



*Desposorios místicos de santa Catalina*, José Risueño. Catedral de Granada

# EL CONTEXTO CREATIVO DE JOSÉ RISUEÑO: A PROPÓSITO DE UNAS PINTURAS DESCONOCIDAS

Manuel García Luque

*Universidad de Sevilla*

**Resumen:** El estudio de cuatro nuevas pinturas atribuibles al escultor y pintor granadino José Risueño (1665-1732) da pie a profundizar en el contexto creativo de su autor, ofreciendo algunas puntualizaciones acerca de su evolución estilística, ponderando su dependencia con los modelos flamencos e italianos, analizando la originalidad con la que afrontó determinados temas iconográficos y reflexionando sobre el papel que la clientela eclesiástica pudo jugar en la comisión de estos y otros encargos.

**Palabras clave:** José Risueño. Santo Tomás de Aquino. San Vicente Ferrer. San José. Adoración de los Magos. Pintura. Barroco. Granada. Siglo xvii. Siglo xviii.

## *THE CREATIVE CONTEXT OF JOSÉ RISUEÑO: SOME UNKNOWN PAINTINGS*

**Abstract:** This paper focuses on four new paintings attributable to the sculptor and painter José Risueño (1665-1732). Its study allows to delve into the creative context of the artist, by offering some remarks about his stylistic evolution, weighing his dependence on Flemish and Italian sources, analyzing the originality with which he approached certain iconographies and reflecting on the role that the ecclesiastical clientele could play in the commission of these and other works.

**Key words:** José Risueño. Saint Thomas Aquinas. Saint Vicente Ferrer. Saint Joseph. Adoration of the Magi. Painting. Baroque. Granada. 17<sup>th</sup> century. 18<sup>th</sup> century.

La figura del escultor y pintor José Risueño (1665-1732), al igual que la de tantos otros artífices del barroco granadino, se encuentra necesitada de una revisión crítica que permita depurar su catálogo de infundadas atribuciones e incorporar algunas otras piezas inéditas o poco conocidas. Solo así se podrán superar los tópicos que han lastrado la valoración objetiva del artista y calibrar el verdadero alcance de su personalidad, tanto en el contexto del arte granadino posterior a Cano, como en el conjunto del arte dieciochesco español. Esta puesta al día se hace

especialmente necesaria en lo que respecta a su faceta como escultor, pues a Risueño han llegado a atribuirse toda suerte de esculturas del xviii, tanto de autores contemporáneos del ámbito granadino como –lo que resulta más desconcertante– de escultores laborantes en otros focos artísticos, como el sevillano o el madrileño<sup>1</sup>.

Este desconcierto crítico que se ha generado en torno a la obra escultórica de Risueño también ha lastrado la valoración de su faceta como pintor, cuyo estudio ha quedado con frecuencia relegado a un segundo plano,

pese a que, paradójicamente, fue la actividad que el artista desempeñó de forma más continuada y es la parcela de su producción que conocemos de un modo más preciso. Y es que, a pesar del escueto número de trabajos que hasta la fecha se han logrado documentar, contamos con un estimable volumen de pinturas firmadas que nos procuran una visión bastante nítida de su aportación a este campo de las artes plásticas, permitiendo establecer los caracteres básicos de su estilo.

Buscando contribuir al conocimiento de esta faceta creativa de José Risueño, en este trabajo presentamos cuatro nuevas pinturas atribuibles al artista, cuyo estudio permite profundizar en su contexto creativo, ofreciendo algunas puntualizaciones acerca de su evolución estilística, ponderando su dependencia con los modelos flamencos e italianos, analizando la originalidad con la que afrontó determinados temas iconográficos y reflexionando sobre el papel que la clientela eclesiástica pudo jugar en la comisión de estos y otros encargos<sup>2</sup>.

La primera pintura que merece ser rescatada para el catálogo de Risueño es un óleo sobre lienzo representando la *Adoración de los Magos* que se conserva en la iglesia del convento de San Bernardo de Granada, donde hasta tiempos recientes radicaba la comunidad femenina del Císter<sup>3</sup>. La tela ha pasado tradicionalmente por obra del pintor granadino Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685), tal y como recogió Mayer y otros investigadores han ido aceptando posteriormente<sup>4</sup>. Formado artísticamente con Juan Leandro de la Fuente, Miguel Jerónimo de Cieza fue un pintor que, pese a sus limitadas dotes artísticas, llegó a dirigir uno de los principales talleres de pintura que existieron en Granada a mediados del siglo xvii<sup>5</sup>. Se ha supuesto que en este obrador discurrió la primera formación de algunos pintores notables del foco granadino, como Felipe Gómez de Valencia (1634-1679) o Pedro Atanasio



José Risueño (aquí atribuido). *Adoración de los Magos*, ca. 1690. Óleo sobre lienzo. Granada, monasterio de San Bernardo

Bocanegra (1638-1689), sin olvidar, por supuesto, a los tres hijos del maestro: Juan (1646-1729), José (1652-1692) y Vicente de Cieza (1654-1707)<sup>6</sup>. Entre las pocas pinturas firmadas que se conocen de mano de Miguel Jerónimo merecen citarse *El Papa Nicolás V visitando el cuerpo de San Francisco* (1658, Granada, Museo de Bellas Artes), *San Francisco de Borja* (1666, colección privada), *La flagelación* (1671, Granada, parroquia de las Angustias), *Las bodas de Caná* (1673, Granada, Museo de Bellas Artes) o *La cena en casa de Leví* (sin fechar, Úbeda, monasterio de Santa Clara)<sup>7</sup>. Todas ellas revelan ser obra de un artista menor que, anclado en la tradición naturalista de la primera mitad del siglo, fue incapaz de asimilar la lección cannesca que arrastró a los pintores granadinos de la siguiente generación.

La técnica y los modelos empleados en la *Adoración de los Reyes* del Císter granadino difieren notablemente de los empleados en las obras seguras del mayor de los Cieza y, sin

embargo, presentan una extraordinaria cercanía con lo que se va conociendo del estilo juvenil de Risueño. De entrada, conviene advertir que, aunque Mayer valoró esta obra por su «buena composición»<sup>8</sup>, en realidad se trata de una copia creativa del cuadro del mismo tema que Gerard Seghers (1591-1651), pintor del círculo de Rubens, realizó para la iglesia de Notre Dame de Brujas hacia 1630<sup>9</sup>. La *Epifanía* de Seghers logró una extraordinaria fortuna al ser reproducida en una bella estampa calcográfica que el grabador Paulus Pontius (1603-1658) dedicó a don Álvaro Bazán, II marqués de Santa Cruz y capitán general de los tercios españoles en Flandes<sup>10</sup>. A la difusión de este modelo también contribuyó la producción seriada de copias sobre cobre realizadas por talleres flamencos especializadas en este soporte, como evidencia el ejemplar que se conserva en la capilla doméstica



Paulus Pontius sobre composición de Gerard Seghers. *Adoración de los Magos*, 1631. Calcografía a buril. Ámsterdam, Rijksmuseum

de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. La composición tuvo que ser conocida en España de forma temprana, pues en el decenio de 1640 ya fue utilizada por el escultor flamenco José de Arce (ca. 1607-1666) en un relieve del retablo de San Miguel de Jerez de la Frontera<sup>11</sup>, y más adelante se convertiría en fuente de inspiración para pintores, como prueba la anónima pintura apaisada que se exhibe en el presbiterio de la iglesia de Santa María de la Mota de Marchena o la copia que nos ocupa.

En nuestro caso, no está claro si Risueño tuvo a mano la estampa de Pontius o se valió de algún cobre u otro grabado que reprodujera la composición a la inversa, como sugiere el sentido en el que la pintura fue copiada. De cualquier modo, el pintor granadino operó con cierta libertad a la hora de interpretar el modelo, pues redujo el marco arquitectónico a su mínima expresión y redistribuyó algunos personajes sobre el plano. Así, el anciano Melchor, quien se arrodilla para recibir la bendición del Niño Jesús, se sitúa aquí en primer término, reforzando la diagonal que forma con el grupo de la Sagrada Familia. Tras él aparece Gaspar quien, al igual que en la pintura original, aparece encarando al espectador, sosteniendo una copa de oro entre sus manos. A su izquierda asoma un soldado de perfil, que también remite de forma evidente a la estampa, pero no ocurre lo mismo con el par de personajes que se disponen al fondo. Su dependencia con el modelo grabado es prácticamente inexistente, pues Risueño se tomó la libertad de reinterpretar los tipos y vestirlos de forma anacrónica, como demuestra la corbata francesa que luce Baltasar. Este detalle de vestuario serviría por sí solo para cuestionar la tradicional atribución a Cieza, pues el pintor falleció en 1685 y la prenda no se puso de moda en España hasta bien avanzado el decenio<sup>12</sup>.

Como decíamos, existen elementos que invitan a pensar que Risueño pintó esta obra

en un estadio inicial de su trayectoria, quizás no mucho después de su primer matrimonio con Juana Durán de los Cobos (1687) y en cualquier caso antes de que finalizara el siglo, coincidiendo con los primeros años del pontificado de su protector, el arzobispo Martín de Ascargorta (1693-1719)<sup>13</sup>. Así lo corroboran las características facciones de la Virgen María, que con sus grandes ojos y su fina nariz alargada reproduce un modelo femenino que el artista empleaba en algunas de sus primeras obras, como la *Inmaculada Concepción* del monasterio de la Encarnación de Baeza (firmada y fechada en 1691)<sup>14</sup> y otras que también cabría situar en este momento temprano de su producción, como la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Granada<sup>15</sup>, la *Coronación de la Virgen* de Torvizcón<sup>16</sup>, o el *Triunfo de la Fe* que

Ascargorta donó al Palacio Arzobispal en 1694 y hoy cuelga del imafrente de la catedral de Granada<sup>17</sup>.

Su condición de obra temprana justificaría las debilidades de dibujo, típicas de su primera etapa, en un momento en que el artista aún está buscando la configuración de su propio estilo. Pese a ello, en esta *Adoración* se advierten ya algunos estilemas que serán definitorios de la personalidad de Risueño, como su gusto preciosista por la definición de los brocados textiles y los brillos que producen las joyas y las piedras preciosas. A este respecto, merece hacer una llamada de atención sobre la original corona con turbante que ciñe Gaspar, pues Risueño volvió a utilizar este mismo modelo de presea en la *Adoración de los Magos* de la catedral de Almería (firmada en 1700)<sup>18</sup>, y en otra escenográfica *Epifanía*



José Risueño. *Adoración de los Magos*, 1700. Óleo sobre lienzo. Almería, catedral

de colección particular, cuya ejecución cabría situar ya en un momento de madurez, en torno a 1710 o 1720<sup>19</sup>.

Esta versión del monasterio de San Bernardo constituye una prueba más del interés de Risueño por los modelos flamencos, que tan copiados fueron por los pintores granadinos de la segunda mitad del siglo xvii, empezando por el propio Alonso Cano (1601-1667)<sup>20</sup>. Risueño tendría ocasión de copiar a Rubens en el aludido *Triunfo de la Fe* y en el resto de pinturas que componen la serie eucarística que hoy se reparte entre la catedral y el Palacio Arzobispal de Granada, mientras que Van Dyck sería su guía a la hora de componer el cuadro de altar de la *Coronación de Santa Rosalía* de la misma catedral<sup>21</sup>. El recurso a estos modelos de prestigio en encargos oficiales constituye todo un aval de la popularidad que alcanzaron los maestros de Amberes en el foco artístico granadino, aunque, como ocurre en tantos otros casos, no resulta fácil determinar si Risueño tuvo margen de actuación para proponer la copia de estos modelos –lo que supondría un reflejo de su inclinación hacia la pintura flamenca– o simplemente actuó al dictado de la clientela, quien podía imponerlos como marchamo de calidad.

Lo expuesto vale también para los modelos del barroco italiano que comenzaron a ponerse de moda en Granada a comienzos del siglo xviii con la entrada en circulación de nuevas series grabadas que facilitaron la difusión de algunas de las pinturas más celebradas del *Seicento* romano y boloñés. Ello favoreció que uno de los pintores italianos que alcanzó más notoriedad en la España de aquel momento fuera Carlo Maratta (1625-1713), según atestigua el considerable número de copias que en aquellos años se hicieron de sus obras<sup>22</sup>. De hecho, Risueño fue uno de los pintores granadinos que se sintió más atraído por su universo creativo, valiéndose de composiciones marattescas para pintar el *Sacrificio de Isaac* que perteneció al Hospital

del Refugio de Granada, o la *Adoración de los Magos* del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad<sup>23</sup>.

En dicho museo se conserva también una pintura que representa al santo dominico valenciano Vicente Ferrer (1350-1419). La obra ingresó en la institución tras la excomunión del convento dominico de Santa Cruz la Real de Granada, y resulta muy semejante a otra versión que todavía se conserva en el convento granadino de Santa Catalina de Zafra, perteneciente a la rama femenina de la orden. Sánchez-Mesa advirtió que ambas pinturas copian, con ligeras variantes, un aguafuerte de Andrea Procaccini (1671-1734), el conocido discípulo de Maratta que recaló en España al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio, aunque conviene puntualizar que Procaccini se limitó a grabar una composición previamente dibujada por su maestro, como se reconoce explícitamente en la leyenda<sup>24</sup>.



Andrea Procaccini sobre composición de Carlo Maratta. *San Vicente Ferrer*. Aguafuerte. Ámsterdam, Rijksmuseum



José Risueño (aquí atribuido). *San Vicente Ferrer*, ca. 1700-1732. Óleo sobre lienzo. Granada, Curia Eclesiástica

A este par de copias puede sumarse ahora una tercera, recientemente localizada entre los fondos de la Curia Eclesiástica de Granada y completamente atribuible a Risueño<sup>25</sup>. En ella puede verse al dominico valenciano de medio cuerpo, representado con expresión severa y gesto admonitorio, mientras sostiene un libro en el que puede leerse la inscripción apocalíptica *Timete Deum et date illi honorem qui venit hora iudicii eius* («Temed a Dios y dadle honor porque viene la hora de su juicio»). Sus alas aluden a su condición de *Quasi alterum Angelum volantem* –según se lee en una segunda inscripción incluida al pie de la estampa– como «ángel del Apocalipsis».

Esta nueva versión es, sin duda alguna, la de mayor calidad de la serie, aunque también es la que menos se aparta del modelo grabado. Así, los únicos cambios de consideración se observan en el diseño de la capucha, el celaje nuboso del fondo y el rostro del santo,

que reproduce uno de los tipos físicos habituales en el repertorio de Risueño, definido con su habitual precisión dibujística. En la pintura del convento de Zafra, en cambio, el libro que sostiene el santo aparece casi tumbado, allanando la dificultad del escorzo, mientras que en el lienzo del Museo de Bellas Artes este atributo fue directamente sustituido por un crucifijo, lo que obligó al pintor a valerse de una filacteria para grabar la inscripción latina en la parte superior del cuadro.

Con la representación de san Vicente Ferrer como un fraile alado, los dominicos también buscaron establecer una clara analogía iconográfica con otro ilustre miembro de la orden, santo Tomás de Aquino, quien ocasionalmente también fue representado con un par de alas, en alusión a su título de *Doctor Angelicus*<sup>26</sup>. Así lo representó Risueño en un cuadro poco conocido, depositado por el Prado en el Museo Provincial de Lugo<sup>27</sup>, y también en una pintura inédita, conservada en la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Benamejía (Córdoba), que se le puede atribuir sin reservas<sup>28</sup>.

Los autores del *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba* describieron esta última como *Ángel ciñendo el cordón a Sto. Tomás de Aquino*, aunque la identificación del tema merece alguna matización, puesto que la diversidad de elementos presentes en el cuadro hace de él una verdadera *Apoteosis* del santo<sup>29</sup>. El célebre filósofo aparece arrodillado sobre una nube, absorto en plena redacción de la *Summa Theologiae* mientras recibe la inspiración divina. En esta labor es asistido por un par de ángeles niños que le aguantan el tintero y el birrete que le corresponde como doctor de la Iglesia. En primer término, un ángel mancebo le ciñe un cingulo blanco, y en la parte inferior, agazapados bajo la nube, aparecen un soldado coronado de laurel, una mujer y una criatura demoníaca.



José Risueño (aquí atribuido). *Apotheosis de santo Tomás de Aquino*, ca. 1710-1730. Óleo sobre lienzo. Benamejí, iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción

Indudablemente, este elenco de personajes secundarios hace alusión al episodio de las tentaciones del santo, que según sus biógrafos tuvo lugar en el castillo de Roccasecca, a medio camino entre Roma y Nápoles. Sus hermanos Landulfo y Arnoldo lo hicieron prisionero en esta fortaleza familiar, en un desesperado intento de que el santo abandonara la idea de ingresar en la Orden de Predicadores. Para ello, condujeron a una ramera (que otras fuentes describen como una mujer casada y lasciva<sup>30</sup>) hasta los aposentos de Tomás de Aquino, con la esperanza de que este rompiera su voto de castidad. El Aquinate ahuyentó a la cortesana con un tizón que le sirvió luego para trazar una cruz en la pared, ante la que se postró arrodillado. Según este relato hagiográfico, dos ángeles bajarían del cielo para ceñirle un cingulo blanco, símbolo

de pureza y castidad, en recompensa por haber superado la tentación carnal.

El tema de la imposición del cingulo a santo Tomás de Aquino no era nuevo en la iconografía del santo, aunque fue representado en muy escasas ocasiones y casi siempre se hizo en el interior de iglesias conventuales dominicas, como parte de programas iconográficos más complejos. Así, el giottesco Bernardo Daddi (ca. 1290-1348) ofreció una de las representaciones pictóricas más antiguas de este episodio en la predela del políptico de la iglesia de Santa Maria Novella de Florencia (ahora en la Gemäldegalerie de Berlín), Pedro Berruguete (ca. 1450-1503) también incluyó el tema en el retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás de Ávila, y el caravaggiesco Nicolas Tournier (1590-1639) lo afrontaría en un destruido lienzo para la iglesia de los Jacobinos de Toulouse, donde se conservan los restos mortales del santo<sup>31</sup>. Velázquez (1599-1660) también pintaría su famoso lienzo de las *Tentaciones* con destino a una fundación dominica, el Colegio de Santo Tomás de Orihuela, aunque hoy se exhiba en el Museo Diocesano de esta localidad<sup>32</sup>.

Risueño difícilmente tendría acceso a estos precedentes pictóricos, y tampoco resulta fácil apuntar hacia alguna fuente grabada, aunque el episodio llegó a ser representado en alguna estampa suelta, como acredita la calcografía abierta por Cornelis Galle II (1615-1678) sobre composición de Abraham van Diepenbeeck (1596-1675). En ella figura el santo arrodillado delante de una mesa de altar, mientras unos ángeles le ciñen el cingulo en presencia de la Virgen con el Niño<sup>33</sup>.

Sin descartar que en el futuro pueda aparecer algún precedente gráfico para la tela de Benamejí, lo más probable es que en esta ocasión el pintor se inspirara en alguna fuente literaria, como la vida de Tomás de Aquino que el jesuita Pedro de Ribadeneira (1526-1611) incluyó en su popular



*Flos Sanctorum*<sup>34</sup>. Su lectura pudo influir al pintor —o más bien al comitente, quien probablemente dictaría tan compleja iconografía— a la hora de representar los personajes secundarios que aparecen al pie del cuadro y que, por su grado de novedad, constituyen el principal interés de la obra. Así, la contundencia con que Ribadeneira comparó a la mujer con Satanás («que assi se puede con razon llamar la que [...] pretendia echar aquella alma bendita, y pura en el infierno») pudo servir de inspiración al pintor para representar a una criatura demoníaca junto a la mujer. También apoya esta idea el hecho de que el hagiógrafo aludiera expresamente a la condición militar de los hermanos del santo, quienes habían urdido su estratagema a la vuelta de la guerra. Esta apostilla pudo servir de fundamento para representar a uno de los hermanos en guisa de condotiero, con corona de laurely bastón de mando, en alusión a su victoria en el campo de batalla.



José Risueño (aquí atribuido). *Apoteosis de santo Tomás de Aquino* (detalle), ca. 1710-1730. Óleo sobre lienzo. Benamejil, iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción

Aunque la pintura no posee ninguna marca o firma que corrobore su fecha o autor, su estilo remite de forma clara a las obras realizadas por Risueño entre las décadas de 1710 y 1720, en un momento de madurez creativa en el que su pintura se volvió más luminosa y colorista, y su técnica se enriqueció con los empastes, de los que se sirvió para construir el hábito del ángel mancebo. El semblante de este personaje celestial, que se gira para mirar al espectador, también puede parangonarse con el de otro ángel que aparece en el cuadro de altar de la *Coronación de Santa Rosalía* de la catedral de Granada, fechado en 1720<sup>35</sup>. Ambas figuras no solo resultan coincidentes en tipo y expresión, sino que incluso evidencian el gusto de Risueño por las diminutas piezas de joyería que enriquecen las vestiduras. Este tipo de broches o fibulas aparecen también en algunas de sus esculturas documentadas, como las santas Inés y Catalina que



José Risueño. *Coronación de santa Rosalía* (detalle), 1720. Óleo sobre lienzo. Granada, catedral

figuran en el retablo de la parroquia granadina de San Ildefonso (ca. 1720)<sup>36</sup>.

Por desgracia, también carecemos de noticias que permitan aclarar cuándo y en qué circunstancias se produjo la llegada de esta *Apoteosis de santo Tomás* a la iglesia parroquial de Benamejí. El templo recogió algunos bienes muebles procedentes del extinto convento de Nuestra Señora de los Remedios que existió en dicha localidad, aunque extrañaría que un cuadro de esta temática proceda de un cenobio de frailes carmelitas descalzos. Otra hipótesis pasaría por considerar que la obra llegó a la villa por mediación del doctor Juan de Bernuy (1670-1732), como sugiere Suárez Arévalo<sup>37</sup>.

Este eclesiástico, oriundo de Benamejí e hijo del I marqués de este título, llegó a ser canónigo de la catedral de Granada y prior de la misma entre 1710 y 1732<sup>38</sup>, por lo que no tendría nada de particular que hubiera querido obsequiar con una pintura de su colección a la iglesia parroquial donde había recibido las aguas bautismales y cuya fábrica arquitectónica, por cierto, había sido construida a expensas de su padre<sup>39</sup>. Esta hipótesis podría dar respuesta al extraño tema elegido para la pintura —donde, al fin y al cabo, se hace una exaltación de la castidad del sacerdocio—, aunque tampoco habría que descartar que el prior de la catedral hubiera actuado como de agente o intermediario de otro miembro de la familia, quizás alguno de sus hermanos, quienes fueron sucesivamente heredando el título de marqués y a quienes, como patronos, correspondería la responsabilidad del ornato de la iglesia parroquial.

Que Juan de Bernuy y el pintor se conocieron queda fuera de toda duda, pues durante los años en que el primero ostentó la dignidad de prior, Risueño llegó a convertirse, al menos de forma oficiosa, en el pintor de la catedral de Granada, apareciendo involucrado en la mayoría de proyectos que por aquel tiempo se acometieron en la iglesia mayor<sup>40</sup>. En ello

tuvo mucho que ver la protección dispensada por el arzobispo Ascargorta, pero también la habilidad de Risueño para ganarse la confianza de altos cargos eclesiásticos pertenecientes a la cámara arzobispal, muchos de los cuales acabarían apadrinando a los hijos del artista o asistiendo a sus bautismos. Así, el licenciado Simón de León, presbítero cruciferario de Ascargorta y contador mayor del arzobispado, apadrinó a su hijo Marcelino Risueño en 1696, en una ceremonia oficiada por el licenciado Antonio del Castillo, mayordomo y caballero mayor del arzobispo, a la que asistieron como testigos Pedro de Sanxigui y Ascargorta, secretario de cámara, Francisco de Contreras, presbítero limosnero, y Francisco de Burgos, caudatario y maestro de pajes. Un año más tarde, el presbítero y pintor Benito Rodríguez Blanes, «capellán y familiar de Su Ilustrísima» apadrinaría a Juana Risueño, apareciendo como testigos el mencionado Francisco de Contreras y el capellán y maestro de pajes Alonso de Asequera. Este último, junto al también capellán José de la Paz, volvería a comparecer como testigo en el bautismo de José Andrés Risueño que ofició en 1698 el sacerdote Antonio Félix Vicente, canónigo de la colegia de Santa Fe y contador del arzobispo<sup>41</sup>.

Otro de los grandes valedores del artista sería el canónigo de la catedral José Domingo Pimentel, quien ostentaba la dignidad de abad de Santa Fe. En 1717 él sería el encargado de officiar el matrimonio del pintor con su segunda esposa, Jerónima de Aguirre, y tres años más tarde, este mismo personaje costearía de su bolsillo la pintura ya citada de la *Coronación de santa Rosalía* y su pareja de los *Desposorios místicos de santa Catalina*, que Risueño realizó para la capilla de San Juan de Dios de la catedral<sup>42</sup>.

Más allá de los encargos oficiales promovidos por el arzobispo y otros miembros del cabildo, no resulta difícil imaginar que Risueño también realizara obras de temática

piadosa e incluso retratos para el círculo de eclesiásticos que lo protegían, aunque el desarrollo de estos trabajos resulta mucho más complejo de reconstruir ante la falta de estudios sistemáticos sobre el coleccionismo de pintura en Granada durante la Edad Moderna<sup>43</sup>. Lo cierto es que las dramáticas pérdidas documentales que han experimentado los archivos granadinos dificultan con mucho la labor, pero la reciente identificación de obras como el *Retrato del obispo Rodrigo Marín y Rubio* en la catedral de Segorbe apunta en esta dirección. Este catedrático de Teología, dos veces rector de la Universidad de Granada, canónigo magistral y maestrescuela de la catedral granadina, fue elegido obispo de la diócesis segorbina en 1708, lo que motivó el envío de este retrato de presentación a su cabildo eclesiástico con anterioridad a la toma de posesión de la mitra<sup>44</sup>. Su convincente atribución a Risueño no solo ha proporcionado un excelente testimonio de la habilidad del pintor como retratista, sino que también ha sumado un nuevo nombre a la nómina de clientes eclesiásticos del artista.

Aunque el retrato se encargó bajo unas necesidades de representación muy concretas, es posible que el pintor ya hubiera trabajado con anterioridad para este eclesiástico, y nada excluye que también lo hiciera con posterioridad, ya fuera durante su breve experiencia como obispo de Segorbe o durante su largo mandato al frente de la diócesis de Jaén, a partir de 1714. Desde luego, da que pensar la existencia de un bello lienzo representando a *San José con el Niño* que se conserva en la iglesia parroquial de Tíjola (Almería), lugar de nacimiento de este eclesiástico. La pintura se encuentra en un deficiente estado de conservación, con la tela destensada, los barnices oxidados y cubierta por una gruesa capa de suciedad, pero bajo esta apariencia ingrata se esconde una estimable y desconocida obra de Risueño, probablemente pintada en los primeros años del siglo XVIII<sup>45</sup>.



José Risueño (aquí atribuido). *San José con el Niño*, ca. 1700. Óleo sobre lienzo. Tíjola, iglesia parroquial

San José aparece de medio cuerpo, apoyándose en el cayado florido y sosteniendo con una de sus manos al Niño Jesús, al que mira amorosamente. Este, a su vez, dirige su mirada al frente, buscando un diálogo visual con el espectador que aparece de forma recurrente en la pintura de Risueño. Su gesto nos invita a contemplar la vara de su padre, de la que ha tomado algunas flores para jugar. El detalle, aparentemente inocente, está aludiendo a un episodio de carácter sobrenatural, pues según relatan los evangelios apócrifos, estas flores brotaron junto a una paloma de la vara de san José para distinguirlo del resto de pretendientes que acudieron al templo para desposarse con María. Esta insistencia en el atributo floral ha de leerse, pues, como una alusión a la condición sagrada de san José, quien solo desempeñaría la tutela paterna por elección de la Divina Providencia.

Aunque el mal estado de la pintura dificulta su evaluación, en ella se advierte de forma clara el gusto de Risueño por los fondos de apariencia impenetrable y las luces contrastadas, que logra mediante una efectista iluminación lateral y sutiles toques de blanco para matizar los puntos de luz en la nariz y las mejillas. Los tipos humanos repiten modelos ya vistos en muchas de sus obras seguras, resultando especialmente destacable el parentesco que existe entre el Niño Jesús, de frente generosa y cabellos ensortijados, y el angelote que se esconde bajo las faldas de la Virgen en la mencionada *Coronación de santa Rosalía*.

Al igual que en el caso anterior, cabe la posibilidad de que la obra ingresara en la colección parroquial como presente de un ilustre natural de la villa, el obispo Marín y Rubio. Conocemos el caso de otro prebendado granadino, el arcipreste del Sagrario José Eugenio de Luque (†1738),

quien expresó en su testamento el deseo de legar a la parroquia de su villa natal de Alfarnate una preciada pintura del *Tránsito de san José* y un conjunto de reliquias que le había obsequiado el papa Clemente XI durante su estancia en la corte romana<sup>46</sup>. Tan generoso legado acabaría finalmente en la catedral de Granada, pero el ejemplo es bien elocuente para demostrar el fuerte vínculo sentimental que algunos altos eclesiásticos mantuvieron durante toda su vida con sus lugares de origen. Desde luego, este fue uno de los cauces que facilitó el ornato de muchos templos parroquiales ubicados en poblaciones secundarias y apartados de los grandes centros creadores, pero la práctica no siempre quedó recogida por escrito, lo que supone un escollo –a veces insalvable– para esclarecer el origen de estas y otras tantas pinturas de Risueño que aún aguardan la reconstrucción de su contexto creativo.



José Risueño (aquí atribuido). *San José con el Niño* (detalle), ca. 1700. Óleo sobre lienzo. Tíjola, iglesia parroquial



José Risueño. *Coronación de santa Rosalía* (detalle), 1720. Óleo sobre lienzo. Granada, catedral

## Notas

<sup>1</sup> Tras el frustrado intento de Antonio Gallego Burín, la única monografía que hasta el momento existe sobre el artista es la de Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *José Risueño: escultor y pintor granadino*, Granada, Universidad de Granada, 1972. Más allá de las contribuciones puntuales que se han producido desde su publicación, el trabajo sería merecedor de una revisión para bajar de su catálogo algunas obras que, en el estado actual de nuestros conocimientos, habría que adscribir a artistas como José de Mora, Pedro Duque Cornejo o Luis Salvador Carmona.

<sup>2</sup> Salvo la pintura de *San Vicente Ferrer*, el resto de las obras aquí atribuidas fueron presentadas públicamente en la ponencia «Entre Cano, Flandes e Italia: Risueño en la encrucijada del barroco granadino», que se pronunció el 6 de septiembre de 2018 en el marco del *Simposium José Risueño y su época (1665-1732)*, cuyas actas no han llegado a publicarse.

<sup>3</sup> Por su elevada ubicación la obra no ha podido ser medida, pero se estima que su alto supera los 2 m.

<sup>4</sup> August MAYER, *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1947, p. 398. Ana María CASTAÑEDA BECERRA, *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino. I. Miguel Jerónimo*, Almería, Zéjel, 1992, pp. 135-137.

<sup>5</sup> La pintura barroca granadina carece hasta la fecha de un estudio globalizador, aunque se han ofrecido importantes síntesis actualizadas en Benito NAVARRETE PRIETO, «Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo», en Rafael LÓPEZ GUZMÁN e Ignacio HENARES CUÉLLAR (coms.), *Antigüedad y excelencias*, cat. exp., Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, pp. 94-117; Antonio CALVO CASTELLÓN, «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina», en María del Mar VILLAFRANCA JIMÉNEZ (coord.), *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2001, pp. 369-478; Antonio CALVO CASTELLÓN, «La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular», en Rafael LÓPEZ GUZMÁN e Ignacio HENARES CUÉLLAR (coms.), ob. cit., pp. 64-93.

<sup>6</sup> Sobre Bocanegra sigue siendo válida la monografía de Emilio OROZCO DÍAZ, *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, Facultad de Letras, 1937. Sobre los hermanos Cieza, véase Ana María CASTAÑEDA BECERRA, *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco granadino: Juan, José y Vicente*, Granada, Universidad de Granada, 2000.

<sup>7</sup> Las pinturas del Museo de Bellas Artes de Granada poseen los siguientes n.º de inventario CE0131 y CE0132 y fueron estudiadas por Ana María CASTAÑEDA BECERRA, ob. cit. Para el lienzo de colección privada véase Ana María CASTAÑEDA BECERRA, «Un lienzo inédito de Miguel Jerónimo de Cieza», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, 1994, pp. 183-186. Y para la pintura de Úbeda, José Joaquín QUESADA QUESADA, «Una obra inédita de Miguel Jerónimo de Cieza en el Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda: La cena en casa de Leví», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 46, 2015, pp. 51-57.

<sup>8</sup> August MAYER, ob. cit., p. 398.

<sup>9</sup> Dorothea BIENECK, *Gerard Seghers*, Lingen, Luca Verlag, 1992, p. 186, cat. A71A.

<sup>10</sup> Paulus Pontius según composición de Gerard Seghers, *Adoración de los Magos*, calcografía a buril, 1631, 619 × 425 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Inv. n.º RP-P-OB-70.040.

<sup>11</sup> Manuel GARCÍA LUQUE, «Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)», en Lázaro GILA MEDINA (coord.), *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana (1625-1650)*, Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 252.

<sup>12</sup> En este decenio, Claudio Coello retrató a Carlos II y otros aristócratas vistiendo con corbata francesa en la pintura de *La Sagrada Forma* de la sacristía de El Escorial. Sobre ella, véase el reciente análisis de David GARCÍA CUETO, *Claudio Coello, pintor: 1642-1693*, Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 195-214.

<sup>13</sup> Sobre Ascargorta, véase el reciente trabajo de Ignacio Nicolás LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, *Martín de Ascargorta: el arzobispo mecenas de la Granada barroca*, Almería, Círculo Rojo, 2019.

<sup>14</sup> Juan DOBADO FERNÁNDEZ, «Inmaculada Concepción», en Juan DOBADO FERNÁNDEZ (com.), *Decor Carmeli: el Carmelo en Andalucía*, cat. exp., Córdoba, Cajasur, 2002, pp. 344-346.

<sup>15</sup> Inv. n.º CE0229. Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, ob. cit., p. 294, cat. n.º 172, la data en su segundo periodo (1713-1732), pero sus torpezas de dibujo invitan a reconsiderarla como obra juvenil.

<sup>16</sup> Fue dado a conocer por Javier SÁNCHEZ REAL, «Un lienzo inédito de José Risueño en la iglesia de Torvizcón (Granada)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, pp. 105-112, quien lo relacionó con un pago efectuado al artista en 1705 por un lienzo de la Asunción con los apóstoles. Sin embargo, creemos que han de tratarse de obras distintas.

<sup>17</sup> Pedro LÓPEZ LÓPEZ, Lázaro GILA MEDINA y David GARCÍA CUETO, «Corpus documental», en Lázaro GILA MEDINA (coord.), *El libro de la catedral de Granada*, vol. II, Granada, Cabildo Metropolitano de la S. I. Catedral, 2005, p. 1369, doc. n.º 474.

<sup>18</sup> Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, ob. cit., pp. 255-256, cat. n.º 126. La firma «Joseph Risueño 1700» aparece en el podio sobre el que descansa la Virgen.

<sup>19</sup> Óleo sobre lienzo, 135 × 230 cm. Desde 1998 la obra ha comparecido en subasta pública en numerosas ocasiones. La última de ellas tuvo lugar el 25 de abril de 2018 en Madrid, Subastas Durán, lote 78.

<sup>20</sup> La influencia de los modelos flamencos en la pintura granadina fue primeramente valorada por Emilio OROZCO DÍAZ, «Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco», *Goya*, 27, 1958, pp. 145-150. El tema también ha sido ampliamente trabajado por Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 200 y ss.

<sup>21</sup> La serie eucarística no es más que una trasposición pictórica de los cartones para tapices que Rubens diseñara para el monasterio madrileño de las Descalzas Reales, por encargo de la infanta Isabel Clara Eugenia, mientras que la *Coronación de Santa Rosalía* reproduce con algunas variantes el cuadro de Van Dyck conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Su condición de copias ya fue señalada por Harold WETHEY, *Alonso Cano: Painter*,

*Sculptor, Architect*, Princeton, Princeton University Press, 1955, p. 130, notas 128 y 129.

<sup>22</sup> Esta cuestión ha sido abordada en Manuel GARCÍA LUQUE, «Las copias y el copiado de pintura italiana en Granada durante los siglos del Barroco», en David GARCÍA CUETO (ed.), *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 433-468 (en especial, pp. 440-446).

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 441-442.

<sup>24</sup> Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, ob. cit., pp. 246-247, cat. n.º 115 y 116. Sobre Procaccini, véase Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977, pp. 175-180; Teresa LAVALLE COBO, «La obra de Andrea Procaccini en España», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73, 1991, pp. 379-398. Jesús URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 51-56.

<sup>25</sup> Óleo sobre lienzo, 82 × 62 cm. Debemos el conocimiento de esta obra a la generosidad de Dolores Blanca López.

<sup>26</sup> Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, tomo II, vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, p. 282.

<sup>27</sup> Óleo sobre lienzo, 108 × 82 cm. Inv. n.º P005420. La obra ya aparece catalogado como Risueño en Mercedes ORIHUELA, «El Prado disperso: cuadros depositados en Lugó», *Boletín del Museo del Prado*, 8, 1987, p. 200, cat. n.º 5420.

<sup>28</sup> Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas. Catalogado como anónimo de hacia 1750 en Dionisio ORTIZ JUÁREZ et al., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, vol. I, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1981, p. 252. Más atinadamente, se consideró obra de escuela granadina de hacia 1700 en Alberto VILLAR MOVELLÁN et al., *Guía artística de la provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995, p. 530. Sin embargo, recientemente ha sido fechado en la segunda mitad del siglo XVII en Alberto VILLAR MOVELLÁN, María Teresa DABRIO GONZÁLEZ y María Ángeles RAYA RAYA, *Guía artística Córdoba y su provincia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 447.

<sup>29</sup> Dionisio ORTIZ JUÁREZ et al., ob. cit., p. 252.

<sup>30</sup> Así lo hace Pedro de Ribadeneira, véase nota 34.

<sup>31</sup> Louis RÉAU, ob. cit., p. 284. La iconografía del Aquinate también ha sido abordada por José HERNÁNDEZ DÍAZ, «Iconografía de Santo Tomás de Aquino», *Boletín de Bellas Artes*, 2, 1974, pp. 161-178; y Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5, 1990, pp. 31-54.

<sup>32</sup> Javier SÁNCHEZ PORTAS, «El 'Santo Tomás' de Velázquez del Museo Diocesano de Orihuela», *Ars Longa: Cuadernos de arte*, 1, 1990, pp. 57-63.

<sup>33</sup> Cornelis Galle II según composición de Abraham van Diepenbeeck, *Imposición del cingulo a santo Tomás de Aquino*, calcografía a buril, 560 × 354 mm, Ámsterdam, Rijksmuseum. N.º Inv. RP-P-0B-67.673.

<sup>34</sup> Pedro de RIBADANEYRA, *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos...*, Madrid, Luis Sánchez, 1604, pp. 264-280 (el pasaje de las tentaciones se recoge en las pp. 267-268).

<sup>35</sup> Manuel GARCÍA LUQUE, «José Risueño, un artista versátil al servicio de la catedral de Granada», *Laboratorio de Arte*, 25, 2013, pp. 439-440.

<sup>36</sup> Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, ob. cit., pp. 219-220, cat. n.º 66 y 67.

<sup>37</sup> Comentario verbal de Jesús Suárez Arévalo. Según este autor, la obra no aparece recogida en el inventario de bienes de Juan de Bernuy, lo cual no excluye la posibilidad de que la hubiera donado en vida.

<sup>38</sup> Pedro GAN GIMÉNEZ, «Los prebendados de la iglesia granadina: una bio-bibliografía», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino*, 4, 1990, p. 182. Fue hijo de José Diego Bernuy y Francisca Fernández Zapata. Desde 1695 ya figura en la nómina de la catedral de Granada como canónigo.

<sup>39</sup> Jesús SUÁREZ ARÉVALO, «Mecenazgo y desarrollo de una identidad nobiliaria: los Bernuy y el marquesado de Benamejí», en M.ª Ángeles PÉREZ SAMPER y José Luis BELTRÁN MOYA (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: Economía, Sociedad, Política y Cultura en el Mundo Hispánico*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018, pp. 1126-1127.

<sup>40</sup> Un compendio de sus trabajos para la catedral se ofrece en Manuel GARCÍA LUQUE, ob. cit., 2013, pp. 433-454.

<sup>41</sup> Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, ob. cit., pp. 333-335.

<sup>42</sup> Manuel GARCÍA LUQUE, ob. cit., 2013, pp. 438-439.

<sup>43</sup> Pese a la carencia de este tipo de trabajos, se han realizado aportaciones puntuales sobre el coleccionismo eclesiástico en Ana María GÓMEZ ROMÁN, «Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada barroca», en José Policarpo CRUZ CABRERA, *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen classicista*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 261-294; Ana María GÓMEZ ROMÁN, «La colección artística del canónigo Francisco Ruiz Noble y la serie de la *Vida de José* de Antonio del Castillo», *Archivo Español de Arte*, 359, 2017, pp. 299-242; Manuel GARCÍA LUQUE, «'Que Italia se ha transferido a España': aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII», en David GARCÍA CUETO (ed.), ob. cit., pp. 287-328.

<sup>44</sup> Lázaro GILA MEDINA, «Un espléndido retrato inédito de José Risueño: el del obispo D. Rodrigo Marín y Rubio», *Laboratorio de Arte*, 26, 2014, pp. 447-456.

<sup>45</sup> Óleo sobre lienzo, 100 × 77 cm. Fue publicado como anónimo granadino por Alfredo UREÑA UCEDA, «El Barroco en el valle del Almanzora: entre lo granadino y lo murciano», en Alfonso RUIZ GARCÍA y María Dolores DURÁN DÍAZ (coords.), *La Almería barroca*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2008, p. 257.

<sup>46</sup> Juan Jesús LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Experiencia visual y mecenazgo artístico en la Granada barroca: los retablos de Jesús Nazareno y de la Trinidad de la Catedral», en *Esplendor recuperado: proyecto de investigación y restauración de los retablos del Nazareno y la Trinidad de la Catedral de Granada*, Madrid-Granada, Instituto del Patrimonio Cultural de España-Catedral de Granada, 2009, p. 25.