

# BARRROS GRANADINOS



**Junta de Andalucía**

Consejería de Turismo,  
Cultura y Deporte

Patronato de la Alhambra y Generalife

**Edita**

Patronato de la Alhambra y Generalife  
Consejería de Turismo, Cultura y Deporte.  
Junta de Andalucía

**Coordinación general**

Servicio de Investigación y Difusión  
del Patrimonio Histórico

**Coordinación editorial**

Ángel Peña Martín

**Diseño y maquetación**

estudio-erre

**Impresión**

Gráficas La Madraza

**Depósito legal:** GR 1814-2023

**ISBN:** 978-84-17518-21-9

© **de la edición:** Patronato de la Alhambra  
y Generalife

© **de los textos:** sus autores y Patronato de  
la Alhambra y Generalife

© **de las imágenes:** sus autores y  
propietarios legales.

Fotografías: Lucía Rivas, 2023

**Imagen de cubierta:** José Román López,

*Manola con mantón*. Finales del S. XIX.

Colección Nacimiento Tradicional

Peña Martín, Zamora.

Fotografía: estudio-erre

Cualquier forma de reproducción, distribución,  
comunicación pública o transformación de esta  
obra sólo puede ser realizada con la autorización  
de sus titulares salvo excepción prevista por la ley.

Impreso en España / Printed in Spain

# ÍNDICE

7	<b>Presentación</b>	78	<b>BARROS COSTUMBRISTAS</b>	166	<b>NAVIDAD EN GRANADA</b>
	<b>1</b>		<b>5</b>		<b>8</b>
12	<b>LA ESCULTURA EN TERRACOTA EN LA GRANADA MODERNA. MÉTODO E IDENTIDAD</b> Juan Jesús López- Guadalupe Muñoz	80	<b>LOS BARROS GRANADINOS, TIPOS PINTORESCOS DEL PUEBLO ANDALUZ</b> José Luis Romero Torres	168	<b>PAVOS, ZAMBOMBAS Y NACIMIENTOS: LA NAVIDAD EN GRANADA EN EL SIGLO XIX</b> Ángel Peña Martín
	<b>2</b>		<b>6</b>	180	→ CATÁLOGO
28	<b>FIGURAS DE BARRO FINO DE GRANADA. APORTACIONES AL CONOCIMIENTO DE LOS BARRISTAS GRANADINOS DE LOS SIGLOS XIX</b> Ángel Peña Martín	94	<b>LOS BARROS GRANADINOS, UNA VENTANA AL VESTIR POPULAR ANDALUZ DEL SIGLO XIX</b> Marcos León Fernández	234	<b>EXPOSICIÓN Y NACIMIENTO</b>
	<b>3</b>	108	→ CATÁLOGO	257	<b>Referencias bibliográficas</b>
44	<b>LAS ÚLTIMAS GENERACIONES DE BARRISTAS</b> Francisco Manuel Valiñas López	138	<b>IMÁGENES DEVOCIONALES</b>		
	<b>4</b>		<b>7</b>		
66	<b>MATERIALIDAD Y CONSERVACIÓN DE LOS BARROS GRANADINOS</b> Carmen Bermúdez Sánchez y Lucía Rueda Quero	140	<b>DEVOCIONES EN BARRO, LOS BARROS RELIGIOSOS GRANADINOS</b> Venancio Galán Cortés		
		156	→ CATÁLOGO		



**LA ESCULTURA  
EN TERRACOTA EN LA  
GRANADA MODERNA.  
MÉTODO E IDENTIDAD**

**Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz**  
Departamento de Historia del Arte,  
Universidad de Granada

Este estudio es parte del proyecto de I+D+i PID2021-126731NB-I00 (*Entre Barroco e Ilustración. Estudio comparado de la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1750 y 1810*), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por "FEDER Una manera de hacer Europa".

**1** OROZCO DÍAZ, Emilio. La escultura en barro, en Granada. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1941, núms. 4-6, pp. 91-108.

El estudio pionero de Orozco Díaz<sup>1</sup> vino a poner de relieve, hace casi un siglo, la relevancia adquirida por la escultura en barro en la escuela granadina y ello por dos motivos: de una parte la cantidad y calidad de las obras en barro que han llegado hasta nosotros, claramente con mayor incidencia que en otras escuelas, y de otra, la manifiesta predilección de la escultura granadina por la figura de pequeño formato, que encuentra un campo idóneo de expresión en la técnica del barro, no en piezas preparatorias a modo de boceto sino como obras definitivas. Por tanto, en sí la escultura en barro viene a constituir un rasgo característico de la escuela granadina.

No obstante, es obvio que el modelado en barro representó una técnica muy extendida por todo el país, siquiera sea como plataforma creativa. En ella parecen entrar en contradicción la modestia y fragilidad del material con el valor único de ser una huella concreta, individual e intencionada de su creador. A sus propias cualidades físicas debe su versátil uso, ya sea como propuesta o boceto de una obra definitiva, como garante de la obra final, como prueba de estudio, como modelo didáctico (estudio anatómico, expresivo o compositivo), incluso la pequeña figura para el estudio compositivo o lumínico de un pintor o, por supuesto, como obra definitiva y acabada en sí misma, policromada o no, siendo esta última casuística la que con mayor frecuencia ha pervivido hasta nuestros días.

Por otra parte también su condición material y buena parte de los usos mencionados suelen determinar su empleo en escultura de pequeño formato. Bien mirado el pequeño formato aseguraba un valor más, aparte del preciosismo en la dificultad técnica: la intervención personal del artista. Por lo general, el barro pequeño sea estudio, sea obra definitiva no requería de la intervención del taller, lo que aseguraba la personalidad individual que la obra traduce.

**2** Sobre este último vid. LAGUNA PAÚL, Teresa. *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Diputación Provincial, 2022.

**3** PEREDA, Felipe. Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza. En: *Los Reyes Católicos y Granada*. Cat. Exp. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 209-212 y PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007, p. 287 y ss.

**4** En paralelo está probado el uso de moldes en obras decorativas en Sevilla como las de la Sala Capitular de la Catedral en la década de 1580 (RECIO MIR, Álvaro. *"Sacrum Senatium": las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad-Fundación Focus-Abengoa, 1999, pp. 272-273).

**5** Recuperó su memoria OROZCO DÍAZ, Emilio. Los hermanos García, escultores del Ecce-Homo. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1936, núm. 1, pp. 3-19 y Nuevas obras de los hermanos García. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1936, núm. 1, pp. 331-334, para puntualizar posteriormente el desempeño de estos hermanos artistas en la estética de Montañés y su formación granadina (Propósito y conclusión). En: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972.

**6** BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid: por Luis Sánchez, 1608, fols. 132-133.

**7** Las fluidas relaciones entre los núcleos artísticos granadino y sevillano y su aportación al desarrollo de la escultura barroca andaluza fueron sintetizadas por VILLAR MOVELLÁN, Alberto. Caudales y préstamos en la estética escultórica de la Andalucía barroca. En: MORALES, Alfredo (coord.). *Congreso Internacional Andalucía barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2009, pp. 259-277.

Pero además del predominante pequeño formato, en Andalucía, singularmente en Sevilla, se produjo una espléndida hornada de escultura en barro de gran formato en época tardogótica y primorrenacentista, de Mercadante de Bretaña a Torrigiano y Perrin<sup>2</sup>. En una línea en cierto modo paralela en la primera escultura en Granada tras la conquista castellana floreció un género parecido, el de las esculturas de pasta seriadas a partir de moldes. Como ha documentado Felipe Pereda<sup>3</sup>, se entregó a las mezquitas recién cristianizadas como parroquias una primera dotación iconográfica en forma de imágenes seriadas a cargo de Huberto Alemán, quien entre el verano de 1500 y el de 1501 trabajó a destajo para la reina Isabel más de sesenta imágenes, la mayoría de la Virgen con el Niño, realizadas en un «arte nueva de imaginería» que no era otra cosa que imágenes de pasta o papelón realizadas con moldes que seriaban, aceleraban y abarataban el proceso de ejecución; sintomático del carácter mecánico de la realización de las esculturas es que su autor las tarificara por su tamaño. Independientemente de la técnica y su función interesa destacar que estas imágenes en serie son indicios de una práctica de la escultura en materiales ligeros, probablemente también el barro, aunque no se rastrean ejemplos en el siglo XVI.

El hecho de que no se hayan conservado esculturas en terracota en la Granada del Quinientos no implica necesariamente que este material no fuera utilizado. Es casi obligado pensar que para motivos decorativos que habían de repetirse, como es el caso de los adornos de la Capilla Real, se utilizaran no solo plantillas dibujadas sino también modelos tridimensionales en materiales blandos como barro o yeso, incluso la cera quizás. En los talleres de escultura debieron de circular modelos en estos materiales, particularmente en barro, sobre todo en grandes empresas comunes como los relieves de las fachadas del Palacio de Carlos V o las portadas catedralicias. Por la envergadura de estas empresas no parece que pudieran ser fruto de ejecuciones individuales, sino participadas, lo que exigiría el uso de modelos que garantizaran el control de la obra final, contando con la aprobación inicial de los comitentes<sup>4</sup>.

Sin embargo, al margen de estos posibles bocetos o estudios previos, una producción de obras terminadas en barro no parece rastrearse en Granada hasta las postrimerías del siglo XVI como muy temprano. Debe de tenerse en cuenta que el factor morisco frenó en cierto modo la realización de imágenes sagradas, entre ellas las que se podían haber ejecutado en barro, hasta las últimas décadas del Quinientos, superada la crisis de la sublevación de las Alpujarras. Transitando el terreno de la hipótesis, estas circunstancias pudieron alimentar una demanda de imágenes de pequeño formato, para consumo privado, que resultaran menos conflictivas en el seno de una sociedad mayoritariamente morisca, demanda en la que una producción escultórica en barro encajaría bien. A falta de respaldo documental nada puede asegurarse al respecto.

## EL TRIUNFO DEL BARRO EN GRANADA: LOS GARCÍA

Como plataforma creativa la escultura en barro debió de ser no una práctica ocasional sino generalizada también en Granada (aunque no conservada), lo que explicaría la 'eclosión' que a fines del siglo XVI y primera mitad del XVII representan los hermanos García<sup>5</sup>, que gozaron de amplio crédito en su época como testimonia Bermúdez de Pedraza<sup>6</sup>. Cabe preguntarse el porqué de esa predilección por el barro (por materiales ligeros en realidad, pues las fuentes contemporáneas los ponderan como excelsos escultores en cera) y la causa de ese florecimiento en el cambio de siglo. Muy probablemente confluyeron diversos factores como el ya mencionado desarrollo de las imágenes religiosas después de la sublevación morisca o una posible práctica diletante del arte por estos hermanos. Pero un posible contacto con Sevilla<sup>7</sup>, quizás porque pasara por Granada el abulense Gaspar Núñez Delgado camino de la capital hispalense en la

**8** LUNA MORENO, Luis. Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla. En: *Laboratorio de Arte*, 2008-2009, núm. 21, pp. 379-394 y ALONSO MORAL, Roberto. La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/Libros, 2010, pp. 342-347.

**9** 31,5 cm de altura.

**10** Otros dos ejemplares lo replican, uno en el monasterio de San Clemente de Sevilla y otro que estuvo en La Paz (Bolivia), hoy no localizado (cf. ALONSO MORAL, Roberto. La producción de escultura...Op. cit. (n. 8), pp. 340-341).

**11** A partir de los estudios pioneros de Orozco, se han sumado nuevas piezas a su catálogo: SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1966, p. 31, nota 57 (nota crítica por Domingo Sánchez-Mesa Martín que atribuya a los García el Crucificado de la sacristía de la Catedral); ROMERO TORRES, José Luis. Los hermanos García: Sculptors, Painters and Brothers in Sixteenth-Century Granada. An examination of their work and the shift towards naturalism in Andalusian Baroque Sculpture. En: *The Mystery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750*. Londres: The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, 2009, pp. 53-83; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. Forma y expresión en los inicios del naturalismo en la escultura granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/Libros, 2010, pp. 195-226; GARCÍA LUQUE, Manuel. Un retrato biográfico de dos escultores en la sombra: los hermanos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García (1576-1639/1644). En: *Archivo Español de Arte*, 2017, núm. 360, pp. 365-382.

década de 1570, podría explicar la presencia aquí de unas preciosas cabezas en barro de *Ecce-Homo*, primorosamente modeladas y de expresión aguda que se han vinculado a Núñez<sup>8</sup> y que bien pudieron servir de revulsivo a la práctica de la escultura en terracota en esta última ciudad. Las del Museo de Bellas Artes granadino, el convento de San Antón de la misma ciudad y la parroquia de Lanjarón, en la Alpujarra, forman parte de un conjunto más amplio de obras seriadas pero bien acabadas, que sirven de pórtico a los conocidos barros de los García de igual iconografía. Quizás la predilección por el material y el tipo iconográfico entre Núñez y los gemelos granadinos no sea mera coincidencia. A las citadas cabezas se une un miniaturista *Ecce-Homo* de busto largo<sup>9</sup>, prodigio de modelado y expresión que, procedente de la Catedral de Granada, hoy se exhibe en el Museo Gómez-Moreno<sup>10</sup> [ Fig. 1 ]. No es tanto su propuesta estética, aunque también, sino el indicio de aprecio por la escultura en barro para consumo privado lo que interesa destacar. Porque es precisamente en ese campo donde encuentra justificación la abundante producción barrística de los García que ha llegado a nuestros días, con un catálogo en continua expansión<sup>11</sup>.

Sus circunstancias biográficas han quedado mejor definidas por los hallazgos documentales de García Luque por lo que importa ahora precisar el credo estético de una producción plástica que se extiende durante toda la primera mitad del siglo XVII, en paralelo y quizás en competencia con Pablo de Rojas y Alonso de Mena. De hecho, los hermanos García sin duda representan una pieza esencial para entender la deriva naturalista de la escultura granadina del periodo, habida cuenta la deuda romanista con Rojas del primer Alonso de Mena, luego ferviente impulsor de una plástica exaltada y expresiva. Por discernir está el origen de la propuesta estética de los García en un contexto en el que Rojas y Gaviria en Granada y paralelamente Diego de Vega en Antequera ofrecen una sombrosa comunidad de estilo de filiación mucho más clásica. Al tiempo, en el elenco de obras vinculadas a los hermanos artistas persisten atisbos de una herencia manierista, afecta a la estilización y la belleza. La dinámica de la época, con referentes plásticos de naturalismo creciente y aun doméstico como Sánchez Cotán y quizás los frutos de una veta manierista de gran dramatismo como la representada por Núñez Delgado explicarían el viraje estético de los García, que a su vez dinamizaría el panorama local. No obstante, sólo una conjunción de factores daría una explicación satisfactoria a este proceso. Y entre ellos debieron encontrarse también unos mecenas, probablemente eclesiásticos cultos, atentos a las novedades culturales y estéticas de su tiempo, y quizás el propio afán de experimentación de los artistas, a la búsqueda de soluciones plásticas y expresivas más eficaces desde el punto de vista emocional. Poco a poco se afirma un nuevo tipo de imagen escultórica no sólo didáctica, no meramente correcta en lo formal, sino fiada a la estimulación emocional a través de los sentidos. Y para ello la ductilidad del barro, sus amplias capacidades para la representación efectista y detallada, fuera la temática que fuera, constituía desde luego un idóneo campo de ensayo. De ese laboratorio que era la escultura en terracota se trasladarían esos recursos a la talla en madera e incluso en piedra. Por tanto, la escultura en barro bien pudo constituir una vía metodológica de renovación.

En los García la escultura en barro alcanza la excelencia en obras por lo general de pequeño formato y carácter acabado, no como estudio previo. Probablemente una demanda sostenida alentó esta práctica preciosista de técnica exigente, a través de la cual explorar las vías de un naturalismo descriptivo y acentuada expresividad. Particularmente notables resultan las representaciones del *Ecce-Homo* de busto [ Fig. 2 ], aquellas que dieron primera fama historiográfica a estos artistas, que en su asombrosa capacidad de variación compositiva, en la diversidad de formas y en la abundancia y dispersión de ejemplos, dan buena medida del peso específico que la escultura en barro alcanzó por entonces en Granada. Resulta asombrosa la coherencia de estilo que se mantiene intacta a pesar de las notables diferencias de formato entre bustos largos de tamaño



[ Fig. 1 ]

Gaspar Núñez Delgado

**ECCE-HOMO**

Entre 1590 y 1600. Barro cocido y policromado, 31 cm. Instituto Gómez-Moreno. Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta, Granada

**12** Quizás el que ponderaba el Conde de Maule en el convento del Carmen (CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la [Conde de Maule]. *Viage de España, Francia e Italia...* Cádiz: Imp. Manuel Bosch, 1812, t. XII, pp. 249-250).

**13** García Luque señala un paréntesis sin datos de estos personajes entre 1599 y 1605 que bien pudiera corresponder a una ausencia de Granada (GARCÍA LUQUE, Manuel. Un retrato biográfico...Op. cit. (n. 11), p. 368).

**14** LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. Sacra natura. A propósito del Crucificado de los hermanos García de la Sacristía Mayor de la Catedral de Granada. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2009, núm. 40, pp. 83-97.

**15** GARCÍA LUQUE, Manuel. Un retrato biográfico...Op. cit. (n. 11), pp. 373-374.

**16** Las revisiones más recientes y renovadoras sobre este escultor en GILA MEDINA, Lázaro. Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras. En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, pp. 17-82 y LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. Alonso de Mena, ministro del cielo. En: *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Universidades de Granada, Málaga, Almería y Jaén, 2014, pp. 342-360.

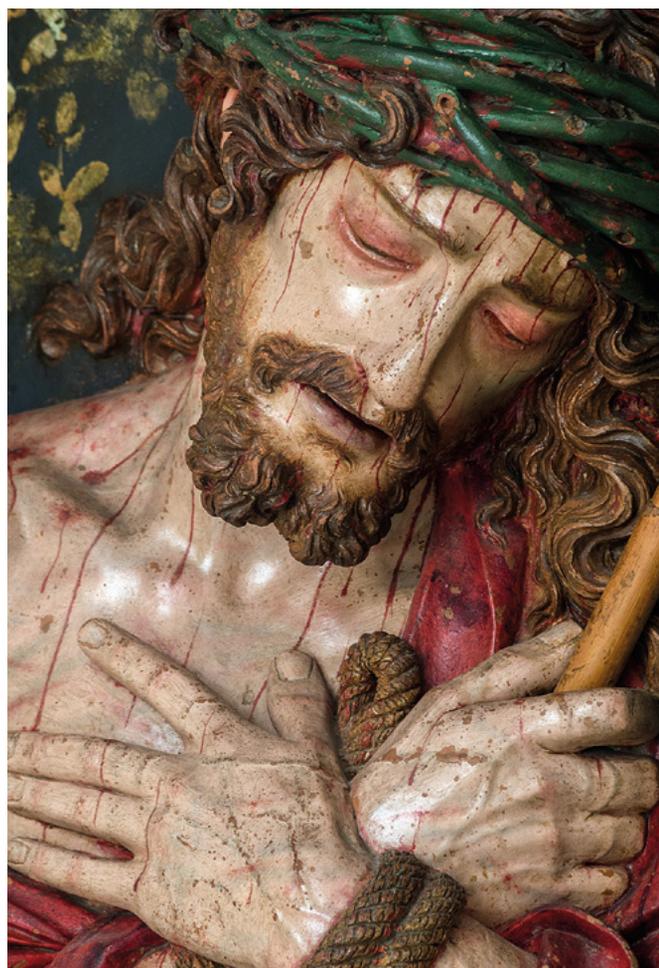
natural, como el conservado hoy en el Monasterio de la Cartuja<sup>12</sup> [ Fig. 3 ], y verdaderos alardes en miniatura como las exquisitas figuras que hoy se custodian en el Salón Amarillo del Ayuntamiento de Granada o la preciosista muestra que atesora el monasterio de las Descalzas Reales en Madrid [ Fig. 4 ]. Todas vienen definidas por la excelencia técnica y la retórica emocional. En el fondo parten de una valoración profunda del estudio de la forma que utilizar con fines de estimulación sentimental pero sin descuidar la delectación en la belleza. Sobre el primer catálogo de Orozco, casi exclusivamente compuesto de representaciones de un mismo tema, el referido del *Ecce-Homo*, las recientes revisiones y aportaciones a su catálogo no sólo lo han ensanchado en cantidad y tipos iconográficos sino también en horizonte estético a través de piezas en las que la especulación formal se convierte en el verdadero tema, una inspiración en la *difficultà* heredera del manierismo que ensaya composiciones y gestos en aparente infinitud de posibilidades y sobre un concepto plástico que decididamente apuesta por la belleza, sin orillar la expresividad. La referida interacción entre las demandas del mecenazgo, las novedades estilísticas que arriban a Granada o que estos artistas pudieran conocer fuera de ella<sup>13</sup> y el propio afán de experimentación de los artifices explicaría estas otras líneas estéticas que obligan necesariamente a revisar la caracterización tradicional que desde Orozco se había hecho de los hermanos García.

A esto se suma, aunque al margen de nuestro propósito de revisar la escultura granadina en barro, que al menos puede fehacientemente vincularse a ellos una imagen de tamaño natural en madera, el Crucificado de la sacristía de la Catedral de Granada en 1623, donación de «los dos hermanos hijos de Pedro García», entregado extrañamente sin policromar, que era la especialidad de uno de los dos hermanos<sup>14</sup>. De nuevo la excelencia de la obra, impecable en forma y proporción, revela una gubia perita para la que parece poco creíble que el trabajo de la madera sólo fuera ocasional, alcanzando tan excelso resultado; la innegable filiación montañesina de este Crucificado, por otra parte, es otra razón más para entender la complejidad de estos artistas y admitir una diversidad de registros mayor de lo que en principio pudiera creerse.

En otra parte he supuesto que esta variedad de registros, la predilección por el pequeño formato y la ausencia aparente de datos sobre su actividad profesional pudieran vincularse a una eventual práctica diletante del arte que encajaría en el estatus eclesiástico de uno de ellos, Miguel Jerónimo; no parece casual que éste fuera precisamente el responsable de la tarea pictórica, en principio menos fatigosa, lo que en cierto modo se alinea con la idea de un hipotético pudor en el ejercicio de las artes<sup>15</sup>.

## EL BARRO EN LAS GRANDES SAGAS DE LA ESCULTURA BARROCA GRANADINA

De lo que no cabe duda es de que a través de los García la escultura en barro mantuvo una producción sostenida y que alentaron una orientación naturalista a la que se adhirió finalmente Alonso de Mena<sup>16</sup>. La plástica prolija en detalles superficiales puede ser una de las bases del modelado anatómico tenso y marcado del Mena maduro. Explicaría en parte su evolución estilística que parte de anatomías más blandas y modelado suave en línea con el romanismo de Pablo de Rojas y su perfección formal, bajo cuya sombra debió de formarse. Por otra parte, al dirigir un taller prolífico y versátil, casi hegemónico en Andalucía oriental, es más que probable que los modelos en barro fueran de uso abundante en su seno a modo de *paradeigmata* para establecer pautas compositivas, expresivas y formales, que dieran cohesión al crecido caudal productivo de este taller. Pienso que a la hora de abordar programas como conjuntos pétreos (la portada del crucero norte de la Catedral de Jaén o el monumento del Triunfo de la Inmaculada en Granada, por ejemplo) o retablos, incluso imágenes de



[ Fig. 2 ]

Miguel Jerónimo y  
Jerónimo Francisco García

**ECCE-HOMO**

Primer tercio del siglo XVII. Barro  
cocido y policromado. Parroquia de  
San Justo y San Pastor, Granada

devoción que alcanzan un alto grado de seriación (Crucificados, Inmaculadas) el modelo en barro, a la par que el dibujo y sus posibles fuentes grabadas de inspiración, resultó fundamental como método de trabajo y pieza esencial en el proceso creativo-productivo.

No se conservan muchas obras vinculadas con Alonso de Mena de pequeño formato, que es el más probable para la producción en barro, sobre todo si funcionaban a modo de *modellino*. En madera, que no en terracota, el *Nazareno* de la Cartuja (en el remate de la cancela del coro de legos) y la *Inmaculada* de la parroquia de San Matías pueden ser indicios de ensayos previos en barro en formato menor, casi siempre materializado en rango monumental, salvo en estas excepciones. Si esta hipótesis es correcta, el mismo *modus operandi* se prolongaría en su taller con su hijo Pedro ya al mando. Precisamente la dinámica de taller de este último pienso que también fuera propicia a la materialización de modelos, quizás en barro, que aseguraran la coherencia formal de su producción, sobre todo en iconografías seriadas como los bustos de *Ecce-Homo* y *Dolorosa*. Sin embargo, no hay casos conocidos de imágenes en barro como obra definitiva de atribución razonable a Mena, ni datos documentales.

Del mismo modo, ninguna noticia fehaciente al respecto de este género se conoce de Alonso Cano. Para el proceso creativo, profundamente reflexivo del



[ Fig. 3 ]

Miguel Jerónimo y  
Jerónimo Francisco García

**ECCE-HOMO**

Hacia 1627. Barro cocido y  
policromado. Monasterio de  
la Cartuja, Granada



[ Fig. 4 ]

Miguel Jerónimo y  
Jerónimo Francisco García

**ECCE-HOMO**

Hacia 1620-1630. Barro cocido y  
policromado. Monasterio de las  
Descalzas Reales, Madrid

**17** VÉLIZ, Zahira (coord.). *Alonso Cano (1601-1667), dibujos: catálogo razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botin, 2011.

**18** OROZCO DÍAZ, Emilio. Los barroes de Risueño y la estética granadina. En: *Goya*, 1956, núm. 14, p. 78.

artista granadino es claro que la plataforma de partida la constituía la inspiración en las fuentes grabadas y el dibujo como método de estudio. Pero tampoco puede desdeñarse la idea de ensayos en barro, incluso para estudiar efectos de masa y luz con destino a sus obras pictóricas. Si ello ocurrió, no parece que Cano les hubiera concedido gran valor pues se hubiera conservado alguna prueba, habida cuenta la altísima estimación de que gozó su obra ya en su tiempo, como prueba el abundante caudal de dibujos conservado<sup>17</sup>. En este sentido debe de recordarse que el propio Cano dejó depositados en la Cartuja de Valencia unos cofres con moldes, entre otras pertenencias, indicio del uso de modelos en materiales ligeros (y desechables) durante el proceso creativo.

Pero aunque no se conserven testimonios es lógico pensar la existencia de una práctica firmemente asentada de escultura en barro en los talleres granadinos del siglo XVII, continuada en el tiempo. El caso de fray Luis de Santiago sigue siendo una incógnita; dado a conocer por Orozco Díaz<sup>18</sup>, Gómez Jiménez y Roldán Gutiérrez han localizado en colección particular un relieve en terracota de *San Jerónimo penitente* (continuación de una de las iconografías usuales en los García) firmado y fechado en 1670<sup>19</sup>, sin que haya podido averiguarse por ahora nada concreto sobre el personaje. Su estatus eclesiástico nos introduce en el sugestivo mundo del clérigo artista, que posee una caracterización propia.



[ Fig. 5 ]

José de Mora

**CRISTO CAÍDO**

Último cuarto del siglo XVII.  
Barro cocido y policromado. Museo  
de San Juan de la Cruz, Úbeda

**19** GÓMEZ JIMÉNEZ, José Javier y ROLDÁN GUTIÉRREZ, María Elisa. El Niño Jesús dormido como nuevo tema de terracotas en José Risueño. Arte y obra atribuible. En: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús; DÍAZ GÓMEZ, José Antonio y CONTRERAS-GUERRERO, Adrián (eds.). *De Austrias a Borbones: construcciones visuales en el Barroco hispánico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, p. 263.

En el caso de José de Mora sí existe un espléndido ejemplo coherente con su estilo. El pequeño *Jesús caído* del Museo San Juan de la Cruz de los carmelitas de Úbeda [ Fig. 5 ] avala esa continuidad del trabajo en terracota. La definición plástica resulta extraordinaria. Avala su calidad el modelado de la túnica en las vistas laterales y traseras, muy fluido y sinuoso, con pliegues de gran profundidad en ocasiones, que equilibran la composición triangular en la visión lateral y que traducen inequívocamente la flexión con intención de levantarse de la pierna y el pie izquierdos a través de la tela. Del mismo modo, finísima resulta la definición del rostro, alargado con la característica tipología de Mora y un extraordinario giro de cuello, quizás inspirado en Algardi a través de alguna fuente grabada, que resuelve en perfiles limpios y se deleita en el detalle, como la vena hinchada en el cuello. El modelado del cabello apelmaza guedejas a las que deja cantos planos, con aristas, como intencionadamente abocetados, lo que es verificable en obras perfectamente documentadas de José de Mora como el *Jesús de la Humildad*, del antiguo convento del Carmen, hoy *Jesús de la Sentencia*, en la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo de Granada, datado en 1685, por lo que no es descabellado pensar que entre esa década y la siguiente pueda fecharse el caído de Úbeda.

**20** Sin embargo, la policromía de esta mano es homogénea con el resto lo que invita a pensar en criterios técnicos (blandearía la mano en el barro fresco antes de cocer) y funcionales (facilitar la colocación de la cruz o rotura de la mano de barro en el quita y pon de la misma) como explicación de esta realización segregada de la mano. La túnica se policromó antes de colocar esa mano pues hay restos de su tono azul en el interior de la manga, lo que indica un proceso de remodelación de la imagen en el instante final de su ejecución. Agradezco estas indicaciones a la profesora Carmen Bermúdez, quien intervino ejemplarmente esta pieza en 2012.

**21** OROZCO DÍAZ, Emilio. Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas. En: *Archivo Español de Arte*, 1971, núm. 175, p. 234.

**22** Cfr. CRUZ CABRERA, José Policarpo. La conformación de una iconografía devocional: en torno a Jesús Caído y la orden del Carmelo. En: RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac y DÍAZ GÓMEZ, José Antonio (coords.). *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: ritos, tradiciones y devociones*. Córdoba: Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2017, pp. 52-79.

**23** DÍAZ GÓMEZ, José Antonio. De Cano, Mora, Risueño y Sarabia: piezas inéditas del Barroco granadino. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2023, núm. 54, pp. 122-124.

**24** PALOMINO RUIZ, Isaac. *Diego de Mora (1658-1729). Vida, obra e influjo de un artista de saga*. Tesis doctoral, Granada: Universidad, 2017, pp. 127-137.

**25** Sigue vigente la monografía de SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Pintor y escultor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad y Caja de Ahorros, 1972, a la que añadir una lúcida revisión de DÍAZ GÓMEZ, José Antonio. *José Risueño (1665-1732): mecenazgo y producción escultórica de "el dibujante de las Andalucías"*. En: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (coord.). *Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750*. Granada: Comares, 2022, pp. 127-157.

Evidencia un primoroso trabajo de modelado con minúsculos palillos para definir los rasgos faciales (nariz, bigote, labios entreabiertos que insinúan la arcada dentaria superior, cuencas oculares marcadas, frente arrugada) con extrema perfección. Otro detalle que revela lo cuidada de su factura resulta la mano derecha que apoya sobre una voluminosa roca con la típica unión de los dedos corazón y anular que esbozan la forma de una sigma, no así la mano izquierda, que sostiene la cruz, postizo de madera de modelado grosero<sup>20</sup>. Por otra parte, a pesar del reducido formato policroma con sumo cuidado: una minúscula gota de sangre en la frente, un moretón en su mejilla izquierda, la suave imbricación entre el tono cárnico de la piel y el oscuro del bigote, las veladuras en la ceja... La intervención de 2012 'aclaró' el barniz oxidado que recubría la túnica para desvelar un tono azulado muy semejante al que aparece en los bustos granadinos de Dolorosa de la época. En mangas y cuello una orla dorada, cuyo efecto estético realza las líneas compositivas a distancia, revela un cuidadoso cálculo de efectos visuales.

El análisis expuesto demuestra a mi parecer lo sólida de la atribución a José de Mora que ya formulara Orozco Díaz<sup>21</sup> pero no como boceto o *modellino* pues las pretensiones de la obra parecen exceder con mucho ese horizonte. En cuanto a datación la década de 1680 resulta la más lógica, en relación con otras obras que el maestro bastetano gubiará para conventos carmelitas en Granada, Úbeda, Antequera, a continuación de regresar de Madrid donde también trabajara para la misma orden, como es el caso del convento de madres carmelitas de las Maravillas, encontrándose por entonces en el ápice de su arte. Sin duda hizo una enorme aportación compositiva y expresiva a una iconografía, la de Jesús caído, muy vinculada a la descalcez carmelita y a la que pertenecen numerosas obras que siguen la estela de su estilo<sup>22</sup>.

Y es que su poderosa impronta estilística, difundida desde el taller de su hermano Diego para definir un horizonte de extraordinaria cohesión formal que hemos denominado 'modo granadino', pudo encontrar en dibujos y barroos un vehículo de transmisión de aquellos modelos que sus obras acabadas pregonaban. De hecho se vinculan al entorno de los Mora obras como un *Ecce-Homo* en colección particular dado a conocer recientemente, que Díaz Gómez asigna a Diego de Mora<sup>23</sup>. Sin poder corroborarse contundentemente la atribución, es obra imbuida claramente de ese horizonte estético. Quizás el modelado anatómico adolece de detalle y fuerza plástica pero el rostro sí presenta una factura muy cuidada, medida en lo expresivo, indicio de una práctica experimentada en el trabajo del barro y desde luego adherido al modelo facial que difunde el taller de Diego de Mora, particularmente en las figuras de Cristo. Esto viene a asegurar la continuidad de la escultura en barro, método de trabajo más que probable en el taller con mayor número de artífices en formación que conoció la Granada barroca. No en vano, el obrador de Diego de Mora, con veintidós discípulos documentados por el doctor Isaac Palomino<sup>24</sup>, se convierte en la gran plataforma de difusión del 'modo granadino', quizás con la práctica del barro como elemento de formación y de difusión estética. Pero para entonces, en el primer cuarto del siglo XVIII, ya había en Granada un artista consolidado y versátil que elevó la escultura en terracota al terreno de la excelencia.

## LOS BARROS DE RISUEÑO, UNA VOCACIÓN PERSONAL

En efecto, el escultor y pintor José Risueño (1665-1732)<sup>25</sup> representa una propuesta sólida y en cierto modo autónoma en la escultura granadina entre los siglos XVII y XVIII, que encontró en el barro de pequeño formato el cauce idóneo para un sentimiento naturalista hasta cierto punto nuevo, un naturalismo que no vulgariza sino que otorga una increíble impronta de frescura, calidez y humanidad a la figura, caracterizada por una soberana dignidad en su perfección formal. Risueño se debate entre el bagaje de la escuela, la lección de Cano

filtrada por los Mora, y las elecciones personales, titubeo que seguramente se acompasa a las demandas de la clientela. Sin duda parte del mismo concepto especulativo de la praxis artística y de la fusión íntima de lo escultórico y lo pictórico que implantara Cano en Granada. Quiero creer que junto al dibujo, el estudio en barro fuera también la plataforma creativa del artista en su exploración y análisis hasta alcanzar la forma definitiva. Parecen demostrarlo aquellas obras en madera e incluso pétreas que ofrecen un modelado superficial vibrante, como fruto de un estudio previo en barro. Los increíbles juegos de claroscuro y la fuerza de líneas y volúmenes que muestra en un material tan distante del barro como es la piedra en el tondo de la *Encarnación* de la portada principal de la Catedral de Granada pueden ser resultado de estudios en barro, a la búsqueda de contrastes que favorecieran una percepción más nítida de la composición a distancia, en alto y sin el refuerzo del color habitual en la madera o terracota policromadas. Del mismo modo, la contemplación cercana de las esculturas del retablo mayor de la parroquia granadina de San Ildefonso, en particular la figura de *San José con el Niño*, revela una vibración superficial a base de envites continuados y zigzagueantes de la gubia que el artista intencionadamente dejó sin repasar, por ser imágenes contempladas a cierta altura, lo que ofrece un resultado plástico semejante al del barro.

Y es que Risueño mostró especial delectación en este material, seguramente para estudios previos de obras de gran formato o reproduciendo su modelado rizado en esculturas de otros materiales como acabamos de decir pero, sobre todo, para obras definitivas, de excelencia técnica y valoración preciosista. Tanto Orozco Díaz<sup>26</sup> como Sánchez-Mesa, al ocuparse de la producción en barro de Risueño, señalaron en ella un marcado carácter de gracia dieciochesca, con un matiz específicamente femenino, ligado a lo dulce y amable, que venía a constituir algo así como «un rococó a la española», en palabras del segundo<sup>27</sup>. Profundizando en ello, Gómez Jiménez y Roldán Gutiérrez ven en esa gracia una asombrosa capacidad del artista para expresar emociones, estados de ánimo que se muestran en una sincera y franca humanidad<sup>28</sup>. Ya desde el siglo XVII se había prestado especial atención a las pasiones y caracteres, tema presente en la tratadística hispana<sup>29</sup> y en estudios de artistas<sup>30</sup>, lo que sin duda impulsó los análisis expresivos de emociones.

En un siglo, el XVIII, proclive a la expresión de los afectos, Risueño transita en paralelo a la Roldana en este interés por ahondar en el terreno de lo emocional de modo espontáneo y fresco<sup>31</sup>. Es cierto que la maestra sevillana es más versátil y de más amplios intereses temáticos en el campo de la terracota, pero la concentración de Risueño en esos temas afectivos, los grupos de San José y la Virgen con el Niño Jesús, evidencia que usa el barro no como medio general de expresión sino como cauce específico de emociones concretas; no son los temas sino los sentimientos el objeto de su búsqueda en la escultura en barro [ Fig. 6 ]. Risueño se concentra en actitudes y gestos concretos, de relación afectiva, basada fundamentalmente en la sonrisa esbozada, el gesto de adoración (una mano o las dos cruzadas sobre el pecho y cabeza inclinada o simplemente la mirada baja) y el abrazo o las manos entrelazadas de los personajes. De este modo estos deliciosos grupos superan el sentido aislado y como trágico de la producción barrística tradicional en Granada hasta el momento, de la que sólo se apartan algunos relieves de fuerte naturaleza pictórica que se vinculan a los hermanos García.

En estas líneas temáticas su catálogo no hace sino crecer. Una deliciosa *Sagrada Familia* que representa probablemente el *Descanso en la huida a Egipto* en el comercio del arte parece obra indubitable y de altísima calidad<sup>32</sup>. En realidad reúne compositivamente dos figuras unidas en una base rocosa, la Virgen con el divino infante por un lado y un San José arrodillado en gesto de adoración por otro. La fluidez de modelado, la abundancia de pliegues curvilíneos graduando su profundidad con gran virtuosismo y sobre todo la serena emoción de las tres figuras son una expresiva muestra de ese Risueño

**26** OROZCO DÍAZ, Emilio. Los barros de Risueño...Op. cit. (n. 18), pp. 76-82.

**27** SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. José Risueño. Pintor y escultor...Op.cit. (n. 25), p. 91.

**28** GÓMEZ JIMÉNEZ, José Javier y ROLDÁN GUTIÉRREZ, María Elisa. El Niño Jesús dormido...Op. cit. (n. 19), pp. 255-258.

**29** DELGADO MARTÍNEZ, Natalia. Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2002, núm. 14, pp. 205-229.

**30** ALBERO MUÑOZ, María del Mar. La fisiognomía y la expresión de las pasiones en algunas bibliotecas de artistas españoles en el siglo XVII. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2011, núm. 42, pp. 37-52.

**31** PLEGUEZUELO, Alfonso. Ternura, dolor y sonrisas. Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán. En: GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2018, pp. 267-288.

**32** DÍAZ GÓMEZ, José Antonio. De Cano, Mora...Op. cit. (n. 23), pp. 125-129.



[ Fig. 6 ]

José Risueño

**DESCANSO EN LA HUIDA  
A EGIPTO**

Primer tercio del siglo XVIII.  
Barro cocido y policromado.  
Fundación Patronato Avemariano,  
Granada

**33** Cf. GÓMEZ JIMÉNEZ, José  
Javier y ROLDÁN GUTIÉRREZ,  
María Elisa. *El Niño Jesús  
dormido...* Op. cit. (n. 19), pp.  
264-265.

barrista consumado que ahonda en lo sentimental sin teatralidad ni estridencia, sino desde el sosiego y la sinceridad. Aunque se han señalado para el artista fuentes flamencas como Van Dyck, no cabe la menor duda de que la serenidad expresiva de Cano, su interés por la especulación de la forma y la búsqueda de una belleza de progenie clásica laten en composiciones como ésta o como la *Virgen con el Niño* de la ermita de las Angustias, de Priego de Córdoba. A esta línea se une otro registro<sup>33</sup> de mayor dinamismo y energía, traducido en la ampulosidad y morbidez de modelado, visible en líneas envolventes de carácter marcadamente sinuoso, como se observa en la *Virgen de Belén* del Museo de Bellas Artes de Granada o en la *Virgen con el Niño y San Juanito* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. En la obra del museo granadino [ Fig. 7 ] alcanza las mayores cotas de intimismo al fundir plenamente los volúmenes de ambas cabezas, mejilla contra mejilla, y anecdóticamente unificarlas por el manto de la Virgen que cubre parcialmente también



→

[ Fig. 8 ]

José Risueño

**LA VIRGEN CON EL NIÑO  
Y SAN JUANITO**

1712-1732. Barro cocido y policromado, 45,50 x 46 x 45 cm, peana 11,50 x 50,50 x 50,50 cm. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid [procedente del Convento de San Antonio Abad de Granada], Núm. Inv. CE2917  
Fotografía: Javier Muñoz y Paz Pastor

[ Fig. 7 ]

José Risueño

**VIRGEN DE BELÉN**

Circa 1700-1732. Barro cocido y policromado, 48 x 51 x 45,50 cm. Museo de Bellas Artes, Granada [procedente del Convento del Ángel Custodio de Granada], Núm. Inv. CE0403

**34** Ibi, pp. 265-270; GÓMEZ JIMÉNEZ, José Javier (com.). *Inéditos del Barroco granadino. Pintura y escultura de colecciones particulares*. Cat. Exp. Granada: Fundación CajaGranada, 2021, pp. 64-67.

la cabeza del Niño, quizás inspirándose en fuentes grabadas. En el grupo del museo vallisoletano [ Fig. 8 ] el modelado, a través de pliegues abundantes y complejos, se convierte casi en un juego de líneas, particularmente visible en el manto de la Virgen: la típica ondulación rítmica sobre la frente (presente en los bustos de *Dolorosa* de los Mora) se vuelve línea fluida, agitada, que proyecta el manto como volado hacia fuera, trazando una línea envolvente que enmarca el conjunto, como en un dibujo. Debe remarcar que el cuidadoso modelado en el drapeado es coherente con la línea que desde Cano se impone en Granada (y prosiguen fundamentalmente los Mora) de suaves oquedades de ritmos cambiantes, más aristadas en superficie en el barro del museo de Valladolid.

La especial insistencia de Risueño en el tema infantil se ha incrementado en tiempos recientes con una nueva iconografía, la del *Niño Jesús dormido*, de la que se han dado a conocer tres ejemplares, plenamente coherentes con su estilo<sup>34</sup> [ Fig. 9 ]. Para este tema la ductilidad del barro lo hacía especialmente recomendable para alcanzar el grado de morbidez propio de las tiernas carnes infantiles. Igualmente el trabajo sinuoso de mechones cortos y sobre todo la sensación de placidez durante el sueño se alcanzaban mejor en este material que en ningún otro y, en todo caso, parecen ser los puntos de atención que atraen a Risueño y sobre los que desarrolla su indagación formal en lo compositivo, en lo formal y, sobre todo, en lo expresivo emocional.







[ Fig. 9 ]

José Risueño  
**NIÑO JESÚS DORMIDO**

Circa 1712-1732. Barro cocido y policromado. Colección particular

Para Risueño el barro no fue una opción más. Tiene algo de vocacional, explotando las posibilidades del material a la búsqueda de formas y emociones concretas. El impulso de la demanda, a no dudarlo, también debió estimular esta vía que convertía a la terracota en signo de identidad y método analítico del artista, en sintonía con la tradición de la escuela.

### EPÍLOGO: LA AGONÍA DEL BARROCO

La prolífica producción en terracota de Risueño marca sin lugar a dudas el punto álgido del género en la escuela granadina. Acompasados a la lenta agonía del Barroco, los palillos de modelar parecen paulatinamente enmudecer pues apenas se rastrean ejemplos en el resto del siglo XVIII. Únicamente descuellan dos formidables *cabezas de San Juan Bautista* atribuidas a Torcuato Ruiz del Peral, una en el Oratorio de San Felipe Neri de Cádiz y otra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid<sup>35</sup>, procedente esta de colección particular probablemente granadina. Ambas, con ligeras variaciones, repiten el modelo en madera policromada de la catedral de

Granada<sup>36</sup>. Fueran antecedentes o consecuentes, en todo caso ilustran el estudio y las posibilidades de variación de un tema a través del dúctil barro. Ya de fines de esta centuria o de inicios del siglo XIX deben de ser varios barros de pequeño formato que estudian o versionan, probablemente esto último, la famosa *Virgen de la Soledad* de Manuel González que hoy se conserva en la iglesia de Santo Domingo de Granada<sup>37</sup>. Los ejemplares conocidos del Museo Casa de los Tiros, Museo de Bellas Artes y Catedral, todos ellos en Granada, se han incrementado recientemente con otro ejemplar en colección particular igualmente granadina, probablemente la versión de más calidad<sup>38</sup>. Tanto como estudios cuanto que reproducciones de un modelo que cala en la devoción popular, se mantenía en ellos el pulso de la escultura en barro en una Granada que ponía rumbo a la modernidad.

El barroco agonizaba en las postrimerías del Setecientos, agotadas casi sus posibilidades plásticas, expresivas y aún temáticas. La ideología ilustrada, que arrinconaba a la piedad popular, estímulo de buena parte de la producción escultórica hasta entonces, y que imponía un nuevo sistema de enseñanza artística basado en la academia, se convierte en un motor de cambio decisivo, también para el arte de la escultura. Entrados ya en el siglo XIX, lo figurativo castizo y popular, el costumbrismo, inspirado más en el imaginario romántico que en la propia realidad, abre una nueva etapa en ese ámbito artístico también. Para entonces una práctica escultórica en barro sostenida pero sólo intermitentemente brillante, como acabamos de esbozar, había alcanzado altas cotas de originalidad en la escuela granadina hasta el punto de convertirla no sólo en método de trabajo sino también en signo de identidad.

<sup>35</sup> MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel. Torcuato Ruiz del Peral. Cabeza de San Juan Bautista. En: AA.VV. *El Museo crece. Últimas adquisiciones. 2005-2010*. Valladolid: Museo Nacional Colegio de San Gregorio, 2011, pp. 76-77.

<sup>36</sup> LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio Nicolás. Torcuato Ruiz del Peral, escultor imaginero de Exfiliana. Guadix: Ayuntamiento del Valle del Zalabí, 2008, pp. 83-86.

<sup>37</sup> Este autor y la imagen en su contexto en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2013, pp. 425-452.

<sup>38</sup> GÓMEZ JIMÉNEZ, José Javier (com.). Inéditos...Op. cit. (n. 34), pp. 86-87. En el mismo catálogo (pp. 84-86) se añade al haber de González otro barro de pequeño formato, también una *Dolorosa* sedente.



