

De Cano, Mora, Risueño y Sarabia: piezas inéditas del Barroco granadino

About Cano, Mora, Risueño, and Sarabia: unknown pieces of the Granadan Baroque

JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ  0000-0002-1910-2731

joadiaz@ugr.es

Universidad de Granada

Recibido: 30 de junio de 2023 · Aceptado: 18 de julio de 2023

Resumen

Este trabajo es resultado de una serie de investigaciones llevadas a cabo en colecciones privadas de arte y cuyos propietarios actuales han accedido a que se pueda publicar un estudio de las mismas para que sea posible su conocimiento. Concretamente, en las siguientes páginas se desarrollará el análisis crítico de cuatro piezas que ha hecho posible una atribución de las mismas a maestros de primera fila del Barroco granadino. Probablemente, estas obras seguirán sometidas durante tiempo a dinámicas de mercado y de herencias que dificultarán el acceso directo a las mismas, por lo que este artículo debe servir de fiel documento que deje constancia de su existencia e importancia para estudios futuros de los artistas implicados y sus catálogos.

Palabras clave: Escultura y pintura del Barroco; Alonso Cano; Diego de Mora; José Risueño; Diego Sánchez Sarabia; Granada (España); Siglos XVII y XVIII.

Abstract

This paper results from a series of research carried out in private art collections. Their current owners have agreed that a study of them can be published to make their knowledge possible. Specifically, the following pages will develop a critical analysis of four important pieces; this analysis has made possible their attribution to first-rate masters of the Granadan Baroque. Probably, these works of art will continue to be subjected to market and inheritance dynamics for a long time, which will make direct access to them difficult. For this reason, this article should serve as a faithful document that records its existence and importance for future studies of the artists involved and their catalogues.

Keywords: Baroque sculpture and painting; Alonso Cano; Diego de Mora; Jose Risueño; Diego Sanchez Sarabia; Granada (Spain); 17th-18th centuries.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Díaz Gómez, J. A. (2023). De Cano, Mora, Risueño y Sarabia: piezas inéditas del Barroco granadino. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 115-133.

Introducción

Entre los años 2020 y 2023, se han llevado a cabo una serie de inmersiones en colecciones particulares de arte nacionales e internacionales. Durante su transcurso, se ha entrado en contacto con un elenco de piezas de considerable interés, por su notable calidad artística y por haber podido ser vinculadas, tras su análisis, a maestros de primera fila del Barroco granadino. En todo caso, se trata de obras que han llegado a manos de sus propietarios actuales a través de herencias remotas o de los procesos habituales de compraventa en el mercado del arte.

Por tanto, son piezas que no van acompañadas de documentación histórica que permita un análisis fundamentado en datos que faciliten el rastreo de su periplo intrahistórico. Su temática es la sacra y sus iconografías son de las más comunes dentro del periodo barroco al que se adscriben, por lo que asimismo resulta imposible vincularlas con los títulos que aparecen en inventarios antiguos. En consecuencia, el método de trabajo aplicado no ha podido ser otro que el atribucionista. La valoración de la técnica y de los rasgos estilísticos nos permiten añadir un nuevo lienzo al catálogo conocido del insigne Alonso Cano, dos delicadas esculturas devocionales de pequeño formato al haber de Diego de Mora y de José Risueño, y finalmente, una imagen vestidera de tamaño natural vinculable a la producción de Diego Sánchez Sarabia en las postrimerías del Barroco granadino.

Vera Efigie de La Virgen de La Soledad, Alonso Cano

1638-1650. Óleo sobre lienzo. 97x74x2cm. Colección particular (Fig. 1).

La pieza que se propone en primer lugar presenta un estado de conservación excelente, en soporte de lienzo original. El autor de esta pintura ha empleado la técnica al óleo para recrear una vera efigie de la *Virgen de la Soledad*, talla vestidera en bulto redondo destruida durante la Guerra Civil española y realizada en origen para el Convento de Nuestra Señora de la Victoria, de frailes mínimos de Madrid. Como bien es sabido, su autor fue el escultor baezano Gaspar Becerra en 1565, a su vez inspirado, al parecer, en una pintura de origen francés que la reina Isabel de Valois conservaba en su oratorio privado (Fernández, 2013: 35-45).

Así pues, para acometer esta vera efigie, el autor prescindió de representar dicha escultura en su totalidad -pues esta era una imagen genuflexa-, para concentrar toda la atención en los dos puntos fuertes que atraían la atención devocional de dicha imagen: la ternura del rostro compungido y el ademán orante. De esta forma, la representación de la dolorosa alcanza hasta la cintura, quedando inscrita en el interior de un óvalo de sutil profundidad y sin mayor decoración que el tono ensombrecido dominante, lo que permite concentrar toda la intensidad expresiva en la sacra figura.



Fig. 1. Alonso Cano (atrib.) *Vera efigie de la Virgen de la Soledad* (1638-1650). Óleo sobre lienzo. 97x74x2cm. Colección particular.

El fondo pictórico es completamente neutro, compartiendo la misma tonalidad tenebrosa del exterior del fingido elemento arquitectónico. Tan solo dos puntos de luz permiten romper esta deriva. El primero de ellos es aquel que baña con suavidad y en segundo plano el tocado y su fondo circundante. Se trata de la nota de conexión que abre el fondo al plano sobrenatural, mediante un sutil y elegante nimbo estrellado que, obediente a la iconografía de tradición immaculista (Réau, 1996: V, 81-90), rodea con su claridad la testa de María, enfatizando la sacralidad de la efigie.

Naturalmente, el rostro y el torso de la dolorosa acaparan toda la atención, al quedar inundada la figura de la marcada claridad que arroja el segundo punto lumínico, proyectado por el pincel desde el ángulo inferior izquierdo. En una lectura de fuera hacia adentro, el protagonismo queda compartido entre el juego de paños y la recreación anatómica de rostro y manos. Primeramente, hay que reconocer que la composición de los textiles no incurre en el más mínimo alarde ornamental, pero tampoco lo necesita, pues el amplio manto adquiere su propia dinámica. El tono dominante es el azul de que la tradición iconográfica cristiana ha revestido a María, pero es un azul pálido, casi gris, acorde con la lectura áspera y doliente de la representación de la Virgen dolorosa (Réau, 1996: V, 519-520).

El juego de pliegues es audaz y exquisito, propio de una mano genial y experta, que riza en pequeños ángulos la parte que circunda el rostro, para arrancar desde la zona posterior plegados tubulares y densos que caen en corpórea cascada desde la coronilla hasta los brazos flexionados. De esta sobria y elegante manera, queda enfatizada la rosada palidez de las carnaciones. Las manos, entrelazadas en actitud orante, se elevan a la altura del pecho, marcadas de nuevo por un naturalista juego de luces y sombras que se ha proyectado dedo a dedo, nudillo a nudillo. Algo semejante ocurre con cada uno de los elementos que conforman el doliente rostro, levemente inclinado y de expresión ensimismada, transmitiendo así la hondura mística y espiritual de un dolor atrapado en la introspección. La faz, ovalada, se plantea amplia y despejada; los labios, sonrosados y carnosos, dejan atrapada una intensidad expresiva que solo se derrama a través de las marcadas lágrimas que brotan de unos ojos grandes y enrojecidos por el llanto.

La descripción aquí proporcionada sitúa al espectador ante un lienzo cuya tónica dominante es el naturalismo que domina en la escuela barroca española. Con todo, no se trata en esa ocasión de una obra común, resuelta con trazos marcados, sino de un trabajo muy cuidado. Así, apunta a su realización por una personalidad artística de primera fila, que solventa todos los retos de la composición a través de un juego de claroscuros que domina con precisión y lo emplea para generar una obra efectista.

Los matices y rasgos descritos de forma genérica en el apartado precedente posibilitan, por similitud estilística, situar esta obra dentro de la producción pictórica de madurez del célebre y polifacético Alonso Cano Almansa (Granada, 1601 – ídem, 1667). Aunque la *Soledad* de los mínimos de Madrid era sobradamente conocida y una devoción enormemente divulgada por la geografía hispánica en la primera mitad del siglo XVII, la frescura y originalidad con que Cano plantea las veras efigies que realiza de esta

imagen, acusan un estudio directo y en primera persona del modelo escultórico, lo que no ocurriría hasta su estancia madrileña que duraría, con algunas notables interrupciones, desde 1638 hasta su regreso definitivo a Granada en 1660 (Wethey, 1983: 23-36).

Por tanto, cabe contemplar en esta etapa la pintura de un artista maduro que se mide y se crece con éxito notable con los artistas existentes en la Corte de los Austrias. Con todo, la obra de madurez de Cano resulta reconociblemente personal y marca un punto de inflexión al aportar técnicas y modelos que después seguirán ampliamente sus sucesores (Wethey, 1983: 51-74, 103-108). De hecho, en esta vera efigie de la *Soledad* madrileña puede apreciarse esa pincelada suelta y certera que se apoya menos en la linealidad y más en el contraste de claroscuros para modelar cada elemento y cada volumen. La manera magistral de solucionar los paños, de gran corporeidad, a pesar de la aludida ausencia de ornato y del predominio de su característica economía cromática (Sánchez-Mesa, 1971: 127-153), constituye una constante en el catálogo canesco del periodo en que se sitúa el trabajo que es objeto de análisis.

La palidez de las carnaciones de la dolorosa que irrumpe entre densos fondos de negros, grises y ocre, es también un recurso que Alonso Cano sabe tratar con maestría, a fin de enfatizar al máximo emociones de gran hondura que se traslucen de forma contenida a través del sereno equilibrio compositivo. Únicamente la contrastada homogeneidad de los paños constituye el elemento de transición entre la atmósfera neutra y el énfasis de la personalidad. Así se evidencia en sus retratos ideales de personajes de distinta índole, como los que forman parte de la serie de semblantes de *Reyes de España*, hoy conservados en el Museo del Prado y datados siempre dentro del periplo matritense, hacia 1641 (Aterido, 2002: 9-36). Así también se mantendrá en otros célebres ciclos, como los retratos de parejas de santos franciscanos que paran actualmente entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Granada (Wethey, 1983: 131-143), propios de su última etapa, sin perder los marcados rasgos definidos en Madrid.

Se trata del mismo recurso que utiliza para envolver siempre a las dolorosas, incluso dentro de composiciones pictóricas más amplias y diversas, como ocurre con los lienzos que, bajo el título de *La Piedad*, se exhiben en las salas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -procedente del desaparecido colegio de los jesuitas de Cuenca (Azcárate, 1991: 102)- o del Museo Cerralbo (Navascués y Conde, 1998: 54-56). Siendo ambas de mediados del siglo XVII, manifiestan la configuración de rostros habitual en las dolorosas canescas: amplios, ovalados, ceñidos por un rostrillo monocromo con sutiles rizos, de ojos grandes, tabiques nasales rectos y bocas carnosas, todo ello resuelto con pinceladas decididas, sueltas y dinámicas. Por supuesto, en este lienzo aparecen otros estilemas que se repiten en otras obras del mismo autor. Tal es el caso del nimbo de tonos ocre gradados, orlado por nueve estrellas que no son sino sutiles puntos luminosos que apenas sobresalen y que se encuentra con idéntica configuración en la *Virgen con el Niño* del Museo del Prado (1645-1652) (Rodríguez, León y García, 2013: 54-63), siendo un recurso que mantiene por momentos, procedente de las Inmaculadas de su primera etapa artística (Wethey, 1983: 37-50).

Empero, si una asimilación resulta determinante, esa es la que se produce al comparar esta pintura con otra de idéntico tema y autoría, como es el gran lienzo con la vera efigie de *Nuestra Señora de la Soledad* de los mínimos madrileños, datada hacia 1650 y cuyo destino final fue la Capilla de San Miguel de la Catedral de Granada (Navarrete, 2005: I, 317-374; López-Guadalupe, 2008: 348-349). Si bien es cierto que, en el trabajo catedralicio, Cano se ciñe a la manera tradicional de plasmar en cuadros y estampas a la peculiar dolorosa de Becerra -de cuerpo entero, arrodillada, ataviada con tocas de viudedad, con todos sus aderezos y enmarcada por densos cortinajes púrpura- (Fernández, 2013: 151-198), la manera de captar la esencia de esta popular devoción hispánica fue genuinamente canesca (Fig. 2).



Fig. 2. Alonso Cano. *Virgen de la Soledad* (h. 1650). Óleo sobre lienzo. Catedral de Granada.

Veras efigies de la *Soledad de la Victoria* las hubo por doquier y se conservan por cientos, salidas tanto del pincel como del tórculo (Fernández, 2013: 46-60). Mas solo Alonso Cano supo reformular de forma tan personal su percepción de la más que referida dolorosa. La austera pompa de la Corte de los Austria queda remarcada por la ampulosidad

del juego de paños, mientras que la intensa piedad de que era depositaria se plasma en la fuerza con que las manos se funden para impetrar a la divinidad. A través de estas pinturas y siendo fiel al ideal estético del simulacro barroco (Snyder, 2014: 15-19), Alonso Cano humaniza a la *Virgen de la Soledad*, la desprovee del afilado rigor de la técnica de Becerra para hacer de ella una representación verista del maternal dolor de María. El rostro es el elemento clave que permite comprender este brillante recurso canesco, pues naturaliza aquí unos rasgos que son única y genuinamente los propios del retrato en que él sabe plasmar las singularidades que comportaba la dolorosa madrileña.

Varón de Dolores, Diego de Mora

1700-1720. Talla en madera policromada. 26x14x12,5cm. Colección particular (Fig. 3).



Fig. 3. Diego de Mora (atrib.) *Varón de dolores* (1700-1720). Talla en madera policromada. 26x14x12,5cm. Colección particular.

A continuación, el análisis se sitúa ante un exquisito bulto redondo, de pequeño tamaño, pero de un potencial expresivo muy significativo, como solo puede corresponder a la hábil destreza de un maestro experimentado. El soporte está constituido por madera de pino policromada con una técnica mixta al temple y al óleo, lo que genera un juego efectista especialmente sensible en unas carnaciones que quedan así impregnadas de un naturalismo muy singular, como importó desde la Corte el singular José de Mora en la segunda mitad del siglo XVII (Martín, 1983: 223-225; López-Guadalupe, 2000: 66). Por tanto, a su entorno corresponde la atribución de esta representación de Jesucristo cercana al punto álgido de su Pasión, maniatado con un cordón natural encolado sujeto al cuello, cabizbajo y sedente sobre una aristada roca presentada en tonos verdes y ocre, aguardando el momento culminante de su historia (Réau, 1996: 487-489).

El potencial de esta pieza se localiza en dos puntos, como no podía ser de otra manera, que no son sino el juego anatómico y la expresión facial. Entretanto, todo juego de paños queda reducido a la mínima expresión del blanco perizoma, dispuesto en base a unos pocos pliegues amplios y profundos. Estos envuelven una poderosa anatomía, que deja entrever un buen conocimiento científico de los volúmenes del cuerpo humano masculino y atlético, que permiten dotar de ese porte heroico que corresponde a la visión cristiana del salvador de la humanidad. Tanto las extremidades como el torso, músculos y tendones se trabajan con virtuosismo desde una clara concesión al gusto por la morbidez que imperaba en la escuela granadina del Barroco pleno (López-Guadalupe, 2008: 142-165).

La pierna derecha se flexiona recogiendo hacia adentro y el tronco se gira hacia la izquierda, acusando la tensión y el pronunciamiento de un juego de musculatura ciertamente interesante, en que la gubia ha perfilado con precisión los rehundimientos de tendones, así como las oquedades y salientes correspondientes a la osamenta. Algo similar ocurre con los dedos de manos y pies en que ágiles surcos de punzón naturalizan pliegues y falanges. El papel decisivo restante lo juega el uso polícromo de unas carnaciones que, como se indicaba anteriormente, se hacen efectistas con la aplicación mezclada y graduada de tonos más pálidos y más rosados. A toque de pincel, se acusan los tonos verdosos, mientras que algunos golpes grisáceos denotan hematomas en rodillas, pecho y espalda, de los cuales aparecen algunos rúbeos regueros de sangre que se escurren por el perizoma y señalan toda intensidad cruenta de la escena evangélica aquí representada.

Empero, especialmente evocador resulta el rostro. Este se dispone frontal y cabizbajo, con una expresión que acusa melancolía y dolor anímico, mientras la cabeza se inclina ligeramente hacia la derecha, condicionada por un esquema compositivo general elíptico. El bello semblante queda enmarcado por una larga y oscura cabellera que, partiendo de una raya central más plana, cae sobre hombros y espalda en base a ampulosos y profundos mechones ondulados, cuyo tono castaño se completa a toque de pincel sobre las carnaciones para suavizar la transición cromática de forma más naturalizada. En el lado izquierdo, los mechones de pelo se recogen hacia atrás con una in-

tencionalidad muy clara, tal cual es la de dejar despejada para su completa visibilidad la mejilla amoratada por el golpe ordenado por el sumo sacerdote Anás (Réau, 1996: 463). Algo similar ocurre con la frente, que se muestra amplia y despejada, completamente amoratada y llena de pequeños regueros de sangre, preparada para recibir el postizo de la corona de espinas.

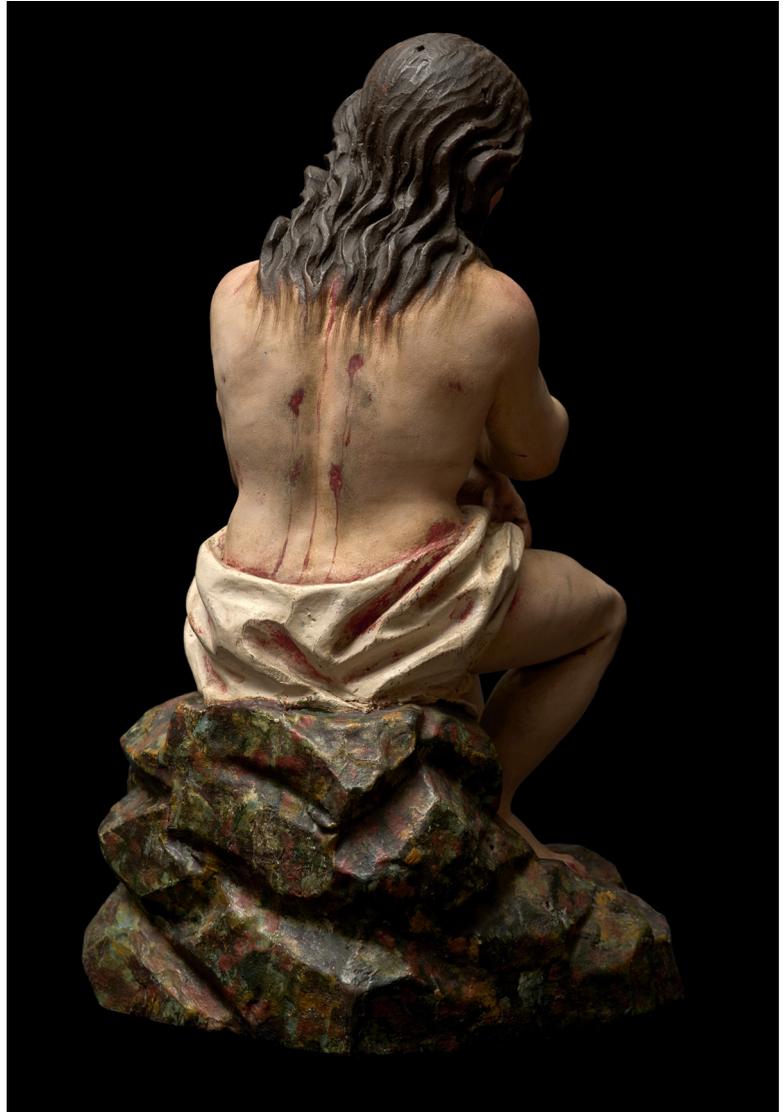


Fig. 4. Diego de Mora (atrib.) *Varón de dolores* (1700-1720). Talla en madera policromada. 26x14x12,5cm. Colección particular.

El resto de la faz es completamente simétrico, tomando como eje un tabique nasal aguileño, pero no de perfiles aristados de gran pronunciamiento como era habitual en las representaciones de Cristo a cargo de José de Mora (Gallego, 1925: 87-114), sino sua-

vizados y más redondeados como harían sus más fieles seguidores en respuesta a las demandas de los gustos dieciochescos. Así también, unos ojos grandes, almendrados y de párpados enrojecidos quedan enmarcados por arcos superciliares de perfil ondulado, que concentran aún más el ademán de preocupación y angustia. Entretanto, las mejillas aparecen ligeramente enjutas y ensombrecidas, lo que dota de mayor protagonismo al aludido tabique nasal, de cartílagos alares muy marcados y desde los que parten, asimismo enfatizados los surcos nasogenianos. De esta forma, se genera un semblante con un sello estilístico muy personal, que se completa con una boca pequeña y sutil por la que asoman unos pocos dientes tallados, todo ello rodeado por bigote y barba bífida recreados por trazos de pincel en tonos castaños muy sueltos, sin volumen, generando una impronta casi lampiña para este *Varón de dolores* (Fig. 4).

Por lo que a las cuestiones estilísticas se refiere, a partir de los elementos ampliamente descritos *a priori*, se ha señalado ya cómo la talla presenta estilemas que son propios de la creación genuina de José de Mora en las obras más conspicuas de su catálogo. Así, por ejemplo, la disposición simétrica y direccional de la cabellera rematada a toques de pincel sobre la carnación, también el modo efectista de abordar la policromía y la presentación de hematomas, pueden encontrarse en tallas como *Jesús de la Humildad y Paciencia* (1685) de la Iglesia de San Pedro o el *Cristo de la Salvación* (1688) de la Parroquia de San José, ambas en Granada (Díaz, 2020: 61-102). Un rostro más rico en detalles de surcos y pliegues que potencian la expresividad es también el del *Señor de la Amargura* de este mismo autor, localizado actualmente en la Iglesia de San Juan de los Reyes de la misma ciudad (López-Guadalupe, 2008: 102-103). Sin embargo, los recursos anatómicos de José de Mora, siendo también amplios y atléticos, muestran una preferencia habitual por torsos más secos y delgados, siendo los juegos de morbideces más sutiles.

Aquí, sin embargo, es posible ver una anatomía algo más exuberante, en que los tendones se tensan sobremanera y los músculos se hinchan, buscando el equilibrio entre la plasmación de cierto canon de belleza masculino y una expresividad pasionista menos adusta y más dulcificada, de acuerdo con los códigos plásticos popularizados en la imaginería del XVIII granadino (Sánchez-Mesa, 1971: 211-231). En este sentido, cabría pensar también en una posible autoría por parte de José Risueño mas, en esculturas de pequeño formato, este autor se caracteriza por plasmar unas anatomías más blandas, así como unos juegos capilares y de paños algo más sueltos y agrestes que los que pueden verse en esta talla (Sánchez-Mesa, 1972: 69-100), como se verá en el estudio de la siguiente pieza. Además, los rasgos faciales descritos portan con claridad el sello estilístico de la familia Mora, tal y como se anticipó en líneas precedentes, lo que mueve a sostener una atribución firme a Diego de Mora.

Esta forma más exuberante, como se apuntaba, de abordar la anatomía, con una disposición más grácil y menos rígida, se encuentra en una talla de gran formato de este autor, tal cual es el *Señor Amarrado* del Convento de la Madre de Dios de Lucena, datado hacia 1705, a cargo de un Diego de Mora ya maduro en su recorrido profesional (Villar, Dabrio y Raya, 2006: 484). En esta, como en otras obras del mismo autor, como

el *Ecce Homo* del Museo de Bellas Artes de Granada, se mantiene una observancia clara del legado de su hermano José a la hora de trazar los elementos capilares de cabeza y rostro. Así también, la expresión patética, pero más dulce, que se concentra en la faz forma parte de esa impregnación de aire melancólico que es posible encontrar en otras tallas significativas de Diego de Mora, como *Jesús del Rescate* (1718) de la Iglesia de la Magdalena de Granada, el desaparecido *Jesús Preso* de Loja o el *Nazareno* de Albuñuelas, con la característica forma de abordar la mejilla amoratada (Palomino, 2017: 178-186).

En cuanto al resto de la anatomía, Diego de Mora se recrea algo más en matices cruentos de hematomas, heridas y regueros de sangre, en comparación con su hermano José o el propio Risueño, más dados a las carnaciones despejadas para resaltar la entidad heroica del personaje representado (Sánchez-Mesa, 1971: 169-223). Bien es cierto que, al igual que su hermano José, Diego emplea manos y pies como elementos de gran fuerza expresiva, con los dedos en tensión y las venas muy marcadas en la talla con su propio volumen (Palomino, 182-185).

Sin embargo, en este *Varón de dolores*, manos y pies se encuentran desprovistos de tal carga tensional, mientras que las venas se acusan, como se ha dicho, no mediante talla sino a través de su recreación en la policromía. Este hecho no constituye sino un matiz excepcional que aparece en otros trabajos de Diego de Mora, como en su *Cristo de la Salud* de la localidad alpujarreña de Almegíjar (Palomino, 269-275). En todo caso, la pequeña obra que nos ocupa presenta una calidad equiparable a las obras más eminentes producidas por este escultor, lo que motiva una acotación cronológica para su datación en el primer cuarto del siglo XVIII, antes de que la gubia de Diego de Mora experimentase un viraje dieciochesco definitivo hacia composiciones más dinámicas y amaneradas, menos pegadas a la herencia de su hermano José, y más dadas al decorativismo de los paños (Palomino, 98-114).

Descanso en La Huida a Egipto, José Risueño

1717-1721. Terracota policromada. 50x65x28cm. Colección particular (Fig. 5).

Esta tercera pieza se corresponde con un grupo escultórico en bulto redondo que se encuentra dispuesto sobre una base de madera y corcho tintada en tonos oscuros, simulando un terreno rocoso sobre el que se asientan las efigies que integran el grupo que, a saber, son la Virgen con el Niño en su regazo, a la izquierda, y san José en actitud orante, a la derecha. Ambas se presentan como figuras independientes, dispuestas una junto a la otra, separadas por un eje compositivo central que constriñe a cada una de estas dos figuras dentro de su propio espacio. En su parte posterior, el grupo se encuentra sin modelar y la base sin labrar, lo que evidencia un destino original claro de la pieza, pensada para estar pegada a una superficie vertical. Probablemente, esta hubo de ser un fondo pictórico que vendría a completar la escenificación del pasaje apócrifo representado: el Descanso en la huida a Egipto (Réau, 1996: II, 288-292).



Fig. 5. José Risueño (atrib.) *Descanso en la huida a Egipto* (1717-1721). Terracota policromada. 50x65x28cm. Colección particular.

Por cuanto respecta a la primera de las figuras que componen el pequeño grupo escultórico, la Virgen con el Niño, ésta se adecúa a una estructura compositiva cerrada, dentro de un esquema piramidal escaleno. La efigie de María es representada aquí en una actitud cotidiana, dirigiendo un gesto de dulzura hacia Jesús Niño que duerme su inocente sueño reposando su cabeza sobre el hombro izquierdo materno, mientras el resto de la anatomía se despliega sobre el regazo de la Virgen. En esta disposición, el cuerpo de Jesús niño se muestra en su desnudez, siendo la propia de un bebé de crianza avanzada, lo que ha sido dispuesto aquí por el autor para trabajar magistralmente un carnoso juego de morbideces resultante de un estudio concienzudo de la morfología infantil.

La suave morbidez del cuerpo se traslada asimismo a la composición del rostro dominado por el sueño más dulce. Una frente grande copa casi la mitad de la estructura facial, dominada igualmente por unas cuencas oculares amplias y cerradas bajo sutiles arcos superciliares, y por unas mejillas voluminosas que encierran una nariz rechoncha y una pequeña boca entreabierta por la que asoma la encía superior. El trabajo dinámico de un cabello corto, ensortijado y oscuro, dispuesto a base de mechones abultados con forma de garra, contrasta con el tono pálido que predomina en las naturalistas carnaciones de esta figura. Como particular cuna sobre la que se recuesta Jesús niño,

se presenta el regazo de la Virgen madre que, en la privacidad del momento, se ha descubierto la cabeza, dejando caer por completo el velo sobre sus hombros. La efigie se inclina hacia el lado derecho puesto que, aunque se haya perdido el fondo pictórico original, esta se apoyaba visualmente sobre el elemento de su descanso -comúnmente una palmera (Réau, 1996: II, 288-292).

Por su parte, el tipo femenino aquí empleado resulta tan dulce como el del infante. Así, las carnaciones de madre e hijo gozan de idéntica palidez, siendo los detalles de rasgos y pliegues carnosos, trabajados con precisión, los que permiten la aparición de sutiles puntos de sombra rompiendo necesariamente con la homogeneidad cromática de la superficie. La morbidez vuelve a ser la gran protagonista anatómica, lo que también se acusa en la configuración de una mascarilla ovalada, aunque el tocado aquí se ha modelado de forma algo más plana, con un suave rasgado de los mechones. De igual forma, en el resto de la figura mariana, predomina una cierta economía cromática completando el juego de paños de pliegues amplios, profundos y pesados, lo que genera un interesante contraste de claroscuros de inspiración pictórica.

Finalmente, la figura de san José se encierra en una estructura compositiva semejante a la anterior, aunque esta composición piramidal escalena se hace más aguda, superando en media cabeza la altura de la Virgen con el Niño. De este modo, san José aparece genuflexo, forzando así la introducción de un recurso de movimiento que permita enfatizar la caída de un nuevamente pesado juego de paños. El tipo masculino aquí empleado difiere considerablemente del femenino e infantil descritos, pues se hace más seco y huesudo, recreándose el autor en las marcas naturales de venas y osamenta. Con este lenguaje de contraste entre el elemento blando y el duro, entre lo redondeado con la lija y lo aristado con la gubia, se remarca la diferencia entre lo materno-infantil vinculado a la idea de debilidad e inocencia, y lo varonil-patriarcal asociado con premisas de fortaleza.

Los estilemas hasta aquí enumerados motivan a sentar la atribución de la autoría de la pieza al granadino José Risueño Alconchel (1665-1732), que exportó a la escultura los esquemas que venía planteando en la pintura, su principal dedicación, siguiendo la estela de Juan de Sevilla (Sánchez-Mesa, 1972: 57-68). Son modelos cuyos rasgos no son tan afilados y estilizados, pues Sevilla tomó de Cano y de Murillo la plasmación de una cierta dulzura en medio de la intensidad patética, que pasaba por una suavización de las facciones, en que se matizan los perfiles aristados redondeándose, para que se imponga un claro gusto por la morbidez. Sirvan como ejemplos de ello la *Virgen de Belén* que, de mano de Risueño, ha llegado hasta el Museo de la Aduana de Málaga o la *Sagrada familia de la alhaja* de Juan de Sevilla para la Catedral de Granada (Sánchez-Mesa, 1972: 255-306).

Por otra parte, en el campo estrictamente escultórico, la emoción introvertida, el gesto grácil, la composición cerrada y la economía cromática seguirán siendo, como en Cano y en los Mora (Orozco, 1956: 76-82), una constante en la producción de Risueño, tal y como se ha podido comprobar en la terracota que nos ocupa. Y es que no fue sino

el modelado en barro aquel soporte en que Risueño se mostró más creativo, personal y cómodo. Sus numerosas terracotas policromadas constituyen un género casi independiente dentro de su producción escultórica, dada la agilidad que demuestra en el modelado (Sánchez-Mesa, 1972: 85-90), únicamente comparable en su producción a la soltura que asimismo manifestó con cada pincelada que dio sobre el lienzo (Fig. 6).



Fig. 6. José Risueño (atrib.) *Descanso en la huida a Egipto* (1717-1721). Terracota policromada. 50x65x28cm. Colección particular.

Tales diferencias ya se aprecian en los bustos de *Eccehomo* y *Dolorosa* conservados en la Casa de los Pisa de Granada. Pero, sobre todo, en los delicados grupos de la *Virgen de Belén* del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, en la *Magdalena penitente* de la Catedral, o en los distintos pasajes de la Sagrada Familia repartidos por la geografía nacional y que cuentan con brillantes exponentes, por supuesto, en distintas colecciones de Granada, pero también en Priego de Córdoba, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid o en los fondos del Victoria & Alberto de Londres (Sánchez-Mesa, 1972: 165-226). Otro tema frecuente en este soporte lo supusieron las distintas versiones que ofreció del Divino Infante dormido sobre tierno lecho y que vienen a acentuar el notable carisma artístico de tamaño genio polifacético (Arjona y Gómez, 2021: 17-24).

Precisamente, en las terracotas de estas últimas temáticas reseñadas se encuentran estilemas que sientan semejanzas más que clarificadoras para sostener la atribución del grupo escultórico del *Descanso en la huida a Egipto*. Así pues, en el caso de la figura de la Virgen con el niño, tanto el esquema compositivo, como la disposición de paños o el trabajo de los elementos capilares, es algo que se repite en otros grupos del mismo soporte y temática parecida, como *La Virgen con el Niño y san Juanito* del Museo Nacional de

Escultura, datado hacia 1715, o la pieza homónima y de cronología similar, que se custodia en colección particular madrileña, si bien en esta última la Virgen también aparece con la cabeza descubierta a diferencia del ejemplo vallisoletano (Sánchez-Mesa, 1972: 182-183). Algo similar ocurre con la forma de trabajar a Jesús niño dormido, lo que hace en una disposición y gesticulación que es visible, en formato mayor, en los modelados de este tema que en los últimos años han proliferado en el mercado de antigüedades (Arjona y Gómez, 2021: 64-67).

No obstante, el tipo femenino trabajado en la pieza de nuestro interés se corresponde con el último modelo en que evolucionan las efigies femeninas de Risueño, a partir de 1717, cuando abre en el área jiennense su último nicho de mercado. En esta etapa final de su carrera realizó para los carmelitas descalzos de Úbeda una imagen de *Santa Teresa de Jesús* sentada en su escritorio (Sánchez-Mesa, 1972: 187-227), en la que desarrolla una mascarilla no tan carnosa ni redondeada como en los barros de Madrid y Valladolid, sino más ovalada y de tabique nasal afilado, como en nuestro *Descanso*, lo que motiva su acotación cronológica en esta fase. Un tipo que también lega en Granada a partir de 1720, para las representaciones andróginas de los arcángeles del retablo mayor de la Parroquia de San Ildefonso (Sánchez-Mesa, 1972: 211-224).

Por su parte, la figura de san José probablemente sea en su composición la más original de este grupo, pues rompe con el tipo rudo que habitualmente aparece en otras terracotas, como la de *San José con el Niño*, asimismo conservada en el Museo Nacional de Escultura (Orozco, 1956: 76-82). Para empezar, plantea un san José postrado, disposición de la que él mismo había explorado sus posibilidades escultóricas en el ático del mencionado retablo o en el tondo de la fachada principal de la Catedral granadina, inspirado por la pintura de Cano (Sánchez-Mesa, 1972: 209-211). A continuación, la particular disposición de las manos imita la aportada genuinamente por Mora en sus efigies de la *Virgen de los Dolores* de 1671 o en el *San Brunito* de hacia 1709 (Gallego, 1925: 87-114). Para la cabeza, Risueño tomará de Diego de Mora un tipo masculino que solo se registra asimismo en su última etapa, más suavizado, elegante y con ápices de amaneramiento, como en el caso del *San José* de la Iglesia del Carmen de Antequera.

Dolorosa, Diego Sánchez Sarabia

1749-1769. Talla en madera policromada. 160x47x33. Colección particular (Fig. 7).

Este último apartado se revestirá de una mayor brevedad, pues la última de las piezas que centra el interés de este artículo es una dolorosa vestidera, de candelero, de la que solo son valorables su rostro y sus manos, dado que el resto de la talla supone una estructura básica para recibir postizos, como bien es sabido. En todo caso, se trata de una dolorosa de buena ejecución, que cuenta con un esquema de rasgos faciales claramente personales, lo que facilita la labor de estrechar una atribución. Y es que, posiblemente, nos encontremos ante una de las últimas dolorosas de importancia salidas de la escuela granadina de un Barroco ya tardío.



Fig. 7. Diego Sánchez Sarabia (atrib.) *Dolorosa* (1749-1769). Talla en madera policromada. 160x47x33. Colección particular.

Así, puede apreciarse cómo la estructura mantiene todavía la herencia marcada por José de Mora que, para potenciar la intensidad emocional encerrada en un ánimo introspectivo, inclinaba levemente la testa de las dolorosas hacia uno de sus lados, constriñendo la composición en una elipse, lo que será mantenido por insignes sucesores, como José Risueño, su hermano Diego de Mora, Torcuato Ruiz del Peral (López-Guadalupe, 2008: 345-380) o el autor de esta dolorosa que nos ocupa. Además, la inclinación de la cabeza condiciona la representación en tensión de los tendones de un cuello corto, acusando el naturalismo expresivo del gesto roto de dolor. Sin embargo, en la conformación del semblante, de los estilemas profundos y aguileños de los Mora apenas queda rastro.

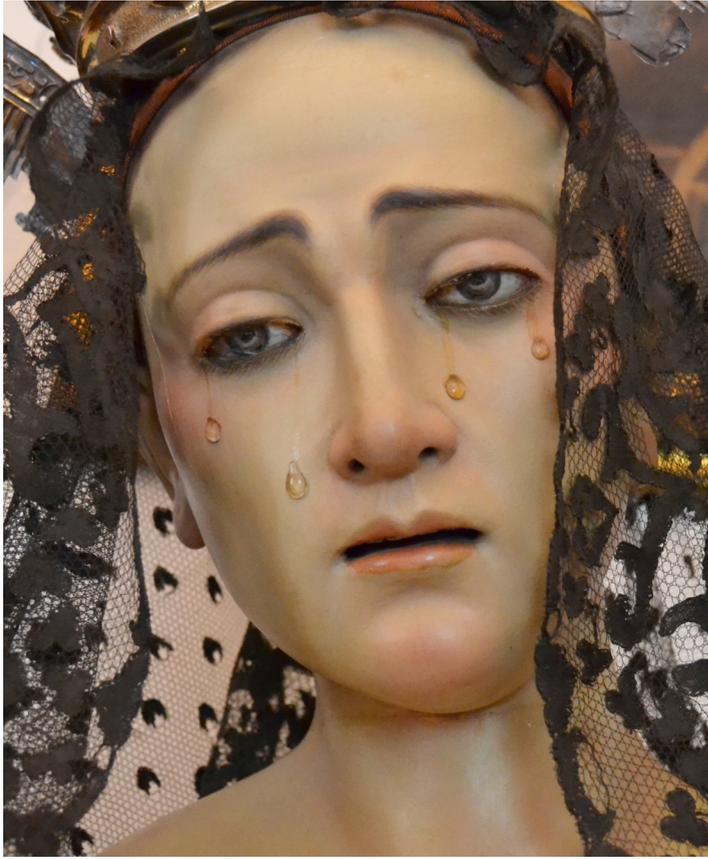


Fig. 8. Diego Sánchez Sarabia (atrib.) *Dolorosa* (1749-1769). Talla en madera policromada. 160x47x33. Colección particular.

De este modo, se aprecia una mascarilla ovalada y algo más recortada que las que eran comunes en las dolorosas de aquellos. La faz se presenta simétrica y algo enjuta; no es para nada uno de estos tipos femeninos carnosos tan comunes en las representaciones de la escuela granadina precedente, sino más acorde con aquellos que son visibles en la producción tardía de Diego Sánchez Sarabia, pudiendo asistirse a una arquitectura de rostro similar en la talla de la *Inmaculada Concepción* que, de manos de este autor academicista, corona el retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada (López-Guadalupe, 2020: 108-123). En ambas obras hay una preferencia por un tabique nasal recto y no muy pronunciado, pero visiblemente carnosos, al igual que ocurre con los labios. Los ojos, entreabiertos, son grandes y los arcos superciliares rectos, con presencia de cuatro lágrimas de cristal (Fig. 8).

Asimismo, al igual que ocurre con dicha talla inmaculista, así como con otras presentes en el mismo retablo de manos de Sarabia, como el *San Carlos Borromeo* (López-Guadalupe, 2020: 114-115), o también en el *San Francisco Caracciolo* de la Parroquia de San José (Díaz, 2021: 425-429), de este mismo autor, las carnaciones resultan por lo general planas, predominando un tono concreto. En el caso de la *Dolorosa* sobre la que se ocupan estas líneas, la policromía está sometida al dictado de un tono grisáceo y lúgubre que,

sin embargo y como ocurre en las otras tallas enumeradas, se ve interrumpido por el afloramiento de manchas sonrosadas en barbilla, pómulos, comisuras y párpados, lo que permite introducir un cierto efecto vivificante en medio de la planitud polícroma. Esta aplicación sin mayores variantes es la tónica presente también en unas manos que, por otra parte, aparecen entrelazadas en actitud orante, estando trabajadas con corrección y sin mayor alarde de virtuosismo.

En definitiva, esta *Dolorosa* presenta unos estilemas muy particulares que están presentes en otras obras documentadas de Diego Sánchez Sarabia, lo que posibilita fijar para ella una atribución de interés, vinculada a un autor relevante del último Barroco granadino, pero que aún permanece sin estar suficientemente estudiado en su faceta como imaginero. Esta brilló singularmente durante las dos décadas que estuvo trabajando para distintas órdenes religiosas de Granada, entre 1749 y 1769 (Gómez, 2008: 349-352; López-Guadalupe, 2008: 299-301), siendo este el margen cronológico por el que optamos en este estudio para asentar la atribución de la talla.

Bibliografía

- Arjona, M. y Gómez, J.J. (2021). *Inéditos del Barro granadino: pintura y escultura de colecciones particulares*. Granada: Fundación CajaGranada.
- Aterido, A. (2002). Alonso Cano y la “alcoba de su majestad”: la serie regia del Alcázar de Madrid. *Boletín del Museo del Prado*, (20), 9-36.
- Azcárate, J.M. (1991). Pinturas y dibujos desde el siglo XV al XVIII. En J.M. Pita (coord.) *El libro de la Academia* (pp. 91-140). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Díaz, J.A. (2020). *La búsqueda de la excelencia: un ensayo histórico-artístico sobre el Cristo de Mora*. Córdoba: Tambriz.
- Díaz, J.A. (2021). *La Congregación de Clérigos Regulares Menores en los dominios hispánicos: historia y patrimonio de su fundación granadina*. Granada: Universidad.
- Fernández, E. (2013). *La Virgen de luto: indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión Libros.
- Gallego, A. (1925). *José de Mora: su vida y su obra*. Granada: Universidad.
- Gómez, A.M. (2008). Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX. *Boletín Centro Pedro Suárez* (21), 327-398.
- López-Guadalupe, J.J. (2000). *José de Mora*. Granada: Comares.
- López-Guadalupe, J.J. (2008). *Imágenes elocuentes: estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio.
- López-Guadalupe, J.J. (2008). Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral: modelos, talleres y síntesis evolutiva. *Boletín Centro Pedro Suárez*, 21, 291-326.

- López-Guadalupe, J.J. (2020). *La nueva Jerusalén desprendida de las esferas: el retablo mayor de la Basílica de San Juan de Dios de Granada*. Granada: Comares.
- Martín, J.J. (1983). *Escultura barroca en España: 1600-1700*. Madrid: Cátedra.
- Navarrete, B. (2005). Pinturas y pintores en la Catedral. En L. Gila (coord.) *El Libro de la Catedral de Granada* (pp. 317-374). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral.
- Navascués, P. y Conde, C. (1998). *El legado de un mecenas: pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*. Madrid: Fundación Museo Cerralbo.
- Orozco, E. (1956). Los barros de Risueño y la estética granadina. *Goya* (14), 76-82.
- Palomino, I. (2017). *Diego de Mora: vida, obra e influjo de un artista de saga*. Granada: Universidad.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodríguez, L., León, M.A. y García-Maíquez, J. (2013).. Dos versiones de 'La Virgen con el Niño' de Alonso Cano del Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado* (31), 54-63.
- Sánchez-Mesa, D. (1971). *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad.
- Sánchez-Mesa, D. (1972). *José Risueño: escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad-Caja de Ahorros).
- Snyder, J.R. (2014). *La estética del Barroco*. Madrid: Antonio Machado.
- Villar, A., Dabrio, M.T. y Raya, M.A. (2006). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara – Córdoba: Ayuntamiento.
- Wethey, H.E. (1983). *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza.