

EL REALISMO EN ANDALUCÍA

SEVILLA: JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS.—Ninguno entre nuestros escultores, ni aun los más alabados en vida, como Berruguete y Gregorio Fernández, ha logrado estimación coetánea y fama póstuma equivalentes a las de Montañés. Los sevillanos le llamaban “el dios de la madera”; le elogian los entendidos y le admira sin reservas el pueblo, desde que asombró a sus contemporáneos con el retablo de Santiponce hasta nuestros días, cuando sus imágenes despiertan el entusiasmo de la multitud a su paso por las calles de Sevilla en la Semana Santa. Su gloria no ha sufrido eclipse ni aun en tiempos en que se despreciaba por vulgar nuestra escultura policromada y, por si fuera poco, el propio escultor tenía tal conciencia de su valía, que no se recata de alabarse con tanta justicia como inmodestia.

Hasta hace poco más de treinta años, cuanto se sabía de Montañés se basaba solamente en las noticias de Pacheco, su gran amigo y colaborador, y en las tardías de Palomino y Ceán. Luego, abiertos a la investigación los protocolos sevillanos, un raudal de documentos ha permitido estudiar a su luz la figura de nuestro escultor, precisando atribuciones y cronología. Quedan, sin embargo, lagunas importantes, y una de ellas es la referente a su formación artística.

Sabemos ciertamente que Montañés nació en Alcalá la Real (Jaén), en 1568, hijo de un bordador, y que, según declaración propia, estaba en Sevilla desde los catorce años; allí casó en 1587 y al año siguiente se examinó de maestro escultor, ensamblador y arquitecto, ante Gaspar del Águila y Miguel Adán. Resulta, por tanto, desconcertante la conocida cita de Pacheco de haber sido su maestro Pablo de Rojas; éste no contaba sino unos ocho años más que Montañés, y no parece verosímil que Montañés, niño aún, marchase a Granada para aprender el oficio con un maestro apenas salido de la adolescencia y cuya huella hubiera borrado el ambiente posterior sevillano. No podemos, sin embargo, rechazar la noticia, pues Pacheco es siempre veraz y su estrecha amistad con “el dios de la madera” nos obliga a darle crédito; hemos de intentar, por tanto, una explicación.

Apenas admitido el joven Montañés en el gremio inicia su actividad de escultor, y durante diez años se suceden los encargos, aunque no se hayan identificado sino dos obras, las últimas en fecha: el San Cristóbal de la iglesia del Salvador, en Sevilla, y el San Jerónimo, de las Clarisas, de Llerena, ambas reveladoras de su maestría, pero dentro de la línea de la escuela sevillana del citado Adán, Núñez Delgado y, sobre todo, Andrés de Ocampo, sin rastro alguno de influjo granadino. De repente las noticias documentales se interrumpen, desde 1598 hasta que, en 1602, contrata el perdido retablo del convento de la Concepción, a partir del cual se reanudan las citas de obras y de otras actividades suyas, ya sin solución de continuidad. Lo más

notable del caso es que la primera obra conocida después de aquella fecha, el Cristo de la Clemencia, muestra una clara derivación de los Crucifijos de Pablo de Rojas, influjo que se mantiene en las obras sucesivas, al paso que desaparece por completo la huella de los maestros sevillanos que determinaron el estilo juvenil de Montañés. Resulta, por tanto, no solo posible, sino probable, una estancia de nuestro escultor en Granada durante aquellos tres años; cosa nada extraña, teniendo en cuenta la frecuencia con que artistas sevillanos fueron a trabajar a Granada, como Juan Bautista Vázquez en el retablo de San Jerónimo y Andrés de Ocampo en el palacio de Carlos V. Tal hipótesis aclara, a un tiempo, la cita de Pacheco, la laguna documental y, lo que es más importante, el cambio de estilo, ya definitivo, de nuestro escultor; aún sería posible rastrear, entre las obras del círculo de Rojas en Granada, la mano del joven maestro de Alcalá la Real. Esto no excluye, sin embargo, la probabilidad de una primera estancia suya en Granada, pues, según Pacheco, Montañés decía que su maestro Pablo de Rojas había hecho en Granada, "habrá más de cuarenta años", un Crucifijo de marfil; y, como escribe en 1620, nos sitúa, más o menos, en años anteriores a la aparición de aquél en Sevilla.

Montañés realiza en la escultura sevillana una revolución, no por suave menos evidente. Sobre lo que pudo aprender de sus maestros está su extraordinaria personalidad, que hace inconfundibles sus obras. Se inspira en el natural; los rostros son siempre expresivos, los cuerpos macizos y aplomados, los desnudos correctísimos, aunque siempre realistas; las telas caen con pesantez sin artificio, y las actitudes, reposadas y serenas, tienen una elegancia plena de naturalidad. Sobre todo esto descuella su portentoso modo de modelar, la calidad exquisita de su talla, tan perfecta como pocas veces la logró nuestra escultura.

Situado entre el Renacimiento y lo barroco, Montañés participa de ambos, como sucede frecuentemente con los artistas andaluces. Su amor a la belleza, su innata elegancia y el influjo del clasicismo tardío, de una parte; de otra, su decidida tendencia hacia el natural, producen ese equilibrio que constituye el secreto de su atractivo. La novedad que sus obras representaron en el ambiente sevillano se debía a que sus imágenes no eran solamente bellas, sino que parecían tener alma. Su estilo se impuso rápidamente, absorbiendo de tal modo la escultura sevillana, que hasta el mismo Francisco de Ocampo, tan tradicionalista, acaba por contagiarse de ese montañesismo que dominó a los escultores, más o menos directamente, durante todo el siglo. La actividad de su taller abarcó mucho más de lo que el propio Montañés podía realizar; pero toda la obra, aun falta muchas veces del toque genial de sus gubias, salía homogénea y con dignidad artística apreciable.

La evolución estilística del gran imaginero sigue sin solución de continuidad después del cambio de rumbo ya señalado, aunque pueden advertirse distintas etapas en su producción. A la época juvenil y tradicionalista sigue luego la de plenitud, que abarca desde 1603, fecha del Cristo de la Clemencia, hasta la conclusión del retablo de Santiponce (1620). Es la etapa más brillante de su producción, aquella en que trabaja más personalmente, con obras como el Cristo citado, el Santo Domingo penitente, el retablo del Pedroso, el Niño Jesús del Sagrario, el San Ignacio de vestir, el retablo para la Concepción, en Lima, y el de Santiponce ya citado, tal vez su obra maestra, sin contar las secundarias, perdidas y de taller. Es la década entre sus cuarenta y sus cincuenta años, cuando el artista goza de plenitud, dominada ya la técnica a fondo y antes de iniciarse el cansancio, con su compañero el amaneramiento.

La siguiente década abre una nueva etapa, con escasas obras y mucha mano de ayudantes; Montañés, fatigado, descargaría los encargos de más compromiso en su discípulo predilecto,

Juan de Mesa, reservándose no más que la dirección del taller. De estos años son, únicamente, el retablo de San Juan Bautista, en el convento de San Leandro, donde sólo es de su mano la imagen titular, el retablo mayor de Santa Clara, con mucha intervención del taller, unas imágenes para Lima, desconocidas, y el grupo de la Virgen y Santa Ana, titular de su convento. En los últimos años, la muerte súbita de Juan de Mesa contribuiría al marasmo artístico del ya viejo maestro, y en 1629 una grave enfermedad le retuvo cinco meses en el lecho. Sin embargo, a partir de 1630, año en que hizo la Concepción de la Catedral, Montañés parece revivir al dar forma a una de sus imágenes más sugestivas, obra cumbre entre las Inmaculadas sevillanas.

El gran escultor se lanza de nuevo al trabajo, y veinte años más de actividad acusan una renovación de estilo en sentido más barroco; su talla gana en sobriedad, las figuras parecen animarse por interior impulso, se rompe la euritmia, adoptando actitudes menos académicas y más variadas. Acaso sintiera Montañés la emulación de Alonso Cano, quien destacaba entonces en Sevilla y atraía en torno suyo un grupo importante de escultores; emulación que pudo vivificar el viejo maestro, librándolo de estancarse. Produce poco, en comparación con la etapa de plenitud; pero abundan en cambio las obras maestras. A la preciosa Inmaculada para la Catedral siguen el retablo de San Juan Evangelista, en San Leandro, con magnífica imagen titular; otra Santa Ana con la Virgen niña, para el Buen Suceso; un San Bruno, para la Cartuja de las Cuevas, y los Santos Juanes, para Santa Paula. En 1635, a los sesenta y siete años, hace un corto viaje a la Corte, sin duda llamado por Velázquez, para hacer el retrato escultórico de Felipe IV, que había de servir de modelo para la estatua ecuestre que fundía en Génova Pietro Tacca, según proyecto del mismo Velázquez. Éste, que retrató al viejo camarada de Pacheco modelando el busto del Rey, nos lo presenta grueso y calvo, blanca la barba, pero el rostro terso y profundos y vivaces los negros ojos.

Tras el trabajo conjunto de Montañés y Cano, en el retablo de Santa Paula, éste marcha a Madrid, y como si su estímulo fuera el acicate, el viejo escultor ya apenas trabaja; pasa por dificultades económicas, reclama, en vano, el pago del retrato del Rey, acaba al fin el retablo mayor de San Miguel de Jerez, después de veintisiete años de comenzado, y abandona después las gubias, traspasando a un discípulo de Cano, Felipe de Ribas, la parte que faltaba en otro retablo para San Lorenzo, de Sevilla. Tres años después, en 1648, muere Juan Martínez Montañés a los ochenta años, víctima de la epidemia que azotó entonces a Sevilla.

De las dos obras conservadas de su etapa juvenil, ambas sin ligazón con lo posterior suyo, el San Cristóbal (fig. 109), resulta la más extraña, por su acusada musculatura, tipo de cabeza, con cabellos muy rizados, y ropas pegadas al cuerpo, como húmedas, todo semejante a lo del taller de Ocampo. El San Jerónimo se inspira en el del Torrigiano y en su imitación en relieve por Jerónimo Hernández en la catedral de Sevilla, con su acentuar la musculatura, a lo clásico, alardeando de anatomía; varía, en cambio, en la postura, hincadas las dos rodillas, como el otro San Jerónimo atribuido al mismo Torrigiano en el monasterio de Guadalupe. En ninguna de las dos obras hay el menor rasgo de inspiración en el natural.

Pasado el paréntesis sin noticias, en que suponemos su estancia en Granada, junto a Pablo de Rojas, Montañés inicia la más fecunda etapa de su vida artística con el Cristo de la Clemencia, hoy en la sacristía de los Cálices, de la catedral de Sevilla (figs. 110 y 111). No tiene este Crucifijo precedentes sevillanos, pues no lo son los pequeños, de marfil, de Nùñez Delgado, y el mismo Montañés hizo también un Crucifijo pequeño y expirante, anterior al de la Clemencia. En cambio, las grandes imágenes de Cristo en la Cruz son conocidas en Granada desde el

siglo XVI, y la serie de Pablo de Rojas, desde el de la Catedral al del Sagrario, no hace sino continuar una tradición anterior. Montañés se nos presenta como continuador del tipo creado por su maestro, a la vez que como iniciador de las representaciones sevillanas posteriores, que por su número e importancia logran primacía entre todas.

El Cristo de la Clemencia fue encargado a Montañés, en 1603, por el arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, para su oratorio particular, y él mismo lo regaló más tarde a la Cartuja de Santa María de las Cuevas. El contrato puntualiza que había de representarlo vivo, pero no expirante, sino mirando al que orase a sus pies, como recriminándole amorosamente. Hay en la inclinación de la cabeza, en la talla del pelo, con un bucle colgando al lado derecho, y en el modo de disponer el sudario, recuerdos evidentes de los Cristos de Rojas. Los pies, en cambio, cruzados y con dos clavos conforme a las revelaciones de Santa Brígida, proceden de un pequeño Crucifijo de bronce, según modelo de Miguel Ángel, que trajo de Italia el platero Franconio y que Pacheco policromó; los pies cruzados se repiten en el Cristo con San Lucas, de Zurbarán, y en el de Ribera en Vitoria, inspirados también, probablemente, en el atribuido a Miguel Ángel.

El Cristo de Montañés, pese a recuerdos, más o menos conscientes, de obras anteriores, es sobre todo la obra de un genio en trance de inspiración; cabeza muy hermosa, de rostro a un tiempo dulce y severo; cuerpo modelado con perfección magistral, aunque enteramente naturalista, realizado por una policromía mate y primorosa, de la que Pacheco se sentía orgulloso, con razón; apenas sangre ni más llagas que las de pies y manos. Ha desaparecido todo convencionalismo para darnos una imagen de Cristo plenamente humana, mas de perfección divina. Montañés se había comprometido "por devoción", a hacer una imagen que valiese el doble de lo que por ella había de percibir, y lo cumplió con creces.

De otro Crucifijo anterior, hecho para América, nada sabemos. Sí, en cambio, que en 1615 hizo un retablo de San Juan Bautista para el convento de la Concepción, en Lima (fig. 112), identificado por Wethey, y en él, un Crucifijo semejante al de los Cálices, aunque muerto y con un solo clavo en los pies; ha sido malamente repintado y recortado el sudario, lo que le hace perder el aspecto característico de los Cristos de Montañés. Aún halló Wethey otro Crucifijo suyo en la Merced de Lima, que coincide con el de los Cálices en los pies cruzados, pero cuya cabeza y sudario recuerdan, por su barroquismo, a Juan de Mesa; puede ser el documentado en 1640.

Aunque tradicionalmente todos los buenos Crucifijos sevillanos se atribuían a Montañés, los documentos no le adjudican sino los citados. Sin embargo, el retablo de los Carmelitas descalzos del Santo Ángel, encargado a Montañés en 1605, tiene un Crucifijo (fig. 113) que es, entre todos los de Sevilla, el que con más razón puede atribuírsele. Hay en contra su identificación, por don Celestino López Martínez, con uno encargado a Juan de Mesa, en 1621, por el pintor Juan Ramírez, especificando que había de ser "conforme al que está hecho... en la Casa Profesa"; ignoro en qué se basa tal afirmación, pues la imagen en nada recuerda a Mesa y mucho menos al Cristo de la Buena Muerte. En cambio, el estilo del modelado, tan montañésino, el sudario, casi igual al del Cristo de los Cálices, y la finura de proporciones parecen asegurar su atribución tradicional a Montañés, que aún se refuerza comparándolo con el Cristo de la Concepción de Lima, como él muerto y sujeto con tres clavos. Conocemos otro Crucifijo de Montañés, sin historia, el de la Sacristía de la catedral de Granada (fig. 117), muy semejante al de la Concepción de Lima, con modelado menos blando y perfecto que el de los Cálices;



Fig. 111.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: CABEZA DEL CRISTO DE LA CLEMENCIA.



Fig. 112.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA, EN EL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN (LIMA).



Fig. 113.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: CRISTO EN LA CRUZ, DEL CONVENTO DEL ÁNGEL (SEVILLA).



Fig. 114.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: SANTO DOMINGO PENITENTE (MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA).

la barba y el cabello, muy rizados, y los prolijos y finos pliegues del sudario lo sitúan hacia 1606, por semejanzas de técnica con el Santo Domingo de Portacoeli y el destruido relieve de la Purificación, en San Francisco de Huelva.

En las obras de retablos es donde menos se advierte la intervención personal de Montañés, salvo en aquellas partes que, por su importancia, lo exigían. A pesar de ello, lo eficaz de su dirección, al coordinar el trabajo del taller en una perfecta homogeneidad, da por consecuencia una calidad artística siempre estimable. Como arquitecto que era, hacía con frecuencia la traza, aunque colaboraron con él muchas veces los Oviedo y otros arquitectos, incluso Alonso Cano. En los años de plenitud tuvo a su lado, como oficiales, a Juan de Mesa, bien estudiado y conocido, y a Francisco de Villegas, del que sólo se sabe el nombre; es de suponer que otros escultores montañesinos procediesen también de su taller.

Tras de sus primeros retablos, perdidos, hace Montañés en 1605 el de Santo Domingo de Portacoeli, del que no queda sino el santo titular, en el museo de Sevilla, pues dos relieves de la Asunción y la Trinidad, que seguramente le pertenecieron, ardieron en la iglesia de San Bernardo. El Santo Domingo penitente (fig. 114) es una de las esculturas más íntegramente realizadas por el maestro y lo encarnó Pacheco con su maestría habitual, avalorando singularmente la talla. Está representado de rodillas, desnudo el torso y dispuesto a azotarse; pero ni en el bien formado cuerpo, ni en el tranquilo rostro se refleja la menor tensión emocional, todavía preocupado el escultor por la perfección antes que por la expresión, a cargo de la mirada, que se debe, claro es, a Pacheco. Otra imagen semejante hay en los Carmelitas del Ángel, inferior y con variantes, sobre todo en la cabeza; Hernández Díaz la identifica con la imagen de San Alberto de Sicilia, contratada con Montañés, en 1608, por la Cofradía de la Conversión del Buen Ladrón, y que también policromó Pacheco.

El retablo de la parroquia del Pedroso, acabado en 1608, el más antiguo entre los conservados, es pequeño y de traza muy sencilla, con la Inmaculada en su nicho central y relieves de San Bartolomé y Santiago, compuestos al estilo tradicional. Lo más interesante de él es la citada imagen de la Inmaculada, que inicia uno de los tipos montañesinos más característicos, con precedentes más claros, como en el caso del Crucifijo, en la escultura granadina que en la sevillana, pues ya está dicho que el culto de la Inmaculada Concepción no cobra incremento en Sevilla hasta la llegada, desde Granada, del arzobispo don Pedro de Castro. Las versiones sevillanas, tanto la atribuida a Andrés de Ocampo, en la iglesia de San Andrés, como la de Diego López Bueno en Santiago, siguen la tradición del siglo XVI y en nada se relacionan con el tipo adoptado por Montañés en su Purísima del Pedroso, que es anterior a la de Ocampo y deriva claramente de las de Pablo de Rojas, con su aire juvenil, rostro inclinado, con los ojos bajos, manos juntas y manto en pliegues grandes y despegados del cuerpo, que ensanchan la silueta, achaparrándola.

Montañés crea también otra de las imágenes predilectas de Andalucía, el Niño Jesús desnudo, para vestir, cuya tradición avanza hasta finales del siglo XVIII. Éste tiene, por el contrario, un precedente sevillano, el Niño Jesús de Jerónimo Hernández, en el convento de San Pablo, muy clásica aún su primorosa talla. El de Montañés, firmado en 1607, se hizo para la Cofradía del Sagrario, en la Catedral (figs. 115 y 116); el cuerpecillo desnudo está modelado con notable gracia realista, mientras que el rostro, bajo los revueltos cabellos rizados, en su expresión a un tiempo infantil y profunda, trata de atisbar el misterio del Niño-Dios como tal vez no lo haya hecho nunca el arte cristiano. Del éxito de la imagen son pruebas las innumerables repeti-

ciones, algunas atribuidas al propio Montañés; el más cercano a él es el que poseen los Jesuítas en el colegio madrileño de Chamartín, acaso obra de Juan de Mesa, por su mayor barroquismo. El tipo se divulgó principalmente por ejemplares fundidos en metal, sobre buenos modelos, y policromados luego como tallas.

El mayor avance en dirección realista lo da Montañés en esta época con unas imágenes, de vestir, de Santos Jesuítas para la Casa Profesa de Sevilla. Pacheco cita la de San Ignacio (figura 118), hecha para las fiestas de su beatificación en 1610 y policromada por él, y la de San Francisco Javier; pueden atribuírsele también las de San Francisco de Borja y el beato japonés Diego Kisai (fig. 119); no así las de otros dos mártires japoneses, obras de taller. El San Ignacio se conserva en su iglesia, hoy capilla de la Universidad; está inspirado en el retrato del Santo por Sánchez Coello, del que los Jesuítas hicieron varias copias, y tiene una cabeza tan llena de espíritu que, al decir de Pacheco, "parece verdaderamente vivo". El San Francisco de Borja, de tipo más fino y aristocrático, seguramente inventado, no por ello resulta menos real. En el beato japonés intenta Montañés reproducir un tipo de raza, no enteramente logrado; sólo los pómulos salientes y la ligera oblicuidad de los ojos lo sugieren, mas el rostro demacrado y humilde y el largo cuello de prominente nuez resultan de un naturalismo más acentuado que el de sus compañeros. Respecto del San Francisco Javier, conocido sólo por citarlo Pacheco en 1649, el P. Carlos Gálvez, S. I., creyó identificarlo en un Cirineo, de vestir, que acompañaba al Jesús de la Pasión; el estilo de la cabeza es evidentemente montañésino, y la talla de bigote y barba, igual a las de las cabezas anteriores; sin embargo, la identificación queda dudosa, no obstante adaptarse bien al Apóstol de las Indias el tipo, aún juvenil, el desaliño de los cabellos y la expresión ardiente y comunicativa.

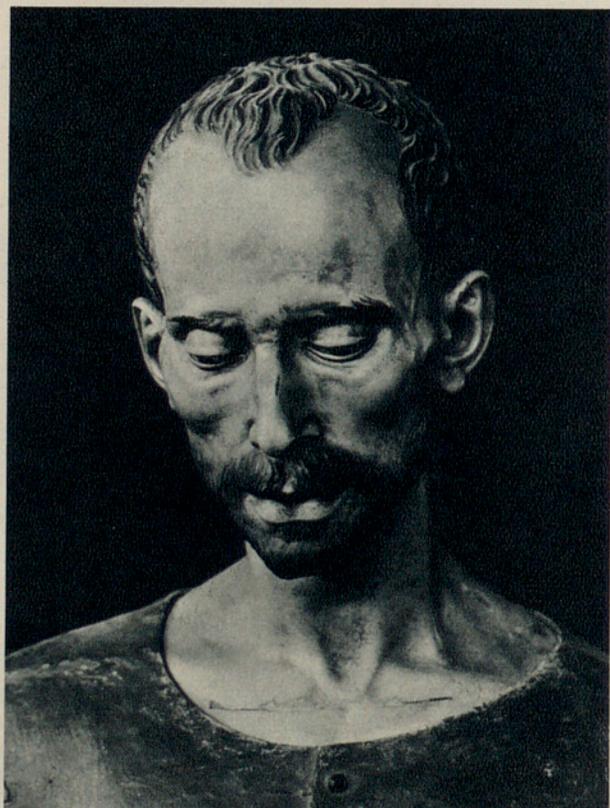
El arte de Montañés para el relieve, en evolución progresiva desde los perdidos del retablo de Portacoeli, un tanto sosos de composición, hasta los perfectos del de Santiponce, se nos ofrece ya en su plenitud en el hermoso relieve de la Purificación, que ocupaba el centro del retablo del convento de San Francisco, en Huelva, una de sus obras más lamentablemente perdidas. La finura de la talla y la original y armónica composición se completaban con la pintura, obra de Pacheco, autor también de los lienzos laterales del retablo.

Por los mismos años, en 1609, comienza Montañés el retablo mayor del monasterio de Jerónimos de San Isidoro del Campo, en Santiponce (fig. 120), cuya realización le ocupó cuatro años; es una de sus obras capitales. La traza arquitectónica, debida al propio Montañés, es sencilla, con tres calles, ocupadas con relieves las laterales y con estatuas la central, columnas corintias de fustes estriados, en recto las grandes y entorchadas, o en espiral, las que flanquean los relieves, frontones partidos y niños desnudos es función de ménsulas, decorando los frontones y sosteniendo escudetes. Los relieves representan episodios de la vida de Cristo, con la Natividad y la Adoración de los Magos, en el cuerpo bajo, y la Resurrección y la Ascensión, en el alto; las estatuas efigian, de abajo arriba, a San Jerónimo, San Isidoro y la Asunción; en el ático, Cristo en la cruz, entre dos ángeles arrodillados; sobre las calles laterales, cuatro Virtudes, y a los lados, en bajo y fuera, los Santos Juanes. La compenetración entre arquitectura y escultura está perfectamente lograda, al par que se suaviza la sequedad de líneas de los retablos de tipo escurialense, sin perder por ello carácter arquitectónico.

En cuanto a la escultura, la imagen de San Jerónimo (fig. 121) es capital en la estatuaria de su tiempo. En el contrato Montañés se obliga a hacerlo íntegramente por su mano, sin ayuda de nadie, y la calidad de la obra así lo acredita. El avance logrado desde el otro San Jeró-



Fig. 115.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: NIÑO JESÚS, DE LA COFRADÍA DEL SAGRARIO (SEVILLA).



Figs. 116, 117, 118 y 119.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: PORMENOR DEL NIÑO JESÚS DEL SAGRARIO; CRUCIFIXO DE LA CATEDRAL DE GRANADA (PORMENOR); CABEZA DE SAN IGNACIO, EN LA CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, Y CABEZA DE SAN DIEGO KISAI, EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA.

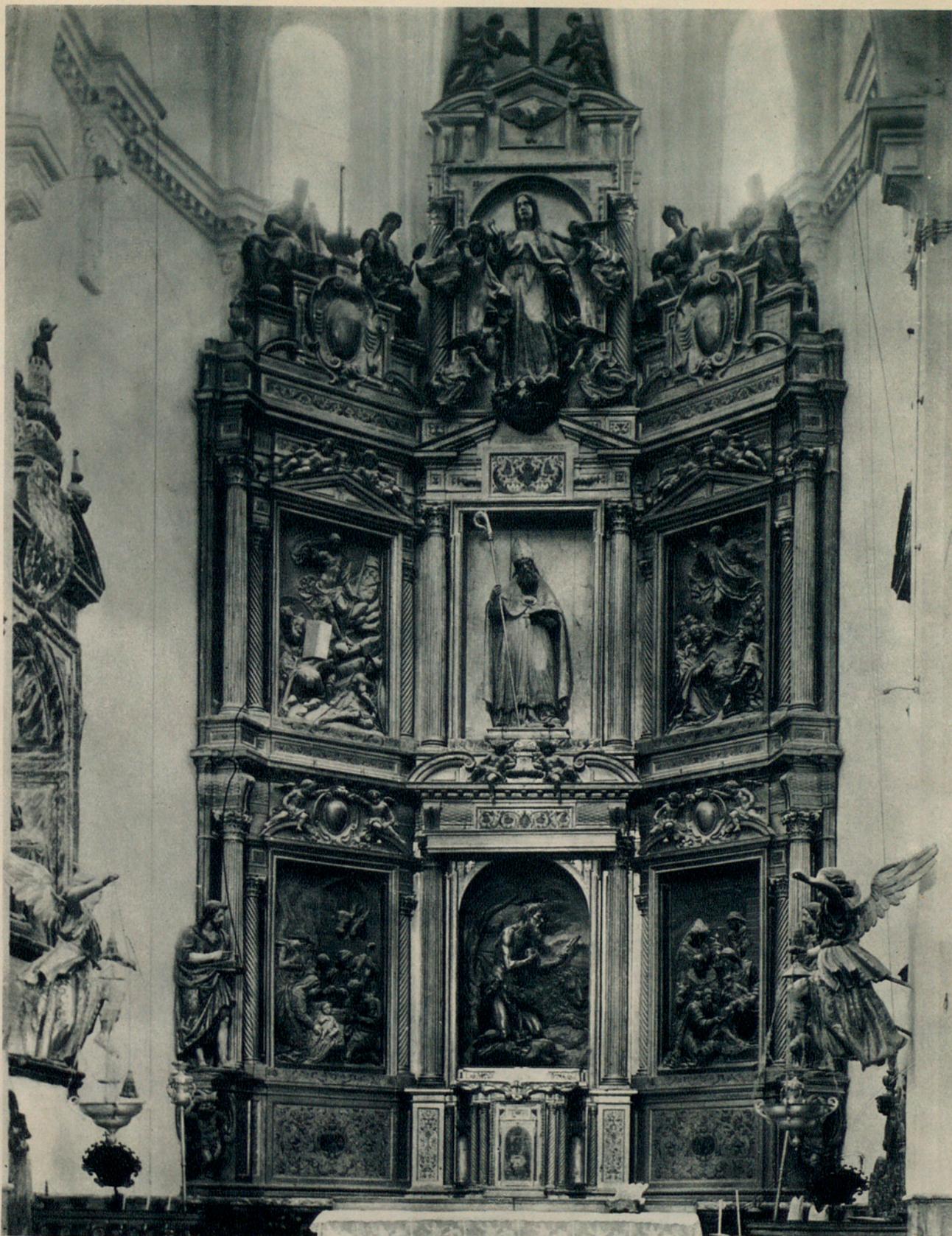


Fig. 120.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: RETABLO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO, EN SANTIPONCE.



Fig. 121.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: SAN JERÓNIMO, EN EL RETABLO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO.



Figs. 122, 123, 124 y 125.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: PORMENORES DEL RETABLO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO, Y VIRGEN CON EL NIÑO, DEL RETABLO DEL ORATORIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO.



Fig. 126.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: PORMENOR DEL RETABLO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO.

nimo, de Llerena, es tan considerable, que apenas semejan del mismo escultor, pues los rastros de convencionalismo de escuela han dado paso a una visión directa del natural vivo, si bien su amor clásico a la belleza le lleva a rehuir la menor imperfección. Acaso por influjo de Pacheco, tan celoso de la exactitud histórica, el Santo está figurado en su plenitud viril, separándose del viejo del Torrigiano, y como la imagen había de salir en procesión, la talló Montañés en redondo y con cuidado y primor insuperables. La encarnó Pacheco, según costumbre, y la cita como su obra maestra y ejemplo de esa pintura matizada como sobre lienzo, en vez de la antigua "a pulimento", que él introdujo en el arte sevillano.

Los relieves bajos, tan divulgados que ya son familiares, merecen su fama como una de las obras más plenamente bellas que produjo el arte español. En la Natividad (fig. 123 y lám. III) hay coincidencias con el relieve de Rojas de igual asunto en el retablo de San Jerónimo, de Granada; mas se pone de manifiesto la gran superioridad del discípulo para organizar la composición, haciéndola más rica y menos rígidamente simétrica. También surge ante él otro recuerdo granadino, el del anónimo retablo de Santa Isabel la Real, con cuyo relieve de la Natividad coinciden el Niño Jesús en el centro de la composición, los animales asomados a la ventana y el tener el buey los cuernos en forma de lira. No es la única semejanza, pues la forma de distribuir la composición en líneas paralelas y el arco escarzano del fondo aparecen también en el relieve de la Adoración de los Reyes (fig. 126), de Santiponce.

En las estatuas de los Santos Juanes (figs. 122 y 124) se advierte, con más fuerza que en obra alguna de Montañés, la huella de su maestro granadino. El Bautista coincide con el de Rojas, en Santo Domingo, tanto por el tipo de cabeza como por la indumentaria y actitud, y otro tanto se observa en el Evangelista respecto de su precedente en el retablo de la Antigua, repitiendo los largos cabellos rizados, el bigote y la pequeña barba, la disposición del manto y el aplomo de la figura. Como dicho retablo data de 1588, seis años después de la ida de nuestro escultor a Sevilla, las citadas coincidencias abonan la probable estancia de Montañés en Granada después de esa fecha. Sin embargo, Rojas no pudo enseñarle la singular elegancia de la postura y la serena y profunda expresión de vida de los rostros, sin contar esa perfección del modelado que acredita siempre sus obras. La personalidad de Montañés se afianza en este retablo con plena independencia, sin vacilaciones, fijando su estilo en definitiva, con esa armonía entre equilibrio y movimiento que le distingue y su típico modo de estilizar lo real con nobleza llena de naturalidad.

En los relieves altos y en la parte decorativa colaboró el taller, sin duda, pues su calidad artística es algo inferior; probablemente trabajarían en él Francisco de Villegas y Juan de Mesa, que figuran como oficiales de Montañés en aquellos años. También resultan menos personales de ejecución las estatuas orantes de Guzmán el Bueno (fig. 127) y su mujer, doña María Coronel, erigidas sobre sus sepulcros, al conmemorarse los trescientos años de la muerte de don Alonso, a ambos lados del retablo. Tales estatuas, realizadas en madera policromada, tienen sus precursoras en las del Gran Capitán y su mujer, en San Jerónimo de Granada, y las de los Reyes Católicos, en la Capilla Real. Montañés viste también sus orantes con trajes a la antigua; pero no según la moda de comienzos del siglo XIV, como correspondía, sino según la de fines del XV, recordando, probablemente, los citados ejemplares granadinos. Los rostros, de gran vigor realista, bien pudieran pasar por retratos.

El pequeño retablo del Oratorio, en el mismo monasterio, es también de Montañés, de distribución semejante al del Pedroso, aunque de traza más rica y original; lleva imágenes de la

Virgen con el Niño (fig. 125), San Joaquín y Santa Ana, poco finas de talla y achaparradas de proporciones, aunque muy típicas.

El retablo de San Juan Bautista, en el convento del Socorro, inicia el que se ha llamado período crítico de su producción. Contratado en 1610, cuando estaba haciendo el de Santiponce, no llegó a realizarlo; hubo de hacer nuevo contrato ocho años después y no se concluyó hasta 1622, sin que la mano del maestro interviniera apenas, ateniéndose el relieve principal, con el Bautismo de Cristo, al tipo del de Núñez Delgado en el monasterio de San Clemente. Las mismas dilaciones, agravadas por la importancia de la obra, complicaron la ejecución del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, en Jerez de la Frontera (fig. 128), el más señero de Montañés en cuanto a su traza arquitectónica. Contratado en 1609 con Montañés, Oviedo y Gaspar del Águila, hizo el primero nuevo ajuste para la arquitectura en 1613, y cuatro años después, cuando ya debía entregarse, no estaba ni empezado; hace entonces Montañés nuevo proyecto, abandonando el de Oviedo, y la obra se comenzó al fin; mas no cesaron las complicaciones, puesto que, cuando ya estaba avanzada la escultura, modificó Montañés la traza para adaptarla a la cabecera gótica de la iglesia, sustituyendo por relieves las pinturas proyectadas. Tal como quedó al fin, consta de tres cuerpos con cinco calles, entre columnas corintias entorchadas, y su traza resulta más rigurosamente arquitectónica que la de Santiponce. Como en 1641 aún quedaba mucha escultura por hacer, la parte añadida se encargó a otro escultor, José de Arce, figura principal de la generación siguiente. Mientras tanto Montañés, aburrido ya, sigue lentamente acabando su parte, con mucha mano de taller, y hasta 1644 no la dio por terminada. Claro está que el pago fue tan moroso como la ejecución, a más de rebajarle el precio.

La parte de Montañés abarca los tres relieves centrales, con la Batalla de los Ángeles, la Transfiguración y la Ascensión; las estatuas de San Pedro y San Pablo, y otros dos Apóstoles y dos Virtudes en los remates. Las estatuas altas son muy difíciles de apreciar, pero las bajas evidencian un barroquismo bastante ampuloso y poco montañésino, y en los relieves de la Transfiguración y la Ascensión se acusa más claramente la mano de ayudantes que la del maestro. En cambio, el relieve inferior, con la Batalla de los Ángeles (fig. 129), es obra personal suya, en la que hace un alarde magnífico de bellos desnudos, sobre todo en la figura de Satanás, que conserva rasgos de un Luzbel angélico; la de San Miguel, en cambio, desmerece, como uno de sus tipos menos afortunados, restando interés a la parte alta de la composición, pese a la belleza de los ángeles laterales que se inclinan lanzando rayos. Fue este relieve su última obra.

El desánimo de Montañés, tan claramente revelado en las vicisitudes de los citados retablos, quizá se debiera a falta de oficiales en su taller. Desde luego, coincide con los años de actividad de Juan de Mesa, que tenía ya taller independiente, y es probable que Montañés se encontrase sin auxiliares capaces de colaborar en la medida que exigía la importancia de los encargos. Algo de ello se revela en que unas imágenes de la Virgen y San Juan Bautista, contratadas con Montañés para la Cartuja de las Cuevas, quedaron sin hacer y se encargaron más tarde a Mesa, comprobando que éste no colaboraba con su antiguo maestro. Los retablos ejecutados en estos años, como son los de los conventos de San Leandro y Santa Clara, resultan, en general, apagados y sin novedades, salvo aquellas partes en que Montañés puso mano, demostrando que él no se hallaba en decadencia; tales, las estupendas figuras de los Santos Juanes (figs. 131 y 132) y la cabeza del Bautista, en San Leandro, y los dos relieves bajos del retablo de Santa Clara, bellamente compuestos y delicadamente realizados. El aire de barroquis-



Lám. III.—JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS: LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES (RETABLO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO).



Fig. 127.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: ESTATUA ORANTE DE GUZMÁN EL BUENO (SAN ISIDORO DEL CAMPO).

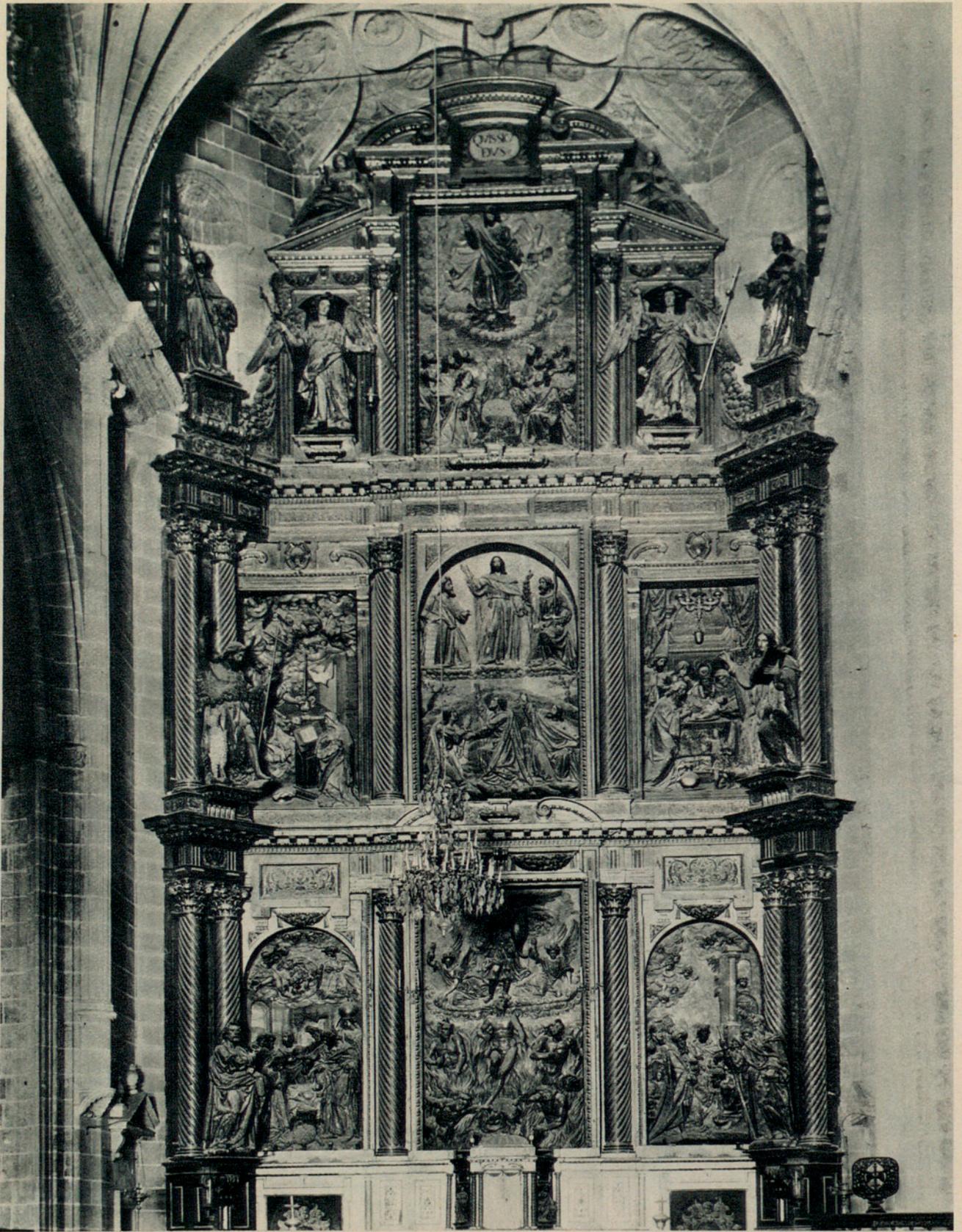
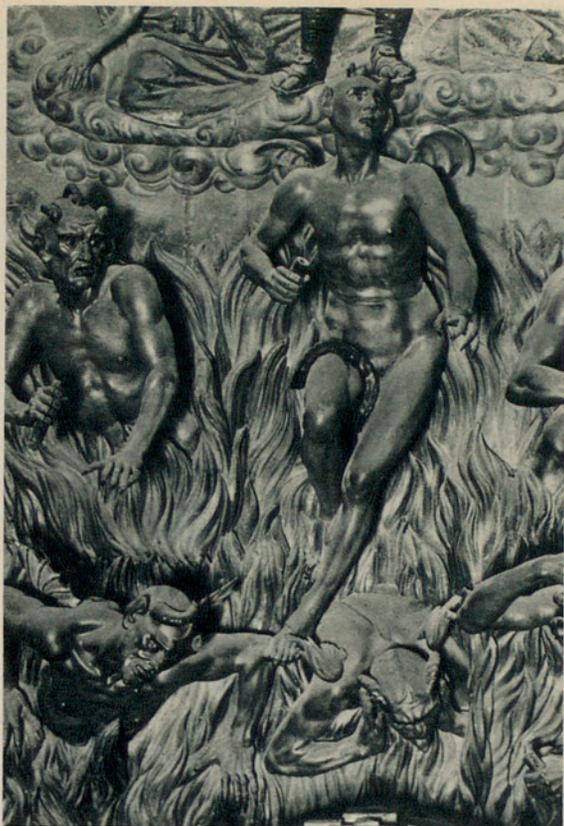


Fig. 128.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y JOSÉ DE ARCE: RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL DE JEREZ.



Figs. 129, 130, 131 y 132.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: LA BATALLA DE LOS ÁNGELES (PORMENOR), EN EL RETABLO DE SAN MIGUEL (JEREZ); RELIEVE DEL RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DE SANTA CLARA (SEVILLA); SAN JUAN BAUTISTA Y SAN JUAN EVANGELISTA, EN EL CONVENTO DE SAN LEANDRO (SEVILLA).



Fig. 133.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: CABEZA DEL JESÚS DE PASIÓN, EN LA IGLESIA DEL SALVADOR (SEVILLA).



Figs. 134 y 135.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: VIRGEN NIÑA, DEL GRUPO CON SANTA ANA, EN SU CONVENTO DE SEVILLA, E INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.



Fig. 136.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: INMACULADA CONCEPCIÓN (PORMENOR), EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.

mo que se advierte en los primeros pudiera deberse a influjo de Mesa, removiéndolo, con su inquietud y sentido dramático, el equilibrio y serenidad habituales en Montañés.

El retablo de Santa Clara (fig. 130) fue pródigo en contrariedades para el escultor, pues su gran amigo, Francisco Pacheco, le puso pleito por haber contratado su pintura sin títulos para ello. Como conjunto, sigue en importancia a los de Santiponce y Jerez; es también todo de escultura, con cuatro grandes relieves en las calles extremas y estatuas en las tres centrales. La traza, debida al mismo Montañés, se asemeja mucho a la de los retablos citados de San Leandro, atribuidos a Juan de Oviedo. En la escultura se insinúa un estilo nuevo, sin relación con Mesa, sino anticipando el del mismo Montañés en su etapa postrera, con actitudes y plegados más libres y variados, en los que se advierte cierta semejanza con el estilo de Cano, cuya relación con Montañés es indudable en estos años.

Los retablos laterales del mismo convento, con imágenes de la Purísima, los Santos Juanes y San Francisco, pueden atribuirse asimismo a Montañés, aunque sólo descuella la imagen de la Inmaculada, una de sus mejores obras. Su fecha no debe de estar lejos de la del retablo mayor.

El de San Juan Evangelista en el convento de San Leandro, ya citado y con fecha de 1632, cierra esta época de Montañés, y con ella su actividad como retablista; solamente hizo después el de Santiago, en Alcalá de Guadaira, contratado en 1626, de complicada historia y triste fin, pues ardió en 1936, sin estudio ni apenas fotografía.

Queda sin fecha, aunque parece corresponder al comienzo de la etapa estudiada, una de las mejores obras de Montañés y su único paso procesional. No tuvo el gran escultor afición a lo dramático, pues, aparte de los Crucifijos, sólo puso sus gubias al servicio de un asunto de la Pasión en esta imagen, el Cristo con la Cruz a cuestas de la iglesia del Salvador, la más hermosa imagen de la Semana Santa sevillana (fig. 133). Está hecho para vestir, tallado entero, articulados los brazos y sin concluir más que su cabeza, manos y pies. Perteneció al convento de la Merced, donde lo cita un fraile coetáneo, ya con advocación de Señor de Pasión y atribuyéndolo a Montañés, lo que recoge también Palomino, al contar la anécdota, seguramente tradicional, del asombro del escultor al ver la imagen en la calle. Una cita accidental de 1619 le fija un límite inferior, y entre esta fecha y la de 1612, en que acabó el retablo de Santiponce, hemos de situar la imagen, pues se relaciona con él en algunos aspectos, y con avance expresivo en sentido realista. La cabeza, más barroca que la del Cristo de los Cálices, refleja en su rostro un contenido, pero lacerante sufrimiento, sin precisar de alardes dramáticos; la talla, muy apurada de modelado, no es menos admirable en manos y pies, ya que, hecha la imagen para vista al aire libre y de cerca, la exigencia de perfección era mayor que en esculturas de retablo. Sus precedentes están en el de Rojas, que no era de vestir en su origen, y más directamente en el Nazareno de Francisco de Ocampo, en Carmona, fechado en 1607; sin embargo, el estilo de ambos difiere en absoluto del de Montañés, que fue prototipo para los sucesivos, en Sevilla y fuera de ella, empezando por el celeberrimo Jesús del Gran Poder, obra de Juan de Mesa.

La Inmaculada Concepción, en una de las capillas de los Alabastros, en la catedral de Sevilla (figs. 135 y 136), señala el comienzo de un nuevo período de fecundidad artística en Montañés. Éste había creado ya el tipo en la imagen titular del retablo del Pedroso, y al repetir el tema en la de la Catedral apenas lo varía, a pesar de separarlas treinta años. Media, sin embargo, entre ellas considerable distancia artística, pues la "Concepción chica" o la "Ciegucecita", como popularmente se la llama, es una de las obras más bellas de nuestro escultor,

y, con la de Cano en la catedral de Granada, las dos mejores realizaciones escultóricas del tema. De tamaño natural más bien pequeño, mucho más esbelta que la del Pedroso, cuello muy largo y rostro ovalado y moreno, encarna a maravilla la frase del contrato de una Virgen del Rosario, hecha para Lima por el propio Montañés: "El rostro aguileño, un poco inclinado, y los ojos que denoten humildad y modestia, con la mayor hermosura que se pudiere... con alegría que mueva a devoción". Ha desaparecido toda dureza en los plegados, que caen con elegante sencillez, muy despegados del cuerpo, y la ligera inflexión de la rodilla izquierda, el giro del rostro hacia la derecha y las manos algo desviadas del centro rompen la frontalidad con equilibrada gracia. Lleva a los pies tres cabecitas de querubines, que asoman bajo el borde de la túnica y dejan casi ocultos los cuernos de la luna.

Réplica suya es la Inmaculada de la Casa Profesa, hoy Capilla de la Universidad. Sustituyó a la antigua del retablo, obra probablemente de Vázquez, el Mozo, y sólo varía de la de la Catedral por tener a los pies dos angelitos, en vez de tres; la cabeza es muy bonita, pero el modelado, un poco seco, arguye mano de taller. En cambio, la imagen titular del ya citado retablo de la Concepción, en el convento de Santa Clara (fig. 137), es obra indudable del maestro; sin fecha conocida, el realismo del rostro y cierto barroquismo en la forma de plegar el manto mueven a considerarla posterior y cercana ya a los Santos Juanes del convento de Santa Paula.

Las obras de estos años finales de Montañés son todas imágenes sueltas, salvo la conclusión de los retablos de Jerez y Alcalá de Guadaíra, lo que confirma una decadencia del taller, probablemente por falta de energía del anciano escultor para dirigirlo. Prueba de ello son también el que se encargasen a otro escultor las añadiduras del retablo de Jerez y el traspaso a Ribas, en 1645, de lo que faltaba en el de San Lorenzo, a los trece años de comenzado.

Sin embargo, y acaso por la misma razón, las esculturas realizadas en estos años revelan una intervención preferente, y aun exclusiva, de la mano del maestro. Así, la hermosa Santa Ana con la Virgen de la mano, para el Buen Suceso, de tipo muy diferente a la hecha en 1627 para el convento de Santa Ana, que está sentada, enseñando a leer a la Virgen niña (fig. 134), graciosa figura, superior a la de la madre. No así en el grupo del Buen Suceso, pues la Santa Ana (fig. 138) es una de esas obras que realizaba Montañés con todo el esmero de su arte, muy semejante su rostro al de la Purísima de la Catedral, aunque representando edad madura; la Niña desapareció en 1934. La evolución hacia un realismo integral se advierte, sobre todo, en la hermosa imagen de San Bruno que hizo para la Cartuja de las Cuevas y hoy está en el Museo (fig. 139), digna compañera de los frailes de Zurbarán por su autenticidad humana y superior a ellos por esa distinción, tan montañesina, que rehuye lo vulgar y hace elegante esta austera figura de cartujo.

Al regreso del viaje a la Corte realiza Montañés los Santos Juanes, titulares de sus respectivos retablos en el convento de Santa Paula. El Evangelista (fig. 140), en retablo de Alonso Cano, mantiene el tipo creado para San Leandro, aunque más contenido de movimiento, como detenido en éxtasis al recibir la inspiración; es maravilla cómo el viejo artista evoluciona aún, alejándose cada vez más del sosiego de sus obras de madurez para lograr la exaltación espiritual de esta magnífica imagen. El Bautista varía mucho de sus realizaciones anteriores, y más que de otro alguno, del agitado mancebo de San Leandro; sentado sobre peñas y señalando al Cordero, coincide su actitud con el San Juan adolescente que hizo Alonso Cano para el convento de San Juan de la Palma. Esta relación no es de extrañar, puesto que Cano trabajaba



Fig. 137.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: INMACULADA CONCEPCIÓN, EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA (SEVILLA).



Fig. 138.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: SANTA ANA (PORMENOR), EN LA IGLESIA DEL BUEN SUCESO (SEVILLA).



Fig. 139.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: SAN BRUNO (MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA).



Fig. 140.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: SAN JUAN EVANGELISTA, EN EL CONVENTO DE SANTA PAULA (SEVILLA).

también en Santa Paula, haciendo el retablo del Evangelista y, probablemente, dirigiendo el del Bautista, que realizó su discípulo Ribas.

El Bautista de Santa Paula guarda estrecha semejanza con otro en el convento de Santa Ana (fig. 141), también sentado sobre peñas y señalando al Cordero, aunque varía en ser mancebo, como el citado de Cano y el del mismo Montañés en San Leandro, y en apoyar la mano izquierda sobre el Cordero, en vez de extenderla en ademán oratorio. Pudiera pensarse en obra de imitador si su ejecución no fuera, por lo menos, tan buena como en el ejemplar de Santa Paula. Creemos, por tanto, que esta imagen merece ser incluida entre las obras auténticas del "dios de la madera", manteniendo la atribución tradicional.

Quedan aparte las obras realizadas por Montañés para las Indias, sobre todo para el Perú. Se sabe que en sus años primeros hizo unas imágenes de la Virgen del Rosario para Chile y un retablo para el convento de la Concepción, en Panamá, que no se conocen. Más tarde, un retablo de San Juan, para Portobelo, y el retablo del Bautista para la Concepción, de Lima, ya citado a propósito de su Crucifijo y que es la obra principal suya identificada en América, aunque con retoques y repintes que lo desfiguran; corresponde a su época de plenitud, inmediato al de Santiponce. Hizo también para Lima otra Virgen del Rosario y un Crucifijo, que, como ya se dijo, se identifica probablemente con el conservado en La Merced, también repintado. Se sabe, además, que intervino en la traza del retablo de la capilla de los Reyes, en la catedral de Puebla, en Méjico, tallado allí por Lucas Méndez, que se conserva, aunque muy modificado; la presencia en él de columnas salomónicas hace pensar a Angulo que, si proceden de la traza de Montañés, son caso único en lo suyo.

Aparte de estas obras documentadas, Angulo ha estudiado otras de su estilo o de su escuela en la América central. La catedral de Comayagua (Honduras) tiene retablo mayor de tipo sevillano, con una hermosa Inmaculada muy montañesina, y además, un Crucifijo seguramente sevillano, de taller o escuela de Montañés. En San Francisco de Guatemala se conservan la cabeza y un brazo del Cristo de Trujillo, de Honduras, destrozado por los piratas holandeses en 1642; la cabellera postiza y la corona desfiguran esta hermosa cabeza, que es la de un Cristo en la cruz muerto, de un dramatismo más cercano a Mesa que a Montañés, pero hermosamente realizada y digna del maestro.

JUAN DE MESA. — Entre los discípulos de Martínez Montañés ninguno logra descollar con tanta personalidad como Juan de Mesa. Es el suyo un caso curioso; ni los autores coetáneos ni los posteriores lo nombran, pese a ser autor de algunas de las imágenes más famosas y veneradas de Sevilla, y, hasta que modernamente han revelado su existencia los documentos, no se ha sabido siquiera que tal escultor había existido. Su nombre aparece citado por primera vez, en 1882, por don José Bermejo, al hacer historia de las cofradías sevillanas; hoy puede ya trazarse su silueta artística y aun conocemos algunos datos personales.

Juan de Mesa nació en Córdoba en 1583. Muertos sus padres, se trasladó a Sevilla, entrando en el taller de Montañés en 1606, aunque hasta el año siguiente no contrató con él su aprendizaje por tres años, al cabo de los cuales siguió trabajando como oficial en el taller del maestro, entonces en la plenitud de su producción. Casado en 1613, pone taller propio, contrata aprendices y durante doce años trabaja activamente, hasta que la muerte interrumpe súbitamente su carrera en 1627, cuando no tenía sino cuarenta y cuatro años.

Al segregarse sus obras de las de Montañés la personalidad de éste queda mucho más

clara, pues la del discípulo se nos aparece con caracteres muy diferentes, a pesar de la aparente identidad entre ambos. Montañés había creado un estilo personalísimo, base de todo lo sevillano posterior; la formación clásica persiste en él, sin embargo, acorde con su temperamento artístico, y sólo acepta la realidad depurándola y perfeccionándola en clasicismo. Juan de Mesa, por el contrario, es barroco por temperamento, un realista integral, apasionado y con posibilidades dramáticas que Montañés nunca tuvo; en cambio, carece del sentido de perfección y el equilibrio característicos del maestro. Sin embargo, el punto de arranque de Mesa está tan ligado a Montañés, que la confusión es posible; y a su vez éste, contagiado de la pasión del discípulo, se deja influir por él en algún momento, sobre todo en los retablos de los Santos Juanes, en San Leandro, hechos en los años de apogeo de Mesa.

La primera obra conocida de éste, un San José con el Niño de la mano, fechado en 1616, se conserva en su lugar, el retablo del antiguo convento de San José, en Fuentes de Andalucía; su antecedente está en el de Francisco de Ocampo, en Villamartín; pero el hallarse en alto y con poca luz dificulta su estudio, aunque no parece obra importante.

La siguen en fecha, 1618, un Cristo en la Cruz y una Dolorosa, de vestir, para la Hermandad de Nuestro Padre Jesús a la Columna. La Virgen parece ser la que conserva la Cofradía, hoy en la iglesia de San Pedro, y el Cristo se identifica con el del Amor, en la iglesia del Salvador (figura 142). Su fecha, temprana entre las obras de Mesa, está conforme con el montañesismo de este Crucificado, el más cercano al maestro de todos los suyos; sin embargo, la atribución a Mesa se justifica comparativamente con el de los Cálices, el más típico y seguro entre los de Montañés. Su modelado es más realista, el sudario, más revuelto y barroco, la cabeza, más dramática, con el típico arco circunflejo de las cejas, advirtiéndose además una cierta mezquindad de proporción en las piernas, defecto característico en nuestro escultor. Con este hermoso Cristo se abre la serie de los de Juan de Mesa, la más importante de la escultura andaluza.

En la parroquia de Cabezas de San Juan hay otro Cristo en la Cruz en todo semejante al del Amor, como réplica suya; Hernández Díaz lo fecha hacia 1622, pues la talla de pelo y barba y el pleyado del paño acentúan la nota barroca. No está documentado, mas su estilo es tan cercano a Mesa y su calidad artística tan excelente que puede asegurarse la atribución.

Un año después hace el de la cofradía de Montserrat, en San Ildefonso, llamado de la Conversión del Buen Ladrón (fig. 143). Es un Cristo vivo, de rostro dolorido y dulce, vuelto a la derecha como dirigiéndose a su compañero de suplicio; tiene como el de los Cálices y el del Amor, la corona de espinas tallada a par de los cabellos, y tres clavos, como siempre en Mesa. El desnudo es más acentuadamente realista y el sudario abandona el tipo del de los Cálices para ceñirse con una cuerda, doblado y revuelto en dos nudos sobre las caderas.

En la misma fecha se documenta cierto relieve de la Asunción, para un retablo, trabajo nada habitual en Mesa, cuyo taller se dedicó casi exclusivamente a imágenes para Cofradías; se supone sea uno, muy montañesino, que está en la iglesia sevillana de la Magdalena y que nada nuevo ni típico ofrece. Igualmente insegura es la atribución del San José con el Niño del retablo de las Teresas, que se supone sea el contratado en 1620 para el convento del Ángel y que sigue el mismo tipo del de Fuentes.

Con el Cristo de la Buena Muerte, de la capilla de la Universidad (fig. 144), pisamos, en cambio, terreno seguro. Como es sabido, la Universidad se estableció en la antigua Casa Profesa de los Jesuítas, y en ella se hallaba este Crucifijo, que fue encargado a Mesa en 1620. El cuerpo, de un acentuado naturalismo, pende pesadamente de la cruz, como realmente muerto,



Fig. 141.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: SAN JUAN BAUTISTA, EN EL CONVENTO DE SANTA ANA (SEVILLA).



Fig. 142.—JUAN DE MESA: CRISTO DEL AMOR, EN LA IGLESIA DEL SALVADOR (SEVILLA).



Fig. 143.—JUAN DE MESA: CRISTO DE LA CONVERSIÓN DEL BUEN LADRÓN, EN LA CAPILLA DE MONTSERRAT (SEVILLA).



Fig. 144.—JUAN DE MESA: CRISTO DE LA BUENA MUERTE, EN LA CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

revelando un atento estudio del modelo; la cabeza, en cambio, está más cerca de Montañés que ninguna de las suyas por la expresión tranquila y la nobleza del rostro, aunque se advierte el habitual pliegue circunflejo de las cejas y la mayor abundancia y rizado de la barba y cabellos. A diferencia de sus otros Crucificados, no lleva tallada la corona. El paño de pureza se asemeja mucho al del Cristo de Montserrat, sujeto también con cuerda, dejando libre la cadera derecha y recogido en abundantes y barrocos pliegues. Obra impresionante por su patético verismo, aunque sin exagerar el carácter realista del suplicio.

Con el Cristo de la Buena Muerte se relacionan otras dos imágenes no documentadas. Una de ellas es el Crucifijo de San Isidro, de Madrid, (fig. 145), hoy Catedral y antiguo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Noticias antiguas citan aquí un Crucifijo, obra del lego jesuita Domingo Beltrán, que se suponía era el Cristo titular de la tercera capilla del lado de la Epístola, al que se le agregaron posteriormente imágenes de la Virgen, la Magdalena y San Juan, obras de Pedro de Mena; la extrañeza que producía este Cristo como obra del siglo XVI quedaba acallada por la fe en la antigua cita. Incendiada la iglesia en 1936, se salvó este Cristo excepcionalmente, y hoy, colocado en bajo, ha podido estudiarse mejor. Es un Cristo muerto, con tres clavos, cuya silueta y sudario son casi idénticos a los del Cristo del Amor, mientras que la cabeza recuerda mucho a la del Cristo de la Universidad, también antes casa de Jesuitas; así, la atribución a Mesa, que aquí se formula por vez primera, resulta bastante fundada. ¿Se referirá a él la noticia de haberse encargado a Mesa en 1621 un Cristo "conforme al de la Casa Profesa..." de Sevilla? La conformidad parece referirse al tamaño, tipo y calidad artística más bien que a copia, y el pintor Jerónimo Ramírez, autor del contrato, pudo ser el mediador. Su estilo está de acuerdo con la fecha, tan inmediata a la del Cristo de la Buena Muerte, y es natural que, siendo para un colegio de la Compañía, se tomase como referencia la imagen de la Casa Profesa de Sevilla; todo, naturalmente, en hipótesis.

Más verosímil resulta, sin embargo, esta identificación que la que hace el señor López Martínez con el Cristo del Ángel, cuya atribución a Montañés se estudió más arriba. De no existir una base sólida, que desconocemos, para tal identificación, ha de rechazarse, pues sólo podría ser obra de Mesa precediendo al del Amor, como talla la más cercana a Montañés; mientras que el aludido contrato expresa que ha de asemejarse al de la Casa profesa, hecho el año anterior.

Muy relacionado también con el de la Buena Muerte está el Cristo yacente de la cofradía sevillana del Santo Sepulcro, en la iglesia de San Gregorio (fig. 147). El modelado, la colocación del sudario y, sobre todo, el tipo de cabeza son tan semejantes al citado Crucifijo, que la atribución a Mesa, formulada por Hernández Díaz, debe aceptarse sin reservas.

El mismo año 1620 produjo Mesa su obra más conocida y famosa, el Jesús del Gran Poder. No es sino trasunto del Jesús de Pasión, obra de Montañés, a quien se venía atribuyendo, y los sevillanos se resistieron a aceptar el cambio de paternidad para su imagen predilecta; mas ya se ha convertido en el mayor timbre de gloria de Juan de Mesa. La semejanza con el Jesús de Pasión permite estudiar mejor el contraste entre ambos. La imagen de Mesa, mayor del natural, no fue tallada sino en cabeza, manos y pies, quedando el resto sólo desbastado, mientras que el de Montañés está plenamente tallado aunque sin pulir ni pintar, y mientras que éste tiene corona postiza, aquél la lleva tallada; que en esto paran las diferencias. Sin embargo, en vez de la bellísima cabeza del Cristo de Pasión, serenamente dolorida, el del Gran Poder muestra en su rostro una angustia lacerante, tan vigorosamente expresiva, que parece jadear; los ca-

bellos rizados se apelmazan por el sudor, las manos se crispan sobre la cruz, los pies se aferran al suelo; es el suyo un dolor recio, casi violento, que sobrecoge el ánimo y conmueve hasta casi hacer gritar. Quien lo ha visto salir de la iglesia de San Lorenzo en la media noche del Jueves Santo, comprende que, al aparecer a la luz de los cirios, la multitud que rebosa en la plaza quede en silencio impresionante, sobrecogida de emoción. Su talla no tiene la exquisita finura de matices del Jesús de Pasión; mas, por ello mismo, su efecto al aire libre es más directo y eficaz.

Al mismo tiempo que Mesa realizaba el Jesús del Gran Poder, hacía para la misma cofradía una imagen de San Juan Evangelista, de vestir, que hoy forma pareja con la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso. La cabeza, muy retocada, conserva, sin embargo, el sello de Mesa, sobre todo en el típico rizado del pelo.

Algo posterior, 1622, es el Cristo de la Misericordia, hecho para los mercedarios de San José y hoy en el convento de Santa Isabel. Su acentuado naturalismo y lo barroco del sudario lo alejan, tal vez más que ninguna otra de las obras de Mesa, del estilo de Montañés; fue la primera suya identificada. En el mismo año contrata la hechura de un Cristo de la Agonía para Juan Pérez de Irazábal, contador real en Sevilla, quien lo regaló más tarde a la iglesia de San Pedro, de Vergara (fig. 146). Es la obra maestra de Mesa, la más original suya, donde se revela con mayor claridad su disidencia temperamental con el maestro. Es un Cristo expirante que se yergue, apoyándose sobre los pies clavados, para dilatar el pecho en un último esfuerzo que tensa violentamente los músculos; la cabeza se alza y el rostro dolorido se vuelve hacia el cielo. El desnudo, más fino y esbelto que el del Cristo de Santa Isabel, es también enteramente naturalista, y su posición acentúa el ligero retorcimiento barroco habitual en Mesa, pues las piernas se vuelven un poco hacia la izquierda y el torso, hacia la derecha. La corona de espinas, muy mutilada, sale de la misma madera, como en el Cristo del Amor y en el de Montserrat.

El último en fecha de los Crucifijos de Mesa es el de la Misericordia, en la colegiata de Osuna, fechado en 1623, inmediatamente después del de Vergara. Sin embargo, revela cierto retroceso en el camino de intensificación dramática del escultor, recordando más que a ninguno al de San Isidro, de Madrid; acusa además cierta desproporción, sobre todo por lo mezquino de los brazos, como obra de poco empeño, aunque la cabeza es muy hermosa, como todas las suyas.

En el colegio de los Jesuitas del Puerto de Santa María se conservan dos imágenes de San Ignacio y San Javier, procedentes del colegio de San Hermenegildo, de Sevilla. Al restaurar la segunda, hace algunos años, apareció en su cabeza un papel, que dio a conocer el Padre Carlos Gálvez, S. I., con los nombres de los Veinticuatro de Sevilla que lo mandaron hacer, del Papa, el Rey, el Arzobispo y el Rector del colegio, la fecha, 1622, y el nombre del artista: "Juan de Mesa, discípulo de Juan Martínez Montañés, natural de Córdoba". Este último dato, antes desconocido, permitió luego el hallazgo de la partida de bautismo. La restauración desfiguró bastante esta imagen, pero su compañera, el San Ignacio (fig. 152), se ha conservado bien y es, sin duda, de la misma mano; en ella Mesa acredita su maestría, a la vez que su falta de arranque para una obra de tan escasos recursos expresivos.

Fuera también de su temática habitual están las imágenes de la Virgen con el Niño y de San Juan Bautista, del Museo de Sevilla, procedentes de la Cartuja de las Cuevas y con atribución antigua a Martínez Montañés. Consta que un primer concierto con él, en 1621, quedó suspendido, por lo que se hizo nuevo contrato con Mesa dos años después. Ambas imágenes, de

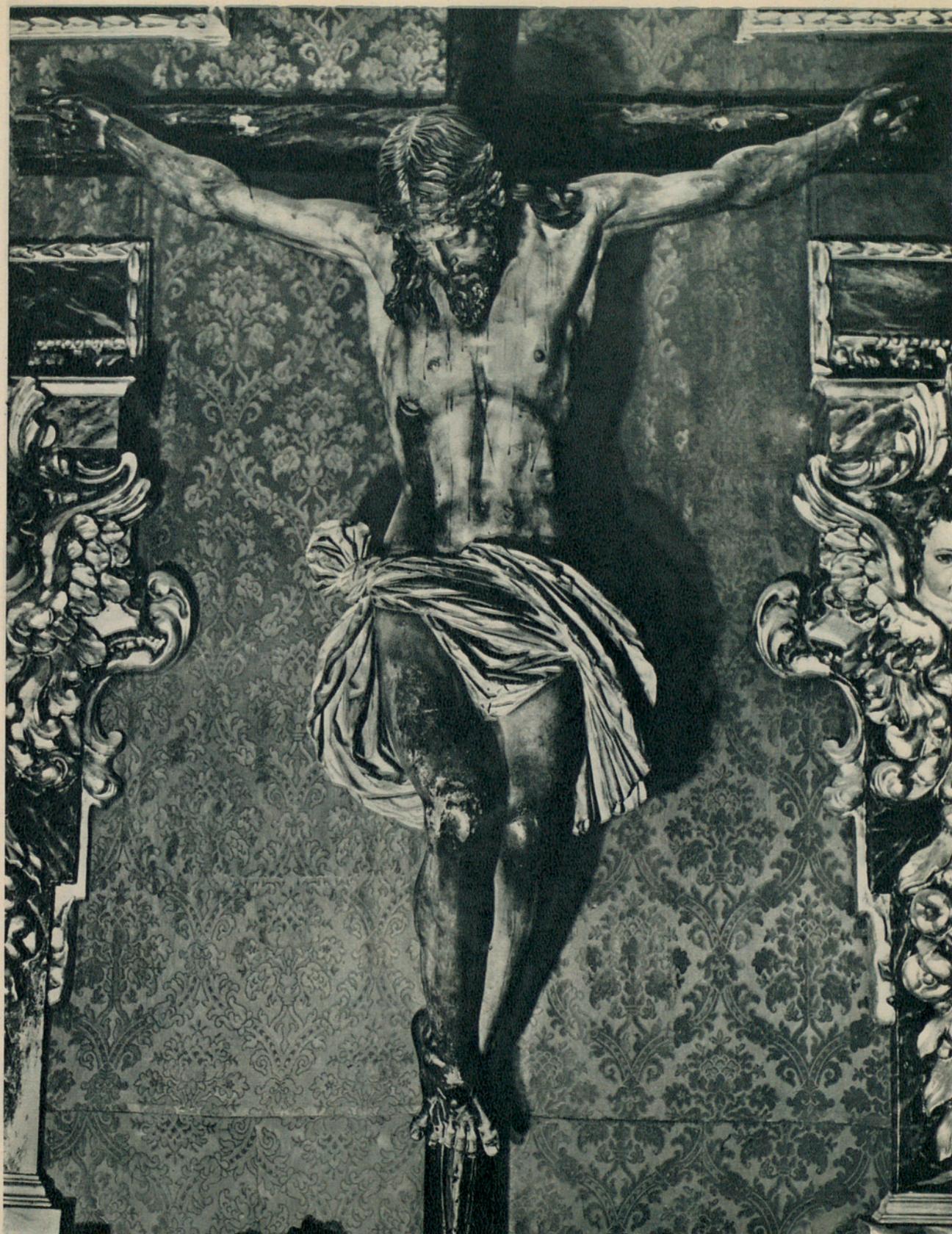


Fig. 145.—JUAN DE MESA: CRISTO EN LA CRUZ, EN LA CATEDRAL DE SAN ISIDRO (MADRID).

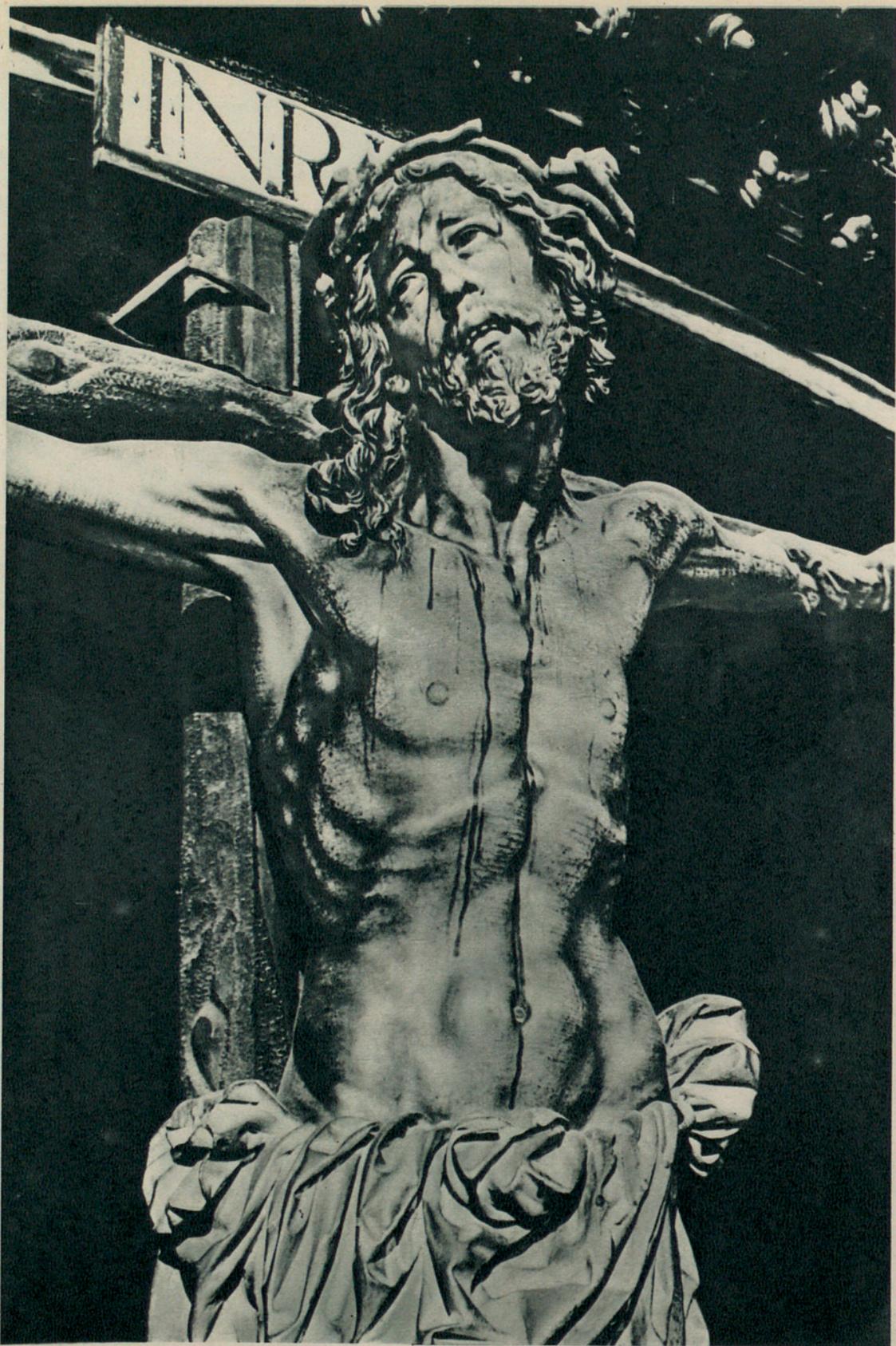


Fig. 146.—JUAN DE MESA: CRISTO DE LA AGONÍA, EN LA IGLESIA DE SAN PEDRO (VERGARA).



Figs. 147, 148 y 149.—JUAN DE MESA: CRISTO YACENTE, EN LA IGLESIA DE SAN GREGORIO (SEVILLA); SAN JUAN BAUTISTA, Y LA VIRGEN CON EL NIÑO, EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA.



Figs. 150, 152 y 153.—JUAN DE MESA: SAN JUAN BAUTISTA, EN SANTA MARÍA LA REAL (SEVILLA); SAN IGNACIO, EN EL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA (PUERTO DE SANTA MARÍA), Y CABEZA CORTADA DE SAN JUAN BAUTISTA, EN LA CATEDRAL DE SEVILLA. Fig. 151.—PABLO LEGOT: VIRGEN CON EL NIÑO, EN LA IGLESIA DE ESPERA.

tamaño menor del natural, son muy montañesinas, sobre todo la Virgen (fig. 149), que se deriva de la pequeña de Montañés en el retablito del oratorio de Santiponce, aunque esta vez el discípulo ha superado al maestro; es menos achaparrada y más arrogante que la de Montañés, con garbo muy femenino, y sostiene en alto al Niño, que con gesto gracioso le coge un dedo; el grupo tiene un gran encanto naturalista. Se atribuye también a Mesa un San José con el Niño en brazos en el pueblo de Guadalcanal, más cercano en su actitud y en el tipo del Niño a la Virgen de Santiponce que a la de la Cartuja; podría considerarse como tipo intermedio entre ambas si lo basto de la talla y la torpeza de modelado de pies y manos no indujeran más bien a creerlo obra de un discípulo.

El Bautista de la Cartuja (fig. 148) está figurado como mancebo, recordando al de Montañés en San Leandro; la alborotada y abundante cabellera, muy típica de Mesa, encuadra un rostro grave, de facciones correctas y angulosas; figura más enérgica que elegante, sin nada de ese aire feminoide tan usual en la representación de adolescentes. Su actitud, con el Cordero sobre el libro y señalándolo con la mano derecha, es la misma del San Juan en el retablo de Santiponce; mas todo rastro de clasicismo se ha perdido. Ambas imágenes, sobre todo la Virgen, desmerecen por la policromía, menos cuidada y armónica que la habitual en Montañés.

El tema del Bautista con el Cordero se repite en otra imagen atribuida a Mesa, en Santa María la Real, de Sevilla (fig. 150), que, por su avanzado barroquismo, debe corresponder a sus últimos años. Como el de Santiponce, es adulto y con barba, viste túnica con mangas y amplio manto; no lleva libro y el Cordero está en el suelo, a su lado. La ampulosidad exagerada de cabellera y ropajes y lo chato de las proporciones hace de esta imagen una de las más ingratas suyas, aunque no parece discutible la atribución, debida a Hernández Díaz, quien también atribuye a Mesa la hermosa cabeza cortada del mismo santo en el tesoro de la catedral de Sevilla (fig. 153), de tipo en todo semejante, aunque menos recargada la cabellera. Procede del convento de Santa Clara; su modelado, fuerte y realista, es el típico del maestro cordobés, y su atribución se refuerza por habersele hecho, en 1625, urna, peana y diadema, actuando como testigo del contrato un cuñado de Mesa.

El estudio de las obras de los discípulos y colaboradores de Montañés reduce el número de las de éste, cargando en cuenta a aquéllos las frecuentes repeticiones de sus tipos originales. A Mesa se ha venido a atribuir el precioso Niño de los Jesuitas de Chamartín, en Madrid, el más cercano al de Montañés en la cofradía del Sagrario, pues el desnudo es más naturalista y la talla del pelo, enteramente igual a la acostumbrada de Mesa, con rizos más abultados y más exagerado el copete sobre la frente. También el llamado Niño Mudo, de la catedral de Sevilla, parece más bien del círculo de Mesa que de Montañés, a quien venía atribuido.

La última obra de Juan de Mesa fue una Virgen de las Angustias para el convento de San Agustín, de Córdoba, citada en el testamento del artista como faltándole apenas tres días de trabajo. La Virgen es de vestir, pues aunque tiene ropas talladas, quedan muy enjutas y no componen con el Cristo, hermosa escultura, que debió de quedar enteramente terminada, a juzgar por la maestría de su talla.

La figura de Juan de Mesa se nos ofrece ya perfectamente definida, merced a la abundancia de obras seguras. Aparte de su sentido dramático, su estilo avanza en barroquismo, abandonando las fórmulas clásicas que Montañés mantuvo y abriendo a la escultura cauces de mayor libertad expresiva; en este sentido resulta paralelo de Alonso Cano, aunque la diferencia radical de sus respectivos temperamentos los separe. Tiene además Mesa modalidades técnicas

inconfundibles: el sentido naturalista de sus desnudos, el modo de tallar el pelo, en rizos abultados, formando copete sobre la frente; los plegados revueltos y excesivamente opulentos, aunque nunca falsos; el pliegue de las cejas, levantadas en ángulo; lo mezquino de las piernas en los Crucifijos. Muerto en su plenitud, antes que su maestro, no pudo ser sucesor suyo, pero llega a veces a rivalizar con él e inicia precozmente el barroquismo en la escultura sevillana.

EL CICLO MONTAÑESINO. — En torno a Montañés se desenvuelve todo un ciclo escultórico, influido más o menos directamente por él. Los documentos dan a conocer muchos nombres de artistas, mas por desgracia la mayoría de sus obras no se han identificado o se han perdido, al paso que otras muchas quedan anónimas. De algunos, que debieron tener importancia, a juzgar por sus actividades, nada se conserva, como ocurre con Luis de Figueroa; de Blas Hernández Bello, que trabajó mucho entre 1590 y 1626, no se conoce sino un San Sebastián, en Olvera (Cádiz). Otro tanto sucede con Luis de Peña, con obras documentadas entre 1618 y 1629, pero sólo están identificadas un San Carlos, en Villamartín y una Santa Ana, en La Campana; sin embargo, es probable que sea el mismo Luis de Peña que talló la pequeña Virgen de Gracia (fig. 155), titular del convento de Trinitarios de Granada (hoy Seminario), en 1633, y del que no hay más noticias; podemos, por tanto, suponerlo granadino, formado junto a Pablo de Rojas, como acredita el estilo de esta imagen, y trasladado luego a Sevilla.

El presbítero Juan Gómez, autor del Cristo de La Campana, cerca de Sevilla, resulta uno de los seguidores más fieles de Montañés. El citado Cristo (fig. 154) es un Crucifijo muy montañésino, muerto y con tres clavos, mucho menos barroco y dramático que los de Mesa, aunque más correcto de proporciones y bellamente modelado. Al decir de Ceán es su única obra segura y lo acabó en 1616; mas Ponz le atribuye también un Nazareno en la Prioral del Puerto de Santa María, bueno y también de estilo de Montañés.

Otro clérigo, Juan de Solís, colaboró con Montañés en la Cartuja de las Cuevas, según noticias recogidas por Ceán, haciendo las cuatro figuras de Virtudes que hoy están en el museo de Sevilla, recostadas sobre ménsulas, al modo miguelangelesco; una pareja representa, al parecer, la Prudencia y la Justicia (fig. 157), con atributos desusados; la otra, a la Juventud y la Vejez, la primera, púdica y recogida, con una paloma en el regazo, y la segunda, dolorida y declamatoria. Noticias documentales de reciente hallazgo nos hacen saber que Juan de Solís era de Jaén, relacionado sin duda con Francisco y Sebastián de Solís, los escultores del retablo del Santo Rostro, a comienzos del siglo; allí hace testamento, dejando al convento de San Agustín el importe de lo que le adeudaba el inquisidor general y obispo de Cuenca don Andrés Pacheco, por cuyo encargo el sacerdote-escultor había realizado numerosas obras para Lerma, Cuenca, La Puebla de Montalbán y varios grandes señores, entre ellas una Inmaculada "para la Infanta de las Descalzas", que creemos identificar con la que poseen las Descalzas Reales de Madrid, en dependencia de la Sacristía (fig. 156), de tipo andaluz, menor del natural —coincidiendo con la medida de "cinco cuartas"— pisando sobre luna y dragón, juntas las manos y bajos los ojos, como influida por el tipo de Montañés, mas sin depender directamente de él. Una rebusca cuidadosa, aún no realizada, pudiera deparar el hallazgo de alguna otra obra de las que figuran en dicha relación. Consta también que el inquisidor Pacheco, en testamento de 1621, dejó un Crucifijo, obra de Solís, a la catedral de Segovia, de donde había sido obispo; mas hoy se ignora su paradero.

No ha sido más afortunado Juan de Remesal, escultor importante, amigo y compañero



Fig. 154.—JUAN GÓMEZ: CRISTO EN LA CRUZ, EN LA IGLESIA DE LA CAMPANA.



Fig. 155.—LUIS DE LA PEÑA: VIRGEN DE GRACIA, EN LA CAPILLA DEL SEMINARIO (GRANADA). Fig. 156.—JUAN DE SOLÍS: INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LAS DESCALZAS REALES (MADRID).



Fig. 157.—JUAN DE SOLÍS: LA JUSTICIA, EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA.



Fig. 158.—ALONSO DE MENA: VIRGEN DE BELÉN, EN LA IGLESIA DE SAN CECILIO (GRANADA).

de Francisco de Ocampo, que trabajó en Sevilla entre 1624 y 1636, fecha de su testamento y, probablemente, de su muerte. Era zamorano, de la aldea de Pobladura, junto a Alcañices, y había casado en Ciudad Rodrigo hacia 1615; dejó hijos pequeños, uno de los cuales, Juan, entró más tarde como aprendiz en el taller de José de Arce. La obra principal de Remesal fue el retablo de la iglesia de Aracena (Huelva), con seis relieves, imágenes de la Virgen y los doce Apóstoles y un Crucifijo en el remate; se ignora la fecha, pues sólo sabemos que al testar el escultor, en 1636, aún no se le había pagado. El retablo permaneció desconocido, hasta que, hace más de treinta años, don Manuel Siurot hizo bajar el Cristo y fotografiarlo, apreciándose entonces su excelente calidad artística. Con atribución —¡cómo no!— a Montañés recibió desde entonces culto con el nombre de Cristo del Perdón, hasta que durante la guerra civil desaparecieron retablo y Crucifijo. Éste seguía el tipo de Montañés, o más bien de Juan de Mesa, aunque más carnoso el desnudo y menos barroco el lienzo, acreditándose Remesal como uno de los mejores escultores del grupo. De sus restantes obras, se conservan las esculturas que hizo en 1628, a medias con Francisco de Ocampo, para el retablo del convento de Santa Isabel, en Sevilla, que quedaron sin hacer a la muerte de Mesa; corresponden a Remesal las imágenes de los Santos Juanes, San Francisco y San Antonio, a más de cuatro ángeles niños y cuatro serafines. Esto y una Virgen de la Esperanza, labrada para Osuna en 1635, es lo único que conservamos de su copiosa obra. De Luis Ortiz de Vargas, escultor de Jerez, que estuvo en el Perú, y a su vuelta, en 1628, trabajaba en Sevilla, en el taller del difunto Mesa, hemos de tratar más adelante, al estudiar su intervención en la sillería del coro de la catedral de Málaga. Sin duda, fue también discípulo de Montañés un desconocido Juan Bautista del Castillo, "escultor y familiar del Santo Oficio", que en 1644 firmaba en Antequera un Crucifijo de marfil, citado por Viñaza y aparecido en el mercado hace pocos años; su estilo es enteramente montañésino y su belleza nos hace lamentar el no tener otra noticia de su autor.

GRANADA: ALONSO DE MENA. —Mientras el taller de Martínez Montañés absorbía la escultura sevillana, en Granada un escultor más modesto, Alonso de Mena, inicia el paso al realismo con avances de estilo sorprendentes, servidos por una técnica pobre y amanerada. Su taller sirve de puente entre Pablo de Rojas y Alonso Cano, preparando camino al florecimiento posterior de la escultura granadina.

Alonso de Mena nació en Granada, de familia de impresores ilustres, en 1587. Existe su carta de aprendizaje en Sevilla con Andrés de Ocampo, en 1604, por plazo de cuatro años, hecho no incompatible con lo declarado por el escultor Martín de Aranda, en 1610, diciendo conocerlo desde los diez años en Granada y vecindado en la parroquia del Salvador. Las obras mismas de Mena parecen contradecir la realidad de dicho aprendizaje, pues su estilo se resiente precisamente de falta de escuela y de pobreza técnica, cuando la de Ocampo se distingue por sabia y refinada, tal como la heredara del grupo de Bautista Vázquez. Hemos de suponer, por tanto, que la estancia de Alonso en los talleres sevillanos fue efímera, pues sus oscilaciones entre genialidad y rutinas no previenen un aprendizaje serio con maestro de tan buena escuela.

Mena se nos presenta, en cambio, como continuador de la escuela de Rojas y de sus discípulos Gaviria y Aranda. Más joven que éstos, pudo alcanzar los últimos años del maestro y aun trabajar en su taller, y al morir Gaviria, en 1622, quedaría seguramente como maestro y jefe en un gremio poco exigente, por falta de artistas de primera fila. Ello es que el taller de Mena

siguió en actividad hasta su muerte, en 1646, continuándolo su hijo Pedro y su discípulo Bernardo de Mora, quienes fueron luego captados por Alonso Cano.

Se han podido identificar muchas obras de Alonso de Mena, seis de ellas con fecha segura, lo que permite identificar otras y aun trazar evolución de su estilo, por corresponder las documentadas a diversas etapas. Aparte se agrupan otras muchas inferiores, como dimanadas de un taller amanerado y decadente.

Puede atribuirse a sus primeros tiempos una serie de imágenes de santas, continuación de las del taller de Rojas, monótonas, rígidamente frontales, como réplicas degeneradas de aquéllas. La mejor lograda es una Santa Lucía, en la Catedral, y se le asocian las pequeñas de Santiago peregrino y San Juan Bautista, en las Comendadoras. Solamente el tipo de rostro y el modo característico de tallar, con estrías profundas en los cabellos y planos cortados y rígidos, acusan la mano de Alonso, aún tímidamente aferrado al estilo precedente, acreditando con ello lo poco verosímil de su formación sevillana.

Su primera obra con fecha conocida es una Virgen de Belén (fig. 158), hecha en 1615 para el convento de la Merced, en cuyo encargo intervino el arzobispo don Pedro González, quien encomendó el dibujo a Pedro de Raxis y su talla a Mena; hoy está en la iglesia de San Cecilio. El asunto, clásico en la iconografía cristiana, es abordado con un realismo directo, aunque incipiente, con pormenores del natural en la indumentaria y una graciosa familiaridad, pues el Niño, tendido sobre el delantal, vestido con una camisilla, sonríe y retoza, mientras su Madre lo envuelve en pañales. El modelado es, sin embargo, pobre, y la Virgen resulta rígida e inexpresiva, fracasando el sentido entrañablemente humano que Mena ha intentado obtener.

Le sigue en fecha un San Miguel, de 1622, que se identifica como uno que existió en Guadix, vestido a la romana, con el pelo rizado en copete y el Demonio bajo los pies, bastante original de tipo y movido de silueta, y, como la Virgen de Belén, sin antecedente iconográfico. También se perdió, quemada en 1934, la Virgen de Loreto, en la iglesia del Salvador, que hizo Mena en 1629 por encargo de unos mercaderes genoveses, quienes la donaron al convento de los Agustinos descalzos. Repetía el tipo de la de Ancona, sentada sobre la Casa y con el Niño en su rodilla. La casa había sido rehecha en el siglo XVIII, pero la imagen se conservaba intacta, con su típico rostro inexpresivo y sus plegados duros, aunque no desprovista de gracia; el Niño llevaba el pelo rizado en grandes tufos, modalidad que arranca de Rojas y que Mena exageró.

En 1626 realiza Alonso la parte escultórica del Triunfo de la Inmaculada Concepción (figura 159), erigido por la ciudad en virtud del voto concepcionista de 1618, voto relacionado con los discutidos y apasionantes hallazgos de la torre Turpiana y del Sacro Monte. Con él colaboraron los escultores Diego del Rey y Francisco Sánchez Cordobés, que serían meros ayudantes de taller, y un cantero, Francisco de Potes, indispensable por tratarse de obra mármorea. Dentro de su exuberancia barroca es un monumento de noble y elegante traza; sobre alto pedestal se alza la columna, cuyo fuste lleva atributos de la Inmaculada en bajorrelieve, y ella sostiene un plinto con la imagen, rodeada por cuatro figuras alegóricas, todo ello basto de talla, aunque de buen efecto. La Inmaculada sigue, con pocas variantes, el tipo tradicional, acentuando, sin embargo, la frontalidad y lisura de silueta.

Alonso de Mena, más aún que Pablo de Rojas, hubo de producir en su taller numerosas imágenes de la Purísima Concepción, para satisfacer la demanda exigida por su devoción floreciente. Todas coinciden en el tipo de rostro, alargado y poco expresivo, largos cabellos



Figs. 159 y 160.—ALONSO DE MENA: PURÍSIMA CONCEPCIÓN, EN EL MONUMENTO DEL TRIUNFO, Y EN LA IGLESIA DE SAN JOSÉ (GRANADA).



Fig. 161.—ALONSO DE MENA: RETABLO-RELICARIO DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA.



Figs. 162, 163 y 164.—ALONSO DE MENA: FELIPE IV E ISABEL DE BORBÓN, EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA; SAN JUAN BAUTISTA, EN EL CONVENTO DE SANTA ISABEL (GRANADA), Y CRISTO FLAGELADO, EN ALCALÁ LA REAL (PERDIDO).



Fig. 165.—ALONSO DE MENA: CRISTO DEL DESAMPARO, EN LA IGLESIA DE SAN JOSÉ (MADRID).

en mechones ondulados, casi geométricos, y tendencia a la frontalidad; aunque se advierte un progresivo avance de barroquismo y afán por buscar variantes, con inquietud creadora que contrasta curiosamente con sus escasos bríos artísticos. Una sola vez, en la Inmaculada de la iglesia de San José (fig. 160), sigue el tipo de las castellanas, a lo Fernández, único ejemplar andaluz conocido, pero inconfundible de Alonso por el carácter de la talla, el rostro y los querubines de la peana, tan típicos, que valen como firma. Otra Purísima, pequeña, llamada la Abadesa, en las Capuchinas de San Antón, se halla más cercana al tipo de Rojas; pero luego Mena se lanza a variantes de rígida actitud y movidos ropajes, en complicación progresiva. Es de notar también una serie de imágenes pequeñas, como las de San Matías y la Encarnación, precursoras modestas de las famosas de Alonso Cano y Pedro de Mena.

La evolución de Alonso de Mena en sentido realista parece iniciarse en los retablos-relicarios de la Capilla Real (fig. 161), ejecutados entre 1630 y 1632, para guardar las reliquias donadas por los Reyes Católicos. Se hallan a ambos lados del crucero, y su traza, debida a Díaz del Rivero, es la misma para ambos, en el estilo ya barroco de entonces, según demuestran los frontones partidos y con volutas, las columnas corintias, entorchadas en su tercio inferior y ceñidas en el superior por orla de querubines y frutas, los niños que decoran las ménsulas y la guarnición lateral, con niños desnudos, racimos de frutas y recortadas espirales. Lo puramente escultórico, aparte de estos elementos decorativos, consiste en tres estatuas de Virtudes en el remate —Prudencia, Justicia y Fortaleza, al lado de la Epístola, y Fe, Esperanza y Caridad, al del Evangelio—, y los relieves de las puertas, que se abren a modo de armario y estuvieron guardadas en su interior con las preciosas tablas de la colección de la Reina Católica, hoy en el museo de la Capilla. Las puertas mayores llevan cuatro relieves, con la Inmaculada, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo en un retablo, y San Miguel, Santiago a caballo, un Apóstol —acaso San Felipe, patrono del rey— y San José en el otro, y en todos ellos Alonso de Mena busca actitudes más movidas, plegados menos rígidos y cabezas más individualizadas que en sus obras anteriores. Su sentido realista se afirma en los relieves de las puertas pequeñas, dispuestas a modo de zócalo con bustos de parejas reales emparejados: los Reyes Católicos, Juana la Loca y Felipe el Hermoso, Carlos V e Isabel de Portugal y los entonces reinantes, Felipe IV e Isabel de Borbón (fig. 162), para los que Mena se ha valido de retratos más o menos fieles, y su pobreza técnica se suple con el indudable encanto que les da su naturalismo, un poco ingenuo; pero los Reyes Católicos desmerecen por llevar manos, punto flaco de nuestro escultor. Las figuras de las Virtudes, airosas y bien dispuestas, revelan en Mena un espíritu barroco antes soterrado. El conjunto resulta singularmente ennoblecido por la policromía, estofada sobre oro y con fondos de paisaje en los relieves, todo ello al modo de Pedro de Raxis, colaborador de Mena, como antes lo fuera de Rojas. También pueden atribuírsele algunos de los bustos-relicarios allí guardados, cuales son los de San Francisco, San Lorenzo, San Benito y una de las Once mil Vírgenes.

El progreso realista de Mena y su liberación progresiva se afianzan en obras posteriores, entre ellas los Crucifijos, las Inmaculadas pequeñas antes citadas y la linda imagen de San Juan Bautista niño, del convento de Santa Isabel (fig. 163), que, aun repintada, es una de sus esculturas más gratas y originales, precedente, por su nota graciosa, de las imágenes granadinas de Cano y sus discípulos.

Alonso de Mena prosigue la serie de Crucifijos iniciada por Rojas, con variantes que les dan carácter muy distinto. Hizo uno, en 1634, para Santa María de la Alhambra, muerto y con tres clavos, en la forma tradicional, pero con tipo de cabeza característico: corona tallada,

cabellos en tirabuzones, rostro alargado, barba partida y muy rizada y sudario de prolijos pliegues; la torpeza habitual de Alonso para el modelado se acusa en el desnudo, sin disimulo posible. Muy semejante, el de las Carmelitas Calzadas, basto de talla y sin corona.

Otro Crucifijo, lo más famoso suyo, lo hizo, hacia 1635, para el corregidor Fariñas, que lo cedió a los Capuchinos, de Madrid; es el llamado Cristo del Desamparo (fig. 165), que en la Iglesia de San José es hoy objeto de una devoción no superada en Madrid sino por la del Jesús de Medinaceli. Puso Mena en él tanto esmero que tardó dos años, pero logró su obra maestra. Es un Cristo expirante, con cuatro clavos, tal como lo representaron en pintura Pacheco y Velázquez; el cuerpo rígido y frontal, la cabeza en alto, con corona tallada, como los sevillanos, sudario muy amplio, sujeto con cuerda y anudado sobre las caderas, exagerando la disposición de los de Rojas. Imagen severa, emocionante en su sencillez, excepcional por estar tallada en cedro sin pintar, salvo la sangre, resultando de un tono oscuro y caliente.

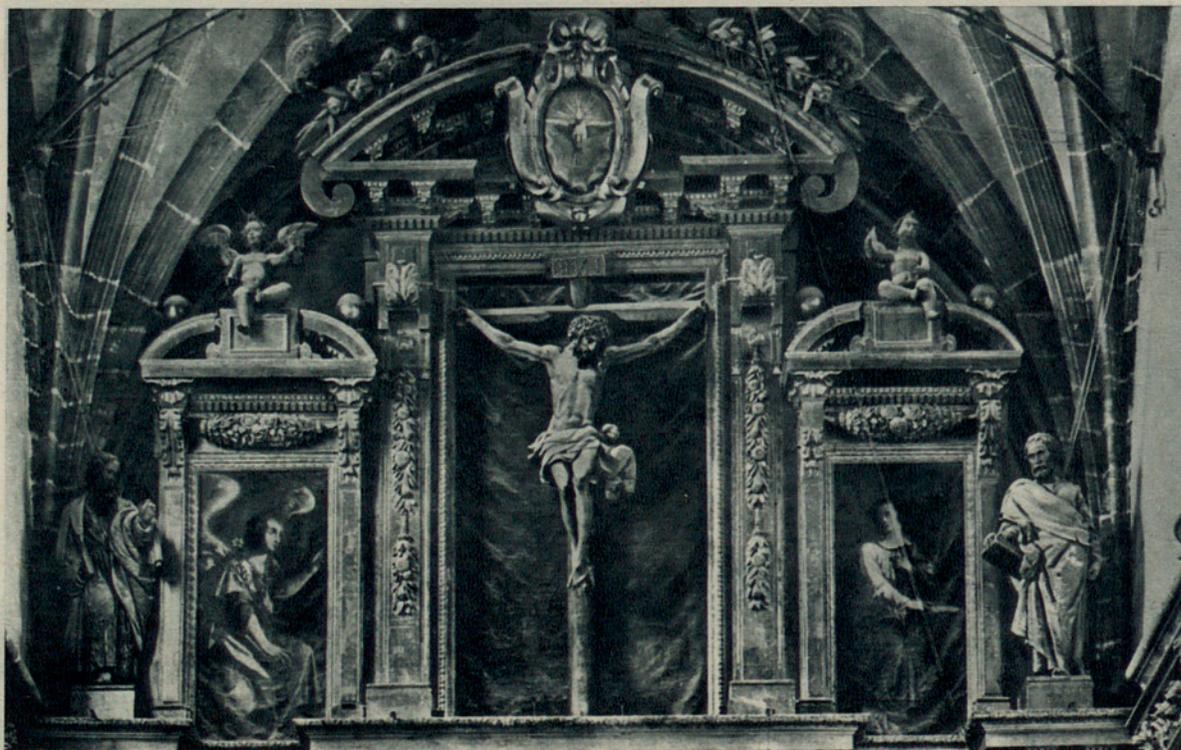
Alonso de Mena no repite el tipo, según solía. Otro Cristo, también expirante, el de Santa Ana de Granada, resulta más movido y esbelto, sin corona y policromado, y otro tanto sucede con el pequeño de las Capuchinas de Málaga, más cercano al del Desamparo por llevar tallada la corona, única modalidad técnica que une a Alonso de Mena con lo sevillano. Por lo demás, todas las imágenes de Cristo mantienen el mismo tipo de rostro alargado y barba rizada y partida, tanto los Crucifijos como los Ecce-Homos, de media figura, imitación en talla de los de barro atribuidos a los García; solamente uno, el de los Salesianos de Écija, puede ser de su mano, pues los demás, muy flojos, son repeticiones de taller. Mena crea, sin embargo, otro tipo dentro del tema, el del Cristo flagelado recogiendo su túnica, del que no se conoce otro ejemplar que el que hubo en Alcalá la Real (fig. 164); no tiene antecedentes escultóricos, y la versión pictórica de Zurbarán en nada se le asemeja, acreditándose la facultad inventiva del escultor.

Su última obra, fechada en 1640, es el Santiago a caballo, de la Catedral (fig. 166), puesto en suntuoso retablo del XVIII. Es una estatua votiva, como lo acredita la inscripción de la peana: "ESTA MEMORIA DE LA GLORIOSA VITORIA QVE CON SV PATROCINIO ALCANZARON LAS ARMAS DEL REI NVESTRO SENOR". Ignoramos a qué victoria se refiere; acaso a la de Nordlingen, alcanzada por el Cardenal-Infante don Fernando en 1634 y que fue decisiva para la marcha de la guerra de los Treinta Años. Es la única imagen del siglo XVII conmemorativa de una batalla, lo que acrece su interés, ya de por sí grande por su original iconografía. En esta obra culmina la evolución realista ya observada en Mena, a la par que su originalidad y atrevimiento, al representar al Apóstol como un caballero del siglo XVII, con armadura, chambergo y espada de cazoleta, cabalgando en un caballo blanco que pisa a un moro caído. Ya en los relieves de los relicarios de la Capilla Real figuró a Santiago, a caballo, armado y con su moro, mas conservando la ropa talar y el sombrero de peregrino; mientras que en la estatua de la Catedral se esfuma la iconografía tradicional y aun el carácter de imagen, y se pone en cambio de manifiesto una aptitud de Mena para la escultura profana, que ya se acusaba en los retratos reales de los relicarios.

Alonso de Mena es el único digno representante de la escultura granadina antes de la llegada de Cano. Su sugestiva personalidad, mezcla de audacia y timidez, de torpeza técnica y de inventiva, se afianza singularmente en sus últimas obras, abriendo camino a una escultura libre de prejuicios estilísticos y atenta al natural. Entre otros discípulos mediocres, como Puche, Sarabia, Sánchez Cordobés y su cuñado Cecilio López Criado, hubo otros dos que alcanzarían la fama que él no lograra: su hijo Pedro de Mena y Pedro Roldán.



Fig. 166.—ALONSO DE MENA: SANTIAGO MATAMOROS (CATEDRAL DE GRANADA).



Figs. 167, 168 y 169.—ALONSO CANO: INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LA IGLESIA DE SAN JULIÁN (SEVILLA); SANTA TERESA, EN LA IGLESIA DEL BUEN SUCESO (SEVILLA), Y RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LEBRIJA (PARTE ALTA).

ALONSO CANO EN SEVILLA. — Alonso Cano, artista complejo y contradictorio, es una de las personalidades más interesantes de nuestro siglo XVII y acaso el que más influyó en el medio artístico circundante. Violento y apasionado, sus "cosas" dieron lugar al único anecdotario que poseemos sobre artistas españoles antes de Goya, y su poder de seducción se ejerció sobre cuantos artistas estuvieron en contacto con él, tanto a través de sus obras como de sus palabras, pues era hombre culto, aficionado a disertar sobre arte, y dibujante fecundísimo y generoso. Gustaba de libros, confeccionaba dibujos y grabados, gozó de preeminencias profesionales en Sevilla y Madrid y el propio Rey le encomendó la enseñanza artística del príncipe Baltasar Carlos. Casó dos veces, sin lograr hijos, anduvo en desafíos y pleitos, sufrió prisión y tormento, acusado, aunque al fin absuelto, de instigador del asesinato de su segunda mujer, y acabó haciéndose clérigo, como racionero de la catedral de Granada, su patria, donde murió tras de dejar larga estela de influencias en las tres ciudades donde transcurrió su vida.

Cano, como los maestros del Renacimiento, ejerció las tres artes y en las tres introdujo novedades decisivas. Enamorado de la belleza como un florentino, la buscó, sin embargo, por caminos opuestos a la tradición clásica, creando sus propias fórmulas estilísticas, y aunque su vocación fue siempre la pintura, su labor como escultor, escasa en número, resulta, en cambio, la más representativa de su genio. En plena época realista busca una depuración de formas que podría pasar por clásica, si no obedeciera a normas estéticas enteramente distintas y, en cierto modo, barrocas, aunque sin desviarse por los caminos fáciles de lo pintoresco o lo dramático. Sus esculturas son siempre externamente tranquilas, aunque no reposadas, pues las conmueve una expresión apasionada y algo melancólica, como si encerrasen un profundo y callado mundo interior. Su ideal estético lo cifra en siluetas esbeltas, que llegan a adoptar forma de huso al ensancharse en el centro y ceñirse a los pies; rostros ovales, de grandes ojos rasgados y boca pequeña, cabellos lacios y actitudes recogidas; juega los ropajes con gran variedad, predominando pliegues de talla curva y cóncava, que envuelven la figura sin acusarla, aunque también sin romper esa silueta cerrada que le es típica.

Artista de buen gusto nunca desmentido, repudia toda violencia, y con ella los temas dramáticos, como si buscase en el arte una compensación a lo agitado de su vida. Sus tipos son siempre gratos y descuellan con singular encanto sus interpretaciones de niños, los más vitales y deliciosos de la escultura española, en los que Cano demuestra que el natural sin estilizar es modelo perfecto cuando realiza en sí mismo su ideal de belleza. En su equilibrio entre realismo e idealismo crea tipos que respondan de modo adecuado al tema que representan; así logra la más bella y teológica Inmaculada, las imágenes de San José y de San Antonio, con el Niño en brazos, que habrían de ser prototipos de todas las posteriores, y cada una de sus obras escultóricas queda como creación original, con derivaciones, pero sin antecedentes casi. Al estudiar a Alonso Cano como escultor no se puede olvidar su condición de pintor, que le permitía dar a cada escultura la policromía justa requerida. Si en su época sevillana, en que aún se usaban los estofados sobre oro, son éstos obra de artistas especializados, más tarde pinta él mismo sus tallas a punta de pincel, con la misma técnica de los lienzos y coloración del natural. Emplea con frecuencia ojos de cristal y complementos de lienzo en las partes finas de los ropajes, aunque sin abusar de estos y otros recursos de fácil técnica, limitados a imágenes pequeñas, tradicionales en la escultura granadina y que constituyen lo más valioso y típico de su obra, puesto que Cano trabajó casi siempre solo y únicamente parece haber tenido taller en Sevilla.

Hijo de un ensamblador manchego, Miguel Cano, establecido en Granada, nació Alonso aquí en 1601, y en el taller paterno recibió su iniciación artística hasta el traslado de la familia a Sevilla, hacia 1615. Al año siguiente entró como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, pues su vocación era la pintura; allí trabó duradera amistad con el joven Velázquez y se puso en contacto con los más notables artistas y literatos, incluyendo a Martínez Montañés, que frecuentaba el taller del maestro. Examinado de pintor en 1626, todas sus obras juveniles conocidas son pinturas, pero al mismo tiempo aprendió junto a su padre el oficio de ensamblador, en el que tuvo vuelos mucho más amplios que los de autor y tracista de retablos, llegando más adelante a planear y dirigir verdaderas obras arquitectónicas. Su formación como escultor nos es, sin embargo, desconocida, pues no está comprobada la afirmación de Ceán de haber sido discípulo de Montañés, aunque es indudable que perteneció a su círculo y mantuvo con él siempre estrecha relación.

A partir de 1629, en que figura por primera vez el nombre de Alonso en un contrato, junto a Miguel Cano, su actividad fue preferentemente escultórica, hasta figurar en primera línea, junto a Montañés, entre los escultores sevillanos. Conocemos, sin embargo, algunas obras suyas anteriores a esa fecha; Hernández Díaz le atribuye el pequeño Calvario del retablo de Jesús Nazareno, en el convento de Santa Paula, de tipo montañésino, con inexperiencias de aprendiz y ciertas modalidades de estilo enteramente canescas. También parece obra temprana la Inmaculada de la iglesia de San Andrés, copia de la de Montañés en El Pedroso, aunque superando al modelo en finura de talla y en el tipo del rostro, variaciones que se acentúan en otro ejemplar posterior, en San Julián (fig. 167), donde la personalidad de Cano se muestra ya en pleno despliegue. Tras de ellas podemos situar la hermosa imagen de Santa Teresa, del colegio de Carmelitas de San Alberto (fig. 168), hoy en el Buen Suceso, con atribución tradicional, reforzada por haber hecho Cano tres retablos para allí; en ella la diferencia con Montañés se acentúa, tanto en los ropajes, de sobria naturalidad, como en la expresión extática del rostro. Tanto la Purísima de San Julián como la Santa Teresa sufrieron desperfectos y han sido restauradas hace pocos años.

El citado año 1629 Miguel Cano contrata, en compañía de su hijo, el retablo mayor de la iglesia de La Campana, obra de complicada historia, que no llegó a realizarse entonces sino en su parte baja, a la que corresponde la imagen de la Purísima, sobre el Sagrario, primera versión del tipo que Alonso perfeccionará en obras sucesivas, distante del de Montañés y con la silueta oval característica; tipo ya insinuado en otra Inmaculada, de piedra, para la portada del convento sevillano de la Concepción, hoy en la parroquia nueva de igual título, que llevaba la firma de Cano en su perdida peana.

Al mismo tiempo que el retablo de La Campana contrata Alonso Cano, junto con su padre también, el de la iglesia mayor de Lebrija, revolucionario por su traza y que jalona decisivamente la historia de los retablos sevillanos. El primer cuerpo se alza hasta los dos tercios de la altura, quedando relegado el segundo a la categoría de ático, y sus columnas, de fustes entorchados, han perdido la proporción clásica que siempre mantuvo Montañés; además introduce, por novedad, una decoración de tipo naturalista, con grandes guirnaldas de frutas. Lleva lienzos de Pablo Legot y su escultura se reduce a la imagen titular de la Virgen de la Oliva, en el tabernáculo del cuerpo principal, y el Crucifijo, San Pedro y San Pablo y dos angelitos, en el cuerpo alto (figs. 169 y 170). La Virgen dicha es la primera gran creación escultórica de nuestro Cano; mayor que el natural, majestuosa, envuelta desde la cabeza en un manto que se ciñe

a los pies, afianzando la silueta en huso, tan típica, y sostiene en alto al Niño Jesús desnudo, presentándolo a la adoración del pueblo. No hay en ella compostura renacentista, sino una versión casi hierática de la Madre de Dios, atemperada por el naturalismo delicioso de la figura de Jesús.

Los apóstoles, arrogantes y originales, están compuestos también con un gallardo desenfadado, contrario al canon manierista, y el Cristo sorprende por su barroquismo y una violencia expresiva casi sobrecogedora y no repetida en imagen alguna de Cano. Consta que éste le dejó a medio hacer al marchar a la Corte, traspasándola, con el modelo, a Felipe de Ribas, quien no parece verosímil variase lo proyectado, dado que sus obras se caracterizan por blandura y falta de arranque. De la posible intervención de Pablo Legot, a quien se pagó el Cristo, no cabe decir sino que ello se debería a mera fórmula, puesto que él se encargó de la policromía; su trabajo como escultor no tiene otras muestras que la Virgen de Gracia, en Espera, pobre trasunto de la de Lebrija, y un Crucifijo en la capilla sevillana de Los Negritos, flojo e incorrecto; si él fue pintor aceptable, como escultor no llegó a mediano (fig. 151).

A partir del retablo de Lebrija, Cano se sitúa en primera línea entre los escultores sevillanos, y Montañés, al marchar a la Corte, le encomienda los asuntos del gremio. En estos años afianza su personalidad artística, con independencia frente a Montañés, y con tal fuerza sugestiva que el viejo escultor se deja arrastrar por el brío expresivo de su joven rival, desarrollando, como ya se dijo, la última y barroca fase de su obra. Sin embargo, no parece que llegase Cano a tener taller independiente, pues trabaja poco y no contrata aprendices, sino que utilizaría el taller del padre, que siguió en actividad cuando ya Alonso había marchado a Madrid.

Las últimas obras conocidas de Cano en Sevilla son dos imágenes de los Santos Juanes, el Bautista, en la colección Güell, y el Evangelista, en el convento de Santa Ana. El primero (fig. 171) procede seguramente del retablo que Cano hizo para San Juan de la Palma, en cuya imagen titular trabajaba en 1634. Sin ella, dicho retablo pasó al pueblo de San Juan de Aznalfarache, y la imagen fue vendida más tarde en Sevilla. El santo Precursor está representado adolescente, sentado en unas peñas y acariciando el cordero, como el de Montañés en Santa Ana; pero su tipo es muy distinto, más naturalista el desnudo, lacios los oscuros cabellos y la expresión triste y ensimismada. Su encarnación morena parece intacta, mas la túnica roja fue repintada sobre el estofado primitivo.

El San Juan Evangelista del convento de Santa Ana viene atribuido a Cano de antiguo y forma pareja con el ya citado Bautista de Montañés. Su disposición es semejante a la del Bautista de San Juan de la Palma y su barroquismo estriba en la forma antiacadémica de colocar la figura y los ropajes y en la intensa expresión del rostro, atento a la voz profética. Conserva su pintura primitiva, con las ropas estofadas (fig. 172).

La semejanza entre estos Santos Juanes de Cano y los de Montañés, en Santa Paula y en Santa Ana, plantea el problema de posibles influencias mutuas. Montañés, que en los Santos Juanes, del retablo de San Isidoro del Campo, siguió el tipo creado por Pablo de Rojas, lo varía en los ejemplares de San Leandro, figurando al Bautista como adolescente y al Evangelista en Patmos, escribiendo el Apocalipsis. El tipo del Bautista se repite en el de Santa Ana; pero, en vez de arrodillado, está sentado, en la misma actitud que el de Cano, actitud que repite en el de Santa Paula, aunque adulto y con barba. Otro tanto sucede con el Evangelista de Santa Paula, del tipo del de San Leandro, pero en la actitud misma del de Cano en Santa Ana. Es de

notar, que los Santos Juanes de Santa Paula son contratados por Montañés cuatro años después de haber realizado Cano el Bautista de San Juan de la Palma.

Sabemos que Montañés y Cano trabajaron juntos en Santa Paula, pues el segundo hizo el retablo de San Juan Evangelista, de traza semejante al de Lebrija, en pequeño, llevando un relieve con San Juan en la tina, angelillos y cuatro pinturas, mientras que a Montañés se encargaron la imagen titular y la del retablo frontero, dedicado a San Juan Bautista, acaso también trazado por Cano, aunque realizado por Felipe de Ribas. Cabe, por tanto, suponer que las imágenes de Montañés en San Leandro, donde los Santos Juanes aparecen por vez primera con actitud y tipo diferentes de los tradicionales, sugirieron a Cano las suyas, aunque con la libertad con que él interpretaba tales sugerencias; y luego Montañés se deja influir por su joven compañero en los Santos Juanes de Santa Paula y el Bautista de Santa Ana, muy dentro de su propio estilo, mas repitiendo la actitud de los de Cano.

Éste sale de Sevilla en 1638 y se traslada a la Corte, incorporado a la servidumbre del Conde-Duque de Olivares. La historia de su desafío con el pintor Llanos y Valdés, narrada por Palomino, como causa de su salida de Sevilla, no parece verosímil, pues Cano no dejó esta ciudad sin antes arreglar tranquilamente sus asuntos, traspasando a Ribas el Cristo del retablo de Lebrija y a Juan del Castillo la conclusión de los lienzos de Santa Paula; además, Llanos debía de ser entonces harto joven, pues su actividad conocida es muy posterior. El Conde-Duque procuró siempre proteger a los artistas sevillanos, y además estaba en Madrid Velázquez, amigo de Cano desde la adolescencia. No necesita su marcha otra explicación que el deseo de buscarse medros como pintor en ambiente más favorable y de más amplio horizonte, estimulado por la inquietud que la invitación del valido hubo de producir en un temperamento como el suyo, entonces en la plenitud de sus facultades.

La escultura sevillana queda, a la marcha de Cano, en manos de los discípulos suyos y de Montañés, que forman nutrido grupo, en progreso de barroquismo; entre ellos, muerto Juan de Mesa, no descuella ninguno con personalidad relevante hasta que llegue a madurez Pedro Roldán, como más adelante veremos.

CANO EN MADRID. — La estancia de Cano en la Corte abarca desde 1638 a 1652, año en que marcha a Granada, interrumpida por unos meses críticos pasados en Valencia, entre 1644 y 1645; aún pasa en Madrid dos años y medio más entre 1657 y 1660, antes de trasladarse definitivamente a su ciudad natal. Esta etapa madrileña está ilustrada por las noticias de Jusepe Martínez, pintor aragonés, amigo y biógrafo de Velázquez, quien nos da pormenores importantes sobre la personalidad de Cano. Con él asomamos al taller de éste, donde, rodeado de amigos y discípulos, teorizaba sobre arte y trabajaba poco; en cambio, sembraba sugerencias por doquier, regalando dibujos y orientando a los artistas jóvenes, e incluso a los ya formados. De los escultores, Pereira, que le sobrepasaba en edad, y el joven Sánchez Barba evolucionaron a su contacto, y en cuanto a los pintores, la sugestión canesca puede advertirse aún en el propio Velázquez, su compañero en el obrador de los pintores del Alcázar.

La tarea de Cano en Madrid fue fundamentalmente pictórica. Tenía a su cargo, con Velázquez, el taller de restauración de las pinturas de las colecciones reales, y era además maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos, a más de realizar pinturas para Palacio y encargos de particulares. Sin embargo, su naturaleza le llevaba preferentemente a la escultura, como él mismo reconocía, al explicar por qué descansaba de la creación pictórica manejando las



Fig. 170.—ALONSO CANO: VIRGEN DE LA OLIVA. EN EL RETABLO DE LEBRIJA.



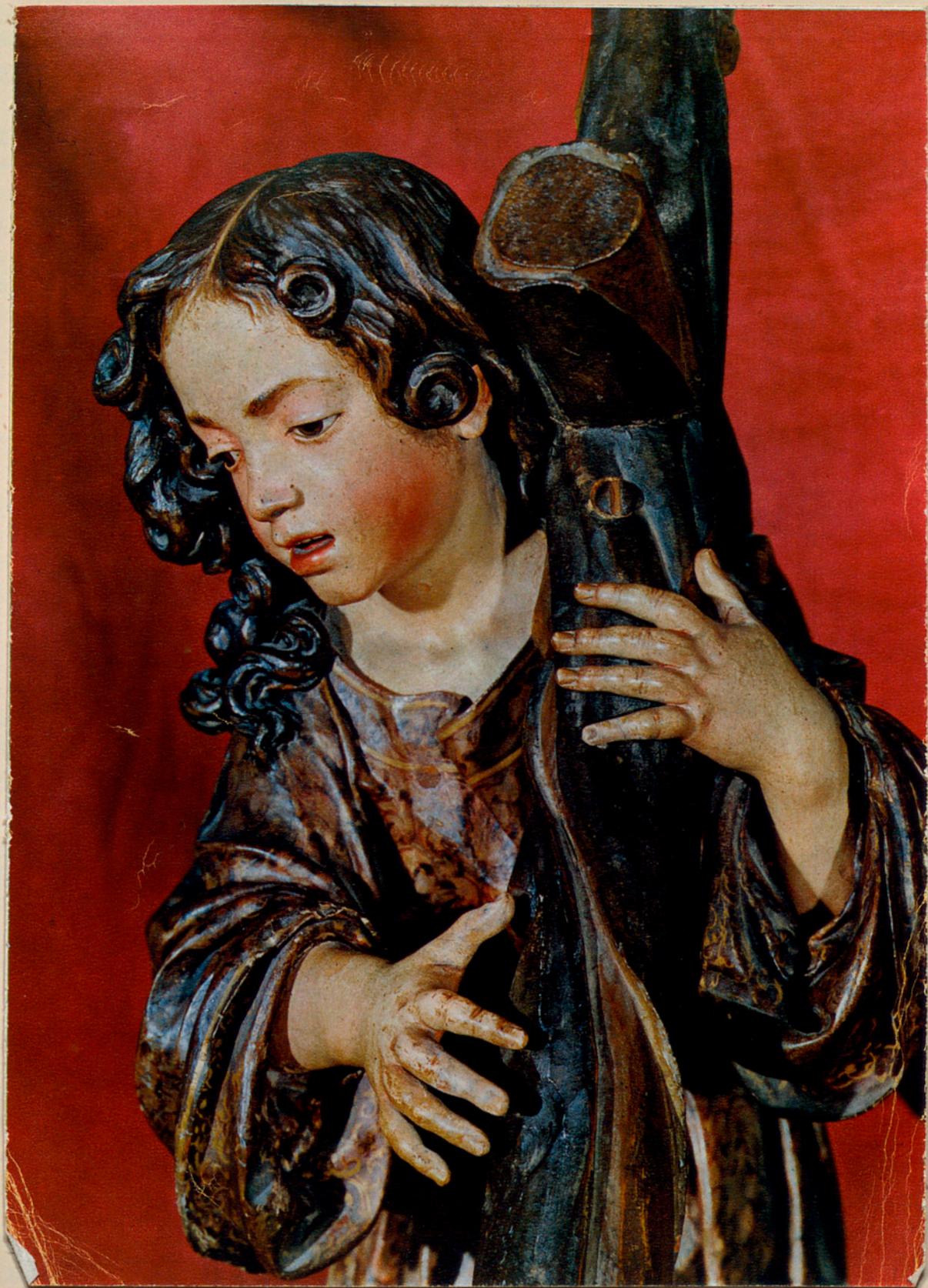
Fig. 171.—ALONSO CANO: SAN JUAN BAUTISTA, COLECCIÓN GÜELL (BARCELONA).



Fig. 172.—ALONSO CANO: SAN JUAN EVANGELISTA, EN EL CONVENTO DE SANTA ANA (SEVILLA).



Figs. 173, 174 y 175.—ALONSO CANO: NIÑO JESÚS DE PASIÓN, DE LA COFRADÍA DE LOS NAVARROS, EN MADRID; SAN JUAN BAUTISTA, EN EL MUSEO CATEDRALICIO DE GRANADA, Y PORMENOR DEL NIÑO JESÚS DE PASIÓN.



Lám. IV.—ALONSO CANO: NIÑO JESÚS DE PASIÓN (COFRADÍA DE LOS NAVARROS, MADRID).

gubias, trabajo más duro en apariencia. Solamente conocemos dos esculturas seguras de estos años, la preciosa imagen del Niño Jesús de Pasión, de la cofradía de los Navarros, y el Crucifijo de los Benedictinos de Montserrat; puede suponerse también de entonces el pequeño y problemático San Juanito, de la catedral de Granada.

El Niño Jesús de Pasión (figs. 173 y 175. Lám. IV) estaba tradicionalmente atribuido a Cano, según consta en letrero puesto al restaurarlo en 1889. Es una imagen como de dos tercios del natural, realizada con cariño y primor extraordinarios, tanto en la talla como en la policromía, en la que los estofados tradicionales han sido sustituidos por una decoración a punta de pincel, en tonos violetas y grises con toques de oro; lleva ojos de cristal y complementos de trapo enyesado en las partes finas de la túnica. El tema, tan sevillano, de Cristo con la Cruz a cuestas pierde su fuerza dramática al representarlo niño; sin embargo, Cano se salva de la trivialidad o la sensiblería, a las que el tema resulta expuesto, gracias a la seriedad emocionada con que lo aborda. Si como imagen devota es tiernamente conmovedora, como escultura podemos considerarla una de sus obras maestras, equivalente en perfección a la Inmaculadita de la catedral de Granada. El modelado subraya la suavidad de las facciones infantiles, contraídas en expresión de sufrimiento, las manecitas gordezuelas y delicadas, los pies desnudos, pisando sobre el mundo, al que rodean cuatro querubines compungidos; los cabellos se derraman en bucles castaños sobre los hombros, y la túnica, de pliegues muy sobrios, se ciñe, acusando el cuerpo. La imagen se conserva en la sala de juntas de la Cofradía, aneja a la iglesia madrileña de San Fermín de los Navarros. Una buena copia, aunque pintada de muy distinto modo, poseen las Capuchinas de Madrid, que pudiera ser obra de Pedro de Mena.

El pequeño San Juan Bautista niño, del museo catedralicio de Granada (fig. 174), es una obra enigmática. Está enteramente desnudo, sentado en un tronco, con el Cordero. Su barroquismo ha hecho suponerla de finales del siglo, pero la peana, sin duda la primitiva, es de tipo más antiguo. El naturalismo del desnudo, la singular y rebuscada elegancia de la actitud y la perfección de la talla son indicios para atribuirle a nuestro Cano, mientras que el desnudo integral, así como el tipo de rostro y los cabellos atados sobre la frente, resultan anómalos, aunque estos últimos aparecen también en la cabeza de Adán, su última obra. En pintura, sin embargo, interpretó desnudos totales en la Bajada al Limbo, del museo de Los Ángeles, y otro rostro infantil semejante al de San Juanito, también con frente abultada, nariz chata y gruesos labios, puede verse en la Virgen niña con Santa Ana, de la Marquesa de Espeja. En cuanto al escorzo, los ejemplos abundan, tanto en pinturas como en dibujo. El San Juanito fue regalado a la mitra de Granada, a fines del pasado siglo, por el arzobispo Moscoso, sin que se conozca su historia anterior.

La única escultura de Cano que cita Palomino en Madrid es el Cristo de Monserrate (figura 176), monasterio filial del famoso catalán. Recogido en el siglo XIX por dos veces en la Real Academia de San Fernando, fue entregado finalmente en depósito a los capuchinos de Lecároz en 1891, sin que la Academia haya hecho después nada por recobrarlo. Por desgracia, tanto trasiego originó desperfectos, malamente remediados por una restauración de hacia 1824 y otra en tiempo de su última entrega, ambas desastrosas, que enmascararon la talla con una basta policromía. El tipo de la imagen es claramente canesco, muy semejante al de sus Crucifijos pintados, sobre todo al de la Academia de Granada, que repite la misma disposición del paño. Es un Cristo muerto, sereno, de líneas suaves, sudario muy ceñido, pelo en mechones lacios y barba ondeada, al estilo habitual de Cano, pero el modelado está muy perdido.

Durante mucho tiempo se atribuyó también a Cano la imagen de San Francisco, de la catedral de Toledo, identificada hoy como obra de su discípulo Pedro de Mena. Cano pretendió, sin éxito, la maestría mayor de la Catedral toledana, pero no parece haber realizado obra alguna en la Imperial ciudad. Sin embargo, el prototipo del San Francisco parece ser otro que, con atribución a Cano, se vendió en Madrid en 1875 a un coleccionista francés y cuyo rastro se ha perdido.

La vida de Cano en Madrid, donde disfrutaba de notoria fama, fue interrumpida por el drama de su vida, el asesinato de su mujer, seguido de la acusación, proceso y tortura del artista. Declarado al fin libre, marchó Cano a Valencia, maltrecho de cuerpo y espíritu, refugiándose en la cartuja de Portacoeli, donde es fama que intentó profesar. De su estancia allí quedó memoria en la atribución tradicional, que recoge Ceán, del Cristo del convento del Socorro (El Socós), hoy en la Catedral; aunque de muy buen estilo, no tiene con Cano relación alguna.

Vuelto a Madrid, se reintegra a su puesto en Palacio; mas la caída de Olivares, la muerte de la reina y, poco después, la del príncipe, unidas al sesgo desgraciado de los asuntos públicos, deciden al desangañado artista a aceptar la prebenda que le ofrecía el Cabildo catedralicio de Granada, a fin de que se encargase de pintar unos lienzos para la capilla mayor, con obligación de ordenarse sacerdote. Cano se va a Granada, pero volverá cinco años después, acabando entonces el Cristo de Monserrate y realizando otras dos esculturas, perdidas, una para don Juan de Austria y otra para el rey de Inglaterra, Carlos II Estuardo; no hay de ellas otra noticia.

CANO EN GRANADA. — Cano se trasladó a Granada en 1652, para cumplir el compromiso a que le obligaba su prebenda y realizar las obras de pintura y escultura que precisase aquella catedral. Sus luchas con el Cabildo demuestran la inadaptabilidad social de Alonso, apasionado por su labor creadora cuanto desdeñoso de las conveniencias. El Cabildo no regateó su estimación al artista, pero hizo imposible la vida al hombre con su mezquindad e incompreensión, hasta llegar a privarle de su ración y expulsarle del coro. El airado artista puso pleito al Cabildo e intrigó en la Corte, donde tenía valedores, hasta salirse con la suya, no sin verse obligado a una ordenación sacerdotal que, al parecer, no llegó a hacer efectiva en la práctica. Ello interrumpió su estancia en Granada entre 1657 y 1660, como va dicho.

La escultura granadina se hallaba, a su llegada, en un momento crítico. Muerto Alonso de Mena, quedaron al frente de su taller su hijo Pedro y su pariente Bernardo de Mora, artista mediocre éste y demasiado joven aquél. Cano se relacionó muy pronto con ellos, pues no teniendo otro taller que el obrador de la Catedral, utilizaría el de Mena, y tanto Pedro como Bernardo se convirtieron pronto en discípulos suyos.

A poco de llegar lo hallamos colaborando con Mena en las imágenes para el convento del Santo Ángel, cuya arquitectura se hacía según traza suya. Son cuatro estatuas, mayores del natural, que iban colocadas sobre repisas en el crucero y representan a San José y a tres santos franciscanos, Antonio de Padua, Diego de Alcalá y Pedro de Alcántara (figs. 197 a 201). Probablemente las contrató Mena, ya convertido en discípulo de Cano, quien le dio los modelos, dirigió la ejecución y las pintó luego con su habitual maestría. Las más canescas son las de San Diego y San Antonio, dos santos que Cano representó otras veces en forma semejante, aunque en ellas ayudase el discípulo. En el San Antonio la intervención de Cano se aprecia, no sólo en el tipo, sino en la misma talla, sobre todo en la cabeza y en el lindo y rollizo Niño

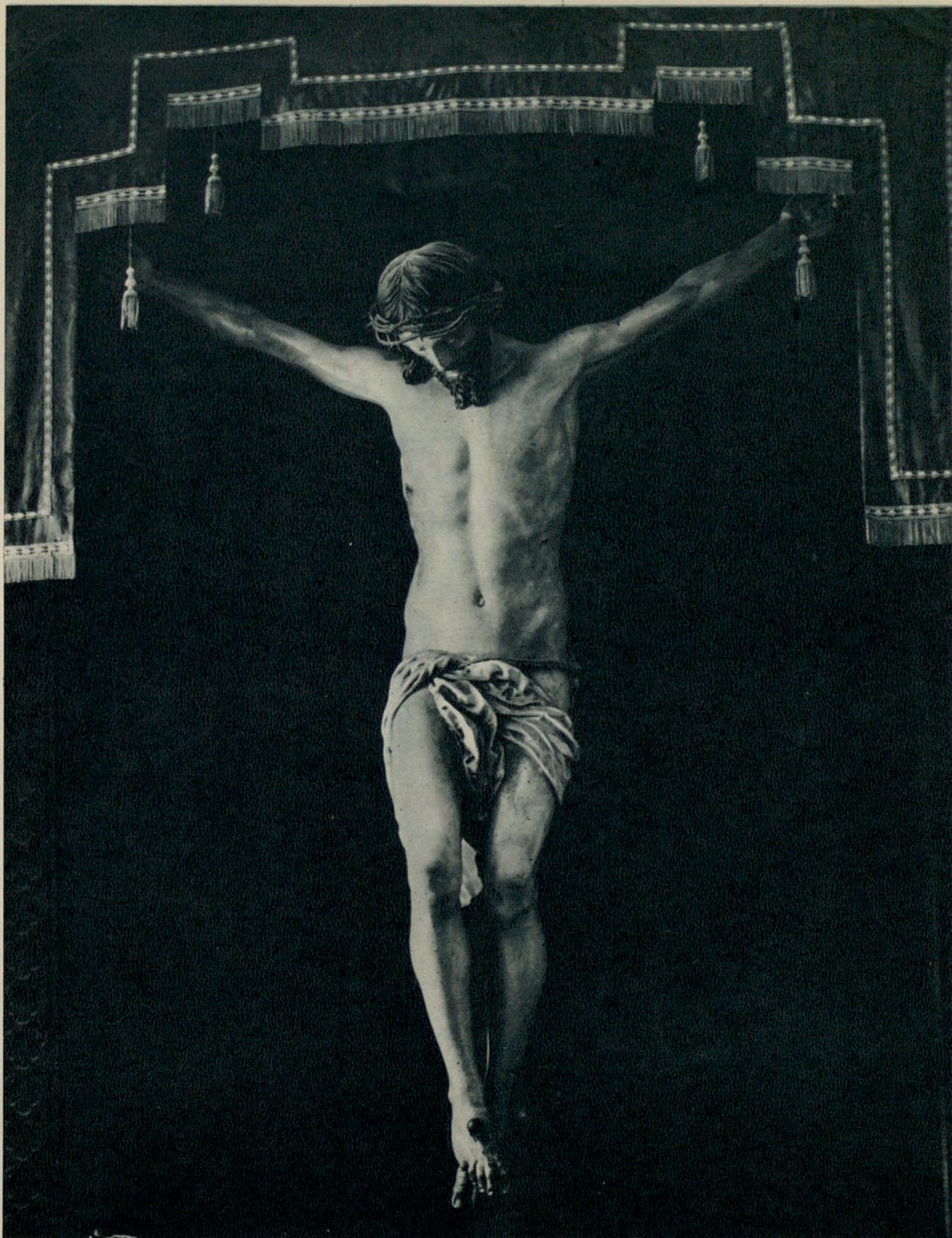


Fig. 176.—ALONSO CANO: CRUCIFIJO DE MONSERRATE, EN EL COLEGIO DE LOS CAPUCHINOS DE LECÁROZ.



Figs. 177 y 178.—ALONSO CANO: SAN ANTONIO DE PADUA (COLEC. PARTICULAR, MÁLAGA), Y SAN DIEGO DE AL-
CALÁ (COLEC. PARTICULAR, MADRID).



Lám. V.—ALONSO CANO: SAN DIEGO DE ALCALA (COLEC. PARTICULAR, MADRID).

Jesús que lleva en los brazos, asunto repetido en pintura, pero cuya versión escultórica parece original de Cano. El prototipo de éste del Ángel pudo ser una preciosa estatuilla de 45 cm. de alta, de talla a un tiempo sobria y primorosa, sin otra diferencia importante respecto de la imagen grande que la disposición del Niño, tallado aparte; se halla en colección malagueña y su atribución a Cano resulta segura (fig. 177).

El San Diego responde también a un tipo muy canesco, sobre todo si se le compara con otra versión pequeña, una bellísima imagen, procedente de vieja colección granadina (fig. 178 y Lam. V) que lo representa en la misma actitud que el del Ángel, recogido el hábito como llevando en él el pan, convertido milagrosamente en flores. La silueta acentúa el estrechamiento hacia abajo, tan canesco, y la cabeza inclinada, ingenua y juvenil, tiene ese aire abstraído que distingue siempre las obras del maestro, mientras que la cabeza de la imagen grande es menos joven y más realista. Su acabado primoroso, tanto de la talla como de la policromía, aleja la suposición de que se trate de un boceto.

El San José está, en cambio, más cerca de Mena que de Cano, como veremos al estudiar las obras de aquél. Sin embargo, el prototipo es también canesco, pues lo tradicional es representar a San José con el Niño de la mano, y aparece en un lienzo, firmado, que coincide con la escultura incluso en el color violeta y melado de las ropas; también existe una imagen pequeña, como boceto, que bien pudo serlo de la imagen grande. El San Pedro de Alcántara, por el contrario, no acusa procedencia canesca y parece enteramente de mano del discípulo, con su prosaísmo y naturalidad. Probablemente estas imágenes, comenzadas hacia 1653, se hicieron con intervención progresiva de Mena, y el San Pedro de Alcántara sería el último.

Aún hizo Cano otra estatua para el convento del Santo Ángel, un Ángel Custodio de mármol blanco para la portada. No es probable que la labrase él mismo; pues, como sucede con la Inmaculada en piedra de la Concepción de Sevilla, la ejecución es basta y pobre, mientras que la idea es de las suyas más afortunadas, con el niño desnudo abrazado a las piernas del ángel, compenetrándose ambas figuras según cánones miguelangelescos, rehuendo toda dispersión de la forma escultórica.

Por los mismos años, antes del viaje a Madrid, hubo de realizar Cano otra imagen grande, un San Juan Evangelista para la iglesia mayor de Loja, quemado en 1936. A través del tiempo se enlaza con los Apóstoles del retablo mayor de Lebrija, apartándose por completo tanto del tipo montañésino como del creado por el mismo Cano en Santa Ana, de Sevilla. El Evangelista, joven y pensativo, aparecía de pie, dispuesto a escribir, gallardamente envuelto en su manto, que formaba pliegues oblicuos, cruzando el cuerpo, para ceñirse a los pies. Era la única estatua grande, aparte las del Ángel, que realizó Cano en Granada.

En cambio, las imágenes pequeñas, de vieja tradición granadina, merecieron preferente atención de nuestro escultor, que revela en ellas la faceta delicada, preciosista incluso, de su estilo. El Cano de las esculturas grandes, como sus creaciones sevillanas y las granadinas citadas arriba, es un artista de gran aliento, que tiende a lo sobrio, viril y desenfadado. En cambio, cuando talla imágenes pequeñas, su concepto de la escultura varía, dando preferencia al matiz, a la depuración de técnica y al primor de la policromía, mas no por puro virtuosismo, sino en exaltación del espíritu. En estas imágenes, hechas para ser gozadas de cerca y en la intimidad, se vierten las más puras esencias del alma del Racionero.

Entre ellas ocupa lugar descollante la Inmaculada Concepción (figs. 179 a 181), que talló, en 1655, para la urna en el tabernáculo que remata el gran facistol del coro, hecho también

bajo su dirección. El sitio, en alto y con mala luz, no era lugar adecuado para su lucimiento, pero lo lo olvidó, entregado a la inspiración. Sus versiones anteriores, pintadas o de escultura, le iban preparando el camino, sin llegar hasta este momento a la creación de un tipo definitivo, cuyo éxito sólo puede equipararse al de las Purísimas de Murillo, más humanas y menos teológicas. Ella se nos presenta casi niña, ensimismada, abstraída de todo contacto terrenal, envuelta en las curvas de su ropaje como en una nube, de la que emerge su busto, con la cabeza inclinada y las manos juntas, como realización de los versos litúrgicos: "Toda hermosa eres, María, y no hay mancha en tí". Los canónigos, entonces en plena lucha con el artista, no quisieron privarse de su contemplación y la colocaron sobre la cajonera de la sacristía, donde hoy está, aunque en el siglo XVIII se le hizo peana de plata y urna, y entonces se retocó la pintura, barnizándola con brillo, a gusto del tiempo. Fue tallada en madera de cedro, y su altura, incluyendo la nube con los querubines, apenas excede del medio metro.

La decisión del cabildo obligó a Cano, años después, a tallar otra imagen para el facistol, y esta vez fue una Virgen de Belén (fig. 182), sentada con el Niño sobre su rodilla, siguiendo en todo el tipo del gran lienzo de la Curia eclesiástica, aunque en la escultura se hace la Virgen más niña y más amable. Hasta el color es el mismo en ambas, carmín la túnica, rosada en la escultura, manto azul y toca amarillenta; el Niño, sentado y enteramente desnudo, alza la manita en gesto incipiente de bendición. La imagen es deliciosa, aunque no alcance el nivel artístico de la Inmaculada.

Al mismo tipo de esculturas pequeñas pertenecen las ya citadas imágenes de San Diego de Alcalá y de San Antonio, y a ellas se añaden otras dos de este santo, que varían de la anterior en llevar capa e ir el Niño tallado en la misma pieza. La mayor, del tamaño de la de Málaga, está en San Nicolás de Murcia (fig. 183) y es la única que lleva el nombre de su autor, en placa donde consta estar hecha en Granada, por encargo de don Antonio de San Martín, abad de Alcalá la Real. La otra es la más pequeña escultura conocida de Cano, pues no mide sino 30 cm. (fig. 184), tallada en cedro, como siempre sus piezas selectas, según era habitual en Andalucía, la cabeza aparte, con ojos de cristal; obra primorosa sobre toda ponderación. Ambas imágenes representan un avance de naturalismo, con el caer recto y simple de los pliegues del hábito y la pintura muy cuidadosa, a punta de pincel, dibujando la barba mal afeitada y el tejido de la estameña.

A la época granadina hemos de adjudicar también un Crucifijo de marfil, en colección particular de Antequera, en que se continúa la tradición sevillana de Núñez Delgado, mantenida en obras similares de Rojas, Montañés y el desconocido Juan Bautista del Castillo, que, como ya se vio, firma una imagen de este tipo en 1644. Éste de Cano está muerto, con cuatro clavos, tallada la corona y muy ceñido el sudario; el cuerpo, de esbeltez y elegancia singulares, recuerda versiones pictóricas del mismo Cano; la talla es primorosa y lleva pintados los cabellos y la sangre. Nada en su estilo contradice la atribución, que consta en el subpedáneo, como firma: «El Racionero Alonso Cano, en Granada, 1634.» Es falsa, pues en dicho año Cano no estaba en Granada, ni era Racionero; sin duda, al hacerse la cruz actual en el siglo XVIII, se copió mal la fecha, que sería probablemente la de 1654, conforme con el estilo de la imagen.

En contraste con este tipo de escultura, pequeña y preciosista, Cano sorprende en sus años finales con obras de vigoroso aliento. Una de ellas, la cabeza de una imagen de vestir, de tamaño natural, que representa a un hombre en la plenitud de la edad, de expresión triste y concentrada; lleva el pelo corto, el rostro afeitado y ojos de cristal, y su tipo se asemeja al fijado



Fig. 179 y 180.—ALONSO CANO: LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN (SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE GRANADA).



Fig. 181.—ALONSO CANO: LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN (PORMENOR), EN LA CATEDRAL DE GRANADA.



Fig. 182.—ALONSO CANO: VIRGEN DE BELÉN (MUSEO CATEDRALICIO DE GRANADA).



Fig. 183.—ALONSO CANO: SAN ANTONIO DE PADUA (IGLESIA DE SAN NICOLÁS, MURCIA).



Fig. 184.—ALONSO CANO: SAN ANTONIO, PORMENOR (COLEC. PARTICULAR, MADRID).

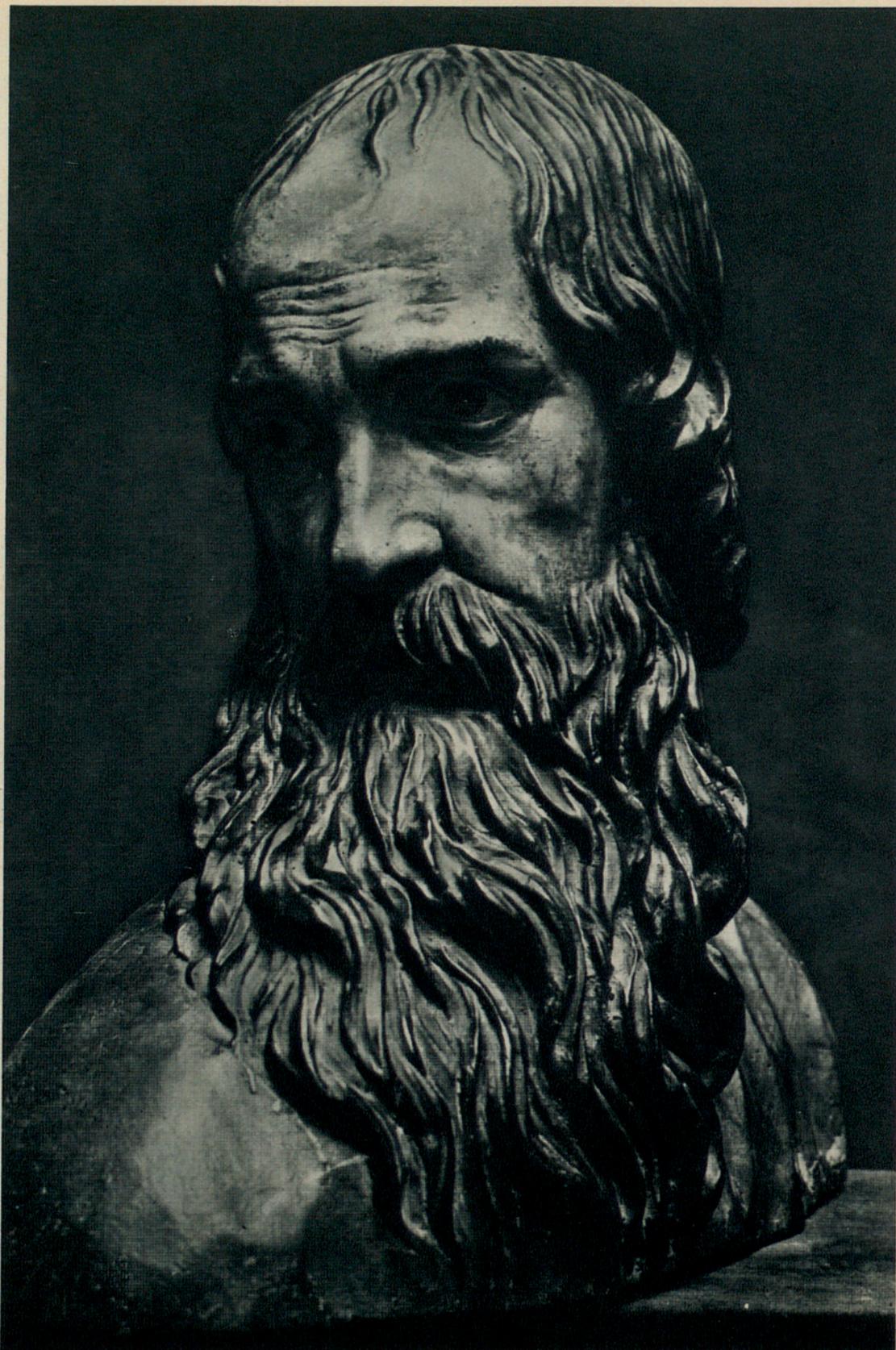


Fig. 185.—ALONSO CANO: BUSTO DE SAN PABLO (MUSEO CATEDRALICIO DE GRANADA).



Fig. 186.—ALONSO CAÑO: CABEZA DE ADÁN (CATEDRAL DE GRANADA).



Fig. 187.—ALONSO CANO: CABEZA DE EVA (CATEDRAL DE GRANADA).

para San Juan de Dios por la tradición, basado en su retrato. Arribó al museo de Granada, superviviente de la catástrofe de la desamortización, sin procedencia ni noticia de autor; su atribución a Cano se basa en el estudio directo, pues sólo él o Pedro de Mena pudieron tallarla, y la técnica del discípulo es de un realismo más apurado, sin la sobriedad romana de esta cabeza, cuya policromía revela también la mano del maestro.

El busto colosal de San Pablo (fig. 185), que posee la catedral de Granada, revela, no el aspecto realista, sino un arranque casi miguelangelesco. Al representar al Apóstol de las gentes en el retablo de Lebrija ya empleó un tipo semejante, que es, al cabo, el normal en la iconografía paulina: rostro majestuoso, ceño adusto y grandes barbas. La originalidad del busto granadino está, sin embargo, en lo grandioso de su concepción y en el gesto con que la cabeza se vuelve sobre el hombro, como si Cano hubiese tenido presente el Bruto de Miguel Ángel. La coincidencia tanto puede abonar la inclusión de Cano en el Renacimiento como la del gran florentino en el Barroco; ambas cosas se han dicho y ambas son, a un tiempo, falsas y verdaderas; pues si en el Buonarrotti late un impulso vital sobrehumano, que rompe los moldes clásicos, en Cano se remansa en refinada belleza el arrebatado realista de la escultura de su tiempo. No es realista su San Pablo, pues Cano se imagina a su modo al Apóstol, sin recurrir a modelo alguno; y si su ceño y sus barbas revelan energía y dureza, éstas se dulcifican en la mirada, profunda y triste, de sus ojos hundidos. Unas incisiones firmes de las gubias bastan para pelo y barbas, con sobriedad de gran efecto. La escultura, con atribución tradicional, fue adquirida por el cabildo en 1775.

Última obra de Cano, sin acabar a su muerte, los bustos colosales de Adán y Eva (figs. 186 y 187) acreditan el vigor de aquel espíritu, no abatido por los años y las amargas. Desde sus grandes nichos circulares flanquean el arco toral de la Catedral, donde se colocaron en 1674, siete años después de la muerte del artista. Visión certera y casi abstracta del Varón y la Mujer en sus cualidades elementales, impulso y melancolía en él, serenidad dominadora en ella. El tipo femenino que aflora a través de su obra triunfa aquí en su feminidad plena, sin divinizar, mas también sin descender a particularismos realistas; encarnación de un ideal de perfección serena, siempre perseguido y nunca enteramente logrado. Frente a Ella, Él es la realidad de su inquieta vida, la desasosegada melancolía, la pasión impulsiva y vehemente.

Como los grandes genios, Cano fue, seguramente, superior a su obra. Artista con ideas estéticas propias, se mantiene fiel a ellas, sin dejarse desviar por el ambiente, luchando por darles forma, siempre a contrapelo de la realidad y encubriendo con sus genialidades un alma sensible e insatisfecha. Sus esculturas quedan, sin embargo, como prototipos de una belleza que debe poco a lo clásico, pero que no se desvía hacia un realismo demasiado concreto ni hacia formas pintorescas, reñidas con la pureza escultórica que él siempre persiguió.

Cuando muere en Granada, ya Pedro de Mena ha triunfado en Málaga y en el joven José de Mora, el hijo de Bernardo, alienta una personalidad genial. La renovación de la escultura granadina era ya un hecho.

BERNARDO DE MORA. — Es notable cómo la influencia de Cano en los escultores granadinos provoca la formación de una escuela, con caracteres tan definidos, que resiste al influjo del barroquismo a la italiana, predominante en el último tercio del siglo en casi toda España. En Granada la escultura se mantiene fiel a las normas de sencillez e intimidad del maestro, rechazando esas formas inquietas y algo teatrales, con tendencia a lo pintoresco, que se adueñan

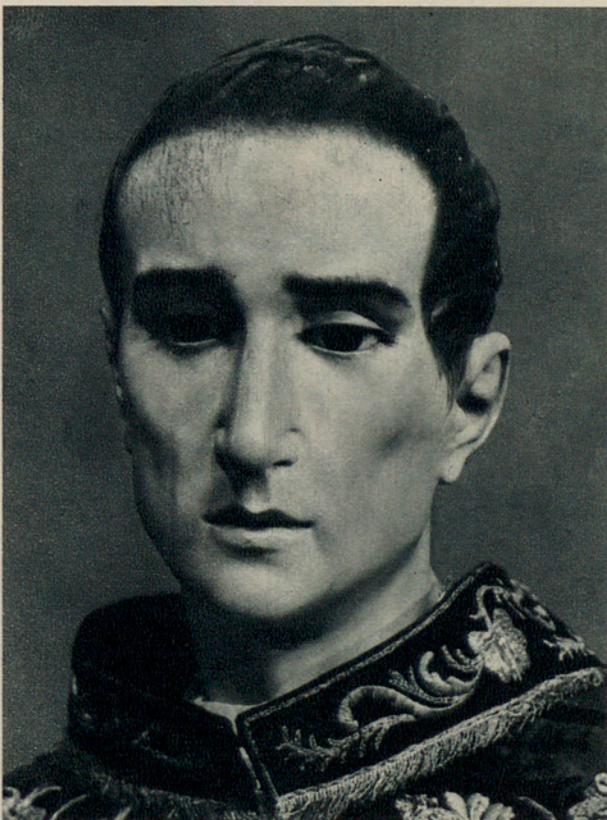
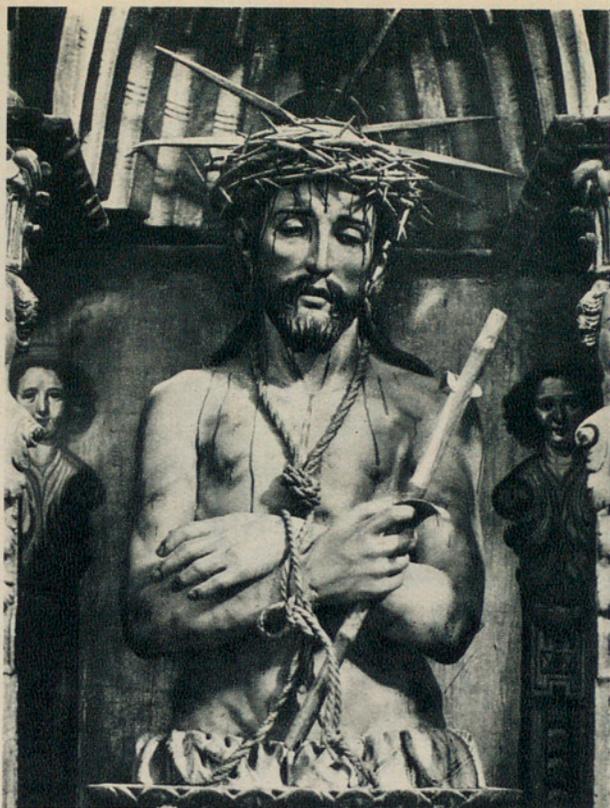
de la escultura sevillana. Por eso, aun a riesgo de ser infieles a la cronología, estudiaremos lo granadino hasta la entrada del siglo XVIII, por no interrumpir la exposición de su homogéneo desarrollo.

Ya hemos visto cómo Bernardo de Mora estaba al frente del taller familiar de los Menas a la llegada de Cano. Era Bernardo mallorquín, nacido en Porreras en 1614. A los veintiséis años se trasladó a Baza, donde probablemente tenía familia, pues aparecen allí Moras desde mediados del siglo XVI. En Baza trabaja en el taller de un escultor mediocre, Cecilio López Criado, cuñado de Alonso de Mena, y al año Bernardo se casa con su hija Damiana, emparentando así con los Menas. Colabora entonces con su suegro hasta 1650, año en que se traslada a Granada, para ponerse al frente del taller familiar de los Menas, sin jefe desde la muerte de Alonso, cuatro años atrás. Allí trabaja modestamente Bernardo, ayudado por el joven Pedro de Mena, sin que se identifiquen obras de este tiempo, confundidas entre la serie de esculturas mediocres del estilo de Alonso de Mena. El taller cuidaría más de la cantidad que de la calidad de las obras, pues de ellas habían de vivir los Menas y la numerosa familia de Bernardo.

Al llegar Cano a Granada atrae a su órbita a Bernardo y a Pedro, que, convertidos en discípulos suyos, evolucionan de estilo. Las obras conocidas del primero son todas posteriores a esa fecha y, aunque pocas, bastan para dibujar claramente la silueta del escultor. Su primera escultura fechada es un Ecce-Homo, media figura de casi tamaño natural, para los relicarios de la Capilla Real (fig. 188), contratada en 1659, pues Pedro de Mena, a quien se encargó anteriormente, había marchado a Málaga sin realizarla. Su modelado es cuidadoso y muy naturalista, separándose del tipo creado en Sevilla por Núñez Delgado y mantenido en Granada por los hermanos García. En 1664 enriquece la portada de la iglesia de las Angustias con la imagen de la Virgen titular, en gran hornacina sobre la puerta, niños con escudete y el escudo real sostenido por ángeles mancebos, todo ello de mármol gris; en esta obra aparece junto a Bernardo su hijo mayor, José, cuyo nombre figura en un contrato por vez primera, revelándose acaso su mano en la imagen de la Virgen de las Angustias, en la que aparece ya la nota patética que ha de ser distintivo de sus obras posteriores.

Tras de la muerte de Cano, ido ya a Málaga Pedro de Mena y ausente José de Mora en la Corte, queda Bernardo solo, aunque es probable que le ayudasen sus hijos Raimundo y Cecilio, que viven hasta 1667 y 1671 respectivamente. Es posible que la muerte de éste último atrajese de nuevo a José, alternando su trabajo entre la Corte y el taller familiar. En estos años se sitúan otras obras del padre; en 1675, la imagen de San Miguel, para su ermita en lo alto del Albaicín, y las de San Rafael y San Juan de Dios, ambas de vestir, para la iglesia de esta última advocación, donde también se cita como suya una Virgen niña que nada notable ofrece.

En cambio, el San Miguel (figs. 189 y 192) resulta una escultura sorprendente. Es una imagen para vestir, pero bajo las suntuosas ropas que hoy la cubren está completa su ceñida coraza, con faldellín de tela encolada; bajo sus pies sujeta al Demonio, en cuyo cuerpo clavaría la lanza, que empuñaba en su diestra, mientras que con la otra mano lo encadena. Este San Miguel es el precursor de esos ángeles barrocos de rizadas faldas y penacho de plumas, tan gratos a la escultura popular andaluza del siglo XVIII. Sin embargo, la sorpresa surge en la cabeza, tan finamente modelada, de rostro tan canesco, por sus grandes ojos rasgados y su pequeña boca melancólica, como si la mano del maestro surgiese viva en la obra del discípulo. ¿Habremos de ver en ella la intervención de José, ya entonces escultor famoso? Las otras imágenes citadas, de vestir, en la iglesia de San Juan de Dios (figs. 190 y 191), aunque talladas con primor,



Figs. 188, 189, 190 y 191.—BERNARDO DE MORA: BUSTO DE ECCE-HOMO (RELICARIO DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA); SAN MIGUEL, EN SU ERMITA (GRANADA); SAN RAFAEL Y SAN JUAN DE DIOS, IMÁGENES DE VESTIR (IGLESIA DE SAN JUAN DE DIOS, GRANADA).



Fig. 192.—BERNARDO DE MORA: CABEZA DE LA IMAGEN DE SAN MIGUEL (GRANADA).



Figs. 193 y 194.—PEDRO DE MENA: SAN JUAN EVANGELISTA (CONVENTO DE SAN ANTÓN, GRANADA), E INMACULADA CONCEPCIÓN (CONVENTO DE LAS BENITAS, TOLEDO).



Figs. 195 y 196.—PEDRO DE MENA: PORMENOR DE LA INMACUÍADA DE LAS BENITAS (TOLEDO), Y PORMENOR DE LA INMACULADA DE LA IGLESIA DE ALHENDÍN.

no tienen el encanto del San Miguel, como si el recuerdo de Cano se fuese esfumando al correr del tiempo.

No tenemos noticias de otras obras de Bernardo de Mora, ni resultan fáciles de identificar, por la escasa personalidad del artista. Cuando, en 1680, su hijo José regresa definitivamente a Granada, el taller se rehace, trabajando ya en él su hermano Diego; pero éste se separa pronto, y al morir Bernardo, en 1684, el taller familiar se disuelve en definitiva. Bernardo de Mora tiene, en la modestia de su obra, la significación de servir de enlace entre la escuela de Alonso de Mena y la de Cano, representada ésta por Pedro de Mena y los hijos de Bernardo, José y Diego. Ellos llenan toda la segunda mitad del siglo, rebasando la órbita granadina para llegar hasta la Corte y manteniendo la tradición canesca hasta bien entrado el siglo XVIII.

PEDRO DE MENA. — Pedro de Mena, el hijo de Alonso, es el más adicto discípulo de Cano en Granada y el principal escultor de su escuela. Lo que Mena debe a Cano es tanto, que sin éste no sería explicable su obra, y, sin embargo, ambos artistas difieren radicalmente por sus tendencias temperamentales y aun por su concepto de la escultura.

Nacido en Granada, en 1628, Pedro fue el único entre los hijos de Alonso de Mena que cultivó el oficio paterno. Como al morir el padre tenía sólo diez y ocho años, no sabemos quien dirigiría el taller hasta la llegada de Bernardo de Mora; luego, éste y Pedro trabajan juntos, y a la llegada de Cano, en 1652, ambos se convierten en sus discípulos; mas la personalidad de Pedro, mucho más fuerte que la de su compañero, merece atención preferente de Cano, quien lo asoció a su trabajo para las imágenes del convento del Ángel Custodio y decidió con su magisterio el rumbo futuro del discípulo.

El contraste entre Cano y Mena se evidencia en sus vidas respectivas. Mena, hombre tranquilo y ordenado, se casa a los veinticuatro años, traslada en 1658 su taller a Málaga, para atender a la obra del coro de la Catedral, y ya no se mueve de allí sino para un corto viaje a la Corte, hacia 1663, y otro a Granada, en 1675. Desde su taller atiende encargos de toda España, hasta el punto de que ninguno de nuestros escultores tiene tan dispersa su obra. Era hombre sociable, devotamente religioso, amigo de obispos, clérigos y conventos; de sus cinco hijos logrados, el mayor entró en la Compañía de Jesús, el menor fue clérigo y las tres hijas, monjas bernardas. Suplió la dispersión de los hijos el amor de la esposa, compañera fiel y abnegada, y recogió a una sobrina huérfana, que ocupó el lugar de las hijas idas. Su prestigio social le llevó a ejercer cargos de Teniente de alcalde del castillo de Gibralfaro y de Familiar del Santo Oficio, y su puritanismo llegaba hasta hacer expediente de limpieza de sangre a sus discípulos. Su activo taller le permitió una vida holgada, pues llegó a poseer cinco casas, dos de ellas en el mejor sitio de la ciudad. La desgracia llegó, sin embargo, cuando en 1678 un barco trajo a Málaga la peste bubónica, que desoló la ciudad durante dos años; el contagio empezó precisamente en el barrio donde residía el escultor, quien estuvo en trance de muerte, asistido por los hermanos de San Juan de Dios, que con motivo de la epidemia se habían establecido en la ciudad. Desde entonces quedó resentida su salud y sus obras acusan marcada decadencia, desgana y mano de oficiales adocenados. La casa contaminada fue demolida y rehecha, pero tuvo que vender otras y todo indica crisis económica en estos años finales, hasta la muerte de Pedro en 1688.

No hemos de buscar en Mena la gracia originalísima de Cano. Artista nada rebelde, disciplinado, bien hallado en su ambiente, recuerda a Zurbarán por su prosaísmo, su sencillez

y su amor, casi místico, a la realidad. Domina la técnica con perfección singular, inspirado siempre en el natural, aunque con tendencia progresiva a la simplificación de formas. Muchos de sus tipos no son originales, pues suele partir de los creados por Cano, aunque, salvo cuando los copia, les infunde una personalidad muy suya, opuesta al ideal de belleza de su maestro. En los ropajes prefiere los pliegues largos, logrados con trazos rectos de gubia, a los curvos y matizados de Cano. Los rostros son ovales, de ojos muy rasgados y boca pequeña, de labios finos; los cabellos caen en mechones lacios aun en los niños, y nunca son negros, sino castaños y aun rubios. Emplea con frecuencia ojos y lágrimas de cristal, y la pintura, que él no realizaba, sigue en todo la técnica de Cano, empleando a veces toques de oro en cabellos y ropas. A lo largo de su obra se observa la afición a repetir un mismo tipo, casi siempre con variantes, y un aumento de la intensidad expresiva y dramática, aspecto este último que lo separa decididamente del maestro. En su última época cae, sin embargo, en amaneramiento y vulgaridad, de los que pocas obras se salvan, debido seguramente a la colaboración del taller, incluso en obras firmadas.

Gozó Pedro de Mena de gran fama, y aun se dedicaron poesías a algunas de sus obras, como la Concepción de Alhendín y la Magdalena de los Jesuitas de Madrid; poesías bastante inferiores a las obras ensalzadas.

De sus principios, antes del contacto con Cano, nada sabemos; quedarán englobados con la actividad de su padre. Acaso puedan atribuírsele dos imágenes de San Pedro y San Pablo, en el convento de San Antón, cuyo estilo no recuerda ni a Alonso, ni a Bernardo de Mora; en la misma iglesia, un San Juan Evangelista (fig. 193), de tipo andrógino y con plegados que recuerdan a Cano, puede adjudicársele con seguridad. Todas tres esculturas, menores del natural, llevan idéntica policromía, con rico estofado, según el estilo tradicional granadino.

La primera obra importante del joven Mena después de su aprendizaje con Cano fue, según refiere Palomino, una Purísima Concepción, de gran tamaño, para la iglesia de Alhendín, en la Vega de Granada (fig. 196), colocada en 1656. Existe otro ejemplar, casi idéntico, aunque pequeño, en las Benitas, de Toledo (figs. 194 y 195), que pudiera ser modelo, más bien que copia. En ambas imágenes procura Mena apartarse de la de Cano en la Catedral, y aun es probable que la precedan en fecha; el manto abierto deja ver la túnica, que no se ciñe a los pies ni apenas se ensancha en el centro, aunque marca ligeramente la silueta en huso; la actitud es más majestuosa que graciosa y en la nube de la peana, en vez de querubines, juegan cuatro angelillos desnudos. La imagen de Alhendín sufrió una restauración en el siglo XVIII, rehaciéndose entonces la policromía y añadiéndole peana de plata; probablemente, se alteró también la colocación primitiva de los angelillos, que irían abrazados a la nube, como en la imagen de las Benitas, que se conserva intacta. De no intervenir Cano en la Virgen de Alhendín, su calidad artística prueba que el discípulo ya podía caminar solo.

Mena, sin embargo, no insistió en el tipo. Sus versiones posteriores de la Inmaculada proceden más bien de la de Cano, como si, en efecto, fuese ésta posterior a la de Alhendín y, ante su éxito, hubiera Mena de hacer copias e imitaciones. Entre ellas, en 1658, el mismo año de su ida a Málaga, firma la Purísima del convento del Ángel, repetición de la de Cano, aunque sin la finura del modelo y con la variante de pisar sobre un globo de cristal con la luna, el dragón y cuatro niños desnudos, que recuerdan a los de Alhendín. Del mismo tiempo será también otra imagen, en el mismo convento, representando a San José con el Niño Jesús de la mano, tema sin antecedente canesco en escultura, aunque sí en un dibujo.

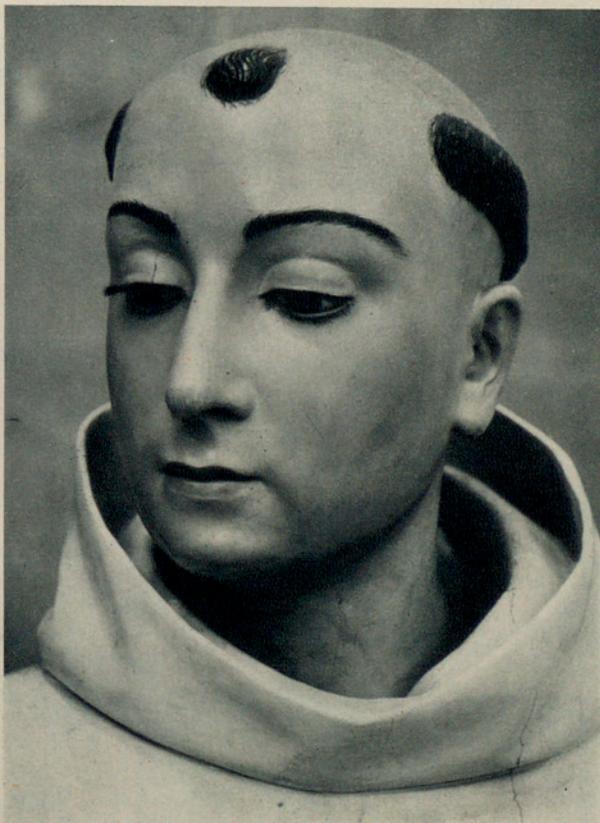
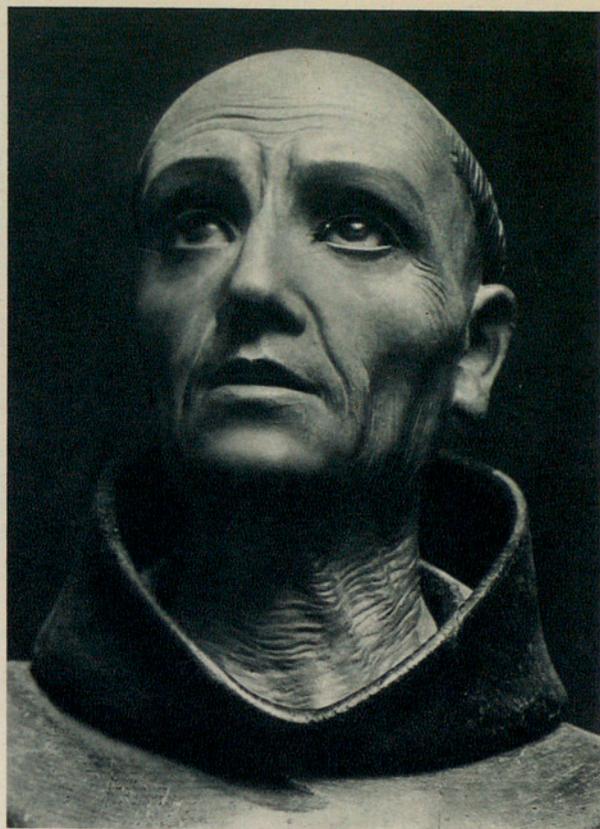
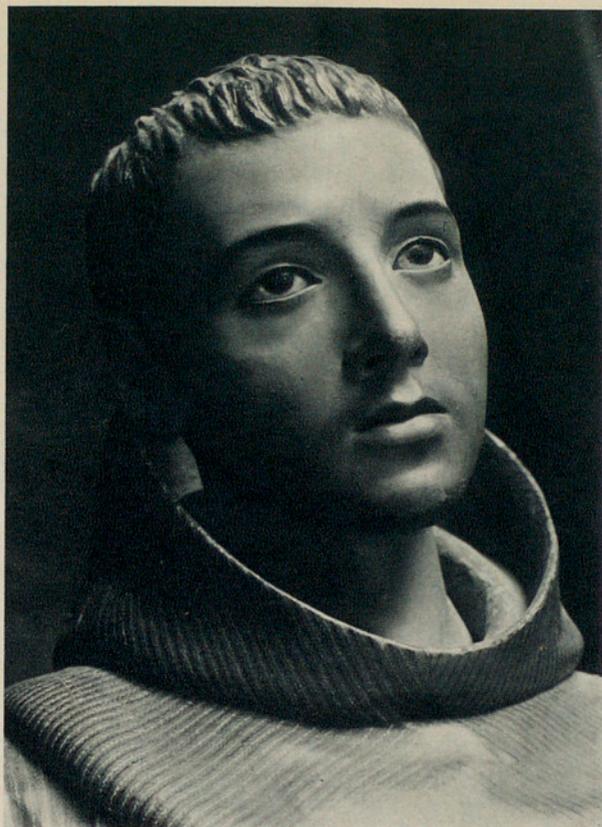
En cuanto a las cuatro estatuas para el crucero de la iglesia del Ángel, en las que ya va



Figs. 197 198, 199 y 200.—CANO Y MENA: SAN JOSÉ, SAN DIEGO DE ALCALÁ Y SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (MUSEO DE BELLAS ARTES, GRANADA).



Fig. 201.—CANO Y MENA: SAN ANTONIO (PORMENOR), EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA.



Figs. 202, 203, 204 y 205.—PEDRO DE MENA: SAN DIEGO DE ALCALÁ Y SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (CONVENTO DE SAN ANTÓN, GRANADA); BUSTO PERDIDO DE SAN IGNACIO (SANTO DOMINGO, MÁLAGA), Y CABEZA DE LA IMAGEN DE SAN BERNARDO, EN SU CONVENTO DE GRANADA.



Fig. 206.—LUIS ORTIZ DE VARGAS: SILLA EPISCOPAL DEL CORO (CATEDRAL DE MÁLAGA).

dicho que colaboró Cano con su discípulo, es posible que, como refiere Palomino, la talla sea de Mena y los modelos de Cano. Ya hemos estudiado estas imágenes y sus posibles prototipos al tratar de Cano. La dirección del maestro se deja sentir en ellas con fuerza; pero no puede negarse a Mena intervención directa en la talla. El San Diego de Alcalá (figs. 198 y 199), aunque sigue en todo un prototipo de Cano, ofrece un plegar más seco y duro, y la cabeza es de un realismo directo, que aquél nunca empleó. La imagen de San Antonio (fig. 201), es la más hermosa de la serie, y también la más canesca; sin embargo, el Niño Jesús parece copiado del natural, aunque con diferente modelo del otro niño, el de San José (fig. 197) que es igual en tipo y postura al que más tarde tallaría Mena en Málaga para su Virgen de Belén. Este San José está ya más distante de Cano, iniciando el tipo que Mena había de usar siempre para representarlo. Por último, el San Pedro de Alcántara (fig. 200) no tiene, que sepamos, antecedentes en Cano; su cabeza es una de esas estupendas cabezas del natural que Mena prodigará en su obra, mas la versión iconográfica del santo no la repetirá, contra su costumbre, prefiriendo otra de más exaltada espiritualidad. La policromía de las cuatro estatuas, muy cuidadosa, confirma la noticia de Palomino de haberla realizado el mismo Cano.

Mena vuelve sobre el tipo canesco del San Diego (fig. 202) en otra imagen, también mayor del natural, en el convento de San Antón; de rostro juvenil, muy realista, transfigurado en su expresión de arrobó contemplativo. Con él empareja otro San Pedro de Alcántara (fig. 203), en el que realiza Mena su primera creación personal, tan repetida luego; la arrogante sencillez de su actitud, la sobria talla del hábito, el magnífico modelado de la cabeza, con la piel arrugada y pegada al cráneo, y sobre todo la expresión extática del rostro, se separan por completo de la imagen del Ángel, al mismo tiempo que de la contención emocional de Cano. Este tipo de imágenes de santos franciscanos, con sus cabezas realistas y expresivas, sus pardos y sencillos hábitos y su falta de recursos efectistas, viene a ser predilecto de Mena. En el mismo convento de San Antón tiene una pareja de San Francisco y Santa Clara, abrazado el primero al Crucifijo y con Custodia la segunda, imágenes de apasionada y vigorosa plástica. En todas estas obras granadinas Mena se muestra, sin embargo, fiel a su maestro, repitiendo sus tipos, aunque con tendencia a un realismo más directo, y modelando siempre con corrección y gran fuerza expresiva. Habrá de ser después de su traslado a Málaga cuando su personalidad se despliegue íntegramente.

La marcha de Mena a Málaga en 1658 obedeció a la llamada del obispo, don Diego Martínez Zarzosa, quien había dado ocho mil ducados para concluir la sillería del coro de su Catedral. Mena presentó una muestra, y aunque el obispo falleció de repente, el Cabildo hizo suyo su deseo y contrató con nuestro escultor la talla de los cuarenta relieves que faltaban, para lo cual Mena trasladó a Málaga familia y taller, en definitiva.

Esta sillería, la de más empeño de cuantas se realizaron en el siglo XVII y digna compañera de la tan famosa de Toledo, había sido trazada y comenzada en 1633 por Luis Ortiz de Vargas, venido expofeso de Sevilla para ello. Era Ortiz natural de Jerez, y en fecha ignorada pasó a Indias, como tantos otros escultores andaluces; en 1623 estaba en Lima, donde hace un retablo para la iglesia de San Miguel, y contrata, en 1627, en compañía con Pedro de Noguera, la parte escultórica de la sillería de su Catedral, para la que había dado traza, que fue rechazada, aceptándose en cambio la de Martín Alonso de Mena. Ortiz no llegó a trabajar en la sillería, pues regresó enseguida a España, y la llevó a cabo Noguera, escultor nacido en Barcelona, de familia andaluza, y avecindado en Lima desde sus veinticinco años.

En 1628 ya estaba Ortiz en Sevilla, trabajando en el taller del difunto Juan de Mesa, acaso al frente de él. Hizo retablos para Santa Ana y San Alberto, que no se conservan, y en 1633 pasó a Málaga, a fin de encargarse de la obra de la sillería, en la que trabajó hasta 1638. De creer a Ceán, su vuelta a Sevilla se debió al encargo que le hizo Mateo Vázquez de Leca del retablo de la Virgen de los Reyes, en la Capilla Real, que nada de particular ofrece; lo acabó en 1648, y ésta es la última noticia suya que conocemos.

De la sillería de Málaga dejó concluída la parte arquitectónica, ricamente ornamentada; pero quedó por hacer lo principal de la escultura, los respaldos de las cincuenta y ocho sillas altas, que habían de llevar figuras de Santos en relieve. A Ortiz corresponde, seguramente, la Virgen con el Niño de la silla episcopal (fig. 206), pues los angelitos de su peana son iguales a los niños de las ménsulas de la cornisa alta, y acaso también son suyos los relieves laterales de San Pedro y San Pablo (fig. 207). Aunque la Virgen se asemeja en su disposición a la de Mesa para la Cartuja de las Cuevas, el estilo de la talla no recuerda la escuela de Montañés, sino más bien la de Ocampo, con su plegar prolijo, cabellos muy rizados y desnudos infantiles de tipo manierista.

Continuó la obra de la sillería José Micael y Alfaro, al que se creyó italiano, sin fundamento. Él realizó el Apostolado, que ocupa las sillas del fondo del coro, con Santiago el Mayor, Tomás, Felipe, Bartolomé y Santiago de Alfeo, a la derecha, y Andrés, Juan, Mateo, Judas Tadeo y Simón, a la izquierda, más otros tres tableros, con santos teniendo libros, que iniciaban la serie, no continuada, de discípulos del Señor. El estilo de Micael resulta de gran dignidad artística, un tanto arcaizante, con plegados ampulosos y cabelleras rizadas. Ceán cita también, como trabajando en el coro, a un Pedro Díaz de Palacios, discípulo de Núñez Delgado y maestro de Ortiz; mas no hay de él noticia directa alguna.

Muerto Micael, no debía de haber en Málaga escultor a quien encargar lo que faltaba. Cierta Diego Fernández hizo un tablero de muestra, que no gustaría, puesto que no se le encargó nada más; Orueta supuso sería el San Miguel, relieve bastante desgraciado. Acaso entonces tuvo lugar la discutida intervención de Cano; Palomino dice que él hizo la traza, en lo que yerra, y que renunció a la obra porque le pagaban poco, traspasándosela a Mena. Es difícil saber lo que hay de verdad en tal noticia y lo que sea invención del imaginativo cordobés. Cano estuvo en Málaga en 1661 y luego, en 1665, para trazar el tabernáculo de la Catedral, mientras que la obra del coro estaba enteramente acabada desde 1662. Sin embargo, en 1656, cuando trató de ordenarse "in sacris" fuera de su diócesis, parece ser que Cano recurrió al obispo de Málaga; no sólo es posible, sino probable que éste tratase con él de la conclusión del coro, y que hubiese incluso un primer intento de encargarle la obra, ya que entonces Mena había de ser en Málaga desconocido. Esta intervención de Cano explicaría la designación de Mena, a instancias suyas, facilitando al discípulo apuntes y bocetos, lo que justificaría el aire canesco de varios relieves.

Al encargarse Mena de la obra faltaban, según el contrato, cuarenta tableros, incluyendo el San Lucas de la muestra, y en ellos habían de representarse a San Marcos y a los discípulos del Señor, siguiendo lo comenzado; o si no, a los santos que el cabildo eligiese, como así fue, incluyendo mártires, fundadores, Padres de la Iglesia, santos españoles y los de devoción más popular. Como los tableros son, sin embargo, cuarenta y dos, Orueta segregó los de San Juan Bautista y San José, que preceden al San Lucas, atribuyéndolos a Ortiz; suposición sin fundamento, pues ambos corresponden enteramente al estilo de Mena, y el San José, con el



Fig. 207.—L. ORTIZ DE VARGAS: APÓSTOL (CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA). Fig. 208.—PEDRO DE MENA: SAN MARCOS (CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA).



Figs. 209 y 210.—PEDRO DE MENA: SAN LUCAS Y SAN SEBASTIÁN (CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA).



Figs. 211 y 212.—PEDRO DE MENA: INMACULADA CONCEPCIÓN (CATEDRAL DE CÓRDOBA), E INMACULADA CONCEPCIÓN (CARMELITAS DESCALZAS, MADRID).



Fig. 213.—PEDRO DE MENA, VIRGEN DE BELÉN, EN SANTO DOMINGO DE MÁLAGA (DESTRUÍDA).

Niño abrazado a sus piernas, repite la actitud del ángel de Cano en la portada del convento del Ángel Custodio, de Granada. En cambio, los relieves de San Esteban y San Lorenzo son tan flojos y tan distantes de Mena, que puede asegurarse que no son suyos, y acaso atribuibles al desconocido Díaz de Palacios.

La obra de Mena en el coro resulta desigual, aunque se estipuló que fuera toda de su mano. Junto a tallas estupendas, como las de San Antonio, San Sebastián (fig. 210), San Ambrosio y San Isidoro, hay otras flojas, entre ellas San Diego, San Hermenegildo y San Francisco Javier, y en algunas se advierte el influjo directo de Cano, sobre todo en las de San Marcos (fig. 208), que incluso se la ha supuesto muestra suya, San José y San Antonio. En conjunto, Mena se nos revela en plena madurez artística, fijadas ya las características de su estilo. Descuella el vigor y la corrección de su modelado, sobre todo en cabezas y manos; la naturalidad y sencillez de actitudes y ropajes; su realismo prosaico, que llega a veces a lo vulgar y otras asciende a la más vigorosa caracterización individual. Las figuras están talladas aparte y adosadas al tablero, salvo el San Lucas de la muestra (fig. 209) y el San Marcos, que seguramente son los primeros realizados. El conjunto resulta, sin embargo, magnífico, incluyendo el valiente Apostolado y la gallarda traza de Ortiz.

Mena se encuentra, a partir de esta obra, convertido en el único escultor de Málaga y en uno de los más solicitados de España. Al frente del taller da normas, hace modelos y dirige a discípulos y colaboradores, en cuyas manos decaen y se vulgarizan sus prototipos, lo que hace que muchas esculturas deleznable, aunque firmadas, no hayan salido seguramente de sus manos. Como todo gran artista, Mena crea tipos, en los que se advierte más claramente su personalidad, tan divergente de la de Cano.

Tuvo Pedro de Mena escasa aptitud para representaciones que requieran complicación estética o espiritual. Así sus imágenes de la Inmaculada, a partir del arranque sobre el tipo de Cano, van degenerando, en progresiva simplificación de modelado y de expresión. Aparte de las ya citadas de su época granadina, son no menos de diez las firmadas o con fecha segura, agrupadas en pocos años, desde 1674, en que firma la de la colección Brauner, hasta la de San Juan de Marchena, hecha para el Duque de Arcos y que quedó sin acabar a su muerte. Entre ambas, la de Castro del Río, procedente de Córdoba, de 1675; las de Moros (Zaragoza) y San Nicolás, de Murcia, de 1676; la de la catedral de Córdoba (fig. 211), única de gran tamaño, de 1679, y una, vendida recientemente en Barcelona, de 1680; el tipo de todas ellas apenas varía, diferenciándose sólo por tener nube, querubines, luna sola o niños al pie. Sin embargo, en 1686 produce la más bella de la serie final, la de las Carmelitas Descalzas, de Madrid (fig. 212) encargada, con un San José, por doña Josefa de Monteser, e identificadas ambas por estar firmado el San José en dicho año. La Inmaculada repite el tipo de la granadina del convento del Ángel; incluso el aro de hierro, que hoy la sostiene al aire, sería la armazón de un desaparecido globo de vidrio. Modelada con la simplicidad de sus obras finales, hay en ella y en los angelillos tanta gracia y un tan fino sentido escultórico que prueban que, cuando Mena trabajaba por su mano, la obra, aun en sus años últimos, resulta digna de él.

La misma diferencia que separa esta Inmaculada de su prototipo del Ángel se advierte en las imágenes parejas de San José con el Niño. El de Granada, con el Niño de la mano, queda aún cerca de Cano en el modo de tallar las ropas; en cambio, el madrileño (fig. 214), cuya disposición es la misma del relieve del coro, está tallado a trazos largos de gubia, sin redondear, y las cabezas poseen esa sobriedad, casi esquemática, de sus obras postreras. Siempre empare-

jando con la Inmaculada, otro San José, en San Nicolás de Murcia (fig. 217), firmado también en 1674, lleva el Niño Jesús en brazos, desnudo, como el grande del Ángel, como también el de la catedral de Córdoba, que será de la misma fecha de la Inmaculada, emparejado con una gallarda Santa Ana, una de las mejores imágenes grandes de Mena.

También fue Cano el creador de la Virgen de Belén, con el Niño desnudo sobre un lienzo. Mena realizó su más bella versión en Santo Domingo, de Málaga (fig. 213), obra de juventud y cuya pérdida en el incendio de la iglesia es de las más lamentables, entre tantas sufridas por nuestro arte en los años de 1934 a 1939. Era grupo de un realismo sin trivialidades, pero también sin estilización; muestra espléndida de ese acercamiento de lo divino a la intimidad humana que es el signo de nuestro arte del siglo XVII. En el Niño se repetía el del San José grande del Ángel, y la Virgen era, seguramente, retrato.

Dentro del mismo asunto, Mena logra una versión encantadora en el grupo de la Virgen contemplando al Niño dormido, en figura también de medio cuerpo y seguramente cercana en fecha al anterior, por la semejanza de tipos; está en una colección barcelonesa y, por desgracia permanece oculta. Vuelve de nuevo al tema en sus últimos años, en la imagen que perteneció a la capilla de Mosén Rubín de Bracamonte, en Ávila, en la que repite, con sobriedad casi esquemática, el grupo malagueño; la extraordinaria semejanza del Niño Jesús con el del San José, de Murcia, permite fecharlo en los mismos años. Todas estas son figuras de medio cuerpo y tamaño natural; en cambio hizo en 1638, para un obispo de Cuenca, otra Virgen de Belén, de cuerpo y entero pequeño tamaño, que se conserva, aunque mutilada, en su Catedral (figura 215).

El tema se hace más familiar y anecdótico en el pequeño grupo de la Sagrada Familia, en las Capuchinas de Madrid, antecedente de los de la Roldana y único en la escultura de su tiempo; por desgracia, ha llegado a nosotros con grandes mutilaciones. Su estilo permite asignarle fecha no muy tardía, acaso la de 1663, año en que vino a Madrid, y en él pudo realizar también la copia, que posee el mismo convento, del Niño Jesús, de Cano, en San Fermín de los Navarros.

Otro tipo canesco, adoptado por Mena, es el de San Antonio de Padua con el Niño Jesús en brazos, uno de los más repetidos y populares del arte español. No se conoce ninguno firmado, pero parece atribución segura la del San Antonio grande de las Capuchinas de Granada, representado como un hombre maduro y feo, lleno de humanidad y de vida; el Niño, tallado aparte, es también del natural, y el hábito, contra lo acostumbrado en Cano, cae en pliegues rectos y ligeramente acampanados. Recientemente se ha descubierto otro en Málaga, semejante al anterior, aunque pequeño y de tipo más juvenil; el Niño se ha perdido. Por último, la familia Heredia poseyó otro San Antonio de Mena, pequeñito y con el Niño de pie sobre un libro, que acusa ya el amaneramiento propio de sus obras de última época. Aparte, el del museo de Málaga (figs. 216 y 218), única representación completa del tema, con el santo arrodillado, dispuesto a recibir en sus brazos al Niño Jesús que le tiende la Virgen, aparecida sobre una nube; el grupo, disgregado y falto del Niño, ha perdido su unidad de composición, pero aún seduce su jugoso modelado y la gracia sencilla de actitudes. Parece obra bastante temprana.

No fue Mena insensible al encanto del tema infantil, tan grato a la escultura andaluza. Abundan angelillos en las peanas de sus Inmaculadas, o el Niño Jesús con la Virgen, San José y San Antonio; representó a San Juan Bautista niño en uno de los de los tableros del coro de Málaga y se conocen otras dos versiones del santo Precursor, una en Granada, de sus años



Figs. 214 y 215.—PEDRO DE MENA: SAN JOSÉ (CARMELITAS DESCALZAS, MADRID), Y VIRGEN DE BELÉN (CATEDRAL DE CUENCA).



Figs. 216, 217 y 218.—PEDRO DE MENA: VIRGEN, DE LA APARICIÓN A SAN ANTONIO (MUSEO DE MÁLAGA); SAN JOSÉ (PORMENOR), EN LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS (MURCIA), Y SAN ANTONIO, DEL GRUPO DE LA APARICIÓN (MUSEO DE MÁLAGA).



Fig. 219.—PEDRO DE MENA: SAN JUAN BAUTISTA, NIÑO (MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA).



Fig 220.—PEDRO DE MENA: SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (COLEC. GÜELL, BARCELONA).



Figs. 221 y 222.—PEDRO DE MENA: SAN FRANCISCO DE ASÍS (TESORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO), Y SAN FRANCISCO DE ASÍS (COLEC. PAYÁ, MADRID).



Fig. 223.—PEDRO DE MENA: PORMENOR DEL SAN FRANCISCO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.



Fig. 224.—PEDRO DE MENA: LA MAGDALENA PENITENTE (MUSEO DE ESCULTURA, VALLADOLID).



Fig. 225.—PEDRO DE MENA: CRISTO EN LA CRUZ, DESTRUIDO (SANTO DOMINGO, MÁLAGA).

juveniles, y otra en el museo de Sevilla, que fue de la colección Abreu, firmada en 1674 (fig. 219). Ambas son muy semejantes, pese al tiempo que hubo de mediar en su ejecución, y representan a un chiquillo desnudo, feo, fuerte y alegre, de frente abultada, pelo lacio y revuelto, ojos rasgados y corta naricilla; tipo sin duda inspirado en el natural, como sus imágenes del Niño Jesús, acaso en los propios hijos de Mena, quien se recrea en las formas simples de sus cuerpillos, alejándose del angelote rollizo, a la italiana. Los San Juanitos son ambos imágenes de vestir, como las imágenes sevillanas del Niño Jesús, aunque no tienen con ellas otro punto de contacto, y el de Granada se cubrió pudibundamente, en el siglo XVIII, con una horrible tuniquilla de trapo encolado.

El activo taller de Mena en Málaga, obligado por la abundancia de encargos, hubo de producir verdaderas series de imágenes, con intervención suya más o menos notoria, pero que bastaba a unificar el estilo. Su veta realista, tan directa y expresiva, se manifestaba en la perdida serie de santos jesuítas, en Santo Domingo de Málaga (fig. 204), o en la citada Santa Ana de la catedral de Córdoba; tipos no repetidos, como tampoco las dos hermosas imágenes de San Benito y San Bernardo (fig. 205), en el Císter de Granada, de simplicidad casi esquemática, hechas entre 1684 y 1688. Saliéndose de sus temas habituales talló, entre 1675 y 1677, las estatuas orantes de los Reyes Católicos, para la capilla mayor de la catedral de Granada, cuidadosamente estudiadas en sus tipos e indumentaria, encargo que motivó su único viaje a Granada. Las repitió en pequeño, si no son bocetos, para el altar de la Virgen de los Reyes, en la catedral malagueña, encargado a Mena en 1676.

Lo más abundante en su obra son, sin embargo, las series de un mismo tipo, repetido por el propio Mena y por sus discípulos e imitadores. Por ejemplo, el citado San Pedro de Alcántara, de las Capuchinas de Granada, dio lugar a una de estas series de imágenes con escasas variantes, aunque todas de pequeño tamaño. La más cercana al prototipo granadino es la que fue de la colección Bauer, firmada, pero cuya fecha y paradero nos son desconocidos. El tipo se repite, más nervioso y exaltado, en el ejemplar del Museo de Barcelona y en el de las Trinitarias de Madrid. La expresión ascética culmina en el de la colección Güell (fig. 220), macilento y descarnado, como "hecho de raíces", según frase de Santa Teresa, sin más corporeidad que la indispensable para retener el espíritu; Mena alcanza aquí una de las cimas expresivas de su arte. Hubo otro ejemplar en Vélez-Málaga. Finalmente el San Pedro de Alcántara, de San Francisco de Córdoba, fechado en 1673, varía enteramente de los anteriores por su tipo más tranquilamente realista y la amplitud y proligidad de los pliegues del sayal.

Dentro de la misma línea expresiva del San Pedro de Alcántara se sitúa el San Francisco de Asís, imagen que, más que ninguna otra, ha dado a Mena popularidad, desde que se le reconoció la paternidad del de la catedral de Toledo. La iconografía de esta imagen está perfectamente clara. Una relación de mediados del siglo XV, que el Duque de Adria envió al Gran Capitán, refiere cómo fue abierta, ante el papa Nicolás V, la bóveda bajo el altar de la basílica de Asís, donde estaba sepultado San Francisco, hallando el cuerpo incorrupto, de pie, con los ojos abiertos, la capucha calada y como vivo, las manos ocultas en las mangas; al levantarle el hábito se descubrió un pie, con sangre fresca en la llaga del estigma. El relato fue recogido en pinturas, con ejemplares en Granada, Murcia y Madrid, éste último obra de Caxés, perdida, sin contar el estupendo lienzo de Zurbarán en el Museo de Lyon. La imagen representa, por tanto, no al Santo en éxtasis, sino a su momia.

No está tan clara la procedencia escultórica. El San Francisco de Toledo, que se atribuyó

modernamente a Cano, figura como obra de Mena, aparte en Palomino, en documento del siglo XVIII, justificándose así su nombramiento como escultor de la Catedral en 1663. Sin embargo, no podemos descartar a Cano, si no como autor, como inspirador de la famosa talla. En efecto: Mena representó al Santo de Asís en el Coro de Málaga, también con capucha y las manos ocultas, pero con sentido artístico enteramente distinto de la versión toledana. En cambio, cierto sastre adquirió en 1875, en el Rastro madrileño, una talla de San Francisco, que vendió luego al coleccionista francés Mr. Odier. Mientras tanto, don Pedro de Madrazo la atribuyó a Cano, considerándola superior a la de Toledo y su prototipo. Se exhibió en la Exposición Universal de 1878 y la adquirió el platero Christopher, en la suma, crecidísima entonces, de cien mil francos, reproduciéndola en plata y otros metales. El barón Ch. de Davillier publicó un estudio con dos grabados, por los que es conocida, mas después se pierde su rastro. El grabado muestra una imagen del mismo tipo que la de Toledo, pero con capucha más blanda, que deja ver el cuello, y pliegues menos rígidos, animados por esos golpes cóncavos de gubia que son normales en Cano; el aspecto de momia parece más acentuado que en la talla de Mena.

Sin embargo, mientras no sea posible reconocer su perdido prototipo, el San Francisco del tesoro de la catedral de Toledo (figs. 221 y 223) queda como el más perfecto, expresivo y emocionante de la serie, bastante copiosa, de sus repeticiones. Nada le sobra ni le falta; la extremada sencillez de sus líneas subraya la fuerza patética de su expresión, lograda sin alardes técnicos, a inspiración limpia. Su más directa derivación es el ejemplar del museo de Copenhague, que parece del propio Mena; el de San Martín, de Segovia, es también digno de él. Aparte, hay otra serie hermana, que arranca, al parecer, del ejemplar de la colección Payá (figura 222), procedente de Toledo, y que difiere del de la Catedral por la capucha, más blanda y sin esclavinilla, y el hábito acampanado y corto, dejando ver los pies; es obra digna de Mena, aunque menos estilizada que la otra y desconcertante por la barba rizada, anómala en nuestro escultor. La mayor parte de los restantes ejemplares conocidos, entre ellos los de la colección Carvallo, Capuchinas de Madrid e Instituto de Valencia de don Juan, proceden de éste, y no del de la catedral de Toledo.

Mena, sin embargo, no olvidó el tipo habitual de San Francisco abrazado al Crucifijo, tal como lo representó en las dos imágenes granadinas de San Antón y el Ángel Custodio, y así aparece en una de esas esculturas de tiempo avanzado, pequeñas y casi siempre firmadas, que cuando son de su mano muestran a lo vivo su personalidad; la imagen es propiedad del señor Rosell, en Madrid, y está firmada en 1677. Como se ignora su procedencia, no podemos asegurar si formaría esta imagen pareja, como sus precedentes en Granada, con otra de Santa Clara; bien pudo ser ésta la que se guarda en el relicario de las Descalzas Reales, de Madrid, firmada en 1675 y semejante por su estilo, de sencillez un poco sosa, pero íntima y atractiva.

Otro problema, más difícil que el del San Francisco de Toledo, nos plantea la que, con justicia, podemos calificar como la más perfecta expresión del sentimiento místico en la estatuaria de Mena. Es ella la Magdalena penitente que talló, en 1664, para la Casa Profesa de los Jesuitas de Madrid (fig. 224 y lám. VI), hoy en el Museo de Valladolid. Es indudable que tiene precedentes castellanos, pero lo discutible es cuáles sean ellos y de quién. Supuso Orueta que el prototipo es de Gregorio Fernández, al que se adjudican las imágenes en San Bartolomé de Pontevedra y en San Miguel de Valladolid, ambas con atribución moderna. Ni una ni otra revelan, a nuestro juicio, el estilo de Fernández, que hallamos, por el contrario, en la Magdalena de las Descalzas Reales de Madrid, ya estudiada y de tipo bien diverso. Complica el proble-



Lám. VI.—PEDRO DE MENA: LA MAGDALENA PENITENTE (MUSEO DE ESCULTURA, VALLADOLID),

ma la existencia de otra imagen más pequeña, tallada en cedro y perdida la policromía, que lleva una calavera en la mano, en vez del Crucifijo, y falta del bote de perfume, distintivo de la Penitente de Magdala; acaso representa a Santa María Egipciaca, cuya iconografía se confunde con la de la Magdalena. Es talla de buena mano, y aunque semejante a la de Mena, no deriva de ella y más bien pudiera ser otro precedente castellano. Sea cual sea el prototipo, lo indudable es la dependencia mutua entre la imagen de San Miguel de Valladolid y la de Mena, en el Museo, hechas ambas para iglesias de jesuitas e idénticas de tipo, aunque muy diversas de técnica; la única diferencia esencial es el Crucifijo, que en la imagen de San Miguel lleva sudario flotante y arrugado, según norma de Fernández y su escuela.

La Magdalena de Mena, llamada de San Felipe Neri por advocación posterior de la Casa Profesa, o de la Visitación, por el convento madrileño que la poseyó después, es uno de los aciertos definitivos de nuestra escultura realista. De tamaño natural, envuelto el cuerpo en estera de palma ceñida con una soga, descalza y suelto el cabello, la antigua pecadora contempla al Crucifijo con tan anhelante amor, que el alma toda se exhala por los entreabiertos labios; las mejillas hundidas, rígidas de llanto, la garganta, los húmedos cabellos, están tallados con tan grande perfección que, como en el San Francisco, nada sobra ni falta. El pequeño Crucifijo, sobrio y elegante, sigue el mismo tipo de otros en imágenes de San Francisco. Está firmada en Málaga, en 1664, un año posterior al San Francisco de Toledo, y por tanto, al regreso de su viaje a la Corte. No resulta fácil que una simple descripción o el recuerdo visual, nada probable, de la imagen vallisoletana permitiera una tan exacta coincidencia de tipo y actitud; en cambio, es posible que la Magdalena de las Descalzas, y acaso también la supuesta Santa María Egipciaca, sugirieran a Mena la suya, que a su vez fue repetida para los jesuitas de Valladolid por ignorado escultor castellano. Abona una inspiración extraña el que la única vez que repitió Mena el asunto, en pequeño tamaño y con fecha de 1677, varía por completo su actitud, aquí erguida, alta la cabeza y extendido el brazo que sostenía el Crucifijo; procedía de un convento de Madrigal y hoy está perdida. Otra, también pequeña, envuelta en una tela en vez de estera y con el cabello caído sobre el hombro izquierdo, se vendió hace poco en Bilbao, con atribución a Mena; procedía de una iglesia madrileña y había sido restaurada en el pasado siglo por José Piquer; con ella se relacionaba la perdida titular de las Magdalenas, en Alcalá de Henares. No se conoce ejemplar alguno andaluz, y en cambio abundan copias, imitaciones y derivaciones por ambas Castillas, hasta las plenamente barrocas.

Respecto a temas de la Pasión, nos encontramos con la extraña escasez de Crucifijos en la escultura granadina, a partir de Cano. Si son muy numerosos los ejemplares de comienzos del siglo, salidos de los talleres de Rojas y de Alonso de Mena, después solamente en casos aislados volvieron al tema los escultores granadinos, en tanto que los sevillanos y los madrileños producían el más importante ciclo, en calidad y número, de la escultura española. En el caso de Cano, el fenómeno puede obedecer a su repulsión por los temas dramáticos; más no parece fácil de explicar en Mena, escultor muy bien dotado para lo realista y cuya fuerza patética se hace patente en sus famosos bustos de Ecce-Homo y Dolorosa. No ha tenido además Mena mejor suerte que Cano, pues si el único Crucifijo de éste ha llegado a nosotros deplorablemente restaurado, el suyo pereció en el incendio de Santo Domingo de Málaga, en 1934.

Era este Crucifijo (fig. 225) una de sus obras maestras. Se ignora su fecha, pues Palomino se limita a decir que se lo encargó fray Alonso de Santo Tomás, provincial de los dominicos y obispo de Málaga; pero es seguramente posterior al 1663, año probable del viaje de Mena a

Madrid, por su estrecha relación con el de Cano, en Monserrate, que sin duda hubo de conocer. Despojado éste ahora de los trapos añadidos en la restauración, el modo de ceñir el paño ofrece semejanza indudable en ambas imágenes, así como la actitud y las proporciones, muy esbeltas y algo corto de brazos. Lejos de resultar anómala tal relación, lo extraño sería que Mena intentase un tipo sin precedente alguno canesco. Nada desmerecía por ello su hermoso Cristo de Santo Domingo, obra de su mejor momento, antes de que un exceso de simplificación plástica empobreciese su modo de modelar, tan vibrante en este magnífico desnudo; la grave majestad del rostro muerto en nada participa del sentimentalismo, demasiado blando, que luego popularizó en sus Ecce-Homos.

Es probable, sin embargo, que no fuese el de Málaga el único Crucifijo grande de Mena. Seguramente lo sería el que remitió a Génova para el príncipe Doria, no conocido sino por la cita de Palomino, y en la clausura del convento granadino del Ángel Custodio se conservó otro, de tamaño algo menor del natural y muy bueno, que ofrece notable semejanza con el de Santo Domingo, aunque menos blando y perfecto de modelado. Ya es sabido que Mena trabajó mucho para este convento, y resulta de gran interés la existencia de esta imagen, hasta ahora no estudiada, que aumenta la tan escasa serie de Crucifijos granadinos de la segunda mitad del siglo.

Hay noticia de otro Crucifijo atribuido a Mena, que figura en disposición testamentaria de su poseedora, la princesa de Salm-Salm, Duquesa viuda del Infantado, quien lo legó a la iglesia de San Andrés, de Madrid, en 1815; nadie lo cita, y probablemente era pequeño, puesto que estaba en la alcoba; si se conservó, ardería en 1936. Ceán atribuye también a Mena dos Crucifijos, ambos en Madrid. De uno, el de Recoletos, de tamaño natural, no tenemos noticia ni sabemos el origen de la atribución. El otro es el famoso Cristo de la cofradía de Gracia, que estuvo algún tiempo en la iglesia de San Andrés y luego en los Irlandeses, donde se quemó en 1936. Podemos asegurar que no era de Mena; ya lo estudiaremos más adelante.

Las imágenes que más fama han dado a Mena, aparte del San Francisco, han sido los bustos de Cristo en la Pasión (Ecce-Homo) y la Virgen Dolorosa, temas predilectos, a partir de Mena, de la escultura granadina. Aquí el escultor se mueve por su cuenta, sin modelo previo de Cano, pues el busto de Ecce-Homo que a éste se atribuye en Longares (Zaragoza), varía tanto de los de Mena, que en modo alguno puede considerársele su prototipo. Precedentes del Ecce-Homo hallamos en varias imágenes pequeñas, de barro, de media figura o busto, de Núñez Delgado o de su taller, con numerosa descendencia granadina, entre ella, las medias figuras atribuidas a los hermanos García; pero su prototipo es el de Bernardo de Mora en la Capilla Real de Granada. En cambio, el busto de la Dolorosa no deriva de modelo escultórico, aunque no carece de ejemplos pictóricos, desde Tiziano a Alonso Cano. Ambas imágenes se presentan emparejadas por primera vez en Pedro de Mena.

Estas esculturas en busto permitían, con menos gasto y más fácil colocación, el disfrute de imágenes en oratorios y clausuras monacales, y esto explica su auge. La cabeza, y todo lo más las manos, bastaban para el logro expresivo, con evidente simplificación de problemas respecto de una imagen completa. Pedro de Mena, realista sobrio, tan enemigo de efectismos como cuidadoso de la expresión, logra interpretaciones de gran belleza plástica y hondura de sentimiento, más acertadas casi siempre en la Virgen que en el Cristo.

No conocemos ejemplares de este tipo hasta 1673, año en que firma dos parejas, la de las Descalzas Reales y la de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, ambas en Madrid; pues el

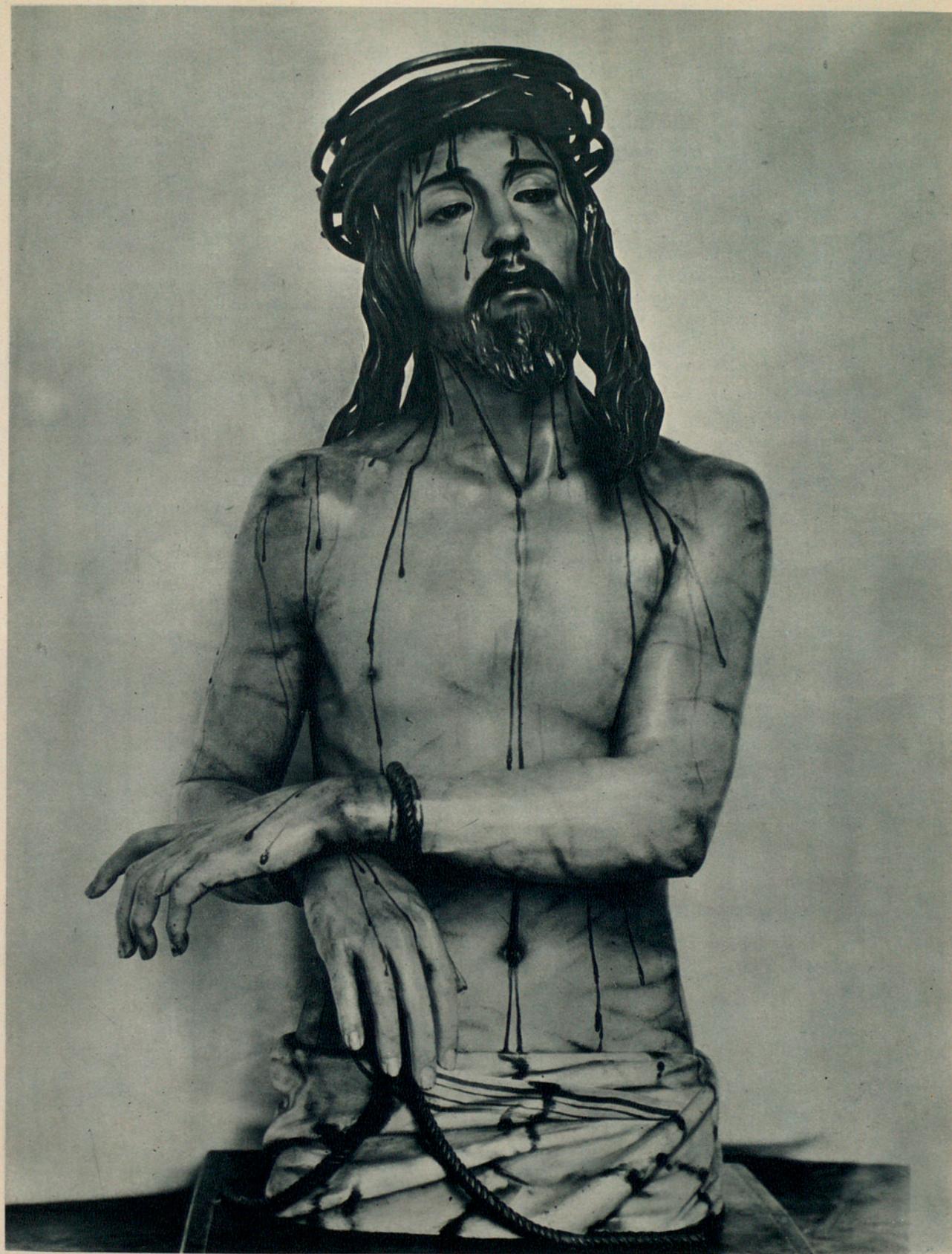


Fig. 226.—PEDRO DE MENA: ECCE-HOMO (DESCALZAS REALES, MADRID).



Fig. 227.—PEDRO DE MENA: VIRGEN DOLOROSA (DESCALZAS REALES, MADRID).



Fig. 228.—PEDRO DE MENA: DOLOROSA DE LA CONTEMPLACIÓN (DESCALZAS REALES, MADRID).



Fig. 229.—MIGUEL DE ZAYAS: SAN JOSÉ (COLEC. PARTICULAR, MADRID).

Ecce-Homo que le había sido encargado para la Capilla Real de Granada, en 1655, es el que luego realizó Bernardo de Mora. Las de las Mercedarias eran figuras de medio cuerpo escaso, ambas muy fina y cuidadosamente ejecutadas; la Virgen, con las manos cruzadas y los ojos bajos, expresaba un dolor contenido y sereno; el Cristo, atadas las manos y medio cubierto con el trapo de púrpura, resultaba el más bello de la serie por su patetismo sobrio y viril. Ambas imágenes desaparecieron del convento, destruidas o perdidas, en 1936.

La pareja de las Descalzas, en torso completo, supera por su perfecta talla a todas las demás; fue seguramente encargo regio o principesco y el escultor puso en ellas, no sólo esmero, sino lo mejor de su inspiración. El Cristo (fig. 226), desnudo, sin manto, resulta un tanto afectado de gesto, a fuerza de querer expresar una resignación sin bajeza; la talla del cuerpo es admirable y las manos, maravillosas. La Virgen (fig. 227) es la cumbre del arte de Mena; su gesto puede parecer ligeramente declamatorio, pero es tanta la belleza del rostro, hondamente dolorido, tanta la perfección de las manos y la gallardía de los paños, que su poder de seducción artística y emocional es extraordinario. Ambas tallas se conservan intactas, pese al delgadísimo cuerpo de las telas, talladas en la madera limpiamente, y asimismo la policromía, con toques de oro en los cabellos de la Virgen, carnes mates y un delicado juego de color con blanco, carmín y azul, en las ropas; en el Ecce-Homo el realismo de la espalda azotada resulta, acaso, excesivo, pero convincente. Ambas imágenes llevan firma: "P. de Mena y Medrano Ft. Malace, anno 1673."

No volvió Mena a alcanzar tal altura en sus versiones sucesivas. La pareja del Císter de Málaga, ya hecha en 1679, es pobre de modelado y afectada y fría de expresión. De las demás, ninguna está documentada, y aunque puedan atribuírsele con probabilidad en algún caso, nada añaden a la gloria del escultor. Hay una pareja, buena y de época avanzada, en la Casa Profesa de la Compañía, en Méjico; otra Dolorosa, llamada de la Contemplación, en las Descalzas Reales (fig. 228); otra, semejante, en la catedral de Málaga; otra, menos altiva y más patética, en Alba de Tormes, y una más, de contención casi hierática, en la catedral de Cuenca. De busto, sin manos, la de expresión más realista es la del Museo Lázaro, mutilada en las tocas, a la que se añaden otras en el convento de las Maravillas de Madrid y en colecciones particulares. La serie se prolonga en versiones flojas de taller e imitaciones de discípulos.

Aparte, dos Dolorosas de vestir, género de imágenes que se populariza por Andalucía, sobre todo en Sevilla, en el último tercio del siglo; la tan famosa de las Lágrimas, en la iglesia malagueña de los Mártires, cuya belleza resultaba, acaso, demasiado humana, y la de la catedral de Sevilla, simplicísima de talla, pero cuya autenticidad abona un patetismo tan hondo y concentrado como en las mejores de su mano.

El tema del Ecce-Homo fue mucho menos repetido. Aparte de los citados, merecen mencionarse el del Ángel Custodio de Granada, lánguido de expresión, pero muy bien tallado; el pequeño del monasterio de Guadalupe, soso y frío, y el de los Capuchinos de Málaga, el más amanerado de la serie, obra tardía, seguramente.

No dejó Pedro de Mena un solo discípulo de talento. El más inportante es Miguel de Zayas, natural de Úbeda, que tiene en Málaga varias esculturas firmadas, entre ellas un San José con el Niño (fig. 229), que fue de los Capuchinos, de 1696, imitado en todo de Mena, revelándose como escultor hábil, pero adocenado y sin personalidad; habrá que cargar en su cuenta muchas de esas imágenes insulsas que salieron del taller en los últimos tiempos de Mena. Las dos hijas mayores de éste, Andrea y Claudia, hicieron algunas imágenes de vestir para su con-

vento del Císter. Tenemos noticias de otros, como Fernando Ortiz, Valdivieso, Gutiérrez y León, que trabajaron en Málaga, sin que merezcan sino una curiosidad erudita. Otro escultor, Jerónimo Gómez Hermosilla, autor de las esculturas del perdido tabernáculo de Cano, en la catedral de Málaga, era discípulo de Luis Ortiz, y no de Mena. Con todos ellos la escultura malagueña no parece haber hecho sino mantener el estilo de Mena durante varios años, en progresiva decadencia. Las destrucciones revolucionarias impiden ya, por lo demás, un estudio a fondo de esta etapa.

JOSÉ DE MORA. — Aunque cronológicamente salta ya al siglo XVIII, el hijo mayor de Bernardo de Mora queda tan ligado a Cano y Mena que no puede estudiársele sino junto a ellos. José había nacido en Baza en 1642, y cuando contaba ocho años se trasladó la familia a Granada. Dos años después llegaba a ella Alonso Cano, cuya presencia en el taller de Bernardo de Mora actuó como revulsivo sobre éste y sobre el joven Pedro de Mena, decidiendo la vocación artística de José, al que podemos considerar como su discípulo. Al morir Cano tenía ya José veinticinco años y había figurado, junto con su padre, en el contrato de las esculturas para la fachada de la iglesia de las Angustias, como ya se vio.

No sabemos si impulsado por Cano o a la muerte de éste, en 1667, Mora se trasladó a Madrid, donde trabajó junto a Sebastián de Herrera Barnuevo, discípulo el más notable de Cano en la Corte y que, aunque hijo de escultor, ejerció principalmente la arquitectura y la pintura. Murió Herrera en 1671, y al año siguiente fue nombrado José de Mora escultor de Carlos II, con informe favorable del pintor de Cámara, Juan Carreño de Miranda. En 1673 aparece de nuevo Mora en Granada, pero estaba de regreso en la Corte en 1676, para abandonarla definitivamente, por razones de salud, según se dice, en 1680.

Vuelve entonces José al taller familiar, trabajando junto a su padre y su hermano menor, Diego, pues ya habían muerto los otros hermanos, Raimundo y Cecilio; mas la separación pronta de Diego y la muerte de Bernardo, en 1684, deshacen el taller y queda José solo. Casa con su prima Luisa de Mena, viuda, de la que parece que anduvo siempre enamorado, y tras de una época de dificultades económicas, mejora de fortuna e instala su taller en el Albaizín, en la casa llamada de los Mascarones, que había sido el "Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos" del poeta Soto de Rojas. Allí vivió Mora entregado a sus dos apasionados amores, su mujer y su arte; pero la muerte de ella perturbó su temperamento hipersensible, hasta sumirlo poco a poco en una locura pacífica, según cuenta Palomino, que lo conoció por estos años. Trabajaba de noche y a solas, no dejándose ver de nadie, y sus últimas obras acusan la exaltación morbosa de su espíritu. Al fin su locura, calificada por un coetáneo, el Padre La Chica, de caritativa y ejemplar, le hizo abandonar las gubias, aunque seguía dibujando, afición heredada de Cano; sus noticias artísticas llegan hasta 1712, cuando trabajaba con Palomino en la Cartuja; pero vivió hasta 1724.

Es José de Mora un artista muy desigual, que cuenta en su producción algunas de las mejores esculturas de la escuela granadina, junto a obras mediocres y descuidadas. A diferencia de Mena, nunca firmó sus obras, ni tuvo taller abierto, salvo cuando trabajaba con el padre; y, como la desaparición del Archivo de protocolos granadino, y de tantos archivos parroquiales, nos deja casi a oscuras respecto a fechas, resulta muy difícil establecer los jalones de su evolución artística, que ha de bosquejarse sin otra ayuda que tres o cuatro fechas aproximadas y el estudio de las obras mismas.

Tiene Mora de común con Cano y Mena aquellos rasgos que caracterizan la escuela, como son sencillez, sinceridad, poder de emoción y predilección por las figuras aisladas. Le une, además, a Cano cierto idealismo y un sentido expresivo íntimo y recatado; pero, en cambio, nada hay en él del realismo, vigoroso y prosaico, de Mena, ni de su modelado cuidadoso y expresivo, ni tampoco del abandono adocenado de muchas de sus obras. Su modelado, en el que el trazo de las gubias se suaviza con la escofina, hasta lograr sutilezas y primores de matiz delicadísimos, se fue haciendo cada vez más superficial, propenso a efectos pictóricos, al paso que se acentúa una languidez doliente que alarga y retuerce las figuras, cuyos rostros demacrados hace más patético el pliegue levantado de las cejas. La policromía, que realizaba él mismo, abunda en azules sombríos, carmines apagados y blancos azulosos, y las carnes, pálidas y bruñidas, cobran apariencia marfileña. La emoción enfermiza que dimana de sus obras, nacida de su temperamento anormal, no es nunca espectacular, sino pudorosa y profunda.

A su primera etapa granadina, antes de la marcha a Madrid, puede atribuirse un grupo de esculturas, de estilo muy próximo al de Cano, en las que se revela una vital alegría que habrá de desaparecer después. Figura entre ellas el hermoso San José de la iglesia de las Agustinas, hoy parroquia de la Magdalena, de garbosa disposición y hermosa cabeza, llevando en brazos al Niño Jesús, desnudo y sonriente. Muy relacionado con él está el San Antonio de la iglesia de las Angustias (fig. 230), que procede del desaparecido convento de Franciscanos Descalzos y es la más hermosa imagen del Santo de toda la escultura andaluza, por su espontáneo realismo, graciosa naturalidad y espléndida talla, notable sobre todo en la encantadora figurita del Niño, semejante al del San José, aunque más primoroso. No debe de andar lejano en fecha el San Juan Capistrano de la Capilla Real, que fue del mismo convento, igualmente bien modelado, aunque menos atractivo.

Realizó Mora por entonces, seguramente, la Inmaculada de la iglesia de los Jesuítas (figura 231), hoy parroquia de Santos Justo y Pástor, una más entre las versiones de la famosa de Cano, aunque con variantes originales. De tamaño menor del natural, sigue en todo a su prototipo, aunque más opulenta de líneas y menos recogida de actitud; en la nube asoman los querubines sus cabecitas, pero a ellos se añaden tres angelillos desnudos que la sostienen en alto y juegan con la serpiente. Aunque los niños resultan desproporcionados respecto de la Virgen, es la versión más grata entre las muchas dimanadas de Cano. Mora la repitió, a tamaño natural, para San Francisco, de Guadix: fue destruída.

Durante su estancia en Madrid, hizo Mora otra Inmaculada para la Casa Profesa de la Compañía (fig. 232), actual catedral de San Isidro, donde ardió en 1936; repetía la de los Jesuítas de Granada, aunque ya distante de Cano por su plegar menudo y superficial, actitud erguida de la cabeza y desaparición de los querubines, sustituidos, como en Mena, por angelillos jugando. También parece suya una bella imagen de vestir de Santa Rita, en las Trinitarias, convento al que pertenecieron asimismo dos imágenes de media figura de los santos mártires Acisclo y Victoria, degollados, que se le atribuían. Al final de esta etapa cortesana hemos de situar la pareja de bustos del Ecce-Homo y la Dolorosa, en el convento de las Maravillas, siguiendo el tipo de Mena, con los que inicia la serie que se estudiará más adelante. De sus trabajos palatinos nada sabemos; solamente, que se le encomendó continuar los emprendidos por su antecesor, el italiano Juan Bautista Morelli, y se supone que consistirían en obras decorativas para los palacios y jardines reales.

En el tiempo en que estuvo en Granada, siendo aún escultor del Rey, realizó Mora una

serie de imágenes para iglesias de Guadix, destruídas todas en 1936. Eran éstas dos Dolorosas al pie de la cruz, una en la Catedral y otra en San Francisco, tres santos franciscanos, en el convento de la Presentación, y un San Pedro papa, en la iglesia de San Torcuato, fechada en 1673. De ellas, las Dolorosas inician el tipo suyo característico, con su sencillez y recogimiento; el San Pedro era una imagen convencional y sin interés; en cambio, los tres santos para la Presentación, San Antonio, San Pedro de Alcántara y San Pascual Bailón, podían situarse en la línea de la buena producción de Mora por su magistral ejecución y sus valores expresivos. El San Antonio variaba del de Granada en no llevar capa y tener al Niño Jesús sentado sobre el libro abierto; la semejanza del Niño con los angelitos de la Purísima de San Isidro permite suponerles fecha inmediata. El San Pedro de Alcántara seguía el tipo de Mena, aunque más movido de silueta, y en su rostro se iniciaba ya la expresión de anhelo místico que acentuaría progresivamente en otras obras. El San Pascual, con las manos cruzadas sobre el pecho y la mirada en alto, es ya creación suya, plenamente. Las dos últimas imágenes fueron repetidas posteriormente por el mismo Mora para el convento de Santa Isabel la Real, en Granada: un San Pedro de Alcántara, frío de expresión y liso de silueta, y un magnífico San Pascual, en trance místico, que acentúa la tendencia expresiva que el otro inicia.

Las destrucciones de la guerra alcanzaron a otras dos imágenes de Mora, las de San Pedro (fig. 233) y San Pablo, en Alcalá la Real, que estaban documentadas por suyas; sólo a través de fotografía pueden juzgarse tan hermosas esculturas, pues perecieron sin estudiar, casi enteramente desconocidas.

Mora, poco propenso a seguir tipos ajenos, continúa, sin embargo, la serie de bustos emparejados de Ecce-Homo y Dolorosa que Pedro de Mena iniciara, aunque en forma muy personal, tanto que ellos vienen a ser lo más característico de su obra. Abren la serie, al parecer, los citados de las Maravillas, en Madrid, de busto corto, como casi todos los suyos. El Cristo (fig. 234), por completo de frente y un tanto soso, aunque bien modelado, es más cercano a Mena, al paso que en la Virgen (Lám. VII) advertimos un nuevo modo de expresión, típico de Mora: bellísima figura femenil, de facciones delicadas, en las que el artista ha logrado expresar el dolor con tan suaves matices, que lo percibimos, recatado y hondo, escapándose de los ojos entornados en las lágrimas que fluyen silenciosas.

Este mismo sentimiento de dolor pudoroso, que por excesivo resulta incomunicable, informa por entero la Dolorosa de la iglesia granadina de Santa Ana (fig. 237), hecha después del 1671, año en que se fundó el Oratorio de San Felipe Neri, del que procede, y seguramente anterior al regreso definitivo de Mora a Granada. Es imagen de cuerpo entero y tamaño natural, inspirada en la famosa de Becerra para la reina Isabel de Valois, que Cano copió en un lienzo de la Catedral granadina. Como aquélla, representa a la Virgen María arrodillada, en traje de viuda, túnica blanca, monjil y manto negro; las manos, que estuvieron juntas, cruzados los dedos, fueron modificadas años después, en 1707, seguramente por el propio Mora, porque le tapaban el rostro al estar colocada en alto. La talla de las ropas es muy sobria, con la técnica, habitual de Mora, de pliegues menudos y poco profundos, sin suavizar apenas las aristas de la talla. Los recursos plásticos empleados en el rostro son aún más simples que en la Dolorosa de las Maravillas, pero no inferiores en eficacia para expresar un dolor concentrado que no quiere exteriorizarse, dejando a la Virgen a solas con él, sin posible consuelo. La comparación de esta imagen con versiones análogas castellanas, a partir de la de Juan de Juní, ilustra más que muchos razonamientos sobre el modo opuesto de entender el dolor en Castilla y en Andalucía.

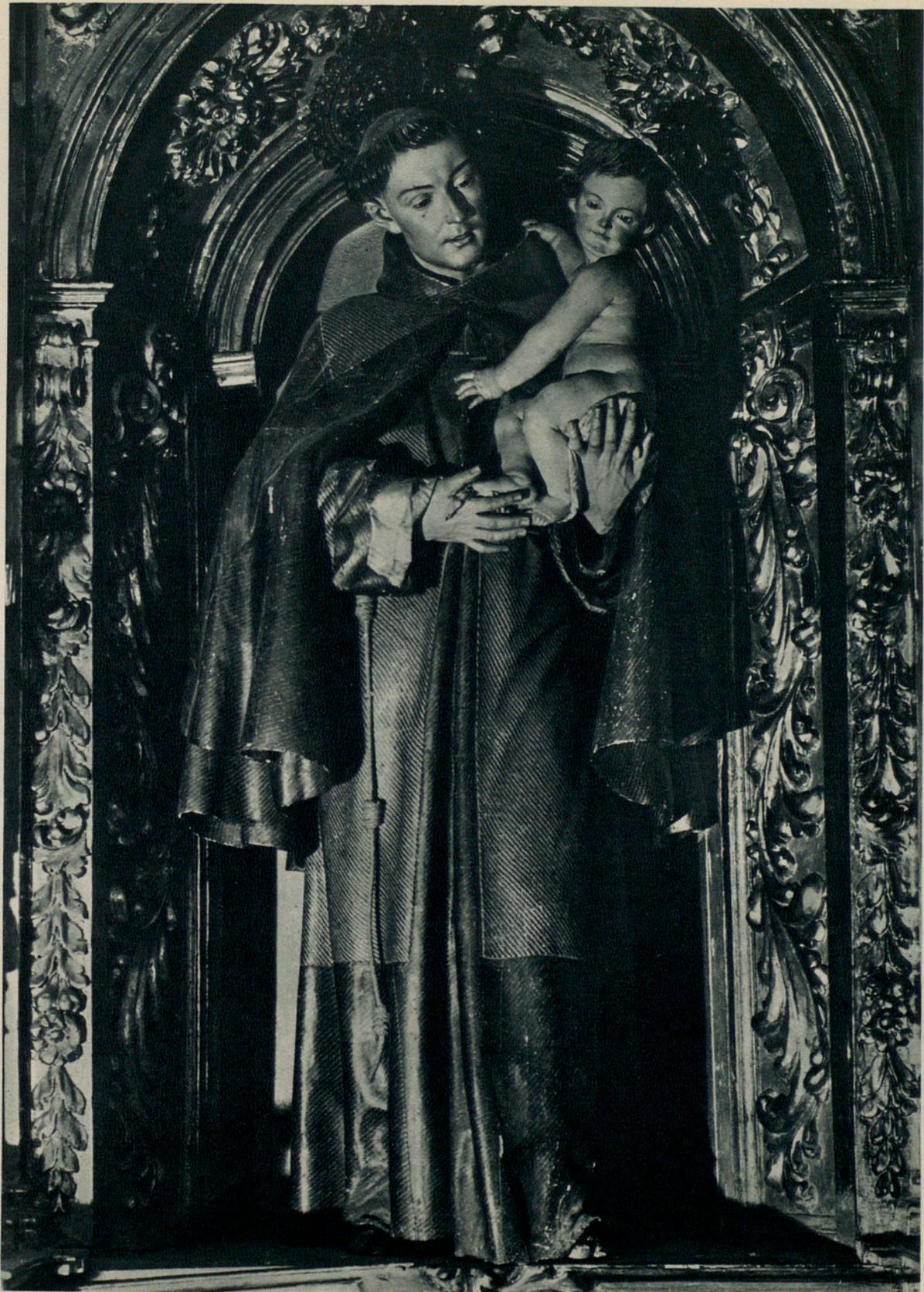
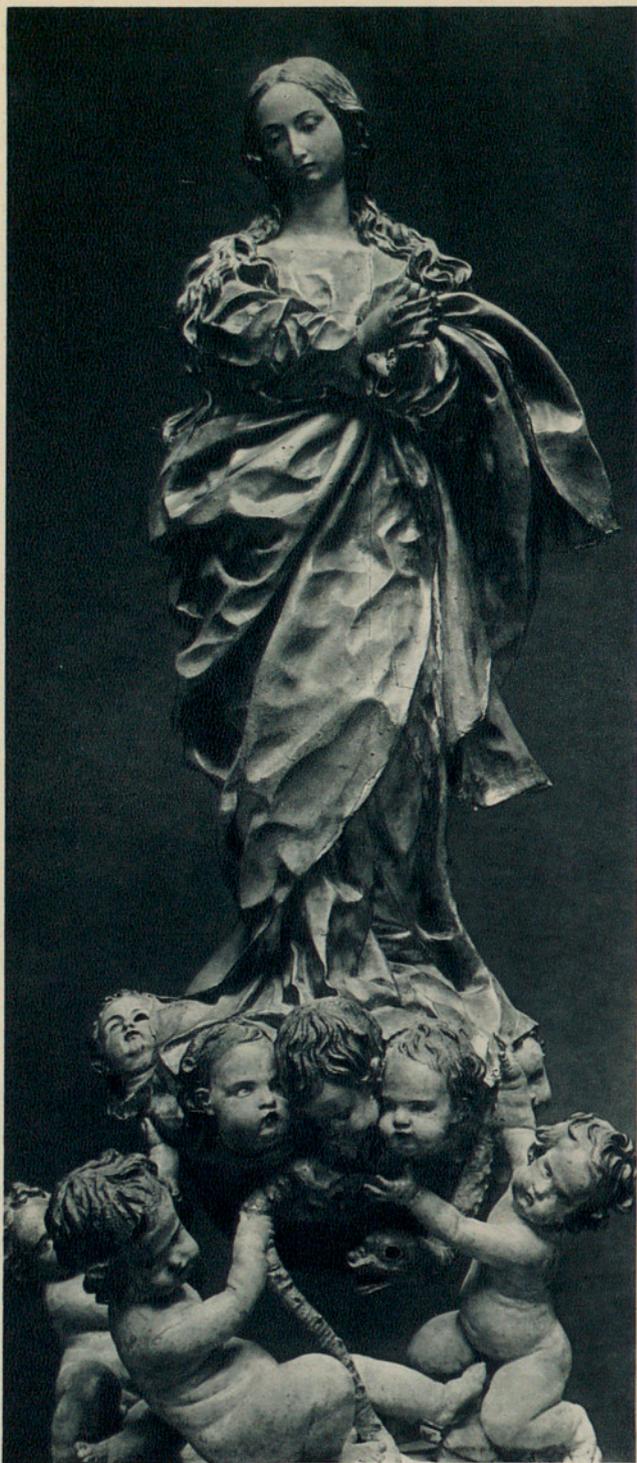
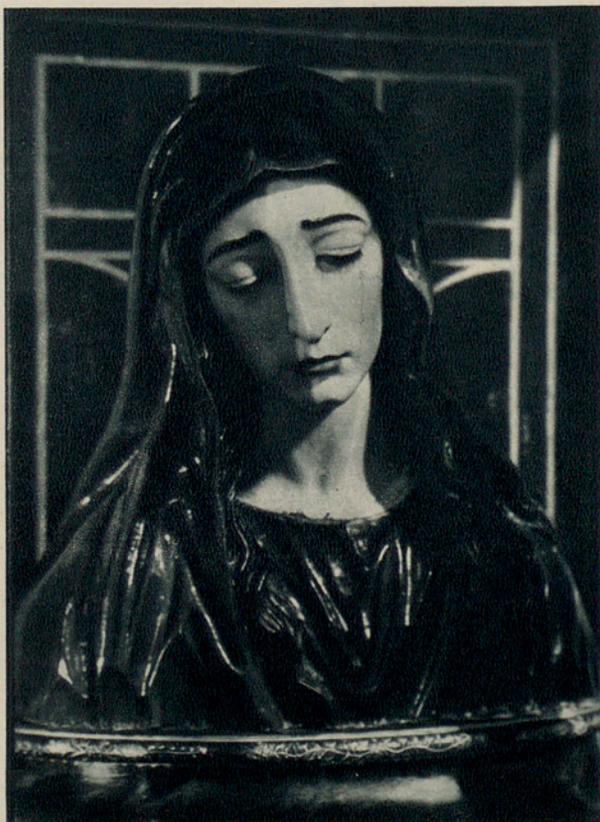
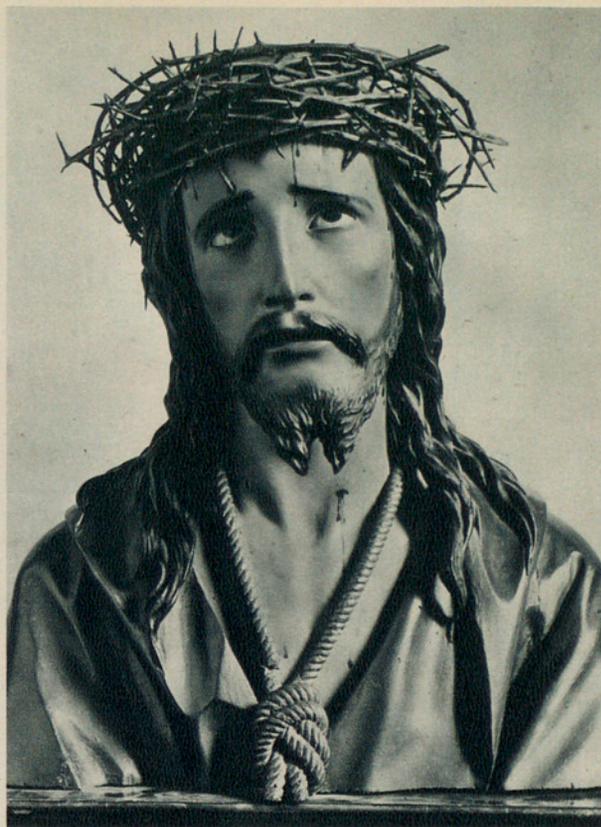


Fig. 230.—JOSÉ DE MORA: SAN ANTONIO DE PADUA (IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS, GRANADA).



Figs. 231 y 232.—JOSÉ DE MORA: INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUSTO Y PÁSTOR (GRANADA), E INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LA CATEDRAL DE SAN ISIDRO (MADRID), DESTRUIDA.



Figs. 233, 234, 235 y 236.—JOSÉ DE MORA: IMAGEN DE SAN PEDRO, EN ALCALÁ LA REAL (DESTRUÍDA); ECCE-HOMO (CONVENTO DE LAS MARAVILLAS, MADRID); VIRGEN DOLOROSA (CONVENTO DE SANTA ISABEL LA REAL, GRANADA), Y VIRGEN DOLOROSA (CONVENTO DE SANTA CATALINA DE ZAFRA, GRANADA).



Fig. 237.—JOSÉ DE MORA: VIRGEN DE LA SOLEDAD, EN LA IGLESIA DE SANTA ANA (GRANADA).



Lám. VII.—JOSÉ DE MORA: VIRGEN DOLOROSA (BUSTO), EN EL CONVENTO DE LAS MARAVILLAS (MADRID).



Fig. 238.—JOSÉ DE MORA: ECCE-HOMO (CAPILLA REAL DE GRANADA).



Fig. 239.—JOSÉ DE MORA: CRISTO DE LA MISERICORDIA, EN LA IGLESIA DE SAN JOSÉ (GRANADA).



Fig. 240.—JOSÉ DE MORA: PORMENOR DEL CRISTO DE LA MISERICORDIA, EN SAN JOSÉ, DE GRANADA.



Fig. 241.—JOSÉ DE MORA: SAN BRUNO, EN LA SACRISTIA DE LA CARTUJA (GRANADA).

En fecha no lejana pueden situarse los bustos del convento del Ángel Custodio, pues la Virgen lleva también monjil y el Cristo está ya distante del tipo de los de Mena, así como otro semejante en las Angustias, emparejado también con una Dolorosa; mas ninguna de ambas parejas descuella entre la producción de Mora.

En cambio, los bustos parejos del convento granadino de Zafra merecen ser destacados entre su producción, por la originalidad del Cristo, más viril y patético que los de Mena, y la belleza delicadísima de la Virgen (fig. 236) en cuyo modelado apuró Mora los matices expresivos más sutiles. El tipo del Ecce-Homo, aunque con la cabeza inclinada y en figura de medio cuerpo, se repite en el de la Capilla Real (fig. 238), una de sus obras más originales, de media figura, atadas las manos y cubierto por amplia vestidura. Mora rehuye en él ese patetismo sangriento que Mena prodigó; el tipo de rostro, de alargadas facciones semíticas, está modelado con amoroso cuidado, así como las manos, caídas en actitud de abandono y fatiga; es el Cristo sufriente y pasivo, que se deja arrastrar silencioso y ensimismado. La Dolorosa que con él empareja no parece de Mora, y con más justeza ha sido atribuída a José Risueño.

En relación con el Ecce-Homo está el gran Crucifijo de la iglesia de San José, hoy llamado de la Misericordia (figs. 239 y 240), pero cuya advocación primitiva fue la de "Santo Cristo de la Salvación". Peteneció a la iglesia de San Gregorio Bético, donde se establecieron los Clérigos Menores en 1686; en 1695 ampliaron la iglesia, y el encargo del Cristo se haría, probablemente, cerca de esta fecha. Es éste el único Cristo crucificado que se conoce de José de Mora, y lo talló con perfección y esmero poco frecuentes en él; su modelado es blando, suave, aunque libre de esa morbidez decadente que acusan sus obras más tardías; un desnudo acaso excesivamente lleno, pero perfecto de proporciones, el más íntegramente bello de nuestro siglo XVII. El escultor no se detuvo, sin embargo, en el logro de esa belleza plástica, sino que ha servido con ella a una interpretación del asunto, no sólo digna, sino de gran fuerza patética y profundo sentido religioso. Es un Cristo muerto, sin rastro de tortura, sin sangre apenas, sereno y majestuoso, aunque conserva en su rostro la huella inmóvil del dolor. La semejanza de esta cabeza con la del Ecce-Homo de la Capilla Real es tan completa en tipo y técnica como si ambas estuviesen hechas a un mismo tiempo. La policromía, que realizaría el propio escultor, es muy pálida, casi marfileña, en las carnes, bruñidas como se acostumbraba en el siglo XVI, cabellos muy oscuros y paño sobrepuesto, de tela encolada, de un carmín violáceo.

Por los años finales del siglo tallaría también Mora las imágenes de San Francisco y Santo Domingo, para los dominicos de Santa Cruz la Real, en las que se advierte ya cierto retorcimiento de líneas, que se acentuará en obras posteriores. Esta misma inquietud informa la preciosa estatuita de San Bruno (figs. 241 y 242), en la sacristía de la Cartuja de Granada, tenida mucho tiempo por obra de Alonso Cano, a pesar de que Palomino se la adjudicó a Mora, con quien había trabajado en la misma Cartuja. Es la única escultura suya del tamaño pequeño tradicional en lo granadino y predilecto de Cano y Mena. El santo, de rostro juvenil y delicado, cruzadas las manos sobre el pecho, vueltos los ojos al cielo y entreabierto la boca, expresa con tal intensidad el anhelo del éxtasis místico, que parece escaparse todo él hacia el cielo. Los pliegues del hábito se agitan en curvas barrocas y aumentan la sensación de vaguedad de toda la figura. Nada más opuesto a esta interpretación de San Bruno que la de Pereira en Miraflores, de tan humana reciedumbre.

Antes de 1705 realiza Mora una serie de esculturas para la capilla del Cardenal Salazar, en la catedral de Córdoba. Son una Santa Teresa, titular de la capilla, y ocho santos fundadores,

en los que se acentúan la pobreza y superficialidad del modelado, con plegados casi lineales, y la expresión doliente, no justificada, de los rostros; en esta floja serie se salva únicamente el Niño Jesús del San Antonio, gracioso y vital como en sus obras juveniles (fig. 243). Aparte, la Santa Teresa, probablemente la primera de ellas realizada, una de sus obras más sugestivas (fig. 244).

Cuando Mora, después de la muerte de su mujer, se va hundiendo en morbosa melancolía, sus obras acusan el progresivo desquiciamiento de su espíritu por su técnica nerviosa y su exaltación emocional. A este tiempo corresponden los bustos parejos de Ecce-Homo y Dolorosa del convento de Santa Isabel la Real (fig. 235), de los que trasciende una melancolía sobrecogedora, debida no tanto al asunto como al alma enferma del artista. El Cristo vuelve al tipo de Mena, pero el rostro demacrado, de pómulos salientes, los ojos hundidos y ojerosos, de mirada tristísima, y el aire de abatimiento superan en patetismo a cuanto Mena pudo producir. La Dolorosa, con los ojos bajos y el rostro afilado y pálido, refleja una tan ensimismada tristeza, que parece negarse a toda comunicación y consuelo. En ambas figuras las telas acusan ese plegar superficial y prolijo, de claroscuro pictórico, propio de sus obras tardías.

Esa misma sensibilidad morbosa se manifiesta en el Cristo recogiendo su túnica, perdido en el incendio de la iglesia del Salvador, cuya humillación, doliente y lánguida, producía mal-estar. Aun al tratar temas carentes por completo de patetismo, como la imagen de San Cecilio, hecha en 1707 para el altar de Santiago, en la Catedral (fig. 247), no prescinde del gesto convencional de las cejas alzadas y la boca entreabierta, así como de alargar en exceso la figura. Sus últimos trabajos conocidos son las estatuas del sagrario de la Cartuja, en las que trabajaba entre 1705 y 1712, cuando Antonio Palomino pintaba allí mismo. Son dos grandes imágenes de San José y San Bruno, hechas con todo cuidado, pero típicas de su estilo final. En el Santo patriarca expresa una ternura un tanto afeminada; en el San Bruno (fig. 245), una exaltación que contrae su rostro y su figura toda; en ambos el plegado es muy fino y superficial, el modelado pobre, y, como de costumbre, se salva el Niño Jesús, triunfante en su vital alegría. De fecha inmediata deberá ser la Santa Rosa de Viterbo, del convento de Zafra, y un San Pantaleón, en la iglesia de Santa Ana, que acaso sea su última obra (fig. 246). Está vivo, aunque degollado, con rostro de adolescente, afilado y doloroso, vestido con túnica de un carmín sombrío bajo un gabán negro; el desequilibrio del artista llega a perturbar al contemplador en esta extraña escultura, hermana de la Dolorosa de Santa Isabel y del San Bruno grande de la Cartuja, con las que Mora acaba su vida artística.

DIEGO DE MORA. — El hijo menor de Bernardo nació en Granada en 1658. Trabajó en el taller del padre, a través del cual recibió el influjo de Cano; pero su matrimonio, en 1682, con el ama de llaves provocó su ruptura con la familia, y desde entonces tuvo taller aparte, hasta su muerte, en 1729; no dejó hijos, extinguiéndose la familia en él.

Sus obras no revelan sino un buen aprendizaje y escasa personalidad. Se limita a seguir el estilo del hermano, aunque en tono más tranquilo, sin su espíritu torturado y complejo. La escasez de obras seguras hace difícil, sin embargo, el caracterizarlo, aunque suele atribuírsele todo aquello que, dentro del tipo de José de Mora, carece de su espíritu. En 1707 talla el San Gregorio Bético para el altar de Santiago, en la Catedral (fig. 248), compañero del San Cecilio de José, con el que contrasta por su movimiento barroco. En 1726 hace imágenes para el convento de la Merced, entre ellas la Virgen titular, llamada la Comendadora, hoy en la



Fig. 242.—JOSÉ DE MORA: PORMENOR DEL SAN BRUNO (CARTUJA DE GRANADA).



Figs. 243 y 244.—JOSÉ DE MORA: SAN ANTONIO Y SANTA TERESA, EN LA CAPILLA DE SANTA TERESA (CATEDRAL DE CÓRDOBA).



Figs. 245 y 246.—JOSÉ DE MORA: SAN BRUNO, EN EL SAGRARIO DE LA CARTUJA (GRANADA), Y SAN PANTALEÓN, EN LA IGLESIA DE SANTA ANA (GRANADA).

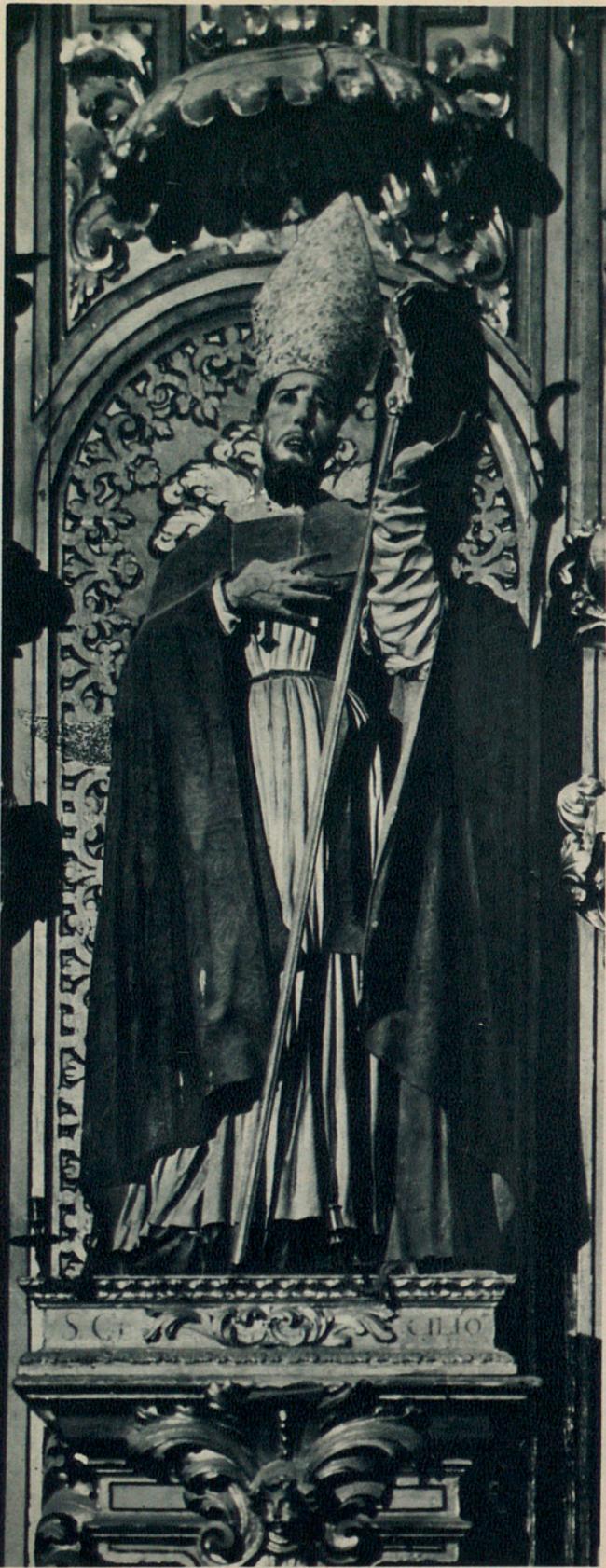


Fig. 247.—JOSÉ DE MORA: SAN CECILIO, EN EL RETABLO DE SANTIAGO (CATEDRAL DE GRANADA). Fig. 248.—DIEGO DE MORA: SAN GREGORIO BÉTICO, EN EL MISMO RETABLO.

iglesia de San Ildefonso, que es su obra más característica. Semejante a ella, la del Carmen, de las Carmelitas calzadas (fig. 249), sentada también, aunque con el Niño; además parece suya la Virgen sedente del coro del convento del Ángel. Se le atribuyen unos bustos de Ecce-Homo y Dolorosa, en la iglesia de este convento, muy semejantes a los de José, aunque superficiales y afectados de sentimiento.

Diego de Mora mantiene, en pleno siglo XVIII, la tradición de la escuela granadina, apartándose de las complicaciones efectistas del barroco avanzado; artista amable y grato, es el discípulo sin genio de una escuela pujante, en la que le sucede José Risueño, pintor y escultor, más equilibrado y correcto, y también más canesco, en cuyo moderado barroquismo se advierte el influjo de la escuela de Rubens. La escultura granadina tiene su último destello, ya bien avanzado el siglo XVIII, en Torcuato Ruiz del Peral.

EL BARROQUISMO

LOS BARROCOS SEVILLANOS: JOSÉ DE ARCE. — Junto a los herederos de Montañés, mantenedores de la tradición, en cierto modo clásica, del gran escultor, apunta en la escultura sevillana una tendencia claramente barroca, que arranca principalmente de un escultor de origen flamenco, José de Arce, que, si no se formó en Italia, recibiría indirectamente el influjo de los seguidores de Bernini. Hasta él no hay en España barroquismo propiamente dicho, el que nace en Italia con Bernini y Borromini, que nada tiene que ver con el tradicional español, cuya última consecuencia es Alonso Cano. El barroco a la italiana, que dimana de Bernini, infunde a la escultura un afán de vida y movimiento, en oposición a las tranquilas y monótonas fórmulas manieristas. Si en la escultura española el manierismo da paso, de un modo gradual, al realismo, en Italia fue precisa la revolución berninesca para sacarla del callejón sin salida a que la condujo, sin quererlo, Miguel Ángel.

Lo berninesco (dejando aparte a su creador, genio demasiado complejo para reducido a esquema), se caracteriza por un dinamismo que contradice la propia esencia estática de la escultura, manifestado en siluetas abiertas, paños y cabelleras volantes, actitudes inestables y cierta teatralidad efectista, muy decorativa, pero bastante superficial. José de Arce, influído por esta tendencia, era además de la patria de Rubens y, como él, vital y desmesurado. Junto al montañesismo decadente, él actúa sobre los discípulos sevillanos de Cano, cuyo temperamento, aunque mucho más profundo en lo expresivo y más contenido y elegante en la forma, era también barroco. De la relación entre ambos da fe el contrato para el retablo mayor de la Cartuja de Jerez, primera noticia conocida de Arce en Sevilla. Data de 1637, un año antes de la marcha de Cano a la Corte, y en él sale éste fiador del flamenco, junto con un Francisco de Arche, ensamblador, acaso hermano de José, y Zurbarán, que había de pintar los lienzos. Cano se comprometió además a realizar las esculturas en caso de que Arce no pudiera hacerlas, por muerte o ausencia. Deshecho el retrablo cuando la exclaustación de los monjes, las pinturas de Zurbarán andan dispersas, y de las esculturas se ha salvado el Apostolado (figs. 251 a 253), ya devuelto a la misma Cartuja. Lo constituye una serie de arrogantes figuras, mayores del natural y ricamente estofadas, en armonía con el oro de la arquitectura y la entonación rica y cálida de los lienzos. Actitudes muy movidas, cabelleras largas y revueltas, paños colocados con desenfadada originalidad, talla de amplia factura, caracterizan esta serie, que podemos calificar de revolucionaria dentro de la escultura sevillana y, desde luego, en abierta oposición al realismo sencillo y directo de Zurbarán.

Buena prueba del prestigio logrado por Arce en Sevilla es que Montañés traspasase a él la escultura del retablo de San Miguel de Jerez, con el que andaba a vueltas desde 1609,

quedándole por hacer aún los relieves de las calles laterales y cuatro estatuas sueltas. Arce se hace cargo de ello en 1641 y realiza los relieves de la Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos (fig. 254) y Circuncisión, y las imágenes de los Santos Juanes (fig. 255) y los arcángeles Gabriel y Rafael. En los relieves muestra Arce gran habilidad para componer, con empleo de perspectivas arquitectónicas y cortinajes, recursos decorativos muy usados también por los pintores barrocos. La talla es más primorosa que en el Apostolado de la Cartuja, como si procurase el escultor armonizar con los relieves de Montañés. De las estatuas, el Bautista es notable por el dinamismo de su actitud, y el Evangelista, por la gallardía de los ropajes; los ángeles inician un tipo que se repetirá en serie, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Otra obra de importancia emprende Arce en Sevilla, las ocho grandes estatuas de los Evangelistas y los Doctores sobre la balaustrada interior de la iglesia del Sagrario, aneja a su Catedral; colocadas muy en alto, su valentía de actitudes y riqueza de líneas resultan descolantes, ya que otros valores habrían de pasar inadvertidos. También parece suya la escultura de la portada interior, con estatuas de las Virtudes Teologales (fig. 250).

A esto se reducen sus trabajos notorios. Se sabe, sin embargo, que al morir, en 1666, dejaba muchas obras a medio hacer, entre ellas varias imágenes del Niño Jesús, algunas de plomo, lo que permite atribuirle, entre las numerosas que existen, aquéllas que revelan claramente su estilo. También se le atribuyen el hermoso San Bruno sentado de la catedral de Cádiz, que se suponía de Montañés y procede de la Cartuja jerezana, y un Obispo cartujo, de igual procedencia, en la colegiata de Jerez.

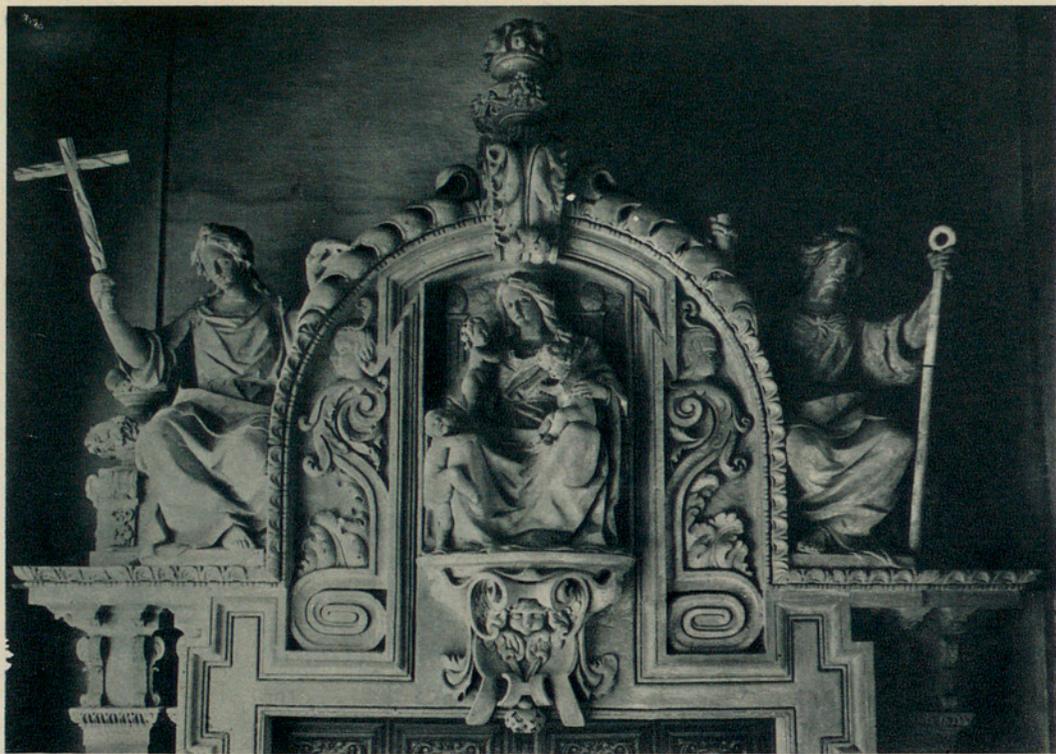
A partir de la aparición de Arce, la escultura sevillana cambia de rumbo, coexistiendo, junto a los discípulos de Montañés, el grupo de barrocos, derivado de Cano e influido por el flamenco. Si los montañesinos carecen de personalidad, limitados a repetir, con mejor o peor fortuna, los modelos del maestro, los barrocos forman, por el contrario, un grupo con iniciativas y estilo homogéneo, aunque sin figuras descolantes, pues ni el propio Arce logra primacía hasta el punto de absorber toda iniciativa. Es fenómeno paralelo al que se produce en la pintura madrileña después de Velázquez, y acaso ambos obedezcan a la misma falta de verdaderos genios, compensada por la abundancia de artistas fáciles de imitar, que son quienes realmente forman escuela, libres de la presión inevitable, aunque infecunda, que aquéllos ejercen.

OTROS BARROCOS SEVILLANOS. — La cohesión de escuela fue más fuerte en la escultura sevillana que en la granadina. Se mantuvo la tradición de los retablos, en los que la escultura se compenetra cada vez más con la arquitectura; se hacen imágenes procesionales y aun "pasos" de muchas figuras, novedad que acusa influjo castellano; faltan, en cambio, las imágenes pequeñas, conventuales y domésticas, predilectas de la escultura granadina. El ambiente sevillano, rico y ostentoso, resulta en ello opuesto al recato íntimo del arte granadino, cuyo encanto pasa desapercibido para espectadores superficiales. También la policromía se diferencia, pues en Sevilla se mantiene fiel al oro y al estofado, acentuando la riqueza cromática, en armonía con el oro rutilante de los retablos y olvidando las enseñanzas de Pacheco y Cano; así el arte de policromar subsiste como oficio, con todas sus características tradicionales.

El principal discípulo de Alonso Cano en Sevilla es el cordobés Felipe de Ribas, nacido en 1609, hijo de pintor y hermano del ensamblador Francisco Dionisio y del pintor Gaspar; los tres colaboraron en numerosas obras, sobreviviendo a todos Francisco, pues Felipe muere



Fig. 249.—DIEGO DE MORA: VIRGEN DEL CARMEN, EN LAS CARMELITAS CALZADAS DE GRANADA.



Figs. 250, 251 y 252.—JOSÉ DE ARCE: RELIEVE, EN LA PORTADA INTERIOR DEL SAGRARIO (SEVILLA); SANTO TOMÁS Y SANTIAGO EL MENOR, DEL APOSTOLADO DE LA CARTUJA DE JEREZ.



Fig. 253.—JOSÉ DE ARCE: SAN PABLO, DEL APOSTOLADO DE LA CARTUJA DE JEREZ.



Fig. 254.—JOSÉ DE ARCE: PORMENOR DEL RETABLO DE SAN MIGUEL DE JEREZ.



Fig. 255.—JOSÉ DE ARCE: SAN JUAN BAUTISTA, EN EL RETABLO DE SAN MIGUEL, DE JEREZ. Fig. 256.—FELIPE DE RIBAS: INMACULADA, DEL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN, DE SEVILLA (PERDIDA).

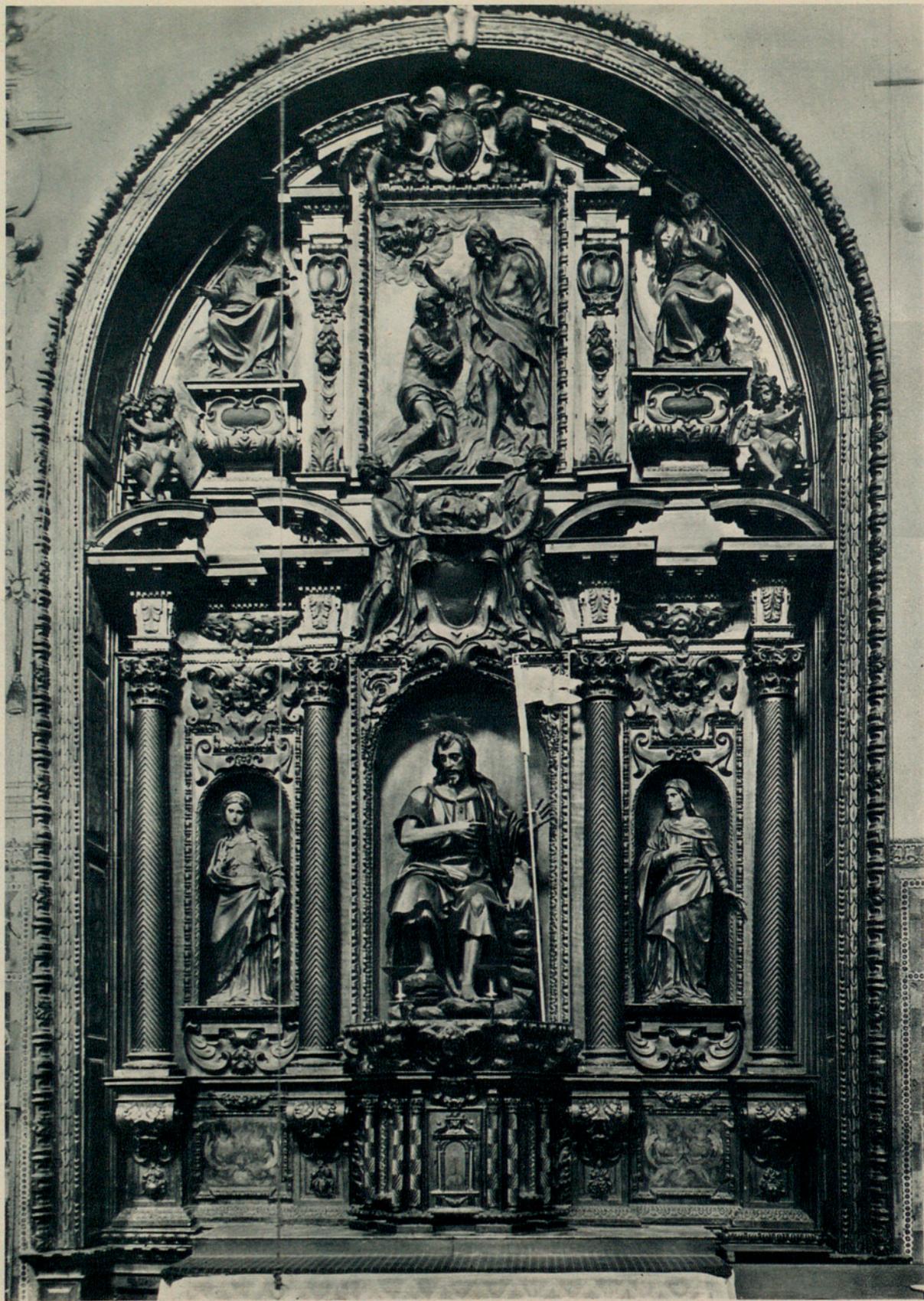


Fig. 257.—FELIPE DE RIBAS: RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA, EN EL CONVENTO DE SANTA PAULA (SEVILLA).



Fig. 258.—FELIPE DE RIBAS: PORMENOR DEL RETABLO DE SANTA PAULA.



Fig. 259.—FELIPE DE RIBAS: LA VISITACIÓN, PORMENOR DEL RETABLO DE LA CONCEPCIÓN (LEBRIJA). Fig. 260.—ALFONSO MARTÍNEZ: LA "CONCEPCIÓN GRANDE" (CATEDRAL DE SEVILLA). Fig. 261.—FRANCISCO DIONISIO DE RIBAS: NIÑO JESÚS, EN SAN JUAN DE LA PALMA (SEVILLA).

joven, en 1648. Su primera obra importante es el retablo de San Juan Bautista, para el titular de Montañés, en el convento de Santa Paula (fig. 257), tan canesco, que ha podido pasar por obra del maestro, quien le dió, probablemente, proyecto y dibujos. Es éste el retablo más sugestivo de su tiempo, notable por la armónica trabazón de arquitectura y escultura, tal como Cano acostumbraba. Las estatuas de la Virgen y Santa Isabel y el bellissimo relieve del Bautismo (fig. 258) acusan claramente el estilo de Alonso; es muy bello también el grupo de los dos ángeles portadores de la cabeza del Bautista, así como las dos Virtudes y los angelillos, en todo lo cual se acusa un movimiento más barroco y una talla más efectista que lo habitual en Cano, singularmente en las agitadas cabelleras.

De la estrecha relación entre Cano y Felipe de Ribas da fe el traspaso que aquél le hizo, al marchar a la Corte, del gran Crucifijo que corona el retablo mayor de Lebrija, como en su lugar se dijo, en el que Ribas se limitó a concluir la talla empezada, siguiendo el modelo que Cano le entregó. Esto explica lo ajeno que resulta este Cristo al estilo, blando y amable, que revela Felipe en todas sus obras.

Después de la marcha de Cano a Madrid hace Ribas el retablo del Cristo, también para el convento de Santa Paula, y aunque manteniendo el tipo del anterior, queda por bajo de él en composición y en escultura. Le siguen muchas obras más, cuya abundancia demuestra que él fue el verdadero continuador de Cano en Sevilla y que su taller superaba entonces en actividad al del propio Montañés. En los diez años que median entre el 1638 y el de su muerte, realizó no menos de seis retablos, sin contar los dos de Santa Paula ni la escultura del de San Lorenzo, que le traspasó Montañés; dejó otros seis sin concluir, de los que se encargó su hermano Francisco; esto, sin contar otras obras menores. Entre los conservados descuella el del Convento de la Concepción de Sevilla, que pasó luego a Arcos de la Frontera y hoy está en la Concepción de Lebrija (fig. 259). Su traza es mucho más arquitectónica y sencilla que la de los retablos de Santa Paula, sin otra escultura que los relieves, de tranquila composición y muy cuidados de talla, y la hermesa Inmaculada (fig. 256), que volvió a Sevilla y ardió en la parroquia nueva de la Concepción. El eco de Cano se mantiene, pero ya sin confusión posible, sin la genialidad del retablo del Bautista. Las restantes obras de Felipe de Ribas, con mucha mano de taller, nada nuevo aportan.

El hermano, Francisco Dionisio de Ribas, vino a ser el principal maestro de retablos del barroquismo sevillano, junto con Bernardo Simón de Pineda; mas su labor de escultor conocida se reduce a una lindísima imagen del Niño Jesús, que regaló en 1644 al convento sevillano de San Juan de la Palma y que su hermano Gaspar pintó a todo costo, adornando la túnica con oro y pedrería (fig. 261). Sorprende su barroquismo, dado lo temprano de su fecha, y en él es evidente el influjo de Arce, por lo movido de la actitud, cabellos flotantes, tallados en mechones gruesos, túnica volada y abierta, dejando ver una pierna; los querubines de la peana resultan bastos de talla, pero el conjunto es delicioso.

En cuanto al tercer hermano, Gaspar, aunque hay noticia de que también trabajó como escultor y ensamblador, sólo se le conoce como dorador y pintor de retablos y esculturas, en colaboración con sus hermanos y con un Juan de Herrados Beces, autor de un San Marcos, titular de su iglesia de Sevilla, policromado por Gaspar; era la única obra conocida de este escultor y muy estimable; pero, por desgracia, se perdió en el incendio de la iglesia.

Coetáneo y colaborador de los Ribas es Alfonso Martínez, natural de las montañas de León y formado en Cádiz, donde residía ya, aún niño, en 1625. Allí trabajó con otro artista forastero,

el placentino Alejandro de Saavedra, escultor y entallador, establecido en Cádiz, al menos desde 1622, y autor de la mayor parte de los retablos que se hicieron allí en estos años; y es probable que él fuese maestro de Martínez. Obra de ambos es el hermoso retablo de la catedral vieja de Cádiz, con advocación de la Santa Cruz, hecho entre 1644 y 1660 (figs. 262 y 263). Su arquitectura se aparta bastante de la sevillana, por ir todos sus elementos cubiertos de decoración, a base de volutas, contarios y otros elementos ornamentales puramente arquitectónicos, recordando al plateresco final. Su escultura, en la que intervino Alfonso Martínez, es de buen efecto, con figuras bien dispuestas y talladas con desenfado.

En 1656 está Martínez en Sevilla, pues, muerto Felipe de Ribas, ausente Arce en Jerez y ya retirado el viejo Montañés, no había allí escultores que pudieran competir con él, lo que le facilitaba el camino. En colaboración con Francisco de Ribas realiza el retablo de la Capilla de San Pablo, o de la Concepción grande, en la Catedral, cuyas esculturas, muy barrocas, acentúan el efectismo, un tanto teatral, de las del retablo de Cádiz; no obstante que en la Inmaculada se advierte el influjo de Montañés (fig. 260). También hace en el convento de San Leandro los retablos de los santos Juanes, para los titulares de Montañés, y otro, de San Agustín, para el sagrario del mismo convento. Vuelve luego a Cádiz, donde acaba, en 1644, el retablo mayor del convento de San Agustín, del que se conservan sus imágenes, hoy doradas, en retablo neoclásico. De nuevo en Sevilla, trabaja con Francisco de Ribas en el perdido retablo de la Merced, y allí muere en 1668. Escultor poco original, aunque desenfadado y agradable, encaja muy bien en el orden de retablos de entonces, en los que la escultura viene a ser, simplemente, un elemento decorativo.

Otro artista coetáneo, mal conocido, es Jacinto Pimentel, mercader y escultor, que fue oficial de Francisco de Ocampo y trabajaba en Sevilla y Cádiz entre 1627 y 1660; murió, seguramente muy viejo, en 1676. De sus obras en Sevilla sólo subsiste la estatua de la Concepción, en el retablo de San Lorenzo, y en Cádiz, las imágenes de San Diego y San Bernardino, para los Franciscanos, y un San Juan Bautista, firmado, para Santa María de las Nieves, que hoy está en los Capuchinos, de Sevilla. El único conjunto suyo que conocemos es el retablo mayor de la iglesia de la Madre de Dios, en Carmona (fig. 264). Pimentel, escultor más que discreto, forma honrosamente en las filas de los barrocos sevillanos.

Ninguno de estos escultores alcanza al último tercio del siglo. En cambio, su segunda mitad la llena un solo escultor, Pedro Roldán, cuyo taller absorbe, como antaño el de Montañés, toda la producción de la baja Andalucía. Junto a él apenas si descuella algún otro escultor, como Francisco Antonio Ruiz Gijón, nacido en Utrera a mediados del siglo y discípulo de Andrés Cansino, escultor casi desconocido. De las muchas obras que realizó, entre 1671 y 1692, sólo se conservan un Nazareno, en Alcalá del Río, retocadísimo y estropeado, el paso de Jesús de las tres caídas, con Cristo y el Cirineo, en San Isidoro de Sevilla, y el Cristo de la Expiración, en la capilla del Patrocinio, el popularísimo "Cachorro", que por sí solo ha hecho famoso a Gijón (fig. 265). Es el más barroco de los Crucifijos andaluces y también el más emocionante, relacionándose más bien con Juan de Mesa que con Arce y sus seguidores por su patetismo, honda y sinceramente sentido, y lo apurado de su talla. Un sobrino y discípulo, Bernardo Gijón, hizo el hermoso Cristo de la Misericordia, en la iglesia de Santa Cruz, donde vibra aún el eco del "Cachorro".

Quedan sin documentar obras importantes de este período, como el muy hermoso Cristo crucificado de San Agustín de Cádiz (fig. 266), con atribución insostenible a Montañés, pero que



Figs. 262 y 263.—SAAVEDRA Y MARTÍNEZ: INMACULADA, DEL RETABLO DE SANTA CRUZ (CÁDIZ), Y PORMENOR DEL RETABLO DE SANTA CRUZ.

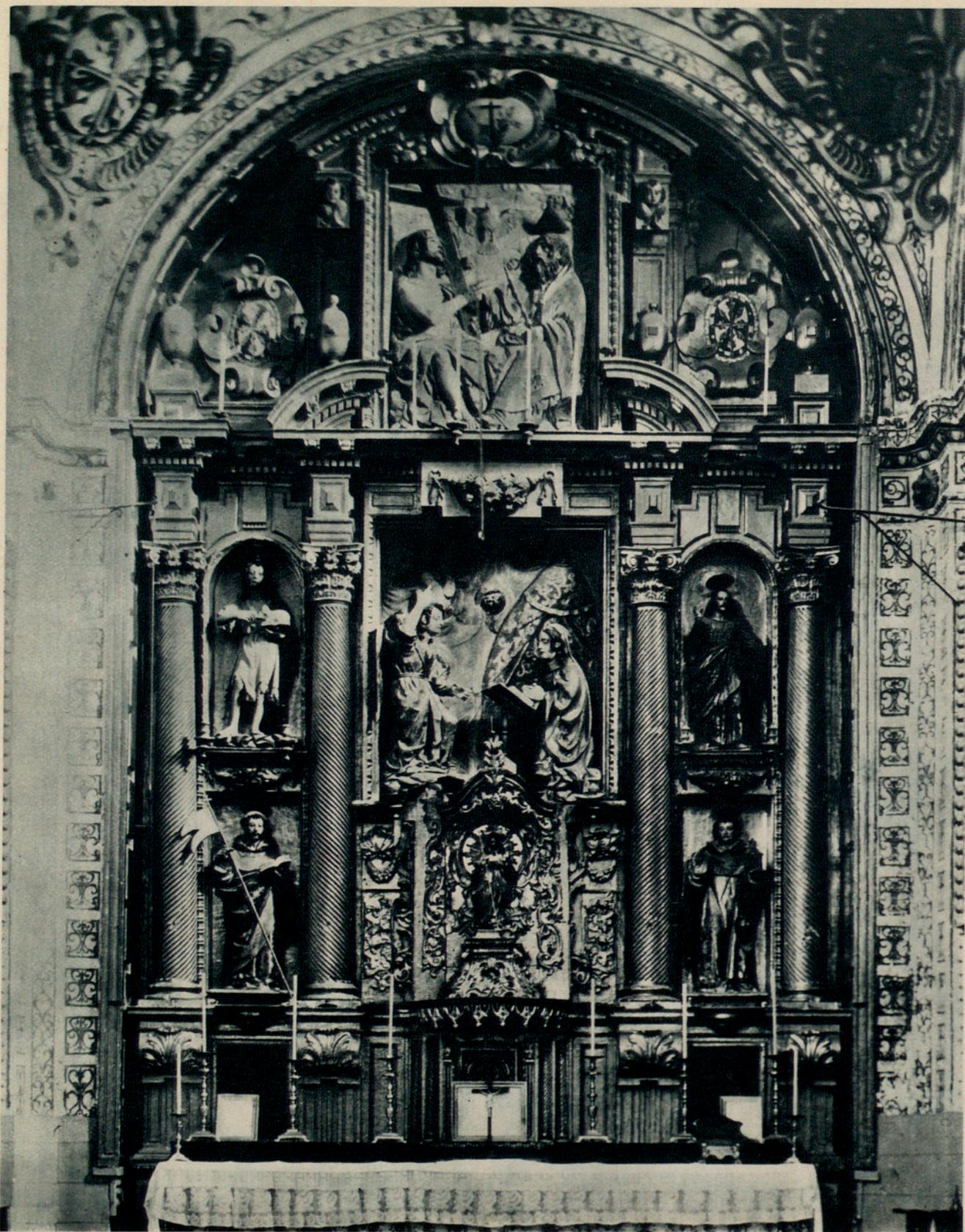


Fig. 264.—JACINTO PIMENTEL: RETABLO DEL CONVENTO DE LA MADRE DE DIOS (CARMONA).



Fig. 265.—FRANCISCO GIJÓN: CRISTO DE LA EXPIRACIÓN, EN LA CAPILLA DEL PATROCINIO (SEVILLA).

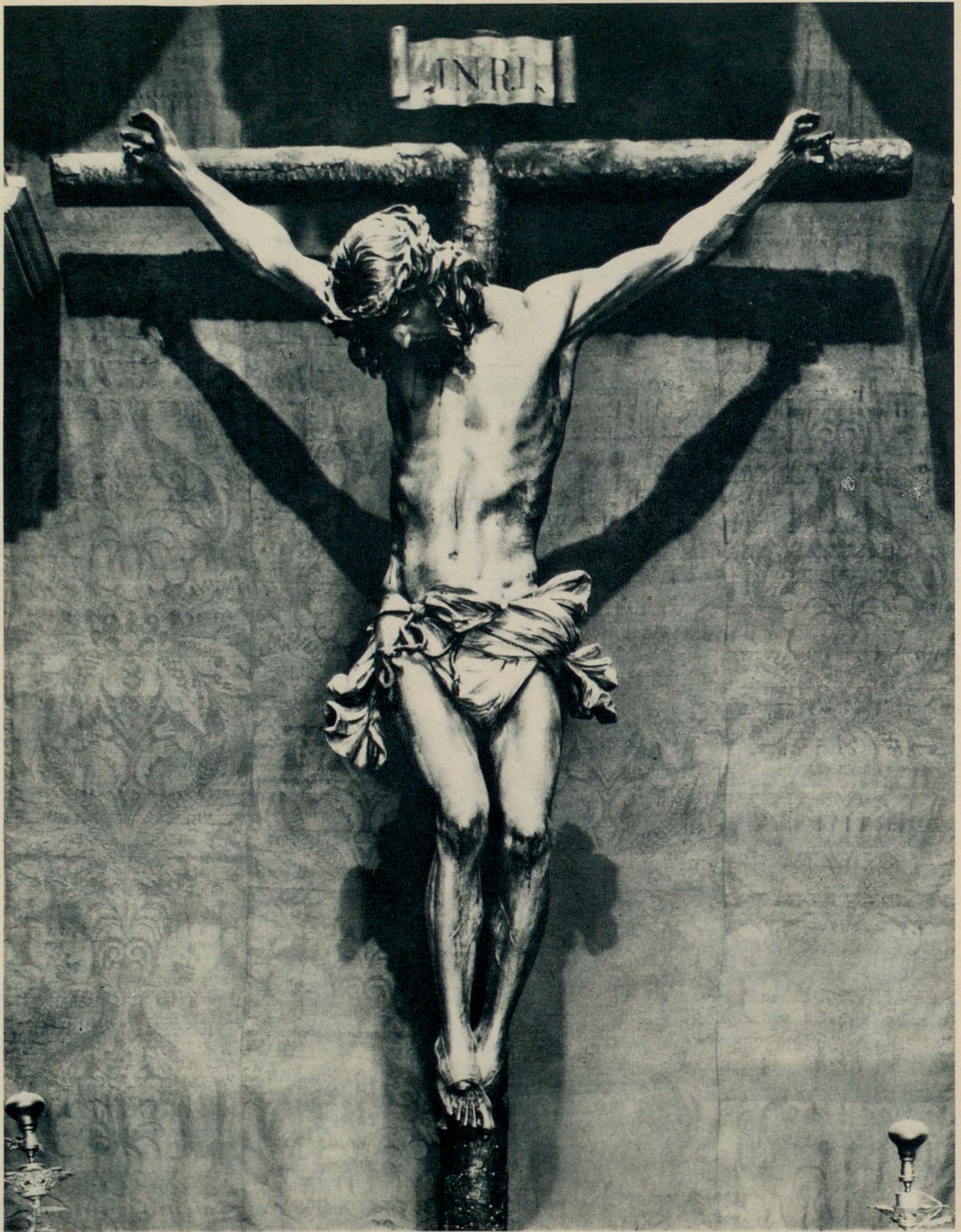


Fig. 266.—CRISTO EN LA CRUZ (IGLESIA DE SAN AGUSTÍN, CÁDIZ).



Figs. 267, 268, 269 y 270.—PEDRO ROLDÁN: INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LA IGLESIA DE SANTA ANA (MONTILLA); CRISTO FLAGELADO, EN LA IGLESIA DE SAN JUAN (LA OROTAVA); SAN JOSÉ Y LA INMACULADA CONCEPCIÓN (CATEDRAL DE SEVILLA).

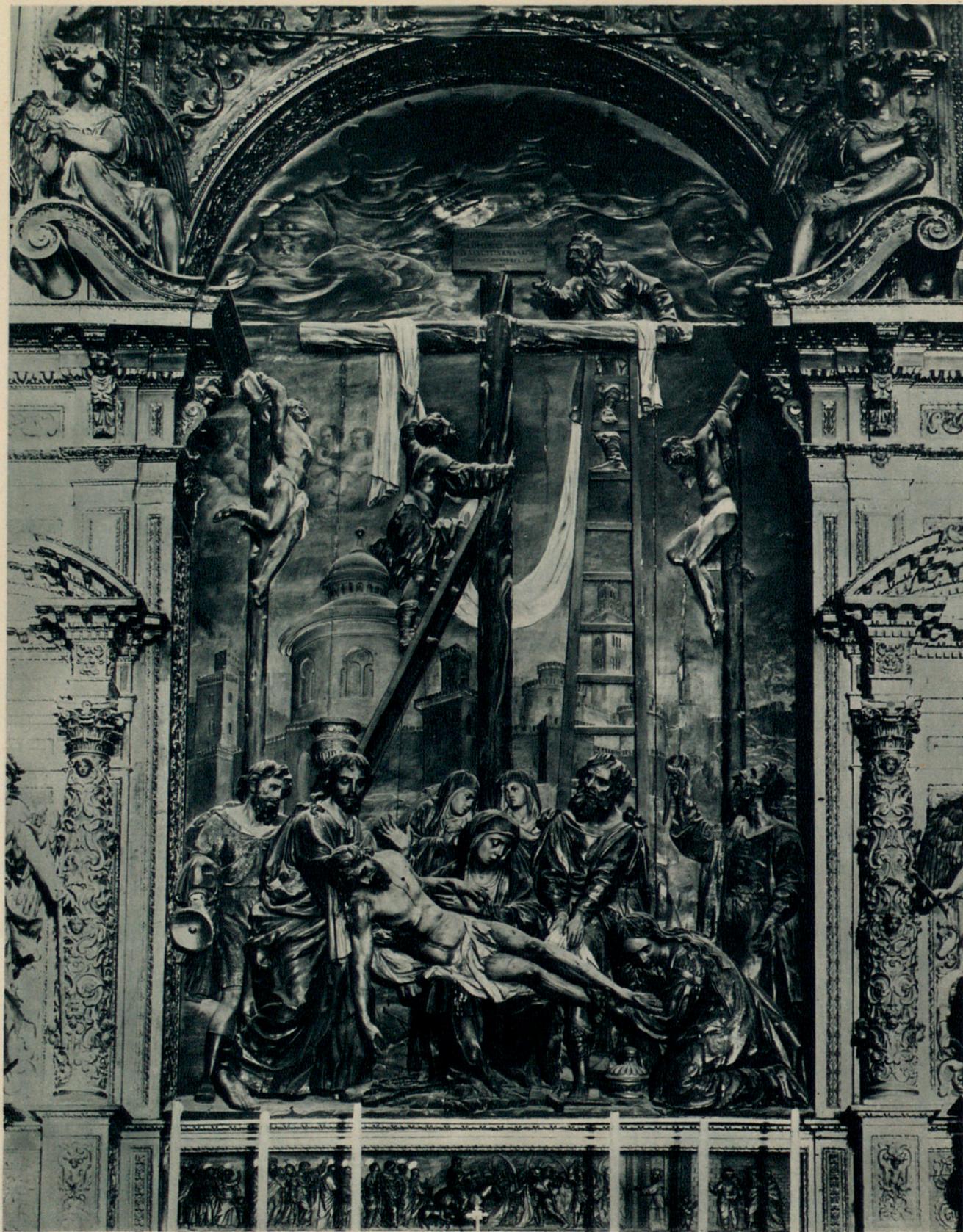


Fig. 271.—PEDRO ROLDÁN: RÉTABLO DE LOS VIZCAÍNOS, EN EL SAGRARIO DE SEVILLA.

difiere del estilo de Arce y supera las posibilidades, a lo que conocemos, de Alfonso Martínez y de Pimentel. Las restantes obras anónimas de la región gaditana quedan más normalmente incluídas en el círculo de los escultores conocidos.

Es también de notar la presencia en Cádiz de obras italianas importadas. La hermosa imagen titular del convento del Santo Ángel está firmada por Nicolás Fumo; las de los santos Pedro y Pablo, de mármol, de la Catedral, procedentes de la portada de Santa Cruz, fueron hechas en Génova por Esteban Frucos, y el gran relieve de la Coronación de la Virgen, en el altar de los Vizcaínos, de la misma iglesia, está firmado por Gaetano Pafalano, en Nápoles, en 1694. El puerto de Cádiz facilitaba esta importación, que explica el italianismo creciente de la escultura andaluza en su paso al siglo XVIII.

PEDRO ROLDÁN. — Es el último gran maestro de la escuela sevillana. Aunque su familia residía en Antequera, Pedro nació accidentalmente en Sevilla en 1624, según acredita su partida de bautismo en la parroquia del Sagrario. Él, sin embargo, se consideraba de Antequera, donde se crió y vivió hasta los catorce años; así lo declara en su expediente matrimonial, sin duda para ahorrar trámites legales innecesarios, puesto que nunca había vuelto a su ciudad natal. A los catorce años va a Granada, entra en el taller de Alonso de Mena, que absorbía entonces todo el trabajo de escultura; allá se casa, no con una Mena, como dice erróneamente Ceán, sino con Teresa de Ortega y Villavicencio, y allí reside hasta que a la muerte de su maestro, en 1646, se traslada a Sevilla, acaso por no satisfacerle el taller de Bernardo de Mora.

Sevilla brindaba entonces campo más ancho al joven escultor, pues aunque vivía el viejo Montañés y los talleres de Arce y Ribas estaban en plena actividad, él pudo tener taller propio a los veintitrés años, uno después de su llegada, y con tal éxito, que a la muerte de Felipe de Ribas absorbió casi todo el trabajo de escultura en la Andalucía occidental. Ceán hace saber que entre 1664 y 1672 asistía Roldán a la Academia de la Lonja, fundada por Murillo, donde enseñaría dibujo, arte en el que era experto.

Durante cuarenta y siete años Roldán contrata retablos, esculturas en piedra, pasos procesionales e imágenes sueltas, incluso de vestir; trabaja en Jaén y en Jerez, compra casas, vive con desahogo y forma discípulos, entre ellos sus dos hijos y dos de sus seis hijas. Ceán cuenta que vivía "a lo filósofo" en el campo y que iba a Sevilla montado en un burro y modelando por el camino. A los sesenta y cinco años enferma gravemente, pero cura y vive diez más, hasta 1699, aunque en estos últimos años apenas trabaja. Al morir deja a sus ocho hijos la buena herencia de su enseñanza artística y los bienes adquiridos con su trabajo.

Nada se conoce de las obras realizadas por Roldán en Granada bajo la dirección de Alonso de Mena, pues quedan englobadas en la producción del taller. Tampoco hay noticias de trabajos en Sevilla hasta que, en 1652, contrata la escultura del retablo de la iglesia de Santa Ana, en Montilla, su primera obra conocida. Su arquitectura, obra de Blas de Escobar, sigue la tradición de Cano; en su primer cuerpo encaja la Inmaculada Concepción, entre Santa Ana y Santa Catalina, y en el segundo, Cristo crucificado, entre San Andrés y San Francisco. Se advierte en estas imágenes el influjo del barroquismo de Arce, sobre todo en la hermosa Inmaculada (fig. 267), con su tendencia a los grandes planos y al movimiento de las ropas. En la misma línea estética se sitúa el San Miguel, titular de su iglesia de Marchena; pero la imagen de San José, en la catedral de Sevilla (fig. 269), muestra el influjo preferente de Alonso Cano,

no sólo por seguir el tipo que aquél creó, con el Niño Jesús desnudo en los brazos, sino por el modo de plegar los paños y ellos recogidos sobre los pies.

Al 1666 corresponde su primera gran obra, el retablo de la capilla de los Vizcaínos, en San Francisco de Sevilla (fig. 271), que pasó, al ser derribada esta iglesia, a la del Sagrario; sufrió en el traslado deterioros y modificaciones, a los que se añaden mala iluminación y suciedad, con oscurecimiento de su policromía. Su arquitectura fue realizada por Francisco Dionisio de Ribas, quien, separándose del estilo de Cano, creó un tipo de retablo barroco de gran monumentalidad, con enorme arco central y rica ornamentación, que recubre los fustes de las columnas y realza los elementos arquitectónicos. Ocupa el nicho central una gran composición en altorrelieve con el Descendimiento; el cuerpo de Cristo, que José y Nicodemo han bajado de la cruz, es depositado en el regazo de su Madre; Juan lo sostiene por los hombros y la Magdalena abraza sus pies; a un lado, un hombre con las tenazas, y al fondo, dos mujeres, más las cruces, con los ladrones pendientes, y dos hombres subidos en escaleras, destacando sobre el panorama pintado de la ciudad. Debajo corre un friso en bajorrelieve, con la Entrada de Jesús en Jerusalén, y en el banco, dos niños desnudos en función de ménsulas y medallones con San Pedro y San Pablo, que no son de Roldán, sino del valenciano Hernández Conquet. En los intercolumnios laterales van ángeles mancebos; en el ático, un grupo con la Verónica, y sobre los frontones laterales, parejas de ángeles sentados. La pintura corrió a cargo de Valdés Leal.

En esta obra Roldán se muestra ya con plena independencia artística. El grupo del Descendimiento es, seguramente, su obra maestra, por lo bien compuesto, la elegancia y belleza de la figura de Cristo, centrando la atención, y la perspectiva lograda mediante una hábil gradación del relieve; y, si bien los rostros no tienen la hondura expresiva de Montañés o Cano, el grupo todo está delicadamente sentido en su intención representativa y en su forma plástica.

Ocho años median entre este retablo y el del hospital de la Caridad, la obra más famosa de Roldán. En el intervalo realizó otras esculturas de menor importancia, como el San Fernando de la Catedral, hecho para las fiestas de la canonización, aprisa y sin esmero, y el retablo mayor de Santiago de Carmona, con traza de Pineda y esculturas que nada de notable ofrecen.

El retablo mayor de la Caridad (figs. 272 a 274 y lám. VIII), obra también de Bernardo Simón de Pineda, supera en su traza arquitectónica al de los Vizcaínos, por su mayor unidad y armonía, con abandono de elementos tradicionales, que Ribas mantuvo, como volutas, pilastras, etc., y la presencia, en cambio, de grandes columnas salomónicas, empleadas ya por Pineda en el citado retablo de Carmona. La decoración, a base de elementos vegetales estilizados o puramente caprichosa, es toda dorada, destacando así el color de las esculturas, que, como en el retablo de los Vizcaínos, están distribuidas en un gran grupo central y varias figuras sueltas, que son San Miguel y San Roque en los intercolumnios bajos, y las Virtudes Teologales y ángeles, en la parte alta. El grupo central es semejante al de los Vizcaínos, salvo que representa, en vez del Descendimiento, el Sepelio de Cristo, repitiéndose el fondo en bajorrelieve, con las tres cruces y los ladrones colgados; es composición, sin embargo, menos armoniosa y elegante.

El estilo de Roldán mantiene en todo una técnica de grandes planos, con masas compactas de cabellos y plegados ricos en claroscuro; mas la obsesión por los paños ondeantes y las actitudes artificiosas, tan fuerte en sus obras primeras, da paso en el retablo de la Caridad a un mayor equilibrio y a un sentido más realista de la forma. Notas graciosas, como las parejas de niños desnudos de las ménsulas bajas, animan el retablo, el más ostentoso y rico de los sevillanos. Lo realza el oro de la arquitectura y la espléndida policromía de la escultura, debida



Lám. VIII.—PEDRO ROLDÁN: RETABLO DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD (SEVILLA).



Figs. 272 y 273.—PEDRO ROLDÁN: PORMENORES DEL RETABLO DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD (SEVILLA).



Fig. 274.—PEDRO ROLDÁN: PORMENOR DEL RETABLO DEL HOSPITAL DE LA CARIDAD (SEVILLA).

a Valdés Leal, aunque existe un acuerdo de la Hermandad, no confirmado después, de encargar a Murillo la pintura de la "historia", o sea, del grupo principal. Ayuda mucho al buen efecto de este retablo su impecable conservación y el ambiente que le proporcionan la gallarda arquitectura de la iglesia y la compañía de los lienzos de Murillo y Valdés.

La iglesia del hospital de la Caridad posee otra obra de Roldán, el Cristo llamado de la Caridad, arrodillado, desnudo y sangrante, ofreciendo sus dolores al Padre (fig. 275). Es representación mística, no histórica, y se relaciona con el Cristo del Perdón, de Pereira, y con una numerosa serie de imágenes granadinas, a partir de los barros de los hermanos García, a comienzos del siglo, y con varios ejemplares en Alonso de Mena y su escuela. El de Roldán, sin embargo, es de cuerpo entero y arrodillado, como el de Pereira y como otro, pequeñito, en San Antón de Granada. La procedencia granadina de la imagen es, por tanto, segura, y Roldán adoptó el tipo sin otras variantes que las que dimanen de su propia técnica, sin la enfadosa proligidad de Alonso de Mena y con muy superior sentido emocional. Datará esta imagen de la misma fecha que el retablo, 1674.

En 1675 Roldán marchó a Jaén para labrar los relieves de la fachada de su Catedral. El Cabildo había acordado que los hicieran "los mejores artistas de Andalucía". Se llamó primero a Bernabé Gómez, de Córdoba, y a Lucas González, de Granada, de quienes no tenemos otra referencia; ambos hicieron muestras, se aceptaron las del segundo y se le encargaron los relieves del lado de la Epístola, con Santa Catalina al exterior y las Bodas de Caná al interior. No debió de satisfacer al Cabildo lo realizado, puesto que se llamó a Roldán para que ejecutase los cuatro relieves restantes, pagándoselos a precio superior al estipulado con Lucas. Roldán, sin embargo, dejó interrumpida la obra, pues a los pocos meses estaba trabajando en la Cartuja de Jerez, y su sobrino Julián Roldán se encargó de continuar lo de Jaén, sobre modelos del tío; sus cuatro relieves acusan un mismo estilo, aunque superiores los del interior, con la Huída a Egipto y Jesús entre los Doctores, que serán los realizados bajo la inmediata asistencia de Pedro, correspondiendo a Julián los del exterior, con San Miguel y la Asunción. Volvió Roldán a Jaén para hacer las estatuas de los Santos Pedro y Pablo, en los intercolumnios de la fachada, y el relieve de la Verónica con la Santa Faz, en el centro de la misma; más tarde, en 1683, se le encargaron también nueve estatuas de San Fernando, los Evangelistas y los Doctores, sobre la balaustrada de remate.

La ejecución de todo ello correría a cargo de canteros, pues Roldán no debía de ser experto en tallar piedra, y su labor se reduciría a los modelos y a la dirección. Los relieves están bien compuestos; pero, situados a gran altura, no es posible apreciar su ejecución. Los dos apóstoles resultan lo mejor del conjunto, muy barrocos, al estilo de Arce, y en cuanto a las estatuas de la balaustrada, son bastas de ejecución, aunque airoas de silueta: no merecían más esmero dado el lugar que ocupan en la fachada.

La experiencia de Jaén hubo de animar a Roldán para realizar otros trabajos en piedra, pues hace las estatuas de Santo Domingo y San Pablo para las portadas de los Dominicos de San Pablo (hoy iglesia de la Magdalena, en Sevilla), de las cuales se conserva en su sitio la primera. Nada sabemos, en cambio, de su labor en la Cartuja de Jerez, ni tampoco del sagrario con relieves, realizado, según Palomino, para la Cartuja de las Cuevas.

A partir de sus trabajos en Jaén, las obras conocidas de Roldán acusan un predominio del taller, con repetición de tipos y escasa calidad artística. Sin embargo, en 1680 talla una de sus más hermosas esculturas, el Cristo de la Expiración, en la iglesia de Santiago, de Écija (fi-

gura 276), de modelado muy naturalista y cuidadoso y patética cabeza; es probable que en él se inspirase Gijón para el suyo famoso, hecho dos años después. No debe quedar lejano en fecha el hermoso Cristo a la columna (fig. 268), de la iglesia de San Juan, en La Orotava (Tenerife), pues consta ser donación del canónigo de Canarias don Francisco Leonardo de la Guerra, por acta de 2 de marzo de 1689. El asunto, frecuente en la escultura granadina anterior a Cano, no ofrece allí ejemplos posteriores, ni tampoco en Sevilla; parece, por tanto, que Roldán obedeció en ello un encargo expreso del donante. A estas obras se añaden numerosas atribuciones, mejor o peor fundadas. La Inmaculada de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla (figura 270), de tipo enteramente montañésino, puede ser suya, más por su calidad que por su estilo. En el grupo del Nacimiento, del convento de la Encarnación, puede atribuírsele el San José, y más dudosamente la Virgen y el pastor. El relieve de las Ánimas, de la iglesia de San Lucas, en Jerez, muy roldanesco, aunque poco fino de talla, parece de su taller, así como otro relieve de las Ánimas, en Arcos de la Frontera.

Quedan aparte sus pasos procesionales, con varias figuras, al modo castellano, y sus imágenes de vestir, obras todas en que su trabajo directo es bastante escaso. Sin embargo, el Cristo del paso del Descendimiento, en la Magdalena de Sevilla, es digno hermano del que preside el retablo de los Vizcaínos, y también merece mencionarse el Cristo del paso de la Oración del Huerto, en la capilla de Montesión.

El valor principal de Roldán consiste en haber creado un estilo propio. Sin renegar de su formación naturalista en el taller de Alonso de Mena, supo asimilarse las novedades barrocas, que dan a su escultura libertad de formas y elegancia singulares, evitando, sin embargo, caer en la frivolidad. Menos vehemente que Arce, más original que Ribas, conserva de la tradición montañésina su contención emocional, buen gusto y delicado sentimiento. Lo fecundo de su taller impuso carácter de modo absorbente, pero con demérito de la calidad muchas veces; sin embargo, todo lo que de él salió tiene dignidad artística y conserva, hasta la muerte de Roldán, la buena tradición de la escultura realista sevillana.

LA ROLDANA. — Aunque los dos hijos varones de Roldán y dos de las hijas fueron escultores, ninguno logró singularizarse sino la hija menor, Luisa Ignacia, nacida en Sevilla en 1656. Trabajó junto a su padre, y Ceán cuenta que ella arregló el San Fernando que aquél hizo para las fiestas de la Canonización, rechazado por defectuoso de proporciones; anécdota poco verosímil, puesto que Luisa no contaba entonces sino quince años. A esa edad, en 1671, casó con Luis Antonio de los Arcos, del que no hay noticia de que fuese artista, mientras que sus hermanas casaron con escultores: María Josefa, con Matías Brunenque, y Francisca, con José Duque Cornejo, de cuyo matrimonio nació Pedro Duque Cornejo, el mejor escultor sevillano del siglo XVIII. Luisa colaboró en obras de escultura con su hermana María Josefa y su cuñado Brunenque, haciendo unas imágenes para la colegiata de Olivares, y probablemente asumió la dirección del taller paterno en los últimos años de Pedro, hasta que se trasladó a la Corte.

Fue Luisa Roldán el único artista sevillano que tuvo cargo de escultor del Rey, como antes lo había tenido José de Mora. Luisa marchó a la Corte llamada por don Cristóbal Ontañón, ayuda de Cámara de Carlos II y protector de artistas; se le encargó un San Miguel para El Escorial y su éxito le valió el nombramiento de Escultora de Cámara en 1695. Ya no volvió a Sevilla, pues murió en Madrid en 1704, cinco años después que su padre.

En la escultura grande Luisa Roldán no es sino un barroco más entre los escultores de su



Fig. 275.—PEDRO ROLDÁN: CRISTO DE LA CARIDAD, EN EL HOSPITAL DE LA CARIDAD (SEVILLA).

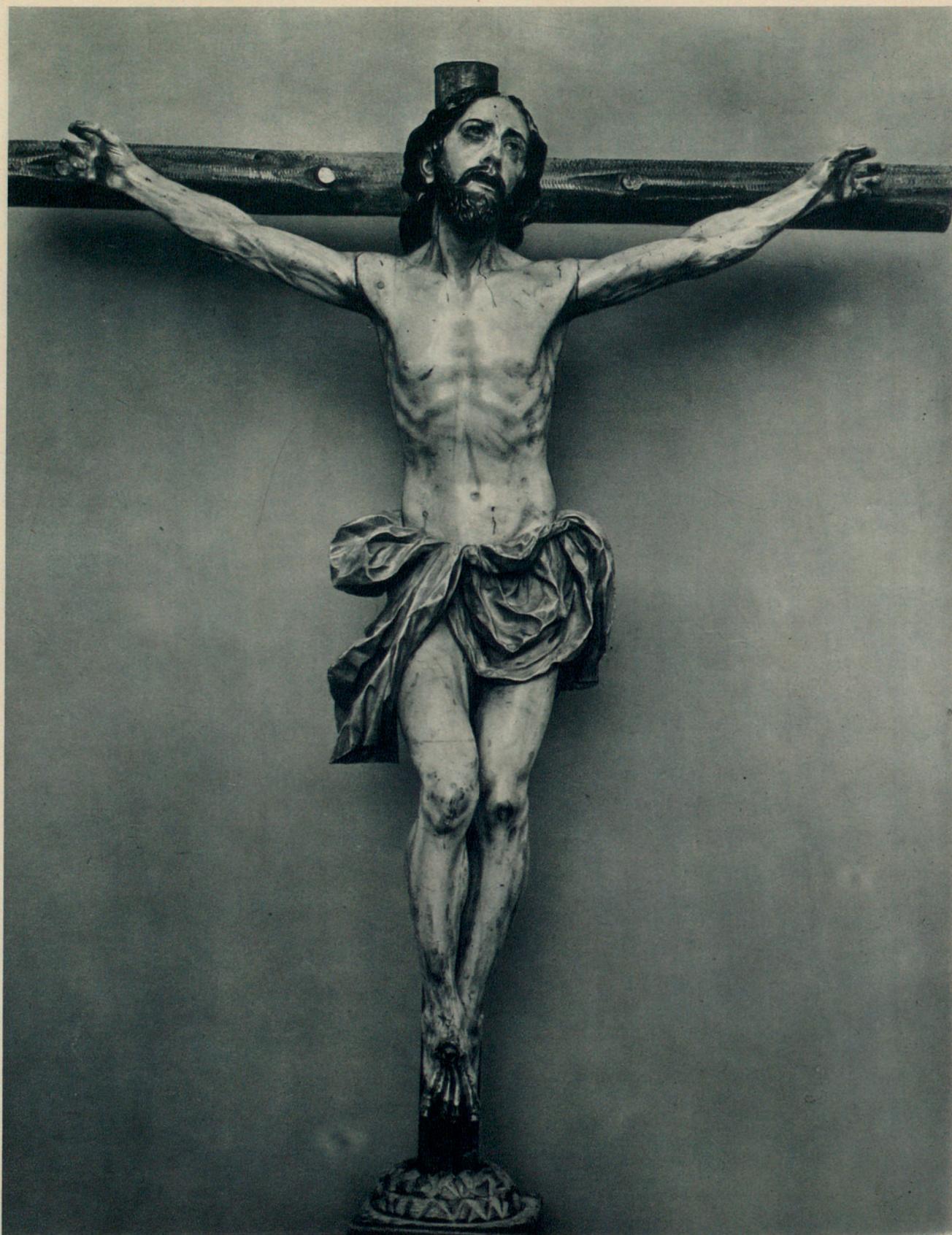


Fig. 276.—PEDRO ROLDÁN: CRISTO DE LA EXPIRACIÓN, EN LA IGLESIA DE SANTIAGO (ÉCIJA).



Fig. 277.—LUISA ROLDÁN: SAN SERVANDO, MÁRTIR (CATEDRAL DE CÁDIZ).



Figs. 278 y 279.—LUISA ROLDÁN: SAN MIGUEL (M. del E.), E INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LAS TRINITARIAS (MADRID).

tiempo, con más gusto que Pedro por un pintoresquismo y una agitación excesiva de líneas, propensos a hacer caer la escultura en cierta frivolidad efectista. De su estancia en Cádiz, en 1686, quedan las imágenes de los Santos Patronos, en la Catedral, mártires legendarios, llamados Servando (fig. 277) y Germán, representados con atuendo convencional de soldados romanos, semejantes a los que visten los ángeles barrocos, y, como éstos, con aire feminoide. En Sevilla se supone obra de Luisa el ángel del paso de la Oración del Huerto, hecho por su padre para la capilla de Montesión, y de un retablo suyo proceden los relieves de la Anunciación y la Natividad, éste firmado, que se encuentran en la colección del duque de T'Serclaes, en los que el estilo de Pedro pierde vigor y realismo, y su excesiva movilidad de líneas no está compensada por la gracia ingenua de las obras más características de Luisa.

El San Miguel del Escorial (fig. 278), primer encargo hecho a la Roldana en la Corte, es de tamaño natural y se relaciona con las citadas imágenes de los Santos Patronos; su comparación con el San Miguel de Bernardo de Mora, ilustra bien la diferencia que separa la escultura de mediados del siglo, con su reposado ritmo y formas sencillas, del arrebatado dinamismo de los ángeles barrocos. El tema es el mismo en ambas imágenes, un arcángel con armadura a la romana y la espada en alto, dispuesto a herir al demonio encadenado a sus pies; y, sin embargo, nada más distinto. Todo aplomo ha desaparecido y la escultura busca dar la sensación de un movimiento sorprendido en un instante fugaz. La negación de la ley de la gravedad se hará más intensa en esos grandes ángeles que parecen volar junto a los retablos, casi milagrosamente sostenidos en el aire, y vienen a ser típicos de la escultura andaluza del siglo XVIII, hasta que el neoclasicismo los pone en el suelo de nuevo.

Lo característico y valioso de la Roldana no es, sin embargo, este tipo de escultura, sino sus pequeños barrocos con escenas de Belén, grupos de la Virgen Madre, la Sagrada Familia, santos, ángeles y pastores, ornado todo de guirnaldas de flores y cabecitas de querubines. Toda la gracia femenina y la habilidad técnica de la artista, unidas a un sano sentido de lo popular, llenan de encanto estas creaciones deliciosas, hechas para la devoción doméstica y precursoras en España de los Nacimientos, cuya moda impondría Nápoles en el siglo XVIII. El catálogo de estas obras resulta muy copioso, y con frecuencia aparecen piezas desconocidas, la mayor parte surgidas de clausuras conventuales. Así se dispersaron los barritos de la Concepción francisca, de Toledo, la principal serie conocida, los Nacimientos de Santa Isabel de Madrid y del monasterio del Paular, y tantos otros.

La Sociedad Hispánica de Nueva York posee tres grupos: uno, firmado, con los Desposorios místicos de Santa Catalina (fig. 280); otro, con el Descanso en la huída a Egipto, réplica del firmado de la colección Güell, de Barcelona, que acaso sea el que figuraba en los inventarios del convento de la Concepción de Toledo, y un tercero, seguramente de esta misma procedencia, con el Tránsito de la Magdalena. La colección Güell posee otro del mismo convento, con la Educación de la Virgen, asunto repetido en el ejemplar del Palacio Real. En el museo Victoria y Alberto, de Londres, hay un San Francisco, que procede asimismo del convento de la Concepción. Del convento madrileño de Santa Isabel la Real proviene el grupo de la Natividad, de la colección del Marqués de Moret (fig. 281), mutilado en sus figuras de San José, el pastor y los dos animales. En la catedral de Santiago de Compostela hay otro grupo con la Virgen amamantando al Niño, asunto que se repite en otro barrito de la colección Muguero. Aún se identifican en diversas colecciones particulares otros tres de la Virgen con el Niño (figura 282) y dos de la Virgen cosiendo, de procedencias ignoradas. Se atribuyen también a

la Roldana diversas imágenes pequeñas, de barro o de talla, que caen dentro de su estilo; entre ellas merece mencionarse la Inmaculada de las Trinitarias, de Madrid (fig. 279).

Todos estos barros son pequeños, policromados en mate con colores del natural, al óleo, blanco rosado en las carnes y ricamente coloreadas las ropas en blanco, azul, rojo, rosa, pardo y verde, con toques de oro. La Virgen tiene siempre un mismo tipo, muy sevillano, de cara redonda y cabellos oscuros; los niños, gordezuelos y alegres, siempre retozones; San José, joven, con barba y larga cabellera rizada; los ángeles mancebos, de tipo feminoide; y nunca faltan cabecillas de querubines, formando guirnaldas o introducidas en todos los rincones. Dimana de estas escenas una alegría ingenua, algo infantil, y una ternura muy femenina, con la singularidad de constituir una auténtica creación, sin precedentes, pero con larga secuela de imitadores. Pone así Luisa Roldán una exquisita nota de feminidad en nuestra escultura realista.

LOS BARROCOS MADRILEÑOS: ESCULTURA CIVIL. — Madrid no llegó a tener una escultura cortesana, paralela a la pintura. La corte pedía decoradores a la moda italiana, que ornasen con relieves en estuco los salones palatinos y con mitologías de piedra y bronce las fuentes de sus jardines, artes en las que no eran duchos los imagineros españoles. Tales trabajos los hacían artistas italianos, bajo la dirección de los pintores y arquitectos del Rey, sin que interviniesen escultores locales sino de modo secundario, como en el caso, ya citado, de Domingo de la Rioja y su discípulo Manuel de Contreras, que trabajaron en el vaciado en bronce de las estatuas de la sala ochavada del Alcázar. Las dos estatuas ecuestres de Felipe III y Felipe IV, destinada la primera a los jardines de la Casa de Campo y la segunda, al palacio del Buen Retiro (Jardín del Caballo), fueron fundidas en Italia, aunque para ambas diesen modelo artistas españoles, que fueron Bartolomé González, para la de Felipe III, y Velázquez y Montañés, para la otra. Modeló y fundió la primera (fig. 283) Juan de Bolonia y la acabó su discípulo Pietro Tacca, quien realizó la de Felipe IV (fig. 284), exaltada como la más bella estatua ecuestre, después de las tan famosas de Donatello y Verrocchio; y es fama que en ella intervino Galileo para resolver el difícil equilibrio del caballo en corveta, en ese afán barroco de burlar, al menos en apariencia, la ley de la gravedad. Suponíase que ello se logró cargando la masa de bronce en la culata; mas el orificio abierto en ella por un trozo de metralla hízola ver hueca. Velázquez hubo de tener acción directiva en el decorado de los nuevos salones del Alcázar y del palacio del Buen Retiro.

Una de las principales galas del Madrid de Felipe IV eran las fuentes, convirtiendo en ornato urbano la necesidad de abastecer de agua la ciudad. Ya hubo fuentes monumentales en el Madrid de Felipe II, imitando las italianas, e italianos fueron casi siempre sus tracistas, aun en el siglo XVII. La famosa estatua de la Fe, la popular "Mariblanca", en que remataba la fuente de la Puerta del Sol, fue adquirida al escultor florentino Ludovico Turqui en 1625, y de las restantes esculturas se encargó Antonio Riera: cuatro escudos con relieves y cuatro arpías de bronce, que arrojaban agua por sus pechos, todo ello muy mitológico y nada tradicional. Rehecha la fuente en el siglo XVIII, se conservó en ella la Mariblanca, pasada en 1838 a otra fuente, en la plaza de las Descalzas, desde donde fue a parar, ya muy deteriorada, a los almacenes municipales.

Otro italiano, Rutilio Gaci, hacía modelos en cera, que merecieron elogios de Carducho y Pacheco, para fuentes, entre ellas la de los Leones, en la que hoy es plaza de la Villa, cuya realización se confió a los escultores Juan de Porrás y Antonio Riera; pero desapareció en 1873.



Figs. 280 y 281.—LUIZA ROLDÁN: DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA (BARRO), EN LA HISPANIC SOCIETY (NUEVA YORK), Y LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES (BARRO), DE LA COLECCIÓN MORET (MADRID).



Fig. 282.—LUISA ROLDÁN: VIRGEN CON EL NIÑO (BARRO): COLEC. PARTICULAR, MADRID.

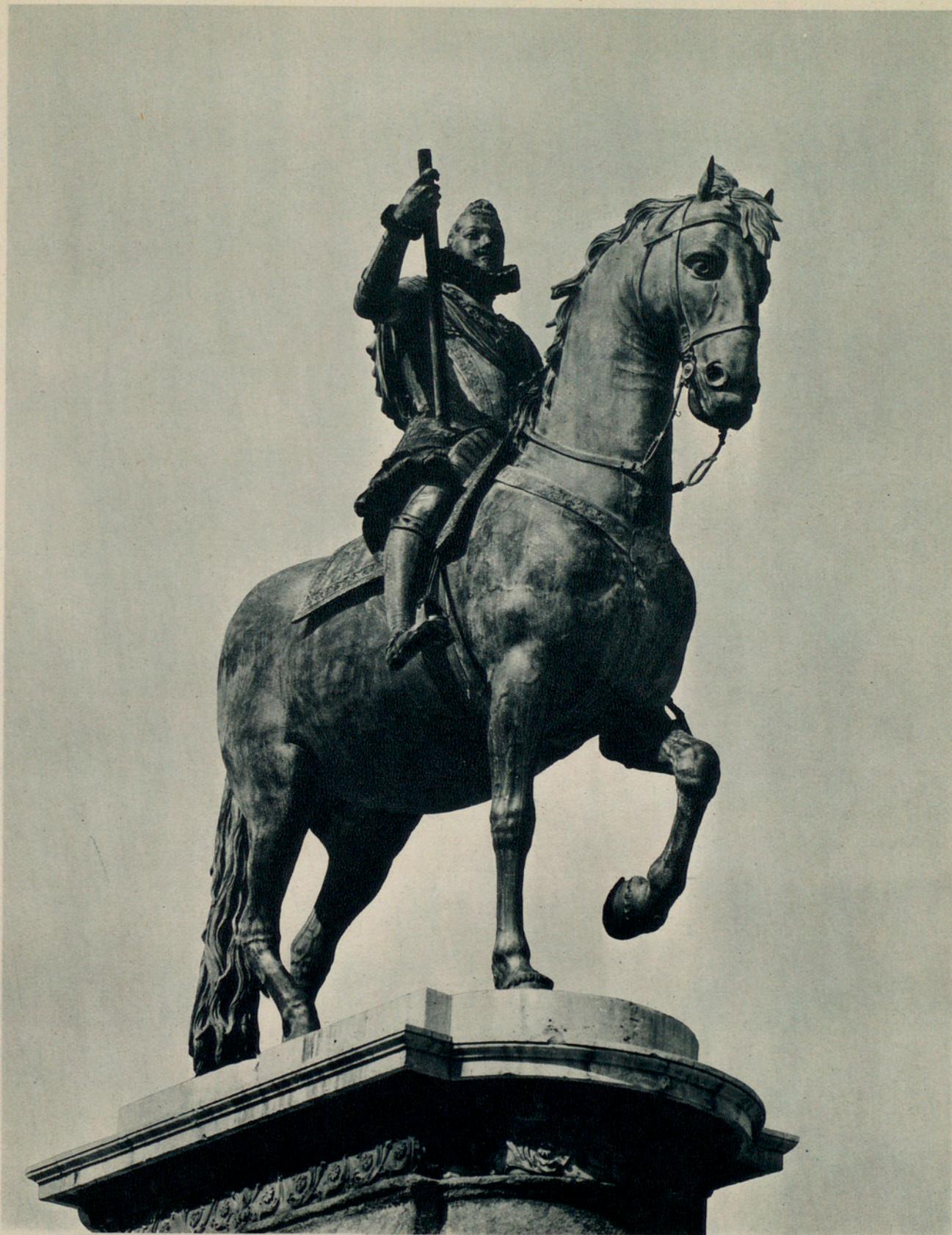


Fig. 283.—ESTATUA ECUESTRE DE FELIPE III, EN LA PLAZA MAYOR DE MADRID.



Fig. 284.—ESTATUA ECUESTRE DE FELIPE IV, EN LA PLAZA DE ORIENTE DE MADRID.

El mismo Gaci proyectó las de Diana y Orfeo; la primera, hecha por Riera, estaba en Puerta Cerrada, y ahora en la plazuela de la Cruz Verde, muy modificada y bastante deteriorada su estatua; la segunda, en la plaza de Provincia, fue deshecha en 1869 y su estatua pasó al Museo Arqueológico. Otra fuente monumental hubo hasta 1861 en la Puerta de Moros, la llamada de Endimión, cuya estatua fue a parar a la fuente de Lavapiés y luego a los almacenes del municipio; poco después desapareció también la de la plaza de Santo Domingo, del tipo de las de Gaci y rematada por una estatua de Venus. De las fuentes primitivas del Prado, que existieron desde Felipe III hasta su reforma bajo Carlos III, no tenemos descripciones. También Alonso Cano trazó una fuente, la de la Abundancia, en la plazuela de la Cebada, casi puramente arquitectónica.

Todas estas fuentes, con sus mitológicos personajes, tenían escaso valor escultórico; pero el garbo de sus trazas y su sentido decorativo dignificaban las plazuelas y rinconadas de la Villa, resultando difícil de explicar el afán de suprimirlas, cuando aún no se planteaban problemas de circulación.

ESCULTURA RELIGIOSA. — La escultura cortesana, en lo religioso como en lo civil, estaba en manos de italianos. La escuela de bronceistas que creara en Madrid Leoni, había desaparecido ya cuando se acometió la obra del Panteón Real del Escorial, y todas sus esculturas se realizaron en talleres italianos. La obra más valiosa fue el Cristo de Pietro Tacca, encargado para el altar del Panteón, pero que resultó grande, y Felipe IV lo hizo colocar en el altar de la Sagrada Forma, en la sacristía, donde se conserva, aunque oculto casi siempre por el lienzo de Claudio Coello.

Entre los escultores italianos que trabajaron para la Corte figuran Juan Antonio Ceroni, autor de los ángeles de bronce del Panteón de Reyes del Escorial y del relieve con el Martirio de San Esteban sobre la portada de su iglesia en Salamanca, y Juan Bautista Morelli, de quien se citan un Ecce-Homo y unos ángeles niños con atributos de la Pasión, en el guardajoyas del Alcázar. El napolitano Miguel Perroni firmó, en 1690, un Cristo yacente en el coro del monasterio de la Encarnación, bien distinto de los de Fernández, pero relacionado con ellos, sin duda. Es de mitad de tamaño natural; su actitud, muy levantado el pecho, caída hacia atrás la cabeza y doblada la pierna izquierda, obedece a un gusto barroco por complicar la silueta, mientras el modelado del desnudo propende a exagerar la anatomía. Una copia suya, a tamaño natural y bastante insulsa, se halla en la capilla del Sepulcro, de la parroquia del Carmen.

Otro extranjero, el alemán Nicolás de Busi, vino de Italia traído por don Juan de Austria y tuvo título de escultor de Cámara; de sus obras en la Corte nada se sabe, mas le hallaremos en Levante, hecho barrista y fraile mercedario.

En cuanto a escultores españoles, la estancia de Cano en Madrid determinó, como ya se dijo, su influjo predominante en los escultores madrileños, abriendo una etapa de relación directa con lo andaluz. Para Madrid hizo Alonso de Mena su Cristo del Desamparo; luego, su hijo Pedro visitó la Corte hacia 1663, y aunque permaneció poco tiempo, el número de esculturas que se le encargaron para ella, hasta el fin de su vida, es considerable, y tanto influyeron en la escultura madrileña, que dieron lugar a todo un ciclo de imitadores anónimos. En cuanto a José de Mora, su cargo de escultor del rey le retuvo en Madrid, con interrupciones, entre 1674 y 1681, y le sucedió Luisa Roldán como escultora de Cámara, en 1691. Influida por ellos, la escultura madrileña es, en general, más barroca que la granadina y más realista que

la sevillana; sus artífices gozaban de mucha práctica y más talento que inspiración; ellos llenaron las iglesias de Madrid y su contorno de buenas imágenes, desaparecidas en su mayor parte.

JUAN SÁNCHEZ BARBA. — Entre ellos, el más importante es Juan Sánchez Barba, nacido en la montaña de Burgos y muerto en Madrid en 1670, a los cincuenta y cinco años. Aunque Ceán lo supone de la escuela de Gregorio Fernández nada tiene que ver con él, y sí con Cano y Pereira, lo que indica una formación madrileña. Sus noticias arrancan de 1650, año en que se obliga a hacer un Cristo en el sepulcro "que ha de imitar al Santo Cristo que está en la Casa Profesa", es decir, el de Gregorio Fernández, hoy en el museo de Valladolid. En 1656 se le encargan las imágenes del retablo mayor del Carmen Calzado; además Palomino le atribuye una Inmaculada, también en el Carmen, un San Bruno, en la ermita del Buen Retiro, San Pedro Nolasco y San Pedro Pascual, en la Merced, un San Benito, en el convento de San Bernardo, y el Cristo de los Agonizantes, obra suya la más famosa.

El citado retablo del Carmen fue sustituido en el siglo XIX por otro neoclásico, bien insulso, en el que se colocaron las imágenes del antiguo, un grupo central de la Virgen y San Simón Stok, San Andrés Corsino, San Pedro Tomás y cuatro ángeles; todas subsisten, menos el San Simón, perdido en 1936. La Virgen (fig. 285) es una arrogante imagen, bastante original; la rodea un cerco de angelillos y pisa sobre una nube; el plegado anguloso de los ropajes recuerda a Fernández, aunque más barroco y desenfadado. Todo ello, sin embargo, desmerece en el actual retablo.

El Cristo de los Agonizantes (fig. 286), al ser derribada su iglesia de la calle de Fuencarral, pasó a la de San Luis y luego, a comienzos de este siglo, al Oratorio del Caballero de Gracia, donde se conserva. Es un Cristo agonizante, de tamaño natural y que recuerda a otros, pintados, de Cano, por su actitud y elegantes proporciones. El desnudo es correcto y realista, sin exageraciones de anatomía ni casi sangre, y la hermosa cabeza, expresiva y patética; el sudario va sujeto con estrecha banda, en lugar de cuerda, y queda flotante su extremo, en forma muy original, sin interrumpir la suave línea de su cadera. Conserva intacta la pintura primitiva, mate y morena, muy patinada por el tiempo. La imagen resulta de tal calidad que ha bastado para dar fama a su autor, y puede considerársela como el más hermoso Crucifijo que queda en Madrid.

La comparación con él permite identificar otra obra suya, el mencionado Cristo yacente, cuya fecha consta, aunque no su destino. Efectivamente, en el antiguo convento de Carmelitas Calzados, hoy parroquia del Carmen y San Luis, se venera un Cristo (figs. 287 y 288), semejante a los de Fernández, aunque tratado como figura exenta, tallada en redondo y sin sábana ni cojín. Si tenemos en cuenta que el documento no dice que la imagen haya de ser igual a la de la Casa Profesa, sino que ha de imitarla, el parecido entre ambas es el que corresponde a un artista con suficiente personalidad para no limitarse a la copia. La imagen se halla sucia y deteriorada en su pintura, y mutiladas la barba y parte del rostro por un hachazo brutal; no ha sido citada por nadie, que sepamos, y su identificación permite ampliar nuestro conocimiento de este escultor.

Ninguna de las imágenes de este tipo, de Gregorio Fernández o de su escuela, produce la impresión de dramatismo que ésta, lo que, a primera vista, lo separa del Cristo de la Agonía. Sin embargo, las proporciones del cuerpo, muy esbeltas, son las mismas en ambas imágenes, así como el modo de tallar el pelo y su disposición, partido sobre la frente, sin los mechoncitos



Fig. 285.—JUAN SÁNCHEZ BARBA: VIRGEN TITULAR DE LA IGLESIA DEL CARMEN (MADRID).

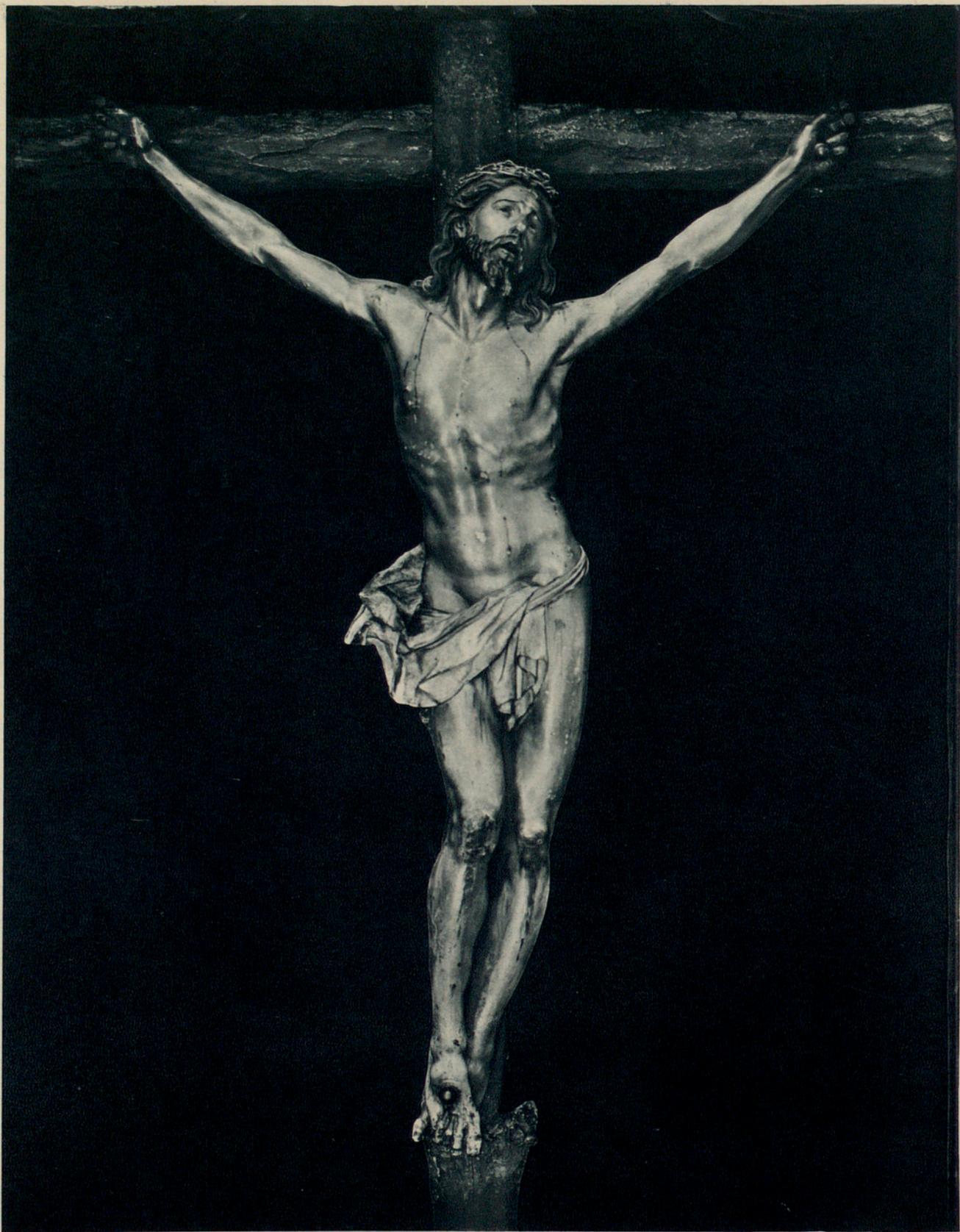
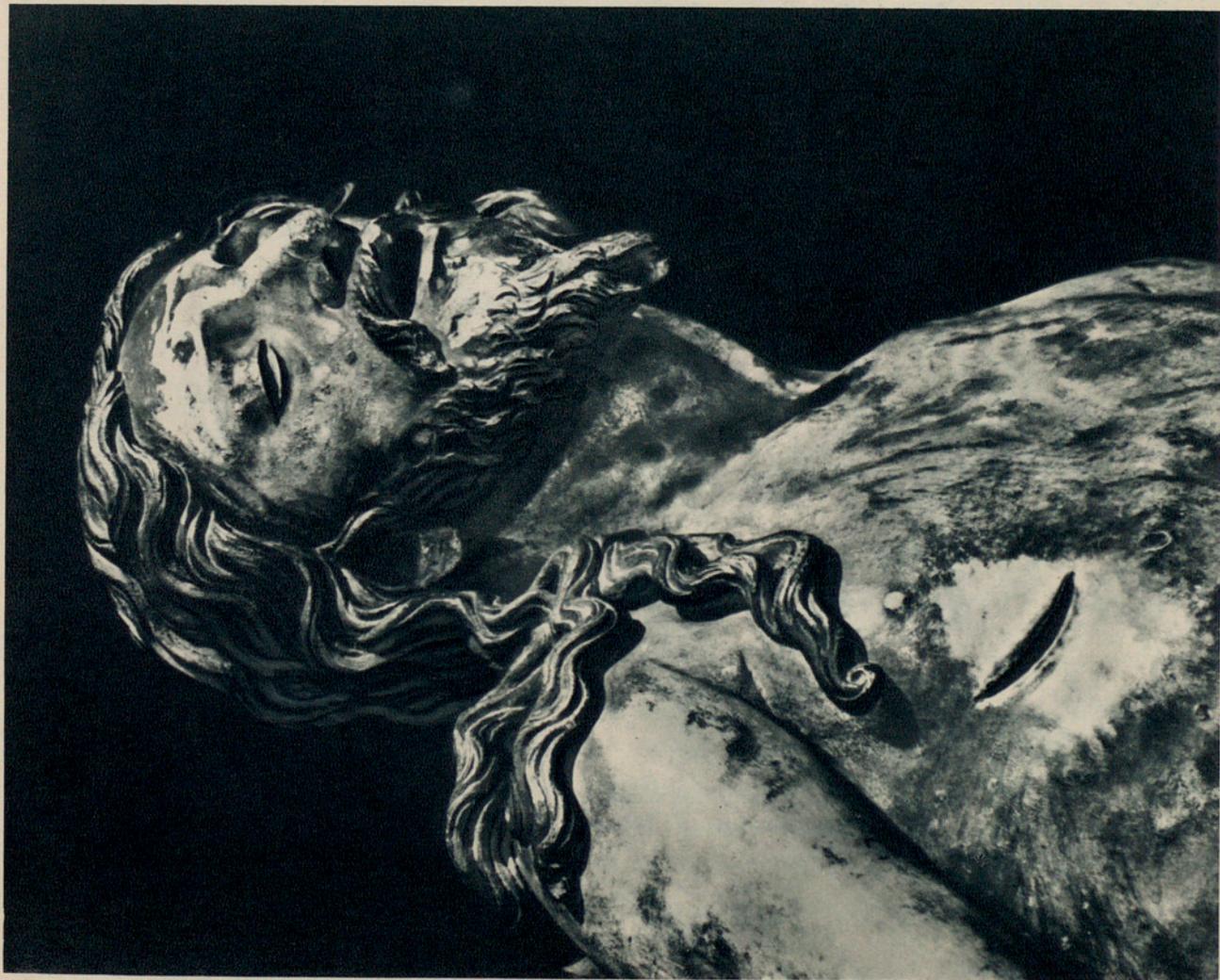
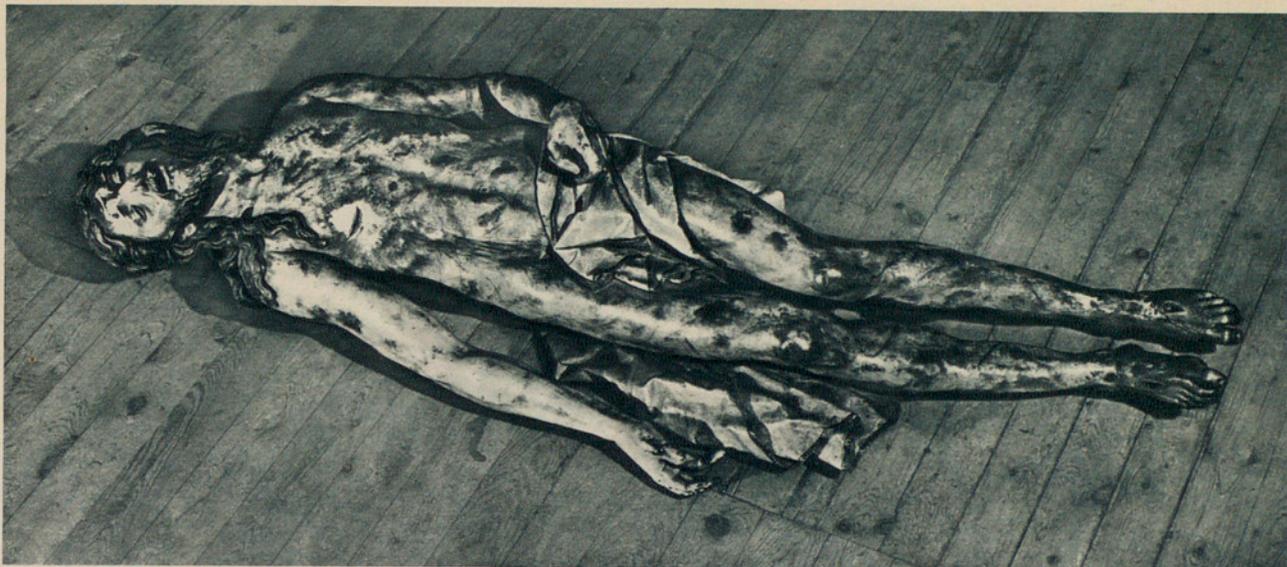


Fig. 286.—J. SÁNCHEZ BARBA: CRISTO DE LA AGONÍA, EN EL ORATORIO DEL CABALLERO DE GRACIA (MADRID).



Figs. 287 y 288.—J. SÁNCHEZ BARBA: CRISTO YACENTE, EN LA IGLESIA DEL CARMEN (MADRID).



Fig. 289.—PEDRO A. DE LOS RÍOS: RELIEVE DEL TRASALTAR (CATEDRAL DE BURGOS).

que Fernández usaba; la barba, lacia y abierta en dos puntas (mutilada una en el yacente), y la carnación, morena y mate. Podemos suponer que el influjo de Cano se dejó sentir en Sánchez Barba en época más avanzada, a la que pertenecerá el Cristo de la Agonía; o que el dramatismo del Cristo de Fernández despertó en él emulación. Otro dato a favor de la atribución de esta imagen a Sánchez Barba es la relación existente entre el escultor y el convento del Carmen Calzado, acreditada por las citadas obras del retablo y la perdida Inmaculada. En la iglesia de San José, antiguo Carmen Descalzo, se conserva una réplica de este Cristo yacente, muy bien modelada, aunque lo desfigura un feísimo repinte moderno, brillante y pródigo en sangre; bien pudiera atribuírse al mismo Sánchez Barba. De las restantes obras de este escultor, que se citan de antiguo, nada se conserva.

Juan Sánchez Barba ocupa un buen lugar entre los escultores madrileños por lo castizo de su estilo, barroco sin exageraciones, elegante y viril; Pereira y Cano tuvieron en él su mejor heredero, y a su vez, él influyó en los escultores posteriores.

OTROS ESCULTORES MADRILEÑOS.—De Manuel Gutiérrez, burgalés, nacido en 1635 y muerto en Madrid en 1687, nada subsiste de cuanto Ceán le atribuye, pues desaparecieron las imágenes de San Elías y San Juan Bautista, en el Carmen Calzado, y las de San Pedro y San Pablo, en el retablo mayor de la parroquia de San Pedro el Real, únicas obras suyas llegadas a nuestros días; se le supone discípulo de Pereira. Ceán cita al escultor don Juan de Revenga, zaragozano, de ilustre cuna, que estudió en Italia y se especializó en figuritas de cera; trabajaba gratis, y para demostrar que era capaz de más altas empresas artísticas, labró en piedra una imagen de la Virgen para la portada del convento de Los Ángeles, que no existe. Acabó sus días en el hospital de Madrid, en 1684.

Más importancia tuvo Pedro Alonso de los Ríos, hijo de un escultor de Valladolid, donde nació en 1660. De las obras suyas que cita Céan hemos alcanzado a conocer las esculturas de la portada de la iglesia de San Cayetano y el Cristo de la cofradía de la Agonía y Buena Muerte, que estaba en la iglesia de San Andrés, procedente del convento viejo de San Francisco; todas perecieron en 1936. Del Cristo, sin embargo, existe fotografía (fig. 290), que permite apreciar su buena calidad artística, sus líneas serenas, su modelado de sobrio realismo, y el paño atado con cuerda, como los sevillanos. En 1679 hizo los relieves extremos del trasaltar de la catedral de Burgos, completando los hechos por Bigarny siglo y medio antes; representan la Oración del Huerto (fig. 289) y la Ascensión; el primero, sencillez de composición y un tanto arcaizante, y el segundo, de acentuado barroquismo, por sus ropajes volanderos y agitadas actitudes. Discípulo suyo fue Miguel de Rubiales, de quien nada se conserva.

Sebastián de Herrera Barnuevo, hijo del escultor Antonio y discípulo de Cano, ejerció, como su maestro, las tres artes, descollando como arquitecto. Sabemos, sin embargo, por Palomino que hizo el retablo e imágenes de Nuestra Señora de los Dolores, en la iglesia de Santo Tomás, el retablo y estatua de San Antonio, en los Agonizantes, y un Cristo a la columna, en cera, del que Palomino poseía un vaciado en plata, probablemente el mismo que existe en el tesoro de la catedral de Santiago, muy bueno y canesco.

Un Baltasar González hizo, entre 1664 y 1668, las cuatro estatuas de santos terciarios franciscanos para la capilla madrileña de la Orden Tercera: Roque, Luis rey, Margarita de Cortona e Isabel de Hungría. La más desgraciada es la de San Luis, vestido con traje del siglo XVII, manto de armiño, corona y cetro, y pisando a un moro. La Santa Margarita, con un niño al lado,

y la Santa Isabel (fig. 296), dando limosna, ambas con hábito franciscano, son figuras airoas y simpáticas; la mejor de ellas, sin embargo, es el San Roque (fig. 295), con traje de peregrino, muy barroco y bien compuesto. Las dos estatuas de las pechinas, Santa Isabel de Portugal y San Fernando, son inferiores y no parecen suyas, sino de fecha más temprana.

Quedan aún varias buenas imágenes anónimas. Un imitador tardío de Gregorio Fernández talló el Cristo a la Columna y el Cristo yacente del convento de las Bernardas del Sacramento (figs. 291 y 292), de ampuloso modelado, pero con hermosa y sentida cabeza el yacente. También resulta cercano a Fernández, pero más barroco, el Crucifijo del atrio de San Antonio de los Portugueses; muy semejante a él, y acaso de la misma mano, había otro en la Colegial de Talavera de la Reina. Por último, el Crucifijo de la Agonía, de la Cofradía de Gracia (fig. 293), que venía atribuido a Mena desde Ceán, queda también anónimo; mas no es posible ya su estudio, pues pereció en la iglesia de los Irlandeses, tras de haber estado en la capilla de San Isidro, en San Andrés, entre 1903 y 1913. Era un Cristo expirante, cuyo esbelto desnudo recordaba al de los Agonizantes, de Sánchez Barba, pero más barroco, sobre todo por el paño, de pliegues revueltos y atado con cuerda. Aunque el modelado pecaba de seco, la cabeza era expresiva y patética. La atribución a Mena, insostenible, pudo originarse por tradición de ser andaluz, en cuyo caso pertenecería al círculo de Ruiz Gijón, por sus puntos de contacto con el Cristo de Triana, llamado El Cachorro. No obstante, no puede descartarse enteramente su madrileñismo.

En relación con el anterior hay otro Cristo, casi desconocido, en la iglesia de Escorial, cerca de Trujillo (Cáceres), que en 1732 tenía cofradía, con advocación del Desemparo (fig. 294). Su semejanza con aquél es muy grande; le supera por la calidad de la talla, mas ambos parecen salidos de la misma mano.

La escuela barroca madrileña continuó, hasta bien entrado el siglo XVIII, produciendo esculturas bastante estimables, hasta enlazar con el Neoclasicismo.

LAS ESCUELAS DE CASTILLA LA VIEJA. — El traslado de la Corte a Madrid fue causa determinante de la decadencia de la escuela de Valladolid, que a la muerte de Gregorio Fernández había caído en la amanerada repetición de los tipos del gran maestro, sin que hubiese un solo escultor que lograra hacerla reaccionar, ni siquiera lo intentase. Esta decadencia se acentúa en el último tercio del siglo, aunque entonces el triunfo de la arquitectura barroca, con sus espectaculares retablos, coloca a la escultura en una función secundaria y puramente ornamental que disimula su pobreza plástica.

Una de las actividades principales de los talleres vallisoletanos era la confección de pasos procesionales. El éxito de los de Fernández movió a las cofradías de otras ciudades a copiarlos, al tiempo que el deterioro inevitable obligaba a arreglos y sustituciones de figuras en los pasos viejos, hasta el punto de que muchos de ellos se convirtieron con el tiempo en verdaderas obras colectivas, con el anonimato de todo lo popular tradicional. Tallistas artesanos de escasisima categoría artística, pero fieles al sentimiento popular, lo interpretaron en ingenuos Cristos y grotescos sayones, trasunto desfigurado de las de Gregorio Fernández, que a veces logran, sin embargo, interesar por su misma fuerza elemental. La costumbre de los grandes pasos historiados se limita a la comarca de Valladolid, en radio amplio, pero apenas rebasado.

Entre los anodinos continuadores de Fernández figura Francisco Díez de Tudanca, seguramente oriundo de este pueblo montañés, quien trabajó activamente, copiando a su maestro,



Fig. 290.—PEDRO A. DE LOS RÍOS: CRISTO DE LA AGONÍA Y BUENA MUERTE (PERDIDO). Figs. 291 y 292.—CRISTO A LA COLUMNA Y CRISTO YACENTE, DEL CONVENTO DE LAS BERNARDAS DEL SACRAMENTO (MADRID).



Fig. 293.—CRISTO DE LA COFRADÍA DE GRACIA, DE MADRID (PERDIDO).

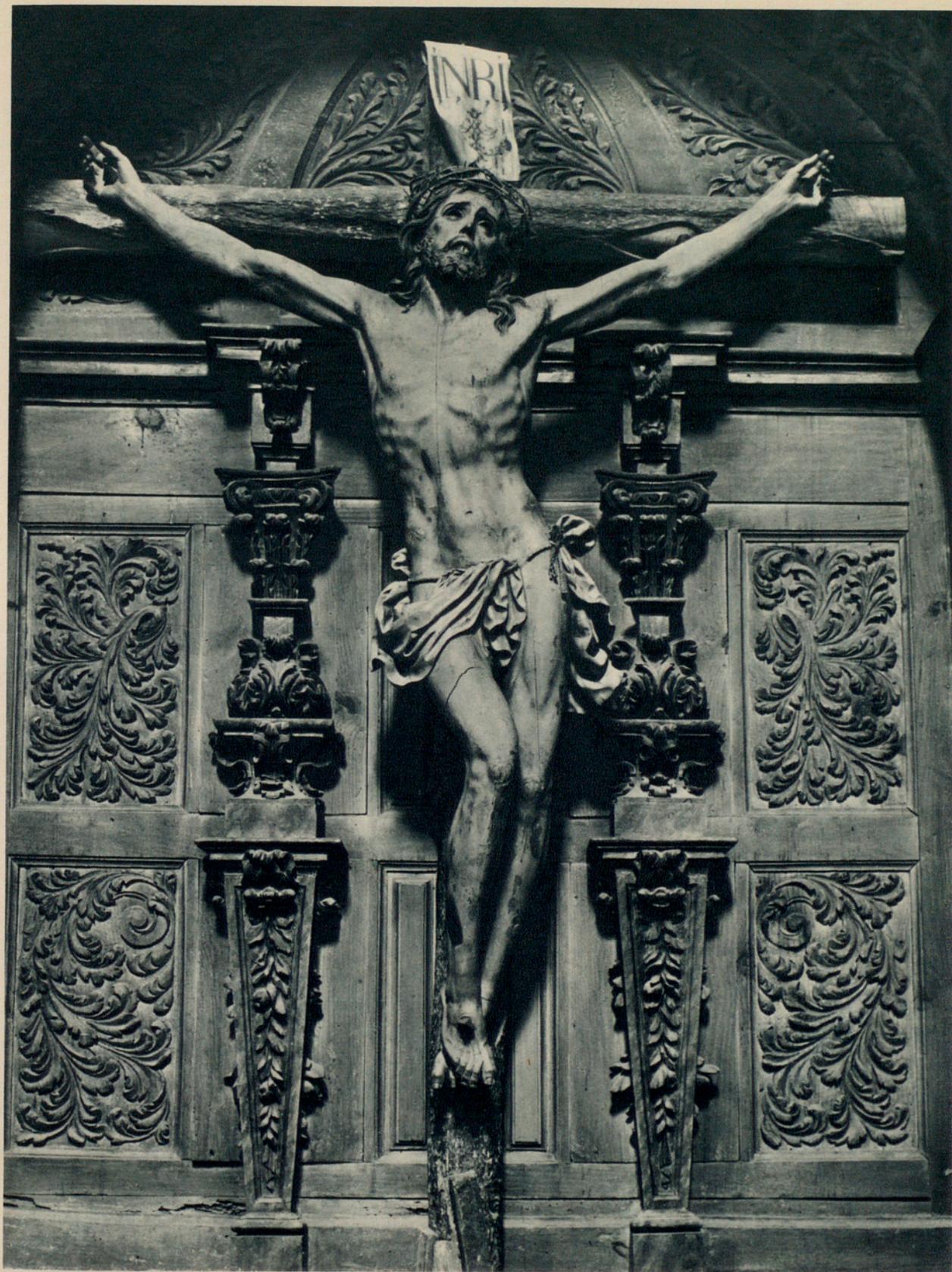
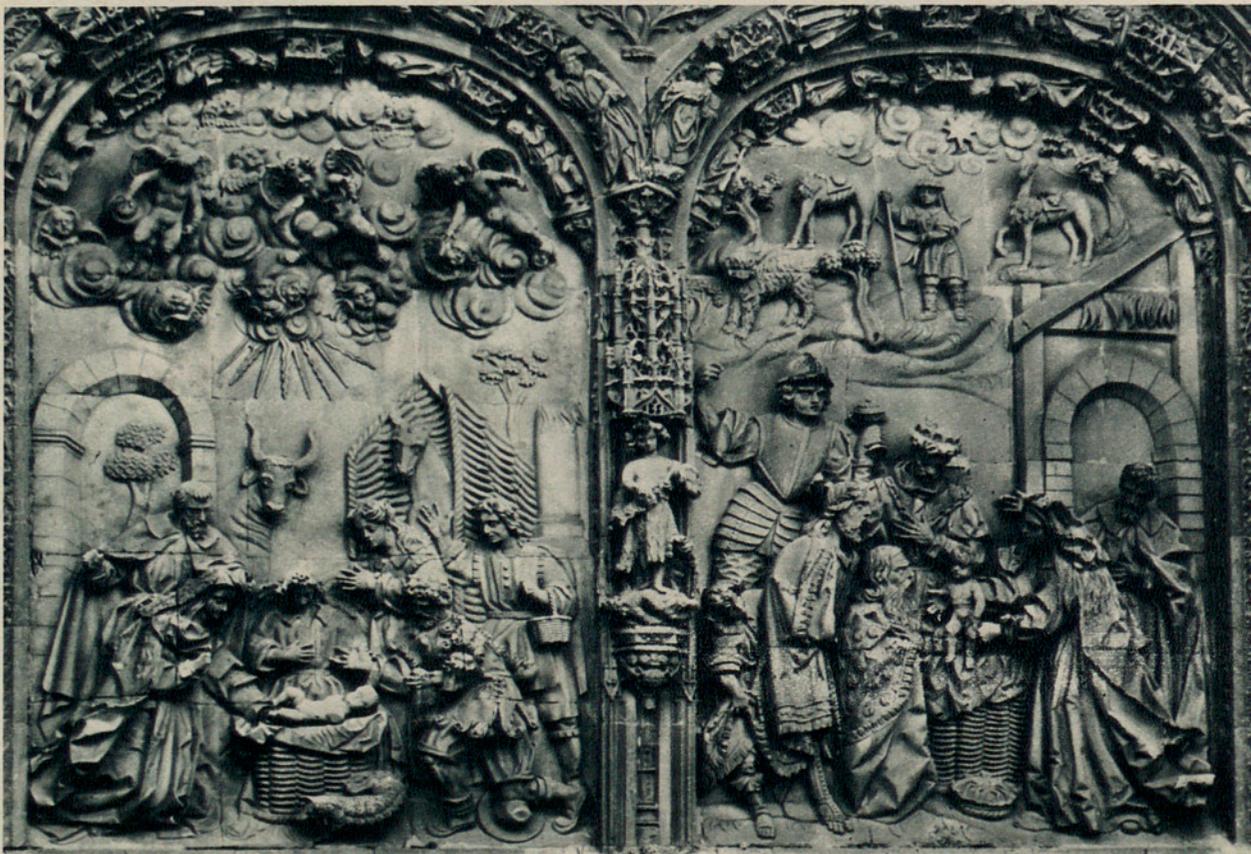


Fig. 294.—CRISTO DEL DESAMPARO, EN LA IGLESIA DE ESCURIAL (CÁCERES).



Figs. 295 y 296.—BALTASAR GONZÁLEZ: SAN ROQUE Y SANTA ISABEL, EN LA CAPILLA DE LA ORDEN TERCERA (MADRID).
Fig. 297.—RODRÍGUEZ Y PITI: RELIEVES DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA.

sin lograr nota alguna original. Hizo en 1655 unos pasos procesionales para Medina de Ríoseco, de los que se conserva el Descendimiento, copia bastante floja del de la Vera-Cruz, de Valladolid. Hizo también un Cristo del Perdón para los Trinitarios de Pamplona, y la coincidencia de tema lleva a Juan José Martín a atribuirle el de la Magdalena, de Valladolid, arrodillado y desnudo, con los brazos abiertos como en oración suplicante, tal como se le representó varias veces por entonces, entre ellas por Pereira en el famoso Cristo de los Dominicos del Rosario; el de Valladolid, flojo de modelado y de un dramatismo ingenuo y elemental, puede muy bien ser obra del Francisco Díez.

El asturiano Luis Fernández de la Vega trabajaba en el taller de Fernández, a cuya muerte marchó a Gijón, donde permaneció hasta su muerte, en 1675, caso de identificarse con el Juan Fernández de la Vega mencionado por Ceán como de familia noble y al que atribuye diversas imágenes; citaremos entre ellas una Magdalena en la capilla del Carmen, vestida de palma como las atribuidas a Gregorio, pero de tipo bien diverso. Hizo también varias obras para Gijón, el retablo de la capilla de los Pardos, en la colegiata de Salas, y los retablos de las capillas de los Vigiles (fig. 299), y de San Martín, en la catedral de Oviedo. Es escultor no estudiado y que merece, al menos, una monografía local. Acaso fuera discípulo suyo Antonio de Borja, que trabaja en las postrimerías del siglo y a quien el mismo Ceán atribuye obras en Oviedo, Gijón, Avilés y otras localidades asturianas.

También citaremos a Alonso de Rozas, con taller muy activo. Su obra principal fue el retablo mayor de las Clarisas, de Ríoseco, destruído cuando la francesada; mas se salvaron el Crucifijo, el San Francisco y el grupo de la Asunción, imitaciones de Fernández, pero ya movidas a lo barroco. Suyo es también el paso llamado de los Durmientes, hoy en el museo de Valladolid, hecho para la Penitencial de las Angustias y prueba de la degeneración a que había llegado la escuela.

Tomás de Sierra, nacido en el Bierzo a mediados del siglo y de familia de escultores, trabajó en Valladolid por 1672 a 1676 y también en Ríoseco, ciudad que trataba de emular en riqueza escultórica a Valladolid y donde murió en 1725; allí hizo un retablo para la Quinta Angustia, que no se conserva, y el mayor de la iglesia de Santiago, con traza de Joaquín Churriguera y grandes relieves, imágenes y ángeles, todo muy barroco y sin sustancial valor escultórico, salvo su perfecta adecuación a la grandiosa y exhuberante arquitectura.

Más calidad artística logra Juan de Ávila, que trabaja en las postrimerías del siglo y muere ya entrado el XVIII. Suyas son las esculturas del barroquísimo retablo mayor de Santiago de Valladolid, trazado por Blas Martínez de Oregón y realizado por Alonso de Manzano, con columnas salomónicas y lujo ornamental, que relega la escultura a muy secundaria función; lo principal de ella es el grupo central, con Santiago matamoros. En el Oratorio de San Felipe Neri tiene Juan de Ávila varias esculturas, entre las que descuellan el Cristo del Olvido, algo arcaizante, y una bonita Magdalena, que no sigue el tipo de Fernández.

Los recientes hallazgos documentales en los archivos salmantinos dan noticia de otros dos escultores, representantes tardíos de la escuela de Gregorio Fernández, Juan Rodríguez y Juan Piti. Del primero se sabe que en 1638 hizo una Inmaculada procesional para Palenzuela, y Diego Valentín Díaz se negó a pintarla, porque se había hendido; debía de ser muy joven. En 1658 hizo el retablo del convento de Jesús y María, en Valladolid, y en 1661 estaba en Salamanca, haciendo los relieves de la portada principal de la Catedral, con el Nacimiento y la Adoración de los Reyes (fig. 297), e imágenes de San Pedro y San Pablo; todo ello muy ba-

rroco, con quebraduras de paños aún más violentas que en Fernández y actitudes en movimiento excesivo, aunque de buen efecto. En 1664 hizo las esculturas del retablo mayor de San Julián y Santa Basilisa, en colaboración con Pedro Hernández, y más tarde, en 1674, colaboró con Juan Piti en la escultura del retablo de la Clerecía, perdida entre la opulencia de la arquitectura, que constituye una de las más suntuosas entre los retablos de fines del siglo. De Piti no tenemos más noticias. El hecho de proceder Rodríguez de Valladolid, hace creer que no había tenido continuadores la escuela de Antonio de Paz y de los escultores de Toro.

De otras ciudades castellanas apenas hay noticias. Solamente sabemos de un Juan de Pobes, santanderino, que en 1660 interviene en el retablo mayor de las Huelgas de Burgos, con el maestro arquitecto Policarpo de Nestrosa; sólo por conocerse sus autores merece citarse, pues la escultura no hace sino servir al conjunto, uno de tantos buenos retablos barrocos como hay en la región, al estilo de los trazados por Díaz del Ribero.

Ceán da la noticia de Miguel de Agüero y Fernando de Mazas, autores de las esculturas en piedra de la portada del hospital de San Agustín, en el Burgo de Osma.

Prueba de la falta de ambiente artístico en los viejos centros castellanos es la presencia en Madrid de escultores de allá, como los burgaleses Sánchez Barba y Gutiérrez, ya estudiados, y el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos, hijo de un escultor menos que mediocre. Sólo excepcionalmente aparecen buenas esculturas ajenas a lo madrileño, como el hermoso Crucifijo de la Agonía, en la capilla de la Orden Tercera, de Salamanca (fig. 301), tallado en nogal americano, sin pintar, obra del salmantino Bernardo Pérez de Robles, que había residido treinta años en Indias y lo trajo de allá, regalándolo a la capilla antes de 1674. Es lástima que no sepamos nada más de su autor, pues este Cristo lo acredita de buen escultor, dentro de la línea de Montañés más que de otro alguno, cosa nada extraña puesto que sus obras abundaban en las Indias.

Queda anónima la mejor escultura de este tiempo en la comarca leonesa, el San Juan Bautista de la catedral de Astorga (fig. 298), en retablo fechado en 1660. Está de pie, inclinado hacia delante, como si prestase oído a una voz de lo alto; la túnica, de piel de camello, deja desnudo el torso, fuerte y enjuto, así como brazos y piernas, en alarde de realismo y correcta anatomía; el modo de tratar los cabellos recuerda cosas sevillanas, sobre todo a Roldán, y le sirve de fondo un paisaje con peñascos y árboles, también de talla. La policromía, muy morena en las carnes y sombría en el fondo, realza los valores plásticos de esta magnífica talla, una de las más acertadas versiones del misterioso Precursor. De su éxito dan fe varias imitaciones, todas flojas, por la región; una de ellas pudo ser estudiada en la Exposición de Amigos del Arte de 1953; se decía proceder de Galicia, y figuraba a San Juan en la misma actitud y con fondo semejante, acompañado de una figura femenina que sería Santa Isabel, y ambos en altorrelieve, no como el San Juan de Astorga, que es estatua exenta.

Más tarde, ya en el siglo XVIII la escultura recibe nuevo impulso en Salamanca, Valladolid y Galicia, al amparo del florecer arquitectónico, mas sin lograr imponerse con independencia.

LA ESCULTURA BARROCA EN NAVARRA Y ARAGÓN. — La decadencia de la escultura en estas regiones, ya advertida en los comienzos del siglo, continúa a lo largo de él hasta poderse asegurar que no se produce una sola escultura de verdadero interés durante todo el XVII. Ambas regiones, y aun la Rioja, continúan fieles a la tradición renacentista de los grandes re-



Fig. 298.—IMAGEN DE SAN JUAN BAUTISTA (CATEDRAL DE ASTORGA).



Fig. 299.—LUIS FERNÁNDEZ DE LA VEGA: RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS VIGIL (CATEDRAL DE OVIEDO). Figura 300.—LA ANUNCIACIÓN, EN EL RETABLO DE LA IGLESIA DE LOS ARCOS. Fig. 301.—BERNARDO PÉREZ DE ROBLES: CRISTO DE LA ORDEN TERCERA (SALAMANCA). Fig. 302.—GREGORIO DE MESA: SAN JUAN BAUTISTA (CATEDRAL DEL PILAR, ZARAGOZA).

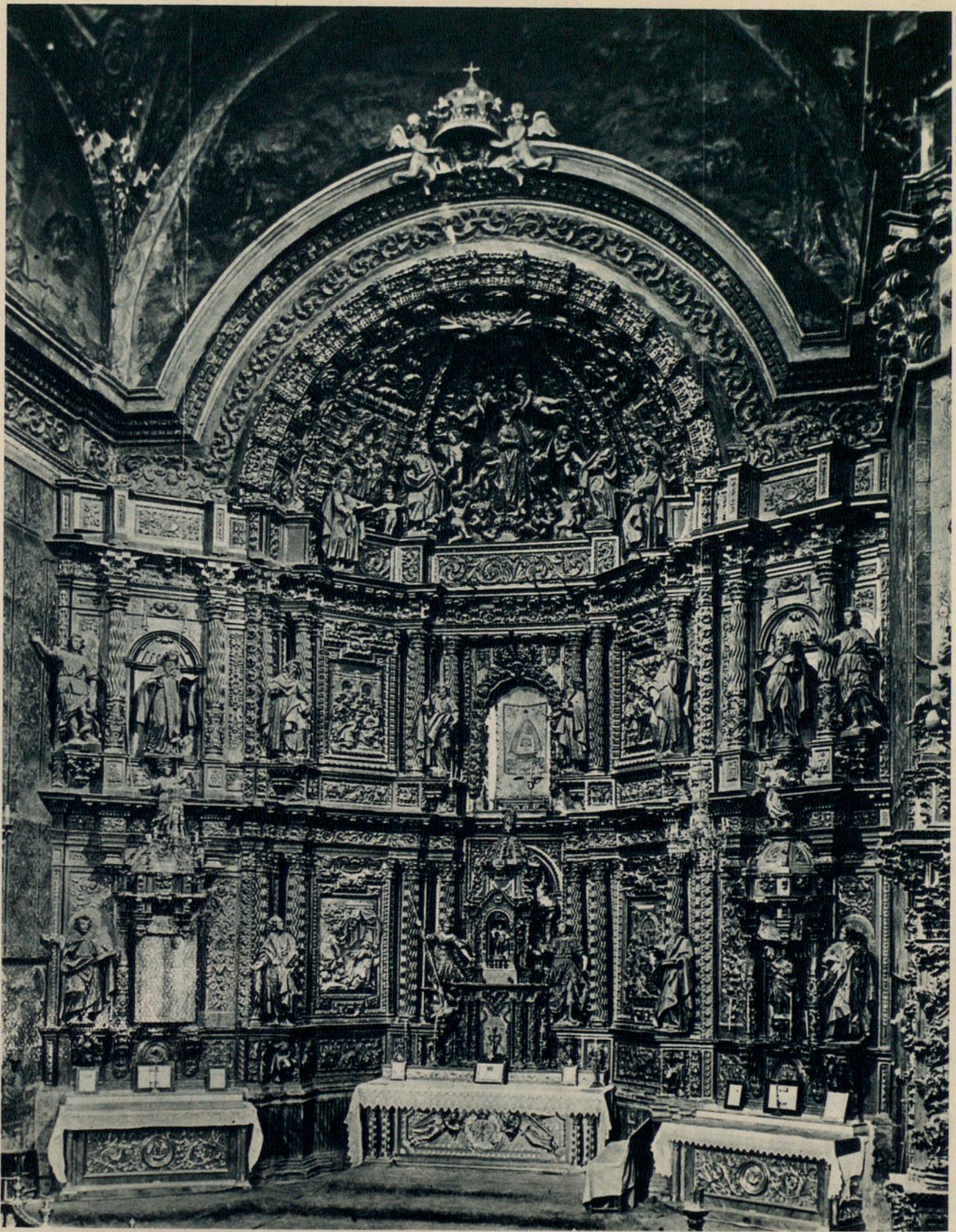


Fig. 303.—RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE LOS ARCOS (NAVARRA).

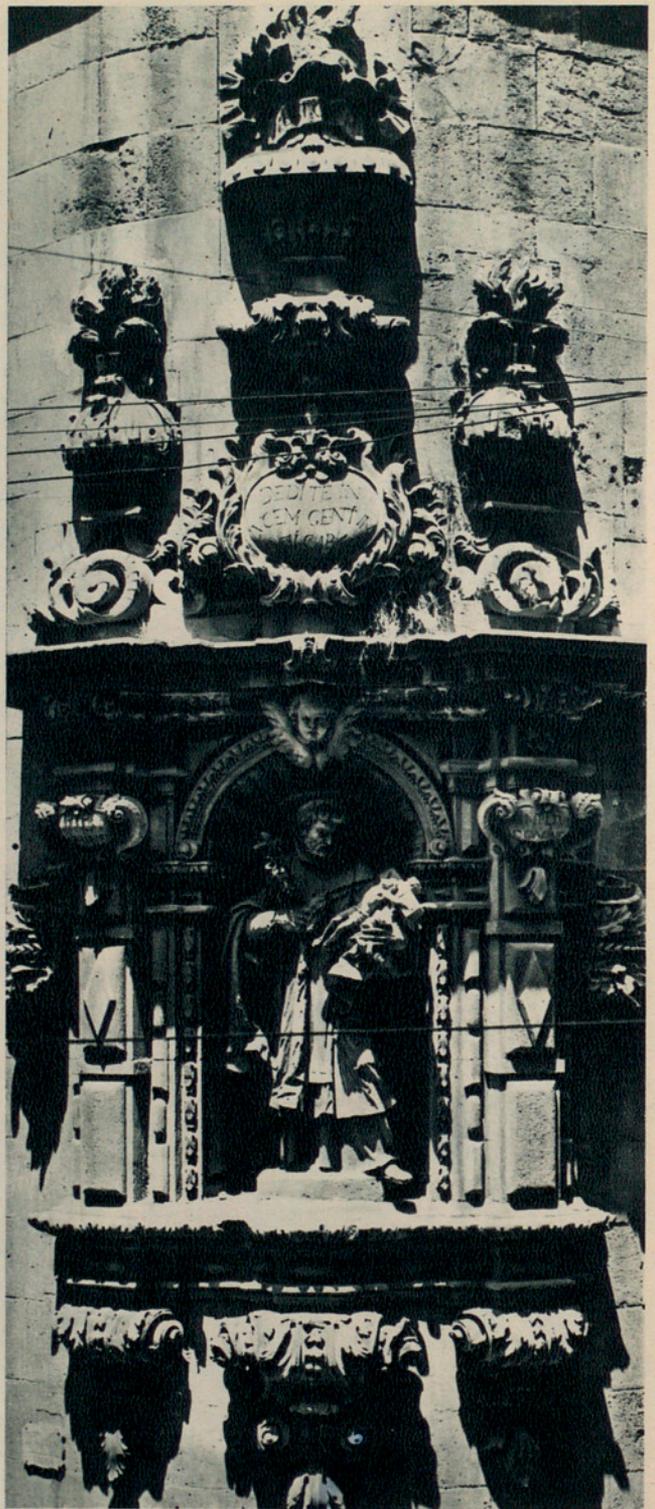


Fig. 304.—LUIS BONIFÁS: SAN PABLO, EN CASA DE CONVALECIENTES (BARCELONA). Fig. 305.—FRANCISCO DE SANTA CRUZ: SAN FRANCISCO JAVIER, EN LA IGLESIA DE BELÉN (BARCELONA).

tablos, en los que la imaginería tiene función muy secundaria, y cuando en el país vasco, antes unido a Navarra artísticamente, se emprende alguna obra de importancia, se recurre a Gregorio Fernández o a su escuela, como en el caso de los retablos de Vitoria y Aránzazu. Sólo a finales del siglo aparece en la Ribera de Navarra un grupo de retablos suntuosísimos, con columnas de estrías quebradas y todo relleno de ovas, palmetas, volutas y otros temas arquitectónicos, sin nada figurativo; la parte escultórica consiste en relieves y estatuas, que siguen la tradición manierista, con cierta penetración de influjo castellano. Las obras más notables del grupo son los retablos de Viana y Los Arcos (figs. 300 y 303), sobre todo este último, que llena toda la cabecera de la iglesia, con dos cuerpos divididos en cinco calles y seis entrecalles con estatuas, y en el remate, gran grupo de la Asunción; el conjunto resulta espléndido, aunque abrumador; mas la escultura es floja, con plegados angulosos, a lo Fernández, y composición amanerada, como obra de un escultor con más oficio que arte.

Debe señalarse la existencia en Aragón, a fines del siglo, de un grupo de retablistas paralelo al de la Ribera navarra, pero distinto en estilo. Son retablos de traza sencilla, con uno o dos cuerpos y ático, todos con columnas salomónicas; la escultura queda relegada a segundo término y no descuella por su excelencia. Figuran entre ellos los retablos de las parroquiales de Atea, Alhama, Cervera de la Cañada y Monreal de Ariza, y otros en Calatayud; pese a su barroquismo, los temas ornamentales proceden del plateresco y la escultura revela asimismo la persistencia de la técnica del siglo XVI, sobre todo en los relieves.

Hay noticia, sin embargo, de un escultor, Gregorio de Mesa, nacido en Calatayud hacia el año 1640; según Ceán, estudió en Tolosa de Francia y a su vuelta se estableció en Zaragoza, donde murió en 1701. Trabajó en la Seo, haciendo el baldaquino de la capillita del Cristo, en el trascoro, con sus esculturas, y en El Pilar, donde esuyo el San Juan Bautista, titular de su capilla (fig. 302). Hizo también esculturas en piedra, pues se le adjudican las tres de la portada de Santa Isabel; la del Santo titular en la de San Miguel, también suya, es de estuco. Además, se le atribuyen el retablo del Pilar, en la iglesia de San Felipe y Santiago, y un San Juan Bautista, en la parroquial de La Muela, muy semejante al de la Seo. Es Gregorio de Mesa el único escultor de cierta valía que produjo la región; sus obras descuellan por un barroquismo muy acentuado.

El mejor conjunto del XVII aragonés es la capilla de Villahermosa, en la iglesia del Seminario de San Carlos, en Zaragoza, que data de 1692, y cuyo retablo lleva esculturas de tipo sevillano; los dos orantes de los sepulcros, de alabastro, parecen italianos. Ha de tenerse en cuenta que la duquesa, doña María Enríquez de Guzmán, pertenecía a una de las más linajudas familias de Sevilla.

LOS BARROCOS CATALANES. — La decadencia política y económica de Cataluña en el siglo XVII, se acentúa luego con la rebelión y la guerra, por lo que no es de extrañar que no florecieran las artes en la región, en difíciles relaciones con la Corte, donde radicaban centros artísticos de gran actividad, y reducida a un estado de provinciano aislamiento. La tradicional artesanía medieval se mantiene, sin embargo, y si faltan grandes artistas, no así activos talleres, que bastaron a satisfacer las no copiosas necesidades artísticas, entre las opuestas influencias de Castilla, Italia y Francia.

Apenas existen en Cataluña imágenes aisladas ni, en absoluto, pasos procesionales. En cambio, la tradición renacentista de la escultura ornamental se mantiene hasta el siglo XVIII,

con profusión de estatuas de piedra, y asimismo la escultura sepulcral en alabastro, aunque reducida a mera ornamentación. La escultura en madera desempeña función secundaria en los grandes y ostentosos retablos barrocos, equivalentes a los de la Ribera de Navarra y la comarca de Calatayud. Todos estos trabajos estaban en manos de dinastías de escultores, tan íntimamente enlazados padres e hijos, que resulta muy difícil separar sus obras respectivas: los Bonifás, Grau, Tramulles, Santa Cruz. Ellos crean un estilo muy homogéneo, de buena artesanía, pero de modesta calidad artística.

Luis Bonifás, bisabuelo del Luis Bonifás Marsó, escultor famoso del siglo XVIII, trabajó en la decoración escultórica de la Casa de Convalecencia de Barcelona, entre 1672 y 1678, haciendo unas gárgolas y la estatua de San Pablo (fig. 304), de piedra policromada, que se alza en el patio, obra de vigoroso arranque barroco, a la italiana, e hizo también un San Miguel, titular de su iglesia del Puerto, que no existe. Un Francisco de Santa Cruz, seguramente hijo y discípulo del escultor del mismo nombre que hizo el perdido retablo de la Trinidad, trabajaba en Barcelona en el último cuarto del siglo. Intervino en la decoración de la iglesia de los jesuitas de Belén, haciendo, en 1690, un gallardo San Francisco Javier, de piedra, en el ángulo de la fachada (fig. 305), según es costumbre en muchos edificios barceloneses, y un San Juan Bautista, en la portada de la Rambla; las esculturas de la portada principal: un relieve de la Natividad y dos estatuas de San Ignacio y San Francisco de Borja, son de otra mano y bastante flojas. El mismo Santa Cruz había realizado en 1681 el retablo de San Severo, en la Catedral, muy barroco, con rica ornamentación arquitectónica, imagen del santo titular y relieve de su vida, todo fastuoso pero sin cosa de notar en su escultura.

También fue discípulo de Santa Cruz, el Viejo, Miguel Sala, nacido en Cardona en 1627, que colaboró con su maestro y quedó al frente del taller al morir éste en 1658. Escultor de un barroquismo muy italianizante, se conservan de él un San Cayetano, de piedra, en el Museo, procedente de la portada de su iglesia de Barcelona (fig. 306), y un San Francisco Javier yacente, en la Catedral (fig. 308), firmado en 1688 y sin duda inspirado en el San Alejo de Pujol; se halla situada esta imagen ante el retablo de San Paciano, con el que ofrece semejanzas de estilo que permiten asimismo atribuírselo. Murió Sala en 1704.

Juan Grau y su hijo Francisco, de familia de escultores de Manresa, hacen, en 1660, los enterramientos de los duques de Segorbe y Cardona, en el Monasterio de Poblet, cegando los arcos sobre que descansan las tumbas reales con una pesada decoración en alabastro, con cariátides y temas arquitectónicos de tipo arcaico, en estilo italiano. Destrozado todo por los revolucionarios en 1822, al restaurárseles recientemente han sido desmontados y colocados en una capilla, a los pies de la nave de la Epístola.

Juan Grau muere en 1685; sus hijos continuaron la decoración de la capilla de los Santos Cuerpos, en la Seo de Manresa. La obra principal de Francisco es la decoración y sepulcros de la capilla de la Concepción, en la catedral de Tarragona, fundada en 1634 por el prior Girón de Rebolledo para sepultura suya y de su familia; Juan Rovira hizo el retablo, Vicente Roig, la imagen de la Virgen, y Francisco Grau, los suntuosísimos sepulcros (fig. 309), retrasadamente renacentistas, con profusa decoración italianizante, en la que campean temas ornamentales, figuras alegóricas y niños desnudos, todo tan primoroso de técnica como falto de originalidad. El mismo Grau hizo, en 1689, el retablo de la Preciosísima Sangre, en la Seo de Manresa, en colaboración con los escultores manresanos Ferríol y Sunyer, y en la Santa Cueva, el monumental frontispicio y el retablo, también de alabastro, en cuya talla era maestro; aunque aquí



Figs. 306 y 308.—MIGUEL SALA: SAN CAYETANO (MUSEO DE BARCELONA), Y SAN FRANCISCO JAVIER YACENTE (CATEDRAL DE BARCELONA). Fig. 307.—JOSÉ SUNYER: ÁNGEL (RETABLO DE IGUALADA).

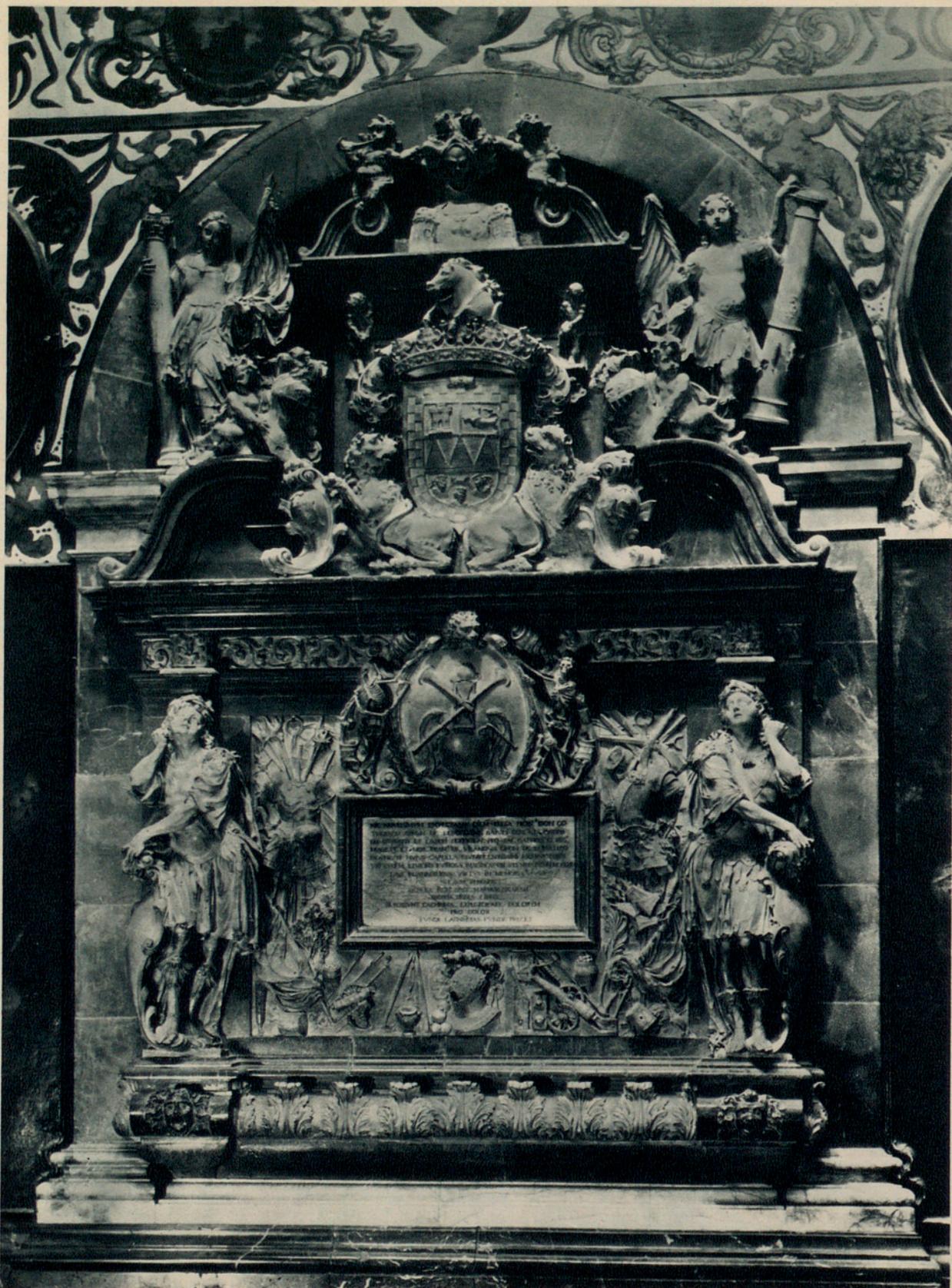


Fig. 309.—FRANCISCO GRAU: SEPULCRO DE D. GODOFREDO GIRÓN DE REBOLLEDO, EN LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN (CATEDRAL DE TARRAGONA).

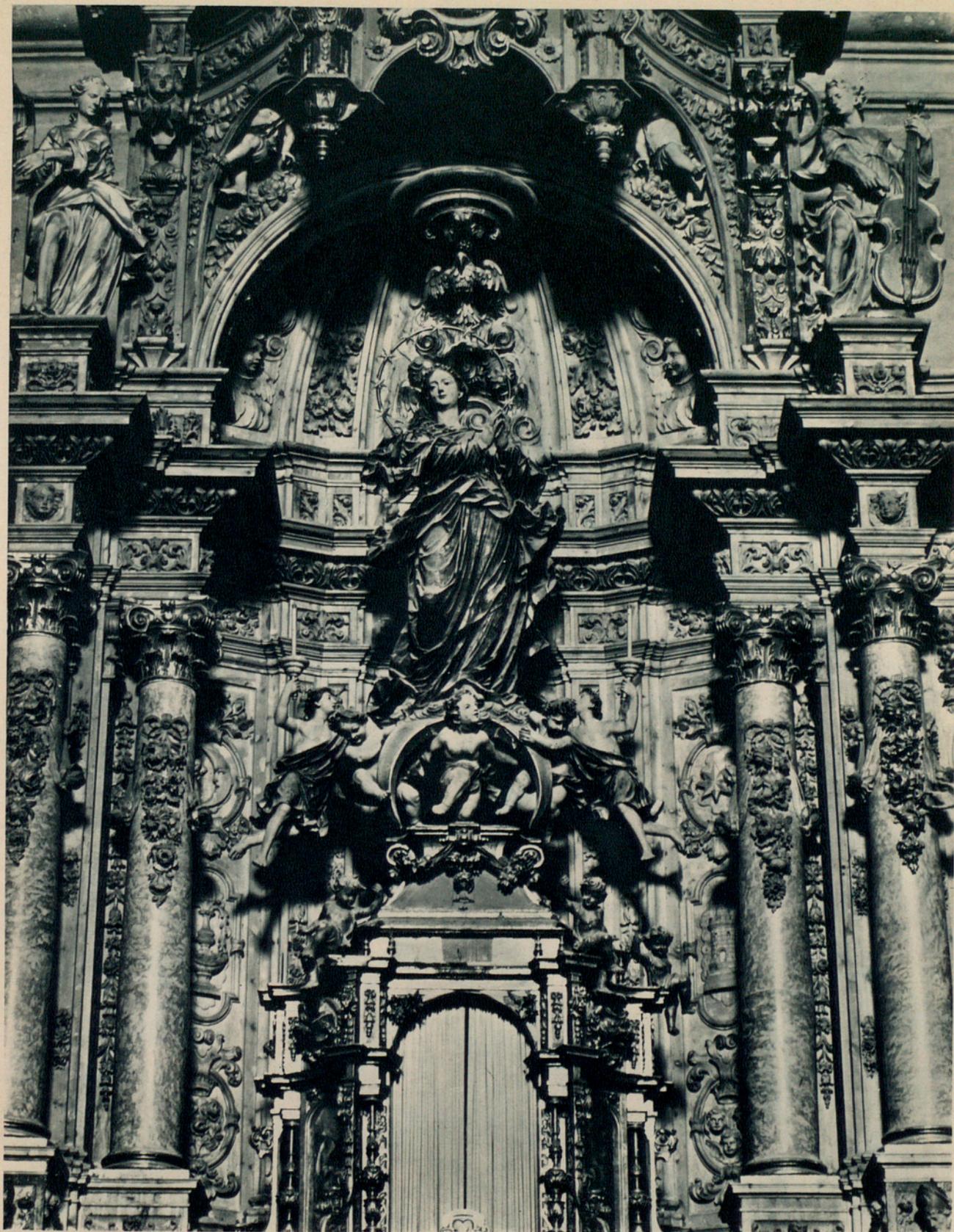


Fig. 310.—JOSÉ SUNYER: LA ASUNCIÓN, EN EL RETABLO DE IGUALADA.



Fig. 311.—JOSÉ SUNYER: PORMENOR DEL RETABLO DE IGUALADA.

se limitó a la parte ornamental, corriendo los relieves a cargo de Sunyer, probablemente su discípulo.

El citado José Sunyer cierra la serie de los escultores catalanes dignos de mención en este tiempo. Él pertenece a otra de esas dinastías artísticas en las que la repetición de un mismo nombre hace difícil, como en los Pujol, el separar a sus diferentes miembros. En el caso de José Sunyer su actividad conocida alcanza a setenta y nueve años, desde su primera intervención documentada, en 1672, hasta su muerte, en 1751; aun concediéndole gran precocidad, resulta contratando obras con cerca de noventa años, pues no habría de tener al morir menos de noventa y cuatro. Tal longevidad hace probable, como veremos, que se trate de dos artistas del mismo nombre.

Sunyer es el más característico constructor de esos grandes retablos dorados, entonces en boga, a base de columnas salomónicas, cubiertos de fastuosa decoración y con esculturas que no tienen otro mérito que la habilidad técnica. En 1672, su primera fecha, hace un retablo para Navarcles, en colaboración con su padre, Pablo, y ambos realizan dos años después el de Serarols. Se interrumpen luego las noticias, suponiéndose que pasó a Colliure, en el Rosellón, para trabajar con Luis Generes, escultor del que se tienen abundantes noticias desde 1656. Aparece de nuevo en Manresa en 1689, trabajando con Francisco Grau en el retablo de la Preciosísima Sangre, como ya se dijo; pero hubo de volver al Rosellón, pues allí se centran sus obras hasta 1710, con los retablos de Prades y Colliure, y los de Oseja y Font-Romeu, en la Cerdaña francesa. Años más tarde realiza la decoración del camarín de la Virgen, en esta última ciudad.

A partir de 1718 aparecen de nuevo en Manresa documentos referentes a José Sunyer; pero el cambio de residencia, lo avanzado de las fechas y, sobre todo, la evolución de su estilo hacen probable que toda esta etapa corresponda a un segundo José Sunyer, hijo del anterior, que sería el autor del gran retablo de Igualada, la sillería de la catedral de Manresa, el retablo de la capilla del Santísimo, el de Santa Clara de Vich, los relieves de la Santa Cueva, en el retablo de Francisco Grau, y otras obras en Manresa, a más de la decoración de una capilla en Santa Catalina de Barcelona. Del retablo de Igualada (figs. 307, 310 y 311), perdido, se salvó la escultura casi por entero; es de estilo barroco francés, poco original, pero que constituía con el retablo un conjunto de gran efecto decorativo.

El taller manresiano de los Sunyer, en manos del nieto y del biznieto, ambos Pablo de nombre, continúa en actividad durante todo el siglo XVIII.

LA ESCULTURA BARROCA EN VALENCIA Y MURCIA. — No fue en estas regiones más fecunda que en Cataluña la escultura barroca. A comienzos del siglo trabajó en Valencia Juan Muñoz, según datos de Ceán, quien dice que era valenciano y cita allí como suyas, en San Juan del Mercado, las estatuas de los Santos Juanes, varios Crucifijos, uno en el Remedio, otro en el Seminario, otro en San Martín y otro en Santa Fe, y el San Eloy y la Santa titular en la parroquia de Santa Catalina. Nada de ello existe, pero se considera a Muñoz como iniciador allí de una pequeña escuela. Lo comprobado de él es que tuvo taller en Madrid entre 1603 y 1631, en que muere. Lo único conservado de cuantas obras se le adjudican, la imaginería del retablo del convento de la Encarnación, en Madrid, no fue realizada por él, sino por Juan González, como en su lugar se dijo; otro tanto ocurre con el retablo de Guadalupe, en el que había de intervenir con Giraldo y Jorge Manuel Teotocópuli; pero, como consta que

trabajaba por cuenta suya un desconocido Juan de Campos, es de creer que Muñoz era más bien dirigente y organizador que escultor.

El mismo Ceán cita en Valencia, como discípulo de Muñoz, a Tomás Sanchís, que hace los cuatro Doctores del retablo de San Juan del Mercado y otras imágenes en diferentes iglesias, sobre todo las del retablo mayor del convento de Santo Domingo. Acabó por irse a Madrid, donde murió.

Desaparecidas todas las obras citadas, sólo por referencias podemos valorarlas; mas, al parecer, la escultura valenciana de la primera mitad del siglo se presenta íntimamente ligada a la madrileña, como adherencia provinciana suya.

Otro escultor de comienzos del siglo fue Fr. Gaspar de San Martí, carmelita, a quien se atribuían diversas obras en el Carmen Descalzo, de Valencia, sobre todo el retablo principal; nada se conserva, sin embargo. Murió en 1644. Ya en los finales del siglo trabaja Matías Miguel, cuya única obra conocida, el retablo de Buñol, fue destruído en 1936; era de tipo tradicional, muy clásico de traza, pero su escultura mostraba cierto realismo a lo castellano, lo que induce a considerar a este escultor como el último representante de la escuela de Juan Muñoz. El retablo se comenzó en 1693; pero el nombre de Matías Miguel figura hasta 1744, aunque no hay cita de otras obras.

En la segunda mitad del siglo aparecen trabajando en Valencia escultores italianos. Juan Bautista Morelli, discípulo de Algardi y escultor de la corte de Francia, se viene a Valencia en 1659 y allí modela figuras de barro, hasta que Velázquez lo llama a Madrid para hacer trabajos en estuco y modelos para fundir en bronce. Más importancia tiene la familia de los Capuz. El genovés Julio Capuz se estableció en Onteniente en la segunda mitad del siglo y encabeza una de las dinastías de artistas tan frecuentes en Levante; el hijo, también Julio, estaba vecindado en Valencia en 1662, y sus tres hijos, Leonardo Julio, Raimundo y Francisco, fueron también escultores. La obra de los cuatro se confunde, produciendo sobre todo estatuas de piedra muy barrocas, al modo genovés. Leonardo Julio, el más barroco de ellos, labró las estatuas de la portada del Carmen, en Valencia, y el retablo de la Santa Cueva de Segorbe. Raimundo estuvo en la Corte, trabajó para Felipe V y fue escultor de cámara de Luis I; volvió luego a Valencia y allí murió, en 1743; de sus obras se conservan las estatuas de la portada de San Miguel de los Reyes, pues nada queda de sus figuritas de barro, al modo napolitano. Francisco, el menor de los Capuz, fue fraile dominico y se especializó en pequeñas esculturas de marfil. Lo principal de la obra de los Capuz pertenece ya al siglo XVIII avanzando.

Otro extranjero que trabaja en Levante es el alsaciano italianizado Nicolás de Busi, nacido en Estrasburgo en 1651 y traído a España, desde Italia, por don Juan de Austria. Tuvo cargo de escultor de Cámara de Felipe IV y Carlos II, quien le dio el hábito de Santiago, según noticias de Ceán, no comprobadas; luego pasó a Murcia, donde aparece en 1688, junto con el napolitano Vicente Nicolás Salzillo. En 1605 Busi se hizo fraile mercedario, y murió en la Merced de Valencia en 1706. Al parecer era barrista, pero su única obra documentada es la portada de la basílica de Elche; lo restante suyo se confunde con lo de Salzillo el Viejo, escaso y poco importante.

La presencia en Murcia de Busi y de Salzillo da lugar a la formación de una escuela local, que en manos del segundo Salzillo, Francisco Antonio, el hijo de Nicolás, habría de convertirse en una de las principales productoras de escultura policromada del siglo XVIII.

* * *

Este es el panorama que presenta la escultura española durante el siglo XVII. Paralelamente a la pintura, desarrolla su mayor pujanza en la primera mitad del siglo y se mantiene luego en los decenios inmediatos, para decaer al final, a compás con el agotamiento de la vida toda de España. El siglo XVIII, que trae, con el cambio de dinastía, un cambio total de orientación artística, relega nuestra tradicional escultura policromada a un plano inferior, desdeñada por los cultos y desprovista de escultores capaces de hacerla reaccionar.

Aún logra el Barroquismo, en los comienzos del siglo, producir obras escultóricas superiores en valía a las pinturas tradicionales coetáneas, y la tradición es tan fuerte, que acaba por infiltrarse en los extranjerizados maestros de la Academia; pero es su última victoria. Después, no queda sino la industrialización progresiva de la escultura religiosa, que lleva a la perversión del gusto de aquel pueblo que había sabido valorar, con justeza crítica, las imágenes de Gregorio Fernández, de Montañés, Roldán, de Cano y Mena. Al mismo tiempo, la escultura profana caía enteramente del lado del gusto extranjerizante. Cuando ha querido reaccionar, no ha encontrado nuestra escultura más caminos que la vuelta plagiaría al arte del pasado o la desorientación, para crear el arte del presente. Y así andamos.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES

- ALONSO CORTÉS, Narciso. "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII" (Bol. Acad. Hist., 1922, tomos LXXX y LXXXI).
- ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. "La escultura española" (En Stegmann: La escultura en Occidente. Labor, núms. 78-79).
- ARAUJO, Celestino. "Historia de la Escultura en España en los siglos XVI a XVIII". Madrid, 1885.
- ARFE, Juan de. "De varia conmensuración para la escultura y arquitectura". Sevilla, 1585.
- CALVERT. "Sculpture in Spain". 1912.
- CEÁN BERMÚDEZ, Agustín. "Diccionario histórico... de las Bellas Artes en España". Madrid, 1800.
- DIEULAFOY, Marcel. "L'Estatuaire polycrome en Espagne". 1908.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. "La Inmaculada en la escultura española" (Miscelánea Comillas, XXIII).
- GÓMEZ-MORENO, M. E. "Breve historia de la Escultura española". Madrid, 1951.
- "La policromía en la escultura española (Escuela de Artes y Oficios, Madrid, 1943).
- GÜELL, J. A. "La sculpture polycrome religieuse espagnole". París, 1925.
- HOLANDA, Francisco de. "De la pintura antigua" (R. Acad. de Bellas Artes de San Fernando, 1921).
- JUSTI, Karl. Estudios sobre Arte español, en el Baedeker de España y Portugal.
- LAFOND, Pierre. "L'Esculpture espagnole". 1908.
- LOZOYA, Marqués de. "Historia del Arte Hispánico". Barcelona, 1931-1947.
- MAYER, August L. "Spanische Barock Plastik". München, 1923.
- PACHECO, Francisco. "Arte de la Pintura" (Ed. de Sánchez Cantón. 1956).
- "Libro de descripción de verdaderos retratos...". (Ed. J. M. Asensio. Sevilla, 1886).
- PALOMINO, Antonio A. "Museo Pictórico". 1724.
- PANTORBA, Bernardino de. "Imagineros españoles". Madrid, 1952.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal. "Colección de documentos para la Historia de las Bellas Artes en España" (Mem. Acad. Esp., tomo XI, 1914).
- PILLIMENT, Georges. "L'esculpture baroque espagnole" (Biographies et Bibliographies, par Nadine Daniloff). París, 1945.
- PONZ, Antonio. "Viaje de España". Madrid, 1783.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco-Javier. "Fuentes literarias para la Historia del Arte español". Madrid, 1926-1941.
- "San Francisco de Asís en la escultura española". Madrid, 1926.
- VIÑAZA, Conde de la. "Adiciones al Diccionario.... de Ceán Bermúdez". Madrid, 1894.
- WEISSE, G. "Spanische Plastik, aus sieben Jahrhunderten". Reullingen, 1925-1939.
- ZARCO DEL VALLE, M. R. "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España" (Col. Doc. ined. para la Historia de España, tomo LV, Madrid, 1870).

CASTILLA

- El Museo de Valladolid. (Centro de Estudios Históricos: fichero de Arte antiguo.) 1933.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan. "Catálogo del Museo de Valladolid". 1930.
- "Las Cofradías, las Procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid (Bol. Mus. prov. B. A. Valladolid), 1925-1930).
- "De Arte en Valladolid."
- BOSARTE, Isidoro de. "Viaje artístico a varios pueblos de España". Madrid, 1804.
- CANDEIRA, Constantino. "Guía del Museo nacional de Escultura de Valladolid". 1945.
- CASTRO, Dr. Luis de. "Un médico en el Museo. Estudio biológico-artístico del Museo Nacional de Escultura de Valladolid". 1954.
- GARCÍA CHICO, Esteban. "Catálogo monumental de España". Valladolid. 1956.
- "Documentos para la Historia del Arte en Castilla. II: Escultura". Madrid, 1942.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. "Catálogo monumental de España: León". Madrid, 1925.

- GÓMEZ-MORENO, Manuel. "Catálogo monumental de España: Salamanca" (Inédito).
 MARTÍ MONSÓ, José. "Estudios histórico-artísticos relativos... a Valladolid". 1898-1901.
 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "Escultura barroca castellana". Madrid, 1959.
 — "La policromía en la escultura castellana" (Archivo Esp. de Arte. 1953, pág. 295).
 — "Los ideales artísticos en la imaginería castellana" (Rev. Ideas Estéticas, XII, 28).
 — "El Museo Nacional de Escultura y los pasos de Semana Santa" (Valladolid Artístico, 1955).
 — "Esculturas vallisoletanas en la catedral de Orense" (Cuadernos de Estudios Gallegos, XLIX, 1961).
 NAVARRO GARCÍA, R. Y REVILLA VIELVA, R. "Catálogo monumental de España: Palencia". Palencia, 1930-1946.
 SALTILLO, Marqués del. "Artistas y artífices sorianos en los siglos XVI y XVII". Madrid, 1948.

ANDALUCÍA

- "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía" (Publ. del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.)
 ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. "Historia del Arte Hispano-americano". Barcelona, 1950.
 GESTOSO PÉREZ, José. "Sevilla monumental y artística". Sevilla, 1889-1892.
 — "Diccionario de artífices de Sevilla". 1899-1909.
 GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. "Guía de Granada". Granada, 1892.
 HARKTH-TERRÉ, Emilio. "La obra de los escultores españoles en el Virreinato del Perú". Lima, 1956.
 HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ; SANCHO CORBACHO, H. Y COLLANTES DE TERÁN, F. "Catálogo monumental de Sevilla" (en publicación).
 HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Arte y artistas de la primera mitad del siglo XVII" (Correo de Andalucía, 17 agosto a 30 sept. 1928).
 — "Aportaciones al estudio de la imaginería barroca andaluza" (Arch. Hispalense, núm. 60, 1953; núm. 70, 1955).
 — "El retablo sevillano en el siglo XVII". Sevilla, 1931.
 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. "Arquitectos, pintores y escultores vecinos de Sevilla". Sevilla, 1928.
 — "Retablos y esculturas de traza sevillana". Sevilla, 1928.
 — "Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés". Sevilla, 1929.
 — "Desde Martínez Montañés a Roldán". Sevilla, 1952.
 PACHECO, Francisco. "Libro de los retratos" (Ed. Jerónimo Asensio, Sevilla, 1886).

TRANSICIÓN AL REALISMO

- CASTRO, José Ramón. "Cuadernos de Arte navarro: B) Escultura". Pamplona, 1949.
 MENCOS, Xavier. "Algunas notas documentales para el arte navarro de los siglos XVI, XVII y XVIII" (Príncipe de Viana, 1946).
 SEGURA, R. G. "El retablo mayor de Fuenmayor (Rioja) y algunas noticias de su escultor Bascardo" (Bol. Soc. Esp. Ex. 1943).
 GARCÍA CHICO, Esteban. "Los artistas de la colegiata de Villagarcía de Campos" (Bol. Sem. Art. y Arq. Valladolid, 1955).
 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. "El retablo de la colegiata de Santa María de Campos" (Bol. Sem. A. y A. Valladolid, 1952).
 ORUETA, Ricardo de. "La escultura funeraria en España" (Prov. de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara). Madrid, 1919.
 HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Notas de Arte" (Sobre Ocampo). (Correo de Andalucía, 21-31 Octubre 1928).
 — "La imagen del Santo Cristo de Medinaceli" (Arch. Hisp. 58-59, 1953).
 LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Esculturas en marfil de Gaspar Núñez Delgado". (Arte Español, 1950, pág. 97).
 — "Un nuevo Cristo en marfil de Gaspar Núñez Delgado". (Academia, II, núm. 1, 1953).
 OROZCO DÍAZ, Emilio. "Los Hermanos García". Granada, 1934.

GREGORIO FERNÁNDEZ Y LA ESCUELA CASTELLANA

- AGAPITO Y REVILLA, Juan. "La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. II: Gregorio Fernández". Valladolid, 1929.
 BATTEMBERG, Federico. "Algunos retablos de la iglesia de San Miguel de Valladolid" (Bol. del Sem. A. y A. Valladolid, 1944).
 CHAMOSO, J. "El museo de la catedral de Orense" (Bol. Com. Pr. Mon. Orense. 1956).
 DÍAZ SÁNCHEZ, Ángel. "El Cristo de Conjo, de Fernández" (Bol. Soc. Cast. Ex., tomo VI, pág. 337).
 ESCANCIANO, Servando. "Una Inmaculada de Gregorio Fernández en la catedral de Astorga" (Arch. Esp. Arte, 1950).
 GARCÍA CHICO, Esteban. "Gregorio Fernández". Valladolid, 1952.
 GÓMEZ-MORENO, M. E. "Gregorio Fernández". Col. "Artes y Artistas". 1953.
 HORNEDO, Rafael M.ª, S. J. "Tallas ignacianas de Gregorio Fernández y sus imitadores" (Razón y Fe. T. 153, Enero-Febrero 1956).
 LÓPEZ BARRIENTOS, M. Pilar. "El retablo mayor del convento de Sta. Isabel de Valladolid" (Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid, tomo VIII).
 ORUETA, Ricardo de. "Gregorio Hernández". Madrid, 1920.
 OTERO TÚÑEZ, Ramón. "Evolución estilística de Gregorio Fernández" (Bol. Univ. Compostela núm. 65, 1957).

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Gregorio Fernández y Francisco Ribalta" (Arch. Esp. Arte. tomo XV, 1942).
 SOBREMONTÉ, Fr. Matías de. "Historia del convento de San Francisco, de Valladolid" (Manuscrito inédito de 1660).
 VERA, Juan de. "Una obra desconocida de Gregorio Fernández en la catedral de Segovia" (Arch. Esp. Arte, 1955).
 — "Gregorio Fernández, autor del Cristo yacente de S. Martín de Segovia" (Bol. Soc. Esp. Ex. 1951).

GARCÍA CHICO, Esteban. "El retablo de San Antón, en la iglesia de San Juan de Nava del Rey" (Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid, tomo XIX).

— "Los templos riosecanos". Valladolid, 1955.

— "Artistas montañeses: Francisco Díaz de Tudanca, escultor" (Altamira, 1954).

GONZÁLEZ, Julio. "El retablo del altar mayor de la Clerecía de Salamanca" (Arch. Esp. de Arte, XV, 1942).

VERA, Juan de. "El retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Gaillos" (Estudios Segovianos, 1954).

ESCUPTORES DE MADRID

CASAL, Conde de. "Obras de arte... en conventos madrileños" (Arch. Esp. de Arte, 1953).

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. "Iconografía española: el Cristo de los Dolores" (Arch. Esp. de Arte, 1954).

— "Domingo de la Rioja: El Cristo de Felipe IV en Serradilla" (Arch. Esp. de Arte, 1952).

MACEDO, Diego de. "Notas sobre o imaginario Manuel Pereira" (Belas Artes. Lisboa, 1956).

MACHO ORTEGA, Francisco. "Sobre San Andrés y la capilla de San Isidro, en Madrid" (Bol. Soc. Esp. Ex. 1918).

PERDREAU. "Los grandes imagineros: Domingo de la Rioja" (Gaceta de Bellas Artes. Madrid, 1934).

SALTILLO, Marqués del. "Efemérides artísticas madrileñas" (Bol. Soc. Esp. Ex. 1948).

SANTOS, Reinaldo dos. "A escultura em Portugal" (sobre Pereira). Lisboa, 1950.

SERRANO FATIGATI, Enrique. "La escultura en Madrid" (Bol. Soc. Esp. Ex. tomo XVI, 1909).

TORMO, Elías. "Las iglesias del antiguo Madrid". Madrid, 1927.

— "En las Descalzas Reales". Madrid, 1916-17.

— "La clausura de la Encarnación" (Bol. Soc. Esp. Ex. XXV, 1917).

— "Sobre la capilla de la V. O. T." (Bol. Soc. Esp. Ex. 1915 y 1918).

— "Informes académicos sobre la Iglesia de San Andrés de Madrid" (Bol. R. Acad. de S. Fernando, 1925. Bol. R. Acad. H., 1926).

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y LA ESCUELA SEVILLANA

VARIOS. "Homenaje a Montañés". Sevilla, 1938.

— "Homenaje a Montañés": Revista de Ideas Estéticas. 1950.

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. "Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala" (Arch. Esp. de Arte, 1947, pág. 285).

ESTEVE, Manuel. "San Miguel, joya jerezana" (Rev. Aieneo, Jerez; Oct.-Dic. 1927).

GÓMEZ-MORENO, M. Elena. "Juan Martínez Montañés" (Ed. Selectas, Barcelona, 1942).

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Juan Martínez Montañés" (Col. Artes y Artistas, 1949).

— "Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina" (Bol. Bellas Artes. IV, 1949).

— "Montañés y la ideología de su tiempo" (Arch. Hispalense, t. X).

JIMÉNEZ PLACER, Fernando. "Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez" (Arch. Esp. Arte, núm. 46, 1941).

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. "Homenaje a... Montañés" (Arch. Hispalense, tomo X).

— "San Jerónimo penitente... de Martínez Montañés". Sevilla, 1948.

— "Notas históricas: Montañés y Pacheco en Portacoeli" (El Liberal, Sevilla, 8 y 12 Dic. 1934).

— "La Hermandad y la imagen de Jesús de la Pasión". Sevilla, 1939.

MONTOTO DE SEDA, Santiago. "Martínez Montañés en el Archivo de Indias". Sevilla, 1921.

MURO OREJÓN, Antonio. "Juan Martínez Montañés, arquitecto de retablos" (Bol. Bellas Artes, IV, 1939).

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Comentarios en torno a Juan de Mesa". Sevilla, 1933.

— "Más sobre Juan de Mesa" (Correo de Andalucía. núms. 22-VII, 15-IX y 5-XI del 1928, y 25-I de 1929).

— "La Universidad Hispalense y sus obras de Arte". Sevilla, 1942.

MESA, J. DE, Y GISBERT, T. "Una talla sevillana del XVII en Bolivia" (Arch. Esp. de Arte, 1954).

MONTERO, Manuel, S. I. "El S. Francisco Javier de la iglesia de Portacoeli ¿obra de Juan de Mesa?" (Arch. Hispalense, t. XXI, página 147).

PEMÁN PEMARTÍN, César. "El Cristo de la Buena Muerte, de Cádiz" (Arch. Esp. de Arte, 1943, pág. 115).

ROMERO DE TORRES, Enrique. "Catálogo monumental de España": Cádiz. 1934.

SALAZAR BERMÚDEZ, M. Dolores. "Pedro Roldán" (Tesis doctoral). Madrid, 1955.

SANCHO CORBACHO, H. "Alejandro de Saavedra, entallador" (Arch. Hispalense, 1945).

— "El escultor Alfonso Martínez en Cádiz" (Arch. Hispalense, 1942).

SANCHO DE SOPRANÍS, Hipólito. "Artistas sevillanos en Cádiz" (Arch. Hispalense, XV, pág. 99).

ALONSO CANO Y LA ESCUELA GRANADINA

- GÓMEZ-MORENO, Manuel. "Alonso Cano, escultor" (Arch. Esp. Arte y Arq. VI, 1926).
GÓMEZ-MORENO, M. Elena. "Alonso Cano: Catálogo de la Exposición de Granada". Madrid, 1956.
HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Sobre Alonso Cano" (Arch. Hispalense, tomo VIII).
MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. "Alonso Cano". Madrid, 1948.
WETHEY, Harold. "Alonso Cano" (Princeton University Press (U. S. A.), 1955).
— "Alonso Cano, pintor" (Colección Artes y artistas). Madrid, 1958.
— "Sobre Alonso Cano" (Bol. Soc. Esp. Ex. 1953).

- ABBAD RÍOS, Francisco. "Una obra inédita de Pedro de Mena" (Arch. Esp. de Arte, 1949).
ANGULO INÍGUEZ, Diego. "Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América" (Arch. Esp. de Arte, 1935).
GALLEGO BURÍN, Antonio. "Un contemporáneo de Montañés: el escultor Alonso de Mena". (Ed. Ayuntamiento de Sevilla, 1952).
— "José de Mora". Granada, 1925.
LLORDÉN, P. Andrés, O. S. A. "El imaginero Pedro de Mena: notas y documentos" (La ciudad de Dios, 138 núm. 2. 1955).
MAÑANA BEISBAL, Luis. "Una familia de escultores: los Mora" (Arch. Esp. Arte, núm. 98, 1952).
ORUETA, Ricardo de. "La vida y la obra de Pedro de Mena". Madrid, 1914.
— "Sobre José de Mora" (Arch. Esp. Arte, 1927).
TORMO, Elías. "En las Descalzas Reales" (Sobre Mena). Madrid, 1916-17.

LAS ESCUELAS PERIFÉRICAS

Diccionario de artistas catalanes.

- ABBAD RÍOS, Francisco. "Catálogo monumental de España: Zaragoza". 1957.
AINAUD, J., GUDIOL, J. Y VERRIÉ, J. "Catálogo monumental de España: la ciudad de Barcelona". Madrid, 1947.
DURÁN Y SAMPERE, Agustín. "Sobre Agustín Pujol" (Vell y Nou, II, 1921).
JIMÉNEZ NAVARRO, Ernesto. "Algunos artistas valencianos de los siglos XVII a XIX" (Arch. Esp. de Arte, 1943).
LÓPEZ, Juan Crisanto. "D. Nicolás de Busi, escultor de S. M." (Galatea, Alicante; núm. 34, 1955).
MARTIMELL, César. "Sobre Agustín Pujol" (Esc. decorat. y estatuaría, págs. 30-32).
PONS GUBI, José M. "El retablo mayor de Arenys de Mar" (Bol. de los Museos de Barcelona. 1944).
SÁNCHEZ MORENO, J. "Escultura de los siglos XVI y XVII en Murcia" (Arte Español, 1945).
SOLER Y PARET, J. "Notes de algunes obres inédites d'En Agustín Pujol (Vell y Nou, I, 1920. Esc. decor. y Estat., págs. 26-30).
TORMO, Elías. "Guía de Levante". Madrid, 1943.
- CID, Cándido. "El escultor Francisco de Moure" (Bol. Com. Mon. Orense. 1925).
CHAMOSO, Juan. "Sobre Mateo de Prado" (Cuadernos de Estudios Gallegos. XXXV, 1956).
ESCRIBANO, Eugenio. "Orense y el coro de la catedral de Lugo" (Bol. Com. Mon. Orense. 1913).
FILGUEIRA VALVERDE, José. "Guía de Santiago de Compostela". Santiago, 1950.
PÉREZ CONSTANTI, Pablo. "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII". Santiago, 1930.
VÁZQUEZ SACO, F. "La catedral de Lugo" (Col. Obradoiro. Santiago, 1953).

INDICE DE TEMAS REPRESENTADOS

- Adán, 221.
 Ánimas, 306.
 Ángeles, 64, 123, 133, 185, 317.
 Ángel de la Guarda, 88, 93, 99, 211, 239.
 Ángeles, batalla de los, 152.
 Arcángeles:
 San Gabriel, 56, 282.
 San Miguel, 29, 56, 88, 99, 152, 186, 191, 222, 227, 234, 299, 300, 305, 306, 311, 335, 336.
 San Rafael, 56, 222, 282.
 Apóstoles, 125, 185, 211, 234, 281.
 San Andrés, 49, 110, 234, 299.
 San Bartolomé, 94, 143, 234.
 San Felipe, 49, 56, 191, 234.
 San Juan Evangelista, 42, 76, 81, 100, 114, 137, 144, 151, 152, 161, 162, 167, 173, 174, 185, 197, 198, 211, 228, 234, 282, 341.
 San Judas, 49, 234.
 San Pablo, 30, 49, 56, 109, 110, 119, 152, 191, 196, 221, 228, 234, 262, 299, 300, 305, 329, 336.
 San Pedro, 30, 49, 56, 88, 100, 109, 110, 113, 119, 152, 191, 196, 228, 234, 262, 299, 300.
 Santiago el Mayor, 49, 63, 100, 133, 143, 186, 192, 234, 329.
 Santiago el Menor, 49, 56, 234.
 Santo Tomás, 234.
- Árbol de Jessé, 123.
 Cirineo, 76, 144.
 Cristo:
 Temas de la Infancia:
 Niño Jesús, 136, 143, 179, 205, 240, 249, 282, 291.
 Natividad, 47, 48, 123, 144, 151, 282, 306, 311, 329, 336.
 Adoración de los pastores, 63.
 Circuncisión, 48, 63, 125, 282.
 Adoración de los Reyes, 125, 144, 151, 282, 329.
 Huida a Egipto, 305, 311.
 Jesús entre los Doctores, 305.
 Vida Pública:
 Bautismo, 55, 63, 64, 152, 291.
 Bodas de Caná, 305.
 Transfiguración, 152.
 Pasión, 14, 17, 75.
 Oración del huerto, 306, 311, 323.
 Cristo Flagelado, 23, 50, 54, 75, 76, 192, 274, 306, 323, 324.
 Ecce Homo, 23, 40, 49, 50, 222, 253, 254, 259, 261, 262, 273, 274, 279, 317.
- Nazareno, 41, 47, 109, 161, 173, 180, 196, 292.
 Cristo con la cruz a cuestas, 24, 41, 47, 292.
 Cristo del Perdón, 114, 305, 329.
 Cristo de los Dolores, 100, 114.
 Cristo Crucificado, 23, 30, 40, 41, 42, 47, 49, 63, 76, 88, 100, 109, 113, 114, 136, 137, 138, 143, 144, 161, 167, 168, 173, 174, 180, 185, 191, 196, 197, 198, 205, 206, 254, 273, 291, 299, 306, 317, 318, 323, 324, 329, 330, 341.
 Exaltación de la Cruz, paso de la, 30, 75.
 Calvario, 14, 36, 47, 49, 88, 99, 120, 196.
 Descendimiento, 41, 76, 82, 300, 306, 329.
 Cristo Yacente, 55, 81, 82, 173, 317, 318, 323, 324.
 Entierro de Cristo, 81, 87, 273, 300.
 Vida Gloriosa:
 Bajada al limbo, 205.
 Resurrección, 123, 144, 329.
 Ascensión, 48, 133, 144, 152, 323.
 Pentecostés, 48.
- David, 125.
 Diana y Orfeo, 317.
- Estatuas ecuestres, 312.
 Estatuas orantes, 29, 35, 36, 99, 151, 249, 335.
 Eva, 221.
 Evangelistas:
 San Lucas, 138, 234, 239.
 San Marcos, 29, 234, 291.
 San Mateo, 234.
 San Juan (vid. Apóstoles).
- Fuentes, 312, 317.
- Moisés, 125.
- Padre Eterno, 49, 99.
 Patriarcas, 123.
- Reyes:
 Carlos V, 191.
 Felipe el Hermoso, 191.
 Felipe III, 312.
 Felipe IV, 191, 312.
 Isabel de Borbón, 191.
 Isabel de Portugal, 191.
 Juana la Loca, 191.
 Reyes Católicos, 191, 249.
- Sagrada Familia, 48, 49, 240, 311.
 Santos:
 Santos Abdón y Senén, 120.
 Santos Acisclo y Victoria, 261.
 San Agustín, 30, 99.
 San Alberto de Sicilia, 143.
 San Alejo, 123, 336.
 San Ambrosio, 239.
 San Andrés Corsino, 318.
 San Antonio Abad, 119.
 San Antonio de Padua, 29, 110, 113, 133, 185, 195, 206, 233, 239, 240, 261, 262, 274, 323.
 San Benito, 48, 110, 113, 126, 191, 249, 318.
 San Bernardino, 292.
 San Bernardo, 48, 63, 113, 125, 249.
 San Bruno, 55, 64, 75, 110, 113, 137, 162, 273, 274, 282, 318.
 San Carlos, 180.
 San Cayetano, 336.
 San Cecilio, 42, 274.
 San Cristóbal, 135, 137.
 San Diego de Alcalá, 36, 206, 211, 233, 239, 292.
 San Diego Kisai, 144.
 Santos Doctores, 282, 305, 342.
 Santo Domingo, 113, 123, 136, 143, 273, 305.
 San Elías, 323.
 San Elmo, 119, 120.
 San Eloy, 341.
 San Esteban, 317.
 Santos Facundo y Primitivo, 125.
 San Fernando, 300, 305, 306, 324.
 San Francisco de Asís, 81, 88, 161, 185, 191, 206, 233, 249, 250, 253, 254, 299, 329.
 San Francisco de Borja, 73, 74, 144, 336.
 San Francisco Javier, 73, 74, 109, 144, 174, 239, 336.
 San Froilán, 125.
 San Gregorio, 94.
 San Gregorio Bético, 42, 274.
 San Hermenegildo, 239.
 San Ignacio, 29, 56, 73, 74, 136, 144, 174, 336.
 San Ildefonso, 49, 88, 125.
 San Isidoro, 144, 239.
 San Isidro, 123.
 San Jacinto, 113.
 San Jerónimo, 40, 99, 135, 137, 144.
 San Joaquín, 152.
 San José, 41, 48, 88, 168, 179, 191, 195, 206, 211, 228, 233, 234, 239, 240, 259, 261, 274, 299, 311, 312, 329.

- San Juan Bautista, 23, 40, 42, 63, 99, 137, 138, 144, 151, 152, 161, 162, 167, 174, 179, 185, 186, 191, 197, 198, 205, 234, 240, 249, 282, 291, 292, 323, 330, 335, 336, 341.
- San Juan Capistrano, 261.
- San Juan de Dios, 49, 114, 221, 222.
- Santos Justo y Pastor, 48.
- San Lázaro, 109.
- San Lorenzo, 30, 191.
- San Luis Rey, 323.
- San Marcelo, 75.
- San Martín, 30, 55, 126.
- San Nicolás, 120.
- San Pantaleón, 274.
- San Pascual Bailón, 262.
- San Pedro de Alcántara, 110, 206, 211, 233, 249, 262.
- San Pedro Mártir, 113.
- San Pedro Nolasco, 318.
- San Pedro Pascual, 318.
- San Pedro Tomás, 318.
- San Pelayo, 125.
- San Plácido, 113.
- San Roque, 99, 124, 300, 323, 324.
- San Sebastián, 99, 180, 239.
- Santos Servando y Germán, 311.
- San Severo, 336.
- Santa Ana, 137, 152, 162, 180, 205, 240, 299, 311.
- Santa Catalina, 24, 42, 123, 299, 305, 311, 341.
- Santa Catalina de Sena, 42, 113.
- Santa Clara, 120, 233.
- Santa Escolástica, 110.
- Santa Eufemia, 125.
- Santa Eulalia, 119.
- Santa Isabel, 291, 330.
- Santa Isabel de Hungría, 73, 87, 323.
- Santa Isabel de Portugal, 324.
- Santa Lucía, 186.
- Santa Madrona, 119.
- Santa María Magdalena, 74, 76, 81, 173, 228, 250, 253, 311, 329.
- Santa Magdalena de Pacis, 73.
- Santa María Egipcíaca, 253.
- Santa Margarita de Cortona, 323.
- Santa Marina, 125.
- Santa Mónica, 99.
- Santa Rita, 261.
- Santa Rosa de Viterbo, 274.
- Santa Teresa, 64, 73, 88, 93, 110, 196, 274.
- Sillerías de Coro, 125, 126, 133, 185, 233, 234, 240, 250.
- Trinidad, 123, 143.
- Venus, 317.
- Verónica, 76, 300, 305.
- Virgen, La, 18, 125, 185, 222, 291, 323, 336.
- Virgen, Vida de la:
- Anunciación, 30, 47, 63, 123, 133, 282, 311.
- Visitación, 123.
- Purificación, 119, 144.
- Dormición de María, 99.
- Asunción, 64, 73, 123, 143, 144, 168, 305, 329, 335.
- Coronación, 120, 123, 125, 299.
- Inmaculada Concepción, 29, 42, 64, 73, 93, 100, 110, 120, 133, 137, 143, 161, 162, 167, 180, 186, 195, 196, 211, 228, 239, 240, 261, 262, 291, 292, 299, 306, 312, 318, 323, 329.
- Virgen con el Niño, 42, 88, 110, 151, 152, 174, 179, 180, 186, 196, 197, 233, 234, 240, 311.
- Virgen de la Antigua, 125.
- Virgen del Carmen, 64, 73, 279, 318.
- Virgen de la Esperanza, 185.
- Virgen de Loreto, 186.
- Virgen de la Merced, 274.
- Virgen del Rosario, 113, 120, 123, 167.
- Virgen Dolorosa, 30, 50, 55, 82, 100, 114, 168, 173, 174, 253, 254, 259, 261, 262, 273, 274, 279, 323.
- La Piedad, 30, 55, 63, 76, 87, 179, 222.
- Virtudes, 49, 64, 88, 144, 180, 191, 282, 291, 300.

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Alaejos (Valladolid), 29.
 Alba de Tormes (Salamanca), 259.
 Albolote (Granada), 47, 48.
 Alcalá de Guadaira (Sevilla), 161, 162.
 Alcalá de Henares (Madrid), 73, 99, 109, 253.
 Alcalá la Real (Jaén), 135, 136, 192, 212, 262.
 Alcalá del Río (Sevilla), 292.
 Alhama (Zaragoza), 335.
 Alhendín (Granada), 228.
 Almería, 47.
 Andoain (Guipúzcoa), 23.
 Aniago (Valladolid), 55, 64, 74, 87.
 Antequera (Málaga), 185, 212, 299.
 Aracena (Huelva), 185.
 Aranda de Moncayo (Zaragoza), 24.
 Aránzazu (Guipúzcoa), 55, 63, 335.
 Arciniega (Álava), 93.
 Arcos de la Frontera (Cádiz), 40, 291, 306.
 Arcos, Los (Navarra), 335.
 Arenys de Mar (Barcelona), 123.
 Asís (Italia), 249.
 Astorga (León), 64, 93, 330.
 Atea (Zaragoza), 335.
 Ávila, 55, 64, 76, 109, 240.
 Avilés (Asturias), 329.
 Azpeitia (Guipúzcoa), 23.
- Barbastro (Huesca), 24.
 Barcelona, 1, 119, 120, 123, 239, 249, 311, 336, 341.
 Baza (Granada), 222, 260.
 Beade (Lugo), 124.
 Bemfica (Portugal), 109, 113.
 Bilbao, 253.
 Bonanza (Guipúzcoa), 23.
 Briones (Logroño), 24.
 Buñol (Valencia), 342.
 Burgo de Osma (Soria), 330.
 Burgos, 24, 318, 323.
- Cabredo (Navarra), 24.
 Cádiz, 282, 291, 292, 299, 311.
 Calahorra (Logroño), 24.
 Calatayud (Zaragoza), 24, 335, 336.
 Calbarrasa de Abajo (Salamanca), 93.
 Campana, La (Sevilla), 180, 196.
 Caparros (Navarra), 24.
 Cardona (Barcelona), 336.
 Carmona (Sevilla), 41, 138, 161, 292, 300.
 Castro del Río (Córdoba), 239.
 Cervera de la Cañada (Zaragoza), 335.
 Ciudad Rodrigo (Salamanca), 185.
 Colomera (Granada), 113.
 Colliure (Rosellón), 341.
- Comayagua (Honduras), 167.
 Comillas (Santander), 114.
 Copenhague (Dinamarca), 250.
 Córdoba, 167, 174, 179, 240, 249, 273, 305.
 Cuenca, 180, 240, 259.
- Chile, 167.
- Écija (Sevilla), 306.
 Éibar (Guipúzcoa), 55, 63.
 Elche (Alicante), 342.
 Escorial, El (Madrid), 14, 15, 35, 56, 94, 306, 311, 317.
 Escurial (Cáceres), 324.
 Estrasburgo (Francia), 342.
- Fez (Marruecos), 41.
 Fuenmayor de la Rioja (Logroño), 24.
 Fuentes de Andalucía (Sevilla), 41, 168.
 Fuentes de Guadalupe (Cáceres), 36.
 Font-Romeu (Cerdeña), 341.
- Génova (Italia), 137, 254, 299.
 Gijón, 74, 329.
 Granada, 20, 21, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 49, 50, 99, 113, 135, 136, 137, 138, 151, 162, 180, 195, 196, 198, 205, 211, 212, 222, 227, 239, 240, 249, 250, 254, 259, 260, 261, 262, 273, 274, 299, 305.
 Guadalajara, 36.
 Guadalcanal (Sevilla), 179.
 Guadalupe (Cáceres), 137, 341.
 Guadix (Granada), 261, 262.
 Guatemala, 167.
 Guetaria (Guipúzcoa), 23.
- Huelva, 143.
 Huesca, 24.
- Igualada (Barcelona), 341.
 Irún (Guipúzcoa), 24.
- Jaén, 49, 50, 180, 299, 305.
 Jerez de la Frontera (Cádiz), 137, 152, 161, 162, 185, 233, 281, 282, 299, 305, 306.
- Laguardia (Álava), 24.
 Lebrija (Sevilla), 196, 197, 211, 221, 291.
 Lecároz (Navarra), 205.
 León, 24, 55, 74, 76, 291.
 Lerma (Burgos), 35, 63, 180.
 Lima (Perú), 136, 137, 138, 162, 167, 233.
 Lizarza (Guipúzcoa), 23.
 Loja (Granada), 211.
 Londres (Inglaterra), 311.
- Longares (Zaragoza), 254.
 Lugo, 125, 126.
 Lyon (Francia), 249.
- Llerena (Badajoz), 135, 151.
- Madrid, 20, 24, 35, 36, 41, 53, 55, 64, 74, 81, 82, 94, 99, 100, 109, 110, 113, 173, 174, 179, 180, 192, 195, 197, 198, 205, 206, 211, 228, 239, 240, 249, 250, 254, 259, 260, 261, 291, 306, 311, 312, 317, 318, 323, 324, 330, 341, 342.
 Madrigal (Ávila), 36, 253.
 Málaga, 185, 221, 222, 227, 228, 233, 234, 240, 249, 250, 253, 254, 259, 260.
 Malpartida de Plasencia (Cáceres), 87.
 Manresa (Barcelona), 336, 341.
 Marfín Muñoz de las Posadas (Segovia), 88.
 Martorell (Barcelona), 119, 120.
 Marchena (Sevilla), 239, 299.
 Medina del Campo (Valladolid), 29, 35, 55, 87.
 Medina del Pomar (Segovia), 82.
 Medina de Rioseco (Valladolid), 64, 73, 329.
 Meira (Lugo), 125.
 Méjico, 259.
 Mérida (Badajoz), 99.
 Miraflores (Burgos), 110, 113, 273.
 Monforte de Lemos (Lugo), 125, 126.
 Mohernando (Guadalajara), 36.
 Monreal de Ariza (Zaragoza), 335.
 Montblanch (Tarragona), 119.
 Montederramo (Orense), 124, 133.
 Montilla (Córdoba), 299.
 Moros (Zaragoza), 239.
 Motril (Granada), 48.
 Muela, La (Zaragoza), 335.
 Murcia, 7, 93, 212, 239, 240, 249, 392.
- Nájera (Logroño), 24.
 Nápoles (Italia), 299, 311.
 Nava del Rey (Valladolid), 55, 63, 87.
 Navarclés (Rosellón), 341.
 Nueva York (E. E. U. U.), 311.
- Olivares (Sevilla), 306.
 Olvera (Cádiz), 180.
 Onteniente (Valencia), 342.
 Oporto (Portugal), 109, 113.
 Orense, 124, 126, 133.
 Orotava (Tenerife), 306.
 Oseja (Cerdeña), 341.
 Osuna (Sevilla), 174, 185.
 Oviedo, 329.
 Oyarzun (Guipúzcoa), 23.

- Palencia, 35.
 Palenzuela (Palencia), 329.
 Pamplona, 329.
 Panamá, 167.
 Pardo, El (Madrid), 55, 81, 82, 174.
 Pasajes de San Juan (Guipúzcoa), 23.
 Paular, El (Madrid), 113, 311.
 Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), 88, 93.
 Pedroso, El (Sevilla), 136, 143, 151, 161, 196.
 Plasencia (Cáceres), 55, 63.
 Pobladura (Zamora), 185.
 Poblet (Tarragona), 336.
 Pontevedra, 74, 250.
 Porreras (Mallorca), 222.
 Portobelo (Perú), 167.
 Prades (Rosellón), 341.
 Puebla (Méjico), 167.
 Puebla de Montalbán (Toledo), 180.
 Puerto de Santa María (Cádiz), 174, 180.

 Reus (Tarragona), 119, 120.

 Sahagún (León), 88.
 Salamanca, 9, 19, 64, 88, 93, 317, 329, 330.
 Salas (Asturias), 36, 329.
 Samos (Lugo), 124.
 San Asensio (Logroño), 24.
 San Cebrián de Mazote (Valladolid), 82.

 San Juan del Puerto (Huelva), 40.
 San Pedro de las Dueñas (León), 55, 76.
 San Pedro de Gaillos (Segovia), 88.
 San Quintín de Mendions (Tarragona), 119.
 Santa María de Nieva (Segovia), 88.
 Santiago de Compostela, 124, 126, 133, 311, 323.
 Santiponce (Sevilla), 42, 135, 136, 144, 151, 152, 161, 167, 179.
 Sarriá (Barcelona), 120.
 Segorbe (Castellón), 342.
 Segovia, 64, 82, 180, 250.
 Serasols (Rosellón), 341.
 Serradilla (Cáceres), 100.
 Sevilla, 9, 18, 20, 21, 35, 36, 39, 40, 47, 48, 50, 99, 110, 113, 125, 135, 136, 137, 138, 143, 144, 151, 161, 167, 173, 174, 179, 180, 185, 195, 196, 197, 198, 211, 222, 233, 234, 249, 259, 281, 282, 291, 292, 299, 300, 305, 306, 311.

 Tacoronte (Tenerife), 100.
 Talavera de la Reina (Toledo), 109, 324.
 Tarragona, 119, 336.
 Tarrasa (Barcelona), 123.
 Toledo, 20, 35, 109, 110, 206, 228, 233, 249, 250, 253, 311.
 Tolosa de Francia, 335.
 Toro (Zamora), 9, 19, 88, 93, 94, 330.
 Torrijo de la Cañada (Zaragoza), 24.

 Tortosa (Tarragona), 119.
 Trujillo (Honduras), 167.

 Úbeda (Jaén), 259.
 Utrera (Sevilla), 292.

 Valencia, 17, 99, 198, 341, 342.
 Valladolid, 10, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 29, 30, 35, 36, 53, 55, 63, 64, 73, 76, 82, 87, 88, 93, 94, 126, 250, 253, 318, 323, 324, 329, 330.
 Vallfogona (Gerona), 123.
 Vélez-Málaga, 249.
 Verdú (Lérida), 123.
 Vergara (Guipúzcoa), 53, 73.
 Viana (Navarra), 23, 24, 335.
 Vich (Barcelona), 341.
 Villafranca del Panadés (Barcelona), 120.
 Villagarcía de Campos (Valladolid), 126.
 Villalpando (Zamora), 88.
 Villamartín (Cádiz), 168.
 Villanueva y Geltrú (Barcelona), 119, 120, 123.
 Villar de Fallaves (Zamora), 88.
 Villaverde de Medina (Valladolid), 55, 56.
 Viso del Marqués, El (Ciudad Real), 36.
 Vitoria, 55, 63, 64, 138, 335.

 Zaragoza, 24, 335.
 Zamora, 82.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adán, Miguel, 40, 135.
 Adria, Duque de, 249.
 Agüero, Miguel de (esc.), 330.
 Águila, Gaspar del (esc.), 135, 152.
 Algardi, J. Bautista (esc.), 342.
 Alonso, Diego (esc.), 88.
 Alonso de los Ríos, Pedro de (esc.), 323, 330.
 Álvarez, Adrián (esc.), 29, 54, 56.
 Ancheta, Juan de (esc.), 23, 24.
 Angulo, Diego, 167.
 Anieque, Diego de (arq. y esc.), 87.
 Aranda, Diego de (esc.), 42.
 Aranda, Martín de (esc.), 47, 185.
 Arbuló, Pedro (esc.), 24.
 Arce, José de (esc.), 152, 185, 281, 282, 291, 292, 299, 305, 306.
 Arcos, Duque de, 239.
 Arcos, Luis Antonio de los, 306.
 Arche, Francisco de (ensabl.), 282.
 Arfe, Juan de (plat. y esc.), 35.
 Arizmendi, Juan de (esc.), 24.
 Armendía, Pedro de (esc.), 24.
 Austria, D. Juan de, 342.
 Ávila, Juan de (esc.), 29, 329.
- Balbás, Alonso de (arq.), 63.
 Baltasar Carlos, Príncipe, 195, 198.
 Basabe, Vicente (esc.), 23.
 Bascardo, Juan (esc.), 23, 24.
 Basó, Juan (pint.), 123.
 Becerra, Gaspar (esc.), 29, 56, 124, 126, 262.
 Beltrán, Domingo (esc.), 173.
 Bermejo, José, 167.
 Bermúdez de Pedraza, F., 42, 49.
 Bernini (esc.), 12, 13, 281.
 Berruguete, Alonso (esc.), 11, 12, 24, 29, 53, 63, 64, 135.
 Bolonia, Juan de (esc.), 312.
 Borja, Antonio de (esc.), 329.
 Bigarny, Felipe (esc.), 323.
 Bonifás, Luis (esc.), 336.
 Borromini (arq.), 12, 281.
 Brunenque, Matías (esc.), 306.
- Calderón de la Barca, 22.
 Cámara, Cristóbal de, 93.
 Camilo, Francisco (pint.), 18, 110, 114.
 Campos, Juan de (esc.), 342.
 Cano, Alonso (esc. y pint.), 9, 13, 18, 20, 21, 50, 81, 99, 110, 113, 114, 137, 143, 161, 162, 167, 179, 185, 186, 191, 192, 195 a 227, 228, 233, 234, 239, 240, 250, 253, 254, 260, 261, 262, 273, 274, 281, 282, 291, 299, 300, 318, 323, 343.
 Cano, Miguel (ensabl.), 48, 196.
- Cansino, Andrés (esc.), 292.
 Cantón de Salazar, José (esc.), 109.
 Cantón de Salazar, Juan (esc.), 109.
 Capuz, Julio (esc.), 342.
 Capuz, Leonardo Julio (esc.), 342.
 Capuz Francisco Julio (esc.), 342.
 Capuz Raimundo (esc.), 342.
 Caravaggio (pint.), 12.
 Carducho, Bartolomé (pint.), 99.
 Carducho, Vicente (pint.), 312.
 Carlos I, 24.
 Carlos II, 260, 342.
 Carlos II, Estuardo, 206.
 Carreño de Miranda, Juan (pint.), 260.
 Castaño, Agustín (esc.), 87.
 Castillo, Bautista del (esc.), 185.
 Castillo, Juan del (pint.), 198.
 Castro, Rodrigo de, 125.
 Caxes, Patricio (pint.), 94, 249.
 Ceán Bermúdez, A., 23, 74, 75, 87, 99, 120, 123, 124, 135, 180, 196, 206, 234, 254, 306, 318, 323, 324, 329, 335, 341, 342.
 Cervantes, Miguel de, 12.
 Cid, Cándido, 124.
 Coello, Claudio (pint.), 113.
 Contreras, Manuel de (esc.), 100, 312.
 Christopher (Platero), 250.
 Cuadra, Pedro de la (esc.), 29, 30, 35, 55, 63, 88.
- Churriguera, Joaquín (arq.), 329.
- Davillier, Baron Ch. de, 250.
 Delgado, Manuel (esc.), 114.
 Díaz, Diego Valentín (pint.), 18, 55, 56, 63, 329.
 Díaz de Palacios, Pedro (esc.), 234, 239.
 Díaz del Rivero (arq.), 330.
 Díez de Tudanca, Francisco (esc.), 324, 329.
 Donatello (esc.), 312.
 Duque Cornejo, José (esc.), 306.
 Duque Cornejo, Pedro (esc.), 306.
 Durero, Alberto (pint.), 114.
- Elizalde, Miguel de (esc.), 87.
 Encarnación, Fray Antonio de la, 113.
 Enríquez de Guzmán, doña María, 335.
 Escobar, Blas de (arq.), 299.
 Español, Juan (esc.), 124.
- Felipe II, 24, 94, 312.
 Felipe III, 24, 29, 35, 81, 82, 312.
 Felipe IV, 109, 137, 312, 342.
 Felipe V, 342.
 Fernández, Diego (esc.), 234.
- Fernández, Gregorio (esc.), 9, 12, 13, 18, 20, 21, 23, 29, 30, 53 a 82, 87, 88, 93, 94, 100, 114, 126, 135, 186, 250, 253, 318, 323, 324, 329, 330, 335, 343.
 Fernández del Moral, Lesmes (bronc.), 35.
 Fernández de la Vega, Luis (esc.), 74, 329.
 Fernando de Austria (Cardenal Infante), 192.
 Ferriol (esc.), 336.
 Figueroa, Luis de (esc.), 180.
 Forment, Damián (esc.), 23, 24.
 Franconio (Platero), 138.
 Frucos, Esteban (esc.), 299.
 Fumo, Nicolás (esc.), 299.
- Galileo, 312.
 Gálvez, P. Carlos, S. J., 144, 174.
 Gallego, Francisco (esc.), 94.
 García Chico, Esteban, 63.
 García Hermanos (esc.), 49, 50, 192, 222, 254, 305.
 García Vicens, 123.
 Gaviria, Bernabé de (esc.), 41, 47, 48, 49, 185.
 Gazi, Rutilio (esc.), 312.
 Generes, Luis (esc.), 341.
 Gijón, Bernardo (esc.), 292.
 Giraldo, Lucas (esc.), 341.
 Girón de Rebolledo, 336.
 Gómez Bernabé (esc.), 305.
 Gómez Hermosilla (esc.), 260.
 Gómez, Juan (esc.), 180.
 Gómez-Moreno, Manuel, 93.
 Góngora, 22.
 González, Antonio (arq.), 88.
 González, Baltasar (esc.), 323.
 González, Bartolomé (pint.), 312.
 González, Juan (esc.), 99, 341.
 González, Lucas (esc.), 305.
 González, Pedro, 186.
 Goya, Francisco de (pint.), 14, 54, 195.
 Gran Capitán, 249.
 Grau, Francisco (esc.), 336, 341.
 Grau, Juan (esc.), 336.
 Guerra, Francisco Leonardo de la, 306.
 Gutiérrez y León (esc.), 260.
 Gutiérrez, Manuel (esc.), 114, 323, 330.
- Hernández, Jerónimo (esc.), 40, 137, 143.
 Hernández, Pedro (esc.), 330.
 Hernández Bello, Blas (esc.), 180.
 Hernández Conquet (esc.), 300.
 Hernández Díaz, José, 143, 168, 173, 179, 196.
 Hernández Perera, Jesús, 100.
 Herrados Beces, Juan de (esc.), 291.

- Herrera, Antonio de (esc.), 100, 323.
Herrera Barnuevo, Sebastián de (arq.) 99, 260, 323.
- Imberto, Juan (esc.), 88.
Imberto, Martín (esc.), 88.
Imberto, Mateo (esc.), 88.
Iralzu, Juan de (esc.), 24.
Iribarne, J. Francisco de (esc.), 87.
- Jordán, Esteban (esc.), 24, 29, 30, 35, 63, 124, 126.
Juan de Austria, 206.
- Juní, Isaac de (esc.), 29, 35, 36, 87, 124.
Juní, Juan de (esc.), 20, 24, 25, 56, 64, 124, 262.
- La Chica, P., 260.
- Lafuente Ferrari, Enrique, 12.
Larrea, Jerónimo de (esc.), 23.
Legot, Pablo (pint. y esc.), 196, 197.
Leoni, Pompeyo, (esc.), 14, 20, 24, 29, 30, 35, 36, 53, 56, 94, 99, 126.
Lerma, Duque de, 35, 81.
López Bueno, Diego (esc.), 143.
López Criado, Cecilio (esc.), 192, 222.
López Martínez, Celestino, 138, 173.
Luis I, 342.
- Llamosa, Luis de (esc.), 88.
Llanos y Valdés, Sebastián (pint.), 180.
- Macedo, Diego de, 113.
Machuca, Pedro (arq.), 11.
Maded, Pascual, 109.
Madrado, Pedro de, 250.
Manzano, Alonso de (arq.), 329.
Mañara, Miguel de, 14.
Margarita de Austria, 35.
Margotado, Pedro (esc.), 24.
Mariano, Baltasar (esc.), 35.
Martí Monsó, 53.
Martín González, J. J., 76, 126, 329.
Martínez Alfonso (esc.), 291, 292, 299.
Martínez Jusepe (pint.), 198.
Martínez de Montánchez, Alonso (esc.), 124.
Martínez Montañés, Juan (esc.), 9, 12, 13, 18, 20, 21, 40, 41, 42, 47, 48, 135, a 167, 168, 173, 174, 179, 180, 185, 196, 197, 198, 234, 281, 282, 291, 300, 312, 330, 343.
Martínez de Oregón, Blas (arq.), 329.
Martínez Sarzosa, Diego (Obispo), 233.
Maule, Conde de, 49, 50.
Mena, Alonso de (esc.), 41, 49, 50, 185 a 192, 206, 222, 227, 253, 299, 306.
Mena, Andrea y Claudia de (escs.), 259.
Mena, Luisa de, 260.
Mena, Martín Alonso de (esc.), 233.
Mena, Pedro de (esc.), 9, 20, 50, 74, 81, 173, 186, 191, 192, 205, 206, 211, 221, 222, 227 a 260, 261, 262, 273, 324, 343.
Méndez, Lucas (esc.), 167.
Mergelina, Cayetano de, 9.
Melo, Giraldo de (esc.), 94, 99.
Mesa, Gregorio de (esc.), 335.
Mesa, Juan de (esc.), 137, 138, 143, 144, 151, 152, 161, 167 a 180, 185, 234, 292.
Miguel Ángel (esc.), 19, 138, 221, 281.
Miguel, Matías (esc.), 342.
Micael y Alfaro, José (esc.), 234.
Monasterio, Simón de (cantero), 124.
Monegro, J. B. (esc.), 94.
- Mora, Bernardo de (esc.), 186, 221 a 227, 228, 259, 260, 274, 299, 311.
Mora, Cecilio de (esc.), 222.
Mora, Diego de (esc.), 227, 274, 279.
Mora, José de (esc.), 18, 20, 94, 206, 221, 222, 227, 260 a 274, 279, 306.
Mora, Raimundo de (esc.), 222.
Morales, Antón de (esc.), 99.
Morelli, Juan Bautista (esc.), 261, 342.
Moreno, Rodrigo (esc.), 42.
Moscoso (Arzobispo), 205.
Moure, Francisco de (esc.), 124 a 126, 133.
Mozas, Fernando de (esc.), 330.
Muniategui, Juan de (esc.), 36, 56, 87.
Muñoz, Juan (esc.), 99, 341, 342.
Murillo, Bartolomé Esteban (pint.), 299, 305.
Murillo, Francisco, 9.
- Navas, Diego de (esc.), 42.
Nestrosa, Policarpo de (esc.), 330.
Nicolás V (Papa), 249.
Noguera, Pedro de (esc.), 233.
Núñez Delgado, Gaspar (esc.), 40, 47, 49, 50, 135, 152, 222, 234, 254.
- Ocampo, Andrés de (esc.), 40, 41, 109, 135, 143, 185.
Ocampo, Francisco de (esc.), 41, 136, 137, 161, 168, 185, 234, 292.
Oliu, José (tallista), 123.
Olivares, Conde-Duque de, 198, 206.
Ontañon, Cristóbal, 306.
Ordóñez, Bartolomé (esc.), 11.
Orozco Díaz, E., 50.
Ortiz, Fernando (esc.), 260.
Ortiz de Vargas, Luis (esc.), 185, 233, 234, 239, 260.
Orueta, Ricardo de, 250.
Oviedo, Juan de (esc.), 40, 143, 152, 161.
- Pacheco, Andrés, 180.
Pacheco, Fancisco (pint.), 18, 41, 48, 50, 135, 136, 138, 143, 144, 151, 161, 192, 196, 282, 312.
Palafano, Gaetano (esc.), 299.
Palomino, A., 50, 74, 135, 161, 198, 205, 228, 233, 250, 253, 259, 260, 274, 305, 318, 323.
Paz, Antonio de (esc.), 93, 94, 330.
Peña, Luis de (esc.), 180.
Pereira, Manuel (esc.), 18, 20, 109 a 114, 198, 273, 305, 318, 323, 329.
Pérez de Irazábal, Juan, 174.
Pérez de Robles, Bernardo (esc.), 380.
Pesquera, Diego de (esc.), 40.
Pimentel, Jacinto (esc.), 292, 299.
Pineda, Bernardo Simón de (arq.), 291, 300.
Piquer, José (esc.), 253.
Piti, Juan (esc.), 329, 330.
Pobes, Juan de (esc.), 330.
Ponz, Antonio, 100, 180.
Porras o Porres, Juan de (esc.), 94, 312.
Potes, Francisco de (cantero), 186.
Prado, Mateo de (esc.), 126 a 133.
Prado, Tomás de (pint.), 30, 56, 63.
Puche (esc.), 192.
Pujol, Agustín (esc.), 119 a 123, 341.
- Ramírez Jerónimo (pint.), 173.
Ramírez, Juan, 138.
Raxis, Pedro de (pint.), 42, 48, 186, 191.
Reina Católica, 191.
Remesal, Juan de (esc.), 180, 185.
Revenga, Juan de (esc.), 323.
- Rey, Diego del (esc.), 186.
Ribas, Felipe de (esc.), 137, 162, 167, 197, 198, 282, 292, 299, 300, 306.
Ribas, Francisco Dionisio de (esc.), 281, 291, 292, 300.
Ribas, Gaspar de (pint.), 282, 291.
Ribera, José (pint.), 12, 13, 138.
Riera, Antonio (esc.), 312, 317.
Rincón, Francisco de (esc.), 29, 30, 53, 55, 56, 63, 75, 76.
Rincón, Manuel de (esc.), 54, 87.
Rioja, Domingo de la (esc.), 100, 312.
Risueño, José (pint.), 273, 279.
Rizi, Francisco (pint.), 64.
Rodríguez, Juan (esc.), 329, 330.
Roig, Vicente, 336.
Rojas, Pablo de (esc.), 21, 41 a 49, 135, 136, 137, 138, 143, 151, 161, 185, 186, 191, 197, 253.
Roldán, Francisca, 306.
Roldán, Julián (esc.), 305.
Roldán, Luisa (La Roldana) (esc.), 94, 306 a 312.
Roldán, M.^a Josefa (esc.), 306.
Roldán, Pedro (esc.), 13, 18, 50, 192, 292, 299 a 306, 311, 330, 343.
Romay, Diego de (entall.), 126.
Rovira, Domingo (esc.), 123.
Rovira, Juan (arq.), 336.
Rozas, Alonso de (esc.), 329.
Rubens (pint.), 13, 279, 281.
Rubiales, Miguel de (esc.), 323.
Rueda, Esteban de (esc.), 88.
Ruiz Gijón, Francisco Antonio (esc.), 292, 306, 324.
Ruiz del Peral, Torcuato (esc.), 279.
- Saavedra, Alejandro de (esc.), 292.
Savater (pint.), 120.
Sala, Miguel (esc.), 336.
Salzillo, Francisco Antonio (esc.), 17, 342.
Salzillo, Vicente Nicolás (esc.), 342.
Salm-Salm, princesa de, 254.
San Cecilio, 39.
San Francisco, 248.
San Ignacio, 16, 53.
San Juan de la Cruz, 53.
San Martín, Fray Gaspar de (esc.), 342.
Sánchez Barba, Juan (esc.), 198, 318, 323, 324, 330.
Sánchez Cantón, F. J., 63.
Sánchez Coello, J. (pint.), 74, 144.
Sánchez Cordobés, Francisco (esc.), 186, 192.
Sanchís, Tomás (esc.), 342.
Santa Cruz, Francisco de (esc.), 123, 336.
Santa Teresa, 249.
Santo Tomás, Fray Alonso de, 253.
Santos, Reinaldo dos, 113.
Sarabia (esc.), 192.
Sierra, Tomás de (esc.), 329.
Sigüenza (padre), 81.
Siloe, Diego (esc. y arq.), 40.
Siurot, Manuel, 185.
Sobremonte, Fray Matías de, 53.
Solanes, Andrés (esc.), 87.
Solís, Francisco de (esc.), 49, 180.
Solís, Juan de (esc.), 180.
Solís, Sebastián de (esc.), 49, 180.
Soto de Rojas, Luis, 260.
Sunyer, José (esc.), 336, 341.
Sunyer, Pablo (esc.), 341.
- Tacca, Pedro (esc.), 137, 312.
Teotocópuli, J. Manuel (arq.), 341.

Tiziano (pint.), 254.
Tormo, Elías, 74, 110.
Torres, Pedro de (esc.), 29.
Torrignano, Pietro (esc.), 137, 151.
Turqui, Ludovico (esc.), 312.

Uceda (Duquesa de), 81.
Ucete, Sebastián de (esc.), 88.
Urliens, Miguel (esc.), 24.

Vaca de Castro, don Pedro, 39, 143.
Valdés Leal, Juan (pint.), 14, 18, 300,
305.

Valdivieso (esc.), 260.
Valois, Isabel de, 262.
Vallejo, Alonso de (esc.), 35, 36, 99.
Vázquez, Antonio (esc.), 87.
Vázquez, Bautista, «El Viejo» (esc.),
40, 185.
Vázquez, Juan Bautista «El Mozo»
(esc.), 40, 41, 42, 47, 48, 136, 162.
Vázquez, Diego (esc.), 87.
Vázquez de Leca, Mateo, 138, 234.
Velázquez, Cristóbal (ensambl.), 30, 54,
56, 64, 87.
Velázquez, Diego (pint.), 13, 21, 100,
137, 191, 196, 198, 282, 312, 342.

Verrocchio (esc.), 312.
Vila, Juan de (esc.), 124.
Villabrille y Ron, Alonso (esc.), 114.
Villegas, Francisco de (esc.), 143, 151.
Vimercado, Milán (esc.), 35, 36.
Viñaza (conde de la), 185.

Weisbach, 12.
Wethey, Harold, 138.

Zayas, Miguel de (esc.), 259.
Zurbarán, Francisco de (pint.), 110, 138,
162, 192, 227, 249, 281.

COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS EN COLOR, FUERA DE TEXTO

Lámina	I.—Gregorio Fernández: Pormenor del Bautismo de Cristo (M. E. V.).	Frente a la pág.	64
»	II.—Manuel Pereira: Cabeza de San Bruno, de la Cartuja de Miraflores.	» » »	110
»	III.—Juan Martínez Montañés: La Adoración de los Pastores (Retablo de San Isidoro del Campo).....	» » »	152
»	IV.—Alonso Cano: Niño Jesús de Pasión (Cofradía de los Navarros, Madrid).....	» » »	202
»	V.—Alonso Cano: San Diego de Alcalá (Colec. particular, Madrid)....	» » »	208
»	VI.—Pedro de Mena: La Magdalena Penitente (M. E. V.).....	» » »	250
»	VII.—José de Mora: Virgen Dolorosa (busto), en el convento de Las Maravillas (Madrid).....	» » »	266
»	VIII.—Pedro Roldán: Retablo del Hospital de la Caridad (Sevilla).....	» » »	300

En este volumen se publican fotografías de:

- Afa: 302.
Anderson: 110, 139.
Anónimos: 72, 73, 82, 88, 89, 97, 103, 104, 105, 146, 151, 152, 164, 178, 204, 229, 233, 267.
Anturbe: 96.
Balmes: 90.
Berge: 107, 108.
Casamar: 216, 218.
Casamayor: 177.
Díaz Murga: 170.
Dos Santos: 94.
Garay: 4, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 63, 64, 65.
Gelán: 143.
Gerbolés: 53, 54.
Gombau: 301.
Gómez-Moreno: 22, 23, 24, 28, 56, 66, 67, 68, 69, 70, 141, 162, 173, 188, 257, 298.
Granados: 186, 187.
Haretón: 133.
Hauser y Menet; 46, 224, 232.
Hispanic Society, Nueva York: 280.
Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla: 14, 15, 16, 111, 114, 115, 116, 122, 124, 125, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 147, 148, 149, 150, 154, 167, 169, 250, 258, 264, 265, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276.
Laurent: 260.
Martín-González: 45.
Mas: 2, 3, 5, 6, 8, 9, 13, 38, 39, 40, 41, 47, 52, 55, 74, 75, 76, 77, 80, 91, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 113, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 127, 128, 129, 157, 171, 175, 183, 184, 185, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 207, 208, 211, 219, 221, 230, 235, 242, 244, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 262, 263, 266, 270, 277, 289, 294, 297, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311.
Mene: 176.
Menéndez Pidal: 44, 61, 156, 227, 284, 292.
Mergelina: 71, 217.
Moreno (Instituto Fotográfico de Arte Español): 62, 79, 81, 83, 85, 92, 93, 174, 179, 180, 182, 212, 214, 247, 248, 279, 281, 282, 286, 290, 291, 295, 296.
Muro: 225.
Muro. A: 1.
Ornoz: 78, 86, 87, 95, 145, 165, 283, 285, 287, 288.
Orueta (Instituto Diego Velázquez): 7, 10, 11, 12, 42, 43, 59, 60, 196, 209, 210, 213, 215, 220, 226, 228, 234, 243, 293, 299.
Palau: 144.
Pando: 222.
Patrimonio Nacional: 278.
Rodríguez: 194, 195, 223.
Ruiz Vernacci: 84.
Salas: 109, 142, 153, 168, 172, 261.
Torres Molina: 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 29, 30, 117, 155, 158, 159, 160, 161, 163, 166, 181, 189, 190, 191, 192, 193, 202, 203, 205, 231, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 246, 249, 268.
Wethey: 112.

ERRATAS Y RECTIFICACIONES

Página	Línea	Dice	Debe decir
17	26	artislíca	artística
17	27	escultura	escultura
17	28	pueso	puesto
23	11	enrraizado	enraizado
24	1	influecniá	influencia
29	18	iglesia	iglesia
55	19	interpretadas	interpretadas
55	20	Vallaolid	Valladolid
144	34	es	en
168	21	Mnotañés	Montañés
180	34	Imnaculada	Inmaculada
212	2	onaç	Cano
240	20	cuerpo y entero pequeño	cuerpo entero y pequeño
259	39	inportante	importante
273	17	peteneció	perteneció
281	24	retrablo	retablo
300	22	expresvia	expresiva

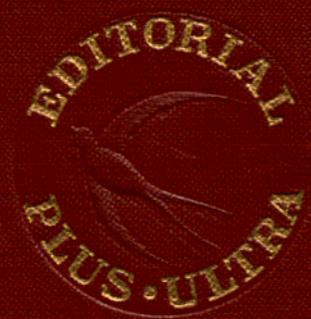
Figura 169.—Está invertida.

Figuras 207 y 208.—Están cambiadas de orden. El pie de la 207 corresponde a la 208 y viceversa.

Este decimosexto volumen de
ARS HISPANIAE,
en papel expresamente fabricado por
S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.
ilustraciones en un solo tono a cargo de
RIEUSSET, S. A.,
y láminas en varios colores ejecutadas por
HUECOGRABADO PLANAS,
se acabó de imprimir por ALDUS, S. A., de Madrid,
el 5 de diciembre de 1963

Hª del Arte

7309



ARS
HISPANI
XV

ESULTI
DEL
SIGLO

MA
197-19

EDICIO
PLUS