

*Arte y Humanidades*



Universidad  
Rey Juan Carlos  
| Servicio de Publicaciones

Jesús Porres Benavides  
Jorge González Segura  
Irene Madroñal López  
(Coordinación)

ESCULTURA MODERNA  
Y CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA:  
FOCOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA,  
TÉCNICAS Y ARTISTAS

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos).



*Este ebook se encuentra registrado bajo licencia Creative Commons.  
Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)  
Para más información, consulte la web:  
<https://creativecommons.org/share-your-work/licenses/>*

© Los autores

Editorial DYKINSON, S.L.  
Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91544 28 46 – (+34) 91544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykison.es> / <http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-613-0  
DOI: <https://doi.org/10.14679/4370>

Maquetación:  
Besing Servicios Gráficos S.L.  
[besingsg@gmail.com](mailto:besingsg@gmail.com)

**Escultura moderna  
y contemporánea en España:  
focos de creación artística,  
técnicas y artistas**

Jesús Porres Benavides  
Jorge González Segura  
Irene Madroñal López  
*(Coordinación)*

Ciencias Jurídicas y Sociales  
Ciencias de la Salud  
Ciencias Experimentales y Tecnología  
Ingeniería y Arquitectura  
**Arte y Humanidades**

# Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b> .....  | 7  |
| <b>Métodos y aspectos constituyentes del proceso de creación de tres imágenes en talla directa sobre mármol blanco de Macael</b> ..... | 11 |
| Ana María Olano Sans   |    |
| Conclusiones .....   | 23 |
| Bibliografía.....  | 26 |
| Referencias web.....   | 26 |
| <b>Consideraciones sobre la etimología del término <i>retablo</i> a la vista de su origen y evolución constructiva</b> .....           | 27 |
| Benjamín Domínguez-Gómez   |    |
| 1.    Introducción .....   | 28 |
| 2.    Análisis del término retablo .....   | 30 |
| 2.1. <i>Origen del término y uso en voces extranjeras</i> .....  | 30 |
| 2.2. <i>El retablo como conjunto de pinturas</i> .....   | 33 |
| 2.3. <i>El retablo como decoración del altar</i> .....   | 36 |
| 2.4. <i>La voz <b>retablo</b> en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua</i> .....                                    | 41 |
| 3.    Conclusiones .....   | 43 |
| Agradecimientos .....  | 43 |
| Bibliografía .....   | 44 |
| <b>Algunos apuntes sobre esculturas granadinas en Estados Unidos</b> .....   | 47 |
| Adrián Contreras-Guerrero y Álvaro Pascual Chenel  |    |
| I.    El Renacimiento escultórico granadino .....  | 48 |
| II.   La fiebre por Pedro de Mena.....   | 51 |
| III.  El círculo de los Mora.....  | 70 |
| IV.  El ocaso del Barroco granadino .....  | 73 |
| V.   En conclusión .....   | 75 |
| VI.  Bibliografía.....   | 75 |
| <b>La representación de la sangre en el barroco escultórico español. Hacia una estética de los fluidos</b> .....                       | 79 |
| José Carlos Martín Contreras   |    |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Del marfil a la madera: reflexiones sobre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz</b> .....                       | 91  |
| José Manuel Moreno Arana   |     |
| 1.    Teorías para un enigma sin resolver .....  | 92  |
| 2.    Otra hipótesis: la relación con el crucifijo-relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid ..... | 95  |
| 3.    Conclusiones.....  | 98  |
| Bibliografía.....  | 99  |
| <br>   |     |
| <b>Escultura sevillana barroca en Madrid</b> .....   | 101 |
| Jesús Porres Benavides   |     |

# Introducción

En la península ibérica ha sido un hecho constatable la proliferación de la escultura en madera policromada, especialmente religiosa, generalmente se ha llamado imaginería, así como las grandes maquinas lignarias que son los retablos. En menor medida han proliferado la escultura de tipo profano ya sea de carácter civil o privado en ámbitos más minoritarios como el cortesano. También hay que recordar la importancia devocional y simbólica de la iconografía en cuanto que representa la escultura hispánica por excelencia de los siglos de Oro. Estos estudios se han propuesto para la correcta comprensión de la escultura exenta y otras manifestaciones de la escultura como el relieve, la medalla etc..., la aportación de conocimientos desde el ámbito académico, con metodología histórica y planteamientos innovadores.

Ya sabemos cómo los estudios acerca de la escultura en España han contado por lo general con menor seguimiento y entusiasmo como otras parcelas como son la Pintura o incluso la Historia de la arquitectura. A pesar de esto la tradición del estudio de la escultura policromada en España ha sido muy fuerte desde principios del siglo XX tanto en la escuela castellana como en la andaluza. El historiador granadino Manuel Gómez-Moreno Granada (1870-1970) que escribiera por ejemplo *Las Águilas del Renacimiento Español*. Bartolomé Ordóñez. Diego Siloé. Pedro Machuca. Alonso Berruguete o Juan José Martín González que tanto hiciera por la escultura castellana y el foco vallisoletano escribió el magnífico *Escultura barroca de España (1600-1770)*. En el ámbito andaluz no podríamos olvidarnos de los profesores Domingo Sánchez-Mesa en el ámbito granadino o de José Hernández Díaz en el sevillano.

“Escultura moderna y contemporánea en España: focos de creación artística, técnicas y artistas” se ha planteado como seminario o jornada que abordó la escultura religiosa y profana desde los siglos XVI hasta la actualidad en España.

Una artista plástica como Ana Olano, profesora de la facultad de Bellas Artes de la universidad Complutense ha realizado el capítulo de “Métodos y aspectos constituyentes del proceso de creación de tres imágenes en talla directa sobre mármol blanco de Macael” donde aborda un trabajo concreto de talla en mármol de una

Virgen con el niño Jesús realizada para un centro educativo, el colegio San Pedro Apóstol de Madrid. En el proceso creativo ha tenido en cuenta obras clásicas como el relieve de la *Virgen de la Escalera* o la *Madonna de Brujas* de Miguel Ángel u obras de artistas nacionales como Mariano Benlliure.

Benjamín Domínguez Gómez profesor en el grado de conservación y restauración en Bienes Culturales en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla ha disertado sobre “Consideraciones sobre la etimología del término retablo a la vista de su origen y evolución constructiva”. Benjamín de formación en Restauración y Conservación de obras de arte ha expuesto en este artículo diversos aspectos técnicos e históricos acerca de esta “maquina litúrgica y artística” que son los retablos especialmente en el ámbito hispánico.

Adrián Contreras profesor de la Universidad de Granada y Álvaro Pascual Chenel de la Universidad de Valladolid han escrito el texto “Algunos apuntes sobre esculturas granadinas en Estados Unidos”. Álvaro Pascual que fue Visiting Postdoctoral Researcher en el Institute of Fine Arts, New York University conoce ampliamente las colecciones escultóricas en USA y a ello le unimos el gran conocimiento acerca de la escultura policromada en el ámbito hispanoamericano por parte de Adrián Contreras y por supuesto de su Granada natal.

José Carlos Martín Contreras de la Universidad Antonio Nebrija nos habla de un tema tan interesante como es “La representación de la sangre en el barroco escultórico español. Hacia una estética de los fluidos”. José Carlos que hizo la tesis sobre “Teoría y estética de la escultura barroca española” un tema quizás novedoso que ha unido disciplinas como la literatura, la filosofía, la historia del arte vista desde un punto de vista alejado de las clásicas interpretaciones positivistas. Como el mismo reconoce “Salvo escasas ocasiones, de las fórmulas metodológicas, han sido obviados ámbitos de conocimiento esenciales y extremadamente implicados en la producción artística, tales como la filosofía, la antropología o la literatura entre otros; espacios de discernimiento fundamentales para un complejo entendimiento de la producción simbólica que significó la plástica estatuaría española desde mediados del siglo XVI y hasta la segunda mitad del siglo XVIII”.

José Manuel Moreno Arana investigador independiente e historiador del arte escribe un interesantísimo artículo “Del marfil a la madera: reflexiones sobre el cristo de la Buena Muerte de Cádiz” una excelente imagen de la iglesia de San Agustín que había sido atribuida a Juan Martínez Montañés, Alonso Cano e incluso José de Arce sin que realmente tenga demasiado que ver con estos autores salvo la época en que fue realizado. Investigaciones más recientes como la de José Miguel Sánchez Peña, investigador y restaurador lo ponen en conexión con Alfonso Martínez (1612-1668), artista activo por estos años en Sevilla y Cádiz. Recientemente, Carlos Maura Alarcón insiste en la influencia de los modelos de Rubens a partir de estam-

pas u “otras influencias indirectas a través, por ejemplo, del arte ebúrneo, con cuyos crucificados de procedencia italiana también cabría poner en relación”. Al final del artículo Moreno Arana propone una relación formal y estilística con el crucifijo-relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid.

Por último Jesús Porres de la Universidad Rey Juan Carlos ha disertado acerca de la escultura sevillana barroca en Madrid. En la ciudad de Madrid y en ciudades limítrofes como Alcalá de Henares se encuentran, a pesar de la ingente pérdida de obras durante la guerra de la Independencia o la Guerra civil algunas imágenes realizadas por escultores sevillanos o de su escuela.



# Métodos y aspectos constituyentes del proceso de creación de tres imágenes en talla directa sobre mármol blanco de Macael

Ana María Olano Sans

*Universidad Complutense de Madrid*

## **Resumen:**

En esta comunicación reflexiono sobre una experiencia de creación escultórica personal para acercar al público al conocimiento de un material y su praxis u oficio para trabajarlo. Se relatan los aspectos esenciales de la realización del grupo escultórico “Virgen con niños” sobre un bloque de mármol de diez toneladas sin el apoyo de pantógrafo o robot, defendiendo el uso de la talla directa en detrimento de procesos demasiado mecanizados que, aunque aportan rapidez en el trabajo, hacen que se pierda calidad si no interviene la mano experta de un escultor. Se describen las acciones previas al inicio del trabajo, así como el comienzo del desbastado del bloque para definir las superficies de trabajo y otros aspectos técnicos referentes a métodos y herramientas para lograr los mejores resultados. Se pretende hacer una descripción de autor intimista que desvele como se acometió el trazado de volúmenes inicial y cómo se fueron perfilando las líneas de contorno de las tres figuras hasta conseguir imprimirles alma y naturalismo liberándolas del bloque. Se analizará el temperamento del mármol, su plasticidad y su poder evocador para transmitir pensamientos espirituales, considerando valores perceptivos asociados a la escultura en piedra que desde la antigüedad han sustentado al cristianismo como la solidez y estabilidad, la eternidad y permanencia o la belleza y luminosidad.

## **Palabras clave:**

escultura religiosa, piedra, método, talla directa, atributos

## **Abstract:**

In this communication, I reflect on a personal sculptural creation experience aimed at bringing the audience closer to the knowledge of a material, and its praxis or craft for working it. The essential aspects of the realization of the sculptural group “Virgin with Children” on a ten-ton marble block without the support of a

pantograph or robot are recounted, defending the use of direct carving over overly mechanized processes that, while providing speed in the work, result in a loss of quality if the skilled hand of a sculptor does not intervene. The actions prior to the start of the work are described, as well as the beginning of the roughing out of the block to define the working surfaces and other technical aspects related to methods and tools to achieve the best results. An intimate author's description is intended to reveal how the initial volume tracing was undertaken and how the contour lines of the three figures were gradually defined to give them soul and naturalism, freeing them from the block. The temperament of the marble, its plasticity, and its evocative power to convey spiritual thoughts will be analyzed, considering perceptual values associated with stone sculpture that have supported Christianity since antiquity, such as solidity and stability, eternity and permanence, or beauty and luminosity.

**Keywords:** religious sculpture, stone, method, direct carving, attributes

A continuación, desarrollaré los aspectos esenciales del proceso de creación de una escultura en talla directa sobre un bloque de mármol de diez toneladas, trabajo que inicié en octubre de 2017 y me ha llevado cinco años.

Comienzo diciendo que la piedra sigue ocupando en mi trabajo un lugar privilegiado, porque considero al igual que expresan Brancusi e Isamu Noguchi que “*Es tallando la dura piedra como se descubre el espíritu de la materia. La mano piensa y sigue el pensamiento de la materia*”<sup>1</sup>, constituyéndose en uno de los mejores materiales, de los propios de la escultura, para encontrar su verdadera esencia siempre que en su proceso se implique el artista de manera directa, desarrollando una metodología que a la par de rudimentaria es muy gratificante. Prueba de ello es que en la actualidad la practican muchos escultores.

De la piedra me interesa especialmente, además de los atributos simbólicos intrínsecos a su iconografía, su temperamento: su materialidad, carácter táctil y comportamiento a la luz, cualidades y valores perceptivos que acrecientan las posibilidades plásticas y expresivas de la escultura y son muy importantes hoy en día para redefinirla.

Además, es indivisible de la historia de la humanidad, de la historia de la escultura, la arquitectura y las religiones, pues es portadora de una iconografía atemporal

1 NOGUCHI, I.: Área I y II, *A Sculptor's World*, New York, Harper & Row, 1968, pp.19-20, citado en: TORRES, A. M., *Isamu Noguchi. Un estudio espacial* (cat.exp.), Valencia, IVAM, 2001, p. 234 y p. 297.

que ha sobrevivido el paso de los siglos adaptándose a cualquier época y lugar. De su pervivencia como símbolo de la presencia divina tenemos ejemplos en las principales religiones. Para el cristianismo *Pedro* es la piedra angular de la iglesia, mientras que en la *Piedra Negra de La Kaaba* se encuentra la revelación de Mahoma y el *Arca de la alianza* de los hebreos descansa sobre una piedra; también encontramos en el Tíbet la piedra que otorgó el *Rey del Mundo* al Dalai Lama.

Tras esta introducción comenzaré con el relato del proceso de realización de la escultura, que se inició con el encargo del colegio San Pedro Apóstol de Madrid de una Virgen protectora y maternal que representara a sus alumnos para emplazarla en el vestíbulo de la entrada. Por lo tanto, lo primero fue investigar cómo otros artistas habían resuelto composiciones similares, de al menos tres figuras: una madre con dos niños.

Analizando la iconografía que existe encontré varias referencias de época renacentista, de la Virgen con el niño Jesús y su primo San Juan Bautista, pues cuando más se trabajó este tema artístico fue durante el Cinquecento italiano. Por ello, en primer lugar, consideré algunas obras de artistas como Leonardo da Vinci o Rafael, representaciones que destacan por su naturalismo y espontaneidad, además de por otros aspectos; entre ellos que para compensar el tamaño de la figura principal con relación a los niños ésta debe estar sentada y sobresalir en altura respecto a ellos creando una composición triangular. Por otro lado, observé que, acompañando a esta composición se solía establecer una correspondencia o intercambio de miradas entre los actores protagonistas.

Otro referente inexcusable al que recurrí es Miguel Ángel que, en este tema artístico, desarrolló algunas imágenes como el relieve de la *Virgen de la Escalera* (ca.1491), próximo a la *Madonna de Pazzi de Donatello* (1425-1430), donde introduce cinco figuras en un espacio muy reducido consiguiendo mucha profundidad en un relieve de poco espesor. Destaca especialmente la naturalidad de la escena donde los niños juegan en actitudes propias de su edad infantil y el niño Jesús de espaldas toma el pecho de su madre buscando reflejar un hecho espontáneo y cotidiano.

Otro modelo muy interesante es la *Madonna de Brujas* (1504), emparentada con la *Piedad del Vaticano* (ca.1498) que hizo inmediatamente después, y se podría decir que es su anti-imagen, pues la Virgen, en ambas, con 30 años de diferencia en la vida de Jesús, conserva el mismo rostro y juventud con la serenidad de una “mujer pura” no sometida al tiempo; pero, mientras en la *Pietá* el hijo yace muerto en sus brazos, en la *Madonna*, se le representa pletórico protegido en el regazo de su madre (**Fig. 1**).



**Fig. 1.** *Madonna de Brujas*, 1504, Miguel Ángel. Original

Otros modelos que me sirvieron para definir la actitud y postura de las tres figuras son dos maternidades de Mariano Benlliure y Gil, la de su mujer *Lucrecia López de Arana* (1898) y el boceto de la *Protección al ser que nace* (1930-35), que efectuó para el Panteón de la familia Falla y Bonet de la Habana en Cuba (**Fig. 2**). Aunque ambas están fuera del ámbito religioso, mantienen el esquema compositivo triangular de las anteriores y son capaces de comunicar mucha ternura y naturalidad. En ellas destaca la maestría y categoría humana de Benlliure para transmitir el vínculo afectivo entre madre e hijo, que se materializa en detalles como los dedos de las manos de ambos entrelazados.

Después de visualizar varios esquemas iconográficos para elaborar mi propia propuesta decidí que para suministrar dinamismo al conjunto debía realizar una composición piramidal en la que la Virgen sobresaliera respecto al resto de figuras, creando tres alturas compositivas, de modo que el niño de mayor altura se encontrara inclinado o arrodillado para no quitar protagonismo a la figura principal.

El paso siguiente fue realizar una serie de sesiones fotográficas con mis sobrinos, Sara, Jaime y Lucía, procurando que la pose fuera lo más espontánea posible, teniendo en cuenta que los niños debían estar atentos y respetuosos hacia las enseñanzas de la Virgen.



**Fig. 2.** *Protección al ser que nace*, 1930-35.  
Mariano Benlliure en la iglesia de Nuestra Señora de Brujas, Bélgica.  
*Fuente:* Ana Olano Sans

Entre todas las poses ensayadas seleccioné la que me permitía crear tres alturas compositivas sin restar importancia a la figura principal (**Fig. 3**).

Inmediatamente después de concretar el modelo en arcilla me trasladé a la sierra de los Filabres de Almería, al valle del Almanzora, a las localidades de Fines y Macael, donde visité varias canteras a fin de seleccionar el bloque de mármol apropiado. Tarea que no resultó fácil porque la explotación del mármol de Macael se ha reducido notablemente estos últimos años y muchos frentes de cantera se han aban-

donado por falta de licitaciones lo que ha ocasionado que muchos bloques lleven tiempo cortados a la intemperie mermando su calidad<sup>2</sup>.



Fig. 3. Sesión fotográfica con los modelos naturales previa al diseño de la maqueta.

*Fuente:* Ana Olano Sans

Una vez seleccionado el bloque de mármol organicé su traslado a Madrid, donde pude comenzar con su talla que acogí con entusiasmo pues se me presentaba como un reto y una oportunidad única de experimentar la realización de tres figuras realistas en un bloque de grandes dimensiones.

Inicié la talla con un “método directo”, sirviéndome de herramienta mecánica y manual, descartando desde el principio otros “procesos indirectos” para escalar o reproducir la maqueta, como el robot de mecanizado o el pantógrafo. Decisión que

---

2 El mármol actual no es el mismo de antaño, presenta numerosas variaciones en su cristalización y cromatismo y poca estabilidad respecto a otros mármoles estatuarios. Es muy duro, pero a la vez muy frágil e inestable.

estuvo sustentada en su elevado coste y en no querer dejar el trabajo en manos de un artesano o máquina que se limitara a reproducir una obra muda y sin alma<sup>3</sup>.

A este respecto he de aclarar que los procesos mecánicos suelen ser bastante rígidos y apenas permiten introducir cambios sobre el modelo original, que debe ser muy preciso y proporcionado para que no desmerezca en la ampliación<sup>4</sup>. Por ello, considero que aunque son un gran apoyo para acometer proyectos escultóricos de gran envergadura, su uso se debe plantear como una alternativa o paso intermedio, un proceso mixto entre escultor y máquina, pues sus posibilidades son limitadas y cuestionables al no ser capaces de conseguir la claridad y veracidad que aporta la mano experta del escultor. Si observamos que la escultura de todos los tiempos se ha constituido en la lucha y dominio del artista sobre la materia, es decir, en un contacto directo e íntimo con el material, pienso que se debe seguir considerando como un paso incuestionable para extraer toda la verdad y expresividad a la escultura.

No obstante, soy consciente de la gran ventaja que hoy en día está suponiendo la automatización robótica para la escultura en la precisión y velocidad en las tareas de mecanizado<sup>5</sup>. Sólo considero que sus resultados no son tan prometedores como cabría esperar pues no siempre consiguen la calidad y calidez que aporta a la obra el escultor, que es el brazo fundamental para que el trabajo no quede mudo.

A la hora de acometer la escultura otra técnica que descarté fue su ampliación mediante el sistema tradicional de puntos, con crucetas y compases, que había utilizado otras veces y me resultaba muy tedioso y aburrido. Por lo tanto, el procedimiento que seguí para su desarrollo no fue muy ortodoxo, al prescindir del uso de compases, plantillas y cuadrículas (**Fig. 4**).

---

3 Hay dos métodos para abordar una escultura en un material de difícil manipulación como la piedra natural: los “métodos directos” en los que el autor trabaja sobre el material sin procesos intermedios, sirviéndose de herramienta mecánica o manual y, los “métodos indirectos” realizados por máquinas, en los que el escultor sólo interviene en unas fases del proceso, que suelen ser en la confección de la maqueta o modelo y en el acabado final de la escultura para imprimirle una serie de matices.

4 Si las proporciones no están bien definidas en una pequeña maqueta se disparan en la ampliación, por lo que, para evitarlo, la mayoría de los escultores realizan el original a la mitad de tamaño que se va a ampliar, para asegurarse de que no se desproporcionará o, en todo caso, la desproporción será mínima. Miguel Ángel en sus inicios utilizaba pequeños bocetos para las ampliaciones y al quedar insatisfecho con los resultados decidió modelar los modelos en el mismo tamaño en que se iban a reproducir.

5 “Los robots utilizados para mecanizar materiales duros requieren de un software avanzado que permita reproducir geometrías difíciles, aunque esto también está determinado por las variaciones de movimiento del brazo del robot. Las últimas innovaciones tecnológicas están posibilitando que los robots adquieran mayor velocidad y movilidad en las tareas de mecanizado, pudiendo operar en 6 o 7 ejes y reorientarse para mantener la precisión, proporcionando gran flexibilidad en la creación de casi cualquier forma”, *Eurobots*, 13 de febrero de 2020, <https://www.eurobots.net/news/el-mecanizado-con-robots-industriales-si-genera-ventajas/> [18/09/2023]

Inicialmente confeccioné dos bastidores o jaulas de madera, uno para la maqueta y otro para el bloque con las cotas de altura, ancho y profundidad ampliadas, y utilicé una escuadra y un listón para trasladar estas medidas al bloque. Cuando se desprendió el bastidor que estaba adherido a la piedra abandoné este método para continuar sólo con la escuadra, dos listones y un metro que utilizaba a modo de aguja de compás para situar las medidas de profundidad en el bloque.



**Fig. 4.** Bastidor para la talla del bloque, escuadra y listones.

*Fuente:* Ana Olano Sans

Comencé el desbastado por el plano superior, utilizando un procedimiento similar al de algunos escultores renacentistas, que sumergían la maqueta en un recipiente de agua que iban vaciando gradualmente para obtener la situación y medidas de altura de las partes que afloraban a la superficie<sup>6</sup> (**Fig. 5**).

---

6 Para explicar el procedimiento de talla de Miguel Ángel, Vasari usaba el ejemplo de la tina de agua, en que la figura va emergiendo del bloque como un cuerpo sumergido en una pileta de agua va aflorando a la superficie al vaciarla lentamente, descubriéndose gradualmente plano a plano, en:

Tras ubicar espacialmente las cabezas de las tres figuras comencé a retirar material desde el plano superior hasta llegar a la mitad de la altura del bloque para continuar avanzando en profundidad desde los planos frontal y lateral, imitando el procedimiento de Miguel Ángel, que iniciaba la talla desde el plano frontal y según avanzaba hacia el posterior acometía la talla desde un plano lateral de manera que antes de liberar la escultura del bloque la concebía como un altorrelieve<sup>7</sup>.



**Fig. 5.** Comienzo de la talla desde el plano superior.

Para poder visualizar mejor la disposición de las tres figuras las inscribí en cuerpos geométricos utilizando el disco de la amoladora. Comencé la talla por la figura central que fue la que me proporcionó la medida para situar las dos laterales y visualizar el esquema piramidal en que se inscriben las tres figuras. Después comenzaría con la talla de la niña, cuya altura y proporción me sirvió para emplazar la última figura (**Fig. 6**).

---

VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Madrid, Tecnos/ Alianza, 2004, p. 97.

<sup>7</sup> CELLINI, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989, p. 181.



**Fig. 6.** Inicio de la talla por la figura central.

*Fuente:* Ana Olano Sans

Para el semblante de la Virgen tomé como referencia dos modelos de Mariano Benlliure de destacado aire modernista: *La Virgen de la Roca* (1930) y el retrato de *Cléo de Mérode* (1910), en el que logra extraer del mármol la sensual y delicada belleza de la bailarina envolviéndola en una atmósfera misteriosa que la impregna de un carácter evanescente casi incorpóreo<sup>8</sup>.

Para el perfilado de volúmenes y líneas de contorno de las tres fisonomías utilicé herramienta neumática, fresadoras y raspines diamantados hasta conseguir que cobraran expresividad.

Como la escultura se prolongó casi cinco años, la fisonomía de los niños fue variando, ello me obligó a ir adoptando modelos de referencia afines a sus edades. Para la niña el primero fue *La Pequeña castellana* (1895), de Camille Claudel, cuyo semblante tenía un corte muy parecido al de Lucía con 4 años, después me apoyé en un retrato ensoñador y modernista de una niña de mayor edad, *Flor silvestre* (1896)

---

8 BONET CORREA, A.: "El arte del retrato". AA.VV.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, Conserjería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2013, p. 212.

del escultor Miquel Blay, que rezuma un gran realismo y me interesó esencialmente por su dulzura y delicadeza.

Aunque me inspiré en varios modelos infantiles, las referencias reales las obtuve de los posados y fotografías de mi sobrina Lucía. En las imágenes puede apreciarse cómo fue desprendiéndose del bloque gradualmente hasta ganar vida propia (**Figs. 7 y 8**).

En la talla directa, antes de profundizar en detalles, es necesario respetar unos márgenes perimetrales de seguridad inscribiendo los contornos y volúmenes de las figuras en cuerpos geométricos. Como es un procedimiento lento y metódico que requiere de muchos tiempos de observación, Miguel Ángel decía que no se puede forzar y siempre hay que concebirlo como si estuviera velado por una sábana o un lienzo mojado para que las figuras vayan aflorando a la superficie paulatinamente.



**Figs. 7 y 8.** Perfilado de volúmenes y líneas de contorno de la niña con radial y herramienta neumática.

*Fuente:* Ana Olano Sans

En esta fotografía vemos como los márgenes perimetrales de las manos en su inicio son como manoplas o guantes sin forma, hasta que se van articulando los dedos y el giro de la muñeca respecto al antebrazo (**Fig. 9**).

Especialmente complicado fue desbastar los dos espacios de separación entre la Virgen y los niños, pues el acceso era muy limitado para maniobrar, las herramientas chocaban con las paredes de ambos lados, por lo que me tuve que armar de paciencia, no sólo para que no se rompiera la piedra, sino porque estos espacios entre las tres figuras determinarían el resultado final de la escultura, por lo que fui retirando el material con sumo cuidado (**Fig. 10**).



**Fig. 9.** Detalle de la talla de la niña.



**Fig. 10.** Márgenes perimetrales durante la talla del niño.

*Fuente:* Ana Olano Sans

Como el bloque presentaba bastante dureza y una frágil cristalización, debido a que llevaba bastante tiempo cortado, en el remate y acabado final de algunas partes anatómicas como los dedos de las manos se han producido numerosas roturas, también en otras zonas ya acabadas, lo que ha obligado a rehacer estas partes repercutiendo en el progreso del trabajo.

En el diseño del velo se puede observar cómo fui dibujando con la radial las alturas de profundidad de cada uno de los pliegues de los paños. También como fui cortando en diferentes direcciones para encontrar el “andar de la piedra” o veta que marca en cada plano la dirección que favorece la talla.

Uno de los últimos pasos fue restar volumen al velo de la Virgen propiciando una caída más natural sobre hombros y espalda, también creé zonas de clarooscuro y contraste para transmitir realismo a la tela, de este modo conseguí que la figura se estilizará y ganara una apariencia más solemne y majestuosa (**Figs. 11 y 12**).



**Figs. 11 y 12.** Encaje y trazado de la caída del velo.

*Fuente:* Ana Olano Sans

---

## CONCLUSIONES

---

Mis referentes estéticos para la realización de esta escultura atienden a una noción de belleza clásica occidental donde las tres figuras reflejan un movimiento templado y contenido que se recrea en el control del gesto. He procurado que la ornamentación fuera mesurada apostando por la sencillez y austeridad en ademanes y volumetrías (**Fig. 13**).

Por otro lado, intenté potenciar el efecto de la luz sobre el mármol creando diferentes gamas de matices y texturas en el cincelado. Apliqué varios grados de labra y pulimento, como hacía Bernini, para conseguir diferenciar cada una de las partes de la escultura, especialmente las telas y ropajes de la epidermis. Aunque los acabados

superficiales sobre este mármol son limitados y me hubiera gustado que se apreciaran con más claridad.

En cuanto a la plasticidad y temperamento del mármol blanco Macael, hubiera preferido que fuese más compacto y estable, además de más uniforme de color y menos vetado, pues su cromatismo crea aguas que desdibujan las figuras dificultando la apreciación de detalles y volúmenes. A esto hay que añadir la inestabilidad y fragilidad de algunas zonas del bloque que se desprendían con facilidad y obligaban a rehacer periódicamente partes ya acabadas de la escultura.



**Fig. 13.** Escultura final.  
Fuente: Ana Olano Sans

A pesar de estas circunstancias y de que la talla directa es un ejercicio lento y metódico que requiere de un considerable esfuerzo físico y mental, es una disciplina muy seductora que fascina a la mayoría de los que la han practicado y, aunque se trata de un proceso arduo en sus inicios, se disfruta, como cualquier reto, cuando se comienzan a vislumbrar los logros y avances obtenidos tras haber conseguido dominar un material tan resistente y difícil.

Considero que la talla directa es un procedimiento muy completo para comprender los aspectos formales, estéticos y perceptivos que conciernen a la escultura, ayudando a desarrollar destrezas que se pueden aplicar a todo tipo de esculturas y trabajos tridimensionales en soportes digitales. Lo importante, a la inversa de lo que ocurre en los procesos mecanizados donde interviene la inteligencia artificial, es que se trabaja en cercanía y proximidad con el material, pudiendo extraerle matices y detalles de los que hasta ahora sólo es capaz la inteligencia humana. Sumado al control que en todas las etapas ejerce el escultor o tallista que, sin intermediarios, puede explorar en cada momento la dinámica de la escultura, es decir, las variaciones y posibilidades que esta ofrece.

Concluyo manifestando que la realización de esta escultura ha sido muy reconfortante pese a que ha supuesto un gran esfuerzo y dificultad, al haber sido realizada íntegramente por mí, sin ayuda de asistentes u operarios, y a pesar de que la dedicación no siempre pudo ser tan regular como me hubiese gustado, pues ha estado supeditada a las inclemencias del tiempo y a otros avatares que han aminorado el avance del trabajo, puedo decir que he disfrutado de todas sus etapas, de esos tiempos muertos tan necesarios, que me han obligado a parar y reflexionar sobre el trabajo, así como de otros de nutrida actividad.

La piedra siempre plantea desafíos por la resistencia que opone a ser amaestrada, pero esto se ve compensado porque en ella cualquier representación se acrecienta, pues históricamente su iconografía está asociada a una serie de connotaciones simbólicas que otorgan a cualquier escultura realizada en este material una grandiosidad que no tendría en otro y que, según J. Plazaola, para una escultura al servicio de la comunidad cristiana comprende un sentido de permanencia, un carácter protector, un poder de convocatoria y un vínculo con la espiritualidad<sup>9</sup>.

---

9 PLAZAOLA, J.: "Lo artístico: 1. El arte creador de formas y 2. La vida de las formas". PLAZAOLA, J.: *Arte sacro actual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016, pp. 13-15, p. 13.

---

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BONET CORREA, A.: “El arte del retrato”. AA.VV.: *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, Conserjería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2013.
- CELLINI, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, Madrid, Akal, 1989.
- OLANO SANS, A.M.: *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39190/>
- PLAZAOLA, J.: “Lo artístico: 1. El arte creador de formas y 2. La vida de las formas”. PLAZAOLA, J.: *Arte sacro actual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016, pp. 13-15.
- TORRES, A. M.: *Isamu Noguchi. Un estudio espacial (cat.exp.)* Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.
- VASARI, G.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2004.

---

## REFERENCIAS WEB

---

- “El mecanizado con robots industriales si genera ventajas”, *Eurobots*, 13 de febrero de 2020, <https://www.eurobots.net/news/el-mecanizado-con-robots-industriales-si-genera-ventajas/> [18/09/2023].
- “Mármol de Macael”, *Wikipedia*, 2023, [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rmol\\_de\\_Macael](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rmol_de_Macael) [12/09/2023].

# Consideraciones sobre la etimología del término *retablo* a la vista de su origen y evolución constructiva

Benjamín Domínguez-Gómez

*Universidad de Sevilla*

**Resumen:**

El retablo en madera policromada es una expresión artística de singular importancia y notable presencia en todos los territorios de influencia hispánica. Constructivamente, se conforma en base a dos registros: los elementos estructurales y los elementos decorativos, donde la escultura adquiere, en este último, su natural presencia y especial protagonismo, sobre todo a partir del siglo XVI.

Con frecuencia se hace referencia a la etimología del término retablo aludiendo a que significa “el objeto que está detrás del altar” si bien dicha definición no es del todo precisa. En este trabajo hacemos una revisión del asunto, basándonos en el análisis de la definición del término en los correspondientes diccionarios, pero también considerando la evolución formal del objeto y la importancia que la pintura y la escultura tienen como elementos decorativos en la conformación del término.

**Palabras clave:**

Retablo; escultura; etimología; lengua castellana.

**Abstract:**

The polychrome wooden altarpiece is an artistic expression of singular importance and notable presence in all the territories of Hispanic influence. Constructively, it is formed on the basis of two registers: the structural elements and the decorative elements, where sculpture acquires, in the latter, its natural presence and special prominence, especially from the sixteenth century onwards.

The etymology of the term altarpiece is often referred to as meaning “the object behind the altar”, although this definition is not entirely precise. In this paper we review the subject, based on the analysis of the definition of the term in the corresponding dictionaries, but also considering the formal evolution of the object and the importance

that painting and sculpture have as decorative elements in the conformation of the term.

**Keywords:** Altarpiece; sculpture; etymology; Spanish language

---

## I. INTRODUCCIÓN

---

El retablo en madera policromada es una expresión artística de singular importancia y notable presencia en todos los territorios de influencia hispánica. Tanto es así, que el profesor Palomero Páramo no dudó en atribuir a esta tipología de bienes el reconocimiento de ser “una contribución española a la Historia del Arte, en idéntica medida y proporción que la pintura mural es un logro italiano y la vidriera una creación francesa”<sup>1</sup> si bien denunció que, con todo “el retablo no ha recibido en los Diccionarios y Vocabularios españoles la correcta definición que la cultura del Renacimiento y Barroco otorgó a esta obra de arte religioso, considerada hoy como el mueble litúrgico más importante del templo cristiano”<sup>2</sup>.

Morfológicamente, el soporte del retablo –que luego recibirá su correspondiente policromía– queda compuesto por dos registros: la estructura arquitectónica, caja o mazonería, donde se incluyen también los anclajes al muro y el resto de los elementos y/o estructuras portantes, bajo la denominación de “Elementos estructurales” y, en segundo lugar, la representación pictórica y/o escultórica de las escenas o “historias” que configuran su iconografía, a las que denominamos “elementos decorativos”<sup>3</sup>. Los primeros son los que dan forma y determinan la morfología general del retablo, sirviendo también de apoyo y sostén a todo el conjunto a base de columnas, bases, marcos, entablamentos, anclajes, portezuelas, etc.<sup>4</sup>; los segundos, que se diferencian de los primeros porque están adosados, encastrados o superpuestos a la caja arquitectónica, tienen un doble cometido: el de ornamentar y el de transmitir el mensaje que quiere difundir el retablo<sup>5</sup>.

---

1 PALOMERO, J.M.: “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”. *Revista Imafronte*, nºs 3-4-5, Murcia, 1989, p. 52.

2 *Ibidem*, p.51.

3 GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J.: “Técnica y problemática de los retablos en madera policromada; pautas para establecer una metodología de estudio para su conocimiento e intervención” RUIZ DE LACANAL, M.D.: *La Conservación de Retablos: Catalogación, Restauración y Difusión.*, El Puerto de Santa María, concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, p. 181.

4 *Ídem*.

5 MARTÍN JIMÉNEZ, C. M.; MARTÍN RUIZ, A.: *Retablos Escultóricos: Renacentistas y Clasicistas*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2010, p. 27.

En relación con su origen, parece existir unanimidad entre los investigadores al aceptar que es la consecuencia de un proceso evolutivo, llevado a cabo a lo largo de la Edad Media, que tiene su germen en el díptico paleocristiano, el antependium románico, el iconostasio bizantino y el monumento funerario medieval<sup>6</sup> siendo, como señala Carlos Tejedor, “*un ejemplo perfecto de la conjunción de una necesidad de uso litúrgico evidente junto al desarrollo de unos valores de expresión artística del ser humano*”<sup>7</sup>.



Figura 1: El retablo como elemento arquitectónico se compone de dos registros: Los elementos estructurales y los elementos decorativos (pinturas y esculturas). En la imagen el retablo mayor de la Iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba

Fuente: <https://grupo.us.es/encrucijada/el-retablo-mayor-de-la-santa-maria-de-la-asuncion-en-priego-de-cordoba/> [3/02/2024].

6 CHANFÓN, C.: “Retablos y reredos”. *Cuadernos de Culhuacán*, nº 1, México, 1975, p 7.

7 TEJEDOR, C.: “Modificaciones y alteraciones de la estructura del retablo, Estructuras y Sistemas Constructivos”. AA.VV.: *Retablos: Estudios y Conservación. Actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de trabajo de Retablos del Grupo Español IIC*. Valencia 25,26 y 27 de febrero de 2009. Valencia, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, 2011, p. 163.

---

## 2. ANÁLISIS DEL TÉRMINO RETABLO

---

### 2.1. Origen del término y uso en voces extranjeras

Si realizamos un breve análisis etimológico del término en aquellos lugares donde tienen su natural presencia los retablos<sup>8</sup>, podemos comprobar cómo, a pesar de existir algunas diferencias, la mayoría de las lenguas comparten la misma raíz en la construcción del vocablo que se utiliza para designar a esta manifestación artística:

En francés, el término utilizado es *retable*<sup>9</sup> y en portugués *retábulo*<sup>10</sup>; en el ámbito anglosajón, a pesar de existir la voz *retable*<sup>11</sup>, es más frecuente encontrarlo bajo el término *altarpiece* o *reredos*<sup>12</sup>, diferenciándose en que el segundo no está directamente sostenido por el altar<sup>13</sup>; en alemán, para designar el término retablo se emplea el vocablo *hochaltar*, *retabel* o *altarretabel*<sup>14</sup>, aunque también *altargemälde* o *altarbild*<sup>15</sup>, en estos casos, vinculado al *altarpiece* anglosajón; finalmente, el caso italiano es bastante particular, dado que se utiliza el término *pala d'altare* de forma más generalizada, aunque también *ancóna*<sup>16</sup>. El término *pala* se utiliza para designar una imagen rectangular puesta verticalmente sobre el altar. Proviene del latín *pala* que significa *esfinge*, derivado a su vez de *pangere*. Otros la relacionan con el término *palese*. Por su parte, *ancona* procede del griego bizantino *eikona*, que significa imagen, pudiendo utilizarse tanto para la imagen pintada como para la escultura dispuesta sobre el altar<sup>17</sup>. Con todo, Rico y Martínez indican que, aunque muy minoritariamente, también se utiliza el término *retablo*<sup>18</sup>, algo que, efectivamente, hemos constatado, si bien cuando aparece en los diccionarios de términos artísticos, lo hace curiosamente como término español o aludiendo a su origen español, frente al uso del término *pala d'altare* o *ancona* considerados de origen italiano<sup>19</sup>.

---

8 Esto es, Hispanoamérica y Europa Occidental.

9 RICO, L. Y MARTÍNEZ, C.: *Diccionario Técnico Akal de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Madrid, Akal, 2003, p. 1081.

10 AA.VV. "Gran diccionario español-portugués portugués-español". <https://www.wordreference.com/espt/retablo> [22/08/2019].

11 RICO, L. Y MARTÍNEZ, C., *op cit.* p. 183

12 *Ibidem*, p. 484.

13 AA.VV. *Enciclopedia Británica (Volumen XIX)*, Chicago, 1962, p. 707.

14 RICO, L. Y MARTÍNEZ, C., *op cit.* p. 183

15 *Ibidem*, p. 84.

16 *Ibidem*, p. 829.

17 LIMENTANI, C. Y PIETROGIOVANNA, M.: *Polittici: Pale d'altare dal Gotico al Rinascimento*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2001, p. 14.

18 RICO, L. Y MARTÍNEZ, C., *op cit.*, p. 183.

19 AA.VV.: *Enciclopedia dell'arte KA (Tomo 5 ren-z)*, Turín, Utet, 2002, p. 19; AA.VV.: *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica (tomo 5)*, Roma, Istituto Editoriale Romano, s/f, p. 146.

En castellano, como sabemos, el término utilizado para designar a esta tipología de obras es *retablo*, si bien, en no pocos casos y de forma coloquial –haciendo uso de la tan frecuente sinécdoque<sup>20</sup>– los retablos se suelen nombrar como altar o altares, en relación a la funcionalidad litúrgica que les dio origen, siendo también frecuente el que, al término altar se sume la denominación de la imagen, dedicación o iconografía principal que los preside.

Sobre la etimología del término retablo, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas –principal referencia etimológica de la lengua española–, establece como sustantivo base del término retablo el vocablo *tabla*<sup>21</sup>, algo que suscriben el resto de autores consultados, como García Salinero, quien apunta que el origen y estructura del vocablo son latinos, apareciendo como vocablo usual y con diversas formas equivalentes en varias lenguas, por lo menos, desde el siglo XV<sup>22</sup>. Por su parte, en el *Diccionario de la Lengua Española* se nos indica que *retablo* procede del término latino *retaulus*, y éste a su vez de la conjunción *retro* –detrás– y *tabŭla*, –tabla–, lo que da origen al vocablo *retrotabula*, comúnmente aceptado como antecedente del término e interpretado como “la tabla que está situada detrás del altar”. Así figura, por ejemplo, en el *Diccionario de Bienes Culturales*, perteneciente al *Tesouro del Patrimonio Cultural de España*, nos indica en la voz retablo:

“Mueble\* de culto que desarrolla una o varias representaciones religiosas figuradas, por lo general pintadas o esculpidas, situado detrás del altar\*. La palabra retablo procede del latín “retaulus” formada por “retro” (detrás) y “tabula” (tabla) (...)”<sup>23</sup>.

o en la *Enciclopedia de la Religión Católica* que lo define como:

“Retablo. (bajo lat. *Retaulus*; del lat. *Retro*, “detrás”, y *tabula*, “tabla”). Conjunto de tablas con imágenes, de madera o de metal y aun de lienzo pintado, colocadas en línea posterior del altar (*retro-tabula*) y frente al pueblo para avivar la fe y excitar la atención religiosa y la piedad de los fieles. Es, pues, uno de los elementos accesorios del altar (...)”<sup>24</sup>.

20 La sinécdoque es una figura retórica que se utiliza para designar “la parte por el todo” como por ejemplo cuando nos referimos a un cuadro como “el lienzo” (ej. “*Veinte lienzos componen la exposición*”) o a las personas nombrando alguna parte del cuerpo (ej. “*Se multiplicaron las manos para ayudar*”).

21 COROMINAS, J.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1987-1991, p. 361.

22 GARCÍA SALINERO, F.: *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*. Madrid: Real Academia Española, 1968, p. 199.

23 M.E.C.D. “Tesoros del Patrimonio Cultural de España; Voz Retablo”, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1001253> [22/8/2019]. Incluye un amplio desarrollo de tipologías, división por partes, elementos vinculados, etc.

24 AA.VV.: *Enciclopedia de la Religión Católica (Tomo VI)*, Barcelona, Dalmau y Jover; 1950-1956, p. 707.

Sin embargo, sobre la etimología comúnmente aceptada del término retablo, entendida como *retrotabula* o “la tabla que está situada detrás del altar”, el mexicano Carlos Chanfón, en su trabajo dedicado a este asunto, opinó que “*sin ser esencialmente falsa, carece de precisión*”<sup>25</sup>. A nuestro juicio, efectivamente, esta “falta de precisión” –o confusión si queremos llamarla así– está presente en multitud de diccionarios de términos artísticos, entendiendo que tiene su germen en una doble significación del sustantivo base, a todas luces convergente, pero que reiteradamente es confundida, entremezclada o citada de forma apresurada por parte de los autores sin un conocimiento profundo del origen del objeto en cuestión, de la tecnología constructiva o de la funcionalidad litúrgica con la que fue concebido.



Figura 2: A la izquierda, un sacerdote celebra de espaldas a la asamblea, al modo del rito anterior al Concilio Vaticano II; a la derecha, la disposición del altar actual y la colocación del celebrante, con el retablo como telón de fondo.

Fuente: Autor; <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/8c/dc/51/8cdc51900fda9db3b69513b2c3543072.jpg> [24/01/2017].

Además de Chanfón, Carballo Picazo realizó también un análisis etimológico del término, con múltiples referencias a los clásicos españoles<sup>26</sup>; si bien,

<sup>25</sup> Chanfón, *op. cit.* p. 7.

<sup>26</sup> CARBALLO, A.: “Retablo” [voz]. *Revista de filología española* (XXXIV), Madrid, s/f, pp. 268-278.

sus aportaciones fueron, sobre todo, referidas al uso del vocablo en el teatro de títeres y como expresión o recurso literario, que no son las que nos ocupan, sino las referidas al retablo como mueble u objeto litúrgico, sobre el que nos centraremos.

Planteado el asunto, venimos a exponer algunas consideraciones basadas en el análisis morfológico y constructivo de este objeto artístico a lo largo de la historia que, para el tema que nos ocupa, pensamos, pueden resultar esclarecedoras:

## 2.2. *El retablo como conjunto de pinturas*

Carlos Chanfón piensa que, frente a la forma ampliamente aceptada de *retro-tabula*, más adecuada le resulta la fórmula *retabla* o *retabula*, derivada del latín vulgar *retabulum*, dando por sentado, citando a Covarrubias, que el origen del término es castellano<sup>27</sup>. Así, el autor mexicano nos impela a considerar *re-* como prefijo de múltiple significación, entre la que destaca el significado de repetición o reiteración, usado desde época arcaica incluso anterior al latín clásico, y que ha permanecido hasta nuestros días con amplia repercusión, descartando la utilización del adverbio *retro*, del que indica que es una palabra del latín clásico que utiliza el prefijo *re-* y el sufijo *-ter* para su formación, y que, por lo tanto, no puede ser en sentido estricto el origen del término, al ya incluir en su elaboración al prefijo citado<sup>28</sup>.

Sobre el término *tabula* nos sigue indicando Chanfón:

“Tabula es un nominativo singular femenino que significa “la tabla” en latín clásico. Para el latín vulgar medieval tabula es nominativo plural neutro, su significado es “las tablas”. Pudieron ser entonces los artesanos quienes cambiaron tabula singular femenino por el tabula neutro plural que, una vez admitido y popularizado lleva como consecuencia al nominativo singular neutro tabulum”<sup>29</sup>.

Por lo tanto, se seguimos la teoría etimológica de Chanfón, enfrentada a la que defiende que el retablo es “la tabla que está detrás del altar”, por retablo hemos de entender “una reiteración de tablas o piezas de madera”, unidas de forma intencionada para crear un elemento único. Sin embargo, aunque el término *tabula* o *tabulum*, puede darse por válido como sinónimo de *tablero*, *madera* o *listón*, o en plural,

---

27 CHANFÓN, *op. cit.* p. 10.

28 *Ibidem*, p. 8.

29 *Ídem*.

*tablas, maderas, etc.* es importante tener en cuenta el significado que desde antiguo tiene el término *tabla* en el contexto al que nos referimos que no es sino sinónimo de una obra pictórica<sup>30</sup>.



Figura 3: Retablo de pinturas. Antiguo retablo mayor del Monasterio de San Benito El Real (Valladolid), Siglo XV. Museo del Prado.

Fuente: <https://artevalladolid.blogspot.com/2016/02/el-monasterio-de-san-benito-el-real.html> [3/02/2024].

Así aparece, por ejemplo, en los tratados artísticos, donde Cennino Cennini comenta “*ya es hora de que empecemos a pintar sobre tabla. Y has de saber que el trabajo sobre tabla es propio de hidalgos*”<sup>31</sup> o Francisco Pacheco cuando indica que

30 Como es sabido, y salvo contadas excepciones, el soporte de pintura de caballete usual hasta el siglo XV era la madera, dado que la práctica del montaje del lienzo sobre el bastidor no tiene su origen hasta finales del siglo XV en Venecia, sustituyéndose paulatinamente a lo largo del siglo siguiente el uso del soporte leñoso, hasta alcanzar la hegemonía textil en época barroca.

31 CENNINI, C.: *El libro del Arte*. Madrid, Akal, 1998, p.181.

“*las tablas en que se suele pintar a olio*”<sup>32</sup>. Igualmente, tenemos constancia fehaciente de que los retablos más antiguos estaban conformados por un conjunto de pinturas sobre tabla por lo que el término *tabula*, *tabulum* o *tabla*, más que a la madera como soporte o elemento, que también, pensamos que viene a referirse a dichas manifestaciones plásticas. Más adelante, cuando aumente el número de las escenas representadas nacerán los elementos divisorios entre ellas, dada la necesidad de organización que éstas van a demandar para una correcta comprensión, siguiendo los principios escolásticos de secuencialidad y jerarquía<sup>33</sup>, si bien seguirán siendo las “escenas” –pintadas o esculpidas– los elementos destacados de los retablos.

Esta hipótesis etimológica que planteamos encuentra también apoyo en las referencias lingüísticas españolas más antiguas<sup>34</sup>, las cuales hacen alusión a la definición del término retablo como soporte de pinturas:

Antonio de Nebrija en su *Dictionarium ex hispaniense in latinum sermonem*, más conocido como *Vocabulario español-latino* publicado en 1495, incluye, como definición del término retablo “*retablo de pinturas. Tabula picta*”<sup>35</sup>. En base a esta definición, no resultaría descabellado pensar que el término *tabula picta* hubiese derivado con el tiempo en la forma simplificada *tabula* por economía del lenguaje dando origen al término retablo para definir un elemento conformado por “un conjunto reiterado de tablas pintadas” o más específicamente de “pinturas sobre tabla”, tal y como hoy lo expresaríamos. Tampoco habría que descartar una evolución del término basada, de nuevo, en un recurso muy habitual en el habla castellana como es la sinécdoque, donde el término definitivo ha podido ser la consecuencia de nombrar al objeto único por medio de los vocablos que hacen referencia a los elementos que lo constituyen, tomando “la parte por el todo” que, en este caso, son las maderas o las “tablas pintadas”.

32 PACHECO, F.: *El arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 2001, p.480.

33 HERRERA, F. J.: “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”. HALCÓN, F., HERRERA, F.J. Y RECIO, A. *El Retablo Sevillano: Desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2009, p. 15.

34 Para el estudio etimológico de la voz retablo hemos utilizado la aplicación alojada en la página web de la Real Academia Española de la Lengua [<http://www.rae.es>] en la que hemos podido consultar hasta un total de 54 registros, desde 1495 hasta 1992. Todas las referencias a diccionarios que se hacen a lo largo de este trabajo pueden consultarse en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (R.A.E.): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> [22/08/2019]. Hemos optado por suprimir dicho enlace en el método de citación por resultarnos reiterativo, indicando para cada una de las obras la edición en papel que se ofrece en dicho recurso online.

35 NEBRIJA, A. *Dictionarium ex hispaniense in latinum sermonem*. Salamanca, 1495.

### 2.3. El retablo como decoración del altar

Expuesta la hipótesis –derivada de la propuesta por Chanfón– de la reiteración de pinturas como uno de los posibles orígenes del término, atenderemos a la otra interpretación del vocablo *tabula*, esta vez como *mesa* en clara alusión a su significado litúrgico, y al lugar que ocupa el retablo en relación al altar. Ciertamente, el término *mesa* en inglés y en francés es *table* y en italiano es *tavola* lo que induce a pensar en una directa relación de todos estos términos que comparten raíz latina, sin que, como ocurre con el adverbio *retro*, sea algo que esté realmente fundamentado. Con todo, esta interpretación del término permitiría aceptar la tesis que defiende el vocablo *retrotabula* como origen de la palabra, entendiendo que cuando se indica que el retablo es lo que está *retrotabula*, se refiere a que está “detrás de la mesa”, o sea, “detrás del altar”, tal y como se deduce del análisis del origen y evolución del objeto de estudio, fruto de “*una evolución en el arte de decorar y ennoblecer los altares, preocupación que se inicia desde los primeros tiempos cristianos*”<sup>36</sup>.

El altar-mesa primitivo, en uso durante los tres primeros siglos del cristianismo, era de madera, de forma circular o cuadrada y de amplitud suficiente como para contener los elementos eucarísticos y quizás las ofrendas<sup>37</sup>. Posteriormente, al instaurarse la paz para los cristianos en tiempos de Constantino, el altar abandona la madera y se construye preferentemente con materiales resistentes –piedra, mármol, metales preciosos–, fijándose de forma estable al suelo y asociándose, por lo regular, a las reliquias de los mártires, costumbre que permanecerá hasta nuestros días<sup>38</sup>. Este altar, de formas y materiales muy similares a los altares paganos de tradición romana, se adaptaba mejor a la arquitectura basilical, al culto a los mártires y al creciente desarrollo litúrgico, hasta llegarse a prohibir los altares de madera portátiles en el Concilio de Epaón (517)<sup>39</sup>. Por tanto, no podemos admitir el término *tabula o tabla* en alusión a un altar de madera ya que en el momento de su definición (siglos XV/XVI) hacía más de diez siglos que se habían dejado de utilizar las mesas de madera portátiles para la celebración eucarística.

Las reliquias de los mártires se podían introducir en el interior de la mesa, incluso con verjas de hierro o celosías de mármol que permitiesen verlas, o bajo ella, por debajo del nivel del suelo, siendo en este caso el altar un cubo macizo situado justamente sobre la celda sepulcral del mártir<sup>40</sup>. Durante este segundo período (siglos

36 GÓMEZ BÁRCENA, M.J. “Retablos flamencos en España”. *Cuadernos de Arte Español*, n° 47, Barcelona: Historia 16, 1992, p. 4.

37 RIGHETTI, M. (edición revisada y corregida por SIERRA LÓPEZ, Juan M.): *Historia de la liturgia*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2013, p. 858.

38 *Ibidem*, p. 861.

39 *Ibidem*, p. 869.

40 *Ibidem*, p. 866.

IV-IX), las dimensiones del altar, que tenía forma cuadrada o algo rectangular, eran bastante discretas. Su ubicación era en el ábside del templo, que habitualmente se orientaba hacia el este, al que se dirigían los fieles, delante de la cátedra que ocupaba el oficiante, que miraba hacia occidente, de cara al pueblo<sup>41</sup>. Sin embargo, el respeto absoluto y la dignidad extraordinaria de la que gozaba el altar en los primeros tiempos comienza a flexibilizarse a partir del siglo IX cuando se colocan sobre el altar, de manera permanente y no bajo éste, reliquias de los santos<sup>42</sup>. Por tal motivo, en muchos casos, los cuerpos de los santos son sacados de las criptas o de debajo de los altares para colocarlos en urnas preciosas sobre el altar. Empero, como no todas las iglesias podían disfrutar del honor de poseer reliquias insignes, cuando éstas se agotaron hubo que contentarse con la colocación de imágenes<sup>43</sup>, que solían representarse mediante pinturas sobre tabla de reducidas dimensiones que permitían incluso su alternancia a lo largo del año litúrgico<sup>44</sup>. Con todo, la presencia de las imágenes se verá favorecida por el cambio decisivo que se produce en lo concerniente al uso de las imágenes tras el Concilio de Nicea (787), por cuanto se adoptó una corriente propicia a la utilización de la imagen religiosa frente a la anterior postura iconoclasta<sup>45</sup>.

En otros casos, y para evitar la acumulación de objetos sobre el altar en una liturgia cada vez más compleja, la representación pictórica vino a colocarse, delante de éste, como frontal o *antepedium*, más al quedar oculta por el oficiante, su emplazamiento evolucionó hasta colocarse tras y por encima de éste, en la zona del ábside, haciéndolo



Figura 4: La tradición de colocar las reliquias bajo el altar se ha mantenido hasta nuestros días en muchos casos. En la imagen, los grilletes con los que la tradición cuenta fue encadenado el apóstol Pedro bajo el altar mayor de la iglesia de San Pietro in Vincoli (Roma)  
Fuente: Autor.

41 *Ibidem*, p. 870.

42 *Ibidem*, p. 877.

43 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "El Retablo en el marco de la Liturgia, del Culto y de la ideología religiosa". *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de las Artes Comunidad de Madrid, 2002, p. 4.

44 AROCENA, F. M.: *El Altar Cristiano*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p.36.

45 DURLIAT, M.: *Introducción al arte medieval en Occidente* (7ª ed.), Madrid, Cátedra, 1995, p. 29.

completamente visible para los fieles<sup>46</sup>. El posterior desarrollo en altura y dimensiones del retablo será propiciado, por lo tanto, por el cambio de ubicación de la mesa del altar, que pasará de estar exenta en el centro de la nave, crucero o ábside, a adosarse al muro de cabecera. Esta disposición favorecerá que el altar sirva de base o pedestal al retablo, lo que facilitará su anclaje al muro y, por tanto, su crecimiento<sup>47</sup>. También por la práctica de colocar las reliquias de los santos, no ya sobre la superficie del altar sino en alto, apoyadas sobre el borde posterior y un zócalo adosado a la pared, con la finalidad de que se pudiese pasar por debajo de ésta y detrás del altar<sup>48</sup>. Esta disposición de las reliquias estimuló el adorno del entorno del altar con columnas, ángeles, templetes u otros elementos, lo que contribuyó a la costumbre de levantar una arquitectura adosada al altar. Finalmente, en tercer lugar, por el uso de imágenes, pinturas y/o esculturas, que se colocarán sobre el altar para que puedan ser visibles a los fieles. Sea como fuere, Rigueti nos indica que la primera noticia segura de un retablo sobre el altar se encuentra en la historia del monasterio de Waulsort, junto a Lieja, donde se narra que *“el abad Eremberto (+1033) hizo construir un retablo”*<sup>49</sup>.

Desde entonces y hasta hoy, el retablo se convertirá en un contenedor de imágenes de veneración y en un instrumento pedagógico de la liturgia católica que como tal *“tendrá la misión de narrar a través de imágenes plásticas y visuales los principales acontecimientos, misterios, sucesos y episodios del cristianismo”*<sup>50</sup>. Los artistas, además, tendrán en el retablo una ocasión de crear y desarrollar temas dentro de un marco arquitectónico de mármol, estuco o madera de grandiosas proporciones, que lo convertirán en un verdadero monumento. Tanto es así que, a pesar del alargamiento de la mesa del altar –que adquiere la forma rectangular que ha llegado hasta nosotros de forma casi exclusiva– y su colocación sobre una plataforma de tres escalones o más para enfatizarla, se llegará a afirmar que *“el retablo no es ya un accesorio del altar, sino que el altar se ha convertido en un accesorio del retablo, el cual constituye ahora la parte preponderante”*<sup>51</sup>, lo que puede explicar el uso indistinto de los términos retablo-altar comúnmente aceptados.

En este sentido, puede justificar también esta interpretación etimológica de la voz retablo –como el objeto que está detrás o adosado al altar– la existencia de un sinónimo conservado en lengua inglesa: *reredos*. Etimológicamente, *reredos* proviene de *ad+retro+dorsum* vocablos latinos amalgamados en la lengua anglonormanda que, en su evolución, tomó la forma de *arere+dorsum* es decir, “la parte de atrás del dorso”.

46 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *op. cit.*, p.13.

47 AROCENA, *op. cit.*, p. 36.

48 RIGUETTI, *op. cit.*, p. 878.

49 *Ibidem*, p. 879.

50 PALOMERO, J.M.: *El retablo sevillano del renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983, p. 69.

51 RIGHETTI, *op. cit.*, p. 881.



Figura 5: Con el paso del tiempo, el retablo predomina sobre la mesa de altar convirtiéndose en expositor de imágenes de devoción. En la fotografía, el Retablo mayor Capilla Sacramental de la Parroquia de San Isidoro (Sevilla). Fuente: Daniel Salvador-Almeida.

Posteriormente tomará la forma de *areredos* (*arere+dos*) donde el sufijo *-dos* que es la contracción del término latino *dorsum* que significa “espalda”, ampliamente utilizado en la terminología arquitectónica castellana a partir del s.XVI en palabras como *trasdós*, *intradós*, *adosar*, *dosel...*<sup>52</sup> y el prefijo *re-*, en este caso, podría ser una apócope del *arere* del latín vulgar –del que ha derivado *arrière* en el francés actual y *rear* en inglés de hoy– que significan “de la parte de atrás”. Como vemos, este vocablo posee también una estructura latina, lo que induce a pensar a Chanfón en la existencia de otra palabra para referirse a nuestro objeto de estudio que nunca llegó al castellano y que antecede en varios siglos a la aparición del término retablo, que sería más moderno<sup>53</sup>.

Volviendo a los diccionarios españoles, resulta curioso como los únicos autores que lo definen como parte integrante o sinónimo del altar a lo largo del siglo XVII y principios del siglo XVIII, son los que realizan la traducción a voces extranjeras: Así lo hacen, Palet en 1604<sup>54</sup> o César Oudín tres años más tarde<sup>55</sup> cuando lo traducen al francés respectivamente como “*un aunteil*” –un altar–, Girolamo Vittori en 1609 cuando hace alusión al mismo no sólo como “*tableau de peinture y quadro di dipintura*” –en relación con la tradición impuesta y argumento de la primera hipótesis– sino también como “*un aunteil y uno altare*”<sup>56</sup>; o cuando ya avanzado el siglo, en 1670, Nicolás Mez de Braidenbach, lo traduce al alemán por “*Ein altar*”<sup>57</sup>. Todavía antes de que se haga alusión en los diccionarios españoles, John Stevens en 1706 lo define como “*Ans a great piece for an Altar*”<sup>58</sup> –una gran pieza para un altar– introduciendo así el factor monumental del que gozaban desde hacía ya tiempo los retablos españoles, pero de lo que no se había hecho eco la gramática académica.

---

52 CHANFÓN, *op. cit.* p. 9.

53 *Ídem*.

54 PALET, J.: *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. París, Matthieu Guillemot, 1604.

55 OUDIN, C.: *Tesoro de las dos lenguas francesa y española (Thresor des deux langues françoise et espagnolle)*, París, Marc Orry, 1607 (Reproducido a partir del ejemplar de la Bodleian Library, Oxford, BOD Bookstack Locke 8.79.).

56 VITTORI, G.: *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española (Thresor des trois langues françoise, italienneet espagnole)*, Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609 (Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, 23-XII-1).

57 MEZ DE BRAIDENBACH, N.: *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores [...]*, Viena, Juan Diego Kürner, 1670 (Reproducido a partir del ejemplar de la Österreichisches Nationalbibliothek, 73.v.63.).

58 STEVENS, J.: *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...]. To which is added a Copious English and Spanish Dictionary [...]*, Londres, George Sawbridge, 1706 (Reproducido a partir de los ejemplares de la Biblioteca de la Real Academia Española, 13-A-46, y de la British Library, 624.1.2.).

#### 2.4. La voz *retablo* en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua

La primera consideración expuesta del retablo como soporte pictórico –más antigua cronológicamente– se mantendrá en los diccionarios españoles a lo largo de los siglos XVI y XVII, como se puede dilucidar de la definición aportada en 1611 por Sebastián de Covarrubias en la que indica que “*Comunmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devocion, y por estar en la tala y madera, se dixo retablo*”<sup>59</sup>, lo que no hace más que corroborar la primera hipótesis expuesta, poniendo de manifiesto además de que se sigue tratando del mueble litúrgico que nos ocupa y no de otro tipo de soporte pictórico.

Creada la Real Academia Española de la Lengua en 1713, se inicia la publicación del Diccionario de Autoridades en 1726, en el que no será hasta 1737 cuando aparezca el término que nos ocupa. Será entonces cuando la relación con el altar y su magnificencia aparezcan reflejadas de manera evidente al definirlo por los académicos españoles, en su segunda acepción como un “*Adorno de arquitectura magnífico, con que se componen los altares. Suele dorarse para mayor hermosura*”<sup>60</sup>. De esta definición hay que destacar, además, que hace mención a otras formas de construir los retablos tan presentes ya en pleno siglo XVIII y que, como sabemos, no sólo es ya por medio de la reiteración de pinturas. Pero lo más importante, para el tema que nos ocupa, es que, a partir de este momento, la definición del término contemplará la inclusión

**RETABLO.** f. m. El retráto en tabla, ó el conjunto y agregado de figuras, pintadas ó corpóreas, representativas en la misma matéria, de alguna historia ó suceso. Covarr. dice que viene de tabla y la particula Re; aunque tambien, es de parecer que pudo decirse del verbo Retraher, porque retrahe y retrata las figuras de la historia. Lat. *Tabula varijs imaginibus depicta*. Cerv. Quix. tom. 2. cap. 26. Pendientes estaban; todos los que el *retáblo* miraban, de la boca del declarador de sus maravillas, quando se oyeron sonar en el *retáblo* cantidad de atabáes y trompétas, y dispararse mucha artillería.

**RETABLO.** Adorno de arquitectura magnífico, con que se componen los altares. Suele dorarse para mayor hermosura. Lat. *Ornatus architectonicè dispositus altari*. ENCIN. Cancion, f. 49.

Figura 6. Voz *retablo* en el Diccionario de autoridades.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA:

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica ...

Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1737.a través del Nuevo Tesoro

Lexicográfico de la Lengua Española [en línea]

Fuente: <http://ntlle.rae.es/ntlle/>

SrvltGUITMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0. [24/01/2017]

59 COVARRUBIAS, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

60 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]* Compuesto por la Real Academia Española, Tomo quinto (letras O.P.Q.R.), Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1737.

de esculturas que, no obstante, estaban presentes en los retablos desde hacía siglos. Así, la versión del Diccionario de 1780 seguirá manteniendo en la primera acepción la primigenia alusión heredada del siglo XVI, si bien tiene presente a la escultura cuando indica “*retrato en tabla, ó el conjunto y agregado de figuras pintadas, ó corpóreas, representativas en la misma materia, de alguna historia, ó suceso*”<sup>61</sup>. En la segunda hará alusión al “*adorno de arquitectura [...]*” ya mencionado pero incluyendo leves variantes que van adecuando la definición a la realidad física de las obras, como la alusión a los materiales que introduce Diego Rejón de Silva, en su Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores publicado en 1788 que lo define como “*una obra de arquitectura, hecha de pieza, de madera u otra materia, que compone la decoración de un altar*”<sup>62</sup> que asumirán los académicos a partir de 1832 al referirse al retablo como “*La obra de arquitectura hecha de mármol, piedra, madera etc. que compone la decoración un altar*”<sup>63</sup>.

Así llegamos hasta nuestros días donde, en consecuencia, a todo lo anterior, el *Diccionario de la Lengua Española* define la voz retablo de la siguiente manera:

### **Retablo**

(Del b. lat. *retaulus*, y este del lat. *retro*, detrás, y *tabŭla*, tabla).

1. m. Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso.
2. m. Obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar.
3. 3. m. Pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurillas o títeres.

Excepto la tercera acepción –que sin embargo está relacionada con la primera, por la escenificación ordenada en una caja arquitectónica que suponen ambas– que hace alusión al retablo como género o recurso teatral, las dos primeras se refieren concretamente al retablo que ha conformado esa tipología patrimonial objeto de estudio de este trabajo. Ambas hacen alusión al uso de la escultura como elemento decorativo, la primera de forma explícita “*figuras pintadas o de talla*”, y la segunda, de forma indirecta, haciendo alusión a los materiales más habituales que las constituyen.

---

61 Ponemos como ejemplo la versión académica de 1780 que reitera las anteriores: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA: *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. (Séptima edición), Madrid, Imprenta Real, 1780.

62 REJÓN DA SILVA, D.: *Diccionario de las Nobles Artes: Para Instrucción de los aficionados, y uso de los profesores: Contiene Todos Los Términos de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado según el Método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por La Real Academia Española, en la imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788* (a través de Biblioteca Digital de Castilla y León).

63 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA: *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (Séptima edición), Madrid, Imprenta Real, 1832.

---

### 3. CONCLUSIONES

---

Compartiendo la opinión de Chanfón, entendemos que la significación del término se ha configurado atendiendo a la descripción de dos realidades distintas pero que se expresan por vocablos que tienen su raíz en un mismo sustantivo base, *tabla*:

Por un lado, la morfología usual en el siglo XV –reiteración de pinturas– y, por otro lado, su localización –detrás del altar–. Sobre el origen etimológico del término, por lo tanto, a la primera hipótesis le correspondería la conjunción *re-tabula* como “reiteración de pinturas” (tablas de madera) y a la segunda, *retro-tabula*, que haría alusión a la localización de la obra “detrás de la mesa” (del altar). A la reiteración de pinturas se le incorporó, por los motivos ya expuestos, la presencia de esculturas a partir del siglo XVIII lo que viene a destacar, en último caso, la diferenciación entre los elementos sustentantes y los sostenidos que, en esencia, constituye la división básica de los elementos constructivos del retablo.

Consideramos que ambas interpretaciones etimológicas son plausibles, siendo, a su vez, complementarias y no excluyentes. Esto está muy en relación con lo que ocurre con las dos primeras acepciones del diccionario de lengua castellana que, mientras la primera hace alusión a la reiteración de pinturas –después de pinturas y esculturas–, la segunda toma por argumento la localización de la obra. No obstante, pensamos que el uso del significado *retro-tabula* “detrás de la mesa” que tanto predicamento tiene y que se da, en muchos casos como argumento único, debe su aceptación a que coincide con la realidad existente en la actualidad, obviando por desconocimiento, la morfología del objeto en sus manifestaciones más antiguas, que justificaría la primera hipótesis expuesta.

---

### AGRADECIMIENTOS

---

A la profesora Dra. Elena Leal Abad (Universidad de Sevilla), así como al prof. José A. Ramos-Clemente Pinto por sus correcciones y aportaciones, siempre enriquecedoras, a este trabajo.

---

 BIBLIOGRAFÍA
 

---

- AA.VV.: *Dizionario enciclopedia di architettura e urbanística (tomo 5)*, Roma, Istituto Editoriale Romano, s/f.
- AA.VV. “*Gran diccionario español-portugués portugués-español*”, s/f. <https://www.wordreference.com/espt/retablo> [22/08/2019].
- AA.VV.: *Enciclopedia de la Religión Católica (Tomo VI)*, Barcelona, Dalmau y Jover; 1950-1956.
- AA.VV. *Enciclopedia Británica (Volumen XIX)*, Chicago, 1962.
- AA.VV.: *Enciclopedia dell'arte KA (Tomo 5 ren-z)*, Turín, Utet, 2002.
- AROCENA, F. M.: *El Altar Cristiano*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- CARBALLO, A.: “Retablo” [voz]. *Revista de filología española* (XXXIV), Madrid, s/f, pp. 268-278.
- CENNINI, C.: *El libro del Arte*. Madrid, Akal, 1998.
- COROMINAS, J.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1987-1991.
- CHANFÓN, C.: “Retablos y reredos”. *Cuadernos de Culhuacán*, nº 1, México, 1975, pp. 7-11.
- COVARRUBIAS, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DURLIAT, M.: *Introducción al arte medieval en Occidente* (7ª ed.), Madrid, Cátedra, 1995.
- GARCÍA SALINERO, F.: *Léxico de alarifes de los siglos de Oro*. Madrid: Real Academia Española, 1968.
- GÓMEZ BÁRCENA, M.J. “Retablos flamencos en España”. *Cuadernos de Arte Español*, nº 47, Barcelona: Historia 16, 1992.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J.: “Técnica y problemática de los retablos en madera policromada; pautas para establecer una metodología de estudio para su conocimiento e intervención” RUIZ DE LACANAL, M.D.: *La Conservación de Retablos: Catalogación, Restauración y Difusión.*, El Puerto de Santa María, concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, pp. 177-222.
- HERRERA, F. J.: “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”. HALCÓN, F., HERRERA, F.J. Y RECIO, A. *El Retablo Sevillano: Desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2009, pp. 15-71.
- LIMENTANI, C. Y PIETROGIOVANNA, M.: *Polittici: Pale d'altare dal Gotico al Rinascimento*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2001.
- MARTÍN JIMÉNEZ, C. M.; MARTÍN RUIZ, A.: *Retablos Escultóricos: Renacentistas y Clasicistas*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2010.
- MEZ DE BRAIDENBACH, N.: *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores [...]*, Viena, Juan Diego Kürner,

1670 (Reproducido a partir del ejemplar de la Österreichisches Nationalbibliothek, 73.v.63.).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (M.E.C.D.) “Tesoros del Patrimonio Cultural de España; Voz Retablo”, s/f <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes-culturales/1001253> [22/8/2019].

NEBRIJA, A. *Dictionarium ex hispaniense in latinum sermonem*. Salamanca, 1495.

LOUDON, C.: *Tesoro de las dos lenguas francesa y española (Thresor des deux langues françoise et espagnolle)*, París, Marc Orry, 1607 (Reproducido a partir del ejemplar de la Bodleian Library, Oxford, BOD Bookstack Locke 8.79.).

PACHECO, F.: *El arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 2001.

PALET, J.: *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. París, Matthieu Guillemot, 1604.

PALOMERO, J.M.: *El retablo sevillano del renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983  
— “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”. *Revista Imafronte*, nos 3-4-5, Murcia, 1989, pp. 51-84.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española, Tomo quinto (letras O.P.Q.R.)*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1737.

— *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. (Séptima edición), Madrid, Imprenta Real, 1780.

— *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* (Séptima edición), Madrid, Imprenta Real, 1832.

— *Diccionario de la Lengua Española, voz retablo*, <https://dle.rae.es/?id=WFLAxIK> [22/08/2019].

— *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> [22/08/2019].

REJÓN DA SILVA, D.: *Diccionario de las Nobles Artes: Para Instrucción de los aficionados, y uso de los profesores: Contiene Todos Los Términos de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado según el Método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por La Real Academia Española, en la imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788* (a través de Biblioteca Digital de Castilla y León).

RICO, L. Y MARTÍNEZ, C.: *Diccionario Técnico Akal de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Madrid, Akal, 2003.

RIGHETTI, M. (edición revisada y corregida por SIERRA LÓPEZ, Juan M.): *Historia de la liturgia*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2013

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: “El Retablo en el marco de la Liturgia, del Culto y de la ideología religiosa”. *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de las Artes Comunidad de Madrid, 2002, pp. 13-289.

- STEVENS, J.: *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...]. To which is added a Copious English and Spanish Dictionary [...]*, Londres, George Sawbridge, 1706 (Reproducido a partir de los ejemplares de la Biblioteca de la Real Academia Española, 13-A-46, y de la British Library, 624.1.2.).
- TEJEDOR, C.: “Modificaciones y alteraciones de la estructura del retablo, Estructuras y Sistemas Constructivos”. AA.VV.: *Retablos: Estudios y Conservación. Actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de trabajo de Retablos del Grupo Español IIC*. Valencia 25,26 y 27 de febrero de 2009. Valencia, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, 2011, pp. 163-178.
- VITTORI, G.: *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española (Thresor des trois langues françoise, italiennet espagnole)*, Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609 (Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, 23-XII-1).

# Algunos apuntes sobre esculturas granadinas en Estados Unidos

Adrián Contreras-Guerrero

*Universidad de Granada*

Álvaro Pascual Chenel

*Universidad de Valladolid*

|                        |   |
|------------------------|---|
| <b>Resumen:</b>        | El éxito y la apreciación internacional cosechados por la escultura española, especialmente barroca, es un hecho que viene constatándose desde hace años. En dicho proceso están siendo clave museos y coleccionistas estadounidenses que han ido adquiriendo un considerable número de obras en el mercado de arte internacional. En este texto nos centramos en destacados ejemplos de la escuela granadina, desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo, con especial énfasis en Pedro de Mena por su relevancia y presencia en museos y colecciones de Estados Unidos. |
| <b>Palabras clave:</b> | Gilded Age, escuela granadina, imaginiería, Pedro de Mena, José de Mora.  |
| <b>Abstract:</b>       | The international success and appreciation of Spanish sculpture, especially Baroque sculpture, has been a fact for years. Key to this process are American museums and collectors who have been acquiring a considerable number of works on the international art market. In this text we focus on outstanding examples of the Granada school, from the Renaissance to Neoclassicism, with special emphasis on Pedro de Mena due to his relevance and presence in museums and collections in the United States.   |
| <b>Key words:</b>      | Gilded Age, granadine school, imaginery, Pedro de Mena, José de Mora.   |

El aprecio de la escuela granadina de escultura en Estados Unidos forma parte de una tendencia mucho más amplia que consiste en la superación de la concepción winckelmanniana de la escultura, esto es, la de corte clasicista, así como la exploración y la nueva apreciación de las antaño denostadas imágenes religiosas hechas en madera policromada. Este estudio prescinde deliberada-

mente de la exposición de este marco contextual, ya que el espacio es limitado y consideramos que ya existen otros trabajos lo suficientemente clarificadores sobre el tema<sup>1</sup>.

Por tanto, nos limitamos aquí a hacer una breve reflexión sobre el *Retrato de Algur H. Meadows* pintado por Everett Raymond Kinstler en 2001 (**Fig. 1**). Meadows fue un importante magnate estadounidense que se dedicó especialmente a coleccionar y promocionar arte español. No obstante, la escultura de *San Antonio* junto a la que aparece retratado, de escuela granadina, fue adquirida por el museo Meadows bastante después de su muerte (1978) y por tanto no la conoció. Pues bien, consideramos que dicho cuadro es bastante paradigmático de lo ocurrido en torno al aprecio de la escultura barroca granadina en Estados Unidos, en tanto en cuanto es un fenómeno ciertamente reciente, pero que hunde sus raíces en la denominada “Gilded Age” del coleccionismo norteamericano.

---

## I. EL RENACIMIENTO ESCULTÓRICO GRANADINO

---

La primera obra a comentar sería el relieve de la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* del Metropolitan Museum de Nueva York (**Fig. 2**), ya que es la que presenta una cronología más antigua, y, además, fue una de las primeras que ingresó en una colección pública de Estados Unidos. Este panel evidencia la influencia miguelangelesca que a mediados del siglo XVI se dejó sentir en la escultura andaluza, exhibiendo unas anatomías bastante rotundas. Al mismo tiempo, la forma de componer la escena recuerda obras como la *Sacra Famiglia Canigiani* de Rafael (h. 1507), mientras que el niño recepciona la influencia de la *Madonna Medici* de Miguel Ángel (h. 1534).

---

1 Sobre este asunto véase LENAGHAN, P: “De ‘dorados de pacotilla’ a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica”. ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coords.): *Pedro de Mena. Granatensis malacate*, Málaga, Palacio Episcopal - Obispado de Málaga, 2019, pp. 115-135. Con respecto a la escultura del otro gran foco andaluz, el sevillano, véase CONTRERAS-GUERRERO, A: “La escuela sevillana de escultura en las colecciones de Estados Unidos”. LÓPEZ GUZMÁN, R. y GUASCH MARÍ, Y. (eds.): *Intercambios culturales: Andalucía-Brasil-Estados Unidos*, Madrid, Sílex, 2020, pp. 83-107. Aprovechamos estas líneas para manifestar nuestro agradecimiento al profesor Adam Jasienski, quien tuvo la bondad de realizar una última y detallada lectura de este trabajo. Sus opiniones son siempre muy provechosas.



**Fig. 1.** *Retrato de Algor H. Meadows*, Everett Raymond Kinstler, 2001. Óleo sobre lienzo, 127 x 121'9 cm, Meadows Museum, SMU, Dallas.

Esta fuerte impronta italiana es lo que ha llevado a los especialistas a suponer que Pesquera debió pasar por Italia<sup>2</sup>.

El panel procede del retablo mayor de Ogijares, el cual fue realizado en 1567 siguiendo la traza dada por Juan de Maeda. En él intervinieron el ensamblador Tomás de Morales y el dorador Miguel López, siendo las pinturas de las calles laterales de Juan de Palenque y Miguel de Leonardo, mientras que el adorno de la calle central fue ejecutado por Diego de Pesquera<sup>3</sup>. El escultor recibió este encargo en 1567 y los recibos de pago indican que la obra se terminó el 24 de diciembre del año siguiente. Pesquera llegó a Granada en 1563 para ocupar el hueco dejado por la muerte de Diego de Siloé, permaneciendo en la ciudad hasta 1571 cuando se trasladó a Sevilla, donde dejó importantes trabajos en la Capilla Real de la Catedral –diversas fuentes como la de Baco y Mercurio y las representaciones de Hércules y Julio César de las columnas de la Alameda–. Finalmente, en 1580 pasó a México donde siguió trabajando hasta su muerte acaecida hacia 1587<sup>4</sup>.

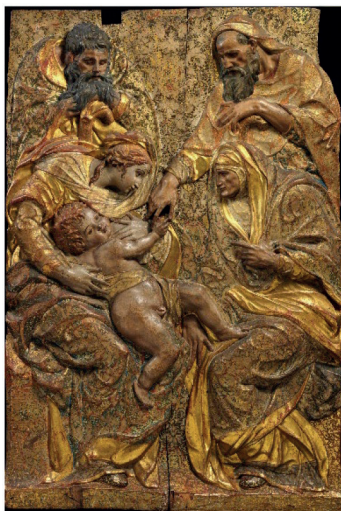
2 GARCÍA JURADO, R: “Diego de Pesquera, escultor (1530-1587)”, *Identidad de Andalucía en la Edad Moderna*, <http://www2.ual.es/ideimand/diego-de-pesquera-escultor-1530-1587/> [03/03/2019].

3 La intervención de Pesquera en el retablo de Ogijares se concretó en la ejecución de cuatro apóstoles para el sagrario, el *Calvario* del ático y los dos relieves de la *Sagrada Familia* y el *Abrazo en la Puerta Dorada*.

4 Sendas biografías del artista se pueden encontrar en ESPINOSA SPÍNOLA, G: *Artistas andaluces en Hispanoamérica siglos XVI-XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 235-236 y

Dicho relieve fue vendido en 1881 y acabó recalando en la colección de Helen Hay Whitney, quien lo legó al Metropolitan Museum en 1944<sup>5</sup>. A su llegada al museo neoyorquino se catalogó precisamente como obra de Siloé, pero una década más tarde Manuel Gómez-Moreno precisó su verdadera autoría.

La siguiente obra que queremos señalar es el magnífico relieve de *San Jerónimo Penitente* del Museo de Arte de Ponce de Puerto Rico (**Fig. 3**), territorio éste que ostenta el estatus de estado libre asociado de Estados Unidos –aunque dotado de autogobierno–, que es la razón de que incluyamos su estudio aquí.



**Fig. 2.** *La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, Diego de Pesquera, 1567-1568. Madera tallada, 158'4 x 106'4 x 10'2 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

El pequeño relieve forma parte de una amplia serie de esta misma tipología hechos por Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García, llamados “los hermanos García”<sup>6</sup>, todos de tema hagiográfico y hechos en barro. Entre ellos son muy numerosos precisamente los dedicados a San Jerónimo, como los del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, las Descalzas Reales de Madrid, el Monasterio de San Jerónimo de

---

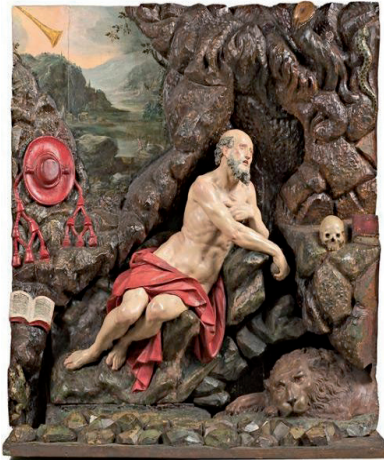
GARCÍA JURADO, R: “Diego de Pesquera, escultor (1530-1587)”, *Identidad de Andalucía en la Edad Moderna*, <http://www2.ual.es/ideimand/diego-de-pesquera-escultor-1530-1587/> [03/03/2019].

5 ROLDÁN, M. J.: “Santa Ana en Nueva York”, *Pasión en Sevilla*, edición digital del día 27 de septiembre de 2016, <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/santa-ana-en-nueva-york-99360-1474930367.html> [03/03/2019].

6 Sobre estos artistas véase GARCÍA LUQUE, M.: “Un retrato biográfico de dos escultores en la sombra: los hermanos Miguel Jerónimo y Francisco Jerónimo García (1576-1639/1644)”, *Archivo Español de Arte*, n.º 360, Madrid, pp. 365-382.

Granada, o el Seminario Mayor de la misma ciudad<sup>7</sup>. En el ejemplar de Ponce el paisaje está tallado en madera mientras que el santo y el león están modelados en barro, siendo probable que los García usaran un molde para la ejecución de la figura principal, tal y como delata el cotejo de los distintos ejemplares conservados, que, eso sí, fueron retocados en ciertos detalles discrepantes, como la orientación de la cabeza.

A la derecha del león de este relieve se lee “En 15 marzo 1619”, dato muy preciso y poco habitual, que también se incluyó en el ejemplar del Monasterio de San Jerónimo de Granada, donde se lee “En 22 de abril [de] 1610 años”. Aunque muchas de estas obras se atribuyeron antiguamente a Alonso Cano, teniendo por supuesto que ningún otro autor del momento podía producir unas obras de tan subida calidad, los García estuvieron fuera de la influencia canesca durante la década de 1620 ya que el maestro vivió en Sevilla hasta 1637.



**Fig. 3. San Jerónimo penitente**, Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García, llamados los “hermanos García”, 1619. Madera tallada y barro modelado, 76’9 x 53’1 x 26 cm, Museo de Arte de Ponce, Ponce (Puerto Rico).

---

## II. LA FIEBRE POR PEDRO DE MENA

---

Entramos ahora en el análisis de las obras de Pedro de Mena –y su círculo– presentes en Estados Unidos, cuyo aprecio se ha disparado en los últimos años cau-

---

<sup>7</sup> ROMERO TORRES, J. L.: “The Penitent Saint Jerome”. *Mystery of Faith. An Eye on Spanish Sculpture 1550-1750*, Londres, Matthiesen Fine Art, pp. 80-83.

sando una auténtica fiebre coleccionista. En este sentido, se puede afirmar que la verdadera punta de lanza de estas compras fueron las realizadas por el Meadows en 1989 y 1990, consistentes en un *San Antonio con el Niño* (Fig. 4) y un *San Francisco de Asís* (Fig. 5) respectivamente. Ambos presentan dientes de marfil y ojos de cristal, y están entroncadas con el arte de Pedro de Mena, aunque sin ser de su mano. De hecho, se podrían ubicar en la categoría de “menoides”, es decir, la que engloba a todas aquellas obras de discípulos y seguidores que reprodujeron las fórmulas del maestro, según la expresión acuñada por Elías Tormo<sup>8</sup>.

El *San Antonio* (Fig. 4) ha estado catalogado de diferentes formas en el museo texano, aunque actualmente lo está como anónimo andaluz de finales del siglo XVII o principios del XVIII. Podría plantearse la posibilidad de que se deba a alguno de los discípulos malagueños de Mena, como Miguel de Zayas, pues es coincidente con algunas de sus obras, pudiéndose comparar, por ejemplo, con el *San José con el Niño* firmado que se conserva en una colección particular de Antequera<sup>9</sup>.

El *San Francisco* (Fig. 5) es el que veíamos en el retrato del señor Meadows (Fig. 1). Es una representación del cuerpo incorrupto del santo tal y como lo encontró el papa Nicolás V más de doscientos años después de su muerte, con los ojos abiertos y los estigmas aún con sangre fresca. Replica la escultura del mismo tema que Pedro de Mena hizo para la Catedral de Toledo en 1663, la cual fue muy celebrada. De ella se conocen otras versiones del propio Mena como las de Antequera o la iglesia de San Martín de Segovia, así como copias de mayor o menor calidad, especialmente en el entorno castellano, pudiendo ser citadas la del Museo Nacional de Escultura de Valladolid o la lejana y más popular que se encuentra en la iglesia de la Veracruz de Bogotá. También en Estados Unidos encontramos una de estas copias en el museo Legion of Honor de San Francisco, atribuida en este caso a Bernardo del Rincón. La de Dallas, en opinión de Suzanne Stratton, “abandona el idealismo canesco del original de Mena para provocar una respuesta más ambigua y emocional del espectador”<sup>10</sup>.

Después del Meadows, la segunda institución en sumarse a las compras de arte granadino fue la Hispanic Society de Nueva York, cosa que no es extraña, ya que ambas instituciones han sido históricamente las que más se han interesado por el arte español. En el año 2000 la Hispanic sorprendió con una compra precursora que

8 GÓMEZ-MORENO, M. E.: “Pedro de Mena y los temas iconográficos” en SANCHEZ-MESA MARTÍN, D., PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO TORRES, J. L. (coord.): *Pedro de Mena 1628-1688*, Málaga, Junta de Andalucía, 1989, p. 86.

9 ROMERO TORRES, J. L.: “Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera” en GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J.: *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 135-158.

10 STRATTON, S. (ed.): *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections*, Nueva York, Queen Sofía Spanish Institute, 1993, p. 125.

se ha anticipado al mercado en dos aspectos: el gusto por la escultura barroca andaluza y el interés creciente por la obra de las mujeres artistas<sup>11</sup>.



**Fig. 4.** *San Antonio de Padua*, seguidor de Pedro de Mena (¿Miguel de Zayas?), finales del s. XVII. madera tallada, 71'1 x 35'6 x 31'1 cm, Meadows Museum, SMU, Dallas.



**Fig. 5.** *San Francisco*, seguidor de Pedro de Mena, finales del s. XVII. Madera tallada, 74'3 x 23'2 x 22'2 cm, Meadows Museum, SMU, Dallas.

---

11 Sobre la participación de las mujeres en el arte barroco español véase OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V.: “Mujer y arte en la vida cotidiana de la España barroca” en REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (coord.): *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, Michoacán, El Colegio de Michoacán - Universidad de Córdoba, 2018, pp. 383-389.

Nos estamos refiriendo a la adquisición de los bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa* firmados por Andrea de Mena (**Fig. 6**), hija del insigne artista y de Catalina de Vitoria y Urquizar, con la que se casó en 1647 en Granada. Andrea fue la primera de las hijas, nacida en 1654, y, junto a su hermana Claudia Juana, nacida al año siguiente, consta que ayudó a su padre en el activo taller que regentaba. De hecho, una de las noticias que conservamos en este sentido, es que ambas participaron junto a su padre en la hechura de un *Cristo* para la clausura cisterciense donde profesaron, y, posteriormente, cuando fueron a Granada a fundar el Monasterio de San Bernardo, también dejaron allí algunas de sus obras según Gallego y Burín<sup>12</sup>.

Los bustos se conservan en sus vitrinas originales, lo que nos da una buena idea del modo en que se exhibieron este tipo de piezas. Por la cronología sabemos que fueron hechos aún en vida de su padre y si en muchas ocasiones se ha resalta-do la excepcional forma en que Pedro de Mena tradujo su sincera espiritualidad a través de la escultura, lo mismo cabe decir, sino más, en el caso de su hija pues estos simulacros son el fruto de una profunda introspección en el ámbito de la clausura monacal.



**Fig. 6.** *Ecce Homo* y *Dolorosa*, Andrea de Mena y Bitoria, 1675. Madera tallada, 17 cm, The Hispanic Society of America, Nueva York.

12 GALLEGO Y BURÍN, A.: *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1961, p. 485; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Las mujeres ‘pintoras’ en España” en DURÁN, M. A. (ed.): *La imagen de la mujer en el Arte Español*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 78-79. En 1695 regresó junto a sus hermanas a Málaga, donde falleció en 1734 en el convento del Cister, mismo lugar donde pidió ser enterrado Pedro de Mena.

La siguiente obra a comentar es el *San Acisclo* de la misma institución neoyorquina (**Fig. 7**). Esta imagen perteneció al Convento de las Trinitarias de Madrid, donde un fotógrafo llamado Thomas la registró a finales del siglo XIX o comienzos del XX. Allí formaba pareja con otra representación de su hermana Santa Victoria que se ha perdido, pues la tradición cuenta que ambos fueron martirizados en Córdoba durante la época de las persecuciones romanas. Cuando en 1925 las piezas fueron publicadas por Antonio Gallego y Burín seguían en las Trinitarias (**Fig. 8**), defendiendo este autor que eran obra de José de Mora<sup>13</sup>, pero en 1933 se custodiaban en la colección del pintor alemán Wilhelm Auberlen (1860-1948), que visitó España entre 1888 y 1889. Posteriormente, cuando la publicó August L. Mayer la obra ya había sido cercenada y despojada de la parte inferior, convirtiéndose en el busto reducido que hoy conocemos<sup>14</sup>. En Alemania permaneció hasta que fue vendida en la casa Kunst & Antiquitäten de Stuttgart en 2003, y después pasó a la Galería Caylus de Madrid<sup>15</sup>, donde la compró la Hispanic en 2004.

Patrick Lenaghan ha considerado el *San Acisclo* una de las mejores obras de Mena y una de las “más importantes de la escultura barroca española que pueden verse fuera de España”<sup>16</sup>, defendiendo que el encargo debió partir de algún personaje de origen cordobés, dada la especificidad de la iconografía, siendo cierto que durante el siglo XVII la ciudad califal vivió un resurgir de este primitivo culto<sup>17</sup>.

Tras el ejemplo dado por el Meadows y la Hispanic, otros museos regionales se lanzaron a la aventura de coleccionar escultura granadina. Así, en 2009 el museo de Cleveland adquirió su *San Pedro de Alcántara* (**Fig. 9**) procedente de la colección Bauer. Se trata de una pieza que se intentó exportar en varias ocasiones pero el es-

---

13 “Son dos espléndidas figuras, la femenina más bella, más realizada, más amplia que la otra y sobre cuyo autor, ya decimos que, no hacemos sino apuntar una duda, aunque nosotros, interiormente, nos inclinemos a resolverla en favor de la atribución”. GALLEGO Y BURÍN, A.: *José de Mora: su vida y su obra*, Granada, Universidad de Granada, 1925, pp. 196-197, figs. 65-66. ALONSO MORAL, R.: “El San Acisclo de José de Mora reencontrado”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 8, Valladolid, 2004, pp. 37-40.

14 LENAGHAN, P.: “San Acisclo” en CODDING, M. (ed.). *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*, Madrid - Nueva York, Museo Nacional del Prado - The Hispanic Society of America, 2017, p. 245.

15 PRAT SALA, L.: “La revalorización de la escultura barroca andaluza en el contexto internacional; proyectos expositivos y análisis de mercado de arte del siglo XXI”, Trabajo Final de Máster, Universidad de Granada, 2020, 63.

16 LENAGHAN, P.: “San Acisclo”. CODDING, M. (ed.): *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*, Madrid - Nueva York, Museo Nacional del Prado - The Hispanic Society of America, 2017, p. 244.

17 ARANDA DONCEL, J.: “Focos devocionales a los santos mártires en la Córdoba de los siglos XVI y XVII: la Ermita de la Puerta del Colodro”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 166, Córdoba (2017), p. 303.

tado español denegó el permiso a la espera de ver si podía ser adquirida por algún museo nacional. Finalmente, se le concedió el permiso a Sotheby's Londres en el dicho año 2009<sup>18</sup>. Hasta entonces había permanecido en manos privadas, constando que había pasado por el Palacio de la Alameda de Osuna, una quinta de recreo construida a las afueras de Madrid por doña María Josefa de Pimentel (1752-1834), mujer de distinguida prosapia y mecenas de las artes que se casó con el IX duque de Osuna, don Pedro Alcántara Téllez-Girón. La coincidencia nominal del duque con respecto al santo hace plausible que la escultura fuera adquirida por este motivo, aunque también su nieto, el XI duque de Osuna tuvo el mismo nombre, don Pedro Alcántara Téllez Girón y Beaufort (1810-1844)<sup>19</sup>.



**Fig. 7.** *San Acisclo*, Pedro de Mena, h. 1680. Madera tallada, 50 x 42'3 x 21'5 cm, The Hispanic Society of America, Nueva York.

18 MANN, C. G.: "Collection Acquisitions 2009". *The Cleveland Museum of Art Members Magazine*, Cleveland, Marzo-Abril 2010, p. 19. Véase la ficha catalográfica online del museo en: <http://www.clevelandart.org/art/2009.81> [22/05/2019].

19 Sobre esta familia y su villa madrileña véase: NAVASCUÉS PALACIO, P.: "La Alameda de Osuna: una villa suburbana". *Pro-Arte*, n.º 2, Santiago de Chile, 1975, pp. 6-26; AÑÓN FELIÚ, C.: "El Capricho" de la Alameda de Osuna, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1994.



**Fig. 8.** Fotografías aparecidas en la monografía José de Mora. Su vida y su obra de Antonio Gallego y Burín, publicada en 1925. Fuente: Gallego y Burín 1925, s.p., figs. 65-66.

Pasaría después, como señalamos, a la colección Bauer, hasta acabar siendo vendida y adquirida por el museo de Cleveland.

El santo de Alcántara presenta dientes de marfil y ojos de cristal y secunda uno de los prototipos más claros entre los fijados por Mena: el pie derecho levemente avanzado para quebrar la frontalidad, la mano izquierda sosteniendo el libro y la derecha en alto para la pluma, la mirada se dirige a las alturas, mientras en el hombro se encuentra la paloma inspiradora. El simulacro alcantarino también presenta un gran pliegue triangular invertido en el torso, provocado por el cordón.

Este tipo de iconografía fue muy demandada por la sociedad española de la segunda mitad del XVII, especialmente tras la canonización del santo en 1669; y Mena y su taller produjeron una gran cantidad de plasmaciones de la misma. Entre ellas podemos citar las de los museos Nacional de Escultura de Valladolid, Nacional d'Art de Catalunya o Marès de Barcelona, y las de las iglesias de San Antón de Granada, Madre de Dios de Lucena, Santiago de Montilla o Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid, por mencionar algunas.



**Fig. 9.** *San Pedro de Alcántara*, atribuido a Pedro de Mena, entre 1663-1680.  
Madera tallada, 72'2 x 32 x 32 cm,  
The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Otro importante ejemplar de San Pedro de Alcántara del maestro granadino fue adquirido por un coleccionista neoyorquino hace también algunos años. De características muy similares al de Cleveland, quizá presenta este una mayor calidad si cabe, máxime teniendo en cuenta las reducidas dimensiones del mismo, pues tan solo mide 40 centímetros; lo que, junto a otros conocidos ejemplares, convierten a Mena en un virtuoso de las series a pequeña escala, consiguiendo unas cotas de elevadísima calidad formal y técnica (**Fig. 10**). La obra perteneció a una colección particular granadina donde alcanzó a verla y publicarla Emilio Orozco<sup>20</sup>. De allí salió en fecha indeterminada para acabar en Nueva York, tras pasar por el comercio madrileño entre los años 2013-2015<sup>21</sup>.

Tal como hemos mencionado, se conocen numerosas versiones de San Pedro de Alcántara tallados por el escultor granadino que representan al santo en pie, en actitud extática y la mirada perdida hacia el cielo recibiendo la inspiración divina para escribir, con la pluma y el libro en la mano. Además de similar pose, todas ellas comparten su carácter sobrio e inmutable, un gran virtuosismo en el tallado de la cabeza y el rostro, un profundo estudio anatómico de gran realismo en la representación de las arrugas y los signos de la

20 OROZOCO DÍAZ, E.: “Una pequeña imagen de Mena desconocida”, *Boletín de Arte, Universidad de Málaga*, n.º 7, Málaga, 1986, pp. 7-19.

21 PAMPOULIDES, A. (ed.): *Pedro de Mena. The Spanish Bernini*, Coll & Cortés, Madrid, 2014.

edad y la penitencia, así como un elevado grado de perfección en la consecución naturalista de los plegados y en la simulación del aspecto y la textura del áspero tejido ordinario de lana. En todos los casos coincide en retratar a san Pedro con el rudo hábito de estameña propio de la orden franciscana, insistiendo además a través de una sobria pero muy certera, convincente y verista policromía que juega con los tonos pardo-grisáceos, en representar los remiendos para aludir así de modo claro a la pobreza y extremada austeridad tanto de la orden como del propio personaje, elementos recurrentes en los procesos de canonización. Como ha sido señalado, este tratamiento en la policromía del hábito procede de Cano, pero Mena lo lleva a un escalón superior al incorporar el detalle distintivo de los grandes remiendos a partir de su excepcional *San Francisco* de la catedral de Toledo convirtiéndose a partir de entonces en un elemento característico de su estilo<sup>22</sup>.



**Fig. 10.** *San Pedro de Alcántara*, Pedro de Mena, hacia 1670.  
Madera tallada, 40 cm.  
Colección particular, Nueva York.

De modo general la larga serie de imágenes alcantarinas se dividen en dos tipos, aquellos ejemplares en los que le representa sin la capa corta o manto propia de la descalcez

<sup>22</sup> ROMERO TORRÉS, J. L.: “San Pedro de Alcántara”, en *Pedro de Mena. The Spanish Bernini*, Madrid, Coll & Cortés, 2014, pp. 139-157.

franciscana sobre los hombros, y los que sí la llevan. La introducción de este detalle quizá se deba a la proliferación de su imagen tras la canonización en 1669<sup>23</sup>. Entre los primeros se encuentran los del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, convento de San Antón de Granada, Museo Marés de Barcelona o el de la parroquia de Santiago en Montilla. La obra que nos ocupa pertenece al segundo grupo, en el que se incluyen las versiones del Museo de Bellas Artes de Cleveland, el del convento trinitario de San Ildefonso de Madrid, el del Museo Nacional de Arte de Cataluña, o el que figuró en el comercio madrileño, repitiendo el detalle del doblar de una de las puntas de la capa hacia atrás<sup>24</sup>.

Como en el resto de versiones, destaca el profundo sentido naturalista y expresivo del rostro, en este caso algo más avejentado que el de Cleveland, así como el estudiado juego de plegados y arrugas del hábito, que imitan el efecto producido en la tela por el cordón ajustado a la cintura.

Precisamente un interesante *San Pedro confesando a Santa Teresa* atribuido a Pedro de Mena fue adquirido por el Currier Museum, Manchester, New Hampshire, también hace algunos años<sup>25</sup> (**Fig. 11**). Destaca especialmente por varios motivos. En primer lugar, por su elevada calidad técnica y formal que se aprecia en la talla de los ya comentados plegados del hábito, la policromía y el conseguido naturalismo expresivo del rostro, con un carácter retratístico muy propio de Mena en este tipo de obras. En segundo lugar, por su iconografía, pues añadiría un ejemplar único en el catálogo de Mena, ampliando la tipología de una de sus creaciones más originales y logradas, de las que talló una serie de numerosas versiones que demuestran su éxito; además de ser con diferencia el mejor exponente de los escasos ejemplares escultóricos conocidos de esta iconografía concreta como detallaremos. Constituye también un caso excepcional al pertenecer a un grupo escultórico de dos piezas<sup>26</sup>, ya que la mayoría de obras de Mena son independientes aunque formen pareja como la también larga serie de *Ecce Homo* y *Dolorosa*<sup>27</sup>, y son escasos los ejemplos de grupos que se conozcan o conserven.

A la hora de abordar la iconografía de San Pedro de Alcántara, tanto Alonso Cano como Pedro de Mena se ajustan a las descripciones físicas del

23 *Ibid.*, pp. 152-153.

24 Alcalá subastas, 14-15 de diciembre de 2017, lote, 981.

25 <http://collections.currier.org/objects-1/info?query=mfs%20all%20%22mena%22&sort=9> [19/12/2023]

26 Desgraciadamente nada se sabe de la talla de Santa Teresa que debía acompañarle, desconociéndose su paradero e incluso si se conserva. Tampoco se conserva el rosario que san Pedro llevaría en origen en la mano derecha.

27 BELL, P.: "Pedro de Mena: *Ecce Homo* and *Mater dolorosa*". *Recent Acquisitions: A selection 2014-2016*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, 2016, p. 39.; PALIZA MONDIATE, M.: "Dos obras inéditas de Pedro de Mena: una pareja de bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* en una colección particular", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 45, Granada, 2014, pp. 79-100; ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coords): *Pedro de Mena. Granatensis Malacae*, cat. Exp. Málaga, 2019, n.ºs 32-50, pp. 237-269.

personaje y a los retratos grabados que circulaban en la época como los de Luca Ciambelano<sup>28</sup>.

Una de las primeras descripciones del aspecto de Pedro de Alcántara con el que ha pasado a la historia es la que proporciona la misma Santa Teresa de Ávila en sus escritos recordando sus encuentros con el franciscano:

En todos estos años, jamás se puso la capucha, por grandes soles y aguas que hiciese, ni cosa en los pies, ni vestido, sino un hábito de sayal, sin ninguna otra cosa sobre las carnes, y este tan angosto como se podía sufrir, y un mantillo de lo mismo encima [...]. Su pobreza era extrema y su mortificación en la mocedad, que me dijo que le había acaecido estar tres años en una casa de su Orden y no conocer a ningún fraile si no era por el habla; porque no alzaba los ojos jamás [...] Era muy viejo cuando le vine a conocer, y tan extrema su flaqueza, que parecía hecho de raíces de árboles. Con toda esta santidad era muy afable, aunque de pocas palabras, si no era con preguntarle<sup>29</sup>.



**Fig. 11.** *San Pedro de Alcántara, confesando a Santa Teresa*, atribuido a Pedro de Mena, hacia 1669-1670. Madera tallada, 67 x 45 x 43 cm, Currier Museum (Manchester, New Hampshire).

28 Existen importantes estudios sobre el tema. Entre ellos los de CASTRO, M.: "San Pedro de Alcántara en el arte", *Archivo Ibero-Americano*, 1962, pp. 563-715; ANDRÉS ORDAX, S.: "Iconografía Teresino-Alcantarina", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º48, Valladolid, 1982, pp. 301-322; ANDRÉS ORDAX, S.: *San Pedro de Alcántara y su tiempo. Exposición iconográfica*, cat. exp., Cáceres, Diputación de Cáceres, 1990; ANDRÉS ORDAX, S.: *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 2002; SALES FERRI, A. y MORI, D.: *Imaginería europea de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Instituto Gran Duque de Alva-Diputación de Ávila, 2004; GARCÍA MOGOLLÓN, F.J.: "San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús. Arte e iconografía", *Cauriensia*, vol. XIII, Cáceres, 2018, pp. 395-428.

29 Santa Teresa de Jesús, *Libro de Vida*, capítulo 27.

A partir de aquí se fijó la iconografía divulgada por las citadas estampas, adquiriendo un notable impulso durante el siglo XVII como parte de la propaganda desarrollada por la orden franciscana en el proceso para canonizar al beato fray Pedro de Alcántara, sirviéndose para ello de su asociación con la popular y recientemente canonizada (1622) Santa Teresa, que había conocido al fraile en Ávila en 1561 y cuyo apoyo permitió a la carmelita proseguir con la reforma de su orden.

El poder de la imagen fue desde luego un importante elemento de persuasión para impulsar y fomentar la causa de la canonización, materializada finalmente en 1669. Como consecuencia, el tema tuvo un gran interés y se multiplicaron las representaciones. Los biógrafos de san Pedro de Alcántara relatan expresamente el episodio de la confesión a santa Teresa cuando estando una vez en Ávila “visitó a la V. S. Teresa, la qual confería las cosas de su espíritu cada día, confesándose con él el tiempo que allí estuvo”<sup>30</sup>. En una información incluida en el proceso de beatificación se le describe como “hombre corpulento y de buena estatura, buen rostro, color bajo, la cabeza grande y muy calva y unas arrugas grandes en la frente”<sup>31</sup>.

La creación de la iconografía del personaje planteaba retos novedosos a los artistas pues obligaba a ajustarse a unas descripciones fisionómicas reales y específicas, combinándose el retrato con la representación de una escena de carácter religioso no muy lejana en el tiempo.

Así pues, Mena contaba con un buen repertorio tanto textual como gráfico al que recurrir a la hora de establecer su personal interpretación del tema<sup>32</sup>. También las composiciones de su maestro Cano pudieron haber influido, pues algunas de sus pinturas y dibujos parecen haber inspirado la postura concreta del santo, al igual que sucede con sus diferentes versiones de santa María Magdalena como veremos. Así se observa por ejemplo en el *San Juan Evangelista* y el *Santiago Apóstol* de Alonso Cano del Louvre (1636-1638), de las que se ha destacado el carácter escultórico que Cano confería a su pintura, demostrando una vez más la versatilidad de su autor en ambas disciplinas y su habilidad para enriquecerlas aportando matices de la escultura a la pintura y viceversa. Junto a ellos podrían mencionarse también la figura de Cristo en el lienzo de *Cristo y la Samaritana* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1640), o las de la Virgen en los dibujos de *la visión de San Agustín* de la Courtauld Gallery de Londres y *la aparición de la Virgen a san Félix Cantalicio* del Museo del Prado. Es interesante comprobar como el estudio de los volúmenes de paños, plegados y claroscuros formados por éstos, re-

30 ANDRÉS ORDAX, S.: “Iconografía Teresino-Alcantarina”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 48, Valladolid, 1982, pp. 309-310.

31 *Ibid.*, p. 304.

32 ROMERO TORRES, J. L.: “Pedro de Mena, el coro de la Catedral de Málaga y algunas fuentes de inspiración”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 16, 2014, pp. 92-100.

sultan muy similares a los que observamos en la escultura de este San Pedro de Alcántara.

Ello vendría a insistir en la tesis unánimemente aceptada y ampliamente difundida en los últimos años de la lógica convergencia e interdependencia formal que llegaron a tener las dos disciplinas en España, así como sus estrechos lazos conceptuales y compositivos<sup>33</sup>.

Debió existir también una fuente grabada con la representación específica del episodio de la confesión<sup>34</sup>, pues se conocen algunas pinturas que coinciden casi punto por punto en la composición, pose y postura que presenta la escultura, con lo que debieron manejar fuentes comunes. Entre ellas destaca el lienzo de Luca Giordano en la iglesia napolitana de Santa Teresa a Chiaia, que resulta prácticamente idéntico en composición, lo que indica de modo claro tanto la circulación y uso de fuentes gráficas comunes, como los frecuentes intercambios artísticos del sur peninsular con los territorios napolitanos de la monarquía<sup>35</sup>.

A partir de todas estas referencias Mena concibió su personal interpretación del tema creando un modelo muy original. El hecho poco común de que un personaje de aspecto conocido y no tan lejano en el tiempo fuera elevado a los altares en la misma época en que vivió el escultor, hacía que Mena tuviese que ajustarse de manera fiel a su fisonomía, una condición que convenía mucho a su característico estilo realista.

Esta versión se incluiría entre las del segundo tipo iconográfico comentado, con la doblez de una de las puntas de la capa hacia atrás. Es característico la talla del marcado pliegue en V del pecho, de carácter quebrado, que se prolonga de manera ondulante en el resto del hábito jugando con los intensos valores plásticos

---

33 Este argumento sirvió de hilo discursivo para la exposición de la National Gallery de Londres y el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, BRAY, X. *The Sacred Made Real*, cat-exp., Londres-Valladolid, National Gallery-Museo Nacional de Escultura, 2009. La bibliografía sobre el particular es ya extensa; véase al respecto por ejemplo los estudios de ATERIDO, Á.: “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión”, en *La imagen religiosa de la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, pp. 151-170; CRUZ CABRERA, J. P.: “Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina”, en CRUZ CABRERA, J. P.: *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca. Relaciones e influencias*, Universidad de Granada, Granada, 2014, pp. 53-90; GARCÍA LUQUE, M.: “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”, en GILA MEDINA, L. (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 179-256; PORRES BENAVIDES, J.: “La interrelación entre pintura y escultura en el ámbito andaluz del barroco”, en CAÑESTRO DONOSO, A. (coord): *Summa Studiorum Sculptoricae*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2019, pp. 157-168.

34 Aunque no hemos podido localizar la fuente grabada del episodio, todo parece indicar que debió de existir.

35 ANDRÉS ORDAX, S.: *San Pedro de Alcántara y su tiempo. Exposición iconográfica*, cat. exp., Cáceres, Diputación de Cáceres, 1990, pp. 189-191.

del claro-oscuro y confiriendo un efecto más dinámico a la figura, como en el *San Francisco* del Museo Nacional de Bellas Artes de Luxemburgo<sup>36</sup>. Este tipo de plegados resultan muy cercanos también a los del *San Diego de Alcalá* del Museo de San Diego o a los de aspecto “húmedo” que presentan algunas de sus Inmaculadas, como las del arzobispado de Granada, colección particular, iglesia de san Nicolás de Murcia, iglesia de San Antolín de Tordesillas o la del real monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús en Madrid. Dentro del reducido número de grupos escultóricos conocidos de Mena<sup>37</sup>, hay que mencionar por las estrechas similitudes estilísticas y formales con este *San Pedro*, la *Virgen con el niño* de la iglesia de Purchil en Granada, pero sobre todo la *Aparición de la Virgen a San Antonio de Padua* del Museo de Málaga. En esta última obra se puede apreciar con claridad en la figura de la Virgen la proximidad compositiva, técnica, estilística y conceptual. En cuanto a la policromía de las carnaciones, es característico de Mena la preferencia por el tipo de carnación mate con tonos cerúleos o rosados que aumentan la expresión e incide en el realismo<sup>38</sup>.

A pesar de las limitaciones que el tema imponía, Mena hace gala de una gran profesionalidad, originalidad y capacidad creativa en sus diferentes ejemplares de San Pedro de Alcántara, al introducir en todos ellos pequeñas variantes que los individualizan, evitando así caer en la mera repetición mecánica seriada, al igual que hace también en sus *Ecce Homos* y *Dolorosas*<sup>39</sup>. Se puede apreciar en los ligeros cambios en las poses y posturas (de los que obviamente este San Pedro es el mejor ejemplo), pero sobre todo en la marcada autonomía de los rostros, que parecen evolucionar en la edad aparentada por el santo, al que vemos envejecer y arrugarse en las diversas versiones.

Se conocen un buen número pinturas que representan esta iconografía concreta de la confesión. Mucho menos numerosos son los ejemplos escultóricos, que los especialistas habían ya considerado de la escuela de Pedro de Mena a partir de un original no conocido hasta ahora. Aunque de inferior calidad, repiten fielmente este

36 ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coords): *Pedro de Mena. Granatensis Malacae*, cat. Exp. Málaga, 2019, n.º 58, pp. 288-291;

PAMPOULIDES, A. (ed.): *Pedro de Mena. The Spanish Bernini*, segunda edición, MNHA, Hammibal and Coll & Cortés, Madrid, 2019, pp. 180-199.

37 Véase por ejemplo últimamente GARCÍA LUQUE, M.: “Don Luis de Guzmán, contador del duque de Medinaceli, y el *Lavatorio* de Pedro de Mena”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 25, Madrid, 2013, pp. 61-74.

38 SÁNCHEZ-MESA, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Colección monográfica, Granada, Universidad de Granada, 1971, pp. 155-167.

39 GILA MEDINA, L.: *Pedro de Mena escultor 1628-1688*, Madrid, Arco Libros, 2007, pp. 127-129; PALIZA MONDIATE, M.: “Dos obras inéditas de Pedro de Mena: una pareja de bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* en una colección particular”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 45, Granada, 2014, p. 81.

modelo del maestro. Entre ellos el más cercano es el que se conserva en la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo. Otro hay en la casa madre de las hermanas de la Compañía de la Cruz en Sevilla y otro de mayor tamaño en la ermita de Bembibre de León considerado como de escuela napolitana. A ellos cabe añadir el grupo en el que el santo está sentado en un sillón, conservado en el convento de jerónimas de Madrid y también relacionado con Mena<sup>40</sup>.

Uno de los aspectos más sugerentes en relación con esta obra es el de la posible identificación del encargo y su procedencia malagueña. Para ello hay que remontarse al Madrid de 1562, más de un siglo antes de su ejecución, donde nace Gregorio López Madera, hijo del médico de Carlos V y Felipe II<sup>41</sup>. Famoso jurista, catedrático de la universidad de Alcalá, caballero de la orden de Santiago, oidor del consejo de Castilla con Felipe III y Felipe IV, su faceta más conocida es la de escritor, con su famosa obra *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*. Era también un pintor aficionado, amigo del pintor y tratadista Vicente Carducho. Reunió una magnífica colección de pintura con obras de Rafael, Tiziano y Bassano. Su posición y cargos en la corte le permitieron tratar a los personajes más destacados de su época como Quevedo, Lerma, Olivares, y por supuesto los reyes Felipe III y Felipe IV. Su obra *Excelencias* tuvo como objeto entre otros la legitimación de la supremacía de la España católica frente a la Francia de Enrique de Navarra. Esta promoción del carácter católico español le llevó a dedicar un libro a los santos de Granada y sus reliquias, así como a destinar sumas de dinero y tomar parte activa en el proceso para la canonización de Santa María de la Cabeza. También escribió un postulado en defensa de la Inmaculada Concepción, causa compartida por la orden Franciscana. Su apoyo a la orden fue también material, y en 1624<sup>42</sup> cedió bienes y terrenos para la fundación de un convento franciscano en Granada. Murió en 1649, con casi noventa años. Gregorio López Madera casó dos veces. La primera con doña Baltasara Godínez, con la que tuvo tres hijas. La que ahora nos interesa es doña Isabel de Madera Godínez que casó a su vez con Juan Manrique de Lara. De este matrimonio nació Antonio Manrique de Lara y Madera, señor

---

40 ANDRÉS ORDAX, S.: "Iconografía Teresino-Alcantarina", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 48, Valladolid, 1982, p. 310; ANDRÉS ORDAX, S.: *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 2002, pp. 189-192.

41 Véase GARCÍA BALLESTEROS, E., MARTÍNEZ TORRES, J. A.: "Una historiografía en tiempos de Felipe II. Las *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (dir.): *Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, Madrid, Parteluz, 1998, tomo IV, pp. 149-169; MARTÍNEZ TORRES, J. M.: *Esclavos Imperios y Civilización (1555-1778)*, CSIC, Madrid, 2010, pp. 81-90.

42 CARRASCO TERRIZA, M. J.: *Santuarios Marianos de Andalucía Oriental*, Madrid, 1998, p. 118.

del mayorazgo de Cazalla (1619- ca. 1688)<sup>43</sup> y poseedor también del mayorazgo de su abuelo Gregorio López Madera.

Tras haber seguido a su abuelo desde la infancia, a la muerte de este en 1649, Antonio Manrique de Lara se instala en Málaga por tener ahí su mayor patrimonio heredado de su padre, señor de la Casa Cazalla. Fue teniente alcalde de las fortalezas de Málaga (recordemos que Pedro de Mena fue nombrado alcalde de la fortaleza de Gibralfaro en 1678) y mantuvo estrechas relaciones con la orden franciscana como lo había hecho su abuelo. Al parecer, este personaje fue amigo personal de Pedro de Mena. El inventario de sus bienes fechado en 1688 testimonia que conservaba cinco obras del artista en su casa, el palacio de Buenavista (actual museo Picasso), entre ellas una Santa Teresa y un San Pedro de Alcántara junto a una Dolorosa, San Antonio de Padua y un San Francisco de Paula<sup>44</sup>. La enumeración seguida de las obras en el documento deja dudas en cuanto a la relación de ambas imágenes. Sin embargo, el testamento de su nieto Fernando Chacón Manrique en 1731 aclara “ítem declaro que tengo en mi poder el oratorio y alhajas de que se compone, que pertenecen al mayorazgo del Sr. D. Gregorio López Madera, y por agregación que hizo a dicho mayorazgo mi abuela la Sra D<sup>a</sup> Inés Collado, por su testamento, de dos hechuras de San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús de mano de Pedro de Mena”<sup>45</sup>. De la mujer de Antonio Manrique de Lara, Inés Collado Pacheco, descrita por Luis Salazar y Castro como “de ilustre calidad”, solo sabemos que en 1655 su marido consiguió que el adosado convento de San Agustín derribara un muro para facilitar el acceso de su mujer a la iglesia directamente desde su jardín. Es ella quien, seguramente ya viuda, agrega la composición de San Pedro Alcántara confesando a Santa Teresa al mayorazgo de su marido.

Así pues, quizá el encargo atendiera al deseo de Antonio Manrique de Lara de celebrar la canonización de otro santo español manteniéndose fiel al legado de su abuelo de exaltar las grandezas católicas del reino de España. Por otra parte, conviene recordar también que su hija menor profesó en un convento de carmelitas descalzas, con lo que el matrimonio debió ser muy devoto de Santa Teresa. A este respecto, hay que señalar asimismo que la historia de la familia está relacionada con la propia santa de Ávila. Gregorio López Madera había casado por segunda vez con doña Paula Porcel Peralta. Esta señora era viuda desde 1598 del capitán Álvaro

43 El inventario de bienes es de 1688, por lo que su fallecimiento debe situarse en torno a esa fecha. CARRASCO TERRIZA, M. J.: *Santuarios Marianos de Andalucía Oriental*, Madrid, 1998, p. 118.

44 ROMERO TORRES, J. L.: “El artista, el cliente y la obra de arte”, en *Pedro de Mena y Medrano. III centenario de su muerte (1628-1688)*, Cat. Exp., Málaga, 1989, pp. 104-105.

45 LLORDEN, A.: “El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano. Notas y documentos del archivo notarial malagueño”, *La Ciudad de Dios*, n.º 168, 1955, p. 375; LLORDEN, A.: *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental, siglos XV-XIX: datos inéditos del Archivo de Protocolos para la historia del arte de la ciudad de Málaga*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960, pp. 155-156.

Cepeda de Ayala, pariente de santa Teresa, con el que había tenido entre otros a don Luis Cepeda de Ayala Peralta (nacido hacia 1591), que debió vivir con su madre y su padrastro Gregorio López Madera buena parte de su vida.

María Manrique de Lara, hija mayor de Antonio Manrique de Lara e Inés Collado Pacheco, será quien herede el mayorazgo de Madera y el de Cazalla, fusionándose con el de su marido, Fernando Chacón y Enríquez, primer conde de Mollina, y de ahí pasará al hijo de ambos, Fernando Chacón Manrique, en cuyo citado testamento de 1731 aparecen recogidas las esculturas.

A partir de 1732 se pierde la pista. Lo más probable es que un descendiente de la familia Mollina acabará donando la imagen a una institución religiosa malagueña a lo largo del siglo XIX, como en el caso de la Dolorosa que figura como *Nuestra Señora de las Angustias* en el mencionado inventario de Antonio Manrique de Lara de 1688, identificada con la donada por la X condesa de Mollina a la iglesia de la Victoria<sup>46</sup>.

Siguiendo con santos franciscanos, en 2012 el San Diego Art Museum compró a Coll & Cortés su *San Diego de Alcalá* (**Fig. 12**). Otro de los prototipos de Mena, representa al santo en el momento en que es sorprendido por el prior de su convento sus trayendo panes para entregarlos a los pobres, lo que dará paso al milagro de la conversión de los panes en flores. Como era habitual en este tipo de imágenes, las flores no fueron talladas porque eran colocadas por los feligreses, ya fueran naturales o hechas de seda. El modelo iconográfico hay que buscarlo en el que hizo el propio Mena en colaboración con Alonso Cano, su maestro, entre 1653 y 1657. Nos referimos al que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada, procedente del Convento del Santo Ángel, sobre el que Palomino afirmó que Cano dio los modelos e hizo la policromía y Mena fue la mano ejecutora<sup>47</sup>. Cabe recordar que también se vincula con Cano el San Antonio que se conserva en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, mientras que Mena en solitario debió replicar el modelo en el que se encuentra en la iglesia de San Antón de Granada, de gran formato (160 cm), y del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria (68 cm), mucho más cercano al estadounidense, tanto en dimensiones como en la disposición de la mirada alta y la expresión complaciente.

Junto a sus prototipos de santos franciscanos, Inmaculadas, parejas de Ecce Homo y Dolorosa; otra de las más notables creaciones de Pedro de Mena es sin duda su impresionante *Santa María Magdalena* perteneciente al Museo del Prado, pero conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El escultor granadino

---

46 ROMERO TORRES, J. L.: “El artista, el cliente y la obra de arte”, en *Pedro de Mena y Medrano. III centenario de su muerte (1628-1688)*, Cat. Exp., Málaga, 1989, p. 105.

47 PALOMINO VELASCO, A.: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroycas obras han ilustrado la Nacion y de aquellos estrangeros ilustres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido, con sus eminentes obras*, Londres, Impreso por Henrique Woodfall, 1744, p. 156.

viajó a la corte en 1663. Fue un viaje fructífero pues consiguió el título de escultor de la catedral de Toledo para la que ese mismo año esculpió su célebre *San Francisco de Asís*, que habría de tener también una hondísima repercusión posterior. En Madrid los jesuitas le encargaron la realización de una Magdalena como penitente destinada a su casa profesa en la capital, que sería esculpida al año siguiente una vez de regreso en Málaga. Para llevar a cabo su escultura, Mena se inspiró en otra talla de idéntico tema que se conserva al menos desde 1615 en las Descalzas Reales, relacionada con la producción de Gregorio Fernández. A estas referencias se podría añadir el dibujo de la Biblioteca Nacional, cuya atribución a Cano ha ido variando<sup>48</sup>. En cualquier caso, parece Mena debió conocer la obra de las Descalzas para ejecutar a partir de ella su propia versión, consiguiendo crear a partir de ese modelo otra de sus obras maestras más originales, que ejercerá una poderosa influencia en los artistas posteriores que abordaron el tema. Mena sublima el modelo precedente ahondando en el realismo y el sentimiento ascético y místico tan característicos de su obra.



**Fig. 12.** *San Diego de Alcalá*, Pedro de Mena, entre 1658-1688. Madera tallada, 61'5 x 24 x 27 cm, San Diego Art Museum, San Diego.

La creación de Mena tuvo un inmediato reconocimiento contemporáneo como obra maestra. Así lo demuestra el hecho de que el propio escultor realizase una versión más pequeña de su obra para la capilla de Santa Gertrudis en la iglesia de San Martín

<sup>48</sup> VÉLIZ, Z.: *Alonso Cano. Dibujos*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, n.º 104, p. 216. No se incluye como obra de Cano en el catálogo razonado de dibujos de Alonso Cano de 2011.

de Madrid, tal como relata Palomino. Asimismo, en el inventario de la colección de la condesa de Villaumbrosa de 1702 figuraba “una Magdalena en su urna de ébano, hechura de Pedro de Mena”<sup>49</sup>. En el destruido retablo de la iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares había otra que lo presidía (tal vez obra del propio Cano), así como un ejemplar más desaparecido en una iglesia del barrio de Salamanca de Madrid<sup>50</sup>. A ellas hemos de añadir la que estaba en la colección Félix Valdés en Bilbao que, a juzgar por la fotografía conservada de la Casa Moreno, era de una calidad excepcional y muy cercana a la de Alcalá de Henares. La perteneciente al banquero Félix Valdés se encontraba en paradero desconocido, pero ha de identificarse con la que figuró en el comercio madrileño como atribuida al artista (**Fig. 13**)<sup>51</sup> y que fue adquirida para su colección privada por el famoso galerista de Nueva York Jack Shainman<sup>52</sup>.



**Fig. 13.** *Santa María Magdalena*, Pedro de Mena, hacia 1664-1667. Madera tallada, 63cm. Colección Jack Shainman, Nueva York.

49 Véase de modo general la ficha de la obra incluida en BRAY, X.: *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*, cat. exp., Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2010, n.º 23, pp. 150-153, con la bibliografía previa.

50 *Pedro de Mena y Castilla*, Ca. Exp, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1989, pp. 10-15 y n.º 28, pp. 76-77.

51 Mide 63 cm de altura. <https://www.fernandoduran.com/duran/catalog/product/view/id/26974/s/688-atribuido-a-pedro-de-mena-1628-1688/category/982/>

52 PASCUAL CHENEL, Á.: “Maestro y discípulo. Nuevas obras de Alonso Cano y Pedro de Mena”, en HOLGUERA CABRERA, A.; PRIETO USTIO, E.; URIONDO LOZANO, M. (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 480-497; BALADRÓN ALONSO, J.: “A propósito de una *Magdalena* del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, n.º 31, Sevilla, 2019, pp. 357-372.

En estas tres últimas se sustituye el tejido de palma por una ajada túnica sin mangas que deja totalmente al descubierto el hombro derecho. A partir de dichos precedentes que establecen y fijan la iconografía del tema, se realizaron diversos ejemplos, copias y versiones con escasas variantes, difundándose el modelo tanto a finales del siglo XVII como durante el XVIII. Entre ellas destaca el espectacular simulacro de Luis Salvador Carmona en la iglesia parroquial de Torrelaguna, en la que el escultor vallisoletano hace alarde de su prodigiosa técnica y de su admiración por los modelos de Mena, que repite también en la santa María Egipciaca del Museo Nacional de Escultura, así como en otras obras inéditas<sup>53</sup>.

Otras de las obras de Pedro de Mena más extraordinarias que hay en Estados Unidos son los bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa* que adquirió el Metropolitan de Nueva York a la galería madrileña Coll & Cortés en la feria TEFAF Maastricht de 2013 (**Fig. 14**). De los tres tipos de bustos que desarrolló Mena a lo largo de su producción, lo que Lázaro Gila ha llamado “la especialidad de la casa”<sup>54</sup>, esta pareja atiende al de mayor desarrollo corporal, cortando la figura a la altura de las caderas y presentando los brazos completos. Con esta adquisición el MET se sumó a la tendencia iniciada por otros museos regionales, sancionando oficialmente el gusto por la escultura granadina en una de las instituciones artísticas más importantes del país. Y lo hizo con unas obras de eximia calidad, lo que quedó recogido en el testimonio del conservador Peter Bell, quien dijo de ellas que: “Estamos ante el mejor Mena; el naturalismo y el pathos del que imbuye a sus piadosas figuras desarma a cualquiera, pues parecen debatirse entre este y otro mundo”<sup>55</sup>.

---

### III. EL CÍRCULO DE LOS MORA

---

Entre las obras que se atribuyen al círculo de los Mora en Estados Unidos, la más interesante es el *San Francisco* que pertenece al Detroit Institute of Arts (**Fig. 15**), y, como se encargó de remarcar este museo, su adquisición supuso el primer ejemplo de escultura policromada barroca española que entró en su colección, lo que es bien demostrativo del auge que viene experimentando este tipo de escultura<sup>56</sup>. Proviene

---

53 PASCUAL CHENEL, Á., “Nuevas obras de Luis Salvador Carmona”, en prensa.

54 Cfr. GILA MEDINA, L.: *Pedro de Mena escultor 1628-1688*, Madrid, Arco Libros, 2007, pp. 172-197.

55 BELL, P.: “Pedro de Mena: Ecce Homo and Mater Dolorosa”. *Recent Acquisitions: A Selection 2014-2016*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, 2016, p. 39.

56 PHIPPS, D. A.; YOU, Y-F. y REDDICKS, M.: “Recent Acquisitions (2007-15) of European Sculpture and Decorative Arts at the Detroit Institute of Arts”. *The Burlington Magazine*, n.º CLVIII, Londres, 2016, p. 504.

del Palacio de Colomera en la Plaza de las Tendillas de Córdoba, luego pasó a la condesa de Cabra y más tarde vendida por la Galería Coll & Cortés al museo en 2014<sup>57</sup>.



**Fig. 14.** *Ecce Homo y Dolorosa*, Pedro de Mena, entre 1674-1685. Madera tallada, 66'7 x 53'3 x 41 cm y 66 x 62'9 x 42 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Aunque al santo le falta la cruz sobre la que medita, estamos ante una verdadera joya de la escultura granadina, taimada e introspectiva. Fue adquirida por iniciativa del director Salvador Salort-Pons y la conservadora asociada Yao-Fen You<sup>58</sup>, quienes también impulsaron la compra de un relieve de la Roldana y una escultura de Luis Salvador Carmona, completando una especie de panorama en miniatura de la escultura española del siglo XVIII. Si bien esta magnífica obra de Detroit es la única que se puede vincular directamente con la mano de los Mora, existen otras piezas que tienen mucho que ver con su estética, pero que a todas luces son muy secundarias. Una de ellas es el *Ecce Homo* del Yale University Art Museum en New Haven, el cual fue atribuido arbitrariamente a Alonso Cano en 1925, y después se ha comparado con otras obras del sevillano Pedro Roldán. Sin embargo, es una obra muy secundaria de la escuela granadina<sup>59</sup>, situándose en la órbita de los Hermanos García, y concretamente

57 ROMERO TORRES, J. L.: *Granada. The Mystic Baroque*, Madrid, Coll & Cortés, 2015, cat. XI.

58 LENAGHAN, P.: "De 'dorados de pacotilla' a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica". ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coords.): *Pedro de Mena. Granatensis malacate*, Málaga: Palacio Episcopal, Obispado de Málaga, 2019, p. 130.

59 STRATTON, S. (ed.): *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections*, Nueva York: Queen Sofía Spanish Institute, 1993, p. 121.

en el modelo de *Ecce Homo* que dirige su mirada al cielo. Fue una donación de los herederos de Constance D. Edgar Estate y entró en el museo en 1970.



**Fig. 15.** *San Francisco*, atribuido a José de Mora, entre 1680-1700.  
Madera tallada, 83 x 40 x 27'9 cm,  
Detroit Institute of Arts, Detroit.

Volviendo de nuevo al tema de los bustos, hay dos de ellos que se corresponden con el arquetipo de la dolorosa que cruza las manos sobre el pecho, uno en el ya nombrado museo de Ponce, que fue comparado a Abelardo Linares en Madrid<sup>60</sup>, y otro al Akland Art Museum de la Universidad de North Carolina de Chapel Hill. Ambos repiten los modelos de Mora sin llegar a alcanzar su calidad. Por último, la Cummer

---

60 *Ibid*, pp. 132-135.

Gallery of Art de Jacksonville posee una *Cabeza de Cristo* que en el museo atribuyen directamente a José de Mora, sin que de nuevo haya sostén para tal afirmación.

---

#### IV. EL OCASO DEL BARROCO GRANADINO

---

Cerramos este ciclo escultórico con dos obras: una que nos habla del Barroco tardío, y otra que se adentra en el Neoclasicismo. La primera es una representación de *San Estanislao de Kostka* que estuvo en la colección de Julius S. Held en Bennington, Vermont (**Fig. 16**). Por el estilo y cualidades formales de la misma, creemos que se puede vincular casi con total seguridad al polifacético artista Diego Sánchez Sarabia<sup>61</sup>, verdadero canto de cisne del Barroco en Granada. Con él acabó en la ciudad una larga tradición escultórica que dio paso al nuevo estilo ilustrado.



**Fig. 16.** *San Estanislao de Kostka*, aquí atribuido a Diego Sánchez Sarabia, s. XVIII.  
Madera tallada,  
Colección de Julius S. Held, Bennington.

Ahora bien, la segunda obra a la que nos referíamos nos lleva ya de una forma decidida al Neoclasicismo: el *Calvario* de la Hispanic Society (**Fig. 17**), comprado en Alcalá

---

61 Sobre este artista véase GALÁN CORTES, V.: “Diego Sánchez Sarabia, escultor (1704-1779)”, *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna*, <http://www2.ual.es/ideimand/diego-sanchez-sarabia-escultor-1704-1779/> [29/11/2023].

Subastas el 11 de mayo de 2000. Al referirse a este conjunto, Patrick Al referirse a este conjunto, Patrick Lenaghan ha considerado que el crucifijo es una obra anterior, posiblemente de Pablo de Rojas –ya que presenta grandes similitudes con su *Crucifijo de Baena*–, y la Virgen es ya del siglo XIX y de otra mano, vinculable con Manuel González Santos, llamado “el granadino”<sup>62</sup>. Nos parece acertada la comparación que Lenaghan hace de la Virgen con la que el mismo escultor dejó en la Santa Cueva de Cádiz, aunque, por el tamaño, sería mejor compararla con otras cuatro versiones que se conservan en Granada, todas hechas en barro, y que son de pequeño formato. Nos referimos a las de la Catedral, el Museo de Bellas Artes, la Casa de los Tiros y, con la que tiene más relación, la que pertenece a Juan Manuel Taboada Morente<sup>63</sup>. Aunque en la historiografía granadina se ha reiterado la idea de que todas estas piezas son una especie de “bocetos” para la conocida *Virgen de la Soledad* de la iglesia de Santo Domingo (en realidad procedente de la de Santa Escolástica). Creemos que el número de ellas que van apareciendo, y su alto grado de acabado, deben hacer que nos replanteemos esta afirmación.



**Fig. 17.** *Calvario*, ¿Pablo de Rojas? (Cristo) y Manuel José González Santos (Virgen), principios del siglo XIX. The Hispanic Society of America, Nueva York.

62 LENAGHAN, P. “De ‘dorados de pacotilla’ a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica”. En ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coords.): *Pedro de Mena. Granatensis Malacae*, Málaga, Palacio Episcopal, 2019, pp. 125 y 134.

63 Esta pieza pudo admirarse en la exposición “Inéditos del Barroco granadino”, organizada por las fundaciones Cajagrana y Cajasol entre enero y abril de 2021.

---

## V. EN CONCLUSIÓN

---

A lo largo de este texto hemos recopilado las esculturas de escuela granadina que hemos podido localizar en Estados Unidos. Como se ha podido comprobar, el aprecio de obras –junto a las demás imágenes producidas en España durante el Barroco– se ha disparado en las últimas décadas, sobre todo en lo que llevamos de siglo XXI, suponiendo, como es evidente, una increíble subida de precios en el mercado internacional.

En este sentido, podemos acabar con las palabras de Patrick Lenaghan, quien recientemente ha afirmado que, “aunque casi todas las piezas más importantes permanecen en España, algunas obras maestras han cruzado el Atlántico para establecerse en los museos americanos, donde un público nuevo ha aprendido a admirarlas”<sup>64</sup>.

---

## VI. BIBLIOGRAFÍA

---

- ALONSO MORAL, R.: “El San Acisclo de José de Mora reencontrado”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 8, Valladolid, 2004, pp. 37-40.
- ANDRÉS ORDAX, S.: *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 2002.
- ANDRÉS ORDAX, S.: *San Pedro de Alcántara y su tiempo. Exposición iconográfica*, cat. exp., Cáceres, Diputación de Cáceres, 1990.
- ANDRÉS ORDAX, S.: “Iconografía Teresino-Alcantarina”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 48, Valladolid, 1982, pp. 301-322.
- AÑÓN FELIÚ, C.: “*El Capricho*” de la Alameda de Osuna, Madrid: Fundación Caja Madrid, 1994.
- ARANDA DONCEL, J.: “Focos devocionales a los santos mártires en la Córdoba de los siglos XVI y XVII: la Ermita de la Puerta del Colodro”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 166, Córdoba (2017), pp. 289-314.
- ATERIDO, Ángel: “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión”, en *La imagen religiosa de la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, pp. 151-170.
- BALADRÓN ALONSO, J.: “A propósito de una *Magdalena* del escultor vallisoletano Pedro de Ávila en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, n.º 31, Sevilla, 2019, pp. 357-372.
- BELL, P.: “Pedro de Mena: Ecce Homo and Mater dolorosa”. *Recent Acquisitions: A selection 2014-2016*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Arts, 2016, p. 39.

---

64 LENAGHAN, P.: “De ‘dorados de pacotilla’ a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica”. ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coord.): *Pedro de Mena. Granatensis malacate*, Málaga, Palacio Episcopal, Obispado de Málaga, 2019, p. 134.

- BRAY, X.: *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*, cat. exp., Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2010.
- CARRASCO TERRIZA, M. J.: *Santuarios Marianos de Andalucía Oriental*, Madrid, Encuentro, 1998.
- CASTRO, Manuel: "San Pedro de Alcántara en el arte", *Archivo Ibero-Americano*, 1962, pp. 563-715.
- CONTRERAS-GUERRERO, A.: "La escuela sevillana de escultura en las colecciones de Estados Unidos". LÓPEZ GUZMÁN, R. y GUASCH MARÍ, Y. (eds.): *Intercambios culturales: Andalucía-Brasil-Estados Unidos*, Madrid: Sílex, 2020, pp. 83-107.
- CRUZ CABRERA, J. P.: "Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina", en, CRUZ CABRERA, J. P.: *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca. Relaciones e influencias*, Universidad de Granada, Granada, 2014, pp. 53-90.
- ESPINOSA SPÍNOLA, G.: *Artistas andaluces en Hispanoamérica siglos XVI-XVIII*, Granada. Universidad de Granada, 2018, pp. 235-236.
- GALÁN CORTÉS, V.: "Diego Sánchez Sarabia, escultor (1704-1779)", *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna*, <http://www2.ual.es/ideimand/diego-sanchez-sarabia-escultor-1704-1779/> [29/11/2023].
- GALLEGO Y BURÍN, A.: *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1961.
- *José de Mora: su vida y su obra*, Granada: Facultad de Letras, 1925.
- GARCÍA BALLESTEROS, E.; MARTÍNEZ TORRES, J. A.: "Una historiografía en tiempos de Felipe II. Las *Excepciones de la Monarquía y Reyno de España*", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (dir.): *Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, Madrid, Parteluz, 1998, tomo 4, pp. 149-169
- GARCÍA JURADO, R.: "Diego de Pesquera, escultor (1530-1587)", *Identidad de Andalucía en la Edad Moderna*, <http://www2.ual.es/ideimand/diego-de-pesquera-escultor-1530-1587/> [03/03/2019].
- GARCÍA LUQUE, M.: "Un retrato biográfico de dos escultores en la sombra: los hermanos Miguel Jerónimo y Francisco Jerónimo García (1576-1639/1644)". *Archivo Español de Arte*, n.º 360, Madrid, 2017, pp. 365-382.
- "Don Luis de Guzmán, contador del duque de Medinaceli, y el Lavatorio de Pedro de Mena", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 25, 2013, pp. 61-74.
- "Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)", en, GILA MEDINA, L. (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 179-256.
- GARCÍA LUQUE, M.: "Un retrato biográfico de dos escultores en la sombra: los hermanos Miguel Jerónimo y Francisco Jerónimo García (1576-1639/1644)". *Archivo Español de Arte*, n.º 360, Madrid, 2017, pp. 365-382.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F.J.: "San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús. Arte e iconografía", *Cauriensia*, vol. XIII, Cáceres, 2018, pp. 395-428.

- GILA MEDINA, L.: *Pedro de Mena escultor 1628-1688*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- GÓMEZ-MORENO, M. E.: “Pedro de Mena y los temas iconográficos”. SANCHEZ-MESA MARTÍN, D., PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO TORRES, J. L. (coord.): *Pedro de Mena 1628-1688*, Málaga: Junta de Andalucía, 1989, pp. 77-96.
- PRAT SALA, L.: “La revalorización de la escultura barroca andaluza en el contexto internacional; proyectos expositivos y análisis de mercado de arte del siglo XXI”, Trabajo Final de Máster, Universidad de Granada, 2020.
- LENAGHAN, P.: “De ‘dorados de pacotilla’ a piezas de museo. Una historia de la escultura española en Norteamérica”. ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coord.): *Pedro de Mena. Granatensis malacate*, Málaga, Palacio Episcopal, Obispado de Málaga, 2019, pp. 115-135.
- “San Acisclo”. CODDING, M. (ed.): *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*, Madrid - Nueva York: Museo Nacional del Prado - The Hispanic Society of America, 2017, pp. 244-245.
- LLORDEN, A.: “El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano. Notas y documentos del archivo notarial malagueño”, *La Ciudad de Dios*, n.º 168, 1955, pp. 313-376.
- LLORDEN, A.: *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental, siglos XV-XIX: datos inéditos del Archivo de Protocolos para la historia del arte de la ciudad de Málaga*, Ávila, Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960.
- MANN, C. G.: “Collection Acquisitions 2009”. *The Cleveland Museum of Art members Magazine*, Cleveland, Marzo-Abril 2010, p. 19. Véase la ficha catalográfica online del museo en: <http://www.clevelandart.org/art/2009.81> [22/05/2019].
- MARTINEZ TORRES, J. M.: *Esclavos Imperios y Civilización (1555-1778)*, CSIC, Madrid, 2010, pp. 81-90.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: “La Alameda de Osuna: una villa suburbana”. *Pro-Arte*, n.º 2, Santiago de Chile, 1975, pp. 6-26.
- OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V.: “Mujer y arte en la vida cotidiana de la España barroca”. REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (coord.): *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, Michoacán: El Colegio de Michoacán - Universidad de Córdoba, 2018, pp. 369-389.
- OROZOCO DÍAZ, E.: “Una pequeña imagen de Mena desconocida”, *Boletín de Arte, Universidad de Málaga*, n.º 7, Málaga, 1986, pp. 7-19.
- PALIZA MONDIATE, M.: “Dos obras inéditas de Pedro de Mena: una pareja de bustos del Ecce Homo y la Dolorosa en una colección particular”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 45, Granada, 2014, pp. 79-100.
- PALOMINO VELASCO, A.: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación y de aquellos extranjeros ilustres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido, con sus eminentes obras* Londres, Impreso por Henrique Woodfall, 1744.
- PASCUAL CHENEL, Á “Nuevas obras de Luis Salvador Carmona”, en prensa.

- “Maestro y discípulo. Nuevas obras de Alonso Cano y Pedro de Mena”, en HOLGUERA CABRERA, A.; PRIETO USTIO, E.; URIONDO LOZANO, M. (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, Sevilla, 2018, pp. 480-497.
- Pedro de Mena y Castilla*, Cat. Exp., Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1989.
- PAMPOULIDES, A. (ed.): *Pedro de Mena. The Spanish Bernini*, Coll & Cortés, Madrid, 2014., segunda edición, MNHA, Hammibal and Coll & Cortés, Madrid, 2019.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Las mujeres ‘pintoras’ en España”. DURÁN, M. A. (ed.): *La imagen de la mujer en el Arte Español*. Madrid: 1984, pp. 73-102.
- PHIPPS, D. A.; YOU, Y-F. y REDDICKS, M.: “Recent acquisitions (2007-15) of European sculpture and decorative arts at the Detroit Institute of Arts”. *The Burlington Magazine*, n.º CLVIII, Londres, 2016, p. 504.
- PORRES BENAVIDES, J.: “La interrelación entre pintura y escultura en el ámbito andaluz del barroco”, en CAÑESTRO DONOSO, A.: (coord), *Summa Studiorum Sculptoricae*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2019, pp. 157-168.
- ROLDÁN, M. J.: “Santa Ana en Nueva York”, *Pasión en Sevilla*, edición digital del día 27 de septiembre de 2016, <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/santa-ana-en-nueva-york-99360-1474930367.html> [03/03/2019].
- ROMERO TORRES, J. L.: “Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera”. GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J.: *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada: Universidad de Granada, 2018, pp. 135-158.
- *Granada. The Mystic Baroque*, Madrid, Coll & Cortés, 2015, cat. XI.
- “The Penitent Saint Jerome”. *Mystery of Faith. An Eye on Spanish Sculpture 1550-1750*, Londres, Matthiesen Fine Art, 2009, pp. 80-83.
- “Pedro de Mena, el coro de la Catedral de Málaga y algunas fuentes de inspiración”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 16, 2014, pp. 92-100.
- “San Pedro de Alcántara”, en *Pedro de Mena. The Spanish Bernini*, Madrid, Coll & Cortés, 2014, pp. 139-157.
- “El artista, el cliente y la obra de arte”, en *Pedro de Mena y Medrano. III centenario de su muerte (1628-1688)*, Cat. Exp., Málaga, 1989, pp. 97-114.
- ROMERO TORRES, J. L. y OTALECU GUERRERO, G. (coords.): *Pedro de Mena. Granatensis Malacae*, cat. Exp. Málaga, 2019.
- SALES FERRI, A. y MORI, D.: *Imaginería europea de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Instituto Gran Duque de Alva-Diputación de Ávila, 2004.
- SÁNCHEZ-MESA, D.: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971.
- STRATTON, S. (ed.): *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections*, Nueva York: Queen Sofía Spanish Institute, 1993.
- VÉLIZ, Z.: *Alonso Cano. Dibujos*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

# La representación de la sangre en el barroco escultórico español. Hacia una estética de los fluidos

José Carlos Martín Contreras

*Universidad Antonio Nebrija*

**Resumen:** Este artículo estudia la relación entre la estatuaria barroca española y el planteamiento de una estética de los fluidos. Se centra en el análisis de diferentes modos o espacios para la representación de la sangre. Además de como recurso expresivo teatralizado, considera la inclusión de diferentes fluidos en las artes del barroco como elementos elocuentes, intrínsecos al significado de las obras. A lo largo del texto se ponen en relación algunas piezas de la plástica barroca española con la literatura mística y ascética de los siglos XVI y XVII, herramienta indispensable para la compleja comprensión del significado de las imágenes en un contexto contrarreformista.

**Palabras clave:** barroco; escultura; estética; iconografía; sangre.

**Abstract:** This article explores the relationship between Spanish Baroque statuary and the development of a fluid aesthetics. It focuses on analyzing different modes or spaces for the representation of blood. In addition to serving as a theatrically stylized expressive resource, it considers the inclusion of various fluids in Baroque arts as eloquent elements intrinsic to the meaning of the pieces. Throughout the text, certain pieces of Spanish Baroque visual arts are correlated with the mystical and ascetic literature of the 16th and 17th centuries, serving as an indispensable tool for the complex understanding of the meaning of images in a Counter-Reformation context.

**Keywords:** baroque; sculpture; aesthetic; iconography; blood.

A finales de los años ochenta, a partir de la fundación del colectivo ACT UP y ante la necesidad de transmitir mensajes de forma rápida y masiva, artistas y subcolectivos emprendieron diversas acciones que, para alertar sobre la conocida como “crisis del Sida”, emplearon simulaciones sanguíneas como herramienta artística. Fuentes teñidas de rojo, carteles con impresiones sanguinolentas o acciones reivindicativas, pusieron de manifiesto la capacidad elocuente de este efluvio corporal<sup>1</sup>. Del mismo modo, el *Christ piss* de Andrés Serrano, a partir de una instalación en la que el artista introducía un crucifijo en un tanque con su propia orina, en 1987 origina un extraordinario revuelo y acusaciones de blasfemia por una obra que, precisamente, venía a plantear las relaciones entre la sangre y el resto de fluidos corporales. Las muestras performativas del Accionismo vienés y las acciones de Günter Brus; la *Topografía de las lágrimas* de la fotógrafa Rose-Lynn Fisher, algunas acciones de Marina Abramovic o el *Menstruation bathroom* de Judy Chicago, son manifestaciones artísticas que tienen en común el uso de diferentes fluidos corporales como recurso expresivo y como instrumento dialéctico.

Por cuanto respecta a la escultura barroca española, la exposición *Lo sagrado hecho real* que entre 2009 y 2010 llevó a Washington y a Londres algunas de las piezas más icónicas del barroco español, no dejó indiferente a un público que no estaba habituado a estas representaciones pasionistas. “Desvanecimientos”, “mareos” y “sorpresa” fueron algunas de las reacciones de los más de 200.000 espectadores; algunos, incluso, como el crítico de arte Adrian Searle relataba en *The Guardian* la extraordinaria dificultad o incomodidad que generaban estas imágenes a la hora de enfrentarse “cara a cara”, a la vez que las reconocía como uno de los espectáculos artísticos más interesantes de España.

Sin embargo, la capacidad que determinados fluidos tienen para captar la atención del espectador implica la necesaria lectura e interpretación del contexto. De este modo, en determinados contextos españoles, las imágenes de santos o representaciones sanguinolentas de Cristo durante la Pasión participan de un imaginario popular capaz, incluso, de romantizar unas imágenes consideradas como de una extraordinaria belleza<sup>2</sup>. Se trata de un proceso complejo de resignificación de las imágenes, asociado al ideal griego de *Kalokagathia*<sup>3</sup> por medio del cual, la belleza interna de un ser termina materializándose en formas canónicamente bellas. Un asunto que, además, en relación con las imágenes religiosas españolas de la Edad Moderna, adquiere importantes connotaciones y múltiples significados.

---

1 GALAXINA, A.: *Nadie miraba hacia aquí*, Madrid, El primer grito, 2022.

2 ECO, U.: *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.

3 HENARES CUÉLLAR, I.: “Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional”. Parrado del Olmo J. M. (ed.): *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad, 2009, pp. 101-106.

Ya se trate de los fluidos en sí o de su representación, su aparición está asociada a un momento marcado por una gran energía vital o una fuerte emoción. Vendrían a significar una forma de exteriorización de una realidad que existe en el interior de los cuerpos; conductos emocionales y elocuentes, además de una forma de sanación, tanto física como espiritual. En relación a esto último, los fluidos corporales han estado estrechamente relacionados con la historia de la medicina, especialmente con la teoría de los humores<sup>4</sup> y la relación entre salud física y emocional y los diferentes efluvios fisiológicos. En este sentido, la conexión entre ambas realidades ha supuesto la aceptación de determinadas prácticas, como las ascéticas, como una vía para alcanzar la sanación. La mortificación del cuerpo, como una herramienta de sanación no solo física, sino también de tipo espiritual. Y es que, emanados directamente del interior de los individuos, el derramamiento de fluidos reduce las posibilidades de engaño, otorgándoles garantía de sinceridad, especialmente cuando pretenden mostrar el alma y el espíritu, en un escenario como es el del *gran teatro del mundo* calderoniano. Se trata de un complejo proceso pneumatológico a través del cual se relacionan el objeto real, el cuerpo y el espacio trascendental, convirtiendo a los efluvios corporales (sangre, leche o lágrimas) en espacios para el diálogo y la conexión de dos existencias: una física y otra trascendental, cuyas fronteras se diluyen en el juego barroco de la verosimilitud.

Para que esto suceda en España desde las últimas décadas del siglo XVI van a confluír las teorías psicológicas y médicas en torno a la mecánica corporal de los fluidos<sup>5</sup>, un gusto excepcional por la teatralidad en la representación, junto a una espiritualidad efervescente. Todo ello en un ambiente contrarreformista que adopta como forma expresiva fundamental la dramatización de las artes plásticas por medio de recursos como son la representación de fluidos.

De este modo desde finales del quinientos y hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que la sangre comienza a “limpiarse” de algunas representaciones, cediendo lugar a un clasicismo que terminará por suprimir, incluso, las policromías, la representación de fluidos se extiende sobre las representaciones, asociadas a diferentes actitudes o intencionalidades. Por una parte aparecen como herramienta de dramatización, como agentes activadores de los resortes emocionales que buscan la conmoción de los individuos; pero también lo hacen como instrumento dialéctico

---

4 BLAZER, W. y ELEFTherIADIS, A.: “Reconstruction of the Hipocratic Humoral Theory of Health”. *Journal for General Philosophy os Science*, nº XXII (2), 1991, pp. 207-227; LAIN ENTRALGO, P.: *El cuerpo humano. Oriente y Grecia antigua*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

5 Durante la Edad Moderna en España continúa vigente la Teoría de los Humores que Galeno toma de las tesis hipocráticas y que se basaba en la definición de cuatro temperamentos: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico; todos ellos relacionados con los cuatro efluvios corporales: bilis negra, bilis amarilla, sangre y flema, de cuyo equilibrio dependía la estabilidad física y emocional de los individuos.

para la transmisión de un mensaje que, en ocasiones, adquiere una extraordinaria complejidad.

La representación de determinados fluidos en la estatuaria barroca trasciende las intenciones hiperrealista de una producción artística en simple búsqueda de la verosimilitud<sup>6</sup>; por el contrario, convierte a estos artefactos en auténticas imágenes-laberinto<sup>7</sup> a través de cuya lectura, no sólo operan los resortes emocionales, sino la transmisión de un discurso religioso de reciente reconstrucción.

La representación de la sangre constituye, sin lugar a dudas, uno de los recursos teatrales de mayor efectividad en la plástica barroca. Pero no sólo lo hará a través de representaciones escultóricas o pictóricas, pues en la “conquista de los imaginarios”, la literatura mística significa un aparato de excepcional difusión. Ejemplo de ello, en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, la mística pone en boca de la Virgen la descripción de una serie de escenas que desde el siglo XVI especialmente, van a ser reinterpretadas por grabadores, pintores y escultores:

“[...] Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto, que bajó hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabello, ojos y barba, comenzaron a caer arroyos de sangre con las heridas de las espinas, de suerte que todo lo veía yo cubierto de sangre, y no pudo verme aunque estaba yo cerca de la cruz, hasta que apretó los párpados para separar de ellos un poco la sangre”<sup>8</sup>.

La sangre, no sólo por las implicaciones simbólicas, constituye uno de los fluidos más importantes para la vida y para los seres humanos. Ésta; su derramamiento, en el caso de la figura de Cristo se convierte en señal de sacrificio y entrega. Por esta razón su representación no responde únicamente a un recurso teatral en busca de la catarsis emocional, sino que durante el barroco, con su representación asistimos a un proceso retórico dentro de un *imperio verbovisual*<sup>9</sup> que hace de las imágenes complejos entramados iconográficos a la vez que artefactos dotados de un significado profundo y espiritual, máquinas persuasivas insertas en la dinámica del *docere-delettare-movere*<sup>10</sup>.

Por medio de la representación sanguínea, las imágenes trascienden el soporte físico, activando los resortes emocionales, estableciendo una especial relación entre

6 FONTCUBERTA, J.: *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, GG, 2010.

7 GUBERN, R.: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

8 Brígida de Suecia, *Celestiales revelaciones de santa Brígida de Suecia*, Madrid, Apostolado de la prensa, 1901.

9 R. DE LA FLOR, F.: *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.

10 MORPURGO TAGLIABUE, G. “Aristotelismo e Barocco”. CASTELLI, E. (Ed.), *Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Torino, Fratelli Bocca, 1955, pp. 119-196.

el espectador y la imagen que deriva de la conexión de dos realidades de naturaleza espiritual. En cierto modo, mediante la externalización del fluido vital, los representados se transforman en un *licenciado Vidriera* cuyo alma es vista e interpretada desde el exterior.

Resulta preciso recordar, también, como en España durante el siglo XVII la sangre ocupa un singular espacio en el imaginario colectivo; recordemos la “pureza de la sangre” o los estatutos de “limpieza de sangre”<sup>11</sup>.

El origen del significado de la sangre para el cristianismo se remonta al Génesis, el Levítico, el Deuteronomio o el Talmud, con una insistencia en la correspondencia entre el fluido y el alma, como aquel “aliento de vida insuflado por Dios en el hombre”. Incluso en el Deuteronomio se insiste en que <<la sangre es la vida>>. Estas consideraciones nos ayudan a comprender el significado que la sangre, además de recurso expresivo, adopta durante el barroco; convertida en símbolo de la *nueva alianza*, derramada en la cruz y transformada en un don purificador y de salvación.



**Fig. 1.** Impresión de las llagas a San Francisco, atrib. Pedro de Mena.  
Fuente: Carlos Martín

---

11 HERNÁNDEZ FRANCO, J.: *Sangre limpia, sangre española. El debate sobre los estatutos de limpieza* (ss. XV-XVII), Madrid, Cátedra, 2011.

Cristo no es el único derrama su sangre en la plástica barroca, pues con el significado atribuido al fluido, van a ser muchos los santos, mártires y ascetas relacionados con el derramamiento, convertido siempre en un elemento identificado con la figura de Cristo, como una señal de sacrificio, de ofrenda o de muestra de amor hacia la divinidad. En este sentido, san Francisco de Asís, convertido en referente de entrega a Cristo por medio del derramamiento de sangre a través de la estigmatización, es representado, entre otras, en el momento en que recibe la impresión. Como vemos en el ejemplo de la representación del santo del Monasterio de Santa Isabel la Real de Granada, recibe el don divino por medio de la impresión de la llaga en el costado, que emana directamente de la llaga del costado de una figura de Cristo transformada en serafín (**Fig. 1**).

No solamente santos y mártires derramaron su sangre en señal de entrega; también lo hacen los disciplinantes en procesiones, buscando la expiación de los pecados mediante la mortificación corporal. Rememoran además, de este modo, la propia imagen de Cristo durante la flagelación que Brígida de Suecia describe así:

*“Lo más horrible fue que, cuando le retiraron el látigo, las correas engrosadas habían surcado su carne. Estando ahí mi Hijo, tan ensangrentado y lacerado que no le quedó ni una sola zona sana en la que azotar [...]. Entonces, mi Hijo se puso sus ropas y vi como quedó lleno de sangre el lugar donde había estado y, por sus huellas, pude ver por donde anduvo, pues el suelo quedaba empapado de sangre allá donde Él iba”<sup>12</sup>.*

Otra figura extraordinariamente representada durante el Barroco será la de san Juan Bautista, tanto en representaciones de su infancia, como en edad adulta o su martirio. En este caso, la cabeza cortada del bautista se convierte en una efectista representación y puesta en valor de la importancia del Bautismo, así como de la “captación de almas”. Juan de Juni, Gaspar Núñez Delgado, Martínez Montañés o Torcuato Ruiz del Peral (**Fig. 2**) recurren a esta representación del que fuera ejemplo de martirio y modelo de vida activa, ascetismo, penitencia y energía para la predicación.

---

12 BRÍGIDA DE SUECIA, *Idem*.



Fig. 2. Cabeza de San Juan Bautista, 1750, Torcuato Ruiz del Peral.  
Fuente: Carlos Martín

Sin embargo, durante el barroco no será la representación de la sangre la única forma de manifestación del efluvio; la propia sangre en sí, contenida en ampollas o de cualquier otra manera, constituirá una manifestación de todas posibilidades, además, formando parte de la renovación postridentina del valor otorgado a las reliquias. Así va a ocurrir con las ampollas milagrosas de santos como san Genaro en Italia o san Pantaleón, cuyos milagros en vida continuaron manifestándose tras su muerte por medio de la *licuefacción* anual de su sangre contenida en una ampolla, custodiada en el madrileño convento de la Encarnación.

Y es que, al margen de las teorías médicas, ya durante la Antigüedad se atribuían poderes especiales a la sangre; Plinio el viejo relata en torno al año 100 cómo los espectadores de los *ludi gladiatorii* se lanzaban a la arena de los anfiteatros para beber la sangre derramada por los luchadores heridos o moribundos para, a través de ella, adquirir su fuerza y su valor<sup>13</sup>.

No obstante, la sangre de Cristo será la de mayor relevancia para el Cristianismo. Alusiones a ella las encontramos en los Evangelios (especialmente Juan y Mateo; este último aludiendo a sus posibilidades expiatorias) pero, sobre todo, en las men-

---

13 Plinio el Viejo recoge en su *Historia Naturalis* el consumo de sangre de gladiador como remedio para curar la epilepsia.

ciones por parte de santos, exégetas y escritores místicos como san Bernardo, san Francisco de Asís, san Buenaventura, santa Brígida de Suecia o Gertrudis de Helfta, configurando toda una tradición devocional que arranca en la Edad Media.

Este culto hacia la sangre se materializa, además, en la configuración de una corriente literaria mítica capaz de convertir a los efluvios cristíferos en elementos de extraordinaria capacidad retórica. Se desarrolla entre los siglos XVI y XVII toda una producción literaria y tratadística en la que participan autores como el jesuita Luca Pinelli, con sus *Meditationi delle cinque piaghe, et del sangue sparso da Christo negli altri misterij della sua passione* (1606), en línea con los *Ejercicios espirituales* ignacianos de 1548; o la sexta parte del *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna que en 1554 trataba *Sobre las llagas de Jesu Cristo*, cuyos efluvios asociaba a un significado distinto. Además, el franciscano describía los fluidos como un único río que, partiendo de la Virgen, acababa transformado en lágrimas, sudor mortal, sangre pura y en el agua del costado.



Fig. 3. *Cristo yacente* (detalle), h. 1627, Gregorio Fernández, Museo Nacional del Prado.  
Fuente: Carlos Martín

Además del mensaje transmitido por medio de los fluidos, su representación o la forma de hacerlo, responde a otras estrategias comunicativas o persuasivas. De este modo, si atendemos al detalle de las representaciones, podemos ver cómo su uso sirve para “animar” la representación. Si atendemos detenidamente a la figura del *Yacente* de Gregorio Fernández depositado en el Museo Nacional de Escultura,

vemos cómo en la quietud de Cristo muerto, tímidos hilillos de sangre parecen seguir emanando de las llagas, otorgando a la ingrátida figura un “aliento vital” que nos aleja del castigo y nos acerca a la Resurrección (**Fig. 3**). Esta representación de la sangre como evidencia de vida y movimiento; una evanescencia similar a la que Duchamp definía en 1914 mediante el concepto del *inframince*.

Con Cristo la sangre se convierte en símbolo de vida, de renovación y de redención; un nuevo “agua” para el bautismo como expresa santo Tomás de Aquino en *Summa Teológica* al afirmar que del costado de Cristo no solamente había brotado agua, sino también sangre, concluyendo la posibilidad de bautizar también con esta. Ello coincide, además, con la afirmación “nos lavó de nuestros pecados con su sangre” que aparece en el Apocalipsis, y que alude al poder redentor del sacrificio. Catalina de Siena, expresa muy bien la renovada devoción hacia la sangre de Cristo que tiene lugar durante el siglo XVI y se extiende durante la centuria posterior:

*“Esto hizo conmigo el Señor: me mostraba de lejos su sacratísimo costado y yo lloraba por el deseo inmenso de acercar mis labios a la sagrada herida [...]. Después acercó mi boca a la llaga del costado. Entonces mi alma, arrebatada por un deseo grande, entró toda en aquella herida, y en ella encontró tanta dulzura y tanto conocimiento de lo divino que, si lo pudierais comprender, os maravillaríais de que mi corazón no se haya despedazado y de que haya podido continuar viviendo semejante arrebatado de amor y ardor”<sup>14</sup>.*

Coincide la visión de la mística del siglo XIV con la reafirmación contrarreformista de la Eucaristía, que va a encontrar en las representaciones barrocas un instrumento para su difusión y comprensión, con imágenes de extraordinaria elocuencia como el *Cristo de la Sangre* (1689) de Nicolás de Bussy, cuya sangre es directamente derramada en un cáliz sostenido por un ángel; asemejando la composición a las representaciones de Cristo en el lagar.

Una asociación similar entre sangre y cuerpo lignario la encontramos con el *Yacente* que Gregorio Fernández realiza para el convento de la Asunción de Lerma, cuya llaga del costado se convierte en relicario para albergar una ampolla con la sangre del mismo Jesucristo. Y es que, convertido en “tabernáculo”<sup>15</sup> son frecuentes las imágenes de Cristo en las que la llaga del costado se convierte en relicario, por ejemplo para contener un *agnus dei*, como ocurre con el *Yacente* vallisoletano de la iglesia de Jesús Nazareno, obra de Pedro de Ávila; o convertido en ostensorio como vemos en la iglesia de San Pablo para albergar la Sagrada Forma (**Fig. 4**). Ambas, excepcionales resortes emocionales a la vez que instrumentos dialécticos para facilitar la comprensión de un asunto de extraordinaria complejidad.

14 Catalina de Siena: *Arquetipos cristianos*, Pamplona, Fundación Gratis Date, 2005.

15 Buenaventura: *La vida mística*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1946.



**Fig. 4.** *Cristo yacente* (detalle), 1609, Gregorio Fernández, Iglesia de San Pablo (Valladolid).  
Fuente: Carlos Martín

De uno u otro modo, tras la crisis reformista, debemos destacar la alianza que en la España barroca establecen artistas y teólogos, que da lugar a una producción plástica de extraordinaria elocuencia y belleza. A través de estas imágenes no solamente se consigue la instrucción de la población espectadora, pues, por medio de la sublimación del dolor, se produce una eficaz conquista de los imaginarios, resumen de la máxima ciceroniana *docere, delectare et movere*, clave en el triunfo y supervivencia de la estética barroca hispana.

---

## REFERENCIAS

---

- AQUINO, T.: *Suma de Teología*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2006.
- BLAZER, W. y ELEFTHERIADIS, A.: "Reconstruction of the Hipocratic Humoral Theory of Health". *Journal for General Philosophy os Science*, nº XXII (2), 1991, pp. 207-227.
- Brígida de Suecia, *Celestiales revelaciones de santa Brígida de Suecia*, Madrid, Apostolado de la prensa, 1901.
- BUENAVENTURA: *La vida mística*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1946.
- CATALINA DE SIENA: *Arquetipos cristianos*, Pamplona, Fundación Gratis Date, 2005.
- DUCHAMP, M.: *Notas*, Madrid, Tecnos, 1998.

- ECO, U.: *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.
- FONTCUBERTA, J.: *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, GG, 2010.
- FRANCISCO DE OSSUNA: *Sexta parte del Abecedario espiritual. Compuesto por el padre fray Francisco de Ossuna, que trata sobre las llagas de Jesu Christo*, 1554.
- GALAXINA, A.: *Nadie miraba hacia aquí*, Madrid, El primer grito, 2022.
- GUBERN, R.: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- HENARES CUÉLLAR, I.: “Estética y modernidad artística en el Barroco. A propósito del arte procesional”. Parrado del Olmo J. M. (ed.): *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad, 2009, pp. 101-106.
- HERNÁNDEZ FRANCO, J.: *Sangre limpia, sangre española. El debate sobre los estatutos de limpieza* (ss. XV-XVII), Madrid, Cátedra, 2011.
- LAIN ENTRALGO, P.: *El cuerpo humano. Oriente y Grecia antigua*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- MORPURGO TAGLIABUE, G. “Aristotelismo e Barocco”. CASTELLI, E. (Ed.), *Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Torino, Fratelli Bocca, 1955, pp. 119-196.
- PLINIO EL VIEJO. *Historia natural*, Madrid, Cátedra (2002).
- R. DE LA FLOR, F.: *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.
- SEARLE, A. (19/10/2009). Torture and transcendence at the National Gallery’s Sacred Made Real. *The Guardian*.



# Del marfil a la madera: reflexiones sobre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz

José Manuel Moreno Arana

*Universidad de Sevilla HUM171: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz*

**Resumen:** Se habla de la autoría de la excepcional escultura de madera policromada del “Cristo de la Buena Muerte” de Cádiz. Para ello se recogen diversas hipótesis de distintos historiadores del arte y se aporta una nueva: su estrecha relación con un crucifijo de marfil conservado en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid.

**Palabras clave:** Escultura, Barroco, Andalucía, Cádiz, Georg Petel

**Abstract:** The authorship of the exceptional polychrome wooden sculpture “Cristo de la Buena Muerte” of Cádiz is studied. For this, various hypotheses of different art historians are compiled and a new one is provided: its close connection with an ivory crucifix preserved in Real Monasterio de la Encarnación in Madrid.

**Keywords:** Sculpture, Baroque, Andalusia, Cádiz, Georg Petel.

Hay pocas obras en el Barroco andaluz que despierten tanta admiración y tantas incógnitas, a partes iguales, como el Cristo de la Buena Muerte de la iglesia de San Agustín de Cádiz (**Fig. 1**). Su alto nivel artístico y su originalidad formal dentro su ámbito regional han llevado a plantear diversas teorías sobre su autoría, asunto que aún sigue abierto a nuevas interpretaciones. En este trabajo, además de hacer un rápido repaso por algunas de estas conjeturas, proponemos una perspectiva inédita en base a su elocuente comparación con un crucifijo de marfil conservado en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid.

---

## I. TEORÍAS PARA UN ENIGMA SIN RESOLVER

---

La historiografía que ha tratado de dilucidar la paternidad de este crucificado ha suministrado las más variopintas hipótesis<sup>16</sup>. En las líneas que siguen vamos a intentar sintetizar buena parte de ellas.



**Fig. 1.** *Santísimo Cristo de la Buena Muerte*, iglesia de San Agustín de Cádiz

La primera de todas es la que lo relaciona con Juan Martínez Montañés (1568-1649) y su círculo. Ya fue señalada por Romero de Torres en 1934<sup>17</sup>. No obstante, su lenguaje más evolucionado y la distinta plasmación de detalles como el paño de la pureza o la talla del cabello impiden relacionarlo con lo montañesino. Hernández

---

16 Parte de ellas están recogidas en: RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 1991, pp. 96-97.

17 ROMERO DE TORRES, E.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934, p. 343.

Díaz, por su parte, descartando la intervención directa de Montañés, no deshecha su adscripción al entorno del maestro, círculo donde podría situarse a Alonso Cano (1601-1667) en su etapa sevillana<sup>18</sup>. En este sentido, dicho autor compara nuestro Cristo con el que remata el retablo mayor de la Parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija (Sevilla), el cual se venía asignando a Cano. De hecho, consta que éste creó un modelo para el mismo que terminó entregando a Felipe de Ribas cuando le traspasa la obra del retablo en 1638. En la actualidad, sin embargo, se viene aceptando la atribución de esta imagen lebrijana a José de Arce (h.1600-1666)<sup>19</sup>.

En este sentido, la vinculación con el flamenco José de Arce, introductor de las formas del barroco europeo en la escultura hispalense, es otra de las teorías que se llegaron a manejar en su día. Esta hipótesis surge cuando Sancho de Sopranis identifica nuestra imagen con “*un Santo Cristo Crucificado*” que dona a la iglesia gaditana de San Agustín un religioso llamado Fray Alonso Suárez en torno a 1647-1649 y que alcanzó el elevado precio de 300 ducados. De este modo, el referido historiador bajo el seudónimo de “R. Cibo D’Oria” publicó sobre el asunto varios artículos en *Diario de Cádiz* entre Abril y Mayo de 1942<sup>20</sup> que tuvieron sus réplicas por parte de César Pemán en el mismo periódico<sup>21</sup>. Pemán, aunque se pregunta por la correcta identificación con el crucificado donado por el referido fraile que propone Sancho, menciona, con no pocas dudas, el nombre del escultor flamenco, expresándose de la siguiente manera:

*“La fecha en que Arce pudo labrarlo (hacia 1650) cuadra perfectamente con el estilo de la obra que, en cambio, se resistía a la atribución a Montañés, quien, aunque muere en 1649, tenía un prestigio demasiado adquirido en su estilo propio para dejarse ganar en su extrema senectud por las innovaciones de un extranjero [...] José de Arce sería un candidato aceptable si no fuera porque en su obra auténtica no hay hasta ahora una sola pieza que pueda parangonarse con la excelsa calidad de este Crucificado; su «fórmula» de cabelleras y barbas flotantes o pegadas por el aire contra la cara es sumamente conocida y muy fácil de*

18 HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Estudios de Iconografía Sagrada”, *Anales de la Universidad de Sevilla*, nº 1, Sevilla, 1967, p. 89.

19 ROMERO TORRES, J. L.: “Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)”. *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, Consejería de Cultura, 2002, pp. 751-757. RÍOS MARTÍNEZ, E. de los: *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607 - Sevilla, 1666)*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 117-122.

20 SANCHO DE SOPRANIS, H.: “El Cristo muerto de San Agustín de Cádiz, obra cumbre de la imaginaria española barroca”, *Diario de Cádiz*, 2 de abril de 1942. SANCHO DE SOPRANIS, H.: “Acerca del Cristo muerto, de San Agustín, de Cádiz”, *Diario de Cádiz*, 28 y 29 de abril y 1 y 13 de mayo de 1942.

21 PEMÁN, C.: “Averiguaciones y misterios sobre el Cristo de la Buena Muerte”, *Diario de Cádiz*, 19, 23 y 24 de abril de 1942. PEMÁN, C.: “Más sobre el Cristo de la Buena Muerte”, *Diario de Cádiz*, 9 de mayo de 1942.

*reconocer y no se hallan en absoluto en el Crucificado de San Agustín. Quizás la clave está en el prestigio del anciano Montañés que llevó a tantos maestros de su círculo a hacer un claro esfuerzo por imitarlo”.*

Esta idea de asignar la obra a Arce por razones cronológicas y por el concepto barroco que predomina en ella, aunque justificando las divergencias estilísticas por una supuesta imitación de las formas montañesinas, la volverá a exponer Pemán en un artículo publicado al año siguiente en *Archivo Español de Arte*<sup>22</sup>.

Una variante de esta teoría sería aceptar el impacto de Arce en esta obra, aunque no la autoría directa del flamenco en ella. Es aquí donde aparece la figura de Alfonso Martínez (1612-1668), escultor activo por los años de realización de la imagen en la ciudad de Cádiz y que puede situarse en la órbita artística de José de Arce<sup>23</sup>. Así lo defiende, por ejemplo, Sánchez Peña, restaurador de la escultura en 1987 y en 2010 y que, por ello, ha podido estudiar la técnica de la misma, que considera muy próxima a la de obras de Arce y Martínez<sup>24</sup>. Esta hipótesis fue recogida en 2001 por Sánchez-Mesa Martín, que descarta además la autoría de Cano en un estudio sobre los crucificados del maestro granadino, afirmando que:

*“Si bien algunos rasgos, principalmente del rostro (dibujo de los ojos) pudieron justificar las dudas de los que la atribuyeron a Montañés, el resto (valentía del movimiento de todo el desnudo, los detalles de la talla del cabello y del sudario) es de otras manos y modelos, mucho más cercanos a los rasgos expresivos de los crucifijos de arte barroco flamenco”<sup>25</sup>.*

La conexión con el arte de Flandes, ya sea a través de Arce o de otros artistas o fuentes parece una de las claves de esta escultura. De hecho, en los últimos años se observa una cierta tendencia a la búsqueda de su posible autor, o al menos de sus

22 PEMÁN, C.: “El Cristo de la Buena Muerte de Cádiz”. *Archivo Español de Arte*, nº XVI, Madrid, 1943, pp. 115-118.

23 La atribución a Martínez es defendida, además de Sánchez Peña, por: ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. y FRANCO HERREROS, M.: “El escultor Alonso Martínez: nuevos datos biográficos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 75, Palencia, 2004, p. 363.

24 CALA, A.: “Confirman que Alonso Martínez talló el Cristo de San Agustín de Cádiz. José Miguel Sánchez Peña asegura durante la apertura de un curso en Jerez que la mano del escultor está detrás del popular crucificado”, *Diario de Jerez*, 21 de enero de 2014, [https://www.diariodejerez.es/ocio/Confirman-Alonso-Martinez-Agustin-Cadiz\\_0\\_773022820.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/Confirman-Alonso-Martinez-Agustin-Cadiz_0_773022820.html) [20/4/2021]

25 SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “El Crucificado en el arte de Alonso Cano”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, Granada, 2001, pp. 116 y 124. En este artículo se cita el trabajo: SÁNCHEZ PEÑA, J. M.: *Estudio técnico comparativo de tres imágenes de crucificados*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 1989 (inédito).

fuentes de inspiración, fuera del ámbito español. En este sentido, además de la propuesta de un hipotético origen italiano de la imagen<sup>26</sup>, puede citarse la opinión de Lorenzo Alonso de la Sierra que considera que:

*“lo que parece indudable es que esta pieza refleja un profundo sentido barroco en el que se mezclan hábilmente conceptos derivados de la tradición clásica italiana en el tratamiento de la anatomía y del dinamismo rubeniano en la dramática composición”<sup>27</sup>.*

Recientemente, Maura Alarcón insiste en la influencia de los modelos de Rubens a partir de estampas u *“otras influencias indirectas a través, por ejemplo, del arte ebúrneo, con cuyos crucificados de procedencia italiana también cabría poner en relación”<sup>28</sup>.*

La vinculación de la imagen con estos crucifijos de marfil nos lleva a una nueva reflexión sobre la misma. En esto nos detendremos a continuación.

---

## 2. OTRA HIPÓTESIS: LA RELACIÓN CON EL CRUCIFIJO-RELICARIO DEL REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN DE MADRID

---

Salvando los evidentes contrastes de tamaño y de materiales, la obra que hemos localizado con mayores afinidades formales con la escultura que nos ocupa es el crucifijo-relicario que se conserva en la capilla de la Inmaculada del madrileño Monasterio de la Encarnación (**Fig. 2**). Aunque haya que omitir los matices iconográficos, ya que esta pieza ebúrnea representa a Cristo en el momento de expirar y su autor ha aprovechado la curvatura del marfil para crear una composición más movida y dramática, el estudio anatómico en ambos crucificados nos lleva a pensar en un mismo autor o, en todo caso, en la reproducción de un mismo modelo escul-

---

26 Por ejemplo en: CASTELLANO PAVÓN, Miguel Ángel y RAMÍREZ LEÓN, F. M.: “Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (I)”, <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz12.htm> [20/4/2021]. CASTELLANO PAVÓN, M. Á. y RAMÍREZ LEÓN, F. M.: “Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (y II)”, <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz13.htm> [20/4/2021]

27 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L.: “La irrupción del pleno barroco en la escultura sevillana. Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz”, *Encrucijada. Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Año I, nº 0, 2008, p. 72, [http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista\\_0.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_0.pdf) [20/4/2021].

28 MAURA ALARCÓN, C.: *Una aproximación al estudio de las fuentes visuales en la escultura barroca sevillana*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 51-52, <https://idus.us.es/handle/11441/75249> [20/4/2021]

tórico. Esto es especialmente palpable en la talla de las extremidades, asombrosamente parecidas, incluyendo venas y modelado de manos y pies (**Figs. 3 y 4**). En la cabeza, aún reconociendo un tratamiento algo distinto de barba y, sobre todo, de cabellera y corona de espinas, se siguen unos rasgos físicos cercanos, repitiéndose además el fruncimiento del entrecejo y las arrugas en la frente y el cuello. Finalmente, el sudario resulta más simplificado y muestra un aspecto mojado pero participa de una sensibilidad muy próxima en el especial protagonismo y complejidad en la disposición de la cuerda que lo anuda (**Fig. 5**).



**Fig. 2.** *Crucifijo*, Real Monasterio de la Encarnación (Madrid).



**Fig. 3.** Comparativa entre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz y el crucifijo del Monasterio de la Encarnación de Madrid



**Fig. 4.** Comparativa entre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz y el crucifijo del Monasterio de la Encarnación de Madrid



**Fig. 5.** Comparativa entre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz y el crucifijo del Monasterio de la Encarnación de Madrid

Este crucifijo de marfil es una pieza poco conocida. Aunque fue citada brevemente en 1984 por Estella Marcos en su monografía sobre “La Escultura Barroca en marfil en España”<sup>29</sup>, hay que destacar su inclusión dentro de la exposición “De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales”, celebrada en el Palacio Real de Madrid en 2016, donde tuvimos la oportunidad de verla y observar los llamativos paralelismos con el crucificado gaditano. La ficha incluida en el catálogo de la exposición, escrita por Riccardo Gennaioli, nos aporta el estudio más completo y actualizado sobre este marfil<sup>30</sup>. Estella ya había relacionado el crucifijo madrileño con otro conservado en el Monasterio de El Escorial y que cataloga como obra italiana del siglo XVII, vinculado a su vez con otro crucifijo de la Colección Pallavicino de Génova, considerada obra del alemán Georg Petel (1601/2-1633/34), que lo realizaría durante la estancia de este escultor en la capital ligur entre 1621/22 y 1624. Sin embargo, Gennaioli, aceptando esta relación, considera que existe una “*calidad, claramente superior, del Cristo del monasterio de la Encarnación*” respecto a la pieza de El Escorial y juzga que detrás hay “*un escultor a la altura de los mayores referentes europeos, a identificar, quizá, con Georg Petel o con un autor muy cercano a este*”. Llama también la atención que de nuevo sale a relucir en el análisis de Gennaioli la dependencia de modelos flamencos y en concreto de Van Dick y Rubens, “*con los que Petel estableció una larga relación de amistad*”.

---

### 3. CONCLUSIONES

---

Precisamente, el trabajo y los contactos que establece Georg Petel en Amberes y Génova, resultarían muy sugerentes, teniendo en cuenta la pretendida inspiración del Cristo de la Buena Muerte en modelos flamencos, como han resaltado distintos historiadores del arte, y el acusado, y muy característico, vínculo de Cádiz con el arte genovés<sup>31</sup>. Surge, no obstante, una serie de cuestiones que obligan a poner en duda, si no descartar, la autoría de este importante escultor alemán sobre la imagen. Por un lado, éste muere tempranamente, hacia 1634, algo que se contradice con la supuesta realización de la obra en 1649. Por otro lado, las obras en madera y tama-

---

29 ESTELLA MARCOS, M. M.: *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*. Tomo II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1984, pp. 65-66, nº 94, nota I.

30 GENNAIOLI, R.: “Crucifijo relicario”. REDÍN MICHAUS, Gonzalo (ed.): *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales del Patrimonio Nacional*. Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Banco Santander, 2016, pp. 114-117.

31 Sobre este tema ver, por ejemplo: SÁNCHEZ PEÑA, J. M.: *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz, 2006.

ño natural que se asignan a Petel muestran un estilo muy diferenciado respecto a la imagen gaditana<sup>32</sup>. Ante ello cabe proponer algunas posibilidades: que estemos ante una obra del círculo de Petel o bien de un escultor que ha estudiado a fondo y copiado pormenores de ciertos crucifijos de marfil existentes en colecciones españolas y de procedencia genovesa, en la línea de piezas como el del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid o el del Palacio Pallavicino de la propia Génova, ambos estrechamente relacionados. A partir de ahí, nacen nuevos interrogantes y vías de investigación que deseamos que en un futuro terminen aclarando la misteriosa paternidad de esta escultura excepcional.

---

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: “La irrupción del pleno barroco en la escultura sevillana. Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz”, *Encrucijada. Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Año I, nº 0, 2008, pp. 70-77, [http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista\\_0.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_0.pdf) [20/4/2021].
- CALA, Arantxa: “Confirman que Alonso Martínez talló el Cristo de San Agustín de Cádiz. José Miguel Sánchez Peña asegura durante la apertura de un curso en Jerez que la mano del escultor está detrás del popular crucificado”, *Diario de Jerez*, 21 de enero de 2014, [https://www.diariodejerez.es/ocio/Confirman-Alonso-Martinez-Agustin-Cadiz\\_0\\_773022820.html](https://www.diariodejerez.es/ocio/Confirman-Alonso-Martinez-Agustin-Cadiz_0_773022820.html) [20/4/2021]
- CASTELLANO PAVÓN, Miguel Ángel y RAMÍREZ LEÓN, Francisco Manuel: “Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (I)”, <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz12.htm> [20/4/2021].
- “Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (y II)”, <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz13.htm> [20/4/2021]
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y FRANCO HERREROS, Marisa: “El escultor Alonso Martínez: nuevos datos biográficos”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 75, Palencia, 2004, pp. 361-374.
- ESTELLA MARCOS, Margarita Mercedes: *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*. Tomo II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1984.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Estudios de Iconografía Sagrada”, *Anales de la Universidad de Sevilla*, nº 1, Sevilla, 1967, pp. 23-36.

---

32 Sobre Petel ver: LIEB, N. y MÜLER, T. (eds): *Georg Petel 1601/2-1634*. Berlín, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1973. KREMPEL, L. (ed.): *Georg Petel 1601/02-1634. Bildhauer im Dreissigjährigen Krieg*. Múnich, Deutscher Kunstverlag, 2007.

- KREMPEL, León (ed.): *Georg Petel 1601/02-1634. Bildhauer im Dreissigjährigen Krieg*. München, Deutscher Kunstverlag, 2007.
- LIEB, Norbert y MÜLER, Theodor (eds): *Georg Petel 1601/2-1634*. Berlín, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1973.
- MAURA ALARCÓN, Carlos: *Una aproximación al estudio de las fuentes visuales en la escultura barroca sevillana*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla, 2017, <https://idus.us.es/handle/11441/75249> [20/4/2021]
- PEMÁN, César: “Averiguaciones y misterios sobre el Cristo de la Buena Muerte”, *Diario de Cádiz*, 19, 23 y 24 de abril de 1942.
- “Más sobre el Cristo de la Buena Muerte”, *Diario de Cádiz*, 9 de mayo de 1942.
- “El Cristo de la Buena Muerte de Cádiz”. *Archivo Español de Arte*, nº XVI, Madrid, 1943, pp. 115-118.
- ROMERO DE TORRES, Enrique: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934.
- ROMERO TORRES, José Luis: “Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)”. *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, Consejería de Cultura, 2002, pp. 751-761.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz, Diputación de Cádiz, 1991.
- *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607 - Sevilla, 1666)*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito (R. CIBO D’ORIA): “El Cristo muerto de San Agustín de Cádiz, obra cumbre de la imaginería española barroca”, *Diario de Cádiz*, 2 de abril de 1942.
- “Acerca del Cristo muerto, de San Agustín, de Cádiz”, *Diario de Cádiz*, 28 y 29 de abril y 1 y 13 de mayo de 1942.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: “El Crucificado en el arte de Alonso Cano”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, Granada, 2001, pp. 105-124.
- SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Estudio técnico comparativo de tres imágenes de crucificados*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 1989 (inédito).
- *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz, 2006.

# Escultura sevillana barroca en Madrid

Jesús Porres Benavides

*Universidad Rey Juan Carlos*

**Resumen:** Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV se fortalecieron los vínculos artísticos entre Madrid y Sevilla, destacando la llegada del escultor Juan Martínez Montañés para modelar un busto de Felipe IV por encargo de Velázquez. A través de encargos reales y de la nobleza, escultores como el mencionado y su discípulo Juan de Mesa dejaron importantes obras en Madrid, como la Virgen del hospital de Antezana y el Cristo de la Buena Muerte de la colegiata de San Isidro. También destacan esculturas de influencia sevillana en museos como el Lázaro Galdiano. Estas obras reflejan la fuerte conexión artística y devocional entre la corte madrileña y el ámbito andaluz. Los jesuitas y otras instituciones religiosas contribuyeron a consolidar este flujo de esculturas.

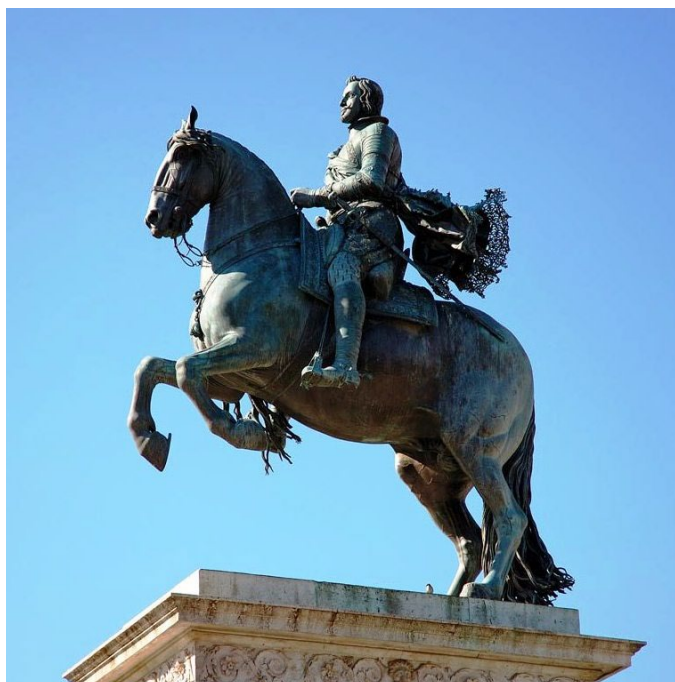
**Palabras clave:** Escultura, Barroco, Andalucía, Sevilla

**Abstract:** During the reigns of Philip III and Philip IV, artistic ties between Madrid and Seville were strengthened, most notably with the arrival of the sculptor Juan Martínez Montañés to model a bust of Philip IV commissioned by Velázquez. Through royal and noble commissions, sculptors such as the mentioned previously and his disciple Juan de Mesa left important works in Madrid, such as the Virgin of the Antezana Hospital and the Christ of the Good Death in the Collegiate Church of San Isidro. Also notable are sculptures with Sevillian influence in museums such as the Lázaro Galdiano. These works reflect the strong artistic and devotional connection between the Madrid court and the Andalusian landscape. The Jesuits and other religious institutions contributed to consolidating this flow of sculptures.

**Keywords:** Sculpture, Baroque, Andalusia, Seville

Es sabido que en el reinado de Felipe III, cuando en 1606 la capitalidad del reino vuelve de manera definitiva a Madrid, se comienza tímidamente a encargarse esculturas procedentes de Andalucía. Será durante el reinado de su hijo Felipe IV y, sobre todo tras la llegada a la corte de personajes influyentes como el valido don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, cuando se reactive con más fuerza este tráfico de obras y artistas andaluces, quizás personalizado en la figura del pintor de corte Velázquez.

El celeberrimo escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649) realizó un viaje a Madrid entre junio de 1635 y enero de 1636, con 67 años, acudiendo a una llamada de Velázquez. Montañés fue requerido para modelar en barro un busto del rey Felipe IV con los bocetos que le había realizado Velázquez. Este busto habría de ser enviado a Florencia<sup>1</sup> donde serviría como modelo al escultor florentino Pietro Tacca, que iba a realizar en bronce una estatua ecuestre de dicho rey. Esta estatua que iba destinada al palacio del Buen Retiro, se encuentra actualmente en la plaza de Oriente de Madrid (Fig.1) donde se instaló en 1843.



**Fig. 1.** *Estatua ecuestre de Felipe IV, 1634-1640, Pietro Tacca, Plaza de Oriente (Madrid).*

---

<sup>1</sup> BROWN, J. y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus ediciones, 2003, p. 115.

Durante este periodo, Montañés estará al cuidado de Velázquez que al fin y al cabo ocupaba el puesto de aposentador de palacio y que aprovechó para retratar al escultor (Fig.2)<sup>2</sup>. En él mencionado retrato se nos presenta al escultor que sujeta en su mano derecha el palillo de modelar mientras trabaja en la cabeza de barro del rey, la cual aparece de manera muy esbozada en el lienzo, probablemente inacabado<sup>3</sup>. En este cuadro Montañés no aparece como un simple escultor, sino que de alguna manera parece posar orgulloso de su condición al igual que lo hará posteriormente el propio Velázquez en *las Meninas*.



Fig. 2. Juan Martínez Montañés, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.

2 Sobre el retrato se puede leer NAVARRO MORAGAS, Francisco Javier: “El paragoné velazqueño. Reflexiones a partir del retrato de Juan Martínez Montañés”. *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 185-208.

3 Puntualmente se ha dicho que se trataba de Alonso Cano, por la indumentaria clerical que portaba, aunque este dato no es muy definitorio pues es el típico traje oscuro de la época de los Austrias, además el retratado se asemeja a otro que se conserva de Martínez Montañés pintado por Francisco Varela en 1616 y que se conserva en el Ayuntamiento de Sevilla, aunque claro está, más joven.

Montañés permaneció en la corte “*más de siete meses según su propia declaración; en recompensa le fue concedida una “visita de nao”* (pasaje gratis a las Indias y que no quiso aceptar lo que le produjo algún contratiempo). No obstante, cuatro años después el 22 de marzo de 1639, Montañés otorga carta de pago, por valor de 400 ducados “... *de ayuda de costa de viaje que hice por mandado de su majestad*”.

La relación de Velázquez con Montañés venía de antiguo; se sabe que el suegro de Velázquez, Francisco Pacheco policromó algunas de las mejores esculturas de Montañés<sup>4</sup>. Este no fue el único artista del ámbito sevillano en acudir a la corte, pues dos años antes otro importante artista como Zurbarán<sup>5</sup> fue requerido para trabajar. La conexión con Sevilla se estaba consolidando con la llegada de Olivares al poder.

Aparte de este encargo real se conservan en la capital otras piezas de origen andaluz de este primer tercio del siglo. Del discípulo de Montañés, Juan de Mesa tenemos dos obras seguras en Madrid o sus alrededores: la Virgen del hospital de Antezana en Alcalá de Henares y el Cristo de la Buena Muerte encargado para la iglesia del Colegio Imperial.

La imagen de Nuestra Señora de la Misericordia de Antezana se encarga en 1611 a un jovencísimo Juan de Mesa con destino al hospital del mismo nombre en Alcalá de Henares. Este hospital fue fundado a finales del siglo XV por don Luis de Antezana, a quien debe su nombre, y su mujer Isabel de Guzmán, con un origen muy modesto<sup>6</sup>, contando solo con doce camas. La actual capilla es posterior y la preside la imagen de la Virgen cuya inicial advocación era Ntra. Señora del Remedio y Amparo.

---

4 Aunque también sabemos cómo tuvo un conflicto con el escultor a causa de la defensa de los intereses profesionales del gremio de pintores y la supuesta incursión de competencias por parte de los escultores.

5 Este, entonces en la cumbre de su carrera, fue requerido para acometer diferentes pinturas con destino al palacio del Buen Retiro que entonces estaba finalizándose. Zurbarán permaneció menos de un año, pero su actividad fue ingente pues realizó una de las doce grandes escenas de batallas y diez episodios de la vida de Hércules. Tras esto volvió con el altisonante título de “pintor del rey”. BROWN, J. y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el rey... opus. cit.* p.145.

6 PAREJA LOPEZ, E. (dir.): *Juan de Mesa*, Tartessos, Sevilla, 2006, p. 140.



**Figs. 3 y 4.** *Nuestra Señora de la Misericordia*, Juan de Mesa, Hospital de Antezana (Alcalá de Henares).

La Virgen de pie (fig.3 y 4), sostiene al niño sobre su lado izquierdo y por la forma que lo lleva, ha sido vista por algunos como la imagen de un sacerdote portando un ostensorio<sup>7</sup>. Ella inclina la cabeza y baja su mirada en atención al fiel que estaría más bajo, como corresponde al presidir la hornacina principal del retablo. La Virgen tiene un tocado dejando la cabellera al aire.

A la imagen, aunque siempre suscitó un gran interés por parte de la crítica historiográfica, no recupera su atribución a Juan de Mesa<sup>8</sup> hasta los años 80, cuando se confirma documentalmente. Fue el hermano Diego de la Cruz, procedente de Sevilla, en la década de los 20 del siglo XVII el que encarga la escultura allí. La imagen de la Virgen depende tipológicamente del modelo que había creado Montañés con la Virgen con el niño del monasterio de San Isidoro del Campo<sup>9</sup> y a su vez será semejante a otras creaciones como la Virgen de las Cuevas que tuvo que realizar Mesa, en sustitución de Montañés que se había comprometido a realizarlas en 1623, junto a un San Juan Bautista<sup>10</sup>.

7 VALDIVIESO, E., OTERO, R. y URREA, J.: *El Barroco y el Rococó. Historia del Arte Hispánico*, vol. 4, Madrid, Alhambra, 1978, p.160.

8 LUNA MORENO, L.: "Una obra de Juan de Mesa; la Virgen de la Misericordia del hospital de Antezana, de Alcalá de Henares". *Apotheca*, n° 3, Córdoba, 1983, p. 67.

9 De pequeñas proporciones mide 0,78 cm de altura, se encargó en 1608.

10 Ambas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, junto a las magníficas esculturas que realizara Juan de Solís.

La otra obra es el magnífico Cristo de la Buena Muerte de Madrid<sup>11</sup>, actualmente en la catedral de la Almudena. Esta imagen (fig.5 y 6) presidía un retablo en una capilla en la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, actual Colegiata de San Isidro el Real. Dicha capilla fue mandada construir por el consejero de Castilla Francisco de Tejada y Mendoza. Parece que el tracista o mejor dicho el “decorador” no era otro que el noble romano Giovanni Battista Crescenzi, marques de la Torre. Según consta, en el centro de dicha capilla debía disponerse “*el cristo grande que tengo en mi oratorio*”<sup>12</sup>.



**Figs. 5 y 6.** *Cristo de la Buena Muerte* (general y detalle del rostro), 1621, Juan de Mesa, Catedral de la Almudena (Madrid).

Se sabe de dos encargos de crucificados a Mesa por el pintor Jerónimo Ramírez en 1621 que actuaría como intermediario de Francisco de Tejada<sup>13</sup> y otro en 1627 de

11 Tiene unas dimensiones de 170 cts.

12 ATERIDO FERNÁNDEZ, A.: “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión”. DE CARLOS VARONA, M. C. (coord.): *La Imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, p. 154.

13 Para más información leer ATERIDO FERNÁNDEZ, A.: “Idea y contexto de una talla sevillana: La Capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t.81, nº 246, 1998, pp. 201-238.

parte de Antonio Pérez. Se comprometía a tallarlos según el modelo de la casa profesa de Sevilla. Por lo tanto, uno de ellos podría ser éste<sup>14</sup>. Como defiende Aterido esto explicaría la forma en cómo llegaron esculturas procedentes de Andalucía a la corte en estos años, a cargo de funcionarios y nobles de origen andaluz o que trabajaron en Andalucía. Como nos cuenta Aterido, la elección de Tejada del Cristo de la Buena Muerte no era baladí, ya que esta advocación estaba muy relacionada con las devociones de los jesuitas. Su hermano Félix de Guzmán, canónigo de la catedral sevillana tuvo relación con los jesuitas de allí (donde había labrado Mesa otra imagen de crucificado con esta advocación). Además el propio Tejada presidió la Casa de Contratación entre 1615 y 1618<sup>15</sup>. Parece también muy sintomático que el jesuita Juan Bautista Poza dedicara a Francisco de Tejada su *Práctica de ayuda a morir* editada en Madrid en 1629. Del mismo modo, los jesuitas impulsaron la advocación mariana de “la virgen de la Buena Muerte” y así había una imagen en la iglesia sevillana de la Anunciación casa profesa de los jesuitas<sup>16</sup>. El heterogéneo conjunto de la capilla<sup>17</sup> incluía un vaciado de un niño Jesús de Martínez Montañés que no se llegó a realizar.

En el museo Lázaro Galdiano se conserva un busto de una Magdalena (fig.7) que estudiaron José Carlos Pérez Morales y Álvaro Dávila. La obra estaba identificada como *San Juan o la Magdalena* y atribuida a Montañés. Según los autores “la estética de Martínez Montañés más sosegada y clásica y la fuerza emocional de ese rostro se apartaba del maestro acercándose a Mesa”<sup>18</sup>. Según Dávila y Pérez Morales “la pieza presenta un inequívoco signo mesino en el modelado del cuello con papada y hendidura horizontal en su mitad” de forma similar a como aparece en la famosa Virgen de las Angustias de Córdoba (fig.8) o en la Inmaculada carmelita del convento de las Teresas de Sevilla. También ven clara la forma en que está tratado el ca-

14 El crucificado habitualmente se atribuía al hermano Domingo Beltrán. La primera que lo atribuyó al escultor cordobés fue M<sup>a</sup> Elena Gómez Moreno al compararlo con la silueta del Cristo del Amor y su sudario y el rostro y volúmenes con el de la Buena Muerte sevillano. La crítica se decanta como la fecha de realización la de 1621 y por tanto el contrato de Jerónimo Ramírez. PAREJA LOPEZ, E. (dir.): *Juan de Mesa... opus cit.* pp. 214-216.

15 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: “Las relaciones...*op.cit.* p.155.

16 PORRES BENAVIDES, J.: “La imagen devocional en los territorios de la monarquía hispánica después de Trento”. *Cauriensia*, vol. XVIII, 2023, p. 1008.

17 Por desgracia perdido en gran parte debido al incendio de la Iglesia en 1936, como el conjunto atribuido a Pedro de Mena y que acompañaba al Cristo. Este sufre daños irreversibles en las piernas llegando a perderlas casi íntegramente, aunque se salvó de la quema total pues fue trasladado a otro lugar más seguro.

18 El busto mide 44 cm de altura y se encuentra mutilado a la altura de los hombros. PÉREZ MORALES, José Carlos: “Santa María Magdalena, probable obra de Juan de Mesa”, *La Hornacina*, 30 de mayo de 2007, <http://www.lahornacina.com/curiosidadesmesa2.htm> [fecha de consulta 22/10/2019]

bello con otras obras seguras de Mesa como la cabeza cortada del San Juan Bautista de la Catedral sevillana.



Figs. 7 y 8. *Busto de la Magdalena*, museo Lázaro Galdiano (Madrid) y *Rostro de la Virgen de las Angustias* (Córdoba), Juan de Mesa

Al menos desde 1926, se tiene constancia de la presencia en la colección del busto<sup>19</sup> que podría corresponder con la Magdalena que el superior de la Compañía de Jesús, Pedro de Urteaga, contrató con Juan de Mesa junto a la hechura del crucificado de la Buena Muerte<sup>20</sup> actual titular de la cofradía universitaria de Sevilla<sup>21</sup>. Por

19 Con el número de catálogo 269. PORRES BENAVIDES, J.: "Obras escultóricas andaluzas en el Museo Lázaro Galdiano". *Coleccionismo, mecenazgo y mercado Artístico: Orbis Terrarum. IV Congreso Internacional (2020)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020, pp. 332-345.

20 "La una con cristo crucificado y la otra una madalena abraçada al pie de la cruz de madera de cedro ambas a dos de la estatura ordinaria umana por preçio de siento y sinquenta ducados". RODA PEÑA, J.: "Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco". *En torno al Réquiem de Tomás Luis de Victoria, ensayos sobre arte, música y pensamiento*, Sevilla, 2015, p. 67.

21 PÉREZ MORALES, J. C. y DÁVILA, Á.: "Nuevas aportaciones al catálogo del escultor Juan de Mesa". *Temas de estética y arte*, nº21, 2007, pp. 66-69.

último, señalar que hay dos esculturas de plomo según los modelos difundidos por Juan de Mesa en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid<sup>22</sup>.

En el museo Valencia de Don Juan hay una escultura funeraria infantil<sup>23</sup> (fig.9) de madera estucada y tela encolada con claras reminiscencias sevillanas. Fernández Ahijado ha visto un precedente en las figuras del mausoleo de los XII condes de Niebla fechadas en 1607, realizadas por el poco conocido Francisco de la Gándara y situadas en los laterales de la iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, en donde aparecen los padres acompañados de sus hijos<sup>24</sup>, aunque quizás el modelo más sobresaliente estaría en las esculturas orantes de la familia de Felipe II y Carlos V por los Leoni para el Escorial.



**Figs. 9 y 10.** *Figura de niño orante*, Museo de Valencia de don Juan (Madrid).

Fuente: Jesús Porres Benavides. Mausoleo de los XII Condes de Niebla en la iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Fernando Cruz Isidoro.

22 SANZ GARCÍA, A.: *El niño Jesús en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional Servicio de Publicaciones, 2011, pp. 98-99. Sobre este tema se puede consultar también PORRES BENAVIDES, J.: “La producción de niños Jesús en la primera mitad del seiscientos sevillano: modelos artísticos y producción industrial”. CHRISTIANSEN CHU CHIMPECAN, J. A.: *Nacimiento: la Encarnación del hijo de Dios*, Lima, edit. Municipalidad de Lima, 2023, pp. 35-48.

23 Fue estudiada en su día por FERNÁNDEZ AHIJADO, C.: *El mundo que vivió Cervantes*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005. Tiene unas medidas de 77,5 x 38 x 38, 5 cm.

24 CRUZ ISIDORO, F.; “La muerte también es símbolo de poder. Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629). En *Hum17. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas investigaciones 2022*. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz: HUM171, 2022. pp. 45-68.

El orante viste la indumentaria propia de su edad y de su época (Felipe III) con calzas acuchilladas capa y golilla al cuello. La cabeza y especialmente el cabello tan ensortijado recuerdan a obras de Martínez Montañés. Las manos con las falanges muy marcadas y bien construidas también recuerdan a obras suyas.

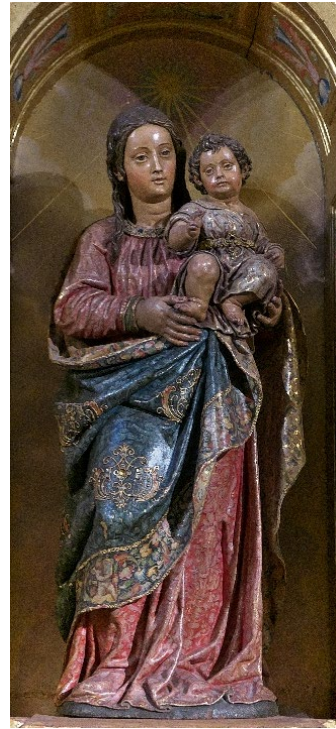
En la Venerable Orden Tercera de Madrid en su capilla del Cristo de los Dolores<sup>25</sup> aneja a la iglesia de San Francisco el Grande, se conserva una Virgen del Rosario actualmente en la sacristía (Fig.11). Esta obra anteriormente presidía un retablo barroco de columnas salomónicas<sup>26</sup> en la nave de la iglesia y que fue desmontado hacia los años 60 del siglo anterior. De la imagen no se ha encontrado documentación en el archivo de la VOT<sup>27</sup> aunque se sabe que estaría hecha hacia 1635.

---

25 Para más información de dicha capilla se puede consultar CASTRILLO, J. M.: “La capilla del Cristo de los Dolores de la V. O. T. de San Francisco, de Madrid”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 26, nº. 4, 1918, pp. 272-278. Muy interesante es el mencionado artículo de ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: “Las relaciones...*op.cit.* pp. 151-170. Aunque no trate la imagen que nos concierne si hace una valoración muy interesante entre programas pictóricos y escultóricos en dicho espacio.

26 Como se puede observar en una foto del archivo Gómez Moreno actualmente en el IPHE de 1916. Este desgraciado incidente fue general para el resto de los retablos de la iglesia, incluso se llegó a desmontar el baldaquino barroco que cobija la imagen del Cristo de los Dolores, aunque por fortuna se pudo volver a instalar después de la declaración como Monumento Histórico Artístico de la iglesia.

27 No así de las donaciones de otras imágenes como el documento en que Ángeles García dejó para la iglesia de la enfermería una imagen de san Isidro en 1737 y que se conserva en la actualidad. O la donación que hizo María Antonio Giravancas de una escultura que representa la cabeza de un santo mártir “se colocó en la capilla de N.O en 1830”. En dicho documento se cita como una cabeza de un “Sto martir de buena escultura”, que se podría corresponder con la cabeza del San Atanasio de Villabrille, estudiada por URREA, J.: “Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII”. *BRAC*, nº48, 2013, pp. 87-88. José Luis Cueto nos relata que “la información que ofrecen las actas en estos años es constante pero muy parca en detalles. Del retablo principal se habla únicamente de esculturas, que aparentemente ya estaban realizadas y quizás se reutilizaron una vez terminada la estructura del retablo: dos tallas de San Luis rey de Francia y Santa Isabel de Hungría, y la imagen de la Virgen cuyo “adorno” (AVOT Ma, c. 1, lib. 2, ff. 133-133v) y colocación en su emplazamiento se encomendó también a Carducho. CUETO MARTÍNEZ-PONTRÉMULI, J. L.: “Vicente Carducho y la Venerable Orden Tercera de San Francisco: devoción, gobierno y obras”. *BSAA Arte*, nº88, 2022, p. 183.



**Fig. 11 y 12.** *Virgen del Rosario*, sacristía de la capilla del Cristo de los Dolores (Madrid).

Fuente: Jesús Porres Benavides.

*Virgen con el Niño*, 1610,

Monasterio de San Isidro del Campo, (Santiponce), Juan Martínez Montañés.

La Virgen se muestra erguida y sostiene con la mano izquierda a su hijo que está sentado. El niño de formas mórbidas bendice con su mano derecha y el rostro tiene las facciones parecidas a las de otros niños Jesús del maestro alcalaíno. La Virgen, de apariencia serena mira al espectador y con la derecha coge el rosario atributo de su advocación. Se asienta en la media luna y en el frente presenta un querubín que le sirve de peana. El manto que lleva casi que le cubre la túnica pues se ciñe en el lado derecho. A pesar de estos se insinúan los volúmenes como el de la pierna izquierda medio flexionada. La obra se encuentra repolicromada al menos en algunas zonas como el manto y la túnica del niño.

La Virgen recuerda a obras andaluzas y más en concreto sevillanas (aunque quizás también granadinas) como la *Virgen con el niño* o *del Buen Consejo*<sup>28</sup> que

<sup>28</sup> Que está tratada como una Inmaculada por el escabel de media luna con querube donde se apoya al igual que nuestra imagen. HERNANDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*,

está en el ático del retablo de San Juan Evangelista en la iglesia del convento de San Leandro, trazado por Juan de Oviedo y las esculturas realizadas por Montañés como la Virgen con el Niño del Monasterio de San Isidoro del Campo.

En la iglesia del Sacramento, del antiguo convento de religiosas *bernardas* o cistercienses y actual Catedral Castrense de las Fuerzas Armadas en Madrid, se conserva un crucificado (fig. 13) que también tiene una clara relación con lo sevillano y que podría datarse en el primer tercio del siglo XVII. La obra se puede relacionar con otras del maestro de Villacarrillo Francisco de Ocampo (1579-1639) como el cristo del Calvario de Sevilla.

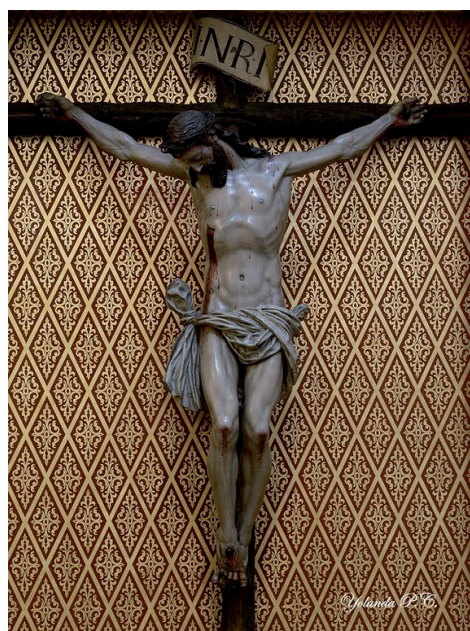


Fig. 13 y 14. *Crucificado* (general y detalle), Catedral Castrense de las Fuerzas Armadas (Madrid).  
Fuente: Yolanda Pérez-Cruz.

También la famosa imagen de Jesús de Medinaceli de Madrid<sup>29</sup> y fue elaborada en talleres sevillanos en el siglo XVII, y está atribuida al círculo del imaginero Juan de Mesa. Su iconografía refleja el momento que Cristo es sentenciado antes de ser crucificado<sup>30</sup>.

Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, p. 234.

<sup>29</sup> Está tallado de cuerpo entero y tiene una altura 173 cm.

<sup>30</sup> Sobre esta imagen se puede consultar DE CARLOS VARONA, M. C.: "Imágenes rescatadas" en la Europa Moderna: el caso de Jesús de Medinaceli". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 12, nº 3, 2011, p. 327-354. GUEVARA PÉREZ, E.: *El Cristo de Medinaceli y su Archicofradía*, Madrid, Almuzara, 2019.



Fig. 15 y 16. *Jesús de Medinaceli*, Basílica de Nuestro Padre Jesús de Medinaceli (Madrid).  
Fuente: Enrique Guevara Pérez

Aunque con toda probabilidad no provengan de conventos, iglesias o casas madrileñas en el museo Lázaro Galdiano de Madrid se encuentran igualmente una serie de esculturas que tienen filiación segura sevillana<sup>31</sup>. Entre estas destaca un relieve en terracota policromada denominado *La Erección de la cruz*<sup>32</sup>, clasificado como pieza napolitana de finales del siglo XVII<sup>33</sup> (Fig. 15).

Esta obra, de 21,50 cm de alto por 28 de ancho y formato ovalado, muestra a Cristo crucificado en el momento de ser levantado, en la escena conocida popularmente como *la Exaltación*. La cruz es sostenida por cinco esbirros, que con gran esfuerzo la levantan junto con el reo. Muy dinámicas son las figuras de los sayones,

31 Estas obras se estudiaron más en profundidad en PORRES BENAVIDES, J.: “Obras escultóricas andaluzas en el museo Lázaro Galdiano”. En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado Artístico: Orbis Terrarum*. IV Congreso Internacional, Universidad de Sevilla 2020, pp. 332-345.

32 Se encuentra en una de las vitrinas de la planta superior con nº inv. 3410. En el reverso se puede ver una etiqueta pegada de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el nº de inventario 1543 y procedencia “L. Galdiano”. También tiene los números 26485 40800 inscritos a tinta y 3410 a rotulador. Agradezco a Amparo López, conservadora del museo por las facilidades que me ha prestado para investigar las piezas.

33 CAMPS CAZORLA, E.: *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)*, p. 40. Sin publicar.

dos de ellos se encuentran en la parte inferior de la escena, uno de los cuales soporta con su espalda el madero, mientras que otro, con las piernas abiertas y los brazos agarrados a la cruz, hace un esfuerzo titánico para empujar hacia arriba. Los otros tres, que se encuentran en la parte superior de la escena, ayudan en este cometido, incluso uno de ellos, representado con el torso desnudo, tira del paño de pureza de Cristo para este fin.

Muy anecdótica es la imagen del niño que está en el centro, con un canasto de materiales que habrán servido para clavar a Cristo en la cruz. También es interesante la representación de los dos soldados a caballo, uno de los cuales va vestido como militar del siglo XVI con armadura y casco, mientras que el otro se representa como un elegante oficial. Al fondo, en bajorrelieve, se observan una serie de personajes entre los que destacan un sayón de espaldas tocando una trompeta y un soldado con lanza o pica escoltando a los ladrones que van a acompañar al crucificado en su castigo.



**Fig. 17.** *La erección de la cruz*, segunda mitad del siglo XVII, anónimo escuela andaluza, Museo Lázaro Galdiano.

Fuente: Jesús Morate Roldán.

La escena se inspira compositivamente en obras como el cuadro de Rubens *La Elevación de la Cruz*<sup>34</sup>. Dicha pintura fue difundida desde su primera reproducción en grabado de 1638 por Hans Witdoeck<sup>35</sup>, aunque en la misma se invierte el grupo del Cristo y los sayones que lo levantan, uniéndolos al grupo de los soldados que están a caballo en comparación con la escultura de la Colección Lázaro.

Sin embargo, un análisis más detallado nos pone en la pista de obras posteriores, como el grabado en el que definitivamente se inspira del mismo tema, obra de Schelte a Bolswert<sup>36</sup>, tomando de referencia un cuadro de Van Dick<sup>37</sup>. De hecho, si volteamos la obra (lo que nos lleva a pensar que utilizó un grabado) quedan muy patentes las similitudes. Los cuatro sayones que levantan la cruz son prácticamente idénticos, aunque el que está semidesnudo que en el cuadro tira de la cuerda (copiando al de Rubens) aquí tira del paño de pureza de Cristo. Más parecido tienen todavía los soldados a caballo, especialmente el que está en primer plano, que es una copia casi literal del grabado.

---

34 Realizado entre 1603-1611, y que originalmente estuvo situado sobre el altar mayor de la iglesia de Santa Walburga en Amberes.

35 Para esta obra hace Rubens una pintura preparatoria para el grabado hoy en la Toronto Art Gallery. Para ello transforma el paisaje ampliándolo y modificó algunas figuras. También cambió algunas cuestiones iconográficas, Cristo está sujeto a la cruz con cuatro clavos en vez de los tres que presenta en el tríptico. El grabado contiene una dedicatoria a Cornelis Van der Geest, destacado comerciante y coleccionista de arte que, hasta su muerte en 1638, fue amigo y cliente de Rubens, a quien ayudó para que le encargaran el cuadro de la elevación de la Cruz. La hipótesis de que esta pequeña obra sirviera de inspiración para la realización del grabado toma fuerza porque las dimensiones casi coinciden con las de la estampa, además se sabe que Rubens quería hacer un grabado de esta obra desde años atrás. El uso restringido de color como comenta Vergara pudo ayudar al grabador a conseguir los efectos de matices en claroscuro, además de servir como un posible grabado o venderlo. Una diferencia además notable entre este boceto y la mayor parte de los que realizó Rubens para grabados es que este está coloreado y lo normal en él eran de tipo monocromos. LAMMERTSE, F. y VERGARA, A.: *Rubens, pintor de bocetos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 204-206.

36 Con medidas de 47.2 x 34.7 cm. tiene la siguiente inscripción: ET POSTQUAM VENERUNT IN LOCUM, QUI VOCATUR CALVARIAE, IBI CRICIFIXERUNT EUM. Luc.23. V 33 y la anotación *Antonius van Dick pinxit / S.a Bolswert sculpsit*. HOLLSTEIN, F.; WILHELM, H. y TURNER, S.: *The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Anthony Van Dyck.; compiled by Simon Turner; edited by Carl Depauw Sound & Vision, 2002, Rotterdam, pp. 60-67.

37 A finales de 1630, se le encargó la Erección de la Cruz para la iglesia de Saint-Martenskerk en Kortrijk (Bélgica). Para esta obra, Van Dick hizo un boceto preliminar. Este boceto complació a los patrocinadores, escribiendo al canónigo de Kortrijk, Rogier Braye y solicitando 800 florines para la ejecución del retablo que había diseñado. El canónigo encontró esta suma excesiva y le pidió al artista que abaratara la obra. El artista aceptó y en 1631 fue enrollado y enviado por un carro de carga a Kortrijk. VAN DEN BRANDEN F.J.: "History of the Antwerp School of Painting: Van Dyck (1883)", *The Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project*, 2018, <http://jordaensvandyck.org/articles/van-den-branden-van-dyck/> [20/03/2019]. En el Museo Bonnat de Bayona hay otra versión de esta obra de Van Dyck.

Este grabado (Fig. 16) sirvió para la realización de obras pictóricas posteriores como *La Elevación de la Cruz* de Jacob Andries Beschey<sup>38</sup>. En el museo Snijders & Rockoxhuis de Amberes se encuentra este boceto de *La erección de la cruz*<sup>39</sup> en terracota, datado a finales del siglo XVII y que curiosamente parte de ese mismo grabado o pintura pero en volumen en vez de en relieve.



**Fig. 18.** *La Elevación de la Cruz*, obra de Schelte a Bolswert, según modelo de Anton Van Dick

Manuel García Luque analizó hace unos años una placa en barro también de temática pasionista en el Museo de Bellas Artes de Sevilla con una *Piedad*<sup>40</sup>, catalogada como anónimo sevillano, siglos XVII-XVIII, que figuró en la exposición celebrada en Valladolid en 1984 sobre “La escultura en Andalucía”<sup>41</sup> como obra anónima vinculable a Pedro Roldán<sup>42</sup>. Como bien señala García Luque, está calcada de la *Pieta*

38 Amberes, 1710-1786, pintor y anticuario flamenco. Nacido en el seno de una familia de pintores. El Museo del Prado conserva esta obra de Beschey, *Elevación de la cruz*, en depósito en el Museo de Salamanca, óleo sobre tabla, 46 x 35 cm, firmado [P2364].

39 Con la catalogación “Lovaina, Museo M, inv. C / 159”.

40 Ingresó con la donación González Abreu en 1928. Aparece reproducida en MORENO MENDOZA, A; PAREJA LÓPEZ, E.; SANZ SERRANO, M. J. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Gever, 1991, p. 155. Agradezco a Ignacio Hermoso Romero, conservador del Museo, las informaciones dadas.

41 En la ficha que se realizó para la exposición se dice también “que pudo adornar la canastilla de algún paso procesional de la Semana Santa”. VV. AA: *La escultura en Andalucía, siglos XV a XVIII*, catálogo de la exposición, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 1984, p. 72.

42 GARCÍA LUQUE, M.: “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”. GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J.(coords.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 235.

*Caprarola*, una de las pocas estampas realizada por Annibale Carracci (1597) que fue luego copiada por su hermano Agostino. Como sabemos los grabados flamencos tuvieron mucha influencia en el resto de Europa. Efectivamente, esto de que el escultor se vea influido por fuentes gráficas no es nuevo, ni exclusivo del área andaluza.

Por su estilo barroco y carácter andaluz (posiblemente sevillano), así como por su morfología, recuerda a los relieves que portan las canastillas procesionales desde el Barroco en Andalucía occidental. Lo único que no concuerda es su soporte, barro cocido, pues este tipo de relieves, así como la canastilla y las decoraciones que tiene esta, suelen realizarse en madera, un material menos frágil, aunque también menos duro. Por su carácter acabado y preciosista, así como por la exquisita policromía que presenta, es posible que fuera el primer modelo de un encargo. El tándem formado por Cristóbal de Guadix y Luis Antonio de los Arcos recibió en 1678 el encargo del paso de misterio de la Exaltación de Sevilla<sup>43</sup>, aunque parece que no fue terminado hasta 1682<sup>44</sup> por falta de fondos, como recuerda Roda Peña. Dicha obra fue contratada al matrimonio los Arcos-Roldán, junto a los cuatro ángeles pasionarios que están en las esquinas de dicho paso. Mayor interés, sin duda, tienen estos relieves que los comentados anteriormente. Según Roda, estas piezas muestran una clara afinidad con el estilo y procedimientos técnicos de Luisa Roldán, lo que permite suponer su implicación personal en la resolución plástica de tales obras, aunque quizás también la participación puntual de su marido, Luis Antonio de los Arcos, en los medallones<sup>45</sup>(Fig. 17). Estos muestran claramente la filiación roldanesca y en alguno, como el del Entierro de Cristo, transcribe de manera clarísima la misma escena que compusiera Pedro Roldán unos años antes para el retablo mayor de la iglesia de la Santa Caridad de Sevilla.

---

43 Publicado por Francisco de Paula Cuéllar Contreras en 1975. Son interesantes otros ejemplos en el área castellana, como el paso de *la Elevación de la Cruz* realizado por el escultor Francisco Rincón para la ciudad de Valladolid a comienzos del XVII.

44 RODA PEÑA, J.: *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2016, p. 43. Aunque el paso ya estaba atribuido por González de León, Bermejo y Carballo y Pérez Porto desde el siglo XIX a Roldán. VV. AA: *De la entrada triunfal al Calvario*, Tartessos, 2005, p. 357.

45 *Ibíd.*, pp. 246-247. Estos han sido restaurados por Pedro Manzano entre los años 2009 y 2010, al cual agradezco la aportación de estas fotografías. MANZANO BELTRÁN, P.: "La imaginería en la hermandad de la Exaltación, la restauración del conjunto escultórico". *La Exaltación. Una década de patrimonio restaurado y enriquecido*, Sevilla, 2010, pp. 28-33.



**Fig. 19.** *Cartela del paso de misterio de Exaltación de Sevilla*, h. 1687, Luisa Roldán y Luis Antonio de los Arcos.  
Fuente: Pedro Manzano Beltrán.

La versión del Museo Lázaro Galdiano es sin duda una obra de filiación andaluza y en concreto tiene en común elementos del relieve de la canastilla de la Exaltación de Sevilla, aunque invertida. Detalles similares son la disposición de algunos de los sayones que están levantando la cruz, el sayón que toca la trompeta al fondo, aunque presenta algunas novedades como la forma frontal en que se muestra el crucificado, mientras en el de Sevilla lo levantan horizontalmente presentándolo en escorzo.

Otra obra de posible filiación andaluza en el mismo museo es el conocido por *San Jerónimo* (Fig. 18) y catalogado por el museo como de “*círculo de Juan Pascual de Mena*”, mediados del siglo XVII-XVIII con núm. de inventario 6<sup>46</sup>. La ficha del santo que realizó Camps Cazorla en la catalogación de mediados del siglo anterior la describe como “*busto de santo, con gran tonsura y barba, revestido de dalmática de cuyo collar penden dos borlas de pasamanería. En madera policromada, con la dalmática, collarino y base plateados*”. Camps la clasificaba como arte español de mediados del siglo XVI. Se sabe que estaba en la colección Lázaro antes de 1926<sup>47</sup>.

46 En la ficha web del museo aparece como obra de Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona, tomado de GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F.: “Dos esculturas madrileñas en el Museo Lázaro”. *Goya*, nº193-195, 1986, p. 152. Altura = 63 cm; profundidad = 32 cm; capa, anchura = 52 cm. GABINETE, Vitrina 21.2.

47 Porque figura en el catálogo de la colección de ese año.



**Fig. 20.** *San Jerónimo*, segunda mitad del siglo XVII-XX, círculo de Pedro Roldán, Museo Lázaro Galdiano (Madrid).  
Fuente: Jesús Morate Roldán.

Hace unos años Pedro Francisco García Gutiérrez la catalogó como obra madrileña perteneciente a la escuela de Villabrille y Ron y en concreto a Juan Pascual de Mena. Como bien observó García Gutiérrez, no se trata de una obra de Villabrille, del que decía que en la segunda mitad del siglo XX había sufrido un exceso “atribucionista” y lo propuso como posible obra de “*Juan Pascual de Mena o Luis Salvador Carmona, especialmente de la del primero de los artistas mencionados*”<sup>48</sup>. También señaló algún paralelismo con el “*San Marcos de su iglesia madrileña*”, esta sí obra de Juan Pascual de Mena, o “*del Cristo del Desamparo en el antiguo convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid*”<sup>49</sup>. Analizando la obra de Juan Pascual de Mena, vemos a un autor de indudable calidad, pero que poco tiene que ver con esta cabeza<sup>50</sup>. Esta obra puede tener las lógicas similitudes con alguna cabeza de santo barbado como el San Benito de la igle-

48 Ibid., p. 152.

49 Creemos que es un error del autor y que se refiere al cristo del Desamparo de Alonso de Mena, hoy en la iglesia de San José de Madrid, antiguo convento de carmelitas descalzos.

50 De hecho, consultando la obra de PÉREZ DE DOMINGO, L.: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*, Madrid, FUE, 2007, el autor ni siquiera la menciona en su extenso catálogo.

sia madrileña de su advocación, pero incluso obras que podrían parecerse por representar un varón anciano con barba como el atribuido y lamentablemente perdido San Ginés de la Jara de Cartagena, no tienen demasiado en común. Tampoco la cronología que propone de la segunda mitad del siglo XVIII nos parece muy acertada.

La escultura está compuesta de dos piezas, la cabeza y el busto, es de madera de conífera, seguramente pino<sup>51</sup>. Llama la atención especialmente la desproporción de los hombros con la cabeza, así como el busto tipo relicario (aunque no tenga hueco para reliquia) plateado<sup>52</sup>, incomprensiblemente bien conservado para la fecha de la que pretende ser y sin ningún desgaste en la superficie. Algunos motivos iconográficos como la cruz de Malta, de los que no sabemos a qué hacen referencia, y el estilo un tanto ecléctico del busto nos llevan a pensar en una posible modificación para ponerlo a la venta por parte de anticuarios. Hay que tener en cuenta que José Lázaro compró mucho en el mercado anticuario tanto fuera de España como en la propia península. Las características de la obra parecen indicar un origen andaluz, región donde a principios de siglo compraron con frecuencia tanto Lázaro como otros coleccionistas importantes como el pintor Joaquín Sorolla<sup>53</sup> y en concreto con el ámbito sevillano<sup>54</sup>. Según nuestro criterio, corresponde más a una obra del círculo de Roldán y de la segunda mitad del XVII. El perfil recuerda mucho a algunas obras del maestro donde hay improntas de su plástica respecto a la técnica de talla, la ausencia de postizos, etc., que, como comenta Roda, comparten muchos escultores contemporáneos al sevillano, entre discípulos, seguidores y admiradores de su plástica, lo que dificulta mucho su catalogación. Hubiera sido interesante definir más la autoría, pero resulta bastante problemático al contar solo con la cabeza.

La presunta identidad iconográfica del busto que estudiamos es problemática, pues lo mismo podría tratarse de un San Jerónimo, al que, cuando no se le representa de cardenal (y no de simple diácono como este) aparece como eremita, como de otro religioso. Tampoco a San Jerónimo se le suele representar tonsurado.

---

51 En el reverso se puede ver una etiqueta pegada de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico con el nº de inventario 1042 y procedencia "L. Galdeano".

52 Con la técnica tradicional de pan de plata sobre bol rojo y con su preparación correspondiente de estuco.

53 PORRES BENAVIDES, J.: "Joaquín Sorolla, coleccionista de obras de arte, y sus estancias en Sevilla". *Boletín de Arte Uma*, Málaga, 2017, pp. 215-219.

54 Agradezco a José Roda, Miguel Ángel Marcos y Manuel García Luque la consulta sobre dicha pieza.

Por último, tendríamos que comentar el denominado *Niño de la Pasión*<sup>55</sup>(fig.19), una escultura en madera policromada y estofada<sup>56</sup>. Es un Niño Jesús dormido sobre la cruz, relacionado a su vez con la representación de Cristo difunto<sup>57</sup>, prefiguración de la Pasión que está muy presente en la España contrarreformista<sup>58</sup>.



**Fig. 21.** *Niño de la Pasión*, segunda mitad del siglo XVII, Museo Lázaro Galdiano (Madrid).  
Fuente: Jesús Porres Benavides.

Como recuerda Peña Martín la idea de asociar la Pasión de Cristo, desde su tierna infancia no es nueva y se asienta con especial fuerza durante la *Devotio moderna*<sup>59</sup> con numerosos ejemplos en la plástica española, pero especialmente en la andaluza desde finales del siglo XVI. Durante la Contrarreforma se insistió en que se podía

55 CAMPS CAZORLA, E.: *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)*. LÁZARO, J.: *La Colección Lázaro de Madrid*, Madrid, La España Moderna, 1926. CAMÓN AZNAR, J.: *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, FLG, 1951.

56 Dimensiones de la base, máximas, 58 cm de largo por 36 cm de ancho. Base con moldura de ovas, antigua, sobre zócalo con moldura de bronce.

57 MARTINEZ PELAEZ, A.: "Cementerios, tumbas y el espacio sagrado de la muerte". PORRES BENAVIDES, J. (coord.): *Actas de jornadas Forma y Función en espacios sagrados*, Madrid, Servicio de Publicaciones URJC, 2018, pp.5-13.

58 Este tema lo trata REQUENA BRAVO DE LAGUNA, J. L.: "Algunas consideraciones iconográficas sobre la prefiguración de la Pasión de Cristo en su Santa Infancia en la pintura barroca andaluza". GILA MEDINA, L. (coord.): *"Aquenda et allende": Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (Siglos XV-XVIII)*, Diputación Provincial de Granada, 2014, pp. 63-85.

59 Esta proponía una forma de vivir la religión más personal y animaba a meditar sobre la humanidad de Jesús y de María, su madre.

mover más a la devoción del fiel a través de la figura del Jesús-niño “que mostraba la tierna inocencia de aquel que había nacido para morir en la cruz”<sup>60</sup>. Como dice el mismo autor “resaltaba simbólicamente la estrecha conexión entre los misterios de la Encarnación y de la Pasión de Cristo”<sup>61</sup>.

La imagen en su momento tendría el cráneo –que ha perdido– sobre el que apoya el brazo. La calavera, símbolo de la muerte que habría de vencer con su propia Muerte y Resurrección, pero también referencia directa al monte Calvario y al paralelismo entre el viejo y el nuevo Adán. También la historiografía artística ha visto un precedente en el *Eros dormido sobre un cráneo*.

Otro museo madrileño, el Sorolla, que conserva el ambiente original de la vivienda y taller del pintor Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863 - Cercedilla, 1923), atesora varias de sus obras junto con piezas que el pintor compró para la decoración de su casa, convirtiéndose por tanto en una de las casas-museos existentes en la ciudad, en este caso añadiendo la singularidad de incluir también el estudio del pintor.

Como ya dimos a conocer en otro artículo<sup>62</sup> Joaquín Sorolla realizó una serie de viajes a la ciudad hispalense entre 1902 y 1918. En estos parece ser que se dedicó a la compra de algunos objetos para la decoración de la casa que se estaba construyendo en Madrid. Es conocida la afición de Sorolla a las piezas escultóricas de época, obras pétreas para la decoración del patio y en madera para el interior. Adquiere piezas muy destacadas tanto clásicas como medievales, renacentistas y barrocas. Algunas obras son foráneas, como la virgen regalada por el anticuario alemán Joseph Weissberger, pero algunas de las más relevantes tienen un origen andaluz, como la magnífica Inmaculada atribuida a Pedro de Mena (79x69x29), adquirida en Granada al tallista Fuentes, por mediación de don Joaquín Torrente, en 1917 y esculturas policromadas, como son el San Joaquín, fechable en la segunda mitad del siglo XVIII y escuela sevillana<sup>63</sup> que atribuimos a la órbita de Cayetano de Acosta o a alguno de los seguidores de Pedro Duque Cornejo. La peana de esta imagen fue adquirida a Antonio Roldán, comerciante de espejos, molduras y ornamentación religiosa en Sevilla y parece ser que la propia imagen también fue adquirida a la misma persona.

---

60 PEÑA MARTÍN, A.: “Nacido y sepultado. El Niño Jesús y el Sepulcro”, *VI Jornadas Internacionales de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2011, p. 438.

61 PEÑA MARTÍN, A.: “La circulación de modelos escultóricos en el territorio de la Monarquía Hispánica: el Niño Jesús dormido sobre la cruz y calavera del taller de Martínez Montañés”. *Copia e invención*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 297.

62 PORRES BENAVIDES, J.: “Joaquín Sorolla, coleccionista de obras de arte. Sus estancias en Sevilla”. *Boletín de arte*, 2017, n° 38, pp. 215-219.

63 Museo Sorolla. N.º inv. 20042.

Con el número 20036 (en la base de la peana tiene una etiqueta seguramente con la antigua catalogación, 1029) se cataloga en la sección de escultura una pequeña imagen de la Virgen Dolorosa que había sido atribuida a algún autor andaluz del siglo XVIII y que pusimos en relación con el escultor Cristóbal Ramos, que trabajaba en este tipo de materiales como son el barro cocido y las telas encoladas.



**Fig. 22 y 23.** *San Joaquín*, segunda mitad del XVIII, escuela sevillana, Museo Sorolla, nº inv. 20042.  
*Dolorosa*, segunda mitad del XVIII, Cristóbal Ramos, Museo Sorolla, nº inv. 20036.

Ahora hemos procedido a estudiar una obra en el mismo museo denominada como *Trinidad*<sup>64</sup> que según la ficha de CERES pudiera tratarse de la “esquina o ático de retablo renacentista, obra española con las características del último tercio del siglo XVI, en madera policromada y estofada, representando la Santísima Trinidad: bajo arco carpanel, Dios Padre, sentado, sostiene entre sus brazos a Cristo crucificado. En el remate de la Cruz, el Espíritu Santo en forma de paloma. La Trinidad queda enmarcada por una aureola de ángeles”. La Trinidad con Cristo crucificado es un tema relativamente común en el arte cristiano, especialmente en pintura, como hiciera Masaccio en Santa María Novella de Florencia, pero también en escultura. La obra presenta concomitancias con algunas de escultores renacentistas como el centroeuropeo Roque de Balduque y así el crucificado lo podríamos comparar con el pétreo

64 Altura = 155 cm; Anchura = 119 cm; Grosor = 20 cm

del Cabildo de las Casas Capitulares de Sevilla. aunque efectivamente se trata de una obra renacentista de mediados del siglo anterior, la hemos incluido aquí por estar en la órbita de Balduque que ayudó a poner las bases de la escuela sevillana de imaginería.

---

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ATERIDO FERNÁNDEZ, A.: “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión”. DE CARLOS VARONA, M. C. (coord.): *La Imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008.
- BROWN, J. y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus ediciones, 2003.
- CAMÓN AZNAR, J.: *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, FLG, 1951.
- CAMPS CAZORLA, E.: *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)*. Sin publicar.
- CUETO MARTÍNEZ-PONTRÉMULI, J. L.: “Vicente Carducho y la Venerable Orden Tercera de San Francisco: devoción, gobierno y obras”. *BSAA Arte*, nº88, 2022, pp. 173–204.
- FERNÁNDEZ AHIJADO, C.: *El mundo que vivió Cervantes*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.
- GARCÍA LUQUE, M.: “Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)”. GILA MEDINA, L. y HERRERA GARCÍA, F. J. (coord.): *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2013.
- GUEVARA PÉREZ, E.: *El Cristo de Medinaceli y su Archicofradía*, Córdoba Almuzara, 2019.
- HERNANDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987.
- LAMMERTSE, F. y VERGARA, A.: *Rubens, pintor de bocetos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018.
- LÁZARO, J.: *La Colección Lázaro de Madrid*, Madrid, La España Moderna, 1926.
- LUNA MORENO, L.: “Una obra de Juan de Mesa; la Virgen de la Misericordia del hospital de Antezana, de Alcalá de Henares”. *Apotheca*, n° 3, Córdoba, 1983, pp. 57-67.
- MANZANO BELTRÁN, P.: “La imaginería en la hermandad de la Exaltación, la restauración del conjunto escultórico”. *La Exaltación. Una década de patrimonio restaurado y enriquecido*, Sevilla 2010, pp. 28-33.
- MARTINEZ PELAEZ, A.: “Cementerios, tumbas y el espacio sagrado de la muerte”. PORRES BENAVIDES, J. (coord.): *Actas de jornadas Forma y Función en espacios sagrados*, Madrid, Servicio de Publicaciones URJC, 2018, pp.5-13.

- MOIR, A.: *Anthony Van Dyck, Guide to the Catalogue*, part. VII, Sound & Vision, 2002.
- MORENO MENDOZA, A; PAREJA LÓPEZ, E.; SANZ SERRANO, M. J. Y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Gever, 1991.
- PAREJA LOPEZ, E. (dir.): *Juan de Mesa*, Sevilla Tartessos, 2006.
- PEÑA MARTÍN, A.: “Nacido y sepultado. El Niño Jesús y el Sepulcro”, *VI Jornadas Internacionales de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2011.
- “La circulación de modelos escultóricos en el territorio de la Monarquía Hispánica: el Niño Jesús dormido sobre la cruz y calavera del taller de Martínez Montañés”. *Copia e invención*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013.
- PÉREZ DE DOMINGO, L.: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*, Madrid, FUE, 2007.
- PÉREZ MORALES, J. C. y DÁVILA, Á.: “Nuevas aportaciones al catálogo del escultor Juan de Mesa”. *Temas de estética y arte*, nº21, 2007, pp. 66-69.
- PORRES BENAVIDES, J.: PORRES BENAVIDES, J.: “Joaquín Sorolla, coleccionista de obras de arte, y sus estancias en Sevilla”. *Boletín de Arte Uma*, Málaga, 2017, pp. 215-219.
- “Obras escultóricas andaluzas en el Museo Lázaro Galdiano”. *Coleccionismo, mecenazgo y mercado Artístico: Orbis Terrarum. IV Congreso Internacional (2020)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020, pp. 332-345.
- “La imagen devocional en los territorios de la monarquía hispánica después de Trento”. *Cauriensia*, vol. XVIII, Instituto Teológico “San Pedro de Alcántara”2023, pp. 997-1023.
- RODA PEÑA, J.: “Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco”. *En torno al Réquiem de Tomás Luis de Victoria, ensayos sobre arte, música y pensamiento*, Sevilla, 2015, pp. 51-68.
- *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2016.
- SANZ GARCÍA, A.: *El niño Jesús en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional Servicio de Publicaciones, 2011.
- URREA, J.: “Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII”. *BRAC*, nº48, 2013, pp. 87-88.
- VALDIVIESO, E., OTERO, R. y URREA, J.: *El Barroco y el Rococó. Historia del Arte Hispánico*, vol. 4, Madrid, Alhambra, 1978.
- VV. AA: *De la entrada triunfal al Calvario*, Sevilla Tartessos, 2005.
- VV. AA: *La escultura en Andalucía, siglos XV a XVIII*, catálogo de la exposición, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 1984.





