



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

LA INTERRELACIÓN ENTRE PINTURA Y ESCULTURA EN EL ÁMBITO ANDALUZ DEL BARROCO

Jesús Porres Benavides
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid
jesus.porres@urjc.es

Ya desde la antigüedad a través de las dos principales artes plásticas, pintura y escultura, se intentó lograr una simulación de la realidad, en palabras de Alfonso Pleguezuelo. No obstante, ambas han debido sortear particulares escollos para lograrlo¹. Efectivamente cada una tiene sus particularidades espaciales (mientras que la pintura debe resolver sus fórmulas en un formato bidimensional, la escultura exenta lo hace en las tres dimensiones) y sus complejidades técnicas propias. Cabe recordar la anécdota de Palomino hablando del cristo de Zurbarán que estaba en una capilla del Convento de San Pablo de Sevilla “es mostrado detrás de una reja de la capilla, la cual tiene una pequeña luz, y los que lo ven no saben si creer es esculpido”².

Igualmente en los últimos años se ha estudiado profusamente la relación entre pintura y grabado, el comercio internacional de estampas así como su influencia en la difusión de modelos iconográficos³.

1. PLEGUEZUELO, A. (2017). “Ut pintura sculptura. Murillo y la Roldana” en NAVARRETE PRIETO, B.: *Murillo y su estela en Sevilla*”, catálogo de la exposición, Sevilla. p. 27

2. BRAY, X. et al. (ed.) (2009). *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*. National Gallery London, p.15.

3. La utilización de las fuentes impresas, como inspiradora de composiciones pictóricas, es un hecho más que probado en la historiografía artística. Así Benito Navarrete fue pionero con su tesis después publicada como *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, continuado con otras publicaciones del mismo autor como *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Realizado en colaboración con Teresa Zapata Fernández y Antonio Martínez Ripoll. El concepto de correspondencia se aborda por ejemplo en el artículo ¿What is a Correspondence?. Algo he aportado también con artículos como “Las pinturas del apostolado de la sacristía de la catedral de Santiago de Chile” en actas del *SISTEMA DE LAS ARTES VII Jornadas de Historia del Arte*. Universidade Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro Crea. Santiago de Chile. En este

Gracias a la teoría impresa y a la ilustración grabada, los temas artísticos fueron internacionalizados por primera vez desde centros difusores como los Países Bajos, Alemania, Francia e Italia. Como recuerda Elena Escudero «Las estampas no tardaron en inundar el panorama artístico europeo, convirtiéndose en reclamo para humanistas, tratadistas, diletantes, devotos y artistas, quienes encontraron en ellas un nuevo universo de soluciones formales e iconográficas»⁴.

La creación de estos grabados ofreció a los artistas una doble posibilidad, por un lado, su utilización como soporte de creación artística, diferente de otras especialidades, como la pintura o el dibujo—«estampa de invención»—, y por otro, un medio de difusión de otras creaciones artísticas, convirtiéndose en—«estampa de reproducción»⁵. «Innovación e imitación se convirtieron en dos realidades paralelas y cada vez más cercanas, por lo que la concepción renacentista del arte como actividad intelectual coincidió, paradójicamente, con un incremento de réplicas grabadas y pintadas⁶. Los grabados podían ser propiedad del artista quien los utilizaba *motu proprio* según su gusto y conveniencia con la composición que quisiera realizar o podían ser propiedad del cliente que se los facilitaba al artista imponiéndole la temática⁷. La presencia de estampas en los inventarios de los artistas más cualificados también supuso, como ha señalado Vicente Lleó, un rasgo de modernidad, demostrando un afán de estar al día de lo que se hacía fuera⁸.

El fenómeno de la imitación no fue exclusivo de España, sino también se extendió a Hispanoamérica. Si lo más importante era imitar los modelos que llegaban del resto de Europa, se comprenderá que los artistas, a veces, vivieron con frecuencia de espaldas al medio autóctono. Si bien quizá se encontraron “matizadas” tanto por las condiciones particulares de producción, como por la distancia con “los principales centros artísticos”. Esta reutilización de modelos ajenos mediante el grabado no fue, en absoluto, un fenómeno privativo de los artistas españoles, aunque sí es cierto que en el arte hispánico se dio en mayor medida, y que mientras los artistas españoles fueron muy receptivos a la estampa europea, la falta de grabadores que reprodujeran las creaciones locales dificultó su difusión por el resto de Europa⁹.

mismo congreso se ha tratado de una manera magistral el tema de la relación de las estampas con las realizaciones escultóricas en la conferencia del profesor José Javier Vélez Chaurri en “Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco”.

4. ESCUREDO BARRADO, E. (2016). “A propósito de la influencia de los grabados como fuente de la escultura barroca sevillana: las estampas de los Wierix” *Archivo Hispalense*, n.º 300-302, tomo XCIX p.344.
5. GARCÍA LUQUE, M. (2013). “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”. En *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Universidad de Granada, p.184.
6. ESCUREDO BARRADO, E. (2016). “A propósito de la influencia ...ob.cit.p.344.
7. JUSTO ESTEBARANZ, A. (2007). “Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial”. *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión*, tomo II: ponencias escogidas del III Encuentro de la Sección de Estudios Ecuatorianos de LASA, Quito 2006, vol. 2, p.28
8. LLEÓ CAÑAL, V. (2001). *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano* [col. Biblioteca Hispalense ABC]. Sevilla: Ediciones Libanó.p.28.
9. GARCÍA LUQUE, M. (2013). “Fuentes grabadas y modelos...ob.cit. p.190.

Sobre Alonso Cano, dejó escrita Palomino una de las frases que mejor resume lo que supuso este instrumento para los artistas más consagrados, quienes, recelosos, se alejaban de su mimesis, pero las tenían en consideración, dadas las posibilidades plásticas, iconográficas y compositivas que le aportaban. Decía así:

«No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algún pintor por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: ‘Hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono’. Y tenía razón, porque esto no era hurtar, sino tomar ocasión; pues por última, lo que él hacía, ya no era, lo que había visto»¹⁰.

El propio Palomino llama *copiante* al que pinta por estampa y *aprovechado* al que se nutre de varias, aunque no censura la actitud del primero sino la del segundo:

pues el que copia puntualmente la estampa, no le vsurpa la gloria à su inventor; porque luego dicen, *es copia de Rubens ò de Vandic &c.*^a. Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles, es deudor a tantos, que no pudiendo pagar à ninguno, se alza con el caudal de todos; y por esso le llaman hurtar en buen romance, aunque les cojan en vn mal latín¹¹.

Igualmente, ya desde el Renacimiento los escultores toman referencias de grabados para llevarlos a la escultura. Sabemos que el escultor Roque de Balduque cuando realiza uno de los relieves que han sobrevivido del antiguo retablo mayor de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera (Cádiz), en concreto el del *Descendimiento*, buscó inspiración en estampas. Su composición podría derivar de un grabado de Marco Antonio Raimondi sobre el mismo tema, ejecutado hacia 1520-1521 y basado en un dibujo perdido de Rafael de 1506-1507¹². Es interesante reseñar como el relieve del mismo tema que está en el tablero del fondo de la hornacina del Cristo de los Martirios (fig. 1), en la iglesia de Santa María de Carmona, presenta aún más analogías compositivas con este grabado¹³. También es interesante comprobar como este grabado sirvió para la realización de pinturas como la tabla salida a mercado recientemente y atribuida al círculo de Marcellus Coffermans¹⁴. En la zona oriental andaluza como ya señaló Ana Ávila, es posible que el florentino Jacopo Torni, se inspirará en el grabado de la Piedad de Marco Antonio Raimondi para realizar el grupo del Santo Entierro que se le atribuye,

10. ESCUREDO BARRADO, E. (2016). “A propósito de la influencia de los ...ob.cit. p. 364.

11. GARCÍA LUQUE, M. (2015). “En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa”. En *Juxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (Siglos XVI-XVIII)*. Diputación de Granada, p. 132.

12. O quizás se inspirará en un modelo creado por el pintor flamenco Pedro de Campaña, como el *Descendimiento* hoy en la catedral de Sevilla. PORRES BENAVIDES, J. (2018), “A propósito de un nuevo San Juan Bautista atribuido a Roque Balduque” en *Trocadero* nº 30. Revista del departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte. Universidad de Cádiz. p. 317-340.

13. PORRES BENAVIDES, J. (2018), “A propósito de un nuevo San Juan...ob.cit. p.320. .

14. Ha salido en la subasta núm. 389 de Subastas Ansorena. Diciembre 2018.

procedente del monasterio de San Jerónimo de Granada y ahora en el Museo de Bellas Artes de la ciudad¹⁵.

En Granada el tránsito de artistas europeos a partir de finales del XVI será menor que en Sevilla y como recuerda García Luque la influencia de las fuentes grabadas hay que buscarla más bien en la propia circulación de obras y modelos¹⁶. Por ejemplo, las estampas de un clásico del grabado, Alberto Durero, se encontraban en muchos talleres andaluces de este momento. Sus series de xilografías de la Pequeña y la Gran Pasión tuvieron mucha difusión en toda Europa y la fama de sus estampas aún pervivía un siglo después de su muerte¹⁷. Muy interesante también ha sido el estudio de un conjunto escultórico de excepcional calidad como es el *Apostolado* de la capilla mayor de la catedral de Granada, realizado por Gaviria entre 1611 y 1614. Como bien ha estudiado el profesor Lázaro Gila, sigue muy de cerca una serie de estampas realizadas por Tomas de Leu y fechadas hacia 1600 y de modo indirecto otras estampas debidas a Hendrick Goltzius¹⁸. Ya a principios del XVII también se constata como los hermanos García se inspiraron en una estampa de Willen Van Swanenburg sobre composición de Abraham Bloemaert (fig.2) para realizar una serie de barros de San Jerónimo, algunos muy similares lo que nos demuestra por otra parte el uso de moldes en estas series¹⁹. En la colección Granados de Madrid (fig.3) hay uno que se atribuye a los hermanos García²⁰ en donde se puede ver esta dependencia del grabado citado anteriormente.

Es a partir de la exposición de *The Sacred Made Real*²¹ cuando realmente se ha puesto el foco de atención sobre las relaciones entre la escultura y la pintura del Siglo de Oro español²². La poca atención que tradicionalmente se ha prestado a dicha relación, como comenta García Luque, se ha visto agravada en tiempos pasados por “la vigencia de una línea historiográfica tradicional que ha favorecido el estudio separado de las artes como compartimentos estancos”.

15. GARCÍA LUQUE, M. (2015). “En papel y en metal: iconografías...ob.cit. p.134.

16. Ídem. p. 119.

17. Ídem. p.133.

18. CRUZ CABRERA, J. P. (2014). “Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina”. En *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Universidad de Granada. p. 56.

19. GARCÍA LUQUE, M. (2017). “Un retrato biográfico de dos escultores en la sombra: los hermanos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García (1576-1639/1644)”. *Archivo Español de Arte*, vol. 90, no 360, p. 379.

20. Dada a conocer como obra de Alonso Cano por José María Palencia Cerezo en 2007, Romero Torres la atribuyó a los García en ROMERO TORRES, J. L. (2009). “Los hermanos García: Sculptors, Painters and Brothers in Sixteenth-Century Granada. An examination of their work and the shift towards naturalism in Andalusian Baroque Sculpture”. En: *The Mystery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750*. Londres: The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, p. 83. SÁNCHEZ RIVERA, J. Á. (2015). “Esculturas y escultores granadinos en el Madrid del seiscientos: presencia e influencia”. En *Lecciones barrocas:» aunando miradas»*. Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural» Hurtado Izquierdo». p. 252.

21. Realizada entre 2009 y 2010 en la National Gallery de Londres y la National Gallery of art de Washington.

22. GARCÍA LUQUE, M. (2017). “La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII” en NAVARRETE PRIETO, B. *Murillo y su estela en Sevilla*”, catálogo de la exposición, Sevilla. p. 75

Ya sabemos el papel crucial que en nuestra escultura de la Edad Moderna desempeñó la pintura. Además, como en el caso de la escultura policromada, gran parte de los efectos plásticos eran resueltos con la policromía. En palabras de Pacheco, la aplicación del color revela “las pasiones y afectos del alma con gran viveza”²³. Él también observo como una escultura podría estar mal policromada y perder calidad o, por el contrario, poder comunicar los más altos ideales, fueran artísticos o religiosos²⁴. Pacheco también defendió la supremacía de la Pintura sobre la Escultura, porque en su opinión, “es el color el que trae la escultura a la vida”.

En los talleres de escultores de la Edad Moderna, las diferentes tareas necesarias para realizar las esculturas policromas estaban separadas según su especialización, encargándose el escultor de la talla de la obra y el policromador o “pintor de imágenes” de su policromía. Sabemos que puntualmente los escultores policromaron sus obras²⁵, aunque no era lo habitual²⁶. En este aspecto, es interesante conocer la colaboración de algunos pintores con escultores, como la de Valdés Leal con Pedro Roldán o la del propio Pacheco con Martínez Montañés²⁷, un hecho que se ha comprobado. De casi un tercio de las obras de Roldán, en las que se han estudiado el policromado, este fue realizado por Valdés Leal. La amistad que tuvo Roldán con este último, padrino de una de sus hijas y policromador de grupos tan famosos como los relieves de los retablos de la Caridad²⁸ o de los Vizcaínos, delata también el interés de Pedro Roldán por el mundo de la pintura y el dibujo, e incluso se mostró permeable a las conquistas pictóricas de Murillo²⁹. Como recuerda Manuel García Luque “la mayor parte de las esculturas policromadas del Barroco son obras, casi por definición, de autoría compartida entre el escultor y el pintor”³⁰. En este sentido, recuerda el propio García Luque como “de la policromía no se

23. PACHECO, F. (1649-1990). *Arte de la Pintura*, ed B. Bassegoda i Hughes. Madrid.

24. BRAY, X. et al. (ed.) (2009). *The Sacred Made Real...* ob.cit. p.25.

25. PORRES BENAVIDES, J. (2018). “Intervenciones en esculturas sevillanas de madera policromada y recuperación de policromías del siglo XVIII”. En *Las encarnaciones de la escultura policromada*. ICOMM-CC & Sculpture, Polycromy and Architectural Decorations Working Group Interin Meeting, Madrid, 19 y 20 de septiembre de 2015. Stephanie De Roemer, Ana Carrassón, Rocío Bruquetas, Federico Lubrani y Mark Ritcher, eds. Madrid, ICOM-CC-GEIC, p.325

26. Algunos artistas como Alonso Cano, José de Mora o Risueño a veces policromaban sus propias obras.

27. Pacheco al hablar de la escultura de San Ignacio en la iglesia de la Anunciación sevillana dice: “a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que está vestido en su altar de la Casa Profesa, que hizo de escultura en su beatificación Juan Martínez Montañés pintado de mi mano, estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo en “Roma alumbrando el nuevo horizonte cultural del barroco” en QUILES GARCÍA, F. (2018). *Santidad Barroca, Roma, Sevilla y América hispana*, Sevilla, p.9. Con este último escultor colaboraron otros pintores como Alonso Vázquez. MORENO GALINDO, C. (2016). “Alonso Vázquez, el pintor desde la perspectiva de su obra policroma”. *Atrio: Revista de Historia del Arte*, nº 20, p. 112-125.

28. Palomino hablando del retablo de la Caridad dice: *de figuras aun mayores del natural. Y no la realza poco el haberlas encarnado y colorido el eminente pincel de don Juan de Valdés* PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1988. pág. 482

29. GARCÍA LUQUE, M. (2017). “La impronta de Murillo... ob.cit, p. 77.

30. GARCÍA LUQUE, M. (2019). “El naturalismo matérico”. En *Pedro de Mena granatensis malacae*: [Exposición] Palacio Episcopal de Málaga y Santa Iglesia Catedral Basílica de la Encarnación, 16 de marzo-14 de julio de 2019. Palacio Episcopal Málaga, 2019. p. 57-73. p.64

ocupaban los «pintores de imaginería» –como se ha repetido insistentemente–, sino los pintores especializados en el arte del dorado y estofado”.

Esta colaboración de pintores en obras escultóricas va también de la mano del Naturalismo, ya que se pretendía buscar esos elementos naturalistas que se dieron en Andalucía a principios del XVII. Como bien observaron Pérez Sánchez y Navarrete Prieto, capitaneada por las novedades que se introdujeron en la pintura sevillana gracias a la importación de grabados, de obras italianas y también por la acción de Velázquez, va a haber una revolución en la plástica del momento³¹. La expresión “conforme al natural” o imitando en todo al natural, aparece a fines del siglo XVI, se impone en el primer tercio del siguiente y continúa hasta fines de la centuria, empleándose todavía en el XVIII con relación a las figuras, carnes y paños. Este afán por el naturalismo en la escultura se puede observar por ejemplo en algunos contratos del siglo XVII, donde el policromador se obligaba a que “las telas debían simular brocados, hechos a punta de pincel, tanto en el anverso como en el reverso, coloreándose sobre el dorado y empleando para las encarnaciones tonos mates”³².

A lo largo del siglo XVIII se van a desarrollar de una manera espectacular todos estos recursos plásticos en la policromía y estofado de las imágenes, haciendo uso –y a veces “abuso”– de técnicas para darle volumetría en la preparación, mediante moldes, pastillaje, barbotinas etc. para la realización de cenefas (especialmente en la etapa rococó). Estas a su vez serán zonas preferidas para otras técnicas como el “picado de lustre” o cincelados, el acabado polícromo, diferentes técnicas sobre el dorado, el plateado o el bronceado, que a veces iban simuladas con corladuras, o estofados mediante rayado, esgrafiado, o “a punta de pincel”, etc.

Uno de los pocos casos conocidos en el que se exige contractualmente el seguimiento de una pintura concreta para la ejecución de una escultura es el del Nazareno de la iglesia de San Bartolomé de Carmona (Sevilla). En 1607 el escultor Francisco de Ocampo se obligó a realizar un Cristo con la cruz a cuestras «del tamaño y estatura de un hombre», que fuera «de la misma trasa e hechura del Cristo questa a las espaldas del Sagrario de la Santa Yglesia desta ciudad, encima de las gradas»³³. El texto que no puede ser más elocuente, se refiere al llamado *Cristo de los Ajusticiados* o de “los Ahorcados” que había pintado Luis de Vargas en 1561³⁴ para un altar callejero situado sobre las gradas de la catedral de Sevilla³⁵. Del mural,

31. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; NAVARRETE PRIETO, B (2005). *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*; Focus Abengoa.

32. PORRES BENAVIDES, J. (2018). “Intervenciones en esculturas ...ob.cit, p. 324.

33. GARCÍA LUQUE, M. (2013). “Fuentes grabadas y modelos europeos ...ob.cit, p. 192.

34. Que a su vez se podría haber inspirado en una estampa de Hans Schaufelein en 1507 que fue muy empleada en la pintura sevillana del XVI y XVII para este tema. Parece también que pudiera haber tenido un antecedente en el relieve que hizo Jorge Fernández a principios del siglo XVI para el retablo mayor de la catedral de Sevilla. Para saber más de esta obra se puede consultar GÁMEZ MARTÍN, J. (2014). “Una iconografía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en los orígenes de la Semana Santa: el Santo Cristo de los Ajusticiados, la Catedral de Sevilla y el pintor Luis de Vargas” *Isidorium*, Vol. 23, N^o. 46, p.p. 327-341.

35. En este sentido cabe resaltar las versiones que de este modelo fueron proporcionadas por Pietro Facchetti, Nicoletto da Modena y Pierino del Vaga y que, sin duda, circularon por los estudios de los

muy maltratado por el paso del tiempo y actualmente inexistente, podemos hacernos una idea cabal a través de las copias realizadas por Francisco Pacheco³⁶ y Juan de Espinal que fue quien lo volvió a pintar en 1777 debido a su estado, ahora en un formato nuevo de lienzo³⁷ (fig.4). Tal había sido su impacto devocional que no solo fue replicado en pintura, sino que como vemos la iconografía también dio el salto a la escultura, asistiendo a un fenómeno análogo, pero a la inversa, del «trampantojo a lo divino». Así, por ejemplo, el relieve que hizo Juan de Oviedo el viejo para el monasterio de Santa María de Jesús en Sevilla a principios del XVII, sigue muy de cerca esta composición. De Francisco Pacheco además estaba la pintura actualmente en paradero desconocido y procedente de la colección Ybarra a la que llegó desde la del deán López Cepero³⁸, pero tenemos otra versión en las dependencias interiores de la hermandad del Silencio de Sevilla³⁹ (fig.5).

El propio Valdés Leal puede que tome como modelo el lienzo del Nazareno de los Ajusticiados en una obra recientemente restaurada de la hermandad de San Bernardo de Sevilla (fig.6) proveniente de su Hermandad Sacramental. Quizás también dentro de la iconografía del nazareno tendríamos que plantearnos si cuando Juan de Valdés Leal pinta en 1661 *Cristo camino del Calvario* hoy en el Museo del Prado⁴⁰, este no hubiera tenido influencia en la imagen de Jesús Nazareno de la Hermandad de la O de Sevilla (fig.8) que se encarga hacia 1685 a Pedro Roldán. El Nazareno soporta con gran esfuerzo la Cruz, que apoya pesadamente

pintores sevillanos de la época. VV. AA (2002). “Intervención en patrimonio bibliográfico: Códice iluminado (1642) Reglas de la Hermandad de Jesús Nazareno (El Silencio) de Sevilla” en *PH. Boletín* 38. p.57. El propio Pacheco cuando realiza una tabla firmada y fechada en 1589 en el reverso figuraba la inscripción “esta pintura es exactamente igual a la obra de Luis de Vargas que se ve en las gradas de la catedral”. De hecho, Pacheco elogia el original de Vargas, aunque opina que debería de ir con sus ropas y no ir de blanco “el color propio de los condenados”. VILLAR MOVELLÁN, A (2003). “La fortuna crítica de Juan de Mesa: razones de un infortunio”. En *Juan de Mesa (1627-2002): visiones y revisiones: actas de las III Jornadas de Historia del Arte, Córdoba-La Rambla, 28, 29 y 30 de noviembre de 2002*. Uco Servicio de Publicaciones, p. 121.

36. O también la pintura mural anónima de la calle de la Amargura conocida por el nombre de *Cristo de las Fatigas*, realizada a finales del siglo XVI y conservada en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla.

37. Restaurado por Fabián Pérez Pacheco (Ars Nova S.L.) recientemente.

38. En 1946 Luis Ybarra Osborne atribuyó al pintor sanluqueño la realización de la miniatura del nazareno existente en el libro de reglas de la hermandad del Silencio de Sevilla. Para esto se basó en las relaciones iconográficas con la citada tabla y en la condición de hermano de esta cofradía del pintor. Esta atribución, que ha hecho fortuna en la literatura cofrade local, ha sido rechazada por la crítica especializada. En este sentido, indicar que los profesores Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera subrayan la modesta calidad de la pintura, catalogando el estilo como totalmente ajeno al de Pacheco. Además, se sabe la fecha de la realización de este libro de reglas 1642, una fecha muy avanzada en la que el artista se encontraba muy mayor falleciendo dos años después. Lo que si tenemos claro es que toma como modelo el *Cristo de los Ahorcados* de Luis de Vargas. VV. AA (2002). “Intervención en patrimonio bibliográfico...ob.cit. p.57.

39. Agradezco a Ricardo Torres Muñoz...la fotografía realizada de la obra. Una versión con el Cristo solo, se encuentra en la basílica del Cristo de la Expiración, tiene unas medidas: 1,48 x 2,05. Lienzo. Véase Catálogo Exposición: *Valdés Leal y Arte Retrospectivo*.

40. Óleo sobre lienzo, 167 x 145 cm. Hay otra versión en la Hispanic Society de Nueva York WEBSTER, S. (1998). *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*. Princeton, NJ: Princeton University Press, p.112. En la iglesia de Santiago de Écija en la capilla Sacramental se conserva otra versión de buena calidad (fig.7).

sobre su espalda. Esta forma de representación está relacionada con la *compositio loci*, literalmente composición de lugar, en referencia a la práctica de imaginar, el creyente o el pintor, que está realmente presente en el episodio religioso sobre el que está meditando, tal y como recomendaba San Ignacio de Loyola para la oración⁴¹. En el Museo de Bellas Artes de Córdoba hay un pequeño dibujo⁴² a plumilla que conserva inscrito a tinta la antigua atribución a Valdés Leal (fig.9). Es interesante apreciar como en este dibujo el Cristo sostiene fatigosamente una pesada cruz, con una túnica ancha mirando hacia el suelo. Si volteamos la imagen, esta tiene algún recuerdo también de ese Cristo de los Ahorcados con un escorzo manierista y la túnica ancha. Esta sensación teatral se puede ver también en obras como el *nazareno* del pintor cordobés Juan Antonio Escalante hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando pintado hacia 1660⁴³.

También en los fondos del Museo del Prado hay otra obra de Valdés Leal en la que aparece Cristo caído en tierra camino del calvario, en el que aparecen además la Verónica, Simón de Cirene, varios sayones, el grupo de San Juan, la Virgen y las Marías y el cortejo con los ladrones. Es una obra más compleja a modo de “tableaux vivant” que está influenciada por composiciones de Tiziano y que puede estar inspirada en alguna estampa grabada⁴⁴. Esta obra tiene cierta relación con la escultura de Jesús de las Penas de la iglesia de San Vicente de Sevilla derivada de las creaciones de Roldán⁴⁵, una obra realizada en su origen completamente tallada y posteriormente desbastada para ser vestida con una túnica (fig.10). También esa similitud se ve hoy en día algo alterada al cambiarle la cruz arbórea, sin duda más naturalista, por la magnífica cruz de carey de 1734 y que, proveniente de Écija, compró la hermandad en los años 60. También la reciente exposición de Murillo en el museo de Bellas Artes de Sevilla⁴⁶ nos ha traído una magnífica obra de Murillo del Museo Thomas Henry de Cherburgo de Francia que nos muestra a Cristo caído camino del calvario mirando a su madre que se sitúa a la izquierda y recuerda vivamente a la imagen del Cristo de las Penas sevillano. Esta relación entre obras pictóricas de Valdés Leal y esculturas, también la han visto autores como Moreno Arana. En concreto la aprecia entre el nazareno del Puerto de Santa María (Cádiz) realizado en 1702 posiblemente por Ignacio López y el nazareno

41. PORTÚS, J. (2012). *Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado*, Queensland Art Gallery-Art Exhibitions Australia, p. 128.

42. Alt. 24'4 cm. x Anch 16'7 cm del Álbum de Leopoldo Augusto de Cueto dedicado a Flavia.

43. Mide 210 cm x 146 cm. Pudiera ser el *Jesús Nazareno* firmado por Escalante que estaba en San Felipe el Real de Madrid. Citado por Ceán. firmado Ju. Antº. Escalante. Año de 1660. LAFUENTE FERRARI, E. (1941). “Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor”. *Príncipe de Viana*, vol. 2, no 4, p.23.

44. Incluso quizás habría que buscar una fuente de inspiración primigenia en el excelente lienzo del Prado conocido como “el Pasmó de Sicilia” (1515 o 1517) o el grabado de Lucas Leyden de *Cristo caído y la Verónica* (1515) del que Murillo hizo en torno a 1670 una versión pictórica hoy en el museo Thomas Henry de Cherburgo en NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico.p.229

45. Bernalles Ballesteros apunta una posible inspiración en un grabado veneciano, dada la figuración doliente de Jesús caído con tres puntos de apoyo y la composición frontal.

46. CANO RIVERO, I. y MUÑOZ RUBIO, V. (coord.) (2018) *Murillo IV Centenario*. Catálogo de la exposición. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Consejería de Cultura pp.233-236.

que aparece en “Aparición de Cristo a San Ignacio camino del Calvario” realizado hacia 1660-1664. Este fue pintado para la casa profesa de la compañía de Jesús de Sevilla y hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad.

De Valdés Leal además podemos decir gracias a Palomino (que lo conoció en Córdoba en 1672) que fue un “escultor excelente; pues aunque no se ven obras suyas señaladas suyas de escultura, aseguran que hizo algunas y especialmente en el modelar de barro, fue facilísimo”⁴⁷. Autores posteriores, como recuerda Roda Peña, han ido aportando algunas noticias que nos hablan de esta labor. Así, por ejemplo, se hizo con parte de los bienes del difunto escultor flamenco José de Arce y con “toda su herramienta menuda, algunas imágenes de madera desbastadas y acabadas, amén de un buen número de modelos en yeso, cera y barro, todo lo cual debió serle de suma utilidad a la hora de acometer sus trabajos escultóricos”⁴⁸. También es muy sugerente el elogio que hizo Rafael Ramírez de Arellano de una escultura de San Jerónimo en paradero desconocido y “que era digna de un gran escultor por su dibujo y facilidad de su ejecución abocetada”⁴⁹. El propia Roda ha documentado otra obra, la Virgen del Rosario, que hasta entonces se venía atribuyendo a Benito de Hita y Castillo, de la cual se hizo otra copia para el Hospital del Pozo Santo en Sevilla. Roda además aclara el débito compositivo con otras anteriores como la Virgen de la Paz, actualmente en la parroquia de Santa Cruz o la Virgen del Rosario del retablo de Madre de Dios de Sevilla, ambas de Jerónimo Hernández. Su impronta de escultor en barro se traduce, por ejemplo, en la anatomía de mórbidos pliegues del niño Jesús. Pero de lo que no hay duda es su estrecha relación formal con las creaciones de Pedro Roldan e incluso con los barros de la hija de este último, Luisa. También sabemos de la elaboración por parte de Valdés Leal de una traza del futuro retablo mayor del hospital de la Misericordia y de la capacidad del mismo para gestionar parte del proceso constructivo del retablo mayor⁵⁰.

Juan Miguel Serrera señaló el hipotético débito de la Virgen de la Oliva de Cano con una Virgen con el Niño pintada por Juan de Uceda, que estuvo en la colección del deán López Cepero y actualmente en el museo de Bellas Artes de Sevilla, aunque en este caso parece que el trasvase se dio en la dirección contraria⁵¹.

Otro tanto cabría decir de las fuentes orales, y un caso concreto puede ser ilustrador de esta problemática. En la Sevilla del primer tercio del Seiscientos se popularizó la iconografía de san Juan Bautista sentado sobre una peña, con el cordero apoyado en su rodilla. A priori cabría pensar en la utilización de una misma estampa por diferentes escultores sevillanos, pero en realidad las fuentes escritas revelan que su fortuna se debe a un expediente de carácter devocional. Hacia 1604, la madre Luisa de Guzmán, priora del convento carmelita de Belén, estando absorta

47. RODA PEÑA, J. (2001): “Valdés Leal, escultor. Aportación a su catálogo”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 14, p. 51.

48. Ídem. p.52.

49. Ídem.p.53.

50. RODA PEÑA, J. (2018). “Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el retablo mayor de la iglesia del hospital de la Misericordia de Sevilla”. *Archivo Español de Arte*, vol. 91, no 363, p. 238

51. GARCÍA LUQUE, M. (2013). “Fuentes grabadas y modelos ...ob. cit. p. 197.

en su oración afirmó haber visto al Precursor «como de 20 años, vestido de las pieles con el pelo adentro y sentado en un peñasco y un cordero descansando la cabeza en su rodilla izquierda a quien el Santo por el mismo lado asía con su mano, y con la derecha le estaba señalando». La crónica de su confesor da cuenta de cómo la religiosa de inmediato llamó al escultor Juan Martínez Montañés para inmortalizar la visión en una imagen de madera policromada, que posteriormente sería replicada por el propio alcalaíno y por otros «varios escultores traídos de la fama». Montañés afrontaría de nuevo el modelo en el San Juan Bautista del convento de Santa Paula (1638) y probablemente en el ejemplar atribuido del Museo Meadows de Dallas, aunque sin lugar a dudas, el mejor trasunto plástico lo plasmaría Alonso Cano en el titular del desaparecido retablo mayor de San Juan de la Palma (ca. 1634), actualmente en el Museo Nacional de Escultura⁵².

Esta posible relación o posibles influencias de la pintura y la escultura se puede ver por ejemplo en una obra atribuida a Francisco de Herrera El Mozo (Sevilla, 1627 – Madrid, 1685) denominada *Virgen de los Dolores*⁵³(fig.11). No sabemos si el escultor granadino José de Mora pudo ver esta obra, pero lo que si tenemos claro es las concomitancias con su *Virgen de los Dolores* (fig.12), hoy conocida como Soledad del Calvario, actualmente en la iglesia de Santa Ana de Granada y desde los años veinte del pasado siglo titular de la Hermandad del Santo Sepulcro. Sabemos cómo se encargó en 1671 y que Mora concibió una de las más sublimes imágenes de la imaginería española como nos lo narra una crónica de la época:

“Sucedió, pues, que el padre prepósito Dionisio del Barrio: trató de componer la casa lo mejor que pudo, así de aposentos, como la sala baja, que había de ser la Iglesia, y buscó a un Caballero amigo, a quien encargó hablase a un Escultor que tenía conocido, por ser de los mejores que en aquel tiempo hubo en Andalucía, para que hiciese una Imagen de Nuestra Señora”⁵⁴.

En un documento posterior, del siglo XVIII sabemos cómo el Prepósito “mandó hacer la Imagen al insigne escultor del Rey Don Joseph de Mora”⁵⁵. Parece que sirvió de inspiración para obras posteriores como *Virgen de la Soledad* de los jesuitas, obra de Torcuato Ruiz del Peral, que incluso llegó a tener más fama y devoción que la *Virgen de los Dolores* del Oratorio a mediados del siglo XVIII.

Como ha estudiado José Antonio Díaz Gómez la imagen al principio sirvió de soporte a una custodia “cordifera” que llevaba en sus manos entrelazadas y cómo el aspecto que presenta actualmente con las manos sobre el pecho se debió a una restauración de 1707 mostrándose en actitud compasiva. Aunque quizás en

52. Ídem. p. 198.

53. Salió a la venta en Fernando Duran subastas. Con el núm. 863. Medidas: 163 x 124 cm.

54. HURTADO DE MENDOZA, F. (1689). *Fundación y Crónica de la Sagrada Congregación de San Phe-lipe Neri de la Ciudad de Granada*. Madrid: Imprenta de Julián de Paredes. P.255 en DÍAZ GÓMEZ, J.A.(2018). “La Virgen de los Dolores (1671) de José de Mora: estudio y nuevos datos en torno a la dolorosa servita de Granada” *Arte y Patrimonio*, nº 3, p. 58. Sobre esta imagen hace también un estudio muy interesante Juan Jesús López-Guadalupe (2018) “En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos” en *El triunfo del Barroco. En la escultura andaluza e Hispanoamérica*. GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. (coord.) Universidad de Granada, pp.180-182.

55. Ídem p. 58

aspectos formales como la vestimenta o la sencilla composición, pudiera haber estado influenciada por la archiconocida Soledad del convento de la Victoria de Madrid que hiciese Gaspar Becerra y que pudo conocer gracias a las múltiples pinturas devocionales que se hicieron de esta, como la que realizó Cano para la catedral de Granada en 1652⁵⁶.

También interesante es el cuadro atribuido a José García Hidalgo (Villena, Alicante, 1645 – Madrid, 1717) denominado *Niño de la Pasión*⁵⁷. Esta pintura representa a una imagen de un niño Jesús pasionista con la cruz al hombro que sostiene con una mano y con la otra porta el canasto de las herramientas o atributos de la Pasión. Así obras de niños Jesús pasionistas siguen esta iconografía, como el desaparecido Niño Perdido o del Dulce Nombre de la parroquia de Grazalema (Cádiz), atribuido sin demasiado fundamento a La Roldana⁵⁸ o el que se conserva en el Convento de Carmelitas Descalzas de la Purísima Concepción de Úbeda. Este tipo de pintura devocional es lo que Pérez Sánchez denominó “trampantojo a lo divino” a un género o subgénero del “*trompe oeil*” traducido al español como trampantojo, o sea una pintura ilusionista que intenta crear engaño a la vista del observador. Este tipo, sin duda muy español, busca un sutil efecto y no simplemente de engaño o sugerir una tercera dimensión, entrando en juego el tema de la devoción a las imágenes, sin duda impulsado a partir de Trento⁵⁹.

Se trata de un tipo de pintura que representa imágenes devocionales generalmente escultóricas (aunque también pueda ser de pinturas, como el caso de las múltiples reproducciones que se realizan de la Virgen de la Antigua de la catedral sevillana) tal como se las venera en sus altares, acompañadas de sus accesorios, tales como cortinillas, floreros, jarrones de plata o joyas o incluso de cirios encendidos que vienen a corroborar la idea del “retrato” de la imagen. No eran por tanto figuraciones ideales de los personajes sagrados sino “verdaderos retratos” de sus imágenes de culto.

Una imagen con mucha fama y devoción en época moderna ha sido el Cristo de la Vera Cruz de Urda (Toledo). La imagen, obra del imaginero toledano Luis de Villoldo, fue entregada a la hermandad en 1596. En una colección particular sevillana hemos encontrado una pintura barroca (finales del siglo XVII) que describe la imagen en su altar, tras unos cortinajes, incluso con candeleros y pequeños *bouquets* florales. En estas pinturas devocionales por lo tanto veríamos una relación inversa de lo que habíamos visto anteriormente, aquí es del escultor al pintor. Estas

56. Sobre este tema se puede consultar también CRUZ CABRERA, J. P. (2014). “Grabado, dibujo, escultura y pintura... *op.cit.* p.81.

57. Óleo sobre lienzo. Medidas de 28 x 21,5 cm, Isbilya subasta del 28 de junio 2017.

58. Media aprox. 1.20 mt. ROMERO DE TORRES, E. (1907). *Catálogo Monumental de la Provincia de Cádiz*. Tomo I. Grazalema. Desapareció en la quema de la iglesia en 1936 y salía procesionalmente el Domingo de Resurrección.

59. PÉREZ SÁNCHEZ, A (1992). “Trampantojos “a lo divino” en *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. Vitoria. P.139 en –PORRES BENAVIDES, J. (2017). “La difusión de modelos en la Pintura Devocional del Barroco en el virreinato del Perú”. En *Actas del VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco: Mestizajes en dialogo*. Arequipa (Perú). p.24. sobre este tema he realizado otras publicaciones como “Devociones Marianas en el convento de San Pablo de Sevilla hoy Parroquia de Santa María Magdalena (Parte I y II) y “Devociones de la Magdalena”.

relaciones entre escultores y pintores eran normales, pues por ejemplo Palomino cuando habla del escultor Nicolás de Bussy comenta:

dice fue este caballero tan apasionado a la habilidad de don Lorenzo, que cualquier hechura de su estimación, en concluyéndola solía copiarla don Lorenzo (Senen Vila) al oleo y dabasela a el autor del modelo, quien la estimaba y decía que solo el pudiera imitar sus obras. Y esto, con la ingenua realidad de su mucho conocimiento: hizo el don Lorenzo algunas obras publicas al oleo con notable acierto y murió de unos treinta años⁶⁰.

Manuel García Luque también nos ha resaltado la influencia que tuvo un pintor como Murillo en la escultura de su época. Así recoge las numerosas analogías que tienen las terracotas de Luisa Roldan con Murillo⁶¹. Es interesante saber cómo algunas composiciones de un escultor posterior como Pedro Duque Cornejo podrían haberse visto influenciadas por las vaporosas composiciones de Murillo. Las actitudes o composiciones formales de sus santos o imágenes de la Virgen recuerdan al pintor sevillano como es el caso en otros escultores del siglo XVIII sevillano como Benito Hita y Castillo.

Conclusión

Tendríamos que decir que pintura y escultura han sido dos artes plásticas que han ido de la mano desde antiguo. Hemos visto como han colaborado pintores con escultores, especialmente en la policromía de las imágenes y como algunas pinturas han tenido influencia en la composición formal de algunas esculturas y también de una manera inversa ha habido imágenes que han servido de modelo para pinturas. Estas influencias han estado más patentes en otros soportes como el grabado que ha influido indistintamente a ambas artes.

De este modo, la pintura gana el pulso a la escultura a la hora de plantear escenas de carácter narrativo y la explicación es sencilla: resultaba más difícil plantear mediante escultura –sometida a unos condicionantes de carácter técnico y a unas leyes tectónicas inexistentes en la pintura– la representación, por ejemplo, de un rompimiento de gloria, tan típicamente barroco, la interacción de varios personajes o la inclusión de elementos referenciales que permitieran situar la escena en un contexto espacial, si no era apoyándose en un fondo⁶². Pero también por contrario, podemos concluir que la imagen devocional escultórica, con toda esa serie de recursos plásticos añadidos por la pintura, da una sensación de verismo que consigue empatizar generalmente más con el fiel que la pintura.

60. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El museo pictórico y escala ...op.cit* pág. 541. Agradezco al profesor Germán Ramallo esta apreciación, así como la verificación de que vio esta relación en la imagen del San Fernando en la catedral de Murcia del propio Nicolás de Bussy y el San Jorge del retablo mayor del Convento de la Madre de Dios (Justinianas) en la misma ciudad.

61. GARCÍA LUQUE, M. (2017). “La impronta de Murillo... ob. cit. p. 75

62. GARCÍA LUQUE, M. (2013). “Fuentes grabadas y modelos ...ob. cit. p. 199



1. *Descendimiento de la Cruz*, Roque de Balduque, Ca. 1550, hornacina del Cristo de los Martirios en la iglesia de Santa María de Carmona (Sevilla).



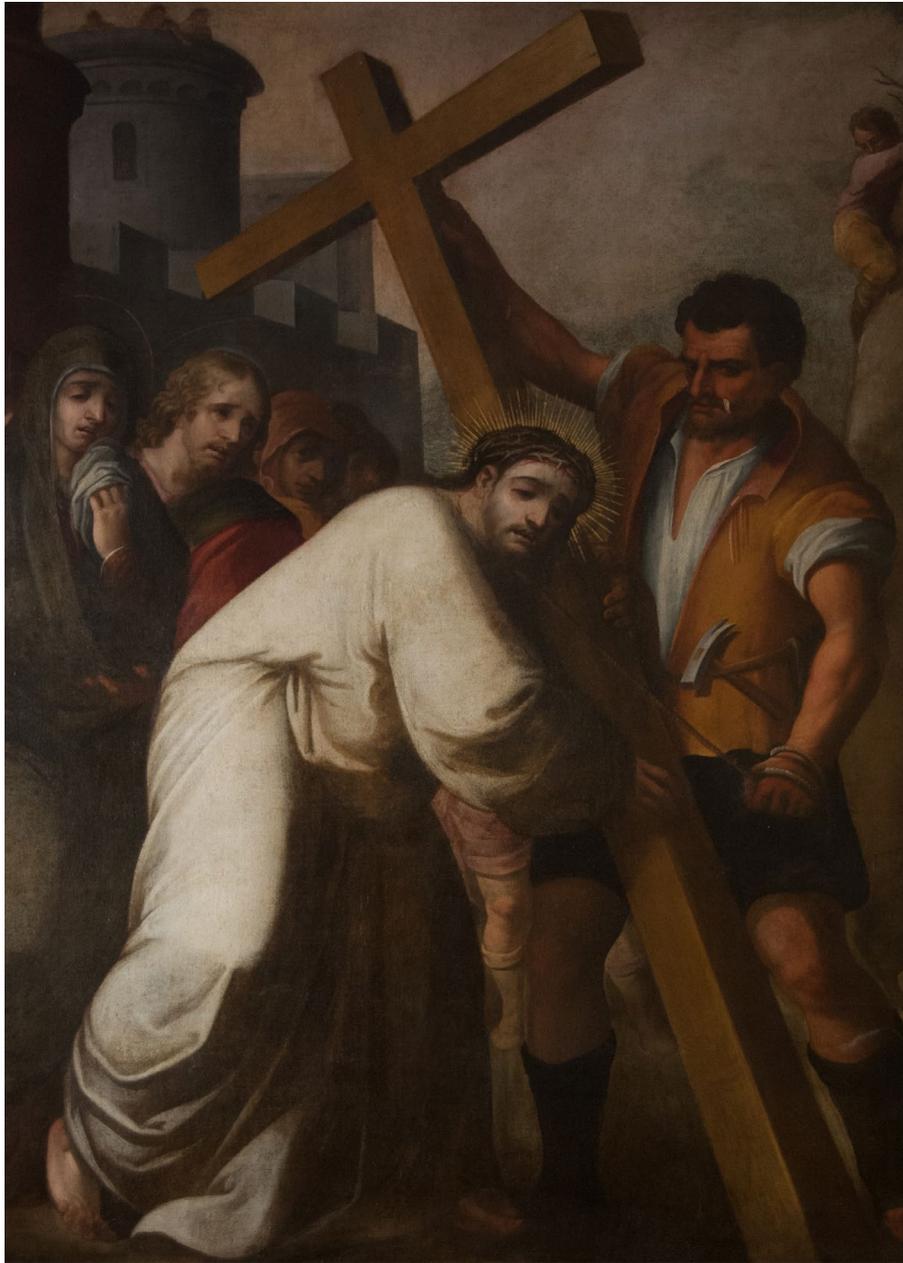
2. *San Jerónimo*, grabado de Willen Van Swanenburg sobre composición de Abraham Bloemaert, colección Sánchez Lópiz, Madrid.



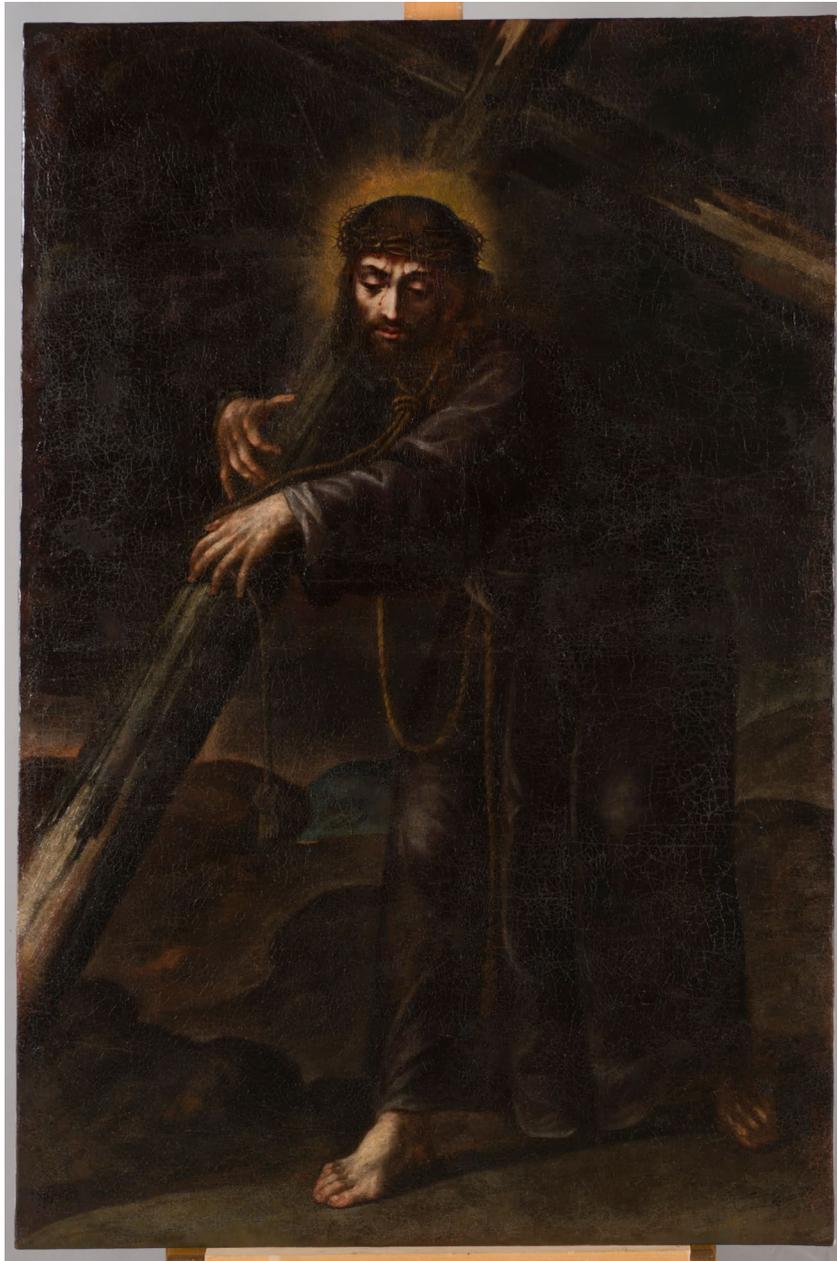
3. *San Jerónimo*, hermanos García, colección Granados Madrid



4. *Cristo de los Ajusticiados*, 1777, Juan de Espinal, catedral de Sevilla.
Cortesía de Fabián Pérez Pacheco (Ars Nova S.L.)



5. *Cristo camino del calvario*, círculo de Francisco Pacheco, Hermandad del Silencio de Sevilla.



6. *Jesús Nazareno*, círculo de Juan de Valdés Leal, Hermandad de San Bernardo de Sevilla.



7. *Cristo camino del Calvario* capilla Sacramental, iglesia de Santiago de Écija ©Jesús Porres Benavides.



8. *Jesús Nazareno*, Pedro Roldán 1685, Hermandad de la O de Sevilla.



9. *Jesús Nazareno* dibujo de Juan de Valdés Leal, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Junta de Andalucía.



10. *Jesús de las Penas*, iglesia de San Vicente de Sevilla. Fototeca de la Universidad de Sevilla.



11. *Virgen de los Dolores*, Francisco de Herrera El Mozo, Fernando Duran Subastas



12. *Virgen de los Dolores*, hoy conocida como *Soledad del Calvario*, José de Mora, iglesia de Santa Ana de Granada, Cortesía de José Antonio Díaz Gómez