

JOSÉ RISUEÑO, UN ARTISTA VERSÁTIL AL SERVICIO DE LA CATEDRAL DE GRANADA*

JOSÉ RISUEÑO, A VERSATILE ARTIST SERVING THE GRANADA CATHEDRAL

POR MANUEL GARCÍA LUQUE
Universidad de Granada, España

José Risueño, una de las figuras más interesantes del barroco tardío granadino, encontraría en el arzobispo Martín de Ascargorta su principal mecenas y valedor. Esta relación dio pie a toda una serie de encargos para la catedral de Granada, que son objeto de estudio en este trabajo. En él analizamos su vertiente de pintor y escultor, aportando una pintura inédita para su catálogo: una *Virgen de las Angustias* firmada y fechada en 1698. Asimismo, ofrecemos nuevas noticias sobre algunas facetas desconocidas del artista, quien trabajó como restaurador, tasador, copista y cantor al servicio de la catedral.

Palabras clave: Risueño, José; Ascargorta, Martín de; catedral de Granada; pintura granadina; escultura granadina

José Risueño, one of the most interesting figures of late Baroque Granada, found in Archbishop Martin de Ascargorta his main patron and supporter. This relationship led to a series of commissions for the Cathedral of Granada, which are studied in this work. It analyzed the slope of painter and sculptor, providing a new painting to its catalog: a *Virgin of Anguish* signed and dated in 1698. We also provide new information about some unknown facets of the artist, who worked as a restorer, appraiser, copyist and singer in the cathedral.

Keywords: Risueño, José; Ascargorta, Martín de; cathedral of Granada; Grenadine painting; Grenadine sculpture

José Risueño (Granada, 1665-1732) viene siendo considerado como el último pintor de cierta relevancia de la escuela barroca granadina; un epígono «tardío» de Alonso Cano, que sin haber llegado a conocerlo, consiguió imbuirse de una estética y un método totalmente deudores del genial racionero, aunque reelaborados en un lenguaje de cierto eclecticismo al calor de las fuentes flamencas¹. Como Cano, fue pintor, escultor e incluso pudo tener alguna incursión en el campo de la arquitectura

* Deseo expresar mi agradecimiento a Gonzalo Roldán Heredia, María Luisa García Valverde e Isaac Palomino Ruiz, compañeros en el Archivo de la Catedral de Granada, quienes desinteresadamente me pusieron tras la pista de algunas de las noticias aquí ofrecidas.

¹ Para el estudio de su vida y obra sigue siendo fundamental SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño: escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, 1972.

(de “*arquitecto de los de primer nombre*” lo calificaron las fuentes²), ocupando el vacío dejado en la escuela pictórica de Granada tras la muerte de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) y Juan de Sevilla (1643-1695), los dos únicos discípulos de verdadera valía del racionero. La formación del joven Risueño, desarrollada en el último tercio del Seiscientos granadino, pasaría ineludiblemente por el estudio del impresionante legado pictórico que Cano había dejado en la ciudad, y por el magisterio, más o menos directo, que sobre él pudieron ejercer sus seguidores. En este ambiente artístico, tan receptivo a la poética canesca, se iría perfilando su estilo, que acabará fundiéndose con la sensibilidad tardobarroca del primer tercio del siglo XVIII.

Pero Risueño no hubiera alcanzado este “tercer puesto” de honor entre los seguidores granadinos de Cano que la historiografía le ha otorgado³, de no haberse convertido en el pintor favorito de don Martín de Ascargorta (Córdoba, 1693 – Granada, 1719), arzobispo de la mitra granadina entre 1693 y 1719. Por iniciativa de este magnánimo prelado, Risueño realizó algunas de sus obras más significativas, la mayoría sufragadas por el propio arzobispo. Como reconocimiento a este papel protector de su gran mecenas, el pintor nos dejó una elocuente dedicatoria en el retrato del arzobispo: “*El mas humilde criado de Vuestra Ilustrisima, que sus pies besa*” (Figura 1).

Desde su toma de posesión como arzobispo, Ascargorta iría poco a poco introduciendo a su protegido en diversos trabajos de la catedral, quien pasaría a ocupar, de una manera oficiosa, ese tercer eslabón generacional que formarían Cano, Bocanegra-Sevilla y Risueño, al servicio de la Santa Iglesia Metropolitana. Pese a las iniciales reticencias del cabildo, es a partir de la década de 1710, cuando la figura de Risueño se consolida ante los capitulares, quienes contaron con él para encargos de muy diversa índole, aún después de la muerte del arzobispo. Risueño encontraría en la catedral un campo propicio para desarrollar una actividad multidisciplinar, que abarcó desde sus conocidas facetas como pintor y escultor, hasta las menos conocidas de tasador, restaurador, copista e incluso cantor, aspectos todos ellos que son objeto de nuestra atención en el presente artículo.

RISUEÑO, PINTOR

Las noticias más antiguas de la presencia de José Risueño en la catedral de Granada se remontan a la intención del arzobispo Martín de Ascargorta de pintar una gloria barroca en la capilla mayor, como tuvo ocasión de documentar el profesor Gila Medina⁴.

² Así es mencionado en 1725, como veedor del camarín de las Angustias de Granada. GALLEGU Y BURÍN, Antonio: *El barroco granadino*. Granada, 1987, p. 151.

³ *Ibidem*, p. 32; WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p. 107.

⁴ LÓPEZ LÓPEZ, Pedro, GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA CUETO, David: “Corpus documental”, en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *El libro de la catedral de Granada*, t. II. Granada, 2005, pp. 1.381 y ss.; NAVARRETE PRIETO, Benito: “Pintura y pintores en la catedral”, en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *El libro de la catedral de Granada*, t. I. Granada, 2005, p. 374, n. 108.

En julio de 1700, el canónigo Bellido informaba al cabildo del «*modelo y dibujo que Su Illustrisima ymbia y de su orden a echo Risueño, maestro de pintura, para la que Su Illustrisima desea hazer en el cielo de la cappilla maior de esta Santa Iglesia*». Según se desprende de las actas capitulares, el proyecto iba a ser sufragado en su integridad por el prelado, de modo que éste había elegido a su pintor predilecto.

Sin embargo, el asunto fue objeto de numerosas controversias entre el arzobispo y el cabildo. Según los capitulares, una vez estudiados los dibujos, se “*reconocio tener esta pintura muchos yncombenientes y dificultades*”. Los canónigos Maestrescuela, Bellido y Rozas se ocuparon de disuadir al arzobispo de esta idea, ofreciéndole la alternativa de restaurar el cielo de estrellas doradas que ya existía⁵. En cabildo de 18 de agosto se razonaba este rechazo, “*por ser la obra tan grande y que a de ocupar tanto tiempo, cuio motiuo y el del embarazo que se sigue para zelebrar las missas y demas diuinos officios, respecto de no auer sitio ni disposizion decente y acomodada para mudar el Sagrario*”, aprovechando para darle al arzobispo “*mui rendidas graçias por la liberalidad y magnifico zelo con que desea assistir al maior adorno y lucimiento de esta Su Iglessia y templo*”⁶.

En realidad, las cuestiones aducidas por los capitulares eran meras excusas. En principio cabría pensar en una cuestión de gusto: los comisarios podrían temer que una gloria barroca arruinara la armonía alcanzada en la capilla mayor renacentista; sin embargo, no hay que olvidar que ésta había sido alhajada casi en su totalidad con obras barrocas, aunque de un marcado clasicismo. Más que de un rechazo al proyecto, se trataba de un rechazo al pintor que proponía el prelado. En septiembre de 1701, cuando ya se estaba finalizando el nuevo dorado de la capilla mayor, el arzobispo volvió a insistir al cabildo en su deseo de costear un fresco para el cielo de la misma, a lo que éste contestó “*se conformaba en todo con el dictamen de Su Ilustrisima*” pero que “*en quanto al artifice que lo vaya a ejecutar [...] sea de toda destreza y primor que se requiere y corresponde a lo lucido y grande del edificio*”⁷.

Un largo silencio documental nos traslada hasta diciembre de 1702. El día 19, de nuevo se debatió en cabildo el tema de la gloria. El canónigo Bellido presentó un diseño que agradó a los capitulares, quienes aceptaron la propuesta, si bien matizando “*que esta labor no es para encargarla si no es a uno de los primeros pintores de esta Monarquía como [Lucas] Jordán o D. Antonio Palomino, pintores de cámara del rey*

Sobre la intención de realizar esta gloria barroca ya trató LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: “Mentores frente a comitentes: la dotación iconográfica de la capilla mayor de la catedral de Granada en el último tercio del siglo XVII”, en RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio (coord.): *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 339-341.

⁵ A[rchivo] C[atedral] Gr[anada], *Libro 20.º de actas capitulares (1694-1703)*, fol. 317r (Cabildos 30-VII-1700 y 13-VIII-1700).

⁶ *Ibidem*, fol. 318r (cabildo 18-VIII-1700).

⁷ LÓPEZ LÓPEZ, Pedro, GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA CUETO, David: “Corpus documental...”, op. cit., p. 1.386, doc. 560.

*nuestro señor*⁸. El rechazo a Risueño quedaba claro. Con buen criterio, los capitulares preferían a cualquiera de los dos pintores del rey, que se movían a un nivel artístico muy por encima del granadino y que, además, conocían perfectamente la técnica de la pintura al fresco. Pasada la Navidad y, posiblemente, consultados los pintores, el cabildo decidió finalmente elegir a Antonio Palomino.

El arzobispo, en una hábil maniobra, daría su visto bueno a la elección, pero retiraría su oferta de costear la pintura “*respecto de los muchos gastos con que tan liberalmente concurría al dorado de dicha capilla mayor*”. Además, haciendo caso omiso a la petición del cabildo, Ascargorta ordenó quitar el andamio que se había instalado para dicho dorado, andamio que los capitulares querían aprovechar para la pintura de la bóveda. Pese a las circunstancias adversas, los canónigos persistieron en su intención de traer a Palomino, y en marzo de 1703 recibieron noticias del Consejo de Castilla, informando de la licencia que Felipe V otorgaba al pintor para su traslado. A pesar de estos esfuerzos, los recelos de Ascargorta y, sobre todo, la necesidad de invertir el dinero en la finalización de la fábrica de la catedral, debieron ser razones de suficiente peso como para disuadir la pretensión del cabildo, esfumando, por el momento, cualquier aspiración de traer al pintor del rey hasta Granada⁹.

Aunque el proyecto de la gloria había sido una batalla perdida para ambas partes, Ascargorta todavía contaba con una baza para introducir a Risueño en ese escaparate del barroco granadino que constituía la capilla mayor de la catedral. A principios del Setecientos, aún quedaban dos huecos libres en la embocadura de la capilla, justo por encima de las esculturas de Adán y Eva, en el arranque del arco toral. Precisamente en este tiempo, estos espacios fueron cubiertos con unas pinturas de *Santiago* y *San Cecilio*, aún indocumentadas, pero que responden claramente al estilo de Risueño y que ya le fueron atribuidas por el académico Fernando Marín a finales del XVIII¹⁰.

Sánchez-Mesa los estima obras de entre 1705 y 1710¹¹. En efecto, estos lienzos no deben de ser anteriores a 1704, año en que había vuelto de Roma el arcipreste del Sagrario, don José Eugenio de Luque, tras haber tramitado ante Clemente XI el «nuevo rezo» de san Cecilio. Después del escándalo de las reliquias del Sacromonte, la existencia del mítico fundador de la mitra granadina había sido más que cuestionada, y es precisamente en este momento cuando, tras la sanción pontificia, su culto recobraría fuerza y nuevamente se recurriría al arte para hacer propaganda de su figura¹². Además,

⁸ *Ibidem*, p. 1.389, doc. 579.

⁹ *Ibid.*, pp. 1.389-1.390, docs. 581-583 y 586.

¹⁰ SALAS, Xavier de: *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez* [notas de Domingo Sánchez-Mesa Martín]. Granada, 1965, p. 177; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV. Madrid, 1800, p. 201.

¹¹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., 1972, pp. 275-276.

¹² A este respecto, además de la pintura del arco toral, las esculturas del santo en el retablo de Santiago (José de Mora, 1704), en el retablo de la Virgen de la Antigua (Pedro Duque Cornejo, 1716-1718) y la dedicación de una capilla propia –la central de la girola– entre 1779-1787, con escultura de Miguel Verdiguier.

la inclusión, ya tardía, de un santo local en el programa iconográfico de la capilla mayor, venía a satisfacer una demanda que se remontaba un siglo atrás, cuando el cabildo quiso incluir una serie de santos sacromontanos en lugar del apostolado¹³.

El primer obispo de Ilíberis hace pareja con el apóstol Santiago, su supuesto mentor. En ambos lienzos, de formato casi cuadrado, se insertan los santos en unos fingidos cubículos que prolongan el espacio real de la capilla, en un alarde de *trompe-l'oeil*. Mediante la perspectiva geométrica se consigue crear un falso nicho, del que las figuras emergen avanzando hacia el exterior de la capilla mayor. Un potente foco de luz a la izquierda modela los santos y proyecta sus sombras sobre los fondos arquitectónicos. A pesar de los recursos empleados, evidentes torpezas de dibujo impiden a estas pinturas sostener el pulso marcado por Cano y sus seguidores en la capilla mayor¹⁴, resultando modestas creaciones de escuela, algo que, en cierto modo, carga de razón a los canónigos, cuando estimaron que Risueño no era el pintor más adecuado para pintar la gloria.

Por aquel tiempo, el protegido de Ascargorta recibiría una nueva comisión para pintar dos medias figuras de santos. En 1707, el prelado decidiría emprender una de sus más importantes empresas artísticas, al encargar al arquitecto lucentino Francisco Hurtado Izquierdo el diseño de un retablo para la capilla de Santiago, en el que debía integrar algunas esculturas preexistentes (el *Santiago* de Alonso de Mena, el *San Cecilio* de José de Mora y la *Inmaculada* donada por el racionero Miguel Fonseca) y un pequeño icono de la *Virgen del Pópulo* o de los *Perdones*, donado por los Reyes Católicos. Para completar el programa iconográfico, le serían encargadas una escultura de *San Gregorio Bético* a Diego de Mora (también ocupado de retocar la *Inmaculada*) y dos óvalos de pintura para el ático, correspondientes a *San Pedro Pascual* y *Santo Tomás de Villanueva*, que fueron pintados por Risueño¹⁵. Estas pinturas han sido objeto de un debate historiográfico, dado que el conde de Maule las atribuyó erróneamente a Benito Rodríguez Blanes, sembrando la duda entre quienes se han acercado a su estudio¹⁶. A la incógnita puso fin León Coloma, quien documentó que efectivamente José Risueño había recibido 450 reales por estas pinturas, el 7 de septiembre de 1707¹⁷.

¹³ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada, 1989, p. 136, n. 31.

¹⁴ Es expresivo el juicio de Calvo Castellón, quien estima al *San Cecilio* como «una imagen demasiado afectada y artificial». CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La Pintura en la Catedral de Granada”, en CALVO CASTELLÓN, Antonio et al. *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, vol. I. Granada, 2007, p. 378.

¹⁵ Sobre este retablo, vid. GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El barroco granadino...*, op. cit., pp. 140-141 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “La catedral vestida: la arquitectura de retablos”, en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *El libro de la catedral...*, t. I, op. cit., pp. 503-507.

¹⁶ CRUZ Y BAHAMONDE, Francisco de la (conde de Maule): *Viage de España, Francia, e Italia*, t. XII. Granada, 1812, p. 286; GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Guía de Granada*. Granada, 1892, p. 278.

¹⁷ ACGr, Libro 64 de varios (hacienda 1707-1737), fol. 4r. Apud. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: “Mentores frente a comitentes...”, op. cit., p. 340, n. 99 (el autor consigna, erróneamente, “1.450 reales”).

Con toda lógica, la comisión de estos lienzos tenía que haber sido encargada al pintor predilecto de Ascargorta.

La elección de los santos Pedro Pascual y Tomás de Villanueva, mercedario uno y agustino el otro, se debió sin duda a su condición de prelados, dado que así se completaba el programa iconográfico del retablo, que no solo estaba dedicado a los patronos de España, sino también a cuatro santos obispos, relacionados, de un modo u otro, con Granada¹⁸. Se ensalzaba así, de una forma velada, al propio comitente, quien además tuvo que sentir una particular inclinación por estos santos valencianos, de quienes poseía una pintura conjunta en el palacio arzobispal¹⁹.

Estos dos óleos ocupan un lugar destacado dentro de la trayectoria artística de Risueño y son absolutamente superiores a las pinturas del arco toral. En uno, un ángel –tan cercano a los modelos de Bocanegra– señala a san Pedro Pascual el camino al cielo, mientras que en el otro, santo Tomás de Villanueva aparece repartiendo limosna entre los pobres. Ejemplos como éstos revelan la aptitud de Risueño para la captación del natural, espléndidamente demostrada en la anatomía del mendigo que da la espalda al espectador, la vehemencia del rostro de santo Tomás o la intensidad con la que san Pedro aprieta el báculo. Además del preciosismo con que están pintadas las capas pluviales, es notable el cuidadoso estudio de la luz, que dota de corporeidad a las figuras (por ejemplo, la sombra que proyecta la cabeza de san Pedro sobre la mano del ángel) e introduce profundidad en el fondo arquitectónico de *Santo Tomás de Villanueva*, al alternar espacios iluminados con otros en penumbra.

Las otras dos pinturas importantes en el catálogo de Risueño que conserva la catedral de Granada son la *Coronación de Santa Rosalía* y los *Desposorios Místicos de Santa Catalina*, actualmente situadas en el tránsito hacia la sacristía. Hasta el momento, la historiografía había destacado la calidad y la fuerte impronta flamenca de ambos cuadros, especialmente del primero, que está copiando el cuadro homónimo de Anthon van Dyck en el Kunsthistorisches Museum de Viena. La pintura pudo ser conocida a través de un grabado invertido, abierto por Paulus Pontius, que Risueño enriqueció con la inclusión de dos ángeles ajenos a la estampa (Figura 2)²⁰.

Sin embargo, nada se sabía de las circunstancias que rodearon el encargo de estas pinturas, ni tan siquiera de su datación, aunque Sánchez-Mesa las situó en su segunda etapa (1693-1712). Gómez-Moreno González descubrió, aunque no llegó a publicar,

¹⁸ San Pedro Pascual murió martirizado en la Granada nazarí, mientras que a santo Tomás de Villanueva le fue ofrecida la mitra granadina por Carlos V.

¹⁹ LÓPEZ LÓPEZ, Pedro, GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA CUETO, David: “Corpus documental...”, op. cit., p. 1.371, doc. 485.

²⁰ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., p. 282; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 205. Esta fuente de inspiración ya había sido intuida por Gómez-Moreno en sus anotaciones a la *Guía de Granada*. Cfr. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Guía de Granada*, t. II [estudio preliminar José Manuel Gómez-Moreno Calera]. Granada, 1998, p. 158, n. 864a.

que estas pinturas habían sido sufragadas en 1720 por el abad de Santa Fe²¹. En efecto, el 17 de diciembre de aquel año se trató en cabildo que don José Domingo de Pimentel, “*habia costeado un lienzo grande de Santa Rosalia para que se coloque en esta Santa Yglesia en uno de los altares colaterales de la capilla de san Juan de Dios*”. Una vez instalado en su altar, en enero de 1721 se dio cuenta de cómo el tesorero había ordenado fabricar dos frontales de piedra para dichos altares, puesto que tenía entendido “*que en breve tiempo avria otro lienzo para el colateral de la frente [sic]*”²².

La noticia es relevante porque retrasa considerablemente la cronología de las obras hasta la última etapa de Risueño, lo que justificaría en cierta medida el ligero abandono de la poética canesca a favor del componente flamenco, reelaborado con un estilo muy peculiar, madurado tras más de treinta años de actividad. Ciertamente, su colorismo, el empleo de una técnica minuciosa –manifestada en las telas– o el inteligente uso de las luces, son elementos que sirven de contrapeso al hurto del modelo ajeno, dotando a los lienzos de indiscutible interés, a pesar de que el abuso de asfaltos haya conferido a las pinturas una excesiva entonación cobriza. Por el empeño puesto en ellas, estas pinturas debieron de suponer un encargo importante para Risueño, pues venían a completar el ciclo de cuadros de altar realizados en el siglo XVII para las capillas de la Antigua (Francisco Alonso Argüello), Santa Teresa (Juan de Sevilla), Santa Ana (Bocanegra), y ahora ésta, de San Juan de Dios, todas ellas en la girola.

A diferencia de los ejemplos vistos anteriormente, no interviene aquí el habitual mecenazgo episcopal, sino que se trata del encargo de un canónigo, cuestión importante, que prueba el prestigio que ya por entonces había alcanzado Risueño entre algunos capitulares, veinte años después del proyecto frustrado de la capilla mayor. Tampoco hay que olvidar que el comitente de estas pinturas, el abad Pimentel, había oficiado el segundo enlace del artista con doña Jerónima de Aguirre, celebrado apenas tres años antes, por lo que no hay que descartar que los unieran lazos de amistad²³.

Estos monumentales lienzos (3,20 x 2 m) permanecerían en la capilla de San Juan de Dios hasta que ésta fuera completamente remodelada entre 1779 y 1787, cambiando su advocación por la actual de San Cecilio²⁴. Sería entonces cuando debieron pasar sucesivamente por las capillas de la Virgen de Guía (donde las vio Maule) y del

²¹ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: “Catedral de Granada: su historia y descripción”, en GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Obra dispersa e inédita* [ed. de Javier Moya Morales]. Granada, 2004, p. 514 y 541, n. 229.

²² ACGr, Libro 23.º de actas capitulares, fols. 284v (cabildo 17 diciembre 1720) y 291r (cabildo 15 enero 1721).

²³ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, pp. 343-344.

²⁴ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: “Sobre los tres retablos de la capilla de San Cecilio de la Catedral de Granada y el barroco atemperado. Puntualizaciones estilísticas y documentación (1774-1787)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992, pp. 269-296.

Cristo a la Columna (donde las vio Gómez-Moreno), hasta terminar en su definitivo emplazamiento²⁵.

Existe, además, un ramillete de pinturas de Risueño repartidas por los espacios catedralicios, que aunque no fueron pintadas para tales ubicaciones, merecen ser tratadas aquí. Tres de ellas son los monumentales lienzos de formato horizontal (3,20 x 2,50 m aprox.), situados en la cara interna del imafronte. Forman parte de un ciclo mayor, de cinco pinturas, dedicado a los *Triunfos de la Iglesia*, costeado por el arzobispo Ascargorta para decorar la plaza de Bib-rambla durante las celebraciones del Corpus. Los lienzos reproducen los cartones del mismo tema que Rubens diseñó en 1628, por encargo de la infanta Isabel Clara Eugenia, para realizar la serie de tapices de las Descalzas Reales de Madrid. Este grupo de Granada sería pintado en torno a 1694, cuando el prelado hizo escritura de donación al palacio arzobispal “*de los cinco lienzos que ha puesto en la sala de los balcones que sale a la plaza de Bibarrambla, de los triunfos de la Iglesia*” previniendo que “*en caso de que alguno de los señores prelados los quieran quitar de la dicha sala, el cabildo se los traiga y ponga en esta Santa Iglesia*”²⁶. Efectivamente, así acabó ocurriendo a mediados del siglo XIX, cuando tres de dichos lienzos fueron llevados hasta la catedral, siendo arzobispo don Salvador de Reyes (1851-1865)²⁷.

Aunque realmente no se tenga certeza documental de que las pinturas sean obras autógrafas de Risueño, la atribución de Gómez-Moreno²⁸ ha sido unánimemente aceptada, atendiendo a cuestiones estilísticas y al consabido vínculo entre el prelado y el pintor. Las pinturas conservadas en la catedral se corresponden con el *Triunfo de la Iglesia*, el *Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría* y el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía*. Son obras de juventud, muy ennegrecidas por el abuso de los alquitranes, pero exponentes de excepción de la difusión de lo flamenco, y en concreto, lo rubeniano, en el barroco granadino, además de un significativo testimonio del estilo temprano de Risueño, todavía muy dependiente de lo que pintores de la generación precedente, como Bocanegra, habían practicado. Estas alegorías eucarísticas son, además, el precedente directo de las que algunos años después pintará Chavarito para la iglesia del Corpus Christi, en Granada (1716)²⁹. Sus composiciones debieron ser

²⁵ CRUZ Y BAHAMONDE, Francisco de la (conde de Maule): *Viage de España, Francia, è Italia*, t. XII, Granada, 1812, p. 288.

²⁶ Sánchez-Mesa transcribió por error que la donación ocurrió en 1692, cuando realmente ésta tuvo lugar en 1694, como publicó Gila Medina. Dos años más tarde, en 1696, volvió a hacerse escritura de donación de otro lote de pinturas ofrendadas por el arzobispo, documento en el que se reitera la donación de estos *Triunfos*. Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., p. 332 y LÓPEZ LÓPEZ, Pedro, GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA CUETO, David: “Corpus documental...”, op. cit., pp. 1.369 y 1.372, docs. 474 y 485.

²⁷ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: “La catedral...”, op. cit., p. 542, n. 253.

²⁸ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Guía de Granada...*, t. I, op. cit., p. 253, aunque solo le atribuye los dos cuadros conservados en el palacio arzobispal.

²⁹ Sobre el ciclo del Corpus Christi, vid. CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Las alegorías eucarísticas de Domingo Chavarito, una interesante evocación de los diseños de Rubens”, en MARÍN,

conocidas en el núcleo artístico granadino gracias a las estampas abiertas por Schelte à Bolswert y Nicolás Laweers³⁰.

En el marco de este trabajo hemos localizado una décima pintura de Risueño en las colecciones de la catedral, que ha permanecido inédita hasta ahora. Se trata de una *Virgen de las Angustias* (Figura 3), colgada a gran altura en la antigua sala capitular, actual museo catedralicio. El lienzo se encuentra firmado y fechado bajo la media luna de la imagen: “Joseph, Risueño, en Granada, A[ño] 1698,” (Figura 4); cuestión importante, pues además de ser una de las pocas obras fechadas, es la única en la que se hace mención al topónimo³¹. Pese a que Gómez-Moreno lo diera en un primer momento como obra de Risueño, no sabemos por qué razón en su *Guía de Granada* cambió de parecer, estimando que quizás se trataba de una obra del pintor Juan de Medina³². Para enredar aún más el asunto, Gallego y Burín barajó un tercer nombre: Fernando Marín³³.

A pesar de que no hayamos podido estudiarlo de cerca, este enorme lienzo (2,66 x 1,53 m) presenta una indudable calidad y probablemente constituya uno de los ejemplos más destacados de la pintura devocional dedicada a la Virgen de las Angustias de Granada. A pesar de las limitaciones inherentes al género, Risueño vuelve a demostrar en este óleo su fina percepción del natural, preocupado por una representación verista de la imagen sagrada, en busca de esa tridimensionalidad a la que aspira el *trampantojo a lo divino*³⁴. La imagen mariana, con su característica frontalidad, aparece con los brazos extendidos ante el cuerpo yacente de Cristo. El manto negro de estrellas –quizás el que su hermandad compró en ese mismo año al bordador Gregorio García de Buchillos³⁵– es idéntico al que aparece en las representaciones dieciochescas de la imagen, como ocurre en las sendas versiones escultóricas de Risueño y Agustín de Vera Moreno para el palacio arzobispal (ca. 1716) y el trascoro de la catedral (1741-1742). En su pecho luce una cruz pectoral muy similar a la que cuelga del cuello del arzobispo Ascargorta

Nicolás, GALLEGO MORELL, Antonio y SORIA OLMEDO, Andrés (coords.): *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. I. Granada, 1979, pp. 230-235.

³⁰ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., pp. 247-251, cat. 117-121; NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza...*, op. cit., p. 204.

³¹ Otras obras fechadas son la *Adoración de los pastores* de la catedral de Almería (1700) y una *Santa Teresa* en colección particular cordobesa (1695). SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., pp. 255-256, cat. 126; REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: “Una Santa Teresa, firmada y fechada por José Risueño”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37, 2006, pp. 413-418.

³² Cfr. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: “La catedral...”, op. cit., p. 519 y *Guía de Granada...*, t. I, op. cit., p. 269.

³³ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, 1991, p. 267.

³⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Trampantojos a lo divino”, en *Lecturas de Historia del Arte*, t. III [actas del congreso “Las fuentes de inspiración. Del mentor al artista”]. Vitoria, 1992, pp. 135-155.

³⁵ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Nuestra Señora de las Angustias y su Hermandad en la Época Moderna*. Granada, 1996, p. 63.

en el retrato de Risueño (Figura 1), lo que hizo pensar a López-Guadalupe que quizás se trataba de una posible ofrenda del prelado, gran devoto de la Virgen de las Angustias³⁶.

A pesar de la inevitable sujeción al natural, Risueño se ha tomado algunas licencias en la representación de la imagen sacra. Así ocurre, por ejemplo, con el camarín que aparece al fondo, por entonces ya concluido en lo arquitectónico (1691)³⁷, aunque aquí representado de una manera idealizada, transformando el espacio rectangular en un salón oval jalonado por columnas salomónicas. Otra de las licencias ha sido la sustitución de los habituales ángeles plañideros a los pies de la imagen por una apoteosis de ángeles voladores, que portan atributos pasionistas (corona de espinas y clavos) y que recorren un cortinaje rojo, para descubrir el divino simulacro al fiel. En estos grupos de seres alados –por otra parte, tan cercanos a los utilizados en las alegorías mercedarias del Museo de Bellas Artes de Granada– se advierte el eclecticismo sobre el que llamaba la atención Navarrete Prieto³⁸, fusionando elementos de distinta procedencia. En este caso, Risueño es capaz de tomar prestado un diseño de Alonso Cano (*Dos ángeles sosteniendo un cortinaje*, Biblioteca Nacional de España, Figura 6) para pintar el ángel del ángulo derecho (Figura 5)³⁹; pero al mismo tiempo lo yuxtapone a un abigarrado grupo de ángeles, de recuerdo flamenco y patéticas expresiones, tan alejados de la poética de Cano.

A pesar de algunos errores de composición (evidentes en el arrepentimiento del manto, inicialmente más ancho), el lienzo destaca por su apurado preciosismo, matizando con vibrantes toques de blanco los reflejos metálicos, y por el sugerente juego de luces y sombras, cuidado hasta en el más mínimo pormenor, como el brocado del manto. Por el momento, la procedencia y circunstancias en las que esta pintura ingresó en la catedral son totalmente desconocidas, aunque bien podría deberse a una donación del propio Ascargorta, quien como ya hemos indicado sintió un especial fervor por la imagen, cuya devoción entonces se encontraba en auge en todo el reino de Granada.

Dejando a un lado su valoración artística, lo cierto es que esta nueva obra, al estar fechada, supone un excepcional documento gráfico del estado en que se encontraba la Virgen de las Angustias en 1698. Es conocido que el grupo escultórico, configurado a partir de una Dolorosa orante a la que se acopló un Cristo yacente, sufrió varias remodelaciones durante los siglos XVII y XVIII que terminaron por conferirle su actual apariencia. La principal de ellas habría sido la sustitución de las manos orantes por otras abiertas, para facilitar la tarea de vestir y desvestir la imagen. El pintor Diego

³⁶ *Ibidem*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 150.

³⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito: “Integración de la pintura granadina en el contexto cultural europeo”, en HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coms.): *Antigüedad y excelencias* [cat. exp.], Bilbao, 2007, p. 117.

³⁹ WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano...*, op. cit., p. 167, cat. D.66. VÉLIZ, Zahira. *Alonso Cano [1601-1667]: Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Botín, 2011, pp. 396-397, cat. 83. La autora señala que este ángel también había sido utilizado por Juan de Sevilla para uno de los ángeles de su *Virgen de Belén* (Hispanic Society, Nueva York).

Sánchez Saravia, en un opúsculo dieciochesco, hizo responsable de esta mutación al escultor Pedro Duque Cornejo, quien supuestamente habría separado “*manos, y brazos, demostrándolos en acción mas expresiva*”, en 1718⁴⁰. Estas palabras fueron llevadas más allá por algunos autores, que hicieron responsable al escultor sevillano del retallado del torso de la imagen, enderezándola⁴¹, o incluso le atribuyeron el Cristo yacente⁴². Sin embargo, en otro lugar ya hemos tenido ocasión de demostrar que la actuación de Cornejo apenas se limitó a la realización de un nuevo juego de manos, por el que cobró 150 reales en abril de dicho año⁴³. Como demuestra un grabado devocional fechado a comienzos de la década de 1690 (conservado en el Archivo de la Hermandad), y ahora esta pintura, la delicada operación debió de ser realizada mucho antes de la estancia granadina de Duque Cornejo. En concreto, cabría adelantarla al tiempo en que fray Alonso Bernardo de los Ríos fue arzobispo de Granada (1677-1692), pues este prelado había ofrecido a la imagen un “*rico pectoral de corpulento tamaño*”. En este regalo se halla el nudo gordiano del asunto, pues la imagen, para lucir la joya, tuvo que ser profundamente remodelada, separando sus manos y descubriendo su pecho⁴⁴.

En este repaso por las pinturas de Risueño en la catedral, quedarían por citar cinco pequeños lienzos de *Cristo Salvador*, *San Pedro Nolasco*, *San Felipe Neri*, *San Benito* y *Santa Teresa*, diseminados por las capillas de las Angustias, Santa Lucía y Santa Teresa. Todos ellos forman parte de un conjunto mayor, de veintitrés retratos de

⁴⁰ SÁNCHEZ SARAVIA, Diego: *Compendio histórico del origen y culto en Granada de Ntra. Sra. de las Angustias*. Granada, 1777, p. 29: “*el motivo de vestir á nuestra Madre Soberana con el traje que oy se observa: en cuyos principios de él, se significaban las manos de esta Señora unidas sobre el pecho; pero con la ofrenda que hizo el Prelado [fray Bernardo Alonso de los Ríos] de el rico pectoral de corpulento tamaño, pareció competente cerrar por el pecho la rizada tunica blanca, colocando en el esta preciosa alhaja, y separar manos, y brazos, demostrándolos en accion mas expresiva. Así se executò, concurriendo á la disposicion de este aderezo el eminente Escultor; yá mencionado, Don Pedro Cornejo, que con la sabia pericia de su acierto, proporcionò la accion con bello decòro, muy á satisfacción de los interesados, por los años de 1718, dando commodidad para ello la situacion de las manos ocultas, por estar comprimidas sobre el pecho, tendidas una sobre otra*”.

⁴¹ ISLAMINGORANCE, Encarnación: *La Virgen de las Angustias: I. El conjunto escultórico*. Granada, 1989, p. 60.

⁴² HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo* [col. Arte Hispalense]. Sevilla, 1983, p. 57.

⁴³ GARCÍA LUQUE, Manuel: “Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada” [III Jornadas Complutenses de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte, mayo 2011]. *Anales de Historia del Arte*, n.º extraordinario, pp. 229-241.

⁴⁴ SÁNCHEZ SARAVIA, Diego: *Compendio histórico...*, op. cit., pp. 28-29: “*Merece singular aprecio, y mencion el portentoso Pectoral, que el Illmo. Señor don Fray Alonso Bernardo de los Ríos y Guzmán, Arzobispo que fue de esta Ciudad, que ofreció a nuestra Reyna Soberana, cuyas esmeraldas son embeleso de hermosura en su excesivo tamaño excelente de sus brillos, y prodigioso de su bello color; á que iguala la suprema idea de su todo lo excesivo de su tamaño, y mucho peso de su oro; Alhaja verdaderamente regia, la qual fue colocada en el pecho de nuestra gran Señora*”. ¿Se referirá a la cruz pectoral que aparece en los lienzos?

santos fundadores, San Pedro y Cristo, donado en 1696 por el arzobispo Ascargorta⁴⁵. Este ciclo, actualmente repartido entre el palacio arzobispal y la catedral, fue atribuido a Risueño por Gómez-Moreno, juicio que mantuvieron Gallego y Burín y Sánchez-Mesa⁴⁶. El citado *Cristo Salvador* recrea claramente la pintura del mismo tema que pintó Alonso Cano, actualmente en el retablo del Nazareno, aunque en este caso el modelo vira el rostro hacia el espectador, prolongando su medio busto hasta la rodilla. Todos los personajes, representados de medio cuerpo, se asoman a través de orlas vegetales de formato oval, que buscan el efecto de trampantojo a través de un agudo sentido del claroscuro. De ser obras de Risueño, constituyen un hito importante en su obra temprana, aún mal conocida. Lamentablemente, la dispersión del ciclo entre la catedral y el palacio arzobispal impide una correcta valoración del mismo, pues ni tan siquiera puede afirmarse que todos los cuadros sean de la misma mano. A falta de un examen más detenido, es difícil argüir elementos a favor o en contra de la atribución a Risueño, aunque no cabe duda de que la serie constituye un sugestivo exponente de la pintura granadina de finales del Seiscientos, que deberá ser estudiada con detenimiento.

RISUEÑO, ESCULTOR

Frente al considerable repertorio de pinturas de Risueño que la catedral de Granada posee, el número de esculturas realizadas por el autor para el templo primado es realmente pequeño; en puridad, solamente el tondo de la *Encarnación* de la fachada puede darse como obra suya (Figura 7). Aunque existe un grupo de esculturas en madera policromada y en barro, repartidas por algunas capillas y el museo catedralicio, que en algún momento le han sido atribuidas⁴⁷, ninguna de ellas será considerada aquí, pues, aun sin descartar

⁴⁵ “Veinte y tres lienzos que de vara y media de alto y cuarta de ancho [...] en que están pintados Nuestro Salvador Jesucristo y Señor San Pedro y los patriarcas de las religiones, a saber, San Elías, San Pablo primer ermitaño, San Antonio Abad, San Jerónimo, San Agustín, San Basilio, San Benito, San Bruno, San Bernardo, San Félix y San Juan de Mata, Santo Domingo y San Francisco de Asís, San Pedro Nolasco, San Francisco de Paula, San Ignacio, San Cayetano, San Pedro de Alcántara, Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri, San Francisco de Sales y San Juan de Dios”. LÓPEZ LÓPEZ, Pedro, GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA CUETO, David: “Corpus documental...”, op. cit., pp. 1.371-1.372, doc. 485.

⁴⁶ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Guía de Granada...*, t. I, op. cit., p. 253; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., pp. 251-253, cat. 122-125; GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada...*, op. cit., p. 269.

⁴⁷ Se trata de la *Inmaculada* del retablo de Santiago, un *San Juan Bautista* en la capilla del Cristo de la Columna, un *San Luis de Tolosa* en la antigua sacristía de beneficiados, una *Santa Bárbara* en la capilla de San Sebastián, y en el museo un *San Antonio* y un barro de la *Magdalena penitente*. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio: “Los barroes de Risueño y la estética granadina”, *Goya*, 14, 1956, pp. 76-82; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit. y “La escultura: A. Monumental B. Devocional”, en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *El libro de la catedral...*, t. I, op. cit., pp. 277-476; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: “La escultura en la catedral de Granada”, en CALVO CASTELLÓN, Antonio et al. *La Catedral de Granada...*, vol. I, op. cit., 2007, pp. 243-314.

que alguna pueda ser obra suya, el conocimiento que poseemos de la obra escultórica de Risueño es bastante limitado, pese a lo que pudiera creerse. En efecto, frente al importante corpus de pinturas documentadas y algunas otras firmadas, el número de esculturas que se le documentan con certeza es muy reducido, circunstancia que tampoco se ve aliviada por la abundancia de esculturas firmadas. Solo en una de ellas (la *Virgen de la Esperanza* de San Gil, 1718) se ha encontrado un documento interior que confirma su autoría, noticia que por cierto ya había sido apuntada a finales del siglo XVIII⁴⁸. Por lo que respecta a los barros, ninguno de los que se le atribuyen se encuentra firmado, a diferencia de la práctica que sí tenían algunos barristas como Luisa Roldán. Ante este problemático panorama, entendemos que por el momento conviene guardar silencio respecto a este heterogéneo grupo de piezas, al menos hasta que del catálogo escultórico de Risueño –necesitado, anuestro modo de ver, de una revisión crítica– no sea expurgado de algunas atribuciones que, no por tradicionales, merecerían desde luego ser reconsideradas.

Centrándonos en la única obra esculpida con seguridad por Risueño, el monumental tondo de la *Encarnación* de la fachada sería realizado en un momento avanzado de su carrera, en 1717, después de casi dos décadas de trabajo continuado para Ascargorta y la catedral. El edificio había sido concluido en 1704 y desde entonces se estaba trabajando en la obra de la parroquia del Sagrario, bajo la dirección del maestro mayor Francisco Hurtado. Sin embargo, aún quedaba por rematar una parte importantísima de la fachada de Alonso Cano, como era el programa iconográfico en piedra. Como documentó Gallego y Burín, a mediados de septiembre de 1717 parece que se reanudó el interés por terminar el frontis de la catedral, pues se encargó al tesorero “*que se reconozca la planta antigua que dejó hecha el racionero Cano*” para las “*efixies de las hechuras de piedra*”. El 28 del mismo mes ya se había contratado con José Risueño la ejecución del Misterio de la Encarnación por apenas 3.000 reales, eso sí, “*dándole costeadado el andamio o tablado y que se a de hazer de la piedra que allí esta*”⁴⁹.

Con toda seguridad, Risueño tuvo que conocer las trazas de la fachada que había dejado Alonso Cano, en las que se incluían dibujos realizados por el racionero para cada uno de los motivos iconográficos. Aunque la traza lamentablemente no se conserva, a partir de lo construido y de los dibujos dispersos descubiertos en el Instituto Gómez-Moreno y el álbum de Antonio García Reinoso (Biblioteca Nacional de España), se han planteado diversas hipótesis de reconstrucción⁵⁰. De

⁴⁸ El documento fue hallado en 1993 durante los trabajos de conservación-restauración a los que fue sometida la imagen en la Facultad de Bellas Artes de Granada, bajo la dirección de la doctora Ángela Rojas Santos. La atribución había sido dada por Fernando Marín en sus noticias a Ceán Bermúdez. Cfr. SALAS, Xavier de: *Noticias de Granada...*, op. cit., p. 178 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes*. Granada: Atrio, 2009, p. 359.

⁴⁹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El barroco granadino...*, op. cit., p. 135; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., pp. 209-210, cat. 56.

⁵⁰ Moya Morales dio a conocer los dibujos del Instituto Gómez-Moreno como copias a partir de originales perdidos de Cano, mientras que Madero López los estima autógrafos del racionero.

todo el corpus de dibujos canescos, no ha logrado identificarse ningún dibujo de la Encarnación, con formato circular, que pudiera corresponderse con el tondo central de la fachada. Además, tal y como la documentación específica, durante el mes de octubre de 1717, Risueño debió de realizar un boceto del asunto que iba a esculpir “*para que lo vean los artífices inteligentes*”, siendo comisarios de la obra los canónigos tesorero y Parra⁵¹.

Aun sin conocer lo ideado por Cano, todo parece indicar que Risueño, con su nuevo boceto, se apartó de la propuesta del racionero. Evidentemente, en el relieve aún palpita el espíritu canesco, pero esto probablemente se deba más a un resabio de la formación de Risueño que al seguimiento puntual de un modelo heredado. En el ciclo pictórico de la capilla mayor de la catedral, el racionero había salvado con singular maestría la dificultad de representar el tema de la Encarnación, generalmente confundido con el momento, inmediatamente precedente, de la Anunciación. Para lograr esta distinción, Cano había postrado al arcángel Gabriel, arrodillándolo y replegando sus alas ante María, en un gesto de adoración hacia el Verbo encarnado. Risueño, medio siglo después de la muerte del racionero, se aparta de esta sugerente propuesta iconográfica para volver, aparentemente, a los esquemas habituales, situando al arcángel en un aparatoso rompimiento de gloria, en el momento mismo del anuncio, que queda subrayado por el “Ave María”, de la cartela superior. Decimos aparentemente porque, a pesar de todo, el recurso de Cano sigue estando, en cierto modo, presente: en esta ocasión no es el arcángel quien se arrodilla, sino uno de los ángeles del rompimiento de gloria, genuflexo ante el reclinatorio de María (Figura 8). Con este sutil detalle y con la irrupción de la paloma del Espíritu Santo en la escena, Risueño consigue hibridar ambas iconografías.

Como ya advirtió Sánchez-Mesa, el grupo no está concebido como un altorrelieve propiamente dicho, sino como esculturas monumentales de retablo, ubicadas en un inmenso camarín de 4 metros de diámetro. Efectivamente, en ellas no se aprecia un paulatino fundido de planos para buscar profundidad, pues el primer término se ve súbitamente interrumpido con el testero, en un efecto deliberadamente buscado por el escultor, para contrastar firmemente las figuras sobre el fondo y hacerlas perfectamente perceptibles desde abajo. Las esculturas, de hecho, tuvieron que ser trabajadas in situ, puesto que los sillares de piedra habían quedado dispuestos conforme se iba levantando la parte arquitectónica de la fachada.

Cfr. MOYA MORALES, Javier: “Pormenores de la traza de Alonso Cano para la fachada de la catedral de Granada”, en MOYA MORALES, Javier (coord.): *Dibujos arquitectónicos granadinos en el legado Gómez-Moreno* [cat. exp.]. Granada, 2004, p. 12 y ss.; MADERO LÓPEZ, José Carlos: “En torno a los dibujos canescos del «Instituto Gómez-Moreno» de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral”, en GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *El libro de la catedral...*, t. II, op. cit., pp. 1.062-1.073; y MOYA MORALES, Javier: “Catálogo”, en MOYA MORALES, Javier y RODRÍGUEZ-ACOSTA MÁRQUEZ, José María: *Alonso Cano en el legado Gómez-Moreno* [cat. exp.]. Granada, 2008, pp. 74-89.

⁵¹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., p. 338.

El tondo de la *Encarnación* es una importante muestra para estudiar la obra escultórica de Risueño, pues a pesar de la diferencia del material y las limitaciones técnicas que éste ofrece, guarda grandes semejanzas con el aparato escultórico del retablo mayor de San Ildefonso, realizado pocos años después (1720-1725)⁵². Ambos ejemplos, que aglutinan un número importante de obras seguras de Risueño, deben constituir los puntales en los que asentar el catálogo de su obra escultórica. En ambos casos puede apreciarse el gusto de Risueño por los paños movidos y quebradizos –que recuerdan el trabajo de la tela encolada–, tan distintos a los ampulosos drapeados de Cano. La figura de la Virgen, con una toca muy reducida, que deja al descubierto su amplia cabellera, y su característico hoyuelo en la barbilla, representa el mismo modelo de belleza femenina planteado en las *Santas Inés* y *Catalina* del citado retablo.

Teniendo en cuenta la pericia demostrada por José Risueño en el trabajo en piedra, ¿por qué no se había hecho cargo también, años antes, de la labor escultórica de los púlpitos de la catedral, si éstos también se debieron a una iniciativa de su protector Ascargorta? Todo se explica por una decisión personal del propio maestro mayor, Francisco Hurtado, quien, según el contrato de los púlpitos (abril de 1713), tenía carta blanca para elegir al escultor, siempre y cuando el producto resultante fuera “*de razonable mano, de suerte que no [...] sea de la mas suprema, ni tanpoco aya de ser admisible la defectuosa, o infima*”⁵³. Como propuso Taylor, el escultor seleccionado por Hurtado tuvo que ser el sevillano Pedro Duque Cornejo, por entonces activo en Granada⁵⁴.

A pesar de todo, José Risueño no había quedado totalmente al margen del trabajo. En marzo de 1713, un mes antes de que los púlpitos fueran contratados, habían llegado a la catedral los diseños florentinos para su ejecución, que habían traído los “Cantuchez”, hombres de negocios de Madrid. En aquel momento, se ordenó a Risueño, al parecer un hábil dibujante, que hiciera una copia de los dos dibujos, trabajo por el que se le pagaron 240 reales⁵⁵. Ciertamente, el cabildo necesitaba una copia de los diseños

⁵² GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El barroco granadino...*, op. cit., pp. 44 y 103, n. 127. El documento había sido hallado con anterioridad por GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada...*, t. II, op. cit., p. 215, n.1186a.

⁵³ El contrato fue hallado recientemente por el Prof. Lázaro Gila Medina. Vid. LÓPEZ LÓPEZ, Pedro, GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA CUETO, David: “Corpus documental...”, op. cit., pp. 1.401-1.402, doc. 643.

⁵⁴ TAYLOR, René, “Los púlpitos de la catedral de Granada y sus autores”, *Boletín de Bellas Artes*, 6, 1978, pp. 179-195; GARCÍA LUQUE, Manuel: “Aportaciones al taller...”, op. cit., pp. 229-241.

⁵⁵ ACGr, leg. 140, pieza 4, *Pliego donde se toma razon de las libranzas que [...] se despachan en la hacienda de fabrica maior, desde primero de agosto de 1712, siendo mayordomo don Juan Manuel de Laboreria*, s/f. Data n. 31 “[Porte de dos diseños para los púlpitos=]: En III de marzo de 1713 años se libraron a don Julian de Rivera, vezino de esta ciudad, setecientos y veinte reales que ubo de haver del valor de doze doblones que los Cantuchez, hombres de negocios de la villa de Madrid, le cargaron en su cuenta por el porte de un canuto de oja de lata en que se rremitieron de Florencia dos diseños y otros papeles tocantes a los dos púlpitos que se pretenden hacer para esta Santa Iglesia”. Data n. 38 “[copia de los diseños para los púlpitos]: En 29 de marzo de 1713

para entregar al maestro mayor, mientras que la original debería quedar en la catedral; pero el hecho de que el artista designado fuera Risueño, además de hablarnos de la confianza que el cabildo tenía depositada en él, también puede ser revelador del deseo de los capitulares de introducir al artista en el encargo, quien seguramente tuvo que ser recomendado al maestro mayor. Sin embargo, la decisión última la tuvo Hurtado y el papel de Risueño en los púlpitos quedó limitado a la copia de estos dibujos y, tal como declara el propio maestro mayor, a actuar como asesor de los canónigos comisarios, quienes consultaron el parecer de Risueño ante la petición de Hurtado de modificar la planta de los púlpitos⁵⁶.

RISUEÑO RESTAURADOR, TASADOR, CANTOR Y COPISTA

Además de las grandes comisiones de escultura y pintura, diversas noticias extraídas del Archivo de la Catedral demuestran cómo José Risueño acabó convirtiéndose en un artista de confianza del cabildo. Entre otras cosas, a él le sería encomendada la restauración de una obra singular de las colecciones catedralicias, probablemente la “joya” más preciada para los capitulares: la pequeña escultura de la *Inmaculada* que Alonso Cano había realizado en 1655-1656 para rematar el facistol, y que de inmediato fue colocada en la sacristía (Figura 9).

Algunos autores han subrayado las alteraciones que esta imagen ha sufrido en su policromía a lo largo del tiempo, particularmente notorias en la túnica, originalmente blanca y hoy de una tonalidad verduzca, debido al virado de los sucesivos barnices⁵⁷. Ahora sabemos que una de las intervenciones más antiguas en la imagen se remonta a comienzos del siglo XVIII. Entonces, tras más de medio siglo de culto y veneración, la delicada talla de Cano, que durante la octava de la *Inmaculada* era colocada en la capilla mayor, ya debía de tener su policromía resentida. Hacia 1716, aprovechando la reforma que se estaba llevando a cabo en la sacristía, se encargó a Marcos Fernández Raya la realización de una nueva urna dorada para la imagen, al tiempo que se comisionó a José Risueño la restauración de su policromía, retocando la túnica y el manto, para lo que se compró azul ultramar⁵⁸. El dato, además de in-

se libraron a don Joseph Risueño, maestro del arte de pintura y vezino desta ciudad, doscientos y quarenta reales que hubo de aver por el trabajo que tuvo en copiar los diseños que trajeron de Florencia para los pulpitos que se han de hacer en esta Santa Iglesia”.

⁵⁶ TAYLOR, René: “Los púlpitos...”, op. cit., n. 19.

⁵⁷ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: “Alonso Cano, escultor”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, 1926, p. 200; WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano...*, op. cit., p. 148, cat. 99; LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: “La escultura...”, op. cit., p. 282.

⁵⁸ ACGr, leg. 140, pieza 4, *Discargo del Señor Tesorero, Don Joseph Gutierrez de Medinilla de la quenta del plomo. Cuentas presentadas en el cavildo de 27 de octubre de 1716*, s/f. “Mas quatrocientos reales a Marcos Fernandez, Maestro de tallador, por la Urna que hizo para la Imagen de nuestra Señora de la Concepcion que se pone en el Altar maior. Mas ziento y Veinte Reales a Pedro Diaz Maestro de dorador por quenta de Seiscientos Reales en que se ajusto el dorado [...] Mas quarenta y zinco Reales y seis maravedís que costo el ultramar que se compro para pintar la

teresante para trazar la historia material de una de las obras maestras de la escultura barroca española, es importante porque demuestra que Risueño, al servicio de la catedral, pudo tener un privilegiado contacto con la obra de Cano, tan directo como la intervención misma en una obra del racionero.

Sin duda que esta práctica, poco conocida, de las restauraciones históricas por parte de los pintores y escultores barrocos, debió de ser más extendida de lo que hoy conocemos. Al menos sabemos que Risueño también había intervenido con anterioridad en un cuadro “grande” de la sacristía, que fue retocado en 1713⁵⁹, y es probable que a él se deban otras comisiones, como la policromía del crucificado de los hermanos García, hacia 1724⁶⁰.

Además de ocuparse de la puesta a punto de algunas obras, ya hemos visto como los canónigos necesitaron el asesoramiento de Risueño para el caso de los púlpitos, indudable síntoma del aprecio y consideración que éstos tenían de su desempeño profesional. De hecho, en varias ocasiones el artista sería llamado para actuar como tasador. En 1712 aparece junto al escultor José de Mora y el pintor Vicente de Cieza, tasando un apostolado que José Eugenio de Luque había traído de Roma; y curiosamente, Risueño, el único de los tres que tenía una opinión más cualificada como pintor, hizo la tasación más baja (apenas 300 reales por catorce lienzos)⁶¹. Tras la muerte de Ascargorta en 1719, el cabildo volvería a reclamar sus servicios como tasador de su colección pictórica, para que fuera vendida en almoneda. De la tasación que hizo, es llamativo, por un lado, lo pírrico de la pinacoteca del prelado –pues había donado casi todos sus bienes en vida–, y, por otro, la casi total ausencia de atribuciones. De los siete lienzos tasados, tres son atribuidos a Pedro Atanasio Bocanegra: una *Asunción* de dos varas de alto (tasado en 250 reales), un *San Bernardo* de dos tercias de ancho y media vara de alto (75 rs.) y un “Niño contemplando en la cruz” de tres cuartas de alto y media vara de ancho (70 rs.)⁶².

Imagen de Nuestra Señora de la Concepción [...] Mas treinta Reales que se dieron a Joseph Risuello [sic] por rretocar el Manto y túnica de Nuestra Señora de la Concepción que esta en la Urna. [...]”

⁵⁹ ACGr, leg. 145, pieza 3, s/f. *Quenta que se forma de la distribucion de diez mil reales que se sacaron de las arcas del cavildo desta santa iglesia y se pusieron en poder de D. Francisco de Torres y Liñan conttador de ella, el dia 5 de enero de 1714, para la paga de los hornamentos que se hazen en la sacristía... [al margen: aderezo de quadro] ytem quarentta reales que pago a D. Joseph Risueño por aderezo del quadro grande consta de libranza y rezivo a f.º 22.*”

⁶⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “*Sacra Natura*. A propósito del Crucificado de los Hermanos García de la Sacristía Mayor de la Catedral de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, p. 94.

⁶¹ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., pp. 331-332, doc. XVI (bis).

⁶² ACGr, leg. 8, pieza 5, *Expediente e informe sobre los bienes del arzobispo Ascargorta (1719)*, s/f. Los otros lienzos, anónimos, son un *Nacimiento*, un *Flautero*, una grisalla o boceto de un *Crucificado con la Magdalena a los pies* y una *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*. La tasación fue realizada el 1 de abril de 1719, y excepto la grisalla, que fue regalada a Juan Serrano, los demás lienzos fueron adquiridos por diferentes canónigos de la catedral.

Poco antes de que falleciera su protector, tras más de veinte años de servicio a la Santa Iglesia Metropolitana y camino ya de la senectud, Risueño no había logrado alcanzar el puesto de pintor de la catedral. En estas circunstancias, intentaría hacerse con algún oficio dentro de la misma, que al menos pudiera proporcionarle unos ingresos mínimos y regulares, explotando una vertiente, hasta ahora desconocida del artista, como es la de cantor.

En diciembre de 1718, Risueño y un tal Sierra se presentaron ante el cabildo en busca de una plaza de sochantre, rogando “*ser admitidos con algun salario para seruiamiento del choro de esta Santa Iglesia*”. Tras el examen efectuado por el maestro de capilla (Gregorio Portero) y el organista, ambos fueron rechazados, “*respecto de considerarse que estos sujetos y sus voces no son de las que necesita esta Santa Iglesia*”⁶³. Risueño, que aspiraba a dirigir el canto llano en el coro, lo intentaría en más ocasiones, logrando al menos ser nombrado “ayudante de sochantre”. Durante nueve meses debió de ocupar este cargo, pues en noviembre de 1721 lo declara como mérito para solicitar una sacristía, pretensión que no acabó consiguiendo⁶⁴.

Tanto estos conocimientos musicales como su formación pictórica, serían rentabilizados por Risueño al final de sus días, desempeñando un trabajo insólito, como copista de libros de música. Así, en 1727 copió un libro del oficio de difuntos “*y otros libretes de visperas y completas*”; los detallados pagos nos permiten precisar que cobró 450 reales por escribir 30 hojas de música, 30 reales por iluminar ocho letras y 72 reales y 16 maravedís por hacer 77 letras capitales⁶⁵. De estos trabajos obtendría en total más de 550 reales, cien más que los cobrados por los óvalos del retablo de Santiago. En 1729 se le encargaría nuevamente la copia de un libro de visperas y otro de completas⁶⁶,

⁶³ ACGr, Libro 23.º de actas capitulares, fol. 90r-91r (cabildos de 16 y 20 diciembre de 1718).

⁶⁴ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño...*, op. cit., p. 344, doc. XXXIII.

⁶⁵ ACGr, leg. 127, *Librados del señor chantre*, s/f, libranza n. 5: “*a don Joseph Risueño, vezino de esta ciudad, cien reales que ha de haver por cuenta del libro de ofizio de difuntos y otros libretes de visperas y completas que esta copiando para el servizio de [e]sta Santa Iglesia [...]. Granada y abril 30 de 1727 años*”. Libranza n. 8: “*a don Joseph Risueño, vezino de esta ciudad, cien reales que ha de haver por cuenta de el trabajo de copiar el ofizio de difuntos que sirve en el coro de esta Santa Iglesia y con otros cien reales que se le libraron el dia treinta de abril de este pressente año, tiene librados dozientos reales para dicho efecto [...]. Granada y Noviembre XXIX de 1727 años*”. Leg. 289, pieza 2, *Pliego donde se toma razon de las libranzas que se despachan por el señor chantre desde primero de julio de 1722 sobre don Agustin Gonzalez Dauila, maiordomo de fabrica maior desta Santa Yglesia-*, libranzas n. 5, 8 y 10: [En 19 de diciembre de 1727] “*se libraron a don Joseph Risueño quatrocientos y cinquenta y cinco reales y 16 maravedis que ubo de hauer con los quales y con 200 reales que se le hauian librado a los n. 5 y 8 de este pliego, se le cumplieron y acabaron de pagar seiscientos y cinquenta y cinco reales y 16 maravedis que a ymportado el trabajo y pergaminos que á gastado en escriuir el libro del oficio de difuntos de canto de organo del choro de esta Santa Yglesia, en esta manera= de 32 pieles, 68 reales; de las dos planas primeras de lazos, 35 reales; del escriuir 30- ojas de la musica, 450 reales; de ocho letras y luminadas, 30 reales; de 77 letras yniziales fergadas [?] con oro, 72 reales y 16 maravedis*”.

⁶⁶ *Ibidem*, leg. 289, pieza 2, *Pliego...*, libranza n. 15: “*En VII de enero de 1729 se libraron a don Joseph Risueño, vezino de esta ciudad, quarenta y zinco reales y diez maravedis que vbo*

y finalmente, en 1731, un libro de *Magnificats* del maestro Aguilera (probablemente Sebastián Aguilera de Heredia)⁶⁷. Confiamos en que algún día, el cotejo de estos datos con el archivo de música de la catedral, permita localizar los volúmenes autógrafos de Risueño, que, de haberse conservado, nos permitirían estudiar esta faceta desconocida del granadino, como es la del copista iluminador⁶⁸.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

de haver por el trabajo que tubo en copiar unas completas del servizio de esta Santa Yglesia, en que gasto diez y seis pliegos de marca mayor a razon de seis quartos cada pliego que ymportan 11 reales y 10 maravedis y los 34 reales restantes fueron por dicho trabajo”; libranza n. 18: “*En V de noviembre de 1729 se libraron a don Joseph Risueño, vezino de esta ciudad/ noventa y ocho reales que hubo de haver; los 80 reales por el trabajo de escribir vnas visperas de canto de organo, â ocho, en papel de marca mayor; para el servizio del coro de esta Santa Yglesia= 8 reales que se le quedaron deviendo de la copia que hizo de las completas del n15 de este pliego, porque se le pagaron ocho quadernos, y tubieron diez= y los diez reales restantes de catorze pliegos de papel que gasto, por quanto se le dieron otros 18 en esta contaduria*”. Cfr. leg. 127, *Librados del señor chantre*.

⁶⁷ *Ibid.*, leg. 127, *Librados...*, libranza n. 2: “*a don Andres Sanchez, maestro de librero y vezino de [e]sta ciudad, ciento y veinte y cinco reales que a de haver del valor de veinte y cinco pieles que se le an comprado y se entregaron a don Joseph Risueño, para escribir las Magnificas [sic] del maestro Aguilera que estaban muy maltratadas [...]. Granada y septiembre treze de mill setezientos y treinta y un años*”.

⁶⁸ En este sentido, tras la amable sugerencia de Gonzalo Roldán, consultamos las microfichas del libro de *Magnificats* recogido con el volumen n.º 4 de los cantorales de polifonía, [Cfr. LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, t. I. Granada, 1991, p. 16] que contiene dos miniaturas de la *Anunciación* y la *Visitación*. Sin embargo, en una diminuta cartela de su frontispicio, puede leerse la inscripción “Fr. Fe... fecit”, lo que parece descartar a Risueño.



Figura 1 . José Risueño, *Retrato del arzobispo don Martín de Ascargorta*, ca. 1713-1719. Granada, Palacio Arzobispal.



Figura 2 . José Risueño, *Coronación de Santa Rosalía*, 1720. Granada, catedral (tránsito hacia la sacristía).



Figura 3. José Risueño, *Virgen de las Angustias*, 1698. Granada, catedral (museo).



Figura 4. José Risueño, *Virgen de las Angustias* (detalle), 1698. Granada, catedral (museo).

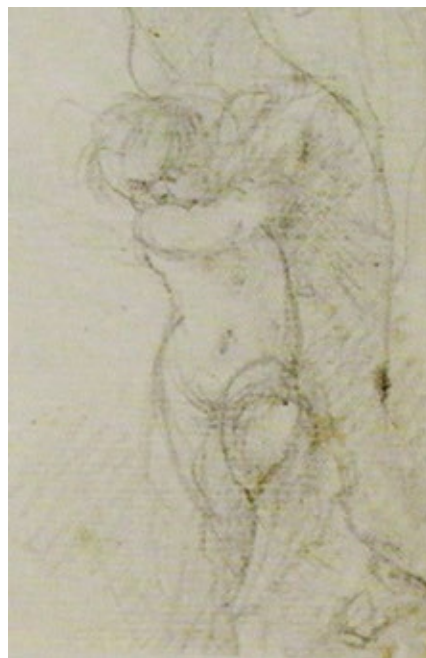


Figura 5 . José Risueño, *Virgen de las Angustias* (detalle), 1698. Granada, catedral (museo).
Figura 6 . Alonso Cano, *Dos ángeles sosteniendo un cortinaje* (detalle), segundo tercio del siglo XVII. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Figura 7. José Risueño, *Encarnación*, 1717-1718. Granada, catedral (fachada).



Figura 8. José Risueño, *Encarnación* (detalle), 1717-1718. Granada, catedral (fachada).



Figura 9. Alonso Cano, *Inmaculada*, 1655-1656. Granada, catedral (sacristía).