

DE AUSTRIAS A BORBONES

CONSTRUCCIONES VISUALES EN EL
BARROCO HISPÁNICO

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

José Antonio Díaz Gómez

Adrián Contreras-Guerrero (eds.)

eug

JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ
JOSÉ ANTONIO DÍAZ GÓMEZ
ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO (EDS.)

DE AUSTRIAS A BORBONES
Construcciones visuales en el Barroco hispánico

GRANADA
2021

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

SECCIÓN ARTE

Directores: Ignacio Henares Cuéllar y Fernando Molina González.

Consejo asesor de la colección Arte y arqueología: Javier Arnaldo Alcubilla (Universidad Complutense de Madrid); Antonio Calvo Castellón (Universidad de Granada); Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balears); Stéphane Castellucio (Institut National d'Histoire de l'Art. París); Esperanza Guillén Marcos (Universidad de Granada); Lucía Lahoz Gutiérrez (Universidad de Salamanca); Rafael López Guzmán (Universidad de Granada); Juan Manuel Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela); Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza); Marinella Pigozzi (Università di Bologna); Carlos Reyero Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid); Franca Varallo (Università di Torino).



Esta publicación se ha financiado con fondos del Proyecto de I+D HAR-2017-83017P: «Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750» y del Grupo HUM-362 «Arte y cultura en la Andalucía moderna y contemporánea» de la Universidad de Granada.

© De los textos, los autores.

© Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tlfs.: 958 24 39 30 – 958 24 62 20

ISBN: 978-84-338-6898-5 · Depósito Legal: GR./1378-2021

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Preimpresión: Grupo HUM-362 de la Universidad de Granada

Maquetación: Adrián Contreras-Guerrero

Diseño de cubierta: Débora Segovia Fuentes



Impreso en España

Printed in Spain

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

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
--------------------	---

I.- INTRODUCCIÓN

-De Austrias a Borbones: la España que vivió José Risueño (1665-1732). <i>Inmaculada Arias de Saavedra Alías</i>	19
--	----

II.- LA VIDA DE LAS FORMAS. PROCESOS CREATIVOS Y USOS DE LA IMAGEN

-Pedro Atanasio Bocanegra, un pintor aprovechado. <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	53
-La influencia del grabado en la platería barroca catalana. El caso de Joan Matons (c. 1665-1735). <i>Sara Gutiérrez Ibáñez</i>	77
-La culminación de los programas iconográficos del Colegio de la Compañía de Jesús de Granada en la época de José Risueño. <i>Beatriz Rodríguez López</i>	101

III.- ENTRE EL GREMIO Y EL TALLER. ESTUDIOS DE ARTISTAS

-Tomás Sánchez Reciente y sus esculturas en plata. <i>Antonio Joaquín Santos Márquez</i>	125
-Miguel Franco, maestro entallador de la iglesia y Archicofradía de la O de Sevilla. <i>Pedro Manuel Martínez Lara y Francisco Javier Herrera García</i>	143
-El fondo pictórico de la casa de San Gregorio Bético de Granada en el siglo XVIII: José Risueño y los Benavides. <i>José Antonio Díaz Gómez</i>	169

- El escultor y ensamblador sevillano Antonio de Quirós (1663-1721): trazos de una biografía inédita. *José Roda Peña* 195

IV.- PROBLEMAS ICONOGRÁFICOS

- Una posible obra de José Risueño en la ciudad de Úbeda y su estela en la diócesis de Baeza-Jaén. *Pablo José Lorite Cruz* 231
- El Niño Jesús dormido como nuevo tema de terracotas en José Risueño. Arte y obra atribuible. *José Javier Gómez Jiménez y Elisa Isabel Roldán Gutiérrez* 251
- Liturgia, imagen escultórica y espectáculo: la Virgen eucarística de Fernando Ortiz para el Oratorio de los Filipenses (Málaga). *Javier González Torres* 271

V.- EL BARROCO DESPUÉS DEL BARROCO. HISTORIOGRAFÍA Y CONSERVACIÓN

- La escultura barroca granadina desde el prisma ilustrado. Los escultores en los manuscritos del pintor Fernando Marín Chaves (1737-1818). *José Policarpo Cruz Cabrera* 289
- Iconoclastia y rescate del patrimonio escultórico barroco granadino durante la guerra civil española. *Manuel Rubio Hidalgo y Emilio Caro Rodríguez* 303
- Transformaciones estéticas y procesos de restauración: análisis en torno a una escultura del círculo de Torcuato Ruiz del Peral. *Sergio Ramírez González* 331
- La escultura en terracota en la escuela granadina. Aportación de los métodos de análisis al estudio de la técnica, conservación y autenticación: el caso de una terracota de José de Risueño. *Carmen Bermúdez Sánchez y Lucía Rueda Quero* 349

BIBLIOGRAFÍA 385

El fondo pictórico de la Casa de San Gregorio Bético de Granada en el siglo XVIII: José Risueño y los Benavides

Pictorial works in the House of St. Gregory Bæticus of Granada during the 18th century: José Risueño and the Benavides family

José Antonio Díaz Gómez¹

Universidad de Sevilla

Resumen

A continuación, se expondrá el estudio analítico de las pinturas más relevantes que se exhibieron entre los muros de la residencia e iglesia de los padres caracciolinos de Granada, acometidas por José Risueño y su círculo de influencia. Ello supondrá una profundización en esa Escuela Granadina menos conocida, la escuela pictórica, que verá reforzado su estudio, especialmente en lo referente al Barroco tardío, con la aportación de nuevos datos que amplían los catálogos de quienes fueron algunos de sus principales nombres.

Palabras clave: Arte Barroco, Escuela Granadina de Pintura, José Risueño Alconchel, Francisco de Benavides padre e hijo, Clérigos Regulares Menores, Casa de San Gregorio Bético (Granada).

Abstract

In the following pages, we will expose the analytical study of the most relevant paintings by José Risueño and his artistic circle, that were exhibited on the walls of the house and church of the Adorno Fathers of Granada. This work will mean a deepening in

1. jdiazg@us.es.

that lesser-known Granada School of Art, the pictorial School, which will be strengthened in its study, especially in relation to the late Baroque, with the contribution of new data that broadens the catalogues of some of its main protagonists.

Keywords: Baroque Art, Granada School of Painting, José Risueño Alconchel, Francisco de Benavides father and son, Clerics Regular Minor, House of St. Gregory Bæticus (Granada).

Contextualización previa

La Casa de San Gregorio Bético de Granada, regentada desde el año 1651 por la Congregación de Clérigos Regulares Menores (conocidos popularmente como padres caracciolinos o, en el caso granadino, gregorios) se caracterizó por ser uno de esos pequeños espacios del Barroco a los que el fervor popular y la actividad de las hermandades seglares permitió revestirse de un interesantísimo tesoro artístico hasta las postrimerías del siglo XVIII. Dada su amplitud, para el presente trabajo se han escogido únicamente aquellas obras ligadas al círculo de influencia y a la misma personalidad artística de José Risueño Alconchel. Junto a él figurará un ignoto seguidor, Francisco de Benavides, y será de ambos de quienes el archivo de los caracciolinos de Granada ofrezca algunos notables testimonios, especialmente del polifacético Risueño, quien era más valorado por sus contemporáneos como pintor que como escultor.

Ello se trasluce en las actas levantadas por los Clérigos Regulares Menores en relación con la problemática suscitada con el adorno de la que era particularísima advocación mariana ligada a la congregación, cuyo altar estuvo ubicado en la primera capilla del lado del Evangelio, una ubicación un tanto conflictiva por el

fácil acceso al mismo desde la calle². Así lo pone de manifiesto la situación expuesta en la sesión capitular de 12 de diciembre de 1725, cuando el prepósito Lucas de Nava alude a los inconvenientes que revestía la custodia de las alhajas de la imagen y láminas de esta capilla, por estar situada en la inmediatez de la puerta de la iglesia.

Pese a todo el cuidado puesto en la custodia de este espacio cultural, algunos de los efectos aludidos comenzaban a ser echados en falta, de modo que la propuesta del prepósito no fue otra que retirar inmediatamente las alhajas de mayor valor y buscar el medio de reponer cuanto había sido sustraído, al menos económicamente, para poder reinvertir esos beneficios en otro tipo de adornos para el templo³. Las láminas debían revestir cierto interés, puesto que no se escatima en valorar los beneficios que de su venta se podían extraer. Se sabe que, antes de que se repitiesen las sustracciones, el número original de láminas que ornaban la capilla de la Virgen de las Misericordias era de 50, todas ellas con pasajes mariológicos⁴. Para acometer esta empresa, se decidió comisionar a los padres Pedro de Casanova y Martín Ramírez, “y que estos, para la tasación de las láminas, llamasen a Don Joseph Risueño y a Don Francisco Benavides, pintores los más célebres de esta Ciudad”⁵, que desde principios de siglo venían atendiendo algunos encargos para esta comunidad religiosa.

José Risueño y el encargo menudo

Para la Casa de San Gregorio Bético, Risueño no dejó grandes trabajos, ni en formato pictórico ni escultórico. Con los caracciolinos actuó más bien como una suerte de autoridad consultiva, ya que los principales proyectos de este templo los estaba atendiendo el taller de Francisco de Benavides, sobre el que se volverá a tratar más adelante. De hecho, su vinculación con

2. Archivo Histórico Nacional (AHN). Clero Secular-Regular. Libro 3783, 1ª parte, págs. 19-42.

3. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fols. 35v-36r.

4. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3783, 1ª parte, págs. 19-42.

5. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fols. 35v-36r.

esta comunidad podría haber pasado sin pena ni gloria, de no ser porque, dadas sus particularidades, ha podido ser reconocida una obra de pequeño formato, que actualmente pasa muy desapercibida en uno de los recovecos del despacho de la Parroquia de San José, a donde pasó en 1837 (FIG. 1).

Se trata de un dosel líneo para un crucifijo de talla, en cuyo fondo fue recreado el contexto del *Calvario* por José Risueño, entre 1700 y 1705. Esta interesante creación fue ubicada en la presidencia de la sacristía caracciolina en el verano de 1755⁶, procedente de la habitación del padre responsable de su encargo particular, cuya identidad se desconoce. El dosel es íntegro de talla, quedando recorrido en su enmarcación y frontispicio por roleos de hojarasca de diferentes dimensiones. Por su parte, el techo queda pintado con un sencillo cielo azul celeste poblado de estrellas blancas.

Pero, lo realmente interesante es el pequeño lienzo que queda enmarcado por este dosel y que, inicialmente, servía de fondo para el crucifijo de bulto que hoy no se conserva. En medio de un lúgubre paraje desértico, colmado de tonos grises y ocres, se recrea la escena evangélica en que las tinieblas cubrieron la tierra a la hora nona en que expiró Jesucristo. A un lado y otro de la desaparecida cruz, sumidos en esas tinieblas, se encuentran la Dolorosa y san Juan Evangelista, con gesto compungido y mirada elevada. Enormemente influenciado por la plástica de Alonso Cano, especialmente tras su paso como pintor por la Catedral de Granada a partir de 1702⁷, José Risueño Alconchel (1665-1732) da continuidad en este lienzo a las trazas y connotaciones que son una constante en su trayectoria pictórica.

Risueño trabaja con unos tipos fisionómicos que conoce lo suficientemente bien como para emplearlos indistintamente en la pintura como en la escultura. Tanto en lienzos de temática

6. "Un crucifijo en la sacristía en dosel de caprichos sobredorados, y en él unas pinturas de la Virgen, San Juan y otras de mano de Risueño". AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, s.fol. [Aumento de 14.06.1755]

7. Juan J. Martín González, *Escultura barroca en España 1600-1700* (Madrid: Cátedra, 1983), 423.



FIG. 1. José Risueño, *Calvario*, 1700-1705, Parroquia de San José, Granada. Foto: José Antonio Díaz Gómez.

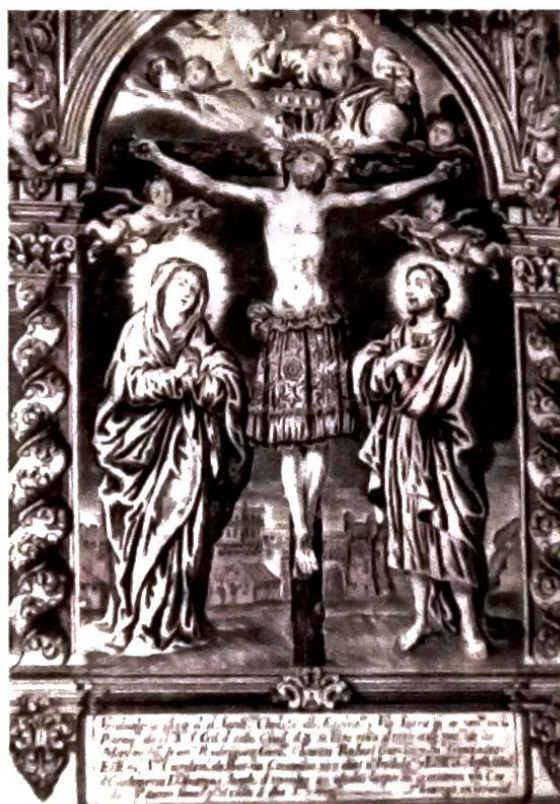


FIG. 2. Autor desconocido, *Verdadera Efigie del Santísimo Christo de la Espira*^{on} (...) en la Parroquia de el Sr. Sn. Gil..., 1730, calcografía. Fuente: Museo-Hemeroteca "Casa de los Tiros".



FIG. 1. José Risueño, *Calvario*, 1700-1705, Parroquia de San José, Granada. Foto: José Antonio Díaz Gómez.

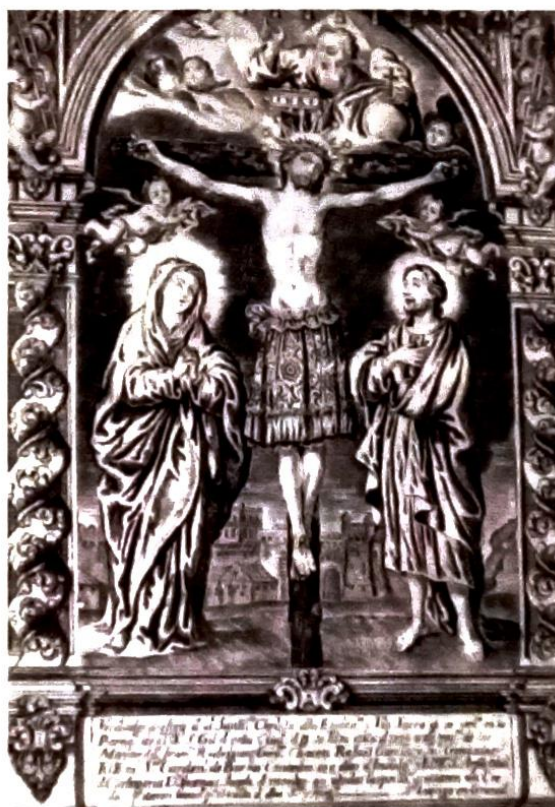


FIG. 2. Autor desconocido, *Verdadera Efigie del Santísimo Christo de la Espira^{on}* (...) en la Parroquia de el Sr. Sn. Gil..., 1730, calcografía. Fuente: Museo-Hemeroteca "Casa de los Tiros".

hagiográfica, como es el caso de la *Aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco* del Museo de Bellas Artes de Granada, o en aquellos otros de cariz alegórico, como los diferentes episodios triunfales de *La Iglesia* y *La Eucaristía* que acomete para la Catedral, inunda sus composiciones de una atmósfera atenuada, en que la luz es idílicamente dirigida para enfatizar las figuras primordiales del pasaje representado⁸. En el caso del dosel de San Gregorio Bético, la figura principal la suponía el crucificado de bulto, de modo que las figuraciones de la Virgen y san Juan Evangelista quedan ligeramente envueltas por una mayor dimensión sombría, que las ubica en el segundo plano que les corresponde.

En el esquema seguido, sin lugar a dudas, Risueño realiza un preciso ensayo de lo que posteriormente serían los dos grandes lienzos de la *Virgen Dolorosa* y *San Juan Evangelista*. Ambos fueron igualmente compuestos para escenificar, junto con un crucificado de talla, la escena del Calvario en uno de los desaparecidos retablos de la extinta Parroquia de San Gil. Aunque, desde finales del siglo XIX se cuentan entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el profesor Domingo Sánchez-Mesa, sin poder acceder a ellos, se aventuró a su estudio indirecto y fijó su realización en 1705. Los pone en relación con la última etapa de Risueño, que se extenderá hasta los años 20, en que se encontraba acometiendo asimismo las esculturas del retablo mayor de la granadina Parroquia de San Ildefonso, y que, en el campo de la pintura se caracterizaba por el predominio de un amplio claroscuro de cariz casi tenebrista⁹ (FIG. 2).

Para no sumir la composición por completo en sombras propias del tenebrismo, Risueño establece dos puntos de luz. El primero de ellos y más tenue se ubica en la línea del horizonte —un horizonte bajo, como remarca el profesor Sánchez-Mesa para los lienzos de San Gil—, desde donde un atardecer avanzado arroja tonos ocres que permiten diferenciar los pocos elementos

8. Manuel Gómez-Moreno, *Guía de Granada* (Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892), I, 253. Et, Manuel García Luque, "José Risueño, un artista versátil al servicio de la Catedral de Granada", *Laboratorio de Arte* 25 (2013): 433-454.

que conforman el paisaje. Por su parte, en el extremo superior del lienzo se plantea un rompimiento celeste, muy característico de la producción pictórica de Risueño, del que emerge el *Padre Eterno* y que es el que arroja la mayor cantidad y más clara luz, la misma que se proyecta sobre las figuras mariana y apostólica, para dotarlas de una impronta propia de la divinidad. Es esta la manera que ha encontrado el autor a la hora de diferenciar el plano terreno del celestial, dentro de una composición que, de otra forma, resultaría enormemente monótona y apagada, debido a la predominancia de un cromatismo ocre y difuso.

La atmósfera queda un tanto difuminada, haciendo que las presencias de los astros lunar y solar sobre las testas de las dos efigies coprotagonistas del pasaje del Calvario, pasen casi desapercibidas. Ello es algo que no ocurre en dichas representaciones antropomorfas, en las que el trazo se torna minucioso y decidido, recreándose en cada arruga y en cada pliegue. El juego de paños se ha llenado de un aire que lo hace absolutamente corpóreo, con pliegues ampulosos que contribuyen a acentuar esa lectura ascendente que cada figura encierra, dentro de un esquema romboidal. Se trata de una composición que es por completo deudora del magisterio encerrado en el legado pictórico de Alonso Cano, como se señalaba.

Incluso el tipo masculino de san Juan Evangelista, en cuanto a la recreación del modelo facial se refiere, se basa en el mismo tratamiento que Cano dio a este personaje sacro dentro de las obras que compuso para el retablo del Convento de Santa Paula de Sevilla, que Risueño debió conocer. Con todo, tanto en la efigie de la Dolorosa como en la del Padre Eterno bendecidor, se aprecia una mayor preferencia de Risueño por unos rasgos más dulcificados, llenos de rubor y vitalidad, de modo que el patetismo queda desterrado a un mero concepto que se presupone en la escena. Ante todo, el cromatismo de la piel está escasamente herido por el rigor de un pincel que prefiere recrearse en la disposición de ademanes místicos, antes que interpelar al espectador. Como el



FIG. 3. José Risueño, *Calvario*, 1720-1729, Parroquia de San Ildefonso, Granada. Foto: José Antonio Díaz.

gran maestro Cano, gusta de colmar su paleta de colores intensos y plenos de sombras en el tratamiento de los paños.

En cuanto se refiere a la recreación del Padre Eterno, orlado en su gesto por la disposición circular y envolvente del atuendo y nubes, parece apreciarse una cierta deuda con los resabios italianos que, para este tipo de composiciones, se asomaban en la pintura de Juan de Sevilla (1643-1695), tal y como se evidencia en los trabajos realizados para los jesuitas granadinos¹⁰. No se trata, por tanto, de una obra en la que Risueño se manifieste especialmente original, pero sí que supone un nuevo trabajo para añadir a su catálogo, en el que su mano resulta inconfundible, dentro de esa singularidad que le consagra como pintor por excelencia de la Granada de principios del XVIII (FIG. 3).

Los Benavides, al frente de los proyectos caracciolinos

En la iglesia de los gregorios se exhibieron otras piezas notables que, por desgracia, no han podido ser localizadas. En concreto, descuellan dos lienzos de gran formato que había en el espacio del coro con los temas de la *Encarnación* y la *Navidad*; el primero sin enmarcar y el segundo con un marco pintado en verde con apliques dorados. Las realizó el pintor granadino ya aludido, Francisco de Benavides, en torno al año 1726 en que acometió una serie de trabajos pictóricos para el templo caracciolino¹¹. Se trata de otro artista que pasa en la actualidad por ser un gran desconocido, probablemente al quedar eclipsado, por la genialidad del maestro José Risueño, de quien fue contemporáneo y seguramente pupilo, siendo ambos estimados, tal y como queda visto, como "los pintores más célebres de esta Ciudad" en aquel momento¹².

Poco se conoce a ciencia cierta de su biografía; sus trabajos confirman haber sobrevivido a Risueño, aunque no debió hacerlo por demasiado tiempo. Sí que queda constancia de la

10. Sánchez-Mesa Martín, *José Risueño*, 66-67, 135-140.

11. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, s.fol.

12. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fols. 35v-36r.



FIG. 4. Francisco Benavides 'el Viejo', *Adoración del Cordero Místico*, 1725-1726, bóveda del crucero de la Iglesia de San Gregorio Bético, Granada. Foto: José Antonio Díaz.

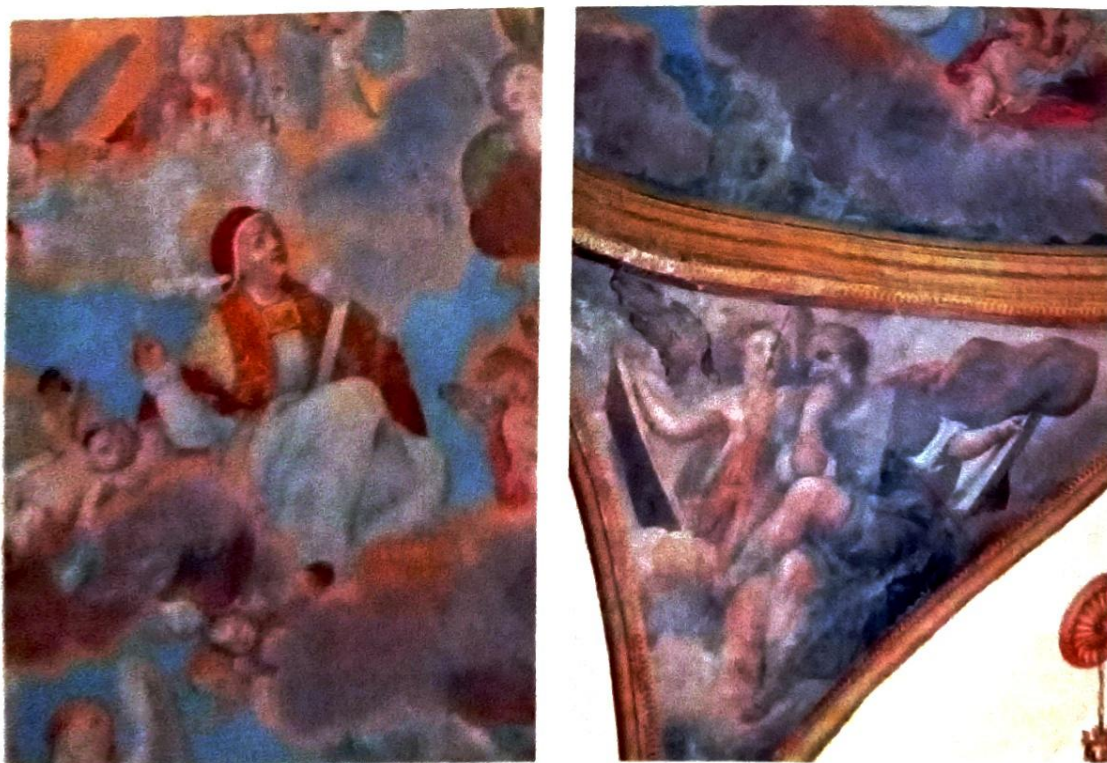


FIG. 5. Francisco Benavides 'el Viejo', *Adoración del Cordero Místico* (detalles de San Gregorio Magno y San Lucas), 1725-1726, bóveda del crucero de la Iglesia de San Gregorio Bético, Granada. Foto: José Antonio Díaz.

conformación, por parte de Benavides, de un taller de cariz familiar que acabó heredando su hijo homónimo. Para 1750-1752, en que pueden datarse las preguntas del *Catastro de Ensenada*, el único artista que aparece ya con el nombre de Francisco de Benavides, no es sino el referido hijo, pintor que en ese momento gozaba del rango de oficial y que contaba con 37 años de edad¹³. Así, serán ambos dos, los que se repartan los principales encargos pictóricos de San Gregorio Bético, asumiendo el hijo los proyectos que el padre dejase inconclusos.

El primer trabajo que conviene destacar se presenta como el único elemento distintivo del reducido crucero del templo, que aún hoy puede contemplarse en su emplazamiento original. Se trata de las pinturas al fresco que recubren la bóveda elíptica que cierra este espacio. Estas fueron realizadas a partir de septiembre de 1726, en cuyo día 5 la comunidad acordó emplear una libranza de 500 reales donados por el Cabildo de la Ciudad, para pagar los distintos plazos que exigiese el pintor Francisco de Benavides padre por este trabajo¹⁴.

En un principio, en 1725 se dispuso que una parte de los beneficios obtenidos de la venta de las láminas de la capilla de la Virgen de las Misericordias, "se emplee en agrandar la lámpara que arde en la Capilla Mayor de nuestra Iglesia, y en pintar al fresco la dicha Capilla Mayor"¹⁵, pero finalmente estos fondos debieron resultar insuficientes. Estas pinturas han sido consideradas por la historiografía contemporánea como de escaso interés¹⁶. No contribuye a mejorar esta opinión la solución con que se han

13. Archivo de la Real Chacillería de Granada (ARCHG). Catastro. *Respuestas generales*. Granada. Libros 315-6. Así también, Benavides hijo figura avecindado en la Parroquia de San José, por tanto, dentro del entorno más cercano a los caracciolinos, con una asignación de 540 reales por su trabajo, sin que consten otros ingresos. Véase también, Juan J. López-Guadalupe Muñoz y Miguel L. López-Guadalupe Muñoz, "Artes y oficios en Granada a mediados del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo y Forma* 9 (1996): 157-188.

14. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fols. 38r-v. Pese a ello, en 1729 la comunidad aún debía a Francisco de Benavides padre, la cantidad de 73 reales en que se vio incrementado el gasto final; véase, AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 2ª parte, fol. 32r.

15. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fols. 35v-36r.

16. Gómez-Moreno, *Guía de Granada*, I, 461.

conformación, por parte de Benavides, de un taller de cariz familiar que acabó heredando su hijo homónimo. Para 1750-1752, en que pueden datarse las preguntas del *Catastro de Ensenada*, el único artista que aparece ya con el nombre de Francisco de Benavides, no es sino el referido hijo, pintor que en ese momento gozaba del rango de oficial y que contaba con 37 años de edad¹³. Así, serán ambos dos, los que se repartan los principales encargos pictóricos de San Gregorio Bético, asumiendo el hijo los proyectos que el padre dejase inconclusos.

El primer trabajo que conviene destacar se presenta como el único elemento distintivo del reducido crucero del templo, que aún hoy puede contemplarse en su emplazamiento original. Se trata de las pinturas al fresco que recubren la bóveda elíptica que cierra este espacio. Estas fueron realizadas a partir de septiembre de 1726, en cuyo día 5 la comunidad acordó emplear una libranza de 500 reales donados por el Cabildo de la Ciudad, para pagar los distintos plazos que exigiese el pintor Francisco de Benavides padre por este trabajo¹⁴.

En un principio, en 1725 se dispuso que una parte de los beneficios obtenidos de la venta de las láminas de la capilla de la Virgen de las Misericordias, "se emplee en agrandar la lámpara que arde en la Capilla Mayor de nuestra Iglesia, y en pintar al fresco la dicha Capilla Mayor"¹⁵, pero finalmente estos fondos debieron resultar insuficientes. Estas pinturas han sido consideradas por la historiografía contemporánea como de escaso interés¹⁶. No contribuye a mejorar esta opinión la solución con que se han

13. Archivo de la Real Chacillería de Granada (ARCHG). Catastro. *Respuestas generales*. Granada. Libros 315-6. Así también, Benavides hijo figura avecindado en la Parroquia de San José, por tanto, dentro del entorno más cercano a los caracciolinos, con una asignación de 540 reales por su trabajo, sin que consten otros ingresos. Véase también, Juan J. López-Guadalupe Muñoz y Miguel L. López-Guadalupe Muñoz, "Artes y oficios en Granada a mediados del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo y Forma* 9 (1996): 157-188.

14. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fols. 38r-v. Pese a ello, en 1729 la comunidad aún debía a Francisco de Benavides padre, la cantidad de 73 reales en que se vio incrementado el gasto final; véase, AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 2ª parte, fol. 32r.

15. AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fols. 35v-36r.

16. Gómez-Moreno, *Guía de Granada*, I, 461.

tratado las lagunas que esta composición ha ido padeciendo por los rigores del tiempo y los estragos decimonónicos, las cuales se han visto reintegradas con gran torpeza y absoluta falta de criterio (FIG. 4).

Iconográficamente, la composición está centrada por el tema de la *Adoración del Cordero Místico*, recuperado y potenciado por la propaganda jesuítica del siglo XVIII, como puede comprobarse en la misma bóveda del ábside del *Gesù* de Roma. Se trata de un amplio rompimiento celeste centrado por el Cordero recostado sobre el libro de los Siete Sellos, el cual está circundado por una serie de coros celestiales de diferente tamaño y disposición. Sobre el espacio correspondiente a las pechinas figuran, sedentes sobre nubes, los cuatro padres de la Iglesia latina, mientras que el interior de aquellas ha sido completado con los cuatro Evangelistas, estando estos ocho personajes acompañados de sus atributos iconográficos habituales.

A decir verdad, las composiciones son ciertamente parcas. Los estudios anatómicos quedan bien proporcionados e incluso, compositivamente, Benavides parece querer imitar a los pintores del barroco romano, cuyas creaciones conoce por estampas algo más difusas y, precisamente, esas taras que incorporan los grabados con respecto a las obras originales, parecen ser recreadas por el pintor en esta bóveda, como puede apreciarse en la excesiva sombra que aplica sobre determinados perfiles. Por tanto, Benavides no reinterpreta bajo su propia técnica, sino que directamente trata de copiar las composiciones.

No obstante, pese a la corrección anatómica que caracteriza a las figuras, la resolución de los paños es algo más torpe, especialmente en los puntos en que el espacio es más curvado, lo que trasluce que el autor no estaba muy acostumbrado a trabajar este tipo de formatos. De otro lado, aunque hay estudios de perspectiva interesantes, por el mismo motivo, los escorzos acaban generando poses forzadas y poco naturales, especialmente visibles en el juego de contrastes que el pintor pretende realizar entre los ademanes angelicales. Tampoco llega a darse una

correspondencia proporcionada en la disposición de las figuras dentro del esquema general de la perspectiva elipsoidal (FIG. 5).

Para mayor inri, los gestos de los personajes resultan triviales en demasía, con una expresividad que decae por momentos. Por su parte, los colores se hacen demasiado planos y poco matizados, abundando los tonos claros e intensos que, en su conjunto, se asemejan impropios del claroscuro predominante en la pintura barroca. No se produce una correcta simbiosis de los elementos, sino que estos se anteponen unos a otros, lo que en términos cromáticos implica una cierta estridencia. A fin de cuentas, Benavides no dejaba de ser un seguidor distante de la maestría de José Risueño.

Precisamente, el hecho de permanecer a la sombra del maestro, le implicó una alta estima por parte de sus contemporáneos —como se ha podido comprobar en el testimonio que ofrecen los caracciolinos—, así como, contrariamente, la pena del olvido por parte de la historiografía del arte contemporánea. Por ende, la consideración que la comunidad caracciolina hace de él, como uno de los mejores pintores que había en Granada en el primer tercio del siglo XVIII, no es sino un recurso con que camuflar aquellos trabajos que, por depender exclusivamente del arca de comunidad y no contar con ningún otro apoyo externo, acababan rozando la mediocridad. Ciertamente, el análisis no se muda más optimista cuando se valoran otros encargos, como la serie de retratos que los gregorios confiaron a Benavides padre y que apenas pudo dejar comenzada, para ser continuada por Benavides hijo.

De esa galería de retratos que adornaron originalmente los muros del convento con una intención de ejemplaridad, tan solo se han conservado nueve y estos entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Granada, sin que exista mayor noticia de la proporción de que llegó a gozar este fondo pictórico. En líneas generales, su datación parece oscilar entre 1721 y 1776, respondiendo dos de ellos a la autoría de Francisco de Benavides padre. Para una



FIG. 6. Izquierda: Francisco Benavides 'el Joven', Retrato de Clemente XIV, h. 1769, Granada. Fuente: Museo de BB. AA. Derecha: Francisco Benavides 'el Viejo', Retrato de Agustín Adorno, h. 1721, Granada. Fuente: Museo de BB.AA.

ubicación más distinguida en la escalera principal de la casa, ejecutó dos retratos dentro de enmarcaciones pictóricas ovaladas.

Partiendo, naturalmente, de las pertinentes estampas, recreó al óleo y con posterioridad a 1721¹⁷ las efigies de Sixto V —pontífice que aprobó el instituto caracciolino— y el *Venerable Agustín Adorno*—cofundador de la congregación—¹⁸. Ya para el último tercio del XVIII, Benavides hijo completaría este pequeño

17. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia* (Cádiz: Imprenta de Manuel Bosch, 1812), XII, 250. El conde de Maule proporciona con precisión la fecha y la autoría del retrato correspondiente a Agustín Adorno, el cual contempla en la escalera del claustro. De los otros dos retratos tan solo se da noticia a través de unas copias realizadas para la iglesia en: Congregación de Clérigos Regulares Menores, *Relación de las fiestas que hicieron en Granada los Clérigos Menores en la Beatificación de su V. Fundador el P. Francisco Caraciolo, en el año de 1769* (Granada: Imprenta de Nicolás Moreno, 1670), 3-5. Cfr. Ana M^a Castañeda Becerra, *El retrato granadino en el Barroco* (Granada: Universidad, 2006), 86.

18. Museo de Bellas Artes de Granada, n^o de inventario: CE0694.

ciclo de lienzos principales con un nuevo retrato de *Clemente XIV*¹⁹ —responsable de la beatificación de Francisco Caracciolo—, en el que sigue muy de cerca los planteamientos de su padre en las efigies previas, sin aportar nada de su propia cosecha. Por otra parte, de estos tres retratos citados, son los dos últimos los únicos que se conservan en la actualidad. Dichos tres lienzos responden a unas dimensiones de 105 centímetros de alto por 84 centímetros de ancho (FIG. 6).

Compositivamente, estas pinturas no revisten ninguna complejidad, pues los retratos se insertan en sendos óvalos circundados por medios cuarterones, disponiendo una cartela moldurada en el extremo inferior, en la que se narra la semblanza del retratado, partida en dos franjas al quedar centrada por la heráldica correspondiente. En el caso del retrato de *Clemente XIV*, este figura en una sencilla actitud bendecidora con la mano diestra, mientras que Agustín Adorno ostenta con sus dos manos el libro abierto de las *Regulæ Comunes* de la congregación. En cuanto al trazo, este es ciertamente interesante en lo que atañe al tratamiento de los paños, en los que se disponen corpóreos pliegues, sin demasiados atrevimientos cromáticos, más allá de una aplicación correcta de las sombras. Sin embargo, el tratamiento de los rasgos faciales se hace sumamente tosco y hasta torpe, caracterizado por un excesivo énfasis en las arrugas y oquedades, que destierra la armonía en buena medida.

En cuanto a las glosas que figuran en las cartelas, en el caso del retrato de *Clemente XIV*, esta queda centrada por la heráldica propia del pontífice, partiendo en dos la siguiente leyenda: "Clemente XIV. P. M. del Orden de S. Francisco. Singular Protector de los Clérigos Menores que declaró Beato a su Fundador Nuestro Padre Francisco Caraciolo en el día de su Exaltación al Trono, 4 de Junio. 1769". Por su parte, en idéntico modo, en cuanto se refiere a la efigie del iniciador de la obra caracciolina, preside la cartela el blasón propio de la Congregación de Clérigos Regulares Menores,

19. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0693.

en torno al que discurre el siguiente texto: "El Venerable Padre Juan Agustín Adorno Fundador de los Clérigos Menores. Falleció a 29 de Septiembre de 1591, a los 40 años de su Hedad".

Por lo que se refiere a los otros siete retratos, aunque realizados en diferentes momentos, han sido ejecutados por una misma mano diferente y posterior que se corresponde con la personalidad de Benavides hijo, la cual aquí sí se muestra con mayor destreza y un afán retratístico sumamente realista. Todos los representados son caracciolinos españoles con cierta fama de santidad, propios o ajenos a la casa granadina, los cuales debieron quedar plasmados en estos lienzos con anterioridad a 1776.

Pese a todo, sigue siendo innegable el afán por imitar los recursos estilísticos de José Risueño, como las referidas enmarcaciones pictóricas a base de tondos fingidamente marmóreos que pueden apreciarse en los retratos del V.P. *Fray Gabriel de Maqueda*, de *Fray Salvador de Olivares* o del R. y V.P. *Fray Cipriano de Santa María* custodiados todos en el Museo de Bellas Artes²⁰. También son característicos los densos y abrumadores cortinajes de nobleza que caen sobre los fondos, al modo del *Retrato del arzobispo Martín de Ascargorta* de Risueño, conservado en el Palacio Arzobispal²¹ (FIG. 7).

Todos ellos presentan unas dimensiones de 84 centímetros de alto por 63 centímetros de ancho, siendo por ende algo menores que los anteriormente vistos. Igualmente, en estos retratos los personajes que los protagonizan figuran normalmente en actitud de estudio, discernimiento o predicación, siempre ante un fondo arquitectónico de piedra gris desnuda, del que solo los separa un amplio cortinaje rojo recogido, que refuerza la fisionomía de los representados, envuelta por la amplitud negra del atuendo de presbítero secular.

20. Sánchez-Mesa Martín, *José Risueño*, 257-259. Et, Castañeda Becerra, *El retrato granadino*, 83-87, 137-143.

21. Sánchez-Mesa Martín, *José Risueño*, 291-2. Et, Miguel A. López, *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas* (Granada: Arzobispado, 1993), 187-91.



III^{ra} S^{ra} D^{na} Martín d' Ascargorta natural d' Cordova, Collegial en el de N^{ra} S^{ra} de la Asuncion mayor y Real de S^{ta} Cruz de la Fee y Canónigo de Monjas del Arzobispado de Sevilla, Cathedrático Magistral y Arzopreste de la Santa Yglesia d' Indias Dean de Granada Obispo de Sahagún y Arzobispo 23 de Granada, cuya Yglesia entróse el día 28 de Febrero de 1719, en el día 28 de dicho mes en que cumplió los 80 años de su edad

FIG. 7. José Risueño, *Retrato del arzobispo Martín de Ascargorta*, 1713-1732, Palacio Arzobispal, Granada. Fuente: Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna.

Tan solo existe uno de esos retratos del que no cabe la menor duda, que está inspirado en otra pintura del mismo conservada en Madrid, de la que toma unos trazos mucho más estilizados y armónicos. Se trata del retrato del *P. Eugenio Hurtado*, quien facilitase a Francisco Caracciolo la creación del colegio de Alcalá de Henares, del que fue superior y que contaba en este momento con una causa de beatificación abierta. Aparece contemplando con melancolía una calavera que ostenta entre las dos manos, al tiempo que tras él emerge un ángel que le agarra por los hombros en ademán de confortarlo. Tanto en este como en el resto de retratos con los que forma serie, la cartela es una mera franja blanca en la parte interior, en la cual se introduce una amplia glosa, sacada de la *Notizia storica* de Clemente Piselli²² en algunos casos, que en este lienzo reza así²³:

V. P. Eugenio Hurtado de los Clérigos Menores natural de Toledo: de Sacerdote Ejemplar en siglo pasó a la Religión donde Floreció en virtudes: Fue el primer Provincial de España, empleo que obtuvo dos trienios por ministerio [...] del Ángel lo libró Nuestro Señor de dos peligrosas caídas. Murió en Madrid el año 1614 aclamándole Santo, aquella Corte. Asistieron a sus honras en Toledo y Salamanca los Cabildos. Vivió 51 años. Pisseli. Lib. 1 Cap. 35.

El siguiente retratado se corresponde con un caracciolino que inició su trayectoria eclesiástica en Granada, como lo fue el padre *Tomás Díaz Talaván*. Aparece representado interactuando con el espectador a través de la mirada, en una actitud algo trivial que semeja una interrupción en medio del estudio. Figura así circundado por una biblioteca y sentado ante una mesa con una escribanía; con su mano izquierda sostiene un libro abierto que se apoya en su antebrazo, mientras que con la derecha sostiene las lentes. En su cartela se puede leer el siguiente texto²⁴:

22. Cf. Clemente Piselli C.R.M., *Notizia storica della Religione de' PP. Chierici Regolari Minori* (Roma: Stamperia di Gio. Francesco Buagni, 1710).

23. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0698.

24. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0688. Véase, Castañeda Becerra, *El retrato granadino*, 155.

Padre Tomás Díaz Talabán de los Clérigos Menores. Lector Jubilado, dos veces Provincial de Andalucía, calificador de la Suprema, examinador sinodal del Arzobispado de Sevilla y Obispado de Málaga, donde murió en nuestro Colegio de Santo Tomás a 24 de Noviembre de 1745, a los 77 años de su edad.

Seguidamente, cabe destacar el retrato del padre *Francisco de Lastra*, cuya memoria llegó a la casa de Granada por devoción de un particular, que a la sazón era eclesiástico y jurado de la Real Chancillería. En su calidad de intelectual, el padre Lastra aparece representado en el desempeño de su oficio, sentado ante la mesa en que escribe con la pluma. Su fisionomía en nada oculta lo avanzado de su edad, figurando en la cartela su relevante trayectoria²⁵:

El Eruditísimo Padre, Francisco de Lastra de los Clérigos Menores, Natural de las Montañas. Doctor en la Universidad de Salamanca: Canónigo Magistral de Coria; Abad Cabaliense;²⁶ y Canónigo de Plasencia: honores que Renunció, por el estado humilde de la Religión; donde floreció en Virtud y letras: las que continuó en la lección de las cátedras de Teología y en la impresión de dos tomos que escribió sobre las Decretales, en nuestro Colegio de San Carlos de Salamanca, donde murió (...) A devoción del Sr. Dr. D. Felipe de la Torre, Abogado de los Reales Consejos, Vicario de Lucena y Juez de testamentos de Granada.

A continuación, con el bonete negro sobre la testa, el tomo de la *Biblia Sacra* cerrado sobre su mano izquierda, y con la mano diestra aplicada sobre el pecho en señal de arrobamiento, queda retratado el padre José de Muelas, quien fuese prepósito de Granada por dos elecciones intermitentes, entre 1702 y 1705, y de 1729 a 1732²⁷:

El Padre Joseph de Muelas de los Clérigos Menores, natural de Granada, lector Jubilado, Doctor en la Imperial Universidad de dicha Ciudad, examinador sinodal de este Arzobispado, teólogo del Santo Tribunal, Visitador y

25. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0697.

26. Antiguo gentilicio de Cabaleiros, actual Tordoya en la provincia de La Coruña.

27. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0699.



FIG. 8. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Francisco Benavides 'el Joven', *Retrato del P. Eugenio Hurtado*; *Retrato del P. Tomás Díaz Talaván*; *Retrato del P. Francisco de Lastra*; *Retrato del P. José de Muelas*; 1721-1776, Granada. Fuente: Museo de BB.AA.

Procurador Provincial de Andalucía. Dos veces Prepósito de esta Casa del Señor San Gregorio. Falleció en ella el [...] de enero de 1734 [...] (FIG. 8)

De particular ardor evangélico adquirió fama el madrileño padre Pedro Fernández, llegando a ser predicador del rey Carlos II. El avanzado estado de deterioro del lienzo no permite distinguir con claridad algunos de los elementos del retrato, aunque el representado figura con rostro severo y hastiado junto a una mesa con un crucifijo, llevándose la mano diestra al pecho y semejando acercar la izquierda al espectador, al que dirige su mirada²⁸:

El Padre Pedro Fernández; de los Clérigos Menores, natural de la Villa de Piñuécar, Arzobispado de Toledo. Correspondió a lo claro de su Origen el fervoroso celo de convertir almas; manifestándolo en la predicación continua. Fue predicador del Sr. D. Carlos Segundo, Calificador de las [...] Murió en nuestra casa del Espíritu Santo de Madrid a 15 de Abril, año de 1720 [...].

En idéntico ademán predicador, aunque revestido por un blanco sobrepelliz rico en pliegues, figura el venerado y místico caracciolino madrileño, Juan Vélez Zabala, nacido hacia 1590²⁹. Fue predicador personal de Felipe IV, quien le profesó auténtica veneración y le consiguió la dispensa del cuarto voto para otorgarle la mitra de Zamora, hecho al que no se alude en el retrato. Lamentablemente, los efectos pretéritos de la humedad hacen ilegible la mayor parte de la cartela, aunque, en aras de no despreciar la trayectoria de este caracciolino, de otras glosas impresas se puede extraer la siguiente información³⁰:

Nació por el año de 1590, de Juan Vélez y de Doña María de Zabala, y tomó el Hábito de los Clérigos Menores en la Casa de Madrid. Fue varón ilustre en letras y vida religiosa, y uno de los primeros Maestros de esta Provincia de su Orden; muy docto en Teología Eclesiástica, Mística, Expositiva y Moral, y dos veces Provincial de España, Calificador de la Suprema Inquisición, y Predicador del Rey D. Felipe IV y su esposa Doña Isabel de Borbón; venerado

28. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0700.

29. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0701.

30. José A. Álvarez y Baena. *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes* (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1790), III, 169-171.

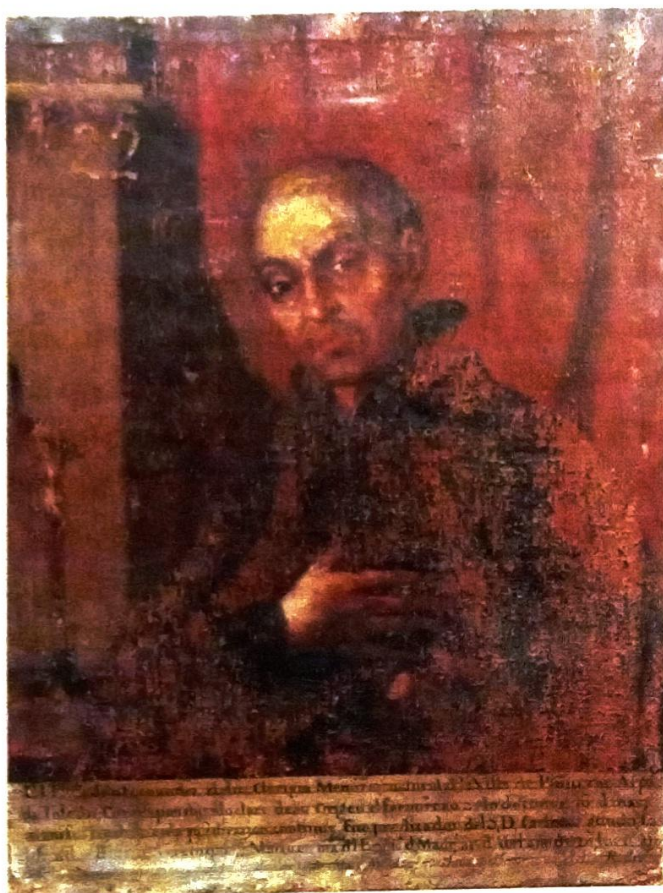


FIG. 9. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Francisco Benavides 'el Joven', Retrato del P. Pedro Fernández; Retrato del P. Juan Vélez Zabala; Retrato del Hno. José de Bohórquez; 1721-1776, Granada. Fuente: Museo de BB.AA.

de sus Majestades y de todo el Reino por un Apóstol en el púlpito y por un oráculo en las Cátedras (...) hasta su muerte, que acaeció en (...) 1646.

Finalmente, el último de los lienzos conocidos de esta galería es ciertamente un retrato póstumo, que trata de plasmar, a partir del rictus mortecino, la intensa vida mística de un joven corista ajeno a la casa granadina. Se trata del hermano José de Bohórquez, del que desgraciadamente no es posible proporcionar mayor información, puesto que se trata de la pintura en peor estado de conservación de toda la galería. Su cartela es prácticamente ilegible en aspecto alguno y el resto del lienzo presenta importantes lagunas, aunque es reconocible el rostro mortecino del retratado, que figura idílicamente en pie, con la testa elevada y los ojos en blanco, mientras que ambas manos se entrelazan a la altura del pecho³¹ (FIG. 9).

Como se indicaba, en la iglesia y a los lados del altar del beato Francisco Caracciolo, se exhibieron otros dos retratos de *Sixto V* y *Clemente XIV*, que eran copias a mayor escala acometidas por Benavides hijo, sobre los originales preexistentes³². En esta línea, conviene destacar también la existencia de un lienzo hagiográfico compuesto con posterioridad a la beatificación de Francisco Caracciolo en 1769, para plasmar igualmente junto al altar del fundador algunos hitos relevantes de su vida, siendo este representado en base a retratos preexistentes, como resulta natural.

Este trabajo subsiste actualmente en la Parroquia de San José. Se trata de un lienzo "de dos varas de alto por una cuarta de ancho"³³, que representa el pasaje hagiográfico de *La aparición de Agustín Adorno a Francisco Caracciolo*, para comunicarle la proximidad de su muerte. Aquí no hay recreación de fondo figurativo, sino que este obedece a una atmósfera completamente nebulosa y, precisamente, sobre una nube, se halla arrodillado Francisco Caracciolo, que eleva su mirada y mano izquierda, de

31. Museo de Bellas Artes de Granada, nº de inventario: CE0702.

32. Clérigos Regulares Menores, *Relación de las fiestas*, 5-6.

33. Archivo Parroquial de San José (Granada). *Inventario general*, 1867, pág. 31.

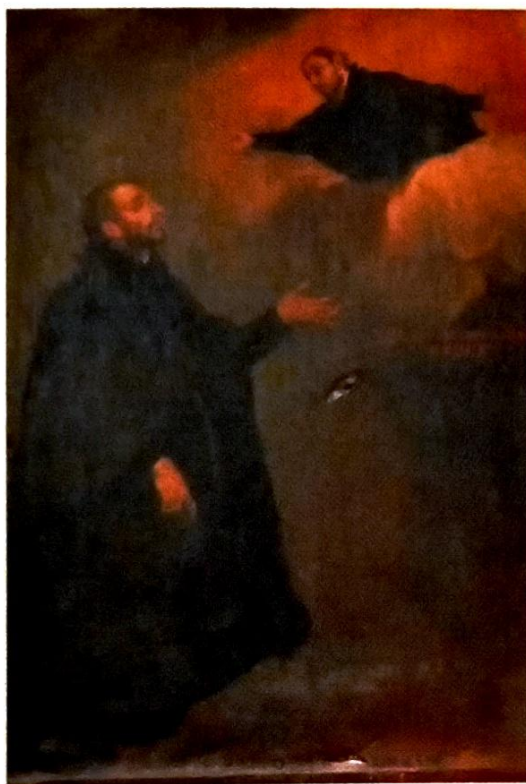


FIG. 10. Francisco Benavides 'el Joven', *Aparición de Agustín Adorno a Francisco Caracciolo*, h. 1769, Parroquia de San José, Granada. Foto: José Antonio Díaz.

forma un tanto inexpresiva, hacia el rompimiento celeste del que emerge, con connotaciones muy similares, Agustín Adorno.

Ambos personajes quedan identificados mediante letreros bajo sus efigies, sin que existan grandes alardes compositivos, con un tratamiento de los paños demasiado homogéneo. No obstante, aunque la desproporción entr ambas figuras es notable y la perspectiva no es natural, los rostros y manos, aunque inexpresivos, están tratados con corrección, recordando aún en ciertos rasgos expresivos a la técnica de Benavides padre. Asimismo, en este sentido, sigue habiendo un apego injustificadamente fiel a los sistemas de desproporciones que eran propios de las estampas que, sobre estas temáticas, la congregación tenía en circulación en aquel momento. Con todo, el predominio de una atmósfera ocre y densa sigue siendo una muestra de la dilatada sombras que

las maneras de José Romarcho por sus tareas sobre este asunto familiar, que fue incapaz de ir más allá de este magisterio artesano, al que no llegó a igualar siquiera, se trataban en la zona el problema de la agricultura habitual en los terrenos de Romarcho. Así, con este sistema de riego se pone fin a la participación de Romarcho y su sistema proveen tanto al tallo de los Benavides, permitiendo abrir un nuevo cultivo, aunque de segunda fila, dentro de la amplia y poco conocida Escuela Granadina de Pomarcho, poniendo a Alonzo a un nivel más.

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

—SECCIÓN ARTE—

DE AUSTRIAS A BORBONES

CONSTRUCCIONES VISUALES EN EL
BARROCO HISPÁNICO

La construcción del discurso religioso de la Edad Moderna constituye una de las líneas que mayor interés han suscitado entre los historiadores modernistas y del arte en los últimos años. Una parte sustancial de ese discurso religioso y de cualquier discurso político o simbólico de su época fue desempeñado por la imagen, vehículo capital de difusión de ideas que adquirió matices persuasivos en los siglos del Barroco. En consecuencia las condiciones de construcción visual de estos discursos, esencialmente el religioso, han sido un tema de estudio al que atender en el desarrollo del proyecto de investigación Barroco entre dos mundos: relaciones y alternativas en la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1700 y 1750 (HAR-2017-83017P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, desarrollado entre 2018 y 2021. Fruto de esos esfuerzos es el presente volumen que desarrolla un recorrido desde distintos enfoques que viene a confirmar los procesos de construcción de lo visual como resortes de persuasión, de eficacia contrastada al integrarse en la mentalidad colectiva barroca como ingredientes principales de ella. Se someten a examen en sus múltiples formalizaciones pero también en sus estereotipos que permiten dar orden a un conjunto informe al ajustarse a determinadas líneas maestras en el proceso de construcción visual, en su función, en su reproducción o en su integración en el sistema de las artes.



HAR2017-83017-P



eug UNIVERSIDAD
DE GRANADA

