

# La iconografía inmaculista en el ocaso de la escuela granadina de escultura durante el siglo XVIII. Pervivencias y distanciamientos del modelo canesco

Iconography of the Immaculate during the twilight of the Granada school of sculpture in the eighteenth century. Similarities and differences with respect to the model of Alonso Cano

Peinado Guzmán, José Antonio\*

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2013

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2013

## RESUMEN

La iconografía inmaculista en la escultura del siglo XVIII en Granada bebe directamente de las fuentes de Alonso Cano. Su influjo hace que, toda vez que ya no quedan *primeras espadas* en la escuela granadina de escultura, una vez han desaparecido los Mora, el modelo canesco se copie, multiplique y adocene por doquier. La seguridad y popularidad que proporcionaba ese arquetipo, permitió esa pervivencia del prototipo del racionero. Aun así, se pueden observar en este periodo otros modelos escultóricos concepcionistas como los de Duque Cornejo, Ruiz del Peral o Verdiguier que completan el elemento inmaculista de dicho periodo en Granada.

**Palabras clave:** Iconografía; Escultura religiosa; Barroco; Modelos iconográficos

**Identificadores:** Cano, Alonso; Risueño, José; Duque Cornejo, Pedro; Ruiz del Peral, Torcuato; Vera Moreno, Agustín de; Sánchez Sarabia, Diego; Valero, Pedro; Verdiguier, Luis Miguel; Virgen María

**Topónimos:** Granada

**Periodo:** Siglo 18

## ABSTRACT

The iconography in sculpture of the Eighteenth century in Granada are strongly influenced by the sources of Alonso Cano. His style influence causes, since there are no longer emblematic artist in the Granadian School of sculpture, once the Mora's family have left the *canesco* model is copied and multiplied everywhere. The safety and the popularity that provides this archetype allowed the survival of the prototype of the prebendary. Although it can be shown different models of the Immaculate Conception in the same period as the works of Duque Cornejo, Ruiz del Peral or Verdiguier, that complete the Immaculate iconographic model of this period in Granada.

**Keywords:** Iconography; Religious Sculpture; Baroque; Iconographical models

**Identifiers:** Cano, Alonso; Risueño, José; Duque Cornejo, Pedro; Ruiz del Peral, Torcuato; Vera Moreno, Agustín de; Sánchez Sarabia, Diego; Valero, Pedro; Verdiguier, Luis Miguel; Virgin Mary

**Place names:** Granada

**Period:** 18<sup>th</sup> century

\* Grupo de Investigación HUM-362. Universidad de Granada. e-mail: pepeinado@hotmail.com

La valoración que podemos realizar, en líneas generales, sobre la iconografía inmaculista durante el siglo XVIII en Granada, la podemos resumir en una frase coloquial que vendría a sentenciar lo siguiente: *la sombra de Cano es alargada...*

Existe un gran hito, a modo de modelo artístico concepcionista, que creó el racionero Alonso Cano y que traspasará las fronteras del ámbito granadino, extrapolándose por todo el orbe artístico. Ni que decir tiene que el mismo servirá de referente y arquetipo para el sustrato pictórico y escultórico de Granada y su entorno. Nos referimos, sin lugar a dudas, a la *Inmaculada* de la sacristía de la Catedral. Según esto, a nivel de iconografía inmaculista, nos vamos a encontrar con un punto de no retorno que servirá de fuente de inspiración para las generaciones posteriores de artistas. Así pues, si nos centramos en el aspecto escultórico, este ideal canesco pervivirá en la obra de Pedro de Mena y también en la saga de los Mora durante la centuria del XVII. Si bien esta familia de escultores está a caballo entre el siglo XVII y XVIII, puesto que las obras inmaculistas más señeras que tenemos de ellos se corresponden con el último cuarto del Seiscientos, empezaremos a abordar la cuestión a partir de su taller y sus discípulos.

El primer ejemplo que proponemos es el de José Risueño. No tan apegado a los Mora, a pesar de haber tenido contacto tanto con José como con Diego, su obra se caracteriza por una vuelta a los valores estéticos de Alonso Cano. Su obra inmaculista bebe directamente del racionero. Del periodo del Seiscientos destacamos la talla de la parroquial de Huétor Santillán<sup>1</sup>, así como la *Inmaculada de las Cuevas* en la Abadía del Sacro Monte<sup>2</sup>, donde se aleja sutilmente del prototipo canesco, pudiendo constituir esta imagen una de las primeras de dicho artista. Ya del siglo XVIII extractamos la *Inmaculada* del catedralicio retablo de Santiago Apóstol, que consideramos de su factura<sup>3</sup>. Y es que una de las imágenes más controvertidas al intentar establecer su autoría, es sin duda esta que referimos. La mayoría de los especialistas se decanta por Risueño: Gómez-Moreno, Gallego y Burín y Orozco Díaz así lo afirman. Con Sánchez-Mesa parecía que el asunto quedaba dilucidado, pero recientemente el profesor León Coloma sostiene que la escultura pudiera estar relacionada con Pedro de Mena. Según él, una obra menor que se dataría en torno a 1658. Por tanto, las disquisiciones siguen abiertas.

El nudo actual de la cuestión se centra en unas referencias que aparecen en las actas capitulares. Según se extrae de ellas mismas, en 1705, el racionero de la Catedral, D. Miguel de Fonseca, dona a la misma una imagen de la *Inmaculada*. Tradicionalmente se ha pensado que la mencionada talla era ésta. El caso es que en las informaciones capitulares no se detallan ni medidas ni descripciones de la imagen donada por Fonseca. Por tanto, bien podría ser ésta. Pero también podría tratarse de la que se conserva en el Museo catedralicio o la del facistol, tradicionalmente atribuida a Diego de Mora. Junto a esto, si se trataba de la escultura del retablo de Santiago Apóstol, cobraba sentido que la hubiese tallado Risueño, puesto que dicho escultor contaba con el beneplácito del arzobispo Ascargorta, mecenas del mencionado retablo. De este modo, se establecía la hilazón. La cuestión a dilucidar, pues, es si la imagen donada por Fonseca es la del retablo de Santiago. Pero es que en caso de que lo fuera, tampoco clarifica que la autoría de la misma sea de Risueño o no, como veremos. El error, por tanto, consiste en relacionar la talla regalada por el canónigo con el referi-

do retablo, puesto que no existen datos que así los conecten. Así pues, analicemos detenidamente los datos capitulares, para dar luz a este entuerto.

En el cabildo de 13 de mayo de 1705 se da noticia de que el Racionero Miguel de Fonseca ha donado una imagen de la *Inmaculada*:

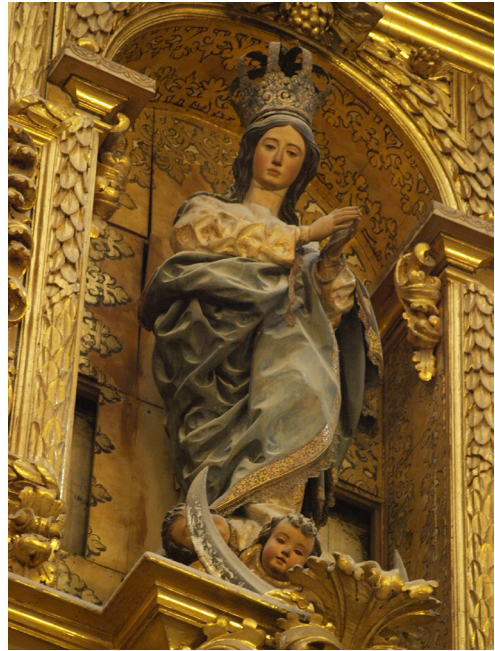
«Se acorda que la hechura de talla de Nuestra señora<sup>4</sup>, que el señor Racionero Don Miguel de Fonseca deixo por su testamento a esta Yglesia se de providencia, y disponga el que se traiga a ella quanto antes, y se ponga en la sacristia en el interin que por este Cavildo se trate y resuelua donde se aia de poner».

Una vez traída la escultura a la Catedral, se observa que la misma tiene algunos desperfectos, acordándose en el cabildo de 22 de mayo de 1705, comisionar al canónigo Abad para que busque a alguien que pueda restaurar las imperfecciones. Asimismo, se empieza a plantear donde ubicar la imagen:

«Auiendose dado noticia en el Cavildo de como la ymagen de Nuestra señora de la Concepcion que el señor Racionero Don Miguel de Fonseca deixo a esta Santa Yglesia se auia ya traido a ella y que necesitaua de algun aderezo, respecto// [fol. 126 r.] de aberse auiertto en la talla algunas laxas, y se acorda dar comision al señor Abad a cuiu cuidado se encarga el que elija Artifice de su satisfazion que reconozca el aderezo que a menester dicha hechura para su mayor perfeccion y fecha que se a procure se ejecute esta obra y para señalar sitio donde aia de estar y ponerse dicha ymagen se mando llamar».

El artífice elegido para ello, será Diego de Mora, quien pedirá poder llevarse la talla a su casa, puesto que allí tenía más a mano las herramientas y materiales que necesitaba para su arreglo. En ese cabildo de 30 de mayo de 1705, se dictamina también que Diego de Mora le ponga precio al trabajo y que con la respuesta que obtenga el canónigo, lo comunique al capítulo:

«El señor Abad en virtud de la comision que se le dio para que vuscase Artifice de su satisfazion que reconociese el aderezo de que necesitaba la Ymagen de Nuestra Señora de la Concepcion que el señor Fonseca dono a esta santa Yglesia dio quenta como la auia visto y reconocido Don Diego de Mora, y que dice necesita para componerla mas a su gusto de llevarla a su cassa por tener en ella mas a la mano las herramientas y material, que requiere para ejecutar dicho aderezo, y que el se



1. *Inmaculada Concepción*. Catedral de Granada. Retablo de Santiago Apóstol. Atribuciones a José RISUEÑO y a Pedro DE MENA, c. 1707.

obligara a llevarla y traerla sin que se siga nuevo daño ni se lastime dicha hechura, si este Cavildo se lo permitiese, y oida esta propuesta, se acordo que dicho señor Abad prosiga este encargo tanteando con dicho Mora que costa podra tener esta obra, y con lo que respondiере se traiga al Cavildo para tomar resoluzion sobre este punto».

Año y medio después, la restauración de la imagen había concluido. La tardanza, según rezan los documentos, se debe mayormente a no tener sitio en la Catedral donde ubicar la talla. Parece ser que en un primer momento se pensó colocarla en el trascoro. Esto se desprende de los datos del cabildo de 18 de enero de 1707:

«El señor Abad informo al Cavildo como la hechura de nuestra señora de la Concepcion de talla, que el señor Racionero Fonseca dejo a esta santa Yglesia y que se lleuo a componer a casa del Artifice Mora, está en estado de poderla voluer a esta santa Yglesia y que el no auerse efectuado, a sido por no tener determinado este Cavildo el sitio, o lugar donde se ha de colocar. Y oido, se acordo, se llame para tratar el punto del trascoro, que se ha de haçer, y donde se discurra conuendra poner dicha ymagen».

Un mes después, a fecha de 15 de febrero de 1707, seguía el Cabildo sin decidirse donde ubicar la imagen de la Inmaculada, dejando finalmente la elección del asunto al arzobispo:

«Tratose el 2º llamamiento que se dio para determinar el sitio donde se aia de colocar la hechura de talla de nuestra señora de la Concepcion, que el señor Racionero Fonseca dejo a esta santa Yglesia y auriendose conferido este punto se dio comision al señor Abad, para que lo comunique con su Illustrisima y segun lo que a su Illustrisima pareciere, traiga razon al Cavildo para que se ejecute en esto lo que mas pareciere conuenir».

Como se puede observar, en ningún momento se llega a hacer mención al retablo de Santiago Apóstol. Consultadas todas las referencias capitulares que los especialistas aportan para extraer esta conclusión, cuyos datos hemos transcrito a tal efecto, no encontramos ningún elemento que nos haga llegar a relacionar documentalmente la imagen de Fonseca con el retablo en cuestión. Tampoco hemos hallado en las actas capitulares, la decisión del arzobispo Ascargorta de instalar en el nuevo retablo del *Triunfo del Señor Santiago* la escultura de la *Inmaculada*.

Según el profesor León Coloma, Diego de Mora recibió por tal aderezo 200 reales. La corona fue realizada por el platero Andrés Romero en 1707. Asimismo, la media luna fue realizada en 1713 por el dorador Pedro Romero, quien por tal concepto y con fecha de 27 de julio, percibió 50 reales.

Centrándonos ya en la talla en cuestión, podemos observar cómo nos encontramos ante una nueva copia del modelo canesco, de grandes dimensiones, para ser contemplada desde una distancia considerable. Este pequeño detalle podría indicarnos que la imagen del retablo no se corresponde con la que donó el racionero Fonseca. Es difícil creer que alguien done una imagen de tal envergadura,

para ponerla en la sacristía a la espera de buscar un lugar donde emplazarla. ¿Quién donaría una talla de más de dos metros sin asegurarle un lugar digno de culto? No se atiene a la lógica. Cuando uno ve la *Inmaculada* del retablo de Santiago, se comprende claramente que esa escultura se hizo para ese lugar. Tal es así, que se sabe que la imagen de la *Concepción* estaba ya allí en 1761, denotándose en una referencia de las actas capitulares, con motivo del patronazgo de la *Inmaculada* en España, que la iconografía ideada para el retablo del *Triunfo de Santiago Apóstol*, estaba perfectamente ideada y prediseñada:

«...se celebre misa de Nuestra Señora en el Altar maior con toda la solemnidad, y despues en ella Prozesion Claustral; se cante el Tedeum haciendo pausa con algun motete en el Altar del Apostol Santhiago respecto en estar colocada en el la imagen en la concepcion, y que al parecer no por pura casualidad se hallan juntas estas sagradas efixies de los dos copatronos desde que se erijio dicho Altar».

Por tanto, es un argumento más que nos indica que no se puede corresponder lo donado con la imagen del retablo.

De los anteriores datos y reflexiones concluimos la siguiente hipótesis: la *Inmaculada* donada por Fonseca no parece que pueda identificarse con la de este retablo. Su envergadura no indica la procedencia de una colección particular; por otro lado, su deterioro indicaría cierta antigüedad que se contradice con su estilo; finalmente, aunque no sea ésta del retablo, tampoco debió ser de muy pequeño formato la imagen donada como revelan los daños que poseía y las precauciones en su traslado, lo que, en principio, descartaría también la que actualmente se encuentra en el facistol.

Descartada la posibilidad de que la *Inmaculada* del retablo de Santiago fuera donada por Fonseca, debe pensarse, pues, en una imagen realizada *ex profeso* para el mismo. Del proceso durante el que se materializa este retablo parece deducirse claramente que era un proyecto *in mente* del arzobispo Ascargorta hacía tiempo. Las imágenes de *San Cecilio* y *San Gregorio* (una de ellas fruto de una donación) probablemente ya fueron concebidas con vistas a un retablo de cercana realización. Si no constan más datos sobre la imagen, pudo ser simplemente por estar donada por el mismo arzobispo en el conjunto del retablo.

Desde esta perspectiva cabe intentar esclarecer el asunto de la autoría. Como bien observa Miguel Ángel León Coloma, el rostro evoca aquellos modelos más dibujados e inexpresivos de Pedro de Mena, lo que sin embargo disiente con el estilo del resto de la imagen, de pliegues redondeados y enfáticos entre sinuosos huecos, que generan un potente efecto de claroscuro, que evocan claramente los resultados plásticos de Cano. Ya se ha relacionado alguna vez esta imagen del retablo de Santiago con la escultura pétreo que preside la portada del antiguo Colegio jesuítico de San Pablo (hoy Facultad de Derecho), atribuida a Risueño o a Vera Moreno. Por la fecha en que debió realizarse esta escultura de la Catedral (circa 1707) y teniendo en cuenta la estrecha relación entre Risueño y Ascargorta, sostenemos que la imagen de este retablo puede ser obra de José Risueño, curioso caso de discípulo a distancia de Cano, por cuanto no lo conoció personalmente pero sí a

través de sus obras, asimilando profundamente sus enseñanzas. Esta obra sería muestra de ello y aún podría pensarse en que el autor asumiera el reto de trasladar a escala monumental el archiconocido prototipo de la sacristía, al que adaptaría a su función y condiciones de percepción como imagen de retablo.

La Virgen, erguida, reposa sus pies sobre cabezas aladas de ángeles. Completa el adorno de la base la citada luna metálica en creciente, con las puntas hacia arriba. Une sus manos, por las yemas de los dedos, marcando la habitual pose triangular, a la altura del pecho. Sus brazos se mueven ligeramente hacia la derecha, a la par que su cabeza gira sutilmente hacia el lado opuesto. Su cuello se aprecia prominente. El rostro es ovalado, de grandes ojos almendrados, boca recta de labios carnosos y destacada nariz. El cabello, algo más voluminoso por las mejillas que en el original de Cano, se dispone largo y ondulado sobre espalda y hombros. Orla su testa con corona real. La figura mariana viste la clásica túnica blanca. Sobre ella se observan motivos decorativos vegetales en dorado. El brillo que, desde la lejanía, se percibe en la vestimenta, podría indicarnos un posible trabajo en estofa. En las mangas apreciamos, como adorno, una cenefa encolada que el tiempo ha deteriorado bastante. Dicho exorno también se repite en el borde del manto. Dicha prenda, de color azul, se tercia siguiendo fielmente el modelo canesco. Con respecto al plegado de las vestimentas, el trabajo de la gubia viene condicionado por la distancia a la que se va a contemplar la imagen. Esto provoca que los plisados sean profundos y suaves. Guardan un enorme parecido a los realizados por José de Mora en la *Inmaculada* de la parroquial de los Santos Justo y Pastor, muy vivaces y abundantes bajo el brazo derecho de la Virgen. Con ello se conseguiría un nítido efecto plástico en la contemplación distanciada a que obliga su altura en el retablo.

Finalmente, y para concluir con Risueño, siguiendo ese canon de Alonso Cano, a nivel pictórico hemos de hacer una leve referencia. En las dependencias de la Abadía del Sacro Monte se conserva un lienzo de una *Inmaculada*, de principios del siglo XVIII, que consideramos también de su factura<sup>5</sup>.

Alejándonos de la influencia de Alonso Cano, encontramos la figura de Pedro Duque Cornejo. Su trabajo en la escultura inmaculista no es muy abundante, pero sí reseñable. Extractamos la *Inmaculada* del museo de la Abadía del Sacro Monte, pero no podemos olvidar otras imágenes como la del Monasterio de La Cartuja<sup>6</sup>, los relieves concepcionistas del retablo catedralicio de *Nuestra Señora de la Antigua*<sup>7</sup> o de la capilla de la *Virgen de los Dolores* de la capitalina parroquial de San Pedro y San Pablo<sup>8</sup>, así como una talla del Convento de La Encarnación<sup>9</sup>. De su círculo reseñamos, asimismo, la imagen del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago<sup>10</sup>, la de la parroquial de Armilla<sup>11</sup> o la talla que se ubica en las cuevas de la Abadía del Sacro Monte<sup>12</sup>.

Desde nuestro punto de vista, la talla más bella de la *Inmaculada* que conservamos en Granada de Duque Cornejo, es la que se conserva en el museo del Sacro Monte<sup>13</sup>. Previamente a esta ubicación, la escultura estuvo situada en la Capilla de Santiago de las cuevas sacromontanas. Posteriormente, se trasladaría a la sacristía para, finalmente, terminar en su actual emplazamiento.



Tradicionalmente, desde un punto de vista meramente estilístico, los expertos siempre han relacionado la obra con el escultor sevillano. Documentalmente no se había encontrado ninguna referencia alusiva a ello. Tras un concienzudo vaciado de las actas capitulares de la Abadía del Sacro Monte, pudimos encontrar una leve reseña que informaba que un pariente del canónigo secretario D. Luis Francisco de Viana, había donado una imagen de la *Inmaculada Concepción* de bulto redondo, de mano de Cornejo en 1725:

«se propuso (...) que un devoto hauia echo gracia a la Capilla de Nuestra Señora de las Cuevas, de una Imagen de bulto de la Concepción immaculada de mano de Cornejo con su retablo de talla dorado todo primoroso, y que quería se le hiziesse por este Cavildo escritura de obligación de no extraerla de el sitio de la Capilla de Nuestra Señora de las Cuevas a mano izquierda como entramos».

Uno de los detalles más llamativos de la obra es, sin lugar a dudas, la maravillosa peana sobre la que se dispone la figura mariana. De forma triangular invertida, se compone de numerosos ángeles, tanto de cuerpo entero, como de cabezas aladas. De entre los mismos, sobresale la acostumbrada luna en creciente, con sus puntas hacia abajo. En los querubes, se observan pequeños lienzos carmesíes que envuelven sus cuerpos, desarrollando un gracioso movimiento. Sobre los angelotes se ubica la imagen de la Virgen, erguida, uniendo sus manos a la altura del pecho, casi sin llegar a tocarse las yemas de sus dedos. Sus brazos se desplazan sutilmente hacia la derecha, de igual modo que su cabeza gira hacia el lado opuesto. En su rostro se aprecian los típicos rasgos ovalados y finos de Cornejo, su característica boca pequeña y apretada, o su nariz recta. Los ojos, destacadamente grandes, se enmarcan por unas cejas un tanto más matizadas. Resulta reseñable el curioso hoyuelo que se vislumbra en el cuello, no muy usual en los modelos que hasta ahora hemos analizado. El cabello, aun siguiendo las formas de modelado que acostumbra Cornejo, se aprecia algo más voluminoso. Largo, oscuro y menos alisado que en otros



2. *Inmaculada Concepción*. Abadía del Sacro Monte (Granada). Museo. Pedro DUQUE CORNEJO, c. 1725.



3. *Inmaculada Concepción*. Museo de Bellas Artes (Granada). Depósito. Atribuida a Torcuato RUIZ DEL PERAL, segundo tercio del siglo XVIII.

ejemplos suyos, se dispone sobre espaldas y algún mechón sobre el pecho. En esta muestra, sí se percibe el pelo ligeramente más trabajado.

La Virgen se presenta ataviada con las habituales prendas inmaculistas: túnica blanca de tonalidad cruda y manto azul. Asimismo, las holgadas mangas permiten ver otras inferiores, ceñidas al puño, de tonalidad rojiza. La vestimenta se sujeta en talle alto mediante cingulo de similar coloración. Por el cuello de la vestimenta se distingue un mínimo encaje decorativo. El trabajo de plisados en los paños se muestra aparente. En la túnica se contemplan profundos, esbozando líneas verticales, y en ocasiones cortantes. Por su pierna izquierda, en cambio, se observa cómo dibujan líneas curvas. En las mangas y pecho se matizan los pliegues, apreciándose con más suavidad. La colocación del manto repite el tipo realizado por Cornejo para la talla de *La Cartuja*, pero a la inversa. Cayendo sobre sus espaldas, y generando un amplio y voluminoso vuelo, uno de sus picos, saliendo bajo el brazo derecho, se desprende sobre el mismo. De igual modo, el opuesto cae sobre la extremidad izquierda. En este sentido, resulta

lucido cómo se marca este diseño del recogido de los ropajes alterno y contrario. Lo vaporoso del tejido determina que las ondulaciones, aunque profundas, se maticen y suavicen.

Otro modelo que se aleja de los cánones del racionero es el de la *Inmaculada* que se conserva en el Depósito del Museo de Bellas Artes de Granada<sup>14</sup>, talla que se ha relacionado tanto con la obra de José de Mora, como con la de Ruiz del Peral. Consideramos que, aunque el trabajo de la gubia en la túnica y manto recuerda las formas de Mora, la disposición de esta última prenda y el propio rostro de la Virgen se aleja de su estilo. En este sentido, la talla guarda cierta similitud con la *Virgen de la Anunciación* del Museo de la Abadía del Sacro Monte, así como la *Virgen de Belén* de Vélez Rubio o la *Anunciación* de la capilla de las Escuelas del Ave María, obras que le atribuimos a Ruiz del Peral. Por ello, consideramos esta talla inmaculista de su factura.

En líneas generales, la imagen, aunque de bello semblante, denota una visible desproporcionalidad entre el cuerpo y la cabeza. Los amplios vuelos de los ropajes no justifican la torpe finalización que contemplamos. La figura mariana se representa sobre el acostumbrado elemento nuboso, en el que se insertan tres cabezas de querubes, que evocan los modelos que ya vimos en Alonso de Mena.



Curiosamente, desaparece la típica luna, algo inusual en las iconografías inmaculistas del XVIII. Según la pose habitual, la imagen se presenta erguida, adelantando el pie derecho, a la par que deja en reposo el opuesto. Los brazos, a diferencia del influyente modelo canesco, se cruzan a la altura del pecho, reposando sus manos sobre el mismo. La finalización de éstas se resuelve también toscamente. Asimismo, dichas extremidades se sitúan levemente movidas hacia la izquierda. Su cabeza se gira al lado opuesto. En este sentido, la figura genera un claro movimiento serpenteante en claro contraposto. En su rostro ovalado se percibe su pequeña boca curva, nariz prominente, ojos rasgados entreabiertos y cejas arqueadas. Su semblante reitera la actitud meditativa de quien es consciente y asume el Misterio concepcionista. El cabello oscuro, largo y ondulado, se ciñe al contorno del rostro para caer, finalmente, sobre sus hombros y espaldas.

La Virgen se presenta ataviada con túnica blanca de tonalidad cruda, en la que se aprecian bellas y prominentes cenefas tanto en el cuello como en las mangas. Bajo éstas, de amplia abertura, se vislumbran otras inferiores, que se ajustan a los puños, de considerable volumen. La decoración de los galones va formando lucidos motivos vegetales en oro. Sobre esta vestimenta, se dispone el manto azul, por cuyo borde recorre un similar ribete dorado de parecido dibujo. La colocación del mismo, se aleja del tipo de la escuela granadina, cayendo un pico sobre al brazo derecho, mientras que el opuesto se sostiene bajo el izquierdo. En este sentido, recuerda a las formas de la *Inmaculada* de la iglesia de Santiago, de Juan Leandro de la Fuente si nos remitimos a la pintura o, en cierto modo, a las maneras de colocar la prenda en Duque Cornejo. Con respecto al plegado de los paños, los plisados de la túnica se aprecian profundos y suaves. Destacados son los realizados por las mangas, abundantes y esbozando líneas diagonales y verticales. Los generados en las extremidades inferiores, vienen determinados por la posición de las piernas, adaptándose a la anatomía corporal. En el manto, el vuelo de la vestimenta influye en los pliegues. Muy abundantes y concentrados al recogerse los picos a la altura de la cintura, se constatan más duros y cortantes que en la túnica. Esto resulta reseñable, puesto que normalmente, la volatilidad de los mantos suele desarrollar plisados más ondulados y suaves, no tan marcados como en este caso. El trabajo de la gubia en este particular, denota la influencia del taller de los Mora en Ruiz del Peral, por la vivacidad y nervio en tal labor. Parece una revisión setecentista de los diferentes prototipos que se habría sucedido en el último siglo y medio (Alonso de Mena, Alonso Cano, Juan Leandro de la Fuente, José de Mora, Duque Cornejo...).

La obra presenta un buen estado de conservación, habiendo sido adquirida a un particular por la Junta de Andalucía en el año 1986.

Siguiendo nuestro recorrido histórico por la iconografía inmaculista del siglo XVIII, apenas encontramos variación en los ejemplos que nos ofrecen tanto Agustín de Vera Moreno como Diego Sánchez Sarabia. Ambos se limitan a mimetizar el arquetipo de Alonso Cano. Del primero de ellos reseñamos la *Inmaculada* del camarín de la Basílica de San Juan de Dios. Pero existen otras muestras que hemos encontrado en nuestra investigación como las de las parroquiales de Belicena<sup>15</sup>, Pitres o Valor, así como una de la clausura del Convento de la Encarnación<sup>16</sup>.



4. *Inmaculada Concepción*. Basílica de San Juan de Dios (Granada). Camarín. Agustín DE VERA MORENO, segundo tercio del siglo XVIII.

Así pues, como decimos, el ejemplo que proponemos a continuación, situado en el camarín de la Basílica de San Juan de Dios<sup>17</sup>, sobre la urna de las reliquias de San Feliciano mártir, y obra de Vera Moreno, da muestra de la escasa originalidad que a estas alturas encontramos en la iconografía inmaculista. Las esculturas de taller priman. La cantidad de la producción se antepone a la originalidad artística, repercutiendo pues, en la calidad de las imágenes. Resulta más cómodo seguir un prototipo establecido y popularmente muy aceptado, que innovar con nuevas fórmulas escultóricas. De este modo, y en este sentido, D. Manuel Gómez-Moreno, en palabras recogidas por Martínez Justicia, afirmará de Vera Moreno que «*sus obras son de muy poco valor artístico*», si bien de gran solvencia técnica.

Según esto, contemplamos la imagen mariana, manteniendo en las formas las trazas canescas, erguida sobre el habitado elemento nuboso en el que se incrustan tres cabezas aladas de ángeles. En la actualidad no se observa la típica luna que suele acompañar a la iconografía, pero se aprecian en la base los huecos de haberla llevado en su origen. Los vuelos de las prendas impiden observar la posición de sus extremidades inferiores, pero la silueta serpenteante que desarrolla de modo sutil, genera el característico movimiento en contraposto en la figura. Las manos se unen por las palmas a la altura del pecho, sin llegar a tocarse las yemas de los dedos. En cierto modo, este detalle recuerda a la *Inmaculada* que encontramos en el presbiterio de la parroquial del Salvador, del círculo de Rojas. Los brazos se desplazan mínimamente hacia la derecha. Su cabeza, sobre prominente cuello, se gira hacia el lado opuesto. En el rostro, de rasgos ovalados, se distingue su pequeña boca recta, hoyuelo en la barbilla,

nariz afilada, ojos almendrados y ligeramente inclinados y cejas sensiblemente arqueadas. El cabello, oscuro, largo y ondulado, se dispone sobre sus hombros y espaldas. El pelo, de marcado modelado, se abre con un mayor volumen a la altura de las mejillas. Las formas que contemplamos en su cabeza y rostro, recuerdan la obra de Diego de Mora, quien fuera su maestro. Adorna finalmente su testa con corona real metálica.

La Virgen se presenta ataviada con los clásicos ropajes inmaculistas, pero aderezados según el gusto dieciochesco. En la clásica túnica blanca se aprecian notables motivos decorativos vegeta-

les y florales en tonalidades rojizas, verdosas y azuladas. Asimismo, en los elementos que van en oro, tanto en las flores como en las cenefas que recorren el cuello y mangas, se percibe un lucido trabajo en picado de lustre. Sobre el manto azul también se observa una similar decoración a la descrita. La vestidura se coloca según la ahusada forma canesca. Terciado de izquierda a derecha por la cintura, termina cayendo el pico sobre el brazo izquierdo. En lo referente al plisado de las telas, en la túnica se aprecian muy convencionales. En la parte inferior se vislumbran dos marcados pliegues diagonales paralelos, que, aunque acentuados, son muy suaves. En el manto también se aprecian los plegados profundos y delicados, tal y como se acostumbra a esculpir en los tejidos con destacado volumen. Reseñable es el trabajo de la gubia en la parte izquierda de la cintura, así como en la caída del pico sobre el brazo, al generar ondulaciones zigzagueantes de bella factura. Como detalle final, extractamos la descripción que Fray Alonso Parra y Cote realizó de ella en su obra de 1759:

«Sobre una Urna se forma un bello Trono, que recibe una rumbosa peana grande de madera, primorosamente tallada, sobre la que sienta una singular Imagen de la Purissima Concepcion, que con dicha peana tiene de alto vara y media, la qual es de mano de Don Agustin de Vera Moreno: tiene su buena Corona Imperial de plata, y la nube, y pie que la recibe circundada de Serafines, y Angeles, muy bien colocados»<sup>18</sup>.

Adentrándonos en la obra inmaculista de Diego Sánchez Sarabia, su ejemplo más señero es la talla del retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios.

Conforme avanzan las décadas del Setecientos, la escuela granadina se acomoda a repetir el manido modelo inmaculista de Alonso Cano. Esta obra de Sánchez Sarabia, realizada para el retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios<sup>19</sup>, da buena muestra de ello. Como puede apreciarse, apenas se distancia del prototipo canesco, tan solo en sutiles detalles. En la policromía de las vestimentas puede verse el típico embellecimiento dieciochesco, a base de *chinescos*, muy del gusto de la época.

Junto a esta obra existen, otras dos esculturas que pensamos están relacionadas con el estilo de Sánchez Sarabia: las *Inmaculadas* de la iglesia de San Antón<sup>20</sup> de Granada y la de la parroquial de Santa Ana, en la localidad de Ogíjares<sup>21</sup>. Ambas obras reiteran las trazas del racionero, siendo el último ejemplo de mayor calidad que el de la capital. Puesto que la originalidad y el aporte de estas tallas apenas son reseñables, nos limitaremos a describir la muestra de San Juan de Dios, que se erige como la más señera.

Según esto, contemplamos la figura mariana tal y como estipulan los cánones de la iconografía, erguida sobre el habitual elemento nuboso, en el que se insertan las consabidas cabezas aladas de angelotes. Tampoco percibimos en este tipo la habitual luna en creciente, quizás porque, aun siendo este elemento muy común en el Setecientos, al convertirse en una costumbre el exorno con adornos metálicos, esta imagen puede que llevase el mismo en dicho material, y que con el tiempo haya desaparecido. Une sus manos, sin llegar a tocarse las yemas de los dedos, a la altura del



5. *Inmaculada Concepción*. Basílica de San Juan de Dios (Granada). Retablo mayor. Diego SÁNCHEZ SARABIA, c. 1744.

pecho. Sus brazos, aunque centrados, se desplazan mínimamente hacia la derecha. Su cabeza permanece centrada, lo que unido a la inmovilidad de las extremidades inferiores, genera una quietud en la imagen que ya no es propia de las tallas dieciochescas. Esto se debe a que la escultura no intenta reinterpretar el modelo de Alonso Cano como en otros autores, sino que se limita a copiarlo meramente. En su rostro ovalado se distingue la clásica boca pequeña, el hoyuelo en la barbilla, nariz recta, ojos almendrados y cejas arqueadas. El cabello castaño, largo y sensiblemente ondulado, se dispone sobre sus espaldas y, en dos mechones, por el pecho. Orla su testa con corona metálica. La Virgen viste la habitual túnica blanca, decorada con abundantes motivos *chinescos* en tonos rojizos, dorados y verdosos. Este ornato se repite por todo el manto azul, que cubre sus espaldas. Por los bordes de las vestimentas recorren las típicas cenefas en oro, enriqueciéndolas. El ropaje exterior se tercia según marca el prototipo canesco. En lo concerniente al plegado de las vestiduras, influye el que la imagen esté realizada para ser contemplada a una distancia considerable. Los plisados son en general muy suaves, percibiéndose más profundos en el manto, debido a la volatilidad de la prenda.

Como detalle, añadimos la descripción de la imagen que, en la ya citada obra de Fray Alonso Parra y Cote de 1759, aparece:

«ocupase en el portentoso simulacro de la Reyna de los Angeles en el Mysterio de su Concepcion Purissima: es del tamaño del natural, sobre un Trono de nubes, que rodean preciosissimos Angeles, y Serafines de correspondiente tamaño a la altura del sitio, y proporcion de la Imagen con bellos movimientos de veneracion, y de sublevar la nube, y la de ternissimo aspecto, y representacion en lo magestuoso de la Señora, donde se admira lo honesto, y grave del rostro, compostura, ayre del cuerpo, y una bella simetria, executada por el dicho Don Diego Sanchez Saravia»<sup>22</sup>.

Una talla que tradicionalmente se ha atribuido a Ruiz del Peral es la que se halla en la iglesia de la Abadía del Sacro Monte<sup>23</sup>. Como podemos apreciar, sigue manteniendo la estética canesca. La



misma fue realizada entre 1763 y 1765 por Pedro Tomás Valero y, como curiosidad, fue pagada con raciones de comida y pan.

«Con este motivo se dijo estar ya comenzados los retablos colaterales que se hacian a costa de la deuocion y limosna de los señores que la ofrecieron, y se confirio sobre las ymagenes de la Purissima Concepcion y Señor San José, que se auian de colocar en ellos, para cuiu costo no se vian fondos en la Comunidad, y que auiedo hablado con Don Pedro Valero los señores comisionados para los retablos, se conuenia por su bondad de Genio a la maior equidad, y aduitrios que juzgasse el Cauildo de quien tomaria lo que se le diesse, sin poner precio a su trabajo; y se determino que desde luego comienze, y se le asista diariamente con dos raciones y dos hogazas, lleuando la quenta en la cozina para regular al fin de todo los correspondientes valores».

«Y se determino, se le den diariamente las dos hogazas y dos raciones diarias, que se dieron mas de un año a Don Pedro Valero a quien se encargaron las dos ymagenes de Nuestra Señora de la Concepcion, y señor san José, que se han de colocar en dichos dos retablos, las que esta para concluir antes del ymbierno siguiente, y que para tasar y regular su trabajo se encargue a sugeto inteligente pase a verlas, y despues se regulen los valores del pan y raciones que se le dieron».



6. *Inmaculada Concepción*. Iglesia de la Abadía del Sacro Monte (Granada). Retablo de la Inmaculada. Pedro VALERO, 1763-1765.

En esta muestra apreciamos el influjo Diego de Mora, quien había sido a su vez preceptor de Vera Moreno, al que Valero estará íntimamente ligado. En este caso concreto, el rostro de la Virgen recuerda tanto al de la *Virgen Sedente* del convento del Santo Ángel Custodio, como a la *Inmaculada* de la clausura del convento de Santo Tomás de Villanueva, sendas esculturas salidas de las manos del menor de los Mora. Asimismo, los amplios vuelos del manto, se distancian un tanto de los cánones canescos, evocando trazas más propias del tipo sevillano, al esbozar esa forma trapezoidal.

Según esto, observamos la figura mariana sobre los característicos querubes, ubicados a sus pies. Las cuatro cabezas aladas de ángeles que se disponen en la base, destacan por su diferenciación. En lugar de repetir el mismo modelo para los distintos seres celestes, como se habitúa en estos minúsculos detalles, busca el detalle de diferirlos individualmente. Igualmente, se vislumbra la típica luna en creciente, con las puntas hacia abajo, observándose las mismas saliendo por ambos lados



de la parte inferior de la talla. La Virgen se contempla de pie, erguida, adelantando su pie derecho levemente, a la par que el opuesto permanece en reposo. Sus manos hacen amago de unirse a la altura del pecho. Los dedos no llegan a juntarse por sus yemas. Los brazos se desplazan sutilmente hacia la derecha, de igual modo que lo hace la cabeza. La respectiva pose de piernas y brazos, genera el típico contraposto que desarrolla un mínimo movimiento en una iconografía que, por esencia, acostumbra a adolecer de dinamismo. Sobre su prominente cuello, distinguimos un rostro ovalado, de pequeña boca, nariz recta, hoyuelo en la barbilla, ojos grandes y rasgados con pestañas artificiales, y cejas sensiblemente arqueadas. Su cabello largo, castaño y notoriamente rizado, se dispone sobre sus espaldas, cayendo en mechones por el pecho. Resulta destacable el fino trabajo realizado en el pelo. Éste se abre a la altura de las mejillas, dejando su cara más despejada. Sus ojos entreabiertos y su mirada baja, nos muestran el típico semblante meditativo y orante característico de estas iconografías inmaculistas. En este sentido, el rostro presenta un enorme parecido con el *San Rafael* de la parroquial de los Santos Justo y Pastor, obra del escultor Torcuato Ruiz del Peral. Su cabeza, finalmente, se adorna con corona real metálica.

La Virgen viste una lucida túnica decorada a base de motivos chinescos y labores vegetales, realizándose estas últimas mediante la técnica del picado de lustre. Los elementos florales se policroman con tonalidades rojizas, verdosas y amarillentas. Bajo las mangas, se vislumbran otras inferiores de color blanco que se ciñen al puño. Sobre sus espaldas se coloca el clásico manto azul, por cuyo borde recorre una bella cenefa en oro, elaborando la mencionada técnica del picado de lustre. El recogido de la prenda, aun siendo similar al tipo del racionero, lo realiza de un modo peculiar que lo diferencia. Si bien se tuerce de izquierda a derecha dejando caer el pico sobre el brazo izquierdo, el fleco opuesto también desciende sobre la misma extremidad. En lo referente al plegado de los paños, no son muy reseñables los plisados de la túnica. En cuanto a los del manto, éstos vienen determinados tanto por la posición de las piernas, como por los amplios vuelos de la prenda. Las ondulaciones se perciben suaves y profundas, algo más cortantes y acuciadas al recogerse la vestimenta por la cintura, y trazando líneas principalmente diagonales.

Aunque la obra se encuentra en un aceptable estado de conservación, se observan considerables desperfectos en la policromía de la túnica y el manto, así como en la frente de la figura femenina.

En resumen, es una buena muestra de la actualización dieciochesca del prototipo de Cano que ha pasado por el filtro creativo de los Mora, particularmente de Diego, que marca un patrón fisonómico singular. A este nuevo modelo se añaden contingencias en forma de énfasis plástico, vuelo de paños o riqueza en la labor de policromía, pero siempre dentro de un tipo perfectamente reconocible.

Concluimos la centuria del Setecientos refiriendo una de esas excepciones al tipo canesco, realizada por el escultor de origen francés Luis Miguel Verdiguier<sup>24</sup>.

Este artista, que había sido contratado por el cabildo catedralicio para la realización de unas esculturas en mármol en la sede granadina, llegará a la capital desde Córdoba. Debido a su no vinculación con los modelos que se extendían por Granada y que reiteraban las consabidas trazas canescas, Verdiguier traerá otras formas que, por estos lares, resultaban diferentes. De este modo, en materia

inmaculista, encontramos un ejemplo perteneciente a la Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias y, actualmente, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Nos encontramos ante una imagen que se presenta erguida, sobre el típico elemento nuboso de amplio volumen en este caso. En él observamos dos detalles interesantes. En primer lugar, la figura mariana pisa con su pie izquierdo al dragón alado que, con sus fauces abiertas, muerde la manzana, símbolo del pecado. En este sentido, la talla evoca no sólo al capítulo del Génesis, sino también a la idea de María como Nueva Eva, así como a la controvertida teoría teológica del «*ipse-ipsa*», que en su momento fue tan trascendental. En esta interpretación del tema concepcionista, no es necesaria la luna en creciente, puesto que la referencia bíblica no es la del Apocalipsis, sino la del primer libro veterotestamentario. El otro detalle se refiere a la disposición de los querubes, que también resulta novedosa. En lugar de hallarse insertados en la nube, sobresalen de ella, dos por la izquierda y uno por la derecha. Sus movimientos en escorzo le proporcionan a la figura un notorio y teatralizado dinamismo. La Virgen, en la acción de pisar, adelanta su pie izquierdo, dejando el contrario en reposo. Sus manos, unidas a la altura del pecho, se desplazan visiblemente a la derecha. Éstas se juntan por las palmas, observándose la tosca forma de su modelado y finalización. Su cabeza, asimismo, se mueve hacia la izquierda. Así pues, la imagen va trazando una clara línea serpenteante en contraposto. En el ovalado rostro sobre esbelto cuello se aprecia la pequeña boca de labios carnosos, nariz fina, ojos rasgados y cejas mínimamente esbozadas. Su cabello rubio se recoge atrás, percibiéndose sensiblemente tratado y abierto a ambos lados de la cabeza. La testa, igualmente, se cubre con el manto.

La Virgen viste túnica blanca, sobre la que se contempla un lucido exorno vegetal en oro muy tupido y extendido por toda la prenda. Sobre sus espaldas se dispone el voluminoso manto azul, sobre el que se ven similares motivos decorativos a los que apreciamos en la vestimenta inferior. Con respecto al plisado de los paños, en la túnica se limitan prácticamente a seguir la dirección de la caída del tejido. En cambio, en el manto, se observan unos destacados y marcadamente voluminosos vuelos, muy del gusto dieciochesco. La colocación del mismo, difiere del prototipo granadino. Dispuesto de modo un tanto artificioso, no se tercia por la cintura, sino que únicamente se sujeta



7. *Inmaculada Concepción*. Museo de Bellas Artes (Granada). Depósito. Juan Miguel VERDIGUIER, c. 1780.

bajo el brazo izquierdo de la Virgen. El pico que se vislumbra tras el brazo opuesto, queda al aire en vaporoso despliegue. Los pliegues, aunque suaves, se perciben profundos, amplios y revirados.

Como conclusión a todo lo expuesto, y tras haber realizado un extenso trabajo de campo por todo el arzobispado granadino, podemos aseverar que durante el siglo XVIII, el popular modelo de Alonso Cano se diseminó por todo el entorno de Granada. Resultaba fácil de copiar por la labor de taller, amén de garantizar un asegurado éxito. Eso no fue óbice para que, de modo puntual y esporádico, se realizasen en Granada otros modelos, especialmente el de Duque Cornejo, de filiación sevillana que, en comparación con el canesco, fueron muestras bastante escasas. Finalmente, los ejemplos de Ruiz del Peral y de Verdiguier, podemos considerarlos meras anécdotas.

## NOTAS

1. *Archivo (A.) Histórico (H.) Diocesano (D.) de Granada (Gr.)*, Leg. 188-F, pza. 19, s. f. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño, escultor y pintor granadino: 1665-1732*. Granada: Universidad de Granada, 1972, pp. 160-161, HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Escultura andaluza del siglo XVII». En: *Summa Artis (tomo XXVI)*. Madrid: Espasa Calpe, 1982, p. 211, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero. «La Inmaculada en Granada»*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, p. 264, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia. (vol. II)* Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 380, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2011. Tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Granada: <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/2009937x.pdf> (consultado el 30-10-2013), pp. 915-917.

2. *Archivo (A.) del Sacro (S.) Monte (M.)*, Actas Capitulares, V: 27 de septiembre de 1686, fol. 283 r. y siguiente, *A. S. M.*, Actas Capitulares, V: 22 de octubre de 1687, fol. 320 r., *A. S. M.*, Actas Capitulares, V: 21 de agosto de 1692, fol. 516 r., *A. S. M.*, Actas Capitulares, V: 22 de agosto de 1693, fol. 545 vto. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Aportaciones al estudio de la escultura religiosa en el Sacromonte». En: *La Abadía del Sacromonte. Exposición artístico-documental. Estudios sobre su significación y orígenes*. Granada: Universidad de Granada, 1974, p. 56, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, p. 87, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia. (vol. I)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 273, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 918-920.

3. *A. C. Gr.*, Actas Capitulares, XXI: 13 de mayo de 1705, fol. 123 vto., *A. C. Gr.*, Actas Capitulares, XXI: 22 de mayo de 1705, fols. 125 vto y siguiente, *A. C. Gr.*, Actas Capitulares, XXI: 30 de mayo de 1705, fol. 127 vto., *A. C. Gr.*, Actas Capitulares, XXI: 18 de enero de 1707, fol. 251vto., *A. C. Gr.*, Actas Capitulares, XXI: 15 de febrero de 1707, fol. 260 r., *A. C. Gr.*, Leg. 140, pza. 4, *Quentta Jurada que Yo el Lizenziado D. Joseph MarttelPresviterio Segundo Sacristan de esta Santa Iglesia a cuio Cargo ha estado el Cuidado y asistencia del Dorado que se ha hecho en el Retablo del Glorioso Apostol señor Santtiago...*, s. f., *A. C. Gr.*, Actas Capitulares, XXX: 16 de junio de 1761, fol. 424 vto. GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: Editorial Don Quijote, 1981, p. 205, GÓMEZ-MORENO, Manuel. «La Inmaculada en la escultura española». *Miscelánea Comillas (Comillas)*, XXIII (1955), p. 391, GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 278, GAL-LEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Edit. Don Quijote, 1982, p. 272, OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano y su escuela». En: *Centenario de Alonso Cano. Catálogo*. Granada: Caja General de Ahorros, 1969, p. 20, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Aportaciones al estudio de la escultura religiosa en el Sacromonte». En: *La Abadía del Sacromonte...*, p. 56, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 180-182, HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Escultura andaluza del siglo XVII». En: *Summa Artis (tomo XXVI)...*, p. 213, GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso. *Iconografía mariana en la catedral de Granada*. Granada: Cabildo catedralicio,

- 1988, p. 100, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, pp. 80 y ss., LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 262, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La escultura. Monumental. Devocional». En: *El libro de la Catedral de Granada (vol. I)*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005, p. 457 AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)*..., p. 33, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La Catedral vestida: la arquitectura de retablos». En: *El libro de la Catedral de Granada (vol. I)*..., p. 505, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La escultura en la Catedral de Granada». En: *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la iglesia del Sagrario (vol. I)*. Granada: Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, 2007, p. 296, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 921-926.
4. En el margen izquierdo del Acta Capitular se especifica «que se traiga a la Yglesia la hechura de Nuestra Señora de la Concepcion».
  5. PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 786-788.
  6. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada...*, p. 348, GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Granada: Comares, 1987, p. 99, nota 105, GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 304, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Aportaciones al estudio de la escultura religiosa en el Sacromonte». En: *La Abadía del Sacromonte...*, p. 56, OROZCO DÍAZ, Emilio. *La Cartuja de Granada*. León: Editorial Everest, 2000, p. 55, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco: escultura, pintura, artes decorativas». En: *Historia del arte en Andalucía (vol. VII)*. Ed. E. PAREJA LÓPEZ. Sevilla: Editorial Geve, 1991, p. 264, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, p. 82, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 264, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)*..., p. 185, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 928-930.
  7. GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso. *Iconografía mariana...*, p. 117, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, pp. 83-84, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La escultura devocional». En: *El libro de la Catedral de Granada (vol. I)*..., p. 452, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, pp. 264s., AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)*..., p. 38, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 931-932.
  8. GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada...*, p. 354, GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada...*, p. 425, GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 352, HOWARD, Ryan Abbey. *Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Michigan: University Microfilms International, 1991, p. 193, n<sup>o</sup> 197, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, p. 83, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 265, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 933-935.
  9. *Ibidem*, pp. 939-940.
  10. RODRIGO HERRERA, Juan Carlos. «Inmaculada». En: *A María no tocó el pecado primero...*, pp. 316-317, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 941-942.
  11. *A. H. D. Gr.*, Leg. 188-F, pza. 19, s. f., PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, p. 943.
  12. AA.VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)*..., p. 284, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, p. 943.
  13. *A. S. M.*, Actas Capitulares, VII: 2 de marzo de 1725, fol. 55 r. PITA ANDRADE, José Manuel. *Museo del Sacromonte*. Granada: Dirección General de Bellas Artes, 1964, p. 14, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Aportaciones al estudio de la escultura religiosa en el Sacromonte». En: *La Abadía del Sacromonte...*, p. 55, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas». En: *Historia del Arte en Andalucía (vol. VII)*..., p. 264, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, p. 82, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 264, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)*..., p. 273, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 936-938.
  14. MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, p. 80, AA. VV. *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007, p. 353, LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III centenario de su*



nacimiento, (1708-2008). Granada: Ayuntamiento de Valle del Zalabí, 2008, pp. 122-123, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 945-947.

15. *Ibidem*, pp. 951-952.

16. *Ibid.*, p. 953.

17. PARRA Y COTE, Fr. Alonso. *Desempeño el mas honroso de la obligación mas fina, y relación historico-pa-negyrica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora del Sagrado Orden de Hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilissima e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid: Imprenta Francisco Xavier Garcia, 1759, p. 270, GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viajero en Granada...*, p. 285, GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino...*, p. 108, nota 144, GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 297, ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Hospital y Basílica de San Juan de Dios de Granada*. León: Editorial Everest, 1979, p. 86, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, pp. 85s., SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas». En: *Historia del Arte en Andalucía (vol. VII)...*, p. 279, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 264, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)...*, p. 154, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*. *Monográfico Torcuato Ruiz del Peral. (1708-1773)*. (Granada), 21 (2008), p. 295, GÓMEZ ROMÁN, Ana. «Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*. *Monográfico Torcuato Ruiz del Peral...*, p. 347, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 948-950.

18. PARRA Y COTE, Fr. Alonso. *Desempeño el mas honroso de la obligación mas fina...*, p. 270.

19. *Ibidem*, p. 234, GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 296, ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Hospital y Basílica de San Juan de Dios de Granada...*, p. 86, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, pp. 85s., LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 264, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)...*, p. 153, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*. *Monográfico Torcuato Ruiz del Peral...*, pp. 294s. y 301, GÓMEZ ROMÁN, Ana. «Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*. *Monográfico Torcuato Ruiz del Peral...*, pp. 349-350, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 948-950.

20. GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística...*, p. 199, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, p. 87, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, p. 957.

21. MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, pp. 86-87, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, p. 957.

22. PARRA Y COTE, Fr. Alonso. *Desempeño el mas honroso de la obligación mas fina...*, p. 234.

23. A. S. M., Actas Capitulares, X: 22 de agosto de 1763, fol. 223 vto., A. S. M., Actas Capitulares, X: 1 de julio de 1765, fol. 295 r. GALLEGU Y BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino...*, p. 116, nota 172, SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Aportaciones al estudio de la escultura religiosa en el Sacromonte». En: *La Abadía del Sacromonte...*, p. 55, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, pp. 84s., SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas». En: *Historia del Arte en Andalucía (vol. VII)...*, p. 275, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La Inmaculada Concepción en la escultura granadina». En: *A María no tocó el pecado primero...*, p. 265, AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)...*, p. 279, LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. *Torcuato Ruiz del Peral. Escultor imaginero de Exfiliana. III centenario de su nacimiento, (1708-2008)*. Granada: Ayuntamiento de Valle del Zalabí, 2008, pp. 89s., LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. «Aspectos inéditos en la creación artística de Torcuato Ruiz del Peral: hacia una nueva estética concebida desde el sincretismo formal y el fasto cromático». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*. *Monográfico Torcuato Ruiz del Peral...*, p. 61, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*. *Monográfico*



*Torcuato Ruiz del Peral...*, p. 312, GÓMEZ ROMÁN, Ana. «Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX». *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez». Monográfico Torcuato Ruiz del Peral...*, p. 356, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 962-965.

24. GÓMEZ-MORENO, Manuel. «La Inmaculada en la escultura española». *Miscelánea Comillas...*, p. 392, MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen...*, p. 87, GÓMEZ-GUILLAMÓN MARAVER, Antonio. *El escultor Juan Miguel Verdiguier*. Córdoba: Editorial Séneca, 2010, pp. 127-129, PEINADO GUZMÁN, José Antonio. *Controversia teológica...*, pp. 966-968.

