

Juan Puche y José de Mora en el convento de San Antonio de Granada

Juan Puche and José de Mora in the Convent of San Antonio in Granada

Manuel García Luque¹

Universidad de Sevilla

Resumen: La iglesia del convento franciscano de San Antonio y San Diego de Granada atesoró uno de los conjuntos artísticos más relevantes del barroco granadino, en el que sobresalían las pinturas que Alonso Cano realizó para el retablo mayor y los retablos colaterales. El hallazgo de nueva documentación prueba la participación de otros artífices como el escultor Juan Puche, a quien en 1675 se encomendó una imagen de *San Antonio de Padua* para que presidiera el retablo mayor. Tras ser sustituida en 1702 por otra escultura de Diego de Mora, la de Puche sería regalada al convento de San Pedro de Priego de Córdoba, donde aún se conserva. Finalmente, el artículo aporta noticias inéditas sobre una escultura desaparecida de José de Mora, el *Cristo del Mayor Dolor*, que en 1726 fue adquirido por el X duque del Infantado para colocarlo en una capilla de la iglesia conventual.

Palabras clave: Escultura; Barroco; Alonso Cano; Juan de Sevilla; Juan Puche; José de Mora; Granada; Priego de Córdoba; siglo XVII, siglo XVIII.

Abstract: The church of the Franciscan convent of San Antonio and San Diego in Granada housed one of the most important artistic collections of the Granada Baroque, with outstanding works by Alonso Cano for the main altarpiece and the side ones. The discovery of new documentation reveals the participation of other artists, such as the sculptor Juan Puche, who in 1675 was commissioned to create an image of *Saint Anthony of Padua* to preside over the main altarpiece. After being replaced in 1702 by another sculpture by Diego de Mora, Puche's sculpture was later donated to the convent of San Pedro in Priego de Córdoba, where it is still preserved. Finally, the article provides new data about a lost sculpture by José de Mora, the *Cristo del Mayor Dolor*, which was purchased by the 10th Duke of Infantado in 1726 to be placed in a chapel of the convent church.

¹  <http://orcid.org/0000-0001-9795-5679>

Keywords: Sculpture; Baroque; Alonso Cano; Juan de Sevilla; Juan Puche; José de Mora; Granada; 17th century; 18th century.

1.Introducción

Entre los conventos fundados en la Granada del siglo XVII, dos establecimientos franciscanos, el del Santo Ángel Custodio y el de San Antonio y San Diego, revestían un especial interés por concentrar un número muy significativo de obras de Alonso Cano (1601-1667) y sus seguidores. En el caso del Santo Ángel, la madre fundadora, sor María de las Llagas, hija del marqués de Camarasa, logró involucrar a Cano en la construcción de su iglesia conventual. Actuando como arquitecto, escultor y pintor, el racionero de la catedral logró crear allí uno de los conjuntos más deslumbrantes del barroco granadino, que bien mereció el apelativo de “pequeño Escorial” con el que lo ponderó el pintor y académico Fernando Marín (1737-1818), haciendo aún más dolorosa la destrucción y expolio al que fue sometido este cenobio durante la Guerra de la Independencia².

No corrió mejor suerte el convento de San Antonio y San Diego, regentado por franciscanos descalzos o alcantarinos, que tras la desamortización de Mendizábal fue reconvertido en habitaciones de alquiler y establecimientos fabriles, en tanto que su iglesia entraría en un estado de abandono que precipitó su demolición a partir de 1863³. La participación de Cano en este conjunto es peor conocida y se encuentra envuelta en la leyenda, pero no cabe duda de que su iglesia se convirtió en un escaparate excepcional de su pintura. Como a continuación se verá, estas obras se exhibían junto a las esculturas de dos de sus principales seguidores, los escultores Juan Puche (1637-1682) y José de Mora (1642-1724), cuya participación en este conjunto puede ser precisada gracias al hallazgo de nueva documentación que analizaremos en este trabajo.

2. El convento de San Antonio y San Diego de Granada: un enclave canesco en la Granada barroca

La última rama del frondoso árbol franciscano en abrir casa en Granada fue la de los franciscanos descalzos, cuya instalación llegó en 1636 de la mano del rico comerciante genovés Rolando Levanto (†1639), quien poseía una extensa porción de terreno en el borde septentrional de la urbe, en un área

² Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983), p. 53 *et passim*. La más reciente reconstrucción del conjunto se debe a José Carlos Madero López, “El convento del Ángel en la literatura del XVII y XVIII: encrucijada de sor María de las Llagas y Alonso Cano”, *Entreríos*, 21-22, (2014), pp. 139-153.

³ Juan Manuel Barrios Rozúa, *Guía de la Granada desaparecida*, (Granada: Comares, 2006), p. 86.

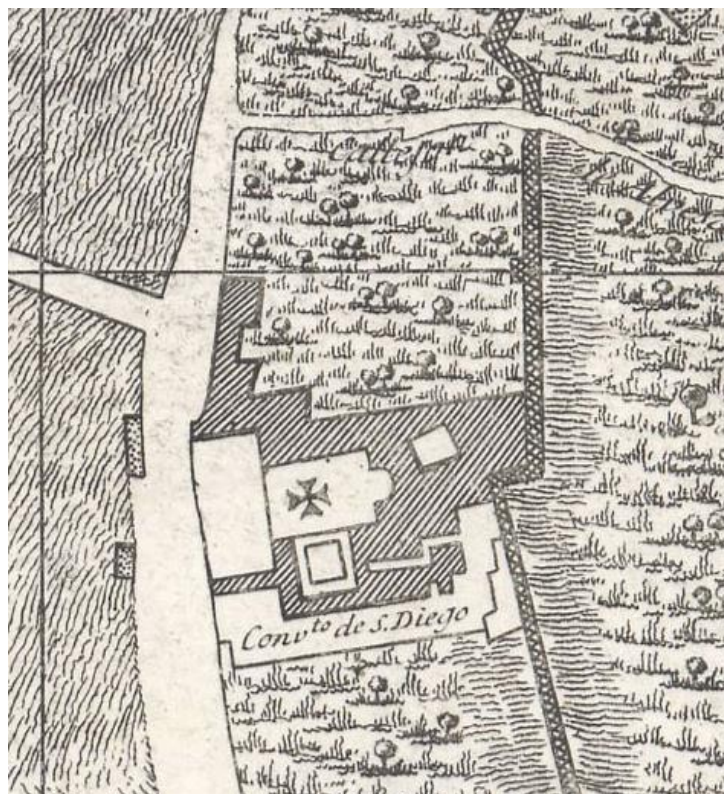


Fig. 1. Francisco Dalmau, *Plano Topográfico de Granada* (detalle con la ubicación del convento de San Antonio y San Diego), 1796 © Foto Instituto Geográfico Nacional

elevada situada entre la parroquia de San Ildefonso y el Albayzín, extramuros de la cerca nazarí (Fig. 1). En este enclave apartado, cercano a la puerta de Fajalauza y comunicado con el Camino Real, se levantaban sus casas principales en medio de cármenes y huertas, al modo de las villas suburbanas⁴.

Levanto, enriquecido gracias al comercio de la lana, la seda y el azúcar, había seguido un proceso de ennoblecimiento análogo al de otros mercaderes genoveses instalados en Granada. Así, además de adquirir diversos oficios, se había hecho con los señoríos de las villas de Gabia Grande, Otura y El Marchal y en 1638 conseguiría que dos de sus hijos vistieran los hábitos de Alcántara y Calatrava⁵. La erección de un convento junto a sus casas, donde poder establecer un patronato y panteón familiar, constituía, pues, un paso más en esta calculada estrategia de ascenso social.

Los preparativos para la fundación de este establecimiento religioso se iniciaron en 1633, cuando fray Francisco Emper, provincial de la provincia de

⁴ El convento fue estudiado de forma monográfica por Pedro Antonio Galera Andreu y Antonio Fernández Ortega, "El antiguo convento de San Antonio de Padua. Estudio de un importante elemento patrimonial desaparecido de Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 10-11, (1996-1997), pp. 257-286.

⁵ Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, [ed. Antonio Marín Ocete], (Granada: Universidad de Granada, 2022), vol. II, pp. 803 y 825. Enrique Soria Mesa, *Señores y oligarcas: los señoríos del Reino de Granada en la Edad Moderna*, (Granada: Universidad de Granada, 1997), pp. 83-84. Rafael María Girón Pascual, "Codiciosos de ser sus vasallos: cartas del genovés Rolando Levanto al Consejo de Cúllar sobre la venta de su jurisdicción, alcabalas y tercias (1628-1629)", *Chronica nova*, 38, (2012), pp. 290-291.

San Juan Bautista, se reunió con el futuro patrono para llegar a un acuerdo. A finales de julio, Rolando Levanto dirigió un memorial al cabildo de la ciudad comunicando su intención de labrar un cenobio para doce frailes de la descalcez franciscana en terrenos de su propiedad, cuyas huertas garantizarían el necesario sustento para la comunidad. La ciudad aprobó su petición el 6 de agosto con la condición de que los frailes no intentaran mudar de sitio. Conseguida también la licencia del cabildo de la catedral —por hallarse la sede vacante—, el proyecto fundacional quedó paralizado en el Consejo de Castilla, después de que el fiscal del reino emitiera un informe negativo, razonando que el número de fundaciones franciscanas en Granada era ya muy elevado⁶.

A pesar de este revés, Rolando Levanto y el nuevo provincial, fray Gonzalo de Segovia, reanudaron las gestiones en 1636, apelando a los muchos beneficios espirituales que esta fundación reportaría a una zona agrícola, cercana al pago de El Fargue, cuyos vecinos tenían dificultades para recibir los sacramentos por la lejanía de la parroquia de San Luis. Alegaba también el patrono que ya había invertido cerca de 100.000 ducados en la construcción de la iglesia, casa, huerta y otras haciendas en dicho sitio, y que asignaría a los frailes una renta de 4.000 ducados⁷.

Por su parte, el provincial hizo saber en Madrid que los capuchinos se habían ofrecido a Rolando Levanto para que les cediera el sitio a ellos, lo que de confirmarse supondría la coexistencia de dos conventos de la misma orden en la ciudad. Sus hábiles gestiones dieron el resultado esperado, pues el 26 de mayo de 1636 el Consejo de Castilla otorgó la anhelada licencia para que los alcantarinos pudieran fundar casa en Granada. Rápidamente, el 5 de junio, la nascente comunidad, integrada por seis religiosos, tomó posesión del lugar, celebrando la primera misa en una de las ocho capillas que se estaban labrando en la iglesia. Esta capilla sería alhajada para la ocasión con sedas y un altar dotado de ara, sagrario, cáliz, patena, atril y misal, en el que se colocó un cuadro de *San Antonio de Padua* como titular del cenobio⁸.

Con todo, la escritura fundacional entre el patrono y el siguiente provincial, fray Antonio Ferrer, no sería otorgada hasta un año más tarde, el 24 de junio de 1637. Por medio de este instrumento, Rolando Levanto hacía donación perpetua e irrevocable de todo el sitio y de todo lo labrado y edificado, comprometiéndose a terminar de edificar a su costa el convento y la iglesia y a proveerla de todos los ornamentos necesarios. De este modo, asumía el patronato perpetuo para sí y sus descendientes. A cambio, la comunidad se obligaba a instituir las acostumbradas memorias de misas en honor del fundador, a celebrar unas pomposas exequias para él y su esposa y a cederle a perpetuidad la posesión de la bóveda de enterramiento bajo el altar mayor de la iglesia. Asimismo, la escritura fundacional contemplaba que Rolando Levanto y sus sucesores pudieran disponer de los retablos colaterales del

⁶ Galera Andreu y Fernández Ortega, "El antiguo convento", pp. 263-265.

⁷ Galera Andreu y Fernández Ortega, "El antiguo convento", p. 266.

⁸ Galera Andreu y Fernández Ortega, "El antiguo convento", pp. 266-268.

altar mayor para colocar sus armas en ellos o en cualquier otra parte de la iglesia y el convento. También resulta de interés la mención expresa a tres tribunas que ya estaban labradas y que comunicaban la iglesia con las casas de Rolando Levanto a través del lado del Evangelio; de ellas debían cegarse dos, manteniéndose únicamente la de la capilla mayor, donde debía instalarse una reja para que el patrono y su familia pudieran adorar al Santísimo Sacramento y asistir a los oficios divinos⁹.

El cronista de la orden, fray Tomás de Montalvo, también nos informa sobre el estado en que se encontraba la fábrica arquitectónica en el momento de la fundación, aunque discrepa en el número de tribunas labradas:

estaba fabricado solo el cuerpo de la Iglesia, y abiertas en él ocho Capillas, y sobre ellas otras tantas Tribunas, edificio sumptuoso, que el liberalissimo Patron iba disponiendo con la poca experiencia que tenia de nuestro Reformado Instituto. Por esta causa fue forçoso cerrar las seis Capillas, y Tribunas, dexando solas dos Capillas de las que estaban formadas¹⁰.

No sabemos cuánto se ajusta a la realidad este pasaje, escrito a setenta años de distancia, pero de estar en lo cierto la iglesia que inicialmente se concibió sería el típico templo contrarreformista de cruz latina con capillas entre los contrafuertes. El replanteamiento del proyecto arquitectónico llevaría a acortar significativamente la nave principal, que a juicio de Galera y Fernández Ortega acabaría adoptando forma de cruz griega¹¹. Aunque Montalvo lo justificaba en los deseos de la propia comunidad, en realidad este replanteo respondía a las dificultades económicas que atravesó el convento tras la muerte del patrono, acaecida en Motril el 7 de abril de 1639. Entonces, su viuda María Vivaldo y sus hijos hubieron de afrontar numerosas deudas que los dejaron prácticamente arruinados, lo que lógicamente supondría un freno en la construcción del cenobio.

De forma muy expresiva, Montalvo señaló que el óbito de Rolando Levanto “calmò la obra de nuestro Convento”, dado que

era grande la copia de sus temporales bienes, assi en la Ciudad de Motril, como en la de Granada, y Lugar de Gavia, [...] mas toda esta afluencia de fortuna desapareciò, como exalacion ligera; porque respecto de alguna introducion que avia tenido en la Real Hazienda, quedó la suya obligada à quentas, y en ellas se desvaneciò su poderoso caudal, quedando su familia solo sucesora en lo que el difunto no avia experimentado, que fue la pobreza¹².

⁹ Galera Andreu y Fernández Ortega, “El antiguo convento”, pp. 268-270.

¹⁰ Fray Tomás de Montalvo, *Chronica de la Provincia de S. Pedro de Alcantara de religiosos menores descalzos de la mas estrecha Regular Observancia de N. P. S. Francisco en los Reynos de Granada, y Murcia. Primera parte*, (Granada: Imp. de la Santissima Trinidad, 1708), p. 120.

¹¹ Galera Andreu y Fernández Ortega, “El antiguo convento”, p. 280.

¹² Montalvo, *Chronica*, p. 121.

Prosigue el cronista señalando cómo, a pesar de que la familia fue incapaz de cumplir todos los términos del acuerdo —al no tener caudal con el que afrontar la conclusión de las obras—, los franciscanos confirmaron su patronato y prosiguieron la fábrica gracias a las “copiosas limosnas” que pudieron recaudar entre los fieles. Lo primero en ultimarse fueron las dependencias conventuales, y seguidamente se continuó con la iglesia, a la que se añadió una capilla mayor, que fue consagrada el 3 de marzo de 1647 con la traslación del Santísimo¹³.

Montalvo también nos proporciona una descripción del convento, que ponderaba como el “mas espacioso, y de mejor planta” de cuantos poseía la provincia de San Pedro de Alcántara, creada en 1661 y de la que este cenobio se convirtió en cabecera. Ello incentivó el crecimiento de su comunidad, que a comienzos del XVIII superaba el centenar de frailes, lo que multiplicó las necesidades habitacionales¹⁴. El corazón de este espacio lo constituía un claustro de dos alturas, cuyos ángulos se decoraron con pinturas “del insigne Pintor Pedro Atanasio” [Bocanegra], concretamente con una serie pictórica de la vida de san Francisco e imágenes de santos franciscanos en el piso inferior, mientras que en el superior se exhibía una serie de la vida de la Virgen¹⁵. Las dependencias conventuales se organizaban en cuatro grandes ámbitos: el cuarto principal —adossado al claustro—, el noviciado y la enfermería, “todos con dos ordenes de celdas”, así como una espaciosa huerta. El noviciado poseía un oratorio que comunicaba con una de las dos tribunas abiertas a la capilla mayor de la iglesia, mientras que el cuarto de la enfermería también poseía su propio oratorio y una estancia para biblioteca en el piso superior¹⁶.

El tamaño y la “fabrica sumptuosa” del convento contrastaba con las reducidas dimensiones del templo, que no resultaba “tan espacioso, como pedía lo dilatado del Pueblo de aquella Ciudad”¹⁷. De hecho, solo contaba con cinco altares: el mayor, dos colaterales y los que se ubicaban en el par de capillas abiertas a la nave. A pesar de sus modestas proporciones, el conjunto de obras de arte que allí lograron reunir los franciscanos haría de la iglesia un espacio deslumbrante, pues, si hemos de creer a Montalvo, todas las pinturas que ornaban los retablos de la capilla mayor y el crucero eran obra

del celeberrimo Artifice Alonso Cano, Racionero de esta Santa Iglesia, cuyo valor, si hubiera de costearse, segun la estimación comun, no pudiera componerse con nuestra pobreza; obrò en ella la piadosa devoción del Pintor, dando liberalmente lo que otro no pudiera adquirir por subido precio¹⁸.

¹³ Montalvo, *Chronica*, p. 121.

¹⁴ En 1747 llegó a contar con 120 religiosos, aunque su número decayó notablemente a finales de siglo. Galera Andreu y Fernández Ortega, “El antiguo convento”, pp. 284-285.

¹⁵ Montalvo, *Chronica*, p. 125.

¹⁶ Montalvo, *Chronica*, p. 124.

¹⁷ Montalvo, *Chronica*, p. 125.

¹⁸ Montalvo, *Chronica*, p. 125.



Fig. 2. Juan Niño de Guevara copiando a Alonso Cano, *Trinidad*, último tercio del siglo XVII. Granada, catedral © Catedral de Granada

Del tenor de sus palabras se desprende que Cano, conocedor de la pobreza de los frailes y de la ruina de sus patronos, trabajó desinteresadamente para este proyecto, lo que no obsta para que recibiera algún tipo de emolumento, ya fuera para cubrir los costes materiales o como simple gratificación. La posibilidad de una contraprestación en especie, en forma de alimentos, daría pie a la leyenda de que el artista habría entregado uno de los cuadros — concretamente el de la Trinidad— a cambio de un guiso o chanfaina, tal y como recogió el conde de Maule a principios del XIX¹⁹.

La memoria de la amistad que Cano mantuvo con los alcantarinos todavía pervivía a finales del siglo XVIII, cuando sería recordada por el pintor Fernando Marín: “esta religiosa comunidad tuvo la dicha que este Racionero

¹⁹ “Se dice que lo hizo para la cartuxa, y que habiendose resistido el prior á dar los dos mil pesos que le pidió por él, lo envió á este convento por un plato de comida”. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia*, t. XII, (Cádiz: Imp. de D. Manuel Bosch, 1812), p. 230. Gómez-Moreno mencionó en una de sus anotaciones personales que los frailes le bajaban la comida a Cano y refirió que en el archivo conventual existió un documento en el que se firmaron una serie de condiciones con el artista. Véase al respecto Javier Moya Morales, “Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno”, en *Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno*, cat. exp., (Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 2008), p. 23.

fuera sumamente apasionado a estos religiosos, y por este medio logra dicha Comunidad el tener su Iglesia enriquecida de excelentes pinturas, y Cano en ella immortalizado su nombre”²⁰. Por suerte, Marín describió la iconografía de las pinturas con cierto grado de detalle, lo que sumado a los escuetos comentarios del conde de Maule y la información ofrecida por un inventario realizado en los años posteriores a la Guerra de la Independencia por un guardián del convento, de apellido Domínguez, permite hacernos una idea aproximada del conjunto²¹.

El retablo mayor estaba presidido por una escultura del titular del convento, sobre la que luego volveremos, y el resto del programa iconográfico estaba conformado por ocho pinturas debidas a los pinceles de Alonso Cano. Las tres de mayor tamaño representaban a *San Buenaventura* y *San Pedro de Alcántara en éxtasis*, ubicadas en las calles laterales del cuerpo principal, y una singular escena de la *Trinidad* en la que el Padre Eterno aparecía sosteniendo a Cristo muerto en su regazo, que se pintó para el ático. Marín valoró este último lienzo como uno de los mejores cuadros de Cano y, desde luego, debió ser uno de los más apreciados por los pintores granadinos por su calidad y original iconografía, a juzgar por el número de copias y versiones que de él se hicieron²² (Fig. 2). Sobre las calles laterales, seguramente insertos en algún tipo de caja o encasamiento, se ubicaban dos lienzos representando a santos de medio cuerpo, que tenían correspondencia con otros dos de idéntico formato ubicados en el banco. Aunque Marín no precisa sus temas, el inventario aclara que dos de ellos representaban, por parejas, a *Santa Clara de Asís* y *san Luis de Tolosa* y *San Bernardino* y *san Juan de Capistrano* (Fig. 3), mientras que los otros dos mostraban, de forma aislada, a *San Pedro Bautista* y *San Jacobo de la Marca*²³. Este elenco pictórico se completaba con una pequeña tabla, representando al *Salvador* con el cáliz y la hostia, que hacía de portezuela del sagrario.

Dentro de la capilla mayor, en el ángulo del lado del Evangelio, también se exhibía una pintura con el tema de *Nuestra Señora del Regalo*, llamada “de

²⁰ Xavier de Salas, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, (Granada: Universidad de Granada, 1966), p. 161. José Policarpo Cruz Cabrera, *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la historia del arte en Granada*, (Granada: Comares, 2022), p. 95.

²¹ El inventario, copiado por Manuel Gómez-Moreno, fue publicado en varias entregas por Luis de Quijada, “Un interesante catálogo de pinturas”, *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 535, (31 de enero de 1921), pp. 4-6, y 536, (28 de febrero de 1921), pp. 36-38. Ha sido nuevamente transcrito y estudiado por Moya Morales, “Alonso Cano...”, pp. 21-22, nota 16. Sobre el conjunto de pinturas, véanse también las consideraciones de José Álvarez Lopera, “Cano desconocido: sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas”, en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., coord. María del Mar Villafranca Jiménez, (Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001), pp. 165-167.

²² Las de mayor calidad son las de Bocanegra de la catedral de Jerez y la atribuida a Luis Jiménez en la iglesia de los Hospitalicos de Granada. Una versión inferior, aunque al parecer más fiel al original, es la del retablo de la capilla de la Santísima Trinidad de la catedral de Granada, que ha sido atribuida a Juan Niño de Guevara.

²³ El inventario señala que los lienzos emparejados estuvieron originalmente en el banco del retablo, tal y como supusieron Wethey, *Alonso Cano*, p. 135, (cat. 63-64), y Álvarez Lopera, “Cano desconocido”, p. 167. Sin embargo, en el siglo XIX se encontraban sobre las calles laterales y tal vez esta fuera su ubicación primitiva, como sugiere la inclinación de sus cabezas hacia abajo; el *San Pedro Bautista*, por su parte, miraría desde el banco a la hornacina central del retablo, como suele ser habitual en Cano. Además, sería lógico que el cuadro vendido a Bankes se extrajera de una zona accesible y no de la parte superior del retablo.



Fig. 3. Alonso Cano, *San Bernardino de Siena y san Juan de Capistrano*, ca. 1653-1658. Granada, Museo de Bellas Artes © Museo de Bellas Artes de Granada

las Gachas, por la blandura con que está pintada”²⁴, y en el lado frontero la del *Tránsito de san Pascual Bailón*, del mismo tamaño, junto a otro lienzo representando al *Encuentro de Cristo y María en la calle de la Amargura*. Por su parte, los retablos colaterales del crucero estaban presididos por las pinturas de la *Inmaculada Concepción* y *San Francisco y la visión de la redoma de agua*. Asimismo, se consideraban de Cano dos cuadros que fueron “lavados” y “retocados” por Fernando Marín, en concreto, uno apaisado con el tema de *San Francisco confortado por el ángel músico*, ubicado sobre la puerta de la sacristía, y otro con una curiosa *Virgen con el Niño* “vuelta de espaldas”, que en el siglo XIX se emplazó en un altar de la capilla mayor.

Otras pinturas marianas atribuidas al racionero eran la *Inmaculada Concepción* del antecoro —ponderada como una de las mejores obras del artista— que más tarde sería llevada a la meseta de la escalera principal del convento, así como una pequeña lámina que originalmente coronaba el facistol, de atribución más dudosa, en la que podía verse a la Virgen María con el Niño Jesús en brazos clavando un arpón en la cabeza de la serpiente²⁵.

²⁴ Salas, *Noticias*, p. 162. Cruz Cabrera, *Fernando Marín*, pp. 95-96.

²⁵ Moya Morales, “Alonso Cano...”, p. 21, nota 17. Su iconografía recuerda sospechosamente a la *Inmaculada* pintada por Carlo Maratta para la iglesia romana de San Isidoro hacia 1661-1662, por lo que tal vez se trataba de una copia.

Junto a estas obras de Cano —o presuntamente suyas—, las fuentes también se hicieron eco de algunos cuadros significativos de otros autores, como un *San Nicolás de Bari* firmado por Juan Niño de Guevara²⁶ o los cuatro, anónimos, que representaban a los Doctores de la Iglesia, “hechos con grande vizarría y magisterio”²⁷.

Por lo que respecta a las esculturas y retablos que adornaban el templo, Montalvo suministró algunas noticias de interés sobre los donantes y bienhechores que los costearon. De este modo, en el retablo colateral de la Inmaculada se exhibía un tabernáculo con una imagen de talla del *Niño Jesús*, obsequio del escritor místico fray Antonio Panes (1621-1676) cuando ingresó en el convento, mientras que en el otro colateral existía otro tabernáculo donde se custodiaba una imagen de la *Virgen Niña*, bajo la advocación de la Presentación, que había sido donada en 1642 por Juan Montañés y su esposa Catalina Ximénez²⁸.

Las capillas de la nave estaban dedicadas al reformador de la orden, san Pedro de Alcántara, y al lego san Pascual Bailón, cuyas efigies esculpió José de Mora²⁹. El alhajamiento de estos ámbitos correspondió en buena medida al patrocinio privado, puesto que el retablo de San Pedro lo financió un importante cuanto desconocido bienhechor de la comunidad, Diego de Montalvo, en tanto que el retablo de la capilla frontera fue costeado por el abogado de la Real Chancillería Juan de Herrera Pareja³⁰. El mecenazgo episcopal también hizo acto de presencia con la escultura de *San Pascual*, sufragada por el arzobispo fray Alonso Bernardo de los Ríos (1626-1692) y estrenada en 1691 para festejar la canonización del santo³¹. En los ángulos de su capilla también se distribuían un *Ecce Homo* de medio cuerpo, que se destacaba como la única escultura donada por el fundador Rolando Levanto, así como un *Triunfo de la Cruz*, dádiva del oidor Marcelino Farias, que tal vez deba identificarse con el Cristo abrazado a la cruz —inspirado en el célebre *Cristo de los Dolores* de Domingo de la Rioja— que hoy se conserva en la ermita de San Miguel Alto³².

Este valioso conjunto de pinturas y esculturas sería víctima de las ventas y los expolios que se fueron sucediendo desde principios del siglo XIX. Así, con anterioridad a la Guerra de la Independencia, los cuadros de la *Virgen de las Gachas* y el *Tránsito de san Pascual Bailón* fueron a parar a la colección de Manuel Godoy, lo que ha permitido identificar el último de estos lienzos con

²⁶ Cruz y Bahamonde, *Viage*, p. 231.

²⁷ Salas, *Noticias*, pp. 162-163. Cruz Cabrera, *Fernando Marín*, pp. 95-96.

²⁸ Montalvo, *Chronica*, p. 126.

²⁹ Salas, *Noticias*, p. 173. Cruz Cabrera, *Fernando Marín*, p. 208.

³⁰ Montalvo, *Chronica*, p. 126-127.

³¹ Así lo supuso Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, (Granada: Imp. de Indalecio Ventura, 1892), p. 445, y se confirma en *Crónica de la provincia franciscana de San Pedro de Alcántara: (historia de los conventos franciscanos descalzos de la provincia de San Pedro de Alcántara, según un texto latino del Siglo XVIII)*, [traducción de Manuel Villegas Ruiz, con la colaboración de Emilia Fernández Torralba], (Priego de Córdoba-Martos: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos-Fundación Cultura y Misión Francisco de Asís, 2020), p. 97.

³² Francisco J. Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca: estudio iconológico*, (Granada, Universidad de Granada, 1989), p. 129, lám. 140.

el conservado en el Museo de la Real Academia de San Fernando³³. Acuciada por las penurias económicas, la comunidad también se vio empujada a desprenderse de otras pinturas, como el cuadro de *San Francisco y la visión de la redoma*, que fue adquirido por el párroco de San Nicolás. Este, a su vez, lo vendió en 1814 al coleccionista británico William Bankes, quien también consiguió hacerse con uno de los cuadros apaisados del retablo mayor, concretamente el de *San Jacobo de las Marcas*, aunque lo identificó erróneamente como san Bernardino³⁴. Su venta provocaría la retirada del cuadro compañero de *San Pedro Bautista*, que fue recolocado sobre la puerta de la celda del provincial, en el dormitorio bajo, de manera que los dos huecos dejados en el banco del retablo fueron cubiertos con una pareja de bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de José de Mora³⁵.

La exclaustración supondría el golpe final para el convento e implicaría la definitiva dispersión de sus bienes. Afortunadamente, casi todas las pinturas del retablo mayor fueron llevadas al recién creado Museo Provincial, actual Museo de Bellas Artes, pero los tres lienzos de mayor formato serían objeto de robo en 1839, de manera que hoy solo se conservan allí tres de los cuadros lienzos apaisados³⁶. Algunas esculturas de los Mora recalarían en fundaciones religiosas de la misma ciudad, como ocurrió con el *San Pascual Bailón* y el *San Pedro de Alcántara*, que se trasladaron al convento de Santa Isabel la Real; el *San Antonio* del retablo mayor, que pasaría al colegio de la Presentación —aunque más tarde acabaría en la basílica de Nuestra Señora de las Angustias—; el *Cristo del Mayor Dolor*, que terminó en la parroquia del Salvador; y un *San Juan de Capistrano*, que se afirma proceder de San Antonio y pasó de la parroquia de San Miguel a la Capilla Real³⁷. En cambio, otras obras acabarían en manos particulares, como fue el caso de la portezuela del sagrario —que en 2008 se adquirió para el citado museo—, o la *Inmaculada* del antecoro, que ha de identificarse con la que poseyó el marqués de Cartagena³⁸. Un destino análogo debió tener la pequeña pintura de la *Virgen con el Niño* de Cano, que por cauces desconocidos acabaría en la colegiata de San Antolín de Medina del Campo³⁹.

³³ Moya Morales, "Alonso Cano...", pp. 23-28.

³⁴ Kathleen MacLarnon, "William Bankes and His Collection of Spanish Paintings at Kingston Lacy", *The Burlington Magazine*, 1043, (1990), pp. 121 y 124.

³⁵ Moya Morales, "Alonso Cano", p. 21, nota 17.

³⁶ Se trata de las parejas de santos y del *San Pedro Bautista*, cuyo mal estado de conservación ha hecho dudar de su atribución a Cano. El padre Domínguez ya daba cuenta de su deterioro al decir que fue "retocado al parecer durante nuestra espulsion". Moya Morales, "Alonso Cano...", p. 21, nota 17.

³⁷ Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, pp. 413, 445, 479. Antonio Gallego Burín, *José de Mora: su vida y su obra*, (Granada: Universidad de Granada. Facultad de Letras, 1925), pp. 147-148, 181-186, y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, *José de Mora*, (Granada: Comares, 2000), pp. 108-112.

³⁸ Wetthey (*Alonso Cano*, p. 125, cat. 37) trató de identificarla con la *Inmaculada* del retablo colateral, si bien sus medidas están más cercanas a la *Inmaculada* del antecoro, como advirtió Álvarez Lopera "Cano desconocido", p. 165. Esta identificación se ve apoyada por el inventario, que justifica el recorte de su parte superior porque "el religioso que la reservó en tiempos de los franceses tubo la imprudencia de recortarla algún tanto por los cuatro costados [...] advirtiéndose esto mas visiblemente en la aureola de serafines que rodea la cabeza de la señora". Moya Morales, "Alonso Cano", p. 21, nota 17.

³⁹ Moya Morales, "Alonso Cano", pp. 28-29.

3. Juan Puche y la escultura de *San Antonio de Padua*

Antes señalamos que el retablo mayor estuvo presidido por una escultura de *San Antonio de Padua*, pero conviene aclarar que en este espacio se llegaron a venerar hasta tres imágenes diferentes del santo. La más antigua debió ser la que en 1649 regaló a los alcantarinos el caballero de la orden de Santiago, Pedro Francisco de Granada y Alarcón (1597-1694), siendo padre guardián fray José Ferrer. La anónima crónica latina de la que se extrae el dato refiere que la comunidad organizó una solemne procesión para colocar la escultura en un lugar preeminente de la iglesia, seguramente la capilla mayor, que por haberse inaugurado dos años antes aún debía estar pendiente de ornato⁴⁰.

Cuando los franciscanos concertaron el retablo que albergaría el ciclo pictórico de Cano, entre las décadas de 1650 y 1660, debieron prever la inclusión de una hornacina en el cuerpo principal para exponer la escultura de su santo titular, aunque esta sería reemplazada en poco tiempo, puesto que en 1675 se concertó una nueva con el escultor Juan Puche, una de las figuras más interesantes del panorama escultórico granadino del momento. A pesar de que su trayectoria artística es todavía mal conocida, las investigaciones de los últimos años han desvelado que Puche, cuñado y discípulo de Pedro de Mena, aprovechó la instalación de su maestro en Málaga en 1660 para retornar a Granada e iniciar una carrera en solitario. Allí coincidió con Cano en sus últimos años de actividad y asistió al despegue del taller de Bernardo de Mora (1614-1684) y sus hijos, quienes se convertirían en sus principales competidores⁴¹.

El inédito contrato fue rubricado el 23 de noviembre de dicho año entre el maestro pintor y estofador Juan Pérez de Quesada y su mujer Catalina García Macho, de una parte, y de la otra, el escultor Juan Puche⁴². El documento revela que este encargo se formalizaba en cumplimiento de un acuerdo al que previamente habían llegado Catalina García y su hijo fray Pedro de Hermosilla —fruto de su primer matrimonio con Pedro de Hermosilla Valenzuela—, que justamente había profesado en el convento de San Antonio. De acuerdo con lo establecido en el Concilio de Trento, para realizar sus votos solemnes este religioso había tenido que renunciar a todos sus bienes habidos y por haber, lo que incluía sus legítimas paterna y materna, pero para compensarlo económicamente la madre se comprometió a costear un “San

⁴⁰ Manuel Villegas Ruiz, “El convento franciscano descalzo de Granada, según una crónica latina inédita del siglo XVIII (2)”, en *El franciscanismo en Andalucía: documentación, biografía e iconografía*, coord., Manuel Peláez del Rosal, (Priego de Córdoba: El Almendro-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2010), pp. 372-373. Galera Andreu y Fernández Ortega (“El antiguo convento”, p. 282, nota 32) plantearon que una estampa devocional fechada en 1657 podría reproducir la primitiva escultura, pero no cuenta con ninguna leyenda que permita acreditarla. Dicha estampa fue publicada por Esperanza Guillén Marcos, *Santicos del Albayzín. Siglos XVII al XIX*, (Granada: Los papeles del Carro de San Pedro, 1985), p. 8.

⁴¹ Manuel García Luque, “El escultor Juan Puche, un discípulo olvidado de Cano y Mena”, *Goya*, 366, (2019), pp. 36-53.

⁴² Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Granada (en adelante APN), leg. G-861, pieza 7, fol. 1.487r-v. Escribano Antonio Peláez. El hallazgo de este contrato ha sido posible gracias a una noticia que hace años me facilitó Lázaro Gila.



Fig. 4. Diego de Mora, *San Antonio de Padua*, 1702. Granada, basílica de Nuestra Señora de las Angustias © Foto Manuel García Luque

Antonio de Padua de talla, dorado y estofado, para el nicho del altar maior de dicho convento”, así como una pieza de crea de veinte varas para que se fabricaran albas y ornamentos para la sacristía⁴³. Aunque el compromiso, firmado el 23 de julio, preveía que la escultura estuviera lista para pascua de Navidad, los otorgantes justificaban la imposibilidad de cumplir este plazo ante la cortedad de tiempo y la necesidad de escoger a un “buen artífice”. El elegido, Juan Puche, se obligó a ejecutar la escultura en precio de 1.000 reales de vellón, que se le entregaron el mismo día de la firma, con la condición de que la tuviera acabada para finales de febrero de 1676. Aunque

⁴³ Ibidem, fol. 1.461r.



Fig. 5. Juan Puche (escultura) y Juan Pérez de Quesada (policromía), *San Antonio de Padua*, 1675-1676. Priego de Córdoba, iglesia de San Pedro Apóstol. © Foto Ana Gallego

no se concretaron las dimensiones, la escultura debía tener la “altura y grueso que pidiera el nicho” y debía entregarse en blanco, puesto que el dorado y policromía no correrían de su cuenta.

Lo más interesante del documento es la mención expresa a que la escultura debía realizarse “segun el dibuxo que a de [ha]zer Juan de Seuilla, maestro de pintor, vezino desta ciudad, [...] porque siendo del gusto del dicho Juan de Seuilla lo es [d]el dicho Juan Peres de Quesada, porque a lo que el dixere se a de estar”. La imposición de un modelo dado por un pintor constituye una cláusula infrecuente en la documentación notarial, aunque se conocen otros ejemplos que permiten intuir que la colaboración entre pintores y escultores

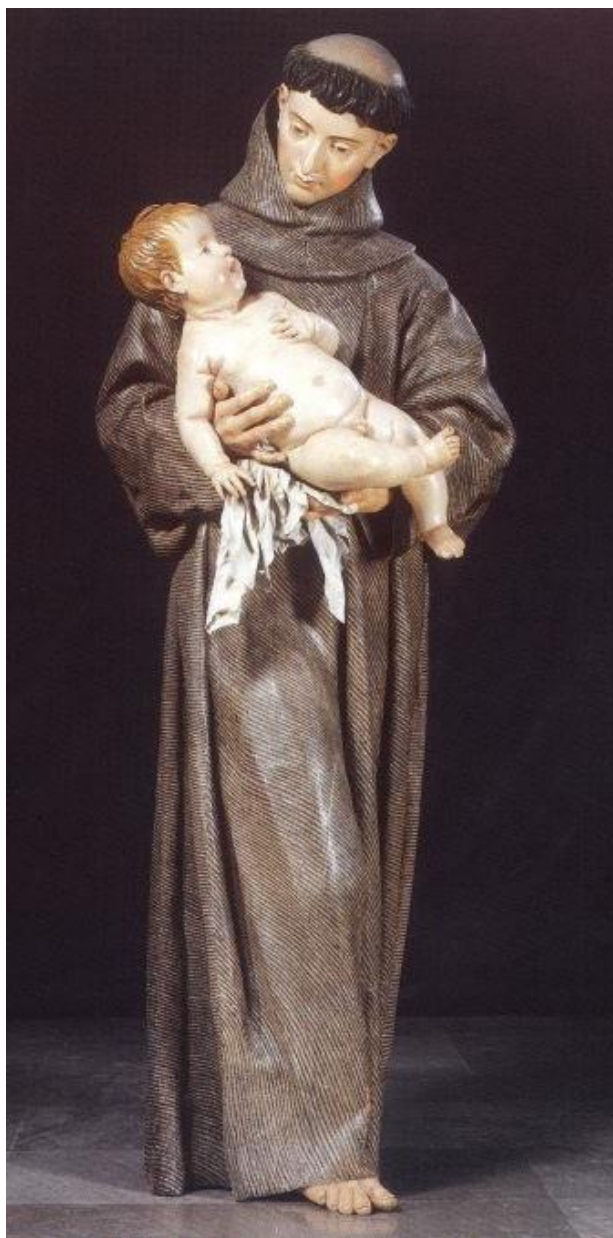


Fig. 6. Alonso Cano y Pedro de Mena. *San Antonio de Padua*, 1653-1658. Granada, Museo de Bellas Artes © Museo de Bellas Artes de Granada

en el Barroco fue más fluida de lo que las fuentes delatan⁴⁴. En el caso que nos ocupa, parece que la iniciativa partió del estofador Juan Pérez de Quesada, quien debía tener trato personal con Juan de Sevilla⁴⁵.

En cuanto a Puche, desconocemos si previamente había colaborado con Juan Pérez de Quesada, pero desde luego era un escultor que gozaba de buena reputación entre los franciscanos. En este sentido, merece recordarse

⁴⁴ Eduardo Lamas Delgado, "Partnership between Painters and Sculptors in 17th-Century Spain: on Model Drawings by Francisco Rizi for an Altarpiece of the Extant Virgin", *RIHA Journal*, (2013), s/p. (En web: <https://doi.org/10.11588/riha.2013.0.69806>, consultado: 1 de abril de 2025).

⁴⁵ La trayectoria de Pérez de Quesada es escasamente conocida. Tan solo sabemos que en 1677 vendió junto a su mujer un censo y tributo de 20 ducados al convento de Santa Paula. Lázaro Gila Medina, *Pintores granadinos en la Edad Moderna según los escribanos de la ciudad*, (Granada: Universidad de Granada, 2022), p. 152, nº 400.



Fig. 7. Juan Puche (escultura) y Juan Pérez de Quesada (policromía), *San Antonio de Padua* (detalle), 1675-1676. Priego de Córdoba, iglesia de San Pedro Apóstol. © Foto Ana Gallego

que poco tiempo antes la abadesa del Ángel Custodio le había encomendado la ejecución del retablo mayor de la iglesia conventual, que debió suponer uno de los hitos de su carrera, y años más tarde, en septiembre de 1677, se haría con el contrato del retablo mayor del convento de San Francisco de Jaén⁴⁶. Dada su constatada actividad como ensamblador, no extrañaría que también se hubiera confiado a Puche la ejecución de alguno de los retablos que en esos años se erigieron en el convento de San Antonio, ya fuera el mayor o los colaterales del crucero —tal vez realizados sobre trazas de Cano-, lo que favorecería que también se recurriera a él para renovar la efigie de San Antonio.

La escultura de Juan Puche apenas permanecería un par de décadas en el altar mayor, puesto que el 13 de enero de 1702, siendo guardián el padre fray Felipe de Molina, sería sustituida por una nueva imagen —la tercera ya— “más hermosa y más valida [...] confeccionada por el artista, nunca lo suficientemente alabado, D. Diego de Mora”⁴⁷. Esta última ha sido identificada con la que hoy se conserva en la basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, ciertamente una obra de calidad muy superior, que durante largo tiempo llegó a estar atribuida al propio José de Mora⁴⁸ (Fig. 4).

⁴⁶ Carmen Eisman Lasaga, *El Monasterio de Santa Teresa de Jesús, Carmelitas descalzas de Jaén. Historia documentada*, (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999), p. 176. Madero López, “El convento del Ángel”, pp. 148-149. García Luque, “El escultor Juan Puche”, pp. 43 y 48.

⁴⁷ *Crónica*, pp. 47-48. El dato había sido dado a conocer previamente en Villegas Ruiz, “El convento franciscano”, p. 373.

⁴⁸ Su errónea atribución a José de Mora parte de Cruz y Bahamonde, *Viage*, t. XII, p. 232. Su verdadera autoría fue desvelada por Villegas Ruiz, “El convento franciscano”, p. 373.



Fig. 8 Juan Puche (escultura) y Juan Pérez de Quesada (policromía), *San Antonio de Padua* (detalle), 1675-1676. Priego de Córdoba, iglesia de San Pedro Apóstol. © Foto Ana Gallego

Relegado del emplazamiento para el que fue realizado, el *San Antonio* de Puche acabaría siendo regalado a otro convento de la provincia, el de San Pedro de Priego de Córdoba, donde se colocó “en cierta capilla construida en honor del santo”⁴⁹. Allí, en una de las capillas de la nave todavía se conserva una escultura del santo de Padua, de 150 cm de altura, que ha sido catalogada de forma un tanto vaga como obra del círculo de los Mora⁵⁰ (Fig. 5). Su estilo, sin embargo, encaja perfectamente con el de un escultor del entorno canesco como Juan Puche, por lo que resulta plausible identificarlo con la escultura que presidió el retablo del convento granadino.

Su composición reelabora la del *San Antonio de Padua* que Cano tallara, en colaboración con Pedro de Mena, para la iglesia del Ángel Custodio, que se distingue por presentar al santo sosteniendo al Niño Jesús con ambas manos, sin mediación de libro alguno (Fig. 6). Aunque la deuda con el maestro resulta innegable, también se advierten diferencias sustanciales que seguramente

⁴⁹ *Crónica*, pp. 47-48. Debe anotarse que el autor de esta crónica identifica la imagen regalada al convento de Priego con la que había obsequiado el caballero Pedro Francisco de Granada y Alarcón en 1649, seguramente porque ignoraba que esta había sido sustituida en 1676 por la de Puche.

⁵⁰ Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona, *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*, (Priego de Córdoba: Tipografía Católica, 1986), p. 381 (aunque en el pie de foto se atribuye erróneamente a Pedro de Mena). Manuel Peláez del Rosal, “La obra de José de Mora en Priego de Córdoba”, en *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coords. Domingo Sánchez-Mesa Martínez, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 465-466, aunque se hizo eco de la noticia de su donación, pensó que se trataría de un encargo de Antonio de Quiroga Ovando y Vera o de su padre Antonio de Quiroga Serrano. Por su parte, José Joaquín Quesada Quesada, “San Antonio de Padua”, en *José de Mora en Priego de Córdoba*, cat. exp., (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2024), pp. 220-223, la considera obra de un seguidor de José de Mora y retrasa su ejecución hasta 1740-1750.



Fig. 9. Juan Puche, *San Francisco de Asís*, 1671-1673. Granada, iglesia del convento del Ángel Custodio. © Foto Carlos Madero

respondan a una serie de correcciones introducidas por Juan de Sevilla en su diseño con objeto de adaptar la obra a su emplazamiento, puesto que la imagen de Cano había sido concebida para ser contemplada desde un punto de vista oblicuo en uno de los chaflanes del crucero, mientras que la de Puche iba a ser vista frontalmente y desde una hornacina más alta. Estos condicionantes llevarían a desechar el dinámico esquema planteado por el racionero en favor de una composición más estática, del mismo modo que se sacrificó el tierno cruce de miradas entre los personajes para facilitar que sus rostros pudieran ser nítidamente contemplados desde abajo. Ello justificaría la elección de una pose distinta para el infante, que aquí eleva uno de sus brazos para agarrarse a la capucha del santo. Es probable, además, que se obligara al escultor a tallar al Niño por separado con la idea de poder vestirlo con ropajes reales, como sigue ocurriendo en la actualidad. Este pie forzado acabaría restando verosimilitud al conjunto, ya que la figura del Niño no descansa de forma orgánica sobre los brazos del santo, como sí ocurre en la escultura de Cano.

A pesar de estos problemas compositivos, la técnica de talla muestra el trabajo de un escultor solvente, meticuloso en el tratamiento de la carnosa anatomía infantil y la estudiada cabeza del santo, que mira melancólicamente al devoto (Figs. 7 y 8). Su fisionomía muestra interesantes puntos de contacto con la plástica de José de Mora —aun sin lograr sus cotas de profundidad emocional—, aunque estas afinidades seguramente obedezcan más a la existencia de un horizonte estético común, de progenie canesca, que a la

voluntad de recrear los tipos físicos del bastetano. Los jugosos mechones del cabello, logrados con profundas mordeduras de gubia, permiten ponerlo en relación con el *San Francisco de Asís* del convento del Ángel Custodio, con el que también comparte el tratamiento algo inexpresivo de las manos (Fig. 9).

Aunque el contrato preveía una imagen dorada y estofada, el uso del oro acabó limitándose a la peana octogonal (de 12 x 50 cm), puesto que el hábito fue policromado al óleo con sutiles pinceladas que simulan la trama del tejido, siguiendo la tendencia naturalista que Cano había implantado en la escultura granadina con los cuatro grandes santos del Ángel custodio. El trabajo de las encarnaduras delata la intervención de un maestro cualificado, seguramente el propio Juan Pérez de Quesada, que sería capaz de reproducir con suma delicadeza los frescores del rostro o la incipiente barba del santo. Este efecto realista se ve acentuado por la inserción de ojos de cristal, de los que carecen las esculturas de *San Francisco* y *Santa Clara* del Ángel Custodio —algo anteriores en el tiempo—, lo que demuestra que Puche ya estaba empezando a experimentar con estos postizos a mediados de los años setenta.

4. Una venta *post mortem*: el *Cristo del Mayor Dolor* de José de Mora

Montalvo no llegó a mencionar una de las esculturas más célebres que poseían los alcantarinos, el *Cristo del Mayor Dolor* de José de Mora, porque en 1708 aún no se encontraba en el templo. Sin embargo, a él sí se refirieron el conde de Maule y Fernando Marín, quien lo describió como una imagen de “Jesu Christo despues del acto de los azotes, recoxiendo la túnica”⁵¹. La obra reproducía, por tanto, un tema apócrifo, extraído de la mística bajomedieval, cuya formalización iconográfica correspondió a los artistas de la Contrarreforma, quienes se debatieron entre representar a Cristo de pie junto a la columna, arrodillado o arrastrándose a gatas por el suelo⁵². Esta última sería la fórmula más divulgada, lo que seguramente se vio favorecido por la amplia circulación que tuvo una estampa de Cornelis Galle II sobre composición de Abraham van Diepenbeeck (Fig. 10). Partiendo de este modelo, José de Mora elaboraría una imagen más dinámica al jugar con la separación de las extremidades, dispuestas en clara actitud de avance. Su Cristo, humillado y abatido, resumaba “una tristeza doliente, apagada y quejumbrosa”, al decir de Gallego Burín⁵³ (Fig. 11).

Marín se hizo eco de una divertida anécdota, que vale la pena recordar, sobre el modo en que la imagen ingresó en el convento:

Dura la memoria o tradición entre los religiosos de aquella comunidad que habiéndola hecho para un sujeto de mucha graduación y no habiéndose ave-

⁵¹ Salas, *Noticias*, p. 173. Cruz y Bahamonde, *Viage*, t. XII, p. 232.

⁵² Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán, “Jesús recogiendo las vestiduras, un análisis iconográfico”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 40, (2011), pp. 465-531.

⁵³ Gallego Burín, *José de Mora*, p. 148.



Fig. 10. Cornelis Galle II según Abraham Diepenbeeck, *Jesús recogiendo sus vestiduras*, ca. 1638-1650. Ámsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum

nido en el precio de treinta mil ducados que dicen que pidió, se quedó con ella y aprovechándose de esta ocasión el guardián de la referida comunidad dio varias veces en pedirle que se la vendiese en un precio moderado y nunca podía conseguirlo, hasta que un día le dijo “no se canse vuestra paternidad, que no doy la estatua menos que no sea por la cantidad que tengo dicha, o por un bollo de chocolate más bien la daré”. Lo que oído por el padre guardián, reservó la especie y trajo buena porción de cacao y avíos para chocolate, e hizo labrar diferentes masas, que de todas formó un bollo disforme, el que fue labrándolo con labores de monedas de oro de todos tamaños y adornado de flores, lo puso sobre unas parihuelas que hizo conducir a la casa de don José de Mora, dando recado que allí tenía un bollo de chocolate, que le diese el Cristo como le había ofrecido; y admirado de la invención y sagacidad del padre guardián, dio orden para que se llevasen la sagrada imagen, habiendo antes hecho arrancar todas las monedas de oro y entregándolas les dijo que se llevasen aquel dinero supuesto que no era aquello lo tratado⁵⁴.

Este episodio, que sería inmediatamente divulgado por el jesuita expulso Antonio Conca en su *Descrizione odeporica della Spagna*⁵⁵, ha sido modernamente leído como una muestra de las crecientes excentricidades de José de Mora y de la defensa de la liberalidad de su arte⁵⁶. Lo cierto es que la noticia merecería cierta credibilidad si nos atenemos a la constatada relación que el escultor mantuvo con los frailes alcantarinos, para cuyas casas

⁵⁴ Cruz Cabrera, *Fernando Marín*, p. 209. Una versión preliminar de este relato ofreció en el manuscrito de 1795 publicado por Salas, *Noticias*, pp. 173-174.

⁵⁵ Antonio Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà noticia delle cose spettanti alle Belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, t. IV, (Parma: Dalla Stamperia Reale, 1797), pp. 434-436.

⁵⁶ López-Guadalupe Muñoz, *José de Mora*, p. 112.

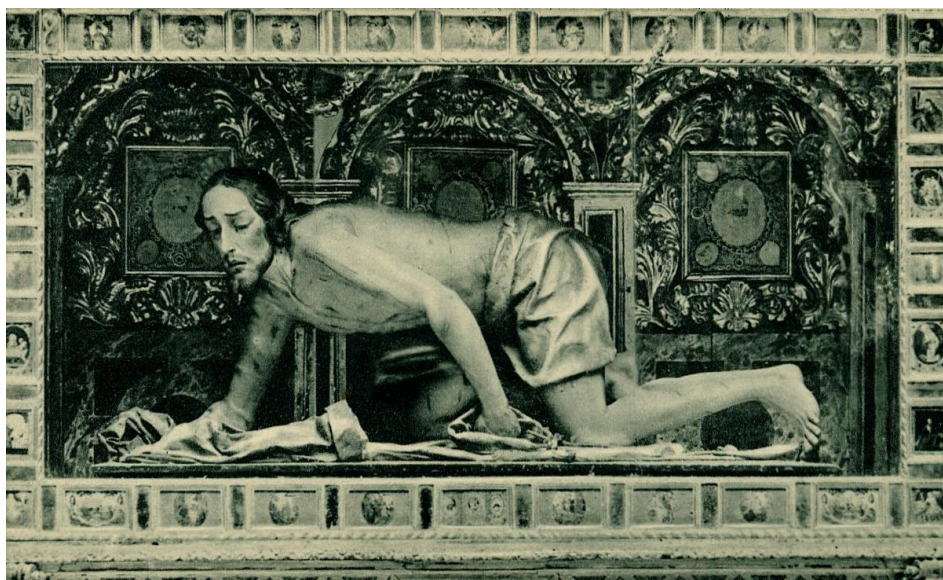


Fig. 11. José de Mora, *Cristo del mayor dolor*, ca. 1710-1724. Granada, parroquia del Salvador (destruido en 1936).
© Foto Archivo Museo Casa de los Tiros

de Priego de Córdoba y Granada trabajó intensamente. Debe recordarse, además, que el convento de San Antonio se encontraba a escasos minutos de la residencia del escultor, el Carmen de los Mascarones, lo que favorecería las visitas al cenobio, que finalmente se convertiría en lugar de enterramiento del escultor y su esposa⁵⁷.

A pesar de que la anécdota de Marín entraba en el terreno de lo plausible, hoy estamos en disposición de afirmar que no se trata más que de un relato ficticio, surgido de la imaginación del pintor o de sus informadores. La nueva documentación que hemos tenido oportunidad de localizar en el Archivo Histórico de la Nobleza permite aclarar que en realidad la escultura permaneció en el obrador de José de Mora hasta su muerte y que no sería hasta dos años más tarde cuando sus herederas la venderían a Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza, X duque del Infantado, quien a su vez la cedió al convento de San Antonio para que se expusiera a la veneración pública.

Todo ello queda acreditado a través de un convenio de cesión firmado en Granada el 22 de abril de 1726 entre Sebastián de Palomar y Andrade, como apoderado del duque, el padre guardián fray Bernardo Navarro y el síndico del convento Juan de Aragón⁵⁸. En este documento se afirma que la "imagen o efigie de escultura de Christo Nuestro Señor en el paso de la Columna, hecha por el celebre artifice don Joseph de Mora" había sido comprada a Juana María de Mena y Rafaela Clavero por 3.000 reales de vellón, según constaba en un recibo fechado el 11 del mismo mes, que se conserva adjunto

⁵⁷ Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, p. 343, y Gallego Burín, *José de Mora*, p. 78.

⁵⁸ Archivo Histórico de la Nobleza (en adelante AHNOB), Osuna, C. 1899, doc. 22, s/f.

a dicha escritura⁵⁹. El dato resulta sumamente revelador, pues, más allá de documentar la forma en que fue adquirida la imagen, nos proporciona el nombre de las depositarias del legado material del artista, dado que su testamento quedó destruido en el incendio del Archivo de Protocolos y no conocemos el contenido del mismo⁶⁰. Cabe identificar a Rafaela Clavero con la sobrina e hijastra del artífice, pues este se casó con su prima Luisa de Mena (1641-1704) después de que enviudara de Juan Clavero⁶¹. Sin embargo, más difícil de esclarecer resulta la identidad de Juana María de Mena, que tal vez fuera cuñada o sobrina del escultor⁶².

El documento agrega que dicha "Santissima Ymagen" se había colocado a devoción del duque del Infantado en una capilla de la iglesia conventual para su mayor culto y veneración, y para que en ella permaneciese perpetuamente se capitularon las siguientes condiciones:

1. Que la colocación de la escultura en dicho sitio no implicaba la renuncia a su propiedad, pues seguiría perteneciendo al duque.
2. Que este se comprometía a que ni él ni sus sucesores sacarían la imagen de dicha capilla, y que si alguno de sus sucesores lo intentare su propiedad sería transferida a la silla apostólica, "a quien pertenecen las halaxas de que ussa dicho conuento".
3. Que ni el padre guardián, ni el síndico ni ninguno de sus sucesores pudieran sacar la imagen para otra parte alguna y que si así lo hicieren o intentaren, el duque o cualquiera de sus sucesores podría revocar la cesión para colocarla donde les pareciere.
4. Que de dicha escritura se sacarían dos copias auténticas, una para el archivo del duque y otra para el archivo del convento.
5. Que en representación del duque actuaba su apoderado Sebastián de Palomar, quien había de remitir ambas copias de la escritura al duque para que este las ratificara, con obligación de devolver una de ellas en el plazo de treinta días para que se depositara en el archivo conventual.

⁵⁹ "Doña Juana Maria Mena y doña Raphaela Clavero, vecinas de esta ciudad, y herederas que fuimos del celebre artifice don Joseph de Mora, escultor de Su Magestad, decimos y confessamos aber recebido del Excelentissimo Señor duque del Infantado, don Juan de Dios de Silva Sandoval y Mendoza de la Vega y Luna, duque de Pastrana y Lerma, marques de Santillana y del Cenete &. tres mil reales vellon en que se estimo y nos compro vna imagen de Cristo Nuestro Redemptor en el paso de la Coluna, obra del dicho D. Joseph de Mora, con cui cantida [sic] quedamos satisfechas de la en que se estimo dicha Santissima Imgen y la recibimos por mano del señor don Sebastian de Palomar y Andrade, vecino y sargento mayor de esta ciudad, ajente y podatario del dicho Excelentissimo Señor Duque. Y por ser asi cierto y verdadero damos y firmamos este recibo en Granada, en onze de abril de mil septicientos y veintiseis años". *Ibidem*, s/f.

⁶⁰ Gallego Burín, *José de Mora*, pp. 75-76.

⁶¹ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos", en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coord. por Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), p. 170. Luisa de Mena era prima del escultor, lo que justifica que este se refiriera a sus hijas como "sobrinas" en un memorial de 1692: "Por parte de Joseph de Mora profesor en el arte de la escultura en placa jurada se me a representado el mucho tiempo que a que esta sirviendo sin gajes ningunos y que se halla con la precisa obligación de sustentar a doña Rafaela y doña Juana Clavero, sus sobrinas doncellas guerfananas, personas principales pobres y desvalidas y desamparadas de medios suplicandome me sirvise señalar la cantidad de trigo". José Luis Valverde López, *Los servicios farmacéuticos del Hospital de los Reyes, de Granada*, (Granada: Universidad de Granada, 2009), p. 32.

⁶² Una María de Mena figura como madrina de velaciones de Luisa de Mena y Juan Clavero. López-Guadalupe Muñoz, "En la estela de Cano", p. 170, nota 39.

Pactadas las condiciones, la escritura se otorgó ante el escribano público de Granada Francisco Sánchez de los Santos, siendo testigos Nicolás Ruiz de Arcas, Marcos Navarro y Francisco de Ore, vecinos de la ciudad. Por su parte, el duque del Infantado ratificó dicha escritura en Madrid el 30 de abril de 1726, ante su escribano de rentas señoriales Sebastián López de Herrera. De acuerdo con lo pactado, una de las escrituras estaría de vuelta en Granada el 7 de mayo, cuando el apoderado del duque dio aviso de haberla entregado al padre guardián del convento.

Aunque el documento permite despejar muchas incógnitas, también suscita nuevas preguntas. De un lado, quedaría por saber cuál fue el vínculo que unió a un aristócrata como el X duque del Infantado, radicado en la Corte, con el convento granadino, aunque es posible que lo visitara a comienzos de 1707, cuando, en plena Guerra de Sucesión, fue acusado de austracista y se ordenó su arresto en la fortaleza de la Alhambra⁶³. Conociendo el *modus operandi* de los frailes, que casi siempre apelaron a benefactores para alhajar su iglesia, no sería de extrañar que años más tarde tomaran la iniciativa de acudir a tan magnánimo patrón —considerado el hombre más rico de la España de su tiempo— para que les financiara la adquisición de la imagen. Además de hombre devoto, Infantado era un mecenas dotado de sensibilidad artística, con un gusto claramente orientado hacia la escultura, como demuestra el hecho de que se convirtiera en protector de la escultora Luisa Roldán, que falleció en casas de su propiedad en 1706, después de asignarle un salario diario de 9 reales. Esta relación de verdadero mecenazgo daría sus frutos en obras como el fabuloso belén de 173 figuras, obra perdida de Luisa, que el noble regaló al convento de Nuestra Señora del Rosal en Priego (Cuenca)⁶⁴.

Aun tratándose de un relato fantasioso, es posible que lo transmitido por Marín posea un poso de verdad, pues el hecho de que el Cristo hubiera quedado sin vender en el obrador del artista invita a pensar en que pudo existir algún tipo de desencuentro económico con el cliente que originalmente formalizara el encargo. Aunque no resulta creíble que el bastetano reclamara 30.000 ducados por la escultura —precio que multiplica por cien los 3.000 reales de vellón que solía cobrar por una imagen de tamaño natural y en los que, justamente, se tasó la que nos ocupa—, su reputación como escultor del rey le permitía trabajar a unos precios considerablemente más altos que los de sus competidores, lo que lógicamente pudo ocasionarle fricciones con la clientela⁶⁵.

Un último aspecto a considerar es el de la datación, pues no sabemos cuán-

⁶³ Su presencia en la ciudad también queda atestiguada por el nacimiento de su primogénita el 23 de enero de 1707. Cristina de Arteaga, *La casa del Infantado: cabeza de los Mendoza*, t. II, (Madrid: Duque del Infantado, 1944), pp. 163-164. Adolfo Carrasco Martínez, *El poder de la sangre: los duques del Infantado: 1601-1841*, (Madrid: Actas, 2010), p. 110.

⁶⁴ Catherine Hall-Van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, (Madrid: CSIC, 2018), pp. 120-121 y 306.

⁶⁵ Para situarnos en contexto, un escultor de prestigio como Duque Cornejo solía cobrar por aquel tiempo 1.500 reales de vellón por una escultura de tamaño natural, mientras que José de Mora percibió justo el doble por las esculturas del Sagrario de la Cartuja de Granada. Antonio Gallego Burín, *El Barroco granadino*, (Granada: Comares, 1987), p. 143.



Fig. 12. Andrés Giraldo, *Cristo del Mayor Dolor*, 1822, estampa calcográfica. Granada, Museo Casa de los Tiros © Museo Casa de los Tiros

to tiempo permaneció la imagen en el obrador de Mora antes de su muerte, teniendo en cuenta que una demencia le incapacitó para el trabajo escultórico en sus últimos años. En todo caso, lo más probable es que se tratara de una de sus últimas obras, algo en lo que ya reparó Gallego Burín al apreciar en ella un característico abocetamiento y una "redondez escurridiza" que marcaría el estilo del último Mora⁶⁶.

Su instalación en un lugar público favorecería que rápidamente se convirtiera en uno de los referentes devocionales del convento, fenómeno que los alcantarinos impulsarían con el encargo de diferentes estampas grabadas divulgando su imagen bajo la advocación del "Cristo del Mayor Dolor"⁶⁷ (Fig. 12). Aun con variantes, todas ellas insisten en presentarlo dentro de una urna rectangular —versión simplificada de la ostentosa urna en la que se exponía la imagen hasta su destrucción en 1936— y acompañado de una columna de fuste bajo que tal vez perdería en su traslado a la parroquia del Salvador. Su fortuna devocional y artística también se cifra en

⁶⁶ Gallego Burín, *José de Mora*, p. 148.

⁶⁷ Francisco Izquierdo, *La estampa devota granadina: siglos XVI al XIX*, (Granada: Caja Granada, 2003), pp. 152-153.

el considerable número de versiones que se hicieron de esta escultura, algunas de mediano formato, como la del convento de Carmelitas Calzadas de Granada o la aparecida hace algunos años en el comercio de arte⁶⁸. Otras, de tamaño natural y carácter procesional, perpetuaron incluso la advocación dada al prototipo de José de Mora, como ocurre en las versiones de Antequera (Andrés de Carvajal, 1771), Écija (Lorenzo Cano, 1814) o Lucena (Pedro Muñoz de Toro, s. XIX)⁶⁹.

5. A modo de conclusión

A pesar de las múltiples dificultades que atravesaron durante su accidentada etapa fundacional, los alcantarinos del convento de San Antonio de Granada lograron hacer de su iglesia uno de los conjuntos más relevantes del barroco granadino. La participación de Alonso Cano en su programa ornamental fue una circunstancia que sin duda elevó la calidad artística de un proyecto que solo podía parangonarse al de otra fundación franciscana, la iglesia del convento del Ángel Custodio, cuya construcción y alhajamiento discurrieron en paralelo. Aunque el estudio de ambos conjuntos se ve notablemente dificultado por la destrucción y expolio de que fueron objeto

durante la centuria decimonónica, las fuentes escritas insisten en presentar a Cano como el autor de la práctica totalidad de los lienzos que decoraban la capilla mayor y los retablos del crucero del convento de San Antonio, lo que nos da una idea del elevado nivel de cualificación estética alcanzado.

Esta impronta canesca se vería reforzada con la confluencia de otros artistas formados en la estela artística del racionero. Así lo ejemplifica el caso de Juan Puche, a quien se encomendó la ejecución de una nueva imagen de *San Antonio* para el retablo mayor, que se realizó a partir de un dibujo de Juan de Sevilla. Sin embargo, el escultor que tendría una mayor presencia sería José de Mora, artífice de las esculturas de *San Pedro de Alcántara* y *San Pascual Bailón* que presidían sus capillas, así como de los bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa* que se colocaron en el retablo mayor y de una de las imágenes más influyentes de la escultura granadina, el *Cristo del Mayor Dolor*, que se entronizó en el templo tras la muerte del escultor.

Este extraordinario elenco de obras fue el resultado de la interacción de diferentes agentes en el proceso de alhajamiento, pues si la amistad que Cano trabó con los frailes facilitó el despliegue de su ambicioso programa pictórico, no resultó menos importante la implicación de diferentes bienhechores, tanto laicos como religiosos, que financiaron a título particular la compra de diversas obras de arte para el convento. Este fue el caso de

⁶⁸ Martínez Medina, *Cultura religiosa*, p. 81. José Luis Romero Torres, "Jesús recogiendo las vestiduras de los hermanos Mora", *Ars Magazine*, 23, (2014), pp. 62-71. En el caso de la escultura de colección particular no está claro si fue ejecutada antes que la imagen del convento de San Antonio.

⁶⁹ Jesús Romero Benítez, *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, (Antequera: Chapitel, 2014), pp. 112-119. Juan Miguel González Gómez, "Una obra inédita de Lorenzo Cano: Jesús del Mayor Dolor de Écija", *Laboratorio de Arte*, 13, (2000), pp. 193-206. Luisfernando Palma Robles, *Pedro Muñoz de Toro y el drama pasionista lucentino*, (Lucena: Imp. Caballero, 2022), pp. 151-160.

algunos miembros de la alta sociedad, como el arzobispo fray Alonso Bernardo de los Ríos o el X duque del Infantado, pero también de personajes más modestos como Catalina García Macho y su marido el pintor Juan Pérez de Quesada. En suma, todo ello acredita la extraordinaria habilidad de los franciscanos para ganarse el favor de las élites, en un contexto de marcada precariedad económica, determinada por la ruina de la hacienda del fundador, el genovés Rolando Levanto.

Bibliografía:

Álvarez Lopera 2001: José Álvarez Lopera, "Cano desconocido: sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas", en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., coord. María del Mar Villafranca Jiménez, (Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001), pp. 157-176.

Arteaga 1944: Cristina de Arteaga, *La casa del Infantado: cabeza de los Mendoza*, t. II, (Madrid: Duque del Infantado, 1944).

Barrios Rozúa 2006: Juan Manuel Barrios Rozúa, *Guía de la Granada desaparecida*, (Granada: Comares, 2006).

Carrasco Martínez 2010: Adolfo Carrasco Martínez, *El poder de la sangre: los duques del Infantado: 1601-1841*, (Madrid: Actas, 2010).

Conca 1797: Antonio Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà noticia delle cose spettanti alle Belle Arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, t. IV, (Parma: Dalla Stamperia Reale, 1797).

Crónica 2020: *Crónica de la provincia franciscana de San Pedro de Alcántara: historia de los conventos franciscanos descalzos de la provincia de San Pedro de Alcántara, según un texto latino del Siglo XVIII*, [traducción de Manuel Villegas Ruiz, con la colaboración de Emilia Fernández Torralba], (Priego de Córdoba-Martos: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos-Fundación Cultura y Misión Francisco de Asís, 2020).

Cruz Cabrera 2022: José Policarpo Cruz Cabrera, *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la historia del arte en Granada*, (Granada: Comares, 2022).

Cruz y Bahamonde 1812: Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia*, t. XII, (Cádiz: Imp. de D. Manuel Bosch, 1812).

Eisman Lasaga 1999: Carmen Eisman Lasaga, *El Monasterio de Santa Teresa de Jesús, Carmelitas descalzas de Jaén. Historia documentada*, (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999).

Fernández Paradas y Sánchez Guzmán 2011: Antonio Rafael Fernández Paradas y Rubén Sánchez Guzmán, "Jesús recogiendo las vestiduras, un análisis iconográfico", *Cuadernos de arte e iconografía*, 40, (2011), pp. 465-531.

Galera Andreu y Fernández Ortega 1996-1997: Pedro Antonio Galera Andreu y Antonio Fernández Ortega, "El antiguo convento de San Antonio de Padua. Estudio de un importante elemento patrimonial desaparecido de Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 10-11, (1996-1997), pp. 257-286.

Gallego Burín 1925: Antonio Gallego Burín, *José de Mora: su vida y su obra*, (Granada: Universidad de Granada. Facultad de Letras, 1925).

Gallego Burín 1987: Antonio Gallego Burín, *El Barroco granadino*, (Granada: Comares, 1987).

García Luque 2019: Manuel García Luque, "El escultor Juan Puche, un discípulo olvidado de Cano y Mena", *Goya*, 366, (2019), pp. 36-53.

Gila Medina 2022: Lázaro Gila Medina, *Pintores granadinos en la Edad Moderna según los escribanos de la ciudad*, (Granada: Universidad de Granada, 2022).

Girón Pascual 2012: Rafael María Girón Pascual, "Codiciosos de ser sus vasallos: cartas del genovés Rolando Levanto al Consejo de Cúllar sobre la venta de su jurisdicción, alcabalas y tercias (1628-1629)", *Chronica nova*, 38, (2012), pp. 287-302.

Gómez-Moreno 1892: Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, (Granada: Imp. de Indalecio Ventura, 1892).

González Gómez 2000: Juan Miguel González Gómez, "Una obra inédita de Lorenzo Cano: Jesús del Mayor Dolor de Écija", *Laboratorio de Arte*, 13, (2000), pp. 193-206.

Guillén Marcos 1985: Esperanza Guillén Marcos, *Santicos del Albayzín. Siglos XVII al XIX*, (Granada: Los papeles del Carro de San Pedro, 1985).

Hall-Van den Elsen 2018: Catherine Hall-Van den Elsen, *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*, (Madrid: CSIC, 2018).

Henríquez de Jorquera 2022: Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, ed. Antonio Marín Ocete, (Granada: Universidad de Granada, 2022), 2 vols.

Izquierdo 2003: Francisco Izquierdo, *La estampa devota granadina: siglos XVI al XIX*. (Granada: Caja Granada, 2003).

Lamas Delgado 2013: Eduardo Lamas Delgado, "Partnership between Painters and Sculptors in 17th-Century Spain: on Model Drawings by Francisco Rizi for an Altarpiece of the Extant Virgin", *RIHA Journal*, (2013), s/p., (En web: <https://doi.org/10.11588/riha.2013.0.69806>; consultada: 1 de abril de 2025).

López-Guadalupe Muñoz 2000: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, *José de Mora*, (Granada: Comares, 2000).

López-Guadalupe Muñoz 2018: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos", en *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coord. por Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 159-204.

MacLarnon 1990: Kathleen MacLarnon, "William Bankes and His Collection of Spanish Paintings at Kingston Lacy", *The Burlington Magazine*, 1043, (1990), pp. 114-125.

Madero López 2014: José Carlos Madero López, "El convento del Ángel en la literatura del XVII y XVIII: encrucijada de sor María de las Llagas y Alonso Cano", *Entreríos*, 21-22, (2014), pp. 139-153.

Martínez Medina 1989: Francisco J. Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca: estudio iconológico*, (Granada: Universidad de Granada, 1989).

Montalvo 1708: Fray Tomás de Montalvo, *Chronica de la Provincia de S. Pedro de Alcantara de religiosos menores descalzos de la mas estrecha Regular Observancia de N. P. S. Francisco en los Reynos de Granada, y Murcia. Primera parte*, (Granada: Imp. de la Santissima Trinidad, 1708).

Moya Morales 2008: Javier Moya Morales, "Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno", en *Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno*, (Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 2008), pp. 13-45.

Palma Robles 2022: Luisfernando Palma Robles, *Pedro Muñoz de Toro y el drama pasionista lucentino*, (Lucena: Imp. Caballero, 2022).

Peláez del Rosal 2014: Manuel Peláez del Rosal, "La obra de José de Mora en Priego de Córdoba", en *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coord. Domingo Sánchez-Mesa Martínez, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 459-469.

Peláez del Rosal y Rivas Carmona 1986: Manuel Peláez del Rosal y Jesús Rivas Carmona, *Priego de Córdoba: guía histórica y artística de la ciudad*, (Priego de Córdoba: Tipografía Católica, 1986).

Quesada Quesada 2024: José Joaquín Quesada Quesada, "San Antonio de Padua", en *José de Mora en Priego de Córdoba*, cat. exp., (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2024), pp. 220-223.

Quijada 1921: Luis de Quijada, "Un interesante catálogo de pinturas", *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, 535, (31 de enero de 1921), pp. 4-6, y 536, (28 de febrero de 1921), pp. 36-38.

Romero Benítez 2014: Jesús Romero Benítez, *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, (Antequera: Chapitel, 2014).

Romero Torres 2014: José Luis Romero Torres, "Jesús recogiendo las vestiduras de los hermanos Mora", *Ars Magazine*, 23, (2014), pp. 62-71.

Salas 1966: Xavier de Salas, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, (Granada: Universidad de Granada, 1966).

Soria Mesa 1997: Enrique Soria Mesa, *Señores y oligarcas: los señoríos del Reino de Granada en la Edad Moderna*, (Granada: Universidad de Granada, 1997).

Valverde López 2009: José Luis Valverde López, *Los servicios farmacéuticos del Hospital de los Reyes, de Granada*, (Granada: Universidad de Granada, 2009).

Villegas Ruiz 2010: Manuel Villegas Ruiz, "El Convento Franciscano Descalzo de Granada, según una crónica latina inédita del siglo XVIII (2)", en *El franciscanismo en Andalucía: documentación, biografía e iconografía*, coord. Manuel Peláez del Rosal, (El Almendro: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2010), pp. 371-386.

Wethey 1983: Harold E. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid, Alianza, 1983).

Recibido: 10/04/2025

Aceptado: 16/05/2025