

ESCULTURAS Y ESCULTORES GRANADINOS EN EL MADRID DEL SEISCIENTOS: PRESENCIA E INFLUENCIA*

Jesús Ángel Sánchez Rivera, Universidad Complutense de Madrid

En los últimos años se ha incrementado considerablemente nuestro conocimiento de la escultura granadina durante el que es, sin duda, su período de mayor esplendor creativo: el siglo XVII¹. Esta centuria coincidió con el florecimiento cultural de Madrid, cuya consolidación como capital de la poderosa Monarquía hispánica la convirtió en el principal polo de atracción para los artistas de otras regiones. El asentamiento definitivo de la Corte atrajo un sinfín de aristócratas, prelados, funcionarios, comerciantes, religiosos, corporaciones, etc., y con estos grupos, la actividad constructiva y decorativa de la Villa aumentó extraordinariamente, disparándose el número de encargos públicos y privados. En estas tareas, los escultores de la Escuela granadina –permítasenos esta convención historiográfica- desempeñaron un papel protagonista, sumándose a otros artistas andaluces, particularmente los sevillanos, con quienes mantuvieron estrechos contactos. La madurez artística alcanzada por estos focos señeros de Andalucía, sumada a otros factores sociopolíticos, fructificaría en figuras tan sobresalientes como las de Alonso Cano, Pedro de Mena y José de Mora, éste último convertido en bisagra de los siglos del Barroco².

A lo largo de estas páginas intentaremos trazar un panorama general sobre la llegada desde Granada de diversas piezas escultóricas en el Madrid del Seiscientos, recopilando buena parte de lo conocido hasta la fecha y señalando ciertos rasgos tipológicos y estilísticos en relación con los usos devocionales del momento. Del

* Trabajo realizado en el marco de sendos grupos de investigación: “Madrid: Patrimonio histórico-artístico de una ciudad para el mundo” (PAHISARTE), de la Universidad Complutense de Madrid (código 971-720) y “Patrimonio y Educación” de la Universidad de Granada (código HUM221).

¹ La bibliografía sobre este asunto es ingente, y su sola mención excedería con mucho los límites editoriales del presente trabajo. Por ello, habitualmente trataremos de citar los últimos estudios sobre cada uno de los artistas referidos, que recogen la bibliografía precedente y remiten a aportaciones concretas para cada punto.

² Encontramos una buena aproximación referida a este asunto sobre los artistas andaluces en Romero Torres, 2002.

mismo modo, recordaremos la presencia en la Villa y Corte de destacados escultores adscritos a la Escuela granadina, cuyo influjo se dejó sentir, indudablemente, en su ambiente artístico. Desde la capital, auténtico crisol de la Monarquía hispánica, la impronta de aquellos artistas encontró mayor repercusión, proyectándose hacia otros lugares peninsulares y de ultramar, incluso habiendo rebasado ampliamente el siglo XVII, como quedará apuntado.

1. DE ANDALUCÍA A CASTILLA: ANTÓN DE MORALES.

En primer lugar mencionaremos a Antón de Morales (h. 1559-h. 1625), quien, aunque naciera en Granada y se iniciara en el oficio junto a su padre, Tomás, en las obras del Palacio de Carlos V, se examinó en Sevilla obteniendo la maestría como “*escultor y entallador de romano e arquiteto*” –es decir, diseñador de retablos- (1584), siguiendo un recorrido bastante habitual entre los escultores durante el tránsito del siglo XVI al XVII. Éste será uno de los primeros escultores de relieve nacidos en la ciudad del Darro que residieran en Madrid durante el Seiscientos (ya en 1589 estaba asentado en la capital). En sus primeros años aparece realizando numerosas imágenes de talla para diversas corporaciones y particulares, entrando pronto en el círculo de Pompeo Leoni (h. 1530-1608), lo que le abriría nuevas perspectivas artísticas y laborales. Al menos a tenor de su obra conocida –llamativamente escasa para lo que en realidad trabajó-, su producción depende más de los modelos escurialenses de Leoni –vinculado a él laboral y personalmente, según demuestran varios documentos- y del foco vallisoletano en torno a Gregorio Fernández (1576-1636) –que en 1618 actuó como su fiador para dorar un retablo dedicado a San Juan en los Agustinos de Madrid, amén de la estancia vallisoletana de Morales con el desplazamiento de la Corte en 1601-³.

Durante la última década del siglo XVI ejecutó diversas obras, hoy desaparecidas, que vuelven a conducir al entorno de Leoni y de Vicente Carducho (h. 1576-1638). Precisamente junto a este último realizó su única obra documentada y conservada en la capital: el retablo mayor del monasterio de Jerónimas del *Corpus Christi*, vulgo las Carboneras. Por esta magnífica obra, vinculada al mundo

³ Martín González, 1998: pp. 247-248. Una puesta al día de las principales referencias sobre el escultor aparece en Rodríguez G. de Ceballos, 2013.

escurialense, pero también con Gregorio Fernández, como bien advirtiera Tormo en 1927, cobró Morales 30.000 reales, y en 1622 estaría concluida⁴.



Fig. 1. Retablo mayor de la iglesia monacal de las Jerónimas del *Corpus Christi* de Madrid, Antón de Morales, 1622. Foto: Jesús Ángel Sánchez Rivera (J.A.S.R.)

Por semejanza con el *Cristo crucificado* de las Carboneras, desde que lo apuntara Martín González se le ha venido asignando el ejemplar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), que procede del desaparecido convento de Mínimos de la Victoria. Así, observaba Leticia Azcue que, de manera errónea, esta bella talla se había atribuido ora a Pompeo Leoni, ora al racionero Cano –otro granadino, curiosamente⁵. Sin embargo, tras su reciente restauración, de nuevo se ha vuelto a apuntar la posibilidad de restituirla a Leoni, datándolo entre 1611 y 1616 –algo incomprensible, pues Leoni murió en 1608⁶.

Asimismo, se ha de señalar el papel que Morales pudo jugar en la formación de otros artífices que entraron en su taller madrileño, muy activo durante el reinado de Felipe III. Tal vez, el caso más notable –y mejor conocido- sea el de Alonso Carbonel (1583-1660), que terminaría siendo arquitecto del rey Felipe IV y de su valido, el Conde-Duque de Olivares⁷. Carbonel estuvo con el maestro granadino hasta fines de 1602 o comienzos de 1603, fecha en que huiría del taller por razones

⁴ Tormo, 1927: § 19.

⁵ Azcue, 1994: pp. 81-85; VV. AA., 2004: pp. 55-56.

⁶ Rodríguez G. de Ceballos, 2013: pp. 57-66.

⁷ Curiosamente, Alonso Cano, también granadino formado en Sevilla como Morales, sería protegido por el Conde-Duque, quien le llamaría para trabajar en Madrid en 1638. Y en torno a esta fecha, Cano pintaría un *Crucificado* (actualmente en la colección Curtó de Madrid) para el convento de las Dominicas de Loeches (Madrid), fundación de Olivares en la que ya venía trabajando Carbonel, y que en aquel año de 1638 estaba cercana su conclusión; Blanco Mozo, 2007: pp. 292 y ss.

desconocidas; no obstante, según ha señalado Blanco Mozo, cuando alegara sus méritos para obtener el cargo de Aparejador de las Obras Reales en 1626, Carbonel recordó a “*Machuca y Siloe maestros aparejadores de la Alambra de Granada*”, posiblemente por el pasado vínculo con su maestro granadino. Pero Morales también acogió como aprendices a un tal Juan García (en 1597) y a Jerónimo García (en 1606) –no confundir con el escultor del que después hablaremos-⁸. En coincidencia con el final del reinado de Felipe II y durante todo el gobierno de su hijo, el maestro adquirió gran prestigio en Madrid, consiguiendo importantes encargos en la Villa y fuera de ella.

Aunque su singladura fuera muy personal, el recorrido trazado por aquel escultor, entallador y “*arquiteto*” formado entre Granada y Sevilla ya había marcado un camino que otros paisanos transitarían, de modo parecido o muy distinto, hasta alcanzar la meta común de trabajar –y acaso triunfar- para las múltiples obras (públicas o privadas, religiosas o profanas) que, con el asentamiento de la Corte en Madrid, se emprendieron desde fines del siglo XVI y a lo largo de la siguiente centuria.

2. ASPIRANDO A UN HÁLITO DE VIDA: BARROS DE LOS HERMANOS GARCÍA.

Con un sentido estético y un formato y técnica muy distintos a las tallas de tamaño natural ejecutadas por Morales, las pequeñas piezas creadas por los hermanos García –contemporáneos de aquel maestro-, tan extendidas por el territorio andaluz, sin duda también fueron conocidas en determinados círculos de la Corte. Miguel Jerónimo y Francisco Jerónimo García fueron, al parecer, hermanos gemelos que compaginaron su actividad artística con la carrera eclesiástica, obteniendo, según Ceán, sendas canongías de la colegiata del Salvador, en el barrio del Albaicín. Su personalidad artística, muy desconocida hasta fechas recientes, se va perfilando como de gran relevancia en el ambiente granadino de las

⁸ Blanco Mozo, 2007: pp. 31-38; la cita es de la página 37.

primeras décadas del Seiscientos⁹. Palomino, bebiendo de fuentes locales¹⁰, les dedicó una de sus biografías, escueta, como son las noticias antiguas que de ellos se tienen; nos interesa señalar ahora la alabanza que hizo este pintor y tratadista de cómo estaban policromadas su creaciones:

“pues muchas buenas esculturas vemos echadas a perder, por mal encarnadas, o coloridas; y otras las sublima de modo, que les acrece otro tanto de primor, y de estimación, como lo vemos en las de Cano, Herrera, Mena, Mora, y otros”¹¹.

⁹ Para estos artistas, resultan imprescindibles los estudios de López-Guadalupe, 2010b y de Alonso Moral, 2010: pp. 349-356, quienes prácticamente recopilan toda la bibliografía precedente sobre el tema. Asimismo, remitimos a las apreciaciones posteriores de García Luque, 2013: pp. 200-204 y 231-234 y de López-Guadalupe, 2014a: pp. 430-431. Una nueva pieza en López-Guadalupe, 2014b.

¹⁰ Fundamentalmente, Palomino empleó una silva laudatoria de Pedro de Araújo Salgado, “*célebre ingenio granadino*” que también escribió una *Descripción de la grandiosa y célebre fiesta que la Santa Iglesia Metropolitana de Granada celebró al desagravio del Santísimo Sacramento á 18 de Noviembre de 1635 años (...)* Dirigida a D. Gonzalo de Acosta y Padilla, canónigo de la S. I. de G., comisario de la fiesta (Imprenta de Antonio René Lazcano, 1635). Los versos compuestos por Araújo, sin dar noticia precisa sobre una obra concreta, son extraordinariamente elocuentes, demostrando el profundo conocimiento –y la gran admiración– que el escritor tenía sobre la vida y la producción de los García (en cera, madera y barro policromados), a quienes hubo de tratar. Extractamos aquí algunos de ellos, pues consideramos que no han sido aprovechados lo suficiente:

“(...) Juntos nacieron (...) / Gerónimo, y Miguel que un mismo día / en gracia mejoraron lo García (...) / (...) en la primera materia en que los dos se exercitaron / de la flexible cera / fama de bronce ya se acumularon, / (...) No perdonó al formón su diestra mano en dar forma sagrada al rudo tronco / (...) que copió en perfectísima escultura / al que en la cruz clavado / murió, del mismo Christo fiel traslado, [¿podría aludir al Cristo crucificado de la sacristía catedralicia?] / y de su infancia efigie tan hermosa / en el pálido box tanto imitaron / que aún sin retoque, en forma primorosa [un grupo de piezas que está aún por identificar, si bien existen ejemplares de iconografía semejante, como el San Juanito de la catedral de Granada] (...) // Formó el Divino Autor de humilde tierra / con el líquido humor humedezida, / al que con solo un soplo dio la vida, / aviendo organizado / el cuerpo en todo bien proporcionado / con Magestad, de músculos y miembros / y imitando los dos la acción primera / cambiaron el tronco rudo, y blanda cera / en barro, a Dios remedan felizmente / (...) y aunque infundir no pueden alma pura / en la Sacra escultura / los que incitan afectos son el alma / que al sentido y razón dexan en calma: / si a Christo le retratan glorioso / (...) el rostro que es espejo / de la bondad Divina, / es simetría grave, y peregrina / desde el primer bosquejo / que parece les dicta su consejo / el Sacrosanto Apeles, / el que dio eterno honor a los pinzeles, / copiando la energía / del Sol Christo, y Aurora de María. / Si retratan acciones dolorosas / que en su Pasión el Redentor sentía / (...) que tanto Sol derrite el yelo duro / del pecho más impuro, / siendo el objeto ardor, fuentes los ojos, / memoria dulce, líquidos despojos / que derraman, y erigen por trofeo / del amante deseo / flagrante pira en acto doloroso: / (...) el tiempo que contempla el simulacro. / Aquí naturaleza / logra toda su fuerza, y hermosura / (...) engaño dulce siendo a los sentidos, / que enseñan sin retóricos primores, / los bultos persuasivos, / en músculos, relieves, y colores, / que incitan, dan tristeza y alegría, / a la memoria informan, / nuevas Ideas forman / en el entendimiento / (...) / [sin duda, alude a las numerosas efigies de busto del Ecce Homo que hicieron, cuya recepción en aquella sociedad postridentina queda espléndida y poéticamente reflejada] (...).”; Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 19.639, h. 51-54.

Hallamos este impreso, sin fechar, en un ejemplar encuadernado con diversos “Papeles referentes a la pintura y la escultura”, manuscritos e impresos. Es muy probable que fuera ésta la copia que viera impresa Palomino, “con otros papeles curiosos de don Juan de Alfaro”, el pintor cordobés; Palomino, 1724: p. 200 (por la edición de 1986). Sobre la copia manuscrita que hizo éste del tratado de Pablo de Céspedes, contenida en el mismo ejemplar, ha escrito García López, 2011.

¹¹ Palomino, 1724: p. 200 (por la edición de 1986). Nótese el intento del autor por incluir a todos estos escultores, unidos por vínculos profesionales, dentro de una misma tradición o escuela enraizada en Granada.

A tenor del casi medio centenar de piezas que hoy se les asignan, estos artífices crearon varios prototipos de carácter devocional –habitualmente sirviéndose de estampas-, a partir de los cuales, con modificaciones más o menos acusadas, elaboraron sus modelos. La inmensa mayoría fueron realizadas en terracota policromada, a veces combinada con cera, material que también debieron emplear con frecuencia y maestría. En su proceso de elaboración se ha evidenciado el uso frecuente de moldes, lo que les permitiría reproducir sus creaciones en diversas ocasiones. Al margen de estas imágenes de barro estarían las puntuales incursiones que hicieran en el trabajo de la madera, como el *Cristo crucificado* de la sacristía de la catedral de Granada, realizado antes de 1623, fecha en que fue donado por estos “dos hermanos, hijos de Pedro García”, u otro que estaba en la colección Bermúdez de Granada¹². El pequeño *San Juanito* de madera conservado en la catedral de Granada, tradicionalmente atribuido a Cano, probablemente se deba también a ellos, consideración que vienen repitiendo diversos autores desde que la planteara Emilio Orozco Díaz¹³.

Entre la producción conservada podrían distinguirse tres grandes grupos de terracotas, al menos tal y como han llegado hasta nuestros días: barros exentos, de bulto redondo, en los que aparece una imagen aislada; barros en altorrelieve sin fondo policromado o con fondo meramente decorativo; y barros enmarcados con fondo pintado, a la manera de un relieve, en los que una o varias figuras se integran en un paisaje formando una escena. Destacan en el primer grupo las imágenes del *Ecce Homo*, de las que conocemos diversas variantes: de pequeño y medio tamaño (de unos 20 ó 40 cm. de altura, respectivamente, es decir, un palmo o media vara castellana) y las que se corresponden con un modelo de mayor formato (una vara, aproximadamente); de medio cuerpo o de busto prolongado o de cuerpo entero, arrodillados, sedentes o en pie, con la cabeza inclinada hacia abajo o elevada, con las manos cruzadas sobre el pecho o implorantemente abiertas, etc. (Museo de la catedral de Cádiz; monasterio de la Madre de Dios en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz; en Granada: convento de San Antón –desaparecido-, monasterio de la Cartuja, convento del Ángel Custodio, colegio de Santo Domingo, catedral y

¹² López-Guadalupe, 2010: p. 233, fig. 20. Ya fue publicado por Emilio Orozco en 1972.

¹³ *Vid.* López-Guadalupe, 2010: pp. 234-235. Sin embargo, otros estudiosos prefieren mantener la atribución a Cano; Cruz Cabrera, 2014: p. 69-70. Recientemente se ha podido contemplar en Madrid; Catálogo de la exposición, 2014b: pp. 182-183, n° 50 (ficha de Manuel García Luque).

Ayuntamiento –procedente de Santa Isabel la Real-; convento de Santa Ana, Córdoba; convento de San Francisco en Priego de Córdoba; convento de la Paz de Sevilla; convento de las Descalzas Reales de Madrid).

El segundo grupo vendría a ser una solución intermedia entre los otros dos, un tipo que se adaptaría muy bien a determinados encargos de carácter piadoso que exigieran una vista estrictamente frontal o su inserción en un paramento mural. Se conocen varios ejemplares de bustos del *Ecce Homo* de pequeño formato (unos 36-40 cm. de alto) que, al parecer, hubieron de realizarse empleando los mismos moldes – al menos parcialmente- (en las iglesias de los Santos Justo y Pastor y de Santa María de la Alhambra de Granada, en los conventos de los Ángeles –éste, además, pareja de una *Dolorosa*-, de Santa Inés, de las Carmelitas Descalzas y de Santa Isabel la Real –sólo la cabeza- de aquella ciudad, en el Ayuntamiento de Granada –procedente del Ángel Custodio- y en el santuario cordobés de la Fuensanta), a los que se podría sumar otro de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, cuya cabeza presenta una notable variación, otro parecido –aunque realizado en tondo- en la colección Roda (Madrid), uno del Hospital de Mujeres de Cádiz, dos aparecidos últimamente en el mercado artístico¹⁴ y otra pieza, hoy no localizada, que estuvo en convento franciscano de Jerez de la Frontera (Cádiz). También, respondiendo a este último modelo de la localidad gaditana, existe un *Ecce Homo* más, que hace pareja con una *Dolorosa*, en el convento del *Corpus Christi*, vulgo Carmelitas de Afuera, de Alcalá de Henares (Madrid)¹⁵.

En lo que ahora nos ocupa, el tercer conjunto de terracotas es el que más nos interesa. En estas obras se percibe el esfuerzo de los hermanos por presentar imágenes de mayor belleza, apartándose del naturalismo más crudo y expresivo de la Pasión de Cristo –cuyos últimos modelos, no ha de olvidarse, fueron las estampas de Durero-, algo que tal vez se advierte en figuras como el *San Jerónimo* del monasterio homónimo de Granada al que ya hemos aludido.

¹⁴ Catálogo de la exposición, 2015c: pp. 62-67. Dados a conocer por la Galería Coll & Cortés, uno de ellos presenta mutilado el fondo de rayos original. El otro, también atribuido a los García, se expone aún en una vitrina enmarcada.

¹⁵ Esta pareja de bustos fue publicada hace décadas como obras de madera policromada (46 x 35 cm. / marco de 68 x 57 cm.) atribuidas a Pedro de Mena; Catálogo de la exposición, 1986b: pp. 46-47.



Figs. 2 y 3. *Dolorosa* y *Ecce Homo*, hermanos García, h. 1620-1635. Convento del *Corpus Christi* de Alcalá de Henares (Madrid). Fotos: tomadas del Catálogo de la exposición, 1986b: pp. 46-47.

De *San Jerónimo* conocemos hasta once variantes de diversa calidad de ejecución (una de las Jerónimas de Granada; dos en el Palacio Arzobispal de Granada, siendo una de cera¹⁶; la que estaba en la colección López Vázquez de Granada¹⁷; una que se expuso en Londres por la Mathiessen Gallery¹⁸; otra expuesta en la misma ciudad por la galería Coll&Cortés¹⁹; la del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, fechada en 1619; una que fue de la colección Thyssen-Bornemisza, fechada en 1633²⁰; otra del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, de 1637; una en la colección Granados de Madrid²¹; y otra en las Descalzas Reales de Madrid), si bien hay que decir que no existe unanimidad sobre la atribución de algunas de ellas.

¹⁶ Publicadas por primera vez por Orozco Díaz, 1939-1941: p. 101; sólo reproduce uno de ellos, de terracota (alto: 44 cm.). A la otra pieza, al parecer realizada en cera, alude López-Guadalupe, 2010: p. 237.

¹⁷ VV. AA., 1970: p. 70, n° cat. 57, lám. LXIII.

¹⁸ Catálogo de la exposición, 2009: pp. 78-83 (ficha de José Luis Romero Torres).

¹⁹ VV. AA., 2013: pp. 130-137 (ficha de José Luis Romero Torres). También en el Catálogo de la exposición, 2015c: pp. 44-51.

²⁰ Fue comprada en el mercado madrileño en 1984 y, más tarde, sería subastada en 2005 en Sotheby's de Londres.

²¹ Dada a conocer como obra de Alonso Cano en 2007, Romero Torres la atribuyó a los García en el Catálogo de la exposición, 2009: p. 83.

Los ejemplares de Valladolid, del Palacio Arzobispal de Granada²² y antiguo de la colección Thyssen se han atribuido a Alonso Cano²³.

Fig. 4. *San Jerónimo penitente*, hermanos García o Alonso Cano (?), h. 1625-1640. Claustro alto del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Foto: Patrimonio Nacional.



A nuestro juicio, la pieza de las Descalzas Reales ha de vincularse inequívocamente a estas tres piezas, que se distinguen del resto de ejemplares por ciertos elementos (sus rasgos fisonómicos y anatómicos, y acaso también el trabajo de los paños, los cabellos y de los paisajes, que ofrecen un tratamiento mucho más minucioso en este segundo grupo); en la pieza de las Descalzas, la fisonomía del santo recuerda poderosamente ciertos tipos canescos²⁴.

Sin embargo, creemos que sería necesario un estudio profundo de estas terracotas, incluyendo análisis técnicos, para intentar dilucidar las atribuciones más correctamente²⁵. De *San Juan*, bien representado como niño bien como un joven mancebo, existen al menos otras cinco dentro de este conjunto de relieves en barro

²² Ambas piezas (Valladolid y Granada) muestran una parte inferior del cuerpo del santo y la figura del león muy similares entre sí, lo que inclina a pensar que se pudo utilizar, de manera parcial, un mismo molde, operación que también observamos en varios relieves del *Ecce Homo* atribuidos a los García. Por otra parte, el tronco del árbol y el tratamiento del paisaje del ejemplar de Granada se repite, de manera similar, en otras composiciones atribuidas a estos artífices.

²³ Véanse, por ejemplo, las apreciaciones de Marcos Villán en VV. AA., 2009: pp. 218-219, y de Alonso Moral, 2010: p. 353, nota 84.

²⁴ Recordemos, además, que en el mismo convento se conserva un *Ecce Homo* de los García, dado a conocer recientemente; López-Guadalupe, 2014b. En su artículo, este autor ofrece toda una relación de monjas de origen granadino, vía por la que cree que ingresó el *Ecce Homo* en el cenobio, y probablemente también el *San Jerónimo* que nos ocupa. Éste es recogido como de Cano por Martín González, 1998: p. 202, quien se hace eco de la atribución de Domingo Sánchez-Mesa.

²⁵ La vinculación –y confusión– de la producción de Cano con la de los García ha sido recurrente en la historiografía; por ejemplo, véase en López-Guadalupe, 2010. Aún está por determinar la posible evolución del arte de los García, lo cual sería lógico a tenor de su prolongada actividad, y sus relaciones reales con la obra de Cano a la luz de nuevas aportaciones documentales y de la aparición de otras piezas.

cocido (dos que también fueron expuestas en la Mathiessen Gallery de Londres, fechadas en 1625 y en 20 de mayo de 1628²⁶; una de las Agustinas Recoletas de Cabra, Córdoba; una en el museo conventual de la Concepción de Granada – depósito del Ayuntamiento que, al parecer, procede de los Mínimos del Carmen-; y otra en una clausura de Madrid). Además, un relieve de *San Francisco de Asís confortado por un ángel músico* (Mathiessen Gallery, Londres)²⁷, acaso, un *San Sebastián* (iglesia de Ogíjar Alto, Granada)²⁸ y un *San Pedro arrepentido* recientemente aparecido (Coll y Cortés, Madrid)²⁹ completan el espléndido elenco que, por el momento, se ha catalogado como de sus manos en este grupo.

Todas ellas son piezas de formato similar (barros enmarcados de, aproximadamente, media vara de altura) y de exquisita factura, en las que se conjuga un modelado minucioso con una cuidada policromía, cuyo resultado ofrece una bella simbiosis entre el naturalismo y el clasicismo, quizá de estirpe boloñesa, como recientemente ha advertido Manuel García Luque³⁰. El amor por la precisa descripción de las anatomías, siempre realizadas por los ropajes, y un cuidado estudio gestual son sus notas distintivas; otro rasgo característico es el modo en que se disponen sus protagonistas, siempre marcando una acusada diagonal sobre un lecho rocoso y un paisaje en lontananza. Al menos dos de estas pequeñas escenas de carácter devocional han llegado hasta nuestros días en sendas clausuras femeninas de Madrid. Una de ellas fue publicada en el catálogo de la exposición *Vida y arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad* (Madrid, 1996). Se trata de un *San Juanito confortado por un ángel músico*, extraña iconografía en la que, de nuevo, sus artífices se valieron de la estampa para idear la escena³¹. La otra, el *San Jerónimo penitente* ya referido que está en uno de los altarcillos del claustro alto de las Descalzas Reales³². No deja de resultar curioso, por otra parte, el hecho de que ambos hermanos, gemelos según las fuentes, tuvieran Jerónimo por uno de sus nombres compuestos, y que a este santo dedicaran numerosos trabajos.

²⁶ Catálogo de la exposición, 2009: pp. 68-77 (ficha de José Luis Romero Torres).

²⁷ *Ibidem*, pp. 62-67 (ficha de José Luis Romero Torres).

²⁸ Sólo la conocemos por la referencia de López-Guadalupe, 2010: p. 237.

²⁹ Catálogo de la exposición, 2015c: pp. 52-61.

³⁰ García Luque, 2013: pp. 231-234.

³¹ *Ibidem*, p. 231-232.

³² Ya lo recogía Sánchez-Mesa, 1969: p. 242. También mencionado, dentro del capítulo dedicado a Alonso Cano, por Martín González, 1998: p. 202.

Ante el presente estado de la investigación, resulta muy difícil precisar en qué modo pudieron influir estas obras de los García en el ambiente artístico madrileño de principios del siglo XVII. Sin embargo, a tenor del tipo de piezas de las que estamos hablando y del grado de especialización que tuvieron sus autores, sospechamos que su repercusión no hubo de ser muy amplia. Los santos penitentes en ellas representados, retirados en un desierto –entendido éste como un lugar desolado–, encajan muy bien con el espíritu religioso del momento, en el que estaban muy presentes las directrices tridentinas elaboradas más de medio siglo antes. Y algo similar podría decirse de sus *Ecce Homo* –asunto que se desarrolló con extrema profusión en el foco granadino–, a veces emparejados con efigies de la Dolorosa, al modo que, posteriormente, difundirían con enorme éxito Pedro de Mena o José de Mora. Además, su producción entronca perfectamente con ese elogio del detalle, de lo menudo, que parece caracterizar la vertiente más intimista que impregnó la ciudad del Darro durante siglos o, como bien definiera García Lorca, “*la estética de lo diminutivo*”. Pequeños objetos que ofrecían imágenes para la devoción privada, para el encuentro íntimo y, casi podría decirse, *doméstico* del fiel con aquellos personajes de vida virtuosa y ejemplar. No obstante, a pesar de sus modestos materiales y de su reducido formato, aventuramos que la calidad y la rareza de los mismos podrían convertirlos en piezas de especial valor dentro del mercado de la época. Percibimos en ellas el esfuerzo de los hermanos por innovar, por crear variaciones, combinando sabiamente fuentes de diversa procedencia –casi siempre impresas–, sus propios moldes y modelos con una destreza ejecutiva sobresaliente en su tiempo. No es extraño que se hayan confundido en numerosas ocasiones con las obras del afamado Alonso Cano, “*de quien se dice fueron discípulos*”, según explica Ceán³³, como puede observarse en la historiografía posterior³⁴. Aunque el dato de Ceán carezca de una apoyatura sólida –al menos en el sentido que establece el magisterio–, su afirmación bien podría constituir un indicio de la ligazón artística entre el Racionero y los García. Cano elevó a grandes cotas la práctica artística de su tiempo, y en el terreno de la escultura dejó en la capital piezas de exquisitos detalles; en este sentido, no fue sino el continuador de una corriente cuyas raíces hay que buscar, sin duda, en el foco

³³ Ceán, 1800: tomo II, p. 163.

³⁴ Basta recordar el *San Juanito* de la catedral de Granada, el *Ecce Homo* de la catedral de Cádiz o, en sentido inverso, el *San Jerónimo* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

granadino –y con él también el foco sevillano-, siendo las menudas creaciones de los hermanos García unos de sus más bellos referentes.

3. BERNABÉ DE GAVIRIA Y ALONSO DE MENA: PRESENCIA EN MADRID.

Otras piezas de escultores coetáneos a los célebres barristas arribarían a Madrid. Gaviria o Mena padre, espléndidos representantes de la escultura granadina de la primera mitad del Seiscientos, también dejarían su huella, aunque sus monumentales obras habrían de llegar de modos bien distintos a como llegaron las pequeñas piezas de los García. Encargos puntuales realizados desde la capital o el traslado de ciertos personajes desde Granada explican en último término aquellas presencias; sin embargo, aún resta por estudiar con profundidad las complejas redes sociales tejidas entre el clero y ciertos funcionarios ligados a la Corte y los propios artífices.

Recordemos, en primer lugar, a Bernabé de Gaviria (1577-1622), cuya figura y quehacer artístico nos son mejor conocidos desde las últimas décadas, principalmente gracias a las aportaciones del profesor Gila Medina. De la posterior generación a su maestro, el alcalaíno Pablo de Rojas (1549-h. 1607)³⁵, Gaviria nació, se formó y desarrolló su oficio en Granada y su área de influencia. Por el momento, su relación profesional con la capital aparece documentada en dos ocasiones. El 28 de julio de 1607 se obliga a realizar con el maestro cantero Damián Pla tres esculturas orantes en mármol de Macael por 350 ducados, además de tener que llevarlas a su destino. Probablemente se tratase de un grupo escultórico de carácter funerario para alguna capilla, a la manera de los modelos creados por los Leoni, tal del gusto del momento entre la aristocracia cortesana. Años más tarde, en 1620, viajaría de nuevo a Madrid para concursar a la Maestría Mayor de la Alhambra, aunque, finalmente, todos los candidatos fueron rechazados por su falta de preparación³⁶.

Como anticipo a la presencia e influencia de Pedro de Mena en la capital, convendría recordar la llegada de una importante obra de su padre a la Villa y Corte.

³⁵ López-Guadalupe, 2010a. Este autor recoge la bibliografía precedente sobre el escultor, en la que sobresalen las aportaciones del profesor Gila Medina.

³⁶ Gila Medina, 2010: pp. 182-183.

Es el llamado *Cristo del Desamparo* o *de los Reviernes*, crucificado que hoy se localiza en uno de los altares colaterales (lado del Evangelio) de la iglesia madrileña de San José. Lo talló Alonso de Mena (1587-1646) entre 1635 y 1636 por encargo del corregidor de Granada don Juan Freile Ramírez de Arellano, conocido como “corregidor Fariñas” por ser hermano de don Fernando Ramírez Fariñas, consejero de Castilla³⁷. Cuando el Corregidor dejó su cargo para trasladarse a la Corte, en 1637, trajo la imagen consigo, pues, al parecer, ya desde su creación fue tenida por milagrosa; al poco de fallecer éste (1644), la talla se llevó a una de las capillas de la iglesia conventual de los Agustinos Recoletos de Madrid, propiedad del caballero santiaguista don Francisco de Sardeneta y Mendoza y de su hermana doña Juana. Su exposición pública en uno de los templos más importantes de la ciudad y el ambiente fervoroso que se gestó en torno a este crucificado determinaron la repercusión de esta obra en los círculos artísticos de la Villa. En este sentido, hay que recordar que el arquitecto agustino fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679) dedicó la segunda parte de su *Arte y Uso de Arquitectura* (1665) al *Cristo del Desamparo*, que para entonces ya contaba con una congregación de fieles promovida por el propio religioso. En su tratado, fray Lorenzo incluyó una estampa que se viene atribuyendo a Pedro de Villafranca (h. 1615-1684) y la reedición de las ordenanzas de su congregación contó con un grabado delineado por el pintor Claudio Coello (1642-1693) y ejecutado por el grabador alemán Juan Francisco Leonardo (1633-1687); ambas impresiones constituyen una fuente visual imprescindible para conocer el primitivo aspecto del aderezo que presentaba esta imagen en el convento agustino³⁸.

El *Cristo del Desamparo* se ha considerado “la obra más vigorosa de la escultura granadina anterior a Cano”, y, a juicio de M^a Elena Gómez Moreno, “la obra maestra de Alonso de Mena”.

³⁷ Catálogo de la exposición, 1989a: pp. 120-122. También son de obligada consulta los últimos estudios de Gila Medina, 2013: pp. 40-42; Gila Medina, 2014: pp. 380-383.

³⁸ Díaz Moreno, 2004; Díaz Moreno, 2008: pp. 493-494, nota 1127.



Fig. 5. *Cristo del Desamparo*, Pedro de Villafranca (atrib.), h. 1663-1664. Estampa de la segunda parte del *Arte y Uso de Arquitectura* (1665), de fray Lorenzo de San Nicolás.

Muy cercano al anterior en lo que se refiere a su concepción y a su ejecución es el *Cristo de la Misericordia* de la iglesia parroquial de Quer (Guadalajara), talla de Alonso de Mena que igualmente hubo de estar, en origen, en el oratorio particular de un destacado cortesano de Madrid. En este caso fue don Martín Íñiguez de Arnedo, caballero de la Orden de Santiago y miembro de los Consejos de Castilla y de Hacienda con Felipe IV y aún durante el siguiente reinado. Fallecido a comienzos de 1667, se trasladaría desde Madrid a la parroquial de Quer, villa de la cual era Señor, el hermoso *Cristo* que, según todos los indicios, se hizo a imagen y semejanza del prototipo del corregidor Fariñas³⁹.

4. ALONSO CANO, EXCELSO CREADOR DEL BARROCO, ENTRE GRANADA Y LA CORTE.

Alonso Cano (1601-1667) es la gran figura del Barroco granadino, tanto por su capacidad innata para las artes como por el periplo vital que trazó a lo largo de los dos tercios primeros de la centuria. Su fulgurante estela brilló con luz propia en nuestro universo artístico, particularmente en aquellas ciudades que lo acogieron durante más tiempo: Granada, Sevilla y Madrid. Las tres estancias que Cano pasó en la Corte madrileña (1638-1644, 1645-1651 y 1657-1660) fueron decisivas, sin

³⁹ Gila Medina, 2013: pp. 43; 65-67; Gila Medina, 2014: pp. 382-383.

duda, para su crecimiento como artista y para la proyección de su actividad⁴⁰. Sin embargo, en lo que ahora nos afecta, su producción escultórica, es poco lo que se puede apuntar. En Madrid, Cano se dedicó fundamentalmente a la pintura y, de modo ocasional, a la traza de retablos y de arquitecturas efímeras (a partir de su segunda estancia), mientras que sus labores puramente escultóricas hubieron de ser muy reducidas y restringirse al ámbito de la devoción privada⁴¹.

Excepción a lo que venimos comentando sería el *Cristo crucificado* que hoy conserva el colegio de Capuchinos de Lecároz (Navarra), depósito de la Real Academia de San Fernando. Es sabido que fue realizado para una capilla de la iglesia de los Benedictinos de Montserrat de Madrid⁴², para cuya comunidad también realizaría dos –o tres– obras de pintura (la *Visión de San Benito* del Museo del Prado, pintado sobre una *Virgen de Montserrat*, y la *Virgen de Montserrat con monjes y escolares músicos* de la Academia de San Fernando)⁴³. Probablemente, la finalización de aquel *Cristo* debe datarse en la última estancia del Racionero en la capital, hacia principios de 1658, aunque su encargo se habría producido antes de su partida a Granada en 1652, punto que se apoya en el conocido pasaje de Palomino:

*“(...) y habiendo entendido la Reina nuestra señora Doña Ana María de Austria esta coyuntura [su pleito contra la catedral de Granada], y que Cano había dejado sin acabar un Crucifijo, del tamaño del natural, cuando se fue a Granada (que es el que estaba en la iglesia del Convento de Montserrat de esta Corte en una capilla al lado de la Epístola, y hoy le han transferido a la iglesia nueva) le dijo a Cano, que hasta que no acabase aquella santa efigie, no había de consentir, que le volviesen la Ración. Hizolo así Alonso Cano, dando gusto a la Reina; y ya ordenado de todas las órdenes, volvió a Granada, y a la posesión de su prebenda, por el año de 1658 (...)”*⁴⁴.

También del final de su última etapa en la Corte es la noticia del encargo de una imagen para Carlos II de Inglaterra, que, en opinión de Cruz Valdovinos, podría ser un busto de Felipe IV, precisamente el representado en el retrato de Diego

⁴⁰ Para “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, véase el trabajo de José Manuel Cruz Valdovinos que, bajo ese título, figuró en el Catálogo de la exposición, 2001: pp. 177-213. Una actualización reciente del mismo se halla en: Cruz Valdovinos, 2014.

⁴¹ Coincidimos con la afirmación de Cruz Valdovinos, 2014: p. 198. Huelga decir, por otra parte, que la traza de retablos conllevaba la ideación de imágenes y decoraciones escultóricas diversas, pero no nos ocuparemos de este aspecto en estas páginas. Un acercamiento al tema puede verse en Sánchez-Mesa, 2002.

⁴² Azcue, 1994: pp. 85-90; García Gainza, 2002; López-Guadalupe, 2013: p. 153.

⁴³ Cruz Valdovinos, 2014: p. 221.

⁴⁴ Palomino, 1724: pp. 253-254 (por la edición de 1986).

Velázquez que conserva el Museo del Prado, tradicional y erróneamente identificado con Martínez Montañés⁴⁵. De ser Cano el representado en esta tela, según parece, no deja de resultar paradójico que su amigo y antiguo condiscípulo le representase como escultor, actividad que menos ejerció en la Corte. La sugestiva hipótesis de que esta pintura encerrase una lectura más erudita que la puramente literal, como a menudo sucede en la obra del sevillano, en torno a la defensa de la liberalidad de las Artes viene a reafirmar –al menos en el plano teórico- la elevada estima que alcanzó el racionero Cano en su tiempo.

Ante las escasísimas obras de escultura documentadas en Madrid, se le han asignado diferentes piezas⁴⁶. Tal vez la atribución más controvertida sea la del *Niño Jesús con la cruz a cuestas* de San Fermín de los Navarros, que se ha tenido como obra suya, de Manuel Pereira (1588-1683)⁴⁷ y, más recientemente, de La Roldana (1654-1704)⁴⁸.

Por otra parte, entre los documentos conocidos de su primera etapa madrileña se halla la almoneda de bienes de Vicente Carducho, en la que Cano compró de diferentes objetos de su oficio, entre ellos un modelo de pasta de dos figuras abrazadas (12 reales) y ocho modelos viejos quebrados (7 reales)⁴⁹, que bien podrían haberle servido en su proceso creativo. Esta mención, de carácter casi anecdótico, es una de las escasas noticias que, de modo fehaciente, se pueden relacionar con la actividad escultórica del granadino en la Corte.

Entre los discípulos y colaboradores que cabría asignar a Cano durante su estancia en la Corte, el más avezado de todos fue Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671)⁵⁰, quien, no en vano, estuvo capacitado como arquitecto, escultor y pintor – como aquél-, y alcanzaría el reconocimiento profesional al obtener los cargos de

⁴⁵ Cruz Valdovinos, 2011: p. 352-354; Cruz Valdovinos, 2014: p. 222. Hay que señalar, no obstante, que la identificación del retratado con Cano es antigua, de 1828; Catálogo de la exposición, 1990: pp. 292-297, n° cat. 48 (ficha de Julián Gállego).

⁴⁶ Por ejemplo, una *Inmaculada* que figuró en el Catálogo de la exposición, 1986a: pp. 148-151.

⁴⁷ Urrea, 1999: pp. 248-249.

⁴⁸ A propósito de otro ejemplar muy similar, procedente de las Capuchinas de Alcobendas (Madrid), puede verse una síntesis crítica en el Catálogo de la exposición (2007b): pp. 220-221 (ficha de José Luis Romero Torres).

⁴⁹ Aterido, 2002: p. 245, n° 187.

⁵⁰ Sobre este artista, remitimos a la monografía de Díaz García, 2010.

Maestro Mayor de las Obras Reales de Su Majestad (1662)⁵¹, Maestro Mayor de la Villa de Madrid (1665) y Pintor de Cámara (1667), entre otros. La huella de su maestro se hace patente en multitud de dibujos y trazas de retablos y arquitectura, incluso en alguna pintura, aunque, lamentablemente, las piezas seguras que se conservan de su actividad como escultor no permiten, por el momento, elaborar un catálogo sólido con el que establecer filiaciones con el arte canesco⁵².

Sin embargo, podemos acudir a una de sus creaciones aún conservadas en la que advertiremos sus deudas, en lo escultórico, con el estilo de Cano: la capilla de la Virgen de Guadalupe en el claustro alto de las Descalzas Reales de Madrid⁵³. Encargo de sor Ana Dorotea de Austria –o de la Concepción, tras su profesión– realizado en 1653, en él integró diversas artes (traza del retablo, ensamblaje, escultura en madera, decoraciones en bronce y pintura); sus pequeñas dimensiones, de acuerdo con el lugar que ocupa, no desmerecen el empeño. Todo está resuelto con un extremo preciosismo, en el que se advierten los esfuerzos por ofrecer un repertorio variado de figuras en miniatura. Pinturas sobre 75 espejos (una *Inmaculada*, un grupo de angelotes con atributos marianos, hasta 21 mujeres fuertes del Antiguo Testamento y el resto símbolos o jeroglíficos alusivos a María) y 24 querubes y angelotes de talla –advértase la simbología del número– rodeaban la antigua imagen de la *Virgen de Guadalupe*, componiendo un programa iconográfico elevadamente culto que gira en torno a la exaltación de la Inmaculada Concepción. En él, los espejos cobran un especial protagonismo estético y simbólico, siendo, además, uno de los pocos ejemplos de capillas que, con este material, se conservan en su integridad. Los modelos y ciertos motivos decorativos entroncan directamente con las mejores realizaciones de Cano. La sensualidad y la exquisitez son las notas dominantes, ofreciendo un aire cortesano que, en el caso de las pinturas, evocan la pintura veneciana, particularmente a Veronés y Tintoretto. En lo escultórico, varios rostros angélicos recuerdan poderosamente los tipos canescos, en particular los de la peana;

⁵¹ En virtud de este cargo, por ejemplo, realizaría en 1664 la censura de la *Segunda Parte del Arte y Uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás, tratado que estaba ilustrado con la estampa del *Cristo del Desamparo* de Alonso de Mena, según hemos explicado.

⁵² En la actualidad, preparamos en colaboración un estudio en el que abordaremos esta faceta, y esperamos ofrecer importantes aportaciones al respecto.

⁵³ *Vid.* Díaz García, 2010: pp. 34-42 y 138-182; Sánchez Hernández, 2014.

su comparación, por ejemplo, con la célebre *Inmaculada* de la sacristía de la catedral de Granada o con la *Virgen de Belén* de la misma Sede habla por sí misma.



Fig. 6. Retablo de la Virgen de Guadalupe (detalle), Sebastián de Herrera Barnuevo, 1653. Claustro alto del convento de las Descalzas Reales de Madrid. Foto: (J.A.S.R.).

Las águilas que rematan la capilla, sosteniendo una cartela con la inscripción alusiva a su fundación, ofrecen gran vigor y plasticidad, alejándose de las interpretaciones estereotipadas que se observan en escultores más mediocres.

El artífice madrileño se habría formado en el taller de su padre, Antonio Herrera (doc. 1607-1646), escultor de Su Majestad y aparejador de las Obras Reales. Éste aparece ligado familiar y profesionalmente a otros artífices del momento (el pintor y dorador Ginés Carbonel; el escultor y arquitecto hermano de éste, Alonso⁵⁴; el escultor Juan Sánchez Barba; o el ensamblador Bernabé Cordero), conformando un verdadero clan que trabajó conjuntamente en múltiples encargos, algo muy habitual en la época. Herrera Barnuevo, por otra parte, aparece vinculado al Racionero en diversos documentos⁵⁵, demostración de su amistad y sus relaciones profesionales, como también aparecerá junto a otros escultores granadinos arribados a la Corte, siendo José de Mora el más conocido.

El influjo ejercido por Cano en otros escultores del ambiente madrileño hubo de ser discreto, habida cuenta de su escasa dedicación a aquellas labores en la Villa; por esta razón resulta difícil de rastrear su impronta, aunque a veces sí se ha pretendido ver en ciertas obras, como en el caso de alguna talla de Juan Sánchez

⁵⁴ De quien ya se ha hablado en relación con el granadino Antón de Morales. Por otra parte, Antonio de Herrera se declaró discípulo de Pompeo Leoni, a cuyo círculo perteneció Morales, al solicitar, en 1622, el puesto de Escultor del Rey tras la muerte de Miguel Ángel Leoni, hijo de aquél. Herrera y Morales trabajaron conjuntamente, por ejemplo, en el retablo mayor de la iglesia getafense de la Magdalena. Martín González, 1991: pp. 148-149; Martín González, 1998: p. 253; Blanco Mozo, 2007: en especial pp. 69-77 y 81-84.

⁵⁵ Aterido (ed.), 2002: *Ad indicem*.

Barba (1602-1673)⁵⁶, quien pertenecía a un círculo de artífices ligado al Racionero, quizá por trabajar todos a la sombra de Olivares y de las Obras Reales.

Finalmente, hallamos un eco tardío de la admiración hacia el arte de Cano en la iglesia del Hospital de la Venerable Orden Tercera. En ella se conserva un *Ángel de la guarda* de madera policromada –pareja de un *San Rafael*–, acaso del levantino Juan Porcel (h. 1725-?), que se inspira claramente en la obra marmórea que el Racionero hizo para la desaparecida portada del convento del Santo Ángel Custodio de Granada⁵⁷.



Figs. 7 y 8. Izquierda: *Ángel custodio*, Alonso Cano, h. 1653-1657. Procede de la portada desaparecida del convento del Santo Ángel Custodio de Granada. Foto: tomada del Catálogo de la exposición, 2001: p. 463. *Ángel de la guarda*, Juan Porcel (atrib.), último tercio del siglo XVIII. Iglesia del Hospital de la VOT de Madrid. Foto: (J.A.S.R.).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII el magisterio de las grandes figuras de la Escuela granadina aún podía percibirse en la Villa y Corte, donde arribaban

⁵⁶ Juan Luis Blanco Mozo recoge la mayor parte de la bibliografía sobre este escultor en el Catálogo de la exposición, 2015a: pp. 192-194. A ella puede sumarse el artículo de Cotillo, 2007-2008.

⁵⁷ Tomamos el dato de Tormo, 1927: § 10. Para la escultura de Cano, remitimos al Catálogo de la exposición, 2001: pp. 462-463 y 477-478 (ficha de José Luis Romero Torres y Antonio Torrejón Díaz).

piezas y artífices de todos los lugares de España. En este momento sería la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución recién nacida al amparo de los Borbones, el organismo renovador y rector del gusto artístico, que irradiaría desde el centro al resto de territorios peninsulares y allende los mares. Aun cuando desde la Academia se impulsara el gusto clasicista –de estirpe barroca o, más tarde, neoclásica-, y se denostasen en repetidas ocasiones los *excesos* del Barroco, los artistas también supieron apreciar la obra de los grandes maestros de la anterior centuria. Por ello, no resulta extraño el que se copiara a Cano, acaso el de sensibilidad más *clasicista* entre los artistas de su generación.

5. GLORIA Y FORTUNA DE LOS ESCULTORES GRANADINOS: PEDRO DE MENA.

A diferencia de Alonso Cano, la estancia de Pedro de Mena (1628-1688) en Madrid –ligada también a su paso por Toledo- tuvo lugar durante un corto período de tiempo, aproximadamente un año (documentado entre 1663 y septiembre de 1664). Sin embargo, esta breve estancia no mermó el conocimiento de su producción entre determinados círculos cortesanos y eclesiales de la capital. Más bien todo lo contrario. En Toledo fue nombrado Maestro Mayor de Escultura de la catedral (mayo de 1663), tras la admiración que causó la efigie de *San Francisco de Asís* que hizo para la Sede Primada. Y numerosas las piezas conservadas en toda Castilla (además de Toledo y Madrid, Cuenca, Guadalajara, Ávila, Salamanca, Zamora...), incluso en otras regiones peninsulares y en Hispanoamérica, testimonian el decisivo impulso que debieron proporcionar a su taller los contactos establecidos en la Villa y Corte. El imaginero contó con representantes en la capital que gestionaron diversos encargos para instituciones eclesiales y clientes privados (Sebastián de Benedittis, Felipe de Zayas), y a través de una compleja red de relaciones sociales y de su habilidad para las cuestiones comerciales, Mena lograría decenas de encargos. A mediados de la década de 1660 su carrera profesional se encontraba en su cénit. Con una sólida formación profesional en el taller paterno, el decisivo magisterio de Cano y la creación –y recreación- de unos tipos iconográficos que se adecuaban perfectamente a la religiosidad devota y contrita de aquella sociedad, nuestro escultor dirigía un prolífico taller desde Málaga, donde residía desde 1658 al amparo del

Cabildo catedralicio y donde permanecería –salvo la estancia en el centro peninsular– treinta años hasta su muerte⁵⁸.

Es un asunto aún por estudiar en profundidad el rastrear cuántas de aquellas piezas intra o extra-peninsulares pudieron llegar desde Madrid, diferenciándolas de las que llegaron directamente desde los talleres que el escultor estableció en Granada y en Málaga. Igualmente, cabría distinguir entre las obras del maestro y las de su obrador, tarea que se nos antoja muy difícil. Incluso de los seguidores o imitadores que, sin duda, reprodujeron sus modelos más célebres, incluso falsificando ciertas piezas⁵⁹. En estas páginas haremos una pequeña aproximación al problema.

Entre los encargos públicos de especial relevancia documentados en la capital se encontrarían las figuras de la *Virgen*, *San Juan Evangelista* y la *Magdalena* (destruidas en 1936), que nuestro escultor contrató en 1671 para conformar un Calvario junto a un espléndido *Cristo crucificado* del sevillano Juan de Mesa (1583-1627), hoy localizado en la catedral de la Almudena, que se encontraba en el Colegio Imperial de Madrid. Las tres imágenes se contrataron por 18.000 reales⁶⁰. No era la primera vez que el granadino trabajaba para los Jesuitas establecidos en la Villa y Corte, como demuestra el trabajo que hizo para su Casa Profesa en 1664, que después recordaremos. Sin embargo, la realización de este nuevo grupo debió de acrecentar significativamente su fama, pues en los años sucesivos se acumulan las obras de importancia que firma para la Corte. Se ha de observar, además, que en el Colegio Imperial trabajaron en diferentes momentos Alonso Cano, Pedro de Mena y José de Mora, además de Herrera Barnuevo, entre 1648 y 1671, aproximadamente; de este modo, Elías Tormo afirmaría, con gran tino, que este templo ofrecía “*la más cumplida*

⁵⁸ Por su rigor y enjundiosa síntesis, remitimos a la más reciente monografía sobre Pedro de Mena: Gila Medina, 2007.

⁵⁹ Así lo refiere Palomino: “(...) es verdad que hay algunas cosas, que corren por su mano, que no lo son, por haberse valido algunos de la industria de firmarlas con el nombre de Mena, por ser fidedignos los agentes de algunas obras, que no quiso ejecutar, por bajos precios”; Palomino, 1724: p. 324 (por la edición de 1986).

⁶⁰ Vid. Aterido, 1998. Reproduce una fotografía del Archivo Moreno en la que se ve el grupo escultórico (fig. 14); en la misma, se observa también un busto del *Ecce Homo*, de evidentes ecos granadinos. También reproduce un grabado de Antonio Ponz en el que se representa el *Calvario* (fig. 15). Aterido señala el proceso decorativo de la capilla a lo largo del tiempo, advirtiendo certeramente que la operación llevada a cabo en la capilla a comienzos de la década de 1670 por los Jesuitas se debió a la voluntad de transformar el espacio en un contexto pasional –aunando esculturas de talla y pinturas al fresco y de caballete– de tono meditativo y piadoso, una suerte de “composición de lugar” al modo ignaciano (*Ibidem*, p. 212). Otra fotografía del grupo fue publicada por Orueta, 1914: p. 155, fig. 50. También en el Catálogo de la exposición, 1989b: p. 19; por otra parte, el comisario de esta muestra, Luis Luna Moreno, señaló el influjo de este grupo en los escultores madrileños, como Juan Alonso de Villabrille y Ron o Luis Salvador Carmona (*Ibidem*, p. 16).

representación del arte castizo del siglo XVII como ningún museo, al menos en cuanto a la escuela de Madrid (y la de Granada)”⁶¹. Por otro lado, aquel encargo de 1671 viene a coincidir con el ingreso en su taller, en el mes de septiembre, del aprendiz Agustín de Perea, de trece años de edad⁶², lo que parece indicar, junto a otros datos, una perentoria necesidad de ayuda ante la acumulación de trabajo.

Si existe una iconografía indisociable del nombre de Pedro de Mena es la de la Dolorosa y del *Ecce Homo*, generalmente emparejados y de medio cuerpo o de busto prolongado. De 1673 es la pareja del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* que se guarda en el monasterio de las Descalzas Reales, obras maestras en las que Mena desplegó todo su virtuosismo, alcanzando una contención expresiva de enorme intensidad. En este mismo cenobio existe otra *Dolorosa*, llamada *de la Contemplación*, que difiere de la anterior por tener las manos entrelazadas, tipo cercano al que custodia la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, sobre todo, al de la catedral de Málaga, entre otros. El mismo monasterio madrileño guarda una bella *Santa Clara de Asís*, firmada y fechada en 1675, durante la estancia malagueña del escultor. La presencia de todas estas tallas en este monasterio franciscano se ha relacionado en alguna ocasión con la Familia Real, acaso con don Juan José de Austria, cliente de Pedro de Mena, cuya hija Margarita profesó en el cenobio, si bien no existe documentación que avale tal punto⁶³.

El profesor Gila Medina recoge en su monografía más parejas del *Ecce Homo* y la Dolorosa, muchas de ellas de taller o de seguidores tardíos, amén de otras piezas de figuras sueltas –o quién sabe si algunas desemparejadas-⁶⁴. Al primer grupo, y dentro del formato intermedio de busto, pertenecería una pareja que fue de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, al parecer en colección particular desde que terminara la Guerra Civil española, cuyo *Ecce Homo* se fecharía en 1673, al igual que el de las Descalzas Reales. Otra pareja, considerada de taller, pertenece al convento de Nuestra Señora de las Maravillas. Entre las Dolorosas “aisladas” de Madrid se encuentra la de San Nicolás el Real, tipo de busto corto.

⁶¹ Tormo, 1927: § 23.

⁶² Gila Medina, 2007: p. 61.

⁶³ Catálogo de la exposición, 2007a: pp. 105-106.

⁶⁴ Gila Medina, 2007: pp. 175-197.

Precisamente, para aquel hijo ilegítimo de Felipe IV realizaría una *Virgen del Pilar con Santiago apóstol*, según relata Palomino:

“(...) haciendo de orden del señor Don Juan de Austria, una imagen de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, con Santiago a sus pies arrodillado, en el cual echó todo el resto de su habilidad: saliéndole la cabeza de Santiago tan admirable que se la hurtaron, estando sólo en madera; lo cual sintió mucho, por parecerle, que no podía ejecutar otra, que le igualase; y al cabo de muchos días se la restituyeron, por haber sacado censuras, la cual obra se concluyó, para regalar dicho señor Don Juan de Austria, a la Reina madre nuestra señora”⁶⁵.

La obra estaba acabada en diciembre de 1679, según informó el propio artista en su tercer testamento, pero como don Juan José había fallecido en septiembre del mismo año, Mena dispuso que se entregara a su hermanastro, el obispo malagueño fray Alonso de Santo Tomás, ilustre personaje que protegió al maestro granadino.

Fig. 9. *Inmaculada Concepción*, Pedro de Mena, 1686. Real Monasterio de MM. Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, Madrid. Foto: José M^a Quesada Valera (J.M.Q.V.).



El de la Inmaculada fue un tipo iconográfico que, de modo parecido a lo que había ocurrido con los prototipos canescos, se extendió por buena parte de la geografía española. Los modelos inmaculadistas creados por Mena derivan directamente de los del célebre Racionero, si bien dotaría a sus obras de un mayor preciosismo. Una bella *Inmaculada* sobre Luna de plata y cuatro angelillos a los pies fue contratada por doña Josefa de Monteser en 1686, junto con una talla de *San José y el Niño* (ambas en el Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de

⁶⁵ Palomino, 1724: pp. 323-324 (por la edición de 1986).

Jesús de Madrid), por mediación de su representante en la Corte, Felipe de Zayas. Ejecutadas dos años antes de su fallecimiento, sus características formales revelan el estilo tardío del maestro, que, a pesar de la merma física en su última década de vida, desplegaría lo mejor de su arte en encargos puntuales como éste, ofreciendo piezas de una exquisita belleza⁶⁶. En otra de las clausuras femeninas de la ciudad se catalogó hace décadas una *Inmaculada* como del taller de nuestro escultor⁶⁷.

En las Madres Capuchinas de la capital existe un *San Francisco de Asís* que deriva del prototipo que hiciera para la catedral de Toledo, antes aludido; es una de las numerosas imágenes que se harían al calor del enorme impacto causado por el ejemplar toledano. En el mismo cenobio, se ha atribuido a maestro un *San Diego de Alcalá*⁶⁸. En el convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso existe una talla de *San Pedro de Alcántara* de una vara de altura que se considera obra de taller⁶⁹; responde a otro de los prototipos característicos del escultor, cuyo ejemplar más temprano se considera el del convento granadino de San Antón, acaso realizado tras su regreso de Madrid.

Aunque sea uno de los primeros encargos documentados fruto de su estancia madrileña, dejamos para el final la imagen de la célebre *Magdalena penitente* que ejecutó para la Casa Profesa de los Jesuitas de la capital (hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid), modelo que alcanzaría una extraordinaria fortuna, sobre todo a partir de mediados del siglo XVIII. Como es sabido, Mena trabajó en numerosas ocasiones para la Compañía de Jesús, institución a la que le unieron estrechos lazos, pues su hijo Alonso, su primogénito, ingresó en aquella orden religiosa. Hubo de contratar la talla en Madrid y al poco de regresar a su residencia malagueña acometió el encargo, según figura en la inscripción de su peana: “FACIEBAT ANNO 1664. PETRUS D. MENA Y MEDRANO, GRANATENSIS. MALACE”. Esta efigie inspiró en su tiempo diversos escritos

⁶⁶ Conocida desde 1938, ha sido expuesta al público recientemente en Madrid; Catálogo de la exposición, 2015a: pp. 221-224 (ficha de Lázaro Gila Medina). En el mismo catálogo, Juan Luis Blanco Mozo, tomando una fuente de 1729, refiere una *Inmaculada* de Mena donada al convento por su fundador, don Nicolás de Guzmán, príncipe de Astillano, y parece identificarla con ésta (?); *Ibidem*, p. 241, nota 2.

⁶⁷ Catálogo de la exposición, 1996: p. 105, n° cat. 19.

⁶⁸ Catálogo de la exposición, 1989a: p. 85.

⁶⁹ Catálogo de la exposición, 2007a: pp. 108-109. Otros autores, en cambio, la asignan al maestro; *vid.* Gila Medina, 2007: p. 129.

encomiásticos, como un romance de don Francisco Antonio de Bances y Candamo, de hacia 1729, del cual extractamos los siguientes versos:

“Qué tronco es éste, que elevando informa / de Magdalena el inmortal assumpto, / cuya elección en uno y otro siglo, / es constante milagro de dos mundos? / (...) Simulacro es viviente, que dilata / el ser primero en que nació y presumo / que artífice sutil en lo inspirado / los afectos también copiarle supo”⁷⁰.



Fig. 10. *Magdalena penitente*, Luis Salvador Carmona, h. 1745-1752. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid). Foto: (J.M.Q.V.).

Asimismo, la abundancia de copias y versiones de esta escultura realizadas durante el siglo XVIII, especialmente a partir de mediados de siglo, evidencian la admiración que despertaba la obra en la Corte, aun cuando nuevas corrientes artísticas permeaban y se imponían en el panorama español. Entre todas aquéllas, sobresale la *Magdalena penitente* que preside el retablo mayor de la parroquia de Torrelaguna, de la mano de Luis Salvador Carmona (1708-1767). Datada hacia 1745-1752, durante el período de mayor fecundidad creativa del escultor, la talla hubo de ser encargada por don Pedro González García (1683-1758), obispo de Ávila desde 1743, quien costeó la obra del retablo de su pueblo natal⁷¹. Es bien sabido que

⁷⁰ Orueta, 1914: p. 290, Apéndice II. Hemos corregido algunos signos del texto original para facilitar su lectura.

⁷¹ *Vid.* Catálogo de la exposición, 2015a: pp. 251-254 (ficha de Jesús Ángel Sánchez Rivera). En esta misma publicación recogemos la mayoría de ideas y ejemplares de la Magdalena aquí citados, y a ella remitimos para conocer su soporte bibliográfico y documental. Algunas piezas más derivadas del modelo de Mena se recogen en el Catálogo de la exposición, 1989b: pp. 11-13, 15 (entre otras, en las iglesias de Santa María de La Coruña; de San José de Gijón; y dos piezas destruidas, con significativas variaciones, en la Magdalena de Alcalá de Henares y en el Barrio de Salamanca de Madrid) y pp. 78-83 (piezas expuestas de la iglesia de Morales del Vino, Zamora; de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, Valladolid; y la *Santa María Egipciaca* del Museo Nacional de Escultura).

Salvador Carmona reinterpretaría en otras ocasiones las obras del célebre maestro granadino, como también lo haría con obras de Gregorio Fernández (1576-1636) –a quien suele asignarse la creación del prototipo de Magdalena que referimos, más tarde versionado por Mena-, bien por la admiración que sintiera hacia dichos artistas, bien por decisión de los comitentes que costearan las piezas.

En lo que ahora nos concierne, resulta inexcusable recordar la *Santa María Egipciaca* que se conserva en el vallisoletano Museo Nacional de Escultura, tal vez la que cita Ceán en la capilla del Ángel de los Trinitarios Descalzos de Madrid; Salvador Carmona tendría de nuevo presente la imagen de la *Magdalena* de la Casa Profesa de los Jesuitas para ejecutar la talla de los Trinitarios. Esta emulación –y *modernización*- de la imaginería tradicional barroca por parte de Salvador Carmona, concretada en dos cimas señeras de las escuelas vallisoletana y granadina, viene a reforzar, en la *praxis* artística, la idea de una voluntad integradora para construir una Historia de las Bellas Artes en España, que fue difundida en los círculos académicos a partir de las décadas centrales del siglo XVIII, según la tesis expuesta por Carlos Chocarro Bujanda.

El tipo de la Magdalena creado por Fernández y continuado –remozado- por Mena y, más tarde, por Salvador Carmona tendría otros intérpretes dieciochescos menos brillantes. Conocemos más de una docena, que son buena prueba del aprecio y difusión de aquellos artistas en el siglo, y, en muchos casos, sospechamos que su proyección llegó directamente desde Madrid. Podemos citar un pedestre –y dañado- epígono de la catedral de Vitoria, la *Magdalena* con manto de la parroquial de Retes de Tudela (Álava), el ejemplar de la concatedral de Santa María de La Redonda de Logroño, otra *Magdalena* conservada en la iglesia de San Bartolomé de Pontevedra o las dos piezas que se asignan al taller de Salvador Carmona en Priego (Cuenca) y Morales del Vino (Zamora). Añadiremos otro ejemplar de la iglesia de San Torcuato de Zamora y el de las MM. Agustinas de Medina del Campo (Valladolid), considerados en alguna ocasión a Felipe de Espinabete (1719-1799). Del mismo modo, en el epicentro cortesano –o más cerca de él- también se puede recordar otra *Magdalena* que pertenece al convento madrileño de las Trinitarias de San Ildefonso, erróneamente atribuida a Pedro de Mena en alguna ocasión, otra de la iglesia madrileña de San Antón o la santa titular de la iglesia de Escalonilla (Toledo), talla atribuida hace décadas a Juan Pascual de Mena (1707-1784) o a su círculo. Junto a

este elenco añadiremos otro pequeño ejemplar, perteneciente al Museu Frederic Marès de Barcelona (de 64 x 32 x 34 cm.; peana de 14,5 x 30 x 30 cm.), catalogado como del taller de Pedro de Mena y, por tanto, presumiblemente anterior a todos los que acabamos de nombrar⁷²; una talla en el Museo de Burgos; y otra pieza más de dimensiones similares, de fines del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII, en la colección Granados de Madrid. También podría ser del último tercio del Seiscientos la Magdalena penitente de la iglesia de San Miguel de Valladolid, encargo de doña María Magdalena Pimentel y Fajardo, marquesa de Viana, que se data entre 1666 y 1703⁷³.

Según hemos podido ver, más de dos docenas de tallas del maestro o de su taller estuvieron fehacientemente en Madrid, la mayoría en iglesias y clausuras conventuales. A éstas podríamos sumar dieciséis imágenes documentadas como de su mano de las que tenemos conocimiento; a varias de ellas nos referiremos a continuación. Por otra parte, en *Las iglesias del antiguo Madrid* de Elías Tormo se menciona alguna obra más como “de Mena” –al parecer, destruidas o dispersas durante la Guerra Civil-, a veces con dudas (en San Martín y en San Sebastián)⁷⁴. Quedan al margen de esta apretada lista las piezas que hoy se conservan en colecciones particulares madrileñas, cuya procedencia original suele ser muy difícil de precisar.

⁷² VV. AA., 1996: p. 327 (ficha de Domingo Sánchez-Mesa Martín); en el mismo museo existe otro ejemplar, de 67,5 cm. de alto, catalogado como anónimo castellano del segundo cuarto del siglo XVIII; *Ibidem*, pp. 448-449 (ficha de Juan J. Martín González). Es importante recordar que Palomino cita una *Magdalena* “de la misma disposición [que la de la Casa Profesa], en la capilla de Santa Gertrudis, de la iglesia de San Martín, aunque en menor tamaño”; Palomino, 1724: p. 324 (por la edición de 1986). Sin que se pueda asegurar, de ningún modo, que sea ésta la pieza del Museu Frederic Marès, el pasaje sí que resulta revelador sobre el sistema de trabajo que podría haber en el taller de Mena, copiando en formato más reducido las imágenes más celebradas de su repertorio. Tormo habla de otra *Magdalena* pequeña, atribuida al granadino, en la iglesia de San Sebastián; Tormo, 1927: § 51. Y M^a Elena Gómez Moreno mencionó otro ejemplar reducido (65 cm.), firmada en 1677 por Mena; *vid.* Catálogo de la exposición, 1989a: p. 89. Otra *Magdalena penitente*, donada en 1684 al Colegio de los Jesuitas de Málaga, es referida por José Luis Romero Torres en el Catálogo de la exposición, 1989a: p. 104. Y de 1702 existe otra referencia de una *Magdalena* que había pertenecido a la Condesa de Villaumbrosa, también pieza de pequeño formato que, como era habitual, se guardaba en una urna o escarapate –en este caso, de ébano-; Agulló, 1978: p. 16.

⁷³ Catálogo de la exposición, 1989a: p. 70. Con anterioridad, el mismo autor la creía del círculo de Gregorio Fernández; Martín González, 1980: p. 279; Martín González, 1988: p. 215.

⁷⁴ Tormo, 1927: § 27 y 51. Además, hay frecuentes referencias a imágenes calificadas a veces como “del tipo” o “de la escuela de Pedro de Mena” y, en otras ocasiones, como “no es de Pedro de Mena”. Tormo tuvo muy presente la monografía de Ricardo de Orueta sobre el escultor granadino, de 1914, publicación de la que, años después, haría una serie de comentarios críticos en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Sobre este asunto, véanse las apreciaciones de Gila Medina, 2007: pp. 20-21.

Un modo alternativo de estudiar la presencia de esculturas granadinas es el rastreo en los inventarios de bienes protocolarizados en la capital durante el período estudiado, y aún en la posterior centuria, sobre todo en las primeras décadas, con motivo de disposiciones testamentarias y particiones de bienes de personas que habían adquirido piezas desde mediados del siglo XVII. Aunque éste sea un trabajo ímprobo, alejado de las pretensiones de la presente publicación, sí quisiéramos recordar algunos documentos que se han dado a conocer al respecto⁷⁵.

Al poco de fallecer Pedro de Mena, en el testamento de doña María Ignacia Mendizábal y Hernani, fechado el 7 de octubre de 1691, se menciona una escultura de *San Felipe Neri* que estaba en su oratorio, por la que había pagado 200 ducados (2.200 reales), y que “después de su muerte, sus testamentarios pretendieron que tenía más valor la dicha hechura y que de ella se había de dar satisfacción por haverlo así declarado y comunicado el dicho Mena”⁷⁶.

Ya a comienzos del siglo XVIII seguimos encontrando referencias de obras suyas en los inventarios. Por ejemplo, el 29 de agosto de 1701 don Luis de la Peña Chacón, sumiller de la Panetería del Rey, entre sus mandas testamentarias dejó a las Madres Capuchinas de Madrid “dos echuras de escultura de un Santísimo Exeomo y Nuestra Señora de los Dolores, de la mano de Mena”; las tallas debían restaurarse y se las debía añadir el siguiente letrero: “Encomienden a Dios al deboto que las dio de limosna”⁷⁷. Este documento revela la trayectoria que siguieron muchas de las piezas que salieron del taller del maestro; adquiridas en origen, probablemente a través de sus representantes en la Corte, para la devoción privada en oratorios domésticos –lo cual condiciona, lógicamente, su pequeño o medio formato-, como obras de prestigio y amplia aceptación social –los tipos del *Ecce Homo* y la Dolorosa se encontrarían entre los más difundidos-, más tarde –ante o post mortem- acabarían en sus fundaciones funerarias, parroquias natales u otras instituciones eclesiales que fueran de especial significación para sus propietarios, como recuerdo perpetuo o voto a Dios.

⁷⁵ No obstante, deseamos anunciar el hallazgo de un inventario inédito de suma importancia que daremos a conocer próximamente, en el que localizamos hasta 10 imágenes debidas a nuestro escultor.

⁷⁶ Agulló, 1978: p. 109.

⁷⁷ *Ibidem*.

En junio de 1701 también se documenta una *Dolorosa* de Mena en posesión del ex-secretario de Carlos II, don Pedro de Gandarillas Velasco. Tras su fallecimiento, durante la partición de bienes con destino a sus herederos, la pieza fue valorada en 800 reales⁷⁸. Gandarillas fue caballero de la Orden de Calatrava, circunstancia que no sabemos si guarda relación con el hecho de que el padre de Felipe de Zayas, agente del escultor, hubiera pertenecido a la misma orden militar; no sería raro, pues es bien conocida –aunque no siempre valorada– la importancia que entonces tenían para las actividades artísticas, al igual que en otros ámbitos, las redes sociales tejidas en instituciones y corporaciones diversas, o ligadas a vínculos familiares y de paisanaje.

El 20 de septiembre de 1702, al realizarse la partición de los bienes de la Condesa de Villaumbrosa, el escultor Luis Antonio de los Arcos tasó dos imágenes de Pedro de Mena, ambas en sendas urnas de ébano. Una *Dolorosa* de una vara de alto, que fue tasada en 6.000 reales y una *Magdalena*, tasada en 1.100 reales⁷⁹. La elevadísima cantidad de la primera es un claro indicio del extraordinario aprecio de sus obras –ya resulta excepcional en los inventarios del momento la mención expresa al nombre de un escultor, que, por otra parte, solía firmar sus piezas–. Una cotización fundamentada sobre su gran calidad artística, su adecuación a las prácticas religiosas contemporáneas, el prestigio social que se había forjado Mena y una eficaz red comercial, aspectos que, según estamos viendo, determinaron la recepción de estas creaciones durante el Barroco.

Asimismo citaremos la carta de dote de doña María Josefa de Etenhard Morquecho, quien, una vez separada de su marido en 1751, profesaría en el Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago. Fue hija de don Francisco Antonio de Etenhard y Abarca, caballero calatravo y capitán teniente de la Real Guardia alemana, y de doña Francisca Morquecho Sandoval y Rojas. En su dote matrimonial, fechada el 28 de febrero de 1730, se recogió una interesante colección de objetos artísticos, la mayor parte heredados de sus padres (y, a su vez, algunos había pertenecido a su abuelo Bartolomé Morquecho). Entre las piezas escultóricas de su propiedad se tasaron:

⁷⁸ Barrio Moya, 1981: p. 453.

⁷⁹ Agulló, 1978: p. 16.

“Una echura de San Diego con su peana de évano en un mill reales (...); otra echura de San Francisco, compañera de la de San Diego y ambas de buena escultura, en un mill reales (...); dos Niños de zera baziados de casta flamencos en ochocientos reales (...); una echura de Santto Domingo de Guzmán, estofada la capa de oro, con su perro, en ochozientos reales (...); una hechura de Nuestra Señora de Monserrate de mármol de // Jénova de una vara de alto y media de ancho, con todas las caserías y hermitas, en tres mil reales de vellón (...); una hechura de la Conzepzión de una vara de alto con su trono de seraphines en quattrozientos reales (...); una hechura de un Niño Jesús y un San Juan de vara de alitto con su peana dorada, en seiscientos reales (...); una hechura de Santa Catthalina con el moro a los pies de buena escultura, en dos mill reales (...); otra hechura de San Sevastián con su árbol de una vara de alto de mano de Mena [sin duda, el Pedro de Mena] mui bien executado, en tres mill reales”⁸⁰.

Según refiere el documento, la talla de *San Sebastián* de Mena fue la pieza más valorada entre las esculturas junto con la marmórea *Virgen de Montserrat* (3.000 reales), cuyo material elevaría, sin duda, su precio, y la única que ofrece su autoría –acaso por estar firmada-. Pudiera ser un indicio más del aprecio y valoración que aún se tenía de las obras del escultor en Madrid, unas décadas después de su muerte.

En el caso de Mena, su breve estancia cortesana estuvo íntimamente ligada a su paso por Toledo, cuyo Cabildo catedralicio, a petición del cardenal Moscoso y Sandoval, le nombró Maestro Mayor de Escultura de la Sede Primada en mayo de 1663. Sin querer profundizar en la presencia de su obra en la ciudad del Tajo, mencionaremos su célebre *San Francisco de Asís*, precisamente la imagen que fue su carta de presentación ante los miembros del Cabildo; el impacto que este modelo icónico de intensa espiritualidad tuvo entre sus contemporáneos –retomando precedentes escultóricos o pictóricos de comienzos del Seiscientos- se tradujo en multitud de copias y versiones, tanto de Mena y su taller como de diversos imitadores. En la actualidad, la *Inmaculada* del convento toledano de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, de MM. Benitas, también se considera de este momento. Al parecer, perteneció a don Andrés Pasano de Haro, muerto en 1687 y enterrado en la iglesia conventual, quien la legaría a las religiosas junto a otros

⁸⁰ Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, leg. 7.366 (Madrid, 28 febrero de 1730). Ya publicamos el documento, con una transcripción más amplia, en Sánchez Rivera, 2012: p. 860, nota 27.

muchos bienes de valor⁸¹. Este personaje fue familiar del Santo Oficio, capellán de los Reyes Nuevos y mayordomo del convento; acaso a través de su vínculo con la catedral pudo producirse el encargo de la *Inmaculada* aludida. Otras piezas aún conservadas en Toledo testimonian el influjo de Mena y sus discípulos en la ciudad; baste citar dos imágenes de las Capuchinas, *San Francisco de Asís y Santa Clara*, del maestro o su taller⁸², o una *Inmaculada* de las Carmelitas de San José, talla de Miguel Félix de Zayas (1661-1729), quien la firmó con orgullo del siguiente modo: “*Michael de Zaias discipulus a Petri de Mena faciebat Malacae A. 1691*”⁸³. Incluso, aun no pudiéndose considerar ni siquiera obra de taller, la pareja de *Ecce Homo y Dolorosa* que hoy custodia el Museo de Santa Cruz de Toledo⁸⁴ evidencia claramente la repercusión que tuvieron estos exitosos tipos del repertorio de Mena.

Por último, haremos referencia a un episodio relacionado con la Corte que tiene importancia en su biografía, por su significación y por situarse cronológicamente en un punto de inflexión que condujo a los últimos años de vida del maestro. En 1679 Mena pretendió la plaza de Escultor de Cámara, pero se le denegó por ocupar ya el cargo su paisano José de Mora. Al amparo del obispo de Málaga, hijo ilegítimo de Felipe IV –y, por tanto, hermanastro del rey Carlos II-, en 1678 había sido nombrado familiar del Santo Oficio, quizá preparando su ascenso cortesano, y en 1679 recibió el cargo de teniente de alcalde de la fortaleza malagueña de Gibralfaro⁸⁵. Irónicamente, otro maestro granadino de talento sobresaliente truncaría su pretensión de obtener el mayor reconocimiento profesional que podría alcanzar en la época, el de lograr un cargo al servicio del Rey. Además, todo aquel esfuerzo se le complicó y tornó en desgracia, pues a fines de aquel mismo año de 1679 cayó gravemente enfermo de peste. Aunque superó la enfermedad, Mena continuó casi una década mermado físicamente, y, a partir de aquel año, hubo de delegar muchos encargos en los miembros de su taller.

⁸¹ Nicolau, 1981; Martínez Caviro, 1990: pp. 330, 334.

⁸² Nicolau, 2014: p. 76. Fueron publicadas por este mismo autor en 1991.

⁸³ Martínez Caviro, 1990: p. 354. Dada a conocer por Juan Nicolau en 1984.

⁸⁴ N° inv. 1.287 y 1.697. Coincidimos en ello con Gila Medina, 2007: p. 187.

⁸⁵ *Vid.* el texto de Romero Torres en el Catálogo de la exposición, 1989a: pp. 112-114.

6. BRILLANTE COLOFÓN DE LA ESCULTURA GRANADINA EN LA CAPITAL: JOSÉ DE MORA

El escultor bastetano José de Mora (1642-1724) aprendió su oficio junto a su padre Bernardo (+ 1684), quien, a su vez, se había formado en el taller de Alonso de Mena, coincidiendo, por tanto con el hijo de éste, Pedro de Mena, ligado asimismo a Alonso Cano en condición de discípulo/colaborador. De este modo, la figura de José de Mora viene a cerrar el círculo de las grandes figuras de la Escuela granadina durante el Seiscientos, poniendo un pie en la siguiente centuria –falleció en 1724-, al menos en el plano teórico de los estudiosos. Por supuesto, dejando a un lado esta convención de nuestra historiografía que, de algún modo, no deja de ser cierta, el panorama artístico de la escultura en la Granada del siglo XVII se nos ofrece mucho más rico, y a los nombres de los Mena, el racionero Cano, y los Mora vienen a sumarse otros que también tuvieron su significación, en un complejo entramado de idas y venidas de obras y de artífices, de influjos autóctonos y foráneos.

Mora viajó a Madrid en 1666 para trabajar con Herrera Barnuevo, quien, según hemos visto, estaba estrechamente ligado a artífices que entroncaban con el foco granadino. Se ha pensado, y resulta verosímil, que en esta decisión mediara el propio Cano, a quien también se atribuye el impulso para que Mena viajara tres años antes. De cualquier modo, Barnuevo, en la cumbre de su carrera, sería uno de sus valedores en la Corte; con su mediación, el bastetano lograría finalmente el cargo de Escultor de Carlos II –aún menor de edad- al terminar 1672. Permanecería en la capital hasta 1679, con alguna ausencia, regresando definitivamente a Granada a partir de 1680⁸⁶. La presencia y la huella de su obra en la capital es mucho menor que la de su contemporáneo y pariente Pedro de Mena, en buena medida por sus modos distintos de trabajo y comercialización, pero también por una serie de vicisitudes históricas que comentaremos a continuación.

Hacia 1670 Mora hubo de realizar una talla de la *Inmaculada* para la capilla que, bajo esta advocación, perteneció a doña Isabel de Tébar en el Colegio Imperial de Madrid⁸⁷, que sustituiría a una pintura de Cano del mismo asunto. En la misma iglesia, aproximadamente entre 1657 y 1665, Herrera Barnuevo había trabajado en

⁸⁶ Para José de Mora, remitimos a su biografía más reciente, de López-Guadalupe, 2000.

⁸⁷ Citada por Palomino, 1724: p. 390 (por la edición de 1986).

la decoración de las capillas de la Sagrada Familia y de la Virgen del Buen Consejo⁸⁸. Y unos meses más tarde Mena contrataría tres imágenes para un *Calvario* localizado en otra de las capillas del templo jesuítico, según se ha explicado. Lamentablemente, la obra de Mora fue destruida en 1936, aunque se conservan antiguas fotografías que permiten ver la dependencia del prototipo canesco y, sobre todo, de la reelaboración que del mismo hiciera Pedro de Mena, con la peana de angelotes en movimiento bajo los pies de la Virgen⁸⁹.

Se han documentado otras obras contratadas por el escultor en un templo madrileño: los diez ángeles que hizo para los retablos colaterales de la iglesia del Hospital de la Corona de Aragón, bajo el título de Nuestra Señora de Montserrat, una vez que se frustró su intervención en el retablo mayor de la misma; por estos “niños” cobraría 6.000 reales entre 1674 y 1675⁹⁰.

Palomino, que conoció al artista en 1712 cuando fue a trabajar para la Cartuja de Granada, recogió otras imágenes de su mano, actualmente destruidas o desaparecidas: una *Inmaculada* que fue de don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, cuya efigie y niños parecían totalmente “*de mano de Herrera [Barnuevo]*”; y dos ángeles y Niños de Pasión de la capilla de Nuestra Señora de los Siete Dolores del Real Colegio de Atocha⁹¹.

Hace doce años fue redescubierta en el comercio artístico una imagen de *San Acisclo* (hoy en la Hispanic Society de Nueva York) atribuida desde antiguo a nuestro escultor y datada, habitualmente, en su etapa madrileña. Hacía pareja con una *Santa Victoria*, y al menos hasta 1925 ambas estuvieron en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, siendo posteriormente vendidas. Antiguas fotografías demuestran que las dos tallas eran de medio cuerpo, ambas con las manos cruzadas

⁸⁸ Vid. Díaz García: pp. 182-194.

⁸⁹ La fotografía que publicara en su monografía Gallego Burín ha sido reproducida en diversas ocasiones; p. ej.: Gómez-Moreno, 1958: p. 264, fig. 232. Resulta muy elocuente la comparación con la *Inmaculada* que hizo para los Jesuitas de Granada, actual parroquia de los Santos Justo y Pastor, por los rasgos que ambas comparten, pero también por las diferencias significativas que presentan; *Ibidem*, p. 264, fig. 231. Otro ejemplar, similar al de la parroquia granadina, se conserva en el Museo de la catedral de Guadix (Granada), al parecer procedente de la iglesia de San Francisco de esta localidad; Catálogo de la exposición, 2005: pp. 294-296 (ficha de Antonio Fajardo Ruiz).

⁹⁰ En los retablos de esta iglesia, trazados en 1674 por el sevillano Francisco de Herrera “el Mozo”, participaron José Ratés Dalmau y su yerno José de Churriguera (retablo mayor), e Ignacio Fox (colaterales); López-Guadalupe, 2002: pp. 617-620. Este autor advierte acertadamente la conexión, por razones de “paisanaje”, entre casi todos los artífices implicados, incluido Mora.

⁹¹ Palomino, 1724: p. 390 (por la edición de 1986).

y atadas por delante. Pero, tras su venta, el *San Acisclo* fue mutilado, transformado en un busto corto, y, por tanto, su aspecto original quedó lamentablemente desvirtuado. Con todo, aún se puede apreciar su conexión con los modelos canescos, en especial el trabajo del cabello y los motivos decorativos que adornan su coraza⁹².

Fig. 11. *Dolorosa*, José de Mora (atrib.), h. 1666-1724. Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid. Foto: (J. Á. S. R.).



En la actualidad, aún resulta difícil discernir entre las tallas trabajadas directamente por Mora y las piezas elaboradas –siguiendo sus modelos– por su taller⁹³. En este sentido, son paradigmáticos los diversos bustos del *Ecce Homo* y de la *Dolorosa*, emparejados o aislados. Fueron estos de los tipos iconográficos que más éxito alcanzaron, probablemente por su menor coste, emulando a las producciones homónimas de Mena y, acaso, sus modos de difusión. En Madrid se han conservado varias piezas de esta naturaleza: una *Dolorosa* del convento de las Maravillas⁹⁴; otra que dimos a conocer como de José de Mora o su taller, custodiada por las Comendadoras de Santiago⁹⁵; y una pareja de *Ecce Homo* y *Dolorosa* (colección Abelló) que se ha podido contemplar recientemente, considerada de la etapa

⁹² Vid. Alonso Moral, 2004.

⁹³ Ligado a la figura de José de Mora, resulta inevitable citar a su hermano Diego, menor que aquél, de quien poco a poco se va perfilando su personalidad, ensombrecida por su hermano y la actividad conjunta que desplegaron en el taller familiar, donde también trabajaba otro de los hermanos, Bernardo. Asimismo, otros artífices formados junto a Diego de Mora, como Agustín de Vera o Torcuato Ruiz del Peral, continuaron, en cierta medida, empleando los tipos de los Mora durante buena parte del siglo XVIII. Hallamos una aproximación a este asunto en López-Guadalupe y Gila Medina, 2004.

⁹⁴ Fue dada a conocer, junto con otro ejemplar de la colección del Marqués de Eguirior (Málaga), por Orueta, 1927.

⁹⁵ Sánchez Rivera, 2011.

madrileña del maestro, aunque este punto aún está por comprobar con argumentos sólidos⁹⁶. Además, se han de citar piezas desaparecidas, como la pareja de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, donadas en 1746 por “un caballero congregante”⁹⁷. Todas ellas presentan concomitancias más o menos evidentes con otras imágenes conocidas del artista, como las de Santa Isabel la Real o de Santa Catalina de Zafra, clausuras femeninas de Granada.

De los retratos que, hacia 1669, Gaspar de la Peña dijo haberle visto hacer en la Corte “*con toda aprobación*” nada sabemos. Se ha supuesto que fueran de mármol, material que ya había trabajado en Granada⁹⁸. Tampoco hay noticias concretas de las “*diferentes efigies de su devoción*” que hizo para Su Majestad “*con singular acierto y primor*”, según el testimonio de Palomino⁹⁹.

No fueron tantos los escultores granadinos que se decidieron o pudieron dar el salto a la capital. De este modo, la distancia entre Granada y la Corte condicionó, lógicamente, el tipo de piezas que llegarían desde la ciudad andaluza, siendo, en su mayoría, de pequeño o medio formato. El coste y los inconvenientes de su transporte eran menores, y era mucho más fácil venderlas entre una clientela más amplia, como se ha señalado en distintas ocasiones. A esta circunstancia se sumó la propia tradición de los artífices granadinos, quienes hicieron de aquellas imágenes reducidas una de sus especialidades más reconocidas y apreciadas. Así, buena parte de las obras de Mora presentes en Madrid se corresponden con estos tipos de mediano formato para una devoción más íntima –aun cuando éste sí residió durante unos años en la capital y pudo contratar obras de mayor empeño–, al igual que las numerosas piezas que se enviaban desde el taller de Mena.

Además, podríamos señalar otro grupo de esculturas atribuidas a José de Mora que, probablemente, se contratarían en Madrid, aunque posteriormente –aún en fecha temprana– serían llevadas a diferentes lugares de la Península. A ellas se ha de sumar, de manera hipotética, el conjunto de seis imágenes de tamaño natural (*San Agustín, Santa Mónica, San Juan Bautista, Santa Catalina de Alejandría, San Francisco de Asís y Santa Clara*) localizado en el retablo mayor de las Agustinas Recoletas de

⁹⁶ Catálogo de la exposición, 2014: pp. 64-65, 185, n° cat. 46-47.

⁹⁷ Sagüés, 1963: p. 262, fig. 262.

⁹⁸ Martín González, 1991: pp. 221-225; la cita en: p. 222, nota 1.

⁹⁹ Palomino, 1724: p. 390 (por la edición de 1986).

Pamplona¹⁰⁰; entre la producción conocida de Mora en Madrid, éstas resultarían piezas verdaderamente singulares por su número, tamaño y emplazamiento.

Por otra parte, consideramos una vía fundamental para iluminar la oscuridad que se cierne sobre la estancia cortesana del artista el estudio de su entorno social. Ya nos hemos ocupado de este asunto en otro lugar, y a ello remitimos¹⁰¹. No obstante, mencionaremos únicamente el nombre de diversos artífices con los que José de Mora mantuvo vínculos familiares, profesionales y de vecindad: el ya referido Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan Carreño de Miranda, Gaspar de la Peña o los hermanos José y Manuel del Olmo. Asimismo, Mora se relacionó con varios personajes de la nobleza cortesana pertenecientes a la Orden de Santiago, como también sucedió con Mena.

El nombramiento de Mora como Escultor de Cámara en 1672 supondría, al menos sobre el papel, el reconocimiento social y profesional de los escultores granadinos durante la última etapa de los Austrias. La constatación, en definitiva, del aprecio y la valoración que se tuvo en la Villa y Corte de aquellos artistas a lo largo de toda la centuria. Sus creaciones aportarían, en el horizonte estético y devoto de la sociedad madrileña, una exquisita belleza formal (plasticidad, preciosismo y sensualidad cromática son sus rasgos distintivos) y, a la vez, una hondura emotiva que, sin duda, dejaría una huella indeleble, aunque no siempre perceptible. Éste es su legado singular, y es nuestra labor el conservarlo, estudiarlo y difundirlo.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Agulló y Cobo, Mercedes (1978): *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Granada, Granada.

Agulló y Cobo, Mercedes (1994): *Documentos para la Historia de la Pintura española, I*, Museo del Prado, Madrid.

¹⁰⁰ Tabar, 2007: pp. 96-112, figs. 43-54.

¹⁰¹ Sánchez Rivera, 2011: pp. 57-64.

Alonso Moral, Roberto (2004): “El San Acisclo de José de Mora reencontrado”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 8.

Alonso Moral, Roberto (2010): “La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García”, en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid.

Aterido Fernández, Ángel (1998): “Idea y contexto de una talla sevillana: la capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, LXXXI, nº 246.

Aterido Fernández, Ángel (ed.) (2002): *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Azcue Brea, Leticia (1994): *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Barrio Moya, José Luis (1981): “Noticias de Nardi, F. Rizi y Pedro de Mena”, *Archivo Español de Arte*, LIV, nº 216.

Belda Navarro, Cristóbal (2002): “Alonso Cano. Reflexiones sobre la escultura”, en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

Blanco Mozo, Juan Luis (2007): *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Catálogo de la exposición (1986a): *Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (1986b): *Clausuras de Alcalá*, Fundación Colegio del Rey-Caja de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (1989a): *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte, 1688-1988*, Junta de Andalucía, Cádiz.

Catálogo de la exposición (1989b): *Pedro de Mena y Castilla*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid (comisario: Luis Luna Moreno).

Catálogo de la exposición (1990): *Velázquez*, El Viso-Museo del Prado, Madrid.

Catálogo de la exposición (1996): *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Museo Municipal de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (2001): *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Junta de Andalucía, Madrid.

Catálogo de la exposición (2005): *Inmaculada*, Conferencia Episcopal Española, Madrid.

Catálogo de la exposición (2007a): *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Comunidad de Madrid, Madrid.

Catálogo de la exposición (2007b): *Roldana*, Junta de Andalucía, Madrid (comisarios: José Luis Romero Torres y Antonio Torrejón Díaz).

Catálogo de la exposición (2009): *The mystery of faith. An eye on Spanish Sculpture, 1550-1750*, The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, Turín.

Catálogo de la exposición (2014a): *Colección Abelló*, CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Madrid.

Catálogo de la exposición (2014b): *A su imagen. Arte, cultura y religión*, Conferencia Episcopal Española y otros, Madrid.

Catálogo de la exposición (2014c): *Pedro de Mena. The Spanish Bernini*, Coll&Cortés collection, Madrid (textos de Xavier Bray y José Luis Romero Torres).

Catálogo de la exposición (2015a): *El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid.

Catálogo de la exposición (2015b): *Pedro de Mena y los tesoros del Císter*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga (estudio de Juan Antonio Sánchez López).

Catálogo de la exposición (2015c): *Granada: the mystic Baroque*, Coll&Cortés collection (textos de José Luis Romero Torres, Andreas Pampoulides y Elisa Foster).

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos, Viuda de Ibarra, Madrid (existen varias ediciones facsimilares, la última de: Istmo, Madrid, 2001).

Cotillo Torrejón, Esteban Ángel (2007-2008): “Sobre ocho esculturas inéditas de Juan Sánchez Barba”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 20-21.

Cruz Cabrera, José Policarpo (2014): “Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina”, en Cruz Cabrera, José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Universidad de Granada, Granada.

Cruz Valdovinos, José Manuel (2011): *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Caja Inmaculada, Zaragoza.

Cruz Valdovinos, José Manuel (2014): “Alonso Cano en Madrid”, en Cruz Cabrera, José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Universidad de Granada, Granada.

Díaz García, Abraham (2010): “Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XIX, nº 37 (monográfico).

Díaz Moreno, Félix (2004): “El Cristo el Desamparo y fray Lorenzo de San Nicolás. Encuentros y avatares de una devoción”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV.

Díaz Moreno, Félix (2008): *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y Vso de Architectura. Edición anotada*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.

García Gainza, María Concepción (2002): “Sobre el envío del Cristo de Cano a Lecároz”, en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

García López, David (2011): “La IX duquesa de Béjar doña Teresa Sarmiento, y el monasterio de franciscanas de la Purísima Concepción de Caballero de Gracia. Las mujeres y la práctica de la pintura en la España del siglo XVII”, en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *La clausura femenina en el mundo hispánico: Una fidelidad secular*, tomo II, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Sevilla.

García Luque, Manuel (2013): “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza”, en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada.

Gila Medina, Lázaro (2007): *Pedro de Mena, escultor, 1628-1688*, Arco Libros, Madrid.

Gila Medina, Lázaro (2010): “Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas”, en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid.

Gila Medina, Lázaro (2013): “Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras”, en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada.

Gila Medina, Lázaro (2014): “La escultura granadina de la primera mitad del siglo XVII. Alonso de Mena, bosquejo biográfico y aproximación a sus dos iconografías más frecuentes: el Crucificado y la Inmaculada”, en José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Universidad de Granada, Granada.

Gómez-Moreno, María Elena (1958): *Escultura del siglo XVII*, en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte*, vol. XVI, Ed. Plus Ultra, Madrid.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2000): *José de Mora*, Comares, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2002): “Un discípulo de Cano en la Corte: José de Mora, escultor del Rey”, en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2010a): “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas”, en Gila Medina, Lázaro (coord.): *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2010b): “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)*, Arco Libros, Madrid.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2013): *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*, Atrio, Granada (2ª edición).

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2014a): “*Ut sculptura pictura*. La integración de las artes plásticas en el primer Barroco granadino”, en Cruz Cabrera, José Policarpo (coord.): *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Universidad de Granada, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2014b): “Un nuevo Ecce Homo de los hermanos García en las Descalzas Reales de Madrid”, en Sánchez-Mesa Martínez, Domingo y López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (eds.): *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Universidad de Granada, Granada.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús y Gila Medina, Lázaro (2004): “La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 35.

Martín González, Juan José (1980): *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Martín González, Juan José (1991): *El escultor en Palacio. (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Gredos, Madrid.

Martín González, Juan José (1998): *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Cátedra, Madrid (3ª edición).

Nicolau Castro, Juan (1981): “Una Inmaculada inédita de Pedro de Mena en Toledo”, *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, LXV.

Nicolau Castro, Juan (2014): *El Cardenal Aragón y el convento de las Capuchinas de Toledo*, Cuarto Centenario, Toledo.

Orozco Díaz, Emilio (1936a): “Los hermanos García”, *Cuadernos de Arte*, I, fasc. 1-2.

Orozco Díaz, Emilio (1936b): “Nuevas obras de los hermanos García”, *Cuadernos de Arte*, I, fasc. 1-2.

Orozco Díaz, Emilio (1939-1941): “La escultura en barro”, *Cuadernos de Arte*, IV-VI, fasc. 7-12.

Orueta y Duarte, Ricardo de (1914): *Pedro de Mena*, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas del Centro de Estudios Históricos, Madrid (existe edición facsímil de: Universidad-Colegio de Arquitectos, Málaga, 1988; con prólogo de Domingo Sánchez-Mesa Martín).

Orueta y Duarte, Ricardo de (1927): “Sobre José de Mora”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 7.

Palomino, Antonio (1724): *Museo pictórico y escala óptica*, tercera parte: “El Parnaso Español Pintoresco Laureado”, Madrid (citamos por la edición de Nina Ayala Mallory, de: Alianza, Madrid, 1986).

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2013): “El *Cristo crucificado* de la Academia de San Fernando recuperado para Pompeo Leoni”, *Ars Magazine*, nº 19.

Romero Torres, José Luis (2002): “Los escultores andaluces y el sueño de la Corte”, en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Córdoba, 2001*, Cajasur, Córdoba.

Sagüés Azcona, Pío (1963): *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*, Madrid.

Sánchez Hernández, María Leticia (2014): “La capilla de Guadalupe en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, en Franco Rubio, Gloria y Pérez Samper, M^a Ángeles (eds.): *Herederas de Clío. Mujeres que han impulsado la Historia. Homenaje a M^a Victoria López-Cordón Cortezo*, Mergablum, Sevilla.

Sánchez Rivera, Jesús Ángel (2011): “Una nueva talla de José de Mora en Madrid”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 42.

Sánchez Rivera, Jesús Ángel (2012): “Culto y propaganda católica en torno a una pintura de la Virgen del Rosario”, en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *Advocaciones marianas de Gloria, tomo II*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Sevilla.

Sánchez-Mesa Martín, Domingo (1969): “La policromía en la escultura de Cano”, en VV. AA.: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios, tomo I*, Ministerio de Educación y Ciencia, Granada.

Sánchez-Mesa Martín, Domingo (2002): “La escultura en los retablos de Alonso Cano”, en Henares Cuéllar, Ignacio (presid.): *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Junta de Andalucía, Granada.

Tabar Anitua, Fernando (2007): *Salvatierra-Agurain en la Historia del Arte*, Diputación Foral de Álava, Álava (edición bilingüe, vascuence-español).

Tormo, Elías (1927): *Las iglesias del antiguo Madrid*, 2 fascículos, Imprenta de A. Mazo, Madrid (existen reediciones más recientes de: Instituto de España, Madrid, 1972 y 1979; con prólogo del Marqués de Lozoya y notas de María Elena Gómez-Moreno).

Urrea Fernández, Jesús (1999): “Alonso Cano, escultor: su catálogo”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argenteria-Visor, Madrid.

VV. AA. (1970): *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catálogo de la exposición, tomo II*, Ministerio de Educación y Ciencia, Granada.

VV. AA. (1996): *Fons del Museu Frederic Marès/3. Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.

VV. AA. (2004): *Real Academia de San Fernando, Madrid. Guía del Museo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Fundación Caja Madrid, Madrid.

VV. AA. (2009): *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: Colección*, Ministerio de Cultura, Madrid.

VV. AA. (2013): *Faces*, Coll&Cortés, Madrid.

Wethey, Harold E. (1983): *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza, Madrid.

