hasta entrado el siglo XIX como atractivo núcleo de producción escultórica para buena parte de Andalucía oriental, incluso a través de talleres nómadas, manteniendo en el tiempo ese cuño propio tan característico que siguió gozando del aplauso popular. El fenómeno sigue siendo muy llamativo a día de hoy y determina nuestro conocimiento de la escultura granadina del periodo al tiempo que incentiva redoblar esfuerzos de investigación y catalogación a fin de aclarar este denso y complejo panorama.

- 1 Esta idea constituye el hilo conductor de la más reciente revisión global sobre la escuela granadina de escultura barroca: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”. En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord). *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera: ExLibric, 2016, vol. 2, pp. 19-69.
- 2 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo pictórico y Escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947, t. III, p. 281. El ‘encuentro’ Cano-Mena tendría lugar, como señala el propio Palomino, en las cuatro soberbias imágenes de santos para el convento de Ángel Custodio de Granada, hoy en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad.
- 3 *Ibid.*, t. III, p. 567.
- 4 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- 5 GARCÍA LUQUE, Manuel. “La lista de pinturas y esculturas de ‘mérito’ de la catedral de Granada (1792)”. En: RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y TAÍN GUZMÁN, Miguel. *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, p. 786.
- 6 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico...*, t. III, p. 109.
- 7 *Piezas de oratoria y poesía, que en la junta pública celebrada por la Real Sociedad Económica de Granada, para la distribución de premios de la Escuela de Diseño en el año de 1783, leyeron los señores don Juan de Dios Perez de Herrasti y Pulgar, individuo de la Real Maestranza de Granada, y don Antero Benito Núñez*. Madrid: Imprenta de don Joachin Ibarra, 1783, p. 18. Citado por GARCÍA LUQUE, Manuel. “La lista de pinturas...”, p. 793.
- 8 *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle Belle Arti degne dell’attenzione del curioso viaggiatore*. Parma: Stamperia Reale, 1792, pp. 435-436.
- 9 GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: Imprenta de Puchol, 1846.
- 10 DEL ARCO, Ángel. “La escuela escultórica granadina (apuntes para la historia de las bellas artes en Granada)”. *Revista crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas*, VII (1907), pp. 218-227.
- 11 GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora*. Granada: Facultad de Letras, 1925, pp. 39-54.
- 12 *Centenario de Alonso Cano en Granada*. Granada: Patronato de la Alhambra-Caja de Ahorros, 1969.
- 13 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad, 1972.
- 14 Se desarrolla este concepto por extenso en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El ‘modo granadino’. Hacia la definición estética de una escuela y sus talleres”. En: *Mece-nazgo, ostentación, identidad. Estudios sobre el Barroco hispánico* (en prensa).
- 15 Se conservan incluso dibujos atribuidos a estos maestros. Cf. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986, pp. 305-309; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Miscelánea de dibujos granadinos”. En: *Symposium internacional «Alonso Cano y su época»*. Actas. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, p. 400; NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, pp. 164-165.
- 16 Consúltense al respecto PALOMINO RUIZ, Isaac. *Diego de Mora (1658-1729). Vida, obra e influjo de un artista de saga*. Tesis doctoral. Granada: Universidad, 2017 y GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Contribución al estudio de la escultura andaluza del siglo XVIII. Pedro Duque Cornejo y su estela en Granada”. En: SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Docta Miner-va: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad, 2011, pp. 83-94.



**CATÁLOGO**

## Cat. 1

Pablo de Rojas (Alcalá la Real, Jaén, 1549-Granada, 1611)

*Cristo en la Cruz*

Último tercio del siglo XVI

Madera tallada y policromada; 71,5 x 42 x 10 cm.

Colección Hernando Pérez Díaz. Málaga

Aún cuando encuadrable en el clasicismo manierista, los rasgos naturalistas del arte de Pablo de Rojas apuntalan el comienzo del Barroco para la escultura granadina y, por extensión, del resto de Andalucía. Creador prolífico de suficiente individualidad y genio, sus imágenes devocionales y procesionales alcanzaron una amplia difusión como sirvieron de estímulo y orientación plástica a diversos artistas. Es el caso de Juan Martínez Montañez (1568-1649), quien se inició en el oficio con Rojas.

Tema central y de magistral nivel en su carrera fueron los crucificados. En ellos infunde un sentido emocional contenido, conjugando la perfección y la belleza orgánica de las anatomías y los rostros –sin apelar a lo trágico de la muerte– con la persuasión emocional y piadosa propia del concepto religioso tridentino. Los estilemas de Rojas formulados en el *Crucificado* de la basílica de las Angustias (ca. 1582) y en el *Cristo de la Esperanza* (1592) de la catedral de Granada sirven para atribuirle, razonadamente, la autoría de este *Cristo en la Cruz* –también en colección particular, se conoce otra pieza que presenta una parecida dimensión y hechura–. La talla adquiere interés por su formato pequeño –concebida, tal vez, como cruz de altar o de oratorio– y el acabado parcialmente policromado. Su reducida escala lo conecta con los crucifijos de plata y bronce producidos en Italia, los cuales fueron ampliamente suministrados y admirados en España

y, sin duda, Rojas conoció y se sugestionó. En este sentido, los afamados Cristos en la Cruz relacionados con Guglielmo della Porta (1515-1577) y su taller son una referencia, entre otras, que permite vislumbrar analogías.

Con una refinada estilización, Jesús está sujeto con tres clavos, la cabeza inclinada sobre su hombro derecho y con diminuta corona de espinas, haciendo cuerpo con la cabellera. Presenta la boca entreabierta, los ojos semicerrados, los brazos desplomados con los dedos agarrotados, el cuerpo suavemente modelado con una estrecha cadera, el tórax resaltado y una llaga en el costado. El *perizonium* cubre su desnudez, anudado con vuelo y plisado con el borde en pico sobre el muslo.

La pieza es toda virtuosa. Destacar el trabajo detallado que recrea de manera realista los relieves óseos y las musculaturas de los brazos, donde la tensión visibiliza hasta las arterias. Asimismo, la madera de boj en su color natural –que muestra sutiles toques de color rojo a modo de sangre– confiere una gran solemnidad y nobleza a la imagen.





## Cat. 2

Juan Sánchez Cotán (Orgaz, Toledo, 1560-Granada, 1627)

*La Virgen despertando al Niño*

Ca. 1603-1627

Óleo sobre lienzo; 103 x 80 cm.

Colección particular. Granada

Este cuadro, también nombrado como *Virgen de la vela*, fue dado a conocer por primera vez al público hace quince años, concretamente con motivo de la exposición *A María no tocó el pecado primero. "La Inmaculada en Granada"*. Ante el no siempre posible y deseado acceso a la colección privada que lo conserva, se ha considerado de amplio interés incluirlo en esta muestra con objeto de tener la oportunidad de contemplarlo nuevamente. De igual modo, es interesante su incorporación por su artífice, Sánchez Cotán, tratándose de una figura clave que inaugura la corriente naturalista pictórica en Granada, tras su asiento en la ciudad en 1603. Y todo ello sin desmerecer la pieza, que valoramos como una de las iconografías más originales y demandadas de la producción del autor.

Sabido es que este lienzo es una versión, con ligeras modificaciones, de tres de igual tema realizadas por Cotán a lo largo de su vida. Siguiendo a Orozco Díaz, la luz que emana del fuego de la vela y la chimenea es la verdadera protagonista de este conjunto de pinturas, que modula, con distintas gradaciones, a los personajes y objetos que componen la escena según sus distancias. En este sentido, Cotán se nos revela como un artista sólidamente formado y maduro, además de ser un pionero en España al trabajar, con gran perfección e intensidad, el concepto de tenebrismo lumínico tan característico del arte Barroco. Un lenguaje aprendido en

Toledo, donde tuvo abierto taller propio, recibiendo el influjo de pintores italianos que trabajaban en el Escorial, como también de artistas flamencos.

La acción representada se enmarca en un modesto interior hogareño. María coge una mano a su Hijo, que se encuentra acostado en una cuna y, a la vez, lo mira con maternal amor. Jesús, por su parte, corresponde al gesto elevando los brazos y perfilando una leve sonrisa. Con estos mínimos elementos expresivos se nos presenta una pintura serena y tierna, conceptuada para la emoción y devoción religiosa en clave íntima, sin apelar a un contenido trascendente.

La pintura es muy sencilla en su composición. Un triángulo enmarca las figuras quedando dispuestas en un primer plano. La ilusión de profundidad creada por el foco de luz de la vela se ve acentuada con la mesa colocada en perspectiva, donde se descubre un bodegón compuesto por un candelero, una jarra y una sartén con gachas. En cuanto al color, sobresale el contraste creado entre el rojo tostado de la vestimenta de la Virgen y la colcha de un vivo blanco y verde que arroja el cuerpo de Jesús cuyos pliegues, dada su fuerte iluminación, dibujan unos potentes relieves.





### Cat. 3

Miguel Jerónimo García (Granada, 1576-1639) y Jerónimo Francisco García (Granada, 1576-1644),  
llamados “los hermanos García”

*María Magdalena penitente*

Ca. 1620-1630

Terracota policromada; 26 x 22,5 x 6 cm.

Colección particular. Granada

De deleitable penitencia. Así puede calificarse esta escultura dada su excelente ejecución y la penetrante expresividad doliente y sensual que emana la Magdalena. En este caso, se trata de un tema que se incorpora como nueva iconografía al catálogo de obra de los hermanos García, a lo que se añade el atractivo de ser una santa la protagonista; hecho que resulta excepcional ante la escasez de trabajos femeninos realizados por los autores acotados solo a unos bustos de Dolorosa. Singulariza también la imagen el desnudo ofrecido de la espalda y el pecho –aunque velado en adecuación al decoro– que acerca a los autores a un arte de tono profano, aún siendo de planteamiento y provecho moralizante la representación. La reducida dimensión de la pieza, rozando la miniatura, la convierte asimismo en uno de los “cuadros escultóricos” más pequeños que trabajaran los García. La visión cercana de la figura está pensada para buscar la complicidad del espectador; esto es, la proximidad devocional del creyente.

La estampa la *Magdalena* (1609) de Willem van Swanenburgh (1580-1612), abierta a partir de un dibujo de Abraham Blomaert (1566-1651), admite situar el préstamo temático y formal en la concepción general de la escultura, la cual denota aproximaciones en la encorvadura del cuerpo, la posición del brazo sobre el pecho y la grafía del pelo y la calavera. Sin embargo, el rostro y el cuerpo se alejan de la citada fuente y nos plantea conexiones con el arte renacentista italiano.

Descalza en signo de humildad y medio arrodillada en señal de veneración, la Magdalena se dispone entre una compacta masa de rocas de grandes aristas vivas. Un pequeño y escueto paisaje pictórico sirve de fondo. Componiendo un altar de *vanitas*, se acompaña de sus atributos más característicos: una cruz, como símbolo de devoción a Cristo, una calavera, alusiva a la reflexión sobre el final de la vida y, por último, el libro de los Evangelios, que ejemplifica sabiduría y oración. Cuatro lágrimas recorren su juvenil rostro y los ojos, que concentran toda la carga emocional y arrobo espiritual, adoptan una mirada abstraída. Cubre parte de su cuerpo con una tela que luce el típico rayado hebreo, la cual se dobla en grandes pliegues abiertos y profundos agraciando la figura en aplomo y movimiento.

María Magdalena fue una santa estimada con la Contrarreforma por su valor de ejemplaridad. Considerada la antítesis de Eva, logró por medio del arrepentimiento, las privaciones y las disciplinas la expiación de sus pecados. Dichos valores hicieron que su persona tuviese un culto activo, principalmente en clausuras conventuales femeninas. A este contexto de procedencia puede ligarse el origen de esta pieza. Con respecto a su fecha de ejecución, apuntamos las décadas de 1620-1630 en base a la madurez de estilo que presenta comparada con otras obras datadas de los hermanos artistas.



## Cat. 4

Anónimo granadino (según modelo de los hermanos García)

*María Magdalena penitente*

Primera mitad del siglo XVII

Terracota policromada; 37 x 22 x 6 cm.

Colección Fernando Fernández de Bobadilla. Granada

Hasta el siglo XIX, con la irrupción de la individualidad del artista, el concepto de obra original o la originalidad artística como valor inherente del arte no es, en términos generales, un aspecto de atención central. Trasladándonos al medio artístico del Barroco, dominado por el mensaje Católico, el poder de trasmisión de ideas religiosas –sean mensajes devotos o doctrinas morales– es mucho más importante que el carácter personal del artista. De tal forma, las artes plásticas son ante todo medios que buscan persuadir y conmovir el alma del espectador en la fe. Al servicio de esta política de la imagen, determinadas composiciones pictóricas y escultóricas celebres fueron objeto de repeticiones y versiones por parte de sus propios artífices y de éstas artistas menos conocidos a lo largo de toda Europa realizarían numerosas copias, para lo que serían también fundamentales la difusión de estampas religiosas.

Esta escultura ejemplifica las últimas líneas expuestas. Así, su ejecución confirma la admiración y emulación que merecieron el estilo y los modelos escultóricos de los hermanos García, tanto por su capacidad de transmitir un sentimiento religioso, como, seguramente, por su propia belleza estética. Hasta el momento, la pieza adquiere pleno interés por ser la única conocida que reproduce a *María Magdalena penitente* según el modelo de los citados hermanos, obra incluida en este catálogo –Cat. 3–.

Nuestro relieve presenta un tamaño mayor con respecto a su homóloga, si bien el remate superior de la misma –que dibuja un perfil ondulado– creemos que es un añadido posterior con objeto de acomodar la pieza a su actual urna, fechable en el siglo XVIII. Sin el remate, la placa de terracota adquiere dimensiones coincidentes con la de los García. En el plano de las diferencias se observa, relativamente, una menor calidad en el modelado de contornos, volúmenes y detalles gráficos, tanto de la figura de la Magdalena como de las rocas y atributos iconográficos –en este caso además no se incorpora la Cruz–. Diferencias que también alcanzan a una menor resolución de matices en cuanto a la policromía, visibles sobre todo en la carnación y la tela que cubre el cuerpo desnudo de la santa. Por su parte, la vista de fondo pintada es mucho más rica que la de los García –aunque muestra una clara deuda compositiva con los paisajes que los hermanos artistas realizan en otros temas–. En este sentido, la recreación de elementos vegetales y accidentes montañosos resultan muy conseguidos y, además, procuran a la escena mayor sensación de perspectiva.





## Cat. 5

Anónimo granadino (según modelo de los hermanos García)

*Ecce Homo*

Primera mitad del siglo XVII

Yeso policromado; 22 x 21 x 11 cm.

Colección particular. Granada

Se muestra a Cristo en modo doliente. La imagen se dispone a la altura del cuello, aunque la irregularidad de su corte indica que en origen incluiría, al menos, los hombros y la parte superior del pecho. Concebida así, la referencia iconográfica y artística de esta escultura se acercaría a los modelos de *Ecce Homo* de los hermanos gemelos García.

Tradicionalmente, la historiografía vincula el trabajo y la fama de los García a sus eccehomos. Realizados en barro policromado con un estilo muy personal, se contabilizan un número amplio de ejemplares tanto únicos como seriados. En esta última modalidad, se incardinan un conjunto de relieves de medio busto de distintas dimensiones y composición.

Relacionada con esta producción, existe otro grupo de terracotas de eccehomos que, en una valoración general, son de unas calidades técnicas y expresivas menores en una escala de distintos grados. Este grupo de obras, un ejemplo sería el *Ecce Homo* de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen en Antequera, son identificadas por la crítica como copias. Sus artífices, cronologías y el método de ejecución empelado son todavía una interrogante –¿aprovechan la impronta de un molde o son un modelado manual a partir de un original?–. Dentro de estas creaciones, explicables por una activa demanda y devoción, existen también piezas realizadas en yeso –un material cuyo uso es descartable, por el

momento, para los García a razón de su corpus documentado–, aunque el número de ejemplos hasta el momento conocidos es bastante mínimo. A la pieza aquí exhibida, se suma el *Ecce Homo* de busto prolongado que se conserva en el monasterio de las Carmelitas Calzadas de Granada.

El relieve que nos ocupa posee una más que suficiente calidad, imperando una estética adusta de eficaz valor emocional y persuasión piadosa. A pesar del débito del modelo cristífero de los García, varía por presentar una corona de espinas de ejecución muy compacta y emplear dorado en su acabado.







### Cat. 6

Alonso Cano (Granada, 1601-1667)

*María Magdalena penitente*

Ca. 1660

Óleo sobre lienzo; 71 x 93 cm.

Colección J. Torrente. Madrid





### Cat. 7

Alonso Cano (Granada, 1601-1667)

*San Jerónimo en el desierto*

Ca. 1660

Óleo sobre lienzo; 71 x 93 cm.

Colección J. Torrente. Madrid





Subastados en el mercado español en el 2017, esta pareja de lienzos inéditos de Alonso Cano, el más idealista y clásico de entre los grandes artistas españoles de su admirable generación, demuestra lo mejor de su saber pictórico después de su segunda vuelta definitiva de la Corte a Granada hacia 1660, ya anciano, siendo esa fecha señalada la que se ha sugerido como la más factible en su realización. Igualmente es interesante la posibilidad de que estas pinturas se correspondan con las mencionadas por Ceán Bermúdez entonces en el convento de la rama masculina del Carmen Calzado de Granada: “San Jerónimo y la Magdalena apaisados en la Sacristía”. Unos encargos, como otros

tantos realizados por Cano a petición de órdenes religiosas y miembros importantes de la ciudad, que quedaban fuera del ámbito de control del cabildo catedralicio y respondían a la necesidad por aliviar sus penurias económicas.

Dentro de la producción del racionero se conocen varios óleos en los que aborda el pasaje de san Jerónimo en el desierto y de la Magdalena penitente –existiendo, por lo demás, varios dibujos de este último tema–. En el caso de las obras mostradas, su tamaño reducido las diferencia de sus homólogas. Diferencias que alcanzan también al tipo de composición y el modelo de figuras empleadas. El desnudo del pecho de la Magdalena es particular y distintivo de esta

pieza, sin hallarse correlaciones con otras imágenes de la santa que son conocidas del maestro. La ausencia del león que acompaña a san Jerónimo se aparta, asimismo, de la habitual iconografía que practica el autor.

Sí comparten todas las pinturas relacionadas a ambos temas la manera y el gusto de Cano por la pincelada suelta, los efectos del color y la luz vibrante por influencia de la pintura veneciana, que aparece plenamente integrada en su particular estilo. Así, la luminosidad atmosférica del paisaje y la primacía de la tonalidad del ocre de las dos telas envuelve a los personajes en un ambiente paisajístico de gran lirismo y belleza. Especialmente es resaltable la riqueza y viveza de los celajes que imprime a la composición profundidad y mayor prestancia y monumentalidad. Sorprendente de las obras es también su somero estilo, casi deshecho, muy poco dibujado, pero resuelto con una alta calidad y

exquisitez en los diferentes detalles que construyen los personajes. En este sentido es de mencionar los *putti* que revolotean encima de la Magdalena, el efecto transparente conseguido del recipiente de cristal o el crucifijo que reproduce una escultura ejecutada en metal plateado.

San Jerónimo aparece caracterizado de manera recostada. Su concentración espiritual es interrumpida por un ángel que toca la trompeta del Juicio Final. Recostada igualmente aparece la Magdalena, que aparta la atención de la lectura al reparar en los dos juguetones ángeles que portan el mencionado recipiente de cristal que contiene el perfume o ungüento como atributo de su figura. Sus cuerpos son rotundos y bien resueltos volumétricamente. Ambas imágenes traducen a la perfección la característica estética de la renuncia, silencio y quietud en consonancia con las obsesiones transcendentales del Barroco.



## Cat. 8

Pedro Atanasio Bocanegra (Granada, 1638-1689)

*La Virgen con el Niño*

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo; 100 cm x 100 cm.

Colección Fernando Fernández de Bobadilla. Granada

Sobre un fondo sin indicación de ambiente y en actitud frontal, se representa a la Virgen sentada cogiendo a Jesús en su pierna derecha. María, de edad muy joven a juzgar por su rostro, aparece noble y con ademán lleno de elegancia y compostura. No obstante podría decirse que pareciera casi absorta, pensativa y envuelta en un ligero tinte de melancolía. Su cabeza, que repite el tipo más frecuente en el artista, se ofrece con finura de líneas. Viste con amplios ropajes: una túnica roja y manto azul de tonalidades oscuras. Cubre su largo pelo con un velo, el cual exhibe el distintivo rayado hebreo. El Niño, semidesnudo, presenta el cabello rubio y ensortijado. Su mirada es viva, dirigiéndola al espectador. Su gesto movido, con la mano alzada bendiciendo, contrasta con la serenidad de su Madre. Su rostro mofletudo es lo más conseguido de la figura. La unión de ambos personajes se consigue a través del sutil y delicado entrelazado de los dedos de las manos.

La pintura nos sitúa ante la clásica representación de María como trono de Dios. Su iconografía en la pintura española anterior al siglo XVII no es muy usual. Serán los artistas andaluces como Zurbarán (1598-1664), Cano (1601-1667) y Murillo (1617-1682) quienes más lo frecuenten creando un prototipo a seguir durante mucho tiempo al amparo de una demanda devocional atraída por la humanización de este

tema, que le hace valorar la belleza femenina y la ternura infantil.

En este caso Bocanegra interpreta las composiciones de su maestro Alonso Cano, concretamente puede señalarse el cuadro de la *Virgen con el Niño sentada sobre una nube* (ca. 1652-1657) y la insigne y encantadora escultura de la *Virgen de Belén* (ca. 1657). Así, la disposición estable y monumental de las figuras, el característico perfil ahusado, los planos contrastados, entre otros elementos, traducen la homología formal. Llama la atención que este sentido de similitud alcanza también la personalidad de ambos artistas, que respondían a perfiles saturninos, de temperamentos broncos, orgullosos de carácter y de una elevada conciencia personal y profesional.





## Cat. 9

Pedro Atanasio Bocanegra (Granada, 1638-1689)

*Aparición de la Virgen a san Bernardo*

Ca. 1676-1689

Óleo sobre lienzo; 156 cm x 106 cm.

Colección particular. Granada

Bernardo de Fontaine (1090-1153), más conocido como de Claraval, fue abad francés cisterciense que, entre otros méritos, destacó por sus escritos sobre las excelencias de la Virgen María. Su nombre queda también ligado a un hecho milagroso acontecido en su vida, el cual es conocido como *Lactatio Bernardi* o Lactación de san Bernardo. Sobre dicho milagro se narran dos versiones. La primera, cuenta que Bernardo rezando ante una escultura de la Virgen María con el Niño en brazos, de la que era muy devoto, ésta cobró vida. La segunda, describe que Bernardo se durmió durante un rezo y en sueños se le apareció la Virgen. En ambos casos, la Virgen roció con leche de su pecho los labios del santo otorgándole, de tal manera, el don de la elocuencia y la sabiduría.

Bocanegra, con esta pintura, da cumplida representación a la segunda historia. Sobre un fondo arremolinado de nubes de colores cálidos y aspecto vaporoso, que subraya la idea de visión, se disponen las cuatro figuras –muy del estilo canesco– que conforman la escena ordenándose, a su vez, en dos planos. La composición resulta bien equilibrada, quedando construida mediante la intersección de líneas diagonales dominantes. El momento del prodigio se expone de forma contenida y solemne, incorporando acentos de dinamismo a través de los brazos extendidos de Jesús y el brote de leche de la Virgen. La imagen de san Bernardo exterioriza, con su

gesto suavemente inclinado y mirada, su estado de regocijo y gracia espiritual.

Emilio Orozco Díaz en su monografía sobre Bocanegra refiere distintas obras del tema que tratamos. Relacionada con la nuestra cataloga dos en Granada: una conservada en la iglesia de san Juan de los Reyes y otra desaparecida que perteneció al convento de san Bernardo, siendo una versión mejorada con respecto a la primera en comentario del autor. Juzgamos factible, sumando también las dimensiones coincidentes ofrecidas por Orozco, que la pintura aquí exhibida sea la del convento.







## Cat. 10

Pedro Atanasio Bocanegra (Granada, 1638-1689)

*La Virgen María*

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo; 42,5 x 54,5 cm.

Firmado en el reverso: "Pº Atsº, Ft.,"

Colección F. Ismael Álvarez. Granada

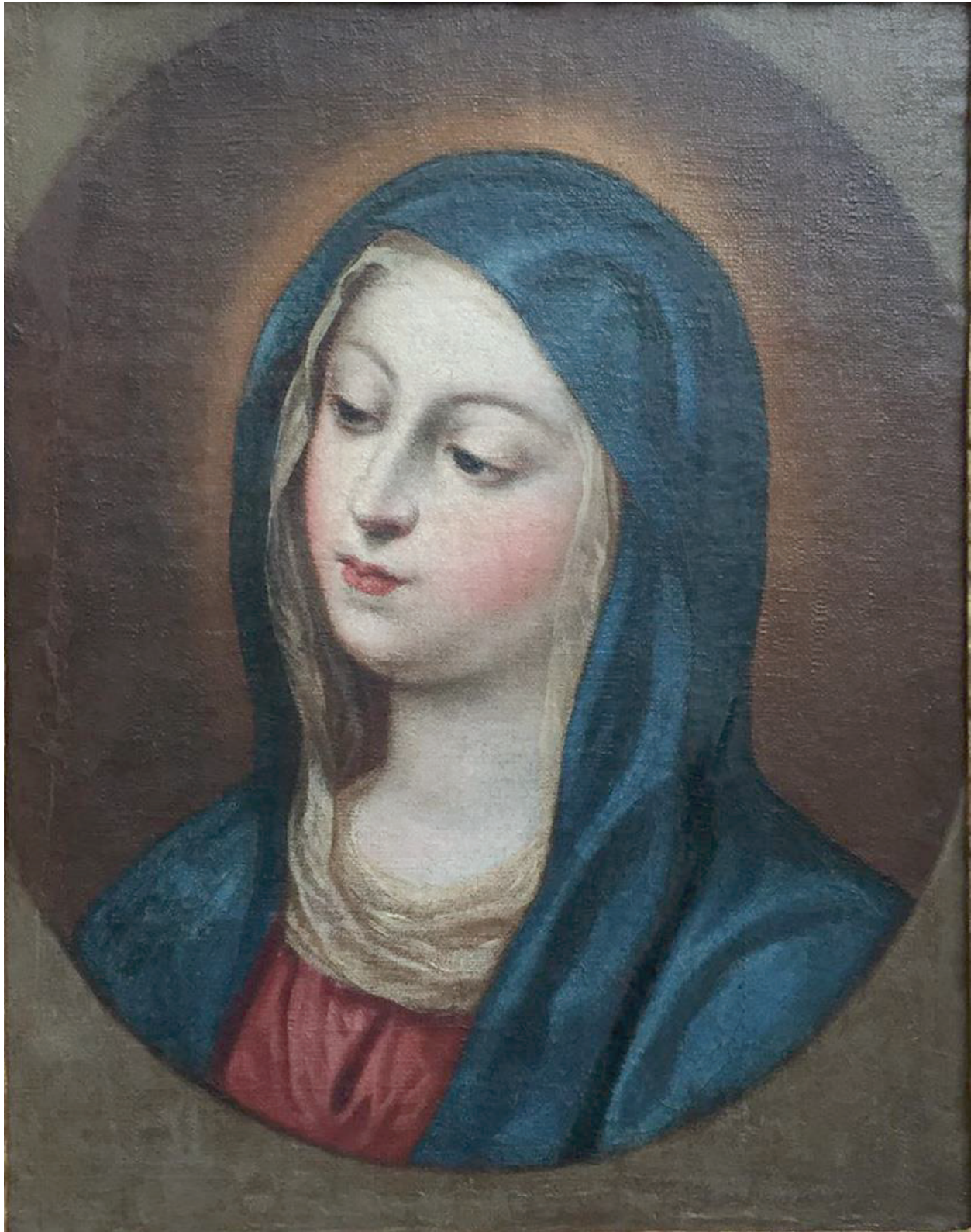
Enmarcada dentro de un óvalo, la Virgen María es representada con una postura ligeramente girada del cuerpo y la cabeza, cuya composición resulta equilibrada y armoniosa. Un fondo neutro de color terroso y el halo de santidad, que propicia un cierto efecto de profundidad, resaltan la sencilla silueta ondulante de la figura. La vestimenta, con una predominante tonalidad fría de azul, dibuja unos pliegues irregulares y de distintos volúmenes que, aun rígidos, introducen interesantes matices de realismo a través del empleo de empastes opacos para crear sombras. A ello se unen amplios toques de luz, usando pintura blanca, que aportan unos efectos de suaves irisaciones.

Con una actitud serena y mirada meditabunda, el rostro de la Virgen queda definido por la viveza cromática de color blanquecino de la carnación en contraste con el rosado de las mejillas. La fisonomía responde a la idealizada y fina belleza más típica que practicara el pintor interpretando, no obstante, el canon artístico legado por su maestro Alonso Cano (1601-1667): cuello delgado, alto y cilíndrico, ojos rasgados, comisura de labios cerrada y pequeña, cejas finas y enarcadas, etc.

En general estamos ante una pintura concebida a modo de retrato, de contenido amable, trabajada correctamente con soltura de pincelada y de tono intimista, destinada en su

origen posiblemente a la oración privada. Asimismo es singular la tipología de Virgen presentada en busto, que se aparta del común de otras Vírgenes que el autor materializa de tres cuartos y con las manos sobre el pecho o unidas en oración. El velo y el manto cubren al completo el pelo de María, siendo otro rasgo atípico en Bocanegra.





## Cat. 11

Pedro Atanasio Bocanegra (Granada, 1638-1689)

*María Magdalena*

Segunda mitad del siglo XVII

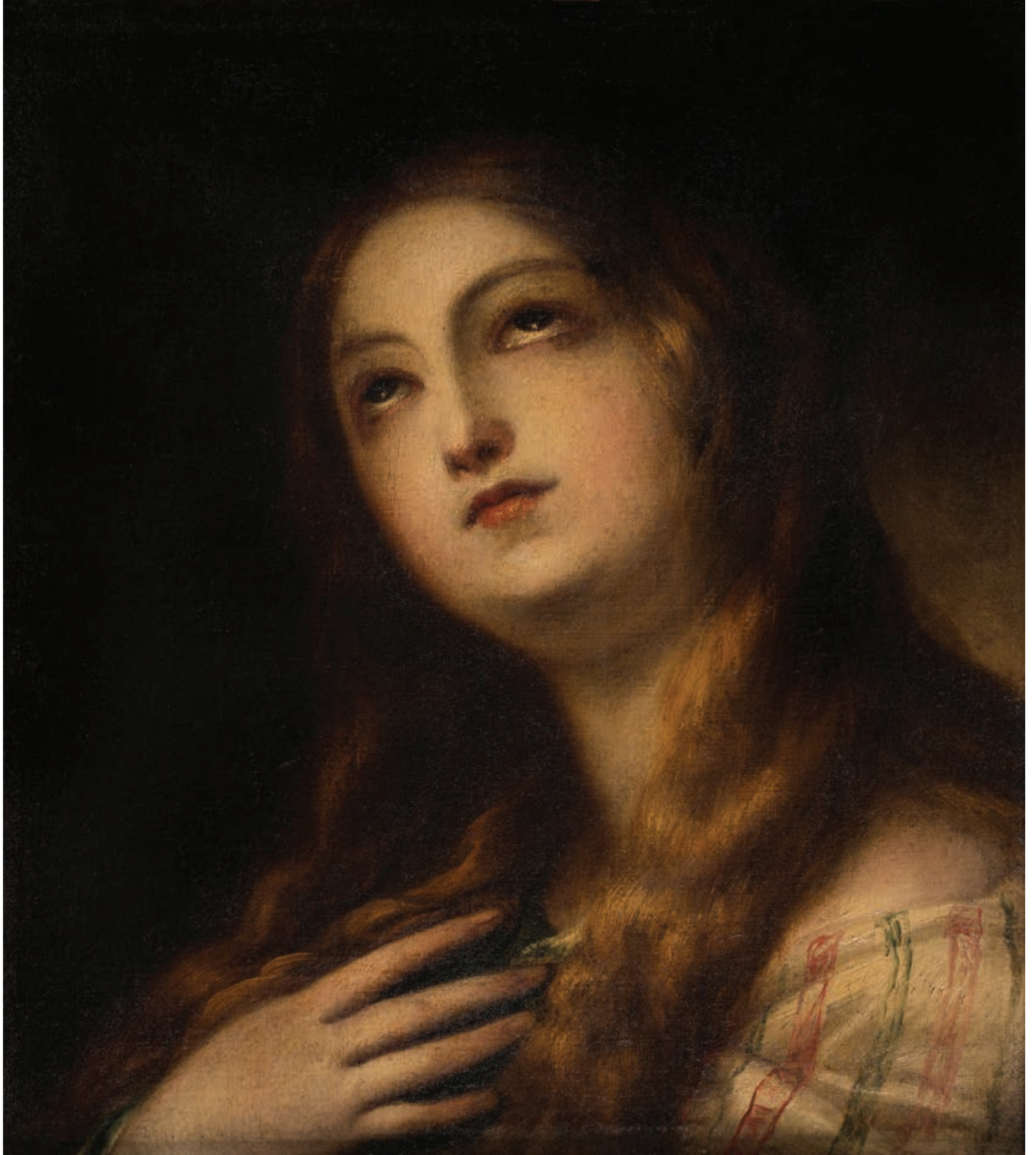
Óleo sobre lienzo; 50 x 45 cm.

Colección privada. Granada

Una suave luz sirve para resaltar de un fondo oscuro la figura, la cual se dispone en un primerísimo plano. El rostro, sin embargo, queda un tanto en penumbra lo que coadyuva en el aspecto plástico a aumentar su vehemente espiritualidad. Escaso resulta el dibujo y la paleta de color, siendo esencialmente caliginosa. A pesar de ello, el trabajo de modelado posee gran vigor y belleza. El tipo físico es el convencional del estilo de Bocanegra: manos, cuello y barbilla oronda, ojos almendraros y mirada alzada.

La problemática de la pintura se circunscribe al tema representado, dado que la imagen no incorpora atributos de identificación. Atributos que, en ningún caso, se encuentran perdidos por haberse cortado el lienzo para reducir su tamaño. En nuestra opinión, se trata de María Magdalena y lo justificamos ante el protagonismo visual que adquiere el cabello, elemento consustancial de su iconografía identificándose como su aureola de santidad. Éste cae suelto y largo por los hombros, pecho y dedos de la mano —como enredándose— transfiriendo, en conjunto, un fuerte sentido erótico. Además, la representada deja a la vista una parte del hombro que intensifica dicho contenido sensual. De ser la Magdalena estaríamos ante una novedad temática en el corpus del artista.





## Cat. 12

Pedro Atanasio Bocanegra (Granada, 1638-1689)

*Adoración de los Reyes Magos*

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo; 137 x 137 cm.

Colección F. Ismael Álvarez. Granada

Esta pintura posee, ante todo, una gran atracción gracias a su estética majestuosa. La acción transcurre en un exterior, donde una sencilla arquitectura de impronta clásica, que ofrece un complemento decorativo, realza el fondo de la escena que queda conformada por un paisaje de montaña con un laguna y un cielo ceniciento de gran amplitud. La apretada presencia de figuras, colocadas a modo de friso y a distintas escalas, está hábilmente resuelta distribuyéndolas en dos grupos: a la izquierda, los reyes Magos y, a la derecha, la Sagrada Familia. El cromatismo es denso y compacto. Una calibrada luz favorece la volumetría de los personajes que son representados en una actitud sosegada. El movimiento lo introduce Jesús, que inclinado y con las manos adelantadas parece querer jugar.

Interesante resulta la inclusión en un primer plano de un niño, el cual mira directamente al espectador gesticulando una sonrisa. Su caracterización es naturalista, tomada de tipos del pueblo llano. Con su dedo dirige muestra atención hacia el acto trascendente de reverencia y entrega del presente de oro que el rey Melchor hace al Niño Jesús. Ambas figuras y la Virgen son la mejor parte trabajada y la de mayor carácter. Así, es resaltable el rostro de Melchor y el efecto de riqueza que desprende el rojo aterciopelado de su manto. Por igual, el cuerpo de Jesús posee un correcto dibujo y

colorido. A nivel de estilo, traduce una deuda directa con los tipos infantiles de Alonso Cano (1601-1667).

El cuadro, en su cronología, debe ser cercano a la serie de la vida de la Virgen que pintara Bocanegra para el monasterio cartujo de Granada; monasterio que también conserva una *Adoración de los Reyes* que debe contemplarse como otra referencia salvando las diferencias de composición. El modelo pictórico, no obstante, es bastante conocido empleando fuentes provenientes de estampas flamencas.







## Cat. 13

Juan de Sevilla (Granada, 1643-1695)

*Descanso en la huida a Egipto*

Segunda mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo; 51 x 77 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "SVA"

Colección privada. Granada

Juan de Sevilla es uno de los mejores pintores barrocos granadinos, cuyo talento y versatilidad le procurará tener una carrera sólida y fecunda en encargos tanto en la ciudad de Granada como en Córdoba y Sevilla. Su estilo es variado, reconociéndose influencias del arte flamenco, base de su aprendizaje, y de Alonso Cano (1601-1667), quién fue su principal maestro aprendiendo además de su técnica a través de encargos compartidos. A estas referencias claves en su arte se añade el uso de estampas italianas y francesas, que usará de inspiración para crear sus composiciones.

Este cuadro, aunque afectado por barridos que alteran en parte la calidad ejecutiva que en origen debió tener, posee puntos de gran entidad y belleza, al margen del interés documental que tiene para conocer la producción del pintor. Se trata de un lienzo que revela una correcta base de dibujo, la entonación es cálida y armoniosa y los toques de luz infieren volumen a las figuras y objetos. La composición se construye a base de una doble triangulación que enmarca las figuras.

Particular de la obra es el fondo de escena que recrea una vista marítima; hecho que se aparta de los habituales emplazamientos donde la Sagrada Familia descansa en su camino hacia Egipto en una naturaleza de interior. Una misma idea de fondo lo utiliza Sevilla en otro óleo de mismo tema, fechado en 1680, que se exhibe en el Museo de Bellas

Artes de Budapest. En nuestro caso, se nos ofrece una mar que parece traducir un fuerte oleaje, enfatizado también por el celaje oscurecido, frente al aspecto en calma del conservado en dicho museo.

Igualmente es interesante la presencia de una columna y una escultura de medio busto. Dichos elementos se representan derruidos traduciendo, simbólicamente, el nuevo y verdadero tiempo que encarna el nacimiento de Cristo que se superpone a la antigüedad pagana. En este aspecto, el autor es un consumado artífice en la recreación de grandes arquitecturas clásicas y aquí, aun siendo pequeña la representación ofrecida, nos da muy buena muestra de ello dado su preciosismo y detalle.



## Cat. 14

Francisco Gómez de Valencia (Granada, 1657-Méjico, ?)

*Presentación de la Virgen en el templo*

Último tercio del siglo XVII

Óleo sobre lienzo; 142 x 105 cm.

Firmado en el basamento de la columna: "Fran.cº Gomez Fat"

Colección particular. Granada

Francisco Gómez de Valencia fue el segundo hijo del pintor Felipe Gómez de Valencia (1634-1679) y, asimismo, su mentor en el oficio. Tras quedar huérfano, a la edad de veintiún años, asume la dirección del taller familiar. Se considera que la obra de Francisco debió ser extensa, aunque lo conocido es bastante exiguo no pudiéndose precisar sus rasgos y evolución estética. Según Ceán Bermúdez heredó de su padre, influido por Alonso Cano (1601-1667) y el arte flamenco, el sentido del color dulce y la facilidad para el dibujo; circunstancia que hace que sus obras se confundan ya que compartieron los mismos temas, como es el caso de las Piedades o las Epifanías. De Ceán Bermúdez procede también la información de su muerte a mediados del siglo XVIII en la ciudad de Méjico. Su marcha a las Indias debió ser posterior a 1699, momento que finaliza en Granada el cuadro el *Tránsito de la Virgen*, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes.

El lienzo que nos ocupa, que fue dado a conocer por Riquel Prados hace más de dos décadas, luce ahora en un estado óptimo de conservación, tras ser restaurado para esta exposición, permitiendo mejor enjuiciar su interés, calidad y belleza. Así, puede destacarse la luminosidad de su paleta de color y los detalles del dibujo que ofrece. La escena ilustra un pasaje del *Protoevangelio de Santiago*, escrito apócrifo del siglo II, según el cual la Virgen María fue llevada a la

edad de tres años por sus padres, san Joaquín y santa Ana, al Templo de Jerusalén y allá la dejaron por un tiempo, junto a otro grupo de niñas, para ser ofrecida e instruida en sus deberes con Dios. En la pintura, María, con gesto inocente, sube una empinada escalinata donde el sumo sacerdote Zacarías la recibe con los brazos abiertos, todo ello bajo la atenta mirada de sus progenitores.

Tanto la concepción de los personajes principales como la composición se basa en conocidas propuestas pictóricas de maestros granadinos, si bien la resolución es aquí más moderada. Protagonista de la pintura es la secuencia de alzados arquitectónicos que ocupan todo el campo de la imagen. Como trampantojos, crean distintos planos confiriendo una notable profundidad de fuga ascendente. Otro punto de interés del cuadro es la presencia de la figura de un menesteroso que aporta naturalismo y humanidad al cuadro. Su inclusión nos vislumbra una conexión con el arte de Murillo (1617-1682) pero también, con estampas flamencas. Por último, el formato grande de la obra nos hace plantear la hipótesis de su participación en el ornato de una iglesia o convento haciéndolo, además, dentro de un programa iconográfico dedicado a la vida de la Virgen.







## Cat. 15

Juan de Cieza (Granada, 1646-1729)

*El triunfo de David*

1692

Óleo sobre lienzo; 110 x 125 cm.

Firmado y fechado en la hoja de de la espada: “D. Juan de Cieza F. 1692”

Colección particular. Granada

El episodio de la pintura ilustra un pasaje del Antiguo Testamento –Samuel 17, 12-58–, cuando el joven hebreo David, futuro rey de Judá, va a luchar contra el guerrero filisteo Goliat para salvar a su pueblo. Tras probarse la armadura de Saúl y sentirse incómodo con ella, David decidió enfrentarse al gigante con sus ropas de pastor, eligiendo como armas su cayado, cinco pedruscos y una honda. David lanzó uno de los pedruscos con su honda que se le clavó en la frente del filisteo, que cayó de bruces. Este momento lo aprovechó para matarle con su espada y córtale la cabeza. David cogió después sus armas y la cabeza de Goliat llevándolas a Jerusalén, donde las puso en su tienda.

A los últimos versículos de la narración corresponde el momento elegido por Juan de Cieza, que ha personificado a David agarrando con firmeza un mechón de pelo de la cabeza de su contrincante que pende suspendida y, en la otra mano, la espada. Su hazaña es ensalzada festivamente con el toque de una sonaja y una flauta por parte de unas féminas. La licencia al tiempo histórico tratado es aportada por la vestimenta, la cual se atiene al gusto contemporáneo del artista. David viste como un apuesto gentilhombre y ellas, como nobles damas. Esta atractiva caracterización de los personajes acerca la obra a una escena de género cortesano, aun su matiz religioso. El tema resulta también original a lo poco tratado por los pintores granadinos.

La pintura es sencilla en su presentación compositiva: tres planos ordenan la distribución de las seis figuras en un fondo neutro, a lo que se añade una fuerte diagonal. En conjunto, se nos presenta una imagen compacta y cerrada. En su ejecución, hay un predominio del color frente al dibujo. Dentro de los habituales recursos plásticos barrocos, es interesante el juego de miradas que se nos ofrece. En este sentido, los personajes que encuadran a David dirigen su mirada hacia él y éste, a su vez, lo hace al espectador adentrándolo en la escena como un participante más.

La obra de Juan de Cieza sigue siendo muy desconocida frente a la de sus hermanos Vicente de Cieza (1654-1702) y José de Cieza (1656-1692). Su formación queda ligada al taller de su padre, Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685) y, posteriormente, al de Pedro Atanasio Bocanegra.





### **Cat. 16**

José Risueño (Granada, 1665-1732)

*Niño Jesús dormido*

Ca. 1712-1732

Terracota policromada; 22 x 11,5 x 7,5 cm.

Colección Hernando Pérez Díaz. Málaga





### Cat. 17

José Risueño (Granada, 1665-1732)

*Niño Jesús dormido*

Ca. 1712-1732

Terracota policromada; 15 x 19 x 28 cm.

Colección particular. Granada



Hasta el momento son tres las esculturas de Risueño que versan sobre la figura del Niño Jesús dormido: dos en colección privada –aquí presentadas– y otra conservada en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Como iconografía y tipología escultórica son una novedad recientemente incorporada al corpus del autor. Concretamente, fueron dadas a conocer en 2018 con motivo del Simposium *José Risueño y su época (1665-1732)*. Poseen además el interés de ser todas terracotas, tratándose de un género artístico que en Risueño despunta por la alta calidad a pesar del reducido número de obras existentes.

De una única figura, estas dos piezas se diferencian por sus tamaños y la caracterización morfológica hecha de Jesús –más rica en volúmenes, detalles y policromía en el caso del primer barro–, aunque el esquema compositivo es similar. Dispuesto sobre un gran paño, de pliegues ampulosos, dormita serenamente Jesús. Apoya su cabeza en un almohadón que se acomoda recogiendo su peso. Las piernas se cruzan y una de sus manos reposa en el pecho adoptando una delicada y tierna pose. Las figuras reflejan los tópicos artísticos de gusto natural a los que es afín Risueño en sus creaciones infantiles: fisicidad mórbida con hoyuelos en barbilla, ombligo y dedos, rostro redondeado con mofletes y papada, boca con delgados labios entreabiertos, ojos rasgados y cabello de espesa melena con gruesos ondeados.

Como es propio de esta representación, se revela un significado simbólico en torno a la predestinación de Jesús a su pasión y muerte. Con una economía de medios narrativos, Risueño prescinde de la cruz y la calavera –dos atributos habituales para explicitar dicho contenido– y opta por el color rojo de la tela para aludir a la sangre que será derramada para redimir al género humano. Sin embargo, el artista apela

más intencionadamente a la emoción y al goce sensible que produce la contemplación del cuerpo del Niño ante su inocencia y apostura amable y tierna. El uso contrarreformista de la imagen anatómica como estímulo de la devoción del creyente es ofrecida con matices mundanos.

Aun con las diferencias señaladas, ambos trabajos son valorables como repeticiones –descartándose el uso de moldes– que modifican la apreciación de Risueño como artista que trabajando un mismo tema no realiza iguales composiciones. Refuerza esta consideración otro de sus temas de terracotas: san José con el Niño. A la conocida pieza del Museo Victoria and Albert de Londres se suma otra de reciente aparición en el comercio de arte internacional.



## Cat. 18

José Risueño (Granada, 1665-1732)

*San Cristóbal con el Niño*

Primer tercio del siglo XVIII

Madera tallada y policromada; 59 x 29 x 35 cm.

Colección particular. Granada

“Las obras más perfectas y expresivas de la estatuaria granadina son todas de pequeñas proporciones”. Este juicio expresado por el profesor Emilio Orozco Díaz se percibe de manera notoria en este *san Cristóbal con el Niño* que, sin duda, acota el mejor hacer y talento artístico de Risueño dentro de su etapa de plena madurez. Se trata de una obra cuya iconografía es nueva en el artista siendo, a la par, un tema poco representado en los escultores granadinos.

La pieza presenta un audaz ritmo, dibujando una marcada línea *serpentinata* que define su composición general. La manera adelantada del brazo y la vara que porta el santo –cuyo remate se encuentra perdido–, así como la formalización aristada y volumétrica del manto rojo en su parte trasera completan la composición mediante un juego de líneas diagonales de gusto muy barroco. A este dinamismo, muy de impronta pictórica, se añade, como contrapunto, el aplomo de las figuras aun cuando parecen estar en un inestable equilibrio. Éstas son toda energía contenida. La anatomía del san Cristóbal, con admirables recreaciones de detalles, impone ante su portentosa musculatura que refleja, por su tensión, el esfuerzo por portar a Cristo. Una fatiga física que se hace más plenamente visible en su rostro. En contrapunto, Jesús, con gesto bendicente, irradia felicidad.





Otro valor de la escultura es su ejecución. Fijándonos en el ropaje, el modelado es excelente y rico en las formas y plasticidad de los pliegues y, especialmente, es virtuosa la labor de adelgazamiento de la madera que equipara al autor a otros maestros en esta habilidad, como es el caso de Pedro de Mena (1628-1688). La policromía sigue la tradición granadina que introdujera Alonso Cano (1601-1667) en la preferencia de uso de colores monocromáticos y planos. Particularmente, la combinación del rojo y el azul son muy distintivos del arte de Risueño.

En lo artístico, se muestra la imaginaria personal del artista y, en concreto, se evidencia una conexión directa con sus barro. El rostro, la barba y la longitud de los dedos de las manos del santo son análogos a los del *san José con el Niño* (ca. 1720) del Museo Victoria and Albert. Igualmente es deudor de sus trabajos de barro el modo de fusionar los personajes en una misma unidad escultórica. Con todo, dichas conexiones otorgan cierta credibilidad a las palabras que escribiera Ceán Bermúdez al referir que Risueño creaba primero en barro: “todo lo que había de pintar o esculpir en madera o piedra”.





## Cat. 19

José Risueño (Granada, 1665-1732)

*La aparición de Dios Padre y el Espíritu Santo*

Último tercio del siglo XVII - Primer cuarto del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo; 147 x 78 cm.

Colección familia Martínez de Victoria. Granada

El interés de esta pintura trasciende su propia factura creativa. Actualmente luce de manera individual, sin embargo, en origen, su completa significación y composición la alcanza en unión a dos conocidos lienzos de Risueño pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Bilbao que representan la Virgen Dolorosa y el apóstol san Juan Evangelista.

Sobre el cuadro existen unas notas personales de Manuel Martínez de Victoria, quién fue director del Museo de Bellas Artes de Granada de 1917 a 1956 y propietario del lienzo, donde manifiesta que Risueño es el autor y precisa la procedencia. Así, esta pintura y las otras dos mencionadas sirvieron de fondo pictórico a un Cristo de talla que se alzaba en una capilla de la iglesia de san Gil de Granada. Concretamente, dicho montaje artístico se vinculaba a un retablo dedicado al Cristo de la Expiración y Vía Sacra, el cual será desmontado con el derribo del inmueble en 1868 causando la posterior dispersión de las piezas. Las pinturas y el Cristo, un crucificado al estilo de Alonso de Mena que preside hoy la sacristía de la iglesia de santa Ana, formaban una escena de Calvario, siendo la tela ahora exhibida la coronación del mismo. Su acomodo dentro de la arquitectura del retablo y su relación con las restantes bienes es posible visualizarlo gracias a tres estampas devocionales granadinas fechadas una en 1730 y las otras en 1779, de las que existen ejemplares en el Museo Casa de los Tiros.

En el lienzo se percibe la impronta de media circunferencia que testimonia su primitiva estructura faltando, no obstante, el cierre de los extremos que se hallan recortados. Dichas faltas anulan una parte del dibujo de las masas de nubes y alteran, asimismo, la posición descentrada que tuvo la figura de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo.

Como es típico en la pintura de Risueño, la entonación policroma es esencialmente rojiza. Sin estridencias, se contrapone al azul de la esfera y a los blancos del ropaje. Magnífico resulta el juego de luz y sombras que procura a la pintura una atmósfera de misterio y milagro. Técnica de claroscuro que acentúa la corporeidad de los personajes e introduce una sensación de profundidad a la escena. Encomiable resulta también la plasticidad volumétrica de las figuras estando proveídas de una gran fuerza, movimiento y expresividad.



## Cat. 20

Jacinto de Molina y Mendoza (?-mediados del siglo XVIII)

*San Nicolás de Bari*

Primera mitad del siglo XVIII

Óleo sobre lienzo; 82 x 60 cm.

Colección particular. Granada

La figura de Jacinto de Molina aún sigue sumida en las sombras, circunstancia que dificulta el estudio de su biografía y obra. Sabemos que profesó como religioso, concretamente como hermano menor; condición que el propio pintor expone en el cartela del *Retrato de Gerónimo Tomás de Casanova* (1747), obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada. Su exiguo catálogo, que se restringe prácticamente a lo conservado en dicho museo, se resume a un número de seis pinturas religiosas –procedentes de extintos conventos granadinos– y dos retratos. Unas obras que sirven de base para atribuir este lienzo al autor por sus similitudes estilísticas.

Cronológicamente, Jacinto de Molina pertenece a la última generación de pintores granadinos que mantienen vivo el ideal estético de Alonso Cano (1601-1667), aunque lo matizan y desarrollan otros rasgos. Esta generación tiene como nombres destacados a José Risueño (1665-1732), Domingo Echevarría “Chavarito” (1662-1751), Rodrigo Benítez Blanes, etc.

El tamaño monumental de la arquitectura representada, con una marcada base de dibujo, otorga a la escena un tono solemne, mientras que el amplio fondo de paisaje, de una factura mucho más libre en la pincelada, introduce el efecto de perspectiva. La figura del santo aparece de cuerpo

entero, vestido de pontifical y mostrando todos los elementos de su dignidad eclesiástica: casulla, báculo y mitra. Posee una buena ejecución tanto en la consecución de los volúmenes –como igual sucede con el cortinaje– como en la detallada recreación ornamental de la vestimenta, aspecto éste que supone un punto sobresaliente, otorgando a la pintura un aire más nuevo o renovador –dieciochesco– con respecto a sus modelos de generaciones anteriores: principalmente los de Cano, Juan de Sevilla (1643-1695) y Bocanegra (1638-1689). En este sentido los colores de la vestimenta son también un aspecto interesante, pues con ellos logra eficientemente una viveza propia del Barroco más avanzado. A los pies del santo se colocan tres niños cuya caracterización oronda y movimiento, de clara impronta canesca, semejan figuras de ángeles.

En cuanto al tema, presenta uno de los milagros más repetidos de la vida de san Nicolás: el de los tres niños desnudos saliendo de la tina. Se trata de un pasaje apócrifo que adquirió gran popularidad desde antiguo, donde se narra la intersección del santo en la resurrección de tres niños que habían sido sacrificados por un ventero, quién sirvió la carne de sus cuerpos como vianda en una cena ofrecida a Nicolás y a otros sacerdotes en su camino al Concilio de Nicea.







## Cat. 21

Familia de los Mora

*San Juan Nepomuceno*

Primer tercio del siglo XVIII

Madera tallada y policromada; 39 x 17 x 17 cm.

Colección Hernando Pérez Díaz. Málaga

De origen Checo, san Juan Nepomuceno (1340-1393) está considerado el primer sacerdote que sufrió martirio al negarse a romper el secreto de confesión. Su veneración se desarrolló muy pronto —a España llegará con la Compañía de Jesús—, si bien su máxima popularidad le llegó en el siglo XVIII, que coincide con su canonización en 1729 por el papa Benedicto XIII (1328-1423). Por avatares históricos su persona se ha duplicado, y con ello la realidad, dando lugar a una figura legendaria que acabó ocultando al verdadero Juan Nepomuceno, quien fue asesinado por el rey Wenceslao IV de Luxenburgo (1361-1419) después de un enfrentamiento con el arzobispo de Praga. No obstante, la creencia popular señala que el rey mandó arrojarlo al río Moldava tras no revelar el supuesto adulterio de su esposa, la reina Juana de Bohemia (ca. 1356-1386).

Previo a la elevación a los altares como santo, su representación y difusión se basó en antiguas estampas y biografías —la más importante data de 1670, escrita por Luis Boleslao Balbín (1611-1694)—. Para esta escultura, se han escogido sus elementos iconográficos más identificativos: sotana negra de sacerdote, sobrepelliz blanca y muceta de armiño en referencia simbólica a su cargo de confesor de reyes. Vestimenta que queda enriquecida con una estofa con motivos vegetales y una cenefa en oro igualmente decorada con flores. La imagen porta en una mano una cruz —de nueva factura— y la otra, la apoya suavemente sobre el pecho. La

fisionomía es la de una persona joven, con bigote y barba corta. A pesar de lo reducido de su tamaño, la hechura de la obra es toda excelente como se comprueba, entre otros aspectos, en la finura y detallado trabajo de la cabeza y las manos. En conjunto, la figura posee un marcado porte teatral, que se acompaña de un fuerte sentido de introspección expresiva.

El sutil *contraposto* de la imagen, el sinuoso plegado de las mangas y el alba, la disposición virada e inclinada de la cabeza, el modelado superficial y suavemente ondulado del cabello, e incluso el tipo de rostro de óvalo alargado, barba bífida y nariz aguileña, se ajustan a los cánones estilísticos de la praxis barroca de la familia de los Mora. Y entre ellos, es notoria la clara filiación con José de Mora (1642-1724).

Por otra parte es cierto que la policromía —principalmente el azul, casi celeste, y el rosa claro— difiere de la conocida de dicho maestro e incluso de la de su hermano Diego (1658-1729), aunque no es extraña en la escuela granadina como sabemos por otros ejemplos. Es, por tanto tentador sugerir la posibilidad de otro autor de la estela de José de Mora, pero dada la marcada personalidad estética de la pieza, creemos más prudente, a tenor de lo conocido hasta ahora, establecer una atribución, aunque algo amplia, a la familia de los Mora.



## Cat. 22

Anónimo granadino (círculo de los Mora)

*Niño Jesús de pasión*

Primera mitad del siglo XVIII

Madera tallada y policromada; 79 x 27 x 38 cm.

Colección Antonio J. Ruiz. Priego de Córdoba. Córdoba

Nos encontramos ante un claro ejemplo de un tipo de escultura que normalmente se acota a los Mora, bien realizadas en el obrador familiar, bien realizadas a posteriori por artistas cercanos o del círculo que asumen como propios el estilo y los modelos creativos de los Mora prolongándolos en el tiempo. Mayormente, dicho círculo responde más a una idea de artesanos que de artistas con invenciones propias, empero sus talleres ofrecerán buenas obras a falta de otras novedades.

En este caso, la pieza resulta ambivalente como es característico de estos abundantes Niños Jesús pasionistas. Así, el rostro presenta correlaciones con los Mora, concretamente con los trabajos Diego de Mora (1658-1729), mientras que el cuerpo blanda. Si bien, hay que considerar este aspecto como algo habitual en las anatomías infantiles. Además, debe pensarse que la representación del cuerpo puede resultar secundaria en la hechura de una escultura al ser cubierto, casi por imperativo del decoro moral, con elementos textiles.

Este Niño Jesús sufre amargamente y busca persuadirnos a través de su pena. Los ojos llorosos y las cejas fruncidas concentran toda la carga expresiva de la imagen. Sus rasgos faciales son finos y cuidados, sobresaliendo sus grandes ojos que incorporan pestañas naturales. Destacable es

el trabajo de la boca donde se perfilan unos labios menudos y entreabiertos que dejan entrever los dientes. La cabellera, de corta melena con ligeras ondulaciones, resalta aun más la redondez del rostro. La fisionomía del cuerpo es rotunda y correcta en su modelado, descubriéndonos unas carnes rollizas. En la policromía, predomina el tono blanquecino de la carnación que contrasta con los frescores rosados. La figura se asienta sobre una base nubosa en la que se representan tres querubes.





## Cat. 23

Anónimo granadino (círculo de Torcuato Ruiz del Peral)

*Niño Jesús de la espina*

Mediados del siglo XVIII

Madera tallada y policromada; 67 x 21 x 21 cm.

Colección Antonio J. Ruiz. Priego de Córdoba. Córdoba

En la iconografía del Niño Jesús se puede ver la exaltación de la humanidad de Cristo. Será también un tema para la reflexión devota y profundizar en los dogmas de la fe cristiana. Dentro del arte Barroco se encuentran una considerable variedad de tipos de Niños Jesús. Los más populares son los relacionados con la premonición a los capítulos de su pasión y muerte, que responden a interpretaciones basadas en visiones y la literatura mística del siglo XVII. Para el caso de Granada, los siglos XVII y XVIII fueron muy fecundos en

encargos de imaginería de Niños Jesús de pasión dado su fuerte arraigo en la devoción privada y eclesiástica.

Esta escultura nos manifiesta esa idea de Cristo mártir, que desde su temprana infancia asume su condición redentora. Nos enseña su dedo punzado simbolizando el sufrimiento que recibirá cuando sea coronado de espinas. En una rica peana, exornada con una rica talla vegetal con acabado en dorado, se dispone la figura de Jesús, que se yergue sobre un grupo de tres cabezas aladas de querubines plañideros.



La hechura de su anatomía es estilizada, solo el vientre resulta abultado. Los compasivos ojos alzados –como clavados al cielo–, el fruncido del entrecejo, las lágrimas que recorren las mejillas y la comisura entreabierta y caída de los labios –dejando ver los dientes superiores– enfatizan, perfectamente, el sentimiento de angustia y dolor en que se halla Jesús. El pelo se divide en dos mitades y se recoge hacia atrás, en gruesos bucles, dejando despejada toda la frente. Los brazos se exhiben abiertos respecto al cuerpo y la mano izquierda portaría una cruz. Aunque sin poder establecer una autoría concreta, algunos rasgos anatómicos entroncan la obra con el estilo de Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773).



## Cat. 24

Anónimo granadino (según modelo de Torcuato Ruiz del Peral)

*Dolorosa*

Segunda mitad del siglo XVIII

Madera tallada y policromada; 29 x 18 x 14 cm.

Colección particular. Granada

La extendida devoción que Granada tuvo hacia la iconografía de la Virgen de los Dolores avivó, hasta bien avanzada las medianías del siglo XVIII, una amplia producción de obras de gran valor. Éstas servirán de influjo a otras creaciones de calidades mucho más moderadas, como ejemplifica la pieza aquí presentada, pero que son significativas para conocer y completar el mapa productivo de la escuela granadina en relación a obradores anónimos coetáneos a los principales maestros –un estudio aun pendiente de sistemático trabajo–.

A la tipología escultórica de Dolorosa codificada por Pedro de Mena (1628-1688), se contraponen el modelo de José de Mora (1642-1724) que resulta más paradigmático e identificativo de la estética o manera granadina. El ejemplo más acabado lo representa la *Virgen de los Dolores* (1671), hoy *Virgen de la Soledad*, de la iglesia de santa Ana. Convertida en arquetipo, será secundada y evolucionada por otros escultores como sucede con los trabajos de Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773). De entre sus originales configuraciones, la bella *Dolorosa* de la iglesia del Sagrario acota el modelo que sirve, a su vez, de inspiración a nuestra escultura. Si bien, su hechura es bastante hierática y simétrica distando de las formas más naturalistas de la obra de Torcuato.

De formato pequeño, este busto prolongado de Virgen queda definido por la amplitud envolvente del manto. En

su lado exterior, se decora con policromía uniforme en azul cobalto y galón dorado con acabado de punteado inciso mientras que la cara interior presenta una corla roja. Una túnica blanca con motivos vegetales esgrafiados completa la vestimenta de la Virgen. El rostro, de gran finura, queda caracterizado por un mentón y pómulos marcados, nariz tipo romana, cejas finas y extendidas y boca pequeña. Las manos aparecen entrecruzadas en actitud de imploración. Este tipo de imágenes, representadas en su visión de pasividad y quietud, buscan conmover profundamente al espectador, pero evitando la escena patética y trágica.





## Cat. 25

Anónimo granadino (en torno a Diego Sánchez Sarabia y Torcuato Ruiz del Peral)

*San Rafael Arcángel*

Segunda mitad del siglo XVIII

Madera tallada y policromada; 50 x 21 x 21 cm.

Colección particular. Granada

Esta talla resalta por su grácil anatomía que, a lo modesto de sus grafismos, resulta proporcionada y elegante en todos sus frentes. El contraposto define la base de la composición y las líneas proyectadas por ambos brazos introducen una sutil nota de movimiento. En este sentido, el patrón empleado es el de una escultura clásica. El uso de un textil para cubrir el calzón procuraría, por su parte, el correspondiente punto de realismo matérico tan característico del Barroco. El rostro se muestra sereno, con la mirada frontal y la boca ligeramente entreabierta, sin manifestar otras emociones. El acabado polícromo de las alas, realizado a punta de pincel, es lo más notorio dado su rico y fino detallismo en la recreación del plumaje. Mismo interés y calidad decorativa se observa en la prenda que cubre el tronco. La figura se yergue sobre una peana dorada de planta y perfiles mixtilíneos, la cual se exorna con una labor de esgrafiado simulando unas escamas de pez en una clara alusión simbólica a la iconografía del santo.

Concretas concordancias estilísticas y formales que muestra la pieza con el *san Rafael Arcángel* (ca. 1741) de la basílica de san Juan de Dios de Granada, trabajo del escultor y pintor Diego Sánchez Sarabia (1704-1779), y con el *san Rafael* del Museo de Bellas Artes también de Granada, obra de Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), permite apuntar su contexto cronológico-artístico a ese entorno próximo, quedando la autoría por el momento en una interrogante.



La proliferación de imágenes de san Rafael se relacionan con su culto como protector de enfermos y peregrinos. Conocido por ser uno de los siete arcángeles que está delante del trono de Dios, su nombre significa “Medicina de Dios”. El Antiguo Testamento –Tobías 5, 4– relata que fue enviado por Dios para sanar al anciano patriarca Tobías, quitándole la ceguera con las vísceras de un pescado, y para guiar a su joven hijo Tobías en un largo y peligroso viaje en cuyo transcurso conoció a su esposa Sara, a quien también san Rafael curó de la opresión del Demonio.



## Cat. 26

Manuel José González Santos (Granada, 1767-1848), llamado “el Granadino”

*Virgen de la Soledad*

Último tercio del siglo XVIII

Madera tallada y policromada; 44,5 x 43 x 27,5 cm.

Colección Juan Manuel Taboada Morente. Granada

Manuel González representa la dualidad estilística en la que se encontraba la disciplina escultórica granadina a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Por un lado, es un autor que se mantuvo fiel a la herencia plástica de Alonso Cano (1601-1667). De otra parte, es un artista que introdujo signos de los nuevos modos neoclásicos, dado el empuje de las Academias de Bellas Artes, marcando así, el inicio del arte contemporáneo en Granada.

Su producción, algo estereotipada, es principalmente devocional, resuelta con una gran habilidad técnica y firmemente enraizada en el gusto popular –condiciones éstas que aureolaron la figura del autor–. La pieza aquí exhibida es ejemplo de ello. Nos encontramos ante el tema de la Soledad de la Virgen en el Calvario, donde González reinterpreta un tipo iconográfico muy valorado y querido en Granada y que cuenta con esculturas de gran éxito. Por similitudes de modelo, podemos nombrar a Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773) como el principal referente compositivo de esta excelente escultura.

Aspecto importante de la pieza se atiene al hecho de su directa relación formal y de estilo con la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad* (1783-1796) perteneciente al oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, que permite aseverar la autoría propuesta. Si bien, se distinguen ambas obras por sus

tamaños –más reducida en nuestro caso–, la posición de la cabeza y el manto y la policromía empleada –la venerada en Cádiz se muestra al completo en azul oscuro–.

Esta imagen concentra su fuerte expresión de tristeza en la mirada alzada de los ojos al cielo y las manos fuertemente entrelazadas, renunciando a gestos violentos o desgarrados. La Virgen, de rostro joven y ovalado, se muestra sedente sobre una gruesa peña –un orificio dispuesto en la parte trasera indica que la imagen se acompañaba de una Cruz–. Su disposición forma un esquema piramidal y las piernas dibujan una V. El plegado del ropaje es ampuloso y pesado, adquiriendo formas entrecortadas de blando modelado que pareciera un trabajo de barro –técnica que González también practicaría excelentemente–. Este recurso de abstracción de las masas señala un débito de filiación puramente canesco.







## Cat. 27

Manuel José González Santos (Granada, 1767-1848), llamado “el Granadino”

*Virgen de la Soledad*

Primera mitad del siglo XIX

Terracota policromada; 28 x 22 x 19 cm.

Colección Juan Manuel Taboada Morente. Granada

Son conocidas las tres versiones en barro que Manuel González realizó sobre una de sus más celebradas y bellas obras: la *Virgen de la Soledad* (principios del siglo XIX) de la iglesia granadina de Santo Domingo, originaria de la desaparecida parroquia de santa Escolástica. Dichos barros, considerados estudios plásticos de la talla, se localizan en la catedral, el Museo de Bellas Artes y el Museo Casa de los Tiros. Este conjunto de piezas se completa con la obra aquí mostrada, cuya existencia está referida por la bibliografía como perteneciente a una colección particular sin ofrecer una imagen o comentario crítico.

En su estado actual, esta escultura se halla sin la Cruz, el ángel pasionario y el sudario. En lo formal, mantiene correlaciones con las conservadas en sendos museos –diferenciándose todas por sus tamaños–, mientras que la de la catedral es de menor empeño en calidad. Ésta puede ser la pieza más antigua de la serie, sobre la cual el artista perfeccionó la composición y el sentido expresivo con las terracotas restantes. Refuerza esta idea de bocetos al saberse que la escultura del Museo de los Tiros tuvo otro ángel sosteniendo la corona de espinas que, además de enriquecer el contenido simbólico de la imagen, serviría para valorar opciones de presentación. Otra alternativa a considerar, ante el amplio número de obras, es que alguna se destinará a cubrir un

encargo puntual para la devoción privada ante el fervor que suscitaba la *Soledad* de santa Escolástica.

La escultura reitera el esquema de Virgen sedente con los brazos levantados. Adelanta la pierna derecha, a la vez que retrae la opuesta, dando así juego a la composición. La cabeza, erguida y levemente ladeada, se encuentra enmarcada por el cabello y la toca blanca. Los volúmenes quedan bien definidos y marcados gracias a la disposición de los pliegues, cuyos pliegues del manto, que se presentan algo duros, resaltan el fino trabajo del rostro que manifiesta los rasgos de un dolor resignado con una dulce emotividad. La policromía es sobria a base de grandes áreas de color monocromo. A pesar de la reducida dimensión de la pieza, incorporara detalles de efecto natural como pestañas naturales y ojos de pasta vítrea.

Manuel González fue una persona de amplios intereses culturales. En su faceta de escultor, comenzó su formación de la mano de su padre, el también escultor Felipe González Satisteban (1744-1810), y, posteriormente, a través de la Escuela de Dibujo de Granada, de la que llegará a ser profesor. Como barrista, compendia la tradición imaginera barroca granadina y los nuevos parámetros neoclásicos.



# BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *A María no tocó el pecado primero. "La Inmaculada en Granada"*. Córdoba: Caja Sur, 2005.
- AA.VV. *La estampa devota granadina, siglos XVI al XIX*. Granada: Caja Granada, 2003.
- AA.VV. *"Et in terra pax". La Navidad en el arte granadino de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Diputación, 2012.
- AA.VV. *Meditaciones sobre un Infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino, siglos XVII-XVIII*. Granada: Diputación, 2013.
- AA.VV. *Aquende et Allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*. Granada: Diputación, 2014.
- AA.VV. *Diálogos. Obras singulares de la pintura Barroca en los Museos de Andalucía*. Málaga: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011.
- ÁLVAREZ LOPERA, José. "Fama temprana de Cano en Europa.". Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 32 (2001), pp. 17-43.
- BATICLE, Jeannine. *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*. Paris: RMN, 1981.
- CALVO CASTELLÓN, Antonio "La pintura seicentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular". En: HENARES CUELLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, pp. 64-93.
- *Catalogue of the pictures forming the celebrated Spanish Gallery of his Majesty the late king Louis-Philippe*. London: Christie & Manson, 1853.
- CASTAÑEDA BECERRA, Ana M<sup>a</sup>. *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada: Universidad, 2000.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- *Corpus Alonso Cano: documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2002.
- CRUZ CABRERA, José Policarpo. "La sugestión de un escultor regio: Bernardo y Diego de Mora". En: GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco J. (coord.). *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2018, pp. 205-238.
- DEL ARCO, Ángel. "La escuela escultórica granadina (apuntes para la historia de las bellas artes en Granada)". *Revista crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas*, VII (1907), pp. 218-227.
- DÍAZ GÓMEZ, José Antonio. "La Virgen de los Dolores (1671) de José de Mora: Estudio y nuevos datos en torno a la Dolorosa Servita de Granada". *Arte y Patrimonio*, 3 (2018), pp. 55-76.
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. "La gran evasión: andanzas de Lord Taylor por España para formar la Galería Española del Louvre". En: *El museo desaparecido: dispersión y destrucción del patrimonio artístico español: II: Desamortizaciones (1615-1868)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, vol 2.
- GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora*. Granada: Facultad de Letras, 1925.
- GALLEGO BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956.
- GARCÍA LUQUE, Manuel. "La lista de pinturas y esculturas de 'mérito' de la catedral de Granada (1792)". En: RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y TAÍN GUZMÁN, Miguel (coord.). *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.
- GARCÍA LUQUE, Manuel. "Un retrato biográfico de dos escultores en la sombra: los hermanos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García (1576-1639/1644)". *Archivo Español de Arte*, 90 (2017), pp. 365-382.
- GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA LUQUE, Manuel. "El crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco". En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *"Iuxta Crucem". Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (S. XVI-XVIII)*. Granada: Diputación, pp. 39-81.
- GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: Imprenta de Puchol, 1846.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, José Javier. "Una *Magdalena penitente* de los hermanos García. Nueva escultura y tema para su catálogo de terracotas". *Boletín de Arte*, 41 (2020), pp. 285-288.

- GÓMEZ JIMÉNEZ, José Javier. “Una terracota de los hermanos García”. *Ars Magazine*, 47 (2020), pp. 140-141.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, José Javier y ROLDÁN GUTIERREZ, María Elisa. “El Niño Jesús dormido como nuevo tema de barro en José Risueño. Arte y obra atribuible”. En: *José Risueño y su época (1665-1732)* (en prensa).
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “Contribución al estudio de la escultura andaluza del siglo XVIII. Pedro Duque Cornejo y su estela en Granada”. En: SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*. Jaén: Universidad, 2011, pp. 83-94.
- HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988.
- LAMAS-DELGADO, Eduardo. “Quelques considérations sur le thème du présage de la Passion en Espagne : à propos d’une image «très mystérieuse de la Nativité», tableau de Mateo Cerezo (1637-1666)”. *RIHA Journal* 33, 2012. URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jan-mar/lamas-mateo-cerezo> (fecha de acceso: [20-X-2020]).
- LAMAS-DELGADO, Eduardo. “Los pintores Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), hacedores de santos especializados en la Granada barroca”. En: VINCENT-CASSY, Cécile y CIVIL, Pierre (coord.). *Hacedores de Santos. La fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Doce Calles, 2019.
- LAMAS-DELGADO, Eduardo. “Un boceto de José Risueño: un nuevo boceto atribuido a José Risueño y su relación con una serie de copias con variantes de un modelo de Juan de Sevilla”. En: *Rasguños, esquicios y borroncillos*, 31-1, 2020, <https://rasgunos.hypotheses.org/2005> (fecha de acceso: [20-X-2020]).
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada: Comares, 2000.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2013.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El escultor Manuel González y la escultura tardobarroca en Granada”. *Gólgota. Boletín de la Federación de Cofradías de Granada*, 6 (1994), pp. 82-90.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”. En: FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.). *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Antequera: ExLibric, 2016, vol. 2, pp. 19-69.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 137-174.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 137-174.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “Forma y expresión en los inicios del naturalismo en la escultura granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 207-238.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos”. En: GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco J. (coord.). *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2018, pp. 159-204.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. “El ‘modo granadino’. Hacia la definición estética de una escuela y sus talleres”. En: *Mece-nazgo, ostentación, identidad. Estudios sobre el Barroco hispánico* (en prensa).
- LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana*. Granada: Ayuntamiento del Valle del Zabalí, 2008.
- MORAL ALONSO, Roberto. “La producción en escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Nuñez Delgado y los Hermanos García”. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Granada: Arco Libros, 2010, pp. 333-356.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1998.
- NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009.
- Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée du Louvre. Paris: 1838.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937.



- MONTES, Francisco. "Rosa en su Celestial Paraíso: una fiesta limeña en la Granada barroca". Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 41 (2010), pp. 149-168.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad y Diputación, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "Los hermanos García". Boletín de la Universidad de Granada, 30 (1934), pp. 269-286.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "Nota adicional al trabajo de los hermanos García". Boletín de la Universidad de Granada, 33 (1935), pp. 193-194.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "Los hermanos García, escultores del Ecce Homo". Cuadernos de arte, 1 (1936), pp. 1-19.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "La escultura en barro en Granada". Cuadernos de arte, 4-6 (1939-1941), pp. 91-108.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. "Los barroes de Risueño y la estética granadina". Goya, Revista de arte, 14 (1956), pp. 76-82.
- PALOMINO, Antonio. *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo pictórico y Escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947.
- PALOMINO RUIZ, Isaac. *Diego de Mora (1658-1729). Vida, obra e influjo de un artista de saga*. Tesis doctoral. Granada: Universidad, 2017.
- PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Nuevos crucificados relacionados con Pablo de Rojas y su círculo en el entorno granadino". Liño, Revista Anual de Historia del Arte, 22 (2016), pp. 23-32.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
- PRADOS GARCÍA, Raquel. "Un lienzo inédito de Francisco Gómez de Valencia". Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 30 (1999), pp. 303-310.
- ROMERRO TORRES, José Luís. "La iconografía de San Juan Nepomuceno en Andalucía (I): las esculturas". Cuadernos de Amigos de los Museos de Osuna, 19 (2017), pp. 93-99.
- ROMERRO TORRES, José Luís, PAMPOULIDES, Andreas y FOSTER, Elisa. *Granada: The mystic baroque*. Londres: Coll&Cortés collection, 2015.
- SAGUAR QUER, Carlos. "Una Inmaculada de Alonso Cano en la catedral de Luxemburgo." Goya, 355 (2016), pp. 126-129.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad, 1972.
- TENORIO VERA, Ricardo (coord.). *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, escultura y dibujo. Colección Estable y Colección Junta de Andalucía*. Granada: Consejería de Cultura, 2007.
- WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Painter, sculptor and architect*. Princeton: 1955.
- WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983.



Este catálogo  
se editó con motivo de la exposición  
*Inéditos del Barroco granadino*  
cuya edición consta de 500 ejemplares.  
Se acabó de imprimir el 28 de enero  
día de santo Tomás de Aquino  
en los talleres de Entorno Gráfico  
en Atarfe (Granada), 2021

