

Una nueva talla de José de Mora en Madrid

A new work by José de Mora in Madrid

Sánchez Rivera, Jesús Ángel*

Fecha de terminación del trabajo: febrero de 2011

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2011

RESUMEN

Presentamos y estudiamos una nueva *Dolorosa* atribuida al escultor José de Mora, localizada en el monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid. Igualmente, analizamos el ambiente aristocrático y artístico en el que se desarrolló Mora al llegar a la Villa y Corte de Madrid, en especial su posible vinculación con el círculo santiaguista en torno al cenobio de las Comendadoras.

Palabras clave: Arte religioso; Escultura barroca; Sociología del arte

Identificadores: Mora, José de; Orden de Santiago; Monasterio de Santiago el Mayor de Madrid

Topónimos: Granada; Madrid

Periodo: Siglos 17-18

ABSTRACT

We present a new *Virgin of Sorrows* attributed to the sculptor José de Mora located in the monastery of the Comendadoras de Santiago of Madrid. We also analyze the aristocratic and artistic environment in which Mora unfolded upon his arrival at the Court of Madrid, and especially his possible link with the 'santiaguista' circle around this monastery.

Keywords: Religious art; Baroque sculpture; Sociology of art

Identifiers: Mora, José de; Order of Santiago; Santiago el Mayor Monastery, Madrid

Place names: Granada; Madrid

Period: 17th and 18th centuries

* Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales (Geografía, Historia e Historia del Arte). Universidad Complutense de Madrid. e-mail: jasanchezrivera@edu.ucm.es

El Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid atesora un buen número de piezas de arte mueble, hasta ahora no muy conocidas, que han sido reunidas durante los más de tres siglos y medio de existencia de esta fundación. En fechas recientes hemos leído nuestra tesis doctoral, que estudia, precisamente, el conjunto del patrimonio histórico-artístico perteneciente a este cenobio¹. En dicho trabajo ya incluimos la pieza escultórica objeto del presente artículo, que ahora analizamos de modo exhaustivo.

1. LA *DOLOROSA* DE LAS COMENDADORAS DE SANTIAGO

La pieza en cuestión es un busto a tamaño natural de la *Dolorosa*² (fig. 1) que, por sus características, remite sin ninguna duda a ciertos modelos del Barroco granadino. En efecto, son bien conocidas las figuras de «medio cuerpo» —de la *Dolorosa* y del *Ecce Homo*— realizadas por Pedro de Mena (1628-1688), quien enriqueció una tipología que ya contaba con precedentes en el ámbito granadino y en Castilla³. Sin embargo, hemos de atribuir esta pieza al escultor de Baza (Granada) José de Mora (1642-1724), o a su círculo más cercano. Sus *Dolorosas* ofrecen notables diferencias con los modelos de Mena (por ejemplo, son de formato más reducido, sin brazos, y con la mirada baja)⁴, si bien el recuerdo de quien fuera colaborador de su padre y condiscípulo del escultor bastetano está siempre presente en su producción.

Hay que recordar que José de Mora viajó en 1666 a Madrid para trabajar con Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), discípulo de Cano, quien, por su cargo de maestro mayor de las Obras Reales (desde 1662), debió de facilitarle su entrada en el ambiente palaciego. A fines de 1672 Mora fue nombrado Escultor de Carlos II —entonces aún menor de edad— por muerte de Pedro de Obregón. Entre aquella fecha y 1679 residió en la Villa y Corte, realizando algunos viajes a Granada, donde permanecería de manera definitiva a partir de 1680. Presumiblemente, la pieza que ahora estudiamos sería fruto de un encargo de su etapa madrileña o en relación con alguno de los personajes con los que entrase en contacto durante su estancia en la Corte. Más improbable nos parece que la obra hubiera llegado desde Granada a través de alguna religiosa del monasterio santiaguista de aquella ciudad, y, más aún, que fuera donación de la comunidad del convento de las Maravillas, acogida por las Comendadoras en 1894⁵, aunque por el momento no se ha descartar ninguna hipótesis.

Destaca el íntimo sentimiento de dolor que trasmite el rostro, alejado de la expresión más dramática y de los aspavientos de otros artífices, como Pedro de Mena. La contención, el reposo y un halo melancólico son notas características de esta imagen que entroncan con lo que se conoce de la producción de Mora. Igualmente, su tendencia a componer sus figuras dentro de un esquema cerrado puede verificarse en la pieza que estudiamos. Algunos modelos conservados en Granada son similares, siendo el más parecido el que se encuentra en la iglesia conventual de Santa Isabel la Real (fig. 2)⁶: el rostro alargado, las cejas arqueadas, la nariz alargada y algo aguileña⁷, el trabajo del cabello y del manto que cubre la cabeza. La talla es bastante simple; los grandes pliegues



1. José DE MORA (atrib.). *Dolorosa*, h. 1666-1724. Madrid, monasterio de las Comendadoras de Santiago.

del manto caen lánguidamente, reforzando el aspecto melancólico de la Virgen; sólo el velo se arruga algo más por uno de sus extremos. La parte trasera de la figura, al ser concebida para no ser vista –por estar pegada a una urna o a una pared—, apenas está trabajada y presenta un perfil recto. Otros ejemplos, como la *Dolorosa* conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada⁸ o la del Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid⁹ –ambas representadas como viudas, según el modelo de la *Virgen de la Soledad* de Gaspar Becerra (1520-1568)¹⁰—, comparten algunas características, como el hoyuelo de la barbilla, el tipo de busto corto o el trabajo de la



2. JOSÉ DE MORA. *Dolorosa*. Granada, iglesia conventual de Santa Isabel la Real. Imagen cortesía de D. Lázaro Gila Medina.

policromía. Asimismo, es obligado citar dos bustos de la *Dolorosa* que han de asignarse a la etapa madrileña de Mora y que se han de relacionar con la pieza que ahora estudiamos: la conservada en el convento carmelitano de las Maravillas (Madrid)¹¹ y la perteneciente a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros (Madrid), pareja de un *Ecce Homo* de la misma mano, que ingresó en la institución en el año de 1746¹². Se asigna al escultor otro busto perteneciente al Victoria & Albert Museum de Londres¹³. Sin embargo, la *Dolorosa* de las Comendadoras se distingue de ésta, fundamentalmente, por cierto movimiento que rompe la simetría del modelo londinense; la cabeza

gira levemente hacia su lado diestro, y con ella las ropas, que se abren hacia un lado, todo ello sin desbordar la contención que caracteriza a Mora.

M^a Elena Gómez-Moreno consideró que la enorme proliferación de estos bustos «menoides» se debió a su menor coste —a diferencia de una imagen entera— y a que «sus dimensiones permitían que, aún siendo de tamaño natural, tuviera cabida en capillas conventuales y domésticas»¹⁴. Tal es el caso de esta talla, que actualmente se encuentra en la capilla privada de las religiosas. La sensibilidad artística de José de Mora hubo de adaptarse a la perfección a este clase de encargos, como bien señalara Martín González¹⁵; sus imágenes son para contemplación cercana, para el encuentro íntimo y piadoso en la penumbra de una capilla.

Los repintes han desvirtuado la policromía original de la talla, tanto la carnación y el pelo como las vestiduras. Éstas lucían tonalidades azul (el manto) y bermellón (la camisa) más claras que las actuales. El velo blanco parece conservar su tono primigenio. No obstante, el original también habría de ofrecer un trabajo pictórico de superficies uniformes, planas, de tonos intensos, como el que lucen otras imágenes de la mano del maestro.

La peana sí parece conservar su antigua policromía; la base es de color negro y el resto está jaspeado en gris con dos listeles dorados. La planta de la peana es rectangular con esquinas truncadas y perfiles moldurados de formas rectas. Sobre ella, una pieza con los ángulos frontales en forma de chafflán cóncavo sirve de base al busto; también parece haber conservado su aspecto original, jaspeado en verde oscuro.

Por último, la Virgen luce una corona de rayos nueva, de metal plateado. La antigua corona, seguramente de plata, se insertaría en dos agujeros que aún se observan en el cogote. En el pecho tenía clavado un pequeño puñal de plata, que las religiosas han extraído y guardado.

2. JOSÉ DE MORA Y EL CÍRCULO MADRILEÑO EN TORNO AL CONVENTO SANTIAGUISTA

Ante la ausencia de datos documentales que arrojen luz sobre la pieza, planteamos algunas ideas —sin llegar a ser hipótesis plenamente fundamentadas— sobre las posibles razones de su presencia. En primer lugar, el cargo de Mora como Escultor de la Casa del Rey le haría cumplir con diversos encargos de la Real Familia, y el monasterio de las Comendadoras no sólo era de patronazgo real, sino que, además, la máxima dignidad de su Orden la ostentaba el monarca¹⁶. Tampoco hay que olvidar la relación del escultor con varios caballeros santiaguistas del ambiente cortesano, como don Bartolomé Ochoa de Chinchetru López de Lazarraga (1622-después de 1686)¹⁷, nacido de modo circunstancial en Sevilla, pero de familia oriunda de Salvatierra (Álava), quien, precisamente, había aposentado a Mora en el Alcázar cuando éste llegó a Madrid¹⁸. Por otra parte, sabemos que Ochoa tuvo estrechos vínculos con el pintor del Rey y de Cámara Juan Carreño de Miranda (1614-1685), siendo albacea testamentario a la muerte de éste y llevando varios de sus cuadros a las llamadas «bóvedas de Tiziano» del Alcázar mientras realizaba la tarea de elaborar

los inventarios reales¹⁹; y Carreño también conocía a Mora, interviniendo favorablemente en el informe que escribió para que se le concediera la plaza de Escultor del Rey²⁰. Además, Ochoa era primo del salvaterrano don José Fernández de Vicuña Andoain (1651-después de 1712), también caballero de Santiago —cuyo hábito le fue concedido en 1678, en gran medida, por la mediación de su tío—, y personaje al que el pintor Pedro Ruiz González (h. 1640-1706) realizó un retrato²¹; este pintor ejecutaría casi dos décadas después una obra para las Comendadoras de Madrid, *La venerable doña Sancha en oración*²², y existen diversas noticias que le vinculan con Carreño²³ y a otros personajes vascos²⁴. Al escultor bastetano se atribuyen con acierto varias tallas del retablo mayor de las Agustinas Recoletas de Pamplona, cercana a las tierras alavesas²⁵; otras atribuciones vinculadas a santiaguistas de aquellos territorios resultan mucho más dudosas, en nuestra opinión, si bien su presencia podría evidenciar un gusto particular por los modelos granadinos entre la elite cortesana de estirpe alavesa y hábito santiaguista²⁶. A ello se ha de añadir la pareja de bustos que representan al *Ecce Homo* y a la *Dolorosa* pertenecientes a la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid habían sido donadas por un «caballero congregante» en 1746, según hemos visto. Y, a toda esta larga relación de nombres y conexiones, quizá habría de sumarse el hecho de que Pedro de Mena, escultor granadino al que Mora aparece estrechamente vinculado —familiar y profesionalmente—, se casó en 1647 con doña Catalina de Vitoria y Urquiza —o Urquijo—, cuya familia procedía también de aquella zona vasca²⁷.

Tal vez no sea una casualidad que por aquellas décadas finales del siglo XVII viviesen en la comunidad santiaguista varias religiosas con estrechos vínculos familiares enraizados en tierras alavesas²⁸. Para empezar, el linaje de la primera comendadora mayor, doña Mariana de Guevara († 1651), procedía de tierras alavesas, y su padre ostentaba el título de Conde de Oñate, cuyo señorío estaba al norte de Salvatierra. Las hermanas Ferrer, dos de las primeras monjas del cenobio, eran oriundas de Pamplona, ciudad cercana a aquel municipio. La segunda comendadora mayor del monasterio, doña María Manrique († 1669) y su hermana, también religiosa en él, habían nacido en Salvatierra. Doña Jerónima de la Cerda de Trejo († 1695) había nacido, precisamente, en Vitoria, e ingresó en el monasterio en 1653, junto a sus hermanas María y Teresa, éstas ya nacidas en Madrid. El peso de esta familia en el monasterio hubo de ser muy importante; la mayor de las hermanas, doña Jerónima, llegó a ser comendadora mayor del mismo en 1676²⁹, ocupando el cargo durante tres mandatos³⁰. Pero los apellidos de otras religiosas del cenobio por aquellos años revelan también una ascendencia alavesa más que probable: dos monjas, ambas hermanas, cuya madre o cuyo abuelo materno podrían proceder de Salvatierra³¹; los apellidos Henao de Larreátegui³², Urrutia Oyaguren de Itúrburu³³ o Zárate³⁴, que tenían otras religiosas, nos remiten igualmente a territorios vascongados.

Además de todos estos datos, habría que recordar la relación de José de Mora con el arquitecto Gaspar de la Peña († 1676), maestro mayor de Su Majestad. Éste declaró en 1672 a favor de Mora cuando el bastetano solicitara la plaza de Escultor del Rey; según recoge el memorial, Gaspar de la Peña conocía al escultor desde al menos 1660³⁵; el arquitecto, desde su residencia cordobesa, había realizado alguna visita a Granada para dar su parecer sobre las obras del coro de la Capilla Real y, algún tiempo después, se había establecido en la ciudad —por cierto, en la parroquia de

San Gil, a la que entonces pertenecían los Mora— para trabajar en la segunda torre y la fachada de la catedral, entre 1664 y 1667, obra en la que, simultáneamente, también intervino Alonso Cano (1601-1667)³⁶. Quizá pueda resultar significativo que De la Peña estuviera casado con doña María Álvarez († 1687), prima de los hermanos Manuel y José del Olmo (1631-1706 y 1638-1702, respectivamente) —naturales de Pastrana, como los padres de aquélla—, constructores de la iglesia de las Comendadoras, y que, además, fuera cuñado del también arquitecto Juan de Torija (1624-1666), casado con su hermana Isabel († 1707); a su vez, una hermana de Torija, Antonia (1627-1669), estaba casada con el citado Manuel del Olmo³⁷. En algunas construcciones religiosas acometidas por aquéllos encontraremos trabajando a alguno de los arquitectos nombrados junto a Sebastián de Herrera Barnuevo, colega y condiscípulo de Mora. Por ejemplo, Herrera dio las trazas de la nueva capilla de Nuestra Señora de Atocha, construida por Juan de Torija³⁸; Herrera intervino en la iglesia parroquial de San Juan en Madrid, donde también participó Gaspar de la Peña, quien le sustituyó en el cargo de maestro mayor y ayuda de la Furriera en 1671³⁹; y, en ese mismo año, ambos ejercían como supervisores de los proyectos del nuevo puente de Toledo⁴⁰, cuando Herrera falleció; a su muerte, Gaspar de la Peña y Manuel del Olmo le sustituirían en la fábrica de la cárcel de Corte⁴¹. A todo ello, hay que añadir que durante su etapa madrileña José de Mora residió en la calle Embajadores⁴², donde, precisamente, vivían los hermanos Del Olmo desde 1662⁴³, y también Gaspar de la Peña⁴⁴.

Todos estos indicios y noticias dispersas nos pueden ayudar a esbozar el ambiente artístico en el que debió desenvolverse José de Mora durante su estancia en Madrid. Acaso alguno de ellos pudiera ser la clave que justifique la presencia de la *Dolorosa* inédita del monasterio de las Comendadoras.

NOTAS

1. SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*, 2 vols. Madrid: Universidad Complutense, 2011 (tesis doctoral inédita).

2. A continuación ofrecemos la ficha técnica de la pieza, en la que incluimos: título, signatura, autoría, datación, materiales y técnicas, dimensiones, estado de conservación, emplazamiento, fuentes y bibliografía.

Dolorosa [E-8]. José de Mora o taller (atribución). H. 1666-1724. Talla de madera policromada, con ojos de pasta vítrea y 4 lágrimas de vidrio. 70 x 55 x 26 cm. (dimensiones totales); peana de 14,5 cm. Estado de conservación: regular; ha sido repintada toda la superficie y no ha conservado las piezas de plata originales. Emplazamiento: actualmente en la capilla de las religiosas, en la clausura; en 1946 podría estar en la iglesia, si es la que refiere Alberto Tamayo; en 1980 estaba en el coro, sobre una mesa y protegida por un escaparate antiguo. Fuentes: Archivo Central del Instituto del Patrimonio Cultural Español [en adelante ACIPCE], Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, caja 2, sig. 28.1 (acta de 28 de enero de 1937); sig. 130.40, recibo nº 1904, nº de orden 1; Archivo Moreno (ACIPCE), 02.714/A. Bibliografía: TAMAYO, Alberto. *Las iglesias barrocas madrileñas*. Madrid: 1946, p. 122 (?); SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. *El Real Monasterio...*, vol. 1, pp. 496-504, vol. 2, Apéndice documental, doc. 29 (?) y doc. 30, pp. 1235 y 1267.

Como curiosidad, hemos de añadir que esta talla sirvió como modelo para realizar una pintura representando la *Muerte de San José* [Pc-37], obra del siglo pasado debida a un pintor aficionado (acaso una religiosa). *Vid. Ibidem*, vol. 2, pp. 743-744.

3. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Pedro de Mena visto desde Castilla». En: Catálogo de la exposición (Málaga, abril 1989): *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte, 1688-1988*. Málaga: Junta de Andalucía, 1989, pp. 73-75.

4. Así lo pone de manifiesto Martín González al hablar de los modelos de *Ecce Homo* y Dolorosa de Mora: «Su antecedente está en Pedro de Mena, pero escoge el tipo de busto corto, a diferencia de aquél, que dio especial relevancia al busto prolongado, con brazos. Constituye la verdadera creación 'serial' de José de Mora»; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1988 (3.ª edición), p. 226.

5. Véase en SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. *El Real Monasterio...*, vol. 1, Segunda Parte, cap. 4.2.4, pp. 258-259.

6. Sobre la llegada de esta pieza al convento franciscano, véase CALVO CASTELLÓN, Antonio. «El Ecce Homo y la Dolorosa de José de Mora en el monasterio granadino de Santa Isabel la Real a la luz de una documentación inédita». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo III, nº 5 (1990), pp. 71-80 (documenta y amplía la información de Juan Agustín Ceán Bermúdez). La obra ha sido estudiada y reproducida por diversos autores, entre otros MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca...*, p. 229, fig. 98.

7. Rasgo que Antonio Gallego asoció a la mujer del escultor, doña Luisa de Mena y Herrera († 1704); GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada: Facultad de Filosofía y Letras, 1925. Existe una edición facsímil de Granada: Universidad de Granada, 1988 (con prólogo de Domingo Sánchez-Mesa Martín), p. 82; también véanse las pp. 72-78, donde se explica el parentesco que unía a ambos, casados el 24 de septiembre de 1685. Por otro lado, los rasgos fisonómicos comunes a estas Dolorosas recuerdan a otras figuras masculinas del escultor, como el *San Pantaleón* que realizara para la iglesia granadina de Santa Ana, considerada una de sus obras finales; *cfr.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca...*, p. 232, fig. 101.

8. Catálogo de la exposición (Málaga, abril 1989): *Pedro de Mena...*, pp. 73-75, 1989, pp. 136-137, nº cat. 10.

9. Nº inv.: CE 1131; VV. AA. *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. España. Colección / Collection*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 232-233, nº cat. 80 (ficha de Miguel Ángel Marcos Villán).

10. Sobre este prototipo, remitimos a nuestro trabajo: SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. *El Real Monasterio...*, vol. 2, ficha Pc-170, en especial pp. 989-990.

11. GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Escultura del siglo XVII*, col. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XVI. Madrid: Plus-Ultra, 1963, pp. 261-262, lám. VII. Véase también LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Un discípulo de Cano en la Corte: José de Mora, escultor del Rey». En: *Symposium internacional 'Alonso Cano y su época'* (Granada, 14-17 de febrero de 2002). Granada: Junta de Andalucía-CEHA-Universidad de Granada, 2002, pp. 617 y 623, fig. 3.

12. Ambas piezas fueron donadas en sendas urnas de cristal por «un caballero congregante»; con ellas dio también un cáliz con su patena; SAGÜÉS AZCONA, Pío. *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*. Madrid: 1963, p. 262, fig. 262.

13. TRUSTED, Marjorie. *Spanish sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*. Londres: The Victoria and Albert Museum, 1996, pp. 103-106, nº cat. 46.

14. GÓMEZ-MORENO, María Elena. «Pedro de Mena y los temas iconográficos». En: Catálogo de la exposición (Málaga, abril 1989): *Pedro de Mena...*, p. 94.

15. MARTÍN GONZÁLEZ (1988), p. 226.

16. En este sentido, y si la hipótesis llegara a confirmarse algún día, la pieza se podría relacionar con una de las «diferentes efigies de su devoción» que hizo Mora para el Rey; PALOMINO, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica*, tercera parte: «El Parnaso Español Pintoresco Laureado». Madrid: 1724, Vª 226. Citamos por la edición de Nina Ayala Mallory, publicada en Madrid: Alianza, 1986, p. 390.

17. Conocemos el aspecto del personaje gracias a un retrato de Juan Carreño de Miranda (1614-1685) conservado en la Hispanic Society of America de Nueva York. *Cfr.* LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar y CARREÑO, Ángel Mario.

Juan Carreño de Miranda. Vida y obra. S.l.: Cajastur, 2007, pp. 390-391 (con la bibliografía precedente); y LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando. *Pedro Ruiz González. Pintor barroco madrileño*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, pp. 129-130 (catálogo de la exposición: Madrid, junio-julio 2007).

18. Don Bernabé fue secretario de Carlos II, sumiller de la Panetería, contralor de su Real Casa y oficial mayor del oficio de grefier de la cerería. Este último cargo, de carácter honorífico, sería el que le habría obligado a dar aposento al escultor por orden del Duque del Infantado, mayordomo mayor de la reina regente doña Mariana de Austria (1634-1696), según se desprende de un documento publicado por MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*. Madrid: Gredos, 1991, p. 223, nota 1. Este autor recoge otros documentos en relación con la petición y el nombramiento de Mora; véanse en el resto de la nota 1, *Ibidem*, pp. 221-223.

Hemos de hacernos eco de una *Inmaculada* que Fernando Tabar atribuye a José de Mora y que, al parecer, donó don Bernabé de Ochoa a la parroquia de Salvatierra. A nuestro juicio, la pieza recuerda el prototipo canesco, pero la atribución no nos parece lo suficientemente sólida como para considerar la obra de Mora. La simple comparación con las Inmaculadas conocidas del escultor (la desaparecida de San Isidro el Real de Madrid, la de los Santos Justo y Pastor, la del convento de San Francisco de Guadix, también destruida, e, incluso, la *Asunción* de la Cartuja de Granada) haría descartar tal atribución. Catálogo de la exposición (Vitoria, abril-julio 1995): *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y Pintura*. Vitoria: Diputación Foral de Vitoria, 1995, pp. 79, 196-199, 359, nº cat. 11 (comisariada por Fernando Tabar Anitua); TABAR ANITUA, Fernando. *Salvatierra-Agurain en la Historia del Arte*. Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 80-84, fig. 36 (catálogo de la exposición: Salvatierra, abril-octubre de 2007; edición bilingüe, vascuence-español).

19. LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar y CARREÑO, Ángel Mario. *Juan Carreño de Miranda...*, pp. 55, 123, 126, 128, 390-391.

20. «Exmo. Señor: Cumpliendo con lo que V. E. se sirve mandarme de que le informe de la suficiencia de Don Joseph de Mora en el arte de la escultura, devo decir a V. E. que por noticia y experiencia que tengo de las obras que a hecho en este Arte, puedo asegurar a V. E. le tengo por muy a propósito para el servicio de Sus Magestades, sin que aya otro a mi entender que se le abentaje al presente (...); informe escrito, fechado y firmado por Carreño el 16 de noviembre de 1672. Tomado de MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor en Palacio...*, pp. 222-224, nota 1.

21. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Álava. Sobre este personaje y su retrato, véanse LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando. *Pedro Ruiz González...*, pp. 128-131, nº cat. VII; y TABAR ANITUA, Fernando. *Personajes de Álava. Dos retratos del siglo XVII*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 14-21 (edición bilingüe, vascuence-español).

22. Para la pintura de Ruiz González remitimos a SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. *El Real Monasterio...*, vol. 2, ficha Pc-53, pp. 768-772 (con toda la bibliografía anterior).

23. LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar y CARREÑO, Ángel Mario. *Juan Carreño de Miranda...*, pp. 127 (testamento de María de Medina, viuda de Carreño). Según el testimonio de Palomino, Carreño fue su segundo maestro y, además, Ruiz González aparece como legatario en el testamento de la viuda del avilesino; *vid.* LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando. *Pedro Ruiz González...*, pp. 105-106.

24. Por ejemplo, en 1673 Ruiz González acudió a la testamentaria de Francisco Orcasitas para tasar las pinturas; Orcasitas era oriundo de San Miguel de Linares, en el señorío de Vizcaya –de una zona algo más alejada de la que venimos comentando-, aunque se asentó en Madrid, donde se enriqueció y llegó a ser contador de rentas reales. Curiosamente, este personaje poseyó varias pinturas de Alonso Cano, maestro de Herrera Barnuevo y de Mora. Noticia de José M. Cruz Valdovinos publicada en el Catálogo de la exposición (Granada, 2001-2002): *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Madrid: Junta de Andalucía, 2001, pp. 196-197; también en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Encargos y clientes de Alonso Cano en la Corte de Felipe IV». En: *Symposium internacional ‘Alonso Cano y su época’* (Granada, 14-17 de febrero de 2002). Granada: Junta de Andalucía-CEHA-Universidad de Granada, 2002, pp. 110-111. Debemos apuntar que en 1741 ingresaron en el monasterio dos religiosas con aquel apellido, Orcasitas (doña Josefa y doña Violante Orcasitas de Oleaga y de Veintimilla), aunque por el momento desconocemos si tenían algún tipo de vínculo familiar con el personaje referido. *Cfr.* SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. *El Real Monasterio...*, vol. 1, Tabla 1, Religiosas profesas, pp. 319-321.

25. TABAR ANITUA, Fernando. *Personajes de Álava...*, pp. 96-112, figs. 43-54. La fundación de este convento pamplonés se debió a otro caballero –y comendador- de Santiago, don Juan de Ciriza, que fue secretario de Felipe III y de Felipe IV entre 1605 y 1625 en los Consejos de Flandes, Italia y de Guerra. Encargó para aquel cenobio numerosas obras artísticas a artífices de Madrid (Vicente Carducho, 1576-1638; Manuel Pereira, 1588-1683, etc.), y allí se conservan su retrato como caballero santiaguista y el de su mujer, debidos a Antonio Ricci (h. 1565- h. 1635). El actual retablo del altar mayor, que acoge las imágenes atribuidas a Mora, fue realizado años después de la muerte de los fundadores, entre 1700 y 1708, y presumiblemente costeado con las rentas dejadas por ellos y sus sucesores.

26. Nos referimos a la *Inmaculada* –ya citada- y a un *Niño Jesús* que donó don Bartolomé de Ochoa y Chinchetru a la iglesia de Salvatierra, al *San Juanito* que donara un primo suyo, don Juan Bautista Ochoa y Chinchetru, a la parroquia de San Juan del mismo municipio, o a una *Virgen de la Soledad* (anterior a 1684) en la parroquia de Manzanos (Álava), donación testamentaria del santiaguista don Tomás de Salazar y Angulo († 1696). *Ibidem*, pp. 80-95, figs. 36-38 y 40; con anterioridad se publicaron en el Catálogo de la exposición (Vitoria, abril-julio 1995): *Barroco importado...*, pp. 79, 200-203, n° cat. 12; Catálogo de la exposición (Vitoria, junio-julio 2002): *Luces del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España*. Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa, 2002 (comisariada por Fernando Tabar Anitua), pp. 140-141 (la *Virgen de la Soledad*).

Más noticias vinculan a comitentes alaveses con el encargo de imágenes a escultores granadinos activos durante la segunda mitad del siglo XVII; *Ibidem*, pp. 79, 188-195, n° cat. 9 y 10.

27. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914, p. 58 (existe edición facsímil de Málaga: Universidad de Málaga-Colegio de Arquitectos de Málaga, 1988).

28. Explicamos este fenómeno con mayor detenimiento en SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel. *El Real Monasterio...*, vol. 1, Segunda Parte, cap. 2.2.1.

29. Sustituyó en el cargo a doña Josefa de Morales, fallecida en agosto del año anterior.

30. Fueron los siguientes: 1676-1678, 1681-1684 y 1692-1695.

31. Nos referimos a doña Isabel Antonia y Teresa Petronila Fernández del Campo de Salvatierra y de Blasco. Ambas, nacidas en Madrid, presentaron sus pruebas de ingreso en el monasterio en 1666. Sabemos que la segunda, Teresa Petronila, murió en enero de 1700. *Cfr. Ibidem*, Tabla 1, Religiosas profesas, pp. 304-305.

32. Doña Inés de Henao de Larreátegui González de Paz, nacida en Murcia; presentó su prueba de ingreso en 1690. También está documentada una Juana de Henao, fallecida en noviembre de 1696, probablemente hermana de la anterior. Además, la prima de doña Inés, la madrileña doña María Tomasa Colón de Larreátegui y Angulo, ingresaría años después en la misma comunidad (1715), donde moriría en 1758. *Cfr. Ibid.*, Tabla 1, Religiosas profesas, pp. 297-298 y 309-310.

33. Doña Ana Josefa de Urrutia Oyangueren de Itúrburu y Pérez, nacida en Granada, presentó su prueba de ingreso en 1669; murió en abril de 1715. *Cfr. Ibid.*, Tabla 1, Religiosas profesas, p. 330.

34. Doña Lorenza de Zárata y Vivero, nacida en Madrid, presentó su prueba de ingreso en 1655; moriría pocos años después, en abril de 1659. Tanto sus padres como sus abuelos poseían apellidos vascuences (Zárata, Andia, Irarrazabal). *Cfr. Ibid.*, Tabla 1, Religiosas profesas, pp. 334-335.

35. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor en Palacio...*, p. 22, nota 1.

36. En junio de 1664 Gaspar de la Peña, por entonces maestro mayor de la catedral de Córdoba, fue llamado por el Cabildo de la catedral de Granada. Aunque en septiembre de 1666 fue nombrado arquitecto de las obras del Buen Retiro, y aunque, por este motivo, renunció a su cargo de obrero mayor de la catedral de Granada, en noviembre de aquel año aún le encontramos al frente de la fábrica catedralicia, y allí volvería entre septiembre y octubre del año siguiente para ocuparse temporalmente de las obras. TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 156-157. También véanse LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Un discípulo de Cano...», p. 615; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús y GILA MEDINA, Lázaro. «La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35 (2004), p. 69. Tanto De la Peña como Cano habían contado con el amparo del Conde-Duque de Olivares desde fines de la década de 1630.

37. TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños...*, pp. 154 y 210. Las tres familias constituyeron un verdadero clan de la construcción en Madrid, colaborando y ayudándose mutuamente en numerosas obras de la Villa y de la Corte; p. ej., en el convento de las Góngoras, en las casas del Marqués de Albuquerque y Duque de Osuna o en el Palacio del Buen Retiro (*Ibidem*, pp. 157, 163, 210 y 223). Torija dejó en su testamento varios de los instrumentos y libros propios de su oficio a los hermanos Del Olmo (*Ibid.*, pp. 160 y 168). También Manuel del Olmo figura como testamentario de su prima María, mujer de Gaspar de la Peña, quien declara en su escritura que Del Olmo pagó una parte importante de los gastos del entierro y funeral de su marido.

38. *Ibid.*, pp. 105 y 172.

39. *Ibid.*, pp. 101 y 158. Sería el duque de Pastrana —que a la sazón era don Rodrigo de Silva y Mendoza (1614-1675)— quien elevara la propuesta del cargo al Rey para su confirmación. Este dato pudiera indicar una conexión entre la familia política del arquitecto, procedente de la villa alcarreña de Pastrana, y uno de sus posibles valedores en la Corte, protector de los hermanos Del Olmo; precisamente, al promocionar Gaspar de la Peña, José del Olmo obtuvo el cargo de aparejador de las Obras Reales en abril de 1671 (*Ibid.*, pp. 210, 212, 226 y 229-230).

Precisamente, Manuel del Olmo en su testamento de 1669 declaraba «que de las obras hechas hasta fin del año de mill seiscientos y sesenta y ocho al excelentísimo señor Duque de Pastrana en sus casas del Ynfantado nos deberá quinze o diez y seis mill reales poco más o menos (...)». *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Miguel de Rebolledo, prot. 10.031, fol. 128 r. (1 de junio de 1669); la noticia ya fue dada a conocer por TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños...*, p. 212.

40. *Ibidem*, p. 106.

41. *Ibid.*, p. 119.

42. PALOMINO, Antonio. *Museo pictórico...*, 226^a (p. 390).

43. TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectos madrileños...*, pp. 211-233. El primero en establecerse allí fue el hermano mayor, Manuel del Olmo, quien arrendó una casa en 1662, que compraría dos años más tarde, y en la que habitaría el resto de su vida. Su hermano José le seguiría, estableciéndose con su familia en la misma calle, donde permaneció hasta su muerte. Hay que añadir que ambos adquirieron varios inmuebles por la zona (p. ej., en las calles de los Cabestreros y de Santiago el Verde), buena prueba de su total inserción en el barrio.

44. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada: Comares, 2000, p. 45. Este autor apunta algunas de las relaciones entre artistas que venimos comentando. Por otra parte, su biografía sobre José de Mora es la última, hasta la fecha, dedicada al escultor bastetano.

